

Seminario di Filosofia

IN CAMMINO VERSO IL MONTE IDA Considerazioni dopo il sesto incontro (19 marzo 2017)

Carlo Sini

Il sesto incontro è stato dedicato al secondo affondo sul problema del ritmo. Dopo la natura essenzialmente descrittiva dell'incontro precedente, condotto sulla falsariga del ritmo musicale, si trattava di andare davvero al fondo dei problemi del ritmo, problemi che si offrono alla riflessione schiettamente filosofica, cioè "teoretica", ovvero al bisogno di *vedere*, come diceva Husserl, con lo sguardo limpido e con una visione pura (Husserl parlava della "terra promessa" della filosofia e invocava la possibilità di scorgerne i tratti sia pure di lontano). Tento quindi di riprodurre qui lo schema essenziale dell'ultimo, complesso, itinerario, muovendo dalla seguente osservazione: che la nostra concentrazione sulla soglia del ritmo, in quanto condizione o schema essenziale di ogni esperienza e di ogni conoscenza possibile, è il luogo stesso della nostra domanda sul *nomos* e del nostro cammino che vorrebbe guardare, con occhio limpido e puro, nella caverna del monte Ida.

Siamo partiti dalle definizioni classiche di fase, periodo e frequenza (le strutture essenziali del fenomeno ritmico). Abbiamo notato che queste ovvie definizioni in realtà presuppongono vicendevolmente i loro stessi elementi (non posso sapere che cosa sia una fase, se già non so che cosa è periodo e non posso numerare la frequenza del periodo se non so che cosa è fase: come accade nei momenti transitanti del ritmo musicale – battere e levare –, l'uno ha bisogno dell'altro per definirsi e viceversa). Siamo insomma di fronte alla *mediazione assoluta*, con la quale nasce il mondo umano della ragione, o dello spirito (*Geist*). Esso non può nascere se non come ritmo e in relazione al ritmo, che, come abbiamo detto, è al fondo di ogni conoscenza, ragionamento o pensiero. Vorrei aggiungere un invito: attenzione! Dove si parla di conoscenze immediate, di acquisizioni assolute e non relative, di unità inarticolate e immacolate (dimenticando, tra l'altro, che ciò che si dice è appunto in relazione all'averlo detto e all'averlo detto così come è stato detto), ciò che in tal modo si afferma non ha alcuna rilevanza filosoficamente feconda. Forse queste affermazioni esprimono desideri ed esigenze, hanno specifiche motivazioni ideologiche, ma non indicano affatto ciò che pretendono di dire e di vedere, poiché la ragione da quel dire è resa cieca e la parola di fatto è resa muta: non sa neppure quel che dice, né può darne ragione.

Torniamo a noi. Da dove dunque partiremo per comprendere come si origini un fenomeno di ritmo (uno tra gli innumerevoli che potremmo esemplificare)? Come so dell'*ora*? Come so del *giorno*? Come viene fuori *24*? Qual è dunque l'*origine del ritmo*? Ecco il nostro problema. Chi non cominci almeno a *vederlo*, temo che resterà sordo a tutto ciò che diremo poi.

Dunque: come nasce ogni ritmo manifesto, con la sua fase, il periodo e la frequenza? Formulando in tal modo la domanda è però sottinteso che si possa, e anzi si debba contestualmente parlare di un ritmo nascosto, rispetto appunto a quello manifesto. Per ritmo nascosto abbiamo inteso indicare il fondamentale fenomeno del riconoscimento operativo: esso governa le risposte attive dei corpi viventi. Di nulla infatti si può fare esperienza che non implichi, come diceva Platone, una conoscenza nel senso del ricordo. Per esempio come sta accadendo in questi giorni: il calore della terra e dell'aria sta aumentando, la luminosità del cielo, la lunghezza del giorno anche, e così innumerevoli altre cose oltre a queste; sono esse che stimolano le rondini, nelle loro sedi africane, a ravvisare ciò che noi umani chiamiamo "primavera". Le rondini sono inquiete, si stanno raggruppando dietro la guida dei più anziani, quelli che già l'anno passato vennero a fare il nido da noi; tra qualche settimana il loro grido stridulo, ispiratore agli umani del mito di Iti, risuonerà nello spazio delle nostre città e sui tetti delle nostre case. Niente infatti accade o può accadere che non sia ripetizione di qualcosa di ancestrale, e questo qualcosa di qualcos'altro e di qualcos'altro ancora.

Ora, rispetto al ritmo nascosto, come si caratterizza invece il ritmo manifesto? Esso è bensì un'azione, un'operazione, ma è un fare che ha il proprio fine in se stesso. È un fare che prescinde dall'atto operativo *perché lo raffigura, lo rappresenta*. Il fare operativo nel ritmo manifesto si arresta, si *sospende*, ovvero si mette in sospensione rappresentativa. Facemmo l'esempio di due ballerini che mimano, mascherati da sole e da luna, la loro alternanza nel dì, senza altro scopo, sembrerebbe, se non quello di rappresentarla o di raffigurarla. Nasce il mondo della maschera, del doppio, della soglia "disegnata"; nasce il mondo della civiltà, della cultura e del sapere. Si potrebbe dire: il miracolo, l'enigma, il mistero stesso dell'umano. In quanto siamo posti e disposti nell'orizzonte di un fare filosofico, nell'esercizio del praticare la filosofia, noi non

possiamo fare a meno di *desiderare di vedere e di sapere come ciò accada*; o almeno di tentare di farlo e di chiedercene anche il perché (di nuovo devo ribadire che chi non si sente partecipe di questo desiderio, difficilmente comprenderà il seguito del nostro discorso).

L'esempio dei due ballerini suggerisce come un cammino, finalizzato a una meta, possa diventare invece una danza in uno spazio circoscritto, che non ha *dove* andare, ma ha solo da replicare se stessa. Gli esecutori sono mossi dal desiderio "di andare a tempo": pluralità simultanea di nicchie nell'onda unitaria dell'esperienza comune. Sono qui manifestamente in gioco istinto imitativo e risposta o ripetizione variata (Daniel Stern dice "sintonizzazione" e indicheremo più avanti il senso di questa citazione).

Questa tipica azione ritmico-corale porta con sé quella euforia che Platone evocava per i suoi simposi, euforia generata dal canto e dai discorsi accompagnati dalla presenza della bevanda di Dioniso. Noi diciamo qui: azione generatrice di *entusiasmo*. Le parole in filosofia sono colpi di sonda gettati nell'abisso del tempo, non semplici artifici a fini analitico-informativi. Che cosa significa in greco *enthusiázo*? Significa *sacrifico*. Infatti *énthus* è la forma contratta di *en-theós*, ciò che è in Dio o che ha il Dio entro di sé. In sostanza la parola *enthiasmós* evoca il rito primordiale (sacrificio, cioè faccio accadere il sacro, cioè faccio accadere il Dio), accompagnato da agitazione, estro, orgasmo. Quindi divinamente ispirato, pieno di divino furore e di ispirazione profetica. Il ritmo come anima del rito e della festa: ecco i luoghi della prima formazione umana, dove si è *educati*, perché resi partecipi alla festa. A questo proposito due citazioni, la prima letta, la seconda no, che riprodurremo più avanti.

Gesto, voce, mascheramento, danza, *mousiké*, movimento delle dita delle mani, della bocca e degli occhi (come in certe forme espressive dei teatri classici orientali), e poi entusiasmo: si dipinge agli occhi della nostra fantasia quella che, ricordando anche Platone, si potrebbe chiamare la *marionetta originaria*. Essa esegue la sua cerimonia rituale, dove il ritmo agisce come il talismano che garantisce il ritorno. Procedura magica che è all'origine della conoscenza e del sapere.

A questo punto abbiamo dichiarato di voler osservare questa soglia simbolica dell'umano, questo corpo simbolico in azione, questa cerimonia del ritorno che non è il medesimo (si ricordi che "periodo" ha nel profondo il riferimento a *peri-odós*: strada che cammina in circolo). Quale medesimo? Il medesimo numerale. E a questo punto ci siamo imbattuti nella seconda parola chiave del nostro sesto Seminario: la parola *arithmós*: numero. Essa è ancora *rythmós*, ritmo, più il prefisso inseparabile *ari*, che indica la sfera mitica del Dio Ares (è per noi sorprendente notare come le parole del mito e i segni della ragione calcolante siano in una connessione profonda; in verità Kerényi non se ne sarebbe meravigliato troppo). Dove la sfera della potenza e della forza di Ares viene evocata, ecco apparire il mondo dei superlativi: il più forte, il più evidente, il più splendente. Nel nostro caso: il numero come incarnazione rafforzata del ritorno, la sua replicabilità innumerevole e infinita. Il numero come talismano del ritorno e segno del destino.

Cominciamo a scorgere una successione evenemenziale che si potrebbe riassumere così: il ritmo implicito del riconoscimento e del ritorno si rende esplicito attraverso la sua traduzione, o trascrizione, in un segno. È così che la fase, segno simbolico del ritorno, solleva il ritmo al sapere (*máthema*). La sua espressione prende corpo nelle protesi corporee della voce cantante, delle mani e dei piedi mossi e battuti a tempo, e poi nelle protesi extracorporee (bastoni, tamburi ecc.). E infine il sapere, prendendo corpo in quel segno che è il numero, rende esplicita la matematica implicita che è in tutte le esperienze. Il numero mostra esemplarmente la verità del ritmo, poiché l'uno è il segno del ritorno di ciò che non sta mai altrimenti che nelle sue repliche, ovvero nella forma o nel senso del due di un'infinita numerazione possibile: monade e diade "platoniche" che si scambiano le parti.

Di qui la distinzione fra due tipi di scrittura: la *trascrizione* o il *conoscere* (il lavoro che esibisce l'ordine numerale delle cose e la quantità cardinale delle medesime); la *iscrizione* o il *comprendere*, cioè il corpo circoscritto dalla *mousiké*, ovvero il nostro problema, il nostro desiderio di conoscerne l'origine e il senso.

La comprensione è in cammino nella *con-divisione*: ecco un'altra parola importante. Il condividere e il dividere insieme. Si ripresenta qui la partizione dalla quale siamo partiti: il ritmo nascosto che guida il semplice operare e il ritmo manifesto che si arresta e si autorappresenta. La cosa prende ora questo senso: la *condivisione operativa* (gli uomini cacciano insieme il mammut) e la *condivisione sospensiva* (tornati al villaggio, gli uomini si arrestano per celebrare insieme il sacrificio, per fare le parti che spettano a ognuno e anzitutto agli Dei, poiché sono loro che garantirono la disponibilità della preda e il successo dell'azione).

Ancora una volta decisiva e primaria appare qui la funzione rappresentativo-analitica della voce. È la voce che suscita abiti di risposta comunitari, che crea intersoggettività operanti, collettività coordinate e concordate, quindi una pluralità di attori che rappresentano e invocano nel gesto del linguaggio il fantasma generatore del ritmo. Così gli umani da sempre sperimentano oscuramente che l'oggetto della voce, l'invocato del

gesto (come diceva Kerényi), è l'assente per definizione o per antonomasia: ciò che non può ritornare se non nella mediazione ritmica del segno, cioè accompagnato e caratterizzato da un'assenza costitutiva; un'assenza generata dalla stessa magia evocativa del ritorno e della presenza, esattamente come il battere evoca il levare proprio levandolo e perciò replicandolo. Tutto ciò che si presenta è tale perché insieme si assenta nei suoi segni. Questo significa presentarsi, esser presenti: essere quella "realtà" che sta qui davanti in piena evidenza, quella "realtà" che piace tanto al senso comune, il quale si ribella se gli dici che è un segno; infatti equivoca circa la natura del segno, lo prende per una "cosa" e, come diceva Shakespeare, tutto diventa allora il sogno di un idiota. Di qui, però, il dramma strutturale dell'umano, di qui il desiderio, l'angoscia, la visione della morte, il senso della colpa, la domanda senza mai risposta che però non si acquieta: le grandezze della cultura (*mousiké*) e i suoi travagli.

Accennavamo a Daniel N. Stern e al suo fondamentale libro *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Le sue tesi sono esposte e discusse anche in C. Sini, *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012, cap. IV ("Il ritmo come materia delle cose"). Il punto che ci interessava è ciò che Stern indica con l'espressione "sintonizzazione degli affetti". In pratica egli mostra come il veicolo e il tramite che conduce l'infante a prendere coscienza di sé come individuo separato rispetto al corpo della madre sia proprio un processo che potremmo definire "musicale". Sono i movimenti ritmici accompagnati dalla voce, che le madri di tutte le culture istintivamente usano per entrare in contatto con l'infante, la prima cellula di una istigazione alla imitazione da parte del bambino. Ma poi la madre, sempre per istinto, tende progressivamente ad arricchire, a modificare, a variare le espressioni e sono queste differenze operativo-ritmico-musicali a suscitare l'attenzione del bambino e a suggerirgli una differenza tra il suo vissuto e quello materno. L'autocoscienza, cioè il soggetto umano, è dunque in cammino sull'onda della *mousiké* e al ritmo espressivo della vita.

Restano i due riferimenti. Il primo è relativo a Claude Calame (*La festa*, in C. Sini, *Transito Verità*, 6,24): «Religiosa o profana non c'era festa in Grecia che non prevedesse l'intervento di danzatori con l'accompagnamento della lira o del flauto. Si può addirittura affermare che in Grecia il passo di danza costituisce il ritmo, la scansione fondamentale di ogni festa, anzi uno dei gesti rituali essenziali della festa. Ma il gesto è sempre accompagnato dalla parola, e il canto, che nella musica greca arcaica e classica segna il ritmo della danza, assume nella esecuzione del rito una funzione essenziale e complessa: non si limita a commentare il rito descrivendone i gesti eseguiti, richiamandone l'occasione e narrandone il mito che la fonda; serve anche da mezzo di comunicazione sia tra i cantori e la divinità, alla quale il rito è rivolto, sia tra i cantori stessi e il gruppo di uomini e di donne che assiste alla festa e di cui essi sono gli interpreti. Nella sua componente musicale più ancora che nel pasto rituale, la festa rappresenta una forma di comunicazione a un tempo religiosa e pedagogica; attraverso la parola musicale essa assume il suo valore pragmatico».

Il secondo riferimento è relativo a Jacques Cauvin, *Nascita delle divinità, nascita dell'agricoltura. La rivoluzione dei simboli nel neolitico*, Jaca Book, Milano 2010, pp. 44 e 48. I due passi che avevo intenzione di leggere, ma che per ragioni di tempo ho trascurato, cadevano a proposito del cartiglio 36, dove si evoca la "soglia simbolica dell'umano". Al centro del libro citato è una tesi originale, che corregge la tradizionale visione relativa alla nascita dei primi villaggi e delle prime comunità urbane. Non è vero, mostra Cauvin, che questa rivoluzione neolitica sia stata determinata direttamente da esigenze economiche ed ecologiche innescate dall'agricoltura e dall'allevamento; già prima che ciò si verificasse era in atto una rivoluzione culturale, testimoniata dalla presenza di una profonda modificazione dei simboli e delle espressioni artistiche. La collettività e la pluralità innescate dall'azione rituale trovano qui conferme interessanti per noi, ma d'altra parte, assai prima della rivoluzione plastica e figurativa testimoniata da Cauvin, era in atto l'espressività simbolica del gesto e della voce incorporati dalla "marionetta originaria", esecutrice degli "spartiti" di quella macchina o automa che è l'intera cultura.

Ecco i due brani: «Importanza storica del fenomeno dei villaggi. È uno stadio importante in una tendenza continua degli uomini a riunirsi in gruppi sempre più numerosi. Suppone in ogni caso un rifacimento progressivo delle strutture sociali per assicurare meglio questa coesistenza. Attraverso la loro sedentarietà, questi gruppi accresciuti si radicano inoltre in un ambiente stabile, in cui la società dei morti, testimoniata dai primi cimiteri mescolati alle abitazioni, rinforza metaforicamente quella dei vivi e può legittimare in qualche modo il suo stanziamento fisso. Ora, l'agricoltura sarà un'invenzione degli abitanti dei villaggi stanziali e sono i Natufiani che hanno sviluppato nel Vicino Oriente il ruolo sociologico nel quale i loro discendenti, al tempo stesso biologici e culturali, hanno inaugurato le nuove strategie di cui tentiamo in questa sede di spiegare l'emergenza. Riconducendo questa problematica al livello dei bisogni biologici, dei tradizionali modelli esplicativi oggi superati hanno invocato semplicemente un maggior numero di bocche da sfamare. Vedremo che non è così semplice. [...] Ecco infatti un altro tipo di mutazione, a nostro avviso determinante,

che abbiamo chiamato “la Rivoluzione dei simboli”. Questo aspetto simbolico è affrontato raramente in archeologia preistorica. Sono noti gli sforzi prodotti da André Leroi-Gourhan al fine di ricostruire le strutture dell’immaginario presso i cacciatori-raccoglitori del Paleolitico superiore dell’Europa occidentale, a partire dalla loro arte. Noi stessi abbiamo suggerito, nel 1978, che, per ciò che concerne la neolitizzazione, era un mutamento nello psichismo collettivo quello che doveva aver preceduto e generato tutti gli altri. Allo stesso modo, alcuni ricercatori inglesi, sotto lo stimolo di Ian Hodder, hanno recentemente tentato, in un’ottica di “archeologia simbolica”, di ricercare al di là della finalità empirica ed adattiva degli oggetti archeologici, le strutture latenti che, in tutte le culture, producono la loro unità dinamica e intervengono effettivamente nella loro realizzazione. Fra tutti i documenti di cui disponiamo, l’arte propone quelli di minore utilità pratica ma che possono, in compenso, grazie all’immaginario che sviluppano, metterci nel modo migliore sulle tracce dei “sistemi simbolici” (Claude Lévi-Strauss) che vi si nascondono. È da questo punto di vista che l’epoca che va da circa l’anno 10000 al 9000 a.C., e cioè quella che include il Khiamiano e i quattro o cinque secoli immediatamente successivi alla nascita dei villaggi agricoli, è testimone di importanti cambiamenti. Abbiamo infatti la fortuna di possedere un’arte figurativa che, presente prima e durante tale cambiamento, ci permette di valutarne le reali caratteristiche».

Questi brani sono per varie ragioni interessanti per noi. Il loro difetto è di ricadere nell’errore che tentano di correggere. A una visione delle cose “positivistica”, che intende le trasformazioni simboliche dell’umanità come una conseguenza diretta delle ragioni economiche, Cauvin oppone una sorta di capovolgimento “cartesiano”, tirando in ballo immaginari “psichismi collettivi” e altrettanto immaginarie vacanze di utilità negli oggetti artistici. Insomma, capovolgendo il positivismo nello spiritualismo, Cauvin ne condivide di fatto la tesi di fondo: che l’arte non riveste utilità pratica, se non immaginaria. Per noi invece il nodo è proprio lì: come si attraversano e si contaminano vicendevolmente, sino al punto di confondersi e di identificarsi, il lavoro e la festa, la conoscenza e la sospensione “entusiastica”, la legge del ritorno e la creatività metamorfica.

(22 marzo 2017)