

*μ*echrì

Laboratorio di filosofia e cultura

Architetture Archivi Arche

Seminario delle arti dinamiche – 2023

– II parte –

Da Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza*, p. 276-77, Adelphi
356 – In che misura ci sarà sempre più «arte» in Europa.

Il dover provvedere alla vita costringe ancor oggi – nella nostra epoca di trapasso in cui tante cose non fanno più costringere – quasi tutti gli Europei di sesso maschile ad assumersi un determinato ruolo, la loro cosiddetta **professione**; ad alcuni resta nondimeno la libertà, una libertà apparente, di scegliere essi stessi questo ruolo, ma per i più esso viene scelto. Il risultato è alquanto singolare: coll'avanzar dell'età quasi tutti gli Europei non si distinguono più dal loro ruolo, sono le vittime della loro «buona recitazione»; hanno essi stessi dimenticato quanto di loro abbia disposto il caso, il capriccio, l'arbitrio, allorquando fu decisa la loro «professione» – e quanti altri ruoli avrebbero forse potuto assumere: ma è troppo tardi ormai! A guardare più in profondità, dal ruolo si è andato sviluppando realmente un carattere, dall'arte la natura.

Ci furono tempi in cui si credeva con assoluta sicurezza, anzi con religioso fervore, al proprio essere predestinato a questa determinata occupazione, a questo determinato mestiere per guadagnarsi il pane, e non si voleva assolutamente riconoscere in ciò il caso, il ruolo, l'arbitrio: classi, corporazioni, privilegi ereditari di mestiere, con l'aiuto di questa fede furono messi in condizioni di erigere quelle mostruose, ampie torri sociali che sono il carattere peculiare del Medioevo e in cui comunque una cosa resta degna della nostra lode: la capacità di durare (e questo è sulla terra un valore di prim'ordine!).

Ma ci sono epoche di carattere contrario, quelle propriamente democratiche, in cui si disimpara sempre di più questa fede, e compaiono in primo piano una certa altezzosa credenza e un punto di vista opposto, quella credenza degli Ateniesi, che si fa notare per la prima volta nell'età di Pericle, quella credenza degli Americani di oggi, che sempre più vuol diventare anche credenza europea: ci sono epoche in cui il singolo è convinto di potere a un dipresso tutto, di essere fatto, a un dipresso, per ogni ruolo; epoche in cui ognuno prova con se stesso, improvvisa, prova nuovamente, prova con piacere; in cui ogni natura cessa e diventa arte...

Soltanto dopo che i Greci furono entrati in questa *credenza dei ruoli* – una credenza da artisti se si vuole – subirono gradualmente, com'è noto, una trasformazione prodigiosa e non sotto tutti i riguardi degna d'imitazione: *essi divennero realmente dei commedianti*; come tali incantarono, conquistarono tutto il mondo e infine anche la «conquistatrice del mondo» (poiché il *Graeculus histrio* ha vinto Roma, e non, come son soliti dire gli ingenui, la cultura greca...). Ma ciò che io temo, ciò che oggi già si tocca con mano, se mai si avesse voglia di toccarlo, è che noi uomini moderni siamo già del tutto sulla stessa strada; e ogni volta che l'uomo comincia a scoprire in che misura egli sostiene un ruolo e fino a che punto egli può essere commediante, diventa commediante... Ed ecco allora avanzarsi una nuova flora e fauna di esseri umani che non possono allignare in età più salde, più limitate – oppure vengono lasciate «in basso», colpite dal bando e dal sospetto d'infamia – ecco emergere ogni volta le più interessanti e bizzarre epoche della storia, in cui i «commedianti», commedianti di tutte le risme, sono i veri signori.

Precisamente da ciò un'altra specie di uomini viene sempre di più danneggiata e infine resa impossibile, quella soprattutto dei grandi «**architetti**»; è la forza costruttiva che ora resta paralizzata; viene meno il coraggio di fare piani a lunga scadenza; cominciano a mancare i genii organizzatori: chi oserebbe ormai intraprendere opere per il compimento delle quali si dovrebbe contare su millenni? Si estingue appunto quella credenza fondamentale sulla base della quale si può a tal punto far calcoli e promesse, anticipare programmaticamente il futuro e sacrificarlo ai suoi programmi, che l'uomo viene ad avere valore e senso, solo in quanto è una pietra di un grande edificio: a tal fine, prima di tutto, egli deve essere saldo, deve essere «pietra»... soprattutto non commediante! A dirla in breve – ah, su questo ancora per un bel pezzo si farà silenzio! – ciò che d'ora innanzi non sarà costruito, non potrà essere costruito, è una società nell'antico significato della parola: per erigere questo edificio manca ogni cosa, in primo luogo il materiale. Noi tutti non siamo più materiale per una società: è una verità questa che è giunta al suo tempo! Mi pare indifferente che intanto la più miope, forse la più rispettabile, comunque la più rumorosa specie di uomini oggi esistente, i nostri signori socialisti, creda ancora, spera, sogni, soprattutto urla e scriva a un dipresso il contrario: già su tutte le tavole e le pareti, ecco che si legge la loro parola dell'avvenire: «società libera». Società libera? Sì, sì! Ma sapete voi, signori miei, con che cosa la si costruisce? Con ferro di legno! Col famoso ferro di legno! E neppure poi di legno...

358. L'insurrezione contadina dello spirito.

Noi Europei ci troviamo di fronte a un enorme mondo in macerie, dove alcune cose ancora si stagliano in alto, molte altre restano in piedi decrepite e sinistre, la maggior parte invece è già stesa al suolo, in modo alquanto pittoresco – dove esistettero mai rovine più belle? – così ammantate di alta e piccola erbaccia. La Chiesa è questa città al tramonto. p. 283

Da Esiodo, *Le opere e i giorni*

O Perse [fratello di Esiodo], poniti in mente queste cose, e dando retta alla giustizia, scordati della forza. Agli uomini infatti il Cronide dettò questo *nomos*: è proprio dei pesci, delle fiere, dei volanti uccelli divorarsi l'un l'altro, perché non esiste giustizia tra loro; ma agli uomini diede la giustizia (*dike*) che è cosa di gran lunga migliore. (276), (p. 65)

Da Monica Ferrando, *Il regno errante* (2018).

Il canto degli uccelli, caratterizzato da una varietà infinita, è nel contempo riconoscibile e inconfondibile perché, proprio di ogni specie, è fissato per ciascuna in modo inalterabile.

Averlo concepito come *nomos* ha fatto sì che esso non venisse inteso semplice mente come una particolare modalità di emettere suoni, ma vi si scorgesse quella determinata qualità di canto connessa a ciascuna specie di volatile «che deve essere apparsa normativa al punto da favorire l'uso dell'espressione in ambito musicale. E dunque un suono privo di pensiero e di artificio, dettato dalla natura, a comparire nel linguaggio umano come il modello per eccellenza, il compendio di ogni imitazione artistica riuscita e di ogni azione giusta. Occorre comprendere che ciò che vale per la natura vale, e al tempo stesso non vale, per l'uomo.

Si tratta di un originario rapporto di contiguità la cui comprensione deve guardarsi dal ricadere tanto in un'identità impossibile che in una estraneità irreparabile. Luogo di tale contiguità è proprio la parola *nomos*. Per questo vi si può rispecchiare il codice del comportamento umano secondo una giustizia naturale che in alcun modo può identificarsi con la semplice natura. Che la presenza sonora degli uccelli sia definita *nomos* rappresenta il contatto abissale, asintotico della natura non-umana con la natura umana. (p. 66)

A questa area semantica appartiene anche il terzo significato del termine *nomòs*, cioè quello di "pascolo". Se pensiamo infatti alla proprietà distributiva, all'ordine sparso e imprevedibile connesso all'idea degli animali al pascolo, al loro disperdersi e raccogliersi nelle distese e nelle pieghe del paesaggio, quel che ci appare è una particolare e originaria condizione dello spazio dell'abitazione umana. p. 67

Il legame strettissimo del *nomos* con l'organizzazione della vita non esclude il suo contatto con la dimensione dei nomi divini. [...] Ogni dio ha il suo *nomos*. [...]. Pur palesandosi, come si è visto, con una varietà ispirata da criteri diversi, che vanno dallo strumento da cui si ricava all'effetto previsto per l'occasione cui deve adattarsi, dal suo inventore singolo o dal luogo e dall'etnia che lo hanno scoperto e adottato, fino al culto del dio in nome del quale viene eseguito, il *nomos* musicale rappresenta l'articolazione di un principio formale capace di scandire, con la sua ramificata distribuzione, il ritmo molteplice della vita.

C'è insomma nei termini in cui la pone Ferrando «l'esigenza avanzata dal pensiero di non smettere di misurarsi con quella sfera della vita umana in cui i sensi e la mente, come *nomos* e *physis*, devono sostenere in costante contatto il rischioso potere di influenzarsi a vicenda. La sfera etica dischiusa dalla musica è quindi originaria e immediata e, come tale, essenzialmente politica.

Se muoviamo nuovamente dal *nemein* omerico scopriamo che il verbo designa un rapporto vitale con un luogo, cioè un particolare stile di adattamento a un territorio, un modo di abitarlo. Ad "abitare" sono titani, ninfe, dèi, animali, eroi, pastori. Infatti, nell'Odissea (IX, 232-233), il senso pastorale di *nemein* contiene la traccia di una forma di vita pre-istorica, ancora avvolta nel mito. p. 120

Némomai sembra designare di conseguenza un habitat senza precise limitazioni, al pari dell'omerico anfinémomai. Si potrebbe allora essere tentati di scorgerne il termine specifico della vita nomade, visto che le popolazioni sedentarie vengono definite dal gruppo di verbi che fanno capo a **oiko**.

[...] némomai si dice di tutte le nazioni o i gruppi etnici che ignorano le poleis o gli àstea, in modo particolare dei Barbari, mentre oikéo è riservato alle concentrazioni urbane, soprattutto in Grecia. P. 121

Il nomos, che l'idea del sole rende dicibile come fonte comune e universale di nutrimento per ogni essere vivente, appartiene al genere umano come principio di nutrimento dell'anima in tutte le forme in cui essa si articola ed espande per giungere al compimento della sua maturazione. Ogni pretesa di reificazione positiva, tanto nel senso giuridico-economico del diritto e della proprietà, che in quello politico-religioso dell'esercizio del potere è perciò estranea all'idea di nomos. La pastorale che esso custodisce nella parola greca che lo tramanda non è che la pulsazione luminosa di una legge vivente nutrita dal pascolo del canto.

p. 181

Per comprendere il senso dei problemi che vanno aprendosi, dobbiamo passare dal paradosso dell'immobile che vibra, emerso nella rappresentazione dell'urlo, al dinamismo che lega lo spazio al movimento della voce: un esempio pregnante arriva dal mondo musicale dell'Africa subsahariana, dove fiorisce la civiltà dei pigmei Aka, una parte della quale è oggi a rischio d'estinzione per le pratiche cannibalistiche effettuate dai mercenari nascosti nella foresta congolese, tragica conseguenza delle guerre, che dilanano i paesi centroafricani.

Mongombi è una pratica non musicale molto famosa: viene eseguito solo da uomini durante la battuta di caccia con la rete. Le cacce sono un campo d'esperienza complesso e pericoloso, implicano un allontanamento dal villaggio del gruppo di cacciatori: i pigmei Aka sono ottimi tessitori, e lo si vede non solo nei geometrismi che adornano i loro tessuti, ma anche in quelli che sostengono la costruzione delle solide reti, con cui procede la caccia, che ritaglia una mappa nel vasto territorio della battuta. Reti reali, e reti metaforiche, che si muovono nello spazio. Mongombi è l'orlo di una regione che va tracciandosi, mentre la spazialità rituale assorbe in sé il remoto.

L'inseguirsi di grida modulate, di jodel, che si collocano in un terreno intermedio fra suono e rumore, ha, secondo Simha Arom, almeno due funzioni: mantenere il contatto fra gruppi a grande distanza e spingere verso le reti le prede, spaventate dall'incombere dei suoni: tutte caratteristiche che permettono di ampliare la nostra analisi sulla voce, guidando la nostra attenzione verso i portati espressivi che sostengono la relazione che lega la voce alla transizione nello spazio.

Soffermiamoci sul primo strato del problema: l'emissione del grido indica un sistema di coordinate spaziali, all'interno del configurarsi di un percorso. Sulle prime, ci orienteremo in direzione del suono-segnale, in cui la voce rivela lo spostarsi del gruppo all'interno di una regione ampia, ma che deve essere chiusa, come accade per il terreno di caccia. [...]

Il richiamo si muove fra queste due articolazioni, profondamente diverse, che contrappongono canto e parlato, mimano e stilizzano diverse inflessioni vocali, con intenti ben lontani fra loro: se la prima rimanda all'aprirsi di una linea melodica, individuando dei punti fissi d'intonazione fra cui oscilla, la seconda ricorre ad altre figure mimetiche, urla, versi, appoggi ritmici. [...] Le voci si inseguono, ma non si coordinano ritmicamente: quest'assenza di un coordinamento nella scansione fa sì che per i pigmei tale oggetto appartenga alla dimensione del non musicale.

Per mantenere il senso di coordinata spaziale, Mongombi deve staccarsi nettamente dal fondo continuo, determinato dal gracidio degli animali e dai rumori della foresta, che copre e assorbe i suoni. La vocalità vuol fungere da perno nell'orientamento, vuole permanere nello spazio, connotarlo completamente, diventando sistema di riferimento nel movimento. L'urlo non è solo un segno del riferimento, ma è pensato in modo tale da organizzare intorno a sé un sistema di coordinate, è anch'esso una figura in movimento, con centro e periferia. Gutturalità e altezza, curva e colpo ritmico si distinguono e si richiamano ricollocandosi reciprocamente.

È chiaro che non c'è alcun bisogno di una struttura tanto articolata, per indicare una posizione nello spazio: il fiorire di un procedimento vocale tanto complesso mette in luce che il problema della posizione si confonde con il senso della narrazione in cui quella pratica è inserita.

Un gesto sonoro che certamente spaventa l'animale, ma che soprattutto è un moto espressivo del farsi avanti del cacciatore. Il suono e il cacciatore si devono muovere assieme e vediamo in quest'estendersi del movimento del gruppo, nel suo localizzarsi in una regione ampia per potersi richiamare a un movimento a centri concentrici, atto a costituire la vera rete, il tessuto mobile di codificazione della posizione nello spazio, che si muove nell'invisibilità imposta dalla foresta: **nello strato più interno, il segnale indica, ma soprattutto rincuora.**

Esibendo una forzata indifferenza, il nostro personaggio cerca inutilmente di prender distanza dagli eventi che potrebbero travolgerlo: nel contesto della caccia, il canto che accompagna il riferimento posizionale nello spazio indica, in senso pieno, un'identità e un'appartenenza al gruppo sociale, nel momento della massima esposizione a un rischio. Le opacità trovano ragione nello statuto espressivo di una voce che connota lo spazio, all'interno e all'esterno del canto. L'articolazione intervallare della voce superiore in Mongombi allude all'immagine di un canto che si interrompe, sopraffatto dal ribattuto ritmico e dalle onomatopее delle voci gravi, per riprendere ogni volta.

Il canto interrotto è filo conduttore del movimento nella foresta, ma a cosa si allude nel rapporto fra voce che canta e interferenza dei richiami reciproci. L'oggetto attorno a cui quel canto ruota sembra assumere il ruolo di un gioco rituale con lo spazio e con il tempo, oltre che un sistema di riferimento che va muovendosi nella foresta. Quel gesto sonoro permette al cacciatore di portare con sé qualcosa di familiare, un'eco del suono della comunità, quando entra nella foresta, foresta che lambisce l'accampamento ed è quindi luogo che garantisce sopravvivenza, cibo, caccia, scambio, ma che è anche luogo oscuro, luogo estraneo, la vera immagine del lontano, dell'inaccessibile.

La conclusione, tuttavia, rimarrebbe incompleta, se non venisse coordinata immediatamente al tema della spazialità e alle sue potenzialità di tipo espressivo, dove essa trova significato pieno: il canto garantisce l'espandersi rituale del centro del campo verso la periferia, verso il non conosciuto, in un modello di comportamento in cui la preda, insieme oggetto e luogo remoto, diventa possesso della collettività. La valenza espressiva legata al movimento spaziale acquista così tutta la sua pregnanza. Il dramma della caccia è il luogo della conquista di un centro che va espandendosi. Il medium del suono vocale, immagine della soggettività che si muove dal vicino per riportarvi, inglobato, il lontano, il periferico, l'oscuro, è momento essenziale nel costituirsi del senso della relazione. L'io e la cosa, il qui e il là si solidificano nella pratica rituale.

[...] Nel possedere la cosa, il canto e la rete hanno fatto proprio un orizzonte della spazialità, l'hanno fuso in un oggetto, in un punto, e hanno trasformato la foresta nel proprio territorio.

La ritualizzazione legata alla spazialità della voce è talmente intensa, che il ritorno da una caccia abbondante prescrive l'uso di un canto, Nzombi, per indicare da lontano il successo ottenuto. In questo caso si ricorre a uno zufolo, in grado di emettere una sola nota, che costituisce uno sfondo ritmico al canto. Gli zufoli agiscono in coppia e creano una sorta di ostinato su cui si articola la polifonia. Tutto il movimento della voce nello spazio nasce e ritorna nel canto.

[...] In questa sintesi immaginativa, la foresta è anzitutto un pullulare di luoghi-cose, che possono essere individuati, l'orlo oscuro per un momento diventa terreno familiare, mentre l'orizzonte esterno, dove giacevano cose prima inaccessibili, si è chiuso attorno a un oggetto. Quando si rientra al campo, la foresta deve riconquistare la sua necessaria opacità. La voce diventa protagonista di un movimento che cattura e impone regole a un ambiente, in un'immaginaria trasformazione affettiva delle coordinate spaziali.

[...] Emerge così un pensiero sullo spazio e sul suono, sul parallelismo delle pratiche sonore, tessili, venatorie [e noi diremo **architetoniche**]. In tutte è presente una partizione ritmica della spazialità e il richiamo all'elemento sonoro garantisce la possibilità di transizione fra una fase e l'altra.

La caccia e la spazialità si risolvono nel rituale che il gesto sonoro evoca e preserva. Il senso attorno cui si costituisce la relazione che tiene uniti questi ambiti consiste nella scelta di quella sezione spazio-temporale, di quel qui e ora che permette di entrare in una situazione, trovando il proprio luogo, l'accesso alla danza attraverso un gesto appropriato, con cui il corpo fa propria un'estensione spaziale e la rende luogo della propria danza, nella polifonia delle partizioni ritmiche ed estensionali messa in gioco dal rituale comunitario.