

Per una formazione transdisciplinare. Germogli

PER UNA DISCIPLINA PIÙ RIGOROSA, OVVERO DEL TRADIMENTO E DELLA FEDE. UNA RIFLESSIONE (AUTOBIOGRAFICA) SULL'INCONTRO DEL 13/10/2019

Antonio Vannini

Nel suo intervento Antonio Attisani faceva riferimento all'importanza dell'erudizione disciplinare: solo a quel punto, dopo un serio e lungo studio, si può sentire legittimamente "il pericolo della disciplinarietà" (così lo chiamava Carlo Sini) e dunque la necessità di oltrepassarne i limiti, accedendo a una dimensione transdisciplinare («la cosa più difficile del mondo: sfondare una porta aperta»). Il discorso può sembrare condivisibile, e certamente lo è quanto alla sua natura di invito, per ciascuno, ad attenersi a una dimensione di serietà e di dedizione al lavoro in cui si trova impegnato. D'altra parte, mi pare che esso entri "in frizione" con quanto affermava, invece, in modo secondo me almeno altrettanto condivisibile, Francesco Emmolo: «le discipline al giorno d'oggi sono esplose, non hanno più i loro confini». Se le discipline sono esplose, se non possono più rivendicare legittimamente una loro autonomia dalle altre (oltre che, naturalmente, dalla vita nel suo transito), in che modo sarebbe possibile impegnarsi tanto da raggiungere una conoscenza "sterminata" in una disciplina singola, cioè in una delle tante disponibili e co-implicate nell'esplosione?

Quel che voglio dire, semplicemente, è che a volte può capitare che uno perda *prima* la fede: prima che la *dynamis* seduttiva di una disciplina sia riuscita a condurlo a tanto da fare di lui un autentico erudito. E che il mondo di oggi, nella sua "esplosione", è forse particolarmente foriero di simili occasioni di dis-incanto. A quel punto, uno sarebbe allora perduto per sempre nella via della formazione, ossia della saggezza? (Perché se transdisciplinare è il transito, cioè la vita in atto e l'apertura dello sguardo alla sua domanda di senso, allora è di questo che stiamo parlando: saggezza più che sapienza o conoscenza; ovvero un sapere e un fare che ci formino come esseri umani, e che quindi ci aiutino, ad esempio, a non essere più «delle bestie che annientano i popoli», come ancora diceva Sini). Oppure, diversamente, anche la via di un precoce disincanto può essere una valevole occasione formativa? Che io propenda piuttosto per la seconda ipotesi è evidenziato, oltre che dal tono generale del mio discorso, anche dal trattino con cui ho voluto scrivere la prima occorrenza della parola: "dis-incanto". Peraltro, questa mia propensione è certamente dovuta al fatto che non parlo in astratto ma per esperienza personale – come d'altronde faceva palesemente anche Attisani – e che vorrei dunque evitare di vedermi tristemente destinato all'insensatezza e alla perdizione («ognuno di noi vuole essere il modello, rappresentare l'umanità», diceva anche Carlo Sini: si parla anzitutto da se stessi e per se stessi, anche se sempre *a fronte* degli altri, o in contrappunto. Certo poi si deve anche cercare di comporsi in armonia...). Ciò che credo, in breve, è che anche il tradimento – tradimento di una disciplina, cioè di un metodo, di un approccio, di un campo d'interesse, di un certo uso di certi strumenti per certi fini – possa rappresentare una forma di fedeltà, e al limite, *in certe circostanze*, una fedeltà più pura: perché non riferita ad una particolare disciplina, ma alla generale domanda di senso che viene dalla vita (una fedeltà transdisciplinare, dunque). Una fedeltà più pura e quindi anche, per così dire, una "disciplina più rigorosa" (il termine "disciplina" è interessante nell'ampiezza della sua "rosa dei sensi").

Perciò eccole, le mie circostanze, per come esse, oggi, mi si ricostruiscono. «Tu da dove parli?» Era la domanda con cui Attisani ha inaugurato la prima edizione del Seminario delle Arti Dinamiche: come nuovo socio di Mechrí me ne sento particolarmente interpellato. Perdonatemi dunque se per un po' – credo non invano: mi servirà per "dare corpo e sostanza alla cosa", e per arrivare al finale – indulgo a parlare di me (spero di non annoiare).

Appassionato di letteratura, tutto circonfuso dell'entusiasmo romantico che si può avere a quell'età, dopo le scuole superiori – frequentate in Ancona, la mia città – mi iscrissi alla facoltà di Lettere dell'Università di Urbino. E lì, ovviamente, doveti ben presto capire che la realtà era molto diversa dagli ingenui "fantasmi del mio desiderio" (per dirla con Eleonora Buono). I professori, cioè, non erano quegli individui privilegiati che potevano dedicare il tempo della vita al loro fantasma, diciamo così, in libera relazione erotica (come anch'io sognavo di poter fare): erano invece, per lo più, qualcosa di molto più concreto e concretamente "impiegatizio" – oh, Sartre, ti avessi letto a vent'anni! – : erano, ossia, di volta in volta degli storici, dei critici, dei filologi della letteratura che timbravano ogni mattina il loro cartellino

e obbedivano “alle regole dell’ufficio”, piuttosto che delle persone che con la letteratura si giocavano la vita in una lotta corpo a corpo all’ultimo sangue («Fratelli, a un tempo, Amore e Morte...» canta il Poeta). Lo storico faceva lo storico, obbedendo ai dettami del suo mestiere e soffrendone palesemente tutte le deformazioni professionali, che spesso finivano col condizionare potentemente il suo personale rapporto con l’esperienza della letteratura; e così anche il critico, il linguista ecc. Beh, direte voi, come altro studiare la letteratura se non in una qualche disciplina? Naturalmente, ma chi ha deciso che nel formarsi alla letteratura si tratti *in primo luogo* di studiarla, cioè di farne l’oggetto conoscitivo di una qualche disciplina che stia lì, chirurgicamente, a sezionarla, come appunto accade nelle nostre università? E che non si tratti invece *in primo luogo* di frequentarla attivamente come fruitori e come autori, ovvero, diciamo, di farsela “passare per il corpo” come forma d’arte praticata?

Com’è ovvio, c’erano poi anche altre cose che rendevano tale mia esperienza formativa piuttosto disfunzionale: su tutte, l’estrema frammentazione del percorso di studi (32 esami in tre anni), in cui più che le opere d’arte e di pensiero proliferavano i manuali, con la loro grigia e “burocratica” mera informazione. Per fortuna e comprensibilmente, non tutto è stato una delusione, e la mia sincera volontà di conoscere è stata comunque supportata da alcuni bravi insegnanti e dall’incontro con alcuni testi importanti. Soprattutto, c’erano alcune persone che eccedevano decisamente il ruolo del burocrate, e la cui sapienza disciplinare era almeno potenzialmente aperta, come posso dire oggi, a una dimensione transdisciplinare (in altre parole, aveva la forza di intaccare la vita e la sua domanda di senso). Mi riferisco a Gualtiero De Santi, docente di Letterature Compare, allievo di Carlo Bo, autentico e finissimo letterato “come oggi non ne fabbricano più”, al quale devo molto e che è stato relatore della mia tesi su *Con testo a fronte* di Paolo Volponi (il suo *opus magnum* poetico), e Donatella Marchi, professoressa di Letteratura Italiana Contemporanea, che al terzo anno – proprio in un corso su Volponi – è riuscita nell’impresa di ricordarmi, da dentro un’aula universitaria, che la letteratura per il corpo ci può e ci deve passare (non a caso faceva teatro, e ogni tanto lo faceva anche a lezione). Comunque, per non farla troppo lunga – ma dubito di riuscirci – tali aspetti e incontri positivi non hanno potuto evitare che la stesura della tesi diventasse per me un’esperienza che non esito a definire drammatica.

Io amavo quel testo, e su quel testo volevo dire qualcosa di vero. Ma come fare? Cosa mettere, appunto, *a fronte del testo*? Da quale punto, da quale sentiero lo avrei attraversato? E perché proprio quel sentiero e non *anche* gli altri? In forza di quale autorità o fondamento? Per me a quel tempo ciò rappresentava, innanzitutto, la problematica consapevolezza di una radicale ignoranza, ignoranza che era certo inquietantemente mia ma anche strutturale. Come esprimersi su un testo se non si sono letti tutti gli altri testi, in primo luogo di quell’epoca, ma anche i precedenti? Se non si conosce a menadito il loro contesto storico e culturale? E poi dove finisce questo contesto, ci sono forse libri a sufficienza per contenerlo? Che ne so io della vita di Volponi, di cosa voleva dire lui, di come risuonavano le parole delle sue poesie alle orecchie viventi della gente che le leggeva negli anni Settanta e Ottanta, orecchie così diverse dalle mie del Duemilaediecì? La risposta che mi davo a queste domande era che dovevo dire, più che qualcosa di vero, qualcosa di sincero, di onesto. Io sapevo quel che sapevo, e grazie a questo sapere (per poco che fosse) di quel testo facevo una certa esperienza: allora dovevo trovare il modo di trascriverla fedelmente. E qui è iniziato il corpo a corpo. Infinite letture e riletture, a consumare le pagine. Trovarsi involontariamente a parlare e a scrivere in rima. E come sarebbero mai potute finire, quelle riletture? Quand’è che si conclude un’esperienza di fruizione artistica se non, appunto, mai? La cosa però era a suo modo sconvolgente: accorgersi che certe descrizioni fatte a pagina 14 non sarebbero state ripetibili a pagina 36 per il semplice motivo che nel frattempo avevi deciso, cioè *ti si era deciso*, che quella certa poesia andava letta più lentamente. Era “largo”, accidenti, non “allegro”. Accorgersi, soprattutto, che sia la descrizione a pagina 14 che quella a pagina 36 erano tutt’altro che “trascrizioni fedeli” della mia esperienza di fruizione, per quanto io mi c’impegnassi con tutte le forze: perché esse erano invece sottoposte all’attrazione di forze necessariamente più cogenti. Da quelle più circostanziali che rendevano più o meno felice la mia scrittura e che comunque la condizionavano (avevo dormito abbastanza la sera prima? Ero felice, tranquillo, ero turbato, ero triste? Avevo digerito bene? Ero stanco?), a quelle più “strutturali” legate alla stessa “resistenza” e allo spessore del materiale linguistico: ciò che rendeva la composizione del mio testo nient’affatto una comunicazione trasparente, ma piuttosto un fatto di stile, un’operazione retorica e, dunque, una manipolazione mai neutra ma invece sempre “tendenziosa”. La cosa forse più preoccupante era poi che qualunque cosa avessi scritto, condizionato da queste forze così “prosaiche” ma ineliminabili, essa restava lì e non poteva disdirsi: anche se avessi deciso di eliminare una parte poco riuscita, la successiva riscrittura sarebbe comunque ripartita da lì, fosse anche

solo nell'intento di discostarsene. Insomma, come avrete ben capito, all'epoca mancavo completamente di un'adeguata nozione di lavoro e di strumento, non avevo il pensiero delle pratiche nel mio zaino e perciò non capivo che non solo non c'era nessuna "verità del testo" che stesse lì prima del mio lavoro e dovesse essere detta, ma che non c'era neanche una "esperienza di fruizione autentica" se non nelle pratiche in cui essa volta a volta concretamente s'incarnava, che quindi *Con testo a fronte* di Volponi era morto con Volponi (e, prima ancora, *in* Volponi), e che adesso *Con testo a fronte* era mio e ogni giorno moriva e rinasceva in me, e soprattutto che tutto ciò era normale e che non c'era niente di male (oh, Sini, ti avessi letto a vent'anni!).

In ogni caso, la mia tesi in qualche modo venne fuori bella – così almeno ritennero relatore e correlatrice – ma io non ne venni fuori per niente bene. Per tutte le suddette ragioni, insieme ad altre che non dico perché personali, e ad altre ancora infinite che non potrei mai dire (perché mai potrebbero essere ridotte in un discorso), sprofondai in una crisi esistenziale. Mi presi un anno sabbatico, durante il quale, tra le altre cose, scrissi dei versi (piuttosto arrabbiati), coltivai una mia incipiente passione per il cinema e passai il tempo a fare dei disegni brutalmente naïf – non ne facevo dalle scuole medie – nei quali sfogavo "le mie frustrazioni e i miei dolori". Al termine di questo anno decisi di "saltare il fosso" e ricominciare da capo, ossia di schivare quelle che mi parevano le insufficienze e le aporie dello studio teorico passando alla pratica: mi iscrissi all'Accademia di Belle Arti (sempre a Urbino), frequentando il corso di Pittura in tutti i suoi cinque anni. Così tradii la letteratura per l'arte visiva: in nome di una per me nuova attrazione per gli aspetti visivi, nonché del fatto molto banale che Accademie o Conservatori di Letteratura, chissà perché, non esistono.

In accademia i problemi erano in un certo senso diametralmente opposti. L'offerta didattica, nella sua parte intellettuale, era del tutto insufficiente e inconsistente (cosa che gettava molti studenti che arrivavano lì direttamente dalle scuole superiori nello smarrimento e, a volte, nello sconforto più totali: «che cosa sto facendo qui? Che accidenti starei imparando?»); ma, quel che è peggio, tale offerta, considerata nella sua interezza, non corrispondeva ad un progetto formativo qualsivoglia, risultando piuttosto una casuale accozzaglia di singoli corsi sconnessi affidati da cima a fondo all'arbitrio dei cosiddetti "insegnanti".

Vi era, d'altro canto, l'incomparabile privilegio di potersi dedicare assiduamente alla pratica dell'arte (senza essere quotidianamente oberati dall'esigenza di studiare mille inutili manuali), e l'occasione di conoscere e frequentare alcune persone che al mondo dell'arte effettivamente partecipavano (come artisti o come critici-curatori di fama quantomeno nazionale) e che in qualche modo comunicavano questa loro esperienza: magari più volentieri davanti a una birra che dentro le aule.

Così, per la prima volta, mi trovai alle prese con l'arduo e meraviglioso mestiere di provare a mettere in piedi una mia personale ricerca artistica. Dopo alcune prove del tutto ingenuo volte a familiarizzare un minimo con i ferri del mestiere, iniziai a realizzare delle grandi pitture su carta che ricordavano in certo modo i dipinti degli anni '50, in particolare quelli dell'Informale "di orientamento segnico" (Hartung, Mathieu, Motherwell, ecc.). Mi accorgevo, per tale via, anche del fatto che non esistono guadagni senza perdite, e che lo straordinario senso di gioia e di libertà che mi regalava il "fare" quotidianamente l'arte (qualunque cosa quest'arte valesse), era bilanciato in negativo da un certo mio arrugginimento nelle capacità di studiare e di produrre discorsi articolati (scritti o orali). Non che stessi disimparando qualcosa, anzi sentivo che il mutamento di prospettiva accresceva di molto la mia comprensione dei fenomeni artistici, tuttavia non potevo non notare una certa mia difficoltà dovuta al fatto che certi gesti (studiare, scrivere) non li compivo più quotidianamente, avendoli sostituiti con altri. (A un certo punto il problema delle discipline diventa molto pratico: quando ti alzi la mattina devi decidere se leggere un libro o prendere in mano il pennello, e questo, ovviamente, fa differenza: «insegno a scuola, quindi sono disabituato a pensare», diceva Francesco Emmolo. Figuriamoci cosa accade a chi è costretto otto ore al giorno a fare un lavoro manuale e poi è affidato alle amorevoli cure dei programmi televisivi serali, e a come tutto questo sostanzi il significato concreto di ciò che ci ostiniamo a definire "democrazia").

Nel contempo, in quel periodo familiarizzavo anche con il mondo dell'arte contemporanea e con la sua implicita "grammatica", entro la quale spiccava la pretesa di produrre un fondamento concettuale del proprio fare artistico. Pretesa che a me pareva, in qualche maniera, legittimata storicamente dal fatto che, dopo le picconate delle innumerevoli avanguardie del XX secolo, nulla ormai restava in piedi delle convenzioni artistiche e degli stili tradizionali, nonché dell'autonomia delle varie discipline artistiche: sicché nel momento in cui qualcuno, al giorno d'oggi, decideva di esprimersi *proprio in un certo modo*, e

non nei mille altri possibili, veniva naturale di chiedergli perché, e aspettarsi che lui avesse qualcosa da rispondere che fosse più di un semplice: «perché solo così io so fare» (e da dove ti è venuta tutta questa unidisciplinare fedeltà? Perché fai così come fai e non altrimenti? E poi, perché fai proprio arte? Perché non scegli, poniamo, di giovare all'umanità facendo piuttosto il medico, il pompiere, il missionario?). Ad ogni modo, nel mondo dell'arte contemporanea, questa problematica esigenza di render ragione del proprio fare artistico veniva molto spesso interpretata in modi, secondo me, non esattamente nobili. Da un lato, essa supportava il più delle volte un fare artistico che di artistico non aveva di fatto più nulla (essendo un derivato delle operazioni consapevolmente non-artistiche o anti-artistiche di Marcel Duchamp, il quale mai con esse aveva avuto in animo di fondare un nuovo e diverso "modo di esistenza" dell'arte), dall'altro tale attività "meta-artistica" era molto spesso condotta dagli artisti e dai critici con una sorprendente e assurda indifferenza al fatto che di fondamenti concettuali una certa disciplina, nota come filosofia, si occupava da più o meno duemilacinquecento anni: opere di filosofi erano sì molto spesso citate, ma per lo più in funzione esornativa o come fonti di "auctoritas" per legittimare operazioni di pensiero inconsistenti e che di filosofico non avevano un'acca (riducendosi, in molti casi, a degli spot per avvalorare le pratiche di qualche artista o gruppo di artisti).

Conseguentemente, a questo punto decisi che, come potevo e nel tempo che avevo, dovevo iniziare a interessarmi di filosofia. Lessi così soprattutto testi di Walter Benjamin e di Maria Zambrano, poi anche di Derrida e Merleau-Ponty; approfittando, per un certo periodo, di una maggiorazione del tempo che potevo dedicare alla lettura: insoddisfatto del mio dipingere, che a mio modo di vedere si andava ripetendo sterilmente quasi in una forma di automatismo, avevo deciso di prendermi una pausa dalla pittura.

Dopo tale pausa la pittura tornò, in modalità almeno apparentemente paradossali: mi misi a dipingere ad occhi chiusi, inventandomi una pratica di pittura "alla cieca" che mi ha accompagnato praticamente ogni giorno per due anni, fino a quando – poco più di un anno fa – ho smesso nuovamente di dipingere, per ora definitivamente. Non starò a ricostruire – mi sono già dilungato troppo, come temevo – le ragioni che mi avevano condotto a quella scelta, che pure c'erano, né i fondamenti intellettuali e "concettuali" che mi pareva di ravvisare in quella mia ricerca e nel modo peculiare in cui essa voleva incarnarsi in delle opere. Basti dire che in tal modo, separando cioè il gesto del dipingere dalla simultanea sorveglianza dell'occhio e consegnandolo così apertamente alle sue proprie "ragioni tattili", la pratica quotidiana della pittura era per me diventata un'autentica forma di meditazione: meditazione sul gesto in atto, attenzione del corpo al corpo, al modo in cui la mano si lega al suo strumento (il pennello) per tracciare segni su di un supporto. E che a un certo punto, nel bel mezzo dei miei tentativi di comprendere che cosa fosse e che cosa significasse ciò che stavo facendo, mi sono imbattuto nel pensiero di Carlo Sini.

Fin da subito – cioè dalla conferenza che ascoltai al Festivalfilosofia del 2017, che s'intitolava *Il lavoro come arte della conoscenza* – ebbi come la sensazione che quelle parole fossero dette *per me*: che ci fosse, cioè, in quelle parole, una possibilità per me di rileggere e riorientare proficuamente il senso della mia vicenda intellettuale e artistica (nonché umana, in ultima analisi). La sensazione si rivelò corretta: lo compresi man mano che procedevo nella lettura di sue opere, e grazie al fatto che – dopo il diploma (marzo 2018) – ebbi l'occasione di prendermi il tempo necessario per riflettere sulle molte sparse e informi intuizioni che mi attraversavano. Ed è così che ho deciso un anno fa che il punto, per me, non era più dipingere, e che dunque valeva la pena, dopo la letteratura, di tradire anche la pittura. Ed è così che ora decido di partecipare a Mechrí.

Così: cioè per una fedeltà più pura e per una disciplina più rigorosa. (Ma credo a questo punto opportuna una precisazione: non vorrei che a forza di dire cose come "fedeltà più pura" e "disciplina più rigorosa" questo mio racconto fosse inteso come fastidiosamente apologetico e autocelebrativo. Il tradimento delle discipline come forma di fedeltà e di coerenza transdisciplinare è *il tema* di questa ricostruzione autobiografica, ed è per questo che in essa emergono aspetti positivi di scelte che io certo rivendico anche con orgoglio – perché consapevole dei rischi che mi sono preso e benché consapevole, per esperienza diretta, che «l'interdisciplinarietà è oggi soprattutto uno svantaggio», come dice Eleonora Buono. Ricostruzioni d'altro tipo avrebbero potuto, invece, facilmente mettere in evidenza le molte mie debolezze, i miei limiti e difetti, o quelle che potrei considerare vere e proprie tare psicologiche. Tutte cose che ovviamente, insieme ad infinite altre, in quelle stesse scelte che rivendico e di cui racconto come racconto, hanno avuto in realtà un loro peso non secondario).

Ed eccoci qui al punto. Al finale (cioè all'inizio). Al momento, per me, di provare ad accennare i

tratti della figura del mio fantasma – seguo ancora Eleonora Buono –, a dare un volto al desiderio che mi porta (fino a qui).

Ho smesso di dipingere perché mi sono detto che se la mia pittura era meditazione, attenzione del corpo al corpo, tanto valeva mettersi lì a meditare, e farsela finita con la volontà autoaffermativa di sottoporre delle opere a un fruitore (opere che inevitabilmente, di questa attività meditativa, non avrebbero potuto trattenere altro che un muto rinvio, un tacito accenno). E, se vuoi che qualcun altro mediti, devi farlo meditare (ossia devi dirgli come fare), non devi certo fargli vedere un quadro. Ma il punto, com'è ovvio, non è neanche meditare: la pratica della meditazione, intesa in senso stretto, può essere un'attività propedeutica come molte altre. Il punto è l'attenzione del corpo al corpo. «Il Seminario delle arti dinamiche parla del corpo», diceva Carlo Sini: io sottolineerei il termine “parla”. Il che è bellissimo e fondamentale e da fare, e mi sembra anche che il suddetto seminario lo faccia molto bene. Ma a mio avviso non basta. A mio avviso occorrerebbe, se così posso esprimermi, affiancare alla “cura dei significati” una “cura delle azioni” che avvenga non (solo) nelle parole ma nel corpo. Anche in questo caso, non sarebbe possibile stabilire delle regole o dei metodi, perché non si tratterebbe di compiere azioni particolari ma piuttosto di perseguire una certa attenzione, un certo atteggiamento *nelle* azioni che si compiono. Mi pare però inevitabile che qualsiasi strategia si decida, secondo le circostanze e l'opportunità del momento, di adottare, essa dovrà contenere una forma di “movimentazione (attenta) del corpo”. Del resto è quel che significa il termine “arte”: movimento ordinato ad un fine. (Il fine, in questo caso, non potrebbe che essere un fine transdisciplinare, e cioè quella domanda di sensatezza che viene dalla vita e che costituisce il fine di tutti i fini: “la felicità del mondo”, come anche è stato detto nell'incontro). Il corpo va messo in movimento perché solo muovendosi il corpo sente. Solo esponendosi al cambiamento. Se siamo abituati a stare seduti nel nostro ufficio otto ore al giorno, avremo sì di tanto in tanto i nostri mal di schiena, ma quella per il nostro corpo sarà l'abitudine e la norma. Il corpo di uno che sta in piedi, che si muove e cammina sente invece distintamente, dopo poco tempo, la pressione che la posizione seduta impone ai suoi organi interni. Se mangiamo torte tutti i giorni, la frutta non ci sembra più dolce. Se prendi il caffè tutti i giorni puoi prenderlo anche la sera, se non lo bevi mai invece non dormi. Allora, io credo che anche nel corpo ci si debba allenare a una salutare interdisciplinarietà (aprirlo, diciamo, a incontri con “linguaggi corporali in transito”, cioè con azioni, con “arti” in transito). Allenarsi, sempre guidati dal fine di tutti i fini e tenendo desta l'attenzione. Questa cosa che sto facendo, che sono abituato o indotto o costretto a fare in questo modo, che cosa *mi fa*? Che cosa fa al mio corpo? Come collabora, se vi collabora, alla sua felicità *come felicità del mondo*? Come potrebbe invece collaborarvi meglio? Che cosa posso di me cambiare, per poi poter sentire “che cosa mi cambia”? Che cosa posso tradire, per una fedeltà più pura? Che disciplina posso interrompere (consapevole che ciò comporterà una qualche forma di perdita e di “svantaggio”), per una disciplina più rigorosa? Scriveva Carlo Sini in chiusura di *Gli abiti, le pratiche, i saperi*: «in sostanza, si tratta di non morire nelle pratiche che pratichiamo. E ciò significa che bisogna, o che è preferibile, lasciarle appunto morire. Ovvero accogliere le loro modificazioni che sono anche le nostre modificazioni, la nostra morte e la nostra rinascita». Per farlo, bisogna educare se stessi ad acquisire il giusto atteggiamento e la giusta attenzione: le modificazioni possibili bisogna vederle, il che significa anche desiderarle. Bisogna cioè superare l'attaccamento alle pratiche, la volontà o l'istinto a “bloccare il transito” (ovvero esercitarsi sempre di nuovo, perché è un compito infinito). Imparare il difficilissimo mestiere di tramontare, cosa che comporta sempre il rischio: questo rischio bisogna volerlo correre. Bisogna imparare a intravedere nella notte la possibilità dell'alba e della rinascita.

In breve, a me pare che il pensiero delle pratiche possa andare a braccetto con un'arte *delle pratiche* che ci insegni a transitare, al lume della domanda di senso che viene dalla vita, le nostre azioni accanto ai nostri saperi (accanto e in accordo ad essi). E così come, nel primo, la filosofia dismette il suo tradizionale abito d'azione di produrre teorie che aspirano ad enunciare delle verità e inizia ad occuparsi della “cura dei significati”, perché «quel che dice il discorso è cosa devo fare, dunque non ne va della verità ma della salvezza»; altrettanto, nella seconda, l'arte smetterebbe di voler produrre opere e si dedicherebbe alla “cura delle azioni”, a svegliare la consapevolezza e a indirizzare l'attenzione su di esse, perché possano rivelare le loro poietiche possibilità di morte e di rinascita: anche in questo caso ne va della salvezza. (Si potrebbe anche dire: come il pensiero delle pratiche ci insegna a porre l'attenzione su ciò che “non sappiamo di sapere”, l'arte delle pratiche ci insegnerebbe a porla – anche e in primo luogo *nel corpo* – su ciò che “non sappiamo di fare”, ossia di poter fare anche altrimenti da come facciamo).

Non so se riesco ad esprimermi chiaramente: mi accorgo che non è per niente facile parlare di

queste cose, le quali ovviamente sono tutt'altro che compiute nei miei pensieri. Provo a dire così: mi pare necessario cercare di sollevare (per quanto si può, nei limiti e nella finitezza di ciascuno) le nostre azioni al livello del nostro sapere. Se il mio sapere mi dice che ciò che io sono è il frutto della sterminata eredità delle pratiche umane e del loro lavoro, allora mi dice per altro verso che ciò che sarò (e quindi anche ciò che sarà il mondo) sarà deciso anche da tutto quello che da oggi *io* deciderò di fare o non fare. E che tutto è importante, perché tutto entra nell'intreccio. Come decido di mangiare, di vestirmi, di parlare o non parlare con gli altri, di impegnarmi o non impegnarmi in questa o quella attività. In tutto ciò ne va della felicità del mondo, ossia della salvezza. In questa libertà (che ovviamente è solo parziale: ognuno è indirizzato dal peso del suo bagaglio ereditario, portato dal vento del "potere invisibile") risiede una corrispettiva responsabilità. Libertà e responsabilità che sono affidate alla nostra consapevolezza e al nostro agire: alle nostre consapevoli azioni (ai nostri movimenti ordinati ad un fine). Affinché noi consapevolmente possiamo farcene carico, necessitiamo di un'arte (un'arte delle pratiche che si prenda cura delle azioni). Arte che – come la transdisciplinarietà lo è nella vita in atto – in un certo senso è sempre già lì: tutti sappiamo prendere decisioni, e tutti ci assumiamo il rischio di "giocarci il corpo" sottoponendolo alla durezza della "disciplina" che ne deriva. Altro però è vedere tutto questo e decidere di farne un tema della propria pratica formativa (restando peraltro molto calmi e cercando sempre di comprendere bene i limiti delle proprie capacità e possibilità; ovvero che non siamo mai "il mondo" ma un suo piccolo infinitesimale nodo, ed è in quanto piccolo nodo che lo possiamo a modo nostro influenzare: con conseguenze, assolutamente imprevedibili, che possono essere del tutto trascurabili ma anche straordinariamente importanti. Ma ciò non ci compete: ciò che ci compete è di "fare la nostra parte").

Il nostro modo di agire, di "portare il corpo nel mondo", risulterà inevitabilmente cambiato da una pratica di assidua attenzione e messa in discussione delle nostre azioni, e dal correlativo allenamento quotidiano a capire "che ne è del nostro corpo" (che poi è il modo per cominciare a capire, concretamente, anche che ne è di quello degli altri: vedasi l'osservazione sull'insegnante di scuola che si disabituava a pensare e sul lavoratore manuale a 40 ore settimanali). Ciò che propongo, in sostanza, è di fare, per chi lo voglia e senta di averne l'interesse, il desiderio o la possibilità, ognuno coi suoi mezzi ed elaborando le sue strategie secondo le circostanze, un esercizio quotidiano di indirizzo delle proprie azioni verso "il fine di tutti i fini" (per come ognuno, di volta in volta, senta di poterlo interpretare), e di allenarsi a riconoscere (anche) *nel corpo* le conseguenze dei cambiamenti a cui ci si sottopone e a cui si sottopongono il proprio mondo circostante e gli altri. Riconoscerne, voglio dire, anche la bellezza e la grazia, quando ci sono; e la bellezza tradita, quando essa non c'è. Che è il modo, credo, per ricominciare davvero ad avere, oltre ad una parola che sa, anche un corpo che danza.

Concludo con un riferimento ai passi di Sartre che, secondo me molto opportunamente, Florinda Cambria ha voluto proporci. Io la vedo appunto così: per smettere di essere degli "intellettuali borghesi", ossia quelle creature mostruose che l'autore ha così impietosamente descritto nel suo libro, la via è quella di alzarsi dalla scrivania dell'impiegato, allentarsi il nodo della cravatta e movimentare il corpo. Farne un'arte. Mettersi davanti agli occhi il proprio corpo che agisce nel mondo, aprendolo alle sue occasioni di morte e di rinascita. Addestrarsi a danzare sul transito, per la felicità e la grazia del mondo (la salvezza, nostra e degli altri: non si danza mai da soli...). Ovvero, smettere di essere degli intellettuali. Un "intellettuale", come dice la parola, è strutturalmente in dualismo cartesiano (non a caso Sartre ne faceva risalire la nascita all'età moderna). È sbilanciato sulla *res cogitans*. Se non lo è più nei detti (*logois*), poiché la filosofia del Novecento ormai glielo ha insegnato, lo è ancora negli atti (*ergois*). Per coerenza, invece, se a questa dicotomia non ci credi più, allora *nel tuo agire* non puoi occuparti solo dei segni, devi occuparti anche delle azioni. Non puoi analizzare continuamente ciò che dici e che fai *nelle parole*, e trascurare di trarne poeticamente le conseguenze *nelle azioni*. Ciò significa che, da "intellettuale" che eri, devi tornare ad essere "chierico" (anche se in modo radicalmente nuovo). Devi smettere di essere in primo luogo un professore (o un artista) e diventare un monaco: figura che, credo non a caso, più volte nell'incontro è stata evocata. Io non voglio in primo luogo essere un artista da mostra o un filosofo da cattedra: voglio essere in primo luogo un monaco, un monaco che appunto *ora et labora*, cioè che "laborando ora" e "orando labora" (che "lavorando festeggia" e "festeggiando lavora"). Solo così, solo con questa ricomposizione *nel corpo e nelle azioni* del dire con il fare potremo avere idealmente quel "lavoro senza interruzioni e leggero" che dà luogo a un "nuovo modo di essere vivi" (come diceva Mejerchol'd). Ma ciò significa appunto impegnarsi, ognuno come può, a *rifare il mondo a partire da se stessi*, ossia in risonanza con gli altri (in contrappunto o "a fronte"). *Cioè danzando*.

Fede, salvezza, grazia, monaco. A mio modo di vedere, sono più che semplici metafore. Allora prendo l'ultima rincorsa e mi assumo un ulteriore rischio, dicendo apertamente che qui secondo me ciò di cui stiamo cercando di parlare – io in questi modi miei probabilmente molto confusi, ma anche voi, secondo me anche voi – è di religione. Intendo letteralmente.

(È verosimile, del resto, che, come uomo che viene dall'arte, non potrei dire diversamente. Un uomo dell'arte è di per sé il ministro di un culto. La *mousiké*, quel centro della formazione antica da cui hanno tratto origine la nostra arte e il nostro sapere, e che era fatta ad un tempo di parola e di danza, è radicata nel rituale, rituale che è sempre in certo modo rimasto vivo anche nelle moderne forme “laicizzate” dell'arte).

Scrivendo Carlo Sini in *Inizio* (pp. 46-48): «Nel caso del pensiero delle pratiche, direi che a colui che lo esercita deriva una sorta di visione che *accompagna* il fare comune, senza essere propriamente un *fare comune*. Si tratta dell'*esercizio* di uno sguardo [...]. Forse il tempo è venuto, con le sue macchine e le sue ragioni, perché questo sguardo, questa consapevolezza più o meno avvertita chiaramente in forma esplicita, si consolidi e si accompagni entro il fare di molti, o almeno di alcuni. Si tratterebbe allora, per fare un esempio comparativo, di come era vissuto il pensiero di un Dio creatore dell'universo in certe epoche del passato [...]. Pressoché a nessuno veniva in mente di discutere questa credenza, questa visione complessiva e prioritaria delle cose [...]. Questo sentire entrava nella vita quotidiana di ognuno, scandiva le sue pratiche religiose, lo sorreggeva nei momenti di sofferenza, di angoscia, di patimento per la sconcertante insensatezza e ingiustizia del vivere. Certo non gli impediva di agire e di reagire bene o male, ma accompagnava le azioni con la percezione di un senso ultimo indiscutibile, sebbene impossibile da esibire (così come si mostrano i fatti comuni) e persino molto difficile da garantire sul piano del ragionamento e delle sue certezze deduttive [...]. Potremmo dire che analogamente il pensiero delle pratiche è l'esercizio di una *trasformazione etica*, di una nuova modalità o intonazione relativa al frequentare il mondo e a comprenderlo, in base alla auto-evidenza evenemenziale di *ragioni* che non hanno una ragione ultima sulla quale appoggiarsi, né si sognano di pretenderla o di esibirla».

Dove sottolineerei le espressioni: *accompagna* il fare, *esercizio* di uno sguardo, *trasformazione etica*, frequentare il mondo (è da queste parti che io vedo insinuarsi l'arte delle pratiche, questa monastica *askesis*). Ma soprattutto dove l'“esempio comparativo” continua a sembrarmi ben più che un semplice esempio comparativo. D'altra parte, mi pare anche non casuale l'uso che Sini fa nei suoi testi del termine *religio*. Quel che voglio dire è che, quando un pensiero giunge a configurare – per chi *ci crede*, ovvero per chi sente come auto-evidenti quelle ragioni (*dogma* in greco vuol dire credenza, decisione) – una “visione complessiva e prioritaria delle cose”, allora in quel momento Dio inizia a “smettere di essere morto” e torna a offrire alla vita quotidiana il suo conforto, nonché a generare le sue peculiari angosce: sempre però all'ombra di un particolare “senso ultimo indiscutibile”. Quanto all'aspetto del nuovo Dio che inizia a tratteggiarsi nella filosofia siniana, a me pare che esso goda di un privilegio straordinario: quello di essere radicalmente antisuperstizioso, ossia di essere al corrente del fatto che, nei discorsi che fondano la sua credenza, e nei quali gli adepti del suo culto si riconoscono, non è espressa una qualche “verità” universale del cosmo e della vita, ma un modo per *danzare insieme* su una via che *per noi vi si mostra* come via di salvezza. Cosa che vale anche per questo mio discorso: ciò che conta è la capacità che esso, e gli altri che sorgeranno da lui (almeno in me ne sorgeranno), avranno o non avranno di *realizzarsi*, di “farsi mondo”, di far accadere magicamente il loro *abracadabra*.

Per tutte queste ragioni, ecco infine ciò che intendo fare, in primo luogo, a Mechrí: starmene calmino e imparare. Simili questioni così vaste e profonde necessitano innanzitutto che sia concesso loro del tempo, e richiedono un impegno e una pazienza “certosini”. Oltre che la capacità di esporsi al rischio che qualcuno, a un certo punto, ti faccia capire che sei momentaneamente (almeno si spera) preda di un delirio o di una follia.

Com'è che si dice follia in greco? *Mania*.

(18 ottobre 2019)