

## Seminario delle arti dinamiche

### CORPI MUSICI: LA CONOSCENZA CHE DANZA

Note dalla seconda sessione (21 dicembre 2019)

Florinda Cambria

#### L'arte: alpinismo analogico

Cominciamo la sessione con la lettura di alcune note relative a *Il Monte Analogico. Romanzo d'avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*, ritrovate fra le carte di René Daumal e sono pubblicate in Appendice alla già citata traduzione italiana di Claudio Rugafiori (pp. 133-142). Trascrivo di seguito i passi che ho scelto. Il primo porta per me il titolo *La Montagna e il racconto*:

«PREMESSA. [...] Un certo giorno d'un certo agosto, scendevo dalle regioni bianche, acri e dure, dove raffiche di nevischio s'esercitavano e dove nascevano uragani. Sapevo che diverse circostanze mi avrebbero impedito per un lungo tempo di tornare nel paese aereo delle creste frastagliate danzanti nell'alto cielo, l'illusione dell'alto e del basso delle cornici bianche tracciate nell'abisso blu-nero dall'alto e che crollano nel mezzo d'un pomeriggio silenzioso, e fra gli strapiombi incisi dai canali e lucenti di vetrato, da cui partono scariche di pietre dall'odore di zolfo. Ancora una volta, avrei voluto odorare il fiato di un crepaccio, palpares una lastra, scivolare tra blocchi rovinosi, assicurare una cordata, soppesare il va e vieni di un colpo di vento, ascoltare l'acciaio tintinnare sul ghiaccio e i piccoli frammenti cristallini precipitare verso la trappola della crepaccia sfarzosa, macchina per uccidere incipriata e drappeggiata di gemme, tracciare una pista nei diamanti e nella farina, affidarmi a due pezzi di canapa, e succhiare noccioli al centro dello spazio. [...]

E ora dovevo, per lungo tempo, restare in basso, sdraiato o a cogliere fiori, la mia piccozza su un aradio. Così mi ricordai che ero, di mestiere, un letterato. E che avevo una bella occasione di impiegare questo mestiere per il suo fine usuale che è di parlare invece che fare. Non potendo percorrere le montagne, io le canterò, dal basso. Debbo convenire di avere avuto questa intenzione, ma, fortunatamente, essa spargeva in me un odore repulsivo: l'odore di quella letteratura che non è altro che un ripiego, l'odore delle parole che si mettono in fila per dispensarsi dall'agire, o per consolarsi di non potere.

E mi misi a pensare più seriamente, con la sensatezza e l'impaccio con cui si smuove il pensiero, quando si è vinto il proprio corpo vincendo la roccia e il ghiaccio. Non parlerò della montagna, ma per mezzo della montagna. Con questa montagna come linguaggio, parlerò di un'altra montagna che è la via che unisce la Terra al Cielo, e ne parlerò non per rassegnarmi, ma per esortarmi.

E tutta la storia – la mia storia fino a oggi, vestita con parole di montagna, si trovò tracciata davanti a me. Tutta una storia che dovrò aver il tempo di raccontare; e il tempo di finir di vivere».

La Montagna è via compositiva, che unisce la Terra al Cielo: novella Mnemosyne, la madre di tutte le Muse. La Montagna è Tersicore che, nel suo corpo danzante, unisce Clio (il racconto del tempo) a Urania (il movimento del cielo). La Montagna è Marsia, che si effonde nel suo grido cosmico. La Montagna è la Danza: filo teso (*tantus*) che, nel ritmo dei suoi passi, costruisce lo spazio e dà luogo al tempo.

Il secondo brano porta per me il titolo *L'arte e i primi tantra*:

«DEFINIZIONI. L'*alpinismo* è l'arte di percorrere le montagne affrontando i massimi pericoli con la massima prudenza.

Viene qui chiamata *arte* la realizzazione di un sapere in un'azione.

Non si può restare sempre sulle vette, bisogna ridiscendere... A che pro, allora? Ecco: l'alto conosce il basso, il basso non conosce l'alto. Salendo, devi prendere sempre nota delle difficoltà del tuo cammino; finché sali, puoi vederle. Nella discesa, non le vedrai più, ma saprai che ci sono, se le avrai osservate bene.

Si sale, si vede. Si ridiscende, non si vede più; ma si è visto. Esiste un'arte di dirigersi nelle regioni basse per mezzo del ricordo di quello che si è visto quando si era più in alto. Quando non è più possibile vedere, almeno è possibile sapere.

Lo interrogai: ma che cos'è dunque questo "alpinismo analogico"?

- È l'arte...
- Che cos'è un'arte?...
- Valore del pericolo:  
temerarietà → suicidio.  
Al di qua, insoddisfazione.
- Che cos'è pericolo?
- Che cos'è prudenza?
- Che cos'è montagna?

Ogni genere di voci si fece udire. C'era da prendere e da lasciare, in ciò che dissero. [...]

Le scarpe non sono come i piedi; non si è nati con esse. Dunque è possibile scegliere. Per questa scelta, lasciati guidare dalla gente già esperta; poi, dalla tua esperienza. Ben presto, ti sarai abituato così bene alle tue scarpe che ogni chiodo, ogni aletta sarà per te come un dito, capace di tastare la roccia e di aggrapparvisi; diventeranno uno strumento sensibile e sicuro come una parte di te stesso. Eppure, non sei nato con esse; eppure, quando saranno consumate, le butterai via, senza cessare per questo di essere quello che sei.

La tua vita dipende un po' dalle tue scarpe; curale come si deve, e non perderai che un quarto d'ora al giorno, perché la tua vita dipende anche da molte altre cose.

Un compagno molto più esperto di me mi dice: "Quando i piedi non vogliono più portarti, si cammina sulla testa". Ed è vero. Forse non è nell'ordine naturale delle cose, ma non è meglio camminare con la testa che pensare con i piedi, come capita spesso?

[...] Tieni l'occhio fisso sulla via della cima, ma non dimenticare di guardare ai tuoi piedi. L'ultimo passo dipende dal primo. Non credere d'essere arrivato solo perché scorgi la cima. Sorveglia i tuoi piedi, assicura il tuo prossimo passo, ma che questo non ti distraiga dal fine *più alto*. Il primo passo dipende dall'ultimo.

Quando vai alla ventura, lascia qualche traccia del tuo passaggio, che ti guiderà al ritorno: una pietra messa su un'altra, dell'erba piegata da un colpo di bastone; ma se arrivi a un punto insuperabile o pericoloso, pensa che la traccia che hai lasciato potrebbe confondere quelli che ti seguissero. Torna dunque sui tuoi passi e cancella la traccia del tuo passaggio. Questo si rivolge a chiunque voglia lasciare in questo mondo tracce del proprio passaggio. E anche senza volerlo, si lasciano sempre delle tracce. Rispondi delle tue tracce davanti ai tuoi simili.

[...] Se, dopo aver disceso e poi risalito per tre volte dei canaloni che finivano con degli strapiombi (che si vedono soltanto all'ultimo momento), le tue gambe si mettono a tremare dal ginocchio alla caviglia e i tuoi denti si stringono, raggiungi prima qualche piccola piattaforma dove tu possa fermarti al sicuro; e richiama alla memoria tutte le ingiurie che sai e lanciale alla montagna, e sputa sulla montagna, insomma insultala in tutti i modi possibili, bevi un sorso, mangia un boccone e ricomincia ad arrampicarti, tranquillamente, lentamente, come se tu avessi tutta la vita per tirarti fuori da quella brutta situazione. La sera, prima di addormentarti, quando ripenserai a tutto questo, vedrai allora che era una commedia: non era alla montagna che parlavi, non è la montagna che tu hai vinto. La montagna non è che roccia o ghiaccio, senza orecchie e senza cuore. Ma quella commedia ti ha forse salvato la vita».

Il terzo brano ci riporta là dove avevamo interrotto la lettura in conclusione della prima sessione del Seminario, dopo l'incontro fra Padre Sogol e Théodore. Per me questo brano ha come titolo *La porta nello spazio curvo*:

«Con un gruppo di compagni, partivo alla ricerca della Montagna, che è la via che unisce la Terra al Cielo; che deve esistere da qualche parte sul nostro pianeta, e che *deve* essere la dimostrazione di un'umanità superiore: questo fu provato razionalmente da colui che chiamavamo Padre Sogol [...]. Ed ecco che siamo approdati al continente sconosciuto, nucleo di sostanze superiori impiantate nella crosta terrestre, protetto dagli sguardi della curiosità e della cupidigia dalla curvatura del suo spazio – come una goccia di mercurio, per la sua tensione superficiale, rimane impenetrabile al dito che cerca di toccarne il centro. [...] Ma sapemmo in seguito che, se avevamo potuto approdare ai piedi del Monte Analogo, era perché le porte invisibili di quell'invisibile contrada erano state aperte per noi da quelli che le custodivano. Il gallo che squilla nel latte dell'alba crede che il suo canto generi il sole; il

bambino che urla in una camera chiusa crede che le sue grida facciano aprire la porta; ma il sole e la madre vanno per le vie tracciate dalle leggi del loro essere. Ci avevano aperto la porta, quelli che vedono noi mentre noi non possiamo vederci, rispondendo con generosa accoglienza ai nostri calcoli puerili, ai nostri desideri instabili, ai nostri piccoli e maldestri sforzi».

La curvatura dello spazio, ipotizzata da Albert Einstein nella sua *Teoria della relatività generale* (1915), è una nozione che contravviene ai principi della geometria euclidea, in particolare il quinto, secondo il quale «per un punto esterno a una retta data passa una e una sola parallela alla retta data», il che vale solo per superfici piatte. La tesi dello spazio curvo è invece concepibile nel quadro delle cosiddette geometrie non euclidee. Chi lo desidera potrà agevolmente informarsi circa le linee generali di tale nozione. Per noi è importante qui segnalare che, per Daumal, il richiamo ai principi dello spazio curvo, nel quale, come sulle superfici sferiche, non vi sono parallele né rette propriamente intese, proveniva da un'esperienza che egli fece all'età di sedici anni e della quale fornisce un racconto in un testo del 1943, intitolato *Un ricordo determinante* (trad. it. in R. Daumal, *I poteri della parola*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1968, pp. 9-19). Ecco il passo in questione (riportato da Rugafiori anche nel suo *Di una certezza*, postfazione alla citata ed. it. de *Il Monte Analogo*, p. 161) :

«Lo spazio in cui avevano luogo le rappresentazioni non era euclideo, perché si tratta di uno spazio tale per cui ogni estensione indefinita da un punto di partenza ritorna a questo punto di partenza; credo sia ciò che i matematici chiamano uno “spazio curvo”. Proiettato su un piano euclideo, il movimento può descriversi così: sia un cerchio immenso, la cui circonferenza è allontanata all'infinito, perfetto, puro e omogeneo, *eccetto un punto*: ma, a causa di ciò, questo punto si allarga in un cerchio che cresce indefinitamente, allontana la sua circonferenza all'infinito e si confonde col cerchio originario, perfetto, puro, omogeneo, *eccetto un punto*, che si allarga in un cerchio... e così via, in perpetuo, e, a dire il vero, istantaneamente, perché a ogni attimo la circonferenza allontanata all'infinito riappare simultaneamente come *punto*; non un punto centrale, *sarebbe troppo bello*; ma un punto eccentrico, che rappresenta contemporaneamente il nulla della mia esistenza e lo squilibrio che questa esistenza, con la sua peculiarità, introduce nel cerchio immenso del Tutto, che a ogni attimo *mi annulla* riconquistando la sua integrità».

Dopo questi chiarimenti, leggiamo alcuni estratti dal *Monte Analogo*, in cui Daumal descrive i passi cruciali dell'ascesa (pp. 90-97, 100, 108-109, 116-117). Ricordiamo, commentando le pp. 116-117, la centralità della “legge della trasmissione”, che ferrea vige sul Monte Analogo. Nel mio racconto è di particolare risonanza il passo alle pp. 108-109, nel quale Sogol attraversa la metamorfosi che gli permette di trovare il primo *peradam*, la pietra di Adamo, più dura del diamante, che è padre di ogni diamante e che è «la sola sostanza, il solo corpo materiale a cui le guide del Monte Analogo riconoscano un valore. Così, esso è la sola garanzia di ogni moneta, come da noi l'oro» (p. 95). Ecco il passo:

«Pierre Sogol ci diede l'esempio ancora una volta – senza saperlo, e senza neppure sospettare di diventare poeta. Una sera, mentre stavamo tenendo consiglio sulla spiaggia col capo dei portatori e l'asinaio, egli ci disse:

– Vi ho condotti fin qui, e sono stato il vostro capo. Qui, depongo il mio berretto gallonato, che era una corona di spine per la memoria che ho di me. Sul fondo non turbato della memoria che ho di me, un bambino si sveglia e fa singhiozzare la maschera del vecchio. Un bambino che cerca padre e madre, che cerca con voi aiuto e protezione; protezione contro il suo piacere e il suo sogno, aiuto per diventare ciò che è senza imitare nessuno.

Mentre diceva questo, Pierre frugava nella sabbia con la punta di un bastone. I suoi occhi improvvisamente divennero fissi, si chinò e raccolse qualcosa – qualche cosa che brillava come una minuscola goccia di rugiada. Era un *peradam*, un piccolissimo *peradam*, ma il suo primo e il nostro primo *peradam*».

Mi accorgo, scrivendo queste note dopo avere riascoltato le audio-registrazioni della sessione, di avere commesso un errore quando, a un certo punto del percorso, ho citato a memoria le parole di Sogol: anziché “berretto gallonato” ho detto “berretto a sonagli”. Forse è un lapsus non insignificante.

L'ultima frase, non scritta, de *Il Monte Analogico*, pare dovesse essere «E voi che cosa cercate?». Noi abbiamo cominciato a raccontare qui ciò che cercava Daumal, o almeno ciò che a me pare di comprendere della sua ricerca.

## Il Simplisme

È la società segreta che, nel 1922, all'età di quattordici anni, Daumal fondò al liceo di Reims insieme ad alcuni amici. Si veda, al proposito, la Prefazione di Claudio Rugafiori alla raccolta di scritti, in trad. it., di Roger Gilbert-Lecomte e René Daumal, *Le Grand Jeu*, Adelphi, Milano 2005 (prima ed. 1967). La Prefazione si trova, nel sito on line di Mechrí, tra i materiali afferenti alla seconda sessione del Seminario delle arti dinamiche.

La “semplicità” o “facilità” che risuona nel nome Simplisme coincide con la grazia che possiede il profeta o il poeta: grazia come perfetta coincidenza fra scelta e necessità, dove ogni gesto compiuto è esattamente quello che deve essere.

Abbiamo ricordato che il santo patrono del gruppo era “Saint Pliste” e che il suo operato si ispirava a Bubu, nome di fantasia nel quale risuona quello di Ubu, il personaggio del ciclo drammaturgico di Alfred Jarry (1873-1907) che fece la sua comparsa sulle scene nel 1896 con la pièce intitolata *Ubu roi*. Abbiamo evocato Alfred Jarry, ritenuto oggi antesignano del teatro dell'assurdo, del surrealismo e delle avanguardie di primo Novecento, perché a lui, in quanto fondatore della patafisica, e al suo *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pathaphysicien* (1911), si ispirerà esplicitamente il gruppo del Grand Jeu, che Daumal fonderà a Parigi, insieme ad alcuni amici, nel 1926.

## Le Grand Jeu

Questo sarà anche il nome di una rivista di cui usciranno tre numeri fra il 1928 e il 1932. Sul richiamo a Jarry e sul senso fondamentale che Daumal attribuirà alla patafisica, sin veda, tra i materiali caricati nel sito on line, il testo intitolato *La patafisica e la rivelazione del riso* (anch'esso tratto dalla citata raccolta Adelphi, a cura di C. Rugafiori).

La patafisica è definita da Jarry «scienza delle soluzioni immaginarie»; come tale, essa è il fondamento di tutte le scienze. Più precisamente, essa è la scienza che studia il particolare e l'eccezione, ovvero apre alla conoscenza di un universo supplementare al nostro universo degli universali. L'etimologia della parola ‘patafisica’ è ovviamente incerta, ma, forse proprio per questo, molto eloquente. Alcuni la fanno risalire al greco *epì metaphysiké*: ciò che è vicino a ciò che è oltre la fisica; altri vi leggono un calembour che, in francese, rinvia a *patte à physique* (zampa, o zampata, fisica), oppure a *pas ta physique* (non la tua fisica), oppure a *pâte à physique* (impasto, o pasta, alla fisica).

[N.B. In merito all'efficacia conoscitiva di quelle che a volte chiamo “rose dei sensi”, mi piace ricordare una nota dello stesso Daumal, che, in un testo intitolato *Per avvicinare l'arte poetica indù* (in Id. *La conoscenza di sé*, trad. it., a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1986, p. 57), scrive: «Nei testi didattici, nei glossari vedici, nei commenti ai testi sacri, viene usata ancora un'altra possibilità del linguaggio. È il *nirukta*, “spiegazione delle parole”, di cui piace tanto farsi beffe agli indianisti. Traducendo *nirukta* con “etimologia”, hanno buon giuoco a chiamare questa etimologia “cervellotica” e a vedervi soltanto pedanteschi giochi di parole. Ora, il *nirukta* non ha la pretesa di essere una “etimologia scientifica” – seppure può esistere un'etimologia scientifica. Il *nirukta* “spiega” le parole sviluppando i significati contenuti nelle loro parti costitutive e le associazioni verbali che possono aiutare a fissare nella memoria il contenuto della parola e i diversi aspetti dell'idea che essa significa. Così, l'etimologia della parola *upaniṣad* con la radice *ṣad*, “sedersi” – “riunione dei discepoli seduti ai piedi del maestro” –, è “scientificamente esatta”, ma ci insegna molto meno della “etimologia cervellotica” data da Śaṅkara: “ciò che tronca completamente, alla radice [l'errore]” (commento alla *Kaṭha-up*)».]

Secondo l'insegnamento del dottor Faustroll (mago, negromante, supermarionetta, le cui avventure sono un viaggio iconoclasta nell'insensato del senso), la patafisica incarna una conoscenza che induce un cambiamento di piano, uno spostamento dal quotidiano all'extra-quotidiano, e che si realizza nel modo del grottesco. Il grottesco – ci abbiamo già lavorato nel Seminario del 2017-2018 (cfr. Archivio on line) – è istanza di composizione enigmatica: esso tiene assieme elementi che d'abitudine non stanno (o non possono stare) assieme (si vedano, ad esempio, le composizioni a grottesca).

Nella prospettiva del Grand Jeu e di Daumal, il grottesco ha la capacità di rendere evidente l'assurdità di ogni dualismo; o meglio: l'evidenza grottesca appalesa e rivela il divenire unità della dualità, il

punto metabolico in cui il due si rovescia nell'uno e l'uno si scandisce nel due. In questa prospettiva, il Grand Jeu si presenta come una sorta di comunità iniziatica, i cui membri collaborano nella ricerca di una conoscenza che ha nel grottesco la sua forma espressiva e che mira a scandagliare la soglia parti/tutto, molteplicità/unità, differenza/medesimezza, finito/infinito (scandagliarla nel senso di esperirla). Notiamo che per noi questa soglia è la stessa in cui si colloca il corpo scuoiato di Marsia: un passaggio che è compenetrazione della parte e del tutto. Compenetrazione ritmica, per contrazione ed espansione (come nel riso, spiega nel suo testo Daumal; come in *spanda* – secondo gli insegnamenti tantrici di Spandavada; come nell'alchemico *solve et coagula*).

L'atto di compenetrazione coincide con lo stato di grazia o di "semplicità" già ricercato dal Simplisme. In esso risiedono simultaneamente il senso di una rivelazione (conoscenza immediata) e di una rivoluzione (rovesciamento della frammentarietà meccanica e intellettualistica tipica del mondo occidentale).

### **Diventare Marsia**

Il gruppo del Grand Jeu svolge la sua ricerca utilizzando tutti gli espedienti, tutte le strategie che possano consentire di attingere quella grottesca conoscenza suprema che è la grazia della compenetrazione. Per una comprensione dell'orizzonte entro il quale si colloca tale ricerca, si veda il testo di Roger Gilbert-Lecomte intitolato *L'orribile rivelazione... la sola* (anch'esso reperibile tra i materiali caricati nel sito di Mechrí). Si tratta di strategie per imparare a sostare sul punto limite in cui la determinazione dell'io si spinga a «disdirsi in oscuro» (per riprendere un verso di Andrea Zanzotto, citato anni fa da Tommaso Di Dio). Tale punto limite è ricercato mediante esperienze estreme (dall'uso di sostanze psicotrope ad esperimenti nell'ambito dei cosiddetti fenomeni "paranormali"), tutte in vario modo foriere di alterazioni dello stato percettivo abituale e tese a portare la coscienza a tendersi fino al limite della sua stessa evanescenza («La vostra pelle non è stata sempre il vostro limite», scrive ad esempio Gilbert-Lecomte).

Dal testo di Gilbert-Lecomte abbiamo letto alcuni estratti, che ho così intitolato: *L'albero e la pelle* (pp. 221-224), *La legge della partecipazione, Il ritmo dell'essere, Il sangue dei saperi* (pp. 226-236). Essi indicano una tensione, che animò tutte le ricerche del Grand Jeu, verso una universalità "altra" rispetto a quella della tradizione logico-dicotomica su cui il pensiero occidentale si è per lo più fondato. Tuttavia il gruppo individua alcuni ambiti che anche per noi occidentali non hanno mai smesso di essere attivi e praticabili come generatori della «orribile rivelazione» – rivelazione dell'unità soggiacente a tutte le determinazioni. Tali ambiti sono il sogno, il mito, il misticismo, la veggenza. Essi appartengono tutti al «paese della metamorfosi». Poeta (profeta e veggente) è colui a cui è data la possibilità di abitarvi, esercitando così la funzione che, nelle civiltà "orientali", compete ai maghi e agli stregoni.

La veggenza è il fine a cui tendono gli esercizi di quella che nel Grand Jeu viene chiamata «metafisica sperimentale». La veggenza è lo stato più avanzato a cui la conoscenza si può spingere prima di realizzarsi come «onniscienza immediata», ossia compenetrazione realizzata nel Tutto. Ma, nella misura in cui il "divenire Marsia" si attua mediante effrazione del limite pellicolare che segna la differenza sussultante fra la mia determinazione e il tutto che in me respira, la rivelazione («l'orribile rivelazione...») accade come fusione nell'indeterminato e come oscurarsi di ogni differenza (che appunto, riprendendo le parole di Zanzotto, si «disdice in oscuro»). La rivelazione può essere attinta nello strazio e nella putrefazione delle forme, nel punto della loro evanescenza/decomposizione. (Come nella *nigredo* alchemica.)

Gli esercizi di metafisica sperimentale sono così caratterizzati da un *cupio dissolvi* che, mentre certamente evoca il portato mistico-estatico della conoscenza suprema, si chiarisce come esperienza di morte, come perdita di coscienza, come uscita da sé mediante meticoloso auto-scorticamento. La realizzazione della conoscenza suprema è così una derealizzazione della parte; il prezzo della grazia è il togliersi di ogni *principium individuationis* (là dove «io di me se ne va», come chiosava, con le parole di Mario Benedetti, Tommaso Di Dio in chiusura del Seminario delle arti dinamiche 2018-2019), per rifondersi nella ebbrezza dionisiaca dell'urlo cosmico in cui tutti i colori si addensano in nero.

### **Rivoluzione e rivelazione: «la materia, che è movimento»**

Daumal frequenta e condivide, per alcuni tratti, il lavoro dei surrealisti, via via sempre più stretti attorno alla figura guida di André Breton. La questione politica e il senso della rivoluzione che le sperimentazioni del Grand Jeu avevano inteso promuovere diventano però, nel giro di qualche anno, motivo di profondo divario con il gruppo bretoniano, che aveva nel frattempo fatte sue le istanze del materialismo storico-dialettico propugnato dal Partito Comunista Francese. Sul rapporto del Grand Jeu con il marxismo, nel complesso quadro socio-politico dell'Europa degli anni Venti, a cavallo fra le due guerre mondiali, avremo modo di ragionare

insieme ad Antonio Attisani nel dialogo che abbiamo programmato per l'11 gennaio prossimo, in coda alla terza sessione del Seminario.

Qui preme ricordare solo che, nel marzo 1929, il Grand Jeu viene “processato” dai surrealisti e condannato come colpevole di misticismo, spiritualismo, elitarismo. Il principale capo di accusa è il ricorso alla parola ‘Dio’ (e, precisamente, all’espressione «grazia di Dio», che compare nella Premessa al n. 1 della rivista «Le Grand Jeu»). Si noti che la stessa questione lessicale era stata utilizzata come capo d’accusa già nei confronti di Antonin Artaud, che nel 1926 aveva rotto con i surrealisti dopo una collaborazione assai intensa (ben più di quella di Daumal: nel 1925, tra l’altro, Artaud era stato nominato direttore del Bureau de Recherches Surréalistes e aveva curato il n. 3 della rivista «La Révolution Surréaliste», intitolato *1925: fin de l’ère chrétienne*). Ma il lessico non era che un paravento per divergenze ben più profonde. Esse riguardavano la visione complessiva degli scopi a cui tendeva l’attività rivoluzionaria, nonché i mezzi adottati per conseguire tali scopi e la realtà stessa a cui la rivoluzione si sarebbe dovuta applicare.

Per chiarire questo punto nodale, è utile rileggere le parole scritte da Antonin Artaud nella *Déclaration du 27 janvier 1925* (in Id., *Oeuvres complètes*, edite par Paule Thévenin, Gallimard, Paris 1976, vol. 1\*\*, pp. 29-30), con la quale egli ufficializzò il suo incarico alla direzione del Bureau:

«1° Noi non abbiamo niente a che vedere con la letteratura; [...] 2° Il *surrealismo* non è un mezzo di espressione nuovo o più facile, e neanche una metafisica della poesia; è un mezzo di liberazione totale dello spirito *e di tutto ciò che gli somiglia*. 3° Noi siamo ben decisi a fare una Rivoluzione. 4° Abbiamo affiancato la parola *surrealismo* a quella di *rivoluzione* unicamente per mostrare il carattere disinteressato, distaccato, e anche del tutto disperato di questa rivoluzione. 5° Non pretendiamo di cambiare niente nelle abitudini degli uomini, pensiamo piuttosto di dimostrare loro la fragilità dei loro pensieri, e su quali instabili basi, su quali fondamenta abbiano fissato le loro tremolanti abitazioni».

Alla luce di questa dichiarazione, ancor più eloquenti sono le parole con le quali Antonin Artaud si sarebbe espresso, un decennio dopo la rottura, nella conferenza intitolata *Surréalisme et Révolution*, che tenne a Città del Messico nel 1936:

«Questa *rivolta per la conoscenza*, che la rivoluzione surrealista voleva essere, non aveva niente a che vedere con una rivoluzione che pretende di conoscere già l’uomo [...]. Il punto di vista del Surrealismo e quello del marxismo erano inconciliabili. [...] Si può dire che, degli antichi valori dell’Uomo, Marx organizza ciò che la Borghesia ha lasciato.

Prima di essere l’esaltazione di una realtà superiore, il Surrealismo era una critica dei fatti, e del movimento della ragione nei fatti [...] Marx è partito da un fatto, ma è restato dentro questo fatto [...]. Ha tratto, insomma, una metafisica da un fatto» (in A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, trad. it., a cura di M. Gallucci, Monteleone, Vibo Valentia 1994, pp. 55-66 *passim*).

Pochi mesi dopo l’espulsione del 1929, anche Daumal compone uno scritto, intitolato *Il surrealismo e «Le Grand Jeu»* (tradotto in italiano nella citata raccolta Adelphi, *Le Grand Jeu*, pp. 257-259), nel quale mette a fuoco la diversa idea di rivoluzione a cui i due gruppi si ispiravano e, soprattutto, le divergenze circa i mezzi per realizzarla e la realtà a cui applicarla:

«*In abstracto*, i surrealisti occupano una posizione storica che è anche quella del “Grand Jeu”. Giunti all’intelligenza della necessità dialettica della Rivoluzione, essi constatano che la loro attività è l’aspetto intellettuale della forza rivoluzionaria mentre il proletariato ne è l’aspetto fisico. Il loro fine è quindi: servire la rivoluzione proletaria descrivendo “il funzionamento reale dello spirito”. [...] Problema correlativo: trovare i mezzi per farsi capire, non più dal pubblico borghese e snob, ma dagli autentici pensatori rivoluzionari. [...] Disgraziatamente la scrittura automatica, l’onorismo ecc. diventano troppo presto per i surrealisti mezzi per pensare, meccanismi pensanti, in altre parole procedimenti per dormire, per non aver da pensare. [...] Non c’è *mezzo* per pensare: penso, immediatamente, o dormo.

L’assenza di questo unico criterio, la coscienza, provoca una certa confusione nelle ricerche surrealiste. Coscienti a volte di ciò che è il “materialismo dialettico” nella sua essenza – la conoscenza del mondo come fosse quella di una *materia* il cui modo di esistenza è il *movimento* –, essi ricadono troppo spesso nel vecchio materialismo (“primato della materia sul pensiero”), che è sempre soltanto

un dualismo zoppicante (come è un dualismo zoppicante il vecchio idealismo, che omette la materia). Quando il loro pensiero vacilla, si aggrappano sempre a *questo* materialismo [...].

Il nostro compito, che dovrebbe essere il loro, è essenzialmente di descrivere:

*la materia, che è movimento;*

i diversi modi del movimento: i ritmi;

i diversi aspetti del concreto: fisico, biologico, psicologico, come modi di movimento sottoposti a certi ritmi determinati;

la dialettica come attività ritmica in tutti i campi... ecc.

Nessun campo della conoscenza umana può sfuggire a tale indagine: ma questo esige un perpetuo sforzo per pensare, per pensare dialetticamente e non secondo una logica dialettica. Per troppi “materialisti” ciò che esiste, di fatto, qualsiasi cosa dicano, non è la materia, ma l’idea di materia: in questo caso saranno sempre idealisti mascherati finché non avranno colto il rapporto che c’è tra il movimento “idea di sasso” e il movimento “sasso”.

Allo stesso modo giudichiamo molto insufficienti le critiche dette “materialiste” della religione che, in fondo, sono quasi sempre soltanto critiche sensualistiche».

### **Verso il lavoro su di sé**

La questione dei mezzi, delle strategie, del “come”<sup>1</sup> era già al centro delle ricerche del Grand Jeu nel campo della metafisica sperimentale. La puntualizzazione circa le discrepanze con i surrealisti, tuttavia, chiarisce, a mio parere, anche un aspetto di insufficienza che – per motivi differenti – Daumal infine avvertirà nelle ricerche stesse del Grand Jeu. Tale insufficienza aveva a che fare proprio con la dimensione di oscurità e rifiusione nell’indifferenziato, nel nero dell’aritmia in cui nessuna esperienza o conoscenza è più possibile, e in cui, se la materia è movimento e se i ritmi ne sono i modi, nessuna realtà può più sussistere e materialmente consistere. Gli esercizi di compenetrazione miravano insomma a un esito di alterazione percettiva nella quale era infine la coscienza stessa a rischiare di perdersi. A me sembra che questo punto sia da tenere in considerazione per comprendere (al di là delle ragioni contingenti) la svolta che porterà Daumal dalla ricerca della rivelazione immediata, perseguita nel contesto di una comunità iniziatica come il Grand Jeu, al solitario “lavoro su di sé” cui egli si dedicherà a partire dai primi anni Trenta e fino alla morte.

«“Lavoro cosciente” – Daumal scriverà in una lettera del 14 agosto 1943 a Geneviève Lief –: non c’è niente di misterioso. Di norma quel che chiamiamo “lavoro” è una cosa che si fa da sé, meccanicamente, non coscientemente. Fare qualcosa “ricordandosi di sé” significa lavorare coscientemente. Oggi possiamo quanto meno sforzarci di applicare nella vita normale le decisioni prese nei momenti speciali (di riflessione, di raccoglimento, come li vuoi chiamare). È la via che ci è aperta verso un lavoro cosciente» (trad. it., in R. Daumal, *Il lavoro su di sé*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 2011<sup>3</sup>, p. 71).

Nel reperimento degli strumenti per addestrarsi a tale *lavoro* (si ripensi alla cura delle scarpe, da cui, per gli alpinisti analogici, può dipendere la vita stessa, in certi passaggi della scalata), ebbe per Daumal un ruolo importantissimo l’incontro con l’arte indiana. Sin dal 1928 egli aveva cominciato a studiare il sanscrito e ad avvicinare i testi sapienziali della tradizione indù. Ma è nel 1931 che fa un’esperienza cruciale: incontra il lavoro del danzatore indiano Uday Shankar (1900-1977). (Nello stesso anno Antonin Artaud assiste a una performance di teatro balinese, che segnerà profondamente il seguito del suo percorso conoscitivo.)

La cronaca riporta così la sequenza dei fatti: nel 1932 il Grand Jeu si scioglie; sul finire dello stesso anno Daumal parte per New York al seguito di Uday Shankar, come cronista per la sua tournée statunitense; nei primi mesi del 1933 rientra a Parigi e, da allora, intensifica i suoi studi e le traduzioni dal sanscrito, con

---

<sup>1</sup> Approfitto per trascrivere qui la poesia “comeista”, a cui ho fatto cenno già un paio di volte durante le sessioni del Seminario e che si trova nella antologia *Alcuni poeti francesi del XXV secolo*, composta da Daumal nel 1941 (trad. it. in Id., *La conoscenza di sé*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano, pp. 71- 82). La poesia è di «Agréable Auguste (2380-2445), grande viaggiatore sotterraneo, che fu condannato a morte e all’autolisi al tempo della dittatura dei Contrageggi perché in possesso di un rasoio elettrico. Le sue poesie, canzoni, epigrammi, favole e aneddoti ebbero grande successo in tutti gli strati della società». Il suo titolo è *Sproloquio*: «Io come, io ho sempre comato e sempre comerò, con tutta la mia comeria. Stessista non posso, altrista non degno, comatore sono. E per le smorfie! comiamo, comatori, con tutta la nostra comeria. / Dite che questo mi danneggia? Se mi orna, per me è come se fosse, e per le smorfie e per il trucco, io mi come e vi ricome, falsi comatori, con tutta la mia comeria. / Scommetto forse diecimila sacchi di supposizioni contro uno che nonostante tutta la vostra comeria non potrete comare il mio come, e per le smorfie e per il trucco, per la finzione e per la fifa, io comerò sempre e dovunque, abbondantemente» (ivi, pp. 77-78). Ecco tutto.

particolare riferimento ai testi relativi all'arte poetica, alla musica e alle arti drammatiche (sua è, fra l'altro, la prima traduzione in francese di un estratto dal *Natyasastra*, il Quinto Veda o Trattato dell'arte teatrale, a cui dedicammo alcune sessioni del Seminario delle arti dinamiche nel 2015-2016: si vedano i materiali nell'Archivio on line e, in AA.VV., *Vita, conoscenza*, Jaca Book, Milano 2018, il cap. *Ancora teatro?*, pp. 143-205).

Nei mesi che trascorre negli Stati Uniti, Daumal scrive il libro intitolato *La Grande Beuverie* (trad. it.: *La Gran Bevuta*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1997<sup>3</sup>), una sorta di "romanzo di formazione" di impianto patafisico, che racconta la storia di una ubriacatura e di una sete insanabile, di una (e molte) metamorfosi e allucinazioni etiliche, di un gruppo i cui membri via via si dissolvono come figure di sogno, e di una ritrovata, larvale solitudine che (nella *Comune luce del giorno*, come intitola la terza e ultima parte) segna l'inizio di un nuovo cammino di ricerca, un cammino nella conoscenza che non si arresti al momento della effrazione e non aneli alla ingannevole dissoluzione (ma, forse, a una diversa consapevolezza, a un diverso tenere il passo, così che la materia-movimento prenda il ritmo di una danza).

Per molti versi, come sottolinea Rugafiori, *Il Monte Analogo* è il seguito della *Gran Bevuta*. In chiusura della sessione, prima di brindare all'imminente nuovo "natale", ne leggiamo alcuni passi (ed. cit., pp. 17-18, 21, 23-24, 213-216).