

Seminario delle arti dinamiche

CORPI MUSICI: LA CONOSCENZA CHE DANZA

Note dalla prima sessione (23 novembre 2019)

Florinda Cambria

Come cominciare?

Mi sono detta: si comincia sempre raccontando una storia. Ma *come* si comincia a raccontare una storia? In un quaderno dell'anno scorso ho trovato un appunto erroneamente postdatato al dicembre 2019, come una involontaria premonizione. L'appunto dice: «Il *come* e il coraggio dell'attesa».

Comincerò questo Seminario raccontando la storia dei luoghi nei quali la musica è apparsa a Mechrí, una storia di «dettagli luminosi», come usa dire Carlo Sini. Racconterò la storia dei luoghi in cui, nei quattro anni di lavoro mechrítico fino a qui trascorsi, sono per me apparsi dettagli musicali e cercherò di illuminarli, di ricordare come essi abbiano risuonato e risuonino per me oggi.

Primo dettaglio risonante: F. Kafka, *Le indagini di un cane*, testo proposto lo scorso anno da Antonio Attisani per gli Esercizi di drammaturgia da lui condotti (cfr. Archivio on line, anno 2018-2019, Seconda sessione – Dossier). Il passo in questione si trova alle pp. 1178 ss. della traduzione riportata nel Dossier e, nelle mie note a margine del testo, lo avevo intitolato «Tutto era musica». («Tacevano quasi sempre, eppure, come per magia, tutto era musica».)

Ho detto che racconterò la storia delle trascorse apparizioni musicali nel perimetro bianco di Mechrí. Ma mi accorgo che già l'espressione «raccontare la storia» è un altro dettaglio risonante. In chiusura del 2016-2017 Mario Biagini e le donne di Open Program presentarono ai Soci la prova aperta di un lavoro che si chiama *Dark is My Mother*. In un punto, piuttosto iniziale, della drammaturgia di quel lavoro si diceva: «E ora? Ora possiamo raccontare la storia». Evocammo quella breve battuta in una delle sessioni finali del Seminario delle arti dinamiche dello stesso anno, quando, prendendo congedo dal cammino svolto insieme a Biagini in merito allo *śivaismo kashmiro* (si veda in proposito AA.VV., *Dal ritmo alla legge*, a cura di F. Cambria, Jaca Book 2019, pp. 131-164), decidemmo fosse giunto il momento di «lasciare l'India». E dovevamo ormai farlo perché – dicemmo in quella sessione – «ora siamo in questione noi» (cfr. Archivio on line, anno 2016-2017, Seminario delle arti dinamiche, Sessione 9, Brogliaccio n. 53). Si può dunque iniziare a raccontare la storia quando ci si avvede che, nella storia, ad essere in questione (materialmente e in prima persona) è anzitutto colui che istoria la storia.

Ulteriore dettaglio risonante: *Dark is My Mother* vuol dire *Nera è mia madre*. Ma cosa significa «madre»? C'è una rosa di sensi che risuona nella parola «madre». Il latino *mater* ha la stessa radice di *materia*: la radice MA- = «misurare», «preparare con la mano», «costruire», da cui, ad esempio, il sanscrito *matram* che significa «misura» e quindi «ciò che si misura». Sicché *Nera è mia madre* vuol dire che oscuro è ciò che mi dà misura, nera è la materia di cui son fatta. E in questa oscurità sono in questione io, e proprio perciò posso e devo raccontare questa storia.

Riferimenti fondamentali in questo Seminario delle arti dinamiche saranno René Daumal (1908-1944) e Antonin Artaud (1896-1948). Due citazioni ci faranno da guida (le ho già riportate nella presentazione del Seminario che si trova tra le pagine del programma di lavoro per quest'anno). Le richiamo qui. Antonin Artaud: «Quando recito una poesia non è per essere applaudito, ma per sentire corpi di uomini e di donne, dico *corpi*, tremare e volgersi all'unisono con il mio, volgersi [...] all'anima, cioè alla materializzazione reale e corporea di un essere integrale di poesia». Daumal: «[...] La musica diventa così uno dei loro [dei popoli primitivi] strumenti di stregoneria, di magia, o di comunione sociale». Un altro passo di Daumal valga ora come esergo per questo nostro Seminario.

«Avrei preferito raccontarvi tutto subito. Poiché sarebbe troppo lungo, ecco l'inizio della storia. È sempre artificioso parlare dell'inizio e della fine di una storia, dato che non ne percepiamo che delle fasi intermedie. Ma, all'origine degli avvenimenti, vi fu un incontro, e ogni incontro è un inizio relativo, e questo incontro, in particolare, contiene di per sé tutta una storia.

Quello che intendo raccontare è talmente straordinario, che devo prendere certe precauzioni. Per insegnare l'anatomia ci si serve di schemi convenzionali – in luogo di fotografie –, i quali differiscono sotto ogni aspetto dall'oggetto da studiare, se non che sono conservate certe relazioni – quelle, precisamente, che formano *la cosa da conoscere*. E qui, io ho fatto lo stesso»¹.

Ho cercato anche io di individuare, nella storia che qui comincio a raccontare, relazioni e ricorrenze, fiduciosa che tali relazioni siano in fondo tutto quel che c'è da conoscere o da riconoscere. Il racconto avrà un andamento cronologico. Ogni racconto, d'altra parte, è un conto del tempo, il suo prender misura e il suo irrevocabile materiarsi. Si dice infatti che il tempo sia irreversibile. Mi domando se lo siano anche i racconti che lo istoriano, la materia di cui il tempo è fatto.

2015-2016

Primo anno di Mechrí (cfr. AA.VV., *Vita, conoscenza*, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2018). Il Seminario di filosofia, intitolato *Diventa ciò che sei*, si concluse con l'immagine di una *scholé* nomadica, che monta e smonta le sue tende e che, in questo movimento, si addestra a diventare ciò che è.

Il Seminario delle arti dinamiche, intitolato *Ancora teatro?*, si concluse con gli *objets trouvés* e il «teatro della morte» di Tadeusz Kantor. Si disse allora che il teatro (osammo chiamarlo la «matrice di ogni conoscenza») fa degli oggetti inerti e dei corpi morti (i corpi degli attori stessi...) qualcosa di vivente. Forse la conoscenza, il teatro – dicemmo allora – è presa in carico delle cose morte e capacità di immettere in loro un sussulto, di inoculare in esse una vibrazione? Il Seminario delle arti dinamiche era cominciato infatti con un riferimento a Nietzsche e allo «spirito della musica» come potenza che compone Apollo e Dioniso, che rende la scultorea dattità delle forme connaturata alla forza fluidificante che le sforma e le consuma. A riflettere sul senso di tale composizione ci supportò Mario Biagini, parlandoci delle peculiarità del «canto vibratorio» a cui già avevamo volto l'attenzione grazie ad alcuni testi di Jerzy Grotowski. Questi temi furono ripresi durante il ciclo di incontri («Prospettive sull'arte come veicolo») con il Focused Research Team in Art as Vehicle guidato da Thomas Richards, che si tenne nel novembre 2017. Per chi fosse interessato, sul tema grotowskiano dell'«arte come veicolo» suggerisco la lettura del n. 2019-1 della rivista «Il Pensiero», recentemente apparso con il titolo *Luoghi del sapere: teatro e conoscenza* (in particolare pp. 185-222).

2016-2017

Nel secondo anno di Mechrí (cfr. i materiali raccolti nel citato AA.VV., *Dal ritmo alla legge*) ci si interrogava sulla matrice ritmica (ecco di nuovo la musica) della legge. Il Seminario di filosofia, intitolato *In cammino verso il Monte Ida*, si concluse con una catabasi nel fondo della caverna del Monte Ida, dove – come disse Sini – trovammo nient'altro che noi stessi, presi nella nostra *praecisio* operativa e chiamati infine a una «purificazione».

Praecisio: particolarità, delimitazione, ritaglio, stacco operativo che ci determina, ci rescinde e ci costituisce nella nostra specificità e nella nostra parzialità. Così «presi», ci trovammo dunque in fondo alla caverna della legge e questo ritrovarsi apriva a una possibilità: era uno slancio e un invito a compiere *in noi stessi* quello medesimo movimento ritmico che nel Seminario di filosofia si era detto essere il «movimento con cui accadono le cose tutte». L'invito alla purificazione era dunque – potremmo dire – invito a farsi accendere ritmicamente, nel movimento triadico dello stacco, dell'attesa e del ritorno. L'essere staccato di ogni *bios*, di ogni vita particolare implica la possibilità di un'attesa, di una protensione verso il ritorno alla vita una e indivisa (che chiamammo *zoé*). Il tema della musicalità, nel Seminario di filosofia, emergeva dunque nel senso di un'attesa, di un'aspettativa di comunanza e unità, resa possibile dalla percezione della separatezza, dell'essere staccati. Come però conseguire tale comunanza? Come colmare l'attesa? Sini suggerì la via, evocata da Platone nelle *Leggi*, della educazione simposiale, l'educazione mediante il canto e la danza corali come mezzo per arrivare alla *syn-phonia*, alla con-vocazione delle parti in vista di una possibile interezza. È il modo con cui tale educazione avrebbe potuto sortire il proprio effetto – precisò Sini – è una sorta di incantesimo, un incantamento, una magia. La musica era evocata dunque come potenza co-obbligante di natura magico-religiosa, *dynamis* compositiva che tiene assieme le parti staccate configurando fantasmaticamente (magicamente) l'intero che di per sé non c'è mai. La vita indivisa (*zoé*) era intesa come principio motorio della generatività di tutte le vite particolari, come «anima del mondo» che è «più antica» di ogni *bios*, di ogni vita incorporata e rescissa (presa nella sua *praecisio*), e che non è altro se non il movimento del cielo, nume-

¹ R. Daumal, *Il Monte Analogo*, trad. it., in Id., *La conoscenza di sé*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1986².

rabile secondo la cifra del ritorno, cioè dell'1 e del 2, dell'«eccolo di nuovo». La regola educativa che ritrovammo in fondo alla caverna del Monte Ida era dunque di addestrarsi a questo movimento di ritorno.

Nel Seminario delle arti dinamiche dello stesso anno demmo un nome a tale movimento e lo chiamammo «vibrazione». Ecco perché decidemmo di «andare in India»: perché là ci parve di poter trovare, nella tradizione sapienziale dello śivaismo kashmiro, e in particolare in *Spandavada* (la Scuola della vibrazione), un tantra, una regola pratica che insegnasse come realizzare quella danza che fa accadere l'intero nelle parti. Dovemmo però anzitutto precisare cosa intendessimo con l'espressione «arte dinamica»: movimento che ha la forza, l'efficacia, la potenza di sedurre i corpi prescissi (determinati e specializzati dal gesto vocale che, nominandolo, mette al mondo il corpo morto, ossia l'*objet trouvé* per antonomasia) a togliersi come corpi staccati e a farsi corpi porosi, penetrati e impregnati di tutto, affinché l'intero torni vibrando in essi. (Non posso qui non ricordare l'af. 378 di *Gaia scienza*.) Dicemmo allora che quel ritorno vibrante, che toglie e rinnova le parti, accade nel modo della risonanza (*dhvani*): presenza musicale del tutto nelle parti come *un movimento che è simultaneamente un suono*, una vibrazione (*spanda*) appunto. Un mantra, un «suono spontaneo essenziato di nulla», come lo sono il rumore del vento tra le foglie, il verso degli animali, il mondo che respira, il mondo che canta. (Cfr. la sessione 2 del Seminario di filosofia attualmente in corso.)

Nella sessione conclusiva del Seminario delle arti dinamiche lasciammo l'India perché – dicemmo – «ora siamo in questione noi». Noi infatti non abbiamo una tradizione tantrica, non abbiamo una sapienza pratica che ci insegni e che tramandi come realizzare quello *spanda* che è la conoscenza suprema e che consiste nel diventare tutto (nel diventare Śiva stesso: il dio che danza, delle cui membra squarciate e ricomposte è ogni volta, sempre di nuovo, fatto il mondo). Noi – dicemmo – non sappiamo come attingere la identità vibrante nella quale sono uno e coincidono non solo la parte (il soggetto conoscente) e il tutto (il mondo conosciuto), ma anche il movimento sonoro, il suono-movimento (la vibrazione, l'atto conoscitivo) per il quale possono esserci e le parti e il tutto. Alle arti dinamiche – dicemmo allora – compete una potenza seduttiva che convinca e inamori i corpi staccati, cioè le vite singolari, a desiderare di togliersi come corpi staccati, a uscire dalla propria *praecisio* e a farsi porosi, organicamente porosi, transitabili, penetrabili dal tutto. È così che accade la vibrazione, secondo la Scuola Spanda: vibrazione mediante compenetrazione.

Pur carenti di tradizione pratica che insegni come realizzare tale movimento, trovammo però, proprio in chiusura del nostro Seminario, un espediente a cui le arti dinamiche potessero in qualche modo fare ricorso. Lo chiamammo «l'espediente erotico» perché suggerito dalla terapia che, in alcuni trattati medici medioevali, veniva prescritta per curare i malati di *amor hereos*, l'amore nostalgico per un oggetto perduto o mai posseduto (come l'intero agognato dai corpi staccati). Tale terapia consiste nell'uso del canto poetico e della musica strumentale («*versum recitatio et cantus seu instrumentorum suavitas*»), mediante i quali la nostalgia è tolta dalla compenetrazione vissuta dall'amante con il suo uno-tutto, una compenetrazione che passa attraverso la vibrazione sonora dell'azione musicale. L'espediente erotico ci sembrò, in tal senso, una via per *costruire* «corpi più grandi», cioè *corpi musici* o corpi composti, che tengano assieme, nel medesimo processo, le parti staccate e l'intero. Così chiudemmo il Seminario. Restò tuttavia inevasa, ancora una volta, la domanda che chiedeva *come* si facesse una tale musica. La domanda restò sospesa al «coraggio dell'attesa».

2017-2018

L'anno mechritico fu dedicato al tema *Le parti, il tutto*. Il Seminario di filosofia si chiamava *Simultaneità: l'uno dei molti*. Il Seminario cominciò con una domanda: «Che cos'è una cosa?». Questa domanda si affacciò sulla dinamica di un vortice come effettiva immagine della simultaneità. La simultaneità evocata sin dal titolo si venne chiarendo infatti come vorticoso movimento e continua metamorfosi di *ogni* uno nei suoi molti, di *ogni* unità nella sua molteplicità, dove l'unità stessa sia intesa come «funzione dinamica dei molti». Ma perché *ogni* uno? Perché l'unità – si disse – non è una cosa, il che chiariva quanto fosse mal posta la domanda che chiedeva come si tenessero assieme le parti e l'intero: se c'è l'intero, infatti, non possono esservi parti e, se vi sono parti, non può esservi l'intero. Intero è invece sempre quel movimento *unico* che, in quanto «funzione dinamica dei molti», è il movimento del loro reciproco differire. Non dunque un movimento locale o uno spostamento, ma un gioco di azione e reazione tra i molti: vibrazione reciproca tra tutti i molti, reciprocità che genera l'essere nelle sue differenze (le cose che sono). Di tale movimento si compone pertanto ogni «cosa»; ogni «cosa» è il vorticoso movimento di tutti i molti risuonanti in tutti, di tutte le parti in battimento con tutte le altre. Sicché ciò che chiamammo l'unità è un rimbalzo correlante e interagente fra tutte le cose, un risuonare infinitamente polifonico che è madre, materia, misura di cui tutte le cose son fatte. E il mondo – proseguì Sini – non è che trascrivibilità infinita di tale risuonare in *incorporazioni spazializzanti*, poiché quell'intreccio di mobili relazioni coagula e si rapprende, di rimbalzo in rimbalzo, in figure determi-

nate. Questa «danza», come anche la chiamò Sini, è un modo per pensare l'unità di tutte le cose: unità che – diveniva finalmente chiaro – non può essere una cosa né una somma di cose.

«Ogni cosa è una danza in esercizio», diceva ancora Sini; una danza in esercizio che si traccia prendendo corpo nelle sue spazializzazioni; corpi come concrezioni di un infinito movimento. Ma allora, dove finisce un corpo? dove finisce ogni cosa determinata? qual è il suo limite? «I corpi sfumano al limite di una danza», di un rilancio reciproco, di una vibrazione che fa essere l'uno nell'altro e ciascuno in tutti (vibrazione che è la *voce* del tutto, di cui le parti si sostanziano come impronte di un movimento rappreso). Simultaneamente, la danza sfuma al limite dell'inerzia poiché essa non è altro né altrove dallo slanciarsi ed esplodere dei corpi, i quali sono le sue concrezioni e i suoi coaguli inerziali. Chiediamoci ora: cosa è «danza»? Qual è il luogo, lo spazio della danza? Dove accade la danza? Essa non accade nelle figure o nelle posizioni, ma *tra* le figure, nel loro fluidificarsi e svanire l'una nell'altra. E questo «tra» è un nulla di figura, un nulla che è l'essenza stessa del danzare (si ricordi: «un suono spontaneo essenziato di nulla») e che Sini ha chiamato spesso «transito».

La conoscenza che danza è il sottotitolo del nostro Seminario di quest'anno. Varrà dunque la pena prestare attenzione alla parola «danza» e alla rosa di sensi racchiusa nella sua etimologia. *Danza* (in tedesco *tanz*) e *danzare* (in tedesco *tanzen*) vengono dalla radice indoeuropea TA-, TAN- = «tendere», «distendere», «stirare»; da cui il greco *tànumai* e il sanscrito *tanomi* (che significano appunto «stendere») e anche – sempre in sanscrito – *tantus*, che significa «filo», «corda». E quest'ultimo è per me un altro dettaglio potentemente risonante.

Nella danza, abbiamo detto, c'è una figura, poi un'altra figura e, tra le figure, c'è la tensione dell'una nell'altra, come un filo o una corda tesa che lega una figura all'altra.

Nel Seminario di filosofia del 2017-2018 Sini chiese: qual è il punto di tangenza tra le cose e la loro risonante alterità? qual è il punto di fusione (l'altro dalla figura) che collega il mondo/movimento ai suoi saperi ovvero alle sue figurazioni? E aggiunse: si tratta di un «punto irriducibilmente altrove qui», che è il *continuum* di tutti i contigui. Quale sapere potrà afferrare tale punto? Sini concluse che la filosofia con il suo *logos* definitorio e le scienze con il loro metodo analitico, di fronte a questa domanda, falliscono nel sogno di afferrare una verità assoluta. In ogni conoscenza infatti non vi sono che trascrizioni, figure, rappresentazioni nelle quali, ogni volta di nuovo, quel punto esplose e accade al limite. Vedere che la filosofia non può più avere la pretesa di possedere la verità del mondo, di racchiudere la danza in una sua figura, significa – concluse Sini – aprirsi a un nuovo compito: «rendere palese simultaneamente il danzatore e l'effetto della danza».

Per il Seminario delle arti dinamiche la questione risuonava così: in che consiste dunque il compito e la possibilità del fare ad arte, il compito e la possibilità dell'arte in quanto forma di conoscenza diversa e interrelata con quella filosofico-scientifica? Il problema era ed è che, per le arti dinamiche, non si può trattare solo di appalesare, di mostrare o di far vedere la simultaneità del danzatore e dell'effetto della danza; la *dynamis* del fare ad arte è di *fare accadere quella simultaneità*.

Il Seminario delle arti dinamiche del 2017-2018 si intitolava *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre*. (Quando scelsi quel titolo, non sapevo che «filo» e «danza» avessero la stessa radice, che dicessero in fondo la stessa cosa.) Anche in quella occasione prendemmo le mosse dalla domanda: *come comporre?* Ossia: *come fare musica?* Ci guidava un verso di *Spandakarika* su cui avevamo lavorato l'anno precedente: «Gli stati separati riposano là dove sono legati insieme come in una ghirlanda».

Partimmo con la lettura di un passo tratto dal *Sutra della ghirlanda* (chiamato anche – altro dettaglio risonante – *Sutra della luce dorata*), dove si chiede: «Quanto dura la vita del Sakiamuni?» (testo reperibile nell'Archivio on line, anno 2017-2018, Seminario delle arti dinamiche, Sessione 1). La domanda aveva a che fare con la durata, con il tempo (quindi anche con la storia e con il racconto: me ne avvedo solo adesso). Citammo poi le righe conclusive di un testo di Antonin Artaud, che avrebbero dovuto concludere la sua recensione a una pantomima del 1935 di Jean-Louis Barrault (*Autour d'une mère*, dal romanzo di William Faulkner intitolato *Mentre morivo*), posta in chiusura della sua raccolta di saggi intitolata *Il teatro e il suo doppio*, e che invece caddero nella versione a stampa del testo. Eccole: «Chi conosce ancora il gesto che lega e scioglie veramente, senza forma e senza somiglianza, e dove la somiglianza che prende forma non è più che un'ombra al limite di un grande grido». Un'ombra al limite (nel punto di fusione) di un grido. Come la vibrazione che accade al limite di tutti i corpi, dei quali è l'oscura materia, la madre nera, l'ignota misura.

Ci interrogammo dunque, attraverso un percorso negli scritti di un grande maestro della composizione, Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898-1948), intorno alla questione del comporre. Ma anzitutto notammo che tale questione dice di una preliminare esperienza e coscienza di frammentazione. Solo per il frammento infatti può sorgere l'anelito alla (ri)composizione di un intero che evidentemente non è già dato. L'età mo-

derna – dicemmo allora – è l'epoca del frammento; proprio per questo, è anche l'epoca della massima tensione compositiva, come vedemmo esaminando alcune correnti artistiche di inizio Novecento. Ad esempio, il costruttivismo e la sua arte intesa a comporre (come in una immensa *grotesca*) artificio-macchina-parte e natura-vivente-intero («*homo-natura*», dicemmo anche, riprendendo la questione nietzschiana della conoscenza). Noi, che avevamo lasciato l'India per tornare a noi, parlammo allora della ferrovia Transiberiana come di una metafora perfetta per raccontare il grandioso progetto dell'Europa novecentesca (per molti versi ancora la nostra) di tenere assieme l'Occidente e l'Oriente. Progetto di una macrocomposizione dell'Occidente con il suo Oriente; progetto che si tessé nelle arti come nella filosofia e nelle scienze, in cerca di una tradizione, ovvero di un sapere pratico, di una conoscenza operativa che desse accesso al senso di una interezza perduta. La fame di Oriente, che esplose in Europa nei primi decenni del Novecento, fu ricerca di una conoscenza organica che attingesse il suo «come» (un «come» dimenticato), per poter diventare ciò che era (ed è). *En passant* notiamo che quella medesima fame (la ritroveremo anche in Daumal e in Antonin Artaud) ha acceso sia progetti rivoluzionari di costruzione di un'umanità rinnovata e aperta a un futuro inaudito (come nel caso di Ejzenštejn), sia progetti reazionari animati dal sogno di ritrovare una remota radice identitaria in grado di restituire proprietà e appartenenza a un'Europa che viveva la modernità come decadenza e perdita di sé (ne sono esemplare espressione certe tendenze «orientalistiche» e «irrazionalistiche» presenti nella risentita cultura fascista e nazista).

Il Seminario delle arti dinamiche, nel 2017-2018, si concluse con una affermazione forse straniante, ma invero coerente con quanto era accaduto anche nel Seminario di filosofia; si disse infatti che, se il compito della filosofia è di mostrare la simultaneità del danzatore e degli effetti della danza, la capacità precipua del fare ad arte consiste nel fare accadere quella simultaneità per mezzo della *magia*. Le arti magiche, infatti, prevedono sempre l'uso di «abracadabra» che fanno accadere l'artificio per antonomasia: quello di portare nella presenza l'invisibile, di *incantare* il presente, cioè *immetterlo nel canto* mandandolo in battimento con ciò che in esso è assente, di far risuonare le cose visibili del loro vibrante margine invisibile, comandando a ciò che tra le cose visibili si tende e svanisce (come «filo della ghirlanda») di manifestarsi e agire.

Notammo allora che il comando, la proposizione imperativa è l'artificio per eccellenza: pura potenza magico-musicale della parola («abracadabra») che, risuonando, mette al mondo l'invisibile e così trasforma sia il mondo sia chi la ascolta – ovvero, anzitutto, chi la pronuncia, in quanto del proprio «abracadabra» egli è appunto il primo ascoltatore. Per riprendere le espressioni usate nel Seminario di filosofia potremmo dire così: è nel danzatore che anzitutto accadono e si vedono gli effetti della danza; il danzatore è fatto di danza e la danza è fatta del danzatore. Nell'accadere dell'una, magicamente prende corpo l'altro, e viceversa. Arte è magia che comanda, e così fa accadere, il danzabile della danza nel danzatore. (Nei «canti di tradizione» praticati nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, nel loro «canto vibratorio», forse è proprio questa l'efficacia di cui si fa esperienza.)

Per chiarire il senso di quelle conclusioni, facemmo un riferimento anche alla sapienza alchemica, un'antichissima sapienza pratica e prescrittiva (un tantra, a suo modo), la cui tesi centrale è la coincidenza dell'alchimista con la sua opera. L'*Opus Magnum*, il culmine attuativo della pratica alchemica, della sua arte di mescolare e trasformare gli elementi, consiste infatti nella produzione di una metamorfosi dei corpi che lavora simultaneamente sul micro e sul macro, sull'alchimista e su ciò che nel crogiolo dell'alchimista viene portato in fusione. La «pietra filosofale» alla cui costruzione l'artificio alchemico anela e nella cui realizzazione consiste la Grande Opera alchemica, non è altro che l'illuminarsi, il farsi «oro» della materia più oscura: materia prima che, dallo stato di *nigredo* è via via lavorata in successive fasi (*albedo*, *citrinitas*, *viredo*, *rubedo*). Ma il graduale cambio di stato della materia nera, il suo illuminarsi – se l'artificio è condotto a buon fine – fino alla *rubedo* è anche il simultaneo divenir luminoso dell'alchimista: egli è fatto degli stessi elementi di cui è fatto il mondo. Forse sarà necessario tornare a riflettere sulle pratiche alchemiche, nel corso di questo nostro Seminario. Per ora continuiamo a raccontare la storia.

Ciò che si chiarì infine, nel 2017-2018, è che, nella *dynamis* del fare ad arte, non si tratta di tenere assieme – come ingenuamente dicemmo in un primo momento – le parti e il tutto, come se l'intero potesse esser fatto di parti e il tutto potesse essere semplicemente affiancato alle parti. Il filo della ghirlanda, del resto, in quanto è ciò che tiene assieme le perle o i fiori di cui la ghirlanda è fatta, non è una perla tra le perle né un fiore tra i fiori. Diversa è la sua natura. Ciò che compone non può essere posto e composto tra i «posti». E il suo presentarsi, il suo materiale attuarsi non è altro che il venire al mondo di una nuova ghirlanda, nella quale risuona una luminosa e vibrante metamorfosi.

2018-2019

Lo scorso anno i lavori di Mechrí presero le mosse dal rapporto tra «evoluzione» e «progresso» (figure del tempo e del suo metamorfico istoriarsi). Il Seminario di filosofia si intitolava *Le potenze della terra e le figure dello specchio*: un titolo che esprimeva, con parole nuove, il medesimo problema su cui ci si era affacciati nell'anno precedente, ovvero una dualità (potenze della terra e figure dello specchio) da appalesare simultaneamente, da comporre in unità dinamica.

Sini cominciò leggendo alcuni passi da Esiodo, passi nei quali il racconto della storia del mondo è cantato, nella sua voce nascente, da Calliope. La Musa della poesia epica è infatti soglia tra la narrazione mitologica e il racconto cronico-crono-logico che mette in fila, un passo dopo l'altro (*pro-gressus* significa infatti «passo in avanti») la sterminata vicenda di dei/natura e umani/cultura. Una soglia che distingue e compone le potenze della terra e le figure sapienziali nelle quali tali potenze si rispecchiano.

Il risuonare della «bella voce» di Calliope è per me un altro dettaglio musicale che nel racconto di oggi si illumina di senso nuovo. Le apparizioni musaiche a Mechrí, in effetti, sono state frequenti, negli anni passati, a delineare l'orizzonte della *mousiké* come sfondo di ogni umano conoscere: *mousiké*, nel suo senso greco classico, come scienza e arte di ciò che è «ben ordinato». Già nel 2015-2016, in effetti, avevano vegliato sui nostri percorsi mechrìtici Melpomene (la Tragedia), Thalia (la Commedia) e Polimnia (il Mimo), convocate nel Seminario delle arti dinamiche che si intitolava *Ancora teatro?*; e, dopo Calliope, nel 2018-2019 arrivarono con passo leggero anche Erato (la Poesia amorosa) ed Euterpe (la Poesia lirica), ad accompagnare il Seminario delle arti dinamiche, dedicato alle diverse declinazioni e articolazioni della parola poetica e magistralmente condotto da Tommaso Di Dio. Quest'anno, forse, verremo visitati dalle tre Muse fino a qui rimaste in attesa: Clio (la Storia) già ha fatto irruzione, senza che nemmeno ce ne accorgessimo, in questo nostro racconto che conta e inanella i dettagli musicali del nostro breve passato mechrìtico; Tersicore (la Danza) batte con piede leggero il suo TA- TAN- sin nel titolo del nostro Seminario; e a completare il convivio di quest'anno mechrìtico dedicato all'anima e alla musica, in qualche modo si annuncia anche Urania (l'Astronomia). Come a suggerire sibillantemente che, guidato dalla sapienza di Tersicore, il corpo di Clio si dilata e si estende come corda tesa, fino a coincidere con Urania: come se a ogni passo battuto sulla terra fosse il cielo stesso a risuonare secondo il proprio *nomos*. O come se Tersicore infine fosse la Musa che, d'un sol passo, collega il cielo alla terra, degna erede della madre Mnemosyne che fu figlia di Urano e di Gea.

Ma torniamo al racconto dell'anno passato. Il Seminario di filosofia indicò il cammino che ha portato, nella conoscenza poetica e poi in quella filosofica e scientifica, la memoria della Natura nel racconto mitico-poetico e poi in quello storico-prosaico, del quale noi e le nostre conoscenze siamo tutti figli. Ma, in quelle diverse figurazioni, in quei diversi segni della memoria, non è da vedere una mera successione né un mero progresso, poiché – ci mostrò Sini – ogni memoria ha il suo oblio, e l'una e l'altro, nella loro complementarità, vigono in una reciprocità aperta, in una polarità irresolubile (incomponibile? a-musica?). Ogni segno – potremmo ripetere – ha il suo rinvio simbolico al suo «altro» radicale, alla sua condizione e al suo limite, come una parte che rinvia al suo tutto. L'eterno movimento del vivente (le forze della Natura, gli Dei, i protagonisti di ogni racconto cosmologico) si dà tempo (si fa memoria) spazializzandosi nella «irrevocabile strozzatura» delle sue incorporazioni (dei suoi segni); sicché ogni racconto dà corpo a quel movimento pur non coincidendo mai con esso, ma alludendovi nel modo della verosimiglianza. La Musa, del resto, lo disse già a Esiodo: i racconti sanno dire sia menzogne *simili al vero*, sia parole vere (cfr. Archivio on line, anno 2018-2019, Seminario di filosofia, sessione 1). Qual è però la «parola vera»? Sini sottolineò la differenza tra il canto delle Muse (il racconto poetico) e lo «s-canto» della scienza (il racconto logico-definitorio e poi analitico-quantificante: ciò che nella sessione inaugurale del corrente Seminario di filosofia Sini ha chiamato «il letto di Procuste della filosofia»); nella parola poetica risuona ancora la «parola vera» perché essa è canto, ossia «musica: discorso originario che è il liquido amniotico dell'anima». Così si espresse precisamente Sini, in conclusione del Seminario, come a preannunciare il tema di lavoro di questo nuovo anno. Il discorso musicale ricorda che proprio la verosimiglianza è il modo del sapere (non un suo difetto, ma la sua forma peculiare) e che vera non è la (impossibile) coincidenza del racconto con l'eterno (atemporale) movimento della vita cosmica, ma il rinnovarsi del rinvio a quel movimento, nel segno di quel canto che intride la memoria del proprio oblio e dà forma all'oblio discernendone nuova memoria.

Il «tempo» del mobile eterno perciò non è che il «darsi tempo del vivente», nei segni che lo raccontano. E irrevocabile non è dunque il «tempo» (che, di per sé, non è che un effetto di racconto), ma la spazialità dei corpi nei quali esso si incarna. Sicché – ulteriormente chiariva Sini – tutto quel che c'è e tutto quel che il sapere umano ha da sapere è la *metabolé* di corpi e segni, la loro reciproca riconfigurazione metabolica in ogni ricanto del mondo. (Esiste, mi sembra, un passo della danza «classica» che si chiama *entrechat*: un pas-

so battuto in salto con rapido incrocio delle gambe l'una davanti all'altra: *en avant e en arrière*, dicono i ballerini con il loro francese vezzoso.)

Il Seminario delle arti dinamiche si intitolava, lo scorso anno, *Prolegomeni alla ricomposizione del corpo di Orfeo* – alla ricomposizione, cioè, del corpo smembrato del cantore per eccellenza. Ma subito si chiarì l'assonanza con il Seminario di filosofia: in questione era la possibilità di ricomporre il corpo musicale dei nostri saperi, frammentati e dimentichi del canto che, sebbene da una testa mozzata, non smette di risuonare tra i gorghi. La poesia del Novecento – disse Di Dio in una delle prime sessioni del Seminario – non ha più un cielo da scrutare e a cui armonizzare il canto dei mortali: anche il cielo per noi si è fatto mortale, come ogni verità. Nel tempo della «fine della storia», il poeta è colui che, nel suo canto, dà un tempo al nulla; e, così facendo, «secerne un tempo altro» lasciandolo sgocciolare dal proprio corpo fattosi poroso. Ma si tratta di una secrezione che sgorga da un corpo spremuto, battuto, scorticato. Solo così, nel corpo della poesia, cioè nelle parole del suo canto, è possibile regredire al di sotto della sua epidermide, mettere a nudo la sua carne viva. E da tale carne, che pulsa al di sotto di ogni *discorso* (memoria del tempo che corre) e al di sotto di ogni *canto* (ricordo della potenza obliata che permane al fondo di ogni discorso), emerge la *voce*: esperienza della «necessità e giustizia» del venire al mondo dell'espressione. Questo senso della voce Di Dio lo spiegò rifacendosi alle tesi sostenute da Umberto Fiori nella sua raccolta di saggi *La poesia è un fischio* (Marcos y Marcos, Milano 2007), sulle quali tornammo anche durante la Bottega dei saperi dello scorso giugno (nell'Archivio on line se ne possono ascoltare le registrazioni. Si veda anche, sempre nell'Archivio, la sessione 6 del Seminario delle arti dinamiche 2018-2019). Voce è – se ho bene inteso – il movimento stesso del significare, la spinta a esprimere che è all'origine di ogni dire nel suo limite irrevocabile, cioè nel corpo determinato in cui si manifesta. Il canto di *Giuseppina la cantante*, la musicante del popolo dei topi narrata da Franz Kafka, ha la sua straordinaria potenza poetica, il segreto della sua efficacia nella capacità di mettere al mondo questa voce.

Ma la voce non è solo *phoné*; essa è intreccio indissolubile di gesti, danze, corpi, racconti, strumenti. Col che un punto importante si chiariva per me: il «canto» in cui la voce risuona è ciò che tutti fanno, ciò che ogni vita fa, ciascuna presa nella irrevocabilità del proprio corpo. Come nello squittio di Giuseppina, come nel vento che corre tra le fronde, come in questa mia rocambolesca «storia della musica a Mechrí», ciò che sempre accade è «un suono spontaneo essenziato di nulla», la voce di un transito metabolico nel quale il mondo *si fa* segno. La peculiarità della poesia – potrei allora concludere – non è una speciale competenza nella tecnica del canto, visto che il canto è infine ciò che sempre accade. Peculiare dell'azione poetica è invece una precisa qualità dell'ascolto: ascolto di una presenza che si espone e che si ex-prime. Poeta è colui che sa ascoltare la torsione metabolica del mondo che si esprime. E questo ascolto (l'ascolto è per me un nuovo, fondamentale dettaglio risonante: dove mai starebbe infatti la musica, se non nell'ascolto di chi la sa udire?) non può che accadere in una speciale qualità di silenzio.

È dunque quel genere di ascolto a scernere il «tempo altro» della poesia, lo stesso tempo atemporale della *metabolé* di cui parlò anche Sini, per la quale il «fuori» diviene un «dentro» e il «dentro» diviene un «fuori». E la secrezione accade nella carne, nel corpo vivo di colui che a quell'ascolto si espone.

Il Seminario delle arti dinamiche si concluse con la rievocazione del corpo straziato di Marsia, il musico che osò sfidare Apollo e che, sconfitto, ne fu orrendamente punito nel modo che sappiamo e che meravigliosamente è descritto nel quadro di Tiziano. Il corpo scorticato di Marsia, appeso a testa in giù ad un albero, è teso fra la terra e il cielo come l'Appeso del XII arcano maggiore dei tarocchi (morte violenta e attaccamento), il cui motto – voglio ricordare per chi non sia avvezzo alla cartomanzia – è: «Provengo dall'eterno del remoto. Subisco nel mio attendere il martirio, per trasformarlo in vortice nel cerchio». (Se questo sia o meno un dettaglio risonante lo lascio decidere a coloro che stanno qui leggendo: forse gli stessi che hanno ascoltato questo racconto a Mechrí qualche settimana fa). La pelle di Marsia (uomo-albero) è come una colonna, un filo teso, un albero-Mnemosyne, una montagna slanciata fra la terra e il cielo, dove ogni organo è fuori, dove anzi non c'è più che il «fuori» di un'anatomia cosmica.

La «ricomposizione del corpo di Orfeo», della quale Di Dio intese farci il racconto, coincide dunque con uno scorticamento e con un urlo agghiacciante. Perché solo quando la pelle di Marsia si tende fino al cielo, mentre «tutti i suoi organi ricordano di essere fatti di cielo», allora anche il cielo ricorda di essere mortale. Il Seminario si concluse con la lettura di una poesia di Mario Benedetti, intitolata *L'azzurro* (testo reperibile nell'Archivio on line, anno 2018-2019, Seminario delle arti dinamiche, sessione 7), il cui ultimo verso è niente più e niente meno che l'urlo di Marsia: «Io di me se ne va».

Il racconto di noi fino a qui si conclude su questa immagine di un corpo musico in dissolvenza. Comincia ora il racconto di noi adesso, un racconto che dice di ciò che sarà il nostro futuro anteriore, la storia che avremo raccontato.

Nella lettura di fine sessione riprendiamo dall'esergo, che era tratto da una prima versione (poi ampiamente rivista) del capitolo 1 del *Monte analogo. Romanzo di avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*, di René Daumal. Ricordiamo solo che «analogia» è relazione di somiglianza non diretta o figurale, ma basata sulla ricorrenza di proporzioni interne e reciproche. Di questo romanzo analogico, al quale Daumal lavorò fino a pochi giorni prima di morire e che rimase incompiuto, leggiamo alcuni estratti dalla trad. it. a cura di Claudio Rugafiori (Adelphi, Milano 1968, ristampa 2019).

Leggiamo estratti dal capitolo 1 (*Che è quello dell'incontro*), alle pp. 13-17, 20-22, 24-28.

(13 dicembre 2019)