

LA FILOSOFIA E L'ARTE DI VIVERE

Massimo Carboni

Il presente articolo è l'estratto sintetico di un lavoro molto più ampio ancora in corso. L'argomentazione di fondo che lo sostiene (prescindendo dalla necessità per cui ogni termine impiegato dovrebbe analiticamente precisarsi) parte dall'ipotesi che il testimone di un *fare* filosofico come esemplificazione diretta dell'esperienza, come *arte del vivere*, lasciato dalla filosofia antica ed in particolare dall'ellenismo –inevaso, diciamo all'ingrosso da Descartes in poi e con significative eccezioni, dall'intellettualismo della filosofia moderna, letteraria, impersonale, accademica– sia in realtà raccolto appunto non dai filosofi "professionali" ma dagli artisti moderno-contemporanei (dai quali qui trascogliamo solo Jerzy Grotowski) intenti a ridefinire una sorta di nietzscheano *grande stile* incrociando l'*aisthesis* (o ciò che di essa rimane) con l'etica intesa creativamente quanto esemplarmente come lavoro su di sé, messa in forma "antropotecnologica" del proprio *bios*.

I

L'azione, il comportamento, la pratica di vita, più che la dottrina, più che il discorso. E anche la dottrina, anche il discorso non mirano all'accumulazione di un sapere impersonale, ma valgono in quanto propedeutica, esortazione alla scelta di una *forma vivendi* all'interno della quale *costruire* se stessi modellando consapevolmente la propria esistenza, il proprio *bios*. «La parola è l'ombra dell'azione», affermava Democrito¹.

Il non sapere di Socrate –essendo un invito non al compito comunque impossibile di possedere la verità, ma a ricercarla individualmente, singolarmente– è di per sé un richiamo alla concretezza esistenziale, un pensiero che tende a trasformarsi in prassi. E già Pitagora fu propugnatore di un «sistema di vita», come lo chiama Platone, che coniugava la ricerca epistemica con la dimensione ascetica, ed «i cui discepoli seguono ancora oggi» (*Repubblica*, 600a). I principi socratici, aveva affermato Hegel nelle sue *Lezioni sulla storia della filosofia*, fanno tutt'uno con la sua persona come *norma vivente*; la sua filosofia «è intrecciata indissolubilmente con la sua vita», tanto che vita e filosofia vanno trattate come una cosa sola². L'eredità socratica rivendicata dalle filosofie ellenistiche che si propongono come *terapeutiche dell'anima* (ed in particolar modo, sia pure con accenti diversi l'una dall'altra, cinismo e scetticismo, stoicismo ed epicureismo), si raccoglie dunque, in primo luogo, in quella che potremmo chiamare un'autosoggettivazione realizzata mediante una *techne to biou*, un'arte o una tecnica della vita che si apre o si affianca al grande tema dell'*epimeleia heautou*, della cura di sé³, e che vede il soggetto operare su se stesso in un continuo e impe-

¹ Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, IX, 37; trad.it. Bompiani, Milano, 2005. Da ora in poi nel testo *Vite*.

² G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia* (1825-6); trad.it. Laterza, Bari, 2009, p.195.

³ E' stato questo, come noto, il tema degli ultimi corsi tenuti da Michel Foucault al Collège de France prima della sua scomparsa: cfr. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, (2001), trad.it. Feltrinelli, Milano, 2003; *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, (2008), trad.it. Feltrinelli, Milano, 2009; *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, (2009), trad.it. Feltrinelli, Milano, 2011. Cfr. anche *L'uso*

gnativo lavoro autoformativo. Ciò significa che la *techne to biou* presuppone non vi sia alcuna natura essenziale e immutabile dell'umano. L'agire, il vivere non vengono "prima" della filosofia (*Primum vivere, deinde philosophare...*) giacché solo la filosofia, proprio perché non se ne trova separata, può plasmare, modellare la vita in una forma autoconsapevole e indelegabile che produce non un astratto codice morale cui obbedire, ma una vera e propria, come la chiama Michel Foucault, *stilistica* o *estetica dell'esistenza*. «Dare uno stile al proprio carattere: è un'arte grande e rara», scrive Nietzsche nella *Gaia scienza*, un'arte che implica «un lungo esercizio e un quotidiano lavoro» per porsi «sotto una propria legge» che soltanto le nature forti possono autoassegnarsi come «disciplina vincolante» (corsivo ns.)⁴. Questa pratica non logico-concettuale della filosofia richiede però, come primo passo, una *metanoia*, un mutamento radicale, una *epistrophe*, una conversione che elimini le presupposizioni e le abitudini ossificate, che rompa con gli automatismi psicologici, comportamentali, sociali da cui il soggetto si lascia vivere in una posizione passiva e cristallizzata. Per far questo non è sufficiente "pensare". Bisogna sviluppare, mediante un lavoro di sé sul sé, un' *antropotecnica* e un'etica creativa che si realizza nel gesto e nell'azione; bisogna sperimentare nuove possibilità di vita; bisogna contrapporre alla scepsi teoretica la prassi fattuale, mettendo in forma un tipo di esistenza quotidiana che collochi al centro la questione di una *verità vivente*.

Certamente apostrofi e detti, motteggi e sentenze degli stoici e degli epicurei, dei cinici e degli scettici sono memorabili e tali sono rimasti nella tradizione. Ma resta il fatto incontrovertibile che più che alla parola parlata – e ancor più rispetto a quella scritta – quelli che chiameremo i *filosofi performer* affidano alla prassi, alla gestualità, all'azione il senso delle loro convinzioni e del loro insegnamento variamente indirizzato alla conquista della virtù, alla salute del corpo e alla felicità dell'anima: a vivere in modo retto. In epoca ellenistica, insomma, la speculazione teorica non è ritenuta più in grado di esaurire la figura del saggio. Per Antistene – allievo diretto di Socrate, e che a posteriori si è considerato l'iniziatore del movimento cinico – «la virtù basta a se stessa. Abbisogna solo della forza di carattere», scrive Hegel, «essa consiste nelle azioni e non necessita di dottrine e di argomenti»⁵. Secondo Diogene di Sinope – colui che ha portato alla massima espressione l'atteggiamento cinico, questa forma militante di ascesi filosofica – «l'esercizio del corpo è quello mediante il quale, praticato in modo continuo, nascono pensieri che rendono facile il raggiungimento della virtù» (*Vite*, VI, 70). L'esercizio fisico (che non significa, ovviamente, soltanto "ginnastica" nel senso comune e corrente del termine) come viatico

dei piaceri. Storia della sessualità 2 (1984), trad. it. Feltrinelli, Milano, 1984; *La cura di sé. Storia della sessualità 3* (1984), trad. it. Feltrinelli, Milano, 1985; *Archivio Foucault 3. Estetica dell'esistenza, etica, politica* (1994), trad. it. Feltrinelli, Milano, 1998. Foucault, e ciò gli è stato rimproverato da vari commentatori, non prende però in esame, né *L'ermeneutica del soggetto*, neanche citandoli, gli scettici. Ed è fuorviante argomentare, come fa il curatore Frédéric Gros a parziale difesa di Foucault, che il movimento ispirato a Pirrone va in una direzione opposta a quella analizzata dal filosofo, e cioè di diluizione e indebolimento del soggetto, poiché è del tutto evidente che un lavoro di de-soggettivazione implica in ogni caso (anzi, per certi versi a maggior ragione: si ricordi l'esperienza dell'asceti orientale) un lavoro su di sé (cfr. *Nota del curatore*, in *L'ermeneutica del soggetto*, cit. p.556-7). Vi sono comunque accenni agli scettici nel manoscritto del corso su *Il coraggio della verità*, cfr. p.186.

⁴ F. Nietzsche, *La gaia scienza. Idilli di Messina e Frammenti postumi (1881-1882)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1965, af.290.

⁵ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, cit., p.237.

verso l'*arete*. E' la via silenziosa (oggettivamente affine alla tradizione ascetica orientale) delle prove quotidiane e delle pratiche di resistenza e spoliatura, e non la via dei discorsi.

Quando l'imperturbabile Pirrone –praticando l'*ataraxia*, l'indifferenza, l'impassibilità, e l'*epoché*, la sospensione del giudizio – continua a parlare anche dopo che i suoi interlocutori lo hanno lasciato, oppure non si fa da parte al sopraggiungere di un carro che potrebbe travolgerlo; quando il sarcastico e mordace Diogene spenna un gallo –ecco l'"animale bipede implume"!– per confutare la mania logico-definitoria di Platone, o quando si alza e cammina avanti e indietro –episodio su cui si apre *La Ripetizione* di Kierkegaard– per confutare *ad oculos* l'argomento di Zenone contro la realtà del moto, ebbene in questi casi il filosofo si affida alla capacità comunicativa della dimensione extraverbale e alla sua funzione maieutica (agli «atti de' corpi» direbbe forse Vico). In un'epoca in cui era la parola lo strumento privilegiato del potere di persuasione, si affida ad un *pensare corporeo* che teatralizza (torneremo su questo punto) l'atto, il gesto, la prassi. E' così che Pirrone e Diogene non riconoscono la *dynamis tou dialeghestai*, la potenza della dialettica, si salvano da quella che lo stesso Platone chiama nell'*Eutidemo* la «tempesta del ragionamento» (*trikumia tou logou*, letteralmente 'terza ondata del ragionamento'; 293a) o «l'inestricabile avvolgimento» (302b), riducendo, con una mossa laterale, il labirinto del *logos* alla pratica di vita. Se la dottrina si identifica senza residui con il modo di vivere, con lo stile dell'esistenza, allora *fare* filosofia non si identifica totalmente, elettivamente, pregiudizialmente con lo strumento logico-discorsivo. Se «l'oralità dialettica è indispensabile nel fare filosofia»⁶, ebbene i filosofi *performer* molto spesso rinunciano anche a quella nella misura in cui creano *situazioni esemplari*. In questa forma militante di esercizio filosofico, le "drammatizzazioni" inscenate pubblicamente sono di volta in volta simbolizzazioni aconcettuali della verità. Il movimento cinico «segna una svolta», scrive Peter Sloterdijk, «nel modo in cui la verità viene detta»⁷. Ma appunto: segna una svolta perché non viene (soltanto) "detta".

Si può forse parlare di una sorta di *linguaggio d'azione*⁸ come forma autoespressiva di carattere fondamentalmente iconico, veicolo di un'organizzazione pantomimica dell'esperienza, garantita da una prossemica del *corpo esemplare* che non separa gesto e parola, azione e riflessione. La percezione globale e simultanea prevale sulla sequenzialità logico-discorsiva. Il saggio che mostra-insegna l'*eubios* (scopo della stessa teoresi, cioè, etimologicamente, della contemplazione, come afferma Aristotele) è già di per sé *exemplum* di vita felice. Siamo di fronte ad una *incorporazione* del senso: la giustizia ad esempio (e questo già in Socrate) non va "spiegata" ma *mostrata* con i propri atti. Non si tratta di sapere ma di praticare. Al limite, si potrebbe anche dire che a rigor di termini la dottrina di Pirrone o di Diogene è inessenziale, perché il contenuto giunge attraverso la vita, quindi in certo modo l'insegnamento insegna solo l'esercizio di se stesso: esercizio dell'esercizio, pura *askesis*. «La filosofia non è una dottrina ma un'attività», dirà Wittgenstein nella proposizione 4.112

⁶ M.Cacciari, *Della cosa ultima*, Adelphi, Milano, 1990, p.410.

⁷ P.Sloterdijk, *Critica della ragione cinica* (1983); trad.it. Garzanti, Milano, 1992, p.70.

⁸ Di *langage d'action* parlava Condillac nel suo *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*. Cfr. M.Modica, *L'estetica di Diderot. Teoria delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Pellicani, Roma, 1997, pp.209sgg.

del *Tractatus*. E in fondo il filosofo analitico George Moore non fa altro che ripetere il gesto di Diogene (e per la verità, quello di un maestro zen) che si mette a camminare opponendo l'evidenza del senso comune alle aporie zenoniane, quando durante una conferenza leva in alto le mani mostrandole al pubblico come prova dell'effettiva esistenza della realtà esterna⁹. All'asserzione logica tesa a dimostrare l'inesistenza della realtà esterna (secondo una versione estrema dell'idealismo), egli risponde con un'asserzione di fatto, con una prova empirica. Moore risponde cioè su un altro piano, cambia livello ontologico e comunicativo. Questa condotta non è metodologicamente corretta, perché all'interno di una dialettica filosofica ortodossa una teoria va confutata con un'altra teoria e non con un fatto. Vero, inoppugnabile. Eppure, proprio qui siamo giunti ad uno snodo centrale, un punto dirimente: precisamente a *questa* altezza va collocata la questione. Perché cinici, scettici, stoici, la corrente "esistenziale" della filosofia antica in particolare ellenistica, post-classica, intende appunto demolire lo scenario sul quale poteva allestirsi una separazione tra fatti e teoria, flagranza imminente e riflessione concettuale-discorsiva, prassi e speculazione. Proprio questo è il Grande Gioco a cui sembrano rifiutarsi di giocare e del quale stravolgono le norme dialettiche, retoriche e generalmente discorsive che regolano la supponenza onniesplicativa della ragione. Ora, sbaglieremmo se vedessimo in questo rovesciamento un banale anti-intellettualismo o peggio anti-teoreticismo – se non altro perché l'aristotelico *theorein* è già di per sé, lo sappiamo, un'attività, un modo di vita¹⁰ – oppure soltanto una resa tutto sommato ingenua del pensiero e della *lexis*, della parola discorsiva, raziocinante, all'immediato, alla pratica vissuta e non riflessa, all'evidenza sufficiente a se stessa. Ci concederemmo con troppa facilità un argomento che la "cosa stessa" non autorizza. La posta in gioco è diversa e più alta, perché si tratta di aprire, all'interno del *philosophiein*, del fare filosofico, un'altra prospettiva, o meglio un'altra scena. Dobbiamo seguire più da vicino e con attenzione questo passaggio.

La questione, sostanzialmente, è quella del rapporto tra teoria e prassi. Appartiene al senso comune, alla *doxa* più diffusa e più solidamente "impiantata" – tanto da apparire non solo uno dei primi imperativi psicologici e morali ma anche un'irrinunciabile esigenza inerente al "contratto sociale" – aspettarsi ed in molti casi pretendere che i fatti, le azioni seguano coerentemente le parole. Si tratta in realtà di un *locus classicus* della filosofia antica sul quale ha insistito anche lo stoicismo (che peraltro dirotta e scolora, modera e ammansisce la virulenza cinica). Ogni convinzione filosofica ha l'obbligo di rendersi credibile nel fatto vissuto in prima persona. Il saggio è colui la cui vita serve da prova sperimentale di ciò che professa.

Ora, certamente a quest'altezza siamo già all'interno di una concezione che mette la prassi al centro della sua attenzione eleggendola a veicolo privilegiato se non esclusivo dei propri contenuti (ad esempio nel caso dello stoicismo, soprattutto nella sua ripresa romana, la ragione regolatrice universale con cui armonizzarsi), allo scopo di saldare vita e dottrina per fare della filosofia

⁹ Cfr. M.A. Bonfantini, *L'esistenza della realtà*, Bompiani, Milano, 1976, p.145.

¹⁰ Un'evidente eco dell'inerenza della *praxis* alla teoria la si ritrova nel Kant della Seconda Critica: «ogni interesse, infine, è pratico, e anche quello della ragione speculativa è soltanto condizionato e completo unicamente nell'uso pratico», in *Critica della ragion pratica* (1788); trad.it. Laterza, Bari-Roma, 1982, p.148.

una specifica forma di *bios*. Già in Platone, ed era facile immaginarlo, possiamo recuperare la direzione di senso in cui viene letto il rapporto tra *leghein* e *prattein*. Ad esempio, nel *Lachete* –il dialogo sul coraggio, che proprio perciò Foucault interpreta come il punto d'avvio del cinismo ed in cui continuamente si menziona l'importanza di accordare i fatti con le parole¹¹– Stesilao, il valente maestro di scherma, dà prova della sua abilità, mostra direttamente la sua arte a Nicia e Lachete. Nell'*Eutidemo*, i due sofisti spacconi e ciarlieri benché ormai in tarda età, si rifiutano ripetutamente di esibire le prove di ciò che affermano (ed in particolare di essere sapienti in tutto lo scibile). Nel *Simposio*, Platone enuncia la sua *theoria* mediante «una scena di vita vissuta, quella tra Socrate e Alcibiade» mostrandoci «il filosofo *in opera*»¹². Nella *Settima lettera*, sulla quale torneremo, si stabilisce un legame preciso tra l'amore della saggezza ed il modo di vivere che a quello corrisponde ricordando l'obbligo di stimare, per chi volesse diventare filosofo, «quale rigoroso regime di vita quotidiana sia il più idoneo all'agire filosofico» (340e). Lo stesso Aristotele –ed è stato Pierre Hadot ad averlo messo in luce una volta di più¹³– non è affatto il puro logico speculativo che evade la questione della cura di sé. Anche se in lui il legame tra teoria e prassi diventa più tenue, egli dà molto peso alla coerenza tra la dottrina e la vita personale del filosofo. Ad esempio nell'*Etica nicomachea*, dopo aver affermato che lo scopo della sua trattazione «non è la conoscenza, ma l'agire» (1095a 5) e che quindi sta indagando non «per sapere che cos'è la virtù, ma per diventare buoni» (1103b 30), scrive che «dobbiamo esaminare le cose che abbiamo detto mettendole a confronto con i fatti e con le scelte di vita e sono da accogliere solo se concordano con i fatti» (1179a 20). E ancora: i discorsi veri sono ritenuti utili non solo al sapere «ma anche per le scelte di vita» (1172b 5). Nella *Metafisica* c'è un significativo rimprovero agli scettici, accusati proprio di non saper tradurre e provare nella pratica le loro teorie sull'*adiaphoria*, l'indifferenza cui consegue l'impossibilità al giudizio da essi sostenuta (cfr. 1010b 9). Troviamo all'opera in questi esempi un paradigma, un modello di natura sostanzialmente "iconica", secondo cui l'atto (che viene dopo) deve in certo modo rispecchiare, "rifigurare" l'idea (che viene prima), il comportamento deve farsi "immagine" dello spirito che lo ha originato e continua a guidarlo, sostenerlo, alimentarlo.

Bene. Ciò che è qui in questione, però, esige di fare un passo avanti verso una prospettiva più radicale. Potremmo spingerci a dire che è proprio quel modello iconico o mimetico, quella *consecutio* logica e insieme appartenente al senso comune che i filosofi *performer* rimettono in gioco. Scrive Foucault che il movimento cinico (ma dovremmo aggiungere, anche se non per tutti gli aspetti menzionati da Foucault, anche Pirrone, che tra l'altro come Socrate non lasciò nulla di scritto) «non si accontenta di abbinare o di far corrispondere, in un'armonia o in un'omofonia, un certo tipo di discorso e una vita conforme ai principi enunciati nel discorso. Il cinismo associa il modo di vita e la verità in una forma molto più concisa, molto più precisa. Fa della forma dell'esistenza una condizione essenziale del dire-il-vero. Fa della forma dell'esistenza la prati-

¹¹ Cfr. M.Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., pp.129-30.

¹² R.Fabbrichesi, *La materia della vita. Note per una discussione sulla bio-poietica*, in "Nóema", 6-1 (2015), p.82.

¹³ Cfr. P.Hadot, *Che cos'è la filosofia antica?* (1995); trad.it. Einaudi, Torino, 1998, pp.76-89, ma, come noto, l'intera opera di Hadot sulla filosofia ellenistica e sulla sua ripresa in ambito romano è attraversata dal tema cruciale del rapporto tra teoria e prassi.

ca di riduzione che lascerà spazio al dire-il-vero. Infine, fa della forma dell'esistenza un modo di rendersi visibile, nei gesti, nel corpo, nella maniera di vestirsi, nella maniera di comportarsi e di vivere, la verità stessa»¹⁴. L'imperatore Giuliano, nel suo panegirico dei cinici citato da Foucault, arriva a rovesciare specularmente il rapporto tra parole e fatti su cui si fonda quel *lieu commun* cui accennavamo: «In che modo dunque Diogene e Cratete instauravano i rapporti con gli altri? Le loro azioni *precedevano* le parole [...] combattevano la dissolutezza con azioni concrete *prima* che con le parole, provando con i fatti, senza strepito di parole, che può essere re, insieme a Zeus, chi non ha bisogno di nulla [...]» (corsivo ns.)¹⁵. Dunque non si tratta soltanto del dovere morale di condurre una vita conforme alle verità verbalmente asserite in precedenza e su cui si è meditato *in interiore homine*, non si tratta soltanto di accordare azione e ragione, di assicurare la congruenza della prassi alle tesi anteriormente e "in altra sede" esposte, sostenute e difese. Non vorremmo sottilizzare troppo, ma anche nell'espressione 'impegnarsi a fare ciò che si dice', sentiamo chiaramente risuonare l'eco di una scansione cronologica, così come nell'altra espressione 'dottrina vissuta' è percepibile –*via* grammatica, nell'uso del participio passato– il senso di una qual precedenza accordata alla dottrina rispetto alla sua posteriore manifestazione o incarnazione nella condotta di vita, nel comportamento quotidiano. L'atteggiamento dei filosofi *performer* (ed in special modo dei cinici) è più radicale, fino a spingersi verso un fronte estremo difficilmente accettabile dal quadro filosofico tradizionale originatosi da Aristotele in poi. Perché per loro non c'è una fase "intellettiva" e una fase "applicativa". Nessuna teoria dei "due tempi". La prassi, per loro, è pensiero, o comunque non ha bisogno di alcun fondamento teoretico retrostante che ne legittimi l'esistenza. Pensiero che non si fa concetto, tantomeno "categoria": pensare per movimenti, azioni, atteggiamenti, scelte di vita. Certo, resta evidente che secondo la logica gerarchico-distributiva di una metodologia filosofica tradizionale, la prassi in quanto motivo e contenuto del pensiero non è la stessa prassi situata *ab extra*, per definizione esterna al puro *noein*, al puro pensare, perché quest'ultima, la "vera" prassi, quella *attuale*, immediatamente, effettivamente contingente, trascende di per sé il pensiero che la pensa, che anzi in certo modo (*se anche* il *bios theoretikos* è pratica di vita) da quella e in quella è ricompreso. La prassi flagrante, insomma, non coincide con il suo concetto. Ma appunto qui dobbiamo scorgere il varco stretto attraverso il quale il movimento cinico e più in generale i filosofi *performer* aprono un'*altra scena* filosofica (che ha, lo vediamo bene, molte attinenze, anche se nessuna confluenza storica, con quella orientale ed in particolare con l'esperienza zen ed il suo appello deciso, netto, radicale alla realtà immediata). E' appunto quella logica "trascendentalista" che viene interrogata. La scommessa è quella di *esercitare* un pensiero che non esiste da nessuna parte prima del suo stesso esercizio, della sua esibizione, del suo *evento*. Le "mostrazioni", le *performances* di Antistene o di Diogene, di Cratete (che fu maestro di Zenone di Cizio stoico) o di Pirrone, costituiscono una riflessione vivente, attiva, si svincolano dall'automatismo psicologico (ma anche teoretico) per cui un'azione significa necessariamente mettere in atto un'idea pre-esistente. Così come il linguaggio non si limita a riflettere-rispecchiare l'ordine "naturale" del pensiero inteso "geneticamente" quanto

¹⁴ *Il coraggio della verità*, cit., pp.169-70.

¹⁵ *Op.cit.*, p.196.

metafisicamente trascendente, precedente e presupposto, le azioni dei filosofi *performer* non devono intendersi come esteriorizzazioni, espressioni sensibili di una dottrina a monte cui esse dovrebbero adeguarsi e rimanere coerenti. Nell'interpretazione radicale che ne danno i cinici, la *parresia*, che consiste nel dire liberamente il vero, vede nella *forma vivendi*, nell'*esposizione* dell'esistenza, nel «produrre *poieticamente*», come è stato giustamente osservato, «verità *materiali e corporee*»¹⁶ il suo principale e più temibile branco di prova, ma, ripetiamo, non si tratta semplicemente, meccanicamente di adeguare la vita al pensiero, quanto di sovvertire uno scenario in cui la prima sarebbe l'applicazione *a posteriori* del secondo, per aprirne un altro in cui vita e pensiero diventano indistinguibili e i loro confini illocalizzabili. Agire filosoficamente non significa tentare di “mettere in pratica” qualcosa di astratto che assiologicamente sussisterebbe prima di questo tentativo. *Esequire* la filosofia non significa leggere uno spartito per realizzarne udibilmente le sonorità già deposte ma inattuate nella scrittura musicale secondo una rigida distinzione-separazione tra *dynamis* ed *energeia*, potenza e atto. Significa invece porsi in una condizione liminare in cui la vita, la condotta, il comportamento sono sì la testimonianza di un pensiero, ma di un pensiero che tuttavia non è loro precedente né indipendente. Produrre modi di vita significa produrre modi di pensare. E viceversa. Se per i Greci, scrive Giorgio Colli nel primo volume de *La sapienza greca*, il conoscere è essenza e culmine della vita, allora «la conoscenza diventa anche una norma di condotta: teoria e prassi coincidono»¹⁷.

Ed è proprio il loro *esempio vivente* che dà credibilità e autorevolezza ai filosofi *performer*, oltre a fornire, ben più dei precetti, risultati pedagogici immediati. Come noto, la frequentazione prima filologica poi più genuinamente speculativa con il *bios* dei filosofi greci indusse Nietzsche ad auspicare che una condizione simile, la ritrovata unità del pensiero e della vita, potesse realizzarsi di nuovo nella modernità¹⁸. E proprio parlando dell'antiplatonismo di Nietzsche a contatto con i presocratici ed i cinici, Gilles Deleuze si esprime molto chiaramente su questo rapporto tra vita e pensiero, prassi e teoria, e indica una “filosofia del futuro” nello sforzo di raggiungere quel «punto segreto in cui la stessa cosa sia aneddoto della vita e aforisma del pensiero», raccogliendo «tutte le forze di una vita che è anche un pensiero o di un linguaggio che è anche un corpo», uno sforzo illuminato proprio da quel remoto passato in cui le *gesta* dei filosofi erano, con una significativa inversione aggettivale, «aforismi vitali» e insieme «aneddotti del pensiero»¹⁹.

¹⁶ R.Fabbrichesi, *La materia della vita. Note per una discussione sulla bio-poietica*, cit., p.80.

¹⁷ G.Colli, *La sapienza greca I*, Adelphi, Milano, 1977, p.43.

¹⁸ Epperò, chiosa saggiamente Colli, «dall'opera di Nietzsche traspare anche troppo spesso l'ammirazione che l'uomo dei libri nutre per l'uomo d'azione. Ma l'uomo d'azione non ammira l'uomo dei libri, qualunque sia il contenuto dei libri» (*Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1974, p.34).

¹⁹ G.Deleuze, *Logica del senso* (1969); trad.it. Feltrinelli, Milano, 1975, p.116-7. Di uno strategico ritorno al «filosofo di strada» parla dal canto suo Carlo Sini nelle *Figure dell'enciclopedia filosofica*, quando sostiene che la filosofia, intesa in prima istanza come esercizio pedagogico, «debba anche inventare nuovi modi di espressione e di coinvolgimento, tornando appunto, metaforicamente ma anche realmente, 'sulla strada'», tanto che essa, o meglio la sua scrittura –ridefinita secondo una concezione aperta, plurale e polivalente– dovrebbe diventare «una partitura da eseguire, da porre in opera: letteralmente una traccia esecutiva per il corpo» (*Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano, 2004, pp.212 e 215).

Si potrebbe qui aggiungere che ci stiamo aggirando nei pressi della logica che presiede anche all'“altissima povertà” francescana analizzata da Giorgio Agamben, secondo la quale è la regola che discende o deriva dalla forma di vita e non viceversa: «la regola si fa vita nella stessa misura in cui la vita si fa regola [...] la *regula vitae* è quella *attraverso la quale* si vive [...] la regola non si applica alla vita, ma la produce, e, insieme, si produce in essa»²⁰. D'altronde è innegabile che nella vita esemplare di Francesco –chiamato, significativamente qui per noi, da Peter Sloterdijk «il più grande artista performativo operante nell'Alto Medioevo»²¹– si ritrovino evidenti tracce (certo reinterpretate all'interno sia dell'autoumiliazione sia dell'obbedienza e sottomissione al dio cristiano) dell'esperienza cinica più genuina, radicale ed esigente²². Il tema quindi non è solo o tanto quello di un'adeguazione o di una congruenza più o meno faticosa da raggiungere tra pensiero e comportamento, quanto quello di un comportamento, di un gesto, di un corpo dinamico che si vuole, senza intermediazioni, pensiero. Quindi non: penso *dunque* vivo così. Ma: penso-vivo *così*. La condotta di vita è essa stessa pensiero vissuto e vita pensata, senza alcuna soluzione di continuità, in una immanenza indischiudibile che porta a illocalizzare il confine tra vita e pensiero, resi finalmente indistinguibili non perché sono la stessa cosa ma perché diventa irrintracciabile il punto dove finisce l'uno e comincia l'altro. Si tratta di un esercizio, scrive Deleuze, «che consiste nel sostituire alle significazioni designazioni, mostrazioni»²³. Questo è il viraggio semiotico dalla *lexis* alla *praxis*, senza ipotizzare una prima e un dopo, una causa che precede e un effetto che consegue, senza alcun referente anteriore cui doversi normativamente adeguare: da qui, soprattutto, la creatività “spettacolare” dei cinici, ma anche, in parte, quella più nascosta di Pirrone. I filosofi *performer* ellenisti, lo ripetiamo, producono così un'*altra scena*, una *contro-scena* all'interno della scena filosofica.

Vale qui un'importante osservazione. Sappiamo che Platone, il grande, inarrivabile iniziatore della filosofia come letteratura, fatica non poco a prendere sul serio la scrittura filosofica, cioè il congegno, la macchina che sta al momento forgiando. Se Socrate e poi Pirrone prendono le distanze dalla scrittura non scrivendo, Platone se ne distanzia, con un tratto inconfondibilmente ironico, scrivendo; anzi: scrivendolo. Sappiamo anche che questa ambiguità davvero

²⁰ G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza, 2011, p.89. Nella sua ultima lezione (tenuta il 28 marzo del 1984) del corso su *Il governo di sé e degli altri*, Foucault prospetta il tema –già accennato in altre lezioni e in particolare in quella del 29 febbraio– della riformulazione della *parresia* e più in generale della filosofia antica come *epimeleia heautou* nell'ambito dell'ascetismo cristiano, dichiarando –epperò dubitativamente– l'intenzione di approfondirlo nel corso dell'anno successivo. La morte glielo impedirà. Ricordiamo che nei grandi predicatori dell'Oriente cristiano –in Basilio di Cesarea, in Giovanni Crisostomo, in Gregorio Nazianzeno– troviamo lodi di Antistene e di Diogene, ed anche paragoni tra la vita del cinico e quella del monaco. Sul rapporto tra filosofia antica come modo di vita e ispirazione ascetica del nascente cristianesimo, cfr. anche –oltre a P. Hadot, *La filosofia antica*, cit., pp.227-41, e *Esercizi spirituali e filosofia antica* (2002), cit., cfr. pp.69-86 e 160-1– G. Cambiano, *I filosofi in Grecia e a Roma*, il Mulino, Bologna, 2013, in part. pp.47-50.

²¹ P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita* (2009); trad.it. Officina, Milano, 2010, p.348.

²² Diogene «rimase davvero un nullatenente», scrive Peter Sloterdijk, «e scosse la coscienza dei suoi contemporanei in modo tanto credibile quanto, più tardi, riuscì in età cristiana solo ai francescani», che con il filosofo hanno in comune anche quel «tratto di gioiosa serenità» che proverbialmente li distingue, in *Critica della ragion cinica*, cit., p.134.

²³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p.123.

istitutiva del testo platonico è al centro degli studi non soltanto dei grecisti e degli storici della letteratura antica, ma anche della riflessione filosofica contemporanea più avvertita della contrapposizione, ma anche della connessione dialettica, tra oralità e scrittura in quanto *forme costituenti* del pensiero. La verità filosofica, se proprio deve essere *scritta* sarà *scritta* nell'anima, *en psyche*, invisibilmente (ma l'uso della metafora già dice molto sulla progressiva penetrazione del *medium*: in effetti Platone vive in un'epoca collocata sul crinale tra privilegio dell'oralità e diffusione della scrittura). E di "scriverla" (qui il *locus classicus* è il *Fedro*, e l'interpretazione magistrale di questo passaggio è tuttora quella che ne ha fornito Jacques Derrida ne *La farmacia di Platone*) si incaricherà il discorso vivente, *animato*, quello proferito e udibile in parole presenti a se stesse, indistinguibili "in tempo reale" dalla voce dialogante che le pronuncia. Ma le cose sono un poco più complesse, quindi bisogna fare un giro un poco più ampio.

In passi celeberrimi e variamente commentati della *Settima lettera*, Platone indica quali sono le quattro modalità di conoscenza dell'oggetto (l'esempio che porta è quello del cerchio). La prima è l'*onoma*, il nome che lo designa; la seconda è il *logos*, la definizione o meglio il discorso che lo definisce; la terza è l'*eidolon*, l'immagine sensibile che lo riproduce; la quarta è l'*episteme*, la scienza o l'opinione verace che se ne ha, supportata dalla *dianoia*, dal ragionamento, e che è il prodotto finale, per così dire, delle prime tre modalità. L'autentica penetrazione, anzi la *methexis*, l'intima partecipazione metafisica all'essere in sé dell'oggetto –giacché «colui che contempla deve rendersi simile a ciò che contempla» (*Timeo*, 90a), cioè rispecchiare il pensante nel pensato– viene però raggiunta da una quinta modalità (che tuttavia trascende tutti i "modi"): si tratta di un fulmine che «d'un tratto, improvviso, si manifesta nell'anima, come la luce che subitamente si accende da una scintilla di fuoco, per nutrirsi poi di se stessa» (*Settima lettera*, 341c-d). Questa accensione psichica di per sé intrasmissibile ha fatto parlare, come noto, di un Platone esoterico in senso forte e letterale (soprattutto negli studi della scuola di Tübingen), convinto dell'impossibilità di una volgarizzazione della vera conoscenza, riservata ai pochissimi individui eletti che potevano accedere alla parte estatica e segreta della sua dottrina (eletti nel senso che non dovevano essere oggetto di persuasione dialettica poiché nel loro animo già vibrava la disponibilità ad accogliere quella «scintilla di fuoco»). Tesi questa che un'altra corrente di studi platonici considera addirittura grottesca. Come che sia, il passaggio dalla non saggezza alla saggezza è interpretato come una brusca, repentina *metanoia*, una mutazione improvvisa. Non è un caso che proprio Plotino riprenda questo motivo dell'istantaneità, dell'imprevedibilità dell'agnizione mistica e metarazionale del Bene da parte dell'anima: «allora essa lo vede apparire *improvvisamente* in sé» (*Enneadi* v 7, 34, 13; corsivo ns.). Ora, è vero, e lo afferma con chiarezza lo stesso Platone, che questo ultimo quinto elemento non contraddice affatto ma anzi implica i primi quattro²⁴, e a questi è strutturalmente e dinamicamente connesso. Esso infatti *appare* «solo dopo lunga frequentazione e convivenza col suo contenuto» (*Settima lettera*, 341c). Ciò significa che «se non ci si impadronisce, in qualche modo, dei primi quattro elementi, non si arriverà mai a partecipare della scienza compiuta del quinto» (*Ibidem*, 342e). Per ottenere, e «a prezzo di gran pena», la "gra-

²⁴ Cfr. su questo punto M.Cacciari, *Dell'inizio*, Adelphi, Milano, 1990, pp.58-60. Per una diversa interpretazione cfr. H.G.Gadamer, *Dialettica e sofistica nella Settima lettera di Platone*, in *Studi platonici* 1 (1968); trad. it. Marietti, Casale Monferrato, 1983.

zia" dell'agnizione noumenica che porta alla *homoiosis*, all'identificazione-assimilazione della *psyche* con l'idea, occorre percorrere la scansione ascensionale dei nomi, dei verbi, delle immagini, dei concetti, «toccando successivamente ciascuno di essi" (*Ibidem*, 343e). E' certo dunque che alla partecipazione della "cosa in sé", dell'ente perfettamente e compiutamente vero, all'*idea* nella sua inalienabile singolarità, si giunge soltanto attraverso un cammino lungo e impegnativo di autentica *iniziazione* che passa, in un instancabile va e vieni, dall'uno all'altro dei quattro modi logici del conoscere. La *visio* ineffabile (quella che quattordici secoli dopo, su tutt'altro ma conseguente terreno, sarà del Cusano), sebbene sia in ultimo la vera posta in gioco, appare costantemente lavorata, messa alla prova dalla *dianoia*, dal ragionamento logico che si snoda attraverso (e nello stesso tempo raccoglie in uno) nome, definizione e immagine. Resta tuttavia altrettanto certo, e altrettanto chiaramente lo dice Platone, che non può esservi perfetta immanenza tra i *logoi* del discorso dialettico e l'ineffabilità estatico-misterica di quella scintilla che imperiosa si accende nell'anima di chi infaticabilmente ne è alla ricerca, di chi ne sente fino in fondo la *philia*, perché ognuno dei quattro elementi dianoetici (significativa anticipazione di una teologia negativa) mette l'anima «davanti a quel che essa *non* cerca» (*Ibidem*, 343c; corsivo ns). Essi infatti, pur necessari all'intelligenza dell'oggetto, rimangono opachi, comunque *altri* rispetto ad esso: nomi, verbi, concetti, figure *non sono* l'idea, e proprio per questo potrebbero pretendere una loro autonomia, perdendo così di vista la dimensione *transitiva*, l'unica che loro compete, e quindi il fine conoscitivo che li trascende: non si dimostrano davvero saldi, certi, credibili. E nemmeno sull'ultimo dei quattro –quello più vicino, più affine al quinto, l'*episteme*– è lecito fare totale affidamento, giacché anche le conoscenze appartengono in ultimo al regno del divenire, non sono atemporali come la *cosa stessa*, come l'idea in quanto, appunto, *quinta essentia*, «per quanto sia assai strano» (cfr. *Simposio*, 207e). L'inesprimibile è quindi il principio apofatico-aporetico di ogni ragionamento, di ogni esprimibile che pur bisogna percorrere. E' in questo senso che attraverso Platone, come sostiene Giorgio Colli, ancora ci parlano i Sapiienti, e «l'estasi misterica continua a vibrare nelle sue allucinazioni», talché la conoscenza estatica «è presentata come termine finale di una programmazione razionale»²⁵.

Possiamo ora fare ritorno al tema della scrittura filosofica. Se si legge con attenzione la *Settima lettera* notiamo che Platone, per quanto riguarda la possibilità di afferrare –ma in *homoiosis*, in identità sostanziale– la *cosa ultima*, il quinto elemento, non diffida soltanto della parola scritta, ma anche di quella orale. Non solo, quindi, dichiara (e qui Platone riprende ciò che più estesamente aveva già affermato nella *Seconda lettera* –da molti studiosi considerata però falsa–, cfr.314c-d): «non esiste nessun mio scritto sull'argomento, né mai esisterà» (*Settima lettera*, 341c), ma le prime quattro modalità di conoscenza sono al fondo insicure e malcerte «a causa della debolezza del linguaggio» (*Ibidem*, 342e). Scritto o parlato che sia, si dovrà intendere. Non solo è pericoloso affidare i pensieri «ai discorsi e per di più ai discorsi immobili, com'è il caso di quelli scritti con lettere» (*Ibidem*, 343a), ma «chi espone un pensiero *a voce o per iscritto o nel dialogo*, davanti alla massa di quelli che lo ascoltano», sembrerà ignorare «ciò che si sforza *di scrivere o di dire*» (*Ibidem*, 343d; corsivi ns.). La *quinta essentia* della scienza filosofica, i suoi principi primi non possono essere adegua-

²⁵ G.Colli, *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano, 1969, pp.207-8.

tamente comunicati non solo dallo scritto ma neppure da qualsiasi altra espressione orale. E' a questa convinzione che Plotino si ricollega quando stabilisce che l'anima, per unirsi all'Uno, deve spogliarsi non soltanto di ogni alterità, cioè del corpo e delle passioni che ad esso ineriscono, ma anche della parola e della ragione discorsiva. L'incongruenza alla verità ultima non colpisce soltanto il *medium* –al tempo di Platone, tutto sommato ancora "in prova"– della scrittura, ma anche della dottrina parlata, del dialogo vivente, dall'espressione linguistica in generale. Colpisce cioè proprio quegli elementi razionali, quelle strategie comunicative che Diogene il cinico –con il netto privilegio accordato all'azione sulla parola– e Pirrone lo scettico –con la sua *aphasia*, il suo mutismo come rifiuto di un impiego assertorio e normativo del linguaggio– avevano messo in secondo piano (e per certi versi perfino escluso) nella stima di quanto potesse identificare l'autentico *sophos*, il vero saggio.

Ora, sappiamo che Platone e i suoi seguaci dell'Accademia erano oggetto di motteggi e di sardonica contestazione da parte di Diogene. Quest'ultimo era ricambiato da Platone con il soprannome di *Sokrates mainomenos*, Socrate impazzito. E quando nella *Repubblica* elenca i modi di comportarsi e le abitudini che i custodi non devono imitare, sembra abbozzare un vivo ritratto di Diogene ove si riferisce a coloro, stigmatizzati come «malvagi e abietti», che «parlano sboccatamente, siano o no ubriachi, o si abbandonano a quante altre sconcezze della gente simile suole commettere verso sé e verso gli altri, in parole o in atti» (*Repubblica*, 396a). Non stiamo dunque affatto sostenendo l'ipotesi di alcuna "recondita armonia", di una complicità di fondo tra i due rivali. Resta evidente fino all'inutilità di ogni ulteriore spiegazione che per Platone la verità filosofica –frammento e scintilla partecipe del divino iperuranio– è ricerca dell'interiorità, reminescenza ascendente verso la realtà superiore, è un'accensione metafisico-conoscitiva dell'anima e un'ontologia del sé, ha una natura psichica e intrapsichica; mentre invece per Diogene la verità filosofica è come un *corpo* reso visibile dal corpo stesso di chi la testimonia, risiede cioè nel *bios* "affrancato" e reso oggetto di una *ethopoiesis*, di un'autocostruzione e di un'autoformazione immanente al soggetto stesso, che implica una *metanoia*, un ribaltamento, una conversione rispetto allo stato precedente, e che deve imprimere, mediante prove di tipo ascetico, un *tropos*, uno stile alla maniera in cui si vive, una forma alla propria esistenza: e da questa inscindibile.

Eppure, nonostante e aldilà di tale divaricazione, sta di fatto che sia per Platone sia per Diogene la verità non è esprimibile-trasmissibile discorsivamente ma visibile intuitivamente: ove nel primo ciò significa che essa è un intuito sovrasensibile colto con il pensiero, che solo la *psyche* nella sua indefettibile interiorità riesce, aderendovi, a "vedere" in quanto *idea* (sappiamo che *eidōs* originariamente vuol dire aspetto, apparenza); nel secondo, assai più materialmente, significa filosofia in atto o atto filosofico cui il corpo partecipa da protagonista e diretto testimone, oggetto di un'intuizione nell'accezione sensibile, concreta e *pubblica*, che *si espone* nella cura di sé attraverso una pratica di vita creativamente quanto intransigentemente modellata. E che, pur utilizzandola, va oltre la parola. Può risultare qui per noi significativo che Kierkegaard, riportando dalle *Vite* l'aneddoto sulla confutazione del moto da parte di Diogene di Sinope, aggiunga di suo conto che questi, mettendosi a camminare, «come noto non disse una parola»²⁶, specifica che non si trova in Diogene Laerzio. C'è un frammento di

²⁶ S.Kierkegaard, *La ripetizione*, (1843); trad.it. a cura di D.Borso, Rizzoli, Milano, 1995, p.11.

Nietzsche scritto tra il 1873 ed il 1874 che sembra in qualche modo sintetizzare quanto andiamo ipotizzando: «Soltanto se uno riesce a vivere secondo la filosofia, può partecipare ad essa: *perché tutto non diventi solo parola* (come dice Platone nella settima epistola)» (corsivo ns.)²⁷.

Questa specie di strana *concordia discors* che qui si ipotizza in via del tutto presuntiva, possiamo vederla emergere anche in un altro luogo, strettamente connesso a quanto appena osservato. Degli argomenti che attengono alla più profonda verità filosofica, dei principi supremi che sarebbe irrispettoso, inadatto, sconveniente esporre, «non è possibile dimenticarsene, una volta che si siano accolte nell'anima, ché essi sono condensati in forme brevissime» (*Settima lettera*, 344e). Non è possibile dimenticarsene, cioè, una volta che abbiano inciso nella *psyche* la traccia dei loro caratteri invisibili, poiché di essa, della *mneme*, della memoria psichica che la sostiene, diventano parte integrante. Ora, vi sono in questo brano due elementi interessanti. Il primo –che ci limitiamo ad evocare corsivamente ma che meriterebbe forse un approfondimento– ci dice che ciò che è in questione in filosofia è qualcosa di così breve e conciso che in nessun caso si può dimenticarlo, come se la brachilogia fosse eletta ad essenza stessa dell'intuizione filosofica. Il secondo elemento attiene più intrinsecamente all'ipotesi che stiamo affacciando. Forse, cioè, è lecito domandarsi che cosa vi sia di altrettanto "indimenticabile" di una verità che deve penetrare in noi, di cui dobbiamo farci *testimoni*, che diventa comportamento personale, abito e modo di vivere deliberatamente *scelto* in base ad una rivoluzione del proprio *ethos* che modella, che *scolpisce*, dirà Plotino, il corpo (cfr. *Enneadi I*, 6, 9, 7-15). Di nuovo, e non potrebbe essere altrimenti, si presenta la separazione tra *psyche* e *bios* (i due grandi indirizzi della filosofia occidentale, secondo Foucault); e di nuovo trovano un loro inusitato punto di "confluenza eccedente". L'ipotesi potrà risultare avventurosa, ma non ci sembra insomma del tutto implausibile registrare e portare a provvisorio saldo positivo della nostra ricerca il fatto che sia Platone sia Diogene –seguendo modalità e ragioni diverse, e addivenendo a differenti risultati– pongono la verità filosofica e il processo di veridizione in un distretto che –per così dire: in ultima istanza Platone, in prima istanza Diogene– trascende il linguaggio orale o scritto, va al di là della dimensione puramente dialettico-discorsiva, sporge, fa aferesi oltre la parola.

II

Abbiamo già fatto varie volte utilizzo della metafora teatrale. E' venuto il momento di esplicitare il tema. La nostra ipotesi è che la pratica dei filosofi *performer* sia interpretabile *anche* alla luce del paradigma teatrale-attoriale, pur se non nel senso "istituzionale" e tecnico-specifico dell'imitazione dell'agire rappresentativo incarnato dalla recitazione professionalmente intesa²⁸. Ci stiamo infatti confrontando con una vera e propria drammatizzazione, con un'autentica tea-

²⁷ F.Nietzsche, *Frammenti Postumi vol.IV. Estate-autunno 1873-Fine 1874*, trad.it. Adelphi, Milano, 1992, fr. 30[17].

²⁸ La metafora, o forse meglio e più precisamente l'attinenza teatrale, pur se non tematicamente sviluppata, è presente anche nell'art.cit. di Fabbrichesi, ove si evoca la figura del filosofo impegnato «nella teatralità di un'azione» (p.79) e in una filosofia che diventa «gesto e teatro» (p.81) indirizzati ad una «messa in scena dell'esistenza» (p.82).

tralizzazione del sapere filosofico, che proprio attraverso o in virtù di questo passaggio non è più propriamente e solo un sapere. In ragione delle sue interne proprietà drammaturgiche, il modello performativo della pratica teatrale doveva rivelarsi, soprattutto per il movimento cinico, quello più adatto allo scopo non tanto di "spiegare" la vita quanto di interrogarla, di sfidarla nei suoi presupposti fattuali e nelle sue condizioni immanenti, aggiungendo, per così dire, vita alla vita. Si viene allestendo in tal modo una sorta di antropologia protrettica dell'esperienza, che orienta il soggetto nella direzione opportuna. Uno dei significati più aderenti del termine *performance* è proprio quello di portare a conclusione un'esperienza in modo completo, coerente e adeguato (dal latino *perficere*). E se nell'ètimo concettuale della parola esperienza dobbiamo "ascoltare" e seguire anche gli armonici che esprimono il senso di un azzardo, di un esame tentativo e sperimentale, quindi passibile di fallimento, allora non è il discorso ma il *dran*, il *drama* a focalizzarne il significato più genuino, è l'azione che si svolge in uno spaziotempo non importa quanto limitato nell'intreccio, ma comunque processuale, dinamico, immediatamente fabulatorio, che va oltre l'apporto meramente intellettuale-conoscitivo e che non può per sua natura non contenere una quota di indeterminazione. Va inoltre ricordato che nella lingua attica *dran* nel senso di 'agire', possiede una connotazione di impronta religiosa (dunque originariamente teatrale) di cui è invece privo il verbo *prattein*.

La pratica "teatrale"-performativa è quella che i cinici in particolare devono aver considerato come la più adeguata per dispiegare la loro strategia di contestazione non solo delle dottrine filosofiche indirizzate verso l'astratta teoresi o la speculazione puramente intellettuale di natura sofistica, ma anche verso i *nomoi*, le leggi, le convenzioni e la stessa struttura sociale del tempo. Si pensi soltanto all'inversione del rapporto schiavo-padrone in Diogene. Catturato dai pirati mentre stava navigando verso Egina e messo in vendita al mercato di Creta, quando il banditore gli domandò che cosa sapesse fare, rispose sprezzante che sapeva comandare gli uomini, e «fu allora che indicò un uomo di Corinto con la veste bordata di porpora, Seniade, e disse 'Vendimi a questo: ha bisogno di un padrone» (*Vite*, vi, 74)²⁹. Oppure l'altro celeberrimo aneddoto in cui Diogene mostra il suo tagliente, caustico disprezzo per il potere: «Mentre stava prendendo il sole nel Craneo, Alessandro Magno gli si pose in piedi davanti e gli disse 'Chiedimi quello che vuoi'. E quello rispose: 'Non farmi ombra'» (*Vite*, vi, 38). E forse che già Zenone di Elea non si staccò di netto la lingua con un morso sputandola in faccia al tiranno Nearco? I cinici mostrano amicizia per i bambini, per i vinti e per i reietti, disprezzano fama e gloria, condannano aspramente i bisogni inutili, si fanno beffe delle virtù civili e politiche "acquisite" (l'autentica *areté* è disponibile per tutti gli uomini indipendentemente dalla loro provenienza o condizione di classe), negano ogni distinzione sociale, statale, nazionale, predicando il cosmopolitismo, la comunanza delle donne e dei figli. Non per nulla Diogene faceva spesso la *gag* di entrare a teatro procedendo nella direzione opposta a quelli che uscivano, e quando gliene fu chiesta la ragione rispose: «è ciò che mi impegno a fare durante tutta la vita» (*Vite*, vi, 64). Il suo estremo individualismo lo portava anche ad amare i cibi colpiti da tabù: raccoglie fichi da un albero al quale poco tempo prima una per-

²⁹ E Montaigne aggiunge da un'altra fonte: «Diogene, vedendo i suoi parenti affannarsi per riscattarlo dalla schiavitù: 'Sono pazzi!', diceva, 'è colui che mi mantiene e mi nutre che serve me!', in *Saggi*, trad.it. Adelphi, Milano, 1992, p.597.

sona si era impiccata, sicuro in tal modo di purificare la pianta. Vita come critica permanente del mondo, che certo passa anche attraverso la posa voluta, l'atteggiamento forzato, la bizzaria cercata. Dobbiamo però vedere in queste posture anche un astuto tatticismo o comunque un elemento strategico, perché in fondo il problema era quello di resistere alle pose automatiche imposte dall'abitudine e di sostituirle con altre "pose" che corrispondessero però a modelli "argomentativi" individualmente conquistati e consapevolmente acquisiti con cognizione di causa.

In questo spazio irregolare, buffonesco, teatraleggiante che si apre nel bel mezzo dei traffici quotidiani della *polis*, il cinico –sempre in bilico tra il predicatore e il sobillatore– attraverso l'esibizione di un *bios* scenico, dice-pratica la verità, vive il vero. Di questa posizione eccentrica non può non considerarsi un segno anche il fatto che Antistene insegnava nel ginnasio di Cinosarge, riservato ai *nothoi*, i giovanetti di padre ateniese e di madre straniera, ai figli illegittimi e agli schiavi liberati. «Il cinismo è nel cuore della filosofia», scrive Foucault, «mentre il cinico ruota intorno alla società senza esservi ammesso»³⁰. In questo senso soprattutto i *kynes*, i 'cani' sembrano incarnare alla perfezione, e in una certa misura anche enfatizzare, il destino già socratico della filosofia alla marginalità (non è forse il grande maieuta *atopos*, fuori posto, inclassificabile?), pur se in molti casi accompagnato (si evince chiaramente da tutta la dossografia) da sentimenti di rispetto e deferenza. Precisamente in virtù del loro drastico richiamo alle condizioni animali-naturali, essi (ma anche Pirrone lo scettico indicava come esempio da imitare l'imperturbabilità di un maialino che continua il suo pasto durante una tempesta) volevano stimolare –secondo il modello dell'*agon*, della sfida o del conflitto– quelle potenzialità alternative che in ogni struttura sociale permangono inutilizzate in modo più o meno visibile sotto la coltre dello *status quo*, compresse dagli assetti congelati e dalle costrizioni normative della vita privata e pubblica. La pratica cinica, scrive ancora Foucault, «mostra come la vera vita non possa essere altro che una vita altra rispetto a quella tradizionale degli uomini, filosofi compresi»³¹. Da qui la sua anticipazione sulla radicalità senza compromessi del messaggio evangelico. D'altra parte già in Eraclito, come rileva Adorno, «la filosofia è resistenza contro l'opinione costituita, contro le convenzioni e i *clichés*, diventata però consapevole»³². Va osservato inoltre che tanto più la condotta cinica appare manifestarsi in termini a tutti evidenti e in modalità talora estreme e aggressive, quanto più riflettiamo sul fatto che le spinte al conformismo e alla coesione sociale dovevano essere molto forti –dunque difficile da scalfire– in società dalle dimensioni tutto sommato ridotte quali erano le *poleis* dell'Ellade.

Nella sua monumentale *Storia della civiltà greca*, Jakob Burckhardt sostiene che sarebbe perfino inutile domandarsi che cosa la polizia ne farebbe oggi dei cinici del mondo antico, gente asociale e clamorosamente ostile all'opinione pubblica³³. Il grande studioso –che Nietzsche, poco ricambiato in verità, tanto amava– coglie nel segno, e con una battuta ci induce non solo a domandarci (ovviamente già in anticipo disillusi) se un filosofo odierno risponderebbe al modo di Diogene all'uomo più potente del mondo, ma soprattutto ci spinge a

³⁰ M.Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p.197.

³¹ *Op.cit.*, p.298.

³² T.W.Adorno, *Terminologia filosofica* (1973); trad.it., Einaudi, Torino, 1975, vol.I, p.125.

³³ Cfr. J.Burckhardt, *Storia della civiltà greca* (1898); trad.it. Sansoni, Firenze, 1955, vol.II, p.106.

riflettere su quanto le convinzioni morali attuate nella pratica e trasformate in esperienza concreta e comportamento quotidiano, possano di per sé sprigionare una carica anti-istituzionale; su come insomma uno stile filosofico vissuto possa risultare eversivo e quindi sollecitare una risposta difensiva da parte dell'ordine costituito. Si ricordi un'altra sua battuta davvero senza tempo sul potere: «Una volta, vide i custodi degli oggetti sacri arrestare un tale che aveva rubato una coppa del tesoro, e commentò: 'I grandi ladri stanno arrestando il piccolo ladro'» (*Vite*, VI, 45). Che oggi la polizia non debba occuparsi dei filosofi –diventati, diceva già Schopenhauer, funzionari statali³⁴– è da considerarsi buona cosa per ciò che riguarda la libertà di pensiero. Ma appunto di *pensiero*, di un pensiero ormai totalmente scisso dalla prassi, separato dalla vita.

Il filosofo critico dei costumi è tradizionalmente considerato come il prototipo di ogni bizzarria, egocentrismo, perfino empietà. Così fu da molti considerato Diogene di Sinope, ma proprio per questo –secondo una sorta di complementarità psicologica degli opposti– rispettato e temuto (anche nella sua fortuna storica) perché riconosciuto portatore di una franchezza praticata, detentore, appunto, del coraggio della verità. Il senso delle azioni “teatrali” dei filosofi *performer*, la loro stessa intelligibilità sta non nel loro inserimento in un universo logicamente strutturato di concatenazioni teoretiche, ma nello stabilire una sorta di *istruzione operativa* (direbbe forse Wittgenstein) il cui significato protrettico, esortativo, sta appunto nell'uso, nell'esercizio, nell'esecuzione. Nell'esempio e nella sua forza. Il cinico parla, arringa la folla piccola o grande che sia, allestisce brevi scenette comiche, mima, intrattiene, fra il *clown*, provoca gli astanti: chi lo segue, chi lo insulta, chi tira dritto. Il linguaggio o quantomeno la situazione attoriale-teatrale sembra rappresentare la strategia più adatta ed il veicolo più appropriato in virtù del suo carattere originariamente, ontologicamente riflessivo, in quanto il teatro è un frammento di mondo che mette in scena il mondo interrogandone lo statuto e le pratiche, dunque rappresentandone anche la coscienza critica³⁵. Il teatro insomma si presenta essenzialmente come un modo di pensare la realtà di cui esso stesso fa parte: «è l'arte politica per eccellenza», sostiene Hannah Arendt, «solo in esso la sfera politica della vita umana è trasferita nell'arte»³⁶. Ma questo significa anche che quella teatrale è una delle attività umane in cui può preservarsi e germogliare il seme del dissenso e della ribellione all'ordine costituito. Precisamente inscenando –davanti a quello che bisognerà pur chiamare un pubblico– la messa in questione delle *regulae* e dei costumi, dei pregiudizi e dei compromessi nei quali esso trova conforto e assicurazione, il filosofo *performer* ed il cinico in particolare –attraverso un'azione che, nonostante egli professasse l'*apolitia*, dobbiamo giudicare intrinsecamente politica– mette quel pubblico davanti a se stesso per provocarne le reazioni e risvegliarne la coscienza sopita, lasciando in tal modo intravedere la possibilità-necessità dell'*alter mundus*: che comporta sì la radicale trasformazione di *questo* mondo, ma a partire dalla radicale trasformazione di sé. E' ovviamente solo un'evocazione, ma viene spontaneo ricordare qui la terza delle tesi marxiane su Feuerbach: «La coincidenza del variare delle circostanze dell'attività umana, o la *trasformazione di sé* [il termine utilizzato da Marx è *Selbstveraenderung*],

³⁴ Cfr. A.Schopenhauer, *La filosofia delle università* (1851); trad.it. Adelphi, Milano, 1992.

³⁵ Cfr. su questo punto C.Sini, *La virtù politica. Filosofia e antropologia*, Jaca Book, Milano, 2004, pp. 186-95.

³⁶ H.Arendt, *Vita activa*, cit. p.137.

può essere concepita e compresa razionalmente solo come *prassi rivoluzionaria* (il primo corsivo è ns.). E con accenti che ricordano Paolo (il cristiano è in questo mondo ma non di questo mondo), Foucault osserva che i cinici, attraverso la messa alla prova di se stessi, dichiarano la lotta in questo mondo contro il mondo, poiché «non può esserci verità che nella forma dell'altro mondo e della vita altra»³⁷. Il carattere riflessivo del teatro (ed il fatto che la forma teatrale sia il veicolo ideologico privilegiato nell'antica Grecia) permette ai filosofi *performer* di sviluppare –nell'ambito di quella che con un termine moderno potremmo dire un'azione di “controcultura”– una sorta di metacommento sociale: i *nomoi* vengono “riflessi” nelle azioni e nei giochi di parole, diagnosticati, valutati e trasformati allo scopo di rendere consapevoli gli interlocutori delle possibilità alternative di vita.

Cominciamo dunque a modellare in maniera più circostanziata la nostra ipotesi interpretativa secondo cui la pratica dei filosofi *performer* può rileggersi, almeno in parte, alla luce del paradigma teatrale-attoriale. Prima di tutto dobbiamo ricordare che Diogene Laerzio –sulla scia di Aristotele (cfr. *Poetica*, 1447b 10)– ci informa che lo stesso Platone sembra «per primo abbia fatto venire ad Atene i libri di Sofrone, scrittore di mimi, fino ad allora trascurati, e che si sia ispirato a lui per i caratteri dei personaggi» (*Vite*, III, 18). E' vero che nella *Poetica* (cfr. 1447b 10) Aristotele aveva già evocato questo abbinamento, ma in termini negativi, cioè per escludere la possibilità di un accostamento. Infatti il termine *mimos* nel passo aristotelico «designa un genere letterario (e non teatrale)»³⁸. E' vero anche, però, che Platone stesso rivendica talora un'attinenza o una connotazione specificamente teatrale al suo discorso. Ad esempio in *Leggi* 817 b-c l'Ateniese dice: «noi stessi siamo compositori della più bella e nello stesso tempo della migliore tragedia che sia possibile comporre; tutto il nostro stato non è che imitazione della vita migliore e più bella, il che per noi costituisce di fatto la tragedia più vera»³⁹. E ricordiamo che lo dice in un ampio contesto discorsivo in cui è al teatro comico che si assegna la produzione del nuovo, fenomeno pernicioso da cui lo Stato deve prendere le distanze (cfr. *Ibidem*, 797). Quanto al paradigma attoriale, precisiamo che di esso –se vogliamo utilizzarlo fruttuosamente in rapporto alla pratica di una filosofia pantomimica– non solo dobbiamo escludere la dimensione tecnico-professionale, ma non si deve nemmeno privilegiare l'effetto illusionistico, l'immediata connotazione finzionale della sua *technè*, quanto l'uso e l'esibizione del corpo, la potenza più o meno esemplare del gesto o dell'atto. Occorre inoltre precisare –non per indulgere in sottigliezze semantiche, ma ai fini di una corretta comprensione della nostra tesi– che se ricordiamo ciò che significava l'*ethos* per i Greci, cioè un modo *visibile agli altri* di comportarsi, di vestire, di reagire alle più disparate situazioni della vita, allora non senza ragione potremmo considerare proprio i

³⁷ M.Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p.321.

³⁸ Lo sostiene D.Guastini nel commento alla sua traduzione della *Poetica* di Aristotele, cfr. Aristotele, *Poetica*, Carocci, Roma, 2010, p.122.

³⁹ Probabilmente è anche a questo passo delle *Leggi* che Giorgio Colli pensa quando afferma che «in fondo l'astio di Platone contro l'arte è quello di un emulatore. Fu un artista mancato, o un ambizioso che voleva creare un'arte nuova? [...] Il suo istinto drammatico, il gusto della maschera gli fa indossare i panni, non già di molti personaggi, ma di molte visioni del mondo [...] E anche il *logos* puro non può interessarlo ormai dal di dentro, ma solo come uno spettacolo eccitante, da presentare a un pubblico più raffinato, per sbalordirlo. Insomma, la vocazione alla menzogna!» (*Filosofia dell'espressione*, cit. p.208).

cinici i campioni di questo atteggiamento concreto, in tal senso per nulla simulato e per nulla "illusionistico", quindi nient'affatto "attoriale" nel senso specifico, consueto e comune del termine⁴⁰.

In realtà, il paragone tra il *sophos* e l'attore è un *locus classicus* che sembra risalire alla prima letteratura socratica⁴¹. Diogene Laerzio ci informa che ad avviso di Aristone di Chio «il sapiente è simile al bravo attore, il quale sia che debba assumere il ruolo di Tersite sia quello di Agamennone, recita l'uno e l'altro in modo appropriato» (*Vite*, VII, 160). Aristippo il cirenaico, giunto ad Atene sospinto dalla fama di Socrate, «era in grado di adattarsi sia al luogo sia al tempo sia alla persona ed interpretare la sua parte in maniera appropriata in ogni circostanza» (*Vite*, II, 66) tanto che, contrariamente al rifiuto sdegnato di Platone che non volle indossare abiti femminili, invitato durante un banchetto da Dionigi il giovane tiranno di Siracusa, danzò davanti alla compagnia in veste purpurea. Se teniamo conto del fatto che l'attore drammatico, sia nel teatro tragico che in quello comico, non interpreta tanto personaggi nel senso psicologico che noi moderni attribuiamo a questo termine, quanto parti, figure sceniche, e che ne interpreta più di una anche nel corso di una sola rappresentazione, allora comprendiamo che il paragone si fonda sostanzialmente sulla capacità, comune al saggio (soprattutto dell'età ellenistica) e all'attore, di adattarsi, dominandola con la maggiore indifferenza possibile, a qualsiasi circostanza esterna *tyche*, il caso, la fortuna, lo costringa ad affrontare. Di Bione di Boristene –colui che, diceva Nietzsche, praticava «la filosofia nella veste di Arlecchino»⁴²– Diogene Laerzio ci informa che «aveva un modo di fare teatrale, e molto capace di ridurre ogni cosa al ridicolo, servendosi di termini volgari» (*Vite*, IV, 52), e poco dopo, come esempio dei suoi «espediti fantasiosi», ne riporta una straordinaria *performance*, un *gag* carnevalesco e "situazionista" dai contorni irresistibili: «A Rodi persuase i marinai ad indossare vesti da scolari e seguirlo; e mentre entrava con loro nel ginnasio, era ammirato da tutti» (*Vite*, IV, 53). Il clima insomma è in tutta evidenza di tipo teatrale, ma con ciò, ripetiamo, non si intende indicare la dimensione istituzionale, quello per capirci in ragione del quale gli spettacoli allestiti nell'ambito dei concorsi ricevevano sovvenzioni pubbliche (cui erano chiamati, come noto, i cittadini più abbienti della *polis*). Ci riferiamo invece a quelle forme de-istituzionalizzate di teatro ambulante e popolare che avevano luogo senza orario prefissato e in sedi non deputate –nelle piazze, nelle strade, in occasione dei mercati– e che erano una presenza costante e molto

⁴⁰ Quando nel suo scritto giovanile su *La visione dionisiaca del mondo* Nietzsche parla del «gesto visibile» dell'attore, già a proposito di quest'ultimo precisa che «presenta il simbolo realmente, non soltanto per l'illusione [...] e noi ci immergiamo nel sentimento simboleggiato, senza arrestarci alla gioia dell'illusione, della bella parvenza» (in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti 1870-1873*, trad.it. Adelphi, Milano, 1973, p.71).

⁴¹ Cfr. A.M. Ioppolo, *Aristone di Chio e lo stoicismo antico*, Bibliopolis, Napoli, 1980, pp.188-202.

⁴² Cit. in H. Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia* (1987), trad.it. il Mulino, Bologna, 1988, p.39. Può essere indicativo (e curioso) ricordare come già Marx si fosse già espresso con accenti quantomeno simili a quelli di Nietzsche nella sua dissertazione giovanile del 1841 sulla *Differenza tra la filosofia di Democrito e quella di Epicuro*: «vi sono anche momenti in cui la filosofia volge gli occhi al mondo esterno, ma non più per comprenderlo: bensì sono momenti in cui essa, come una persona pratica, tesse per così dire intrighi col mondo, esce dal trasparente regno dell'Amenti e si getta tra le braccia della sirena mondana. E' questo il carnevale della filosofia, si metta essa una foggia canina come il cinico, o un abito sacerdotale come l'alessandrino, o una profumata veste primaverile, come l'epicureo. Le è comunque essenziale mettersi maschere tipiche» (trad.it. Editori Riuniti, Roma, 1990, p.96).

estesa nelle *poleis* dell'Ellade e nelle colonie d'oltremare. Dobbiamo collocare la strategia comunicativa dei filosofi *performer* nell'ambito di queste forme estemporanee di intrattenimento pubblico che producevano una sorta di teatralità diffusa.

Possiamo ad esempio riferirci alla figura più specificamente teatrale del *geloioipoios*, del buffone, del mimo, quello che sarà l'*histrion* dell'età romana. Al passaggio tra V e IV secolo a.C. il termine *mimos* da *nomen rei* diventa *nomen agentis*, da nome di cosa diventa nome di persona, comincia cioè ad essere riferito all'agire degli attori qualificandone la tipologia e distribuendone l'importanza gerarchica. Al genere mimico (che nel II secolo assume una forma scenica e drammaturgica più organizzata) vengono costantemente attribuiti alcuni dei caratteri che abbiamo già visto all'opera nei cinici, l'oscenità e la licenziosità. Quando Platone nella *Repubblica* stima sconveniente per l'uomo dabbene l'igio alle leggi statali imitare «cavalli nitrenti e tori mugghianti e fiumi rumoreggianti e mare strepitante e tutti gli altri fenomeni di questo tipo» (396a), è probabile avesse in mente non solo gli effetti scenici del teatro ufficiale, ma soprattutto gli spettacoli popolareschi allestiti nelle piazze e agli angoli delle strade, in cui ciarlatani e saltimbanchi, tra gli altri numeri, imitavano le voci della natura, così ricollegandosi a quella che sembra l'origine più remota del *mimethai*, quella di essere di carattere esclusivamente vocale-verbale. Se pensiamo all'aneddoto secondo cui Diogene «mentre stava tenendo un serio discorso, poiché nessuno gli prestava attenzione, si mise a cinguettare» (*Vite*, VI, 27), ben si comprende quanto le sue *performances* mimiche fossero confacenti e affini per non dire intrinseche ad una situazione spettacolare-“circense” e ad un contesto generalmente teatrale che per gli ateniesi del tempo rappresentava con tutta probabilità una consuetudine quotidiana. Già Socrate, sostiene Vladimir Jankélévitch nel suo saggio sull'ironia, «ha qualcosa del ciarlatano, del giullare»⁴³. L'irregolarità sessuale, la bizzarria del comportamento e delle vesti (il mantello logoro, il bastone, la bisaccia), la marginalità sociale, i limiti indefiniti tra uomo e animale, sono ingredienti riconosciuti della commedia fliacica e degli spettacoli ambulanti dei mimi che ritroviamo tutti nel movimento cinico. Quindi si può certo comprendere che un “vero” filosofo come Platone vedesse nei cinici soltanto degli istrioni, dei commedianti nell'accezione dispregiativa e meno nobile del termine, per di più ingiuriosi e insolenti. «Il buffone è il mediatore tra il vecchio e il nuovo [...]», scrive Elémire Zolla, «la stoltezza secondo l'antica stagione diventa saggezza nella nuova, e viceversa; il punto di rovesciamento è il buffone [...] soltanto la pazzia pagliaccesca consente di passare attraverso l'orrore e il desiderio del nuovo»⁴⁴. Anche qui emerge evidente l'affinità soprattutto con Diogene (e con coloro che seguiranno il suo modo di vita), i suoi motti fescenini e la sua provocatoria, talora violenta insistenza sul rovesciamento-rinnovamento del sé e dei *nomoi* in direzione di una saggezza naturale da recuperare (di cui bimbi e animali sono i modelli) attraverso prove che implicano sì *ponos*, dolore, fatica, pena, ma che sono l'unica via alla virtù. Diogene è per di più *gyrovagos* come i mimi e i ciarlatani (e come sarà Francesco giullare di Dio), è *aoikos*, senza casa, in fondo un *clochard*: dunque il suo *status* appare ambiguo, collocato ai margini dell'organizzazione sociale. E come i giullari e i buffoni è un vero parresiasta che possiede —o meglio si è conquistato— il privilegio ap-

⁴³ V. Jankélévitch, *L'ironia* (1964); trad.it. Il melangolo, Genova, 1997, p.21.

⁴⁴ E. Zolla, *I mistici dell'Occidente I-Mondo antico pagano*, Rizzoli, Milano, 1976, p.36.

punto della parola critica, la libertà di proclamare il vero di fronte al potere, a coloro che lo impersonano e a tutto il corpo sociale.

Ma questo si concede soltanto ai folli. Diogene dunque *Sokrates mainomenos*? Può darsi, ma allora bisogna ricordare quanto scrive Nietzsche con parole che in certo modo potremmo considerare una specie di "ritratto segreto" del Cane: «quasi ovunque è la follia che ha aperto la strada al nuovo pensiero, che ha infranto il potere di una venerabile consuetudine e di una superstizione. Comprendete voi perché dovette essere la follia? Qualcosa nella voce e nei gesti, così raccapricciante e imprevedibile come gli estri demoniaci del tempo atmosferico e del mare, e perciò degno di un analogo timore e rispetto? [...] qualcosa che parve caratterizzare il folle come maschera e stetoscopio di una divinità? [...] a tutti quegli uomini superiori che erano irresistibilmente attratti ad infrangere il giogo di una qualche eticità e a dare nuove leggi non restò nient'altro, se essi non erano realmente folli, che diventare pazzi o farsi passare per tali»⁴⁵. Ma questo che cosa significa? Significa che dobbiamo scorgere nella "follia" di Diogene, di Cratete, di Pirrone, di Bione, una deliberata mossa tattica o un elemento strategico indirizzato all'*esecuzione* della filosofia. Ammesso che questa considerazione sia corretta, essa appare come una ulteriore conferma della nostra ipotesi che passa attraverso l'attitudine attoriale-spettacolare, la dimensione *intenzionalmente* "teatrale". E' una strategia attoriale quella a cui si attinge per fingere la follia, una strategia pensata e attuata in quanto varco, passante verso l'acquisizione delle condizioni per raggiungere la virtù. «Dobbiamo scoprire l'*eroe* e anche il *giullare* che si cela nella nostra passione della conoscenza», scrive Nietzsche in *Gaia scienza*, «dobbiamo, qualche volta, rallegrarci della nostra follia per poter stare contenti della nostra saggezza [...] non c'è nulla che ci faccia tanto bene quanto il *berretto del monello*: ne abbiamo bisogno di fronte a noi stessi – ogni arte tracotante, ondeggiante, danzante, irridente, fanciullesca e beata ci è necessaria per non perdere quella *libertà sopra le cose* che il nostro ideale esige da noi»⁴⁶.

III

Nella fase più celebrata, discussa e significativa della sua parabola artistica, quella che copre la seconda metà degli anni Sessanta, Jerzy Grotowski, all'interno del suo Teatro-Laboratorio (chiuso definitivamente nel 1984), non incarna più la figura del regista nell'accezione tradizionale del termine, ma quella, direbbe forse Foucault, del *maitre d'existence*. Ciò coincide con il passaggio, avvenuto tra il 1964 e il 1965, da un tipo di teatro –e di pedagogia teatrale– in cui il regista è sostanzialmente l'"autore" di ciò che il pubblico vede e segue sulla scena, ad un teatro in cui il lavoro di ricerca sull'attore e l'esplorazione delle sue possibilità estreme diventa il fulcro dell'attività drammaturgica; coincide dunque, di conseguenza, con il passaggio dall'attenzione verso il *prodotto* teatrale –lo spettacolo da allestire, la scadenza da rispettare– all'attenzione verso il *processo* creativo –l'esercizio continuo. Nell'ambito di derivazione artistico-estetica, forse nessuna figura al pari dell'attore del Teatro-Laboratorio (e poi di quello dell'Odin Teatret di Eugenio Barba) ripropone in qualità di *esempio*, con

⁴⁵ F.Nietzsche, *Aurora*, cit. af.14.

⁴⁶ F.Nietzsche, *Gaia scienza*, cit., af. 107.

le ovvie riformulazioni dovute alla specificità della disciplina, il tema dell'autopoiesi, della cura e della pratica di sé⁴⁷. Una pratica che, vedremo, non può in alcun modo interpretarsi, pena un totale fraintendimento, come limitata all'esperienza professionale.

Maître d'existence, dicevamo: quindi un maieuta d'ispirazione socratica. Il direttore artistico del Teatro-Laboratorio, per quanto riguarda il lavoro sull'attore, non fa mai riferimento a questo modello (da cui comunque espungiamo l'elemento dell'ironia, assente nella sua pedagogia). Si limita a citare gli esempi teatrali da cui dichiara di aver tratto ispirazione, da Stanislavskij a Brecht, da Artaud a Mejerchol'd. Ma ciò, per quanto attiene all'impostazione della nostra ricerca, né ricostruttiva né storicistica, ha scarsa o nulla rilevanza. Potremmo anzi aggiungere che l'affinità tra le pratiche di sé della filosofia antica e lo spirito del lavoro di Grotowski (che non per questo, precisiamo, si trasforma in un "soggetto morale"), diventa, pur rispettando la peculiarità dell'ambito teatrale, proprio in questo caso ancor più significativa.

Nell'*Alcibiade*, Socrate, scrive Foucault, «non si preoccupa di insegnare, a chi egli guida, delle attitudini o delle capacità»⁴⁸, non trasmette "competenze" o saperi come per riempire vasi vuoti o pagine bianche. Egli invece segue, stimola, indirizza, e se necessario provoca, l'autoformazione – che è anche un'"autorivelazione" – dell'allievo, la cura e la pratica che egli deve sviluppare di se stesso in vista della nascita di un nuovo soggetto che non comprenda più la vita come un'ovvietà, che non si lasci più vivere in maniera inconsapevole, ma che riesca a imprimere una forma alla propria esistenza. Consigliere o direttore di coscienza, guida o istruttore spirituale: ruolo, ben si comprende, estremamente delicato, esposto a pericoli di plagio, di subornazione personale, di ritualismo settario; cosa di cui in effetti Grotowski – e forse tuttora i suoi eredi artistico-culturali – fu al tempo da più parti accusato. Per Grotowski (ma dovremmo pensare anche, come abbiamo già accennato, al suo antico allievo Eugenio Barba e al suo lavoro nell'Odin) l'attore-discepolo – all'interno di un rapporto biunivoco pur se necessariamente asimmetrico, in cui spontaneità e disciplina si rafforzano a vicenda – rappresenta un'occasione, una *chance* perché il regista-maestro comprenda e si riveli a se stesso, e reciprocamente quest'ultimo designa il tempo debito e propizio, il *kairos* perché il primo faccia – attraverso un esercizio duro, inospitale e ascetico – esperienza di sé, ambedue deponendo le false *personae*, le maschere sociali che il loro ruolo tradizionalmente inteso assegnava loro. Solo in tal modo per Grotowski il teatro può davvero rappresentare non tanto o non soltanto un capitolo, un distretto, uno dei linguaggi in cui, individuandosi, si fa opera la storia delle arti ma, come ha detto tante volte, un "veicolo di redenzione laica", cioè una delle risorse o delle tecniche disponibili per l'autoformazione guidata della persona umana. Un'esperienza non più estetica ma etopoietica, di costruzione del sé.

Come noto, nel *Teeteto* Socrate dichiara di esercitare sugli uomini la stessa *technè* che sua madre, levatrice, esercitava sulle donne: il compito e il de-

⁴⁷ Parlando del progetto sul "teatro delle sorgenti" (uno dei tanti progetti post-teatrali che lo hanno visto impegnato lungo il corso degli anni Settanta e Ottanta), Grotowski si esprime, a proposito delle tecniche dell'attore, negli stessi termini in cui si esprimerebbe Foucault: si tratta di «tecniche che l'uomo applica a se stesso». Citiamo dalle dispense del corso seminariale dal titolo "Tecniche originarie dell'attore", tenuto nel 1982 dal maestro polacco presso la Cattedra di Storia del teatro e dello Spettacolo dell'Università "La Sapienza" di Roma, p.2.

⁴⁸ M.Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p.54.

stino che il dio Apollo gli ha assegnato non è quello di esporre pensieri originali o di impartire insegnamenti “positivi” – «non ho nessun sapiente pensiero da esporre» (150a)– ma quello di destare e poi calmare le doglie del *nous*, di aiutare le menti a generare da sé medesime «molte cose e belle» (*Ibidem*). L'arte di Socrate, lo sappiamo, è dunque l'arte dell'ostetrico, e la maieutica che egli non solo esercita “discorsivamente” per le strade di Atene ma che lui stesso esemplifica nella sua vita personale come “norma vivente”, non è altro che la *techné* di far partorire gli spiriti. Se evochiamo il modello socratico a proposito della pedagogia teatrale di Grotowski, è per rilevare che la “cosa stessa” si dispone in tutta evidenza su di un terreno etico ben più che su quello esclusivamente estetico-artistico. Un terreno sul quale il soggetto-attore –guidato, spronato all'interno di una relazione, come si è visto, di mutuo scambio e, certo, utilizzando della propria *aisthesis* intesa prima di tutto come esercizio che ha per oggetto il *bios*– fa esperienza e pratica di sé, saggiando le proprie possibilità, sperimentando i propri limiti, quindi addentrandosi in una terra inesplorata per «compiere l'ignoto»⁴⁹. Lo stesso Grotowski accenna spesso alla questione e al ruolo dell'etica all'interno del proprio lavoro d'artista, e significativamente quanto giustamente proprio per eluderne l'interpretazione o la versione tradizionalmente autoritativo-prescrittiva. Il punto che qui più ci interessa è la sicurezza con la quale Grotowski assume l'etica non come un vago e generico riferimento esterno, tutto sommato indipendente dall'effettivo lavoro da compiersi, ma come un elemento ad esso interno: «Non sto parlando dei “grandi valori”. La ricerca personale del proprio essere è il diritto della nostra professione ed insieme il nostro primo dovere. Potete definirlo etico, ma personalmente preferisco riferirmi ad esso come ad una componente della tecnica poiché in questo campo non ha senso essere eufemistici o ipocriti»⁵⁰. Ciò significa che la pratica di sé si trova sigillata nella *techné* attoriale come una sua intima risorsa interna, ne fa parte integrante, com-presa come una componente indifferibile e da quella indiscernibile. E proprio questa collocazione endogena attesta quanto l'*ethos* come esperienza di sé, autocontatto, non solo sia elemento decisivo e ineliminabile, ma contribuisca a creare quel campo di tensioni –condotte talora fino allo spasimo, fino al loro estremo limite– in cui la maieutica teatrale di Grotowski si riconosce: pena la sua totale incomprensione o peggio la sua riduzione a “ottimizzazione” psicofisica in stile più o meno *new age*. Cosa comunque, in verità, improponibile, dato il rigore ascetico e la ferrea disciplina (rimasti leggendari nell'ambiente teatrale) che hanno sempre accompagnato il lavoro sull'attore sia del Laboratorio sia dell'Odin, all'opposto di ogni narcisismo edificante e consumistico del “benessere” del corpo. Anche Eugenio Barba sottolinea il rapporto tra tecnica ed etica in una dichiarazione in cui è facile riconoscere uno dei *logoi* tipici del movimento cinico che già conosciamo: «il problema della tecnica è essenziale per il lavoro dell'attore, ma ancora più essenziale è il processo che determina i risultati tecnici. Questo processo è messo

⁴⁹ J.Grotowski, *Il lavoro dell'attore. Ciò che è stato*, in *Civiltà teatrale del XX secolo*, a cura di F.Cruciani e C.Falletti, il Mulino, Bologna, 1986, p.317.

⁵⁰ J.Grotowski, *Per un teatro povero* (1968); trad.it. Bulzoni, Roma, 1970, pp. 280-1. Da ora in poi nel testo *TP* seguito dall'indicazione della pagina

in moto da un atteggiamento etico che rifiuta le situazioni della vita circostante e che trasforma questo rifiuto in un modo di vita quotidiano»⁵¹.

Torneremo tra breve sulla caratura filosofica di questo indiroccabile nesso tra *technè* e *ethos*. Ora è bene sottolineare che tutto quello che fin qui abbiamo evocato sul lavoro attoriale del Teatro-Laboratorio si sviluppa a partire da un appello forte, deciso, talora ossessivo, alla *parresia*, ed utilizziamo questo termine deliberatamente, per ricollegarci a quell'elemento così vivo e presente, al limite del tralignamento, nell'ascesi cinica. Perché di non altro si tratta. Grotowski nel suo linguaggio la chiama "sincerità", "nudità", semplicemente "verità" o anche "atto totale". Fatto si è che quando leggiamo in Foucault «di una certa pratica parresistica, di un certo modo di veridizione, estremamente lontano, ora, dalla trasmissione del sapere tecnico da un maestro ai suoi allievi», che ha come campo di applicazione «il modo di vita»⁵², non possiamo fare a meno di avvertire una forte affinità, un'aria di famiglia con la pedagogia attoriale e la "poetica" del "teatro povero"⁵³. L'attore, coinvolgendo «tutto il corpo in ogni singolo e sia pur minutissimo gesto di una sua parte qualsiasi»⁵⁴, in maniera tangibile e imminente "realizza" la verità offrendosi ad essa. Sul corpo sono iscritte tutte le nostre esperienze –perfino quelle della vita prenatale– sia fisiche che psichiche almeno per quanto le une possano distinguersi dalle altre; e questo corpo-vita, come lo chiama Grotowski, questo corpo interamente attraversato dall'anonimità assoluta del flusso vitale esige «il disarmo, la nudità estrema, totale», che lo stesso regista riconosce «quasi inverosimile, impossibile nella sua interezza»⁵⁵. Il teatro che poi, negli anni a seguire, Grotowski chiamerà semplicemente (e quanto significativamente) Laboratorio, è il luogo elettivo e privilegiato ove non si mente con se stessi, ove non soltanto "esprimere" la verità tutta intera, ma *trasformarsi* in essa, così come per Diogene e i cinici vivere significava incarnare nella propria forma di vita un processo di veridizione *al presente* che totalizzava la loro filosofia come pratica di sé. Grotowski è alla ricerca di una nudità che sia, attraverso il corpo-vita, una manifestazione-produzione del vero, una *aleurgia* la chiamerebbe Foucault, che dunque va inevitabilmente *oltre* il teatro inteso come linguaggio codificato e riconoscibile in quanto tale. L'arte allora è «sperimentare la verità su noi stessi»⁵⁶. Nel corpo dell'attore prende corpo, con un investimento quasi palingenetico, la verità stessa come presenza immediata. «Esercitare nella vita e attraverso al propria vita lo scandalo della verità»⁵⁷: l'ingiunzione è la stessa, ciò che Foucault indica come il nucleo decisivo del cinismo possiamo ripeterlo riguardo al compito cui è vocato l'attore nella pedagogia e nella pratica scenica del Teatro-Laboratorio e poi dell'Odin. Il teatro inteso non "estheticamente" come spettacolo, rappre-

⁵¹ Cit. in F.Taviani, *1964-1980: da un osservatorio particolare, in Civiltà teatrale del xx secolo*, cit., p.378.

⁵² M.Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p.147.

⁵³ La definizione, che ebbe così grande fortuna, è in realtà di Ludwik Flaszen, consigliere letterario del Teatro-Laboratorio, ed appare per la prima volta nel suo testo del 1964 sulla messinscena di *Akropolis*, cfr. *TP*, pp.73-90.

⁵⁴ C.Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p.100. Sul Teatro-Laboratorio cfr. anche M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987, pp.70-100 (sull'Odin cfr. pp.181-200).

⁵⁵ J.Grotowski, *Il lavoro dell'attore. Ciò che è stato*, cit., p.322.

⁵⁶ *Op.cit.*, p.297.

⁵⁷ M.Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p.171.

sentazione di un testo che lo precede, finzione scenica, ma in senso etopoietico, come veicolo "antropotecnico" attraverso cui l'attore (e alla lunga, nei desideri di tutto il teatro novecentesco "d'avanguardia", lo spettatore) recupera in quanto essere umano la propria integrità psicofisica operando su se stesso per mezzo di pratiche regolate che lo mettono alla prova guidato da un maieuta "rivelatore" fino ad arrivare alla "coscienza trasparente", *questo* teatro è, lo dichiara lo stesso Grotowski, «un mezzo di salvezza» (TP 144). L'aspirazione di carattere gnostico ad attingere ad una incontaminata autenticità preculturale smarrita nelle costrizioni e nelle convenzioni mondane, è senza dubbio presente –in termini filosoficamente più o meno ingenui– anche in Grotowski. Trattandosi di tecnica attoriale –dunque di qualcosa che per definizione implica un elemento di artificialità– è importante precisare, però, che tale aspirazione viene mediata, per così dire, e posta in forte dialettica con la necessità di scomporre il proprio *bias* e ricomporlo secondo regole e statuti diversi da quelli che presiedono agli automatismi della vita quotidiana. La "nuova" naturalezza si presenta come il frutto di un'artificialità conquistata al prezzo di una costante e impegnativa ascesi pratica. Si tratta sì di "ri-automatizzarsi", ma stavolta su basi non eterodirette, imposte dal routinario lasciarsi vivere, bensì consapevolmente autodecise. Non si va dalla "posa" alla "natura". Ma da una posa incontrollata perché frutto della divisione tra *soma* e *psiche*, ad una posa coscientemente vissuta che supera quella dicotomia⁵⁸.

Torniamo ora su di un motivo già accennato in modo quasi accidentale, ma che, secondo le direttrici dell'itinerario interpretativo che andiamo svolgendo, assume una rilevanza forse maggiore di quella che otterrebbe all'interno di un'ottica esclusivamente teatrologica. Ci riferiamo alla decisione (significativa, certo, anche da un punto di vista istituzionale e produttivo) di dissociare teatro e spettacoli, di sganciarne e separarne le rispettive esigenze. Il Teatro-Laboratorio e l'Odin Teatret di Eugenio Barba sono stati i propugnatori di un metodo che si è poi esteso a tutto il "nuovo teatro" degli anni Sessanta-Settanta, e che può considerarsi una sorta di "processo di prova" (in un'accezione che appunto prende le distanze dalle consuete "prove" per lo spettacolo) analogo all'ascesi cinica o all'esercizio stoico, attraverso il quale l'attore non è più solo coinvolto nella studio della parte, nel lavoro sul personaggio che dovrà dar vita, nella realizzazione scenica del copione. Anzi, in una certa misura, dal punto di vista schiettamente drammaturgico, questi impegni retrocedono in secondo piano. Ciò che invece diventa decisivo o comunque ancora più centrale di prima è quello che si è chiamato *training*, l'allenamento, l'esercizio infaticabile sul corpo –quasi una «scienza del continuo apprendimento»⁵⁹– da parte dell'attore, nella linea indicata agli inizi del Novecento da Appia, Coupeau e Mejerchol'd, ma particolarmente seguita e anzi caratterizzante nelle culture teatrali della tradizione orientale⁶⁰. La *pièce*, la "rappresentazione" non è più il fine ultimo e necessario del lavoro su di sé, del *training* come processo di autodefinizione, giacché se l'esercizio dell'arte come *techne* dell'unità

⁵⁸ Vedi su questo motivo delicato e importante R.Daumal, *Il lavoro su di sé* (1996); trad.it. Adelphi, Milano, 1998, pp.95-6.

⁵⁹ F.Taviani, *1964-1980: da un osservatorio particolare*, cit., p.366.

⁶⁰ Va qui comunque ricordato che già nel 1964, con *Mysteries and Smaller Pieces*, il Living Theatre presentò uno spettacolo basato esclusivamente su un montaggio di esercizi eseguiti dagli attori della *troupe*. In pratica, una pantomima.

fisico-spirituale è da quello indistinguibile, allora lo spettacolo ne rappresenta tutt'al più una verifica. La tappa di un itinerario più ampio e più profondo. Si tratta di uno snodo molto significativo: dal punto di vista estetico-artistico; da quello delle consuetudini e delle condizioni produttive dell'istituzione teatrale; da quello, più esteso ed al contempo più stringente, che qui noi stiamo privilegiando, del lavoro attoriale come forma e *technè* esemplificativa di un'autopoiesi, di una edificazione di sé in cui la pratica del soggetto su se stesso come attore diventa la pratica del soggetto su se stesso come oggetto. E' sufficiente leggere i materiali documentari e i vari resoconti che allievi e testimoni hanno lasciato sul lavoro del Teatro-Laboratorio o sui seminari tenuti da Grotowski assieme ai suoi collaboratori nelle facoltà universitarie e nei centri di ricerca sull'antropologia teatrale in tutto il mondo, per comprendere quanto la formazione attoriale (all'interno di questa emancipazione autonoma dell'esercizio dalla "prova" classica) sia indistinguibile da una *paideia* umana *tout court*. Che a sua volta coincide con una sorta di autoriforma permanente tanto che, come scrive Eugenio Barba (e come avevamo già precisato a proposito della relazione tra *ars* attoriale e tecnologia del sé) appare «impossibile stabilire il confine oltre il quale l'*ethos* scenico diventa etica»⁶¹. Le sedute assumono una severa forma ascetico-monacale e si protraggono fino alle ore notturne; l'"esercizio dell'esercizio" può portare le forze disponibili a tendersi all'estremo, le risorse del corpo (di ogni singolo, differenziato corpo, poiché il *training*, prima collettivo, si fa nel tempo, con la "seconda fase", sempre più individuale e personalizzato) sono interamente mobilitate, dal gesto ampio e immediatamente visibile fino all'infimo, inavvertito movimento micromuscolare. Il repertorio dal quale attingono il Teatro-Laboratorio e l'Odin è molto ampio (e in gran parte comune alle altre compagnie del "nuovo teatro"): dallo sviluppo della duttilità e flessibilità degli organi vocali alle posizioni tratte dallo *hatha yoga* e da altre discipline orientali; dalle tecniche di concentrazione e rilassamento a quelle ginnico-acrobatiche; dalla pantomima alla danza e al *jazz-ballett*, nella scia della tradizione teatrale europea. Qui a noi interessa però il fatto che risulta non solo genericamente possibile ma proficuo per la nostra ricerca stabilire un nesso tra la decisione (a tutta prima di sapore unicamente "avanguardistico") di sganciare la pratica teatrale dall'agenda degli spettacoli, dallo scadenario delle "rappresentazioni", ed il tratto importante, che già conosciamo, di una *epimeleia heautou* che si indistingue da una *technè tou biou*, di una esperienza di sé che si incrocia con un'arte della vita. Se nell'*Alcibiade* la cura di sé raccomandata al giovane da Socrate rappresenta ancora uno stadio, una fase della sua formazione destinata come tale ad esaurirsi una volta raggiunto l'obiettivo (che nel dialogo platonico è niente di meno che il governo della *polis*), nell'epoca ellenistica e poi romana essa si distende invece –attraverso una serie di prove da superare ed integrare nell'autoformazione permanente– lungo tutta l'esistenza informandone i profili ed il carattere. E' in questo passaggio che l'occupazione di sé comincia a identificarsi con l'arte di vivere, con un'estetica dell'esistenza intesa, sotto questo aspetto, appunto come scienza del continuo apprendimento e autoriforma permanente. L'affinità o l'omologia tra le due forme di soggettivazione, quella etico-filosofica e quella teatrale –che tendono però, lo abbiamo ormai compreso, ad originare un unico campo di tensioni– è del tutto evidente: come curarsi di se stessi non è o non è più una pratica strumentale rispetto ad esigen-

⁶¹ E.Barba, *La canoa di carta*, il Mulino, Bologna, 1993, p.162.

ze più o meno contingenti e limitate nel tempo, così l'ascesi biotecnica dell'attore si dissocia, si scioglie dalle impellenze della preparazione dello spettacolo, dalle "prove" nel senso classico, per riappropriarsi come *ethos*, esercizio di sé, autocontatto che va *oltre* il "linguaggio" teatrale e la dimensione puramente artistico-estetica fino a proporsi tendenzialmente come forma di vita che è in se stessa una prova continua.

Al pari degli antichi pittori di icone, Grotowski intende l'arte come *officium*. Solo attraverso una tecnologia del sé rigorosamente disciplinata può avvenire l'incontro autentico, il rapporto diretto e palpabile, la «comunione di vita fra l'attore e lo spettatore» (TP 25). Se in questo senso la *paideia* dell'attore coincide con quella dell'uomo, si comprende allora che recitare non è "rappresentare" ma essere. Non è mimare, in un luogo tradizionalmente deputato alla "menzogna", qualcosa davanti a qualcuno temporaneamente disposto per convenzione –e per avvenuto pagamento di denaro– a sospendere la propria incredulità. Non è fingere la vita di fronte al pubblico ma viverla *con* il pubblico. La fonte del teatro è *presenziare*, incarnare, con un corpo che insiste nello spazio vivente rivelandosi nella sua più intima, spoglia ma quanto eloquente costituzione, l'atto stesso della presenza *astante*. Questa è la specificità ultima e irriducibile dell'evento teatrale: recitare è essere irrevocabilmente presenti *hic et nunc* al pubblico, non "interpretare" ma prima di tutto incorporare (poiché è con il corpo disciplinato che l'attore recita, e Grotowski non si stanca di ammonire che tutto deve avere origine dal corpo) una presenza autoaffetta e pre-rappresentativa che riesce a trascendere, oltrepassare, sigillandola in sé ma al contempo *esponendola* come puro mezzo, quella flagranza che il puro *bios* non può non esibire al pubblico distillata nello spaziotempo vivente. In nessun teatro come in quello di Grotowski il corpo dell'attore, liberato dall'incombenza di aderire "psicologicamente" al personaggio, si afferma presentandosi come un corpo *ex-posto* che si offre facendo dono di sé. Potremmo forse parlare di una *autopresenza*, indicando l'irriflessa presenza a sé di ciò che è solo e unicamente presente, che tuttavia –qui sta il paradosso di una *technè* dimenticata a memoria– deve essere raggiunta e attraversata da un solco di nulla tramite un *methodos*, una via consapevole e strutturata. Per ottenere questa sorta di condizione epifanica, deve lavorare con assoluta e monastica dedizione all'esercizio continuo di una veridica riappropriazione di sé, fondata –proprio in virtù dell'abbandono dell'*ego* quotidiano– su un controllo totale delle reazioni psicofisiche. Solo così, illocalizzando il confine tra *soma* e *psiche*, si può ottenere un corpo che pensa.

Ora occorre capire, però, la valenza filosofica di ciò che qui viene proposto nell'ambito di una pedagogia drammaturgica, di una esperienza creativa, di una pratica teatrale. L'attore dunque offre in sacrificio la verità fattasi corpo nel suo corpo. I termini della questione (e del linguaggio di Grotowski) sono come si vede molto radicali; ne consegue che non comprendiamo davvero ciò che qui si mette in gioco, non riusciamo a sintonizzarci con questa radicalità se ci limitiamo a riferirci al paradigma classico-tradizionale, quello tipico dell'ontologia aristotelica, di un soggetto-*hypokeimenon* come sostanza soggiacente e presupposta deputata a compiere un'azione (un gesto, un movimento) che non sarebbe compiuta se esso, dapprima inattivo, come in stato di pura *dynamis*, non diventasse in un secondo tempo attivo mettendosi in opera, *energhèia*, con un atto di volontà. Qui, al contrario, l'attore che si dona non inscena,

non esibisce un soggetto che supponendosi precedente ai propri *modi*, "sceglie" di offrirsi, quindi in un certo modo di depotenziarsi nell'atto. Qui siamo piuttosto di fronte ad un soggetto sì "costituente", ma solo nel senso che costituisce sé in quanto offrentesi, fa esperienza di sé in quanto donantesi. Quel dono, quell'offerta presenziale può realizzarsi solo se il soggetto incarnato dall'attore non è presupposto come una sostanza indipendente dai modi in cui si declina ma piuttosto da questi è ritmata, quasi musicalmente cadenzata; un soggetto che non anticipa l'operazione che compie su se stesso ma nasce nel battere/levare della relazione di sé con sé. Il soggetto fa in tal modo di sé il proprio oggetto, ma non vi sarebbe alcun soggetto senza questo *uso di sé*⁶² che lo istituisce in quanto tale. Il soggetto insomma non è il punto di partenza o di attacco di un processo diretto verso l'esterno, ma è e rimane interno al processo che innesca. Questo significa allora che l'attore inscena un soggetto che persiste sulla soglia della propria potenza, di una potenza che si trattiene presso se stessa. E' su questa soglia che esibisce la propria pratica creativa come una sorta di stilizzazione del proprio *bios*, del proprio tessuto vivente, in un senso molto affine a quello che abbiamo visto all'opera nella pratica filosofica antica ed in particolare ellenistica.

Per comprendere bene questo snodo, però, dobbiamo affrontare un ulteriore passaggio –l'ultimo– in riferimento stretto alle tecniche attoriali del Teatro-Laboratorio. Nei primi anni del suo itinerario –dal 1959 fino all'incirca al 1965– Grotowski ha seguito una metodologia pedagogica dall'impronta "positiva", nel senso di far acquisire all'attore competenze e abilità tecniche che prima non possedeva (un certo modo di camminare, di dire una battuta, di posare un bicchiere sul tavolo o anche solo di respirare), insomma di insegnargli ciò che non sa fare. Successivamente, dalla metà degli anni Sessanta in poi, non si tratta più di agire per accumulo di tecniche ma per sottrazione, intraprendendo quella che il regista chiama la "via negativa". Quella cioè che lavora a spezzare gli automatismi della vita quotidiana e della maschera sociale che tutti noi indossiamo, alla rimozione degli ostacoli, dei pregiudizi, delle paure che impediscono l'"atto totale", che si frappongono all'immediatezza espressiva e veridica di un sé nudo e per questo autenticamente "rivelato". Si ripropone l'affinità con la maieutica socratica. Non è che al termine dell'*elenchos*, del confronto dialettico che si sviluppa per successive prove e confutazioni, l'interlocutore abbia acquisito delle nuove nozioni, sappia qualcosa di più di quando, ghermito nella rete della malia dianoetica, lo ha iniziato. Esce anzi più confuso di prima, spiazzato, talora tormentato, senza che, dice lo stesso Socrate, abbia «imparato mai nulla da me» (*Teeteto*, 150a). Durante quella discussione, tuttavia, in cui Socrate *atopos*, l'inclassificabile, il fuori-posto, ha gettato per la prima volta il dubbio nel suo animo, egli ha cominciato a prendere consapevolezza delle proprie possibilità e dei propri limiti, la sua coscienza si è risvegliata, è iniziata in lui l'attività dello spirito: ha cominciato a *sperimentare* se stesso.

Ma in quali condizioni avviene questa autosperimentazione per "via negativa"? L'attore (o l'*attuante*, come con il passare degli anni ed il mutamento post-teatrale degli indirizzi creativi lo chiama Grotowski) non deve interrogarsi sul modo in cui potere o saper fare un certo movimento, compiere una data azione. Deve invece interrogarsi prima di tutto su cosa non deve fare, deve sapere che cosa non fare. Egli non lavora a partire da un'attitudine secondo cui

⁶² Mutuiamo l'espressione da G.Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Venezia, 2014.

intende-intenziona una determinata cosa, compiere un determinato gesto, respirare in questa o in quella maniera, bensì lavora a partire da un atteggiamento per cui quella cosa «*fa a meno di non farla*» (TP 23, corsivo ns.). Strano, enigmatico movimento: è come se attraverso lo scarto di questa sottrazione, di questa astensione, quasi un (apparente) giro a vuoto, il soggetto si trattenesse appunto presso la propria potenza, che nel vivente umano (libero dal destino biologico cui l'animale è assegnato dal suo programma genetico innato) è soprattutto –dato il carattere ambivalente di ogni *dynamis*– im-potenza o potenza di non fare, di non esaurirsi nell'atto. Grotowski è ben consapevole della difficoltà di esprimere concettualmente («“In generale” è il nemico dell'arte!», diceva Stanislavskij) ciò che può darsi e chiarirsi solo nella pratica corporea e nell'esercizio continuo: «a un certo punto», dice, «la logica tradizionale non serve più» (TP 285) e diventa «necessario ricorrere ad un linguaggio metaforico» (TP 46). Quindi dobbiamo «fare cose che sappiamo bene di non poter fare» (TP 285), dal momento che l'attitudine dell'attore non è appunto quella di «voler fare una data cosa, ma di *rinunciare a non farla*» (TP 96, corsivo ns.). Deponendo ogni volontà-intenzionalità individuale, il soggetto attore o attuante si costituisce attraverso la possibilità di non usare di alcuna *technè* immediatamente né strutturalmente positivo-produttiva. O meglio, fa e agisce, ma ciò che fa-agisce non solo deriva, scaturisce dalla sua potenza di non-fare e non-agire, è ad essa complementare, ma a questa rimane intimamente connesso come alla sua condizione immanente. Come trattenesse l'atto nei pressi della potenza. Come dovesse restare in bilico sulla soglia, sul confine tra potenza e atto. E, nel senso che si è già indicato, non appoggiandosi su di un soggetto come unità presupposta e soggiacente che eserciterebbe un “volere” sul mondo, questo processo, afferma Grotowski, «non è volontario» (TP 23). Esso piuttosto si configura attraverso le maglie strette e fruttuosamente aporetiche di un incrocio a chiasmo tra attività e passività. Se il nostro corpo è segnato da e in una esposizione originaria (patica e non logica), se esso prima di tutto fa esperienza della propria passività, occorre essere, scrive Grotowski nel suo linguaggio, «interiormente passivi ma esteriormente attivi» (TP 286). Occorre cioè porre il problema (arduo, aggiunge il maestro, da spiegare in termini concettuali) di una «passività creativa» che in prima istanza si esprime con l'abissale semplicità del «non far niente» e del silenzio assoluto, mediante cui l'attore «rivolge la sua intera natura verso le sue fonti» (TP 288). Egli dunque, attraverso la pratica di questa *technè* dell'astensione, di questa difficile virtù dell'omissione, raccoglie la propria inattività, assume la propria passività, mostrando «una disponibilità passiva ad attuare una partitura attiva» (TP 23). Forse questa potrebbe essere considerata in certo modo (lo avanziamo in maniera cautelativamente dubitativa) una delle forme empiriche o delle figure prassiche attraverso cui può darsi la contemplazione della nostra potenza di fare e di non fare «che rende inoperosa ogni specifica *energeia*» così che «l'esperienza di un 'proprio' e di un sé' diventa possibile»⁶³.

⁶³ G. Agamben, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Neri Pozza, Vicenza, 2007; citiamo dall'ed. Boringhieri, Torino, 2009, p.274.