

Seminario delle arti dinamiche

QUI E LÀ. L'ORNAMENTO O L'ARTE DEL FRAMMEZZO

Esercizio (21 novembre 2020)

Florinda Cambria

20/11/2020

Ricevo in serata un dono, mentre sto scrivendo questi appunti. Suona come una benedizione per il Seminario delle arti dinamiche che inizierà domani. Sono parole di Giacomo Leopardi, tratte dal suo *Zibaldone*. Le leggo e penso che potrei condividerle, domani, con i partecipanti; potrei usarle come esergo.

«Per questo nelle solitudini e fra le tenebre e in luoghi, cammini, occasioni pericolose o che tali paiono, è uso naturale dell'uomo il cantare, non tanto ad effetto di figurarsi o fingersi una compagnia, o di farsi compagnia (come si dice) da se stesso; quanto perché il cantare par proprio onninamente di chi non teme; appunto perciò chi teme canta. Dai medesimi principi (più che dal bisogno di distrazione) nasce che in un pericolo comune o creduto tale, o vero o immaginario assolutamente, piace, conforta, rallegra l'udire il canto degli altri, il vedergli intenti alle lor solite operazioni, l'accorgersi o il credere ch'essi o non istimino che vi sia pericolo, o nulla per sua cagione tralascino o mutino del loro ordinario, e di quello che infino allora facevano, o che, senza il pericolo, avrebbero fatto, o che non lo temano, e sieno intrepidi ec. Il coraggio veduto o creduto negli altri, o l'opinione che non vi sia pericolo, veduta o creduta in essi, incoraggisce l'individuo che teme. Nello stesso modo il mostrar di non temere a se stesso è un farsi coraggio, o col persuadersi che non vi sia pericolo, o col dare a se stesso in se stesso un esempio di coraggio e di non temere questo pericolo, ancorché vi sia».

16/11/2020

Ecco, si comincia ancora una volta.

Ancora una volta cerco di accogliere i frammenti, di farli venire. Comincio sempre così. Come a far loro spazio. Diventarlo. Diventare lo spazio di quei frammenti, raccogliendoli in un racconto, prima che il racconto li sequenzi e li trasformi in tempo.

Ancora una volta sono in questione io. Io in quanto spazio, in quanto gesto (del raccogliere, in questo caso), che fa spazio. Spazio dove? Qui. Qui dove? Là. Là dove? Nei frammenti.

Dissi: il Moderno è l'epoca del frammento. E *perciò* è l'epoca della composizione¹.

Dissi: Tersicore nel suo corpo danzante unisce Clio (la storia, il racconto del tempo) a Urania (l'eterno ritorno degli astri)². Qui e là. Ma Tersicore dove è?

Tersicore è la Montagna (l'analogo di ogni «monte», di ogni ascesa e discesa, come la scala di Giacobbe); Tersicore è Marsia³ lo scorticato (pelle o grido che si estende dalla terra al cielo, tamburo su cui battono tutti i racconti, membrana che unisce e separa); Tersicore è la Danza: filo teso che, nel ritmo dei suoi passi, costruisce lo spazio e dà luogo al tempo. Nel ritmo dei suoi passi.

¹ Cfr. www.mechri.it, Archivio 2017-2018, Seminario delle arti dinamiche: «Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre», sessione 1, Brogliaccio n. 6. In tutte le note seguenti si rinvierà all'Archivio del sito www.mechri.it, indicando l'anno sociale e la sezione di riferimento.

² Cfr. Archivio 2019-2020, Seminario delle arti dinamiche: «Corpi musici: la conoscenza che danza», *Note dalla quinta, sesta, settima sessione*, p. 35.

³ Cfr. *ivi*, *Note dalla prima sessione*, p. 7 e *Note dalla quinta, sesta, settima sessione*, pp. 27-28.

«L'ultimo passo dipende dal primo, il primo passo dipende dall'ultimo»: leggemo così nel *Monte analogo* di René Daumal. Era un esercizio per il Seminario dello scorso anno⁴.

«E anche senza volerlo, si lasciano sempre delle tracce. Rispondi delle tue tracce davanti ai tuoi simili». Un altro passo del *Monte analogo*. Frammenti che lascio arrivare. Dico *frammenti*. Ma l'intero dov'è? Della Natura (lo pseudo-) Goethe chiese: «È tutta nei suoi figli, ma la madre dov'è?»⁵.

18/11/20

Annoto dunque, lasciando andare la memoria qui e là, i «dintorni» del mio qui che attende al suo là, ripetendo ancora una volta l'andirivieni che è tutto quello che c'è qui.

All'inizio del Seminario di filosofia, lo scorso ottobre, Sini ha proposto di fare un esercizio: rievocare i propri dintorni, tutti i «là» del mio essere «qui», dell'essere qui di ciascuno. Mi accorgo che proprio questo esercizio è ciò che faccio ogni volta che inizio un Seminario a Mechrí. Ogni volta che faccio il mio «fino a qui». Convoco frammenti, evoco i là del mio qui, i suoi «dintorni», anzi li lascio arrivare a casaccio, non guido il filo della memoria, lascio che si tracci come da sé. E così il «qui» del «fino a qui» si sfrangia, si dilata, si estende e si disloca, sconfinata. Scopre di essere questo stesso sfumare. Via via che prende forma nei suoi là, lo diventa. Dopo, solo dopo, e non senza sforzi, cerco di vedere l'ordito che si è tracciato da qui a là, l'andirivieni che colloca qui il qui e là i là. E allora posso dar voce al racconto, immettere quei rimbalzi spaziali (il qui e i là), quelle protensioni e contrazioni della memoria (quegli impulsi di danza? quei battimenti vibratorici?) – allora, dicevo, posso disporre il qui e i suoi là in una successione temporale. E inizio a raccontare la storia.

Solo che, questa volta, sto cercando di raccontare quel che precede l'inizio del racconto (quel che precede l'inizio del tempo?). Quel che precede sempre, ad esempio, per me, l'inizio di un Seminario delle arti dinamiche. Una pulsazione, una dislocazione, un rimbalzare pluriorientato (forse Mnemosyne che muove i primi passi, o forse Tersicore già danzante che porta sulle spalle la sua madre nera – e anche questa figura è un altro là⁶).

È per questo che sto trascrivendo qui – non l'avevo mai fatto – gli appunti che (su pezzetti di carta sparsi) ho raccolto nelle ultime settimane e, con maggiore dedizione, negli ultimi giorni, in preparazione di questo nostro primo incontro. (È solo in questa trascrizione che ho inserito i riferimenti agli anni passati e poi le note; nei foglietti sparsi non c'erano.) Volevo provare a fermare l'attenzione su questo enigma che sfuma alle spalle di ogni risposta alla domanda che chiede «dove sei?». «Qui». Qui dove? Per localizzarlo devo dislocarlo; per rispondere devo lasciare che si effonda nei suoi là. E quanto più cercherò di essere precisa, quanto più lascerò proliferare quei là, tanto più il qui resterà senza dove. Per non dire dell'ordito di quella danza. Non lo vedo proprio, mentre attendo ai rimbalzi del qui e dei là. Ma «tra» qui e là, che accade? Cos'è che li tiene assieme? (Assieme mentre danzano, non dopo, quando li metterò in sequenza cronologica, un là dopo l'altro fino ad arrivare qui, da dove parlo.)

Ecco, ho fatto fino a qui una premessa. In questa premessa, piena di rinvii impliciti ed espliciti, operano dintorni prossimi e lontani. Sono qui cioè là. Là cioè qui.

Nella prima sessione del Seminario di filosofia Sini ha indicato quattro tipi di dintorni:

- 1) Itinerari – i luoghi attraverso i quali è transitato il mio corpo per arrivare qui (ad esempio qui, dove pone domande su qui e là);
- 2) Abitazioni – i luoghi in cui il corpo ha avuto casa (in cui ha avuto casa, ad esempio, il corpo della domanda su qui e là);
- 3) Rapporti – connessioni in cammino con altri corpi (e altre domande ecc.);
- 4) Discorsi – ciò che sto facendo, mentre mi interrogo su qui e là, vagando qui e là.

⁴ Cfr. *ivi*, *Note dalla seconda sessione*, pp. 1-2-

⁵ Cfr. Archivio 2016-2017, Seminario delle arti dinamiche: «Variazione e vibrazione: il movimento ritmico come *kinesis* della vita sapiente», sessione 2, Brogliacci nn. 13-14.

⁶ Cfr. Archivio 2019-2020, Seminario delle arti dinamiche, cit., *Note dalla quinta, sesta, settima sessione*, p. 29.

Ognuno di questi dintorni si profila anche come dintorno di tutti gli altri. Cosa li tiene assieme? Cosa li «com-pone» e li «dis-pone»?

Tutti questi dintorni delineano il quadro di una «grande ecologia dell'umano». Vicino lontano, il tema dei lavori di Mechrí di quest'anno, si inserisce in questo quadro. Una grande ecologia dell'umano.

E proprio mentre pensavo a questi dintorni (questo «quadro» di una grande ecologia dell'umano), ho trovato nel quaderno degli appunti una busta regalatami l'anno scorso da Tommaso Di Dio, durante una sessione del Seminario delle arti dinamiche. Non ricordo quale sessione. Contiene la fotocopia di una poesia di Antonella Anedda. Qualcosa dovette indurre Tommaso Di Dio a richiamare, tra i suoi dintorni, quella poesia. Ma cosa? La poesia si intitola *Eco, che un tempo fu Orfeo*, dalla raccolta *Dal balcone del corpo* (del 2007). La rileggo.

Non un abisso ma una scala
tra felci scure di fango.
Si ripeteva: canto per chi muore.
Compongo il dolore con cautela.
Resto vicino al corpo.
Aspetto che il grumo si sciolga nella gola
e il sangue riconosca l'alfabeto.
È facile quando piangi un estraneo
non quando il lutto cresce a dismisura
e poi diventa muto.
Scese sapendo di non avere doni
la voce ora era fioca – come la vista.
Quanta luce perdeva nel cammino
quanta pioggia le appesantiva il corpo
che ustione mettendo i piedi nello Stige.
Andava come un bue aggiogato.
Traversava radure senza monti fino a una spiaggia
con rena tanto bassa da sembrare battuta da una pala.
Lo vide: la schiena sullo scafo di una barca rovesciata
le mani nella sabbia, le palpebre cucite.

Non provò a cantare ma a parlare
lui restava stretto alla barca
attento a qualcosa che sfuggiva.
Furono le altre anime a circondarla dicendo
canta e poi riportalo tra i vivi
dagli altre attese.
Rabbrivì, cercò una musica, un ritmo,
ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio.
La videro muovere le labbra
nell'aria, senza un suono.
Basta, dissero: non sai i nostri respiri,
non sei adatta a noi morti.
Non sei chi aspettavamo.
Lui resta con noi.
Due lo sollevarono, un terzo gli scucì gli occhi.
La fissò senza capire, poi guardò altrove.

L'oltretomba era feroce come il mondo
con finti varchi e leggi sconosciute.
Vide una schiera di ombre che avanzava
sentì lui che scandiva
rispondendo il suo nome.
Chiamandolo si accorse
che poteva insinuarsi fra quei suoni

perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.
Sbaglieremmo a dire Eco.
Piuttosto è una pelle cucita
contro un dorso, un soffio pastorale.

Il primo verso, «Non un abisso ma una scala», è il titolo scelto da Tommaso Di Dio per le Letture a sua cura che cominceranno fra quattro giorni. Me ne accorgo ora.

Non ho mai «dimenticato», in quest'ultimo anno, il dono di quella poesia, le domande che mi suscitò; ho editato io il Programma di Mechrí di quest'anno, compreso il titolo delle «Lecture del mercoledì» che saranno curate da Di Dio; ma solo qui la sua scelta di quel titolo mi si fa dintorno, si fa dintorno del qui che torna là dove Tommaso mi consegnò quella busta. L'attenzione è una dilatazione del qui (o una sua distrazione?).

Ogni qui è singolare e irripetibile (Sini direbbe forse «irrevocabile»). Però anche: ogni qui è la moltiplicazione, la replica di tutti i suoi là. (Vedi come mi si infittisce e si addipana il racconto, quanto più esercito questo genere di attenzione?)

L'esercizio del qui e là estende il qui in un caleidoscopio di dintorni. L'esercizio del qui e là è un'arte dello spazio. (Nel frattempo, trovo in internet un saggio di Antonella Anedda che si intitola *L'arte dello spazio*.) L'esercizio del qui e là è un andirivieni che, in un medesimo gesto, pone il qui nei suoi là, lo dispone, lo disloca, lo moltiplica nei suoi proliferanti dintorni e, mentre lo vede proliferare nella sua vastità, come in una vertigine, in quella stessa visione lo dissolve. (Penso alla croce del Messico, la croce a sei braccia dell'uomo-che-fa-spazio, gesto sorgivo di ogni estensione⁷.)

L'esercizio fa davvero del corpo del qui un «balcone», un «affaccio» verso un là che è dissolvenza e oblio. Notte, oscurità, evanescenza di figura. Madre nera. E ritorno.

Cos'è un balcone?

Un balcone è un pezzo di casa fuori casa, un pezzo di fuori dentro casa. Un balcone è lontananza che si avvicina, prossimità che si allontana. (Penso alle terrazze al tempo del Covid-19, al mercato immobiliare che cambia per il Covid-19, penso al balconcino su cui al tempo del Covid-19 si fumano sigari in mezzo alle piante, penso che non so perché si chiama Covid-19...).

Un dentro che è fuori e un fuori che è dentro. Ecco cosa è un balcone.

Un balcone è come Ātman. Un balcone è il luogo del sé/Sé, di cui parlammo nel Seminario dell'anno scorso⁸. Il «lavoro su di sé» come reperimento dei dintorni cosmici nel punto più intimo del cuore (punto vuoto, più piccolo di un seme di lino). Il lavoro su di sé (l'esercizio del qui e là?) è «tornare là dove non si è mai stati»⁹. Un balcone è un frammezzo; un frammezzo è un «tra».

Un balcone è, come il «lavoro su di sé», un *ricordarsi di sé*. Dicemmo:

«[...] praticare la conoscenza come un “divenire” e un “trasformare” che si applica a quell’“oggetto primo, ultimo e fondamentale” che è il “sé” [...]. Un conoscere che è un divenire e un trasformare [...], che si applica a quella peculiare materia-movimento a cui, guidato dalla pratica e dallo studio della tradizione indù, [Daumal] darà nome di “sé”. Il senso del “lavoro su di sé” diviene quello di un operare conoscitivo che, trasformando la materia-movimento di cui è fatto l'io, trasforma anche la materia-movimento di cui è fatto il mondo [...]. Per fare luce su tale simultaneità del *chi* e del *cosa* (o del *dove*) in cui opera il lavoro della conoscenza (in quanto “lavoro su di sé”), è utile ricordare che essa è perfettamente espressa nella parola sanscrita *Ātman* che, nella lingua vedica, indica il soffio vitale, respiro che anima ogni cosa [...]. Da un punto di vista strettamente grammaticale però *ātman* è semplicemente la terza persona singolare del pronome personale in forma riflessiva; alla lettera, dunque, significa “si”, indica l'autoaffezione di un pronome (parte del discorso che – si badi – sta al

⁷ *Idem*, pp. 26-27. Lo schema della croce a sei braccia è riprodotto tra i Materiali di questa sessione del Seminario.

⁸ Cfr. *ivi*, *Note dalla terza e quarta sessione*, pp. 2 ss.

⁹ Cfr. Archivio 2016-2017, Seminario delle arti dinamiche, cit., sessione 1, Materiale 4.

posto di un nome) e viene infatti tradotto con “Sé” o anche con “Io”, non nel senso di un ego individuale, ma di un agente che, portando traccia del doppio movimento di espansione e contrazione, di emissione e immissione proprio del movimento respiratorio, coincide (si ricorda di coincidere) con quello che potremmo chiamare lo “spirito” del mondo. Insomma: Ātman è “Sé” cosmico nel quale respira ogni “sé” individuale [...].

Il “lavoro su di sé” è dunque certamente un lavoro *su* Ātman, ma è anche un lavoro *di* Ātman; e così il “ricordarsi di sé” è un esercizio di memoria che accade contemporaneamente su due livelli: quello del sé che *si* sente “tra le forze inferiori e le forze superiori” e quello del Sé che *si* avverte in quel medesimo “tra” mediante un atto di auto-affezione mnesica¹⁰.

Variamente lo scorso anno abbiamo ripetuto la preposizione «tra»: luogo di Tersicore, vuoto dell’*et et* e del *nec nec*, dentro e fuori, né dentro né fuori.

«Tra» è come un balcone, apertura e protensione, là dove un corpo si espone e si protende, là dove il qui esplose nei là e i là precipitano e si strozzano nel qui, nel fuoco dentro-fuori del loro farsi presenti.

Mi accorgo intanto che continuo a dire «qui» al singolare e «là» al plurale.

Qui è questo corpo singolare – il mio, adesso, mentre scrive i frammenti che ricorda di avere ricordato, componendoli in un altro, un ennesimo racconto.

La «strozzatura del corpo» – dice Sini. La strozzatura del qui è fatta di tutti i suoi là (ricordi e strumenti. Ogni ricordo è uno strumento?). La singolarità è il risultato di una moltiplicazione? E qual è il moltiplicatore?

La strozzatura del corpo è ciò che Sini chiama «l’irrevocabile»? Ho annotato tra i miei frammenti, qui e là, nei dintorni di questo esercizio: «L’irrevocabile è l’essere stato e l’essere divenuto del qui».

«Essere stato», «essere divenuto». Modo infinito, tempo passato. Chi parla così? Così parla Clio, la storia, il racconto cronico.

Questo qui «che c’è», appena lo dici, è là: comincia a esplodere dintorno.

Questa esplosione è la conoscenza?

19/11/2020

L’esercizio della memoria dei dintorni scivola nell’indistinto. Il qui si oblia, si dissolve nei suoi là. Si disdice in oscuro. E così la parola cronica di Clio, custode del passato, il racconto del prima e del dopo (essere stato, essere divenuto), appena si affaccia sui dintorni che dice, li perde. Clio era raffigurata con in mano la sua tavoletta di scrittura. Ma se prova a scrivere in balcone, la sua parola si disdice in silenzio, anzi no: in nebbia; la parola si fa brulichio, ronzio. C’è una forza implicita nella nebbia, una potenzialità inespressa, non orientata infinitamente orientabile. Dalla nebbia può apparire di tutto. Per questo la nebbia fa paura e insieme attrae: *nec nec, et et*.

Il punto di evanescenza del racconto cronico, il punto di dissolvenza della bella figura di Clio, è la vertigine dei dintorni. Punto metabolico di con-tatto tra la figura e la nebbia in cui si trasmuta, si addensa, precipita.

È in questo punto che avverti la simultaneità della strozzatura e della sua esplosione.

Che genere di conoscenza potrà esprimere questa simultaneità di esplosione e strozzatura?

Una nuova pratica della conoscenza. L’abbiamo invocata tante volte a Mechrí, dall’inizio e fino a qui. E le abbiamo dato tanti nomi.

Tutti i Seminari di filosofia si sono conclusi con l’appello a una nuova forma di conoscenza, a una nuova scienza. Anche l’anno scorso Sini ci ha mostrato tanti cammini congiunti che portavano qui, dal «materialismo eretico» del Medioevo, fino alle «ceneri di Bruno» – una brace su cui torna a soffiare la filosofia da Spinoza a Nietzsche, da Marx a Husserl e Merleau-Ponty e a Sini stesso. Fino a Mechrí, con la sua ossessione per il transdisciplinare – che non si sa come si fa né dove sta¹¹.

¹⁰ Cfr. Archivio 2019-2020, Seminario delle arti dinamiche, cit., *Note dalla terza e quarta sessione*, pp. 2-3.

¹¹ Cfr. *ivi*, Per una formazione transdisciplinare (fino a qui): F. Cambria, *Per inaugurare il quint’anno*.

La nuova scienza somiglia forse alla patafisica? Patafisica: scienza delle soluzioni immaginarie (Alfred Jarry)¹². Composizione simbolica di ciò che è dato e di ciò che è possibile, della figura con la sua nebbia. Ma composizione simbolica (lo dicemmo già nel Seminario del 2017-2018) non è mera composizione tra parti, bensì tra le parti e ciò che non è parte. Ma cosa è questo *ciò*? L'intero, forse? O il punto di dissolvenza delle parti, il «tra», il *nec nec*, l'*et et*?

La nuova conoscenza è forse una scienza del «tra», un «idioma» – come ha detto Sini già nel primo Seminario di filosofia¹³ a Mechrí – che lavori tra qui e là. Per dire, figurare, significare il sottofondo unitario di tutti i saperi, il discorso che è sotteso a tutti gli idiomi. La danza – forse – che è sottesa a tutti i racconti?

Ma con quali parole potrai dire questa danza? questo «tra» che è *Ur-Sprache*, *Sprachleib*, «corpo vivente linguistico», «a priori storico concreto» di ogni scienza e conoscenza? Sini ne ha parlato sabato scorso, durante la seconda sessione del suo Seminario. E ha ricordato che già Husserl vide come l'oblio di quella dimensione precategoriale avesse destinato le scienze europee all'insensatezza. Tuttavia – ha anche precisato Sini – altrettanto insensato fu il sogno di Husserl di attingere tale conoscenza tramite una nuova scienza: la «scienza del mondo-della-vita».

L'oblio è condanna all'insensato. Ma la memoria che custodisce il senso è memoria della «madre nera», del fondo oscuro di ogni racconto, di ogni conoscenza. Là dove ogni figura si disdice in oscuro e ogni parola in silenzio.

Ricordare la madre nera è darle luce. Darle luce è rimuovere la sua nerezza, perderla mentre la si illumina, obliarla nella luce che la rimemora.

È un paradosso e un enigma, il ricordo della madre nera – la memoria del senso. Perché «ciò» che è da illuminare lo si può cogliere solo in nerezza e oscurità; nella luminosità «ciò» svanisce in chiarezza e diverso oblio.

Ecco perché il transdisciplinare non puoi dirlo, non puoi figurarlo. Ecco perché una scienza del mondo della vita non è possibile. Che forma dovrà dunque avere la nuova conoscenza di cui andiamo in cerca?

Quel che accade con la madre nera, il fondo oscuro della memoria, è qualcosa di simile a ciò che accade al cinema: ciò che è da vedere si fa invisibile quando le luci si accendono; ma se arriva il buio, allora ciò che è da vedere appare. Segreto cinematografico della memoria che dà senso alla conoscenza.

Ma penso anche a *Prajāpati. Il quarto mondo*¹⁴ (la quinta Stazione luminosa dello scorso Seminario di filosofia). Rileggo alcuni passi delle *Note* che scrissi in merito a *Prajāpati*.

«Sini si è riferito, sulla scorta de *L'ardore* di Roberto Calasso [...] a un inno del *Rgveda* nel quale si canta come *Prajāpati*, il progenitore di tutti gli esseri, preso da ardore (*tapas*), evocando in se stesso *Vāc* (“Parola”, traduce Calasso, ma propongo qui di intendere “Voce”), sia stato ingravidato dal suo scrosciare e abbia così dato origine a tutta la realtà manifestata, pur restando in essa ignoto e immanifesto. È così che *Prajāpati* genera i “trentatre esseri” che abitano il trimundio indù (Cielo, Terra e Atmosfera), divenendo, da unico che era, il trentaquattresimo: l'*ultimo della serie*, irriducibile alla serie che pure da lui emana. Il medesimo impulso o sussulto generativo, che muove *Prajāpati* a manifestarsi negli esseri nominati tramite *Vāc*, lo destina infatti a rimanere innominabile e innominato. Sicché, sottolineava Sini, proprio nel nome delle cose è annidato l'ignoto: dietro il noto c'è l'ignoto di cui il nome parla. Tuttavia, poiché anche la dicitura “ignoto” è una parola, un nome detto dal noto, di *Prajāpati* non si sa nemmeno se sia o se non sia, non si sa – appunto – “chi” sia, poiché esso è il no di ogni sì. [...] *Prajāpati*, “il dio creatore che non è del tutto sicuro di esistere”, emerge dunque solo come un dubbio, un sospetto indicibile che si insinua nel liturgista [in chi lo canta, in chi lo ricorda]: il sospetto che, nei suoi canti, non ci siano tutti i nomi e che proprio il progenitore senza nome, il “Chi” ignoto, non venga perciò onorato e nutrito di inni. L'unico modo per rimediare consiste allora

¹² Cfr. *ivi*, Seminario delle arti dinamiche, cit., *Note dalla seconda sessione*, p. 4.

¹³ Cfr. Archivio 2015-2016, Seminario di filosofia: «Diventa ciò che sei». I materiali di quel seminario e delle altre attività svolte a Mechrí nel 2015-2016 sono ora raccolti in AA.VV., *Vita, conoscenza*, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2018.

¹⁴ Cfr. Archivio 2019-2020, Seminario di filosofia: «I confini dell'anima: musica e cosmologia», sessione 3, Cartigli nn. 15 ss.

nel compiere almeno un gesto che accenni, senza pretendere di nominarlo, a Ka (= Chi) [ciò], ossia alla possibile esistenza di un piano del reale non altrimenti rammemorabile e non altrimenti onorabile che in silenzio»¹⁵.

Segreto cinematografico del senso della conoscenza. Una memoria che è un gesto, un cenno all'oblio.

«A questo fine è necessaria una grande filosofia», un «uso creativo della memoria», un'«arte della memoria»: così scrisse Sini nell'ultimo Cartiglio (il n. 45) dello scorso anno. Eravamo alla conclusione della decima Stazione luminosa: *Il suono della campana azzurra. La memoria e l'oblio*¹⁶. Cerco il Cartiglio e lo riattraverso¹⁷.

«Danza del corpo della conoscenza nella sua materia musicale».

«Ogni figura del sapere è una composizione musicale, un canto della terra e una vibrazione luminosa del mondo».

Intanto rileggo anche le conclusioni del seminario sui «corpi musicali» e sulla «conoscenza che danza». Scrisi così:

«Che la questione della danza (del teatro o delle arti dinamiche in genere) sia questione conoscitiva e abbia carattere compositivo, ossia musicale, è chiarito nella citazione dal *Tentativo di un'autocritica* (nella *Nascita della tragedia*), con cui Sini prosegue le sue *Considerazioni*:

E la scienza stessa, la nostra scienza, ma sì, che cosa vuol dire in sostanza, considerandola come sintomo della vita, tutta la scienza? [...] Il problema della scienza: della scienza intesa per la prima volta come un fatto problematico, un fatto discutibile. [...] O, per dirla con le parole di quello stregone dionisiaco che si chiama Zarathustra: “In alto i cuori, o miei fratelli, in alto, sempre più in alto! E non dimenticate le gambe! In alto anche le gambe, o bravi danzatori; o meglio ancora: testa in giù e gambe in su! Questa corona di riso, questo “risario”; io stesso me lo imposi; io stesso proclamai santo il mio riso. Non trovai ancora nessuno capace di far tanto. Zarathustra il danzatore [...]; Zarathustra l'indovino ridente, [...] che ama i salti e le capriole; io stesso mi imposi questa corona! Questa corona di risa, questo “risario”, io vi passo, o miei fratelli. Ho proclamato santo il riso; uomini superiori, imparate dunque a ridere!

Far problema della conoscenza e di tutta la nostra scienza vuol dire mettere in discussione il diritto e l'orientamento su cui, per noi oggi, esse si fondano. E questa messa in discussione – questo nuovo esercizio di conoscenza – a suo modo ripete le giravolte tragiche dei satiri danzanti che di ogni conoscenza sono l'emblema. Solo che questa volta è di una danza alla rovescia che si tratta: “testa in giù e gambe in su!” – “come nel delirio del *bal musette*”, vorrei aggiungere. Il problema della scienza è per noi oggi quello di un capovolgimento necessario, una “danza terribile” sotto la cui azione – diceva Artaud – “la terra si dipinge e si descrive”. E così – come già con i satiri tragici – il senso di ciò che sarà “natura” germoglia e si coltiva in nuove forme. “Essere colti è tenersi diritti tra le forme che successivamente si distruggono” e la danza alla rovescia non può essere infatti che un nuovo “diritto”: grottesca mistura di vita e segno nei suoi alterni capovolgimenti. [...]

Ridere e danzare sono qui il medesimo: un divenire che dilata e contrae *ad un tempo*, che rovescia i contrari l'uno nell'altro, che ne realizza l'identità in un sussulto, in uno scoppio ritmico e reciproco. Ripensare il problema della scienza “considerandola come sintomo della vita” vuol dire addestrarsi a questa reciprocità dinamica, a questa vibrazione, e imparare a *diventarlo*. Ma [...] questo addestramento alla conoscenza che danza e che ride impone un diverso modo di ereditare le figure delle danze trascorse, di passarci attraverso e di raccontarne la storia. [...]

Citando da *Umano, troppo umano* Sini ricorda l'af. 2 (*Difetto ereditario dei filosofi*): “questo difetto – precisa – è l'idea che l'uomo attuale sia l'uomo eterno, incarnazione di una *aeterna veritas*”. [...] Correggere il difetto di tutti i filosofi (di tutta la nostra scienza) vuol dire però reinventare in forme inedite il tempo e l'eternità, e ricollocare l'uomo e la verità in una diversa prospettiva “storica”. [...] Quel che ci occorre è dunque una nuova Clio: un nuovo modo di raccontare (di fare) la storia, una nuova modalità di ciò che Sini da tempo chiama il “discorso”. Potremmo dire, nei termini che abbiamo adottato nel SAD, che quel che ci occorre è una modalità *simbolica* del racconto storico. [...]

¹⁵ Cfr. ivi, Seminario delle arti dinamiche, cit., *Note dalla terza e quarta sessione*, pp. 2-3.

¹⁶ Cfr. ivi, Seminario di filosofia, cit., sessione 8, Cartigli nn. 39 ss.

¹⁷ Il Cartiglio n. 45 è riprodotto tra i Materiali on line di questa sessione del Seminario.

Si tratta però di precisare ciò che si intende qui per “simbolo”: quando diciamo che occorre una modalità simbolica del racconto storico, non vogliamo dire “figurativa”, né “mitica” o “religiosa” in senso tradizionale. Simbolico è quel racconto che tiene assieme le cose e i ricordi, i fatti e le forme con qualcosa che è tra essi, e che non si può dire ma solo continuare a fare, perché non è cosa né ricordo, non è fatto né forma. Quel qualcosa non è altro dalla *vita singolare* (questo corpo verticale) che di cose, ricordi, fatti e forme è la *gestazione*, e che si *attua* dilatandosi, svuotandosi, scorticandosi nella temporalità multidimensionale della sua danza. Una danza che (come nella croce messicana) è morte e rinascita del sé e del Sé, della terra e del cielo, della storia e del cosmo. Sicché proprio qui, *in questo corpo tropulsivo*, diventa vero che “non più la luna è cielo a noi, che noi alla luna”: perfetta coincidenza di finito e infinito, particolare e universale, cronico ed eterno, mortale e immortale, nel passaggio, nel sobbalzo ridente che ne danza il racconto»¹⁸.

«Ripensare il problema della scienza “considerandola come sintomo della vita” vuol dire addestrarsi a questa reciprocità dinamica, a questa vibrazione, e imparare a *diventarlo*».

Sui modi di questo *diventare* attori di nuova conoscenza, agenti di un rocambolesco oblio rimembrante, abbiamo lavorato lo scorso anno. I «corpi musici» di René Daumal e di Antonin Artaud sono stati i nostri coribanti.

Ma, ora mi dico, il diventarlo è forse esente dal compito di figurarlo? È come l’esercizio del qui e là che sto facendo: il farlo è forse esente dal figurarlo? dallo scriverlo? dal raccontarlo ancora e comunque? Il canto non è una fuga dal racconto; la danza non è una fuga nel silenzio e nell’informe, ma un diverso modo di attraversare le parole e le forme, un diverso modo di tracciarle. (Ornarle?)

Sini: «Vera arte sarebbe *comporre* la parola col silenzio, il sapere con l’evento del sapere».

L’appello a una nuova conoscenza è dunque l’esercizio di una memoria compositiva: tener vivo nella conoscenza il mondo della vita, tener viva nella memoria del qui la presenza del suo brulicante e oblioso là.

E arriva fulmineo un altro frammento: che significa «qui», se non una dichiarazione di presenza?

‘Qui’ è una crasi dal latino (*ec*)*cu(m) hic* > *cu+hic* > qui.

Non c’è «qui» senza «ecco».

Che significa «ecco»?

‘Ecco’ è interiezione, una di quelle parti del discorso che non significano altro se non un sobbalzo che accade tra le parole e i significati.

«Ecco – si legge nel Vocabolario Treccani – serve a richiamare l’attenzione su cosa che contemporaneamente si addita o si mostra, o a sottolineare un fatto, un avvenimento, oppure a indicare persona o cosa che appaia improvvisamente».

Si usa per rispondere a una chiamata («Eccomi!»).

Si usa per sottolineare il sopraggiungere di qualcosa di imprevisto («Quand’ecco...»).

Si usa per dare inizio a una descrizione («Ecco come stanno le cose...») o a una storia («Ecco come andarono i fatti...») – e di nuovo parla Clio).

Ogni «qui» è un «ecco qui».

Ma ogni «ecco qui» è anche, simultaneamente, un «vedi là». Avevi mai pensato che dire «ecco qui» è sempre anche dire «vedi là»? Lo chiarisce ancor meglio il francese «*voilà*» che è appunto crasi di «*vois là*».

Un indicare, una mostrare, un porre in luce qualcosa che è sul punto di significare. «Ecco» significa solo questo star sul punto di significare: ecco-qui-vedi-là.

«Ecco» è come un gesto che accenna a una presenza: senza ancora figurarla o nominarla, le dà luogo. Ne figura l’irraffigurabile stare accadendo.

«Ecco» somiglia a un *Abracadabra*!

¹⁸ Cfr. Archivio 2019-2020, Seminario delle arti dinamiche, cit., *Note dalla quinta, sesta, settima sessione*, pp. 36-39.

Con questa formula magica concludemmo il SAD di alcuni anni fa. Riprendo il Brogliaccio con il triangolo dell' Abracadabra¹⁹. Sini concludeva quell'anno: che la filosofia possa tornare al «mito». E io: che le arti possano tornare alla efficacia della «magia».

Il titolo di quel Seminario delle arti dinamiche era *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre*. Già allora ci interrogavamo su cosa sia *ciò* che tiene assieme una «com-posizione». E lo chiedemmo a un maestro del cinema, Sergej Ejzenštejn: maestro sommo nell'arte del montaggio. Montaggio che, per Ejzenštejn, è la struttura fondamentale di ogni conoscenza, di ogni arte della conoscenza (che è arte della memoria – ha detto Sini).

Qui un altro frammento: il montaggio cinematografico. Riprendo i Brogliacci di quel Seminario e ricordo che:

- montaggio cinematografico è scrivere il frammento *e* il processo/movimento che lo ha generato: farli accadere insieme; costruire «emblemi»; scrivere il contrappunto tra due ordini di esperienza incompatibili. Enigma (*adynata synopsis*) della composizione; enigma della nuova conoscenza o arte della memoria²⁰;
- si tratta di montare i pezzi con il margine invisibile della loro provenienza, la loro profilatura. Farli accadere insieme (come un «Ecco!», come un «Abracadabra»)²¹;
- la «macchina filmica», arte sintetica, è compito di conoscenza nell'epoca del frammento: la Modernità. Compito di costruire, per artificio, ciò che spontaneamente non si dà: la compresenza simultanea non solo di luce e ombra, ma di luce-ombra e di ciò che le scandisce e le fa differire, le dispone qui e là. E che perciò non è qui né là²².

Fu Ejzenštejn, in alcuni passi della sua *Teoria generale del montaggio*²³, a suggerirmi che vi è un trascurato aspetto del figurare, una presenza insignificante che si insinua tra le forme (o le parti di un montaggio), che forse racchiude il segreto gestuale della composizione più difficile – quella di memoria e oblio. E forse anche il segreto magico dell'efficacia del montaggio.

Il trascurato aspetto del figurare, la presenza insignificante è quella dell'ornamento:

- tratto che si insinua qui e là tra le figure, brulicando tra le forme;
- archetipo di ogni espediente compositivo;
- macchina transferale che mostra-sottrae il gesto soggiacente a ogni costruzione di immagine, a ogni messa in figura;
- presenza umbratile che oscilla e vibra sotterranea (come il mondo della vita) al di qua dei significati;
- soglia irriducibile al significato e, insieme, riserva di senso per ogni significato;
- ornamento come figura a-semantica della conoscenza-memoria, spinta e trattenuta al limite del suo oblio. Qui e là.

Portammo come esempi di ornamento le grottesche e i nodi vinciani. Riguardo quelle immagini²⁴.

¹⁹ Cfr. Archivio 2017-2018, Seminario delle arti dinamiche, cit., sessione 8, Brogliaccio n. 8.24-retro. Il Brogliaccio su «Abracadabra» è riprodotto tra i Materiali on line di questa sessione di Seminario.

²⁰ Cfr. *ivi*, Seminario delle arti dinamiche, cit., sessione 2, Brogliacci nn. 21-22.

²¹ *Idem*, sessione 5, Brogliaccio n. 5.7.

²² *Idem*, sessione 5, Brogliacci nn. 5.9, 5.10.

²³ Cfr. S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, trad. it. di C. De Coro e F. Lamperini, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2012⁵, p. 302.

²⁴ Le immagini di grottesche e nodi vinciani che osservammo allora (cfr. Archivio 2017-2018, Seminario delle arti dinamiche, cit., sessione 2, Brogliacci nn. 16-18 e sessione 6, Brogliacci nn. 6.10-6.12) sono riprodotte tra i Materiali on line di questa sessione del Seminario.

21/11/2020

Niente di più inutile di un ornamento – il dibattito novecentesco nel merito è stato vivacissimo: ne toccheremo alcuni momenti apicali nelle prossime sessioni. Oppure l'ornamento è la «forma originaria della pratica figurativa» – come pensa Ejzenštejn?

Nell'ultima sessione di «Linguaggi in transito: Evoluzione umana», nella primavera del 2019, Andrea Parravicini mostrò le figure di reperti paleoantropologici nei quali compaiono tracce di pratiche ornamentali risalenti a Neanderthal e a forme ominine addirittura anteriori²⁵. Tracce di un «comportamento simbolico» ancestrale, non figurativo e a-semantico. Pre-figurativo – dicono gli esperti (ma a me sembra un dire assai impreciso): il «geometrico» come astrazione che precederebbe la complessità della rappresentazione compiutamente significativa (concreta'), cioè figurale e mimetica.

Ma Parravicini sollevò più di un dubbio su questa interpretazione. Sugerì che forse quei primi segni ornamentali fossero segni del rinvio: cioè segni di segni, segni del segnare che significa e figura.

Non figurativo, pertanto, non vorrebbe necessariamente dire privo di senso (figurale). Piuttosto – suggeriva Parravicini ricordando Giorgio Agamben – il non figurativo potrebbe essere traccia che rinvia all'«inoperoso»: potenza, condizione e riserva di senso di ogni figura, di ogni opera figurale, di ogni significazione.

Che significa «ornamento»? Esso è in effetti abitualmente inteso come accessorio inutile (fuori-uso, e spesso anche fuori-luogo...).

Nel Vocabolario Treccani: «Ornamento [dal lat. *ornamentum*, der. di *ornare* «ornare»]: tutto ciò che, non richiesto da fini pratici e da esigenze funzionali, si aggiunge per conferire bellezza, eleganza, e quindi in genere ogni elemento decorativo [...]».

E che significa «decoro»?

Nel Vocabolario Treccani: «Decoro [dal lat. *decorum*, uso sostantivato dell'agg. *decorus*, dal lat. *decere* “essere conveniente”]. Dignità che, nell'aspetto, nei modi, nell'agire, è conveniente alla condizione sociale di una persona o di una categoria [...]. Il sentimento della propria dignità, la coscienza di ciò che si addice e che è dovuto [...]. Decorazione scenica [...]. Ornamento, onore, lustro, riferito a persona [...]. Armoniosa proporzione richiesta nelle opere d'arte tra le parti e il tutto, tra la forma e il contenuto (o anche, nelle opere d'architettura, rispondenza della costruzione allo scopo cui è destinata) [...]».

Ornamento: ciò che non è utile, mero accessorio. Ornamento: ciò che conferisce decoro, ovvero quel che è conveniente, quel che è dovuto e richiesto, quel che risponde allo scopo.

Curioso confluire di inutile e utile, superfluo e necessario, inessenziale e doveroso!

In latino *ornare* significa «apparecchiare, allestire», quindi «disporre, distribuire, ordinare» (ovvero rispondere a una regola, a un *nomos* che istituisce appunto un ordine: *kosmos*, in greco).

L'ornamento è, così, tanto un ordine e una dislocazione regolata, quanto un ordito, un tracciato che dispone e orienta. *Ornamentum* significa infatti anche «escogitazione». (Artificio, espediente, ordito, stratagemma...)

E allora non stupisce che – tutt'altro che «inutile» o «inoperoso» – l'ornamento sia invece (in un qualche senso) ciò che *decet*, ciò che è «adatto allo scopo cui è destinato» (come il decoro), ciò che conviene e che anzi occorre per conferire dignità. Non stupisce che nell'ornamento emerga anche il senso di una certa necessità e utilità nel disporre e nel comporre, per disporre e per comporre.

Un ultimo frammento resta qui da annotare, a chiusura di questo racconto di ricordi che corrono qui e là. Dare una «disposizione», dare un «ordine» vuol dire anche dare un «comando»: fare sì che qualcosa accada, venga alla presenza. Era ciò che evocavamo a suo tempo con la parola «*abracadabra*» – e poco fa con la sua variante «*voilà*» («ecco qui vedi là»).

Vi è forse una segreta efficacia di comando nel gesto che traccia e accenna, nel ghirigoro muto e a-semantico che sibila il suo «*fiat*»?

²⁵ Cfr. Archivio 2018-2019, Linguaggi in transito: evoluzione umana: «Nell'intreccio fra paleoantropologia e auto-biografia», sessione 5, slides 33-40 (riprodotte tra i Materiali on line di questa sessione del Seminario).

Fino a qui il *com-porre* non l'ho mai davvero pensato anche come un *dis-porre*. Il *syn-ballein* dell'agire simbolico non l'ho mai davvero pensato anche come il *dia-ballein* dell'agire diabolico. Devo pensare *questa* simultaneità. Questa specularità.

Da tre giorni mi accompagnano nel lavoro due amuleti, due ornamenti: stanno qui, posati sulla scrivania, accanto ai libri e agli appunti. Sono due Arcani dei Tarocchi: l'Arcano VI (*L'Amoureux*, L'Amante) e l'Arcano XV (*Le Diable*, Il Diavolo)²⁶. Solo adesso, proprio qui, mentre finisco di scrivere il racconto che leggerò per iniziare il Seminario, mi accorgo che sono l'uno la replica dell'altro. Ciò che compone divide, ciò che divide compone. Ciò che lega scioglie, ciò che scioglie lega.

(Si tratta di farlo. Ma non è come dirlo...)

Dirlo come *qui*, come *ecco-qui-vedi-là*, come *abracadabra*: parole che dicono solo quel che fanno. Come un comando o una benedizione.

«*Facciamo*, si potrebbe dire. Allora ordina, separa e stai nella differenza. *L'uno non è l'altro*, dice colui che parla e delega. Come l'opera, trova spazio tra la voce di cui sei figura e i multipli. Così *facciamo*: compi l'immagine, la somiglianza a te stesso. Ascolta ora la benedizione: *che tu possa eseguire la distanza, che tu possa essere pura estensione*».

²⁶ I due Arcani sono riprodotti tra i Materiali di questa sessione del Seminario.