

Seminario delle arti dinamiche

CORPI MUSICI: LA CONOSCENZA CHE DANZA

Note dalla terza e quarta sessione (11 gennaio e 15 febbraio 2020)

Florinda Cambria

All'inizio degli anni Trenta la vita di René Daumal è segnata da due eventi fondamentali: la presa d'atto di un fallimento relativo al progetto rivoluzionario del Grand Jeu, perseguito nella direzione del nero e della effrazione; l'incontro con il danzatore indiano Uday Shankar (1900-1977), che gli rivela come le pratiche conoscitive insegnate dalla tradizione indù abbiano nella musica e nella danza un terreno di esercizio privilegiato. È nel quadro di queste esperienze che Daumal si avvia a condurre la propria ricerca nel senso di quel «lavoro su di sé» che lo impegnerà fino alla fine dei suoi giorni e che si intreccerà con l'approfondimento indefesso dei suoi studi relativi alla civiltà indù.

Abbiamo ricordato che, con l'espressione «Indù», Daumal si riferisce, in generale, a «qualcuno che riconosce l'autorità della tradizione vedica»¹. Tale tradizione – nella sterminata proliferazione di insegnamenti, orientamenti e correnti dottrinali – ha la sua matrice unitaria negli inni vedici (*R̥gveda*, *Yajurveda*, *Sāmaveda*, *Atharvaveda*: le quattro sacre raccolte – *saṃhita* – composte tra il 2000 e il 1100 a.C.) e nei testi del cosiddetto *Vedānta* (= «fine dei Veda»), ossia i diversi commentari ai Veda tra i quali si collocano i *Brāhmaṇa* composti tra il 1100 e l'800 a.C., gli *Āraṇyaka* (testi esoterici riservati agli eremiti delle foreste) composti anch'essi tra il 1100 e l'800 a.C., e le quattordici *Upaniṣad* vediche composte tra l'800 e il 500 a.C. Abbiamo anche ricordato che tutti questi testi hanno origine liturgica: gli inni vedici sono canti eseguiti entro pratiche rituali altamente codificate, inscindibili dai contenuti testuali che noi cerchiamo di interpretare come semplici «lettori». Questa osservazione valga come monito preliminare a tutto ciò che diremo circa la tradizione vedica: la sua radice conoscitiva risiede nell'attuazione degli inni, nella esecuzione dei canti all'interno di pratiche rituali; da ciò deriva la necessità, frequente nei commentari del *Vedānta*, di spiegare e descrivere la connessione tra le formule da cantare e le azioni da compiere durante la cerimonia.

La ragione del particolare interesse di Daumal per questa tradizione sapienziale è espressa efficacemente in apertura dello scritto *Per avvicinare l'arte poetica indù* (1941), dove si legge:

«L'Indù guarda *se stesso* come una cosa da perfezionare, una falsa visione da correggere, un composto di sostanze da trasformare, una moltitudine da unificare. Da noi si chiama conoscenza l'attività specifica dell'intelletto. Per l'Indù, tutte le funzioni dell'uomo sono tenute a partecipare alla conoscenza.

Noi chiamiamo progresso della conoscenza l'acquisizione, per mezzo dei nostri apparati percettivi e logici attuali, di nuove informazioni sulle cose che possiamo percepire o di cui possiamo sentir parlare. Nel pensiero indù il progresso della conoscenza è il perfezionamento di tali apparati e l'acquisizione organica di nuove facoltà di conoscere.

Noi diciamo che conoscere è potere ed è prevedere. Per l'Indù, è divenire ed è trasformare.

Il nostro metodo sperimentale ha l'ambizione di applicarsi a tutti gli oggetti – *tranne* il “sé”, il quale è respinto negli ambiti della speculazione filosofica o della fede religiosa. Per l'Indù, il “sé” è l'oggetto primo, ultimo e fondamentale della conoscenza; conoscenza non soltanto sperimentale, ma trasformatrice»².

È dunque un peculiare modo di intendere e praticare la conoscenza (come un «divenire» e un «trasformare» che si applica a quell'«oggetto primo, ultimo e fondamentale» che è il «sé») a costituire il centro dell'interesse di Daumal per la civiltà indù. Egli aveva preso a studiare il sanscrito già dal 1928 quando, all'età di vent'anni, aveva iniziato a seguire gli insegnamenti di Alexandre de Salzmann (1874-1934), discepolo di Georges I. Gurdjieff (1872-1949) e marito di Jeanne de Salzmann (1889-1990), anch'essa discepola ed erede delle pratiche trasmesse da Gurdjieff (Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo), la quale, alla

¹ R. Daumal, *Per avvicinare l'arte poetica indù*, trad. it. in Id., *La conoscenza di sé*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1986, p. 49, nota 1.

² Ivi, p. 50.

morte del marito, diventerà per Daumal il riferimento e la guida costante per continuare il «lavoro su di sé». Di tale lavoro, perseguito tramite meticolosi esercizi quotidiani e certamente sulla base degli insegnamenti gurdjieffiani relativi ai «movimenti» o «danze sacre», in alcune lettere indirizzate proprio a Jeanne de Salzmann nel corso del 1943 (da cui abbiamo letto alcuni estratti in chiusura della terza sessione), Daumal scriverà che esso consiste principalmente nel «ricordarsi di sé»³ e «Ricordarsi di sé non significa forse, sotto un certo aspetto, sentirsi così *tra* le forze inferiori e le forze superiori, oggi dilaniato tra le due, ma con la possibilità di divenire un trasformatore delle une nelle altre?»⁴. Dovremo tornare su questo cruciale riferimento al ricordo di sé come ricordo di un essere «*tra*», dilaniati da forze opposte (come Marsia?) ma anche nella condizione di trasformarle e capovolgerle le une nelle altre. Certo, per il nostro Seminario sulla «conoscenza che danza», risuonano qui suggestioni che abbiamo segnalato fin dalla prima sessione: la danza come *filo teso* che compone, e inocula l'uno nell'altro, il tutto e la parte, il cosmo e l'individuo singolare.

Un conoscere che è un divenire e un trasformare, dunque. Ma un divenire e un trasformare che si applicano a quale materia? Riprendendo le considerazioni di Daumal del 1929 sul suo modo di intendere il materialismo (cfr., nel sito on line, le *Note dalla seconda sessione*), ricordiamo che egli aveva apertamente fatto riferimento alla «materia che è movimento» e aveva aggiunto che il primo compito della conoscenza dovrebbe essere quello di descrivere i diversi modi di tale movimento, ossia i diversi ritmi che scandiscono il reale in quanto divenire concreto, materia-movimento. Il lavoro che impegnerà Daumal negli ultimi quindici anni della sua esistenza si chiarisce così – a me pare – come lavoro conoscitivo-trasformativo che si applica a quella peculiare materia-movimento a cui, guidato dalla pratica e dallo studio della tradizione indù, darà nome di «sé». Il senso del «lavoro su di sé» diviene quello di un operare conoscitivo che, trasformando la materia-movimento di cui è fatto l'io, trasforma anche la materia-movimento di cui è fatto il mondo, ereditando e rielaborando così, in un'unica pratica, gli intenti della «metafisica sperimentale» e quelli della rivoluzione politico-conoscitiva a cui il Grand Jeu si era ispirato. Si tratterà per noi di comprendere meglio cosa significhi che la materia sia già sempre movimento, e in che senso il lavoro su di sé (il «ricordarsi di sé») sia anche, simultaneamente, lavoro su quella materia-movimento che non è altro dal sé.

Per fare luce su tale simultaneità del *chi* e del *cosa* (o del *dove*) in cui opera il lavoro della conoscenza (in quanto «lavoro su di sé»), è utile ricordare che essa è perfettamente espressa nella parola sanscrita *Ātman* che, nella lingua vedica indica il soffio vitale, respiro che anima ogni cosa e che di ogni cosa è l'essenza. Da un punto di vista strettamente grammaticale però *ātman* è semplicemente la terza persona singolare del pronome personale in forma riflessiva; alla lettera, dunque, significa «si», indica l'autoaffezione di un pronome (parte del discorso che – si badi – sta al posto di un nome) e viene infatti tradotto con «Sé» o anche con «Io», non nel senso di un ego individuale, ma di un agente che, portando traccia del doppio movimento di espansione e contrazione, di emissione e immissione proprio del movimento respiratorio, coincide (si ricorda di coincidere) con quello che potremmo chiamare lo «spirito» del mondo. Insomma: *Ātman* è «Sé» cosmico nel quale respira ogni «sé» individuale; è processo unitario nel quale coincidono l'agito e l'agente della materia-movimento. (Potrebbe essere utile, per meglio intendere questo aspetto del «Sé-sé», rivedere la settima Stazione luminosa del Seminario di filosofia, dedicata a Giovanni Scoto Eriugena e al suo *De divisione naturae*.)

Il «lavoro su di sé» è dunque certamente un lavoro *su* *Ātman*, ma è anche un lavoro *di* *Ātman*; e così il «ricordarsi di sé» è un esercizio di memoria che accade contemporaneamente su due livelli: quello del sé che *si* sente «*tra* le forze inferiori e le forze superiori» e quello del Sé che *si* avverte in quel medesimo «*tra*» mediante un atto di auto-affezione mnesica. La riflessività insita nella parola *ātman* chiarisce perciò il senso di quella simultaneità del soggetto e dell'oggetto (del «chi» e del «cosa»), che caratterizza la conoscenza come possibilità di divenire (da sé a Sé), trasformando le forze inferiori (sé) e superiori (Sé) le une nelle altre.

A proposito del «chi», è opportuno qui un richiamo al Seminario di filosofia (sessione 3, quinta Stazione luminosa: *Prajāpati. Il quarto mondo*), una parentesi alla quale chiedo a tutti di prestare la massima attenzione. Sini si è infatti riferito, sulla scorta de *L'ardore* di Roberto Calasso (Adelphi, Milano 2010, nuova ed. 2016, pp. 93-128) a un inno del *Rgveda* nel quale si canta come *Prajāpati*, il progenitore di tutti gli esseri, preso da ardore (*tapas*), evocando in se stesso *Vāc* («Parola», traduce Calasso, ma propongo qui di intendere «Voce»), sia stato ingravido dal suo scrosciare e abbia così dato origine a tutta la realtà manifestata, pur restando in essa ignoto e immanifesto. È così che *Prajāpati* genera i «trentatre esseri» che abitano il trimundio indù (Cielo, Terra e Atmosfera), divenendo, da unico che era, il trentaquattresimo: l'*ultimo della*

³ R. Daumal, *Il lavoro su di sé. Lettere a Geneviève e Louis Lief*, trad. it. a cura di C. Rugafiori, Adelphi, 2011³, p. 107.

⁴ Ivi, p. 121.

serie, irriducibile alla serie che pure da lui emana. Il medesimo impulso o sussulto generativo, che muove Prajāpati a manifestarsi negli esseri nominati tramite Vāc, lo destina infatti a rimanere innominabile e innominato. Sicché, sottolineava Sini, proprio nel nome delle cose è annidato l'ignoto: dietro il noto c'è l'ignoto di cui il nome parla. Tuttavia, poiché anche la dicitura «ignoto» è una parola, un nome detto dal noto, di Prajāpati non si sa nemmeno se sia o se non sia, non si sa – appunto – «chi» sia, poiché esso è il no di ogni sì. Scrive Calasso:

«Il dio dell'origine di tutto non aveva un nome, ma un appellativo: Prajāpati, signore delle creature. Lo scoprì quando uno dei suoi figli, Indra, gli disse: “Voglio essere ciò che tu sei”. Allora Prajāpati gli chiese: “Ma io chi [ka] sono?”. E Indra rispose: “Appunto ciò che hai detto”. Quindi Prajāpati ebbe per nome Ka»⁵.

Prajāpati, «il dio creatore che non è del tutto sicuro di esistere»⁶, emerge dunque solo come un dubbio, un sospetto indicibile che si insinua nel liturgista: il sospetto che, nei suoi canti, non ci siano tutti i nomi e che proprio il progenitore senza nome, il «Chi» ignoto, non venga perciò onorato e nutrito di inni. L'unico modo per rimediare consiste allora nel compiere almeno un gesto che accenni, senza pretendere di nominarlo, a Ka (= Chi), ossia alla possibile esistenza di un piano del reale non altrimenti rammemorabile e non altrimenti onorabile che in silenzio. Un «quarto mondo» immanifesto di cui il trimundio è la parte manifestata

Sottolineiamo, in questo sintetico richiamo al Seminario di filosofia, due punti a mio parere particolarmente rilevanti. 1° punto: assai strana è la «evocazione», da parte di Prajāpati, di Vāc. Se infatti Vac è la voce stessa (non già la parola articolata e dotata di un significato), la sua evocazione (la e-vocazione della voce) non può che accadere silenziosamente. 2° punto: il sanscrito *ka*, che traduciamo «chi», ha una curiosa consonanza con la parola *kha*, che significa «zero», nonché «vuoto», nonché «gioia» (una certa qualità della felicità), nonché «spazio». Sicché la frase «Ka-Kha è l'ignoto padre degli esseri» dice certamente «Chi è l'ignoto padre degli esseri», ma (con l'unica variante di un'aspirazione centrale) dice anche «Spazio è l'ignoto padre degli esseri» e «Zero (oppure Vuoto, oppure Gioia) è l'ignoto padre degli esseri». Il «chi» generatore ha forse dunque a che fare con una qualche forma di spazialità che per noi è assai difficile pensare poiché non si distingue dal tempo e non si riduce a dimensione o estensione della materia, né a contenitore del movimento. Di cosa stiamo dunque parlando? Stiamo usando parole per dire di una «parola» che è evocata senza che vi sia nemmeno la voce per farlo; stiamo dicendo di una voce che dà espressione a una spinta o a un impulso il quale, nominato in un «chi», si rivela «zero»: spazio vuoto inafferrabile dalle parole e dal tempo, poiché il tempo emerge solo nella successione delle parole, nella serie dei nomi che enumerano i «33 esseri» e di cui Ka (ossia Kha) è la fine ma anche la condizione. Tutto molto complesso.

A questo livello della nostra ricerca non abbiamo ulteriori elementi di chiarificazione. Possiamo solo notare che risuona qui (come già nel Seminario di filosofia) una istanza radicalmente non-dualistica che guarda alla materia-movimento in una prospettiva che non cancella le differenze dette dalle parole (ad esempio la differenza tra ciò che chiamiamo «spazio» e ciò che chiamiamo «tempo»), ma tenta di fondarle. Tenta cioè una fondazione del differire delle parole a partire da una matrice che è materia-movimento, pura «spazializzazione» atemporale. Insistiamo infatti: se tempo è successione di eventi nelle parole che li raccontano, e se la materia-movimento è ciò da cui origina ogni racconto (che degli eventi è appunto il conto e il canto, il loro scandirsi e tra-scorrere nella sequenza lineare 1+1+1+1...), allora la dimensione generatrice che vanamente stiamo cercando di dire non può essere temporale. E se anche intendessimo aristotelicamente il tempo come «misura del movimento», cioè come misura della linea che va da un qui a un là, nuovamente dovremmo ribadire che, nel *kha*, non vi è alcun qui e alcun là, poiché esso non è qualcosa di esteso, ma è l'estendersi di ogni possibile estensione.

Alcuni passi del libro del 1925 *L'uomo e il suo divenire secondo il Védānta* di René Guénon (che fu tra le fonti dello stesso Daumal) possono aiutarci a cogliere il senso della prospettiva non-dualistica che stiamo cercando di assumere. Il riferimento è al *Brāhmasūtra*, uno dei testi che completano i *Veda*. Dobbiamo però fornire qualche indicazione preliminare circa il Brāhman a cui il *Brāhmasūtra* è dedicato. Non si tratta infatti del dio Brahmā (il creatore) che, insieme a Viṣṇu (il conservatore) e Śiva (il distruttore), costituisce la suprema triade divina dell'induismo; né si tratta del *brāhmaṇa*, cioè il bramino della casta sacerdotale. Brāhman (che letteralmente si può tradurre con «sviluppo») indica qui, nella sua forma di sostantivo

⁵ R. Calasso, *L'ardore*, Adelphi, Milano 2016², p. 95.

⁶ Ivi, p. 96.

neutro, il principio cosmico unitario, eterno e impersonale da cui tutto procede: unità non qualificata e non qualificabile perché è al di là di tutte le distinzioni.

Di Brāhman – spiega Guénon – lo stesso Prajāpati, il «Signore degli esseri prodotti» è «la manifestazione principale e l'espressione diretta»⁷: espressione del processo assoluto, nella sua declinazione costruttiva (ma è chiaro che, in quanto principio infinito, Brāhman non è qualificabile come costruttore più che come distruttore). Ma anche fra Ātman e Brāhman vige una sostanziale identità. Poiché infatti – come abbiamo detto – Ātman è essenza di ogni cosa, il Sé che in tutti gli esseri si manifesta, esso è stretto in «Identità Suprema» con il principio uno, con il processo stesso da cui ogni manifestazione principia e si sviluppa. Brāhman-Ātman è tutto, risiede in tutto, anche se le esistenze individuali e individuate non lo sanno, cioè non lo ricordano. Sicché lo *yoga* (che letteralmente significa appunto «unione») è un lavoro conoscitivo che consente di ricordarsi ciò che da sempre già si è, di diventare coscienti di non essere mai stati fuori, di non essere mai stati altro da Brāhman-Ātman. Nell'essere umano, la sede propria di questa onnipresente unità si trova in quel centro vitale che non è propriamente il cuore, ma la minuscola cavità di un suo ventricolo, dove, «più piccolo di un seme di lino, più piccolo di un seme di orzo, più piccolo di un seme di senape», ha luogo la Suprema Identità. Scrive Guénon:

«Si ritiene che questo centro vitale corrisponda analogicamente al ventricolo più piccolo del cuore, che però non dev'essere confuso con il cuore nel senso ordinario della parola, ossia con l'organo fisiologico che ha appunto questo nome, poiché in realtà è il centro, non soltanto dell'individualità corporea, ma dell'individualità integrale, suscettibile di una estensione indefinita nel suo ambito [...]»⁸.

È dunque la più piccola zona *vuota* dell'essere umano a racchiudere l'infinito ed eterno principio di ogni realtà, che unifica l'essere umano a ogni realtà. E ciò vale sia dal punto di vista fisiologico, sia dal punto di vista psicologico, sia dal punto di vista metafisico: in quella cavità risiedono infatti sia ciò che potremmo tradurre, in una prospettiva fisiologica, con «etere» (il quinto elemento che tutti gli altri congiunge e tiene assieme), sia ciò che potremmo chiamare, in una prospettiva psicologica, «anima vivente»; «ma ciò che risiede nel centro vitale è anche e soprattutto, dal punto di vista metafisico, il “Sé” principiale e incondizionato»⁹.

In questa veste, cioè in quanto risiede, in identità con Ātman, nell'individualità dell'essere umano («e – precisa Guénon – lo si potrebbe considerare in modo simile in rapporto a ogni stato dell'essere»¹⁰), Brāhman è anche Puruṣa: l'«essere umano», l'uomo in quanto microcosmo nel quale è racchiuso il macrocosmo. Puruṣa è infatti l'«uomo cosmico» increato, dal cui sacrificio ebbe origine il mondo manifesto. Nuovamente, dunque, siamo rinviiati a una unità primordiale da cui ha avuto origine la molteplicità del mondo quale lo conosciamo. Ma vediamo con più precisione a quale universo di senso rinvia Puruṣa e in quale modo si è compiuto il suo sacrificio generativo.

In un inno del *R̥gveda* (X, 90) Puruṣa è descritto come un essere immenso, tanto vasto da coprire sia lo spazio sia il tempo: un essere, cioè, nel quale l'infinità spaziale e l'infinità temporale sono indistinte. Di questo essere immenso è però visibile solo un quarto; gli altri tre rimangono immanifesti. E la manifestazione accadde mediante il sacrificio di Puruṣa «disteso in tutte le direzioni», come vittima sacrificale. Da questo sacrificio nacque per primo Virāj (lett. «sommamente superiore»), il «principio generatore femminile che deriva da Puruṣa e dal quale Puruṣa nasce a sua volta»¹¹; poi, da Puruṣa steso per terra dagli dèi «come vittima sacrificale sullo strame dell'erba», nacque l'intero mondo, con gli animali della terra e dell'aria, e nacquero anche gli stessi inni vedici e le melodie e i diversi metri, nonché le formule sacrificali e le prime regole del sacrificio rituale. Sicché: l'«uomo cosmico», sacrificando una parte di sé, diede origine a ciò che è origine, ovvero al sacrificio, l'atto istitutivo di ogni essere manifesto e di ogni conoscenza (i *Veda* stessi). Di questo sacrificio originante, ogni successiva umana reiterazione è la restituzione all'intero di quella parte di cui esso si è privato. Infatti «con questo sacrificio gli dèi fecero un sacrificio», ovvero sacrificarono al sacrificio... Oscura formula, che istituisce e costituisce però la prima regola di tutti i riti sacrificali. Ma leggiamo per intero l'inno in questione:

⁷⁷ R. Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Védānta*, trad. it., Adelphi, Milano 1992, p. 139.

⁸ Ivi, p. 35.

⁹ Cfr. ivi, p. 39.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ S. Sani, Commento, in *R̥gveda. Le strofe della sapienza*, trad. it. a cura di Id., Marsilio, Venezia 2000, p. 249, nota 27.

«Puruṣa aveva mille teste, mille occhi, mille piedi. Ricopriva tutta la terra da ogni parte e la superava ancora di dieci dita.

Puruṣa è tutto questo universo, sia ciò che è stato, sia ciò che deve ancora essere. Egli è anche il signore degli immortali che fa crescere sempre di più con il cibo sacrificale. Tale come è stata detta è la grandezza di Puruṣa, ma lui è più grande di questa sua grandezza: un quarto di lui sono tutti gli esseri, tre quarti di lui costituiscono l'immortalità in cielo.

Per tre quarti Puruṣa si è levato in alto; un quarto di lui si è trasformato negli esseri. Da qui si è disteso in tutte le direzioni, verso ciò che mangia e verso ciò che non mangia.

Da lui nacque Virāj, da Virāj Puruṣa. E, una volta nato, superò la terra a oriente e a occidente.

Quando gli dèi celebrarono il sacrificio con Puruṣa come oblazione, la primavera fu il burro fuso, l'estate la legna da ardere, l'autunno l'offerta.

Quel Puruṣa, nato ai primordi, essi lo aspersero come vittima sacrificale sullo strame dell'erba. Con lui gli dèi, i Sādhyā e i veggenti compirono il sacrificio.

Da quel sacrificio completamente offerto fu raccolto il burro coagulato; esso divenne gli animali, quelli che stanno nell'aria, quelli che stanno nella foresta e quelli che stanno nei villaggi.

Da quel sacrificio completamente offerto nacquero il *Rgveda* e il *Sāmaveda*; da quello nacquero i metri; da quello nacque lo *Yajurveda*.

Da quello nacquero i cavalli e tutti gli altri animali che hanno denti incisivi sia sopra che sotto, da quello nacquero le vacche, da quello nacquero le capre e le pecore.

Quando smembrarono Puruṣa, in quante parti lo divisero? Che cosa divenne la sua bocca? Che cosa le sue braccia? Come sono chiamate ora le sue cosce? E i suoi piedi?

La sua bocca diventò il brahmano, le sue braccia si trasformarono nel guerriero, le sue cosce nel *vaiśya* [la terza casta, quella degli artigiani e dei contadini]; dai piedi nacque *śūdra* [la quarta casta, quella dei servi].

Dalla sua mente nacque la luna; dagli occhi nacque il sole; dalla bocca Indra e Agni; dal respiro nacque il vento.

Dal suo ombelico ebbe origine l'atmosfera; dalla testa si produsse il cielo, dai piedi la terra; dalle orecchie i punti cardinali. Così gli dèi formarono il mondo.

Sette furono i legni di contorno, tre volte sette furono i legni da bruciare posti sul fuoco, quando gli dèi, celebrando il sacrificio, legarono Puruṣa come vittima sacrificale.

Con questo sacrificio gli dèi fecero un sacrificio: queste regole furono le prime. Questi poteri raggiunsero il firmamento dove stanno i Sādhyā, che furono i primi, e gli dèi»¹².

Guénon, riflettendo su questo processo di graduale «distensione» e sezionamento e moltiplicazione di Puruṣa (del suo quarto manifesto), sottolinea come «esso possa essere visto sotto diversi aspetti, pur essendo in realtà uno solo»¹³. La prima sua moltiplicazione deriva dal fatto che esso «affinché la manifestazione si produca, deve entrare in correlazione con un altro principio [...], benché non vi sia nessun altro principio se non in senso relativo». Si tratta del principio generatore femminile, che nell'inno è chiamato Virāj e che Guénon identifica con Prākṛti, «la sostanza primordiale indifferenziata, il principio passivo, rappresentato come femminile, mentre Puruṣa [...] è il principio attivo, rappresentato come maschile; e, pur rimanendo immanifesti in se stessi, sono tuttavia i due poli della manifestazione»¹⁴.

Notiamo subito che la medesimezza e la reciprocità dei due poli della manifestazione, quello maschile e quello femminile, è espressa nell'inno in termini, per così dire, *posturali*: la potenza femminile non è altro che Puruṣa «disteso», cioè messo in orizzontale, stirato lungo tutta la superficie della terra e anche oltre (come la pelle tesa di un immenso tamburo). In merito alla «passività» di Prākṛti, sottolineiamo che essa è da intendersi anzitutto come «spontaneità» e perciò come «automatismo»: il sanscrito *prā-kṛta*, infatti, significa letteralmente «che si fa da sé», ovvero «naturale». In quanto è ciò che si fa spontaneamente, Prākṛti è tradotta anche con Natura.

Nel suo *Dizionario dell'Induismo* (trad. it., Jaca Book, Milano 2019, pp. 352-354), con particolare riferimento alla tradizione della scuola Sāṃkhya e alle *Upaniṣad* medie, Mircea Eliade scrive che Prākṛti indica, in generale, «la materia sia nelle sue forme manifeste sia in quelle non manifeste», benché il senso di tale

¹² *Rgveda. Le strofe della sapienza*, cit., pp. 67-68.

¹³ R. Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Védānta*, cit., p. 43.

¹⁴ *Ibidem*.

materia assuma sfumature diverse nelle diverse correnti ed epoche dei commentari vedici. Guénon invece, mentre ricorda che, come totalità delle possibili manifestazioni, Puruṣa è assimilato a Prajāpati, ovvero al «principio costruttivo universale» (espressione – abbiamo visto – dello stesso Brāhman), precisa ulteriormente il modo in cui si dovrebbe intendere il carattere materico di Prākṛti, cercando di schivare ogni interpretazione della «materia» che rischi di contrapporla a una supposta immaterialità dello «spirito». Scrive infatti:

«A questo punto, è indispensabile osservare che la concezione della coppia *Puruṣa-Prākṛti* non ha alcuna relazione con una qualsiasi concezione “dualista” e che, in particolare, è totalmente differente dal dualismo “spirito-materia” della filosofia occidentale moderna, la cui origine è in realtà imputabile al cartesianesimo. Non si può considerare *Puruṣa* come corrispondente alla nozione filosofica di “spirito” [...]; e, malgrado le asserzioni di numerosi orientalisti, *Prākṛti* corrisponde ancora meno alla nozione di “materia”, la quale d'altronde è completamente estranea al pensiero indù, a tal punto che in sanscrito non esiste alcuna parola che la possa esprimere, neanche approssimativamente, il che dimostra che tale nozione non è veramente fondamentale. Del resto, è assai probabile che gli stessi Greci non avessero la nozione di materia quale è intesa dai moderni, sia filosofi che fisici; in ogni caso, il senso della parola *ἔλη* in Aristotele coincide con quello di “sostanza” in tutta la sua universalità, e *εἶδος* (che la parola “forma” rende piuttosto male, per gli equivoci cui può troppo facilmente dar luogo) corrisponde non meno esattamente alla “essenza”, considerata come correlativa alla “sostanza”. Infatti, le parole “essenza” e “sostanza”, prese nella loro accezione più ampia, sono forse, nelle lingue occidentali, quelle che meglio fanno capire la concezione di cui stiamo parlando, concezione d'ordine molto più universale di quella di “spirito” e “materia”, e di cui quest'ultima non rappresenta tutt'al più che un aspetto particolarissimo, una specificazione in rapporto a un determinato stato d'esistenza, fuori del quale cessa interamente d'essere valida, invece di essere applicabile alla totalità della manifestazione universale, come è il caso della concezione di “essenza” e di “sostanza»¹⁵.

Al di là delle finezze e delle difficoltà di traduzione, ciò che mi sembra più importante rilevare è che, se Puruṣa non corrisponde a “spirito” né Prākṛti propriamente a “materia”, nella loro indistinzione essi possono essere intesi come sostrato universale nel suo carattere effettuale ed effettuante. La forza generativa e il supporto o ricettacolo, che tale forza accoglierà in una gestazione orizzontale, sono il medesimo, in «posizioni» diverse. Prākṛti, potremmo dire, è *sub-stantia* la cui spontaneità di effettuazione ha la sua intrinseca “causa efficiente” in Puruṣa; e viceversa. Sicché Mūla-Prākṛti, la «Natura Primordiale», è ciò che si fa da sé in quanto è il ripetersi inerziale della medesima effettuazione (o auto-affezione: distensione e smembramento) di Puruṣa, il «corpo» primordiale. (Penso che queste considerazioni di ordine metafisico ci torneranno utili più avanti, nel nostro Seminario, quando dovremo riprendere il tema della «madre nera», della «oscura materia», che ad un tempo costruisce, supporta e misura ciò che qui e in ogni racconto è istoriato. Ne abbiamo fatto cenno in esergo alla prima sessione. Ci torneremo.)

Prākṛti ha tre «qualità costitutive» o *guṇa*, di cui partecipano, sebbene in gradi diversi, tutti gli esseri e che caratterizzano perciò tutto il mondo manifestato, ovvero il trimundio Cielo, Terra, Atmosfera. Precisiamo subito che, come annota anche Daumal¹⁶, la teoria dei *guṇa* non è presentata in modo univoco e coerente nei testi della tradizione indù; essa è sviluppata in particolare dalla scuola Sāṃkhya (la stessa a cui si riferisce, nella voce su Prākṛti, Mircea Eliade nel suo citato *Dizionario dell'Induismo*), ma se ne trova traccia anche nel *Sāhityadarpaṇa* di Viśvanātha Kavirāja, un trattato classico di poesia (composto tra il XII e il XVI secolo) che Daumal utilizzerà come autorevole fonte nei suoi studi sull'arte indù.

I tre *guṇa* sono così descritti da Guénon: «*sattwa*, la conformità all'essenza pura dell'Essere, che è identificata con la Luce intelligibile o con la Conoscenza, ed è rappresentata con una tendenza ascendente; *rajas*, l'impulso espansivo, in base al quale l'essere si sviluppa [...]; infine *tamas*, l'oscurità, assimilata all'ignoranza, e rappresentata come una tendenza discendente»¹⁷. Se nella indistinzione primordiale di Prākṛti queste tre qualità, virtù o *tendenze motorie* (notiamo infatti che «ascendente», «discendente» ed «espansivo» indicano tre direzioni e tre forme di movimento: tre capacità della materia-movimento) sono coimplicate e in perfetto equilibrio, «ogni modificazione della sostanza rappresenta una rottura di questo equilibrio»; sicché è proprio l'alterazione, ovvero l'emergere e il differenziarsi, dei tre *guṇa* (delle tre direzioni

¹⁵ Ivi, pp. 44-45.

¹⁶ R. Daumal, *I poteri della parola nella poetica indù*, trad. it. in Id., *Lanciato dal pensiero*, a cura di C. Rugafiori e L. Simini, Adelphi, Milano 2019, p. 88, nota 1.

¹⁷ R. Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Vēdānta*, cit., p. 47.

motorie) a scandire le metamorfosi e il divenire di Prākṛti. Ma è utile soffermarci qualche istante ancora sul termine *guṇa*, a cominciare dalla sua (probabile benché incerta) etimologia.

In sanscrito, infatti, *guṇa* non significa soltanto «qualità», «virtù», «attributo», ma anche «corda» (qualcosa che annoda e collega) e «suddivisione» (poiché ciò che unisce anche separa). Questa varietà di significati mi sembra avvalorare l'ipotesi, avanzata da alcuni sanscritisti, della derivazione del vocabolo dalla radice indoeuropea *gere* = «avvolgimento», che indicherebbe il *filo* (nuovamente prego di fermare l'attenzione su questa parola, per noi così risuonante) avvolto e intrecciato a comporre una corda. I *guṇa* possono dunque essere considerati anche come le «potenze» o i «poteri» (associa qui il termine «virtù» e «capacità» al greco *areté*) che, combinandosi e intrecciandosi, determinano l'evoluzione cosmica nelle sue diverse manifestazioni. Aggiungo – ma questa è davvero solo una suggestione che affido cautamente al vaglio critico dei Soci – che la radice indoeuropea *gere* inevitabilmente richiama, anche solo per assonanza, il verbo latino *gerere*; esso, come è noto, significa «portare», ma anche «compiere» («portare a compimento»), quindi «fare» e «generare» (nel senso in cui si dice, ad esempio, «*bellum gerere*»: «muover guerra», quindi portarla e farla accadere).

Un'altra riflessione a lato, che emerge a partire dalla teoria dei *guṇa*, ci riporta al tema del non-dualismo da cui siamo partiti, in riferimento alla daumaliana «materia che è movimento». Se le tre qualità costitutive di Prākṛti, che è supporto o *sub-stantia* di cui tutto il mondo è fatto, si trovano in ogni manifestazione del reale, ciò significa che non vi è differenza di qualità, ma solo di grado, tra ciò che siamo soliti chiamare «materia» e ciò che siamo soliti chiamare «mente», «spirito» o «pensiero»; ovvero, potremmo dire, nel mondo della conoscenza (*sattwa*: potere di illuminare e rarefare) vi è qualcosa che è caratteristico del mondo corporeo (*tamas*: potere di oscurare e addensare) e viceversa. Il che lascerebbe immaginare che nella terza qualità (*rajas*: potere espansivo – qualcosa che potremmo pensare come un impulso dinamico, che collega rarefazione e addensamento) risieda l'elemento di continuità e composizione fra gli altri due caratteri del reale. E ancora: rispetto ai tre mondi nei quali si distribuisce ogni manifestazione (il Cielo, la Terra e l'Atmosfera, di cui già si è parlato nel Seminario di filosofia), se il *guṇa* ascendente può essere ritenuto la qualità peculiare del Cielo e il *guṇa* discendente della Terra, allora proprio il potere espansivo-impulsivo (assimilabile in ciò a *tapas*, l'«ardore», ovvero la forza che mosse lo stesso Prajāpati – il «quarto mondo» – a generare gli esseri¹⁸) dovrebbe essere la peculiarità dell'Atmosfera, dimensione che, appunto, collega il Cielo alla Terra, la luminosità all'oscurità, l'incorporeo al corporeo, il movimento ascendente a quello discendente. In un certo senso, insomma, il mondo di mezzo, caratterizzato dal sussultare di impulsi espansivi, sembra indicare proprio quella zona intermedia che intreccia e distingue i piani del reale, avvolgendoli «musicalmente» (e «marsianamente») in una gestazione ritmica, danzando come filo teso tra visibile e invisibile, dicibile e indicibile, manifesto e immanifesto. Zona di mezzo, abbiamo detto, né Cielo né Terra – come un «vuoto», un *nec-nec*, uno «zero» – che tiene assieme, mentre li istituisce nella loro differenza, gli estremi di ogni manifestazione.

Dopo questo *excursus* negli anfratti di alcuni termini chiave della «cosmogonia» indù, torniamo a Daumal e al senso dell'esperienza artistica (o conoscenza poetica), così come egli andò chiarendoselo a partire dagli anni Trenta, in costante riferimento alla tradizione indù, illuminata dall'incontro con Alexandre e Jeanne de Salzmann (e, per loro tramite, con gli insegnamenti e le «danze sacre» o «movimenti» di Gurdjieff), nonché dalla frequentazione di Uday Shankar, il quale gli mostrò in atto, nella esecuzione delle sue danze, quelli che Daumal chiamerà i «poteri della parola». So che può apparire strana questa affermazione (ossia che la *danza* riveli quello che la *parola* può fare), ma appunto in ciò risiede la grande scoperta di cui testimoniano gli scritti daumaliani sulla poetica indù, come pure – a mio avviso – la ragione profonda del suo avvicinamento a quella tradizione e un aspetto cruciale del suo «lavoro su di sé» come via musicale verso la conoscenza. Una via di cui la danza diviene appunto l'emblema, in quanto essa è poesia visibile (non solo udibile), arte completa dell'«attore», azione conoscitiva che realizza a pieno l'efficacia della parola poetica, ovvero la capacità di produrre quella risonanza (*dhvani*) che è il segreto musicale dell'atto conoscitivo. Ma, per cercare di comprendere a fondo il senso di queste espressioni, torniamo agli scritti di Daumal, ai quali ci siamo dedicati nelle sessioni terza e quarta del Seminario.

¹⁸ Cfr. R. Calasso, *L'ardore*, cit., p. 111: «Con quali mezzi Prajāpati provvide a creare gli esseri e i mondi, nei suoi rinnovati tentativi? Con l'«ardore», *tapas*, e con la «visione» di un rito. Atti connessi: l'ardore fomenta la visione, la visione esalta l'ardore. Non c'è traccia di *volontà*, di una decisione sovrana e astratta, che si impone dall'esterno. O meglio: ogni volontà è un «desiderio», *kāma*, che si elabora nell'ardore e si delinea nella visione. Non si dà una volontà scissa dalla sua laboriosa fisiologia».

In *Poesia nera e poesia bianca* (il cui testo è reperibile nel sito on line tra i materiali relativi alla sessione 3; vi farò pertanto riferimento senza citazione di pagina) Daumal afferma che la «poesia nera» è quella asservita dalle «lussureggianti menzogne» della parola: «è feconda di illusioni come il sogno e come l'oppio». La «poesia bianca» è quella di cui, al contrario, il poeta si serve come di uno strumento, uno strumento per realizzare la conoscenza che è un divenire e un trasformare. «Il poeta bianco alle ricche menzogne preferisce il reale, anche povero. La sua opera è una lotta incessante contro l'orgoglio, l'immaginazione e la pigrizia». La poesia bianca è come una lotta – prosegue Daumal – «per andare a generare alla sorgente viva»: una lotta che egli stesso sta cercando di condurre, nel tentativo di diventare un poeta bianco. Per descrivere i modi con cui, nella sua viva esperienza, egli compie tale lotta, Daumal propone una importante distinzione dell'operazione poetica in tre fasi. Le richiamo qui, pregando tutti di verificare se, in esse, non siano ravvisabili alcuni dei passaggi che abbiamo evocato in merito alla genesi del cosmo nella tradizione indù:

- 1) «ogni poesia nasce da un germe, dapprima oscuro, che bisogna far diventare luminoso perché produca dei frutti di luce. [...] Per farlo splendere, bisogna fare silenzio, perché questo germe è esattamente la Cosa-da-dire, l'emozione centrale che, attraverso tutto il mio macchinario, vuole esprimersi. [...] È molto difficile, ma ogni piccolo sforzo riceve in cambio un piccolo bagliore di luce. La Cosa-da-dire appare allora nel più profondo di se stessi, come una certezza eterna – conosciuta, riconosciuta e sperata al tempo stesso –, un punto luminoso che contiene l'immensità del desiderio di essere»;
- 2) «la seconda fase è la vestizione del germe luminoso – che rivela ma non è rivelato, invisibile come la luce e silenzioso come il suono, il suo rivestirsi con le immagini che lo manifesteranno»;
- 3) «viene poi l'espressione verbale, dove non conta soltanto il lavoro interiore, ma anche la scienza e l'abilità esteriori. Il germe ha la sua respirazione. Il suo respiro si impadronisce dei meccanismi dell'espressione, comunicando loro la sua cadenza. [...] E mentre piega i suoni del linguaggio al suo respiro, la Cosa-da-dire li induce così a contenere le sue immagini».

Si domanda poi Daumal: «Come [la Cosa-da-dire] esegue questa doppia operazione? È questo il mistero. [...] Questo potere si esercita grazie al legame particolare che esiste tra gli elementi del meccanismo [corporeo] del poeta e che unisce in una sola sostanza vivente quelle materie così diverse che sono le emozioni, le immagini, i concetti e i suoni. La vita di questo nuovo organismo è il ritmo del poeta».

Sono, queste di Daumal, parole di una straordinaria precisione, su cui davvero vorrei invitare tutti a soffermarsi e riflettere. Durante il Seminario le ho ripetute più o meno così: (1) la poesia/danza/conoscenza muove da un germe oscuro e informe che pulsa (come una e-mozione) e che deve illuminarsi, come un impulso che si deve orientare e che (2) deve configurarsi in sembianze determinate, rivestirsi di forme, uscire dall'indifferenziata pulsazione e assumere direzioni distinte; affinché questo accada, occorre fare silenzio e farsi silenzio, risalire al punto in cui la parola non è ancora articolata e non ha ancora suono; solo così è possibile sintonizzarsi con quell'impulso germinale, come con il ritmo di un respiro; questo ritmo, allora, terrà assieme, essendone la medesima sostanza, il corpo del poeta, i suoi slanci motori («le emozioni») e i loro diversi orientamenti spaziali («le immagini»), le traiettorie linearizzate di tali orientamenti («i concetti»), infine i suoni che saranno l'emissione udibile e (3) l'espressione verbale dell'impulso germinale il quale, in ultimo, si fa parola. Questa unità vivente, questo movimento compositivo è «il ritmo del poeta».

La somiglianza del processo che descrive l'operazione poetica con quello che descrive, nella tradizione indù, il differenziarsi di Puruṣa-Prākṛti nelle tre direzioni motorie (nei tre *guṇa*) che caratterizzano il mondo manifestato mi sembra evidente. Notiamo in particolare che il germe primordiale «che rischiarato non rischiarato» e che sorregge l'intero processo della espressione/emanazione non è luce, ma tenebra e oscurità la quale, mentre via via si illumina fino a divenir parola chiara, permane come assenza di forma, come silenzio, come vuoto che avvolge e permea le parole stesse.

Durante la quarta sessione del Seminario, per ulteriormente sottolineare l'affinità tra l'operazione poetico-danzante e l'operazione cosmogonico-cosmologica, abbiamo letto alcuni passi del contributo di Egidio Meazza intitolato *Cosmoantropogonia. Vuoto, tenebra, acqua* (pubblicato nel sito on line come diciassettesimo Germoglio del Seminario di filosofia), riferito all'inno X, 129 del *Rgveda*. Qui ci limitiamo a ripetere per punti ciò che finora abbiamo rilevato e facciamo solo un cenno alla tesi di Meazza:

- il germe primordiale dell'espressione risiede nel «punto più profondo di se stessi», un punto più piccolo di un seme di miglio, più piccolo di un seme di senape, che «contiene l'immensità del desiderio di essere»;
- il «desiderio di essere» che spinge il germe primordiale verso l'espressione ricorda evidentemente l'ardore (*tapas*), la spinta espansiva (*rajas*) che mosse Prajāpati a evocare (senza voce, ovvero in silenzio) Vāc, la voce primigenia che non è ancora parola articolata;

- a far accadere la voce primordiale, il primo illuminarsi del suono, è qualcosa di silenzioso; un silenzio che accende (ossia anche rischiara) l'impulso-germe che è la Cosa-da-dire;
- sicché – come avevamo preannunciato nella prima sessione del Seminario – nuovamente torna il sospetto che il poeta sia anzitutto un maestro del silenzio e forse proprio di quel particolare silenzio, nel quale è possibile «ascoltare» (e perciò fare accadere, evocandola in silenzio) la «voce» (ma non ci è ancora chiaro di quale genere di «ascolto» si tratti);
- tuttavia – e questa è una delle tesi proposte da Meazza nel suo Germoglio – la «voce» silenziosa (l'origine o Prajāpati stesso), nel momento in cui si esprime e si fa parola, sfugge alla presa linguistica. In ciò stanno il limite e l'impossibilità scontati dal linguaggio, in qualsiasi forma esso venga praticato. Resta però il fatto che, quando Daumal si riferisce alla conoscenza che danza, suggerisce una possibilità diversa: che sia cioè possibile praticare la parola, un livello particolare della parola, nel quale la «voce» risuona e l'immanifesto (l'atto cosmogonico che è Prajāpati stesso) si fa manifestazione. Dobbiamo perciò capire meglio a quale potere della parola Daumal si riferisca.

Tutte queste considerazioni ci riportano alle nostre domande di partenza: come dobbiamo intendere quella dimensione unitaria, quella silenziosa materia-movimento nella quale ogni possibile direzione è contenuta come in un sussulto pluriorientato e indiviso, quella sostanza medesima che, differenziandosi e delineandosi, si accende e si illumina simultaneamente nelle parole articolate e nelle determinazioni del mondo manifestato – parole e determinazioni che la conoscenza danzante ogni volta rifà come in un rinnovato atto di genesi cosmica? E «cosa» o «chi» è la Cosa-da-dire, il *ka* (o il *kha*) a cui la conoscenza danzante, che è poesia e lavoro su di sé, dà forma e nome?

Abbiamo a questo punto avvertito la necessità di soffermarci sul termine *Vāc*, che già tante volte è stato utilizzato qui e nel Seminario di filosofia (dove lo si è tradotto con «Parola»), e che, non senza ambiguità, abbiamo collegato al silenzio e alla luce della manifestazione: impulso espressivo che è il mondo stesso nel suo respirare sussultante, il «rumore di fondo dell'esistenza, il ronzio costante che precede ogni profilo sonoro»¹⁹.

Il termine *vāc* indica, in generale, sia la «parola» sia la «voce», ma anche il «suono» o il «nome». Ma negli inni vedici esso indica più precisamente la dimensione originaria (personificata appunto nella divinità *Vāc*) della rivelazione suprema, ossia – potremmo aggiungere – il modo in cui il mondo si fa conoscibile (e perciò manifesto). Scrive ad esempio Raimon Panikkar:

«*Vāc* è proprio la Parola totale vivente, vale a dire la Parola nella sua interezza, compresi i suoi aspetti materiali, il suo riverbero cosmico, la sua forma visibile, il suo suono, il suo significato, il suo messaggio. *Vāc* è più che mero significato o suono privo di senso; è più di una semplice immagine o veicolo di determinate verità spirituali. Essa non contiene rivelazione, è rivelazione. Era al principio. È l'interezza della *śruti*. La *śruti* è *vāc*»²⁰.

Śruti è la conoscenza stessa, ovvero è il *veda* stesso così come fu «ascoltato» dai primi cantori dei canti vedici: gli Rṣi, che ricevettero gli inni e li trasmisero agli umani. Tale conoscenza, nella totalità indivisa dei suoi aspetti (uno dei quali soltanto è quello sonoro), è *vāc*. Non altro che essa fu ciò che i «cantori ispirati» recepirono. Ma tali cantori – si badi – non semplicemente udirono quella conoscenza e quei canti; essi, per la precisione, li *videro*. Infatti il termine *ṛṣi*, che viene d'abitudine tradotto con «saggio», deriva probabilmente dalla radice *ṛs*, a sua volta derivata da *drś* che significa «vedere». Gli Rṣi sono perciò anzitutto veggenti e il loro ascolto fu al tempo stesso una visione: una percezione integrale di qualcosa – *vāc*, la «parola» totale – che non è più udibile di quanto sia visibile o tangibile, annusabile o gustabile (forse – mi viene in mente – solo l'atto del respirare può, in certo senso, essere assimilato a questa percepibilità integrale e multi-versa che precede ogni sinestesia, perché precede la distinzione dei canali sensoriali di cui l'esperienza sinestetica è la sintesi *a posteriori*).

Vāc (nuovamente rinvio alla quinta Stazione luminosa del Seminario di filosofia) è colei che nacque per prima al dischiudersi della differenza essere-non-essere, la prima manifestazione del progenitore Prajāpa-

¹⁹ R. Calasso, *L'ardore*, p. 128. Sottolineiamo che queste parole sono riferite da Calasso a Prajāpati stesso, in quanto progenitore di tutto l'esistente, da cui *Vāc* non è distinta in modo sostanziale, ma solo nella linea del canto-racconto che temporalizza il processo multiverso e simultaneo della manifestazione.

²⁰ R. Panikkar, *I Veda. Mantramāñjari*, trad. it. a cura di M. Carrara Pavan, BUR, Milano 2001, p. 120.

ti, la prima espressione del suo ardore di esistere – ardore che, realizzandosi in effettuazioni particolari, destinerà il progenitore a scivolare necessariamente nel «quarto mondo» immanifesto, come immanifesto è l'atto manifestativo di ogni cosa manifestata, atto che, nella prospettiva della manifestazione, non è più che un pre-supposto del posto, un «dubbio» o un «sospetto», ovvero qualcosa in cui l'indistinzione di essere e non-essere è ribadita e preservata.

Trascrivo qui alcuni versi di un inno del *Rgveda* (X, 125) che è un *Autoelogio della parola* e che, sebbene non nomini mai direttamente Vāc (poiché è appunto un auto-elogio), descrive proprio quel principio femminile e nutritivo che, nel suo fluire primordiale, genera il progenitore medesimo: lo rende cioè tale, nutrendo le sue effettuazioni.

«[...] Io sono la regina che raduna le ricchezze, colei che comprende, la prima tra coloro che sono degni di sacrificio. Gli dèi mi hanno distribuito in molti luoghi: io sono colei che ha molte sedi e che assume molte forme.

Grazie a me mangia il cibo chi è in grado di vedere, chi respira e chi ode ciò che vien detto. Anche senza rendersene conto, tutti dipendono da me. Ascolta, tu che sei degno di essere ascoltato, io ti dico una cosa degna di essere creduta!

Io spontaneamente dico ciò che è gradito agli dèi e agli uomini. Chiunque io ami lo rendo potente, lo rendo un brahmano, lo rendo un veggente, lo rendo un saggio.

[...] Io genero il padre alla sommità di questo mondo. La mia origine è nelle Acque in mezzo all'oceano. Da lì mi diffondo su tutti gli esseri e con la mia sommità tocco il cielo lassù.

Io spiro come il vento, impossessandomi di tutti gli esseri. Con la mia grandezza ho varcato i confini del cielo e di questa terra»²¹.

Questa «voce» silenziosa, che precede le parole pronunciate e che in tutte risiede, è dunque il primo nutrimento di tutte le parole pronunciate (e – aggiungiamo – è ciò che nutre anche il dubbio della esistenza di Prajāpati)²². Ma evidentemente ad essa tanto il termine «parola» quanto il termine «voce», comunemente intesi, male e poco si attagliano. Faticiamo a trovare un modo per «dire» ciò che di ogni dire è il nutrimento, la matrice unitaria nella quale si scandiscono gli esistenti e scorre l'essere. Forse appunto non si tratta di dirlo. Ma allora cosa?

Dopo avere circoscritto il luogo della nostra interrogazione centrale (in cui si intrecciano domande sul chi e sul cosa, sulla materia-movimento, sulla sostanza non-dualistica di ogni manifestazione), ci siamo messi in condizione di intendere meglio la centralità che, negli studi di Daumal sulla «estetica» indù e nel suo lavoro su di sé, assume il tema della parola poetica che non è solo «poesia», ma canto, musica, danza, mimica: ovvero l'insieme (*samhita*) di tutte le arti, la sintesi dei quattro *Veda* che è incarnata nel Teatro (*Nāṭya*), arte totale in quanto è «una analogia del movimento del mondo», «una rappresentazione condensata del “Triplice Mondo”»²³, della cui origine, funzione ed efficacia è detto nel *Nāṭyaśāstra*: il Quinto Veda²⁴. Rinvio ovviamente alla lettura completa del citato saggio di *Per avvicinare l'arte poetica indù*, che abbiamo attraversato, nelle sessioni terza e quarta, integrandone l'esame con alcuni passi e chiarimenti tratti da *I poteri della parola nella poetica indù* (saggio del 1938, più vasto e complesso rispetto a *Per avvicinare l'arte poetica indù*). Dal saggio del '38 trascrivo qui alcuni passi, tratti dal paragrafo d'apertura *Un'invenzione indù*, che mi sembra gettino subito nuova luce sulle domande («chi»? «cosa?») che hanno dato abbrivio alla quarta sessione:

²¹ *Rgveda. Le strofe della sapienza*, cit., pp. 106-107. Tra le note del curatore (ivi, p. 260) si legge: «In questo inno, Vāc, la Parola, parla di se stessa come di una divinità suprema, si identifica con l'intero universo che pervade fino ai suoi estremi confini, arrivando persino a superarli e si presenta come motivo e condizione stessa dell'esistenza dell'uomo. [...]».

²² Si potrebbe notare qui che la vacca, per gli Indù, è animale sacro per eccellenza. E lo è in quanto viene identificata con la dea vedica Aditi, madre di tutte le forme esistenti: madre, cioè nutrice. Ma qual è il nutrimento che essa elargisce? Si dice che il latte è «la religione in forma liquida». Potremmo allora immaginare che il latte non sia altro che il fluire della conoscenza, il fluidificarsi di Vāc nei canti sacri. «Vacca» in sanscrito si dice infatti *vaça* = *vaksa* (*vāk* è il nominativo di *vāc*), dal vedico *vāçati* che significa infatti «gridare», «mugghiare» (da cui anche il verbo «vagire»).

²³ R. Daumal, *Per avvicinare...*, cit., p. 53.

²⁴ La traduzione della prima parte del *Nāṭyaśāstra*, con il titolo *L'origine del teatro di Bharata*, è stata rieditata in italiano (dopo la prima edizione italiana del 1968) in R. Daumal, *Lanciato dal pensiero*, cit., pp. 17-49.

«Circa all'inizio della nostra èra, sembra, un anonimo abitante dell'India inventò un utensile meraviglioso: utensile immateriale ma rappresentabile, la cui peculiarità è di non esistere che al figurato, e che nella storia della nostra civiltà ha avuto un ruolo forse più grande di quello della macchina a vapore o del microscopio. [...] Non passa giorno senza che utilizziamo questo strumento fatto di niente, questo segno che non significa niente, questo piccolo cerchio (la scrittura araba lo riduce a un punto) che noi chiamiamo lo zero.

Poiché la numerazione costituisce un caso a parte del linguaggio, [...] l'invenzione dello zero [...] ci permette di capire quale fu lo sforzo specifico del genio indù in tutte le arti del linguaggio. Qual è dunque il potere dello zero? Semplicemente di significare il *passaggio a un nuovo ordine di grandezza*. Quando ho esaurito la serie delle cifre (da 1 a 9 nel nostro sistema decimale), io traccio un piccolo cerchio che significa che questa serie è terminata [...]. La figura circolare che serve a segnare lo zero significa che esso è vuoto e pienezza insieme: è il vuoto risultante dal compimento di un ciclo [...].

Vedremo che gli indù cercano analoghi procedimenti di passaggio a gradi superiori di significazione nel linguaggio verbale»²⁵.

E in una nota a piè di pagina Daumal precisa:

«Il nome sanscrito dello zero è *kha*, che vuole anche dire: buco, orifizio (del corpo: organo sensoriale), vuoto, punto, spazio infinito, cielo, aria; [...] *kha* è anche felicità, conoscenza, attività, e lo stesso *brahman* (nei suoi tre aspetti), il motore immobile, che si chiama anche *ka*, il “Che cosa?”. [...] Con il gioco delle sinonimie, lo zero è anche chiamato “cielo” (*ambaravyoman*) o “infinito” (*ananta*): ogni numero è una limitazione dell'innumerato»²⁶.

Ritroviamo così, inaspettatamente, quella corrispondenza *ka-kha* che avevamo suggerito in apertura di sessione. Solo che ora il senso della coincidenza «chi-cosa» con lo zero si chiarisce: la «Cosa-da-dire», il «Chi», l'unità che sempre si dà nell'esistente e sempre gli sfugge è «zero», è il compimento di un ciclo o di una serie spinta al limite del suo annullarsi nel «passaggio a un nuovo ordine» (di grandezza, ovvero anche di significazione e di realtà). E questo potere di ricondurre a zero, di riportare la significazione e la realtà al compimento, al «vuoto che è pienezza insieme», alla ricapitolazione nel grado zero di ogni significazione e di ogni realtà, questo potere che è simbolizzato in *kha*, è l'emblema del segreto operativo che gli Indù hanno saputo trasporre nell'arte della parola poetica. Inoltre, se la parola poetica non descrive e non informa su qualcosa, ma fa accadere qualcosa, ora si chiarisce che questo qualcosa è il passaggio attraverso lo zero, il passaggio a un grado altro della significazione e del senso²⁷. Un passaggio che mi sembra assai vicino a quel transito nel silenzio e nel vuoto che – abbiamo visto – consente alla «parola» in quanto «germe scuro» di illuminarsi fino a divenire parola sonora. Fino a qui, insomma, non abbiamo fatto che applicare il termine «parola» a gradi diversi della espressione.

Dopo avere svolto queste riflessioni, durante la quarta sessione abbiamo riattraversato il testo *Per avvicinare l'arte poetica indù*, che comincia con la precisazione (da cui abbiamo anche noi preso le mosse) circa le peculiarità dell'azione conoscitiva secondo la tradizione indù: «un divenire e un trasformare» che si applica al sé, all'*ātman* cosmico mediante il lavoro sull'*ātman* che risiede nella più piccola cavità vuota dell'individuo. Richiamo di seguito le tappe successive a questo esergo.

Origine dell'arte. L'arte non è attività spontanea o «naturale» ovvero «automatica» (*prā-kṛta*), ma intenzionale e «artificiale» e, in questo senso, «pienamente fatta» (nel senso del latino *per-fectus*), agita fino in fondo, realizzata in modo compiuto (*sams-kṛta*). L'arte, nella civiltà tradizionale indù, non è un fine in sé;

²⁵ R. Daumal, *I poteri della parola nella poetica indù*, cit., pp. 71-73 *passim*.

²⁶ Ivi, p. 72, nota 1.

²⁷ Poche righe più avanti, Daumal indica un altro modo mediante il quale questo potere della parola poetica è praticato, ricordando un'abitudine ricorrente nel linguaggio vedico: il «paragone per negazione». «Per dire, per esempio, “saldo come una montagna”, il vedico dice prima “montagna”, poi, per far passare questa parola dal senso fisico al senso analogico, annulla il primo senso facendo seguire la parola dalla negazione: “montagna-non saldo”. Così (parola per parola): “freccia-non sull'arco è posto il pensiero”, cioè: “come una freccia...” [...] dove la parola “arco” subisce, come “freccia”, la trasposizione analogica per negazione. Dire “freccia-non” per significare “come una freccia”, o scrivere 40, “quattro-zero”, per significare “4 decine”, sono due procedimenti paralleli» (ivi, pp. 73-74).

è un mezzo o uno strumento al servizio della conoscenza suprema. Più precisamente, le arti nel loro insieme sono strumento per rendere accessibile a tutti gli esseri umani la conoscenza dei quattro Saperi, il senso degli inni vedici, nell'epoca in cui il disordine e la frammentazione prodotti dal *Kali-yuga* ne hanno indotto l'oblio. Summa di tutte le arti è Teatro (poesia, canto, danza, mimo) e il Quinto Veda, il *Trattato del Teatro* (*Nāṭyaśāstra*) di Bharata, «estratto dalla sostanza dei Quattro Veda», è la più antica e alta autorità indù in materia di estetica.

Due sono gli intenti basilari dell'arte indù: 1) «commuovere l'essere stesso», ovvero muovere l'essere che si è, co-muovendo l'essere di cui e in cui si è. Tale movimento (massimamente manifesto nella musica, nella poesia, nella danza: arti che siamo abituati a considerare «temporali») è raggiunto mediante il con-tatto e-mozionale dell'individuo con il mondo. 2) Inoltre l'arte è tale in quanto «rifà l'universo realmente e ne ricostruisce un'analogia». Ri-costruire analogicamente il mondo, potremmo dire, significa ricondurlo al suo grado zero e ripetere o ricordare il processo mediante il quale esso viene all'esistenza. Aggiungiamo che, se certamente – come scrive Daumal – il principio ricostruttivo è massimamente manifesto nelle arti plastiche (che siamo abituati a considerare «spaziali»), tuttavia, poiché movimento (costruttore) e materia (costrutto) sono il medesimo, evidentemente commozione e ricostruzione sono stretti in un intreccio insolubile. E questo, tra l'altro, suggerisce che la dimensione in cui opera la conoscenza danzante non è più spaziale che temporale, perché affonda là dove tempo e spazio non sono ancora distinti. Il poeta-attore pertanto danza la commessura tra sé e il mondo, tra la totalità e la parte che egli stesso è e fa; ed è così che quella commessura ricostruisce ad arte come *samskrta*, che vuol dire anche «consacrata».

La ricostruzione analogica, precisa Daumal, avviene mediante riproduzione, nell'operazione poetica, del *pramāṇa*, la proporzione che costituisce la legge delle forme che regola i rapporti tra le parti, e tra le parti e il tutto. Il contatto emozionale, che commuove l'essere stesso, avviene invece mediante l'esercizio di un altro genere di forza o potere: quello di fare assaporare i *rasa*, ovvero i «sapori». L'assaporamento, l'atto del gustare, in quanto è appunto un con-tatto e-mozionale immediato (ovvero, potremmo anche dire, un sentimento tattile), è «apprendimento diretto di uno stato dell'essere». Siamo qui giunti a uno dei punti chiave dell'intera arte poetica indù; ma, prima di andare a fondo nella nozione di *rasa*, è necessario descrivere con precisione di cosa sia fatta e quali poteri abbia la parola nell'uso che ne fanno le arti poetiche, ovvero l'insieme canto-poesia-danza-mimo che è incarnato nel *Nāṭya*.

La dottrina del linguaggio. Bisogna anzitutto ricordare – scrive Daumal – «la base artigianale dell'arte indù». L'artista indù non è considerato e non si considera altrimenti che come un artigiano: qualcuno che costruisce certi oggetti seguendo certe regole e per un certo scopo. L'arte è perciò in senso pieno un lavoro e, nell'arte poetica, «l'operazione verbale è l'immagine di un lavoro del poeta su se stesso». (Notiamo *en passant* che, da questo punto di vista, l'arte poetica opera esattamente come l'alchimia.)

La materia su cui lavora il poeta è il linguaggio. Sembra una ovvietà. Ma la cosa è più complessa di come appare a uno sguardo superficiale. Se infatti «poeta» è il danzatore di tutte le arti nel loro insieme (*samhita*), la materia-linguaggio di cui dobbiamo comprendere la natura è la materia su cui opera ogni atto artistico, ovvero ogni atto che è *samskrta*, compiutamente fatto, realizzato mediante un fare scevro da automatismi e perciò pienamente cosciente. Qual è dunque la parola-materia su cui opera l'artificio della conoscenza che è un divenire e un trasformare (e su cui opera ogni perfetto compimento del fare)? Torna così la domanda che ci ha accompagnati in tutta la quarta sessione del Seminario, e a cui cercheremo ora di rispondere mediante la dottrina del linguaggio dell'arte elaborata nella poetica indù.

Esistono due tipi di linguaggio, la cui coesistenza permette di risolvere, tra l'altro, nella prospettiva indù, la *querelle* intorno alla origine naturale o convenzionale della parola. Vi è infatti un linguaggio fatto di «parole-germi» (*sphoṭa*) e uno fatto di parole sonore (*dhvani*). E su questo punto dobbiamo fermarci: per il cammino che abbiamo compiuto fino a qui, infatti, questa differenza – tra parole-germi che *non hanno suono* (si ripensi al «germe» oscuro da cui muove la poesia bianca) e parole sonore – è di assoluta importanza.

La parola-*dhvani* è la parola usuale, parola sonora che, soggetta alle leggi convenzionali della fonetica e della grammatica, ha carattere – per così dire – «storico». Essa infatti scorre nel tempo (e anzi, abbiamo già osservato, istituisce il tempo come serie di eventi sonori che si succedono l'uno all'altro in sequenza lineare). È con questa parola che opera l'artista: la stessa parola di cui è fatto ogni racconto del mondo, della sua genesi e del suo divenire. Ma le parole-*sphoṭa* non hanno suono, sono parole silenziose; «ideali e inalterabili», coincidono con le stesse «modalità dell'*ātman* universale, le divisioni reali dell'universo». Esse non sottostanno alle leggi della fonetica e della grammatica poiché ne sono la scaturigine e la condizione; sono le spinte manifestanti di ciò che, nella parola sonora, si manifesta e si costituisce: la distinzione cioè tra le parole e le cose, a cui la parola-*sphoṭa* preesiste e di cui è il movente.

Ecco perché Daumal usa l'espressione «parola-germe»: perché – possiamo forse azzardare – essa ha direttamente a che fare con la materia-movimento di ogni espressione, con la pulsione motoria del vivente («*ātman* universale») che, sgorgando in Prajāpati l'indifferenziato, lo ingravida e gli dà il potere di emettere le manifestazioni del reale, «le divisioni reali dell'universo». Il silenzio di *sphoṭa* risale alla condizione germinale in cui nemmeno il silenzio e il suono sono separati; quel silenzio-vuoto che, come un soffio ficcato nel cuore dell'essere, lo fa sussultare di possibili sensi (che sono, ad un tempo, «significati» e «direzioni»²⁸ della e nella materia-movimento).

A lato del testo daumaliano, durante il Seminario abbiamo svolto qualche altra considerazione a partire dal termine *sphoṭa*. Esso deriva dalla radice *sphut* che vuol dire «scoppiare», «aprirsi di scatto». In tal senso, la parola-germe è intesa dal grammatico Bhartṛhari, al quale Daumal fa diretto riferimento²⁹, come lo «scoppio del significato». «*Sphoṭa* – scrive Daumal – evoca lo sbocciare di un fiore, lo sviluppo di un germoglio, quindi una potenza germinatrice costante e nascosta sotto le apparenze che la manifestano»³⁰.

Ora, se incrociamo con queste ultime note quanto abbiamo osservato in merito alla muta evocazione mediante la quale Prajāpati fa accadere in sé *Vāc*, la voce silenziosa da cui emana la manifestazione del Triplice Mondo, non risulterà – spero – peregrina l'ipotesi verso la quale tendeva l'intero percorso della quarta sessione del Seminario: ossia che la dimensione germinale di ogni manifestazione significata è ciò che possiamo orientativamente chiamare *gesto*. Il che, anzitutto, aiuterebbe a sciogliere l'oscura metafora secondo la quale gli inni primigeni sarebbero stati uditi *cioè* visti dai primi cantori ispirati, gli Ṛṣi. Vedendo il silenzio e ascoltando il suo illuminarsi, essi hanno «trovato» ossia «inventato» (nel doppio senso del latino *invenio*) il Canto: hanno cioè visto *vāc* (il gesto) esplodere in *sphoṭa* (lo scoppio multiverso dei sensi) e sciogliersi in *dhvani* (la parola udibile, che risuona distanziandosi e differenziandosi dall'unità sussultante da cui promana). Ecco perché l'inno silenzioso con il quale il sacerdote vedico nutre Prajāpati, nella sospensione dubbiosa della esistenza-inesistenza di un «quarto mondo» implicito ad ogni manifestazione, non è altro che un *gesto*: ossia un canto ricondotto alla propria sorgente silenziosa, dove la voce è lo scoppio di un impulso motorio nel vivente eterno. Perché *Vāc* non è altro che un sussulto di Prajāpati.

Poeta è allora colui che, come i primi Ṛṣi, sa *trovare il canto*, sa cioè vedere la voce degli impulsi, ascoltare la danza dei gesti come gestazione materico-motoria dell'espressione, come processo mediante il quale il mondo viene al mondo. Tale capacità di ascolto è un risalire alla fonte delle determinazioni, al loro «grado zero», cogliendo il passaggio dei gesti dalla loro totipotenza espressiva e indeterminazione semantica alla attuazione di *uno* o di *un altro* senso (direzione-significato). Capacità – potremmo forse aggiungere – di risalire, mediante il risuonare della parola «storica» che racconta la propria origine, alla infinita gestualità pluriorientata che è gestazione di ogni racconto possibile. Ma in che modo la parola poetica esercita tale potere?

I poteri della parola. La materia con cui lavora il poeta, in quanto parola sonora, «è fatta di vocabolo (*śabda*) e di senso (*artha*)». Una parola (*pada*) è dunque, in generale, un vocabolo associato a un senso, dove «senso» – come si è sopra anticipato – traduce *artha* sia in quanto direzione sia in quanto significato. Le «parole», in ambito retorico-poetico (cioè, ad esempio, non liturgico o incantatorio), hanno il potere di realizzare tre tipi di sensi, direzioni o scopi: «possono portare sensi letterali, sensi derivati (figurati, metaforici), o sensi suggeriti»³¹. Il primo e il secondo potere sono propri del linguaggio ordinario e didattico; è invece potere specifico del linguaggio poetico quello di realizzare un senso suggerito o risuonante. Ritroviamo così il termine *dhvani*, che infatti traduce sia «risonanza» sia «suggestione» e che indica infine il potere peculiare di un «poema»: quello di orientare le parole sonore verso un «sovrappiù di senso» che, come resto irriducibile alla logica del senso letterale e di quello metaforico, non si inferisce da essi, ma si percepisce solo mediante «assaporamento» (*rasanā*) come il vero senso del poema.

È dunque il potere di fare assaporare qualcosa, di suggerirlo mediante la risonanza della parola, a caratterizzare l'operazione poetica. «Ma qual è il contenuto di questa “suggestione”, che cosa risuona in questa “risonanza” che è il senso stesso del poema? In altri termini, che cos'è, nella sua essenza, la poesia?»³².

²⁸ Cfr. R. Daumal, *I poteri della parola*, cit., p. 83, nota 2, dove, a proposito del termine *artha*, abitualmente tradotto con «senso», si legge: «In traduzione, “senso” deve dunque conservare il suo doppio valore (doppio aspetto di un senso unico) di “significato” e di “direzione”».

²⁹ Cfr. R. Daumal, *Per avvicinare...*, cit., p. 56, nota 1.

³⁰ *Ibidem*, nota 2.

³¹ *Ivi*, p. 57.

³² *Ivi*, p. 58.

Il sapore. Così risponde un passo del *Sāhitya-darpaṇa* di Viśvanātha Kavirāja³³: «La poesia è una parola la cui essenza è un sapore», un *rasa*. Il più alto potere della poesia è dunque quello di far risuonare, di suggerire come vero senso della parola, un sapore. Con questo nuovo riferimento al *rasa* siamo giunti al punto di svolta del nostro cammino nell'arte poetica indù. Compriamo dunque gli ultimi passi.

Abbiamo già ricordato che l'assaporamento del *rasa* è l'atto che commuove l'essere stesso. Tale atto si chiarisce ora come una «cognizione che brilla della propria evidenza», come una «emozione oggettiva». La gustazione del sapore è un «momento della coscienza provocato con i mezzi dell'arte e colorito da un sentimento». La gustazione del sapore «esige un atto di comunione» e il sapore «non è un oggetto che esiste prima di venir percepito [...]; esiste nella misura in cui è assaporato»: «non lo si conosce che mangiandolo». Il sapore – aggiunge Daumal con una puntualizzazione per noi fondamentale – «non è sottoposto al nostro tempo (il *tri-kāla*: passato-presente-futuro). Non è dunque “di questo mondo”». Ed è per questo che il suo assaporamento, «gioia cosciente [...] del ricrearsi del mondo su un piano diverso da quello ordinario», è «fratello gemello dell'assaporamento del sacro»³⁴. (Notiamo, tra l'altro, che la parola «sacro» viene da una radice indoeuropea *sac, sak, sag*, che significa «attaccare», «aderire», «avvincere», il che rinvia a quella istanza di composizione e commessura che più volte abbiamo indicato come centrale nell'operare dell'arte.)

Assaporare il sacro vuol dire assaporare il congiungimento all'essere, nella sua massima pienezza, come alla propria stessa essenza, mediante contatto diretto, in interiorità. Ma se – come abbiamo ipotizzato nel nostro percorso – la massima pienezza dell'essere, il punto «totipotente» della sua realizzazione è *kha*, il vuoto che è il «chi» (*ka*) di ogni effettuazione, allora l'assaporamento del sacro, la conoscenza suprema è esperienza di un passaggio attraverso lo zero, esperienza di un compimento del senso che chiude la serie dei significati e li fa passare a un nuovo grado di senso, così da ricreare il mondo (i suoi significati) «su un piano diverso da quello ordinario». E la realizzazione di questo passaggio è il potere fondamentale della parola poetica.

Tale potere è forse lo stesso del quale scrive Umberto Fiori nel suo *La poesia è un fischio* (cfr. le *Note dalla prima sessione* e il riferimento al Seminario delle arti dinamiche 2018-2019), quando afferma che poesia è la parola che fa silenzio, che impone il silenzio, interrompendo il flusso del dire usuale per ricondurre il canto alla sua fonte e alla sua necessità: alla «voce», appunto. Per noi si chiarisce ora che tutte le parole sonore sono *analoghe* alla voce-gestualità fondamentale, e lo sono proprio nel modo del «paragone per negazione» utilizzato negli inni vedici. Ogni parola è *Vāc-non*. In questo senso le parole-suono, le parole di tutti i nostri racconti e di tutti i nostri inni, sono «atti» (*actum* – ricordiamo – è il participio passato del verbo latino *agēre* = «agire», che è composto da *ad+gerēre*, sicché, letteralmente, un atto non è che un gesto «esplosivo» in una direzione-senso e non in un'altra); sono «atti de' corpi», dei quali l'origine gestuale è sprofondata dietro la coltre del racconto, dietro quelle che Thomas Mann chiamò una volta «le quinte del tempo». Ma alla parola poetica è dato il potere di ricordare, mediante assaporamento, la plurivocità e la simultaneità delle direzioni motorie che sono la gestazione di ogni attuazione e di ogni esistente. Perciò abbiamo detto che i *guṇa*, le qualità fondamentali di *Prākṛti*, sono le direzioni motorie della materia-movimento e che dal loro disequilibrio differenziante hanno origine le diverse manifestazioni del mondo.

Come danza, come corda tesa fra il racconto e il vuoto, fra il tempo e l'impulso, la poesia è parola che fa gustare il sapore del processo mediante il quale l'unità si racconta nella esplosione (*sphoṭa*) di diverse direzioni motorie (come il distendersi e lo smembrarsi di *Puruṣa*), che emergono in *Vāc*, la voce-gesto di *Prajāpati*, per attuarsi e obliarsi nelle parole sonore che ne sono, ogni volta, la scansione e la linearizzazione.

E così, sulla soglia del *nostro racconto*, tornano ad affacciarsi le Muse tutelari che avevamo invocato all'inizio del Seminario: Tersicore come filo teso «tra» Urania e Clio; tra il *kha*, lo spazio-materia, il silenzioso sussulto, l'impulso gestuale immanifesto, e il racconto che di quel sussulto è l'oblio e l'attuazione nel canto del tempo mortale, cronico, lineare. E se il «lavoro su di sé» non è che un «ricordarsi di sé», allora la conoscenza che in esso si realizza è danza ricondotta al suo «grado zero»: Tersicore ricondotta alla madre *Menmosyne*, in cui rifluiscono, come alla loro materia primigenia, sia la Storia sia l'Astronomia, sia i racconti della Terra sia quelli del Cielo. Gli ultimi 25 minuti della quarta sessione sono stati un primo tentativo di meditazione su questo rifluire abissale.

³³ Daumal indica quest'opera (la cui datazione incerta è collocata nel XIV sec. d.C.) come «la più rappresentativa della scuola del *rasa* (del Sapore), e forse il più approfondito fra tutti i trattati di arte poetica, indù e altri» (ivi, p. 54, nota 1).

³⁴ R. Daumal, *Per avvicinare...*, cit., pp. 59-60 *passim*.

Prima di concludere queste note, dedichiamo ancora un momento agli ultimi passi dello straordinario testo di Daumal. La teoria del *rasa* in quanto «è l'essenza, il "sé" (*ātman*) del poema» consente infatti di istituire una puntuale *Analogia poema-uomo*, come titola il paragrafo finale del saggio. Chi lo desidera potrà leggerlo nel file pubblicato tra i materiali del sito on line. Qui mi limito a trascrivere solo alcuni passi con i quali Daumal congeda il suo scritto, che valgano come chiosa anche per il cammino svolto nelle nostre sessioni di gennaio e di febbraio.

«Spero di aver mostrato che la poesia per gli indù [...] non è che un mezzo al servizio della Conoscenza [...]. L'operazione poetica [...] è un vero lavoro del poeta, non soltanto per conoscere le leggi della sua materia e le regole del suo mestiere, ma anche lavoro interiore, per ordinare e disciplinare se stesso, per diventare uno strumento migliore delle funzioni "sovrannaturali" – insomma, una specie di *yoga*. [...] Tutto il suo mondo interiore è messo in moto. E, poiché è un bagliore riflesso dell'*ātman* universale, il suo atto poetico partecipa del movimento cosmico. [...]

Avrei anche voluto mostrare in che modo le arti indù sono legate; il teatro le contiene tutte; l'analogia corporea del poema non è veramente comprensibile che per mezzo della danza; la pittura, si dice, non si capisce senza la danza, che non si capisce senza la musica [...]. Sarei tentato di dire in che modo, da quel che ho letto e capito, i medesimi principi della poesia reggono la danza, la mimica, la musica e le arti plastiche. Ma non c'è nulla di più contrario al genio indù che trattare soggetti che non si conoscano praticamente. Gaṇeśa non me l'avrebbe perdonato»³⁵.

³⁵ Ivi, pp. 63-65 *passim*.