

MAPPE DEL PENSIERO

EVOLUZIONE, PROGRESSO

Inaugurata nel 2018, la collana «Mappe del pensiero» pubblica i risultati della ricerca transdisciplinare condotta dall'Associazione «Mechrí / Laboratorio di filosofia e cultura», coordinata da Florinda Cambria e con la supervisione scientifica di Carlo Sini. Preceduto da *Vita, conoscenza* (2018), *Dal ritmo alla legge* (2019) e *Le parti, il tutto* (2021), *Evoluzione, progresso* presenta i risultati dei lavori svolti nell'anno sociale 2018-2019. Tali lavori sono riattraversati dai curatori mediante un montaggio di testi e materiali grafici che narrano il senso del percorso formativo condotto in prima persona dagli Autori. Il primo capitolo raccoglie i testi di Carlo Sini (con la straordinaria riproduzione di 40 tavole a colori) relativi al Seminario di filosofia intitolato *Evoluzione e progresso. Le potenze della terra e le figure dello specchio*. Il secondo ripercorre il lavoro svolto nel Seminario di arti dinamiche (*Prolegomeni alla ricomposizione di Orfeo. Disgregazione, ricomposizione, evoluzione: la poesia dal 1970 ad oggi*), curato da Tommaso Di Dio. Il terzo (*Linguaggi in transito: evoluzione umana*) documenta il cammino di Andrea Parravicini lungo le tappe dell'evoluzione umana nell'intreccio tra paleoantropologia e autobiografia. Il quarto capitolo ripercorre gli *Esercizi di drammaturgia* proposti nell'attività laboratoriale condotta da Antonio Attisani. Il quinto, infine, raccoglie alcuni dialoghi fra i Soci e i membri del Comitato scientifico di Mechrí, avvenuti tra il 2019 e il 2020, sul rapporto tra l'evoluzione e la legge, sia intesa in senso strettamente giuridico, sia come arte della formazione e *kinesis* della vita sapiente.

Tutti gli Autori di *Evoluzione, progresso* partecipano regolarmente ai lavori di «Mechrí», in veste di Soci, di collaboratori esterni o membri del Comitato scientifico. Di Carlo Sini sono in corso di pubblicazione presso Jaca Book le *Opere* in dodici tomi, di cui otto già apparsi. Oltre alle «Mappe del pensiero», per il progetto editoriale «Percorsi Mechrí» Jaca Book ha pubblicato: C. Sini, C.A. Redi, *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?* (2018, ult. ed. 2019); C. Sini, G. Pasqui, *Perché gli alberi non rispondono. Lo spazio urbano e i destini dell'abitare* (2020, ult. ed. 2021); C. Sini, T. Pievani, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura* (2020); C. Sini, A. Attisani, *La tenda. Teatro e conoscenza* (2021).

In copertina: Elaborazione grafica su estratti dalle tavole di Carlo Sini

€ 36,00

www.jacabook.it

ISBN 978-88-16-41768-7



9 788816 417687



PERCORSI
Mechrí

A cura di

MAPPE DEL PENSIERO

T. Di Dio, F. Emmolo, E. Redaelli

EVOLUZIONE, PROGRESSO

MAPPE DEL PENSIERO

A cura di

Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Enrico Redaelli

EVOLUZIONE, PROGRESSO

Con tavole a colori di Carlo Sini



Jaca Book
PERCORSI
Mechrí

Contributi di

Francesco Albanese, Mario Alfieri, Matteo Aquino, Antonio Attisani, Eleonora Buono, Florinda Cambria, Valentina Cappelletti, Riccardo Conte, Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Lorenzo Karagiannakos, Egidio Meazza, Andrea Parravicini, Gabriele Pasqui, Enrico Redaelli, Carlo Sini, Michela Torri, Michele Viglione

MAPPE DEL PENSIERO

MAPPE DEL PENSIERO

- Vita, conoscenza*, a cura di Florinda Cambria,
con tavole illustrate di Carlo Sini, 2018
- Carlo Sini, Carlo Alberti Redi, *Lo specchio di
Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?*
Biologia e filosofia, 2018
- Dal ritmo alla legge*, a cura di Florinda Cambria,
con tavole illustrate di Carlo Sini,
2019
- Carlo Sini, Gabriele Pasqui, *Perché gli alberi
non rispondono. Lo spazio urbano e i destini
dell'abitare*, 2020
- Carlo Sini, Telmo Pievani, *E avvertirono il
cielo. La nascita della cultura*, 2020
- Carlo Sini, Antonio Attisani, *La tenda. Teatro
e conoscenza*, 2021
- Le parti, il tutto*, a cura di Florinda Cambria,
con tavole illustrate di Carlo Sini, 2021

EVOLUZIONE, PROGRESSO

Con tavole illustrate di
Carlo Sini

A cura di
Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Enrico Redaelli

Contributi di

Francesco Albanese, Mario Alfieri, Matteo Aquino, Antonio Attisani, Eleonora Buono,
Florinda Cambria, Valentina Cappelletti, Riccardo Conte, Tommaso Di Dio,
Francesco Emmolo, Lorenzo Karagiannakos, Egidio Meazza, Andrea Parravicini,
Gabriele Pasqui, Enrico Redaelli, Carlo Sini, Michela Torri, Michele Viglione



PERCORSI
*μ*echrí

© 2022
Editoriale Jaca Book Srl, Milano
tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana
aprile 2022

Redazione Jaca Book
Impaginazione Elisabetta Gioanola

Stampa e confezione
Galli & C. Srl, Gavirate (Va)
marzo 2022

ISBN 78-88-16-41768-7

Editoriale Jaca Book
via Frua 11, 20146 Milano
tel. 02 48561520, 342 5084046
libreria@jacabook.it; www.jacabook.it
Ebook www.jacabook.org
Seguici su  

INDICE

Avvertenza	9
Introduzione FINO A QUI Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Enrico Redaelli	11
Capitolo I DALL'EVOLUZIONE AL PROGRESSO Carlo Sini (Contributi di Mario Alfieri, Lorenzo Karagiannakos, Egidio Meazza, Gabriele Pasqui)	15
1. LE POTENZE DELLA TERRA E LE FIGURE DELLO SPECCHIO	17
2. CARTIGLI	33
Introduzione	35
Le potenze della terra	39
Le età del mondo	45
Heidelberg romantica	49
Prometeo e le arti tecniche	55
I selvaggi (e le tecniche)	59
Antropologia e forme di vita	67
La catena della vita e del sapere	73
L'irrevocabile	77
Il sapere dei discorsi	85
3. RICHIAMI E GERMOGLI	93
Noi antichi (G. Pasqui)	93
Risposta a Gabriele Pasqui (C. Sini)	96

(Da) dove ricordo? (L. Karagiannakos)	97
Sincronie orientali (M. Alfieri)	101
Il cerchio, la retta e il verosimile (E. Meazza)	106
Risposta ad Egidio Meazza (C. Sini)	110

Capitolo II

PROLEGOMENI ALLA RICOMPOSIZIONE DI ORFEO. DISGREGAZIONE, RICOMPOSIZIONE, EVOLUZIONE: LA POESIA DAL 1970 AD OGGI	111
Tommaso Di Dio (Contributi di Francesco Albanese, Michela Torri)	

1. RIFARE IL CIELO	115
2. RICHIAMI E GERMOGLI	151
Il corpo di Calliope. O il disfarsi di ogni costellazione (M. Torri)	151
Alcune riflessioni (F. Albanese)	154
Risposta a Francesco Albanese (T. Di Dio)	158

Capitolo III

LINGUAGGI IN TRANSITO: EVOLUZIONE UMANA	161
Andrea Parravicini (Contributi di Mario Alfieri, Florinda Cambria, Egidio Meazza, Michela Torri, Enrico Redaelli)	

1. L'EVOLUZIONE UMANA NELL'INTRECCIO TRA PALEOANTROPOLOGIA E AUTO-BIOGRAFIA	163
2. RICHIAMI E GERMOGLI	215
Alcune domande e considerazioni (M. Alfieri)	215
Risposta a Mario Alfieri (A. Parravicini)	218
Domande (M. Torri)	223
Risposta a Michela Torri (A. Parravicini)	227
Sulla definizione di specie (E. Meazza)	232
Evolvere, progredire (E. Meazza)	234
Risposte a Egidio Meazza (A. Parravicini)	237
3. L'EVOLUZIONE E IL VORTICE DELL'UMANO	239
Domande per il primo Colloquio (F. Cambria)	239

Materiali per il primo Colloquio (E. Redaelli)	243
Risposta a Cambria (A. Parravicini)	250
Risposta a Redaelli (A. Parravicini)	259
Secondo intervento: contro la selezione (E. Redaelli)	272

Capitolo IV ESERCIZI DI DRAMMATURGIA

Antonio Attisani (Contributi di Mario Alfieri, Eleonora Buono, Lorenzo Karagiannakos, Michele Viglione)	289
---	-----

1. DONNE, UOMO, CANI E GUERRA	291
2. RICHIAMI E GERMOGLI	307
Per una scena immaginaria tra i palazzi celesti (M. Alfieri)	307
Indagini di un cane sul suo essere uomo e donna (E. Buono)	313
Campo lungo e zoom autobiografico. Su di un possibile <i>report</i> degli Esercizi di drammaturgia (M. Viglione)	321
Molte parole sul sapere comune. Domande a margine del terzo incontro degli Esercizi di drammaturgia (L. Karagiannakos)	329

Capitolo V COLLOQUI

1. PRIMA E DOPO LA LEGGE	339
Note di lavoro da condividere con i Soci (V. Cappelletti, C. Sini)	339
Leggi, tempo e interpretazione. Appunti intorno al primo Colloquio (R. Conte)	344
Genesi e fini delle leggi. Appunti intorno al secondo Colloquio (R. Conte)	352
2. RICHIAMI E GERMOGLI	361
Domande (M. Aquino)	361
Risposta ad Aquino (C. Sini)	365
3. FARE AD ARTE: ESSERE E DOVER ESSERE FRA ETICA, POLITICA, ECONOMIA	367
Il mondo e come vorremmo che fosse. La relazione metabolica tra essere e dover essere (E. Buono)	367

Dal ritmo all'algoritmo. Etica, politica ed economia come «fare ad arte» (E. Redaelli)	381
Uno scorcio a posteriori. Gli interventi della seconda sessione del colloquio <i>Fare ad arte</i> (E. Buono)	393
4. RICHIAMI E GERMOGLI	405
Algoritmo senza ritmo. Necessità di un passo di danza (E. Meazza)	405

AVVERTENZA

Mechrí / Laboratorio di filosofia e cultura è un'Associazione impegnata nella promozione di percorsi transdisciplinari di formazione (seminari, cicli di incontri, esercitazioni, percorsi di studio personalizzati o collettivi), di approfondimento (discussioni, presentazioni editoriali, conferenze) e di diffusione culturale (performance artistiche e musicali, letture pubbliche, dibattiti su temi scientifici).

Attivo a Milano dal 2015, il Laboratorio propone cicli di incontri a cadenza settimanale, nei quali cooperano esperienze, ambiti di ricerca, professioni e linguaggi che di solito non interagiscono e non comunicano fra loro: le arti nelle loro diverse espressioni (musicali, visive, letterarie, performative...) e le scienze naturali, i saperi tecnico-sperimentali, le lettere e le scienze sociali, il tutto sullo sfondo e in diretto dialogo con la tradizione del pensiero filosofico. Le attività formative si caratterizzano per la continuità degli appuntamenti, che consente ai partecipanti di svolgere percorsi articolati nell'arco dell'intero anno sociale. Anche gli eventi pubblici a carattere divulgativo sono sempre collocati entro cornici tematiche coerenti con le ricerche in corso presso il Laboratorio.

Le ricerche condotte a Mechrí sono documentate in rete nell'Archivio ad accesso libero del sito www.mechri.it, annualmente aggiornato con audio-registrazioni e materiali di studio. Tutte le attività proposte da Mechrí si svolgono con la supervisione di un Comitato scientifico (<http://www.mechri.it/chi-siamo/comitato-scientifico/>) diretto dal filosofo Carlo Sini e composto da professionisti ed esponenti delle più avanzate ricerche nell'ambito delle scienze (sociali, naturali, giuridiche, ambientali), delle arti (poesia, musica, teatro) e della formazione (insegnanti, accademici, psicologi, filosofi).

Oltre alle attività sociali, a cui gli iscritti possono partecipare anche mediante collegamento da remoto, Mechrí promuove occasioni di pubblica condivisione tramite interventi video (in diretta e in differita) periodicamente diffusi sul suo canale Youtube: scorci aperti sui lavori in corso presso l'Associazione, ulteriori esperimenti di contaminazione fra pratiche conoscitive e partecipazione civile. La ricerca filosofico-scientifica, la formazione permanente, l'utilizzo di diversi canali comunicativi, la

μ sperimentazione di diverse tecniche espressive si intrecciano così in un progetto teso a coniugare l'alta formazione con la divulgazione culturale, affinché i saperi e le competenze specialistiche, meticcianandosi, inaugurino nuove forme di cittadinanza nella conoscenza.

Entro questo orizzonte programmatico, una ormai consolidata alleanza culturale con Jaca Book ha permesso di dare luogo al progetto che si chiama «Percorsi Mechrí»: un ulteriore strumento di condivisione e diffusione nella cui cornice si collocano sia la collana «Mappe del pensiero», di cui il presente volume costituisce la quarta uscita, sia la pubblicazione di «Dialoghi» tra coordinatori e collaboratori del Laboratorio, sia altre forme di cooperazione tra Jaca Book, la sua Libreria Città Possibile e Mechrí.

Nella serie dei «Dialoghi» transdisciplinari sono stati ad oggi pubblicati: C. Sini, C.A. Redi, *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?* (2018); C. Sini, G. Pasqui, *Perché gli alberi non rispondono. Lo spazio urbano e i destini dell'abitare* (2020); C. Sini, T. Pievani, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura* (2020); C. Sini, A. Attisani, *La tenda. Teatro e conoscenza* (2021). Nelle «Mappe del pensiero» sono già apparsi tre volumi: *Vita, conoscenza* (2018); *Dal ritmo alla legge* (2019); *Le parti il tutto* (2021).

I volumi delle «Mappe del pensiero» sono collettanei nei quali vengono documentate, tramite un lavoro di ri-attraaversamento e ricomposizione a posteriori, le traiettorie transdisciplinari annualmente delineatesi nel Laboratorio di Mechrí. I testi che danno corpo a ciascun volume vengono scelti e montati attingendo agli Archivi on line dell'Associazione, rintracciando in essi consonanze e sviluppi che, embrionali mentre i lavori erano in corso, si fanno manifesti nella distanza temporale e nell'esercizio presente della memoria. I connettivi tra i diversi materiali compaiono indentati e segnalati dalla μ di Mechrí. Molti dei materiali elaborati dai coordinatori e dai Soci durante i mesi di lavoro non avevano la forma del testo tradizionale, ma erano disegni, schizzi, schemi, slides, ecc. Le «Mappe del pensiero» ne offrono una selezione, anzitutto riproducendo le tavole manoscritte (o «Cartigli») vergate da Carlo Sini durante i suoi annuali Seminari di filosofia.

Ogni «Mappa del pensiero» vorrebbe presentarsi ai Lettori come un luogo da riattraversare seguendo le tracce di precedenti cammini, ma orientandovisi a partire ciascuno dal proprio «qui», dal punto attuale e singolare da cui scaturiscono le direzioni di ogni possibile percorso, punto la cui evanescenza ogni volta segnala che un altro percorso già è cominciato.

(Il nome di Mechrí evoca un avverbio greco che vuol dire fino a, finché, fino a quando, fino a qui.) μ

Introduzione

FINO A QUI

Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Enrico Redaelli

μ Questo volume delle annuali «Mappe del pensiero», che raccoglie e racconta i percorsi svolti a Mechrí durante l'anno 2018-2019, a differenza dei precedenti, ha avuto una curatela corale. Ognuno dei tre curatori ha raccolto i contributi che gli autori dei percorsi hanno offerto, ripercorrendo nella memoria il ricchissimo anno di studi. Il lavoro di consueta composizione dei materiali si è quindi arricchito anche della necessità di comporre dialogicamente i punti di vista dei tre curatori. Speriamo che la pluralità di sguardi non abbia fatto perdere la sostanziale unità che soggiace ai percorsi che si sono svolti e alla restituzione che gli autori ne hanno data. Più degli altri anni, forse, il 2018-2019 è stato segnato dalla varietà di approcci e dalla sperimentazione di vie nuove.

Il Seminario di filosofia, a cura di Carlo Sini, parte dalla questione dell'origine e, attraverso una successione di scene, cerca di ricostruire le tappe più significative che delineano l'ambiguo rapporto tra evoluzione e progresso, da Esiodo a Lucrezio, da Vico ai romantici, da Marx a Wittgenstein. L'evoluzione è anche al centro del percorso di Linguaggi in transito curato da Andrea Parravicini, che ci accompagna lungo le tappe dell'evoluzione umana nell'intreccio tra paleoantropologia e autobiografia. Il Seminario di arti dinamiche, a cura di Tommaso Di Dio, ha interamente riguardato l'esperienza della poesia contemporanea, così come dagli anni '70 del Novecento si è manifestata in Italia. Ciò che però si è deciso di restituire nel volume sono soltanto alcuni luoghi, dove il discorso sull'evoluzione della poesia è stato posto in maggiore contatto e frizione con ciò che negli altri seminari si stava svolgendo. Una novità è costituita dagli Esercizi di drammaturgia a cura di Antonio Attisani: un tentativo di esplorare il «fare della conoscenza» da una prospettiva laboratoriale, coinvolgendo i Soci in una «attività di composizione 'poetica' e 'musicale'». Infine il volume è chiuso dalla sezione Colloqui che raccoglie alcuni dialoghi fra i Soci e i membri del Comitato scientifico di Mechrí, avvenuti tra il 2019 e il 2020. In queste conversazioni le riflessioni sull'evoluzione e il divenire storico di ogni forma di vita sono intrecciate al tema della legge, sia intesa in senso strettamente giuridico, sia intesa come arte della formazione e *kinesis* della vita sapiente.

Ogni anno, a Mechrí, i lavori sono introdotti da una riflessione del presidente Florin-

μ da Cambria, riportata qui di seguito, che colloca il lavoro dell'anno nel quadro generale del cammino di Mechrí. μ

Il punto

Nel fare il punto sui lavori della nostra Associazione culturale ci rivolgiamo sia a coloro che per la prima volta vorranno affacciarsi alla porta di Mechrí, sia a coloro i quali, frequentando da tempo il nostro Laboratorio, costituiscono ormai una piccola e multiforme comunità di assidui collaboratori. Ai primi occorre raccontare, anche solo per rapidi cenni, da dove veniamo e in quali direzioni ci muoveremo, se vorranno camminare per un po' insieme a noi; con i secondi occorre rinnovare l'impegno a condividere i percorsi formativi che scandiscono i mesi dell'anno sociale. Il che significa anzitutto ribadire il principio dell'intreccio fra discipline diverse che ha guidato la nostra proposta culturale fin dal suo esordio: non «inter-disciplinarietà» o «dialogo tra» discipline aproblematicamente assunte nelle loro peculiarità metodologiche e nelle loro competenze particolari, ma reciproco attraversamento transdisciplinare, che di quelle peculiarità e di quelle competenze particolari faccia questione, sicché ogni sapere si rapporti all'altro come suo socratico tafano. Su questo argomento, che costituisce l'orizzonte metodologico entro cui si collocano i lavori di Mechrí, si veda *Per una formazione transdisciplinare*, in AA. VV., *Le parti, il tutto*, Jaca Book, Milano 2021.

Alle soglie del suo quarto anno di attività, Mechrí / Laboratorio di filosofia e cultura registra anzitutto un dato inatteso e confortante: nel quadro della pur vivacissima offerta culturale milanese, la specificità della nostra proposta, la sua urgenza per molti versi fuori moda, sta cominciando a ricevere riscontri anche al di là della cerchia dei Soci che vi aderiscono con assiduità. Grazie anche all'alleanza culturale stretta con la casa editrice Jaca Book, che condivide e promuove da due anni sia l'opera di divulgazione e approfondimento sia l'attività di alta formazione e ricerca svolta dal nostro Laboratorio, Mechrí può oggi aprirsi al confronto con una più vasta cerchia di partecipanti. Presso Jaca Book è stata infatti inaugurata la collana «Percorsi Mechrí» che, insieme al nostro sito on line www.mechri.it, costituisce per noi un importante canale di condivisione.

Il nostro intento è quello di sostenere un'attività di formazione permanente, che costituisca un'alternativa concreta alla frammentazione, alla parcellizzazione, alla unilateralità da cui, per lo più, sono affette le nostre competenze professionali e culturali, siano esse di matrice «umanistica» o «scientifica» – per utilizzare una partizione disciplinare tanto consueta quanto problematica nei suoi fondamenti e nei suoi effetti. Proprio questa trita partizione è anzitutto sospesa e messa in questione nel programma di Mechrí, che aspira invece a rintracciare, ogni volta di nuovo, la matrice comune della enciclopedia dei saperi, scommettendo sulla possibilità che questo non solo produca un arricchimento per le singole discipline chiamate a confrontarsi e interrogarsi reciprocamente, ma contribuisca anche – nella misura in cui può farlo una realtà piccola ma tenace come Mechrí – a delineare l'orizzonte di un diverso senso politico e civile per la parola «cultura». Un senso nuovo che ci sembra quanto mai urgente promuovere, in un momento storico complesso come quello presente, con le sue stupefacenti occasioni di metamorfica apertura e le sue retive resistenze al mutamento e alla variazione, che sono l'unico modo in cui possono darsi memoria e continuità delle forme di vita.

È infatti la varietà delle forme di vita, il loro evolversi e avvilupparsi reciprocamente nel cammino antropocosmico delle civiltà e delle conoscenze, il filo conduttore dei cicli formativi proposti da Mechrí per il 2018-2019. Come di consueto, il tema generale è stato affrontato da punti di vista differenti e interrelati, anzitutto in quelli che sono i due Seminari permanenti di Mechrí: il Seminario di filosofia e il Seminario delle arti dinamiche. Nel primo è la domanda socratica, con la sua torsione auto-osservativa, ad aprire la strada: cosa non sai di sapere, nei tuoi giudizi circa il progresso umano, circa i corsi e ricorsi della storia, circa la definizione stessa di «storia» e di «umanità»? Nel secondo si interroga la nozione di «evoluzione» a partire dalla sapienza dell'azione artistica, esemplificata quest'anno, in particolare, dalla parola poetica.

Il medesimo afflato anima anche il ciclo dei «Linguaggi in transito» che, come d'abitudine, a Mechrí dà spazio al sapere di discipline scientifiche peculiari, chiamate a testimoniare lo stato delle loro attuali ricerche e i punti di svolta in cui si annunciano, anche problematicamente, venturi ambiti e metodi di indagine. La disciplina invitata a prendere parola quest'anno, l'«Evoluzione umana», è in ogni senso esemplare: essa infatti studia i processi di ominazione o antropogenesi, all'incrocio tra paleoantropologia e fisiologia, linguistica e biologia genetica, in un cammino di ricerca transdisciplinare che perfettamente si confà allo stile del nostro Laboratorio di filosofia e cultura.

Benché ancora lunga sia la strada da percorrere verso quella vera e propria «bottega» dei saperi che Mechrí aspira a diventare, va certamente sottolineata, nel programma del 2018-2019, l'accentuazione della dimensione laboratoriale nel quadro delle attività proposte. Forti di alcune importanti esperienze condotte in passato (in cui si sono sperimentati anche seminari residenziali e soggiorni di studio), abbiamo dato agli appuntamenti in calendario un'impronta quanto più possibile operativa, incrementando le occasioni di coinvolgimento dei Soci in esperimenti di composizione, rielaborazione ed espressione collettive.

In un'ottica esplicitamente laboratoriale si colloca il ciclo degli «Esercizi di drammaturgia»: sessioni che hanno visto il coinvolgimento e la collaborazione attiva di tutti i partecipanti. La parola «drammaturgia» non è qui intesa nella sua peculiarità di scrittura per la messa in scena, ma, letteralmente, come «com-posizione di azioni» e, nella fattispecie, di azioni conoscitive. Esercitarsi significa dunque allenarsi in quella ginnastica del mettere insieme e del condividere che, proprio come negli antichi ginnasi, denuda il corpo dei nostri saperi e la materia dei nostri pensieri. Essi sono la carne e lo scheletro di millenarie culture, incarnati nelle posture e nei desideri singolari che segnano la vita di ciascuno di noi, come parte di un tutto silenzioso, in cammino verso nuove posture, nuovi desideri, nuovi pensieri – e forse, come diceva Nietzsche, verso «corpi più grandi».

μ. I curatori desiderano ringraziare vivamente tutti coloro che hanno collaborato a questo volume e, in particolare, Daniela Nava e Monica Romano per la revisione e i preziosi suggerimenti. *μ.*

Capitolo II

PROLEGOMENI ALLA RICOMPOSIZIONE DI ORFEO

DISGREGAZIONE, RICOMPOSIZIONE, EVOLUZIONE: LA POESIA DAL 1970 AD OGGI

Tommaso Di Dio

«Quando si usa la parola *poesia*, si sta cercando qualcosa che non c'è e allo stesso tempo si sta costruendo il suo arrivo. La dimensione contemporanea dell'arte è sempre stata composta da istanze divergenti, ma questo nostro tempo sembra portare al parossismo ogni divergenza: fra testo e testo di chi si dice oggi poeta si apre una distanza che sembra incolmabile, se non per ignoranza reciproca o esplicita avversione. La poesia nella sua lunga storia è stata molte cose: linguaggio che mostra se stesso, utopia e perimetro di un conflitto. A vent'anni dalla fine del '900, qualcosa è però successo all'arte della parola: la poesia ci appare il campo di una grande battaglia finita ormai da tempo; un corpo – come fu quello nel mito di Orfeo – smembrato, disorganizzato, senza coesione né coerenza, depotenziato e lacerato da forze inconciliabili che hanno reso il suo canto un sussurro di resti: la voce della poesia non sembra più capace di muovere e accompagnare gli umani verso una vita sapiente. Come provare a rianimare il corpo smembrato di Orfeo e riattivare così la sua forza antropogenica e civile?»

Da qui l'idea di questo Seminario: la costruzione di una mappa che fornisca un orientamento sincronico delle forze in atto; e che provi a comprendere il principio della poesia come forza della disgregazione e ricomposizione, misurando quello che oggi si sta facendo della e nella poesia con quanto è stato fatto nel passato e, in particolare, nella tradizione degli ultimi cinquanta anni. Contro un'idea della poesia come successione di entità irrelate – stelle di latta su un fondale di cartapesta –, in questo itinerario si vorrebbe coltivare uno sguardo che impari a mostrare i legami circostanziali e le memorie implicite fra testo e testo; che provi a rendere ragione di cosa, in un determinato organismo testuale, sia stato fertile e abbia dato spazio a una trasformazione tale da renderlo irrinunciabile frazione di un'eredità, di un movimento più esteso in lotta contro l'irrilevanza e l'oblio. Ad ogni sessione presiederà una domanda e sarà proposta una nuvola di testi, raccolti intorno ad un breve intervallo cronologico. Concentrandoci su di una scelta ristretta di poesie italiane e attraverso un percorso di letture trasversali, si intende sollecitare la costruzione di una comunità di interpretanti nella quale ripensare il testo poetico e la sua funzione nel mondo di oggi: che si possa tornare a vedere insieme la radice per la quale ogni poesia si trasforma e contemporaneamente, nel lampo che la rende unica, intravedere l'immagine di un ricomposto Orfeo»¹.

¹ Il testo si può leggere anche in linea, come il resto completo dei materiali, degli audio e dei germogli, alla sezione «Seminario delle arti dinamiche», all'indirizzo: <http://www.mechri.it/archivio/2018-2019/>.

μ Così scrivevo, nella presentazione del Seminario contenuta nel programma di Mechrí del 2018. Mi assegnavo un compito che, alla luce di quanto vedo di me stesso oggi, suona in larga parte, non tanto disatteso, ma ancora incompiuto. Ma tant'è: si procede per passi minimi e la vista vede sempre più in là di quanto poi la gamba possa varcare; si avanza dunque mancando sempre la meta e raccogliendo quello che nondimeno accade nel tragitto. Il programma di allora mi suona così tremendamente attuale, quasi ancora che vi fossi immerso, che mai sia stato immerso in altro, durante questi anni di studio e dedizione costante al patrimonio di testi e vite a cui l'Occidente dà il nome di poesia. Da questo senso di incompiutezza rispetto al programma che qui abbozzavo, rileggendo, mi deriva adesso un senso di rinnovata imminenza: è come se quei materiali, quelle intuizioni, quelle suggestioni e quei ponti improvvisi fra materiali eterogenei che ho provato durante il seminario ad accendere e a rendere percepibili, mi appaiono oggi una grande miniera: un antro da cui ancora rubare, un pozzo da cui ancora attingere per dare forma a qualcosa che ancora non so e che forma ancora non ha. Mi pare che questa impressione conduca ad una precisazione. Questo senso di incompletezza e frammentarietà non è frutto solo del caso e delle circostanze dell'epoca in cui si svolse il seminario: vi riconosco una traccia di uno stile precipuo di lavoro che seguiamo a Mechrí, uno stile che ha di mira, più che la costruzione di solide opere compiute, il tracciamento e il rintracciamento di aree di transizione e si sdoganamento, aree di passaggio verso e attraverso un sapere che non si ponga mai in termini statici; che anzi susciti il desiderio e la concreta risposta di un lettore che prenda se stesso come materia di un ipotetico e ulteriore completamento di quanto qui è solo abbozzato, in un lampo.

Proprio in tali termini mi pare necessario aggiungere che la decisione di dedicare il Seminario di Arti Dinamiche del 2018-2019 alla poesia e di dedicarlo proprio al tema della disgregazione e ricomposizione, lungi dall'apparire eccentrico, giungeva a compimento di un percorso costruito in anni di lavoro e maturato nei seminari degli anni precedenti, nei quali l'arte del discorso poetico e il suo precipuo fare erano stati evocati e attraversati più volte. Da ultimo, è necessario ricordare che il Seminario delle arti dinamiche dell'anno precedente, a cura di Florinda Cambria, aveva avuto per titolo *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre* e che proprio su di una riflessione sul frammento trovava un cominciamento possibile². Restava dunque da verificare non la tenuta di idee precedentemente emerse (lontanissima dallo stile di lavoro di Mechrí è l'idea del sapere come verifica di una presunta correttezza), ma la possibilità di suscitare nuove piste lavorando sui materiali che una certa tradizione (quella della poesia contemporanea italiana) sapeva offrire. In questa ricerca si è cercata dunque un'idea di testo della poesia che non fosse né anello di una catena di capolavori inamovibili della intoccabile tradizione letteraria né scalino su cui il critico o il teorico della letteratura potessero poggiare il proprio piede affinché fosse dimostrata una certa teoria. Insomma, ci si è tenuti equanimemente distanti sia da una visione del testo come in-

² Una ricomposizione dei materiali e del lavoro del Seminario delle arti dinamiche del 2017, si trova nel volume *Le parti, il tutto*, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2021, alle pp. 149-178. In particolare, a p. 154 si trova un paragrafo dal titolo *Il Moderno e il frammento* a cui si rimanda.

sondabile mistero, sia dalla sua lettura come materiale ideologico. Si è invece scelto un atteggiamento volto a preservare il più possibile un certo carattere anarchico dei testi, una peculiare capacità di catturare l'atmosfera di un senso mai unico che si creava man mano, piuttosto che esserne l'inerte insondabile deposito o la sua meccanica manifestazione. Ecco perché si è preferito, durante il seminario, leggere per lo più i testi al termine delle singole sessioni, lasciando ai Soci il compito di avvertire come quel testo corrispondesse e risuonasse con quanto detto in precedenza; ecco perché si è preferito, qui, di non pubblicare nessuno di quei testi né tutte le riflessioni di carattere storico letterario che li hanno accompagnati: essi nondimeno restano disponibili alla curiosità operativa di chi mi legge nell'archivio in linea. Le pagine che seguiranno sono dunque una rielaborazione solo di alcuni brevi passaggi preliminari e conclusivi, quelli che oggi mi paiono più interessanti non tanto per descrivere il lungo percorso che ha condotto a sondare l'evoluzione storica della poesia dagli anni Settanta agli anni Duemila, ma per mostrare un certo peculiare stile di lavoro che abbiamo seguito e che, al contempo, permettano di intravedere l'idea di poesia che abbiamo cercato di condividere con i Soci: un'idea di poesia che abbia il centro del proprio cuore sempre in altro, in altre discipline, un'idea di poesia sbilanciata, sempre decentrata e nomade, che abbia nel verso fulminante di Amelia Rosselli un proprio possibile motto: «cerca-temi e fuoriuscite»³. Spero che chi mi legge adesso possa trovare in questi frammenti spunti per un lavoro che potrà compiere soltanto egli stesso. In questo, fra me che rileggo me stesso e un ipotetico lettore che si trova davanti a queste righe per la prima volta, non trovo grande distanza: mio fratello e mio simile.

³ Si rimanda alla mia nota *I sapere battenti*, in *Dal ritmo alla legge*, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano, 2019, p. 23. La poesia di Amelia Rosselli è tratta da *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano, 1964.

1 RIFARE IL CIELO

Dentro un'immagine

Vorrei partire da un'immagine. Anzi da un trittico. Tre opere che formano un'opera sola. Tre opere che formano uno spazio: un orizzonte. Un orizzonte che è da un lato una visione, dall'altro un metodo: un metodo non dogmatico, un metodo raddomantico, nomade. Un orizzonte che è sia il punto da dove vediamo, sia il punto là, dove vorremmo arrivare. Si guarda fino che si può. Ma si guarda soltanto fino a quanto si vuole vedere. Nel cammino del nostro seminario incontreremo diverse poesie. Ma da dove vengono queste poesie? Ecco già una cosa a cui non si pensa mai. E a cui conviene stare attenti. Di solito: si leggono le poesie. Si parla di poesia: e non si vede dove stanno queste poesie. Noi useremo, adopereremo per i nostri bassi scopi una serie di scritture che sono a disposizione nel nostro mondo. Alcune sono sugli scaffali delle biblioteche. Altri sono depositati in case private, di persone che hanno questa ossessione per l'accumulo di resti delle scritture del passato. Molte di queste scritture si presentano sotto forma di merce. Sono a pagamento. Sono acquistabili: e non sempre nelle librerie. Vediamo bene che c'è un mercato dei resti: un mercanteggiare in cui noi siamo presi. Alcuni di questi materiali invece sono ormai dispersi. Non si ha più accesso ad essi se non attraverso la mediazione del patrimonio personale di una persona. Queste scritture che ci vengono incontro dal passato a che mondo appartengono? Dobbiamo dire che appartengono ad un mondo che non è più il nostro. Molti degli autori che tratteremo nel nostro percorso oggi sono morti. E hanno prodotto quello che hanno prodotto a partire dall'esperienza di un mondo che non è più il nostro mondo. Eppure: noi li ritroviamo nel nostro mondo. E se non fosse così, non potremo mai averne sapere. Non li potremo usare, né potremo fare quell'uso peculiare che è il comprendere. Ma cosa ci è rimasto? Cosa è rimasto adoperabile del passato nel nostro mondo? Sto chiedendo niente poco di meno che: cosa è presente? Cosa c'è qui? Già la questione è vertiginosa. Ma adesso guardiamo l'immagine.

L'opera è un trittico di Cy Twombly (1928-2011). Cy Twombly è stato uno dei più grandi pittori del secondo Novecento. Ha avuto la fortuna di essere fin da subito amato e studiato da finissimi intellettuali, esposto dai maggiori galleristi, anche se – come vedete – la sua non è una pittura immediata. Proviene dalla tradizione americana dell'arte gestuale, in particolare da Newman, da Rothko, da Pollock. È arrivato alla pittura quando quello stile pittorico si era già

imposto e come Robert Rauschenberg e Donald Judd (coetanei di Twombly) ha maturato una sua peculiare e unica via alla pittura. Rauschenberg ha lavorato sull'*assemblage*, ha lavorato verso la pittura oggetto, la pittura che è fatta di mondo; Judd ha invece portato alle estreme conseguenze il minimalismo dei suoi maestri e di Newman in particolare. Cy Twombly invece per tutta la vita si è occupato di una sola cosa: il principio del segno, nella sua connessione coesenziale con il colore. Tutta l'opera di Twombly è un'archeologia del segno. Non è forse un caso che Cy Twombly ha vissuto dagli anni '50 fra Gaeta, Roma e l'America. La maggior parte delle sue opere è stata quindi dipinta in Italia. Ha deciso di diventare pittore nel 1952: dopo un lungo viaggio in Europa, durante il quale ha lavorato come scavatore in un sito archeologico di Tangeri. Aveva 24 anni: fu la scoperta della sua vita. Nella sua opera si cerca di stare nel segno: di assecondarlo, di vederlo nascere.

Il poeta Charles Olson, nel 1952¹, aveva parlato per la sua pittura di «inverted archeology», nozione che è stata poi ripresa da Thierry Greub:

Questo peculiare modo di procedere è difficile da percepire nella maggior parte delle riproduzioni fotografiche delle opere di Twombly; può essere soltanto verificato propriamente e rivissuto da uno osservatore attento che rimanga in piedi davanti ai lavori stessi. In maniera simile ad una sezione orizzontale di uno scavo archeologico, in cui gli strati, variati in struttura e colore, stanno uno sopra l'altro, o come un'area di scavo dove i ritrovamenti sono spesso distribuiti come se fossero disseminati, noi riconosciamo nei dipinti di Twombly macchie e tracce di pittura – spesso che volteggiano sopra un fondo lucido di pittura come se fossero state gettate lì, per lo più l'una sovrapponendo l'altra in una complessa maniera che rende impossibile specificare dove l'artista abbia finito e dove abbia iniziato. Né è possibile determinare quale strato di colore egli abbia dipinto per primo e quale abbia posato sopra – neanche persino i vari materiali (che includono piombo, pittura, feltro, carbone, vernice ad acqua, oli) possono essere distinti e separati. Il suo processo di creazione pittorica, che è spesso lasciato visibile e impenetrabile, non sarà mai decodificato del tutto².

Nella sua pittura spesso ciò che apparentemente si vede è solo uno scarabocchio. Twombly cerca di stare, di sostare nel limite in cui la pittura si fa scrittura e la scrittura si rovescia e torna pittura. È la prima scoperta che si fa guardando le sue opere: il segno è stratificato. Ogni segno ha sotto di sé uno e centomila fantasmi. Ogni strato ha un altro strato sotto di sé. Ogni traccia traccia soltanto la superficie di uno sprofondamento. Si mostra il carattere fatico del segno, l'essere irrevocabilmente fatico di tutti segni. Ma guardiamo.

Questo trittico ha un titolo: *Ilium (one morning ten years later)*, 1964³. Dobbiamo provare ad immaginare, a portarci con la mente dentro il paesaggio descritto da quest'opera. Siamo viandanti, siamo testimoni. Siamo nel I millennio a.C. Ci muoviamo verso la grande città di Ilio, che fu chiamata anche Wilusa, Truva, Troia. Siamo nella piana davanti alle sue antiche mura. Ci stiamo avvicinando alla rocca. Sappiamo che un tempo, dieci anni fa c'è stata una battaglia. Un

¹ Si veda Charles Olson, *Cy Twombly* (1952), ora in *Collected prose*, Chicago University Press, Chicago 1997, p. 175-178.

² Così Thierry Greub, in *Cy Twombly's inverted archeology*, in *The essential Cy Twombly*, a cura di N. Del Roscio, Thames & Hudson, London 2014, p. 229.

³ Si veda *ivi*, pp. 116-117. Il trittico è oggi diviso fra diverse collezioni private.

assedio che durò dieci inverni. Ilio è stata distrutta, ci hanno raccontato. Ilio è stata devastata. Nessuno ancora è tornato qui a vivere. Cosa vediamo? Guardiamo l'opera con attenzione. Cy Twombly ci riporta su quella piana: su quella distesa di resti. Non ci sono colori. Tutto è un bianco sporco. Un latte cagliato, una distesa grigia, inerte. Da qui, qualcosa si stacca, emerge: fa differenza. Quello che vediamo è una distesa di segni. Ma segni che tornano sodali allo sfondo. Che stanno per tornare ad essere sfondo. Ci sono segni che sembrano scudi. Ci sono segni incomprensibili. Alcuni segni sembrano nomi, ma sono perduti. Alcuni altri hanno sotto di sé altri segni. Alcuni segni che sembrano comprensibili sono divenuti incomprensibili perché sono stati sovrapposti da altri segni e nella somma degli strati sono divenuti incomprensibili. Leggiamo alcuni nomi: *Odysseus*, *Agamennon*. Nomi di eroi, di re, scarabocchi e nomi di dèi: *Athena* è accanto a segni indecifrabili. Il nome divino accanto alla deiezione, al rigurgito, alla macchia: all'abbozzo. Ciò che si vede è che al centro del trittico, nella tela più grande è concitazione. È movimento. Qualcosa si rivela essere stato, perché c'è una intensità di grafie. Segni più volte ripetuti. Aree nere, qualche traccia di rosso, pallido. Rimane un'intensità. Lì c'è qualcosa: qualcosa di stratificato. Di complesso: c'è un palinsesto.

Avere a che fare con una poesia non è molto diverso dal contemplare questo orizzonte. Inoltrarci in un seminario di poesia non sarà diverso: noi avremo a che fare con dei resti, con dei resti la cui materia è l'intensità di una vita, l'arte di un patire. Avremo nomi frantumati, contesti sfigurati, alcuni irricognoscibili, altri irrecuperabili. Il nostro percorso fra i testi non sarà dissimile da una passeggiata sulla piana di Ilio. Potremmo essere o il viandante casuale, che vede lì un pascolo per le capre, o l'archeologo, che vede lì un mondo da far emergere. Ci dovremo sforzare di coniugare allora archeologia e antologia. Trasformare la lettura in archeologie e l'archeologia in lettura. Come l'archeologo sa, ogni lettura di uno strato distrugge il resto, eppure lo preserva e ne fa altro. Così come l'archeologo entra nello strato e distrugge la traccia, il lettore di poesia deve imparare a usare totalmente la traccia, deve fare un consumo integrale della traccia: deve esaurirla. Eseguire una traccia e da un lato allora ripeterla, dall'altro vederla morire e sentirla morire. Un resto rimane: ma non ci si confonda. Non ci si consoli. Quello che rimane non è il 'passato'. Quello che rimane, se rimane, è semmai il futuro: la possibilità di un uso futuro. La vita che continua anonima e trova in me una possibilità di tornare a farsi presente. Su queste rovine, su questi resti quasi ormai suolo, quasi ormai sfondo, resta soltanto di fondare una nuova città.

La poesia, le tracce

Nel 1961, una delle nostre più fini traduttrici e poetesse, Cristina Campo, ha fatto giocare due termini: attenzione e immaginazione. Sto facendo riferimento al saggio *Attenzione e poesia*⁴. Qui la Campo ha scritto che la poesia è l'arte dell'attenzione; che l'immaginazione è soltanto caos: una forma degradata e confusa dell'attenzione.

⁴ C. Campo, *Attenzione e poesia*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 2002.

[...] davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra invece direttamente e come simbolo. Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione⁵.

E poche righe più avanti, citando Simone Weil («Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extreme») e aggiungendo «Così Omero soffre per i troiani, contempla la morte di Ettore», conclude con questa riflessione:

e avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia⁶.

C'è un legame fra attenzione e poesia e fra poesia e consumo integrale delle tracce; un legame che si spinge a toccare il sommo dei sentimenti umani: la gioia. Fra attenzione ai resti, loro contemplazione e esercizio della fine: del pathos della fine. A cosa porta questo esercizio? Qual è il suo ufficio, il suo effetto? Il sentiero che abbiamo fin qui percorso era stato già chiaramente indicato. Eseguendo la mia traccia, rintraccio un passato: trovo una fonte. Qualcosa che era lì e non l'avevamo visto. Uno strato che deve tornare parlante. Dobbiamo affrontarlo perché lì c'è una radice del nostro mondo.

E non è un caso se, per avvicinarci a questo nodo, dobbiamo tornare a leggere il poeta Ugo Foscolo e soprattutto il suo carme *Dei Sepolcri* (1806)⁷. Proviamo a spoltrirlo dalla cornice scollastico-risorgimentale e a vedere questo capolavoro nell'agone in cui fu scritto. Per quanto ne sappiamo, Foscolo lo scrisse in pochi mesi, a seguito di una discussione infuocata con il poeta cattolico Ippolito Pindemonte, che avvenne in un salotto letterario nella Villa Teotochi Albrizzi, immersa nella campagna trevigiana. Il problema di cui si discusse era di scottante attualità: e Foscolo prende partito. Ha un'idea: milita. Il problema era relativo al *Décret Impérial sur les Sépultures* (1804), noto come *Editto di Saint Cloud*, e alla sua estensione alla Repubblica di Italia nel 1806. Fin da subito apparve come un editto di duplice ispirazione illuministica: mosso da un lato da motivazioni igieniche, dall'altro egualitarie. Una cattiva abitudine scolastica ci ha abituato a pensare *Dei Sepolcri* come un testo tradizionale, ma non lo è: è un testo di straordinaria modernità per l'epoca. Sia se consideriamo la sua forma e sia se consideriamo il suo contenuto. Innanzitutto, è un testo che è accompagnato da un paratesto fondamentale. Ci sono epigrafi, didascalie, citazioni, note. È un testo che non sta in se stesso, un testo che se non è ancora un testo esplosivo, è comunque composito, decentrato. Va letto in più direzioni. Letto dalle note al testo, dal testo alle note, in una sorta di disarticolazione del classico. È un testo che costringe il lettore partecipe a farsi anche interprete intellettuale. Dice Foscolo nelle *Note*:

Ho desunto questo modo di poesia da' Greci, i quali dalle antiche tradizioni traevano sentenze morali e politiche presentandole non al sillogismo de' lettori, ma alla fantasia ed al cuore. Lasciando agl'intendenti di giudicare sulla ragione poetica e morale di questo tentativo, scriverò le seguenti note onde

⁵ Ivi, p. 168.

⁶ Ivi, p. 169.

⁷ Facciamo riferimento all'edizione *Dei Sepolcri* contenuta in Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di F. Gavazzoni, tomo I, pp. 282-336.

rischiare le allusioni alle cose contemporanee, ed indicare da quali fonti ho ricavato le tradizioni antiche⁸.

Interessante: l'obiettivo di Foscolo sembra essere del tutto non intellettualistico, ma per una ragione che riscopra la capacità di immaginare e di sentire. Potremmo indicarlo come un sapere patico, un sapere attento: un sapere che sappia 'soffrire con'. Foscolo in questa poesia nondimeno traccia un percorso nitido, passando attraverso quattro emblemi, fra loro connessi: il movimento eterno, il sepolcro, la comunità (il popolo), la poesia. Su questi termini, a mio modo di vedere, si gioca ancora la poesia, anche se sembriamo aver abbandonato da tempo queste parole.

Foscolo parte dall'evidenza del movimento:

[...] Anche la Speme,
Ultima Dea, fugge i sepolcri; e involve
Tutte cose l'oblio nella sua notte;
una forza operosa le affatica
Di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe
E l'estreme sembianze e le reliquie
Della terra e del ciel traveste il tempo.

Siamo ai vv. 19-22. Foscolo è chiaro: il movimento «traveste» l'apparenza e i resti; dunque, le cose mutano, evolvono. Niente è fermo. Tutto scompare. Torna sfondo, torna nel suolo. Eppure, di fronte a questo movimento, il mortale ha un atteggiamento strano ed è un passo importantissimo: se c'è un linguaggio sociale che costruisce l'evidenza del resto («e serbi un sasso il nome» v. 38), il mortale sente il bisogno di un dialogo con i morti. Perché questo? E, aggiunge Foscolo, questa tensione che lega l'uomo a ciò che muta non appartiene alla terra, ma appartiene al cielo. Sono versi celeberrimi: «Celeste è questa/ Corrispondenza d'amorosi sensi,/ Celeste dote è negli umani; e spesso / Per lei si vive con l'amico estinto/ E l'estinto con noi» (vv. 29-33). In che senso appartiene al cielo? Fra poco vedremo che questa espressione sintetica non è un'espressione 'poetica', ma è invece frutto di una precisa scelta ideologica. Ma procediamo.

Innanzitutto vediamo che dal verso 91, Foscolo inizia a ricostruire un'antropologia del sepolcro:

Dal dì che nozze e tribunali ed are
Dier alle umane belve esser pietose
Di sé stesse e d'altrui, toglieano i vivi
All'etere maligno ed alle fere
I miserandi avanzi che Natura
Con veci eterne a' sensi altri destina.

Le istituzioni civili, ovvero ciò che chiamiamo la cultura umana, portano l'uomo alla pietà. Foscolo sembra proporre un'equazione: sono istituzioni umane soltanto se conducono e sono espressione della pietà, solo se sono in grado di condurre l'umano all'attenzione, alla capacità

⁸ Ivi, p. 328.

di compatire. Sembra che sia questa capacità che separa l'uomo dalla belva, che separa l'uomo dal divenire continuo della materia brutale e lo rende capace di costruire strutture di dialogo e permanenza: strutture di attenzione. Sembra che Foscolo, certo sulla scorta di Vico, indichi un cammino preciso, che possiamo sintetizzare con queste parole: l'uomo evolve soltanto quando diventa capace di attenzione; e l'attenzione non è altro che il compatimento dei resti, ovvero l'attribuzione di umanità alle cose morte. Per Foscolo, sembra che il mortale emerga come differenza dal contesto animale solo se condivide con i suoi simili strutture di *praecisio* consapevo-⁹, luoghi separati, cioè contesti che siano in grado di porre un ritaglio nel divenire (ogni azione lo fa), ma lo porgono all'attenzione e alla pietà dell'uomo (solo l'azione rituale fa questo). Non è dunque che nelle nozze scompare la sessualità generativa degli animali, ma l'istituzione delle nozze pone un'attenzione comunitaria che ritaglia la sessualità dallo sfondo dell'animalità e le dà modo di esercitare un compatimento dell'organico. Potremmo dire che le istituzioni sono il contrario complementare del grottesco: laddove il grottesco unisce e confonde l'umano e l'animale, le istituzioni lo separano¹⁰. Si potrebbe dunque schematizzare così: come mediante l'istituzionalizzazione delle nozze, la sessualità cessa di essere spontanea, ma non cessa la riproduzione, così con l'istituzione del tribunale, non cessa la violenza, ma cessa il suo arbitrio, così come l'istituzione delle are creano il luogo dove si possa celebrare il dialogo fra tempo umano e ritmo cosmico.

Infine, il carme si conclude con la voce di Cassandra (vv. 213-295). Dopo averla arditamente accostata ad Alfieri, Foscolo le dà direttamente la scena in una prosopopea nella quale pronuncia alcuni dei versi più celebri della letteratura italiana. Cassandra descrive l'arrivo di un «mendico», di «un cieco» che sarà visto «errar sotto le vostre/ Antichissime ombre» per poi «penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne/ E interrogarle». La scena è chiara e sembra tracciare un ritratto del poeta: egli è proprio colui che, cieco, entra nelle tombe, abbraccia le urne e le interroga. Il frutto di questo dialogo è la poesia, ovvero un esercizio di attenzione ai resti mediante il linguaggio. La poesia non annienta il male, ma lo sospende e ritaglia un'area di umanità nel mondo animale che porta a compatire Ettore, il nemico, l'altro per eccellenza, «Finché il sole risplenderà sulle sciagure umane». Perché però questa corrispondenza con il suolo e i resti dei morti sarebbe «celeste»? Ancora non ci è chiaro.

L'ufficio della letteratura

Per capire questo aspetto dobbiamo fare un altro passo con Foscolo. Proviamo a leggere qualche passo dall'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*¹¹. Fu pronunciata il 22 Gennaio 1809, come prolusione alla cattedra di Eloquenza dell'Università di Pavia che gli era stata assegnata per Decreto Vicereale del 24 marzo 1808. Foscolo, che aveva una vita davvero

⁹ Si fa uso qui del termine *praecisio* così come è stato ricordato e adoperato da Carlo Sini; si veda in particolare il seminario del 2017-2018, *In cammino verso il monte Ida* in *Mappe del pensiero*, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2019, p. 31-32 e poi, nella sezione *Al di là di oralità e scrittura*, nei Cartigli 24-27.

¹⁰ Sul grottesco si veda il Seminario delle arti dinamiche *Il filo della ghirlanda* cit., a cura di Florinda Cambria, in particolare la II sessione del 18/11/2017.

¹¹ Si fa riferimento all'edizione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, a cura di Enzo Neppi, Leo S. Olschki Editore, Città di Castello 2005.

complessa, sperava con quell'incarico di trovare un po' di pace, anche economica. Infatti, sperava come si evince da una sua lettera di avere almeno «sei mesi di assoluta indipendenza» ogni anno, e così «più tranquillità, vita meno errante, e studi più liberi»¹². La nomina avvenne senza che il poeta dovesse intraprendere alcun concorso. Fu l'amicizia di Vincenzo Monti (che vi aveva insegnato dal 1802-1804) e di altri politici influenti che gli procurò l'incarico. L'incarico ebbe però breve durata: il suo insegnamento fu soppresso già nel novembre 1809. Non perse lo stipendio, ma l'incarico sì. Foscolo cercò di fare di tutto per ottenere nuovamente la cattedra, anche facendo cambiare nome all'insegnamento ma non riuscì ad ottenere nulla di concreto. Si pensa che fra le ragioni della rapida decadenza della cattedra, ci sia stata la volontaria omissione dei più potenti uomini dell'epoca dal discorso che tenne Foscolo: né il reggente dell'università né l'Imperatore Napoleone né il Viceré Eugenio di Beauharnais furono mai nominati. Del resto, il tema prescelto per l'orazione era immenso: secondo le sue stesse parole, «discorrere filosoficamente e eloquentemente la storia letteraria di tutti i secoli e di tutti i popoli»¹³. L'orazione fu pronunciata alle 12, davanti ad un'aula gremita e non fu l'unica orazione che tenne. Ne fece infatti altre sei di argomento diverso, ma questa iniziale ebbe un successo enorme: molti ne invocarono la stampa. Il percorso che Foscolo costruisce è, oltre che molto ambizioso, altrettanto rivoluzionario: ci mostra cosa poteva essere il senso della parola umana e della poesia in un'epoca di transizione decisiva per l'Italia e l'Europa, a cavallo fra età moderna e età contemporanea. Grazie alle sue parole, possiamo cogliere la drammatica mutazione, la crisi in cui la parola della poesia cadde nel secondo Novecento.

L'orazione si apre con una citazione da Senofonte:

O non hai teco pensato mai che quante cose sappiamo per legge essere ottime, e dalle quali abbiamo norme alla vita, tutte le abbiamo imparate dall'ajuto della parola?¹⁴

Tutta l'orazione è una vera e propria genealogia della parola scritta. Che pone la parola della poesia come strumento necessario per l'umano. Foscolo parte da una notazione ingenua e per noi fondamentale:

Ogni uomo sa che la parola è mezzo di rappresentare il pensiero; ma pochi si accorgono che la progressione, l'abbondanza e l'economia del pensiero sono effetti della parola¹⁵.

È chiaro che per Foscolo (il quale, come indica il curatore, cita direttamente Condillac) l'articolazione della voce e del pensiero devono essere associate. E sottolinea come dalla parola nascano alcune conseguenze relative alla facoltà della fantasia; che la parola ha insomma un suo potere peculiare:

così lo illude e gli fa obbliare la vita che fugge affannosa e che le tenebre eterne della morte gli si addensano intorno; e lo illude sempre con l'armonia e con l'incantesimo della parola¹⁶.

¹² Ivi, p. 87.

¹³ Ivi, p. 5.

¹⁴ Ivi, p. 93; la citazione è tratta da Senofonte, *Memorabilia*, III, III, 8.

¹⁵ Ivi, p. 99.

¹⁶ Ivi, p. 102.

Fra tutte, è proprio la facoltà della ragione l'effetto primo della parola¹⁷. Per il poeta, se la parola ha un suo potente effetto, i «segni della voce» hanno una propria utilità¹⁸. Ma il legame fra parole e pensiero non è solo analitico, è produttivo. Scomponendo la realtà, la ricrea: sorge dunque mediante le parole l'idea di un'armonia e l'idea di unità che non poteva esistere prima che l'intelletto avesse denominato ciò che i sensi percepiscono:

Tesoro di suoni, di colori e di combinazioni, per cui l'intelletto, dopo d'averle percepite e denotate le forme sensibili delle cose, può congetturarne e concepirne le più recondite, e denominarle e scomporle in minime parti, e considerarle in tutti i loro accidenti, e ricomporle nell'armonia che dianzi non intendeva: onde spesso ne vede le cause e talvolta lo scopo, e resta men attonito e più convinto dell'arcana ragione dell'universo: dell'incomprensibile universo, dell'esistenza di cui mancherebbe perfino la semplice idea, se come l'uomo non può comprenderlo, così non potesse nemmeno nominarlo¹⁹.

Qui emerge un tema per noi importante: la parola scompone e la parola ricompone. Disgregazione e ricomposizione sono effetti della parola: sono prodotti della parola. La parola umana scompone il reale e lo ricompone in un'armonia che è prodotta dall'arte della parola, al di là del mondo, ma che a sua volta produce effetti sugli uomini del mondo. Qui troviamo un'affermazione assai netta della natura 'artistica' della conoscenza umana²⁰. Foscolo è chiaro ed è chiaro che fu con le «forze d'indoli e di idiomi», con l'uso sempre più intenso ed esteso, che nacque l'esigenza che la parola trovasse un supporto diverso dal solo corpo umano:

Questo urtarsi, complicarsi e diffondersi di forze d'indoli e di idiomi, occupando più moltitudine d'uomini, più diuturnità di fatiche, più ampio spazio di terra, e quindi più numero d'anni, moltiplicò non solo le idee e le passioni che ne risultano, ma variò all'infinito i loro aspetti e le loro combinazioni, ed aumentò la progressione del loro moto che non poteva essere più ormai secondato dal suono fuggitivo della parola²¹.

E così, animati dal desiderio di tramandare la gloria delle loro imprese, la parola divenne scritta. Ma Foscolo non dimentica l'orrore e la violenza su cui si iscrive questo passaggio. Non è un passaggio da poco; è, anzi, per noi un momento decisivo. La scrittura ha inesorabilmente a che fare con la guerra e il desiderio di lasciare un segno della propria gloria, un'estensione memoriale e pubblica di quanto si sia vinto:

Ma il vincitore, troncando con le scuri grondanti di sangue e rotolando sopra i cadaveri de' vinti i ciglioni delle montagne, lascia un monumento che attesti agli uomini che vivono e che vivranno in futuro, il campo della vittoria. I cedri verdeggianti sopra le sepolture, effigiati dalla spada in simulacri d'uo-

¹⁷ Scrive Foscolo: «ove fosse destituita della parola, non sarebbe prerogativa dell'uomo; ma come negli altri animali ridurrebbesi all'istinto di misurare i bene ed i mali imminenti con la norma delle sensazioni», *ibidem*.

¹⁸ «Quindi la ragione al difetto d'immagini acquisite provvede con i segni della voce, inventati nei primi bisogni dall'arbitrio dell'analogia, poi migliorati dall'esperienza e sanciti dall'utilità», *ivi*, p. 103.

¹⁹ *Ivi* p. 104.

²⁰ Per approfondire il significato di 'arte', rimando al Seminario delle arti dinamiche, a cura di Florinda Cambria, del 2016-2017 e i materiali relativi nell'archivio alla seguente pagina: <http://www.mechri.it/archivio/2016-2017/>. Si veda anche il capitolo di F. Cambria, *Variazione e vibrazione*, in *Dal ritmo alla legge*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 131-156; in particolare il termine 'arte' è discusso a p. 134.

²¹ U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* cit., p. 106.

mo, sorgono da lontano custodi della memoria di egregi mortali; e a' tronchi corrosi dalle stagioni, sottrattano ruvidi marmi ove nel busto informe dell'eroe sono scolpite imitazioni di fiere e di piante, a ciascuna delle quali, e alle loro combinazioni sono consegnate più serie d'idee che tramandano il nome di lui, le conquiste, le leggi date alla patria, il culto istituito agli iddii, gli avvenimenti, le epoche, le sentenze, e l'apoteosi che l'associò al coro de' beati: così prime are degl'immortali furono i sepolcri²².

Ecco, Foscolo scrive apertamente: la prima scrittura fu nel paesaggio e furono le tombe i primi grafemi; però l'uomo comprese che anche questa scrittura non era destinata a restare:

Se non che, oltre alle guerre e alle pesti che lasciando solitudine e scheletri nelle città, distruggevano e abbandonavano alla dimenticanza que' monumenti, la natura inondò parte del globo e sommerse genti e trofei; anzi ardendo le viscere della terra, e la terra fremendo orribilmente e agitandosi, vomitò fiamme e si squarciò, e i laghi ondeggiarono sulle ceneri delle foreste, e le montagne spalancarono abissi, e i fiumi precipitarono ove dianzi l'aquila ergeva il suo volo, e l'isole disparvero, e sveltì i continenti, furono cinti dalle procelle e dagl'intentati spazi del mare. Ma l'uomo restava. Dalle reliquie dei suoi monumenti desunse esempio di accrescerli e di premunirli; ed avvedutosi che la terra anch'essa era obbediente e mortale, li confidò al cielo che sembravagli eterno²³.

Se per l'umanità descritta da Foscolo i sepolcri furono i primi segni di scrittura e il paesaggio il primo supporto ove inciderli, l'incertezza della loro sorte, l'eventualità della loro futura sparizione, spinse gli uomini a cercare un supporto che fosse immune il più possibile da quel deterioramento che sembrava affliggere ogni cosa terrena. Dalla consapevolezza che la terra stessa è mortale, sorse l'esigenza per l'uomo di 'confidare' le proprie storie al cielo:

Al cielo dunque, che col moto perenne dei suoi mondi dispensava il tempo alle umane fatiche e prometteva eterno, fu raccomandata la tradizione delle leggi, de' riti, delle conquiste, e la fama de' primi artefici e dei principi fortunati. I pensieri del mortale ch'ebbero dalla parola propagazione e virtù, trovandosi incerti nella memoria di lui, e caduchi nei monumenti terreni, conseguirono perpetuità nel vario splendore, nel giro diverso, negli orli e negli occasi degli astri, e nelle infinite apparenze con cui le stelle tutte quante erano ordinate e distinte nel firmamento; e la scienza dei tempi ordinò la scienza de' fatti. Assai nomi ed avvenimenti scritti nelle costellazioni, benchè trapassassero per densissima oscurità di tempi, sopravvivono forse ad imperii meno antichi, i quali per non avere lasciato il loro nome se non sulla terra, diedero al silenzio anche il luogo delle loro rovine. Sapientemente dunque fu detto: essere il globo celeste il libro più antico di letteratura²⁴.

Foscolo trova un'espressione icastica: la «scienza dei tempi ordinò la scienza dei fatti». Potremmo dire che fu il ritmo cosmico delle costellazioni che guidò la scrittura e la scrittura ha guidato la costruzione dei fatti terreni, accordandosi ai ritmi cosmici. Dalla consapevolezza dei ritmi cosmici, è discesa la consapevolezza dei ritmi umani²⁵. Questa è la «celeste dote» degli umani che, lungi dall'essere una figura retorica, un vacuo espediente letterario, è un'espressio-

²² Ivi, p. 107.

²³ Ivi, pp. 108-109.

²⁴ Ivi, p. 110. In questo passo, l'espressione «essere il globo celeste il libro più antico di letteratura» è ripresa dall'opera *Istoria universale Provata Con Monumenti, e figurata con simboli degli Antichi*, dell'erudito e astronomo veronese Francesco Bianchini (1662-1729), in particolare dall'*Introduzione* e dal suo *Capitolo 3*.

²⁵ Sul tema del ritmo, in particolare, qui si sta facendo riferimento al seminario di Carlo Sini, *In cammino verso il*

ne che va intesa rigorosamente alla lettera, in quanto cerca di mostrare sinteticamente l'accordo della parola mortale al movimento dei cieli, ovvero la scelta da parte dell'umano del cielo e dei suoi asterismi come supporto di scrittura e di memoria. E così chiude Foscolo:

E poiché l'esperienza delle pesti, de' diluvi, de' vulcani e de' terremoti, fe che i simboli consegnati a' tumuli, a' simulacri ed a' geroglifici fossero trasferiti alle apparenze degli asterismi, noi abbiamo veduta riprodursi dal cielo la religione dei grandi popoli dell'antichità, e fondarsi la teologia politica per mezzo della divinazione e dell'allegoria. Le quali arti esercitate da' principi, da' sacerdoti e da' poeti, diedero origine all'uso ed all'ufficio della letteratura²⁶.

Da questa visione, discende il compito della poesia. Nella remota figurazione originaria che egli delinea, l'arte era promossa significativamente «da' principi, da' sacerdoti e da' poeti», ovvero arte del governo, teologia e letteratura erano un tutt'uno, capace di suscitare negli uomini la memoria del legame fra ritmo cosmico a ritmo terreno; ora, all'altezza del 1808, Foscolo attesta una spaccatura: spaccatura che è ancora la nostra condizione di moderni. Da qui anche l'importanza di Foscolo come testimone del passaggio fra un'epoca e un'altra che sentiamo a noi contemporanea e che si inaugura propriamente con l'avvertimento di questa frattura fra eloquenza e verità, fra arte del discorso e sapere:

Se dunque l'eloquenza è facoltà di persuadere, come mai potrà dipartirsi dalle umane passioni, e come la ragione e la verità staranno disgiunte dall'eloquenza? Però questa distinzione d'illuminare e di dilettere fu a principio pretesto di scienziati che non sapeano rendere amabile la parola, e di letterati che non sapeano pensare²⁷.

Una volta disgiunte, parola e verità, si è entrati in una dimensione 'estetica' della letteratura, in cui la parola dei letterati non veicola più la memoria del legame fra il ritmo celeste e terrestre, ma semplicemente è arte del dilettere, del distrarre, dell'intrattenere e d'altro canto il sapere della verità, disgiunto dalla capacità di «rendere amabile la parola», diventa quel sapere specialistico che chiamiamo scienza:

ma l'arte non parlò più alle passioni, perché non le sentiva; la fantasia, destituta dalle fiamme del cuore, si ritirò fredda nella memoria: destituta dal criterio, inventò mostri e chimere; e la facoltà della parola si ridusse a musica senza pensiero²⁸.

Quello che all'epoca remota delle origini era la condizione, ora per Foscolo è un dovere, un compito: l'arte rischia di essere inerte eloquenza se non ritrova il legame con il sapere; l'arte rischia di non essere più una cosmogenesi integrata e collettiva, ma una disciplina arida, incapace di relazionarsi con l'ordine cosmico, un sapere ridotto e specialistico, «musica senza pensiero», inerte vaniloquio, che unisce sì, ma intorno al nulla, lasciando che il pensiero sia senza «musica», ovvero senza la capacità 'musaica' di unire nell'armonia delle passioni gli uomini della città.

monte Ida cit.; si veda anche *L'origine del ritmo*, in *Dal ritmo alla legge* cit., p. 85, e i relativi cartigli dedicati al tema, i cartigli 34-41.

²⁶ U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* cit., p. 119.

²⁷ Ivi, p. 127.

²⁸ Ivi, p. 128.

Foscolo sembra dirci che l'evoluzione della letteratura che è ancora davanti a noi è la scoperta di una scienza del ritorno alla scrittura nel cielo: tornare a percepire il cielo e i suoi ritmi come il concreto supporto dell'incisione dei nostri segni. Nel cielo l'umano deve ancora trovare la propria sepoltura: nelle stelle dovrà ritrovare il sepolcro dove iscriversi, e seppellirsi perché la sua memoria possa ritornare. Eppure, noi oggi sappiamo qualcosa che neanche Foscolo aveva avuto il coraggio di pensare: anche il cielo è mortale. Pier Paolo Pasolini, in una poesia struggente e fra le sue ultime, ha scritto «Ciò che era perduto era celeste»²⁹. I resti che dobbiamo imparare a rianimare sono sì quelli del cielo, ma anch'essi sono nel movimento e sono mortali. Niente è sottratto al dinamismo vorticoso di ogni elemento. Alla luce di questa consapevolezza, quale armonia è possibile rianimare perché «il consorzio umano sia legato»? Come seppellirsi nel cielo, come rifare un cielo, oggi, dove sia possibile iscriversi? Quale parola musicale, quali muse possono aiutarci a fare ciò?

Il rito del famadihna

Secondo Foscolo, la via per ritrovare l'orizzonte della parola comune e sottrarla così alla vanità è l'attenzione ai resti: la pietà per i resti, l'abitudine di essere prossimi a ciò che resta. Omero entra negli avelli, parla alle ceneri, ascolta la loro parola. È lì scopre il cielo: il legame cosmico che rende l'uomo consapevole di essere parte del movimento del tutto. Proviamo a prendere l'espressione del poeta in maniera letterale. Continuamente, infatti, chi si occupa di cultura ha che fare con i resti, li maneggia, li modifica, li sposta, li fa parlare. Chi si occupa di poesia non fa diversamente: ogni volta che si legge o si scrive una poesia si fa parlare un cadavere, un mondo viene disseppellito e prende vita davanti a noi, in noi. Ma come? In che senso la cultura è articolazione dei resti? In che senso la sapienza è abilità manipolatoria di cadaveri?

C'è una popolazione del Madagascar, vicino Antananarivo, per l'esattezza ad Arivonimano, che pratica una forma particolare di sepoltura: anzi di doppia sepoltura. Tale pratica si chiama famadihna³⁰. È un rito complesso di gioia e festa (non privo di paura, pianto e scaramanzia, ovviamente); è un rito su cui si struttura la società nel suo complesso, che regola il rapporto tra i vivi e i morti. Fra questa gente, le tombe sono dappertutto. Non hanno avuto il *Decret imperial* che ha imposto la separazione fra i vivi e i morti, che ha sterilizzato (e così condotto all'oblio) il legame essenziale fra segno, memoria e sepolcro. Lì ad Arivonimano, tutto il territorio è costellato da case di mattoni colorate dove sono seppelliti gli antenati. Qui le tombe sono una vera e propria scrittura sociale: sono organizzate in maniera gerarchica. La struttura e la relazione fra le tombe e le persone che sono sepolte è il segno, la scrittura che mostra e dà struttura alla relazione fra i viventi. Ce ne occupiamo per via di una peculiarità: contrariamente alla nostra abitudine, queste tombe non sono statiche, ma vengono continuamente manipolate e modificate. Nuove tombe vengono edificate, mentre alcune vecchie vengono svuotate, ricostruite e abbandonate. Anche da noi ovviamente accade qualcosa di simile, col tempo; ma ciò che ha di pecu-

²⁹ P.P. Pasolini, *La presenza*, in *Trasumanar e organizzar* (1971) in *Bestemmia*, Garzanti, Milano 1995, p. 1043.

³⁰ Attingo le informazioni su questo rito sostanzialmente dal saggio di David Graeber, *Dancing with Corpses Reconsidered: An Interpretation of "famadihana" (In Arivonimano, Madagascar)*, in «American Ethnologist», Vol. 22, No. 2 (May, 1995), pp. 258-278.

liare questa gente è che la trasformazione dei sepolcri non è un atto privato, nascosto agli occhi dei più, ma è un vero e proprio rito fondante della loro identità e che delinea una certa gerarchia sociale. Soltanto, infatti, i più ricchi e giovani riescono a costruirsi una grande tomba; e così, chi riesce, porta via dalle altre tombe alcuni corpi dei parenti più prestigiosi per dare lustro alla propria. Ma anche per un'altra ragione si aprono le tombe. Un motivo che ci interessa di più. Alcuni anni dopo la morte di un capofamiglia (un *razambe*, 'grande antenato'), i parenti sentono che, ad un tratto, egli «ha freddo». Per placare questo 'freddo' si rende necessario andare nella tomba dell'antenato e praticare un *famadiabna*. Questo avviene soltanto quando il corpo dell'antenato è 'secco', ovvero dopo almeno sette anni dalla sepoltura.

Allora, la famiglia si organizza: chiama altri parenti e amici e organizza una vera e propria festa. La notte prima del giorno prescelto, i parenti stretti dei promotori del rito si ritrovano sulla tomba e gridano il nome dei morti. Il giorno dopo, si fa una processione tutti insieme fino alla tomba: centinaia di persone, alcune delle quali esibiscono le fotografie dei morti, con bandiere e al seguito di musicisti, giungono infine sulla tomba e li piantano una bandiera e iniziano a scavare: per liberare la porta della tomba che è sempre semisepolta. Una volta liberata dalla terra, i parenti non mancano di gettarvi sopra del rum e infine si entra, mentre gli altri spettatori si preparano ai lati della porta. Lentamente, in una grande e trepidante agitazione, i corpi che sono avvolti in sudari vengono portati fuori in ordine di anzianità. A mano a mano che i cadaveri escono dalla tomba, la musica cresce, le urla aumentano di intensità. Si entra poi in una fase che è chiamata *fangatabana tsodrano* ('richiesta di benedizione'). Adesso, i corpi vengono depositi sul grembo delle donne e si spalma su di loro miele, rum, grasso di mucca, ma anche canditi, zenzero, tabacco, favi di miele. Le donne a questo punto sono turbate, alcune piangono; e subito i vicini vanno vicino a loro e li consolano. È in atto una rievocazione drammatica della prima sepoltura. Ma è solo adesso che inizia il vero e proprio *famadiabna*: gli uomini svolgono i sudari che circondano i corpi e li riavvolgono con altri sudari, nuovi. Durante questa fase, accade una cosa davvero straordinaria: i resti dei morti vengono fra loro mischiati. I resti del più anziano o di un parente stretto o di qualcuno di cui non si ricorda più il nome vengono aggregati in un nuovo sudario che così accoglie i resti del morto più conosciuto e prestigioso. Col tempo e col ripetersi dei *famadiabna*, qualcuno progressivamente viene dimenticato e così si mischiano i suoi resti con quelli di cui si ha ancora memoria. Il corpo così composto da più antenati porta il nome di *razambe ikambanana*, letteralmente 'antenato composto'. Di fatto, col tempo, ogni antenato risulta essere la composizione di dozzine di antenati, il cui nome è stato progressivamente dimenticato. Al termine del rito il sudario è nuovamente richiuso e stringono il tutto con delle corde a più nodi. La musica cresce, le urla sono al culmine. Lo stringersi delle corde non è un gesto casuale: esso spacca e frammenta ancora di più i resti degli antenati. Lo stesso gesto di ricordare, di essere attenti ai resti è anche uno straordinario procedimento per ritualizzare la dimenticanza. L'antropologo David Graeber conclude:

L'intero processo di polverizzazione e poi di consolidamento dei corpi può essere visto come il concreto e tangibile aspetto di un processo di amnesia genealogica. I corpi ancestrali sono gradualmente dissolti e allo stesso tempo le loro identità dimenticate.³¹

³¹ Ivi, p. 264. La traduzione è mia.

Chi ricorda è anche chi dimentica: chi raccoglie i resti è anche chi si vuole liberare dalla maledizione e dal vincolo del loro ricordo. Mettersi nel cammino dei resti è anche esercitare il potere dell'oblio. Riattraversare la tradizione della poesia, testo per testo, non è altro che una forma di *famadiabna*, una doppia sepoltura: ricordare i propri antenati è prendere coscienza di avere il potere di dimenticarli e così poter fondare la propria città. Fra gli abitanti di Arivonimano, Graeber ci ricorda, c'è un proverbio: «i morti vogliono diventare più numerosi uccidendo i vivi». I vivi spaccano, frantumano e ricompongono i resti nei propri *razambe ikambanana*, anche perché i morti non siano così numerosi, non siano più dei vivi, perché i vivi vincano i morti.

La poesia è un accumulatore

Abbiamo visto come un antenato non sia altro che la composizione di altri antenati dimenticati; come nel medesimo gesto di unire i resti spezzati per comporre un'unità più grande ci sia la possibilità di dimenticare e, dimenticando, sia possibile vincere la paura che i morti diventino più numerosi. Stringere le corde è sia legare insieme che spezzare i resti; nel rito, è un modo per consumare le tracce e al contempo eseguirle, dando loro nuova vita. Ne abbiamo parlato perché crediamo che tutto questo abbia a che fare con la poesia. Anche la poesia è un resto, il resto di un antenato; anche un testo, che all'apparenza sembra un'unità, è invece una composizione di parti spesso provenienti a loro volta da altri antenati, stretti e stritolati nelle inarcature e nelle cesure, ma tenuti insieme dalle corde di una retorica. Ma come possiamo noi, al di là del rito del *famadiabna*, costruire un'esecuzione che ci permetta di mettere all'opera propriamente questa dimensione del testo di poesia? Cosa succede quando leggiamo, davvero, una poesia?

Leggendo le poesie in preparazione del seminario e poi rileggendo ad alta voce durante la sessione e poi ancora dopo, per scrivere queste righe, mi sono reso conto di una cosa curiosa. Alla domanda 'di cosa parla questa poesia?', chi ha seguito il nostro cammino avrà una risposta diversa da quelli che non l'hanno fatto. Io stesso, dopo la sessione, non avrei potuto rispondere allo stesso modo. Abbiamo parlato di «inverted archeology»: cosa, dunque, è stato distrutto per chi ha seguito il nostro percorso e ha letto con noi quella poesia? Cosa viene distrutto dall'uso di una poesia? Cosa è stato invece preservato? Mi sono reso conto che leggerla prima della mia lezione, leggerla durante il lavoro e leggerla dopo, una volta conclusa la sessione, non è leggere il medesimo testo, ma almeno tre, fra loro assai differenti. C'è qualcosa che si comprende preparando una lezione, ma qualcosa che è stato possibile comprendere soltanto eseguendo quello che si è preparato. Eppure, sono due pratiche non solo solidali, ma consequenzialmente orientate. Sembra insomma – ma non sono per nulla sicuro, sto ipotizzando – che ci siano scritture che si situano a diversi livelli di profondità. Proviamo a enumerarle, ma senza prendere questa divisione sul serio: è un'ipotesi di lavoro. Ci basti fare un esercizio di pensiero. Forse chiedo soltanto che mi contraddiciate, che mi correggiate, mi aiutate ad essere più preciso.

Possiamo allora ipotizzare tre profondità diverse della scrittura, come se fossero profondità geologiche. C'è una scrittura che rimane tale: è paga del lavoro mentale, preparatorio. È un processo che sta tutto nei contenuti, nei significati, nelle informazioni che veicola. Si compie e si consuma, a patto di dimenticare cosa si sta facendo mentre la si esegue. Funziona bene se ese-

guita nella mente e non comporta quasi nessuna azione visibile, tanto che può avvenire in silenzio. Conduce alla creazione di una immagine, di un movimento, per così dire, interiore e invisibile. Poi c'è una scrittura che è scrittura, ma non intende rimanere tale: serve ad un'esecuzione e vive soltanto se eseguita e poi scompare. Una scrittura che si dissolve totalmente una volta *istruita* l'azione che si proponeva di svolgere. Al limite, potrebbe essere il libretto di istruzioni di una macchina: risulta incomprensibile se non si deve fare qualcosa. Una scrittura tutta servile, ma asservita ad una precisa teleologia dell'azione. Totalmente orientata ad un esterno, ad un fuori dove si dovrà realizzare e destinata a esaurirsi completamente: una volta che so usare, per esempio, uno spremiagrumi non userò più le sue istruzioni. Infine, c'è una scrittura che a me pare ambigua: è mentale e conduce ad un significato concettuale, ma sembra asservita al funzionamento di una macchina, eppure non c'è nessuna macchina apparentemente da far funzionare. È come se spingesse ad un fuori, ad una realizzazione esterna e al contempo provasse a mostrare a rendere percepibile il funzionamento di questo processo di indicazione. Dice qualcosa che si vorrebbe accadesse dentro di noi, ma, al contempo, mentre lo dice, fornisce un'istruzione per il funzionamento di una macchina che però è del tutto invisibile. È una scrittura che oscilla: ha un senso, la posso leggere come se fosse veicolo di informazioni, ma è anche un magnete, capace di catturare le onde gravitazionali del contesto in cui accade. Se non si mette in moto questa 'macchinetta gravitazionale', il testo funziona lo stesso, ma funziona a metà: a basso regime.

Cosa intendo? Prendiamo per esempio la poesia di Montale *A pianterreno*³². Durante il lavoro del seminario l'abbiamo letta, dopo aver approfondito il dissidio che separava il poeta ligure da Pasolini³³ e dopo aver lungamente evocato il clima in cui uscirono i loro due libri *Trasumanar e organizzar* e *Satura*, entrambi editi nel 1971³⁴. Se ignoriamo che quel testo di Montale fu scritto nel 1969, in uno dei periodi più infuocati della storia sociale italiana, lo stesso anno dell'attentato a Piazza Fontana, con le strade percorse da scioperi e con il fermento delle università occupate dagli studenti; e se ignoriamo che proprio contro *Satura* si mossero con violenza illustri recensori³⁵, Pasolini incluso, è chiaro che leggiamo un testo assai diverso. Senza evo-

³² Eugenio Montale, *A pianterreno*, in *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Mondadori, Milano 2009 (1971), pp. 181-182; ecco il testo: «Scoprimmo che al porcospino/ piaceva la pasta al ragù/ Veniva a notte alta, lasciavamo/ il piatto a terra in cucina/ Teneva i figli infruscati/ vicino al muro del garage/ Erano molto piccoli, gomitolì/ Che fossero poi tanti/ il guardia, sempre alticcio, non n'era sicuro/ Più tardi il riccio fu visto/ nell'orto dei carabinieri/ Non c'eravamo accorti/ di un buco tra i rampicanti».

³³ Si pensi alla *Lettera a Malvolio*, in *Diario del '70 e del '71*, (Mondadori, 1972) in cui Montale accusa Pasolini di opportunismo: «con quale agilità rimescolavi\ materialismo storico e pauperismo evangelico\ pornografia e riscatto, nausea per l'odore\ di trifola, il denaro che ti giungeva».

³⁴ Le prime due sessioni del seminario (del 13/10/2018 e del 3/11/2018) hanno trattato ampiamente i libri *Satura* e *Trasumanar e organizzar*, nonché il clima politico e culturale di quegli anni. Si veda: <http://www.mechri.it/archivio/2018-2019/>, con i relativi materiali.

³⁵ Fra coloro che si scagliarono duramente contro il libro di Montale, come Pasolini e Raboni, il più duro fu probabilmente Fortini. Egli scrive di una «viva, irritata, motivata antipatia» per un libro in cui «si evoca un mondo e una società di miserabile snobismo e di sfruttamento, forse non peggiore delle altre, ma di certo affatto incapace di praticare le virtù teologiche della fede e della speranza e meno che mai dell'amore delle cardinali; soprattutto di quella della giustizia; o per essere più precisi, dotata soltanto della capacità di cattiva coscienza», *Satura*, cit., p. 321; Scrive: «il suo ambiente è un ambiente assicurato dal potere» p. 324. Fortini parlò di *Satura* durante una lezione del 1971 che tenne presso l'Università del Kent, a Canterbury, il cui testo fu prima pubblicato in Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, 1987, poi ripubblicato nell'edizione del 2009 di *Satura* della Mondadori da cui si cita.

care la complessità di questo sfondo, stando alla lettera, il testo ci si offre o come un piccolo idillio domestico, oppure ci sembra più ovvio fornire una sua interpretazione in chiave esistenziale³⁶. Eppure, se consideriamo le accuse di classismo e di distanza dai problemi reali del paese che gli furono mosse, tutto il testo suona assai diverso: come una conferma di quelle accuse.

Non è soltanto allora il problema di una lettura avvertita e un'altra no. Il testo, anche senza considerare il contesto storico e le recensioni, stando solo alla lettera, si dà pienamente. È un certo movimento che gli si è costruito intorno, con le nostre azioni sia fisiche che interpretative, a circondare quel testo di un'atmosfera peculiare, con cui esso reagisce. Sì, perché se volessimo sostenere che Montale abbia scritto quel testo come un'allegoria involontaria della situazione sociale dell'epoca e della sua condizione privilegiata sarebbe chiaramente una follia. Eppure, avendo noi costruito un contesto di senso preciso, la poesia è stata in grado di assorbirlo e farlo proprio. Non tutti i testi dell'epoca avrebbero avuto questa capacità di reagire ad un'atmosfera contestuale, restando nondimeno autonomi, conservando cioè una possibilità di significazione letterale. C'è stato dunque un testo che è stato letto in preparazione del nostro incontro; poi un altro testo che è stato eseguito durante l'incontro (che si è rivelato assai differente dal precedente, in quanto ha assorbito l'atmosfera ermeneutica che il nostro lavoro ha contribuito ad assegnargli) e c'è infine un terzo testo, che è quello di cui stiamo parlando adesso, esempio di un particolare procedimento. Certo che sono la medesima sequenza di parole, ma l'uso che ne facciamo trasforma del tutto l'effetto che ne possiamo trarre. Infatti, uno solo di questi testi ci ha realmente stupito. Quando durante la sua esecuzione, durante il seminario, ci siamo accorti che esso assorbiva e manifestava un senso a cui non avevamo pensato, abbiamo avvertito uno stupore. In quello stupore qualcosa si è reso evidente, qualcosa si offerto: qualcosa è stato fatto, è accaduto qualcosa. Proviamo allora a domandarci: questa capacità di assorbire il contesto e restituirlo come stupore è una proprietà peculiare di un certo tipo di scrittura? O è un'abilità peculiare di chi esegue quel testo? È una proprietà del contesto in cui accade?

Partiamo dall'evidenza: un testo ha catturato un contesto. Ha reagito con quel contesto. Si è mostrato trasformato, a seconda del contesto: si è evoluto, ovvero è tornato ad essere stupore. È come se esistesse una forma di scrittura, o meglio uno 'stato della scrittura' (come si indica nella scienza lo stato solido, gassoso, eccetera), che è capace esplicitamente di essere caricato di senso dal contesto, pur rimanendone autonomo. Il testo di poesia non potrebbe essere pienamente compreso, al di là di questa pratica di caricamento energetico. È un testo che potremmo definire 'dinamico', nel senso di potenzialmente capace di catturare l'*ergon*, il lavoro che gli è accanto. Stiamo provando ad indicare un testo che è in *potenza* capace di accogliere l'azione ermeneutica, il lavoro interpretativo che gli accade intorno e di mostrarlo come suo possibile significato, attraverso una sensazione di stupore. Una scrittura capace di caricarsi del senso (del significato) che è il senso (la direzione) del processo, eseguito lì, affinché si possa usare quel testo. Si obietterà: ma tutti i testi sono così. Sembra però che ciò che definiamo 'poesia' sia proprio quel testo che è fatto esplicitamente per questo scopo, che mostra questa capacità come suo senso peculiare. Non è un caso che si parla di inesauribilità del testo poetico ovvero della capacità di testi poetici, scritti in tempi remoti, di accogliere un senso che non poteva essere

³⁶ Che è quella del curatore, Riccardo Castellana, quando scrive della domanda che soggiace al testo: «cos'è la libertà e chi può dirsi veramente libero?», ivi, p. 181.

previsto all'epoca di quanto furono scritti. Sembra che il testo poetico sia capace di essere espropriato dal senso proprio (letterale), affinché diventi capace di accogliere la vibrazione di un altro, nuovo, improprio, a seconda del contesto che lo mette al lavoro³⁷. È come se il testo poetico non abbia un senso preordinato, se non questo saper catturare il senso del processo che lì si compie mentre lo si esegue. Un testo che cattura energia: cattura l'*en-ergon* e la restituisce come *thauma*, come stupore del processo.

L'esecuzione di un testo poetico allora ci appare come il raggiungimento di un momento di stupore, dovuto alla visione improvvisa di un'energia accumulata durante un lavoro, energia che si mostra come consumazione (ciò che c'era prima non è più in primo piano: l'interpretazione letterale della poesia *A pianterreno*) e trasformazione (ora vedo con stupore che quelle parole possono accogliere un altro senso). Il testo della poesia sembra essere un manufatto di parole capace di accumulare un lavoro, di raccogliere e stoccare il lavoro che gli si compie intorno, al di là del significato letterale che nondimeno lì si installa: una scrittura che sia stata progettata esplicitamente come accumulatore e macchina per irradiare un lavoro possibile. Ecco cos'è un testo di poesia: un *storage device*, un dispositivo di accumulo, una macchina di cattura-restituzione di energia processuale. Non uso questa espressione casualmente. Un accumulatore, nel lessico tecnico dell'informatica, è quella macchina che permette di trascrivere e conservare il risultato di un processo, affinché si renda subito disponibile per un calcolo successivo. È il luogo del passaggio fra i processi, dove la scrittura del risultato del processo precedente è contemporaneamente la lettura per il processo successivo. Sembra che il testo di poesia possa sì essere usato come veicolo di significati letterali, possa certamente essere usato – come abbiamo fatto ora – come esempio di un'argomentazione, eppure trovi nella dimensione di accumulatore irradiante stupore la sua dimensione più propria, quella che gli permette di tornare sempre attuale: evolvere restando se stesso.

³⁷ Sul tema della 'vibrazione' abbiamo a Mechri ampiamente lavorato. Si veda il Seminario delle arti dinamiche del 2016-2017, a cura di Florinda Cambria, *Variazione e vibrazione: il movimento ritmico come kinesis della vita sapiente*, disponibile in linea, <http://www.mechri.it/archivio/2016-2017/>; e poi anche Florinda Cambria, *Variazione e vibrazione*, in *Dal ritmo alla legge*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 131-156. In particolare, qui stiamo facendo riferimento alla categoria dello *dhvani*, ovvero della 'risonanza', così come è stata approfondita dal filosofo kashmiro Anandavardhana (820-890) nel suo trattato la *Luce della risonanza*, *Dhavanyaloka* (a cura di V. Mazzarino, Einaudi, Torino 1983). L'autore indiano definisce la poesia come quella scrittura in cui si manifesta l'accordo fra il linguaggio e il lettore, mediante il quale si è in grado di sostenere nell'ascolto della risonanza delle parole. Quando l'ascoltatore sta fra il significato esplicito espresso dalle parole, comune e letterale, e un altro significato, implicito e alluso dalle parole stesse, in questa condizione di transito, né di qua né di là, accade il poetico. Questo stato non è però di natura concettuale ma è un sapore, uno stato fisico: un *rasa*. Il significato poetico non può essere compreso mediante una semplice educazione grammaticale e lessicale; è compreso solamente da coloro che hanno un'intuizione della vera essenza della poesia e consta di un equilibrio fra significati espliciti e significati impliciti che sorgono dalla lettera del testo di poesia, senza distruggerla. Tale significato implicito «risplende al di sopra degli elementi già noti, vale a dire ornati e facilmente individuabili, come il fascino risplende nelle donne» (*Dhavanyaloka*, cit., I, 4, p. 6). Su *dhavy* si veda anche, a mia cura, la seconda sessione del ciclo delle *Prospettive*, tenutasi il 03/02/2017, dal titolo *Tra il dire e il fare*, disponibile nell'archivio in linea e poi in una rielaborazione semplificata nella sezione *Tra il dire e il fare* in *Dal ritmo alla legge*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 261-273.

Le tavole eugubine

Possiamo provare a tracciare l'area di efficacia di un'opera, cercando di comprendere la struttura operativa che soggiace ad un insieme di testi, fra i più suggestivi che l'archeologia ci abbia saputo restituire. Sto pensando alle *Tavole eugubine*: una serie di sette tavole di bronzo, di dimensioni diverse, di diverso peso e di epoche assai lontane tra loro³⁸. Furono fuse, probabilmente, con lo scopo di preservare dei testi prima redatti su materiale deperibile, testi che dunque descrivono pratiche propiziatorie che risalgono ad un tempo assai remoto, almeno al I millennio a.C. Su queste lastre, sono trascritti in antica lingua umbra e in caratteri latini ed etruschi le istruzioni per un rito di espiazione e purificazione della città di Gubbio. Furono scoperte nel 1444 e secondo l'illustre studioso Giacomo Devoto sono «il testo rituale più importante di tutta l'antichità classica»³⁹, sia dal punto di vista religioso, sia dal punto di vista politico, sia da quello linguistico. Sono infatti, come sottolinea Devoto, probabilmente il documento più preciso e ricco che abbiamo in Occidente sulla ritualità preromana e ci permettono di comprendere appieno la struttura di una città-stato italyca, nella sua amministrazione e nel suo avvicinamento progressivo all'orbita romana; e infine sono un importante documento linguistico, in quanto testimonianza scritta della lingua degli antichi umbri, appartenente al ceppo sanscrito, ma introdotta in Italia successivamente al latino. L'uso di due alfabeti non deve trarre in inganno: non corrisponde in realtà all'epoca della loro scrittura. La *Tavola I* è più vicina a noi, sebbene sia stata scritta in alfabeto etrusco, rispetto alla *Tavola VI*, che è scritta in alfabeto latino. La datazione è stata scoperta anche grazie ad una ragione che per noi è molto significativa: nella tavola VI molto è lasciato imprecisato e al contempo è descritto in una maniera più realistica, come se tutti sapessero benissimo dove e come fare; mentre la tavola I è più simbolica e al contempo più esplicitiva: come se ci si trovasse davanti ad una comunità che avesse perso (o stesse perdendo) la capacità di interpretare in maniera pratica quelle scritture.

I rituali di cui portano memoria sono diversi: una cerimonia espiatoria, una lustrazione, una cerimonia per scongiurare auspici avversi, una cerimonia del cane (di natura agricola), una cerimonia delle «decuvie» (ovvero delle «curie»: parti in cui era divisa la cittadinanza), una cerimonia «della bevanda» e alcuni altri riti accessori, preposti a costituire patti fra parti diverse della cittadinanza. A Gubbio c'erano diversi ordini sacerdotali, ma il più importante era quello dei «Fratelli Atiedii», che erano composti da dodici individui e che erano divisi in due gruppi di cinque, i «pontes», a cui si aggiungevano un «autore» («ohtor») e un «fratrico» («frateks»). Colui il quale era indicato come «autore» era il principale magistrato in materia religiosa che, successivamente, per via dell'influenza romana, sarà indicato successivamente con la dicitura di «questore». Insomma, il rito era un'azione corale che coinvolgeva diversi gruppi afferenti a diverse aree della cittadinanza: i «pontes» pagavano le offerte, il «frateks» se le procurava, l'«ohtor» eseguiva concretamente il rito.

Nessun rito però poteva cominciare senza il preventivo accordo di altre due figure, separate dai collegi e che nondimeno paiono assolutamente essenziali. Il primo era il flamine (in umbro:

³⁸ Le dimensioni variano dai 28x40x0.4 cm della IV ai 57x87x0.4 cm della VI; il peso dai kg. 2,590 della IV ai kg. 15,590 della VI. Sono state fuse in epoche diverse: la III e la IV alla fine III secolo a.C., la I e la II all'inizio del II secolo a.C., la V intorno alla metà del II sec. a.C., la VI e la VII all'inizio del I secolo a.C.

³⁹ Giacomo Devoto, *Le tavole di Gubbio*, Sansoni, Firenze 1948, p. 4.

«arsfertur»): era l'ispettore generale di tutte le fasi del sacrificio. La seconda era l'augure⁴⁰, colui che stabilisce l'opportunità di celebrare il rito. Fra flamine e augure c'è un vero e proprio patto, un vincolo reciproco. I due formano quello che è indicato nei testi con l'espressione «karon speturir»⁴¹, ovvero il «gruppo osservatore». Essi sono gli occhi del rituale: coloro a cui si chiede di vedere e di essere attenti. Il flamine deve essere attento a che il rito sia compiuto conformemente. L'augure deve guardare invece nel tempio del cielo, per scrutare la favorevole partecipazione degli dèi. L'etimologia latina di queste due figure ci dà ancora conto di questo. La parola 'flamine' deriva dal latino *flamen*, che potrebbe indicare il flusso di aria emesso per ravvivare il fuoco, elemento afferente alla terra, al nucleo sociale e familiare; mentre la parola 'augure' deriverebbe dall'espressione latina *avis gero*: l'augure è colui il quale «opera gli uccelli», il cui volo rimanda all'elemento aereo, divino, «celestes». Compito del rito, come Foscolo era in grado di ricordare ancora, è proprio questo lavoro di sguardo, di attenzione: la promessa di reciproca attenzione che è capace di legare coloro che sulla terra partecipano al rito di parole al ritmo muto dei cieli: questa è la «celestes dote».

Non è un caso che l'etimo della parola 'tempio' rimandi, da un lato, alla parola, dall'altro ad uno spazio circoscritto. La parola 'tempio' deriva da *tēmenos*, a sua volta da *temno*, 'tagliare' e indicava – come è noto – una porzione di spazio, sia aereo che terreno, una porzione delimitata, recintata, sacra. In antico umbro il tempio è indicato con l'espressione «verfale», termine che, come sottolinea Devoto, è legato alla parola sanscrita «vratam», ovvero «promessa solenne», alla quale sono connesse le parole latine *veritas* e *verbum*, parola, che in umbro è indicata con il termine «vepor». Già Varrone nel *De lingua Latina* aveva scritto che «in terris dictum templum locus augurii aut auspicii causa quibusdam conceptis verbis finitus», «in terra, si dice tempio quel luogo confinato da parole concepite per il fine di auspicio o augurio»⁴². Anche il testo di poesia è un luogo circoscritto, una porzione recintata di parole alla quale, se volessimo eseguirla come poesia e non solo come veicolo di informazioni e significati, dedichiamo un esercizio attento, un'osservazione rituale. Sia *tēmenos* che «verfale» sono termini che indicano uno spazio limitato, i cui confini sono concepiti proprio al fine di attribuire la massima attenzione al cielo e ai suoi voli. Ma l'arte dell'augure, l'arte di leggere nel cielo e nei voli degli uccelli il linguaggio muto degli dèi, non può essere svolta in solitudine. Non solo è legata ad una precedente delimitazione sacrale di un tempio, di un'area circoscritta, di una «pagina»; ma il lavoro dell'augure è senza senso, se non vi è il flamine che ponga attenzione e guardi colui che guarda. Il flamine guarda l'augure e solo allora l'augure può guardare il cielo. Se non c'è questo gioco di sguardi, questo accordo fondamentale della coppia che compone il «karon speturir», il rito non si dà, non può cominciare. Leggiamo qualche passo dalla *Tavola VI*, relativa al rito di espiazione (indicato col termine «persklum» in umbro⁴³):

⁴⁰ L'augure nelle tavole non è mai indicato direttamente con un termine, ma sempre obliquamente con una perifrasi: «colui che deve interpretare i messaggi». Devoto scrive che è un «classico esempio di interdizione lessicale», *ivi*, p. 75.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Varrone, *De lingua Latina*, 7,8.

⁴³ *Ivi*, p. 8: «Persklum» deriva dalla radice sanscrita PER(c)Sc che porta al latino *poscere*, il cui incoativo conduce al verbo «precari», chiedere, pregare.

Questa cerimonia la si inizi con l'osservazione degli uccelli, il picchio verde e la cornacchia da occidente, oppure il picchio e la gazza da oriente.

Colui che andrà ad osservare questi messaggi, così, dal tabernacolo, seduto, si rivolga al flamine: «impegnati perché io osservi il picchio verde da occidente, la cornacchia da occidente, oppure il picchio da oriente, la gazza da oriente, oppure da oriente (altri) uccelli, da oriente (altri) messaggi sacrificali». Il flamine così si impegni: «da costì osserva il picchio verde da occidente, la cornacchia da occidente, oppure il picchio da oriente, la gazza da oriente, oppure (altri) uccelli da oriente, o (altri) messaggi sacrificali da oriente, per me, per la città iguvina, in questo spazio disteso».

Una volta che, sedendosi, colui che deve osservare i messaggi si è messo a disposizione (della divinità augurale), non si faccia rumore, né ci si intrometta con dediche sacre, fino a che quello che dovrà osservare i messaggi non sarà tornato. Se sarà fatto rumore o qualcuno si sarà intromesso con dediche sacre, dalla dichiarazione in avanti (la cerimonia) sarà nulla⁴⁴.

Il rito inizia con la promessa di attenzione. L'augure chiede che il flamine si impegni, ovvero stabilisca un legame con l'augure, affinché l'augure possa cominciare il suo lavoro di attenzione al cielo; a sua volta, anche il flamine chiede che l'augure si impegni ad osservare e a dichiarare il volo correttamente. A tutti è poi chiesto il silenzio, altrimenti il rito sarà nullo. Che cosa rappresenta questa solidarietà essenziale fra l'augure e il flamine? È chiaro che il flamine, con il suo legame con il fuoco e con la terra rappresenta una figura a garanzia della cittadinanza: è il legame fra il rito e la società. L'autore del rito, l'«ohtor», non può compiere alcunché di sensato se, precedentemente, il flamine non si accorda con l'augure, se non c'è una società attenta a colui che guarda il cielo e se i due non si impegnano reciprocamente.

Oltre all'accordo di reciproca attenzione, un altro elemento è sostanziale. L'augure deve fare la sua osservazione da seduto. Se l'osservazione dell'augure non è compiuta da seduto, l'osservazione non è valida, non ha valore. L'atto di sedersi costituisce, da parte dell'augure, la sua piena messa a «disposizione della divinità, rinunciando alla libertà di movimento»⁴⁵. L'immobilità è necessaria anche al momento del responso, nel quale è ribadita l'assoluta necessità di riferirsi al flamine e solo a lui:

L'annuncio del responso è vincolato rigorosamente all'immobilità dell'augure, nel luogo e nell'atteggiamento, e alla posizione privilegiata del flamine, al quale l'augure si deve rivolgere chiamando per nome⁴⁶.

Sedersi significa limitarsi e si offre al cielo prima di tutto la propria libertà. Sedersi significa anche rinunciare al movimento umano, proprio perché ciò che si deve osservare è un movimento *altro*, non umano, al quale quello umano dovrà accordarsi. Per farlo è necessario allora delimitare il «tempio celeste», ovvero l'area entro la quale saranno svolte le osservazioni. Nella *Tavola VI* sono chiariti con estrema precisione i confini entro cui l'augure dovrà leggere i segnali degli dèi:

Il tempio verso il quale il flamine si rivolge nel purificare la città, là si distende così provvisto di confini: a- dall'angolo inferiore in corrispondenza dell'Ara divina, all'angolo superiore in corrisponden-

⁴⁴ Ivi, p. 29.

⁴⁵ Ivi, p. 76.

⁴⁶ Ivi, p. 77.

za delle Pietre augurali; b- quindi dall'angolo superiore alle Pietre augurali e ai confini civici; c- dall'angolo inferiore fino all'Ara divina e ai confini civici. Allora dai confini civici nelle due direzioni (sopra e sotto) si osservi. I confini civici sono: dalle Pietre augurali alle uscite, al (fiumicello) Oserclo, ai fondi di Norbio, alla Valletta, a Moreia, alla casa della (gente) Miletina, al terzo degli argini innalzati. Dalle Pietre augurali al vico di Vestico, all'orto di Rufro, alla casa della (gente) Nonia, alla casa di Salio, al Vico di Hoio, allo spiazzo di Padella⁴⁷.

Questo passo è straordinario: si avverte in tutta la concretezza il lavoro dell'augure. Qui la Tavola cerca di costruire una precisa geografia dello sguardo, un'area impalpabile e aerea, disposta fra il cielo e la terra, scandita da punti fermi i quali sono connessi a precisi luoghi sociali (i «confini civici») e sacrali (le «pietre augurali»). Si comprende che lo spazio non è un semplice «tempio descritto in cielo o in terra», ma quello che Devoto chiama, con una suggestiva espressione, un «inquadramento del panorama»; al cui centro era una linea, la quale «non coincide con l'orizzonte», tale da permettere il riconoscimento di alcuni uccelli stagliantisi, ad occidente, «contro il panorama terreno», altri, ad oriente, «contro il cielo»⁴⁸. Il tempio è uno sguardo, uno sguardo che unisce cielo e terra, a sua volta connesso al patto di natura sociale col flamine.

Queste affermazioni ci sembrano molto lontane dalla poesia, almeno dall'idea generale che oggi abbiamo di questa arte. Sicuramente sono lontane dalla letteratura, ovvero dall'idea di poesia come arte di lettere per letterati. Eppure, la struttura del rito così come è emersa da una breve lettura delle tavole eugubine, ci dà conto di un'assiologia che mi pare possa illuminare la comprensione di cosa facciamo quando leggiamo una poesia. È come se le figure dell'autore e del lettore, così come le intendiamo oggi, ma anche l'azione stessa di leggere una poesia, potessero essere rischiarate da quelle così remote del flamine e dell'augure e dalla loro relazione con l'offerta agli dèi. È come se la struttura antica del rito ci indicasse che nessuna azione artistica possa mai darsi se non vi sia un accordo fra la società e chi deve riportare il messaggio dei celesti. L'augure ascolta e vede; e sarà in grado di riportare il responso, solo se prima ci sia stato un accordo di attenzione reciproca con il flamine, ovvero con il portavoce della società. Solo se la società si impegna a non fare rumore, è possibile che l'augure pronunci parole che non siano vane. Ciò può accadere solo se ci si sia accordati su quale supporto si debba «leggere» il messaggio. In questo senso è utile anche ricordare il rapporto fra cielo e ara. Da un lato il rito comincia mediante l'inquadramento di un panorama fra cielo e terra, ma dall'altro culmina con un'offerta e l'offerta si pone sull'ara. L'ara è in relazione con il panorama dell'augure: si dà come suo supporto analogico. L'ara ripete in terra (restituisce) ciò che l'augure ha scorto nel tempio celeste. L'ara è uno spazio sopraelevato dal terreno, geometrico; la natura dell'offerta che l'autore, «ohtor», qui presenta, è legata a tre azioni fondamentali:

Il sacrificio, nella sua forma più completa si compone, come mostrano chiaramente i decreti Atiedii, delle tre azioni dell'uccidere (AMPENOM, 'appendere'), dell'offrire, propriamente detto (PORDOVIOM), del riporre (o disperdere) i resti del sacrificio (SUBRA SPAOM). Nel sacrificio non cruento il primo tempo è costituito dal «presentare» (OSTENOM) al posto di uccidere⁴⁹.

⁴⁷ Ivi, p. 29.

⁴⁸ Ivi, pp. 16-17.

⁴⁹ Ivi, p. 19.

È chiaro che ciò che l'autore offre è l'evidenza di un'offerta: se dopo aver scrutato il cielo, non si è in grado di offrire nulla, il rito non potrà compiersi. Come mostra Devoto in questo passo, fin dai tempi più remoti, testimoniato dalle varie redazioni delle tavole, si è assistito ad una sostituzione del termine 'uccidere' con quello di 'presentare' e infine con quello di 'pregare'. L'azione rituale della voce, insomma, non è che l'esito di un lento slittamento che nondimeno porta con sé le antiche tracce del gesto dell'uccidere e dell'essere pronti ad esserlo. Dopo aver inquadrato l'orizzonte della pagina, quando si legge una poesia, cosa si sta presentando, cosa si sta offrendo? Di certo oggi, all'augure moderno che cerca il responso, all'autore contemporaneo disposto al sacrificio, il cielo non parla più; eppure, «come ci afferra il grido degli uccelli», scrive ancora Rilke nel 1922, mentre osservava gli «aquiloni strappati» e i loro «ridicoli brandelli/ lacerati dal vento»⁵⁰. E un secolo prima, Giacomo Leopardi, «sedendo e mirando» in cima ad un colle, in una perfetta posizione d'augure, è riuscito a guardare l'infinito.

*Disintegrazione*⁵¹

Prendetevi qualche istante per ascoltare questo brano. È stato registrato nel 2001 e si chiama *Disintegration Loop 1.1*. Immaginate di essere sul tetto di un grattacielo. È il tramonto. Siete in una casa. Siete a Brooklyn, un quartiere a sud di New York. Siete amici di un musicista elettronico di nome William Basinski. Proprio questa notte ha concluso un lavoro a cui ha dedicato gli ultimi mesi. Eppure non è solo per questo che è a casa vostra. Lo conoscete da tempo. È texano, suona il sassofono e il clarinetto. Sull'onda della sperimentazione del minimalismo americano di Steve Reich e dell'*ambient music* di Brian Eno, è da oltre vent'anni sulla scena della musica sperimentale. Il suo lavoro si è da sempre concentrato sul *loop*: la ripetizione con variazioni di parti registrate, inserendo all'interno di queste suoni trovati, registrati e assemblati. Per lui, non è un buon momento: non sembra andargli bene. Poche proposte, poca ispirazione. È un momento difficile. Dieci anni dopo dirà di quei giorni: «Ero pronto a tagliarmi i polsi. L'avrei fatto. Ero senza lavoro, sul punto di essere sfrattato»⁵². Eppure alcuni mesi prima, aveva trovato alcune audiocassette dei primi anni '80 che non aveva più ascoltato da anni. In esse, aveva trovato sue registrazioni molto vecchie di musica ambient che non ricordava più. Brani di un passato, registrate su di un supporto ormai obsoleto. Decide, in questi mesi di aridità creativa, di crisi economica, di trasferire quegli audio analogici su di un supporto digitale. Per tornare forse a lavorarci, per non perderli, per fare qualcosa della vita. Fa partire il nastro su di un mangianastri che nel frattempo è collegato ad un computer: deve riversare il contenuto analogico, deve tradurre un tempo in un altro tempo, un mondo di forze elettromagnetiche in un altro di numeri binari. Per farlo deve per forza far scorrere il nastro: deve far passare tutte quelle ore di registrazioni sulla *tape head*, la testa del mangianastri, o come noi in italiano l'ab-

⁵⁰ Da Rainer Maria Rilke, xxvi in *Sonetti a Orfeo* (1922), cito il primo verso e i vv. 10-12.

⁵¹ Questa e i successivi paragrafi rielaborano gli appunti della settima e ultima sessione del Seminario, del 16\03\2021.

⁵² La citazione è tratta dall'intervista di John Doran a William Basinski, *Time Becomes A Loop: William Basinski Interviewed*, nel sito «The Quietus», 2012, disponibile in linea al seguente indirizzo: <https://thequietus.com/articles/10680-william-basinski-disintegration-loops-interview>.

biamo tradotta: la testina. Cosa succede in quel punto? Come si fissa l'audio su quel supporto? Come si legge? Me lo sono fatto spiegare: credo di aver capito. Non tutto mi è chiaro. Pensate: ho fatto fatica a capire una tecnologia che è già ormai completamente obsoleta. Pensate cosa maneggiamo tutti i giorni e di cui non sappiamo nulla. Non è stato sempre così. È forse sempre stato così? Sarà sempre più così. Siamo solo all'inizio. Provo a spiegarvelo.

Il nastro che scorre a velocità costante è ricoperto da uno strato sottile di ossidi di ferro. All'interno della testa c'è una bobina: un filo di rame intrecciato ad un blocchetto di ferro. Quando attraverso una bobina passa un'energia elettrica, si sprigiona una determinata forza magnetica. È il fenomeno noto dell'elettromagnetismo. Quella forza orienta i milioni di ossidi di ferro che ricoprono il nastro che, di solito, in assenza di un flusso magnetico orientato, sono disposti in modo casuale. Così si può scrivere su di un nastro. Ma leggere? È sempre la testa a farlo. Una volta orientati, i dipoli magnetici sono poi letti dalla testina: la testa, quando non è elettrificata, è modificata dal segnale magnetico impresso sul nastro. La bobina traduce la variazione di campo magnetico per unità di tempo, prodotta dal passaggio vicino a lei di un nastro magneticamente orientato in un segnale elettrico, che a sua volta è tradotto in forza meccanica: muove, attraverso un amplificatore, un cartoncino nella cassa, che a sua volta muove l'aria in una certa frequenza. Ed ecco arriva a noi: la vibrazione meccanica dell'orecchio esterno e del timpano è trasferita in una variazione della pressione del liquido contenuto nell'orecchio interno in un organo cavo pieno di anse e circoli, vicoli ciechi, chiamato Labirinto. All'interno del labirinto anteriore, c'è la Coclea, al cui interno immerso nel liquido cocleare, c'è l'Organo di Corti: la variazione di pressione registrata nel liquido e gli spostamenti di questo producono uno spostamento meccanico nelle ciglia dell'organo di corti che è trasformato in impulsi elettrici e così infine sentiamo un suono nella nostra testa. Da testa a testa, di traduzione in traduzione: infine *questa* traduzione, mia, nostra, adesso; che a sua volta ritraduce tutte le altre e di tutte fa universalità e questo sapere a sua volta tradotto ci dice di tutti gli altri, la fisica, l'anatomia, la meccanica, il linguaggio.

Basinski non pensava certo tutto questo, quando ascoltava quei nastri. Eppure, mentre i nastri scorrono, nota qualcosa che non va: qualcosa a cui non aveva mai prestato attenzione; qualcosa che accade anche adesso, ma noi non lo vediamo. Quei nastri sono dei primi anni '80. È passato molto tempo. Traducendosi, il movimento generale di tutto in tutto, il vortice dei vortici, quello che noi chiamiamo il tempo, non si è mai arrestato e ha così indebolito l'orientamento dei depositi di ossido di ferro. Ad ogni passaggio del nastro, qualche frammento del film magnetizzato cade e la polvere prende il suo posto: polvere muta, inerte, non magnetizzata, non magnetizzabile. A mano a mano che la testa del mangianastri procede, leggendo quell'orientamento degli ossidi in suono, traducendolo, lo distrugge. Basinski mentre ascolta le sue vecchie registrazioni sente questa distruzione, sente che il suono si degrada: che proprio eseguendolo, ascoltandolo, lo sta distruggendo; se ascolta ancora un po' quei nastri, di quei nastri non rimarrà niente di ascoltabile. Ecco l'arte. Qui c'è un passaggio che riannoda Basinski all'augure e all'archeologo, l'arte di oggi all'arte sacra dell'homo sapiens. Decide di procedere: Basinski manda il nastro in *loop*, lo ripete e lo ripete e registra tutto il lungo processo fino a quando del film magnetizzato sul nastro non rimane nulla, se non il supporto inerte non magnetizzato. La testa distrugge il nastro, leggendolo e rileggendolo: accelera e rende sensibile ciò che è l'insensibile movimento del vortice dei vortici. La testa di Basinski ascolta questa distruzione. Mentre distrugge quel nastro, lo registra in digitale, ovvero lo trasferisce su di un altro supporto. La no-

stra testa ascolta questo disastro, questa distruzione, la segue fino al nulla, fino a che la polvere illeggibile dalla testa non ricopra tutto il nastro. Ci fa ascoltare il modo in cui la testa ascolta l'inerente del supporto, il suono del supporto. La distruzione fa emergere il supporto non scritto, il vuoto dello scritto come punteggiatura progressiva, come ordito stesso dello scritto. Lo scritto ci appare come il lento disvelarsi del non scritto: questa è la musica. Questo è *Disintegration loop 1.1*: sono 63 minuti in tutto, lentissimi. Assistiamo alla fine del suono, alla fine di ogni suono, al diventare brusio di ogni suono. Ascoltiamo un ronzio, un nulla screziato, un suono presente punteggiato dal suo oblio.

Siete su quella terrazza. Ascoltate con il vostro amico Basinski questo suono che svanisce, che si esaurisce, intramato del suo esaurirsi. Vi sembra il suono perfetto per il momento assurdo che state vivendo. Infatti, non è un giorno qualsiasi: per molti nel mondo, ma soprattutto per voi. Basinski ha completato la sua registrazione la notte fra il 10 e l'11 settembre 2001. Poche ore prima del terribile impatto. Quando arrivò lo schianto, era a casa sua. La sera di quel giorno, verso il tramonto, con il nastro digitale che aveva riversato, andò su di una terrazza di Brooklyn e guardava il fumo delle torri gemelle. Il fumo di quelle torri saliva e svaniva, la musica si ripeteva, svaniva. Mentre quella musica scorreva, mentre quel fumo saliva, dagli schermi della televisione e dalla memoria affioravano immagini tremende: le torri gemelle crollavano. William Basinski decise di accompagnare quella musica alle immagini prese dal balcone di Brooklyn e così nacque il primo video dei *Disintegration loop 1.1*. Questo suono, questa esperienza, è stata considerata importante per gli abitanti di New York, tanto che questa registrazione è conservata nel *National September 11 Memorial Museum*, a fianco dei reperti sottratti alle macerie di Ground Zero, stralci da migliaia di esistenze, scarpe polveri capelli, borse. Ci sono stati 6mila feriti e quasi tremila morti: molti polverizzati. Soltanto della metà è stato possibile recuperare un campione sufficiente per procedere ad un'identificazione del DNA. Molti altri sono morti invece negli anni successivi per le polveri (fra cui il letale asbesto) respirate durante quei giorni o nei mesi di lavoro successivi. Joel Meyerowitz (1938), pioniere della fotografia a colori, ha fotografato i nove mesi di cantiere di quello che è oggi il luogo dove sorge il *Memoriale* e ha raccolto quelle immagini nel libro *Aftermath: World Trade Center Archive* (2006)⁵³.

La cosa che subito è stata notata è l'immenso numero di frammenti. Tonnellate di frammenti di ogni materiale. Ogni cosa che era lì è stata sbriciolata e resa polvere. Furono raccolti dai medici forensi ben ventiduemila frammenti di ossa e tessuti e diecimila di questi non sono mai stati identificati. Ci sono ancora 24 persone di cui non si ha alcun riferimento: non c'è nessuna prova che siano o non siano morte durante l'attacco. Sono materialmente scomparse. Il lavoro di identificazione è durato più di dieci anni. L'unità vivente che erano le torri gemelle (150 mila dipendenti in media ogni giorno) è esplosa in milioni di milioni di frammenti: ridotta in polvere, di tutte le dimensioni. Come accadde per la bomba nucleare su Hiroshima e su Nagasaki, la materia fu dissolta in polvere. I due eventi naturalmente non sono paragonabili. Eppure, è innegabile sentire un oscuro legame. A rendere però l'attacco alla torri gemelle un evento decisamente simbolico della nostra epoca sta il fatto che l'impatto spettacolare e tragico di quei due aerei nel cuore dello stato più potente al mondo è stato forse il primo grande evento collettivo della storia mondiale vissuto in diretta. Non solo ha significato la fine del mito breve della fine della storia e l'inizio di una serie di conflitti che ancora oggi sono parte del nostro pre-

⁵³ Joel Meyerowitz, *Aftermath: World Trade Center Archive*, Phaidon Press, New York 2006.

sente⁵⁴, ma ha anche significato il primo evento la cui esplosione e polverizzazione è stata compiutamente mediatica. Nessun evento tragico prima è stato filmato e fotografato così tante volte. Da diversi punti di vista, da così tante persone. Ci sono migliaia di immagini e di filmati di quel giorno. L'opposto dello sbarco sulla Luna: là ci fu una sorgente unica di *broadcast* (e fu forse l'apice del modello verticale di comunicazione), qui prevalse un modello orizzontale: milioni di individuali e singole sorgenti autoprodotte, centinaia di microscopiche testimonianze, costruiscono l'unità sempre incompleta che indichiamo con il nome di 9\11. Tutti abbiamo in mente le immagini di quel giorno. Tutti abbiamo in mente le nostre immagini; e come noi, miliardi di altre persone hanno visto e rivisto, attraverso la televisione, YouTube, sui Social Network, in mostre fotografiche e film documentari, le immagini di quell'evento. Questa esplosione semiotica è un'altra esplosione, un'altra polverizzazione, un altro immenso *blow up*, contemporanea a quella prima esplosione, tragica e devastante. È come se nella testa di milioni di persone ci fosse un frammento di quella tragedia. È come se il prodotto di quella vibrazione fosse stato tradotto milioni di volte e sia materialmente parte del nostro corpo presente.

Questo aspetto della polverizzazione mediatica della realtà è oggi un aspetto fondamentale. Noi viviamo in un mondo in cui gran parte degli aspetti del nostro privato e molti del nostro pubblico sono trasferiti in una forma di scrittura: sia essa videografia, fotografia o chirografia digitale. Tutto è, quasi immediatamente, o con un latenza brevissima ritrascritto e condiviso: consegnato alla morte di un segno ed esposto alla possibile attualizzazione di un'altra vita umana. Ogni giorno ci sono milioni di esplosioni: la realtà esplose in milioni di frammenti milioni di volte al giorno. Migliaia di *razambe ikambanana* si aprono e rovesciano le loro polveri. La percezione del contemporaneo in questi termini sta facendo affiorare come centrale qualcosa che per secoli non è stato visto. Il processo collettivo di polverizzazione e di dispersione che è proprio di ogni scrittura, esposta e disseminata, sta diventando sempre più la materia prima della creazione artistica. Tanto che, pur essendo celebre il libro di Joel Meyerowitz, la fotografia più importante dell'11 settembre non è sua, né di un grande autore, ma è un'immagine di uno sconosciuto fotografo che era lì per caso: Richard Drew. Questo ragazzo si è trovato di fronte ad uno degli aspetti più conturbanti di questa tragedia. Si stima che, fra i molti morti, circa 200 persone siano morte gettandosi dalle torri: chi per il fumo, chi perché aveva compreso di non avere speranza, molti si suicidarono. La foto di cui stiamo parlando è stata scattata alle 9.46, poco prima del crollo delle torri. Un uomo, di cui nessuno ha mai identificato la vera identità, sta cadendo. Un uomo è bloccato in una caduta infinita. Nel volare di tutti i frammenti, nella dispersione del tutto, nel suo polverizzarsi continuo e farsi molecole infinitesimali e slacciate, mobili, irrespirabili e respirabili emerge come unica figura a fuoco l'uomo che cade. La polvere, lo smembramento del corpo unitario e la caduta: devono essere pensati insieme. Chi è l'uomo che cade? È il separato, il frammento, colui che è stato scorticato vivo dall'unità. Nel 2007 è uscito un famoso libro, dello scrittore americano Don DeLillo che proprio si chiama *The falling man*⁵⁵. In questo libro si racconta la storia di una vittima dell'11 settembre e del suo tentativo di tornare alla vita normale. Ma non ci interessa tutta la storia.

⁵⁴ Si sta facendo riferimento alla seconda guerra del Golfo contro Saddam Hussein (2003-2011), alla guerra contro Osama Bin Laden e l'Afghanistan (2001) e all'ondata di attentati terroristici in molte città europee.

⁵⁵ Don DeLillo, *The falling man*, Scribner, New York 2007. In italiano è stato pubblicato da Einaudi con il titolo *L'uomo che cade*.

Se leggiamo qualche brano, per esempio il già celebre incipit, drammaticamente calato all'interno delle strade devastate dalle esplosioni⁵⁶, la cosa che più stordisce è che viviamo un continuo effetto di raddoppiamento: leggiamo e vediamo immagini di cui abbiamo già memoria. Le rivediamo, raddoppiate nella scrittura del romanzo. Cerchiamo di guardare con attenzione questo aspetto: il mondo è questa esplosione di polvere, questo raddoppio continuo. DeLillo gioca volontariamente su questo effetto di diplopia, di sdoppiamento. Il mondo è subito raddoppiato nel segno e tutti noi dobbiamo guardare questo raddoppio (qualcosa di simile accade nel grande romanzo *La carta e il territorio* di M. Houellbecq del 2010). Nel romanzo di DeLillo, il personaggio ogni tanto incontra un artista di strada. L'artista non è annunciato, nessuno sa chi sia: appare in città e riesce a catalizzare gli sguardi di tutti a fermare il traffico. L'artista, in un ennesimo raddoppio, è noto proprio col nome di *Falling man*: l'uomo che ha lo sguardo su questa apertura esplosa e rintraccia una «paura collettiva», è «un corpo che cade fra noi». DeLillo sembra costringerci a cercare di comprendere quale sia la differenza fra lo sguardo che vede l'uomo che cade e lo sguardo dell'uomo che cade, lo sguardo dell'artista e dell'uomo che non ha nome. Il primo guarda lo spettacolo del raddoppio: o meglio vede il raddoppio come spettacolo. La folla vede l'uomo che cade e non comprende, non vede che una stupida e oscena ripetizione di un'immagine che ha già visto e che gli ricorda la tragedia vissuta anni prima. Invece la protagonista si concentra sullo sguardo in soggettiva: vede il raddoppio come possibilità di un cambio di postura. DeLillo scrive: «It held the gaze of the world» e aggiunge «the awful openness of it»⁵⁷. È questo raddoppio che raccoglie la paura collettiva. L'immagine dell'uomo che cade, così come è stata raccolta da Richard Drew, ha una fortissima somiglianza con la carta dei tarocchi dell'Appeso. Tradizionalmente, essa sta a significare l'iniziazione passiva: il momento della nascita, ma visto come tempo senza azione della volontà. È il frammento nel momento in cui vortica, in cui subisce una forza che lo porta in un vortice di cui non sa, di cui non conosce l'unità. Ma l'immagine dell'Appeso porta anche con sé il significato di un rovesciamento radicale della realtà, lo sguardo che porta ad una più profonda comprensione. Dobbiamo guardare bene l'uomo che cade, vedere con i suoi occhi.

Il 24 settembre, a una settimana dall'attentato, il celebre giornale americano *The New Yorker*, pubblica una poesia. In inglese, il titolo suona così: *Try to praise the mutilated world*⁵⁸. Sarà considerata la poesia per eccellenza dell'11 Settembre. Non è una poesia americana. È una poesia scritta da un poeta polacco, Adam Zagajewski, un anno e mezzo prima del 2001. Zagajewski è l'ultimo della grande tradizione di poesia polacca del '900, fra le più alte d'Europa. Dopo Zbi-

⁵⁶ «It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night», questa la prima frase del romanzo.

⁵⁷ Il primo incontro con l'artista di strada *Falling man* avviene nel capitolo quarto, da cui sono tratte le citazioni.

⁵⁸ Così Clare Cavanagh traduce il verso polacco «Spróbuj opiewać okaleczony świat» sul *New Yorker*. In italiano, sono disponibili diverse traduzioni. Si veda *Prova a cantare il mondo mutilato*, in *Dalla vita degli oggetti, Poesie 1983-2005*, a cura di Krystyna Jaworska, Adelphi, Milano 2012. Per comodità del lettore, riporto questa traduzione: «Ricorda le lunghe giornate di giugno/ e le fragole, le gocce di vino rosé./ Le ortiche che metodiche ricoprivano/ le case abbandonate da chi ne fu cacciato./ Devi cantare il mondo mutilato./ Hai guardato navi e barche eleganti;/ attesi da un lungo viaggio./ o soltanto da un nulla salmastro./ Hai visto i profughi andare verso il nulla,/ hai sentito i carnefici cantare allegramente./ Dovresti celebrare il mondo mutilato./ Ricorda quegli attimi, quando eravate insieme/ in una stanza bianca e la tenda si mosse./ Torna col pensiero al concerto, quando la musica esplose./ D'autunno raccoglievi ghiande nel parco/ e le foglie volteggiavano sulle cicatrici della terra./ Canta il mondo mutilato/ e la piccola penna grigia persa dal tordo./ e la luce delicata che erra, svanisce e ritorna».

gniew Herbert, Czesław Miłosz, e il premio nobel Wisława Szymborska. È stato notato con una certa amara ironia: «come se l'America entrasse nell'incubo della storia per la prima volta e soltanto un poeta polacco potesse mostrarci la strada»⁵⁹. Questa poesia – ha dichiarato Zagajewski – era ispirata ad un viaggio che il poeta aveva fatto da piccolo con suo padre, attraverso i villaggi polacchi al confine con l'Ucraina: gli abitanti di quei luoghi di confine furono costretti ad abbandonare le loro case, per recarsi oltre confine secondo quanto imposto loro dagli accordi di Yalta del 1945. In una sua intervista al settimanale americano «Newsweek» il poeta ha dichiarato:

Questa è stata una delle impressioni più forti che abbia mai avuto. C'erano questi villaggi vuoti con alcuni meli selvatici. E ho visto i villaggi diventare preda delle ortiche; le ortiche erano ovunque. C'erano queste case rotte. È diventato nella mia memoria questo mondo mutilato, questi villaggi e allo stesso tempo erano bellissimi. Era in estate, bel tempo. È qualcosa a cui ho reagito, questa gara tra bellezza e disastro⁶⁰.

Abbiamo parlato della capacità di un testo di poesia di funzionare come un accumulatore informatico. Qui lo ritroviamo in funzione. In quei giorni, tutti sovrapposero alla poesia di Zagajewski quello che stavano provando. La frammentazione della polvere si fece di nuovo unità esplosa degli esplosi. Le vite disunite si riunirono attraverso quelle parole sugli schermi. Tutti erano disseminati ed esplosi, ma tutti dalla loro parte esplosa convertirono: *omnia convertuntur*, tutti i loro veri divennero un fatto. La poesia *Prova a cantare il mondo mutilato* non è un inno alla ricomposizione, ma il canto dei frammentati. È come se la voce della poesia non potesse più ricomporre l'unità vivente di quelle torri, ma potesse provare a far sì che ogni frammento, ogni mutilato, avesse la sua voce. La poesia di Zagajewski in quei giorni funzionò come un fluido, capace di riaggregare gli esplosi, mantenendoli nella loro verità di frammenti, rappresentando per ognuno di loro, per ogni loro verità, il fatto che li accomunava.

In termini geologici, questo processo può essere avvicinato a quanto si chiama cataclasi e alla roccia che ne deriva: la cataclasite. La cataclasite è una roccia che si genera tramite un processo di deformazione fragile consistente nella rottura della roccia madre in un insieme di grani che sono successivamente cementati dai fluidi circolanti nel sistema di fratture tipico delle zone di faglia. In altri termini la roccia originaria, intatta, sottoposta a forze tettoniche che la fratturano, è «frullata» e i frammenti riassetati a temperature e pressioni corrispondenti ad un grado metamorfico molto basso o basso. Il risultato di tale processo è la cataclasite, roccia a grana fine coerente e priva di foliazione metamorfica, che talvolta presenta tenacità maggiore della roccia madre da cui deriva. La cataclasi è un processo regionale. Si attua soltanto laddove ci sia una faglia. Solo se un'area è sottoposta a delle pressioni. Poi, nella cataclasite, i grani rimangono grani: sono esplosi, sono distinti, sono parti, più o meno grandi. Semplicemente ritrovano una coerenza, dove per coerenza non significhiamo altro che una granulosità cementata, non un orientamento comune, come accadeva agli ossidi di ferro per via della forza magnetica. Possiamo dire così: quello che chiamiamo 'orientamento' è solo il frutto della lettura di una testa. È la testa che magnetizza e orienta. La testa non può che produrre l'orientato. La coerenza invece non

⁵⁹ Così il «New Yorker», nell'edizione speciale a stampa del 24 settembre 2001, disponibile qui: <https://www.newyorker.com/magazine/2001/10/01>.

⁶⁰ L'intervista di Matthew Kaminski del 5\9\2011 è leggibile al seguente link: <https://www.newsweek.com/adam-zagajewski-poet-911-67385>. La traduzione è mia.

è un orientamento comune, ma è uno stare cementati nella stessa atmosfera, condividere un medesimo cementato. Aver subito un insieme di forze. Ovviamente, anche questo lo stiamo leggendo con la nostra testa. Siamo noi a orientare la coerenza. La coerenza è soltanto il pre-supposto di un orientamento. Noi siamo sempre nella lettura magnetica della testa. La testa sempre magnetizza. Ognuno nella sua, e ogni singolo frammento condivide, co-appare, appare insieme nella medesima coerenza: la coerenza non può che apparire agli apparsi. Coloro che *si* appaiono sono coerenti. Ma è necessario far sì che la coerenza appaia agli apparsi. Serve un fare che faccia apparire gli apparsi e li designi come teste magnetiche: che faccia apparire le loro teste. Un fare che faccia sì che ogni testa si scopra magnetica e orientante, che faccia vedere loro l'insieme cementato che è il presupposto dell'orientamento di ciascuno. Questo fare può essere la poesia? Può darsi; forse un certo uso di certe forme testuali tradizionalmente chiamate col termine poesia: forse semplicemente questo è quello che io, la mia testa, desidera.

Dispersione

Siamo nel tempo della dispersione. Ha scritto un poeta: «Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi»⁶¹. Le forme si contaminano, si mischiano. La scrittura in versi e quella in prosa perdono il proprio specifico. Sono avvertite come sempre meno differenti. A livello formale, i poeti scrivono in prosa e i prosatori scrivono in versi, contaminando i due generi. Abbiamo romanzi che introiettano lingue e modalità della poesia e poeti che introiettano modalità e schemi della prosa. Anche a livello editoriale: sempre di più, molti dei libri di prosa pubblicati ogni anno vendono quanto vendeva un libro di poesia. In media le case editrici – anche le più grandi – pubblicano molti più libri e ne vendono meno. Molti poeti italiani, riprendendo alcune sperimentazioni formali del Secondo Novecento francese, hanno parlato apertamente della poesia come di «prosa in prosa»⁶²: cercando di esplorare sotto questa etichetta un'enorme area che sta fra ciò che non è poesia lirica e ciò che non è prosa narrativa. Si è parlato apertamente di «post poesia», secondo la scorta dei poeti francesi Ponge e Gleize⁶³. Si è cercato di praticare una scrittura che non sia definibile come poesia e sia oltre i generi: sfugga ai generi. Molti altri invece dicono che no, che questi sono tentativi sterili, che altre sono le tradizioni da cui attingere. Di fatto, ognuno si sceglie la propria linea di appartenenza, per ragioni più personali e acritiche che per ragioni ideologiche; e così scrive a partire da una propria singolare idea di tradizione. Più che di tradizioni, oggi infatti si parla di genealogie. Ognuno traccia la propria storia singolare e cerca così di abitare questa epoca della dispersione, del pulviscolo.

Il fatto forse a cui meno si pensa è che ancora non si è smesso di scrivere. Anzi. C'è una diffusione della scrittura che non ha precedenti nella storia dell'umanità. Tutti sanno scrivere. Tutti scrivono. Tutti leggono. I dati dicono che l'83% della popolazione mondiale è alfabetizzata. Eppure, i lettori di libri diminuiscono. I cosiddetti lettori forti leggono sempre meno. Tutti ab-

⁶¹ È l'ultimo verso della poesia che apre il libro di Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004.

⁶² In Italia il dibattito ha trovato un momento di sintesi a partire dal volume collettivo di Alessandro Broggi, Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos, *Prosa in prosa*, Le Lettere, Firenze 2010.

⁶³ Si legga per esempio l'introduzione di J.M. Gleize a F. Ponge, *Nioque de l'avant primtemps, ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera* (1968), a cura di M. Zaffarano, Benway series, Colorno 2013.

biamo appreso o avuto la possibilità di imparare a leggere e scrivere: siamo al culmine della società logo-iconica: siamo nell'era del dominio globale della scrittura, siamo nel trionfo dell'alfabeto. Ogni superficie del nostro mondo è ricoperta di scrittura e ci chiede di scrivere. Dobbiamo commentare, dobbiamo recensire. Dobbiamo postare i nostri *status*. Bene o male, insensatamente o meno, su tastiere o a voce la maggior parte delle persone del mondo produce scrittura e consuma scrittura. Intorno al 2004, si attua il passaggio a quello che è stato denominato Web 2.0, ovvero la diffusione capillare della possibilità di produrre contenuti da parte degli utenti. Fino a quella data, internet era concepito come una raccolta di archivi, il cui criterio di ordinamento rimaneva verticale: era assegnato dal creatore dell'archivio. Col Web 2.0 cambia radicalmente la logica: è l'uso degli utenti a governare e plasmare la struttura dell'archivio. Questo passaggio segna la nascita e la capillare diffusione di quello che è definito come *user generated content* e coincide con la nascita dei primi Social Network. Da lì in poi, il *World Wide Web* è fondato sulla produzione continua di contenuti da parte di quegli stessi attori che poi ne usufruiscono. Un autore di prosa contemporaneo, la cui opera è però sostanzialmente maturata e circolata soltanto fra i lettori di poesia, Gherardo Bortolotti, ha scritto un saggio molto interessante su questo passaggio⁶⁴. Leggiamo un passaggio:

Quello che bisogna soprattutto notare, tuttavia, è che internet non è una specie di meccanismo di self-publishing totalitario o l'epifenomeno di una sorta di elefantiasi culturale globale (o, addirittura, di una conversione della democrazia in partecipazione a bassa intensità). Piuttosto, bisogna comprendere che l'accumulo anodino dei contenuti a cui la rete dà luogo risponde essenzialmente all'irriducibile singolarità dei discorsi, all'arbitrarietà degli atti che li generano, alla loro natura di evento, transitoria e discontinua. Grazie alle proprie capacità di registrazione, tali come non ce ne sono mai state nella storia dell'uomo, la rete fornisce gli strumenti per gestire la condizione aleatoria della produzione di senso, la sua consistenza pulviscolare, la caoticità della sua distribuzione. È questa idoneità a mantenere una relazione puntuale con la produzione individuale dei discorsi che sembra essere il fondamento del processo stesso di accumulo e che genera la validazione semiautomatica di ciò che viene messo on line. Allo stesso modo, è questa inedita capacità di memorizzazione che rappresenta il vero mutamento radicale, fornendo per la prima volta al sapere e al fare umano una tecnologia di archiviazione che ci libera da ogni necessità di scelta su ciò che è importante registrare e tramandare. [...]

Questo significa che tutti i sistemi che sono in rete, hanno il solo obiettivo di incentivare gli utenti a creare contenuti e archivarli. Non c'è più alcuna selezione: non è più decisivo che il contenuto proposto abbia o non abbia una novità. Il solo fatto che sia stato proposto lo eleva a contenuto da archiviare. Ognuno è portatore di un «discorso irriducibile e singolare», generato da un evento «transitorio e discontinuo» che la rete semplicemente archivia. L'intensità e la frequenza degli scambi plasma la struttura stessa dell'archivio. È insomma l'uso particolare degli utenti che genera la geografia di quell'area e che li determina come isola, comunità. La sequenza delle ricerche che facciamo, che fa ognuno di noi, su *Google* per esempio, instradata o meno, pre-orientata o meno dall'alto, plasma l'indicizzazione dei contenuti, l'ordine con cui ci appaiono, disegnando una coerenza che è regionale e temporanea nell'insieme sterminato di

⁶⁴ Si tratta di *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, a cura di G. Policastro, «Nuova prosa – semestrale di narrativa», 64, dicembre 2014. Un estratto è leggibile sulla rivista in linea «Le parole e le cose» a questo indirizzo: <http://www.leparoleelecose.it/?p=21602>.

dati che la rete accumula. Esso determina che in quel momento e in quell'area, per quanto dura l'interazione, gli utenti sono individuati come una comunità: una *community* temporanea, che accade e consta solo dell'intensità degli scambi fra i componenti. È chiaro che il punto focale è l'interazione. Non c'è più una distinzione fissa fra colui che produce e colui che fruisce il contenuto. L'autore dunque scompare, o meglio: autore è chi produce un contenuto quando lo produce, per il tempo in cui lo produce. La nozione di autore smette di essere asimmetrica, smette di essere uno status fisso: diventa il nome di un'attività potenzialmente reciproca, alla portata di tutti. Quello che la tradizione culturale aveva pensato come la relazione Autore – editore – pubblico, regolata e regolamentata in un'operatività già chiara nella sua geometrica ritualità antica, ora è dissolta in un pulviscolo: «un'insorgenza mediatica diffusa» fa sì che l'autore possa essere chiunque, chiunque quando si trova in un certo tipo di uso (generatore di contenuti) e chiunque pubblico (quando usufruiamo di un contenuto). L'editore è invece chi ha creato la piattaforma attraverso cui avviene l'interazione. Non è un caso che la parola più cercata di sempre su Google sia Facebook: ovvero, il nome di un luogo virtuale. Autore e pubblico: le due attività sono pensate ormai all'interno della rete, come continuamente in transito l'una verso l'altra, in una disarticolazione totale non solo dell'assiologia del moderno, ma anche della nozione di testo. Cosa è diventato, visto da questa altezza, un testo?

Nella modernità del libro si era fissata una gerarchia chiara: il testo è il prodotto di un autore. Il testo è il prodotto di una testa, potremmo dire. La testa dell'autore produce un testo per un pubblico, che accetta l'orientamento del testo. Il testo aveva un peso, un peso dipendente dalla testa. Il testo era la testa in movimento: il testo era la struttura di uno sguardo orientato, resa mobile: prima attraverso la voce e le tombe, poi attraverso la pergamena, la stampa. Non si è fatto altro che mettere gambe alla testa, potremmo dire. Non si è fatto altro che far esplodere il testo nei suoi usi: il testo è sempre stato i suoi usi. Eppure, oggi, l'esplosione è continua ed è ad una velocità tale che il testo è solamente e immediatamente la sua esplosione. Non resta nella sua ponderazione: non resta come testa, non resta nella testa. Si consuma totalmente nell'uso transitorio: si polverizza. Non appena una testa produce un testo, subito esplose, si fa polvere: pulviscolo. Uno scrittore contemporaneo, da sempre attento alle dinamiche socio-letterarie della rete, Giuseppe Genna, ha scritto: «il testo tende a nebulizzare»⁶⁵. Il testo diventa nuvola, diventa nebula. Ogni testo è subito oggetto di una pluralità di attraversamenti che lo perforano, che lo martirizzano: lo san-sebastianizzano così tanto che non c'è letteralmente più testa che tenga. Il testo non è che l'insieme traforato delle sue piaghe. Ogni testo è solo l'occasione affinché un'altra testa produca un altro testo e così via. La lettura di un testo è solo un passaggio, un momento verso la produzione di un altro testo. Tutto questo ad una velocità incredibile, così incredibile che il testo in definitiva non è altro che l'effetto della sua risposta in un'altra testa: *I like*. È solo il luogo di un'interazione, l'occasione di uno scambio, in cui ciò che è scambiato (il testo, l'orientato) non conta più: conta soltanto mantenere lo sguardo fra le teste. Conta soltanto che le teste si guardino: continuare a orientare, ma senza direzione, in tutte le direzioni. Ecco come accade il pulviscolo, ecco come accade la nuvola: il pulviscolo del contemporaneo non è altro che il proliferare degli sguardi delle teste-sguardi che vanno da un testo all'altro, continuamente attraverso i testi, creando aree transitorie di breve intensità e coerenza. Migliaia di teste,

⁶⁵ Giuseppe Genna, *Io sono. Studi, pratiche e terapia della coscienza*, Il Saggiatore, Milano 2015; si veda in particolare il capitolo conclusivo.

milioni di teste, miliardi di teste. Siamo tutti teste cacciatori di testi, e tutti produciamo testi cacciatori di teste. Vogliamo acchiappare le teste con i nostri testi ed essere presi dalle altre teste.

Da Orfeo a Marsia

Ho fatto una grande fatica a preparare questa ultima parte del seminario, perché ero illuso di dover arrivare alla testa di Orfeo. Pensavo che il canto della testa mozzata di Orfeo fosse il cuore della poesia del Duemila e così l'arrivo del nostro percorso; e invece più avanzavo nella ricerca, più vedevo che non avevo altro che teste mozzate, non avevamo letto altro che testi, non avevo altro che teste già tagliate: la testa mozza di Orfeo è tutto ciò che avevamo sempre davanti. Carlo Sini ce l'aveva già insegnato: non c'è che la parte, non c'è che la parte che sogna il corpo, il tutto⁶⁶. Allora, se siamo partiti da Orfeo, da questi prolegomeni, forse non dobbiamo arrivare a Orfeo. La condizione che è emersa al nostro sguardo è che siamo già tutti teste che cantano. Quello che nel mito è la conclusione, la testa mozzata del cantore tracio che continua miracolosamente a cantare scorrendo nelle acque del fiume Ebro, oggi è la nostra partenza. Detto ciò, tutto mi sembra più chiaro. Un tempo Orfeo era l'artista: saper perdere la testa era l'arte del poeta. Il poeta perdeva la testa, sapeva come fare a far perdere la testa: aveva una tecnica rara. Oggi, invece, quella tecnica è dappertutto. Tutti oggi possono produrre frammenti orientanti, produrre immagini-mondo e contaminare le altre teste nella propria epidemia. Eppure, è come se ci mancasse la metà di quell'arte: siamo incapaci di trovarci in una coerenza, di sentire di essere in una coerenza. Scendiamo e risaliamo dall'oltretomba, come Orfeo, perdiamo e troviamo Euridice così tante volte, vediamo così tanti milioni di miliardi di fantasmi d'amore ogni secondo, che non sappiamo più perché stiamo scendendo, perché abbiamo desiderato tanto scendere nell'Ade: non sappiamo più perché stiamo piangendo, non sappiamo più se sono sette giorni o sette anni che piangiamo. Cantiamo e non ascoltiamo più il nostro canto. Abbiamo perso l'arte di perdere la testa non perché nessuno più perda la testa, tutti non siamo altro che teste mozzate che cantano; ciò che abbiamo perso, è la capacità di rianimare quella totalità che era la vita prima che Euridice morisse. «Ciò che è perduto era celeste», aveva scritto Pasolini. Vita che non fu mai prima, sia chiaro; e mai fu, ma di cui abbiamo perduto l'arte di immaginare il ricordo. Senza l'arte di immaginare il ricordo di quella vita, arte orfica per eccellenza, arte del vero come verisimile e del verisimile come vero, arte musaica come ce la restituì Esiodo, restano solo testi, teste, azioni, discese e risalite, interazioni senza corpi, suoni senza musica, senza coerenza: membra dislocate. Testificazioni. In questo pulviscolo testuale, in questa continua nuvola di teste che producono testi che producono teste e così in continuazione, non vediamo più né la coerenza che ci tiene, la vita vivente e indistruttibile, la vita da ricordare, la nuvola nell'immensità del cielo in cui noi non siamo che teste, pulviscolo; né più il taglio della lama che ci ha tagliato la testa. Siamo tutti teste di Orfeo immemori del perché cantiamo, immemori del taglio che ci fece teste che cantano, parti orientate: sguardi, ritmi particolari. Siamo davvero come ci ha rappresentati l'artista inglese Damian Hirst, inconsapevoli teschi, staccati da corpi scomparsi, che ruotano nel brillio dei diamanti⁶⁷.

⁶⁶ Mi riferisco qui in particolare a Carlo Sini, *Da parte a parte: apologia del relativo*, ETS, Pisa 2008.

⁶⁷ Mi riferisco all'opera *For the Love of God*, opera in denti, platino e diamanti, White Cube, Londra 2007.

Dobbiamo allora cercare ancora una volta una forma di battesimo dei nostri frammenti⁶⁸. Un gesto che ci riconduca ad ascoltare la coerenza e il taglio da cui nasciamo teste cantanti. Questo era un gesto che Mallarmé conosceva bene e ne ha scritto in un testo fra i più enigmatici dei suoi⁶⁹. Se abbiamo scoperto che oggi tutti cantano e possono cantare, la musica che dobbiamo nondimeno ancora imparare ad ascoltare è quella della lama, quella del battesimo. Allora se la testa di Orfeo non è che il nostro punto di partenza, per ascoltare il suono della lama che ci tagliò e ci rende teste, forse dobbiamo ripartire non da Orfeo, ma dal duello di Marsia con il dio Apollo. Questo episodio mitologico ci mostra che il taglio non avviene una volta per tutte, ma avviene continuamente e, ogni volta, una volta per tutte: dobbiamo pensare al taglio più come uno scorticamento, che al gesto unico del boia. E non ci deve sembrare indolore. In realtà, Marsia l'abbiamo già visto nel nostro percorso. Era l'uomo che cade, era l'appeso dei tarocchi: in queste figure ritroviamo Marsia mentre Apollo lo scortica. Tutti ricordiamo il terribile quadro dall'anziano Tiziano, dipinto nel 1570-1576⁷⁰. Proviamo però a entrare in un altro Marsia, che prese corpo per la prima volta dentro lo spazio espositivo londinese *Turbine Hall*.

Siamo nel 2002: il grande artista anglo-indiano Anish Kapoor crea *Marsyas*⁷¹, un'opera monumentale che occupa tutto il gigantesco spazio della *Turbine Hall*: 155x23x35 metri. *Marsyas*, a discapito dell'enorme dimensione e della sfida ingegneristica e installativa, è un'opera molto semplice: è composta di tre anelli di acciaio su cui è teso un gigantesco telo di PVC rosso. Cosa è quest'opera? Kapoor è molto consapevole del ruolo dell'artista nel suo tempo. Ha dichiarato più volte: «volevo che nessuno potesse avere una idea totale di questa scultura»; e anche: «l'artista non fa oggetti, produce mitologie». Il mito di Marsia interessa a Kapoor perché in esso si mostra un interno che diventa esterno. C'è una metamorfosi, una trasformazione della materia. Nel mito di Marsia, si mostra l'apertura di ciò che è materiale, carnale, verso ciò che lo completa, che lo abbraccia, che lo comprende. E viceversa. Il mito di Marsia lo conosciamo e può facilmente essere letto come un capitolo dell'antico contrasto fra l'uomo e la natura, ma riassumiamolo nei suoi snodi principali. Atena inventa uno strumento, l'*aulos*, per celebrare la vittoria di Perseo sulla Medusa. Il canto che avrebbe dovuto essere eseguito su questo nuovo strumento fu chiamato *policefalo*, a più teste, perché doveva imitare «il lamento luttuoso delle Gorgoni intrepide» come scrive il poeta Pindaro⁷². Atena però getta via lo strumento perché nel suonarlo si accorge che si gonfiano le gote, deformando così l'aspetto del volto. L'*aulos*, una volta gettato via, è raccolto da un satiro, Marsia, che si dimostra bravissimo nel suonarlo; così bravo da generare l'invidia del migliore suonatore fra gli dèi: Apollo. Apollo non resiste e lo sfida.

⁶⁸ Riprendo questa espressione dalla straordinaria opera di Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985. Per un ulteriore affondo sul tema del battesimo, si veda l'ultima sessione (15/05/2021) del Seminario delle arti dinamiche del 2020-2021, a cura di F. Cambria e T. Di Dio, dal titolo *Qui e là: l'ornamento o l'arte del frammezzo*, ascoltabile in archivio al seguente link: <http://www.mechri.it/archivio/2020-2021/>.

⁶⁹ Mi riferisco al *Cantique de Saint Jean*, questi i versi finali: «Là-haut où la froidure/ Éternelle n'endure/ Que vous le surpassiez/ Tous ô glaciers// Mais selon un baptême/ Illuminée au même/ Principe qui m'élut/ Penche un salut». La poesia fu pensata come parte del progetto *Hérodiade* (1864-1887), ma infine espunta.

⁷⁰ Mi riferisco alla celebre opera *La punizione di Marsia* (1570-76), ora conservata nel Museo Arcivescovile di Kroměříž, Repubblica Ceca.

⁷¹ Una pagina sull'opera, che parte proprio dall'opera di Tiziano, è consultabile nel sito dell'artista anglo-indiano alla seguente pagina: <http://anishkapoor.com/156/marsyas-3>.

⁷² Pindaro, XII, *Pitiche*.

Apollo gareggerà con il proprio strumento a corde, la cetra, Marsia con il suo a fiato, l'aulos. Giudici della contesa saranno le Muse. All'inizio, la gara finisce pari. Ma successivamente, Apollo con un perfido stratagemma tipico degli dèi, invoca una nuova sfida e chiede l'impossibile. Il dio chiede di suonare ancora, ma con gli strumenti al contrario; e di cantare con la voce, mentre si suona. Apollo rovescia la sua cetra e suona e canta perfettamente, Marsia non può e perde. Apollo, per vendicarsi della sua supponenza, lo appende e lo scortica vivo. Dalle lacrime e dal sangue di Marsia, nascerà un fiume: un fiume dalle acque limpidissime.

Le possibili interpretazioni di questo mito sono sterminate. È chiaro che è in gioco qui il contrasto fra due mondi: il mondo dell'aulos e il mondo della cetra, dietro ai quali, ci sono altrettanti mondi: il mondo dei satiri, il mondo della natura indistruttibile e continua, vorticante, nebulare, e il mondo della cultura apollinea, della discrezione, della misura. Per provare a fare un passo all'interno, un piccolo passo fino a dove ci serve arrivare, possiamo provare a partire dalle parole del filosofo Giovanni Piana sullo strumento di Marsia:

L'aulos non è strumento originariamente greco, viene importato nel mondo greco. L'aulos è frigio, e gode di uno strano statuto: è esotico e greco, secondo una sorte di frontiera mobile con cui i greci si confrontano con il tema dell'esotismo e dell'alterità. Lo strumento può catturare qualunque altezza all'interno dell'ottava, un fatto assai sconveniente nel mondo greco perché rompe l'unità delle strutture melodiche, delle scale delle tonalità fisse, insomma quei criteri d'ordine che rendono l'ambito melodico un oggetto trasparente e ben normato. Infatti, l'aulos è lo strumento metamorfico del rapporto fra suono e rumore, almeno quanto la percussione. [...]

L'aulos è lo strumento dei cerimoniali dionisiaci, la sua presenza, associata agli strumenti a percussione, caratterizza la dimensione, estatica e coribantica al tempo stesso, del corteo dionisiaco. Abbiamo detto che la liquidità del suo timbro, caratteristica di uno strumento ad ancia, ha qualcosa di inquietante per i teorici greci: lo strumento, infatti, non ha un'accordatura fissa, è in grado di passare da un modo ad un altro, rompendo la rigida separazione fra contesti espressivi, così importante per una corretta fruizione della musica, che non turbi l'animo attraverso l'evocazione di stati d'animo contrastanti.

All'aulos appartiene la possibilità di glissare, di congiungere cioè tutti i punti dello spazio musicale in un'unica curva: in altri termini, l'auleta è il musicista in grado di saturare tutto lo spazio musicale, raggiungendo in modo assolutamente fluido tutti gli intervalli. Se lo spazio musicale diventa un'estensione omogenea in cui ci si muove con assoluta libertà, coprendo qualunque posizione l'aulos diventa l'immagine stessa della continuità, laddove la lira si fa carico della discrezza⁷³.

È chiaro che dietro Marsia si nasconde il mondo dei satiri. Il mondo della continuità. Il mondo prima delle parole, così com'è visto dall'uomo che parla. Apollo, infatti, non vince e basta: decide di punirlo scorticandolo, lacerandolo. In un gesto che, se da un lato provoca dolore, dall'altro apre l'interno all'esterno. Nel mito di Marsia, nel suo scorticamento, è messo in scena ciò che la parte (la testa) di Apollo ricorda e vede del corpo (il continuo) di Marsia. E cosa scopre Apollo? Ciò che il dio scopre, è quanto Anish Kapoor continua a cercare nelle molte variazioni su *Marsyas*. Se la prima fu alla Turbine Hall, molte seguirono. Forse il culmine del lavoro su questo mito l'artista anglo-indiano lo raggiunse nell'opera *Dismemberment site - 1*, in Nuo-

⁷³ Giovanni Piana, *Album per la teoria greca della musica*, 2010; reperibile on line al seguente indirizzo: <http://www.filosofia.unimi.it/~piana/index.php/pensiero-bibliografia/342-opere-complete>.

va Zelanda, del 2009⁷⁴. Per questa opera l'artista ha dichiarato: «I want to make body in the sky». Volevo trasformare il corpo in un cielo. Anche in questo lavoro, abbiamo due anelli in acciaio, giganteschi, fra cui è tesa, come la pelle di Marsia, un enorme telo rosso in PVC. Fra i due anelli c'è una rotazione di 180 gradi: una trasformazione che porta il dentro della carne a farsi letteralmente canale perché torni visibile il cielo. La testa urla, un urlo che pietrifica, come la testa mozzata di Medusa: inudibile. L'urlo di ciò che non può essere udito, come nel brano di Basinger, ascoltiamo il silenzio della distruzione. Attraverso l'urlo della testa, la testa, il testo si apre; e dentro il testo, dentro la testa, si attua una trasformazione: si apre il canale attraverso cui vediamo l'interno del nostro corpo. Enumeriamo i suoi organi, le sue parti: narriamo la ricchezza del nostro corpo, reinventiamo, come scrisse Pindaro nella XII pitica, un canto policefalo per ristabilire un legame con la vita inesauribile, con il cielo, ovvero con le molte teste che sono il nostro suono. Apollo, nella sua misura, vede e ascolta sorgere l'innumerabile molteplicità di teste, il «pamphonon melos»⁷⁵ che raccoglie tutti i suoni dal corpo inesauribile e continuo della natura\Marsia. Cosa vede dunque Apollo, scorticando Marsia? Se provate a guardare attraverso l'installazione, nel vasto canale in PVC che si estende per decine di metri nello spazio, ruotando, vedrete che attraverso la lacerazione della pelle di Marsia, al di là di tutto, Apollo vede che il cielo è in realtà una nuvola di teste in pulviscolo vorticante che cantano; e così il cielo passa attraverso di noi: la colonna della nostra pelle tesa e scorticata fa sì che il nostro corpo diventi la canna dell'aùlòs attraverso cui scorre il suono del cielo. Majakovskij direbbe «un flauto di vertebre»⁷⁶.

Anche il poeta polacco Zbigniew Herbert ha dedicato una poesia al duello fra Apollo e Marsia⁷⁷. Scrive della grande ingiustizia di un dio che sa già di vincere e scrive del grido di Marsia:

saldamente legato all'albero
meticolosamente scorticato
Marsia
grida
prima che il grido giunga
alle sue alte orecchie
egli riposa all'ombra di quel grido

Marsia nel suo grido, solo all'apparenza monotono, come scrive Herbert, narra «l'inesauribile ricchezza/ del suo corpo». Apollo, dopo aver pulito la sua lira e terminata l'opera di tortura, si pone un'ultima domanda:

per il viale ghiaioso
fiancheggiato da bosso
il vincitore si allontana
chiedendosi se

⁷⁴ L'opera può essere visionata in linea sul sito della fondazione neozelandese che l'ha commissionata, la Gibbs Farm: <https://www.gibbsfarm.org.nz/kapoor.php>.

⁷⁵ Pindaro, XII, cit., v. 19.

⁷⁶ È il titolo del celebre libro del poeta russo edito per la prima volta nel 1915.

⁷⁷ Zbigniew Herbert, *Apollo e Marsia*, in *Rapporto dalla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, Adelphi, Milano 1993, pp. 75-76.

dall'ululo di Marsia
non sorgerà col tempo
un nuovo ramo
di arte – diciamo – concreta

d'improvviso
cade ai suoi piedi
un usignolo pietrificato
volta la testa
e vede
che l'albero al quale era legato Marsia
è canuto

completamente

Questa nuova «arte concreta» che pietrifica e lacera, che sorge sotto lo sguardo immobile di Apollo che scortica Marsia, questa nuova arte potrà rendere le singole teste frammentate forse uno specchio del cielo⁷⁸. Immagino la poesia in questo modo, forse; forse già al di là di ogni letteratura, forse al di là di se stessa, in un fare che non avrà più niente di ciò che sappiamo la poesia essere stata. Immagino l'arte poetica come un fare che produca una serie di oggetti-frammenti che saranno nondimeno capaci, se eseguiti nella loro pienezza, di mostrare la viva totalità delle nuvole, colta soltanto nel riflesso di singole pelli scuoiate e lavorate a specchio. Teste scuoiate e rivoltate fino a diventare soltanto pelle riflettente, capace di rimandare, ciascuno nella propria parte, ciascuna nel proprio testo, il movimento del tutto.

Adesso vediamo con chiarezza il nostro percorso. Siamo partiti da Foscolo che si situa in un momento storico liminare, fra il ricordo di un'età arcaica e il passaggio ad una successiva epoca della modernità. Foscolo ricorda ancora un tempo in cui la letteratura era memoria e manipolazione di resti sociali e proprio per questo aveva un chiaro e riconosciuto *ufficio*: esso era instaurato dalla solidarietà arcaica degli auguri e dei flamini nel «karon speturir», nel «gruppo osservatore», e dal loro sguardo reciproco e verso il cielo. Siamo dovuti passare poi per la crisi di questo modello, dovuta alla scoperta della mortalità del cielo, della sua non più sostanzialità e così siamo giunti, mediante le figure di Apollo e Marsia, ad intravedere un'ipotesi per indicare il senso della sopravvivenza della poesia nel nostro tempo. Il significato dell'arte poetica forse non è altro che quello di imparare a diventare Marsia lo scorticato e insieme Apollo che guarda e scortica Marsia. L'arte in questo senso indica una strada. Ogni fare può diventare dinamico, se sa evolvere: ovvero se impara l'arte del ricordo, del ritorno a se stessa; se sa indicare una via di sapienza e permette a chi la esegue di diventare consapevole della propria materialità celeste, ovvero di essere, letteralmente, fatti di cielo, costituiti *di* e *da* quella totalità che sempre ci sfugge e nel cui esistere mancante sempre siamo.

⁷⁸ Mi riferisco ai celebri *Sky mirror* che Anish Kapoor sta disseminando nel mondo dal 2007. Si veda in linea: <http://anishkapoor.com/6816/sky-mirror-5>.

Atopos

Ecco, ora dobbiamo concludere. Perdonate se in queste righe ho fatto come il personaggio Alcibiade alla fine del *Simposio*⁷⁹: come un ubriaco, ho parlato più per immagini, che per analisi e argomentazioni. Alcibiade, del resto, dice che Socrate, Socrate lo strano, *atopos*, il senza luogo proprio lui è simile a Marsia: con le «nude parole» è capace di turbare coloro che lo ascoltano e di indurli in trasformazione. E anche la poesia, in fondo, come ogni canto, non vuole altro:

Signori miei, proverò a lodare Socrate così, per immagini. Lui crederà forse che io voglia rappresentarlo in modo ridicolo. Ma l'immagine avrà di mira il vero e non il riso. Dico, dunque, che egli assomiglia moltissimo a quei Sileni, esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artigiani costruiscono con zampogne e flauti in mano, e che, quando vengono aperti in due, rivelano di contenere dentro immagini di dèi. Dico, poi, che assomiglia al satiro Marsia. In verità, che nell'aspetto sei simile a questi, neppure tu, Socrate, potresti contestarlo. Che, poi, tu assomigli a loro anche in altre cose, ora sta' a sentirlo. Sei arrogante, no? Se non lo ammetti, porterò qui dei testimoni. E non sei forse un flautista? Anzi, molto più meraviglioso di quello. Marsia incantava gli uomini per mezzo di strumenti, con la potenza che gli veniva dalla bocca; e così fa ancora oggi chi suona col flauto le sue melodie – io dico che le melodie che suonava Olimpo sono di Marsia, che gliele ha insegnate –; le sue melodie, dunque, sia che le suoni un bravo flautista sia una flautista mediocre, da sole inducono in uno stato di possessione e manifestano chi ha bisogno degli dèi e di essere iniziato ai misteri, perché sono divine. Tu sei diverso da lui solo in questo: senza usare strumenti, produci lo stesso effetto con le nude parole.

⁷⁹ Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Fondazione Lorenzo Valla\Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2001, 215a-215d.