

## Seminario delle arti dinamiche

### FORGIATURE

Brogliaccio per la terza sessione (22 gennaio 2022)

Florinda Cambria

#### *Richiami dalla prima sessione (27 novembre 2021)*

In apertura del Seminario, Tommaso Di Dio e io abbiamo evocato due modi diversi (forse complementari?) di intendere quel che accade in un battistero.

Tommaso:

- «immersione nel liquido agerarchico dell'immanenza»;
- insistenza sull'acqua battesimale e sulla liquefazione di ogni forma-significato;
- acqua per temprare il metallo forgiato nella fucina.

Ricordiamo che, in metallurgia, la liquefazione è fenomeno di  *fusione*  e il suo ambiente è la *fonderia*.

Del battistero Tommaso ha sottolineato la dimensione, per così dire, inondante: battistero come luogo di immersione. Emblema ne è il *diluvio* e la connessa purificazione mediante dissoluzione delle forme (cfr. anche, nel Seminario di filosofia, l'insistenza sul « *naufragio*  della nave di Socrate»): passaggio attraverso la morte come condizione per la nuova nascita.

Io:

- il mestiere del battiloro (cfr. poesia di Valerio Magrelli);
- differenza tra la formazione mediante fusione e mediante *forgiatura*: processo non di liquefazione, ma di deformazione plastica mediante colpi di maglio; il suo ambiente è la *fucina*;
- forgiare è portare le forme al limite del loro primo-ultimo sussulto (forma iniziante – cfr. G. Caravaggio, *Immagine seme*): non immersione nell'informe, ma sosta e lavoro sul bordo dell'informe, appena un pelo prima del precipizio, sull'orlo del precipizio. Il che implica immagini di lotta, di pressione e resistenza. L'idea è che, nei processi di formazione, non esista passaggio nell'informe. L'inizio è già sempre cominciato (Antonin Artaud: «un corpo da sempre formato...»).

Del battistero a me interessa anzitutto la dimensione, per così dire, motoria: battistero come luogo di rotazione. Rotazione, cioè: simultaneità agerarchica, reversibilità, coesistenza non solvibile di forma e informe, figurale e non figurale, semantico e asemantico (quindi, anche, significato e significante). Per questo evocai il palindromo del Battistero di San Giovanni: «*En giro torte sol ciclos et rotor igne*». Rotazione metabolica del senso *dentro* e *con* le forme o i significati (cfr. A. Artaud: «sono una propulsione...»). Tensione, non unificazione nell'indifferenziato. Movimento senza traslazione, sussulto, motilità. Il rabbiamento (cfr. il *Makom* ebraico, che evocai nel Seminario dello scorso anno, sessione del 17/04/2021) non è altro o fuori dalle determinazioni che vengono alla luce: è il nero di luce (assoluta e invisibile) che trasluce nelle forme (relative e visibili).

Ho poi ricordato che, per la funzione e collocazione che rivestiva nelle antiche città, il battistero è un luogo *politico*, nel quale – così mi sono espressa – «si nasce ai molti», si diviene moltitudine, ma *nella determinazione perimetrata di una appartenenza cittadina* (il battistero di questa città, non di un'altra; il santo di questa città non di un'altra, ecc.).

Domande di Tommaso:

- 1) Al centro del nero, chi guarda?
- 2) Cosa significa stare immersi nel liquido agerarchico dell'immanenza?
- 3) Come pensare e praticare l'esperienza delle nostre «epifanie del crepuscolo»? (Cfr. James Turrel: Archivio on line 2020-2021, sessione del 15/05/2021.)

Attraversando queste domande, Tommaso ha proposto una sua prima tesi: ogni luogo può essere fucina, ogni soggetto è sciamano – c'è solo una differenza di intensità, di gradiente di potenza. Potenza di che?

Di restituire alla notte, al tramonto (al diluvio) le cose dei nostri saperi. Gli esercizi di intensità battesimale rendono possibile la consapevolezza come nuova nascita (temprati dal buio). Umani: i nati due volte.

Ripeto a mio modo: l'intensità battesimale produce, mediante immersione, consapevolezza del buio (il nero, l'informe, l'indifferenziato) e ciò tempera a nuova nascita. Nascita come emersione di un corpo rinnovato attraverso il passaggio in una morte «seconda» (morte del e nel sapere). Domando: chi sono dunque i guardiani del battistero? Tommaso risponde: gli artisti; i poeti; gli sciamani-attuanti. Essi sono custodi della *memoria*, ma anche detentori di un gradiente di potenza battesimale, pratico, operativo, efficace.

Memoria – prosegue Tommaso – come «addensamento», commessura con il corpo oscuro dei padri (o della madre nera: tutto il passato dei mondi) e salvezza-rinascita di stirpi umane lanciando dietro di sé «le ossa della grande madre», «le ossa di tua madre» (cfr. le pietre di Deucalione e Pirra e l'enigma di Temi). Rinascere è il lavoro degli umani, il loro destino. Su questo punto Tommaso cita Artaud (*Messaggi rivoluzionari*): «Chiamo poesia la conoscenza di questo destino interiore e dinamico del pensiero». Essere poeti è costruire «tramonti verificabili». Un appello all'esperienza artistica.

Nuove domande di Tommaso:

- 4) Come farsi sciamani-attuanti-poeti? (Cioè: come farsi guardiani di battisteri? Come farsi generatori di umanità?)
- 5) Qual è il nostro mito del diluvio?
- 6) Quali *tantra* abbiamo, per re-imparare a diventare come Isi e Nefti, che sanno indurre il loro fratello Osiride a nascere nuovamente? (Qui vorrei sottolineare che *Oh rattrappito* – cfr. Materiali 1.3 – è una invocazione, una preghiera, ma anche un comando, un incantesimo: *evoca, invoca e convoca* ad un tempo).

Osservazioni di Sini in conclusione della prima sessione:

- 1) Non esistono oggi luoghi d'arte con effettiva valenza battesimale, cioè dotate di potere trasformativo e ri-generativo in senso compiutamente politico.
- 2) Guardiamoci dunque dalle fughe in soluzioni filologico-estetizzanti (o arcaizzanti) del problema politico della formazione e del sapere (cfr. i rischi della «soluzione estetica» del giovane Nietzsche).

### ***Richiami dalla seconda sessione (11/12/2021)***

Abbiamo detto – anche in risposta alle osservazioni di Sini – che, quest'anno, nel Seminario delle arti dinamiche cerchiamo appunto, mediante inviti mirati a ospiti per noi emblematici, «vie tantriche» per pratiche battesimali, per comprendere se e come sia oggi possibile farsi «costruttori di tramonti verificabili». Il nostro primo ospite è Gianni Caravaggio (cfr. i Materiali – testi e immagini – pubblicati nel sito on line). Ripercorro i preziosi contributi che Caravaggio ha offerto al Seminario rifacendomi al contributo offertoci da Tommaso per questa terza sessione: *In margine all'incontro con Gianni Caravaggio* (pubblicato nella sezione «Germogli»). Di seguito i passaggi per me fondamentali.

#### ***1. Circoli***

- Arte: circolo realtà-responsabilità-testimonianza.
- Scultura: addensamento dell'esperienza artistica nella materia scultorea – non aggirabilità della dimensione materiale del lavoro artistico – la materia scultorea infatti mostra, cioè appunto testimonia, un certo lavoro, ossia il suo stesso essere (già sempre) materia lavorata.
- Materia scultorea: emblema di ogni materia estetica (*aisthesis*) o poetica (*poiesis*). Materia scultorea è materia *simbolica* perché non consente la trasparenza, non si lascia attraversare nel rinvio automatico a un significato precostituito; inaggirabilità del supporto significativo (cioè del magma mnesico da cui le forme e i significati emergono). È così che la scultura forgia l'astratto in una spaziatura concreta e adoperabile. Qualità aptica (percettiva e propriocettiva insieme) del fare poetico.
- «Addensamento mnesico» (tutto il passato dei mondi è qui *evocato*) come peculiare modo della temporalizzazione: sorgivo prendere forma dell'informe.
- Opera d'arte: circolo presente-passato-futuro. Circolarità come spaziatura retroflessa e autodichiarante dell'«eccoci» nell'opera (eccoci *convocati*, vorrei aggiungere).

- Peculiarità del tempo-memoria nell'arte: «capacità di produrre fuori di me qualcosa che potrebbe essere già dentro di me, pur non essendo nulla di personale» (G. Caravaggio).
- Altro circolo: singolarità-particolarità-universalità (cfr., per me, Jean-Paul Sartre: la temporalizzazione storica come singolarizzazione-particolarizzazione-totalizzazione, dove singolarizzazione e particolarizzazione sono i due momenti della *incarnazione* e l'incarnazione è il modo in cui accade la totalizzazione). (Mi domando: per Tommaso circolarità è uguale a reversibilità?)
- Arte è produrre «universalità locali», produrle poieticamente, attraverso particolarità sensibili.
- Nell'esperienza artistica la circolarità fra origine-universalità (l'infinito da cui provengo) e presenza-singolarità (ciò in cui consisto) si rende toccabile (qualità aptica), e così l'opera *inizia alla «immaginazione»* (cioè alla comprensione in atto di quella stessa circolarità).

## 2. Spazi

- Tommaso comincia con una domanda: a cosa inizia l'opera d'arte, in quanto «dispositivo per atti demiurgici» (cfr. G. Caravaggio), cioè atti poietici? Essa inizia all'immagine, alla formazione di una forma, alla emergenza dei significati («le cose dei nostri saperi», aveva detto Tommaso nella prima sessione).
- L'opera d'arte dispone a ripercorrere sé stessi nella storia dell'universo e simultaneamente a iniziare un altro mondo.
- Il dispositivo poetico-artistico *addensa-dischiude* il «qui» dell'esperienza in atto: addensare, cioè – potremmo dire – *convocare* l'infinità temporale della memoria cosmica; dischiudere, cioè aprire spazi, scarti, *décalages*, nei quali il passato si destina a possibili sensi venturi (cfr. G. Caravaggio: *Dispositivo per creare spazio*, 2007; *Immagine seme*, 2010). Ciò che vedi è l'assolutamente singolare («qui») di una sterminata vicenda cosmica (tutti i «là»).
- L'«immagine seme» è memoria in atto, che tiene assieme l'effimero transeunte presente della figura (che vedo), ossia dell'azione (che compio), e l'eterno, cioè la sterminata innominabile provenienza-destinazione della figura (o dell'azione) medesima. *Tempo* è qui ricapitolazione mnesica (*octava dies*).
- Addensamento e dischiusura accadono in «noi». «Noi» è lo *spazio-corpo* nel quale effimero ed eterno sono tenuti insieme. Tommaso: «in noi e in nessun dove che non sia noi».

In queste ultime considerazioni si configura forse il senso di ciò che Tommaso intende come il peculiare *portato politico dell'esperienza artistica*. Provo ad addentrarmi.

## Noi

Tommaso precisa che «noi» è uno stato momentaneo, a sua volta effimero, transeunte, locale, determinato, condizionato da pre-getti assolutamente relativi. Questo modo di intendere il «noi» è emblematico del senso che *a noi* – appunto – è oggi dato attribuire all'arte in quanto pratica battesimale («nascere ai molti», avevo detto nella prima sessione del Seminario).

Quel che Tommaso scrive del «noi» diviene cifra della peculiare forma di «condivisione» a cui possono riferirsi le moltitudini nomadiche e inappartenenti che sono le nostre attuali collettività senza comunità (cfr. Letture del mercoledì: *Ash Amin: Europa, terra di estranei*, a cura di Valentina Cappelletti; ma anche l'intervento di Giovanni Fanfoni che, citando Enrico Redaelli, in conclusione del Seminario di filosofia, sessione 4, parla di «alleanze transitorie», altro modo per dire «noi effimeri»).

Si rilegga la p. 4 di *In margine all'incontro con Gianni Caravaggio*. Per noi – sottolinea Tommaso, parlando da uomo, artista e poeta del nostro tempo: parlando di sé – «l'arte è tale solo localmente, momentaneamente, date precise condizioni». E poi:

«La nostra arte è *finalmente* [corsivo mio] tornata organica, ecologica come le opere dei primi uomini nomadi, e non più come quelle delle prime civiltà agricole, ossessionate dalla stanzialità e dalla monumentalità; la nostra arte è composta interamente di materie deperibili, che si allestiscono per un momento e che nel tempo si fonderanno nella polvere della terra: che già sembrano ambire a questo disfacimento».

La nostra arte non monumentale, non stanziale, ecologica e – vorrei aggiungere – letteralmente *biodegradabile* ha quindi gli stessi caratteri delle nostre condivisioni effimere, delle nostre «alleanze transitorie»,

delle nostre aleatorie condivisioni passeggiere, della nostra politica delle moltitudini senza appartenenza; ha insomma gli stessi caratteri del *noi occasionale* che ci costituisce come orli sabbiosi di acque sempre correnti.

«Noi» occasionale: ripenso a ciò che Carlo Sini ha chiamato «economia delle occasioni» (cfr. C. Sini, *Del viver bene*, Jaca Book, Milano 2015<sup>2</sup>, pp. 145-155) e mi domando se tale economia non abbia a che fare con il «transnichilismo» che, nel Seminario di filosofia, è stato indicato come il destino di quei «naufraghi della nave di Socrate» che siamo *noi*. Transnichilismo vuol dire forse anche liberazione (nomadica) dalla costruzione di progetti (stanziali), vuol dire attualità senza domani?

«Noi» occasionale: questione della convivenza senza comunanza o con accomunamenti locali e momentanei, relativi, fatti di pre-getti occasionanti pro-getti occasionali. Nomadismo e appartenenze momentanee, biodegradabili anch'esse, consumate dal consumarsi della vita che scorre e le sommerge nei suoi diluvi ricorrenti. Entrare nel battistero, esporsi al diluvio.

Un «noi» radicalmente ecologico implica dunque:

- *politica* del transito;
- *pedagogia* delle convivenze occasionali, fondate su comunioni di intenti locali e momentanee;
- *amministrazione* dell'effimero in quanto spazio-corpo nel quale si addensa-dischiude l'eterno;
- *arte* come esperienza dello stupore (che è «nuovo ogni giorno», come titola un'opera di Gianni Caravaggio: cfr. Materiali relativi alla seconda sessione del Seminario): stupore di «vedersi un attimo dell'universo» – scrive Tommaso;
- *artista* come colui che prova per primo su di sé l'esercizio di tale stupore che è, ad un tempo, immersione e rinascita. Artista come esempio e testimone di tale processo, artista come «protoantropo» – scrive ancora Tommaso – e come «secondo Adamo», oppure Cristo novello (cfr. T. Di Dio, *In margine all'incontro con Gianni Caravaggio*, p. 4, nota 2). L'artista è il «battezzato» per antonomasia: colui che si immerge «nell'acqua nera per rinascere corpo incorruttibile, ovvero rinascere come sapere salvato: cioè saper fare che si tramanda e propone agli altri, da rifare e rifare per gli altri infiniti corpi che verranno».

Mi domando: artista, per Tommaso, è dunque colui che forgia occasioni? Oppure è colui che sa accoglierle? Entrambe le cose, forse? Ne emerge comunque – mi sembra – una immagine «cristica» dell'artista: non l'artista come educatore, ma l'artista come redentore.

Le opere dell'artista sono occasioni «condizionate» (cioè non assolute: i «dispositivi per atti demiurgici» non funzionano per tutti né ovunque né sempre); occasioni per l'apertura di uno scorcio iniziatico, che fa vedere l'effimero come un attimo dell'eterno, come istantaneo passaggio dell'universo infinito, qui.

In questo esito, tuttavia, non mi pare vi sia spazio per progetti e fini di sorta (nemmeno quelli dell'opera d'arte come «dispositivo per atti demiurgici»). Lo stesso progetto di attivare un evento «demiurgico» non è altro che la concrezione occasionale di pre-getti occasionanti per dei noi occasionali. Per la precisione, anzi, in quest'ottica non vi è mai altro che pre-getto; col che resta oscuro in quale modo l'artista possa forgiare occasioni (o altri artisti-attuanti): se tutte le occasioni sono meramente occasionali e occasionate dall'infinito imperscrutabile transito degli eventi e della vita (collettiva e individuale), allora non è possibile costruirle o orientarle in alcun modo. Pretendere di farlo sarebbe vana ambizione. Quale *politica* del sapere è dunque possibile immaginare? Ogni politica, infatti, richiede – a me sembra – un qualche genere di progetto.

Poniamo, ad esempio, che dicessimo: la politica che si configura nell'orizzonte nomadico delle convivenze effimere (nell'orizzonte cioè della nostra arte ecologica e delle nostre collettività senza appartenenza) consiste nella costruzione di noi occasionali-occasionanti. Tale costruzione richiederebbe comunque l'arte di educare a preferire e ad avvalorare certe forme di relazione anziché altre (quelle «ecologiche» anziché quelle «monumentali»), per dire: esattamente come fa Tommaso Di Dio, quando, nel suo *Germoglio*, scrive che «la nostra arte è *finalmente* tornata organica»). Richiederebbe, ad esempio, la possibilità di educare a preferire i battesimi (dissolversi per rinascere) alle nozze (aderire a un noi finché morte non lo dissolva). Ora, con la politica anche solo così intesa, l'arte non ha a niente a che fare?

Sulla questione della *preferibilità*, intrecciata a quella delle *relazioni occasionali*: riflettere sull'insegnamento protagoreo e sul suo intreccio con la democrazia periclea. L'intreccio Protagora-Pericle come

perimetro di una politica del sapere circoscritta alla occasionalità degli eventi, ma battezzata nell'appartenenza al *logos*. In poche battute:

- non vi è che effimero, ma, tra gli effimeri, vi sono cose, ossia eventi (*chremata*) ossia occasioni, localmente preferibili, momentaneamente e relativamente migliori (ad esempio: più utili o più piacevoli);
- il sofista è maestro di virtù politica (*politiké areté*) perché insegna il discorso preferibile, il discorso che dice le cose preferibili;
- la sofistica come educazione al discorso preferibile, al discorso di maggior valore (*kreitton logos*);
- il *logos* come tecnica (o strumento) di persuasione che educa a riconoscere ciò che è preferibile (ad esempio a gustare il dolce e a procacciare occasioni di dolcezza);
- la democrazia è il governo dei discorsi preferibili;
- funzione del sofista: educare a tali discorsi e attraverso tali discorsi;

E così, democratica potrà dirsi quella *polis* nella quale i cittadini sono educati a condividere il criterio di preferibilità e ad applicarlo nelle cangianti configurazioni dell'effimero (ma il criterio è anch'esso effimero? Evidentemente no).

La soluzione protagorea configura, potremmo dire, una possibile pedagogia transnichilistica e una possibile politica dei noi occasionali. Ma a noi, che siamo «scesi dalla nave di Socrate» (e quindi anche di Protagora, visto che per entrambi qualcosa di «stanziale» sanciva comunque una comunanza e un'appartenenza alla *polis*: il *logos*), questa possibilità è ancora data? Se la risposta è «no», allora, nel naufragio di ogni appartenenza e di ogni comunanza, l'unica politica che si prospetta lungo i sentieri delle nostre moltitudini nomadi che è mera *amministrazione* delle occasioni di «nuovo stupore»?

E infine: questi sono in fondo solo i rovelli di chi – come me – non si sente artista o poeta, né filosofa, né sofista, né investita di funzione redentrice né educatrice o testimoniale? e che perciò non si rassegna alla accidentalità nomadica del «noi»? Sono insomma rovelli impoetici, impolitici, infelici, infruttuosi, a-filosofici e per niente artistici? (eppure, garantisco che conosco anch'io – *occasionalmente* – lo stupore nuovo ogni giorno).

### ***Il rischio di Porfirio***

Prima di richiamare le domande che, nel suo *In margine all'incontro con Gianni Caravaggio*, Di Dio rivolge a noi e a Caravaggio stesso, mi soffermo sulla lettera del 2013, intitolata *Il rischio di Porfirio*, che Tommaso ha desiderato affiancare al suo Germoglio come ulteriore proposta di lavoro per questa sessione. Per poterlo fare, do qualche ragguaglio sulla «Piccola Accademia», a cui la lettera è indirizzata, e sull'esperienza in Bretagna e a Pontedera, di cui nella lettera si parla. Rinvio, per integrare tali ragguagli, al volume miscelaneo *La vita povera. Album della Piccola Accademia* (Accademia University Press, Torino 2015).

Al di là degli aneddoti, la correlazione tra i pensieri a margine dell'incontro con Caravaggio e quella lettera risalente a nove anni fa è evidente. Già nel 2013, infatti, Tommaso poneva con forza e chiarezza la questione della pratica artistica-poetica come via maestra verso l'educazione a una diversa forma di esperienza e di conoscenza. Tommaso ricordava ai suoi compagni della Piccola Accademia che il «rischio di Porfirio» (sottrarsi al nero di forma, fuggire l'*aisthesis* mnesico-materica dell'esperienza per correre a rifugiarsi nei significati abituali) è il rischio che corriamo tutti noi, se non accettiamo di passare attraverso il battesimo-diluvio-tramonto di tutti i significati costituiti. E precisava che tale passaggio è ciò che caratterizza peculiarmente il fare artistico. Leggiamo qualche frase (il testo integrale della lettera si trova tra i Materiali caricati nel sito):

«Io penso che noi non abbiamo riflettuto abbastanza su di una peculiarità del fare artistico di cui penso sarà necessario giovare, ma non so ancora in che termini [...]. Proviamo a considerare l'*opus* [...] prima di tutto come un'offerta di una materia estetica: provocata da sensazioni, provoca e riorganizza sensazioni. Attraverso di esse, un eventuale fruitore [...] potrà, in base alla propria esperienza pregressa, far emergere concetti come no; è posto in un contesto di virtualità possibili [...]. La tela o la pagina è primieramente luogo di un esercizio di accumulo e di trasferimento di sensazioni. Ed essa sempre si appella e rimanda ad un dato sensibile che pretende essere sempre precedente e generativo; e non di necessità legato e rinchiuso ad un concetto prestabilito, univocamente sottinteso. Prendiamo ad esempio la coppia significante-significato. [...] L'arte invita a (e cerca in tutti i modi di) sostare e

promuovere la sosta dell'altro su di un significante del quale si vuole sospendere (oppure inceppare, problematizzare, complicare, irretire, ampliare) il legame al significato: liberarlo dal vincolo di necessità che pare obbligarlo alla dinamica dell'uso quotidiano e mostrarne la possibile indecidibilità di fondo (del fondo, del fondamento), la sua sempre possibile metaforizzazione totale (principio anarchico dell'arte). [...] L'arte si appoggia sempre su questa asemantività di fondo (del fondo, del fondamento), che è resa attraverso l'enfasi sul dato materiale, estetico del manufatto [...], affinché da essa si tragga poi una "decisione" (il poeta Paul Celan direbbe: "una svolta del respiro", *atemwende*). [...] Questa obbligata sospensione sul dato materiale, questo procrastinare a bella posta sul significato e sull'intenzione, rende l'opera incerta; eppure costringe il fruitore a sostare sugli aspetti materiali di cui è composta, a cercare di individuarli e, inevitabilmente, a legarli ad una serie di proprie percezioni [...]. L'opera è così aperta agli apporti della propria memoria: [...] si percepisce se stessi [...]. L'esperienza che percepiamo come singolare è talmente rispecchiata in un segno fuori di me che emerge come in-comune. Per dirlo altrimenti, il segno artistico è prodotto affinché esso sia dapprima percepito, e percepito singolarmente: prevede come primo accesso un *godimento idiota*, ma questo godimento subito rintraccia, proprio perché esso è percepito singolarmente, l'esser-in-comune che lo fonda, in quanto ritrova il medium del proprio godimento fuori di sé [...]. L'esperienza artistica è proprio questo: scoprire che il segno, pur percepito da me, non è mai al singolare, ma è già fondato dal vastissimo intreccio di pratiche che precedono, intreccio in cui mi riconosco grazie ad un'opera posta fuori di me».

Questa luminosa e articolata definizione dell'esperienza artistica, mentre mi aiuta a comprendere meglio cosa intenda oggi Tommaso quando indica nella dimensione «ecologica» dell'arte contemporanea un suo ritorno all'origine e quando suggerisce che in tale origine risieda la reversibilità di ciò che è singolare e di ciò che è condiviso («in-comune»), fa sorgere tuttavia, per me, nuove domande. Le elenco in breve.

- Se arte è addensare materia estetica in «metaforicità totale» e se in ciò consiste il suo «principio anarchico», per «anarchia» Tommaso intende polisemia *assoluta*, ossia sprofondamento nel mero «significante» privo di qualsivoglia orientamento? Questo è ciò che oggi Tommaso chiama «immersione nel liquido agerarchico dell'immanenza»?
- La dimensione politica dell'esperienza estetica consiste infine nel convocare moltitudini – così come si addensano («accumulare», «trasferire») sensazioni?
- All'orizzonte del «noi» occasionale e nomade, all'orizzonte dell'esperienza artistica come battesimo alla conoscenza e alla consapevolezza della «seconda morte», si staglia forse un inconsapevole appello ai principi dell'*anarchismo politico*? Esso, si ricordi, nasce insieme al liberalismo moderno, del quale non è che una variante (cfr. William Godwin, 1756-1836: *Inchiesta sulla giustizia politica*). Si ricordi inoltre che il cuore dell'anarchismo politico di matrice anglosassone è un *individualismo comunitario*, fondato su qualcosa che è a tutti comune: un principio forte e unitario (l'altra faccia della an-archia intesa come assenza di principio è l'affermazione di *un* principio – uno e uno solo – tanto forte quanto implicito) che, per Godwin, era la «ragione» (un «in-comune» che è in-ognuno).
- Risvolto dell'anarchismo: iniquità e illegittimità di ogni principio (e di ogni fine) che non sia comune (come lo è, per Godwin, la ragione). Quindi: solo l'autogoverno e l'autoeducazione (affidati all'occasionalità delle occasioni, ovvero – aggiungerei – dei pre-getti aprogettuali) valgono come via verso la realizzazione politica di una società libera. È questo l'orizzonte estremo su cui si affaccia l'esperienza artistica del noi ecologico-occasionale?
- Ma (è la classica critica all'etica liberal-anarchica) l'individualismo comunitario si basa, in fondo, sulla *fede* nella uguaglianza (comunanza) di principio (come il liberismo sulla fede nell'auto-regolazione del mercato). Esso, cioè, dà per scontato che le occasioni siano di per sé equamente distribuite, come anche la capacità di coglierle; oppure che la loro diversa distribuzione (qualcuno, occasionalmente, ha più occasioni e sa meglio coglierle, qualcun altro meno) sia «naturale»; sicché ognuno colga le occasioni che può e... che vinca il «migliore».
- Domanda per me cruciale: e se «anarchia» non volesse dire «assenza di principio» (ossia assenza come principio), ma assenza di principio *unitario*, ovvero molteplicità dei principi e nei principi? Terreno tutto da sondare (cfr. Antonin Artaud, *La guerra dei principi*, in *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* e, nel mio *Il corpo esplosivo*, il cap. *Eliogabalo o il nomos dell'improprio*).
- Esperienza artistica-poetica è scoprire che il singolare è già plurale. Scoprire di essere già sempre moltitudine. Nel «godimento idiota» della materia estetica, nel modo di allogarmi nello «spazio

dell'arte», quindi di semantizzarlo, di dargli forma, scopro la presenza di sterminate pluralità, moltitudini che sono me e che mi abitano come «svolte del respiro»: come sussulti di un'alterità che è qui, nel medesimo effimero passaggio del mio esserci, adesso. Sterminate moltitudini sono me in questa «decisione» (scriveva Tommaso), che è al tempo stesso forma, sensazione («immagine», per Gianni Caravaggio), senso sorgivo della e sorgente dalla materia estetica di cui faccio esperienza.

- Ma come porre e affrontare, allora, il problema politico di fare coesistere *quel che non è in comune*: le decisioni che dividono, le svolte dei respiri impossibili (perché sempre quel che unisce anche divide)? La differenza insormontabile delle reciproche estraneità. La lotta e la contraddizione. Per questo mi assilla il processo della forgiatura, con i suoi colpi di maglio, lo scontro tra forze, la resistenza di una forma all'altra (resistenza a sciogliersi in uno, ad appartenersi nell'uno). A meno che, nella scoperta dell'«esser-in-comune» – la moltitudine che abita ogni solitudine, l'infinito immemore che affolla ogni memoria singolare – non sia implicita anche la certezza (la fede?) che lo sfondo («il fondo, il fondamento», scriveva Tommaso) di ogni determinazione sia una dimensione in cui le differenze si dissolvono in liquida, armoniosa coappartenenza. *Noi* in questa fede, infine, confidiamo?

Alla lettera di Tommaso Di Dio, di cui pubblicammo alcuni estratti nel citato volume *La vita povera* (p. 96), rispondono indirettamente i testi che, nel medesimo volume, si possono leggere alle pp. 124-126, a cui rinvio (cfr. Materiali 3.6). Trascrivo qui solo un passaggio:

«La cosa davvero difficile, ciò che vorrei imparare con la Piccola Accademia, è la *cura dei significati*. Non solo abbandonarli all'indifferenza, ma curarli, curarsene in modo non superstizioso, sapendo che di null'altro siamo fatti (noi e qualsivoglia “sapere comune”) se non di quei significati che amiamo. Curare i significati perché, nella loro vitale inconsistenza, generino e rigenerino. Il sapere comune che riesco a immaginare è al tempo stesso accoglienza del naufragio e resistenza a esso. Del resto un “naufragio” è una lotta, una resistenza, se è un naufragio vero. Questa dualità insanabile penso sia la vita dei significati, ciò che li lascia trasformarsi e così vivere e così morire. Non riesco a pensare il lavoro della Piccola Accademia se non anche come lavoro di resistenza. Ma lo ripeto: la resistenza è l'unico modo in cui davvero si può fare esperienza di un naufragio (a meno che non si siano già persi i sensi: ma allora non si naufraga affatto, semplicemente ci si è già abbandonati alla deriva). E curare non vuol dire sanare o salvare. Vuol dire accompagnare e supportare. Non sto dicendo che cerco una “parola di salvezza”».

## **Domande**

Le domande che Tommaso Di Dio pone nell'ultima parte del suo *Germoglio* sono rivolte, in particolare, a Gianni Caravaggio. A lui le rivolgo, lasciandogli la parola (ma mi piacerebbe che Gianni desse un riscontro anche in merito ai miei roveli post protagonisti...).

Altre domande Tommaso ci affida regalandoci lo scritto di Emilio Villa intitolato *Domande a Krishnamurti* (cfr. Materiali 3.2), suggerendo: «[...] vorrei che i Soci leggessero innanzitutto lo stile del domandare; poi che si concentrassero sulla seconda metà, la parte che inizia con la domanda “Una rosa che cos'è? è un miracolo esemplare?” (p. 701)». Leggiamo dunque le domande che Di Dio ci pone per il tramite di Villa:

«Una rosa che cos'è? è un miracolo esemplare?  
o una produzione inutile dell'universo organo vegetale?  
o è solo uno stimolo dei sensi?  
o è una aggressione dei sensi?  
esiste un progetto,  
una prospettiva, una proiezione  
di una umanità futura a cui noi possiamo responsabilmente e co-scientemente lavorare-collaborare?  
(e in che modo, se sì?)  
o dobbiamo rifiutarci,  
allontanarci  
e esaurire l'universo nella nostra misura interiore (intendendo che la nostra misura interiore è tutto il mondo possibile)?».

L'invito di Tommaso è di prestare attenzione all'alternativa tra «lavorare-collaborare» e «esaurire l'universo nella nostra misura interiore». Invito che nasce dalla tesi, avanzata da Tommaso in conclusione del suo *Germoglio* (p. 5), che «l'arte di cui stiamo parlando tiene insieme le due ipotesi e così non mostra di essere né una fuga in un mondo interiore né un modo cieco di agire fra le persone». E infine: «Esiste insomma una forma di azione che tenga insieme il plurale stretto e avvinto nel corpo del singolare?».

Prima di lasciare la parola a Gianni Caravaggio, a margine delle domande poste da Tommaso, annoto che la mia attenzione è stata attratta da alcune domande che si trovano, invece, nella prima parte dello scritto di Villa. Queste:

«La vera, profonda armonia ha veramente delle forme visibili?  
Oppure tutto quello che vediamo è detrito e turbamento dell'unica armonia?  
Esiste una violenza invisibile, una aggressione invisibile che non è quella del mondo e della storia, ma è più subdola, più surrettizia, più segreta?  
[...] Come mai quello che chiamiamo anima e spirito appaiono molte volte come deformati, discontinui, disgregati, incerti?  
come dobbiamo intendere spirito? è un fluttuare e mutarsi incessante? oppure è una incessante uniformità-deformità?  
oppure è l'unica e sola necessità di scoprirci e identificarci?  
è possibile oppure addirittura è necessario distruggere il mondo dentro la nostra stessa intima natura?  
[...] che cosa è il senso dello stupore?  
[...] quali sono, come si definiscono e riconoscono gli affetti? (gli attaccamenti, le passioni, l'amore, la simpatia ecc. ecc. ecc.) e come si devono giudicare?  
[...] oppure dobbiamo allontanarli, rifiutarli, combattere? riuscendo a ignorarli? a che scopo?  
Cosa dobbiamo fare, cosa dobbiamo pensare, come dobbiamo modificarci quando ci accorgiamo di essere aggrediti dal mondo, dalla realtà, dalla storia di cui siamo cellule organiche?».

[Ora che trascrivo queste domande, mi accorgo che mi ricordano tanto il canto di Isi e Nefti, la preghiera, l'invocazione-evocazione-convocazione con cui si rivolsero al loro fratello rattrappito.]

Avevo ipotizzato, ma mi sono presto ricreduta, di concludere il mio intervento con un frammento dai *Quaderni* di Simone Weil (vol. I, Adelphi, Milano 1982, pp. 124-125), che da giorni mi parla i pensieri senza che io riesca a venirne a capo. Non l'ho letto in chiusura della sessione. Lo trascrivo qui:

«Arrivare al punto che l'uomo sia il meno passivo possibile – cioè moltiplicare i rapporti di causa ed effetto: scienza – unicamente teoria del lavoro – e arte: simbolo del lavoro (tempio greco). Arte: lavoro *inutile*. Opera d'arte: punto d'equilibrio tra l'uomo e la natura... Arte: tracce d'azione in cui l'uomo e la natura si incontrano *alla pari* (comprendendo nella natura le passioni: danza). Epopea: rivincita dell'uomo sul destino. Achille nella sua tenda... scudo... similitudini... Senso del famoso passaggio del *Gorgia* sulla geometria (“Tu dimentichi...”)<sup>1</sup>. Nella natura delle cose non è possibile alcuno sviluppo illimitato; il mondo (*kosmos*) riposa interamente sulla *misura* e l'*equilibrio* (da qui la “uguaglianza geometrica”) e lo stesso accade nella città. Ogni ambizione è “dismisura” [...]. Ciò che l'ambizioso dimentica totalmente è la nozione di rapporto. *Peuple stupide à qui ma puissance m'enchaîne, / Hélas, mon orgueil même a besoin de tes bras*<sup>2</sup>».

---

<sup>1</sup> «Tu dimentichi che l'uguaglianza geometrica ha un grande potere presso gli dèi e presso gli uomini» (Platone, *Gorgia*, 508a).

<sup>2</sup> «Popolo stupido a cui la mia potenza m'incatena, / Ahimé, proprio il mio orgoglio ha bisogno delle tue braccia» (P. Valéry, *Air de Sémiramis*).