

Indice

AVVERTENZE E MODALITA' D'USO	3
BANG	5
Confusione	12
Una passeggiata nella valle dell' Etimo	22
Storia dello Spettacolo (dal Teatro greco)	28
Preistoria dello Spettacolo (le feste e i riti - Dioniso)	59
La Repubblica dello Stato Alterato di Coscienza	82
Facciamo una pausa: ... Ti racconto una storia	87
Altro da sé: il simbolo	89
E L' Arte? ... e l' Estetica?	110
“Sette personaggi in cerca di ... attore” (le 7 menti – Gurdjieff)	136
“Musicista; sai cos'è la Musica?”	154
Il devastante “effetto nutria” della psicologia e la felice intuizione del “drammaturgo” Freud	159
Ridate le ... quinte alla Musica! (i perché dello spettacolo “Dream”)	165
S... conclusioni	177
Bibliografia	181

AVVERTENZE E MODALITA' D'USO

Faccio precedere questa mia tesi non da una classica Prefazione bensì da una serie di Avvertenze e Modalità d'uso.

La tesi che andrò a confutare sarà "la Spettacolarità come vera origine della Musica".

Anche se un po' apodittica come affermazione di partenza, con coraggio e faccia tosta la sosterrò fino alla fine.

Gli avvertimenti che mi sento di dare a chi, bontà sua, vorrà addentrarsi in questa selva intricata da rovi e spine (come la selva del castello incantato dove giace, addormentata, la Bella!) sono pochi e semplici.

Il primo avvertimento è quello di non rimaner delusi dal fatto che una tesi per il Biennio Accademico di secondo livello in Discipline Musicali (quanto mi piace recitare tutta la tiritera!...quanto riempie la bocca!) tratti poco specificatamente di sola Musica: la giustificazione a questa apparente incongruenza è la mia intenzione di manifestare il bisogno d'allontanarsi dalla maestosa "cattedrale gotica" della Musica per poter ammirarla in tutta la sua grandiosità. La tendenza del nostro tempo alla sempre più specifica specializzazione del particolare, porta a perdere di vista la totalità. Lasciando ai miei illustri colleghi il giusto privilegio di parlar specialisticamente della Musica, io porterò una manciata di Filosofia, una di Estetica, una di Arte, una di psicologia, una di Magia; aggiungerò un sorso di ...vino, un pizzico di esoterismo e una sana boccata di Teatro.

Chiedo venia dunque a chi, debole di stomaco, è abituato ad una dieta dissociata e, a loro, sconsiglio vivamente la lettura.

Se a leggere sarà un'insigne insegnante di Musica, potrà lasciare qui, all'ingresso, i propri pesanti bagagli accademici al fine di poter godere appieno i leggiadri saltelli sul tappeto elastico dell'ironia ai quali verranno sottoposti i loro luminosi cervelli. Sono convinta che, in fondo-a volte, purtroppo, proprio in fondo, in fondo-, anche chi doce, sa sorridere!

Se a leggere, invece, sarà un musicante o, ancor meglio, un musicista, dovrà stringere i denti quando incontrerà la incontenibile voglia di deridere ciò che sta leggendo: questo sarà possibile facendo mente -e stomaco!- alla ormai tristemente mitologica "aptit da sunadur"(tr.: appetito da suonatore).

Ancora, vorrei spingere il lettore a contrastare, a lottare, a contraddire tutto ciò che io andrò confutando perché solo così questo scritto non rimarrà solo un esercizio di lettura o, peggio, un surrealistico gioco mentale di un individuo che ha la presunzione d'esser più di una persona, non dimenticando però d'esser meno di un personaggio.

Liquidare questa mia tesi etichettandola come "simpatico lavoro di una stravagante allieva", causerebbe un'umiliazione della mia, ma anche del lettore, creatività, ingenua, forse in questo caso, ma viva.

Il tema di questa tesi,- la spettacolarità della musica- poi, giustifica i mezzi non proprio canonici: suddivisione in Atti e Scene, uso del discorso diretto, abuso di forme verbali colorite, sceneggiature all'americana, grafica pseudo-futurista sottolineante la dinamica della parola scritta, tutto concorre ad evidenziare ed estrapolare l'idea di spettacolarizzazione.

Le modalità d'uso di questo scritto sono riconducibili all'uso smodato che si può fare di un barattolo di Nutella ancora intonso, in un giorno di grigia solitudine!

Se si sentirà la smania di capire donde andrò a parare il tutto, si potrà partire dalla lettura del penultimo capitolo (o, più propriamente, Scena): anche i cinesi, in fondo, partono dal fondo....

Sentendomi un po' l'obeso Alfred -Hitchcock- per via dell'introduzione/avvertenze dell'autore e della frase sulla Nutella(!), mi ritiro!

Buona...visione, dunque.

TESI

"La Spettacolarità come vera origine della Musica"

OUVERTURE

Avvertenze e Modalità d'uso

I ATTO

Scena I: BANG!!!...

Scena II...confusione!

II ATTO

Scena I: Una passeggiata nella valle dell'Etimo

Scena II: Storia dello Spettacolo (dal Teatro greco)

Scena III: Preistoria dello Spettacolo (le feste e i riti - Dioniso)

Scena IV: La Repubblica dello Stato Alterato di Coscienza

INTERMEZZO

Facciamo una pausa:...Ti racconto una storia...

III ATTO

Scena I: Altro da sé: il simbolo

Scena II: ...E L'Arte?...e l'Estetica?

Scena III: "Sette personaggi in cerca di un ...attore" (le 7 menti - Gurdjieff)

Scena IV: "Musicista; sai cos'è la Musica?"

Scena V: Il devastante "effetto nutria" della psicologia e la felice intuizione del
"drammaturgido" Freud

FINALE

Ridate le...quinte alla Musica! (i perché dello spettacolo "Dream")

S..conclusioni

BANG

Sala da concerto. Concerto pianistico. Battuta 579 di Scarbo dal *Gaspard de la Nuit* di Ravel.....

Il pianista si alza,.. prende qualcosa dentro la cassa armonica del pianoforte,.. dà le spalle al pubblico,.. prende la mira.....

BANG!

... cos'è successo?... Un innocuo concerto di musica colta.....RWD.....

.....RWD.....

.....RWD..... in una stanza, un pianista al pianoforte, in pantofole, tazza del thé ai piedi dello sgabello.

Sta studiando "con i ritmi" le battute 67-132 di Scarbo dal *Gaspard de la Nuit*.

Suonano alla porta. Il pianista s'alza e va ad aprire: è lo zio Piero.

Lo zio chiede: "mi suoni qualche cosa?". Il pianista va al pianoforte e nell'atto di iniziare a suonare si blocca, nasconde il volto tra le mani e disperato piange

PIANISTA

E' il Vuoto tagliente, il Nulla accecante che si impossessano della mia mente mettendola fuori gioco!

E' la Paura!...e la Paura è morte viva...!

Ti va di sapere cosa è successo mentre RWDavo?



Conservatorio di Torino. Primi anni del terzo millennio.

Il pianista," arruolato" nel "secondo battaglione" delle Discipline Musicali, Biennio superiore di secondo livello dell'indirizzo interpretativo, sub-indirizzo Solistico, deve decidere quale tesi portare al Diploma

La Tesi deve essere supportata dall'esecuzione di un programma della durata di circa sessanta minuti di musica: esempi di precedenti tesi portate sono state "l'evoluzione della forma Sonata", "la Variazione nella Storia" e altri pregevoli esempi.

Il pianista vorrebbe portare una tesi un po' diversa, magari qualcosa che abbia a che fare con il Teatro, la teatralità...

- Stacco

Il pianista tiene in mano un libricolo: è "L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin" di A. Baricco.

Il pianista è talmente preso dalla lettura che sembra sbranare le parole che legge.

Annota su taccuino frasi sparse tratte dal libro.

"A volte azzardar risposte è solo un modo per chiarirsi certe domande"

"La musica colta: il modo in cui la si consuma replica anacronistici riti ha qualcosa a che fare con il nostro tempo?"

"Il mondo della musica colta, raffinato cultore del passato, non ha grande dimestichezza con il ragionar presente"

"I confini della musica colta: nessuno sa bene dove siano"

"Nel mondo della musica il consumatore di musica colta è convinto, non completamente a torto, di abitare la Svizzera: un'oasi nella corruzione del gusto"

"Una convinzione: la musica colta deve la sua diversità e il suo primato alla capacità di evadere dai confini dell'immanenza, introducendo in un "al di là" non ben identificato ma comunque coniugabile approssimativamente con parole come cuore, spirito, verità. Come tutti i pregiudizi, anche questo ha la sua storia da raccontare. (...) Ne dobbiamo la sua creazione al romanticismo e più precisamente al suo protomartire Beethoven (...) egli ha svolto la funzione di sacralizzare una pratica fin allora squisitamente laica, per non dire commerciale."

"(...) sotto la legittimazione del genio, si sovrappongono tre significativi fenomeni: 1) il musicista mira ad evadere da una concezione semplicemente commerciale del suo lavoro, 2) la musica ambisce, anche esplicitamente, ad un significato spirituale e filosofico, 3) la grammatica e la sintassi di quella musica raggiungono una complessità che sfida spesso le capacità ricettive di un normale pubblico."

"La musica colta è la musica riservata di un'umanità protesa al di là del diletto e in viaggio sulle rotte dello spirito."

"Secoli di raffinato artigianato divennero, d'un colpo, arte."

"(...) tutta la musica colta diventa un'immensa ragnatela capace di imprigionare sentimenti, verità, ideali, mummificandoli e offrendoli al comodo consumo di una umanità bisognosa di sentirsi migliore. Il nocciolo di questo meccanismo è l'astuta messa fuori gioco del presente."

"Braccato dalla modernità, il consumatore di musica colta rema all'indietro con grande dignità, temendo le rapide del futuro e sognando la paradisiaca calma di sorgenti sempre più lontane."

"Niente può salvare la musica colta se non l'istinto di metterla in corto circuito con la modernità."

"Sotto l'onda d'urto della modernità il minimo che può succedere è che la sua geografia ne esca sfigurata. (...) Graffito del presente e non cartolina dal passato."

"Una piccola, salvifica apocalisse: E' un'apocalisse che ha un nome: interpretazione."

"(...) E' tale vita seconda che fa di un prodotto musicale un'opera d'arte, sottraendola alla logica del consumo puro e semplice."

"Il concetto di interpretazione è, attualmente, un concetto bloccato. Solo liberandolo, il mondo della musica tornerebbe a disporre della forza per squarciare il sortilegio dell'insignificanza e aprire un reale dialogo con le opere del passato."

"Si teme costantemente di tradire l'originale. (...) Questo timore ha inchiodato e continua ad inchiodare la pratica dell'interpretazione musicale. Il dovere di tramandare, censura il piacere di interpretare. (...) Per uscire da questa impasse ci sarebbe un modo drastico e definitivo: avvertire una volta per tutte il pubblico della musica che l'originale non esiste."

"Oggi, per un musicista, interpretare significa liberare una certa tradizione musicale colta nell'aperto della modernità."

"Tutto ciò toglie all'opera proprio quei tratti che il pubblico è abituato ad aspettarsi da essa: Non si offre più come icona immobile e immutabile da adorare: Non è più una teca inattaccabile di valori permanenti. Il beato self-service dell'anima è fatto a pezzi dall'incursione della modernità."

"(...) Sebbene in modi diversi, e nell'alveo di diverse tradizioni, Puccini e Mahler coltivarono, più o meno consapevolmente, l'intuizione che la modernità avrebbe imposto, innanzitutto, una drammatica revisione del concetto di spettacolarità. (...) Nocciolo ideale del loro lavoro fu la salvaguardia del concetto di spettacolarità."

"Nell'orizzonte culturale della musica colta, quella della spettacolarità è una categoria negletta, demonizzata e dimenticata. (...) eppure essa dimora nel cuore della creatività musicale."

"La storia della musica è, innanzitutto, la storia di una inesausta ricerca di spettacolarità. Emozione e sorpresa"

"(...) la spettacolarità è stata semplicemente abrogata, liquidata come veicolo di inautenticità e corruzione. Con ciò la musica colta è stata spinta lontano da una delle sue radici più profonde e autentiche: dal cuore stesso della sua realtà."

"Mahler e Puccini stanno lì ad indicare strade possibili per portare la musica nella modernità senza sottrarla alle sue radici di oggetto di fascinazione: dalle sue origini di puro spettacolo."

I pensieri del pianista colano tra le maglie di questi pensieri come attraverso un filtro.....

Il risultante filtrato è "DREAM: la spettacolarità come origine della musica", concerto in forma scenica.

- Stacco

Sala da concerto. Concerto pianistico.

Uno spot illumina il pianista che sta suonando l'Adagio dalla Sonata op. 27 n. 2 di Beethoven (una hit del pianista da tinello, come la definisce Baricco!).

Sull'arpeggio di dominante della coda.....

il pianoforte scivola via lasciando nel vuoto le mani del pianista.

Luci in scena (che illuminano una *chaise longue*, una poltrona sulla quale è seduta un'Analista, un grande schermo dietro al pianoforte).

PIANISTA

Ecco dottore! Questo è l'incubo che mi

tormenta!..........

.....FWD.....

ANALISTA

.....tramite uno strumento stra-tecnologico e ultra sofisticato le immagini del suo inconscio verranno proiettate su questo schermo.....FWD.....

.....la musica sarà l'unico suo strumento di espressione.....FWD.....

.....partiremo dalle libere associazioni.....FWD.....

.....

.....IL VUOTO.....Ligeti: N. 2 da "Musica ricercata".....tracciati
 EEG.....
LA MORTE..... Chopin: "Marcia funebre" dalla Sonata op.35.....
due becchini.....la ragnatela dell'inconscio cala sul pianista.....
 Eros e Thanatos.....L'AMORE.....Debussy: "Au clair de lune" da
 "Suite bergamasque"una serenata...muta.....
 ..un ragazzo dedica un murales.....la notte, il buio, il nero.....
IL TANGO.....Satie:"Tango perpetuel" da Sports et Divertissements"
una Tanguera.....s'insinua.....
PIAZZOLLA.....Piazzolla:"Flora's game".....
nella mia testa ci sono musica colta e Jazz; nelle mie vene il Tango
IL JAZZ.....Bruback: "Shadow in the street"
ombre.....presenze.....
un piccolo demone impazzito spaventa il mio pubblico.....PRESENZE.....
Musorgskij:"Gnomus" da "Quadri d'una esposizione".....
 "è lui!...il mio incubo!"INCUBO.....Ravel:"Scarbo" da "Gaspard de la
 Nuit".....l'Analista lotta con il mio incubo.....lo uccide.....l'ombra
 dell'Analista.....lunghe unghie.....ma.....com'è...?.....
 Scarbo...incubo...Analista.....la Paura..tutto è un'unica cosa.....

BANG!

PIANISTA

....."ora posso dormir sogni tranquilli"
Schumann "Kind im Einschlummern" da "Kinderszenen"

- Stacco

Il Concerto è finito: nei camerini arrivano i parenti, gli amici, i colleghi, gli
 insegnanti...ma non il Direttore del Conservatorio! Brutto segno..?!
 Arriva l'insegnante del pianista che fa da portavoce del Direttore:"...non mi
 piace!..Queste cose non si fanno in Conservatorio!"

- Stacco

In un'aula del Conservatorio, qualche giorno dopo.
 Il pianista e il suo insegnante.
 L'insegnante commenta l'esecuzione pianistica, osservazioni tecniche sul
 risultato scenico. E poi.....

L'INSEGNANTE

Come avrai ben intuito, al nostro Direttore non piacciono questo genere di espressioni artistiche.

Sei, invece, piaciuta molto ad una mia collega tanto che, tutta entusiasta, mi ha detto "Quante belle idee...che fantasia... Chissà che bel programma porterà all'esame di diploma.." Forse, in un Conservatorio, da un esame di pianoforte si aspettano altro...

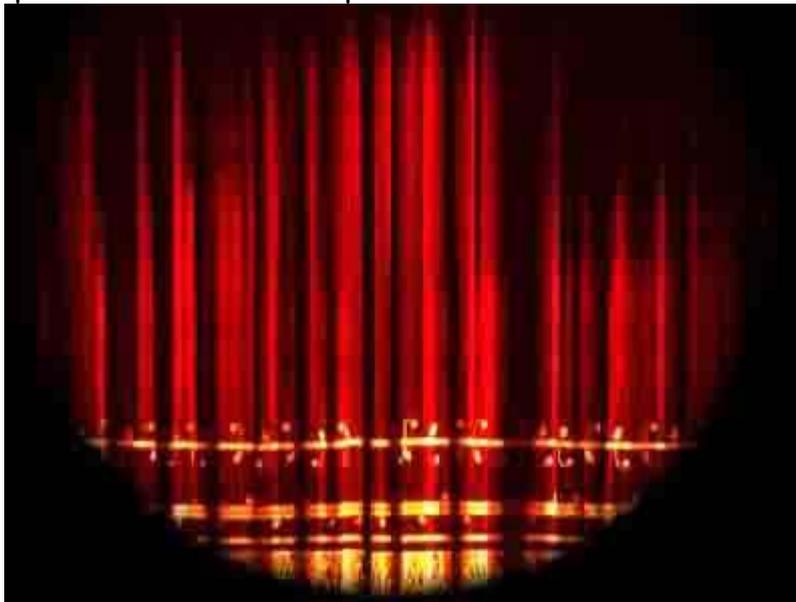
PIANISTA

...altro.. che cosa?

L'INSEGNANTE

...che tu faccia almeno, per esempio, una Sonata intera, o un ciclo intero... non brani estratti ...non so...fuori di qui è una bella idea...un'idea che può servir ad avvicinare il pubblico alla musica colta...ma qui...non vorrei ti dicessero che somiglia più ad un esame di Regia lirica...non so....vedi tu...

Cala il sipario...sulla mente del pianista!



THE END

?

Confusione

...Se, come Baricco aveva felicemente intuito, "la Spettacolarità dimora nel cuore della creatività musicale", io avevo in qualche modo interpretato la sua intuizione con "Dream", concerto in forma scenica: eppure qualcosa non aveva funzionato.

Nei giorni a seguire la prima di Dream, ho pensato tanto, forse troppo.

In verità, il mio era stato un viaggio iniziato, molti anni prima, nella confusione e nella premonizione.

Dall'amore per la musica, avevo proceduto a zig-zag, fra deviazioni e scarti, tra la matematica degli armonici naturali, le formule della spirale clocaleare, le basi biologiche della percezione sonora, la psicologia e il suono, gli stati alterati di coscienza e la musica e quindi le feste dionisiache, il Mito e la Musica, il tarantismo, la magia...l'astrologia dialettica e il parallelo con i modi musicali, Gurdjieff e la molteplicità dell'essere...

Questo viaggio mi portava in paese che non esiste ma che sentivo di dover raggiungere: entravo in questo mondo senza il conforto di nessuna religione, avanzavo a tentoni, correndo contemporaneamente in tutti i sensi.

Ero contemporaneamente, musicista, psicologa, matematica, antropologa, provocatrice, ed ero evidentemente rifiutata in tutti i ruoli.

Poi l'incontro quasi casuale con il mondo del teatro e poi con il libercolo di Baricco:

"La storia della musica è, innanzitutto, la storia di una inesausta ricerca di spettacolarità. Emozione e sorpresa"

"(...) la spettacolarità è stata semplicemente abrogata, liquidata come veicolo di inautenticità e corruzione. Con ciò la musica colta è stata spinta lontano da una delle sue radici più profonde e autentiche: dal cuore stesso della sua realtà."

"...per portare la musica nella modernità senza sottrarla alle sue radici di oggetto di fascinazione: dalle sue origini di puro spettacolo."

Dopo lo spettacolo mi è poi capitato sotto mano un vecchio numero del giornaletto "Sistema Musica": l'editoriale è tenuto dal Nicola Campogrande.

Ne riporto qui di seguito i tre numeri che m'interessano.

"Perché la musica classica non uscirà dalla nicchia"

di Nicola Campogrande

Se ne parla, in vario modo, su diverse pagine di questo numero di "Sistema Musica". Ma ne scrivono con sempre maggiore insistenza tutti i giornali specializzati, e non solo in Italia. Sembra che ormai nessuno possa più far finta di niente e che il fenomeno si debba denunciare per quello che è: la musica classica ha perso del tutto la propria centralità culturale. Peggio: non potrà ritrovarla. Che si fa: ci si butta nel Po? No, naturalmente. Ma almeno non facciamo finta di non capire un mondo crudele che, stranamente, va da un'altra parte. Un bell'articolo pubblicato da Tom Strini sul "Milwaukee Journal Sentinel" qualche mese fa ricordava giustamente come negli anni Cinquanta chiunque, senza averne letto le pubblicazioni, sapeva che Einstein era uno scienziato di genio; e chiunque, senza aver mai sentito il Sacre, sapeva che Stravinskij

era il massimo compositore vivente. I nomi di Toscanini o Bernstein erano noti a quell'uomo della strada che oggi non ha mai sentito pronunciare quelli di John Adams (il compositore più eseguito del pianeta) o di Lorin Maazel, e che mai saprà della loro esistenza. È che, come ricorda Strini, sono successe alcune cose non da poco: la produzione delle vecchie avanguardie (dodecafonica, seriale...) ha rotto i ponti con un pubblico che non riconosce musica senza consonanze o ritmi comprensibili; la multiculturalità ha eroso il ruolo della musica classica come vetta indiscussa dell'espressione umana; orchestre ed ensemble dal 1860 si vestono nello stesso modo, suonano nelle stesse sale, interpretano lo stesso repertorio; il crollo dell'idea di Socialismo ha contribuito a mettere in crisi il sistema del finanziamento pubblico al mondo della musica classica che, come è noto, non è redditizio e non è in grado di reggersi su un'economia di mercato (si rilegga la nota legge di Baumol). Poi ci sono alcuni segnali positivi: il livello delle esecuzioni è senz'altro più alto di quarant'anni fa; Internet permette a giovani free-lance di buttarsi nella mischia senza il filtro di editori e case discografiche; l'allungamento delle aspettative di vita fa sopravvivere gli ascoltatori qualche anno in più. Ma non c'è nulla che possa far seriamente pensare a un'inversione di tendenza.

Allora la cosa seria da fare è sapere che si agisce all'interno di una nicchia. Sapere che se un politico decide che è meglio spendere denaro pubblico per sostenere un festival pop anziché un teatro d'opera non ci si può più opporre facendo riferimento a condivise ragioni storico-culturali. Che se vostro figlio vi guarda sbigottito quando uscite per andare al Conservatorio non è affatto detto che un giorno erediterà la vostra passione e il vostro abbonamento, anzi. Che dire che si apprezza la musica classica, quando si esce dal nostro guscio dorato, oggi è davvero equivalente a preferire la Nu-Metal alla Cubana. Ci va bene perché, mediamente, sappiamo ancora incutere un vago timore e dunque spesso ci si tratta con un qualche rispetto. Ma è il genere di rispetto che suscita l'abito grigio che indossiamo quando ci tocca andare a chiedere un fido in banca - non so se rendo l'idea.

Combattiamo per la causa, insomma; ma facciamolo come in un videogame: sapendo di perdere.

"Un mondo che cambia "

di Nicola Campogrande

Quel «Che cosa ne pensate?» con il quale sono solito chiudere i miei editoriali ha sortito, negli anni, alcuni cenni di risposta. Mai nessuno, però, si era preso la briga di scrivere un intervento appassionato e articolato come quello che l'Assessore Alfieri ci ha inviato. Il che mi fa pensare che questa volta, provando a riflettere sul numero di persone interessate alla musica classica, si sia toccato un punto davvero nevralgico del sistema. E che dunque, evviva!, si possa dialogare seriamente delle cose che ci piacciono e della loro collocazione nel mondo.

Naturalmente non sono d'accordo su tutto ciò che Fiorenzo Alfieri annota; ma tra le molte sagge osservazioni che condivido ce n'è una che mi piace in modo particolare: per pensare al mondo che vorremmo, per provare a migliorare la vita personale e collettiva, ci vuole coraggio, e ce ne vuole tanto. Fare l'educatore o l'amministratore è un gesto di coraggio. Ma anche fare il violinista o il direttore di coro non è uno scherzo. E giuro che per fare il compositore, stando tutti i giorni chino sui propri fogli a immaginare una musica per il mondo che viviamo, ci vuole un coraggio da leoni. L'"ottimismo strategico" è dunque un bagaglio comune a chi ha deciso di dedicare la propria vita alla creazione e alla diffusione della cultura, e non è su questo che credo ci si debba confrontare. Penso che il dialogo debba mirare invece alla definizione del campo di battaglia: dove schieriamo le nostre pacifiche armate? Quanti nuovi adepti possiamo trascinare dalla nostra parte? E quanti invece rimarranno invariabilmente fermi sulle loro posizioni, e con valide ragioni?

Chi organizza concerti a Torino spiega che non sta avvenendo un ricambio di pubblico; che i giovani non ascoltano musica classica. E il dato trova riscontri in altre città, in altri paesi ("Financial Times", 2 gennaio 2002, sulla situazione europea: «La musica classica si trova in una crisi profonda perché i suoi strumenti principali sono creazioni del diciottesimo, diciannovesimo e in piccola parte ventesimo secolo, la cui fruizione necessita di condizioni - ad esempio la capacità di concentrazione collettiva dell'audience - che non sono patrimonio delle giovani generazioni». "Chicago Tribune", 28 ottobre 2001: «I segni premonitori sono evidenti da anni: audience in calo e sempre più composta da persone anziane, posti vuoti, deficit crescenti». "The Independent", 22 novembre 2001, sulla situazione londinese: «Orchestre che falliscono, una ristretta lista di star che assicurano il tutto esaurito, un nocciolo duro di appassionati composto da persone anziane»).

Che cosa accade? Il fenomeno è complesso da valutare ed è, peraltro, in controtendenza rispetto ai dati dell'Istat, che segnalano una crescita degli Italiani di sei anni e più che nei dodici mesi precedenti all'intervista hanno ascoltato almeno una volta un concerto con musica classica (dal 7,1% del 1993 al 9,1% del 2001); anche perché un quarto di quel 9,1% è costituito da giovani che hanno tra i 18 e i 24 anni. Dunque sembrerebbe di poter dire che il contatto con la musica avviene, ma poi non scatta il desiderio di frequentare la vita concertistica. Perché?

Il mese scorso tentavo di elencare alcuni motivi. Ne riprendo uno.

Poiché le rappresentazioni di sé che il mondo produce aumentano con la vita del pianeta, e poiché non possiamo ricordare e gioire di tutto, a poco a poco, necessariamente, qualche cosa si perde per strada. Mio nonno dopo il liceo conosceva il latino senz'altro molto meglio di me, e mi dispiace non essere in grado di leggere Seneca senza un vocabolario, ma confesso che sentirei la mia percezione della vita più mutilata se non sapessi usare Word o navigare in rete. Con la musica classica sembra accadere la stessa cosa: il mondo in cui le Sinfonie di Beethoven erano considerate un'espressione imprescindibile della nostra cultura - parlo di qualche anno fa, non dell'Ottocento - sembra svaporare a poco a poco, e non perché chi ci governa faccia le

scelte sbagliate (il che, peraltro, accade: i tagli al Fondo Unico dello Spettacolo della nuova legge finanziaria saranno dolorosi) ma perché la vita è cambiata e sono cambiate le sue gerarchie, i suoi punti di riferimento. Quell'insieme di valori - la sala da concerto, il teatro lirico, Haydn, Wagner, Muti, Abbado - da parte dei "non adepti" non sembra più considerato imprescindibile, magari sconosciuto ma culturalmente fondamentale. È semplicemente una delle tante espressioni dell'umanità. Vi siete mai chiesti perché la critica musicale è sostanzialmente scomparsa dai giornali senza colpo ferire (mentre quella letteraria ritrova nuovo vigore)? Perché nessuno, al di là del 4-6% di persone che frequentano la vita concertistica, ha avuto l'impressione di smarrire qualcosa di fondamentale.

Forse, per quanto sia spiacevole scriverlo, si è infranto il sogno di una musica classica democraticamente diffusa e di massa, un sogno al quale è stato bello credere ma che, evidentemente, non ha portato i frutti sperati. Forse il ricorso di Vico questa volta riporterà Mozart e Stravinskij a pochi fortunati. Per questo, alla fine, continueremo ad abitare nella nostra nicchia dorata.

Che cosa ne pensate?

"Una nicchia combattiva"

di Nicola Campogrande

La musica classica è un fenomeno destinato a rimanere "di nicchia", come sostenevo nel mio editoriale di gennaio? O possiamo invece provare a modificare la situazione e a combattere perché sempre più persone possano apprezzare Mozart e Beethoven, come ha sostenuto lo scorso mese l'Assessore alla Cultura Fiorenzo Alfieri? Sono domande cruciali, evidentemente, e lo testimoniano le molte lettere che sono pervenute alla redazione di "Sistema Musica".

Ne pubblichiamo tre, in quarta di copertina, in rappresentanza di alcune delle opinioni espresse, ma vi assicuro che il dibattito è vivo e, in alcuni casi, persino incandescente. C'è chi ha voluto leggere nelle mie parole un atteggiamento disfattista. Beh, mi dispiace. Giuro che sono la persona più ottimista del mondo. Tanto che, volendo fortemente immaginare un futuro per la "nostra" musica, insisto nel sostenere la mia tesi proprio affinché la collettività e i politici che essa esprime possano rivolgersi al problema con cognizione di causa.

Quello che penso è che la musica classica debba essere sostenuta con ogni mezzo benché sia un fenomeno di nicchia. Che resterà tale. Che non produrrà utili finanziari. Che non rappresenterà un bacino elettorale significativo. Ma che ha un proprio valore in sé

Un valore estremamente difficile da definire in un mondo complesso come quello che ci circonda, un valore che proviamo a farci certificare dalla Storia (con riflessioni del tipo «una sinfonia di Haydn viene suonata da duecentocinquant'anni e dunque deve essere qualcosa di prezioso») ma che si scontra con una realtà in cui l'attenzione è tutta focalizzata sul presente (e dunque è facile sentirsi rispondere «bene, allora è proprio ora di smetterla e passare ad altro»). Per non parlare dei casi in cui è

necessario provare a spiegare perché un lavoro di Berio o di Stockhausen debba essere aiutato e protetto mentre un disco di Paolo Conte ce la fa benissimo a farsi strada con le sue forze.

Non siamo l'Assessore Alfieri, i lettori di "Sistema Musica", i giovani che frequentano le sale da concerto o io stesso a dover essere convinti. È il resto del mondo, quello che si domanda se abbia ancora senso spendere tutti questi soldi pubblici per mantenere in vita un teatro d'opera o un'orchestra. A loro, con energia, con passione ma con argomenti che credo debbano essere reinventati, io grido sì, ha senso, è necessario, è civile e indispensabile continuare a investire nella musica classica. Anche se i fruitori abituali sono e rimarranno una piccola fetta della società.

Diamoci da fare, dunque, e raduniamo le idee. Magari serviranno per aumentare il pubblico delle sale da concerto (sono scettico, ma chissà...). Intanto saranno utili per spiegare perché tutto questo è un patrimonio da incrementare, non da disperdere. Che cosa ne dite?

Siccome domandare è lecito, rispondere è cortesia, mi son sentita di rispondere all'innocente domanda aperta del Nicola: gli ho quindi mandato una e-mail.

"...Psst!...Ehi!...Avvicinati...Hiuhu...sono qui!...Nell'angolino in fondo a sinistra della nicchia...quale nicchia?"

Ma la nicchia della Musica colta!

Mi sono imboscata in quest'angolino per ascoltare e fare un po' di Musica, sai, quella bella, quella che bisogna studiare per ascoltarla e farla...

Ormai sono quattro anni che son qui e mi si sono anchilosate le articolazioni a furia di starmene rannicchiata in questo angolino ma tengo duro! L'ho promesso quattro anni fa quando ho chiesto di rientrare nella nicchia: "Prometto che farò la palma dipinta sul fondale della nicchia con tutta la dignità e serietà che si confà alla statuina scrostata del Santo che sta al centro della piccola nicchia e grazie al quale, in fondo, la nicchia deve la sua esistenza!"

Un "rientro" prevede una precedente uscita: sì! Me ne ero uscita perché volevo capire e curare magari (ero giovane!) la forma di schizofrenia della quale era affetta la Musica colta. Mi sono messa un camice bianco e così travestita mi sono infiltrata nella nicchia della Psicologia. Me ne sono scappata a gambe levate e urlando un po' di anni dopo chiedendo asilo alla nicchia della Musica..previa promessa: la Psicologia è un attore che ha completamente dimenticato la parte da recitare e, a sprazzi, crede di dover recitare "se stesso", ma questa è un'altra storia!

"Emhè" ...?

Emhè mi hai chiesto "cosa ne dico" e io rispondo: domandare è lecito, rispondere è cortesia!

A proposito della "ben intenzionata" e sorridente diatriba (anche a noi musicisti non resta che sorridere!) tra te e l'Assessore Alfieri, vorrei dedicarvi una Ballata di Benni:

Ma tu ce l'hai un'idea?
un'idea, dai
quelle che c'erano una volta
che uno si svegliava una mattina
e si accendeva una lampadina
non ce l'hai un'idea?
ma sì che ce l'hai
dammela, dai
la vendiamo alla Rai
la facciamo fruttare
un'idea anche elementare
dai, un'idea originale
non di quelle che trovi sul giornale
o te la dà il partito
non perché la ascolti
da uno in televisione
non perché la senti in una canzone
un'idea tua
pensata da te, artigianale
come non si fa più
Dai che ce l'hai
sei uno che pensa anche al cesso
tirala fuori adesso
è il momento, ci sono tante occasioni
ho un amico che scrive canzoni
facciamo un quarantacinque un trentatrè qualcosa
dai un'idea, anche schifosa
ci facciamo un film
lo so che ce l'hai un'idea
anche due: se ne hai due insieme
ci facciamo un pastone
venti puntate in televisione
Dai che lo so che ce l'hai
dai che la vendiamo, dai
è il momento: non le ha nessuno
fan tutti finta, son disperati
tiran fuori bauli usati
con le idee degli anni venti
e dicono che son nuove e intelligenti
e dai che ce l'hai
io ne avevo una ma sai
c'ho fatto sei libri
è un po' logora ormai
basta un'idea, una sola
anche fatta di una sola parola
e ci facciamo una pubblicità:

"frizzichevolissimevolmente" eh? Ti va?
dai, se mi dai un'idea
poi diventi intellettuale
e dopo, anche senza idee
basta che scrivi su un giornale
che non sei d'accordo
con le idee di qualcuno
lui scrive che non è d'accordo con le tue
e così sembra
che abbiate delle idee tutti e due
Dai che ce l'hai un'idea
e non quelle solite idee
che è tutto sbagliato, tutto da cambiare
un'idea normale
che si possa dire anche al telegiornale
un'ideuzza, un'ideuncula, in'ideina
un'idea piccina, anche cretina
se domani me la vieni a portare
ti faccio trovare il contratto da firmare
non ce l'hai un'idea anche usata
preconfezionata, surgelata
facciamo un revival facciamo un remake
ti faccio un'offerta, ti va?
Tu mi dai una mezza idea
e le facciamo pubblicità
stampa, tivù e manifesti
in tutta la città
vedrai che nessuno si accorge
che ne manca metà.

La questione non è se gli Alfieri debbano o meno scendere da cavallo, posar la bandiera e lasciare che il Grande Campo dalla Musica colta sopravviva incòlto - ma non mai morto! la natura si auto-gestisce! - o se si debba disinfestare, arare, concimare, seminare per rendere...produttivo il campo!

Qui la questione è questa: UN'IDEA! Ci va un'idea, porca mucca!

Io ce l'ho! Sarà un'idea cazzuta ma è un'idea!

Anzi: a ben vedere ne devo avere almeno due!

E' un'idea di un soggetto che ha la presunzione d'esser più di una persona senza dimentica d'esser meno di un personaggio.

Ci va il coraggio di un "non personaggio" per tirar fuori un'idea e sbandierarla: "il personaggio" è troppo occupato nel salvaguardare la faccia nota!

Allora: hai voglia di sentirla?"

Ori

Non ha avuto la cortesia, o forse il tempo, o fors'anche la considerazione per rispondere.

Gli ho scritto un'altra e-mail che però non ho ancora mandato e, forse non gli manderò: si tratta del primo capitolo- BANG - di questa mia tesi e che continuava così:

Ora: al di là della facile polemica, cosa che non m'interessa fare perché già tutti fanno e io, siccome bevo chinotto(!), vorrei star fuori dal coro, cosa ne pensi?

Non credi che la storia di "Dream" ci deragli verso una risposta alternativa a "nicchia o non nicchia"?

La "questione Conservatorio" è presto liquidata.

Il Conservatorio è come una grande famiglia: i figli più presenti in famiglia, un po' più scaltri a metter in evidenza le proprie doti, sono più protetti dai genitori che, si sa, vogliono salvaguardarli da pericoli esterni la famiglia. Si cresce così, felici e sereni, dietro uno scudo impenetrabile. Ma poi un giorno il figlio esce...:è nudo...

...senza mutande...

...si abbassa per raccogliere la caramella che gli ha dato la mamma...

... in un mondo di tori... con mira piuttosto precisa...!.....

Credo che, anche per questo, accetterò la tirata d'orecchie del papà, la settimana senza paghetta né televisione e porterò "Dream" all'esame di pianoforte!

Questione liquidata.

Ma per la mia idea di concerto in forma scenica, cosa devo decidere? Lascio perdere? Mi batto per trovare una serie di concertini non pagati all'oratorio degli scalzi d'inverno e, per giunta, sordi?

Il tuo pensiero mi sussurra: "se volevi un appoggio, un aggancio, primo, io non sono la persona giusta e, secondo, potevi risparmiare le quattro pagine di stronzate che vogliono strappare un sorriso di pietà Zeligiana!

E' vero: ma allora cosa voglio?

Forse chiacchierare con qualcuno che stima la capacità dell'interprete di ricomporre le composizioni interpretate: forse ho bisogno di sentirmi dire "che idea...cazzuta ma diversa"?

Condividi il mio pensiero di spettacolarizzare la musica colta?

E se non condividi l'idea, hai qualche alternativa all'angolino infondo della nicchia per il musicista accademicamente diplomato?

Dici che è come voler vendere occhiali ai ciechi? Ma se io racconto la bellezza di un pesco in fiore (che immagine luminosa! La prossima volta davvero scriverò un concerto spettacolo sulla luce...!), della rugiada sull'erba, di un arcobaleno che porta..fin all'immaginazione di ciò che non esiste...e dico che con gli occhiali che io vendo si vede meglio ciò che non esiste...?

Quando m'intenerisco così sento che invecchio! Comunque: allora che si fa? Che devo fare? Ti va di piantar un po' di casino in Conserva? Facciamo finta d'avercela con

loro,genitori dei nuovi promettenti musicisti. Lo so: è come sparar sulla Croce Rossa!
Ma non gli facciamo male; facciamo solo credere di voler far del male! E' di moda il male: attira l'attenzione!

Fermami! Sto deragliando!

Vado a potare il mio *Giuggiolo*, prodotto di nicchia, che riesco a vendere meglio delle mie idee sulla *Musica*!

T'interessa una fornitura di giuggiole?

(L'importante è finire con un punto di domanda!)

Una passeggiata nella valle dell'Etimo



Quando il mio piccolo cervellino "slitta", uso prender il vocabolario in mano e lasciar svolazzare i miei pensieri tra l'etimologia delle parole. E' sorprendente riscoprir il "peso specifico originale" delle parole.

La prima volta che mi capitò fu davanti alla indicazione agogica "Adagio" di non so più quale brano musicale.

Serbo ancora nel cuore - o nella mente?- la fresca meraviglia che portò l'osservazione fattami dalla mia vecchia insegnante: "Adagio= ad agio, con la comodità necessaria!"

La parola "Etimo" stessa deriva dal greco *étymos* che significa "vero, reale": abbiamo pur bisogno di qualche verità dalla quale partire, no?

A passeggio, dunque, nella valle dell'Etimo!

SPETTACOLO

(manifestazione artistica che si tiene davanti un pubblico in un teatro, cinema, ecc.

"dar spettacolo di sé", attirar su di sé l'attenzione
vista di cosa straordinaria)

Dal latino *spectaculum*, derivato di
Spectare "guardare, osservare"

TEATRO

(edificio destinato alla rappresentazione di opere drammatiche o musicali
ed altri spettacoli pubblici)

Dal latino *theatrum*, dal greco *theatron* derivato da *thea sthai* "guardare, osservare"

GUARDARE

(rivolgere, fissare lo sguardo su qualcosa
osservare con attenzione
custodire, sorvegliare)

Dal francone *wardon* "stare in guardia"

OSSERVARE

(esaminare con cura, guardare con attenzione e, talvolta, con curiosità
notare, far notare)

Dal latino *observare*, composto da *ob* e *servare* "serbare, custodire"

Allora sarebbe: stare in guardia guardando, osservando una rappresentazione artistica, per poter custodire...

RAPPRESENTARE

(far presente, far manifesto
riprodurre la realtà mediante figure, immagini materiali
simboleggiare)
Dal latino *repraesentare* "mettere davanti gli occhi"

ARTISTICO

(che riguarda l'arte)

ARTE

(Attività umana volta a **creare** opere di **valore estetico**)
Dal latino *ars artis*

CREARE

(**fare** dal nulla, detto specifico di Dio
per estensione, dar vita, produrre, dar forma, ideare, inventare)
Dal latino *creare*

ESTETICA

(teoria filosofica del **bello** e dell'arte
dottrina della conoscenza sensibile)
Dal greco *aisthetikos* "dottrina della **conoscenza sensibile**", "che concerne la **sensazione**"

BELLO

(ciò che, visto o udito, o ancor meglio, percepito, produce nell'animo
un sentimento di **ammirazione** e di **piacere** disinteressato
Per estensione, si dice di tutto ciò che suscita ammirazione.)
Dal latino *bellus*, diminutivo di *bonus* "buono"

CONOSCERE

(apprendere, sapere)
Dal latino *cum* "con" e (*g*)*noscere* "conoscere"

SENSAZIONE

(modificazione che la **coscienza** avverte in sé come prodotta
da stimolo esterni e interni sugli organi di senso)
Dal latino *sensatio -onis*, derivante da *sensus* "senso"

SENSO

(facoltà di avvertire l'azione prodotta da stimoli esterni o interni sugli organi di senso
significato di una parola
direzione di un movimento)

Dal latino *sensus*, derivato di *sentire* "percepire"

COSCIENZA

(consapevolezza di sé stesso, delle proprie azioni)

Dal latino *coscientia*, derivato da *consciare* "cosciente"

COSCIENTE

Dal latino *consciens*, da *conscire* composto di *cum* "con" e *scire* "sapere"

Bello eh, passeggiare senza una meta in questo meraviglioso bosco disetaneo e polispecifico?..ma ad un certo punto bisogna alzar gli occhi, puntare la stella polare e orientarsi per ritrovare la strada del ritorno.

Quindi la strada sarebbe: 1)stare in guardia, 2) osservando, 3) qualcosa (che rappresenta, che fa le veci di qualcos'altro)creato, artefatto - dall'uomo-, 4)che colpisce gli organi di senso 5)che, così stimolati, producono una modificazione della coscienza e quindi del sé.

Ritrovata la strada per "tornar a baita", riprendiamo in mano l'ARTE: secondo una definizione antica le Arti erano suddivise in Arti meccaniche= mestieri in quanto richiedono pratica manuale e tendono a fabbricare oggetti utili, e Arti liberali= che si esplicano con l'intelletto.

Nel Medioevo queste erano suddivise in Trivio - grammatica, dialettica e retorica- e Quadrivio - aritmetica, geometria, astronomia e musica-.

Ma la pittura, la scultura, l'architettura, la poesia...? Quelle ispirate dalle Muse...

Ma poi, queste Muse, chi erano? Quante ce n'erano?

MUSA

(ciascuna della nove dee protettrici delle arti e delle scienze)

Dal greco *Musa*

Secondo la mitologia greca, le nove Muse nascono dall'unione di Zeus con Mnemosyne, figlia di Urano e Gea. Per nove notti gli dei condividono il talamo e, dopo un anno, nascono nove figlie:

- **Clio**, la glorificatrice, cui successivamente venne assegnato il significato di protettrice del canto epico e della storiografia. Trae il nome da *kleos* (gloria) o

da *kleien* (celebrare). Viene raffigurata come una vergine coronata di alloro, con in una mano una tromba e nell'altra un volume.

- **Euterpe**, la rallegrante, protettrice della musica dei flauti. Il significato del nome è **colei che sa piacere** e viene rappresentata come una donzella coronata di fiori che suona il flauto del quale è considerata l'inventrice.
- **Talia**, la **festosa**, protettrice della commedia. Il nome deriva da *thallein* (fiore). E' rappresentata come una giovinetta coronata di edera, che reca in mano una maschera e calza stivaletti a mezza gamba.
- **Melpomene**, la cantante, protettrice della tragedia. Il suo nome deriva da *melpein* (**cantare**). E' raffigurata come una donna calzata di colturni, con in mano uno scettro ed un pugnale insanguinato.
- **Erato**, suscitatrice di nostalgie, protettrice della poesia lirica e della anacreontica. Il nome deriva da *eros* (**amore**). E' rappresentata come una ninfa coronata di mirti (occorre ricordare come, sempre nella mitologia greca, il mirto sia la pianta consacrata ad Afrodite e di rose, che nella mano sinistra regge una lira e nella destra un arco (simbolo del dio Eros)).
- **Urania**, la celeste, musa dell'astronomia. Trae il proprio nome da *ouranos* (**cielo**) e, nelle raffigurazioni, in una mano porta un globo, nell'altra una verga.
- **Polinnia**, ricca di inni, protettrice della retorica e dea della musica corale. Il nome deriva da *poly* (**molto**) e *Hymnos* (**inno**), oppure da *mnashtai* (**ricordarsi**). Viene raffigurata con una corona di fiori o di perle, vestita di bianco. La mano destra è rappresentata nel gesto di arringare, mentre la mano sinistra impugna uno scettro.
- **Calliope**, che letteralmente significa **bella voce**, musa dell'eloquenza e della poesia eroica. Viene raffigurata con stilo e tavolette in mano, e infine
- **Tersicore**, letteralmente colei che **ama la danza**, musa della danza e della lirica corale. E' raffigurata come una giovinetta, coronata di ghirlande, che danza suonando l'arpa.

Le muse sono importanti sia perché sono considerate le compagnie delle Grazie e di Apollo, sia perché sedevano presso il trono di Zeus, cantandone le lodi, oltre che narrando l'origine e la storia del mondo e le gesta dei grandi eroi e degli uomini comuni. Dal punto di vista simbolico, è anche interessante notare che le Muse siano la incarnazione dell'autorità (figlie di Zeus, re degli dei) unita alla memoria (figlie di

Mnemosyne, dea della memoria), a sottolineare l'estrema importanza assegnata dagli antichi Greci all'arte e alla cultura.

Dal termine Muse deriva la parola "Musica", anche se in greco antico (più propriamente *Musiké Téchnê*), il concetto ha un significato più ampio, assimilabile a quello descritto dal nostro termine "cultura".

Le leggende sulle Muse vengono sovente confuse con i miti di Dioniso, Orfeo e Apollo. Quest'ultimo viene anche considerato la loro guida e direttore del coro; da ciò viene l'appellativo, sovente assegnato al dio di *Musagete*.

Naturalmente, come spesso accade nella mitologia (che nel suo significato etimologico vuol dire "racconto di favole o storie": *Mythos e Logos*), l'origine delle Muse viene raccontata in differenti modi. Secondo alcune fonti le Muse, anziché essere nove, sono soltanto tre: *Mneme, Melete e Aoide*. Secondo altri, invece, non si tratta di altro che delle nove figlie del Macedone Piero, che sapientemente ne creò e alimentò una vera e propria leggenda.

Da questa breve ricerca si evince che pittura, scultura, architettura sono Arti ma non hanno la propria Musa protettrice!

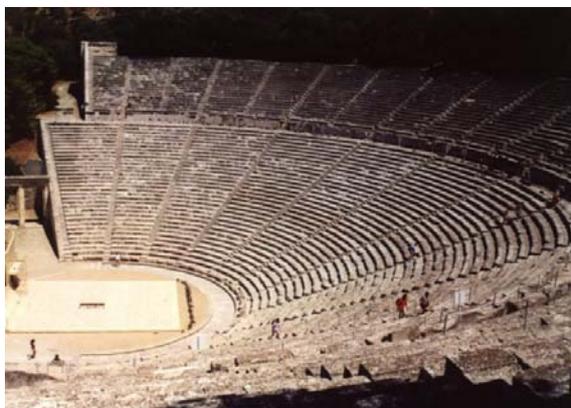
Noto poi che le Muse proteggerebbero la "celebrazione", il "saper piacere", la "festa", il "canto", l'"amore", il "ricordare", la "bella voce" e la "danza", tutte caratteristiche della "Spettacolarità".

Comunque, parlando di miti, Muse e mitologia, è impossibile non sentire la corrente del pensiero deragliare verso i Miti, Dioniso, i Greci, la Tragedia; è lì che secondo me venne codificato il senso di spettacolarità.

Lì andremo.

Storia dello Spettacolo (dal Teatro greco)

A mente fredda, pensando alla forma più antica di spettacolo, non può non balzarci davanti agli occhi uno "spettacolare" Teatro greco.



I Greci, il Teatro, la Tragedia.

Alla base della tragedia come della commedia nell'antica Grecia vi sono il mito ed il rito, legati al culto di un dio, all'esaltazione di un eroe, patrimonio comune e sede dei fondamenti della civiltà Greca, costituenti il seme della prima elevata forma teatrale della storia. Il legame tra teatro greco e rito è sempre presente in ogni periodo della storia ellenica, a riprova, la consuetudine, prima dell'inizio di qualsiasi rappresentazione, di portare in scena un'ara ed officiare riti religiosi. Nella Poetica di Aristotele, dove sono contenute le notizie più importanti sull'origine del teatro in Grecia, si afferma che la tragedia nasce dai "cantori del ditirambo" e la commedia dai "cantori dei canti fallici". Il ditirambo è un rito religioso dedicato a Dioniso. I canti fallici o Falloforie, sono riti propiziatori per la fertilità che constavano di canti d'argomento licenzioso, cantati sempre nelle feste in onore di Dioniso. I Greci consideravano il teatro non come una semplice occasione di divertimento e di evasione dalla quotidianità, ma piuttosto come un luogo dove la pòlis (la città) si riuniva per celebrare le antiche storie del mito, patrimonio comune della cittadinanza, che lo spettatore greco conosceva, insieme a tutte le informazioni specifiche sullo spettacolo dedotte dal Proagòn. Ciò che non poteva sapere era come le vicende del mito, codificate dalla tradizione, sarebbero state nuovamente interpretate e declinate dal drammaturgo. Lo spettatore greco si recava a teatro per imparare precetti religiosi, per riflettere sul mistero dell'esistenza, per rafforzare il senso della comunità civica. Il teatro aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa da assimilare ad un vero e proprio rito; non è un caso, allora, che il sacerdote del dio Dioniso sedesse sul sedile centrale del teatro, che una thumele (un altare sacrificale) facesse parte del corredo indispensabile dell'edificio teatrale, ma soprattutto che le rappresentazioni facessero parte delle numerose feste in onore degli dei, in particolare di Dioniso, che ricorrevano tra l'inverno e l'inizio della primavera. Il teatro è considerato uno strumento di educazione nell'interesse della

comunità, tant'è che da Pericle in poi è la tesoreria dello stato a rimborsare il prezzo del biglietto.

La storia degli spettacoli e della letteratura drammatica in Grecia, si può dire segua, nelle grandi linee, le periodizzazioni della storia politica. Dalla protostoria all'inizio dell'età ellenistica (330 a.C.) fino a tutto il periodo romano (30 a. C. - 395 d.C.) si svolge senza soluzioni di continuità la vita dello spettacolo dell'età classica. Nell'antichità l'area linguistica greca, priva di unità politica, ebbe esclusivamente unità culturale: a questa specie fino al IV secolo a. C., contribuirono non poco i grandi giochi panellenici e le rappresentazioni drammatiche, manifestazioni di primaria importanza nella vita pubblica e religiosa, fornita da tratti sostanzialmente comuni in tutto il mondo ellenico ed ellenizzato.

I Giochi panellenici, si svolgevano in quattro località, ad Olimpia, a Delfi sull'Istmo e a Nemea. I giochi olimpici, collegati al culto di Zeus, Atena e Pelope, si tenevano nel santuario di Olimpia ogni 4 anni, tra la fine di giugno e i primi di luglio; ebbero inizio, secondo la tradizione, nel 776 a. C. e terminò nel 385 d. C.

Le gare si svolgevano fuori dal sacro recinto, nello stadio e nell'ippodromo a est dell'*altis*. In Olimpia non si svolgevano agoni musicali, ma alcune gare, come il pentatlo, erano accompagnate da flauti. Talvolta, durante l'assemblea estiva veniva, data lettura di opere in prosa (così avvenne per le *Storie* di Erodoto) o venivano esposti dipinti.

Gli Agoni e feste locali, invece, erano manifestazioni a carattere encorico, alcune delle quali, come i giochi panatenaici e le cerimonie misteriche di Eleusi, assunsero eccezionale importanza. Il passaggio graduale da queste varie cerimonie è indicato dal processo evolutivo in cui la danza cede, a poco a poco, la sua posizione prevalente rispetto alla parola. Le emozioni, i pensieri, i sentimenti cominciano a trovare la loro via di comunicazione. Lo sforzo spirituale si accentua: nasce il *coro* come espressione di uno stato d'animo collettivo. Quel coro che, attraverso le primitive esperienze dell'antico teatro ebraico e delle rappresentazioni dell'estremo oriente, porterà sulle spiagge dell'ade alla nascita della tragedia intesa come voce sacra della stirpe, in contrapposizione alle forze della natura oscuramente dominatrici.

Certo, alle origini, le azioni mitico-drammatiche legate al culto, dovettero avere come centro ispiratore l'immagine e le imprese di Dioniso, ma anche il mito si consuma. Lentamente la forma prevalse sulla sostanza e il rituale drammaturgico, assunta una sua definizione in senso tragico, abbandonò progressivamente l'esclusività dionisiaca e si riferì ad una più generica mitologia, celebrando i rapporti tra uomini e divinità, tra dei e semidei, tra mortali e immortali. Tracce dell'antica religiosità rimasero in certe sopravvivenze oggettuali, ad esempio nella presenza della *timelè* o in certe definizioni rituali, quali le caratterizzazioni dei satiri. La base ritmica era offerta dal *ditirambo*, ossia dal metro sul quale venivano scandite le lodi del dio. Nasce così, da questa vocazione di concretezza, che non riesce più ad appagarsi di un misticismo puramente lirico, la figura dell'*ypocrites*, un altro attore (in veste di interlocutore o

deuteragonista). Il passo definitivo verso un totale adattamento drammatico e spettacolare sarà compiuto.

A grandi linee, quindi, la codificazione rituale dovette avvenire in questi termini: il coro, o meglio i due semicori, celebrando le lodi del dio, venivano ad agire intorno all'altare, (la *timelè*) in uno spazio semicircolare che assunse il nome di orchestra (dal greco *orkeomai* che significa "danzare").

Interessante è ricercare, nell'evoluzione dell'architettura dei teatri, le ragioni "spettacularizzanti", cioè, in questo caso, che agevolano lo spettacolo.

Ho davanti gli occhi il ricordo spettacolare del teatro di Tindari, in Sicilia: sembra "nato lì per spettacolarizzare quel luogo", in quel momento, nel momento che è "ogni" momento. La capacità di "catturare l'attimo" dei teatri è una sorta di "magia ammaliatrice".

Ripartiamo dunque dalla *timelè* che avevamo lasciato al centro della rappresentazione scenica. Aumentando progressivamente il numero dei personaggi affidati alla sua interpretazione si presenta pari passo l'esigenza di un riparo dietro cui l'attore possa celarsi durante i cambi d'abito. Questo luogo deputato, costituito agli inizi da un semplice siparietto, dal termine greco *skené* (che significa appunto tenda) assumerà la definizione teatrale di "scena" e verrà ad assumere un ruolo centralizzante nella rappresentazione teatrale, che successivamente verrà sopraelevata sfruttando, in un primo tempo, un rialzo naturale del terreno, o costruendo una pedana in legno. Il rialzo della *skené* e dello spazio circostante corrisponde alla esigenza di non confondere le azioni degli attori, appunto, in quella fascia che ancor oggi si definisce col termine di *proscenio*. Questo assetto dello spazio scenico verrà corredato dalla presenza di due corridoi laterali aperti verso l'orchestra, che servivano per le entrate e le uscite dei semicori e che prendevano il nome di *paradoi*.

Trattandosi quindi di rendere partecipi migliaia di spettatori che dovevano, non solo vedere, ma anche ascoltare, il problema poteva essere risolto solo con una sopraelevazione del pubblico stesso. Da questa semplice considerazione nasce la struttura plateale ad anfiteatro chiamato oggi "teatro greco". Il teatro greco si è sviluppato in forma compiuta solo dopo l'età periclea. Gli elementi suoi caratteristici sono la *cavea*, area semicircolare a gradoni, dove sedevano prima due scale laterali e infine, da una serie di scalinate radiali chiamate *cunei*.

Nei primitivi teatri la *cavea* era formata in terra battuta (teatro di Siracusa, 470 a.C.), solo nel IV secolo a. C. viene realizzata interamente in pietra (Teatro di Epidauro, 370 a. C.). L'*orchestra* è la zona nella quale in origine e durante tutto il periodo classico agivano i danzatori e i coristi. Più tardi la rappresentazione si sposta in un piano sopraelevato. La *skené*, in origine era un fondale di tela posto nell'orchestra, di fronte alla *cavea*, più tardi costruita in legno per accogliere gli attori durante il cambio dei costumi, fu posto dapprima a fianco dell'orchestra, poi costruita in muratura, fu posta di fronte alla *cavea* di modo che la parete sull'orchestra serviva da fondale. un'ultima modifica portò alla formazione del *proskenion* che consiste in una articolazione a forma di "U" della *skené*.

Interessantissime e spettacolari, naturalmente, sono anche le **macchine teatrali del teatro greco** che non fanno altro che sottolineare l'evoluzione tecnica al servizio della spettacolarità.

La *skené* era destinato ad accogliere le apparizioni degli dei, perlopiù, era il tetto della stessa *skené* ad assolvere questa funzione di luogo deputato alla teofania. Non abbiamo conoscenza di quanto fosse alta la *skené*, ma doveva comunque superare di molto i tre metri se pensiamo che in una scena di Euripide, un attore doveva fare un balzo dal tetto a terra, quindi per raggiungere altezze maggiori, veniva impiegata una sorta di gru chiamata *mechàne*. Di questo attrezzo scenico dovette molto servirsi Euripide, considerando la sua abitudine di concludere spesso i suoi lavori con l'apparizione, appunto, del *deus ex machina*. A differenza del *teologheion*, che poteva ritenersi nella stanza una sorta di impalcatura praticabile sovrastante la *skené* il *machàne* permetteva un'entrata in scena dinamica. Questa macchina prendeva anche il nome di *aioréma* (elevatore) o *gheraunòs* (grù).

Accanto a queste macchine addette alla sopraelevazione degli attori, va ricordato, inoltre, un altro meccanismo chiamato ad assolvere un diverso compito, si tratta dell'*ekklema*, sorta di piattaforma su ruote sulla quale si collocano gli esecutori e le vittime e che veniva spinta fuori dalla porta \centrale della *skené*. Il diametro del semicerchio era perciò determinato dalla larghezza della porta e poteva anche raggiungere l'ampiezza di 4 metri. Poi vi era l'*anapiesma*, una sorta di botola usata per l'apparizione delle furie o di altri dei sotterranei, lo *strofeion* (o macchina per le apoteosi) che, con impiego analogo a quello del *teologheion*, permetteva la trasfigurazione degli eroi in divinità, il *keraunoskopeion*, o macchina per fulmini ed il *bronteion*, o macchina per il tuono. Esistevano anche i *periaktoi*, scene girevoli poste lateralmente al palcoscenico, formate da prismi triangolari. Ogni facciata aveva dipinto un particolare di scena che legava con la rimanente decorazione. Questi prismi ruotavano su di un asse permettendo tre cambiamenti a vista.

Sappiamo anche che, a seconda del genere letterario cambiava la funzione del coro che, nei drammi, era uno solo, mentre nella rappresentazione della commedia erano due. Nella trattatistica storico-letteraria greca, derivante dalla speculazione aristotelica a noi giunta in tarde e scarse reliquie, l'intera poesia è divisa in due grandi generi, che nella formulazione forse più attendibile, quella di Diomede, sono così configurati: 1) genere narrativo o enunciativo (non imitativo), comprendente: *epos*, *giambo*, *elegia*, *lirica* 2) genere drammatico o imitativo. Il genere drammatico era a sua volta suddiviso in tragedia, commedia, dramma satiresco, mimo.

Il genere tragico vede come personalità di maggior rilievo Eschilo, Sofocle ed Euripide, e la commedia, le opere di Aristofane e Menandro.

Prima delle personalità sopra citate, si affaccia sulla scena del mondo greco (che, ricordiamolo, in questo senso è prevalentemente la città di Atene) la figura di Tespi che nel 534 a. C. vinse l'agone drammatico in occasione delle **Dionisie cittadine**, feste in onore del dio Dioniso, che prevedevano tra l'altro un corteo composto di satiri e menadi. Di solito, nelle Dionisie cittadine oltre al corteo vi era un coro che cantava

intorno ad un'ara su cui veniva immolato un capretto, animale sacro al dio in questione. È all'elemento del coro che si fa risalire la nascita del dramma teatrale: infatti, giunse il giorno in cui al posto di un solo coro si ebbero due semicori guidati ognuno da un corifeo; allorché i due corifei iniziarono una sorta di dialogo narrante le gesta del dio, vi fu una figura chiamata *ipocritès* (risponditore) che simulò la risposta del dio stesso. Questo fu un primo esempio di rappresentazione tragica vera e propria. Quando il tiranno Pisistrato organizzò ad Atene le Grandi Dionisiache del 534 a. C., Tespi compose per l'occasione un dialogo tra un coro e un attore e ciò gli valse il premio cui abbiamo fatto cenno. Tra l'altro va ricordato che l'attore di cui sopra interpretava più personaggi.

È, però, necessario porsi una domanda: Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane non dovettero lamentare l'assenza di un pubblico, il quale per giunta non era solo disciplinato, ma anche entusiasta; eppure, prima del V secolo a. C. non troviamo alcun precedente in tal senso. Ma allora, se la presenza del pubblico era stata tutt'altro che nutrita fino a quel momento, come mai allorché la tragedia fece la sua comparsa nella storia del teatro migliaia di spettatori iniziarono ad assistere con regolarità a tragedie e commedie e ciò indipendentemente da qualsiasi logica di consuetudine? In altre parole: il pubblico è presente e numeroso fin dall'inizio, a partire dai tempi di Eschilo e senza esservi mai stato (in misura notevole) nei tempi precedenti. Se questo è l'enigma, la risposta potrebbe trovarsi in un paragone: gli autori spagnoli e inglesi, appartenenti rispettivamente alle corti di Filippo II ed Elisabetta, si offrono alla critica fin dall'inizio con un'arte già matura. Riflettendoci, ci accorgiamo che questi stesi autori erano stati preceduti da tutto un "teatro sperimentale" di carattere religioso che era prosperato nelle chiese, nelle scuole, nelle fiere delle varie città medievali. Nel momento in cui le tecniche in uso presso questa sorta di teatro religioso vennero applicate a degli argomenti secolari, esse trovarono terreno fertile e favorirono il prosperare di tante produzioni teatrali che sono giunte fino a noi nei secoli. È legittimo ipotizzare che qualcosa di simile debba essere successo anche per il teatro greco: nel suo caso, il precedente religioso sarebbero state le feste dionisiache.

Da un punto di vista cronologico pare certo, ormai, che la tragedia sia nata prima della commedia e in tal senso si esprime lo stesso Aristotele che per sua fortuna poteva contare su fonti molto più affidabili per lui allora di quanto non lo siano per noi oggi. Sappiamo, però, che oltre ai due generi succitati, doveva esistere un terzo: la satira. Per l'esattezza, pare che nel momento in cui Eschilo iniziò ad operare (circa nel 500 a. C.), fosse consuetudine che le dionisie cittadine dovessero vedere lo svolgersi all'interno di esse di vere e proprie gare teatrali in cui venivano messe in competizione non solo tragedie di diversi autori (e a norma di regolamento ogni tragediografo doveva presentarne tre), ma anche satire, che avevano come bersagli fatti e personaggi di quelle stesse tragedie; l'unico esempio completo di satira giunto fino a noi è un'opera di Euripide intitolata *I ciclopi*. Per la commedia va, infine, detto che probabilmente essa necessitò di un periodo di tempo maggiore prima che essa

divenisse, in quanto genere, di una robustezza tale da poter sostenere il confronto con la tragedia.

A proposito della tragedia, faccio qui seguire un'intervista a Jean-Pierre Vernant che ben inquadra la questione.

"Quando ero giovane, tutti i buoni studenti studiavano greco - quelli che facevano studi scientifici non meno di quelli che facevano studi letterari. Insomma il greco faceva parte della cultura comune. Direi persino che, quando ero un bambino, nella buona borghesia un medico, un avvocato, un uomo politico, doveva in qualche modo impregnarsi di modelli culturali classici per apparire competente nel proprio campo. Questo ormai è del tutto finito. Per i giovani di oggi la Grecia è lontanissima. Ma mentre la Grecia si è allontanata, il mondo contemporaneo si è riavvicinato: con la televisione ogni bambino, anche piccolissimo, vede l' Africa, la Cina, o l' America come se fossero a casa sua. Da dove viene allora questa specie di passione per le tragedie greche? Nella nostra epoca l' uomo espresso dalla tragedia greca ha più che mai rilievo: voglio dire l' uomo enigmatico, l' uomo preso in un flusso che lo supera, l' uomo che calcola, decide e giudica, che esita tra due vie, posto nei bivi dell' azione, che sceglie consapevolmente - e che poi alla fine si accorge di aver scelto in realtà il contrario di quel che lui credeva fosse il bene. Questo sentimento "tragico" è oggi più forte perché molte cose che ci sembravano certe sono oggi in crisi: in particolare l' ottimismo storico, l' idea di un futuro che l' uomo possa dominare, l' idea che l' uomo è padrone della propria storia, che egli è padrone e possessore della natura come diceva Descartes -un' idea che si è imposta a tutta la modernità. E perché tutto ciò è in crisi? Perché oggi vengono messe in questione la scienza, e con essa le tecniche che ci sembravano il modo più sicuro per assicurare all' uomo il suo potere sul mondo e su se stesso. Oggi ci si chiede se in fin dei conti la corrente scientifica e tutto questo sviluppo tecnico non ci portino alla catastrofe. L' idea che l' uomo potesse con la propria volontà, in cooperazione con i suoi, con gli altri, in gruppo, costruire l' avvenire, è andata a sbattere contro un muro. L' idea per cui si poteva inventare una società veramente armoniosa e libera, grazie a cui - come diceva Marx- avremmo potuto saltare dal regno della necessità al regno della libertà, si è infranta contro un muro. Ci si è infatti accorti che lo sforzo per programmare il futuro, lo sforzo per inscrivere in anticipo nella storia i fini ultimi dell' uomo, è qualcosa di incredibilmente incerto. In questo caso l' uomo -proprio come gli eroi tragici antichi-volendo costruire un mondo veramente ideale può fare il contrario di quel che credeva di fare. C'è quindi oggi, così credo, una specie di ritorno della coscienza tragica.

Il poeta tragico non inventa i personaggi, e nemmeno l' intrigo, dato che, grosso modo, è l' intrigo tradizionale. Egli fa una cosa del tutto diversa:

dispone una serie di azioni in modo tale che, una volta che avete visto l' inizio e il seguito, come dice Aristotele, capite che con ogni probabilità o necessariamente accadranno una serie di avvenimenti drammatici. Gli eroi sono uomini a cui capitano delle catastrofi; la catastrofe è il rovesciamento completo di una situazione. E queste catastrofi non sono dovute alla cattiveria degli eroi: essi non sono cattivi, né indegni, non sono kakoi, non sono caratteri "bassi", meschini; al contrario, hanno della grandezza. Ma il poeta tragico opererà un montaggio dell' azione, in modo che tutto d' un tratto le cose si svolgeranno con una specie di necessità interna, ineluttabile, e lo spettatore vedrà tutto questo. Aristotele dirà che è una mimesis, una imitazione di un' azione. Però il termine mimesis deve essere preso in un senso molto particolare: direi che si tratta di una simulazione. Penso profondamente che la tragedia è una simulazione nel senso in cui parliamo di simulazione in fisica, per esempio. In fisica si definisce uno spazio limitato, ma in questo spazio cercheremo di produrre delle condizioni estremamente chiare e nette, che ci permetteranno di capire come si svolge un certo fenomeno. Per esempio, si simulerà lo sbarco sulla luna, prima di tentare lo sbarco reale, in uno spazio limitato e controllato di cui conosciamo tutte le dimensioni; cercheremo di vedere le diverse possibilità che potrebbero presentarsi una volta noti i dati primi. La tragedia fa la stessa cosa. La tragedia monta un' esperienza umana a partire da personaggi noti, ma li installa e li fa sviluppare in modo tale che -per riprendere ancora Aristotele - la catastrofe che si produce, quella subita da un uomo non spregevole né cattivo, apparirà come del tutto probabile o necessaria. In altri termini, lo spettatore che vede tutto ciò prova pietà e terrore, ed ha la sensazione che quanto è accaduto a quell' individuo avrebbe potuto accadere a lui stesso. Vale a dire, dietro le particolarità dei personaggi, sono messi in questione gli uomini, lui e gli altri, insomma qualsiasi uomo. In qualche modo ogni uomo viene messo in scena in questo spazio privilegiato e controllabile, e lo svolgersi della catastrofe ineluttabile riveste allo stesso tempo -per lui spettatore- un carattere nuovo, essa diviene intelligibile.

La tragedia fa un' altra cosa: essa dà un senso diverso da quello del mito. In effetti, che cosa capita ad Edipo? Edipo è un figlio che non sarebbe dovuto nascere, questa è la sua disgrazia. Quindi, sin dalla nascita, egli è oggetto di una specie di maledizione, egli è votato alla disgrazia, non avrebbe dovuto nascere. Perciò, qualsiasi cosa faccia, farà sempre male. Egli è colpevole senza aver fatto nulla di male, e questo è uno dei problemi posti dalla tragedia. Non c' è in ogni uomo, per il solo fatto di esistere, nella misura in cui egli dipende da tutti quelli che l' hanno preceduto, qualcosa che lo supera o lo sovrasta? Egli dipende da questo qualcosa, per cui le sue azioni non emanano direttamente da lui; in qualche modo le sue azioni si radicheranno aldilà, dietro di lui, o più in alto di lui. E questo è un senso tragico: infatti noi facciamo delle cose, siamo dei personaggi, e contemporaneamente i nostri atti -e persino noi

stessi- ci sfuggono di mano. Un senso enigmatico, dato che Edipo è un decifratore di enigmi. Lui stesso lo dice: "sono io che ho indovinato, io sono l' uomo che sa", e difatti ci si rivolge a lui come ad un sapiente. D' altro canto è un uomo che vuol sapere; vuol sapere la verità. E questo desiderio di conoscere, così come quella capacità che lo rende superiore agli altri, faranno di lui una specie di mostro che imbroglia tutte le generazioni. Bisognerebbe seguire invece il corso del tempo, ognuno dovrebbe restare al suo posto, il figlio dovrebbe succedere al padre, soprattutto quando poi si tratta di re: Edipo sloggia il re e prende il suo posto quando il re è ancora sul trono, non nel momento in cui il padre lascia il posto libero. Questo significa l' assassinio del padre. Questa è la grande colpa. Ma la grande colpa di Edipo è anche l' incesto, perché ha incontrato il seme del padre nel ventre della madre. Egli è dunque una specie di mostro, ed è un mostro senza aver fatto nulla di male! Le sue qualità lo hanno portato fin là. Da qui la risposta all' interrogazione sull' uomo: "eh si, che strana creatura! Come può accadere che essa sia abitata da questo legittimo desiderio di sapere e che questo desiderio di sapere ricopra un' ignoranza fondamentale?" Edipo non sapeva chi fosse. Colui che era re e padrone diventa l' ultima delle spazzature, un' impurità, una macchia che bisogna cacciar via.

La tragedia -come vien detto, ed io sono d'accordo-è un genere letterario che, al contrario del genere epico, pone il problema dell' azione: perché la tragedia presenta gli eroi davanti ai bivio dell' azione. Vale a dire, una delle domande che vediamo sorgere sempre nei testi tragici è "Che fare? Che cosa devo fare? Che cosa scegliere? Se scelgo questo, ecco cosa rischia di capitarmi. Se scelgo quello, ecco cosa rischia di capitarmi." Essa presenta l' uomo di fronte ad una decisione difficile. Si ha dunque la sensazione che nella tragedia cominci ad apparire l' idea di un potere più o meno autonomo nell' uomo, di agire e di decidersi in funzione del meglio, di quel egli crede essere il meglio. E' "boulomai", il verbo volere: "deliberare e allo stesso tempo decidere. Dunque, non più un influsso o un impulso di origine divina, ma una riflessione e una decisione. Ma allora si dirà, "bene, ma è quel che noi chiamiamo il volere, o volontà." Sì, ma appunto, la tragedia mostra che questa volontà non è mai realmente autonoma. Allo stesso tempo, la tragedia mostra come in tutte le decisioni umane ci sia una deliberazione del soggetto che soppesa il pro e il contro - ma dietro, allo stesso tempo, c' è la presenza di tutte le decisioni divine, di tutti i progetti degli dei. Dietro ci sono tutti gli attori, gli dei che organizzano, che tirano le fila in qualche modo. Così che ogni azione umana si profila allo stesso tempo come un atto che emana dal soggetto, che traduce il suo carattere, il suo "ethos", la sua maniera interna d' essere ma che, allo stesso tempo, rappresenta il modo in cui gli dei l' hanno guidata senza che l' agente lo sappia. C'è una formula di Eraclito che dice che "ethos", il carattere, per l' uomo è "daimon", un demone. Si può intendere questa frase nei sensi più

vari; ed essa può intendersi altrettanto bene nel senso che "gli uomini credono che un demone li guidi, ma invece è il carattere". E infine la formula può voler dire - e questo è il senso tragico - "quel che gli uomini chiamano carattere in realtà è una forza demoniaca". Edipo quindi è un personaggio paradigmatico perché in Edipo, in modo magistrale, vediamo un uomo che è il campione della riflessione: è il re che ha saputo indovinare, che ha saputo capire, l' uomo che cerca di capire, che vuol sapere la verità. E mentre persegue questa verità, mentre segue il suo cammino, realizza che in realtà gli dei lo hanno guidato dall' inizio alla fine. Gli dei lo hanno guidato affinché quella scienza si riveli in realtà la scienza di quel che accadde, affinché la conoscenza dell' assassino di Laio si dichiari, si riveli come l' ignoranza di se stesso. Perché lui è l' assassino di Laio, e di conseguenza veramente Edipo fissa il centro nel nucleo stesso della riflessione tragica.

Non si può proiettare il complesso di Edipo, nel senso freudiano, sulla tragedia antica. Bisogna trovare in certi passaggi del testo stesso della tragedia il punto di appoggio: si dovrebbe mostrare in che cosa quel che ha detto Freud permetterebbe di capire meglio certi passaggi i quali, senza le analisi freudiani, resterebbero poco chiari. Ma non si può leggere la tragedia convinti in anticipo dell' esistenza del complesso in Edipo. Invece è evidente che Edipo non ha complesso. In ogni caso, un' interpretazione psicoanalitica del testo non può dire "il personaggio Edipo ha il complesso omonimo". Un' interpretazione deve dire "Edipo non può avere il complesso perché egli non ha mai conosciuto suo padre, né sua madre, perché è stato allevato da un altro padre e da un' altra madre, che lui chiamava 'padre' e 'madre'; perché quando uccide suo padre non sa che si tratta di suo padre; e perché quando va a letto con sua madre non accade perché ne abbia voglia, è perché questo gli viene imposto." Quel che è vero, invece, e che si può dire, è che la tragedia è costruita, questo sì, come la cura psicoanalitica di un complesso edipico non risolto: voglio dire che lo svolgimento stesso della tragedia, lo svolgersi del dramma da un punto di partenza di ignoranza fino ad un punto di arrivo in cui si sa, dispiega una specie di delucidazione progressiva di un complesso di Edipo. Ma questo complesso non è di Edipo, e nemmeno del pubblico: è il problema del rapporto tra padre e figlio, e di tutte le relazioni complicate che ne conseguono. Questo viene tradotto un po' dal mito quando esso spiega che il figlio deve prendere il posto del padre, ovviamente, ma che può prenderne il posto solo dopo un certo tempo, una volta date certe condizioni, quando la situazione giunge a maturazione. Ma allora siamo in un contesto che è molto diverso da quello della psicologia o della nevrosi. Siamo in un contesto molto più generale, molto più sociale.

Aristotele dice testualmente che c' è più verità nella tragedia che nella storiografia. Perché? Perché necessariamente la storia -egli conosceva la

storia scritta da Erodoto e da Tucidide-racconta ciò che ha avuto luogo, in un dato momento e in un dato luogo. Le cose si sono svolte in questo modo, punto. Vale a dire che la storia resta per vocazione, in qualche modo, confinata nel particolare, nel singolare, nell' accidentale. Mentre la tragedia mostra non quel che è accaduto, ma quel che doveva necessariamente e secondo ogni probabilità accadere. Vale a dire, la tragedia è già dell' ordine del generale e del necessario, quindi molto più vicina al vero intellettualmente. Aristotele la pensa così contro Platone, il quale invece rifiuta la tragedia perché è patetica. Allora Aristotele cercherà di mostrare che, anche in uno spettacolo incentrato su terrore e pietà, può svolgersi simultaneamente un processo intellettuale che si tradurrà in una purgazione del terrore e della pietà. Facendoci accedere ad una verità intellettuale, la tragedia ci dà un insegnamento. Tutta la tessitura della tragedia, come simulazione ed estetizzazione, trasforma l' elemento bruto della passione in qualcosa che diventa intelligibile, e che produce un effetto di bellezza. Quindi di produce una pacificazione nel ritorno all' ordine. Ma l' ordine che troviamo all' arrivo non è lo stesso di quello che c' era in partenza: nel frattempo abbiamo visto come un uomo per bene possa essere distrutto, o distruggersi da sé, probabilmente o necessariamente seguendo un ordine a cui ho assistito, e così ad ogni momento del processo ho capito quel che succedeva. Mentre terrore e pietà implicano obbligatoriamente una specie di opacità agli eventi, e a me stesso che subisco gli eventi, al punto della catarsi no: provo sì terrore e pietà, ma allo stesso tempo queste due passioni sono purificate, per il fatto che vengono prodotte attraverso lo spettacolo, e lo spettacolo non è il reale. La padronanza di sé è sempre restato un ideale greco. Ma, pur rimanendo, si è tinta in modo diverso all' epoca della tragedia. La tragedia ha tradotto, quando essa era in piena espansione, questa visione del mondo, compresa questa nuova visione del divino: un mondo e un divino dilaniato da contraddizioni che pur bisogna cercare di assumere come si può e che, talvolta, vi spezzano se volete essere tutto da una parte o tutto dall' altra. La tragedia può allora essere un mezzo, per lo spettatore, attraverso la "catharsis", di ritrovare un certo equilibrio psichico. Terrore e pietà, purificate dal fatto che si ha un messaggio che è ad un tempo intelligibile e che comporta una parte di verità - di verità sull' uomo."

(Tratto dall'intervista effettuata dalla RAI educational: "La tragedia greca oggi" - Parigi, abitazione, 9 maggio 1994)

Vaghi ricordi di Liceo mi sussurrano: "La nascita della Tragedia"!

Nel 1871 Federico Nietzsche pubblica la sua memorabile opera *La nascita della tragedia*. In essa il grande pensatore tedesco introduce per la prima volta la distinzione tra apollineo e dionisiaco: la prima delle due categorie, caratteristica del sogno, si traduce in immagini di serena compostezza e trova la sua manifestazione più compiuta nelle arti figurative; l'altra, propria dell'ebbrezza, attiene alle pulsioni sotterranee dell'inconscio e si esprime nella musica. Il classicismo tradizionale aveva

privilegiato solo la componente apollinea dello spirito greco, ma dietro l'enigmatico sorriso del Dio solare (Apollo) si cela il volto mutevole del suo fratello notturno, il nume delle orge e dei misteri: nella tragedia *in virtù di un miracolo metafisico della "volontà" ellenica, compaiono in ultimo accoppiati l'uno nell'altro, e in questo accoppiamento generale si generano l'opera d'arte, altrettanto dionisiaca che apollinea, che è la tragedia attica*. L'intuizione nietzscheana, pur espressa nello stile immaginoso e folgorante del profeta del superuomo, ha non solo il merito di aver gettato le basi per i successivi approfondimenti del problema, ma soprattutto quello di aver colto il carattere di *coincidentia oppositorum*, di sintesi dialettica dei contrari, che è il fulcro stesso del dramma greco, elemento questo che troverà riscontri precisi in molte delle teorie elaborate più tardi. Tra i libri pubblicati da Nietzsche, se escludiamo gli scritti filologici, questo è l'unico dedicato ai Greci. Nessun altro libro di Nietzsche ha alle spalle una preparazione così lunga e faticosa. Per dieci anni il giovane studioso vive tra i suoi libri, accetta la tradizione della filologia, ammonisce i suoi amici a reprimere la fantasia, a rispettare il metodo, a controllare le ipotesi. Poi scrive questo libro, dove tutto è contraddetto. In esso Nietzsche propone una nuova visione della classicità, non quella della cultura europea che riflette la civiltà greca della decadenza, quando la sua forza creativa si è estinta, ma l'originario spirito greco, fatto di due elementi: un elemento dionisiaco oscuro, irrazionale, indefinito e ambiguo, che avverte la caoticità dell'essere, la vitalità, la spontaneità, l'ebbrezza e che si esprime con la musica e la danza, un elemento apollineo, luminoso, ben definito, che produce un mondo di forme limpide e definite e che si esprime con la scultura e le arti figurative. Nella grande tragedia greca (Eschilo e Sofocle) si compongono i due impulsi: la musica vi rappresenta il dionisiaco, la vicenda dell'eroe la definitezza apollinea. Noi siamo circondati dallo spettacolo, tutto oggi è spettacolo, non soltanto il teatro, il cinema, la televisione. Oggi anche gli uomini d'azione guardano, più che non agiscano. Perciò si rimane atterriti, quando viene qualcuno a rivelare che cosa fu la tragedia greca. D'un tratto ci si accorge che quello non era soltanto un vedere, che quello spettacolo era l'essenza del mondo, contagiante, soverchiante gli oggetti che crediamo reali. Quindi la sensazione moderna "questo è soltanto uno spettacolo" è l'inverso dell'emozione della tragedia greca che faceva dire "questa è soltanto la verità quotidiana". L'uomo di oggi va a teatro per rilassarsi, per scaricarsi dal peso di tutti i giorni, perchè ha bisogno di qualcosa che sia soltanto spettacolo. Lo spettatore della tragedia greca veniva e "conosceva" qualcosa di più sulla natura della vita perchè veniva contagiato dall'interno, investito da una contemplazione, cioè da una conoscenza, che già esisteva prima di lui, che saliva dall'orchestra e suscitava la sua contemplazione, si confondeva con essa. E se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita insomma? Tale è la domanda posta da La nascita della tragedia. Già Euripide tende ad eliminare dalla tragedia l'elemento dionisiaco, col predominio del razio cinio; poi Socrate e Platone sono "gli strumenti di dissoluzione greca, gli pseudogreci, gli antigreci". Socrate fu ostile alla vita, volendo dominare e soffocare l'istintività spontanea in nome della ragione. Un brano dall'opera

"La nascita della tragedia" : *Apollineo e dionisiaco*. Questi nomi li prendiamo in prestito dai greci, i quali rendono percepibili all'intelligenza le profonde dottrine della loro visione estetica non già per il mezzo di concetti astratti, ma con raffigurazioni chiare ed incisive della mitologia. Alle loro due divinità che simboleggiavano l'arte, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra teoria, che nel mondo greco esiste un contrasto, enorme per l'origine e i fini, fra l'arte plastica, cioè l'apollinea, e l'arte non plastica della musica, cioè la dionisiaca; questi due istinti così diversi camminano uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio, stimolandosi reciprocamente a sempre nuove e più gagliarde reazioni per perpetuare in sé incessantemente la lotta di quel contrasto, su cui la comune parola di "arte" getta un ponte che è solo apparente: finché in ultimo, riuniti insieme da un miracolo metafisico prodotto dalla "volontà" ellenica, essi appaiono finalmente in coppia e generano in quest'accoppiamento l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto dionisiaca quanto apollinea."

Uno degli aspetti dell'insuperabile fascino di quest'opera consiste proprio, probabilmente, nella peculiare mescolanza di filologia e filosofia, in una misura e con risultati che non trovano precedenti nella grande filologia-filosofia romantica. La *Nascita della tragedia* è insieme una reinterpretazione della Grecità, una rivoluzione filosofica ed estetica, una critica della cultura presente e un programma di rinnovamento di essa. Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dovette porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dei olimpici. L'enorme diffidenza verso le forze titaniche della natura [...] fu dai Greci ogni volta superata, o comunque nascosta e sottratta alla vista, mediante quel mondo artistico intermedio degli dei olimpici. Proprio gli dei olimpici sono il mezzo con cui i greci sopportano l'esistenza, della quale hanno visto la caducità, la vicenda dolorosa di vita e morte, soffrendone in modo profondo a causa della loro esasperata sensibilità; gli dei olimpici giustificano la vita umana vivendola essi stessi, perchè la vivono in una luce senza ombre e fuori dall'angoscioso incombere della morte. La portata liberatoria delle figure degli dei olimpici si esercita solo se essi rimangono in un rapporto profondo con il dionisiaco, cioè con il mondo del caos al quale pure devono aiutarci a sfuggire. Il rapporto fra apollineo e dionisiaco è innanzitutto un rapporto fra forze all'interno dell'uomo singolo, che all'inizio dell'opera Nietzsche paragona agli stati del sogno (l'apollineo) e dell'ebbrezza (il dionisiaco); e che funziona nello sviluppo della civiltà come la dualità dei sessi nella conservazione della specie. Tutta la cultura umana è frutto del gioco dialettico di questi due impulsi. Sul piano della specifica teoria dell'arte, la dualità permette di leggere le varie fasi dell'arte greca in relazione alla lotta tra impulso dionisiaco e apollineo, lotta che si dispiega anche come conflitto tra popoli diversi, nel succedersi di invasioni e assestamenti che caratterizza la storia della Grecia arcaica. Così l'arte dorica si dispiega solo come risultato di una resistenza dell'apollineo agli assalti, che sono anche veri e propri attacchi di popoli invasori, del dionisiaco, dei culti orgiastici di origine barbarica. Nella lotta dei due principi avversi, la storia greca antica si suddivide in 4 grandi periodi artistici; dall'età del bronzo, con le sue titanomachie e la sua aspra filosofia popolare,

si sviluppò, sotto il dominio dell'istinto di bellezza apollinea, il mondo omerico; questa magnificenza "ingenua" venne di nuovo inghiottita dal fiume irrompente del dionisiaco, e di fronte a questa nuova potenza l'apollineo si elevò alla rigida maestà dell'arte dorica e della visione dorica del mondo. Al predominio dell'uno o dell'altro impulso si legano poi le diverse arti: se la musica è arte prevalentemente dionisiaca, la scultura e l'architettura sono apollinee, e così l'epopea. Ed è la tragedia attica che si prospetta come la più perfetta ed equilibrata sintesi tra i due impulsi: secondo Nietzsche essa nasce dal coro dei Satiri, ossia la processione sacra in cui i partecipanti si trasformano in *finti esseri naturali*. Questo mondo non è più un mondo di fantasia, situato arbitrariamente fra cielo e terra; bensì un mondo di realtà e credibilità pari a quella che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitatori. Ma la tragedia greca va intesa, secondo Nietzsche, come coro dionisiaco che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini. Ma il profeta del superuomo indaga anche perché la tragedia ad un certo punto sia morta e giunge alla nota conclusione che l'autore di questo suicidio è stato Euripide, che ha portato lo spettatore sulla scena: ha trasformato il mito tragico in un susseguirsi di vicende razionalmente concatenate e comprensibili, di stampo sostanzialmente realistico. E se Euripide trasforma in senso realistico e razionale il mito tragico, lo fa per soddisfare le esigenze di un determinato spettatore, Socrate, il quale inaugura nella mentalità greca una visione razionale del mondo e delle vicende umane, secondo la quale al giusto non può accadere nulla di male, né nella vita terrena né nell'aldilà. E la stessa introduzione euripidea del prologo, con il quale spiega fin da principio l'azione, toglie alla tragedia ogni tensione epica e eccitante incertezza. E visto che tutto deve andare razionalmente, si intende anche la necessità del *deus ex machina*. Se c'è una struttura razionale dell'universo, come crede Socrate, allora il tragico perde il suo significato, non ha più senso. Nietzsche arriva a criticare il carattere unilaterale e riduttivo della cultura tedesca del suo tempo, in cui predomina l'uomo teoretico alla Socrate. Questo corrisponde al mondo della scienza e della divisione tecnica dei compiti; esso è caratterizzato dalla fiducia nella possibilità di correggere il mondo per mezzo del sapere, in una vita guidata dalla sola scienza. Il prototipo e il capostipite di tale modello culturale è proprio Socrate, che inaugura il metodo di comprensione della realtà mediante concetti. Con ciò l'arte stessa viene subordinata al concetto e si stempera nella visione delle forme apollinee, di cui non si coglie la radice profonda nel dolore e nella durezza della vita. Nietzsche vede la possibilità di una ripresa dello spirito tragico, andato perduto per colpa di Euripide e Socrate, una ripresa intesa come sapienza che si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa l'eterna sofferenza come sofferenza propria. Si tratta di andare oltre i limiti della cultura teoretica, incapace di poter scrutare, sulla base della causalità, l'intima essenza delle cose e di superare lo spirito critico-storico della cultura presente, che si riduce a raccattare elementi disgregati dietro la spinta di una eccessiva brama di sapere, e riannodare il legame tra vita e mito. In questa fase del suo pensiero, Nietzsche risulta particolarmente influenzato dalla metafisica di

Schopenhauer, con la distinzione tra mondo della rappresentazione e mondo della volontà, sia dal dramma musicale wagneriano, che intende essere opera d'arte totale, con la fusione di musica, mito, azione, testo poetico e plasticità scenica. si Riportiamo qui sotto un passo in cui Nietzsche parla della visione dionisiaca del mondo:

I

I Greci, che esprimono e al tempo stesso nascondono la dottrina segreta della loro visione del mondo nei loro dèi, hanno stabilito come duplice fonte della loro arte due divinità Apollo e Dioniso. Questi nomi rappresentano nel dominio dell'arte dei contrari stilistici, che incedono l'uno accanto all'altro quasi sempre in lotta tra loro, e appaiono fusi una volta soltanto, quando culmina la «volontà» ellenica, nell'opera d'arte della tragedia attica. In due stati, difatti, l'uomo raggiunge il sentimento estatico dell'esistenza, nel sogno e nell'ebbrezza. La bella illusione del mondo del sogno dove ogni uomo è artista pieno, è madre di ogni arte figurativa e altresì come vedremo, di una metà importante della poesia. Noi godiamo in una comprensione immediata della figura, tutte le forme ci parlano; non vi è nulla di indifferente e di non necessario. Nella vita suprema di questa realtà di sogno traluce ancora tuttavia il nostro sentimento della sua illusorietà solo quando cessa questo sentimento, si presentano gli effetti patologici, in cui il sogno non ristora più e cessa la forza naturale risanatrice di quello stato. Entro tale limite non sono tuttavia soltanto le immagini piacevoli e benigne a essere da noi ricercate con quella perspicacia universale in noi stessi: anche ciò che è serio, triste, torbido, oscuro viene contemplato con la stessa gioia, senonché anche qui il velo dell'illusione si muove svolazzando e non può nascondere totalmente le forme fondamentali della realtà. così mentre il sogno è il giuoco del singolo uomo con il reale, l'arte dello scultore (in senso ampio) è il giuoco con il sogno. La statua come blocco di marmo è qualcosa di assai reale, ma la realtà della statua in quanto figura di sogno è la persona vivente del dio. Sintanto che la statua rimane di fronte agli occhi dell'artista come immagine fantastica, egli giuoca ancora con il reale: se traduce questa immagine nel marmo egli giuoca con il sogno. Orbene, in quale senso Apollo poteva essere considerato come il dio dell'arte? Solo in quanto è il dio delle rappresentazioni di sogno. Egli è in tutto e per tutto il «risplendente» nella sua radice più profonda è il dio del sole e della luce, che si manifesta nel fulgore. La «bellezza» è il suo elemento: a lui si accompagna la gioventù eterna. Ma anche la bella illusione del mondo del sogno è il suo dominio: la verità superiore, la perfezione, di questi stati in antitesi alla realtà diurna lacunosamente comprensibile, lo innalzano a dio vaticinante, ma altrettanto sicuramente a dio artistico. Il dio della bella illusione dev'essere al tempo stesso il dio della conoscenza vera. Quel tenue confine, peraltro, che l'immagine di sogno non può oltrepassare, se non vuol agire patologicamente là dove la parvenza non soltanto illude ma inganna, non

può mancare nell'essenza di Apollo: quella delimitazione piena di misura, quella libertà dai moti più selvaggi, quella saggezza e quiete del dio plastico. Il suo occhio dev'essere «solarmente» calmo: su di esso, anche quando si adira e guarda di malumore, sta la consacrazione della bella parvenza. L'arte dionisiaca per contro si fonda sul giuoco con l'ebbrezza, con il rapimento. Sono soprattutto due forze, che portano l'ingenuo uomo naturale all'oblio di sé nell'ebbrezza, ossia l'impulso primaverile e la bevanda narcotico. I loro effetti sono simboleggiati nella figura di Dioniso. In entrambi gli stati viene spezzato il principium individuationis, l'elemento soggettivo svanisce completamente di fronte alla violenza prorompente dell'elemento generalmente umano, anzi universalmente naturale. Le feste di Dioniso non solo stringono il legame tra uomo e uomo, ma riconciliano anche uomo e natura. Spontaneamente la terra offre i suoi doni e gli animali più feroci si avvicinano pacificamente: il carro di Dioniso, incoronato di fiori, è tirato da pantere e da tigri. Tutte le divisioni di casta, stabilite tra gli uomini dalla necessità e dall'arbitrio, scompaiono: lo schiavo è uomo libero, il nobile e l'uomo di basse origini si riuniscono nei medesimi cori bacchici. Il vangelo dell' «armonia universale» si aggira da un luogo a un altro in schiere sempre più numerose: cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore e più ideale; ha disimparato a camminare e a parlare. C'è di più egli si sente preda di un incantesimo ed è realmente diventato qualcosa di differente. Come gli animali parlano e la terra dà latte e miele, così anche risuona da lui qualcosa di soprannaturale. Egli sente se stesso come dio, e quello che altrimenti viveva solo nella sua immaginazione, ora egli lo sente in se stesso. Che cosa sono ora per lui i ritratti e le statue? L'uomo non è più artista: è diventato opera d'arte, si aggira ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dèi. Si rivela qui il potere artistico della natura, non più quello di un solo uomo: un'argilla più nobile, un marmo più prezioso vengono qui plasmati e sgrossati, ossia l'uomo. Quest'uomo formato dall'artista Dioniso sta rispetto alla natura nello stesso rapporto in cui la statua sta rispetto all'artista apollineo. Se dunque l'ebbrezza è il giuoco della natura con l'uomo, la creazione dell'artista dionisiaco è allora il giuoco con l'ebbrezza. Questo stato, se non lo si è sperimentato personalmente, lo si può intendere solo simbolicamente: è qualcosa di simile a quando si sogna e al tempo stesso si avverte che il sogno è appunto un sogno. Il seguace di Dioniso deve così trovarsi nell'ebbrezza e al tempo stesso stare fuori di sé come un osservatore in agguato. La maestria artistica dionisiaca non si rivela in un'alternanza di assennatezza e di ebbrezza, bensì nella loro consistenza. Questa consistenza caratterizza il punto culminante della greicità: in origine soltanto Apollo è il dio ellenico dell'arte, e fu la sua potenza ad ammansire Dioniso che veniva all'assalto dall'Asia, al punto che fra essi poté sorgere la più bella lega fraterna. Qui si può comprendere con la massima facilità l'incredibile idealismo della natura

ellenica: un culto naturale, che presso gli Asiatici significava lo scatenamento più rozzo degli istinti inferiori, una vita animalesca pansessuale, che per un determinato tempo spezzava tutti i vincoli sociali, diventò presso di loro una festa di redenzione del mondo, un giorno di trasfigurazione. Tutti gli impulsi sublimi del loro essere si manifestarono in questa idealizzazione dell'orgia. Mai tuttavia la greicità aveva corso un pericolo più grande che all'approssimarsi tempestoso del nuovo dio. D'altro canto, mai la sapienza di Apollo delfico si mostrò in una luce più bella. Dapprima Apollo, ricalcitrante, avvolse il possente avversario con la più sottile delle reti, cosicché quest'ultimo quasi non si accorse di andare in giro come prigioniero a metà. Quando la classe sacerdotale di Delfi ebbe indovinato il profondo influsso del nuovo culto sui processi rigenerativi della società e lo ebbe favorito in conformità ai suoi fini politico-religiosi, quando l'artista apollineo ebbe imparato con avveduta moderazione dall'arte rivoluzionaria dei culti bacchici, quando infine il dominio annuale nell'ordinamento delfico del culto fu spartito tra Apollo e Dioniso, allora entrambi gli dèi uscirono, si può dire, come vincitori dalla loro gara: una conciliazione sul campo di battaglia. Se si vuol vedere con piena chiarezza, con quale violenza l'elemento apollineo sottomise l'aspetto irrazionalmente soprannaturale di Dioniso, si pensi al fatto che nel periodo antico della musica; il génos dithyrambikón era al tempo stesso l'esykhestikón. Quanto più possentemente poi crebbe lo spirito artistico apollineo, tanto più liberamente si sviluppò il dio fratello Dioniso: nello stesso tempo in cui lo spirito apollineo giunse a una visione piena, per così dire immobile della bellezza, nell'epoca di Fidia, Dioniso interpretò nella tragedia gli enigmi e i terrori del mondo, ed espresse nella musica tragica il più intimo pensiero della natura, la trama della «volontà» entro e al di sopra di tutte le apparenze. Se la musica è anche arte apollinea, allora a rigore è soltanto il ritmo a sviluppare la sua forza figurativa, per la rappresentazione di stati apollinei: la musica di Apollo è architettura in suoni, precisamente in suoni appena accennati, quali appartengono alla cetra. Viene cautamente tenuto lontano proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, anzi della musica in generale, ossia la forza sconvolgente del suono e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia. Per quest'ultima il Greco aveva la più fine sensibilità come dobbiamo desumere dalla rigorosa caratterizzazione delle tonalità anche se il bisogno di un'armonia realizzata, realmente risonante, era presso di loro assai minore che nel mondo moderno. Nella successione armonica, -e già nella sua semplificazione la cosiddetta melodia- la «volontà» si manifesta in modo del tutto immediato, senza essere entrata precedentemente in una apparenza. Ogni individuo può servire come simbolo, per così dire come caso singolo per una regola generale. Viceversa poi l'artista dionisiaco renderà immediatamente comprensibile l'essenza di ciò che appare: egli domina anzi sul caos della volontà che non ha ancora acquistato una figura, e da ciò in ogni momento

creativo può produrre un mondo nuovo, ma altresì quello antico, noto come apparenza. In quest'ultimo senso egli è un musicista tragico. Nell'ebbrezza dionisiaca, nell'infuriare tumultuoso di tutte le tonalità dell'anima a causa dell'eccitazione narcotico oppure nello scatenamento degli impulsi primaverili, la natura si manifesta nella sua forza suprema: essa lega di nuovo assieme i singoli esseri e fa che si sentano unificati; a questo modo il principium individuationis appare come un permanente stato di debolezza della volontà. Quanto più la volontà è intristita, tanto più tutto si frantuma nella singolarità, quanto più egoisticamente l'individuo si sviluppa, tanto più debole è l'organismo cui esso serve. In quegli stati si manifesta come un carattere sentimentale della natura, un «sospiro della creatura» per quello che ha perduto. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore, lo struggente lamento per una perdita irreparabile. La natura rigogliosa celebra i suoi Saturnali e al tempo stesso i suoi riti funebri. Gli affetti dei suoi sacerdoti sono mescolati nel modo più mirabile, i dolori suscitano piacere, il giubilo strappa al petto accenti strazianti. Il dio, o Iysios, ha liberato ogni cosa da se stessa, ha trasformato tutto. Il canto e la mimica di masse così eccitate, in cui la natura si presentava come voce e come movimento, era qualcosa di assolutamente nuovo e inaudito per il mondo greco-omerico; c'era qualcosa di orientale che anzitutto esso, con la sua enorme forza ritmica e figurativa, doveva dominare, e del resto dominò nello stesso tempo in cui dominò lo stile dei templi egiziani. Fu il popolo apollineo a incatenare con la bellezza quell'istinto strapotente: esso ha sottoposto al giogo gli elementi più pericolosi della natura, le sue bestie più feroci. Si ammira al massimo la potenza idealistica della greicità quando si confronta la sua spiritualizzazione delle feste di Dioniso con quello che è sorto presso altri popoli dalla stessa origine. Feste simili sono antichissime e rintracciabili ovunque: le più famose si ritrovano a Babilonia, sotto il nome di Sacee. Qui, in feste che duravano cinque giorni, ogni vincolo statale e sociale veniva spezzato; il nucleo di esse peraltro stava nella sfrenatezza sessuale, nell'annientamento di ogni legame familiare attraverso una illimitata dissolutezza. L'antitesi a ciò è offerta dal quadro delle feste greche di Dioniso, che Euripide traccia nelle Baccanti; da questo quadro spira la stessa leggiadria, la stessa ebbrezza musicale di trasfigurazione, che Scopas e Prassitele hanno tradotto in scultura. Un messaggero racconta di essere salito con le greggi, nella calura meridiana, sulle cime dei monti: è il momento giusto e il luogo giusto, per vedere ciò che mai si vede; ora Pan dorme, ora il cielo è lo sfondo immoto di un fulgore, ora il giorno fiorisce. Su un prato montano il messaggero scorge tre cori di donne, distese qua e là sul terreno e piene di contegno; molte donne sono appoggiate a tronchi di abete. Tutte sonnecchiano. All'improvviso la madre di Penteo comincia a esultare, il sonno è scacciato, tutte saltano su un modello di nobili costumi - le giovani fanciulle e le donne sciolgono i capelli sulle spalle; la pelle di capriolo viene riordinata se nel sonno i

nastri e i fiocchi si sono sciolti. Ci si cinge con serpenti, che familiarmente lambiscono le gote; alcune donne prendono in braccio lupacchiotti e giovani caprioli, e li allattano. Tutte si adornano con corone d'edera e fiori di convolvolo; un colpo di tirso sulle rocce e l'acqua sgorga fuori; un colpo con il bastone sul terreno e sale uno zampillo di vino. Dolce miele gocciola dai rami quando qualcuno tocca il terreno solo con la punta delle dita, salta fuori latte bianco come neve. È tutto un mondo incantato, la natura celebra la sua festa di riconciliazione con l'uomo. Il mito dice che Apollo ha di nuovo ricomposto Dioniso sbranato. Tale è l'immagine di Dioniso rigenerato da Apollo, salvato dalla sua lacerazione asiatica.

II Nella perfezione in cui già ci si presentano in Omero, gli dèi greci non possono certo intendersi come prodotti della necessità e del bisogno: tali esseri sicuramente non sono stati inventati da un animo scosso dall'angoscia. Non è per ritrarsi dalla vita, che una geniale fantasia ha proiettato nel vuoto le loro immagini. Attraverso queste parla una religione della vita, non già una religione del dovere o dell'ascetismo o della spiritualità. Tutte queste figure esprimono il trionfo dell'esistenza, un rigoglioso sentimento di vita accompagna il loro culto. Esse non pretendono: in loro è divinizzare ciò che sussiste, sia esso buono o cattivo. Confrontata alla serietà alla santità e al rigore di altre religioni, la religione greca corre il pericolo di essere sottovalutata come un divertimento fantastico - nel caso in cui non ci si rappresenti un tratto di profondissima sapienza, spesso sconosciuto, mediante cui quella realtà epicurea degli dèi d'improvviso appare come una creazione dell'incomparabile popolo di artisti, e quasi come la sua suprema creazione. È la filosofia del popolo, quella svelata ai mortali dall'incatenato dio silvano: «La cosa migliore è di non esistere, e la migliore dopo questa è di morire presto». È questa stessa filosofia che costituisce lo sfondo di quel mondo di dèi. Il Greco conosceva i terrori e le atrocità dell'esistenza, ma li velò per potere vivere: una croce nascosta tra le rose, secondo il simbolo di Goethe. Quel fulgente mondo olimpico ha affermato il suo dominio soltanto perché l'oscuro governo dell'amòra, che determina per Achille la morte precoce e per Edipo le nozze orrende, doveva venir nascosto attraverso le risplendenti figure di Zeus, di Apollo, di Hermes eccetera. Se qualcuno avesse tolto di mezzo l'illusione artistica di quel mondo intermedio, si sarebbe dovuto seguire la sapienza del dio silvano, del seguace dionisiaco. Fu tale stato di necessità onde il genio artistico di questo popolo ha creato tali dèi, Perciò una teodicea non fu mai un problema ellenico: ci si guardò dall'addossare agli dèi l'esistenza del mondo, e quindi la responsabilità per la sua configurazione. Anche gli dèi sono sottomessi all'anánke: questo è un riconoscimento della più rara sapienza. Vedere la propria esistenza - quale si presenta - in uno specchio trasfigurante, e difendersi con questo specchio dalla Medusa, ecco la strategia geniale della «volontà» ellenica, in generale per poter vivere. Come

avrebbe infatti potuto sopportare altrimenti l'esistenza quel popolo infinitamente sensibile, così splendidamente recettivo al dolore, se tale esistenza non gli si fosse rivelata, avvolta da una gloria superiore, nei suoi dèi? Lo stesso impulso che trae alla vita l'arte, in quanto integrazione e compimento che inducono a continuare la vita, fece sorgere altresì il mondo olimpico, un mondo della bellezza, della quiete, del godimento. Sotto l'influsso di una tale religione, la vita viene intesa nel mondo omerico come qualcosa in sé desiderabile: la vita cioè nel chiaro splendore solare di tali dèi. Il dolore degli uomini omerici si riferisce alla dipartita da questa esistenza, soprattutto a una precoce dipartita: quando in genere si leva un lamento, questo risuona per «Achille dalla breve vita», per i rapidi mutamenti della stirpe umana, per la scomparsa dell'epoca eroica. Non è indegno dei più grandi eroi il desiderare ardentemente una lunga vita, sia pure come salariati. Mai la «volontà» si è espressa più apertamente che nella greicità il cui lamento è ancora un canto di lode per la volontà. Perciò l'uomo moderno si strugge per quell'epoca in cui egli crede di avvertire la piena consonanza tra natura e uomo; perciò la greicità è la parola risolutiva per tutti coloro che vanno cercando fulgidi modelli per la loro cosciente affermazione della volontà, perciò infine è sorto dalle mani di sensuali scrittori il concetto di «serenità greca», cosicché in modo irriverente una vita dissoluta di fannulloni osa giustificarsi, anzi innalzarsi, con la parola «greco». In tutte queste rappresentazioni che da quanto è più nobile si sviano in quanto è più volgare, la greicità è intesa in modo troppo rozzo e semplice, e in un certo senso è stata raffigurata secondo l'immagine di nazioni non ambigue, per così dire unilaterali (per esempio i Romani). Tuttavia il bisogno di illusione artistica dovrebbe essere supposto altresì nella visione del mondo di un popolo che suole trasformare in oro tutto ciò che tocca. In questa visione del mondo noi troviamo del resto realmente, come già si è accennato, un'enorme illusione, la stessa illusione di cui la natura si serve così regolarmente per raggiungere i suoi scopi. Il vero scopo viene coperto da un'immagine illusoria: tendiamo le mani verso questa, e la natura raggiunge quello attraverso il nostro errore. Nei Greci la volontà volle intuire se stessa trasfigurata in opera d'arte: per glorificarsi, le sue creature dovettero sentire se stesse come degne di glorificazione, dovettero rivedere se stesse in una sfera superiore, sollevate per così dire in una sfera ideale, senza che questo mondo perfetto dell'intuizione agisse come imperativo o come rimprovero. Questa è la sfera della bellezza, dove essi contemplanò le loro immagini in uno specchio, gli dèi olimpici. Con quest'arma la volontà ellenica lottò contro il talento, correlativo a quello artistico, del dolore e della sapienza del dolore. Da questa lotta e come monumento della vittoria di questa volontà è nata la tragedia. L'ebbrezza del dolore e il bel sogno hanno i loro differenti mondi divini: la prima penetra con l'onnipotenza del suo essere nei pensieri più intimi della natura, riconosce il suo terribile impulso all'esistenza

e al tempo stesso la morte continua di tutto ciò che entra nell'esistenza; gli dèi che essa crea sono buoni e cattivi, rassomigliano al caso, incutono terrore con una sistematicità che si manifesta all'improvviso, sono spietati e privi di gusto per il bello. Essi sono parenti della verità e si avvicinano al concetto: raramente e difficilmente assumono una figura. Il contemplarli pietrifica: come si potrebbe vivere con loro? Ma non lo si deve: questa è la loro dottrina. Da questo mondo divino, se non lo si poteva velare totalmente come un segreto posta al fianco - del mondo olimpico: tanto più in alto perciò si infiammano i colori degno di punizione, si doveva distogliere lo sguardo mediante la splendente creazione di sogno - di quest'ultimo e tanto più sensuali diventano le sue figure, quanto più fortemente si fa valere la verità o il simbolo di essa. Mai però la lotta tra verità e bellezza fu più grande che durante l'invasione del culto di Dioniso: in esso la natura si svelava e parlava con terrificante chiarezza del suo segreto, ossia con il suono, di fronte al quale la seducente illusione quasi perdettesse il suo potere. Questa sorgente sgorgava in Asia, ma in Grecia dovette diventare fiume, poiché qui per la prima volta trovò ciò che in Asia non le era stato offerto, la più eccitabile sensibilità e recettività al dolore, accoppiate alla più sottile perspicacia e riflessione. Come poté Apollo salvare la grecità? Il nuovo venuto fu accolto nel mondo della bella illusione, nel mondo degli dèi olimpici: a lui furono sacrificati molti onori spettanti alle più ragguardevoli divinità per esempio a Zeus e ad Apollo. Non si sono mai fatti tanti complimenti con un forestiero; per di più era anche un forestiero terribile (hostis in ogni senso), abbastanza possente da demolire la casa che l'ospitava. In tutte le forme della vita cominciò una grande rivoluzione: ovunque penetrò Dioniso, anche nell'arte. La contemplazione, la bellezza e l'illusione circoscrivono la sfera dell'arte apollinea: si tratta del mondo trasfigurato dell'occhio, che crea artisticamente nel sogno, con le palpebre abbassate. Anche la poesia epica vuol condurci a questo stato di sogno: non dobbiamo veder nulla con gli occhi aperti e dobbiamo pascerci delle immagini interiori, alla cui produzione cerca di stimolarci il rapsodo con i suoi concetti. L'effetto delle arti figurative viene qui raggiunto attraverso una strada più lunga: mentre lo scultore ci conduce, con il suo marmo sgrossato, verso il dio vivente, da lui contemplato in sogno, in modo tale che la figura - la quale propriamente si presenta come télos - diventa chiara tanto per lo scultore quanto per lo spettatore, e il primo conduce il secondo a seguirlo nella contemplazione attraverso la figura mediatrice della statua, il poeta epico invece, che pure vede la stessa figura vivente e vuole anch'egli presentarla all'intuizione di altri, non pone tra sé e gli uomini alcuna statua, ma piuttosto racconta in che modo quella figura dimostra la propria vita con movimenti, suoni, parole e azioni, e ci costringe a ricondurre una grande quantità di effetti alla loro causa, obbligandoci a una composizione artistica. Egli ha raggiunto il suo scopo, quando vediamo chiaramente di fronte a noi la figura, o

il gruppo, o l'immagine, ossia quando ci comunica quello stato di sogno in cui egli stesso ha anzitutto prodotto quelle rappresentazioni. La spinta a creare plasticamente, impressa dalla poesia epica, dimostra come la lirica sia assolutamente diversa dall'epica, poiché la prima non tende mai a formare immagini. L'elemento comune tra le due è soltanto qualcosa di materiale, la parola, e ancor più generalmente il concetto. Quando parliamo di poesia, non intendiamo una categoria che sia coordinata con l'arte figurativa e con la musica, ma intendiamo piuttosto un conglomerato di due mezzi artistici in sé totalmente diversi, l'uno dei quali indica una strada verso l'arte figurativa, e l'altro una strada verso la musica: entrambi sono però soltanto vie che conducono alla creazione artistica, e non già arti. In questo senso, naturalmente, anche la pittura e la scultura sono soltanto mezzi artistici: la vera arte è il poter creare immagini, non importa poi che si tratti di una creazione primitiva oppure indotta. Su questa qualità che è universalmente umana, si fonda l'importanza dell'arte per la cultura. L'artista - come colui che con strumenti artistici costringe all'arte - non può essere al tempo stesso l'organo assorbente della comunicazione artistica. Il culto figurativo della civiltà apollinea, sia che questa si manifestasse in un tempio, in una statua oppure nell'epos omerico, trovò uno scopo sublime nell'esigenza etica della misura, che corre parallela all'esigenza estetica della bellezza. La misura stabilita come esigenza è possibile solo nel caso in cui la misura, il limite siano considerati conoscibili. Per mantenere i propri limiti, li si deve conoscere: di qui l'esortazione apollinea *gnôthi seautón*. Ma il solo specchio in cui il Greco apollineo poteva vedere, cioè riconoscere se stesso, era il mondo degli dèi olimpici: qui peraltro egli riconosceva la sua essenza più peculiare, avvolta dalla bella illusione del sogno. La misura, sotto il cui giogo si muoveva il nuovo mondo di dèi (di fronte al mondo abbattuto dei Titani), era quella della bellezza: il limite che il Greco doveva mantenere era quello della bella illusione. Il fine più intimo di una cultura rivolta all'illusione e alla misura può certo essere soltanto quello di velare la verità. L'instancabile indagatore al servizio della verità così come il tracotante Titano, viene richiamato con l'ammonizione del *medén ágan*. Con Prometeo viene mostrato alla greccità un esempio di come un eccessivo avanzamento della conoscenza umana agisca in modo ugualmente rovinoso per chi promuove tale avanzamento e per chi ne usufruisce. Chi con la sua sapienza vuol sostenersi di fronte al dio, deve, come dice Esiodo, *métron ékhein sophías*. In un mondo così costruito e artificiosamente difeso penetrò allora il suono estatico della festa di Dioniso, dove tutto l'eccesso della natura in gioia, dolore e conoscenza si manifestò in uno stesso tempo. Tutto quello che sino allora valeva come limite e come determinazione di misura si dimostrò a quel punto una artificiosa illusione: l'«eccesso» si svelò come verità. Per la prima volta il canto popolare demonicamente affascinante mugghiò in tutta l'ebrietà di un sentimento strapotente: che cosa significava in contrario il salmodiante

artista di Apollo, con gli accordi timidamente accennati della sua kithára? Ciò che prima si era trapiantato entro una casta, nelle corporazioni poetico-musicali, e al tempo stesso era stato isolato da ogni partecipazione profana, ciò che doveva mantenersi, con la violenza del genio apollineo, al livello di una semplice architettura, ossia l'elemento musicale, si spogliò ora di ogni costrizione: la ritmica, che prima si era mossa soltanto nella più semplice scansione, sciolse le sue membra nella danza baccantica: risonò la voce strumentale, non più spettralmente attenuata come prima, ma mille volte potenziata dalla massa e accompagnata dalle basse risonanze degli strumenti a fiato. E la cosa più misteriosa si realizzò: venne allora al mondo l'armonia, che nel suo movimento fa immediatamente comprendere la volontà della natura. In compagnia di Dioniso si fecero ormai udire cose che nel mondo apollineo stavano artificiosamente nascoste: tutto il fulgore degli dèi olimpici impallidì dinnanzi alla sapienza di Sileno. Un'arte che nella sua ebbrezza estatica diceva la verità, scacciò le Muse delle arti dell'illusione; nell'oblio di sé degli stati dionisiaci perì l'individuo con i suoi limiti e le sue misure: eminente un crepuscolo degli dèi. Qual era la mira della volontà, che pure in definitiva è unitaria, nel concedere un accesso, contro la propria creazione apollinea, agli elementi dionisiaci? Ciò riguardava una nuova e superiore mekhané dell'esistenza, ossia la nascita del pensiero tragico.

III L'estasi dello stato dionisiaco, con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza, contiene nel suo perdurare un elemento letargico, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto nel passato., Attraverso questo abisso dell'oblio si dividono così l'uno dall'altro il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra di nuovo nella coscienza, viene sentita come tale con disgusto: il frutto di quelle esperienze è uno stato d'animo ascetico, negatore della volontà. Ciò che è dionisiaco viene contrapposto nel pensiero come un ordine superiore del mondo a un ordine volgare e dappoco: il Greco voleva una fuga assoluta da questo mondo della colpa e del destino. Difficilmente si dava pace con un mondo dopo la morte: la sua brama andava più in alto, al di là degli dèi; egli negava l'esistenza assieme al suo variopinto, luccicante rispecchiamento negli dèi. Nella consapevolezza del risveglio dall'ebbrezza, egli vede ovunque l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza umana. Ciò gli dà la nausea. Ora egli comprende la sapienza del dio silvano. Qui viene raggiunto il confine più pericoloso che la volontà ellenica potesse permettersi con il suo principio fondamentale apollineo-ottimistico. Qui tale volontà agì subito con la sua naturale forza risanatrice, per far ripiegare nuovamente quello stato d'animo negatore: i suoi strumenti furono l'opera d'arte tragica e l'idea tragica. Non poteva assolutamente avere l'intenzione di mitigare, o addirittura di reprimere lo stato dionisiaco: una sottomissione diretta era impossibile, e quand'anche fosse stata possibile, era troppo pericolosa poiché

quell'elemento, trattenuto nella sua effusione, si sarebbe aperto altrove una strada e sarebbe penetrato in tutte le arterie vitali. Si trattava anzitutto di trasformare quei pensieri di disgusto per l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si potesse vivere: queste sono il sublime in quanto soggiogamento artistico dell'atroce, e il ridicolo in quanto scaricarsi artistico dal disgusto per l'assurdo. Questi due elementi intrecciati assieme vengono riuniti in un'opera d'arte che imita l'ebbrezza, che giuoca con l'ebbrezza. Il sublime e il ridicolo costituiscono un passo al di là del mondo della bella illusione, poiché in entrambi i concetti viene sentita una contraddizione. D'altro canto essi non coincidono affatto con la verità sono un velame della verità il quale è bensì più trasparente della bellezza, ma risulta pur sempre un velame. In questi concetti noi troviamo dunque un mondo intermedio tra bellezza e verità dove è possibile riunire Dioniso e Apollo. Questo mondo si rivela in un giocare con l'ebbrezza, non già nell'essere completamente assorbiti essa. Nell'attore noi riconosciamo l'uomo dionisiaco, il poeta, il cantore, il danzatore istintivo, in quanto però uomo dionisiaco rappresentato. L'attore cerca di raggiungere questo modello nella commozione della sublimità o anche in uno scoppio di risa: egli va oltre la bellezza e tuttavia non cerca la verità. Rimane sospeso a eguale distanza dalle due. Egli non tende alla bella parvenza, bensì all'illusione, non tende alla verità bensì alla verosimiglianza. (Simbolo, segno della verità. Dapprima l'attore non era naturalmente un isolato: doveva piuttosto venir presentata la massa dionisiaca, cioè il popolo. Di qui il coro ditirambico. Giocando con l'ebbrezza, l'attore stesso, come anche il coro circostante degli spettatori, doveva per così dire scaricarsi dell'ebbrezza. Dal punto di vista del mondo apollineo, la greccità era qualcosa che si doveva risanare ed espiare: Apollo, il vero dio della salute e dell'espiazione, salvò il Greco dall'estasi chiaroveggente e dal disgusto per l'esistenza, mediante l'opera d'arte del pensiero tragico e comico. Il nuovo mondo dell'arte, quello del sublime e del ridicolo, quello della «verosimiglianza», si fondava su un'intuizione degli dèi e del mondo differente dalla concezione anteriore della bella parvenza. La conoscenza degli orrori e dell'assurdità dell'esistenza, di un ordine turbato e di una sistematicità irrazionale, e in generale la conoscenza del più mostruoso dolore in tutta quanta la natura aveva svelato le figure - nascoste così ingegnosamente - della Moira e delle Erinni, di Medusa e di Gorgona: gli dèi olimpici correvano il massimo pericolo. Con l'opera d'arte tragica e comica essi furono salvati, venendo immersi a loro volta nel mare del sublime e del ridicolo: essi cessarono di essere soltanto «belli» e assorbono per così dire in se stessi quell'antico ordinamento di dèi e la sua sublimità. Si separarono ormai in due gruppi (soltanto pochi rimasero sospesi in una posizione intermedia), da un lato come divinità sublimi e d'altro lato come divinità ridicole. Soprattutto Dioniso ricevette quella duplice natura. Due tipi di uomini, cioè Eschilo e Sofocle,

mostrano nel modo migliore come oggi si potrebbe rivivere il periodo tragico della grecità. Al primo, come pensatore, il sublime si presenta soprattutto nella forma di una grandiosa giustizia. Per lui, uomo e dio stanno in una strettissima comunione soggettiva: la divinità la giustizia, la moralità e la felicità sono per lui intrecciate assieme in modo unitario. L'individuo, uomo o Titano, viene pesato su questa bilancia. Gli dèi sono ricostruiti in base a questa norma di giustizia. Così per esempio la credenza popolare in un demone che acceca e seduce alla colpa - un residuo di quel primordiale mondo divino, detronizzato dagli dèi olimpici - viene corretta, poiché questo demone viene trasformato in uno strumento nella mano di Zeus e della sua giusta punizione. Il pensiero altrettanto primordiale - e del pari estraneo agli dèi olimpici - della maledizione di una stirpe viene spogliato di tutta la sua crudezza, poiché per Eschilo l'individuo non è spinto al delitto da una necessità e chiunque può liberarsene. Mentre Eschilo trova il sublime nella superiorità della giustizia olimpica, Sofocle lo scopre invece - in modo sorprendente - nell'imperscrutabilità della giustizia olimpica. Su tutti i punti egli ricostituisce la prospettiva popolare. Il non meritare un destino orrendo sembrava a lui qualcosa di sublime e gli enigmi veramente insolubili dell'esistenza umana ispirarono la sua Musa tragica. La sofferenza trova in lui la sua trasfigurazione e viene concepita come qualcosa di santificante. Il distacco tra l'umano e il divino è incommensurabile; è quindi conveniente la più profonda sottomissione e rassegnazione. La vera virtù è la *sophrosyne*, propriamente una virtù negativa. L'umanità eroica è la più nobile umanità: priva di quella virtù il suo destino dimostra quell'abisso invalicabile. Non esiste la colpa, ma soltanto una mancanza di conoscenza sul valore dell'uomo e sui suoi limiti. Questo punto di vista è in ogni caso più profondo e più interiore di quello eschileo, si avvicina notevolmente alla verità dionisiaca e la esprime senza molti simboli: ciononostante, ritroviamo qui il principio etico di Apollo intrecciato con la visione dionisiaca del mondo. In Eschilo, il disgusto si risolve nel brivido sublime di fronte alla sapienza dell'ordine cosmico, che è difficilmente riconoscibile solo per la debolezza dell'uomo. In Sofocle, questo brivido è ancora più violento, poiché quella sapienza è del tutto insondabile. È questo lo schietto stato d'animo della devozione priva di lotta, mentre la devozione eschilea ha continuamente il compito di giustificare la giustizia divina e si trova perciò sempre di fronte a nuovi problemi. Il «confine dell'uomo», che Apollo comanda di cercare, è per Sofocle riconoscibile, ma è più stretto e più limitato di quello inteso nell'epoca predionisiaca di Apollo. Che l'uomo manchi della conoscenza di sé è il problema di Sofocle; che l'uomo manchi della conoscenza sugli dèi, è il problema di Eschilo. Devozione, mirabile maschera dell'istinto vitale! Abbandonarsi a un mondo perfetto di sogno, che fornirà la suprema saggezza morale! Fuggire di fronte alla verità per poterla adorare da lontano, nascosta nelle nubi! Conciliazione con la realtà poiché essa è

enigmatica; avversione per chi decifra gli enigmi, perché noi non siamo dèi; gioioso inginocchiarsi nella polvere, beata quiete nell'infelicità, suprema alienazione di sé compiuta dall'uomo nella sua suprema espressione. Esaltazione e trasfigurazione dei mezzi di terrore e della terribilità dell'esistenza, intendendo tutto ciò come strumento per salvarci dall'esistenza; vita piena di gioia nel disprezzo della vita; trionfo della volontà nella sua negazione. Su questo piano conoscitivo esistono soltanto due vie, quella del santo e quella dell'artista tragico: ciò che li accomuna è il fatto che, nonostante la più chiara conoscenza della nullità dell'esistenza, essi possono tuttavia continuare a vivere, senza sentire una frattura nella loro intuizione del mondo. Il disgusto di continuare a vivere viene sentito come un mezzo per giungere alla creazione, tanto nel santo quanto nell'artista. Il terribile o l'assurdo è esaltante, poiché è terribile o assurdo solo apparentemente. La forza dionisiaca dell'incantesimo si conferma valida anche al culmine estremo di questa visione del mondo: tutto ciò che è reale si risolve in illusione, e dietro di esso si manifesta la natura unitaria della volontà avvolta completamente dalla gloria della sapienza e della verità da uno splendore accecante. L'illusione e la follia giungono al loro apice. Ora non sembrerà più incomprensibile che quella medesima volontà, la quale in quanto apollinea dava un ordinamento al mondo greco, accogliesse in sé l'altra sua forma di manifestazione, la volontà dionisiaca. La lotta fra le due forme in cui appare la volontà aveva uno scopo straordinario, quello cioè di creare una possibilità più alta di esistenza, e di giungere poi in questa a una glorificazione ancora superiore (attraverso l'arte). La forma di tale glorificazione non era più l'arte dell'illusione, bensì l'arte tragica: in quest'ultima peraltro viene completamente assorbita quell'arte dell'illusione. Apollo e Dioniso si sono riuniti. Allo stesso modo che nella vita apollinea è entrato l'elemento dionisiaco, e allo stesso modo che l'illusione si è consolidata qui come limite, così pure l'arte tragica dionisiaca non è più «verità». Quel canto e quella danza non sono più l'ebbrezza istintiva della natura: la massa corale eccitata dionisiacamente non è più la massa popolare colta inconsciamente dall'impulso primaverile. La verità viene, ora simboleggiata, si serve dell'illusione, può e deve quindi usare le arti dell'illusione. Già qui si rivela tuttavia una grande differenza rispetto all'arte precedente: ora i mezzi artistici dell'illusione sono chiamati in aiuto tutti assieme, e la statua cammina, gli apparati scenici dipinti si spostano, e con lo stesso sfondo scenico viene presentato di fronte agli occhi ora il palazzo e ora il tempio. Osserviamo così al tempo stesso una certa indifferenza verso l'illusione, che deve qui deporre le sue eterne pretese, le sue esigenze sovrane. L'illusione non viene più goduta come illusione, bensì come simbolo, come segno della verità. Di qui la fusione - in sé urtante - dei mezzi artistici. Il segno più evidente di questo disprezzo dell'illusione è la maschera. Lo spettatore si trova quindi di fronte all'esigenza dionisiaca, che tutto quanto

gli si presenti come incantato, che egli veda sempre qualcosa di più del simbolo e che tutto il mondo visibile della scena e dell'orchestra sia il regno del miracolo. Ma dov'è la forza che può disporre il suo animo a credere nei miracoli, e per cui egli può vedere ogni cosa come dovuta a un incantesimo? Che cos'è che può vincere la forza dell'illusione, depotenziandola come simbolo?

IV Ciò che noi chiamiamo «sentimento» risulta, secondo l'insegnamento di una filosofia che si muova sulle tracce di Schopenhauer, un complesso di rappresentazioni inconscie e di stati della volontà. Le tendenze della volontà si manifestano peraltro come piacere o dolore e in ciò rivelano unicamente una differenza quantitativa. Non vi sono diverse specie di piacere, bensì gradi differenti e un numero sterminato di rappresentazioni concomitanti. Con piacere, noi dobbiamo intendere il soddisfacimento di una volontà unica, e con dolore il suo non soddisfacimento. In qual modo, orbene, si comunica il sentimento? Parzialmente - ma assai parzialmente - esso può trasferirsi in pensieri, cioè in rappresentazioni coscienti. Ciò vale naturalmente solo per la parte delle rappresentazioni concomitanti. Anche su questo terreno del sentimento, d'altronde, rimane sempre un resto irriducibile. È unicamente del resto riducibile, che si occupa il linguaggio, e quindi il concetto: in base a ciò viene determinato il limite della «poesia» nella capacità di esprimere il sentimento. Le altre due specie di comunicazione sono completamente istintive, prive di coscienza, e tuttavia operanti conformemente a un fine. Si tratta del linguaggio dei gesti e di quello dei suoni. Il linguaggio dei gesti consiste in simboli universalmente comprensibili, e viene prodotto da movimenti riflessi. Questi simboli sono visibili: l'occhio che li vede trasmette senz'altro lo stato che ha prodotto il gesto e che è da questo simboleggiato. Chi vede, sente in sé per lo più - per simpatia - un'azione dei nervi sulle medesime parti del volto o sulle medesime membra, il cui movimento egli percepisce. Simbolo vuol significare qui un riflesso parziale e del tutto imperfetto, un segno allusivo, sulla cui comprensione ci si deve accordare: in questo caso tuttavia la comprensione universale è istintiva, cioè non dominata da una chiara coscienza. Che cosa simboleggia dunque il gesto, rispetto a quell'entità duplice che è il sentimento? Evidentemente la rappresentazione concomitante, poiché soltanto questa può essere accennata, in modo incompleto e parziale, dal gesto visibile: un'immagine può essere simboleggiata solo attraverso un'immagine. La pittura e la scultura presentano l'uomo mentre gestisce: esse cioè imitano il simbolo e hanno raggiunto il loro effetto quando noi comprendiamo il simbolo. La gioia di chi contempla consiste nella comprensione del simbolo, nonostante la sua apparenza. L'attore invece presenta il simbolo realmente, non soltanto per l'illusione: l'effetto esercitato su di noi peraltro non si fonda sulla comprensione di tale simbolo. Piuttosto, noi ci immergiamo nel sentimento simboleggiato, senza arrestarci alla gioia dell'illusione, alla bella parvenza. Così nel dramma la decorazione non suscita

affatto la gioia dell'illusione: noi la intendiamo invece come simbolo e comprendiamo il reale che ne è accennato. Fantocci di cera e piante vere, accanto ad altre semplicemente dipinte, sono qui perfettamente ammissibili, per dimostrare che in questo caso noi ci rappresentiamo concretamente la realtà, non una illusione artificiosa. Il compito consiste qui nella verosimiglianza, non più nella bellezza. Ma che cos'è la bellezza? - «la rosa è bella» significa soltanto: la rosa ha una buona parvenza, ha qualcosa di piacevolmente luminoso. Con ciò non si dice nulla sulla sua essenza. Essa piace, in quanto parvenza suscita piacere: in altre parole, attraverso il suo apparire la volontà è soddisfatta, il piacere di esistere viene in tal modo accresciuto. Essa è - nella sua parvenza - un riflesso fedele della sua volontà o in forma equivalente: essa corrisponde, nella sua parvenza, alla determinazione della specie. Quanto più essa fa questo, tanto più è bella; se poi essa corrisponde nella sua essenza a quella determinazione, è allora «buona». «Un bel dipinto» significa soltanto: la rappresentazione che noi abbiamo di un dipinto è in questo caso realizzata; se invece noi chiamiamo «buono» un dipinto, designiamo allora la nostra rappresentazione di un dipinto come tale da corrispondere all'essenza del quadro. Per bel quadro, d'altronde, si intende per lo più un quadro che rappresenti qualcosa di bello: tale è il giudizio dei profani. Costoro gustano la bellezza del contenuto: ed è così che noi dobbiamo gustare le arti figurative nel dramma. Quest'ultimo tuttavia non può avere come compito di rappresentare soltanto cose belle: basta che un oggetto sembri vero. L'oggetto rappresentato deve essere colto in modo massimamente sensibile e vivo. Esso deve agire come verità: un'esigenza, questa, antitetica a quella fatta valere in ogni «opera della bella illusione». Peraltro, se il gesto simboleggia, rispetto al sentimento, le rappresentazioni concomitanti, con quale simbolo sarà mai comunicata la comprensione dei moti della volontà come tale? Quale è in questo caso la mediazione istintiva? La mediazione del suono. Per essere precisi, sono i differenti aspetti del piacere e del dolore - senza alcuna rappresentazione concomitante - che risultano simboleggiati dal suono. Tutto ciò che noi possiamo dire, per caratterizzare i diversi sentimenti di dolore, consiste in immagini di rappresentazioni chiarite attraverso il simbolismo dei gesti. Ciò accade, per esempio, quando a proposito di un improvviso terrore noi parliamo di «mazzate, crampi, sussulti, punture, ferite, morsi, stimoli, del dolore. Con ciò sembra trovata l'espressione di certe «forme intermittenti» della volontà; in breve - nel simbolismo del linguaggio dei suoni - questa è una ritmica. La ricchezza delle gradazioni della volontà, la quantità mutevole della gioia e del dolore, sono da noi riconosciute nella dinamica del suono. Ma la vera essenza della volontà si nasconde, senza potersi esprimere con un'immagine, nell'armonia. La volontà e il suo simbolo - l'armonia - costituiscono assieme, in estrema analisi, la logica pura. Mentre la ritmica e la dinamica sono in certo modo ancora aspetti esteriori della volontà che si

rivela in simboli e portano in sé ancora l'impronta dell'apparenza, l'armonia è invece il simbolo dell'essenza pura della volontà. Nella ritmica e nella dinamica, perciò la singola apparenza deve essere ancora caratterizzata come apparenza e da questo lato la musica può essere elaborata come arte dell'illusione. Il resto irriducibile, l'armonia, parla della volontà al di fuori e all'interno di tutte le forme dell'apparenza, e quindi non è semplicemente un simbolismo del sentimento, bensì un simbolismo del mondo. Nella sfera della volontà il concetto è del tutto impotente. Ora possiamo comprendere l'importanza del linguaggio dei gesti e dei suoni per l'opera d'arte dionisiaca. Nell'originario ditirambo primaverile del popolo l'uomo non vuole esprimersi come individuo, bensì come appartenente alla sua specie. Che egli cessi di essere un uomo individuale, viene espresso attraverso il simbolismo dell'occhio, il linguaggio dei gesti: egli infatti parla e gestisce - in verità con un linguaggio di gesti potenziato, ossia con i movimenti della danza - come satiro, come essere naturale in mezzo a esseri naturali. Attraverso il suono egli esprime peraltro i più intimi pensieri della natura: si rende qui immediatamente comprensibile non soltanto il genio della specie, come avviene con il gesto, bensì il genio dell'esistenza come tale, la volontà. Con il gesto egli rimane dunque entro i limiti della specie, ossia entro il mondo dell'apparenza mentre col suono egli dissolve per così dire il mondo dell'apparenza nella propria unità primordiale, e il mondo di Maja scompare di fronte al suo incantesimo. Ma quand'è che l'uomo naturale giunge al simbolismo del suono? Quand'è che il linguaggio dei gesti non è più sufficiente? Quand'è che il suono diventa musica? Soprattutto nei supremi stati di piacere e di dolore della volontà, quando la volontà tripudia oppure è mortalmente atterrita, in breve nell'ebbrezza del sentimento: nel grido. In confronto allo sguardo, quanto più potente e più immediato è il grido! Anche le commozioni meno violente della volontà hanno tuttavia il loro simbolismo sonoro. In generale, a ogni gesto corrisponde un suono, ma soltanto l'ebbrezza del sentimento riesce a potenziarlo in un puro accordo sonoro. «La fusione più intima e più frequente di un certo simbolismo del gestire con il suono viene chiamata linguaggio. Quando si parla, con il suono e la sua cadenza, la forza e il ritmo della sua risonanza, viene simboleggiata l'essenza della cosa, e con il movimento della bocca viene simboleggiata la rappresentazione concomitante, l'immagine, l'apparenza dell'essenza. I simboli possono e debbono essere di molte specie: essi tuttavia si accrescono istintivamente, con una grande e saggia regolarità. Un simbolo contrassegnato è un concetto, e poiché quando si conserva qualcosa nella memoria il suono svanisce completamente, nel concetto si conserva allora solamente il simbolo della rappresentazione concomitante. Ciò che si può designare e distinguere, lo si «concepisce». Nel potenziarsi del sentimento, l'essenza della parola si rivela più chiaramente e più sensibilmente attraverso il simbolo del suono: perciò la parola risuona allora maggiormente. Il recitativo è per così dire un ritorno alla

natura: il simbolo, che si ottunde con l'uso, ritrova in tal caso la sua forza originaria. Con la successione delle parole, cioè con una catena di simboli, deve venir rappresentato simbolicamente qualcosa di nuovo e di più grande: in questa elevazione a potenza, diventano nuovamente necessarie la ritmica, la dinamica e l'armonia. Questa cerchia più ampia domina ora quella più ristretta della parola singola: si rende necessaria una scelta delle parole, una nuova disposizione di esse, e comincia la poesia. Il recitativo di una frase non consiste in una successione ordinata dei suoni delle parole: una parola ha infatti unicamente un suono del tutto relativo, poiché la sua essenza, il suo contenuto rappresentato dal simbolo, è differente a seconda della sua posizione. In altri termini, in base all'unità superiore della frase e dell'essenza da essa simboleggiata, il simbolo individuale della parola viene determinato continuamente in modo nuovo. Una catena di concetti costituisce un pensiero: quest'ultimo è dunque l'unità superiore delle rappresentazioni concomitanti. L'essenza della cosa non può essere raggiunta dal pensiero: che peraltro esso agisca su di noi come motivo, come stimolo della volontà si può spiegare per il fatto che il pensiero è già divenuto al tempo stesso un simbolo contrassegnato che accenna a un'apparenza della volontà ossia a un moto e a una manifestazione della volontà. Il pensiero, tuttavia, se è pronunciato - cioè attraverso il simbolismo del suono - agisce in modo incomparabilmente più forte e più diretto. Se cantato, esso raggiunge il culmine del suo effetto, quando il melos costituisce il simbolo comprensibile della sua volontà: se tale non è il caso, la successione dei suoni agisce su di noi, e la successione delle parole, ossia il pensiero, ci rimane lontano e indifferente. Ora, secondo che la parola debba agire prevalentemente come simbolo della rappresentazione concomitante, oppure come simbolo del moto originario della volontà, secondo cioè che debbano venir simboleggiate immagini oppure sentimenti, si distingueranno due vie della poesia, quella epica e quella lirica. La prima porta all'arte figurativa e la seconda alla musica: il diletto per l'apparenza domina la poesia epica, mentre nella lirica si rivela la volontà. La prima si libera dalla musica, e la seconda rimane sua alleata. Nel ditirambo dionisiaco, peraltro, l'esaltato seguace di Dioniso viene stimolato a potenziare massimamente tutte le sue facoltà simboliche: qualcosa di mai sentito - l'annientamento dell'individuazione, l'unificazione nel genio della specie, anzi della natura - tende a manifestarsi. Ora l'essenza della natura vuole esprimersi: è necessario un nuovo mondo di simboli, e le rappresentazioni concomitanti si trasformano in simboli attraverso le immagini di un potenziato essere umano. Tali rappresentazioni si manifestano con la massima energia fisica attraverso l'intero simbolismo del corpo, attraverso i movimenti della danza. Anche il mondo della volontà desidera peraltro un'inaudita espressione simbolica, e le potenze dell'armonia, della dinamica, della ritmica si accrescono d'un tratto tumultuosamente. Altresì la poesia, che si trovava distribuita in due mondi,

raggiunge ora una nuova sfera, ottenendo al tempo stesso la sensibilità dell'immagine, come nell'epos, e l'ebbrezza e sentimento nel suono, come nella lirica. Per cogliere l'intero scatenarsi di tutte queste forze simboliche, bisogna raggiungere quella stessa esaltazione dell'essere, la quale le ha create: il seguace ditirambico di Dioniso viene compreso soltanto dal suo simile. Perciò tutto questo nuovo mondo artistico si agita nella sua affascinante e sconosciuta magnificenza, sostenendo terribili lotte, entro la greccità apollinea."

Dioniso, Dioniso, Dioniso...:prendo una buona bottiglia di vino -produzione propria- e vado a trovarlo!

Preistoria dello Spettacolo (le feste e i riti - Dioniso)



Chissà qual è la strada che porta ai piedi di Dioniso? Voglio far sentire al mio piccolo cervellino, l'odore vero, la vera essenza!

So che la strada maestra per la casa di Dioniso è color rubino, profuma di frutti di bosco e pepe bianco, è calda di sole e che è in discesa, ma per quella strada il cervello non vuol passare forse perché sa di non esserne in grado e, si sa, come tutti i cervelli, il mio detesta non sentirsi infallibile...

Internet, filtro dell'esistenza diretta, inventato dal cervello per evitare il diretto contatto con la realtà, conoscerà una strada alternativa?

Dribblata la "falsa democrazia" di Internet- come dice il mio insegnante di Storia della Musica, Leoni-, potrei scovar qualcosa!

Alla fine, su internet, si trova se non tutto, di tutto...!

Vado allora, ringraziando fin d'ora questa Tesi che mi dà la possibilità, o meglio, la giustificazione per portar un goffo e presuntuoso cervello - il mio - in una Realtà considerata solo "da sballo" ma che in verità pulsa, profondamente sepolta, sotto cumuli di pensieri binari!



*A Zeus la cadmeia Semele generò un figlio illustre,
unitasi a lui in amore, Dioniso ricco di gioia,
lei mortale un figlio immortale, e ora ambedue sono dèi.*

In questi versi di Esiodo (*Teogonia*, 940-42) sono già tracciate le linee essenziali del mito di Semele: dal suo grembo uscì Dioniso quando lei morì incenerita dalla folgore di Zeus. Semele è in origine dea ctonia dell'Anatolia ed il suo nome è forse da legare col nome slavo *Zemlja*, che significa "terra". L'unione ierogamica sembra riflettere uno schema tipico della cosmologia mitica: Semele, la terra, è fecondata da Zeus, il fulmine, cui segue tempesta ed acqua pluviale. Il mito racconta di amori segreti tra Semele, figlia di Cadmo e Armonia, e Zeus. Hera, gelosa, con un'astuzia mortale tenta di opporsi all'amore del re degli dèi con la principessa tebana: appare in sogno alla giovane nelle vesti della sua nutrice e convince Semele a chiedere al re degli dèi, suo amante, di mostrarsi a lei come appariva alla sua moglie legittima. Zeus allora venne tra tuoni e lampi a visitarla, e Semele restò folgorata. Zeus, però, riuscì a salvare il feto di Dioniso dalle fiamme e lo cucì nella sua coscia fino al compimento della gestazione. Fatali furono le doglie di Semele, fatale il suo tragico parto di Dioniso, che ebbe dunque gestazione e nascita maschile: si tratta di un motivo arcano della mitologia indoeuropea, che trova un altrettanto misterioso parallelo nella tradizione indiana delle *Upanishad*. Il dio Soma, equivalente indiano di Dioniso, in quanto patrono delle inebrianti bevande fermentate a base di miele, fu cucito nella coscia della divinità celeste Indra. Ma questa seconda nascita di Dioniso può essere posta anche in relazione simbolica con forme di adozione: è attestata una pratica detta *couvade*, in cui il padre simulando un parto maschile, riconosceva come proprio il figlio: in questo modo si voleva forse preservare la buona salute del neonato, legato da indissolubile rapporto simpatetico col padre. L'usanza appartiene a popoli mediterranei, quali corsi, iberi e ciprioti, ed ha avuto grande diffusione in varie epoche e fino ai nostri giorni.

Ne abbiamo notizia anche da Apollonio Rodio (2.1011) che a proposito degli abitanti di Amatunte racconta:

*Qui, quando le donne partoriscono figli ai mariti,
sono essi, i mariti, che si mettono a letto e che gemono,
con il capo bendato, e le donne provvedono al cibo
per loro e preparano i bagni rituali del parto.*

L'origine e la natura variegata di Dioniso si manifesta nel gran numero di epiteti, che si riferiscono alle sue molteplici forme e caratteristiche divine: epiteti legati alla sua vitalità animale e vegetale, a eventi e invocazioni rituali, a luoghi di culto, ad aspetti inerenti al mito, a prerogative e attribuzioni della sua complessa figura divina.

In qualità di inventore del vino Dioniso viene chiamato *Ampelos*, "tralcio di vite"; ma in Attica tale epiteto è sempre sostituito con *Kissòs*, "edera", pianta che al tempo stesso dissimula e simboleggia la forma della vite; alla stessa sfera rinvia l'appellativo poetico di *Oinops* o *Oinopos*, attribuito all'edera. Affine a questo nome è *Perikìonos*, proprio dell'area tebana: il suo significato è Dioniso "che si avvinghia alla colonna" in forma di edera. L'appellativo *Oinos*, "vino", identifica il dio col prodotto della pianta a lui per eccellenza legata, e a Dioniso *Oinos* veniva sacrificato un capretto, forse per offrire carne in cambio di vino e neutralizzare con la mescolanza di cibo e bevanda ogni eccesso pericoloso di ebbrezza. Ambiguo l'epiteto *Orthòs*, Dioniso "diritto", forse riferito al fatto che in origine il dio era adorato nella forma di *phallòs* "eretto", simbolo di fecondità; ma l'epiclesi potrebbe anche essere interpretata nel senso che gli uomini, avendo imparato da lui a mescolare il vino con l'acqua, da quel momento sarebbero stati in grado di tenersi "diritti" in piedi. Al vino si lega anche il *furor* bacchico e a tale stato psicologico è da connettersi l'epiteto *Mainòmenos*, Dioniso "furibondo". Ancora al vino, che "scioglie" e "libera" dagli affanni, si riferisce *Lysios*, il *Liber* dei romani. Il dio è anche *Endendros* e *Dendrites*, ossia lo "spirito dell'albero". Infine, come *Euànthes*, Dioniso della "feconda fioritura", era invocato dai seguaci del *thiasos* durante il periodo delle scorribande nelle campagne.

Eriphos, Dioniso "capretto", designa l'aspetto ferino più noto nella mitologia; l'appellativo riflette il mito giovanile di Dioniso sbranato dai Titani, fatto a pezzi e poi messo a bollire. Zeus, attratto dall'odore, apparve e col fulmine impedì ai Titani di consumare il pasto, sostituendolo con il capro sacrificale. A questo animale si riferisce anche il culto di Dioniso *Melànaigis*, il dio "con la nera pelle di capra". Di grande importanza anche gli epiteti che propongono l'identità del dio col vitello e col toro: *Bougenès* significa Dioniso "figlio di vacca" e "nobile toro". Gli epiteti *Eriphos*, *Bougenès* e *Tàuros* dicono anche che Dioniso è la preda a cui si dà la caccia e l'animale sacrificale da divorare crudo. Ma il dio è anche *Omàdios* e *Omestès*, "colui che si ciba di carne cruda", e per lui viene imbandito un pasto sacrificale. Anche l'appellativo *Isodaites*, "spartitore esatto di carne sacrificale", rimanda al destino del dio smembrato e al tempo stesso istigatore dello *sparagmòs* e dell'*omophagìa*, e *Anthroporràistes* lo designa addirittura come "colui che si ciba di carne umana". È probabile che questi epiteti risalgano ad un'epoca in cui a Dioniso venivano immolate

vittime umane. Dioniso è pure *Zagreùs*, il "grande cacciatore": a Pilo c'era un sacerdote che rivestiva la funzione di Dioniso cacciatore di fiere vive. Nella città portuale tessalica di Pagase il dio era venerato col titolo di *Pèlekys*, Dioniso "doppia scure": lo strumento era l'arma sacrificale con la quale si compiva l'uccisione del dio in forma di vitello o di toro.

Al mito della sua nascita rinvia l'epiteto cultuale e poetico *Eiraphiòtes*, Dioniso "cucito nella coscia" (vd. *I. La nascita di Dioniso*). Anche l'appellativo *Dimètor*, "colui che ha due madri", si riferisce appunto a questa doppia 'maternità' del dio. La folgorazione di Semele è ricordata dall'epiteto *Pyriènos*, "nato dal fuoco" o "dalla folgore"; e *Bròmios*, Dioniso "rumoroso", il dio del "tuono" (*bròmos*), rievoca l'evento che accompagnò la sua nascita (così è invocato spesso nelle *Baccanti*). Ai cicli annuali di rinascita si riferisce l'epiteto *Trieterikòs*, il dio "dei due anni alterni": la *trieteris* era appunto un periodo triennale e al terzo anno iniziavano le celebrazioni festive del dio. Al mondo ctonio, oscuro e notturno di Dioniso, si riferisce l'epiteto *Nuktèlios*, che dice il momento in cui si celebravano le orge, cioè di notte. Anche *Meilikios*, che designa Dioniso come il dio "dolce mielato", appartiene alla sfera ctonia del dio, perché il miele era offerto in libagione ai defunti e serviva alla loro imbalsamazione (Persefone, che è divinità sotterranea dei morti, è detta *Melitòdes*, la dea "mielata"). Ma Dioniso può manifestarsi anche come divinità luminosa e a questa sua prerogativa è forse da collegarsi l'invocazione rituale di *Iakchos*, il dio portatore di fiaccola nei misteri notturni.

Molti tra gli epiteti riguardano i luoghi di culto più importanti: *Kàdmeios* si riferisce al palazzo di Cadmo, dove c'era la tomba di sua madre Semele. *Nysaios* e *Krèsios* rinviano ai luoghi cultuali di Nisa e Creta. Come *Limnaios*, Dioniso era venerato, all'inizio dei mesi invernali, nella palude di Limna, a sud dell'acropoli di Atene, dove c'era un tempio; nei suoi pressi scaturivano sorgenti la cui acqua era mescolata con vino per evitare eccessi di ebbrezza dovuti al liquore di Dioniso: era l'occasione in cui gli Ateniesi celebravano il nuovo anno vinario.

Alla natura androgina del dio, che contrasta con la sua forza generatrice maschile ma ribadisce il suo essere ambiguo, appartengono appellativi quali *Gynnìs*, "femminella" (*Baccanti*, v. 335 "straniero dalle forme di femmina") e *Arrenòthelys*, "ermafrodito". Alla sfera della sessualità allude *Enòrches*, "colui che è in possesso dei testicoli", epiteto con cui era venerato a Samo e a Lesbo.

Connessi con le immagini e le scorribande dei *thiasoi* sono le invocazioni a Dioniso come *Archibakchos*, "colui che conduce i *bàkchoi*", oppure *Bakchèus* e *Dithyrambos* (*Baccanti*, 526) quest'ultimo impiegato nelle Antesterie, feste della stagione primaverile, e spiegato dagli antichi come o *dis thyraze bebekòs*, "colui che è venuto due volte alle porte della nascita", con chiaro riferimento alla doppia gestazione del dio, prima nel ventre di Semele, poi nella coscia di Zeus. Con *Thriambos* (cfr. il nome latino *triumphus*) si voleva ricordare che a lui per primo fu decretato il "trionfo": fu celebrato così quando, come dio vagabondo e guerriero, tornò dalla sua spedizione in India. L'appellativo *Mitrephòros* designa il dio come "portatore di mitra", una fascia

arrotolata sul capo al modo di un turbante, un capo di abbigliamento rituale indossato anche dagli adepti che manifestavano così la propria identificazione colla divinità. Integrato nel contesto cittadino e ristretto delle eterie simposiali, il dio era invocato come *Melpòmēnos*, perché alle bevute in onore del dio si mischiava il canto (*molpè*) e la musica.

Ogni culto ha i propri elementi di abbigliamento rituale: Dioniso e i suoi seguaci indossano accessori caratteristici quali il tirso, la nebride e la mitra.

Thyrso è parola non greca e di etimologia incerta: alcuni studiosi definiscono la parola "di importazione" e ne vedono la probabile derivazione dall'ittita *tuwarsa*, che significa "ceppo di vigna", "tralcio". All'origine doveva trattarsi di una canna lunga qualche metro, chiamata anche *narthe* ("nartece"), che propriamente è una parte del tirso, benché Euripide nelle *Baccanti* usi i due termini come sinonimi. Quando il culto dionisiaco penetrò in terra greca, il tirso fu un semplice ramo di pino; poi fu ricavato anche da piante dionisiache per eccellenza, quali la vite e l'edera, e il fedele lo decorava con le proprie mani: sulla cima innestava una pigna, intorno ad essa arrotolava rami d'edera e bende di stoffa, ed anche piccoli sistri e nacchere, atti a produrre suoni estatici di accompagnamento al cerimoniale orgiastico. Il tirso è un vero e proprio *totem* vegetale, che si carica della magica e vitalistica forza della vegetazione per trasmetterla a chi lo porta. Possiamo anzi affermare che il tirso ha tutte le caratteristiche e le prerogative di una bacchetta magica: è così dotato delle intrinseche e straordinarie potenze della natura, che le *Baccanti* hanno il potere di far sgorgare dalle rocce latte, vino e miele, col solo tocco del tirso (*Baccanti*, 704ss.); e non solo può produrre miracoli benefici, ma anche infondere pazzia. Il tirso è pure arma di offesa: ancora le *Baccanti* di Euripide se ne servono come picca di guerra per respingere gli assalti dei pastori tebani (*Baccanti*, 732); e nell'esodo della stessa tragedia, il tirso è usato come una picca su cui esporre la testa di Penteo. Ma l'uso più proprio e consueto di questo strumento riguarda i rituali orgiastici, dove serviva come accompagnamento alle frenetiche danze delle menadi: l'espressione tecnica *thyron tinassein*, "scuotere il tirso", dice appunto il suo impiego vorticoso durante le danze.

La *nebris* era una pelle di animale indossata dai seguaci di Dioniso come una tunica. L'animale prediletto da cui si ricavava questo capo d'abbigliamento rituale era di solito il cerbiatto, ma anche la pantera, il capro o la capra, la lince e la volpe (*bassaris*). La simbologia legata alla nebride è quella di una animalità ferina e selvaggia, di una forza bestiale; una veste che infonde, dunque, il desiderio di varcare i confini del mondo civilizzato per immergersi nella selvaggia naturalità. Il verbo *nebrizein* ha due significati: "indossare la nebride" e "dilaniare il cerbiatto". I due sensi si integrano a vicenda, perché la *nebris* delle *Baccanti* veniva certo ricavata dalla pelle dell'animale fatto a brani durante le orge in onore del dio: lo sbranamento e il conseguente pasto di carne cruda rinviano ancora ad uno stato pre-civile, ad un mondo dominato dallo *sparagmòs* e dalla *omophagìa*, fuori dalla civiltà, della quale sua cifra profonda è anche la cottura dei cibi.

La *mitra* è propriamente una fascia, un nastro per capelli, arrotolato sulla testa e intorno alle tempie come un turbante; in origine è un copricapo femminile, ma nel culto dionisiaco era indossato da uomini e donne, il che ribadisce quel superamento e annientamento delle barriere sessuali che caratterizza il culto dionisiaco: un segno di consacrazione che indica tutti i ministri delle orge.

Interessantissimo è l'argomento "maschera" e Dioniso: sul famoso vaso François di Firenze è raffigurata una processione di divinità. Le loro figure sono tutte di profilo, escluso una: quella di Dioniso. La sua non è una fuggevole sagoma, ma un volto frontale che pianta il suo sguardo nero nelle pupille dell'osservatore, un volto bloccato in un'espressione innaturale e ambigua, statica ma allo stesso tempo in tensione. Quello del vaso François non è un caso isolato: si è appurato ormai che solo al volto di Dioniso o alle sue maschere è riservato, nell'iconografia vascolare greca, il privilegio della frontalità. Dioniso, dunque, non è un dio 'obliquo', come Apollo: il suo messaggio è diretto al fedele in modo esplicito, senza compromessi o ambiguità oracolari, e il fedele lo deve accogliere come un'esperienza totalizzante, che investe tutta la sfera dell'essere.

Ma qual è il messaggio che il dio, tramite la maschera, trasmette all'uomo?



Su questo argomento la materia rimane ancora confusa e sono state avanzate molte ipotesi, che tuttavia concordano su un fatto: le maschere di Dioniso erano venerate come "epifanie" del dio stesso, e non come semplici suoi simboli. L'uomo che indossava

una simile maschera, in un certo senso, indossava il dio, e non solo in apparenza, assumendo le sue fantastiche sembianze del volto, ma anche nella sostanza, immedesimando il proprio spirito con quello di Dioniso. L'adepto che compiva questo camuffamento diventava, per così dire, un essere 'altro' da se stesso. In effetti Dioniso è il "dio-altro", il "dio-estraneo", il "dio-straniero": non fa parte del consesso olimpico, perché forse è venuto da lontano, dal di fuori. Pausania racconta la storia di un oggetto 'estraneo', una enigmatica maschera di legno trovata da alcuni pescatori di Lesbo in fondo al mare, che subito fu considerata epifania di Dioniso. Questa immagine che emerge dal mare, anch'esso uno spazio 'altro', è un enigma da decifrare, perché in questo volto c'è appunto qualcosa di *xènos* (*Baccanti*, 453), cioè di "strano" e di "straniero", secondo il doppio, ambiguo, significato della parola greca: "straniero", infatti, non designa il non-greco, ossia il "barbaro", ma il cittadino di una comunità vicina. Penteo, nelle *Baccanti* di Euripide, si rivolge a Dioniso come *xènos*. Chi indossava la maschera, dunque, diventava "altro".

Ma come mai l' "alterità" sembra essere l'unico fine a cui i fedeli tendevano durante i culti misterici?

Perché "altro", in campo dionisiaco, era sinonimo di "tutto". Essere "altro" dall'individuo significava divenire uguale alla "totalità": totalità che in questo caso è *coincidentia oppositorum*, unione dei contrari. La maschera stessa, di per sé, contiene una polarità di significati opposti: è "presenza", perché considerata epifania di Dioniso, ma allo stesso tempo è "assenza", perché ha le orbite vuote, e aspetta di essere indossata da qualcuno. E questo qualcuno diventa Dioniso, pur rimanendo se stesso, e, anche se UNO, rispecchia in sé i MOLTI.

C'è un mito orfico in cui Dioniso ci appare bambino che, con la faccia tutta impiastricciata di gesso (una sorta di maschera bianca), si guarda allo specchio e non riconosce più la sua stessa figura, considerandosi "altro" da sé. Che cosa significa questo mito?

Esso ci dice che il dio bambino, guardando la sua faccia bianca in uno specchio, non vede più se stesso, ma il Tutto. Ed ecco perché nel celebre affresco della Villa dei Misteri a Pompei è raffigurato un adepto che guarda in una coppa di vino, nella quale è riflessa l'enigmatica espressione di una maschera dionisiaca: in quella coppa c'è il Tutto.

Il dionisismo, dunque, è la ricerca di una divina armonia con l'universo, il tentativo di abolire le differenze fra animale e uomo e fra uomo e dio. Tappa forzata, però, e straziante, è l'annullamento dei contrari: la maschera costituisce l'*arché* e il *tèlos*, il "principio" e il "fine", di questo cammino di misteriosa trasformazione; e lo sguardo inquietante delle sue orbite vuote apre l'adepto a prospettive oscure e luminose, comunque sovrumane.

Passando ora al "bestiario" di Dioniso, troviamo tra gli animali particolarmente sacri a Dioniso il capro, il toro, la pantera, il leone, il serpente e l'asino.

Il *capro* è l'animale 'tragico' per eccellenza: esiste, come noto, un legame sicuro, anche se controverso, fra la tragedia e il capro, da cui essa prende il nome. Il termine

tragoidia è infatti formato da *tragos* + *oide* = "capro + canto", ed è spiegato in vari modi:

- canto dei seguaci di Dioniso mascherati da capri;
- canto per il capro, come premio del vincitore;
- canto sul/in onore del capro.

La *tragoidia* era il canto religioso con cui, nelle feste di Dioniso, si accompagnava il sacrificio di un capro, la vittima preferita dal dio. Forse fu la sua ben nota lascivia e sfrenatezza sessuale a fare del capro uno dei membri del corteggio dionisiaco; ma importante poteva essere anche il fatto che i capri mangiassero con avidità i tralci della vite. Il collegamento tra il Dioniso e l'animale risulta evidente anche dalle denominazioni culturali del dio: come "giovane capro" Dioniso era invocato a Metaponto. Anche nel mito spesso il dio si manifesta in forma di capro: si narrava che Zeus, per difendere il fanciullo dalle insidie di Era, lo trasformò in un capretto; e nella fuga davanti al tremendo Tifone, Dioniso fuggì in Egitto, dopo aver assunto forma caprina. Il *toro* fra i popoli antichi fu considerato come il simbolo della fecondità e della forza generatrice; proprio per questo Dioniso ne assumeva di preferenza l'aspetto quando si presentava ai suoi fedeli. Tuttavia, non soltanto la vitalistica pienezza generatrice fece del toro una delle manifestazioni del dio, ma anche la sua furia selvaggia che lo rende un animale pericoloso. Anche il toro, dunque, come tutte le autentiche manifestazioni dionisiache, ha la duplicità di natura di chi dona e anche distrugge la vita in preda al furore bacchico. Fu appunto il toro furioso che i fedeli avevano in mente, quando invocavano Dioniso. Nelle *Baccanti* il coro invoca il dio perché appaia in forma di toro, e così si manifesta a Penteo per condurlo alla sua orrenda fine. L'epifania, in questa scena della tragedia, era forse indicata dalla maschera indossata dall'attore con le corna che spuntano dal capo (v. 921): Dioniso è il "toro munito di corna". Penteo è in preda all'allucinazione, "paragonabile - secondo Dodds - alle visioni dei satanisti medievali che vedevano il loro maestro con corna caprine". Le *Mimallones*, cioè le *Baccanti* macedoni, "portavano corna sul capo ad imitazione di Dioniso" (*Scholia* a Licofrone 1237). Agli occhi allucinati dello stesso Penteo il dio era già apparso nel suo aspetto taurino; il re lo aveva condotto alla greppia per imprigionarlo, ma qui aveva trovato un toro (*Baccanti*, 618). L'episodio è forse la reminiscenza di un tradizionale rituale dionisiaco: l'inseguimento e la cattura del toro sacrificale divino (Pindaro, *Ol.* 13.18). Pausania (8.19.2) racconta di una corrida celebrata in Arcadia dove un giovane torello veniva staccato dal branco, catturato dai giovani a mani nude e, infine, sacrificato a Dioniso. Con la metamorfosi taurina del dio è da mettersi in relazione l'appellativo "Bromio", epiteto culturale di Dioniso "Signore delle grida". Eschilo in una scena degli *Edoni* (*fr.* 57 Radt) descrive terrificanti apparizioni che muggiscono nell'oscurità con orrende voci taurine. Plutarco (*Iside e Osiride*, 35) così descrive i riti delle donne dell'Elide:

Molti Greci rappresentano Dioniso in forma di toro, e in Elide in particolare le donne invocano il dio pregandolo di venire a loro 'con piede taurino'. Gli Argivi poi danno a Dioniso l'epiteto di 'figlio di toro' e lo chiamano con le trombe perché risorga dalle acque.

La *pantera* compare con frequenza nei miti dionisiaci e la pelle di pantera fa parte dell'abbigliamento del dio e dei suoi seguaci. In Beozia il dio fece impazzire di terrore le Miniadi con le sue metamorfosi in toro, leone e, infine, in pantera. Il carro nuziale su cui salì dopo le nozze con Arianna era trainato da sei pantere. A motivo della sua bellezza e della sua taglia, la pantera era stata consacrata a Dioniso. Per qualche tempo la fiera aveva accettato le carezze del padrone; poi, eccitata dalla primavera, era partita per le montagne. Fu catturata nella Panfilia, dove gli aromi l'avevano attratta. Si stabilisce anche un forte legame tra la pantera e il vino, liquore dionisiaco per eccellenza: secondo gli antichi, infatti, le pantere, sempre assetate per natura, potevano essere catturate proprio grazie al vino; bastava spargerne qualche recipiente in prossimità di un punto di abbeveramento e le fiere, stimolate dall'aroma, si avvicinano, bevono finché ce n'era e, approfittando della loro ubriachezza, erano prese facilmente.

La figura del *leone* è presente nel mondo greco a partire dall'arte minoica; qui la Grande Madre delle Fiere, la *Pòtnia Theròn*, viene raffigurata sulla cima di un monte scortata da due leoni. Su una gemma minoica appare invece un personaggio identificato come "Signore degli animali selvatici". La relazione esistente fra lui e i due leoni che lo fiancheggiano è chiaramente espressa dal suo gesto: egli impone le sue mani sollevate sopra gli animali rampanti, li addomestica, li attrae in suo potere e li fa suoi prigionieri.

Il *serpente* è un altro animale che riveste un ruolo fondamentale nel culto di Dioniso. Già nell'arte minoica troviamo la figura del serpente: reperti archeologici del Palazzo di Cnosso rappresentano la figura femminile della Potnia a seno scoperto, con le mani protese o allargate, nell'atto di maneggiare serpenti. In un passo delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli si legge che fu il serpente a indurre Dioniso a gustare l'uva. Il serpente è bestia ambigua, doppia: sanguinaria e divina; è animale ctonio collegato colla sfera della morte; le serpi nascono dal midollo osseo dei morti, secondo Eliano. Si ripropone il binomio vita-morte che è segno di ambiguità, della doppia natura di Dioniso. Nei riti dionisiaci le Baccanti mettono a rischio la propria vita, giocando con la morte, tramite la manipolazione dei serpenti (*Baccanti*, 698). In epoca più tarda il culto di Dioniso pretendeva che le Menadi adoperassero serpenti non velenosi, quale barbaro ornamento della loro acconciatura di Baccanti.



Anche l'*asino* appartiene al contesto dionisiaco, ma con importanza forse minore rispetto agli altri animali: nessuno degli epiteti del dio lo menziona, né il dio prese mai la sua forma. Il legame Dioniso-asino è tuttavia testimoniato da diversi reperti figurativi della ceramica vascolare, che fanno di questo animale la cavalcatura del dio. D'altra parte, anche l'idea della forza fallica dell'asino permetteva un facile rapporto con Dioniso, divinità legata alla fecondità e alla potenza generatrice della natura. L'asino poi, come il capro, è divoratore di piante predilette da Dioniso, vite e anche fico. Come sempre, tuttavia, nel ciclo della rinascita e nel segno dell'ambiguità dionisiaca, la vita coincide con la morte e, non a caso, l'asino farà parte integrante anche del simbolismo funerario degli antichi.

Analizzando gli " attributi vegetali" di Dioniso, ritroviamo la vite e l'edera fra i più frequentemente abbinati al dio.

Il mondo dionisiaco si riconosce soprattutto dal suo spirito di frenesia che si manifesta in particolare nel vino. È nella vite in particolare che cresce il delirio dionisiaco e si comunica a tutti coloro che ne gustano il succo prodigioso: perciò la vite è il simbolo più rappresentativo del dio. Eppure Dioniso non è solo nella vite.

Accanto alla vite la pianta prediletta da Dioniso è l'*edera*. Come Apollo si adorna di lauro, così Dioniso si adorna di edera ed è perciò chiamato *kissokòmes*; nel demo di Acarne era invocato come *kissòs*. Rami di edera erano avvolti anche attorno al tirso; risulta perfino da testimonianze che i suoi devoti si facevano tatuare sul corpo foglie d'edera. Narra il mito che l'edera fosse comparsa subito dopo la nascita di Dioniso, per riparare l'infante dalle fiamme che bruciavano il corpo di sua madre Semele: l'edera avrebbe avvolto tutto intorno la reggia di Cadmo attenuando le scosse del terremoto che accompagnò lo scoccare della folgore. Dall'edera prendeva nome anche una fonte presso Tebe, detta appunto *Kissoùsa*, dove le Ninfe avrebbero celebrato la rituale abluzione del neonato dio, allevato poi sul monte *Elikòn*, il cui nome deriva da *èlix*, che significa propriamente "spirale", ma è anche altro nome della pianta.

Edera e vite manifestano la loro stretta parentela, ma al tempo stesso entrano in un rapporto contrastivo denso di significati: la vite, nella stagione fredda, giace come morta, finché, col rinnovarsi del calore solare, prorompe a nuova vita col suo verde sgargiante e coi suoi frutti ardenti; l'edera fiorisce in autunno, quando nelle vigne si celebra la vendemmia, e reca i suoi frutti a primavera; tra la sua fioritura e fruttificazione intercorre l'epoca dell'epifania invernale di Dioniso; e così, in qualche modo, l'edera rende omaggio al dio delle inebrianti feste dell'inverno in qualità di ornamento stagionale. La vite, invece, ha il massimo bisogno di calore solare e di radiosa luce.

L'edera era dagli antichi paragonata al serpente per la loro natura strisciante: i movimenti con cui la pianta striscia al suolo o si attorce agli alberi fanno pensare alle serpi avvolte intorno alle chiome e maneggiate dalle Baccanti. Ma si riteneva che edera e serpenti appartenessero al dio soprattutto per la natura fredda e ctonia attribuita loro: la natura dell'edera, infatti, veniva opposta a quella del fuoco, con cui invece sembrava imparentato il vino. Per questo alla freschezza dell'edera si attribuiva anche la virtù di fugare l'ardore dello stesso vino e si credeva che Dioniso avesse comandato ai suoi fedeli d'incoronarsene durante i simposi. L'affinità e il contrasto tra vite e edera è radicata nell'essenza stessa del dio dalla duplice figura, la cui natura si esprime dalla terra per mezzo di esse: luce e oscurità, calore e freddezza, ebbrezza di vita e soffio di morte.

Il *pino* (o l'abete), come l'edera, verdeggia anche d'inverno e figura nel mito e nel culto come uno degli alberi sacri a Dioniso. Nelle selvagge e sfrenate feste notturne il suo legno fiammeggia nelle fiaccole e la sua pigna incorona il tirso. Nelle *Baccanti* (v. 1061), Penteo, per assistere ai rituali delle Menadi, sale su un pino. Non si può escludere che il pino fosse elemento rituale dello *sparagmòs*: durante il cruento rito la vittima sacrificale poteva essere legata al pino prima dello sbranamento. Il pino, inoltre, è collegato anche alla vite: nasce anch'esso nei terreni caldi, dove meglio prospera anche la vite, e la sua resina serve alla conservazione e a temperare il gusto del vino.

Altra pianta sacra a Dioniso era il *fico*, simbolo della vita sessuale: sul suo legno si intagliavano i "falli".

Infine, il *mirto*, dove sembra che torni a manifestarsi l'altro aspetto ctonio della divinità: per desiderio dei signori dell'Ade, Dioniso avrebbe lasciato nell'oltretomba il mirto in sostituzione della madre Semele, che egli sottrasse al regno dei morti; così veniva motivata la credenza che il mirto appartenesse al dio e alle ombre degli inferi.

Lasciando ora la sfera "naturale" che avvolge Dioniso, interessiamoci ora di Dioniso e la sfera femminile. L'antica società greca fu maschilista e patriarcale. La netta discriminazione tra uomo e donna ha riflessi in campo religioso: le divinità con caratteristiche e occupazioni maschili (ad es. Apollo, Efesto, ecc.) attiravano fedeli di sesso maschile; le donne (a parte i misteri eleusini) erano ammesse a partecipare solo ai riti locali in onore di divinità femminili (Demetra e Kore, Atena, Artemide, Hera, ecc.). Le divinità olimpiche erano rappresentate esclusivamente come maschio o femmina. Diverso, però, il caso di Dioniso (in origine non appartenente al pàntheon), il

quale, incarnando le caratteristiche di entrambi i sessi, si propone come dio ambiguo. Questa duplicità di ordine sessuale funziona a livello di sfera d'influenza del dio: bere il vino in onore di Dioniso era soprattutto privilegio degli uomini (si pensi al contesto, tutto maschile, dell'eteria simposiale); il menadismo rituale, invece, era pratica pressoché esclusiva delle donne. La differenza passava in secondo piano solo in occasione di festività pubbliche in onore delle epifanie annuali del dio (ad esempio durante le *Anthesterie*), dove si richiedeva la partecipazione di tutta la cittadinanza. Quanto poi al topos delle donne ubriacone e avvinazzate, bene attestato dalla letteratura, esso rientra nella mentalità misogina e maschilista greca.

Quando si parla di 'Dioniso e le donne', bisogna dunque riferirsi soprattutto alle Menadi e al menadismo, cioè a quelle donne che praticavano rituali in preda ad un'estatica follia ('menade' è termine riconducibile alla radice *man-*, comune al verbo *mainomai*, che significa "sono folle, pazzo"). Le Menadi mitiche possono considerarsi le madri spirituali di Dioniso bambino. Dioniso fu nutrito e allevato da Ninfe, gruppi sororali, che poi seguirono il dio fatto adulto. Una donna in particolare si distingue per le sue cure materne: Ino, dietro la quale può celarsi la figura della madre Semele, morta nel parto. Ino aveva altre due sorelle, Eunoe e Agave, madre di Penteo, da lei sbranato durante i riti orgiastici sul Citerone. Esse formavano un gruppo di tre donne, le tre Menadi originarie, archetipi dei *thiasoi* dionisiaci.

Alla base di ogni racconto c'è sempre un rifiuto del culto di Dioniso. Le Menadi sono intente ai loro telai: è proprio questo strumento, che definisce in Grecia il ruolo tipicamente femminile, ad essere attaccato dal dio, il quale vi avvolge intorno edera e serpi distruggendolo. Allora le donne sono strappate ai loro compiti familiari e abbandonano la casa del padre. Secondo una versione del mito fu Hera a togliere alle figlie di Minia il senno, come punizione per non aver tributato onori alla dea; si erano addirittura beffate del simulacro ligneo di Hera. La rivolta contro Hera in un accesso di follia dionisiaca va letta come rifiuto dello stato matrimoniale: la trasgressione della doppia attività, cioè della tessitura e del matrimonio, implica una radicale contestazione di quei ruoli che definiscono la donna greca all'interno della città: è significativo che le Menadi fuggano e che celebrino le loro orge rituali immerse negli spazi naturali. Dioniso, nel prologo, dice di aver colpito col suo delirio le donne di Tebe, di averle spinte fuori dalle case e trascinate sul Citerone per celebrare i suoi riti.



Altri gruppi sono attestati dalla tradizione: in Elide c'erano le Sedici 'donne sacre' a Dioniso, poi le *Thyàdes* delfiche e attiche. Sono tutte congregazioni che riflettono antiche strutture di clan, all'interno dei quali si celebravano cerimonie di iniziazione femminile ai *thiasoi*. Nelle *Baccanti* (v. 694) si distinguono infatti tre categorie femminili, vecchie, giovani, vergini (donne non maritate), che forse rispecchiano la suddivisione delle Baccanti nei *thiasoi*. Di solito la distinzione per classe di età era un elemento applicato in tutti i rituali, non solo quelli dionisiaci, e le donne maritate celebravano il rituale in modo diverso. Le Menadi, dunque, rappresentano le immagini della femminilità primigenia del mondo, ed esse sono madri e nutrici; il loro senso materno si esplica, però, ad uno stato di ferina naturalità, tanto che si manifesta addirittura nell'allattamento di cuccioli animali, accostati dalle seguaci di Dioniso al loro seno per nutrirli: è questo un aspetto dell'*orgia* dionisiaca, che riflette il rituale menadico originario, mitico, così come l'*omofagia* e lo *sparagmòs*, realmente praticati in un remoto e perduto passato.

Ai confini del mondo civile, è infranta ogni norma e barriera sociale, ogni regola di vita politica: la donna si ribella ai doveri imposti dalla famiglia patriarcale e fonda una comunità contrapposta a quella maschile, adottando i simboli del gruppo dominante: celebrazione di sacrifici, trasformazione in guerriera, attività di caccia.

I ruoli s'invertono, ricreando un mondo egualitario: Dioniso è un dio *demotikòs*, cioè un dio del popolo tutto, senza differenze di sesso o di classe, e come tale promette 'libertà'. È diverso da Apollo, dio dell'aristocrazia dei *ghène* e appartenente allo spazio controllato e armonizzato dalla civiltà e della cultura: Dioniso promette di sciogliere i legami della solidarietà familiare e induce a 'comportarsi da pazzi'.



Una particolare frenesia deriva dal vino: l'animo umano è travolto e l'uomo perde la chiara coscienza di sé immerso nel fluttuare delle sensazioni. Esiste, come è noto, un legame culturale originario tra Dioniso ed il vino: durante le feste della sua epifania il vino sgorgava miracolosamente e maturavano le viti. Il vino è il dio stesso che induce entusiastica ebbrezza, spesso connessa a sfrenatezza sessuale, e risveglia gli istinti e gli impulsi della natura umana. Euripide, nelle *Baccanti* (vv. 221ss.) fa riferimento all'etilismo: nella scena si allude a grandi crateri, colmi di vino, intorno ai quali le Menadi si dispongono in cerchio. Da Pausania sappiamo che durante i riti dionisiaci venivano posti nelle vie crateri di vino, ai quali tutti potevano attingere. Tra VI e V secolo a.C. assistiamo alla progressiva affermazione del dionisismo e l'aspetto più importante e ricco di significati nella relazione tra Dioniso e il vino è costituito senza dubbio dal contesto simposiale. È in questo ambiente che Archiloco intona *il bel canto di Dioniso* (il "ditirambo"), quando il *vino gli ha folgorato la mente* (fr. 120W). Vino e canto hanno gli stessi effetti: placano gli affanni quotidiani. Il canto ispirato dal vino è

illuminante folgorazione di un istante: il poeta è folgorato, come folgorata da Zeus fu Semele e ai suoi occhi si apre solo la visione istantanea e individuale del mondo dionisiaco. Infiammato dal vino di Dioniso l'uomo greco esprime nel contesto simposiale i suoi sentimenti personali, le proprie passioni politiche, leva il proprio inno alle gioie della vita, invita a dimenticare gli affanni della dura realtà (basti pensare alla lirica di Alceo, Teognide, Anacreonte). Il simposio diviene luogo di relazioni sociali, di un'etica di gruppo che trova la sua espressione nelle eterie, persone unite da un unico sentire, dove compagni (*etaïroi*), legati dal vincolo del giuramento, lottano per gli stessi obiettivi politici. La carica eversiva del vino si espande nella lotta delle eterie aristocratiche contro il tiranno o la massa volgare del popolo (Alceo e Teognide), ma allo stesso tempo si depura, proprio perché integrata nella sfera della città, ossia in un contesto civilizzato regolato da norme rituali precise, e contrapposto alla ritualità più primitiva che si manifestava nelle aree extraurbane delle *trietèrides* montane a contatto con la natura selvaggia. L'ambiente del simposio, nelle sue varie espressioni, può essere ripercorso per mezzo di uno straordinario numero di pitture riproducenti *thiasoi*, *kòmoi*, poeti, musicisti e etere, ecc., ma la descrizione più precisa dei preparativi e dello svolgimento di un simposio ci è offerta da un'elegia di Senofane (*fr.* B 1 DK):

Il pavimento lustra: mani, tazze pulite.
 Uno ci pone in capo le ghirlande,
 un altro tende fiale di balsamo. Il cratere
 troneggia, pieno di serenità.
 Altro vino promette di non tradirci mai:
 è in serbo nei boccali, sa di fiore.
 L'incenso spira tutt'intorno una fragranza
 di chiesa, è chiara, fresca e dolce l'acqua.
 Ha ciascuno il suo pane biondo; la salda mensa
 è carica di cacio e miele denso.
 C'è nel mezzo l'altare coperto di fiori.
 La casa è avvolta di festa e di musica:
 Lodare Dio con puri detti e con discorsi
 devoti è, per i buoni, il primo debito.
 Dopo avere libato e formulato la preghiera
 di poter fare - che più conta - il bene,
 non è una colpa il bere, purché a casa si ritorni
 senza sostegni, se l'età consente.
 E s'esalti chi svela nel vino intenti nobili,
 memore di virtù, ricco d'impegno. (...)
 Bello aver cura sempre degli dei.
 [trad. di F.M. Pontani]

L'atmosfera apparente è quella di una festa, ma il bere in comune è soprattutto un atto sacrale, il momento supremo nel quale s'inscrivono altri atti rituali del simposio: libazione votiva, incoronamento con ghirlande di edera e di mirto, inni al dio

accompagnati dall'*aulòs*, dalla cetra e dalla lira. Il tutto avviene secondo un cerimoniale regolato da norme 'liturgiche', un rito dove la presenza del dio è assicurata dal liquore che egli stesso ha rivelato all'uomo greco: qui, nel simposio, il vino diventa dio, ed è chiamato Bacco, Bromio, Dioniso.

Poi dal chiuso del simposio i partecipanti, in preda all'ebbrezza, usciranno fuori, a cielo aperto, per celebrare col *kòmos* la divinità. Il *kòmos* era un corteo festoso e disordinato, in cui i simposiasti mascherati sfilavano, come in processione; pur rimanendo nell'ambito privato dato che coinvolgeva i simposiasti, il corteo aveva un valore rituale e per il chiassoso disordine e la gioia manifestata con canti in onore del dio, si avvicinava alle manifestazioni proprie degli sfrenati *thiasoi* dionisiaci.

Nella iconografia vascolare e statuaria il dio compare accompagnato da strumenti a fiato e a percussione, tipici del suo corteggio: flauti, nacchere, timpani.

Il flauto era considerato lo strumento atto a scatenare stati d'eccitazione psicologica. Il timpano, strumento per eccellenza dei riti orgiastici, era una sorta di piccolo tamburo, costituito da un cerchio di legno, sul quale era distesa una pelle di toro, uno degli animali simbolo del dio: si può dire che contiene lo spirito vivente del dio e che la sua costruzione è sottoposta ad una serie di norme rituali. La leggenda narra che il timpano fu inventato dai Coribanti e fu, poi, usato da Dioniso. I timpani erano suonati dalle Baccanti che li innalzavano sopra il capo, come si vede talvolta nelle rappresentazioni vascolari. Essi, tuttavia, erano sentiti come estranei alla tradizione musicale greca, perché provenivano dalle regioni asiatiche.

Data la diffusione di timpani e di tamburi nei culti estatici, si è pensato ad un effetto neuro-fisiologico del tam-tam sull'udito umano: una sorta di droga sonora capace di indurre la *trance* automaticamente. I rapporti tra suono del flauto e follia furono oggetto di studio anche nel campo della medicina. Secondo Platone, le melodie del flauto "sono capaci da sole, per la loro potenza divina, di trasportare le anime al delirio" (*Simposio*, 215c); secondo Aristotele il flauto possiede il potere di generare "entusiasmo" (*Politica*, 1342b).

Il flauto e il timpano non erano però gli unici strumenti adatti a scatenare deliri estatici: Dioniso si presenta anche con strumenti a corda, come barbita, cetra, e lira; a Creta lira e flauto erano ugualmente impiegati per la danza estatica dei Cureti. Studi recenti hanno permesso di capire la funzione della musica nei rituali caratterizzati da fenomeni di *trance* e di passione, come quelli dionisiaci. In questo senso sono state fatte notare le affinità della guarigione catartica con l'estasi e con fenomeni di risanamento dall'isterismo. Si sono mostrati, poi, i punti di contatto tra le espressioni rituali del culto dionisiaco del mondo greco ed affini manifestazioni di culto di alcuni paesi islamici dell'Africa. Si è, infine, messa in relazione la *trance* anche all'uso di altri strumenti a corde, come la lira.

L'iconografia vascolare dà ampio spazio all'uso di strumenti a corde nel rituale dionisiaco e la lira è ritratta tra le mani del dio stesso o in quelle di Satiri e Sileni che fanno parte del suo corteggio. È soprattutto tra il V e il IV secolo lira ed arpa si uniscono, come strumento dionisiaco, al barbita, già abituale nelle feste e nei simposi,

e da questo momento, nei *thiasoi*, le Menadi e i Satiri alternano il pizzicato dell'arpa e l'accompagnamento della lira alla frenesia ritmica dei cembali e dei timpani.

Alla luce di queste brevi considerazioni, si può concludere che quando Dioniso appare come dio 'lontano dalla polis', il dio 'Straniero', scatenante angoscia e follia nella *trance* collettiva, è prevalentemente ritratto tra flauti, cembali e timpani; mentre quando si manifesta come dio 'integrato nella polis', inserito cioè nello scenario cittadino, come protettore delle istituzioni sociali e familiari, destinatario di gare e *performances* festive, è accolto, soprattutto dalla fine del V secolo in poi, con lira e vari tipi di arpa.



Sull'origine e sull'etimologia del termine *dithyrambos* restano ancora vari dubbi. Di sicuro si può dire soltanto che *ditirambo* è parola di origine anellenica, assorbita dagli indoeuropei solo dopo il loro arrivo nella penisola ellenica. Secondo alcuni *dithyrambos* sarebbe un antico nome cultuale di Dioniso. Il secondo elemento del termine (*-ambos*) figura in altre parole simili, anch'esse legate al culto dionisiaco, quali *thriambos* e *iambos*: ne deduciamo che esso significa *canto* (M. Unterstainer).

In un'iscrizione frigia, figura la parola *dithrera*, col significato di *sepolcro*, e ciò lascia supporre che il ditirambo sia stato, all'origine, un canto epitombale. L'ipotesi è supportata dal confronto fra *Iliade* XXIV 721 e un passo della *Poetica* di Aristotele (IV 1449a9): i *threnon exarchoi*, "coloro che intonano il lamento", di cui parla Omero, altri non sarebbero infatti che gli *exarchontes ton dithyrambon*, "coloro che intonano il ditirambo", ritenuti da Aristotele i precursori della tragedia, nata, forse, da canti cultuali in onore di Dioniso prima e di eroi poi. Il legame fra canto epitombale e ditirambo sembra dunque completo: ai suoi inizi il ditirambo, come la maggior parte della lirica corale, appartiene alla sfera del culto; è un canto per Dioniso ed è seguito da un gruppo di persone guidate da un *exarchon*, le quali accompagnano in processione

l'animale sacrificale e si dispongono intorno all'altare del sacrificio. La più antica menzione del termine *ditirambo* è in un famoso frammento di Archiloco (120 W.), dove il poeta afferma con orgoglio:

io so intonare il bel canto di Dioniso Signore,
il ditirambo, quando nell'animo sono folgorato dal vino.

Il frammento apre una nuova prospettiva: Archiloco concepisce il suo rapporto col canto in modo nuovo e diverso rispetto all'aedo omerico; egli lo definisce "bello", è orgoglioso di saperne creare il testo e la musica (*molpè*) e non si dichiara più ispirato dalle Muse, ma dal vino di Dioniso, che ispira lui solo e non chiunque ne beva. Questa decisa affermazione della propria personalità, comune ai poeti contemporanei ad Archiloco, e a quelli delle generazioni successive, aiuta a spiegare l'evoluzione dei canti cultuali (l'inno, il prosodio, il peana, il partenio, i nomoi), ma non è sufficiente a chiarire l'evoluzione del *ditirambo* da canto cultuale in onore di Dioniso a rappresentazione musicale, in quanto essa ha cause molteplici di natura sociale, politica, religiosa e culturale.

All'inizio del VI sec. a.C., dopo la colonizzazione, l'economia basata sui commerci tende a soppiantare l'antico sistema sociale, fondato su un'economia agraria; sul piano socio-politico viene scosso e frantumato il predominio dell'aristocrazia con la conseguente nascita delle tirannidi. Quando i tiranni cercano di mediare realtà opposte e conflittuali, il culto di Dioniso si rivela il più adatto a interpretare le esigenze religiose di tutta la comunità proprio perché, svincolato dai gruppi ristretti dei *ghéne*, si propone come religione universale. Su questo sfondo si colloca proprio la riforma del *ditirambo* attuata a Corinto da Arione al tempo del tiranno Periandro. La fonte diretta è Erodoto: "*primo fra gli uomini dei quali abbiamo conoscenza, Arione compose un ditirambo, gli diede il nome e lo fece rappresentare a Corinto*". Per la prima volta il *ditirambo* diviene spettacolo eseguito durante la festa per Dioniso, come avverrà ad Atene nel V secolo. Ma il ditirambo-spettacolo che si svolge a Corinto è diverso dal ditirambo-spettacolo di Atene? È lecito supporre di sì, stando alle affermazioni di due eruditi ellenistici, Antipatro ed Eufronio, secondo i quali il *ditirambo* non fu creato da Arione a Corinto, ma da Laso ad Atene. La questione, comunque, è molto controversa e lontana ancora ogni ipotesi definitiva: allo stato attuale si può solo affermare che Arione, a Corinto, imprime un nuovo corso al *ditirambo*, ma la sua storia, legata alla tragedia come noi l'intendiamo, sembra iniziare con Laso di Ermione, che opera alla corte dei Pisistratidi.

L'organizzazione dell'agone tragico sotto Pisistrato (535 a. C. circa) rientra in una politica culturale e religiosa, che interpreta a pieno i forti mutamenti della realtà socio-economica, e contribuisce enormemente a fare della *polis* attica il centro della cultura greca. La costituzione di Clistene (508 a.C.) sostituisce dieci tribù alle quattro tradizionali e stabilisce che alle Grandi Dionisie ogni tribù presenti un coro ditirambico di 50 uomini o ragazzi. Le spese sono sostenute da un corego che, oltre a

scegliere il poeta, provvede all'istituzione e al mantenimento del coro. Le gare ditirambiche aprono le Grandi Dionisie di Elafebolione (marzo-aprile) e sono le più entusiasmanti, perché a vincere non è solo il poeta, ma l'intera tribù. Il carattere agonale favorisce e accelera l'evoluzione del genere e la musica appare subito come un campo quasi inesplorato: l'*aulòs* per la sua struttura permette effetti polifonici estranei all'eptacordo e ribelli alla disciplina ritmica del testo. Il ditirambo, che per strumento ha appunto l'*aulòs*, porta ad Atene la ricca esperienza dei popoli asiatici, i registri tonali dell'*aulòs*, al tempo stesso dolci e cupi, gravi e acuti fanno entrare davvero lo spettatore in contatto con Dioniso.

Per ricostruire i riti in onore di Dioniso si devono prendere in considerazione sostanzialmente tre fonti letterarie: la prima è rappresentata dalla tragedia di Euripide intitolata *Le baccanti*, la seconda da un episodio riportato da Erodoto, la terza dall'orazione *Sulla corona* di Demostene.

Nella tragedia il motore dell'azione è rappresentato dall'arrivo nella città di Tebe di Dioniso, accompagnato da un corteo di donne. Esse sono le prime baccanti, quelle che, secondo la tradizione, muovono dalla Frigia e dalla Lidia per seguire il dio nelle sue peregrinazioni nel mondo ellenico. Le baccanti compongono il cosiddetto *thiasos* primordiale, la cui provenienza microasiatica può essere ravvisata nell'uso di tamburelli e cembali per accompagnare le danze, se non addirittura nel grande tamburo sciamanico importato dalla tradizione coribantica. Alle baccanti asiatiche si uniscono le donne di Tebe, guidate in tre schiere dalle tre principesse Agave, Ino e Autonoe: queste tre nobildonne sarebbero, se si presta fede alla tradizione, le fondatrici dei tre tiasi bacchici presenti a Tebe in età classica.

La tragedia di Euripide descrive come si svolgeva il culto di Dioniso, sebbene in tale narrazione siano presenti molti elementi fantastici. Tuttavia anche nelle pratiche più bizzarre è possibile ravvisare un fondo di verità. Il baccanale ha inizio effettivamente con l'*oreibasìa*, vale a dire la corsa sui monti; il luogo più interessato a tale tradizione era il monte Parnaso, dove si riunivano delegazioni provenienti da tutta la Grecia: le donne si riunivano dinanzi a una grotta sacra, l'antra Coricio, dove di notte si abbandonavano a una danza sfrenata. Nel caso delle *Baccanti* il monte interessato è il Citerone, ma il rituale resta il medesimo. L'*oreibasìa* si svolgeva d'inverno, per cui doveva comportare disagi e anche un certo rischio. A lungo ci si è interrogati sul significato di questa pratica: si è pensato a una danza propiziatoria per le messi, ma tale ipotesi, basata sulla comparazione con altre civiltà, è in palese contraddizione con il fatto che i baccanali si svolgevano in pieno inverno. Molto probabilmente la danza è una forma cultuale in grado di dare pieno appagamento allo spirito religioso dell'uomo, per cui il mito delle baccanti rappresenta una sovrapposizione più recente a una pratica antichissima e non infrequente anche in altre religioni. L'*oreibasìa* rituale potrebbe allora essere nata come forma di canalizzazione di episodi di isterismo ricorrenti ma irregolari e perciò pericolosi. Il culto di Dioniso dà infatti forma a qualcosa che è già presente nella psicologia di un gruppo umano, lo disciplina e lo rende

innocuo. Ciò permette, nella tragedia di Euripide, di distinguere tra il *menadismo* "bianco" del coro e il *bacchismo* o *menadismo* "nero" delle donne tebane; quest'ultimo infatti spinge all'assassinio di Penteo.

Da questa distinzione sembrano, secondo alcuni, derivare i due appellativi della divinità: *Bacchos*, cioè colui che causa la pazzia, ma anche *Lysios*, colui che libera dalla pazzia, il che permette di accostare il *menadismo* 'bianco' al *ballo di San Vito* e a altri riti simili.

La morale della tragedia, per chi interpreta in questo modo, è dunque quella di non reprimere gli istinti primigeni della propria natura, per evitare che essi travolgano repentinamente gli argini interni imposti dalla civiltà.

Vale la pena di sottolineare altri due tratti caratteristici delle menadi di Euripide: in primo luogo, si dice, in questa e in altre fonti, che le menadi tengono il capo inclinato all'indietro, talora scuotendo i capelli; non si tratta di una semplice convenzione iconografica o descrittiva: le baccanti si atteggiavano in questo modo proprio perché la loro è una forma di follia collettiva e tale portamento è comune a altre civiltà nelle medesime occasioni nonché a casi patologici di isterismo individuale. In secondo luogo, un'altra caratteristica su cui gli autori classici insistono e che può essere rilevante per accostare il *menadismo* all'isteria è il fatto che alle baccanti, durante lo stato di eccitazione isterica, siano estranee le sensazioni di dolore.

Al termine della danza le donne cadevano in stato di trance e avevano visioni allucinatorie; il rito includeva anche il sacrificio per smembramento (*sparagmòs*) e l'ingestione di carni crude e sangue (*omofagia*). Durante l'estasi la forza fisica delle baccanti aumentava, come è testimoniato, con ovvia esagerazione, nella tragedia medesima. Infine, alcuni gesti sembrano riportare le baccanti alla mitica età dell'oro: dalla terra sgorgano ruscelli di miele e vino, i tirsi stillano miele. Sono state addotte numerose spiegazioni a proposito del significato antropologico dell'*omofagia*: secondo alcuni si tratta di un modo per commemorare il giorno in cui Dioniso fu sbranato e divorato dai Titani; altri avanzano una spiegazione più semplice: nel mondo primitivo l'alimentazione carnea ha sempre un valore omeopatico (per esempio, mangiando carne di leone si diventa altrettanto coraggiosi, etc.); ne consegue che per essere simili al dio bisognerà mangiarne una parte viva e cruda, prima che il sangue sia colato. Nei baccanali il dio è presente tra i suoi fedeli, cosicché tutto ciò che può essere mangiato diviene parte di lui: l'incarnazione del dio in forma ferina comporta l'uccisione di giovenche, ma anche di cerbiatti o di vipere, ma se da un lato essa costituisce l'evoluzione di rituali con ogni probabilità antropofagi (si veda l'uccisione di Penteo), tuttavia l'*omofagia* animale sarà soppiantata da quella vegetale (Plutarco descrive infatti le baccanti intente a mangiare edera).

Erodoto, dal canto suo, descrive il culto bacchico in una terra agli estremi confini del mondo greco: il fatto narrato ha luogo nella città di Olbia, fondata dai Milesi per i loro commerci con gli Sciti. Il re di questi ultimi, Skylas, nottetempo entra nella città greca, dove conduce una vita segreta e partecipa al culto dionisiaco. Gli Sciti

disprezzano il culto e chi vi aderisce al punto che, venuti a conoscenza dell'iniziazione del loro re, si sollevano e lo costringono alla fuga, riuscendo infine a ucciderlo.

Il racconto erodoteo mette in luce le pratiche di una comunità dedita al culto del Dioniso Estatico o *Baccheios*. Gli adepti, durante o dopo la cerimonia nelle quale aveva luogo l'ammissione di nuovi membri, si trovavano in uno stato convulsivo la cui origine veniva riferita all'essere posseduti dal dio e che agli occhi degli spettatori appariva come una sorta di mania. Senza dubbio il rito aveva carattere collettivo ed era pubblico, trattandosi di un corteo o di una processione all'aperto e per questo visibile a tutti.

Riguardo alla struttura e alla composizione delle comunità, altre fonti, anche di carattere epigrafico, testimoniano come già in epoca molto antica esistessero congregazioni regolarmente inserite entro i culti controllati dallo Stato: ciò avviene, ad esempio, a Delfi, ma anche a Sparta, Atene e nell'Elide. La maggior parte degli adepti erano donne, come testimonia la stessa tradizione delle *Baccanti*, ma l'invito a unirsi al culto dionisiaco era rivolto a tutti, tant'è vero che anche nella tragedia Cadmo e Tiresia vi aderiscono con più o meno convinzione. A seconda delle zone o addirittura in ciascuna congregazione dovevano variare le insegne rituali e altre particolarità esteriori, come le corone di edera o di altre piante; l'uso di portare la nebride (pelle di cerbiatto) piuttosto che la pelliccia di leopardo o la sua imitazione doveva avere un preciso significato gerarchico che non si riesce più a ricostruire. Il tirso è invece un simbolo relativamente recente: nei monumenti figurati compare solo a partire dall'età di Euripide.

Allo scatenamento dello stato di trance contribuivano in sostanza due elementi: la musica e le litanie rituali. La prima veniva prodotta assai verosimilmente da una orchestra di flauti e strumenti a percussione, a cui forse si aggiungeva il grande tamburo sciamanico di origine microasiatica. Le litanie erano molto monotone e semplici, semplici sequenze vocaliche scandite a ritmo: *Iacchos* o *Iobacchos*, o anche *Euios* o *Euias*, tradotto approssimativamente con *Dio dell'Evoé*. Le grida erano sufficientemente alte da poter essere udite da lontano in modo da fungere da richiamo.

La terza fonte da valutare è Demostene, che accusa il suo avversario Eschine di appartenere a un tiaso bacchico e di collaborare con la madre per approfittare della credulità dei devoti. Occorre tuttavia tenere presente che nel IV sec. a. C. non è più possibile parlare di un culto dionisiaco *puro*: infatti le guerre e la commistione di culture che si riscontra soprattutto nelle città portuali dato il continuo flusso di mercenari da est e da nord hanno determinato il trasferimento di culti diversi da quelli greci nella stessa terra ellenica. Nel caso di Dioniso, al dio classico si sovrappongono altre figure che probabilmente derivano dal suo medesimo archetipo: la comunità presa in considerazione da Demostene sembra essere dedita al culto di Sabazio, una sorta di Dioniso frigio, ma la testimonianza comunque risulta utile in quanto ci informa di alcuni aspetti *tecnici* della cerimonia.

Il rito di iniziazione aveva inizio con la lettura di libri, definiti *hieroi logoi*. A questo punto Demostene introduce alcuni verbi dal significato solo parzialmente ricostruibile: il primo è *nebrisare*, con evidente riferimento alla nebride, che si può pensare che fosse la pelle di un cerbiatto (nella pratica, di un capretto) sacrificato al momento della ricezione degli impetranti, assieme, forse, alla consumazione della carne cruda dell'animale. Si parla poi di *craterizzare*, che rimanda evidentemente all'uso del cratere, cioè della coppa dove si preparava il vino mescolato a acqua. Segue la purificazione, *katharmòs*, che consisteva essenzialmente nel frizionare il corpo dell'iniziando con argilla e farina, il cui valore simbolico è forse da rintracciare nel colore bianco. Il sacerdote faceva allora rialzare l'iniziato, che durante la purificazione restava prosternato o disteso a terra, e gli faceva pronunciare la formula:

"Sono sfuggito al male e ho trovato il meglio";

la medesima espressione era usata in Atene anche nel rito del matrimonio: se da un lato ciò testimonia il valore consacratorio del matrimonio medesimo, d'altro canto è interessante ravvisare la frequenza con cui nel culto dionisiaco compaiono riti e vocaboli strettamente connessi alla sfera familiare (non sono infatti rari i casi in cui l'iniziato è detto coniuge o figlio del dio). Solo a questo punto prorompeva l'*ololygé*, cioè il canto di esultanza dei fedeli, a testimonianza del loro fervore religioso.

Non vi erano tuttavia solamente cerimonie notturne: di giorno si potevano svolgere le processioni dei tiasi, i cui adepti scendevano nelle vie coronati di finocchio e di ramoscelli di pioppo bianco. Una sorta di capo spirituale li guidava, tenendo attorcigliati attorno alla testa serpenti inoffensivi e gridando: "Evoè, misti di Sabazio" o anche "*Hyes Attes, Attes Hyes*". Tale capo veniva appellato Porta-Eera o Porta-Canestro. Quest'ultimo epiteto gli derivava dal *liknon*, il canestro da cui prendeva i serpenti e anche la primitiva culla dei bambini, con particolare riferimento a Dioniso neonato, che dal canestro deriva l'epiteto di *Liknites*. Mentre si svolgeva la processione qualcuno organizzava una questua tra la gente affacciatasi per strada a vedere. *Il ricorso ai serpenti* nelle pratiche culturali (già presente, tra l'altro, nella descrizione di Euripide) è un elemento primitivo, sopravvissuto in alcuni culti moderni dei santi.

La Repubblica dello Stato Alterato di Coscienza

E' proprio vero che non potrai mai vedere la grandiosità di una cattedrale gotica se, per vederla meglio, ti sei avvicinato troppo!

Ho dedicato parecchi anni della mia vita alla ricerca sugli stati alterati di coscienza e pagato con "deragli" più o meno costruttivi questo mio interesse: ora, dovendo trattare di questo argomento, troppi pensieri, troppe teorie, troppi esperimenti si precipitano sull'orlo della mia mente per dir la loro! Dietro front! Farò parlare il "professore della trance", come lo definiscono i suoi allievi, Georges Lapassade.

Non tenterò neanche di riassumere il suo pensiero ma proporrò frasi estrapolate dal suo libro "Dallo sciamano al raver" a mo' Mallarmé: decida il lettore come usarle.

"Ciò che si prova in tali stati è la percezione intensa di una appartenenza al cosmo e a tutto ciò che accade"

"... c'erano abbastanza ordinarie, non erano cose poetiche, come la montagna o l'immensità del mare. Eppure mi hanno sorpreso, come fossero cose estremamente profonde e preziose. Era come una meditazione delle cose."

"quella presenza arcana era proprio l'essere al di là delle cose: Ripensandoci, mi viene in mente Hegel, per una sua formula: la domenica della vita...La domenica della vita, in cui tutti gli uomini sono felici:"

"...percepivo le cose così come sono realmente. Non si tratta di allucinazione bensì proprio del suo contrario: le cose sono questo ma abitualmente non ce ne accorgiamo perché a separarci da noi stessi e dalle cose è la visione utilitaristica che imprimiamo alle cose."

"...abbiamo dimenticato i grandi miti che davano un orizzonte significativo alle esperienze estatiche."

"Non stupisce allora se in mancanza di una tradizione o di una cultura in grado di dare orizzonte a certi tentativi di "Uscire" in un reale più largo, più libero e più felice, questi poi diano luogo al consumismo, all'isteria, all'uso mortale delle droghe, a un cattivo uso della trance, insomma allo spettacolo di una falsa trance."

"La trance è uno stato sconosciuto della vita ordinaria."

"Tali stati prefigurano una gioia profondamente sepolta nel sistema nervoso che sembra anteriore alla divisione "originaria" del soggetto - così com'è sostenuta dalla psicanalisi-..."

"...Dioniso, il dio eternamente bambino dell'ebbrezza chimica, opera nella confusione, inizialmente caotica, affettiva e delirante, sulla quale tuttavia prende forma e si costruisce in un codice socialmente assimilabile il desiderio

e l'appello di un'altra lingua, di un altro corpo, di un altro mondo. La trance è questo passaggio dal caos al nuovo ordine, mai stabile, mai definitivo."

"I numerosi testi di Platone e di altri autori greci riguardanti al catartica musicale danno indicazioni molto precise sull'attività terapeutica dei greci e sulle cerimonie coribantiche. Mettendo a confronto passi dell'Ione e dell'Eutidemo è possibile ricostruire, secondo De Martino, due momenti successivi di uno stesso cerimoniale: - un momento di esplorazione musicale (o coreutica-musicale) in cui si utilizzano diverse melodie fino al momento in cui verrà trovata la melodia giusta. - un momento di ingresso nella danza nel momento in cui il futuro iniziato esce dalla sua inerzia per iniziare ad esprimere se stesso al suono della melodia giusta."

"Platone nel Fedro riprende la distinzione delle due "follie": - la mania che deriva dalle malattie umane; - e la mania divina, suddivisa in quattro sottocategorie la seconda delle quali, relativa ai culti orgiastici, e posta sotto l'ispirazione di Dioniso, è denominata telestica perché legata ai riti e agli esorcismi."

"In questi parossismi dionisiaci si trova così il concetto di rito di passaggio, il mito catartico di una morte ma finalizzata ad una nuova nascita (Dioniso stesso è nato due volte)"

"Orfeo è un grande sciamano che si aiuta con la musica, la magia e la medicina..."

"...è un insieme di tecniche, soprattutto musicali, che vengono utilizzate a fini terapeutici..."

"Il dionisismo ha un rapporto con la nascita del teatro greco"

"Nel rito il dio dà vita ad una rappresentazione"

"Il rituale comporta la teatralizzazione."

"L'estasi è insieme mezzo e fine del risveglio spirituale"

"...la danza rituale....all'inizio i movimenti sono regolari e ordinati ma, a poco a poco, il ritmo si accelera fino a spezzarsi del tutto: i danzatori con il corpo tremante eseguono salti frenetici e non si controllano più..."

"in terra d'esilio, la trance permetterà di abolire la realtà e di far ritorno, di esser trasportati nella terra natia. La perdita di coscienza è anche oblio, per un po' di tempo, della sofferenza."

"...ci si trasforma realmente in qualcun altro..."

"Dal momento che il cristianesimo sconfessa la trance, la respinge e la reprime, essa ricomparirà sempre più come un segno di patologia sociale."

"...i nuovi esorcisti: gli psicanalisti..."

"Lo sciamano è - per Levi-Stauss- uno psicanalista selvaggio"

"La psicanalisi incomincia a svilupparsi, alla fine del secolo scorso, con gli studi sull'isteria. Dal punto di vista tecnico, il dispositivo dell'ipnosi precede immediatamente quello della psicanalisi."

"...la grande crisi isterica, con le sue varie fasi, assomiglia ad una trance."

":::rave-party: qui si ritrova la ricerca sistematica di un'uscita dalla quotidianità tramite la trance"

"...bisogna riservare la nozione di estasi alla connotazione di stati vissuti per ipostimolazione e di parlare di trance quando si è nell'iperstimolazione."

"Nella maggior parte dei riti di possessione vi sono degli elementi di mimo: si tratta di rappresentare gli dei, gli antenati, e gli spiriti possessori..."

":::la tarantella: la danza del ragno...dava a vedere di voler assorbire avidamente il ritmo del tamburello e la melodia del violino..."

"...far sì che il corpo della tarantata si tramutasse in corpo-strumento e quindi in un corpo ritmico e melodico, per ristabilire il rapporto con qualche cifrato patire psichico..."

"...il ritmo dei tamburi sfonda la coscienza ordinaria, la spezza, la fa esplodere"

"La trance non è un fatto patologico. E' un fenomeno normale la cui base è neurofisiologica, corporale."

"I fenomeni di trance sono delle risposte del sistema nervoso centrale a diversi gradi di stimolazione o inibizione che debordano da ciò che il corpo è preparato ad affrontare."

"Uno degli aspetti principali degli stati di coscienza alterata è la modificazione del pensiero: l'attenzione si sposta verso l'interno"

"Si può indurre ad uno stato di possessione mediante la danza su una musica ritmata."

"Caratteristiche essenziali di quella crisi che si chiama trance sono il turbamento di un ordine, che è quello del nostro comportamento abituale, ma anche delle nostre maschere, del nostro "prestigio"; la rottura dell'unità"

psicobiologica, l'esplosione del corpo e della coscienza abitualmente ben resettata..."

"...vi è una sostituzione della personalità..."

"...l'ipnosi è più vicina alla trance cerimoniale, mentre l'isteria sarebbe più vicina alla trance selvaggia..."

"...il nostro guardaroba di ruoli..."

"...mettere in scena fantasmi proibiti nella vita normale. La trance ci regala l'alibi per poterci permettere pubblicamente le nostre trasgressioni..."

"Uno degli obiettivi delle tecniche ipnotiche è l'inibizione degli analizzatori."

"...stati di giubilo e di libertà interiore; quando ci si sente come sdoppiati, commedianti, ispirati..."

"...l'aspetto di teatralità, insieme alla musica e alla danza, è una caratteristica molto presente in tutti gli stati alterati di coscienza..."

"Nel teatro nulla è vero ma tutto deve svolgersi come se fosse vero. Il pubblico è affascinato dall'essere ingannato. Fra la possessione e il simulacro si opera un mutamento. Simulacro e possessione formano due sistemi distinti con leggi distinte. Ciò che rende possibile la possessione sono le credenze comuni e l'a priori dell'inconscio. Nel teatro accade il contrario: tutto è simulacro cosciente, tutto è gioco."

"La simulazione, il mascheramento e le diverse manifestazioni che noi non possiamo integrare alla religione e al sacro, dal momento che ci siamo fatti un'idea definita di questa categoria dell'esperienza, cessano di meravigliarci una volta che abbandoniamo l'immagine tradizionale di una coscienza individuale prigioniera dei suoi stati e completata, quasi sovraccaricata, da un'appendice di inconscio."

"Questa regione male conosciuta, tra menzogna e verità, non è forse al definizione dell'atto artistico? Non è forse il luogo di ogni creazione?"

Facciamo una pausa:...
Ti racconto una storia...

Questo capitolo è in formato audio.

Il CD contiene una storia e come tutte le storie che si rispettano, deve essere raccontata e ascoltata.

L'inquietante voce del Professor Ricagno vi accompagnerà in un villaggio di ominidi cacciatori di antilopi...

Altro da sé: il simbolo

Altro da sé: a ben rileggere quanto scritto fin'ora, tutto sembra convergere a questa ipotesi.

Il rito, la rappresentazione, l'opera d'arte, gli stati alterati di coscienza, tutto è essere "altro".

Tutto ciò che è "altro" è Simbolo.

"Tutto ciò che è transitorio è simbolo" . Goethe

Ovidio (43-17 a.C)

Metamorfosi, libro I

*"...la dea sentenziò: «Andando via dal tempio
velatevi il capo, slacciatevi le vesti
e alle spalle gettate le ossa della grande madre».*

Lungo fu il loro smarrimento...

*Ma a un tratto il figlio di Promèteo rasserena la sua sposa
con queste parole pacate: «O io m'inganno o giusto
è l'oracolo e non c'induce in sacrilegio.*

*La grande madre è la terra; per ossa credo intenda
le pietre del suo corpo: queste dobbiamo noi gettarci alle spalle».*

...ubbidendo, lanciano pietre alle spalle sui loro passi.

*E i sassi (chi lo crederebbe se non l'attestasse il tempo antico?)
cominciarono a perdere la loro rigida durezza,
ad ammorbidirsi a poco a poco e, ammorbiditi, a prendere forma.
Poi, quando crebbero e più duttile si fece la natura loro,
fu possibile in questi intravedere forme umane,
ancora imprecise, come se fossero abbozzate
nel marmo, in tutto simili a statue appena iniziate.*

...

*E in breve tempo, per volere degli dei, i sassi
scagliati dalla mano dell'uomo assunsero l'aspetto di uomini,
mentre dai lanci della donna la donna rinacque."*

Il tema della trasformazione, nel positivo e nel negativo, attraversa tutta la storia del divenire umano.

Da una trasformazione, appunto, avvengono creazione e ri-creazione dell'uomo, quale il passaggio tra le Ere successive, come attestano gli splendidi versi delle *Metamorfosi* di Ovidio, nell'episodio di Deucalione e Pirra, in cui si parla di diluvio (i Greci menzionavano ben tre distruzioni successive) e di pietre, scheletro della Madre Terra.

Senza trasformazione, non vi può essere sviluppo.

La storia , sia pure vichianamente intesa coi suoi corsi e ricorsi, è frutto di continue trasformazioni, che sovente si materializzano in simboli, veicolo della trasformazione stessa.

Spesso il contenuto di tali simboli è oscuro a coloro stessi che ad essi fanno ricorso, veicolando contenuti filogenetici e ontogenetici divenuti, o da sempre, inconsci.

Simbolo deriva del verbo greco *sùmbolon*, che significa intrecciare, mescolando insieme, come avviene nel confluire delle acque, l'evidente e il nascosto, e il nascosto può essere raggiunto solo attraverso ciò che si vede, quindi il significato e la sua espressione, il simbolo, appunto.

Ogni simbolo possiede due o più significati.

Appartiene all'ordine mentale, e al semantico, anche se non è di pertinenza del razionale nè della lingua, ma piuttosto della sfera sensoriale percettiva, la prima presente nell'essere umano.

L'ibrido (dal latino *hybrida*, incrocio tra razze o condizioni sociali diverse) è un'arbitraria giustapposizione di diversi elementi, animati e/o inanimati.

Un ibrido segna sempre un passaggio, da una forma data, esistente in natura, ad un'altra, che "contamina" la prima, partendo dall'immaginario stesso dell'uomo.

Il sogno è uno dei primi luoghi privilegiati dell'ibrido.

Significativamente, presso gli Egizi, sogno significava vegliare, ma anche svegliarsi, cioè accedere ad una realtà altra.

Nel 100 d.C., nel Papiro Insinger, sta scritto: "Il dio ha creato i sogni per indicare la via a colui che dorme, gli occhi del quale sono nell'oscurità" (evidente collegamento con la pratica dell'*incubatio*, dal latino *incubare*, che significa dormire in un luogo, legata al culto degli dei ctonii).

Il sogno offre contaminazioni provenienti direttamente dall'inconscio, forme mascherate in cui si esercita la censura, con cui il direttore di scena del grande teatro del sogno mimetizza i suoi personaggi per consentire loro di venire alla ribalta. Sostituzioni e contaminazioni sono al servizio della condensazione, che è uno dei meccanismi principi del sogno individuati cento anni fa da Sigmund Freud (*L'Interpretazione dei sogni*, 1900). L'affetto che investe il simbolo è rimosso, e chi si vale del simbolo quasi sempre ne ignora il significato più nascosto. Tuttavia possiamo ipotizzare che, in origine, il simbolo sgorgasse, proprio come una polla d'acqua da cui zampilla una sorgente, dalle idee e dagli interessi più profondi, seppure inconsci, dell'uomo, quelli riguardanti se stesso, soprattutto come corporeità, e i propri più stretti parenti, la nascita, la sessualità e la morte. Di inconscio si tratta, in quanto il movimento emotivo di base è, per definizione, indifferenziato, senza direzione, un movimento appunto di un'energia che preme per uscire in mille, appropriati, liberi rivoli. Così, protetta dalla rimozione, la mente umana dei nostri progenitori metteva in rapporto due o più idee, creando il simbolo, espresso nel linguaggio rappresentativo dell'arte. Lo scopriamo oggi già dai primordi eguale, dovunque l'uomo del Paleolitico si sia recato ed abbia vissuto, come è poi sempre avvenuto, anche in riferimento a tempi, spazi e famiglie culturali diverse.

Già Freud riteneva che inizialmente vi fosse un'identità concettuale e linguistica riguardo a ciò che oggi è connesso simbolicamente .

Sicuramente, all'inizio, l'uomo deve aver colto con immediatezza semplificatrice e priva di sovrastrutture le "somiglianze" tra due oggetti/idee, operazione peraltro utile al fine di una rapida assimilazione di nuove esperienze, somiglianze che poi potevano essere intrecciate assieme dal simbolo.

Poi di seguito:

...la comunanza dell'uomo col fratello animale, più evidentemente immediata all'alba dell'umanità, viene a costituire subito, nell'uomo fabbricatore di utensili e di arte, un tema privilegiato sia della mente che della raffigurazione artistica, attraverso il medium della ritualità.

Ciò implica nell'uomo l'esistenza di una mente, e, come osserva un filosofo contemporaneo, "l'appartenenza alla classe di oggetti dotati di mente fornisce un'importantissima garanzia- la garanzia di una certa rilevanza morale. Solo gli esseri dotati di mente possono avere a cuore qualcosa; solo loro si preoccupano di ciò che accade"(Dennet, p 14).

Si tratta certamente di una mente immaginifica.

Da notare che, fino a poco tempo fa, si pensava ad una natura essenzialmente linguistica del pensiero; oggi, anche da parte di cognitivisti, si ipotizza una origine essenzialmente pittorico-visiva della conoscenza, con simboli multistratificati. Come già sostenuto da Bruner e Piaget, le immagini sono simboli nella mente, con autonomia sia cognitiva che di rappresentazione (Cfr. anche Benedetti, e Filingeri).

Per quanto riguarda la "sensorializzazione dell'esperienza" di cui parla Gaetano Benedetti, va sottolineata la funzione di rivelare, oltre che di nascondere, del simbolo, in cui tutto appare sotto forma di immagini visive, concetto correlato a quello imprescindibile di "emozionale" (Fritz Morgenthaler), che riporta all'Es e ai movimenti emotivi pulsionali, ben al di là del simbolo.

"Il simbolo non è un rivestimento meramente accidentale del pensiero ma il suo organo necessario e essenziale."

Cassirer

"L'uomo non può più sottrarsi alle condizioni di esistenza che lui stesso si è creato; egli deve conformarsi ad esse. Non vive più in un universo soltanto fisico ma in un universo simbolico. Il linguaggio, il mito, l'arte e la religione fanno parte di questo universo, sono i fili che costituiscono il tessuto simbolico, l'aggrovigliata trama della umana esperienza. [...] Queste forme sono essenzialmente forme simboliche. Invece di definire l'uomo come un animal rationale si dovrebbe dunque definirlo come un animal symbolicum. In tal guisa si indicherà ciò che veramente lo caratterizza e che lo differenzia rispetto a tutte le altre specie e si potrà capire la speciale via che l'uomo ha preso: la via verso la civiltà."

Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando, II, pp. 79-81.

" Il primo problema che ci si presenta nell'analisi del linguaggio, dell'arte, del mito consiste nella questione del come un determinato contenuto singolo della sensibilità possa esser reso portatore di un generale "significato" spirituale.[...] Se la filosofia della civiltà riuscirà a far propri e rendere evidenti tali tratti fondamentali, essa avrà assolto in un senso del tutto nuovo al suo compito di dimostrare, di fronte alla molteplicità delle manifestazioni dello spirito, l'unità della sua essenza, e infatti quest'ultima si dimostra nella maniera più evidente nel fatto che la varietà dei suoi prodotti non pregiudica in alcun modo l'unità del suo produrre, ma invece proprio la dimostra e conferma per la prima volta."

E. Cassirer, Filosofia delle forme simboliche, I, Il linguaggio, (1923), Firenze, La Nuova Italia, 1961, rist. 1987, pp. 31-2, 48

"Se tutta la civiltà si dimostra attiva nella creazione di determinati mondi di immagini, di determinate forme simboliche, lo scopo della filosofia non consiste nel ritornare al di qua di tutte queste creazioni, ma invece nel comprenderle e renderle coscienti nel loro fondamentale principio creativo. Solo in questa consapevolezza il contenuto della vita si eleva alla sua forma autentica. La vita emerge dalla sfera della mera esistenza data da natura: essa non rimane né un elemento di questa esistenza, né un processo meramente biologico, ma si trasforma e si perfeziona divenendo forma dello spirito." (E. Cassirer, Filosofia delle forme simboliche)

Lo studio delle strutture fondamentali della conoscenza ha caratterizzato tutta la ricerca teoretica di Cassirer. Già nella sua prima opera, *Il concetto di sostanza e il concetto di funzione*, del 1910, veniva condotta un'analisi delle leggi costitutive del conoscere, attraverso l'indagine sulla matematica e sulle scienze della natura, dove la conoscenza raggiunge il più alto grado di universalità e necessità. "La forma della conoscenza quale ivi venne determinata, coincise quindi in sostanza con la forma della conoscenza esatta". Nella prefazione alla *Filosofia delle forme simboliche* Cassirer denuncia come angusta questa prospettiva, allorché si pone il problema di estendere i risultati teorici di quelle ricerche sulla critica della conoscenza scientifica ad una critica di tutti i fenomeni culturali. "Nello sforzo di rendere fecondi per la trattazione dei problemi pertinenti alle scienze dello spirito i risultati di tali indagini (*Il concetto di sostanza e il concetto di funzione*), le quali riguardavano essenzialmente le strutture del pensiero matematico e scientifico, mi si era fatto sempre più chiaro come la teoria generale della conoscenza non fosse sufficiente, nella sua corrente accezione e limitazione, per una fondazione metodica di quelle scienze. Se si voleva arrivare a tale fondazione, il piano di questa teoria appariva bisognoso di essere ampliato nei suoi principi. Anziché indagare i presupposti

scientifici della conoscenza del mondo, occorre pensare a stabilire e delimitare, l'una rispetto all'altra, almeno nell'ambito generale, le varie forme fondamentali dell' 'intelligenza' del mondo, e cogliere ciascuna di esse più nettamente possibile nel suo peculiare intento e nella sua peculiare forma spirituale".

Si presenta, a questo punto, il problema preliminare della chiarificazione, teoreticamente fondata, della possibilità di visioni del mondo che non siano solo scientifiche; in secondo luogo è da vedere come la conoscenza concettuale, propria delle scienze esatte, si ristruttururi, all'interno delle "forme simboliche", rivolgendosi fondamentalmente non più ai suoi propri contenuti, ma cercando di cogliere le mediazioni di pensiero che intercorrono tra quelli.

Il punto da cui Cassirer parte è la convinzione che l'essere e la conoscenza dell'essere siano la stessa cosa. Non c'è infatti essere al di fuori del processo mediante il quale la funzione conoscitiva coglie l'oggetto nelle sue determinazioni. Questo processo è problematico, nel senso che l'essere dell'oggetto non è il punto di partenza, metafisicamente dato, che bisogna scoprire, ma rappresenta il significato "ideale" - in senso platonico (come avevano inteso Platone, Cohen e Natorp) - presente come principio su cui la conoscenza si fonda. "Solo là dove l'essere assume il significato nettamente determinato di problema, il pensiero assume il significato nettamente determinato di principio. Esso ora non accompagna più semplicemente l'essere, non è un semplice riflettere "su di" esso, ma la sua specifica forma interna è ciò che, da parte sua, determina la forma interna dell'essere".

La scienza, da una parte, ci mostra come l'oggetto, nel suo stesso essere tale, si determini solo attraverso le mediazioni di una particolare struttura logico-concettuale, che conferisce forma specifica alla conoscenza scientifica. D'altra parte, però, "l'essere unico a cui il pensare si tiene fermo e da cui sembra non poter prescindere senza distruggere la sua propria forma, si ritrae sempre più dal dominio della conoscenza. Esso diviene una mera X che, quanto più afferma rigorosamente la sua unità metafisica, come 'cosa in sé', tanto più sfugge ad ogni possibilità di conoscenza per essere alla fine sospinta completamente nel campo dell'inconoscibile". Però la perdita della nozione dell'essere unitario e la sua frantumazione nella molteplicità degli oggetti fenomenici parrebbe comportare lo stesso dissolvimento dell'unità del sapere; e tale infatti è, se la si riferisce al sapere degli oggetti "semplici". Emerge perciò l'esigenza metodologica di costruire un'unità diversa, puramente funzionale, che prenda il posto dell'unità sostanzialistica da cui era dominato l'antico concetto dell'essere.

In *"Il concetto di sostanza e il concetto di funzione"*, Cassirer ha già dimostrato come l'attività logico-concettuale consenta di raggiungere l'oggettività della conoscenza scientifica; il problema che affronta nei due primi volumi della *Filosofia delle forme simboliche* è di vedere se e in che modo altre funzioni fondamentali dello spirito raggiungono l'oggettività. "La conoscenza resta fondamentalmente indirizzata a questo fine: far rientrare il particolare in una forma intesa come legge e come ordine universale. Ma accanto a questa forma di sintesi intellettuale, che si presenta e

opera nel sistema dei concetti scientifici, altre specie di attività formatrici si trovano nel complesso della vita spirituale, Anch'esse possono venir indicate come determinati modi di "obiettivazione": cioè come mezzi per conferire a una entità individuale un valore di universalità; ma esse raggiungono questo scopo della universale validità per una via totalmente diversa da quella del concetto logico e della norma logica. Ogni vera funzione fondamentale dello spirito presenta in comune con la conoscenza un'unica caratteristica di valore decisivo, costituita dall'aver in se stessa un'attività originaria formativa e non semplicemente riproduttiva. Essa non esprime in maniera meramente passiva una entità esistente, ma racchiude in sé un'energia autonoma dello spirito attraverso la quale la semplice esistenza dei fenomeni acquista un significato determinato, un peculiare valore ideale. Ciò vale per l'arte come per la conoscenza, per il mito come per la religione. Essi tutti vivono in peculiari mondi di immagini nei quali non semplicemente si rispecchia un dato empirico, ma che essi, invece, producono secondo un principio autonomo. E così ciascuno di essi si crea anche forme simboliche che, sebbene non siano dello stesso genere dei simboli intellettuali, sono ad essi equivalenti per la loro origine spirituale".

Questa visione è, per Cassirer, coerente con la rivoluzione copernicana di Kant, intesa nel senso allargato delle tre Critiche. Il primato della funzione rispetto all'oggetto diventa il principio fondamentale di ogni attività formatrice tesa verso il mondo: la critica della ragione diventa così critica della civiltà". A questo punto l'enucleazione del principio formale, garante dell'universalità delle scienze dello spirito e nello stesso tempo capace di cogliere la particolarità di ciascuna delle forme singolari, si presenta come il nuovo problema emergente della ricerca filosofica. "Se si potrà trovare un *medium* attraverso cui trascorra ogni forma, quale di realizza compiutamente nelle singole fondamentali direzioni della vita spirituale, e in cui ciò nondimeno esse mantengono la loro particolare natura, il loro carattere specifico, sarà dato il necessario termine medio per una considerazione che estenda alla totalità delle forme spirituali i risultati raggiunti dalla critica trascendentale per la pura conoscenza".

Questa funzione mediatrice è individuata da Cassirer nel simbolo. L'approccio alla teoria del simbolo è di tipo linguistico. Il linguaggio, allorché si fa veicolo di espressione, attua un'operazione rappresentativa, intesa come "la presentazione di un contenuto in un altro e per mezzo di un altro (...) essenziale per la costruzione della conoscenza stessa e condizione della sua peculiare universalità formale". In quest'operazione rappresentativa il simbolo mantiene un determinato significato ideale che, come tale, permane, di contro al reale mutarsi del contenuto singolo della coscienza. "L'atto della determinazione concettuale di un contenuto procede di pari passo con l'atto del suo fissarsi in un qualche simbolo caratteristico. Così ogni pensiero veramente rigoroso ed esatto trova il suo punto fermo solo nella simbolica, nella semiotica, sulla quale esso poggia".

Come il linguaggio, anche gli altri modi della conoscenza sono simbolici. "Il mito, l'arte e così il linguaggio e la conoscenza divengono simboli; non già nel senso che essi

designino sotto forma di immagini, di allegoria che allude e spiega, una pluralità precedentemente data, bensì nel senso che ciascuna di queste forme crea e fa emergere da se stessa un suo proprio mondo di significato. In esse si manifesta l'autodispiegamento dello spirito: e soltanto per mezzo di esse sussiste in lui una 'realtà', un essere determinato ed organico".

Cassirer concepisce il simbolo come "il complesso di quei fenomeni in cui si presenta in genere una qualsiasi realizzazione significativa del sensibile, in cui un elemento del suo esistere e del suo esser-così si presenta al tempo stesso come differenziazione e materializzazione, come manifestazione e incarnazione di un significato".

Ciascuna delle forme simboliche individua un determinato modo in cui un aspetto specifico del reale si costituisce e il simbolo viene a svolgere la funzione di *medium* per le operazioni trascendentali che presiedono al processo di oggettivazione. Riflettendo su questo punto del trascendentalismo di Cassirer, Habermas ha osservato che "l'oggetto fenomenico non viene più immediatamente costituito con le categorie dell'intuizione e dell'intelletto, bensì attraverso un'operazione trascendentale riconoscibile nella sfera della sensibilità stessa: con la creazione dei simboli ordinati sistematicamente, conferenti oggettività alle impressioni sensoriali. L'intelletto non può compiere da solo la sintesi dei fenomeni; ci vogliono i simboli per far sì che, nel dato, traspaia la traccia di un non-dato. Al soggetto conoscente il dato di fatto intramondano è presente solo nella misura in cui trae da se stesso forme capaci di rappresentare una realtà inaccessibile alla intuizione sensibile. È in quanto rappresentata che la realtà diventa fenomeno. La rappresentazione è la funzione fondamentale della coscienza trascendentale; e la sua opera non è decifrabile che indirettamente, in base alle relazioni grammaticali delle forme simboliche. La Filosofia delle forme simboliche, nella quale si risolve la critica della ragion pura, intende tutto ciò nel senso di un'analisi logica del linguaggio impostata in maniera trascendentale".

Cassirer procede nell'analisi delle forme simboliche non per una via sistematica, bensì tracciandone una fenomenologia. L'impianto fenomenologico - nel senso di Hegel - a cui esplicitamente Cassirer fa riferimento, costituisce il presupposto fondamentale della conoscenza filosofica che voglia porsi di fronte al "corso dello spirito oggettivo per ricreare l'energia dello sviluppo della civiltà e scolpirne le forme agli occhi di uno spettatore che abbia una visione sinottica della filosofia, visione che è capace di offrirci l'ontogenesi di ciò che lo spirito oggettivo ha fatto per generazioni nel difficile lavoro filogenetico".

Secondo Cassirer il significato metodologico della Fenomenologia dello spirito di Hegel è racchiuso nell'idea che per abbracciare la totalità delle forme spirituali sia necessario cogliere il passaggio da una forma all'altra, che solo nello svolgimento del movimento del pensiero la verità progressivamente si mostri. "La riflessione filosofica non contrappone in questa maniera il fine all'inizio e a ciò che sta in mezzo, ma li considera tutti e tre elementi integranti di un complesso movimento unitario. In questo principio fondamentale della trattazione la filosofia delle forme simboliche si trova d'accordo con l'impostazione hegeliana, sebbene nel giustificarlo e nello

svolgerlo sia costretta a seguire altre vie. Anch'essa vuole offrire all'individuo la scala che lo conduca dalle formazioni primarie, quali si trovano nel mondo della 'coscienza immediata', al mondo della 'coscienza pura'. Di nessuno dei gradini di questa scala si può fare a meno *sub specie* della riflessione filosofica".

I limiti di questo studio impediscono di seguire tutto lo sviluppo di tale scala; ciò che può essere utile fare è di enucleare il momento in cui ciascuna forma raggiunge la verità: cioè il momento della concettualizzazione in cui ciascuna forma conclude il proprio processo di oggettivazione, o, per meglio dire, nella comparazione dei modi di formazione del concetto, che si afferma il carattere simbolico, e perciò unitario, di tutte le costruzioni spirituali.

Le lunghe analisi che Cassirer conduce nel mondo del mito e delle forme linguistiche lo portano a concludere che linguaggio e mito sottostanno a medesime o analoghe leggi spirituali di sviluppo, la comprensione delle quali si può raggiungere solo dopo che si sia dimostrata la radice comune dalla quale provengono entrambe: questa radice è il pensiero metaforico. Per metafora Cassirer intende "il consapevole surrogato alla designazione di un certo contenuto rappresentativo mediante il nome di un altro contenuto, il quale in qualche tratto è simile al primo, oppure presenta certe mediate 'analogie' con esso".

I due contenuti, di cui la metafora costituisce il tramite, stanno fissi come significati in sé determinati e indipendenti, e tra essi ha luogo il movimento della rappresentazione che porta alla sostituzione dell'uno all'altro nel momento dell'espressione. La maniera in cui il processo rappresentativo, di cui la metafora è espressione, si attua costituisce il perno della connessione tra linguaggio e mito, perché formazione linguistica e formazione mitico-religiosa hanno alla loro radice la stessa forza spirituale di formazione, che Cassirer chiama "intensificazione dell'intuizione sensibile". La specifica natura di questa forza spirituale è rilevabile nelle modalità con cui agisce nella formazione dei concetti linguistico-mitici. L'intuizione, in questi concetti, si concentra, per così dire, in un unico punto della realtà, si restringe, acquistando di penetrazione, per focalizzare il "significato" che la pienezza dell'intuizione immediata fa scaturire. Mentre nello spazio concettuale della logica domina una luce uniforme, diffusa, lo spazio intuitivo del mito e del linguaggio è raffigurabile come una successione di luoghi dai quali promana un'intensa energia luminosa - i punti focali del significato - e di luoghi avvolti nella penombra. Per i concetti mitici e linguistici i rapporti di estensione e quelli quantitativi non hanno importanza, ciò che conta l'intensità e la qualità; la parte e il tutto si correlano in un rapporto di equivalenza per cui non già la parte rappresenta soltanto il tutto e l'individuo soltanto il genere, ma essi sono l'una e l'altra cosa insieme. Il principio che sta alla base tanto della metafora linguistica quanto di quella mitica è il principio della *pars pro toto*. Parlando del pensiero magico, che, come quello linguistico e mitico, è pensiero metaforico, Cassirer scrive: "Tutto quanto il pensiero magico, come ben si sa, è dominato e pervaso da questo principio. Chi si è impadronito di una qualche parte del tutto, ha con ciò ottenuto il potere, in senso magico, sopra il tutto: quale importanza

abbia questa parte per la struttura e la connessione del tutto, quale 'funzione' adempia in esso è qui relativamente indifferente".

Tutto ciò dimostra la contrapposizione tra la formazione concettuale discorsiva e la formazione dei concetti linguistico-mitici. La filosofia che si occupa di queste ultime forme spirituali resta in una regione intermedia "della semplice mediatezza" e sempre più sembra perdere l'unità assoluta dell'essere perché si riferisce ad un'esperienza esterna del mondo che resta legata ad un processo di un'oggettivazione in cui la mediazione simbolica coglie solo *singolarmente* la varia molteplicità dei simboli.

Un problema diverso, anche se fa parte della tematica sulla struttura dei concetti conoscitivi è quello riguardante al forma dei concetti storici. La distinzione fatta dal neocriticismo storicistico tra i concetti generalizzanti della scienze naturali e quelli individualizzanti delle scienze storiche, per Cassirer è insufficiente. È vero infatti che la individualizzazione storica indaga il "qui" e "l'ora" per affermarli e conoscerli in quanto tali, mentre le scienze della natura li assumono come semplici casi particolari di una legge generale; però la conoscenza della particolarità dei fatti concreti costituisce soltanto la *materia* della scienza storica. Perché i fatti particolari acquistino un senso è necessario che la *forma* specifica del sapere storico li connetta tra loro; essi devono "essere veduti *sub specie* della storia, stare come membri di un determinato svolgimento o di un determinato nesso teleologico.[...] Ogni considerazione storica deve spingersi a questi punti pregnanti dello svolgimento, nei quali si congiungono, come punti focali, le intere serie degli avvenimenti. [...] Allorché dal fiume uniforme del tempo emergono momenti determinanti, che entrano in relazione reciproca e si congiungono in serie, con ciò si fanno chiari l'inizio e il fine dell'accadere, il suo 'dove' e il suo 'dove'. Anche il concetto storico è dunque caratterizzato da ciò, che qui in un solo tratto si stabiliscono mille connessioni; e non tanto nell'intuizione del singolo, quanto piuttosto nella considerazione di quelle connessioni che costituiscono ciò che noi chiamiamo lo specifico 'senso' storico dei fenomeni, la loro portata storica".

Ritornando alla questione della forma simbolica della conoscenza umana in generale, Cassirer affronta la questione capitale relativa alla possibilità del pensiero di oltrepassare il piano del simbolo per cogliere la realtà in esso contenuta. Per condurre questa ricerca occorre analizzare l'esperienza interna del soggetto, "non cercare il vero immediato nelle cose esteriori, ma cercare in noi stessi. Non già la natura come il complesso degli oggetti nello spazio e nel tempo, bensì il nostro proprio io, non già il mondo delle cose, bensì il mondo della nostra esistenza".

La questione che qui viene posta investe il rapporto tra la psicologia e la teoria della conoscenza, ovvero il rapporto tra le tre originarie fonti della conoscenza sulle quali, secondo la *Critica della ragion pura*, si fonda in generale la possibilità dell'esperienza: senso, immaginazione e intelletto. La chiarificazione della struttura della conoscenza percettiva e della conoscenza intuitiva è possibile, per Cassirer, se si evitano i fraintendimenti delle posizioni "della psicologia intesa come scienza naturale e fondata su interpretazioni causali, o del metodo della pura descrizione come tale".

Nella scuola neokantiana fu Natorp a eliminare questi fraintendimenti psicologistici e ad affermare che l'oggetto della psicologia non è un fenomeno, ma semplicemente il puro fatto dello stesso apparire. Essa non ha a che fare con un essere già determinato, ma ricerca "ciò che forma il presupposto e il fondamento di ogni siffatta determinazione"; tale principio e fondamento è la coscienza stessa, intesa come "pura potenzialità per tutte le formazioni oggettive". "In tal modo - scrive Natorp - diventa assolutamente impossibile inserire sia la coscienza nella natura, come avviene in Aristotele, sia, come fa la massima parte degli psicologi moderni, trattare la coscienza con gli stessi mezzi di pensiero che servono per la natura e presentarla quindi come un'altra natura, ancorché la si consideri come posta accanto alla natura e magari come tale da comprendere in sé la natura. Come secondo universo rispetto a quello della conoscenza teoretica in senso kantiano si trova ora il mondo morale e come terzo il mondo dell'arte; vi è forse ancora, come mondo trascendente rispetto a questo, il mondo della religione. Ma il mondo interiore della coscienza non si lascia in alcun modo sovraordinare, coordinare o subordinare logicamente a questi quattro mondi; anzi rispetto ad essi, rispetto all'oggettivazione di ogni specie o grado, rappresenta per così dire l'opposto, rappresenta il proprio volgersi verso l'interno, cioè l'ultima concentrazione di essi tutti nella coscienza vivente. Questa concentrazione è ciò che il concetto di psichico come di coscienza, conformemente a tutto il suo significato concreto, non deve semplicemente riconoscere come dato in precedenza, ma deve anzitutto stabilire e sviluppare".

Tutto questo era già stato percorso dalla *Critica della ragion pura*, laddove si dice che l'appercezione trascendentale è condizione della possibilità della percezione. L'unità sintetica dell'appercezione deve accompagnare ogni rappresentazione, sia essa sensibile o intellettuale in quell'atto di spontaneità per cui le rappresentazioni riferite ad un oggetto si riuniscono in una coscienza. Il complesso delle regole secondo le quali la spontaneità della connessione si compie è raccolto nella prima critica kantiana sotto il concetto di intelletto. L'intelletto - scrive Cassirer - è la semplice espressione trascendentale per indicare il fenomeno fondamentale per cui ogni percezione, come percezione cosciente, deve sempre e di necessità essere percezione formata. La percezione non potrebbe essere pensata né come appartenente all'io, né riferirsi oggettivamente a qualcosa, a un oggetto percepito, se queste due specie di relazioni non fossero soggette a leggi universali e necessarie; soltanto queste leggi conferiscono alla percezione tanto il suo significato 'soggettivo' come il suo significato 'oggettivo', la liberano dalla sua singolarità e le danno il suo posto nel tutto della coscienza e dell'esperienza oggettiva".

Che, del resto, gli elementi che fanno parte dei processi psicologici stabiliscano tra loro connessioni è un fatto da tutti ammesso, ma resta da chiarire che cosa rende possibile che le connessioni vengano poste. Cassirer ritiene che la questione sia risolvibile solo riaffermando, anche in campo psicologico, "il primato della relazione", ovvero una concezione che conferma la natura formale della psicologia, in base alla quale ogni percezione momentanea rimane insignificante se non è correlata in un

quadro di comprensibilità, tale da determinarne il suo significato oggettivo. "Noi cerchiamo di esprimere questo reciproco determinarsi, introducendo per esso il concetto e il termine di 'frequenza simbolica'. Per 'frequenza simbolica' si deve quindi intendere la maniera in cui l'esperienza vissuta della percezione, in quanto esperienza di 'senso', racchiude in sé un determinato 'senso' non intuitivo, e immediatamente lo esprime in modo concreto. Si tratta qui non di semplici dati percettivi in cui si siano successivamente innestati certi atti appercettivi. [...] E' invece la percezione stessa, in virtù della propria struttura immanente, che acquista una specie di articolazione spirituale, la quale, in quanto in se stessa ordinata, appartiene anche a un determinato ordine di significato. [...] Il processo simbolico mostra da un lato come l'analisi della coscienza non possa mai ricondurre a elementi 'assoluti', giacché la relazione, il puro rapporto è ciò che domina la struttura della coscienza e che si manifesta in essa come l'autentico *a priori*, come l'elemento essenziale primo. [...] Non vi è alcuna percezione cosciente che sia semplicemente 'data' e che come tale sostenga interamente la sua parte; ogni percezione ha invece in sé un determinato 'carattere di tendenza', per mezzo del quale rinvia al di là dello *hic et nunc*".

La via della soggettività ci ha così ricondotto all'interno del regno dei simboli e del pensiero rappresentativo. La fenomenologia della conoscenza, esaurita una ulteriore figura della struttura dello spirito, è pronta a occuparsi del mondo oggettivo della scienza, in tal modo portando a compimento il programma della *Filosofia delle forme simboliche*. Ché solo nella funzione significativa che sta a base della struttura della conoscenza scientifica si può cogliere il momento conclusivo dell'intero processo della creazione spirituale. Poiché "il concetto, in ogni particolare livello della cultura, esprime i significati e fissa le relazioni peculiari a quel particolare livello con un sufficiente grado di necessità logica e ne garantisce la loro validità oggettiva", i concetti matematici e scientifici rappresentano il momento in cui il processo di oggettivazione raggiunge la sua massima rigosità, determinatezza, universalità e necessità, essendosi liberato dalle connessioni con la sensibilità, presente nei livelli inferiori, per giungere il "pensiero puro".

La forma teoretica del pensiero puro, nel regno del concetto naturale del mondo, analizzato sin qui, si è venuta chiarendo nel suo prodotto, nei contenuti oggettivi dell'intuizione. Ma i principi della formazione teoretica non sono stati isolati e determinati in sé. "Il pensiero, formando una determinata immagine della realtà, esprimendola per così dire da se stesso, rimaneva d'altro lato legato proprio a questa immagine derivata dal suo proprio fondo. Il suo sapere di se stesso non può essere da lui ottenuto altrimenti che in virtù di questo mezzo, con la mediazione di un sapere oggettivo".

Il processo conoscitivo, a questo livello, si rivolge alla singola formazione per renderla direttamente rappresentabile sotto il profilo intuitivo. Lo sviluppo dello spirito esige che si compia un processo di smaterializzazione e di liberazione, la cui meta è la costituita dall'universale che si può manifestare nell'esempio singolo, ma che non esaurisce mai nessun contenuto. Lo strumento conoscitivo di cui il pensiero puro si

serve per questa operazione è il concetto scientifico. Il compito primo del concetto scientifico è quello di "stabilire una regola di determinazione, la quale debba trovare conferma nell'intuizione e realizzarsi nel campo dell'intuizione". Ma proprio perché questa regola vale per il mondo dell'intuizione, non appartiene più a quel mondo. Essa significa qualcosa di speciale e di diverso, nel senso che, a differenza delle forme della visione naturale del mondo, non solo elabora formalmente la realtà, ma si riconosce come funzione universale del pensiero, andando in tal modo ben al di là del semplice "venir posta per"; infatti è proprio in questo riconoscimento - che è un autoriconoscimento - che consiste il presupposto della conoscenza teoretica del mondo. A questo livello la conoscenza scioglie i rapporti con la realtà concreta e individualmente determinata delle cose, per "rappresentarli come tali nella universalità della loro 'forma', nel loro carattere di relazione".

Il concetto scientifico instaura un tipo nuovo di rapporto, che Cassirer chiama "critico", nel senso che alla relazione concetto-intuizione si sostituisce un'attività specifica e indipendente del pensiero, la quale si sviluppa secondo norme e criteri che si trovano nel pensiero stesso. Questa attività costruisce in piena autonomia il mondo dei simboli, "abbozza costruttivamente gli schemi con cui e su cui orienta la totalità del mondo. Certo neppure questi schemi possono rimanere nel vuoto del puro pensiero astratto. Abbisognano di un punto di arresto e di sostegno, ma non l'assumono più semplicemente dal mondo empirico delle cose, se li creano invece essi stessi".

La determinazione logica, in cui la funzione conoscitiva si inquadra, non costituisce un nuovo modo di rapportare il pensiero con le cose in quanto già a livello di conoscenza intuitiva si è visto che questo rapporto non è mai immediato, ma è possibile solo in virtù di specifiche forme connettive. La novità del concetto logico-scientifico risiede nel fatto che in esso il pensiero non guarda più ad una realtà esterna, ma si rivolge a se stesso, non opera secondo forme già costruite, ma le crea. A Cassirer preme notare che non c'è una frattura fra i vari livelli del sapere: la conoscenza scientifica completa la struttura delle formazioni simboliche, raggiungendo la consapevolezza del pensiero puro. "Sia che innalziamo ai suoi gradi più alti, sia che scendiamo ai suoi gradini più bassi, sia che indaghiamo l'intuizione o il pensiero puro, la formazione dei concetti nel campo del linguaggio o nel campo logico-matematico, troviamo sempre quell'unità nella molteplicità che si presenta e si esprime, con qualcosa di identico quanto al suo senso, nei gradi più diversi della conoscenza. E questa superiore unità è in tutti i casi non tanto l'unità del genere, sotto cui la specie e gli individui vengono assunti, quanto piuttosto l'unità del rapporto, in virtù del quale un molteplice si determina come internamente collegato".

Questo rapporto, su cui il concetto deve essere fondato, rimane tale qualunque sia il mondo concettuale in cui si muove: il contenuto pensato non tocca e non cambia la forma pura del pensiero. In tale prospettiva il rapporto tra concetto e oggetto diventa il momento in cui concretamente la funzione produttiva e costruttiva del concetto si manifesta. Dopo la rivoluzione copernicana non si tratta più di rispecchiare analiticamente l'unità sostanziale della cosa, bensì solo in virtù di una possibile unità

sintetica pensata in precedenza si può rappresentare l'unità analitica. Al problema del "carattere dell'oggetto" si sostituisce il problema del "valore oggettivo".

Da questa acquisizione della critica kantiana Cassirer ricava quello che chiama "il rapporto puramente ideale di condizionamento", secondo il quale si definisce la funzione concettuale nell'essere essa la condizione necessaria all'esistenza dell'oggetto. Superato ogni dualismo sostanzialistico che ponga un rapporto di tipo ontico-reale, concetto e oggetto costituiscono la relazione simbolica nella quale si raggiunge l'oggettività. All'interno del processo oggettivante l'oggetto della conoscenza acquista il suo esatto significato solo se e in quanto viene riferito ad una determinata funzione della conoscenza e in tal modo entra in connessione sistematica con gli altri contenuti di quella. La conoscenza, creando per sé questi oggetti, si è completamente staccata da quello che Kant chiamerebbe il piano della sensibilità, per costituire il puro regno della significazione simbolica, la quale esclude in modo assoluto, per Cassirer, un qualsiasi rapporto causale tra il significante e il significato. La categoria del significato, a cui Cassirer fa ricorso per spiegare il rapporto della rappresentazione con il suo oggetto, mostra la non identità della rappresentazione con l'oggetto rappresentato. "Ogni singolo fenomeno rappresenta la cosa senza mai potere, in quanto singolo, coincidere con essa. In questo senso anche per l'idealismo critico vale il principio secondo cui il semplice fenomeno rinvia necessariamente al di là do se stesso ed è fenomeno di qualche cosa".

Fenomeno e cosa, presi in se stessi, non hanno nessun significato, e siccome solo il mondo dei significati è per la coscienza, essi hanno senso, ovvero *sono*, soltanto nel loro rapporto. "Sebbene la rappresentazione e la cosa rappresentata non siano affatto identiche, questa ha un senso comprensibile solo in relazione a quella e quella in relazione a questa. La funzione *vale* per i singoli valori appunto per il fatto che nessun valore è, e d'altro lato i singoli valori *sono* solo in quanto si trovano fra loro nella relazione espressa mediante la funzione. L'elemento singolo e staccato sussiste solo in rapporto al nesso che esso possiede in una qualche forma dell'universale, sia questo inteso come universalità del concetto o come universalità dell'oggetto; e similmente l'universale si può manifestare solo nel particolare e può confermare e dimostrare la propria validità solo come ordine e regola per il particolare".

L'inesauribilità delle rappresentazioni per l'oggetto singolo rimanda alla totalità dei rapporti funzionali dell'oggettività, per cui il "residuo noumenico" viene rappresentato dalle possibilità ulteriori, che la scienza possiede, di aggiungere altre determinazioni oggettivanti per il fenomeno. La "cosa in sé" è per Cassirer, come per Cohen e Natorp, la scienza che si costituisce nelle leggi di determinabilità. Il mezzo di questa determinabilità è il sistema dei segni costruiti per l'uso scientifico, ossia le forme simboliche della conoscenza discorsiva; esse, come forme dell'oggettivazione, sono il solo "medium" dell'operazione cognitiva datrice di senso: la correlazione particolare-universale. Però, dal momento che l'oggetto è solo in quanto correlazione, fuori dalla quale nulla significa alcunché, la mediazione avviene tra termini che già devono essere mediati, nel senso che essi sono, e non possono non essere, rappresentazioni

simboliche. Queste ultime esauriscono in se stesse l'intera funzione significativa senza dar luogo al problema del riscontro con il rappresentato: dietro al simbolo c'è il simbolo.

I riferimenti di Cassirer alla struttura della matematica sono la conferma di questo carattere puramente ideale del rapporto cognitivo. "La caratteristica veramente decisiva dell'oggetto della matematica si riassume [...] nell'unico concetto fondamentale di ordine. In Leibniz questo processo di pensiero è compiuto e al tempo stesso affermata l'esigenza che all'ordine dell'oggetto pensato corrisponde un ordine esattamente determinato dei segni. [...] Ogni singola operazione del pensiero deve essere esprimibile mediante una analoga operazione nei segni ed essere controllabile mediante le regole generali che sono state stabilite per la connessione dei segni. Con questo postulato è stato raggiunto il punto di vista della moderna *mathesis universalis*. In questa, per quanto essa esiga una completa formalizzazione dell'intero processo matematico del pensiero, non si rinuncia affatto al 'riferimento all'oggetto': ma gli oggetti stessi non sono più 'cose' concrete, ma sono pure forme di relazione".

Il pensiero, passando dal campo degli oggetti matematici e quello degli oggetti fisici, non abbandona la sua propria forma, tuttavia ha da affrontare il problema che gli si para davanti per la presenza del "dato", che sembra avere un'origine del tutto eterogenea al pensiero, a cui pare che sia presentato dalla percezione come qualcosa di esterno. Si impone allora l'esigenza di considerare il dato come se non fosse estraneo al pensiero, ma fosse prodotto dal pensiero stesso, in virtù delle sue condizioni costitutive.

Operativamente il pensiero scientifico postula la conversione della forma della molteplicità di fatto nella forma della molteplicità concettuale e percorre la serie dei "dati" cogliendo le regole del passaggio da un termine all'altro. In tal modo il "dato" non sussiste più in sé, ma solo si costituisce attraverso quelle regole simboliche che fanno del "dato" un oggetto. La realizzazione del processo di oggettivazione viene definendosi attraverso il concorso di tre elementi: 1) l'oggetto, che vi concorre come termine *ad quem*; 2) il concetto, che è il momento costruttivo di questo termine; 3) il giudizio, che di quel processo è la proposizione generale normativa. Il processo di oggettivazione è inesauribile, perché trova il proprio limite ideale nelle teorie scientifiche costantemente in mutamento, e nello stesso tempo è portatore di unità perché all'interno di quel limite si precisa la determinazione oggettiva dell'esperienza. Nel momento in cui la fenomenologia della conoscenza raggiunge la consapevolezza di questo processo essa stessa conclude la rassegna della filosofia delle forme simboliche nella figura dell'autocoscienza del pensiero puro. La conoscenza concettuale non coglie più i contenuti, ma le relazioni del pensiero; non analizza il prodotto della sua attività, ma il corso e la direzione del produrre stesso. Al termine del suo cammino la Filosofia delle forme simboliche afferma il suo carattere trascendentale, anche se il processo di costruzione dell'oggetto teorizzato nelle forme simboliche appare dissimile da quello kantiano, nei confronti del quale il trascendentalismo di Cassirer presenta un significato assai diverso.

Il processo di oggettivazione pone l'oggetto attraverso l'operazione trascendentale fatta scattare dalla funzione simbolica, senza la quale l'intelletto non è in grado di compiere nessuna sintesi. Tutto il processo si compie tra forme: esse sono per lo spirito la realtà, oltre la quale non ha senso andare. "Nella totalità delle sue prestazioni e nella conoscenza della regola specifica in base alla quale ogni forma del suo proprio agire è determinata [...] lo spirito possiede l'intuizione di se stesso e della realtà. Ma alla domanda che cosa possa essere l'assoluto reale al di fuori di questa totalità delle funzioni spirituali, [...] a questa domanda esso non riceverà più alcuna risposta, e questo perché a poco a poco impara a riconoscerla come un problema mal posto, come un'immagine ingannevole del pensiero" .

La struttura simbolica costituisce la condizione trascendentale affinché possa manifestarsi a dei soggetti un mondo un generale. Cassirer riesce in tal modo ad estendere l'a priori a tutte le attività dello spirito; ma la costitutività delle forme spirituali, che non richiedono alcun riscontro con qualcosa di esterno determinandosi sufficientemente nelle loro relazioni interne, delinea un concetto di sintesi a priori diverso da quelli kantiano. La sintesi in Cassirer è fondamentalmente logico-linguistica e, nel momento in cui si costituisce, pone esse stessa il materiale sul quale esercita la funzione di relazione, senza richiedere che qualcosa le sia "dato". L'esclusione della categoria della "datità" rappresenta la conclusione dello svolgimento della gnoseologia del neocriticismo della Scuola di Marburgo, di cui Cassirer è ultimo e ragguardevole esponente; ma tale esclusione allontana questa concezione dalla tesi originaria di Kant, che aveva sempre mantenuto, seppure in forma problematica, l'esigenza del realismo empirico. Il progressivo dissolvimento di questa esigenza e l'affermarsi di problemi legate ai temi della civiltà, della vita, dello spirito, attestano l'influenza di tematiche idealistiche nella *Filosofia delle forme simboliche*. Nell'ultimo Cassirer l'analisi trascendentale della possibilità del conoscere viene compiuta sotto una prospettiva che, ricercando dietro l'attività formatrice l'unità dell'essenza stessa dello spirito, si pone al di là della problematica del criticismo, in un terreno che ha punti di contatto con l'idealismo .

Le parole conclusive dell'*Introduzione alla Filosofia delle forme simboliche* delineano questo punto di vista. "Se tutta la civiltà si dimostra attiva nella creazione di determinati mondi di immagini, di determinate forme simboliche, lo scopo della filosofia non consiste nel ritornare al di qua di tutte queste creazioni, ma invece nel comprenderle e renderle coscienti nel loro fondamentale principio creativo. Solo in questa consapevolezza il contenuto della vita si eleva alla sua forma autentica. La vita emerge dalla sfera della mera esistenza data da natura: essa non rimane né un elemento di questa esistenza, né un processo meramente biologico, ma si trasforma e si perfeziona divenendo forma dello spirito. [...] Se la filosofia della civiltà riuscirà a far propri e a rendere evidenti tali tratti fondamentali, essa avrà assolto in senso del tutto nuovo il suo compito di dimostrare, di fronte alla molteplicità delle manifestazioni dello spirito, l'unità della sua essenza, e infatti quest'ultima si dimostra nella maniera più evidente nel fatto che la verità dei suoi prodotti non

pregiudica in alcun modo l'unità del suo produrre, ma invece la dimostra e la conferma per la prima volta".

Riporterò ora un illuminante articolo di Piero Ratto dal titolo: "Il simbolo è morto? Viva il simbolo! Allarmante ed allarmato quadro clinico sull'attuale stato di salute dell'Immaginazione

"L'essere si lascia sperimentare nelle cifre dell'esserci. Solo la realtà manifesta la Trascendenza. Non è possibile conoscere la Trascendenza in termini universali, ma è possibile solo ascoltarla storicamente dalla realtà. " Così recita un famoso passo della Metafisica di Karl Jaspers, il filosofo psicologo e psichiatra esistenzialista che tante energie ha dedicato al tema della libertà, "conditio sine qua non" di un'esistenza autentica che abbandona qualsiasi considerazione oggettivante della realtà e s'impone come scelta, come esistenza possibile, come io che, in quanto tale, "si rapporta a se stesso ed, in ciò, alla sua Trascendenza".

La scelta è la categoria fondamentale, è la chiave di volta per l'interpretazione e per l'intuizione della verità, quella scelta che mi identifica e mi descrive perfettamente, anche se, come Kierkegaard ci ricorda, non può che essere sempre sbagliata. In altre parole ciò che dà valore alla mia scelta non coincide con le conseguenze più o meno positive che da essa deriveranno - conseguenze alla luce delle quali la gente valuta e giustifica o condanna le mie decisioni, tenendo la contabilità dei più e dei meno e decretando il mio successo o il mio fallimento proprio a seconda dei risultati ottenuti a partire dalle mie scelte - no: il valore della mia scelta sta proprio nel suo appartenermi...Questo significa che, conoscendomi, io non avrei potuto che decidere così, che scegliere così, indipendentemente dall'aver o meno centrato il mio obiettivo. Amo la mia scelta per il semplice fatto che essa è me, la mia scelta sono io, e qualsiasi cambiamento di rotta rispetto ad essa non può che consistere in un vero e proprio auto-tradimento.

Rispetto a questo tema Jaspers mette in guardia l'uomo circa l'importanza che riveste il *simbolo*. Esistono infatti, secondo il filosofo austriaco, due tipi di simbolismo: quello che consiste nell'*interpretare* e quello che si traduce nell'*intuire*. L'*interpretazione* possiede quella che egli chiama una *nullità univoca*, essendo il simbolo da interpretare infinitamente *equivoco*. Molti filosofi, d'altra parte, avevano già prima di lui insistito sul potere del simbolo, ad esempio quello costituito dall'opera d'arte, qualora venga, appunto, interpretato. Un potere illimitato proprio grazie all'infinita catena di messaggi che può suggerire. Basti, a tal proposito, ricondurre la mente all'idea che Schelling o Schopenhauer possiedono dell'arte.

Ben diverso il caso del simbolismo da *intuire*. Qui il simbolo diventa *cifra*, messaggio in codice della Trascendenza, di Dio, che ad ogni *esistenza possibile* parla servendosi della realtà circostante, la quale, facendo tesoro della libertà che l'esserci ha scoperto con fatica di possedere, va svelata, tradotta, decodificata così da apprendere, ascoltare, intuire la Verità.

Una Verità, questa, che è quella dell'*uno e dei molti*, perché è mia e contemporaneamente si svela ai molti, a chiunque la cerchi, a chiunque abbia voglia di decodificare il messaggio che lo circonda (gli eventi che gli capitano quotidianamente, le situazioni che lo colpiscono, le opere d'arte che lo emozionano, ecc.), esplodendo in infinite verità e, contemporaneamente restando quell'unica ed indivisibile Verità che fa sì che per essa io sia disposto a lottare ma anche a confrontarmi nel pieno rispetto dell'unica ed indivisibile Verità di ognuno, proprio perché la verità è ad un tempo *mia e tua*, ma non nell'ottica di un relativismo più o meno antico: è *mia e solo mia e*, in quanto tale, *tua e solo tua*, costituendo uno di quei paradossi cui già la filosofia di Kierkegaard ci aveva abituato.

Cosa rimane, cosa sta restando del *simbolo* al giorno d'oggi?

Viviamo un *tempo in tempo reale*. Ogni avvenimento può essere vissuto in tempo reale. Il *tempo reale* è, di fatto, la vittoria del tempo su se stesso: è la presenza che annulla l'attesa, è il tentativo di ridurre il futuro a presente. Il tempo reale è, in quanto tale, propriamente il tempo *irreale*, nel senso del suo essere artificiale ed artificioso. Insomma, il nostro è un medio evo al contrario, un tempo che vuole sopprimere e sacrificare il domani sull'altare del dio Presente. Lo stesso Kierkegaard, d'altra parte, lo aveva previsto in uno scritto del 1846, drammaticamente troppo poco conosciuto dalle nostre parti, intitolato *Una recensione letteraria*. In esso parla del suo tempo, ma di fatto, inconsapevolmente, descrive anche il nostro, per molti versi più drammatico del suo: "*Un conto è, come ne 'Le mille e una notte', salvare la propria vita coll'incantesimo del racconto, un altro è escludersi dall'incantamento di un'idea entusiasmante e dalla palingenesi della passione...colla parlantina! Poniamo che un'epoca scoprisse i mezzi di trasporto e comunicazione più veloci. [...] quale ironia che la rapidità e l'urgenza della comunicazione stiano in rapporto inverso con le lungaggini della perplessità. [...] La nostra è l'epoca degli avvisi, l'epoca dei comunicati vari. Non succede niente, però segue immediatamente comunicato.*" Un'epoca che ha vinto il tempo e lo spazio, dunque, e che permette agli uomini di coprire grandi distanze in un attimo senza però aver niente da dire ai destinatari. Un'epoca di rapidissimi messaggi vuoti. Come non riconoscersi in questa descrizione?

La nostra sete di verità, alleatasi con la tecnologia e l'informatica, sta credendo di potersi soddisfare grazie ad un'informazione in *tempo reale*. Una guerra, un attentato, un omicidio, uno stupro, un pianto disperato, ma anche solo una lite tra coniugi o una confidenza tra persone più o meno banali residenti in qualche *Casa* piena di telecamere nascoste, viene osservata comodamente, col telecomando in mano, in *tempo reale*. I telegiornali ci inseguono in ogni angolo della nostra vita, infittendo le notizie, moltiplicandosi a dismisura e spingendoci a credere che questo sia il nostro bisogno, che questo rappresenti null'altro che una comodità per tutti noi...E si sa, l'appetito vien mangiando, e mai come in questi tempi l'appetito scarseggia, in tutti i sensi, proprio perché siamo abituati a mangiare prima di avvertirlo.

La telecamera stringe, mette a fuoco la lacrima, la goccia di sangue, gli occhi pieni di terrore o di felicità per una bella sorpresa. E così mentre ci sembra di guardare in

faccia veramente la verità, essa ci sfugge via come non mai proprio perché la verità, per essere tale, va *interpretata* o, al limite, *intuita*. Da Kant in avanti, infatti, siamo abbastanza certi che la verità *non si conosce* e basta.

Il progresso ci ha immersi nell'era delle comodità, e in questo caso la comodità sembra proprio che stia nel fatto che ci venga risparmiata la fatica di interpretare, di elaborare, di intuire. In poche parole ci viene risparmiata la fatica di esercitare la nostra *libertà*.

Più la telecamera stringe e più soffoca la mia capacità di scegliere, di decidere, di cercare. Più il progresso ci rende comodi più ci anestetizza, più ci permette di scrutare le emozioni altrui e più inibisce la capacità di provarne di nostre. La telecamera sta introducendosi negli scrigni più segreti e preziosi della nostra esistenza, ed il risultato finale di questo processo sarà inevitabilmente quello della nullificazione esistenziale, dell'appiattimento del nostro encefalogramma.

Cito ancora il suddetto scritto di Kierkegaard:

"Perché il livellamento abbia luogo davvero, dev'essere creato prima un fantasma, il suo spirito, un'astrazione enorme, qualcosa di onnicomprensivo che non è nulla, una fata morgana. Questo fantasma è il 'pubblico'. [...] Il pubblico è il vero campione di livellamento, ché livellare parzialmente è livellare con qualcosa, ma il pubblico è un gigantesco nulla.[...] Il pubblico è tutto e niente, è il più pericoloso ed il più innocuo dei poteri. [...] Pubblico è l'ufficialità che si interessa degli affari più privati."

In qualche modo, in effetti, siamo nell'era della pornografia delle emozioni, della messa in scena di tutto ciò che di più intimo ogni esistenza conserva dentro di sé, ed il risultato di ciò non è che un'estrema banalizzazione di qualsiasi sentimento, sia esso di orrore o di gioia, snocciolato con inquietante freddezza tra una pubblicità e l'altra. Un insegnante non può non tenere in considerazione tutto ciò, in qualche modo, a mio parere, usando con cautela persino quella serie di "materiali didattici" moderni che tanto sembrano tornare utili e comodi per la nostra didattica. Il laboratorio multimediale che più o meno ogni scuola si è procurato in qualche modo, rappresenta senz'altro un valido ambiente nel quale insegnare divertendo ed interessando i ragazzi. Gli strumenti che ci vengono in aiuto sono molteplici e vari. CD ROM che visualizzano ambientazioni di storiche battaglie, che ricostruiscono gli interni delle piramidi e delle più grandi pinacoteche del mondo, che assemblano quantità di impulsi, dai suoni alle immagini giungendo perfino a fornire sensazioni tattili...Il computer lavora incessantemente, e ricostruisce le fattezze di Gesù Cristo o quelle di Napoleone; ne sa qualcosa chi si occupa di confezionare documentari: perché siano di successo, ormai, gli effetti speciali sono d'obbligo, e la verità, tanto più si fa accurata, tanto più si tramuta in finzione, in un balletto tra *realtà virtuale* e *realtà reale* che ha davvero dello sconvolgente e che inquietantemente ci riporta alla più radicale *scepsi* ellenistica.

Un insegnante non può non tenerne conto. Ogni frase, ogni nome che pronuncia, suona sempre più tristemente uguale nella mente dei suoi alunni. I colori che si accendono, i

sapori che si avvertono, le immagini che si dipingono nelle menti dei ragazzi quando i nostri concetti vengono proiettati dalla cattedra sono sempre più drammaticamente simili in tutti i cervelli. Per dirla in termini kantiani, la nostra *immaginazione produttiva* sta soccombendo irrimediabilmente a favore di quella *ri-produttiva*, la quale invece viene costantemente addestrata a rievocare e tenere in costante considerazione una verità serigrafata, fotocopiata, clonata. E' il risultato ottenuto dalla medialità: sempre meno spazio all'immaginazione, sempre più campo libero alla manipolazione dell'inconscio, che si è reso collettivo in un senso ben diverso da quello junghiano. La "collettivizzazione degli inconsci" non sta forse vanificando quello che quasi ogni insegnante di filosofia pone come primo obiettivo della sua didattica, ossia lo sviluppo del senso critico dei suoi discenti? Che fine farà, di questo passo, il "pensiero divergente", l'elaborazione dei dati acquisiti così tanto valorizzata dalle varie docimologie, se concetti come quello di amore, dolore, ansia, libertà, giustizia, sempre più si adeguano alle immagini che la televisione impone e stampa in serie, perfettamente identici, in tutte le coscienze drammaticamente abbandonate a loro stesse da famiglie sempre più distratte ed assenti? Tutto sommato la questione è socratica: che spazio c'è per la ricerca della verità, se questa ci è data in pasto una volta per tutte? E, d'altra parte, siamo sicuri che sia davvero verità quella che si dà come definitiva e universale e che, come direbbe Popper, non si espone al rischio di essere smentita?

Detta di passaggio, la sempre più radicale soppressione del segno in favore della denotazione, la sempre più nuda e cruda evidenza, non fa che lasciare i nostri figli disarmati, indifesi, nel vero senso della parola: dopotutto l'immaginazione è anche una forma di auto-protezione; immaginando il bimbo utilizza propri schemi cognitivi, proprie strutture che in qualche modo tendono ad isolarlo dalla crudezza della realtà. E' proprio il caso che la denotazione di parole come "morte" o "dolore" debba essere, per un bambino, quella servitegli bella e pronta dai cruenti e spietati servizi giornalistici del nostro tempo che, per "dovere di cronaca", nulla lasciano più alla fantasia? E non sono proprio di questi giorni le allarmanti teorie di endocrinologi, psicologi e sessuologi che ci informano che la pubertà stia sopraggiungendo in anticipo di tre - quattro anni nei nostri fanciulli proprio a causa delle scioccanti immagini della televisione?

L'"uno e i molti" jaspersiano sempre più si sta tramutando nel: "l'uno è i molti", in una prospettiva di totale massificazione e manipolazione degli inconsci che, come Goebbels aveva ben compreso, soltanto la comunicazione di massa può raggiungere.

Non vale dunque la pena che il simbolo, con tutta l'infinita schiera delle sue possibili interpretazioni, venga riproposto in una didattica che vuole essere attenta e disincantata? Non vale forse la pena che questa inquietante situazione sia quanto meno smascherata e sottolineata in classe, durante le nostre ore di lezione, invitando gli alunni quanto meno a riflettere su quanto sta accadendo?

Kierkegaard, nel suo *Il mio punto di vista*, pone come obiettivo fondamentale di un vero insegnante la *presa di coscienza* da parte dell'alunno...C'è ancora spazio per tutto ciò?

I Signori della Televisione stanno uccidendo il simbolo; così facendo non stanno forse uccidendo la nostra immaginazione e, quindi, la nostra libertà?

E L'Arte?...e l'Estetica?

Tutta l'arte è simbolo; non tutti i simboli sono arte!
Cos'è che fa di un simbolo, un'opera d'arte?
E se fosse il valore estetico del simbolo a far la differenza?

Il Conservatorio è un gran bel posto: d'inverno è riparato, d'estate è all'ombra, ci si incontra per le scale e i corridoi e si socializza, quindi è anche socialmente utile, è pieno di costosi strumenti musicali a disposizione di tutti, ci sono ragazzi che credono ancora nel potere dell'ispirazione artistica...insomma non ci si può lamentare.

Però un appunto costruttivo mi piacerebbe farlo: mi sembra che l'impostazione didattica sia un po' troppo, diciamo, "ginnica", nel senso che la filosofia dell'apprendimento è fondata sull'acquisizione di "movimenti" siano essi manuali o mentali.

Perché, per esempio io, topo da conservatorio per eccellenza, non ho avuto il "dovere" di studiare estetica? o semiologia, o filosofia della musica...? Perché noi diplomandi in discipline musicali ad indirizzo interpretativo, non conosciamo l'estetica?

Trovo nella biblioteca di casa dei miei genitori, un agile libretto dalla copertina rigida in simil pelle di serpente di color rosso cardinale.

Il titolo "Breviario di estetica", mi spinge a sceglierlo senza esitazioni. E' breve, sembra saper il fatto suo chi lo scrive - Croce-: è proprio quello che cercavo...ma delusione delle delusioni! Non capisco quasi niente e teniamo conto che il "quasi" lo metto per non abbattere totalmente quel briciolo di coraggiosa autostima che mi ha spinto a cercar altrove!

Vado quindi a far una nuotata rinfrescante in internet, la scuola dei poveri... di spirito!

Apprendo che il greco *aisthetikòs* si riferisce alla facoltà di percepire, di sentire, e deriva dal verbo *aisthanesthai*, percepire.

L'estetica è la dottrina della conoscenza sensibile, vale a dire della conoscenza del mondo attraverso i sensi, e in questa accezione il termine è usato dal filosofo Kant.

La fortuna della parola e dei suoi derivati nel loro significato moderno, è dovuta invece al pensatore tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten.

Questi fece uso per primo di estetica, con il suo valore attuale, in un opuscolo scritto nel 1735.

Da quel momento, comincia a delinearsi quello che diventerà il significato quasi esclusivo del termine: l'estetica diventa la dottrina del bello, dell'esperienza del bello, della produzione e dei prodotti d'arte.

Un giorno poi, durante una lezione di Arte Scenica al Conservatorio, il Professor Ricagno tira fuori dal suo baule sfiancato d'attore, la faccenda "Etica ed Estetica ": due sottoinsiemi di un più grande insieme che li contiene.

Etica in contrapposizione all'Estetica?

Si osserva insieme che gli aggettivi qualificativi sono concreti o astratti; concreti sono quelli che definiscono le cose percepite attraverso i sensi, mentre invece, gli astratti, definiscono cose non percepibili con i sensi. Questi ultimi - gli aggettivi qualificativi astratti- sono qualificanti i regni etico ed estetico.

Prendiamo due aggettivi "classici": "giusto", per l'etica e "bello" per l'estetica.

L'aggettivo "giusto", caratteristico del mondo etico, è sì un aggettivo qualificativo astratto ma, a ben vedere, è provenienza concreta; infatti "giusto" significa, originariamente, "di misura", quindi fatto percepibile con i sensi. La sfera etica quindi, si rifarebbe all'esperienza sensoriale per importare nel proprio mondo, un linguaggio non originale.

"Bello" invece, caratteristico del mondo estetico, è aggettivo qualificativo astratto "originale": non sarebbe esportato da nessuna altra sfera. Quindi, l'estetica, dottrina della conoscenza sensibile, filosofia di cose percepite attraverso i sensi, sarebbe molto più "astratta" della filosofia etica.

Concludiamo che il dominio dell'etica sta in una sfera più bassa del dominio dell'estetica...

Subodorando puzzo di campanilismo, deragliamo solo un attimo verso l'etimo delle due parole in questione. Le due parole, di origine greca, nulla hanno da spartire tra di loro: "Etica" deriva da un a parola che significa "abitudine", mentre invece "Estetica" significa " riguardante la percezione attraverso i sensi".....

Etica ed Estetica non sono due sotto insiemini di un più grande insieme anzi, come direbbero dalle mie parti con una parola intraducibile in italiano: non è neanche "ampramuia", ovvero sia, neanche "sporca del suo sangue"!

Allora perché l'Etica si associa all'Estetica?



Apprendo che il Croce, che aveva "messo in croce" la mia autostima, è un caposaldo della storia dell'Estetica: secondo la sua filosofia, nell'Arte il Bello estetico deve coincidere sempre con il "buono" etico: ecco servito il colpevole!

Caro Croce; facci una croce sopra e..rivediamoci a settembre! Passa a dar una occhiata alla mostra de "Il Male: esercizi di pittura crudele": nonostante l'ideazione del Prof. Sgarbi, diligente topastro da TV, questa mostra, è il caso di dire, "spettacularizza" proprio l'errata intuizione di Croce - il buono non coincide con il bello nell'Arte- e la eleva all'ennesima potenza spettacolarizzando anche il fatto, non da poco, che l'Arte può essere ne' buona neanche bella!



L'ideatore della mostra, attraversa sette secoli d'arte, evocando un'atmosfera cruda, "teatrale" come il suono di uno schiaffo rabbioso", malata, spesso rimossa, fatta di turbamenti e peccati: lo spirito del "Male" fa la sua prima comparsa nell'Arte nel Quattrocento, quando nell'Arte stessa irrompe l'individuo con le sue debolezze.



Peccato che questa...- stavo dicendo "bella" mostra ma di bello nella mostra c'era solo la spettacolarizzazione, la "messa in scena", la "messa in evidenza" di un moto dell'animo: il Male!- escursione nei secoli tra le rappresentazioni del Male, finisca banalmente a colpi scontati di fotografie sugli orrori della cronaca irachena e, perversioncine da vojeurs poco fantasiosi...



L'urlo di Munch, le opere di Schenle, quindi, mostrano qualcosa di "non bello" ma sono.....sono che cosa? Opere d'Arte nonostante la "non bellezza"? Veicolano un messaggio?

A questo proposito, un aneddoto tirato fuori sempre dallo stesso sfiancato baule d'attore, calza a pennello: il produttore David O' Selznick sosteneva che se voleva mandare un messaggio, mandava un telegramma, non produceva un film!... e ancora: "il mezzo è il messaggio", sosteneva Marshal Mc Luhan negli anni '60....

Begli spunti, belle intuizioni: illuminata e stuzzicata da queste rivelazioni sono andata ad approfondire l'argomento.

Ho pensato di approfondire la mia conoscenza con il pensiero di Hegel a proposito dell'Estetica, visto il titolo del libro di Baricco al quale tutto il mio lavoro è ispirato o, come meglio preferisco definire, "dal quale si è mosso".

Friedrich Hegel, nel capitolo "Il bello nella natura e nell'arte" tratto dall' ESTETICA, dice: "Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel*/colore, di un *bel*/cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli*, e ancor più di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta più in alto della natura, sebbene non vogliamo qui discutere in che misura a tali oggetti possa essere attribuita a giusta ragione la qualità di bellezza, e possa in generale il bello naturale essere collocato accanto al bello artistico. Infatti la bellezza artistica è la bellezza generata e rigenerata dallo spirito, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura."

Nel capitolo "L'arte e l'apparenza", sempre tratto dall'ESTETICA, dice anche, dopo varie considerazioni: "...il fine essenziale dell'arte è costituito dall'imitazione, intesa come abilità a riprodurre forme naturali quali esse esistono, in maniera interamente corrispondente, e il buon esito di questa raffigurazione corrispondente alla natura deve dare pieno soddisfacimento. Ma tale ripetizione può essere nel contempo considerata come una fatica superflua, giacché quel che quadri, rappresentazioni teatrali, ecc. manifestano imitando per esempio bestie, paesaggi, eventi umani, noi lo abbiamo già nel nostro giardino o nella nostra casa. Anzi, questa fatica superflua può esser considerata come un gioco presuntuoso, nel senso che essa rimane sempre indietro alla natura. Infatti l'arte è limitata nei suoi mezzi espressivi e può produrre

solo illusioni unilaterali, cioè può produrre la parvenza della realtà per uno solo dei sensi, e dà in effetti, se non va oltre il fine formale della semplice imitazione, soltanto la caricatura della vita invece di una reale vitalità."

Riassumendo: nel primo capitolo dice che l'arte è superiore alla natura perché scaturita dallo spirito, nel secondo capitolo dice che la natura è superiore all'arte perché l'arte vuole solo imitare la natura essendo limitata nei suoi mezzi espressivi. Viste singolarmente ognuna di queste considerazioni ha la sua logica. Perché tutto questo?

Raccolte e studiate altre le fonti sulle quali era utile prepararsi sull'argomento e dopo aver cercato su *Internet* quanto si poteva reperire, potevo riportare, a questo punto, quanto trovato, sulla mia tesi.

Avrei potuto schematizzare il discorso dandogli un'impostazione storica. Mi sono però chiesta se il fatto di scrivere cosa hanno pensato autori come Platone, Aristotele, gli scolastici, Schelling, Hegel e i pensatori moderni e contemporanei davvero significava fornire una risposta al quesito su cui volevo riflettere e cioè "cos'è l'Estetica?". Quando sappiamo che Baumgarten (1714-1762) è l'autore del primo trattato di Estetica, abbiamo con ciò una risposta al quesito? Si tratta dell'eterno problema: fare storia della filosofia è *ipso facto* fare filosofia? L'alternativa che mi si prospettava consisteva nello scrivere ciò che io penso che l'Estetica sia. In questo caso però temevo di tradire il quesito stesso, essendo che quest'ultimo, non riguardava la mia comprensione dell'Estetica, ma quale sia la stessa natura della disciplina. Si tratta evidentemente di cose diverse! D'altra parte, possiamo forse parlare di un oggetto non coinvolgendo nel discorso la nostra precomprensione di esso? Certo, quello che posso dire dell'Estetica dipenderà inevitabilmente dalle mie capacità, dalle mie letture, dalla mia sensibilità, insomma dal mio modo di essere.

Dunque di nuovo, che cos'è l'Estetica? Anche rispondendo che è la scienza che studia il bello e l'arte, non ci mettiamo in posizione di molto migliore per comprendere di cosa si tratta. Infatti la risposta che ci siamo dati apre molte nuove domande. Ci si deve ora chiedere: cos'è il bello? Il bello serve a qualcosa? Come deve essere qualcosa per poter essere giudicata bella? Il bello si può ricercare solo sul piano del sensibile? Vi è un unico bello, oppure vi sono tipi diversi di bello tra loro irriducibili? Vi sarebbe ancora il bello se nessuno lo percepisse come tale? Vi è un bello oggettivo, o il bello dipende dal gusto di chi lo osserva? Se fosse vera la seconda alternativa, come si può dire qualcosa di rigoroso, di scientifico, su qualcosa che dipende dal gusto di chi osserva? E ancora, quando un oggetto può definirsi un oggetto artistico? Che rapporto c'è tra arte e bello? Per quanto così tanti quesiti possano quasi farci girare la testa, si tratta solo di alcune delle domande che emergono quando cominciamo a riflettere sull'Estetica. Come quando dispieghiamo un foglio accartocciato: i punti diversi che sembravano coincidere gli uni sugli altri diventano sempre più separati, così affrontando i nuovi problemi dell'Estetica scopriamo che le perplessità che avevamo inizialmente, dipendono dal fatto che essa racchiude in sé un nugolo di domande.

Quello che inizialmente rimaneva inaccessibile comincia ad aprirsi e a mostrarsi nella sua complessità, anche se non sappiamo ancora comprenderne il senso.

Non pare però prudente parlare di qualcosa in sua assenza. Proviamo ad osservare il bello in azione, in modo da non correre il rischio che le nostre parole divengano semplici costruzioni verbali, non saldamente ancorate sull'esperienza.

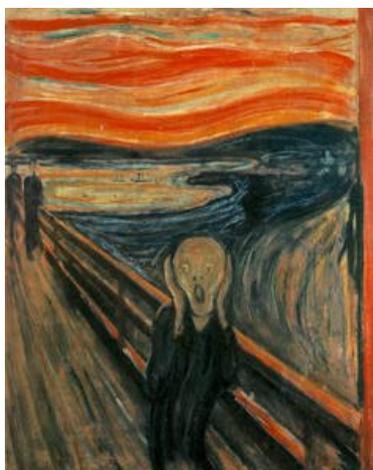


Il quadro qui sopra, che ho scelto come esempio del bello artistico, è stato dipinto da William Congdon (1912-1998) e si intitola "*La Madonna del Presepio*". Purtroppo qui lo vediamo rimpicciolito e quindi impoverito. Anche così però, il bello del quadro si mostra. Colpisce la sensazione di luminosità, di purezza. Il cono di luce nasce e termina in quella macchia bianchissima in basso che, se si potesse vedere bene, apparirebbe come un bimbo in fasce. Tutto ruota attorno a quella macchia. Cristo, il centro del cosmo e della storia, è la luce che squarcia le tenebre. La madre si curva sul bimbo, al contempo lo protegge e lo mostra. Il contrasto dell'azzurro delicato del corpo materno rende ancora più luminoso il figlio. In alto si vedono delle ali, un coro angelico gremito e vivacissimo: il cielo e gli uomini, in Maria, si raccolgono a contemplare la fragilità e la potenza del Signore. Il mistero dell'Incarnazione è tutto in quel piccolo punto di luce intensa.

Come apprezzare pienamente questo quadro, se non si è familiari con la cultura cristiana? L'arte quasi sempre si esprime nella storia (anche le nature morte non vogliono essere solo semplici rappresentazioni di oggetti). Se non si padroneggiano i riferimenti culturali cui l'opera d'arte si ispira (nel tema, ma anche nelle tecniche artistiche), non si può decodificare il messaggio. Questo talvolta rende difficilmente accessibile il bello artistico, se non si hanno gli strumenti per apprezzarlo pienamente.

Vediamo qualcosa, ma non lo sappiamo organizzare in una prospettiva di senso. Capita perciò che un'opera artistica la cui bellezza ci parrebbe evidente, se sapessimo comprenderla, ci risulti estranea. Sarebbe però errato concludere da quanto detto che il bello è relativo, dovremmo invece riconoscere che non sempre il bello è facilmente accessibile.

Si potrà obiettare che il quadro piace anche se non se ne comprende il significato. Ed è certo che anche chi sa decodificare il quadro, leggendolo alla luce della dottrina cristiana, lo apprezza già prima di analizzarlo nei particolari, prima di riflettere sulle sue implicazioni teologico-metafisiche. L'esperienza estetica si pone prima della sua razionalizzazione. Inoltre, anche non conoscendo il cristianesimo, potrebbero colpire le scelte cromatiche del pittore. In questo caso tuttavia l'incontro con la bellezza del quadro rimarrebbe ad un livello del tutto superficiale, di puro godimento percettivo. Quando diciamo che un quadro è bello, in realtà di solito non ci riferiamo semplicemente al piacere che esso provoca in noi.



Pensiamo a "*Il grido*" di Edvard Munch (1863-1944). Il quadro, paradossalmente, piace non perché suscita piacere. Anzi mette a disagio. Eppure è straordinario nel dare l'idea del dramma esistenziale, dell'angoscia. Esprime un'idea con potenza e chiarezza. I colori, la forma, tutto suggerisce l'immagine di un'imminente catastrofe cosmica, di un'annunciata apocalisse. La strada fugge via, la realtà sullo sfondo è inafferrabile, le linee curve sembrano schivare lo sguardo che cerca un appiglio. Il cielo è a tinte forti, minacciose, e la realtà che circonda il soggetto in primo piano è pervasa dal grigiore e dall'insignificanza. Non resta

che un grido di angoscia che si avverte inconsistente, come la realtà che lo circonda. Il quadro è una metafora sconsolata dell'uomo contemporaneo, solo e impotente in un universo nemico e vuoto, senza più punti di riferimento, né sicurezze.

Cosa colpisce nel quadro di Congdom, o in quello di Munch? Potremmo dire: la semplicità con la quale rappresentano un'idea. Nel primo, essa è la potenza e la grandezza dell'Incarnazione; nel secondo, l'angoscia. In qualche modo bisogna già conoscere l'idea per poterne apprezzare pienamente la realizzazione nell'oggetto d'arte. L'arte ci dice qualcosa che già sappiamo, qualcosa di noi che vediamo con stupore davanti a noi nell'oggetto artistico. Essa è tanto più coinvolgente quanto più sa mostrarci il nostro intimo. L'arte ha una vera e propria dimensione cognitiva: conosciamo meglio l'uomo, ad esempio, grazie all'arte dei grandi scrittori. Pablo Picasso diceva che "l'arte è la menzogna che ci consente di comprendere la verità". L'oggetto artistico non è ciò che esprime, eppure attraverso di lui l'idea si mostra.

Si può definire il bello secondo criteri che ci consentono, come una legge universale, di identificare quanto è bello e di giudicare come incompetente colui che non condivide il nostro giudizio? Forse che il bello è la conformità dell'oggetto all'idea? Parrebbe di sì, dato che abbiamo detto che i due quadri sono belli proprio perché esprimono

perfettamente un'idea. Per confortare la nostra intuizione con un'ulteriore prova, pensiamo al famoso: "L'incredulità di S. Tommaso" di Caravaggio.



Fa una notevole impressione il dito che si infila nel costato. L'idea che rende bello il quadro non può certo essere il piacere estetico della raffigurazione di un gesto di per sé tanto crudo, quanto piuttosto l'idea che il cristianesimo è un fatto concreto, concreto come una ferita aperta della quale si può fare un'esperienza concreta persino col tatto. L'idea è stata resa con maestria. Qui, differentemente dai due quadri precedenti, era necessaria una rappresentazione realistica. I volti, la postura delle mani, i vestiti, tutto è realistico, concreto. Tutto concorre ad illustrare l'idea.

Ma è poi vero che la nostra definizione del bello è universale? È sempre vero che il bello è l'espressione di un'idea? Saremmo disposti a definire bello un quadro che raffigurasse perfettamente l'idea di mostruosità? Penso proprio di no. Non solo un tale quadro non sarebbe piacevole, esso non sarebbe nemmeno bello. Forse però che il brutto non ha cittadinanza nell'Estetica? Rosenkranz nella sua *Estetica del brutto* del 1853 sostiene che anche il brutto è parte dell'Estetica. Del resto, la medicina si occupa della salute, ma studia la malattia. Anzi, essa per portare alla salute si occupa proprio della malattia. Allo stesso modo per capire cos'è il bello potrebbe essere utile studiare il brutto. Pensandoci un po', sembra di poter dire che il brutto è privazione di compiutezza e proporzione. Ciò sembrerebbe confermato dall'intuizione che l'opposto del bello non è il brutto, come dice anche Rosenkranz, ma il ridicolo. Il brutto si pone tra il bello e il ridicolo. La caricatura è anche un po' brutta, ma soprattutto è ridicola, non tanto in quanto esagera dei tratti, ma perché crea sproporzione. Il quadro di Caravaggio ci piace in quanto esprime un'idea, ma anche perché è una raffigurazione compiuta e proporzionata. La proporzione e la compiutezza sono la modalità concreta di espressione dell'idea. Attraverso esse l'oggetto raffigurato si aggancia all'idea da esprimere.

Di nuovo, che rapporto c'è tra idea e oggetto? L'idea infatti non è arte, se manca l'oggetto. Idea e oggetto, nell'arte, si fondono in un tutto: l'arte incarna l'idea nel bello. Il bello spinge l'anima al vero, direbbe Platone, perché la eleva, attraverso

l'oggetto, all'idea. L'anima si rialza dalle cose e impara a contemplare il loro fondamento. Nei confronti dell'arte però Platone era molto critico: essa è mimesi, imita la natura che poi, a sua volta, imita l'idea (*Repubblica*, X, 7, 606 d-607a). L'arte perciò è imitazione di un'imitazione ed è dannosa in quanto attraendo verso l'oggetto artistico, allontana l'anima dal vero, cioè dall'idea. Molti artisti furono influenzati dall'estetica di Platone. Proprio osservando i primi due quadri che ho proposto, risulta però difficile essere d'accordo con lui. I quadri non imitano affatto la natura. Nel primo si esprime lo stupore davanti all'incarnazione, un'esperienza religiosa, nel secondo è raffigurata un'esperienza di disagio esistenziale. Platone, se avesse potuto vedere questi due quadri, probabilmente non avrebbe parlato dell'arte come mimesi, o perlomeno avrebbe pensato che l'arte può anche essere imitazione.

Aristotele riprese da Platone la teoria dell'arte come mimesi, ma addolcì la propria posizione rispetto al maestro. L'arte infatti, secondo lui, ha una funzione idealizzante e purificatrice. Lo spettacolo tragico in teatro opera una purificazione dalle passioni nell'animo dello spettatore. L'arte insomma assolve ad un'importante funzione sociale. In fondo anche Platone ammetteva l'arte, nella misura in cui essa poteva svolgere una funzione di utilità per lo Stato, e precisamente se e fin tanto che era in grado di svolgere una funzione educativa. L'artista, secondo Platone, ha un compito educativo e quindi una responsabilità sul piano morale. La sua missione di educatore vincola l'artista nelle possibilità espressive. Egli non può rappresentare qualsiasi cosa, ma solo quanto è utile per elevare lo spirito. Ma è poi vero che l'arte serve a qualcosa? Molti, anche senza essere seguaci di Platone, sarebbero pronti a rispondere affermativamente. L'arte, direbbero, serve come fonte di svago, serve come fonte di piacere, serve come veicolo di propaganda politica, etc. Il rapporto tra oggetto d'arte e idea spiega l'utilizzabilità dell'arte per finalità specifiche. Eppure l'arte, nelle sue forme più nobili, è sganciata dalla finalità. Il classico nell'arte è la raffigurazione dei valori più nobili ed elevati. Tale espressione artistica è fine a se stessa. Nasce dal bisogno dell'artista di esprimersi, dalla sua intuizione artistica, dall'ispirazione, come si dice. Nell'arte l'uomo ritrova la gratuità, cioè l'espressione totale della propria libertà. In questo senso, l'arte sacra è la gratuità dell'uomo che si fa narrazione della gratuità di Dio.

Tirando le somme potrei dire che l'oggetto artistico non è autoreferenziale. Non è un bello che parla di sé, ma una traccia che rimanda ad altro. Proprio questo rende l'arte tanto affascinante: provoca la nostra libertà, seducendola e attraendola verso una prospettiva di senso che può essere pacificatrice, ma anche destabilizzante, ma che soprattutto rende più ricco l'animo che ne fruisce.

L'Estetica e il "bello": cos'hanno da spartire?

Il concetto di bellezza è da noi oggi associato alla **dimensione sensibile ed alla soggettività** (oggi non pare opportuno dare troppa importanza a canoni oggettivi di bellezza). L'attenzione prestata alle forme riproducenti il bello naturale o caratterizzanti più generalmente i manufatti artistici sembrano ricollegare il bello a categorie come il gradevole, il suggestivo, il fascinoso, l'esotico, il diverso,

l'originale.....E' del resto indubbio che molto a lungo l'idea di bellezza si è associata a valenze metafisiche (l'essere, il divino, la natura furono soprattutto considerati nel mondo classico esempi di bellezza - bontà e verità) oppure si è imposta nel rispetto di rigidi canoni estetici di stampo classicistico (il bello come ordine, armonia, proporzionalità, equilibrio, simmetria...).

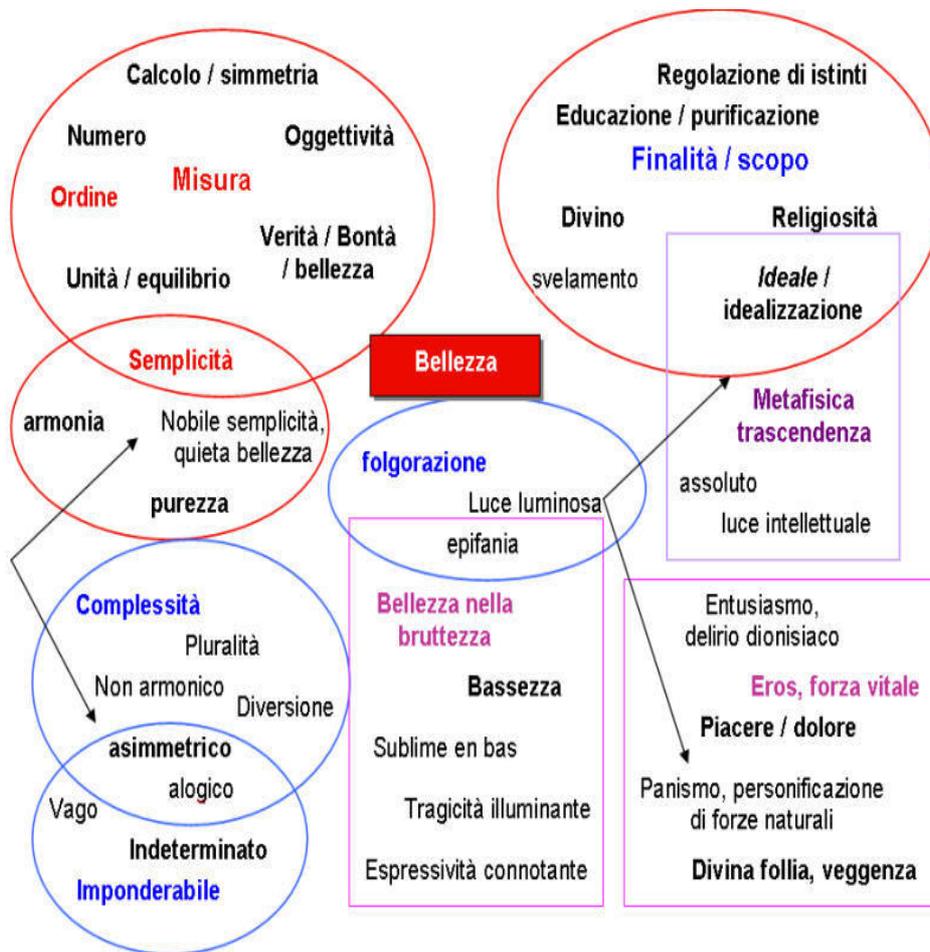
Ogni idea di bellezza - percepita o rappresentata - porta con sé precise valutazioni ed interpretazioni del reale. Dar corpo alla bellezza significa isolare aspetti della realtà e farne costrutti mentali, astratti, ipotetici, assoluti, svincolati dalle leggi dell'utile, dell'esperibile, del verificabile. La bellezza in altre parole è un giudizio interno dato dai nostri sensi all'esperienza e contemporaneamente una sensazione, che si associa alla realtà, integrandola in modo profondo alla nostra personalità, capace di ridare pienezza alla vita.

La letteratura ha come obiettivo ricreare una particolare forma di bellezza, quella del piacere estetico che sconfigge i *dolori innominati* (noia e malinconia), ma individua nel bello anche l'oggetto implicito di ogni sua attenzione ed analisi, diventando contemporaneamente finalità sottesa ad ogni creazione artistica e viaggio di scoperta sulle potenzialità conoscitive del reale.

Rintracciare la bellezza nelle cose significa ricreare spazi immaginari, operare una proiezione ideale e pura nel nostro io, svincolandoci anche dall'eccessivo condizionamento dei sensi. Bellezza come consolazione, come piacere, come gioco intellettuale, come ricerca; bellezza come vita. In tal senso il bello artistico si nutre spesso di *divaricazioni impreviste* dal reale, di immagini inusuali, di libere rielaborazioni di esperienze sensibili. Il Bello viene spostato dagli oggetti alle immagini degli stessi, dalle situazioni concrete alle sensazioni che si saldano ad essi nella memoria: è rintracciabile nell'evocazione, nella celebrazione e nella memoria. In sintesi esso va inteso come distanziamento e volontaria deformazione - idealizzazione della realtà, che offre *valori aggiunti* al reale, interpretandolo, arricchendolo, configurandolo originalmente, rendendolo adatto ad essere interiormente elaborato.

Il grafo che segue, concettualmente suggerito dalla lettura del testo del filosofo R.Bodei, *Le forme del bello*, isola aspetti storici dell'evoluzione e dell'interpretazione data al concetto. Ma nello stesso tempo permette di offrire un quadro strutturale delle sue principali accezioni.

Grafo semantico di riferimento



Questi rapidi appunti sulla bellezza sono tutt'altro che sistematici. Essi hanno semplicemente lo scopo di chiarire (o meglio, tentare di chiarire) un aforisma apparentemente sconcertante di Paul Valéry: "il bello è ciò che fa disperare".

I filosofi teorizzano da sempre sulla bellezza, ma non si sono mai impegnati (se non nella vita quotidiana) a dire: "questo è bello e questo è brutto". D'altra parte l'impegno dei filosofi si è per lo più rivolto al bello artistico. Ma è chiaro che la categoria della bellezza riguarda almeno tre ambiti: naturale, estetico e umano.

Occorre dunque chiedersi se l'aforisma citato fa riferimento a tutti e tre, o se allude a uno soltanto. Consideriamo innanzi tutto una frase lapidaria di Albrecht Dürer, emblematica della straordinaria difficoltà a cui va incontro qualunque tentativo di definizione della bellezza: "che cosa sia la bellezza non so". E pensiamo che alcuni secoli dopo, cioè ai nostri giorni, il filosofo Vladimir Jankélévitch ha affermato che "la bellezza è quel non so che". Queste due affermazioni ci fanno intendere che la cosa c'è, ma non si sa che cosa sia: la bellezza è non si sa che cosa, eppure se ne parla. Discutere di ciò che non si sa: ecco allora il paradosso!

La bellezza sembra dunque sfuggire a ogni definizione (forse è proprio questo il bello della bellezza). Ma proprio perché sfugge a ogni definizione, la bellezza è parente stretta dell'infinito: in comune col quale presenta (quando la si pensa intensamente) la vertigine dell'interpretazione.

Penso comunque che una caratteristica essenziale della bellezza consista nel fatto (anch'esso paradossale) che essa, quando è davvero tale e non quando semplicemente si identifica con il piacere, allontana da sé. Non si tratta dell'allontanamento in quanto trascendenza (vale a dire ciò che la rende inaccessibile a ogni definizione) ma di uno *sfuggimento*. Intendo dire che *bello* è ciò che dà luogo a un parlare d'altro, ciò che si sottrae non perché è inafferrabile ma perché induce a parlare d'altro senza però mai svanire... Non so bene perché ho detto questo, ma non cerco neanche di spiegarmelo. Tanto, alla fin fine, la bellezza è qualcosa che si può confessare solo a noi stessi. Adesso vorrei esprimere una sensazione strettamente personale, ma che ritengo possa riguardare molte altre persone. Ecco: se io devo dire quali siano state le grandi emozioni della mia vita (in riferimento alla bellezza, ovviamente), confesso che non sono mai state di ordine naturale. I petali di un fiore, una farfalla, un tramonto, sono certo cose bellissime, però le grandi emozioni le ho provato innanzi tutto amando, e poi leggendo una poesia o ascoltando una melodia per me altamente suggestive. So bene che, non conoscendomi, non puoi fidarti ciecamente di me e quindi non puoi credermi sulla parola. Tuttavia vorrei aggiungere che la prova di quello che ho detto sta in un fatto semplicissimo: e cioè che, mentre di fronte a un testo poetico o a un brano musicale mi sorprendo ad esclamare "che bello!" anche se sono da solo, di un paesaggio posso esprimere la stessa emozione, ma posso pronunciarla soltanto se ho qualcuno accanto.

Dicevo poco prima che la bellezza è qualcosa che si può confessare solo a noi stessi. Ciò significa soprattutto che essa (pur ammettendo che in assoluto esista) non si può definire in modo assoluto, perché non si può tradurre l'intima sensazione che ce la fa percepire in una formulazione linguistica: non si può, se non smarrendo in gran parte l'intensità di quello che proviamo.

Il silenzio è accanto alla bellezza assai più di quanto potranno mai esserlo le parole.

Un'ultima riflessione. In greco il bello è *orion*. *Orion* vuol dire "in quell'ora". Un bambino è bello in quel momento e un uomo anziano è bello in un altro momento. Ciò vuol dire che il bello non è assoluto. La bellezza è una cosa che capita (ma che può anche non capitare mai) e, come la felicità, indica brevi momenti. Una cosa è bella al pomeriggio, e cinque minuti dopo è insignificante. Qualunque cosa sia, la bellezza soggiace al tempo, qualunque cosa esso sia. Forse è (anche) per questo che "il bello è ciò che fa disperare".

A "spropósito" di ciò che fa disperare, mi rammento, anche se solo per un attimo, che questa tesi deve la sua ragion d'essere al "diploma accademico di secondo livello in Discipline Musicali, indirizzo interpretativo, sezione solistico" (quando mi capita di dire la tiritera, la dico tutta e tutta d'un fiato: riempio la bocca senza far ingrassare...metaforicamente e concretamente: con si mangia con il diploma accademico di secon...fermatemi!): e a sproposito dedico proprio al dipl...e basta, adesso!...dedico alla "tiritera" un "copia incolla" selvaggio che fa ricordare che sotto le

mentite spoglie di "indirizzo interpretativo solistico", sta un "indirizzo interpretativo didattico", aggettivo qualificativo negato al mondo del Conservatorio!

Questo "copia/incolla" è un articolo di una certa Gloria Sica e porta, come titolo: "Il ruolo dell'immaginazione estetica nella didattica".

" Forse insegnare non è un'arte ma certamente l'arte ha molto da insegnare a noi docenti. Pensiamo a quanto F. Russoli scrive in "Arte moderna cara compagna": - Oggi si parla di opere che non sono più oggetti,...ma si parla di opere che richiedono la collaborazione, appunto, dell'utente. Si parla di opere aperte, perché hanno infinite possibilità di essere comprese... -

Non è quanto accade alle nostre spiegazioni?

Nel suo "Trattato sulla natura umana" (1739/40) D. Hume usa la formula "novelty and facility" per indicare ciò che ritiene essenziale alla fruizione di un'opera d'arte: se la novità è eccessiva, l'opera non potrà essere capita (mancano gli "organizzatori propedeutici" direbbe Ausubel, teorico dell'apprendimento significativo); se è la facilità ad essere eccessiva, l'opera risulterà noiosa e priva di interesse (infatti la motivazione è alla base di ogni valida didattica che segue il principio tanto caro agli psicologi secondo cui "prima di imparare a disegnare bisogna voler dipingere").

Ogni insegnante sa che deve saper dosare perfettamente questi due ingredienti per far sì che la sua lezione sia seguita e compresa.

E per far ciò gli conviene far leva sulla immaginazione estetica, almeno secondo quanto andremo ad esporre.

Gillo Dorfles parla, nelle sue opere, del "bildhafte Denken", il "pensiero per immagini"; egli scrive che un pensiero per immagini può valere " a superare le diversità culturali, dottrinarie, esistentive che separano tra di loro i singoli individui" e può valere "quale espressione archetipa di ogni nostro comportamento comunicativo".

Citando gli studi di M. Naumburg egli spiega che "attraverso l'attività immaginifica e simbolizzatrice si possono recuperare...direttamente alcune formulazioni inconsce o preconosce dell'individuo, meglio e più direttamente che attraverso analisi impostate esclusivamente sul linguaggio verbale".

Leggiamo in "Arte e Dossier - Espressionismo" : - Tra gli assunti teorici di derivazione kantiana ed hegeliana vanno sottolineate, rispettivamente, la teoria della "reine sichtbarkeit" o "pura visibilità" e la teoria della "einfuhlung", che possiamo malamente tradurre con "empatia", o immedesimazione, o simpatia simbolica. Entrambe si sviluppano negli anni Settanta dell'Ottocento e, per vie diverse, mirano alla costruzione di un'opera

d'arte che non è imitazione della realtà naturale, ma creazione di una nuova realtà attraverso simboli eminentemente visivi. Nella pura visibilità è individuata una facoltà conoscitiva propria della visione, ben distinta da quella razionale che procede per concetti, ma anche da ogni fattore emozionale e religioso. Il pittore prosegue il processo di conoscenza creando immagini...-

Cosa c'entra questo con la didattica?

Gli psicologi hanno da tempo sostenuto che l'unico modo di attivare e trattenere l'attenzione delle persone cui ci rivolgiamo è quello di creare immagini nella loro mente.

Spesso noi docenti non riflettiamo a sufficienza su questo importante aspetto dell'attenzione.

Già F. Nietzsche accusava le scuole del suo tempo di rendere gli studenti semplici "ascoltatori": è il difetto di quella che lui definiva istruzione acroamatica di derivazione aristotelica.

Gli insegnanti, per raggiungere gli importanti obiettivi di cui parla Dorfles, dovrebbero adottare nelle loro modalità di trasmissione del sapere più il pensiero per immagini che il semplice linguaggio verbale.

Nel linguaggio verbale quello che si ricerca è la coerenza logica tra premesse e conclusioni, la "simmetria", direbbe Dorfles, tra ciò che già si conosce e quello che invece ancora si ignora (come nella pratica didattica basata sulla realizzazione di mappe concettuali).

Ma l'autore ci ricorda i bellissimi versi di W. Blake, tratti da "Songs of Experience" del 1794, a proposito della "fearful symmetry", una simmetria che incute paura, sgomento, come gli occhi di una tigre nella notte.

Nel pensiero giapponese la simmetria non può essere umana ma solo divina: l'uomo deve accettare l'asimmetrico.

Dorfles ricorda l'esempio del grande musicista Liszt, che ricavava da un pianoforte scordato inaspettate sonorità e cita anche i capolavori della pittura rinascimentale, nei quali è possibile notare una leggera alterazione delle leggi prospettiche.

Tornando a Hume possiamo sostenere che un certo grado di novità può aiutare la facilità di comprensione; sicuramente funziona da stimolo maggiore che non la solita, prevedibile simmetria, proprio come avviene nell'arte moderna.

R. Bodei ricorda che è stato Petrarca, estrapolandola da un diverso contesto delle "Confessioni" di s. Agostino, a coniare l'espressione "nescio quid", quel certo "non-so-che". Anche Platone, nel "Convivio", aveva alluso ad un "allo ti", un

qualcos'altro che rapisce l'animo degli amanti, senza che essi possano capire, spiegare o esprimere precisamente di che cosa si tratti. Bodei lo definisce il "principio artistico di indeterminazione", teorizzato dai primi romantici tedeschi come F. Schlegel, Novalis, Schelling. Egli ricorda anche la "bellezza vaga" del Leopardi.

Ne "L'occhio della pittura" Tadini cita come esempio di asimmetria il dipinto di Edgar Degas "L'orchestra dell'Opéra" (1868-69).

Egli scrive a pag. 10: -La struttura, in questo dipinto di Degas, sembra darsi come asimmetria e come destrutturazione-.

Senza che noi ce ne rendiamo conto siamo messi in allarme e così la nostra attenzione si desta, è "allertata".

L'asimmetria è una forma di digressione e Tadini vuole correre il rischio di affermare che proprio il modello della digressione è quello originario di ogni interpretazione: - Un modello in base al quale non si pretende di andare nella direzione di quello che dovrebbe essere il centro del testo interpretato, ma ci si preoccupa, piuttosto, di mettere in evidenza, di quel testo, tutte le linee di fuga-.

Così si produce quella che Tadini chiama una specie di "conoscenza per effusione che ci induce a restare in movimento, a non bloccarci su qualche itinerario definitivo, su qualche verità ultima. Del testo. Del mondo".



Occorre lavorare alla costruzione di un'immagine, di una "figura simbolica del mondo".

Ma come fare?

Commentando il quadro di Chagall "Autoritratto con 7 dita" Tadini parla di una sproporzione, grazie alla quale "saltano i nessi logici. Si stabilisce un ordine di relazioni elastico, emozionale".

Infatti nel dipinto di Chagall c'è un'alterazione

dello spazio "come una specie di metafora visiva per esprimere il superamento di ogni logica formale". Egli stabilisce un confronto con il "Finnegan's wake" di Joyce e aggiunge : -Ma che fatica, sua e del lettore!-.

Viene in mente il fondamentale concetto Zen di "Wabi", una ricerca di semplicità ma anche di incompiutezza essenziale all'arte.

Non si può negare che anche nella didattica risulta spesso fortemente positiva quella spontaneità nell'azione che nei testi Zen viene definita come "Ko-Tzu", una conoscenza soggettiva che conduce l'uomo a padroneggiare una certa tecnica, nel nostro caso quella di "trasmissione-costruzione comune" del sapere.

Qualsiasi cosa, anche la più familiare, ci colpisce se la sottoponiamo ad un processo di rinnovamento: è la tecnica del "Ready-made" inventata da M. Duchamp, uno dei massimi rappresentanti del Dadaismo.



Per Duchamp il compito dell'artista è quello di inventare non di ripetere. Egli inventa il "Ready-made" già a partire dal 1913: si tratta di un procedimento che trasforma un oggetto industriale qualunque, fatto in serie e quindi senza una sua specifica qualità estetica, in un'opera d'arte, mediante l'aggiunta del solo intervento dell'artista.

Come leggiamo in "Dada e surrealismo", una volta "effettuata la scelta e prelevato l'oggetto dalla sua dimensione quotidiana, Duchamp lo sposta in un diverso circuito percettivo, quello dell'esperienza estetica. Con questo processo di decontestualizzazione ha privato l'oggetto della sua funzione naturale e lo ha proiettato nel mondo dell'arte".

Bene, cos'altro deve fare l'insegnante, se non prelevare nozioni trite e ritrite, fatti e personaggi sepolti nel passato o in un presente dominato da Internet e ipermedia, e renderli interessanti, degni di essere conosciuti?

Il docente deve operare come un artista alla Duchamp, decontestualizzando e stimolando gli allievi a fare altrettanto: una didattica veramente efficace è infatti quella che permette il passaggio dalla "Gestaltung" di cui parla Goethe nel "Faust" alla "Umgestaltung", dalla formatività alla decostruzione della stessa (oggi gli psicologi dicono da un apprendimento "a sub-routine unica" ad un apprendimento "a sub-routine doppia").

Bodei ricorda Heidegger ed il famoso esempio delle "scarpe di Van Gogh": - Nell'opera d'arte e nel bello che in essa si esprime, si ha una rivelazione improvvisa, estatica, della realtà autentica , che avviene mediante uno choc o urto ("Stoss")...Essa istituisce un movimento all'indietro, verso l'origine ("Ursprung"), ma, simultaneamente, anche un salto in avanti ("Sprung"), perché apre nuove forme di sentire pensante: ogni opera d'arte singola spalanca così un mondo - .

Personalmente non saprei trovare una definizione più pertinente per " l'arte dell'insegnare" se non quella di aprire nelle menti degli studenti "nuove forme di sentire pensante".

Allora perché non prendere spunto anche da quanto l'estetica ha già con successo sperimentato?

Tutti conosciamo l'esperimento di Gombrich: egli sovrappose una lastra di vetro smerigliato ad un insignificante dipinto accademico dell'Ottocento francese che raffigurava le Tre Grazie; immediatamente l'opera divenne più interessante, solo perché richiedeva un maggiore sforzo di interpretazione a chi la guardava.

Platone condannava l'arte come "mimesis", come semplice imitazione: come può interessare una pura copia di quanto già esiste? (Viene da pensare a certe noiose lezioni che si limitano a ripetere quanto gli studenti possono leggere sul testo!).

Ma Bodei parla di un altro concetto di "mimesis", intendendolo come "la capacità di esibire la rappresentazione di qualcosa in modo che essa sia presente...e come tale produca piacere, non tanto per l'esattezza del copiare, quanto per l'illusione evocativa che suscita".

Ancora dal Dadaismo gli insegnanti potrebbero riprendere la tecnica di destabilizzazione, nata per suscitare l'irritazione e poi scuotere la fantasia cristallizzata dei borghesi: questo risultato si ottiene mettendo in crisi il senso comune, adottando una sconcertante strategia di piazzamento.

I Dadaisti cercavano di suggerire l'effetto di spaesamento ed estraneità attraverso l'accostamento di elementi diversi e decontestualizzati.

Mi è capitato di utilizzare questa tecnica mostrando ai miei studenti una riproduzione della inquietante "Salomé" di Tiziano per spiegare il problema del conflitto dei doveri nell'etica kantiana.



Altri "strumenti" approntati dal Dadaismo risultano utili alla didattica: mi riferisco all'ironia e all'arbitrarietà che permettono di strappare dalla quotidianità materiali e oggetti comuni per utilizzarli in modo diverso, dunque più interessante e stimolante.

La psicologia insegna che l'ironia apre la mente, come ben sapeva Socrate; essa mostra le varie facce di un'unica realtà, permettendoci un approccio globale ai problemi.

A questo proposito possiamo riferirci anche a Magritte e alle sue surrealiste, spiazzanti associazioni di immagini che suscitano nell'osservatore dei veri e propri cortocircuiti logici. Basta pensare all'opera "La trahison des images" del 1948: vi sono raffigurate una pipa e la scritta "Ceci n'est pas une pipe".



Infatti proprio l'evidente contraddizione tra immagine ed enunciato è il tema di fondo dei quadri di Magritte; egli si propone di squarciare le tranquille aspettative di senso dell'osservatore, creando quei paradossi in grado di rendere visibile il complesso procedimento mentale che sottende alla percezione delle immagini.

Spiazzando gli studenti con stimoli inconsueti possiamo catturare la loro attenzione e predisporli alla costruzione comune dell'apprendimento; una certa dose di ansia cognitiva, risvegliandoli dal "sonno dogmatico" di kantiana memoria, favorisce la ritenzione di quanto appreso come se si trattasse, direbbe Kandinskij, di un insieme di tensioni organizzate.

Solo in questo modo "s'impura a vedere dietro la facciata, ad afferrare le cose alla radice, s'impura a riconoscere quel che scorre al di sotto...s'impura a motivare, s'impura ad analizzare" (P. Klee).

La formula costante di F. Bacon è quella di "rendere somigliante, ma con mezzi accidentali e non somiglianti": il segreto dell' "arte dell'insegnare" forse è tutto qui.

Abbiamo parlato di un pensiero per immagini: in realtà è soprattutto la pittura che si avvale di quello che Deleuze chiama un linguaggio analogico.

Il linguaggio analogico riguarda l'emisfero destro del cervello, mentre il linguaggio digitale rimanda a quello sinistro.

L'emisfero destro, dominante nei mancini, presiede alla fantasia e creatività, al controllo delle emozioni, alla capacità di intonare il linguaggio, alla tendenza a cogliere l'insieme, al senso della profondità e del movimento, al linguaggio gestuale e mimico. L'emisfero sinistro, dominante nei destrimani, presiede alla capacità critica, al ragionamento astratto, al linguaggio verbale, alla logica, alla tendenza a ricordare i dettagli.

L'emisfero destro controlla la logica della mente emozionale: le similitudini, le metafore, le immagini si rivolgono direttamente alla mente emozionale, come avviene nell'arte, nei romanzi, nei film, nella poesia, nella musica, nel teatro.

Questa logica del cuore (e sembra di ascoltare Pascal) è descritta da Freud come "processo primario" del pensiero: è la logica della religione, del sogno, del mito.

Solo tramite il processo primario è possibile decifrare il significato di opere come l' "Ulisse" di Joyce; infatti , nel processo primario del pensiero, associazioni libere determinano il flusso narrativo: non ci sono né il tempo né la legge di causa-effetto, modalità della rappresentazione fenomenica in Schopenhauer.

Non c'è negazione, tutto è possibile. Le cose sono come vengono percepite.

E' come se da un iniziale non-senso fossimo portati a scoprire un senso nuovo e più profondo, mai conosciuto prima, ma ora evidente e inevitabile.

La pubblicità lo ha capito e da tempo parla alle persone rivolgendosi ai loro sogni: prodotti e servizi incorporeranno sempre più emozioni, storie, favole, per soddisfare bisogni emotivi.

E la didattica lo sta facendo?

Anche gli studi di Watzlawick ci mostrano l'esistenza di due tipi di linguaggi : quello indicativo, che si limita a descrivere le caratteristiche di un oggetto e non possiede alcun valore suggestivo; quello evocativo che, per catturare l'attenzione dell'ascoltatore, ricorre a metafore ed aneddoti per arrivare direttamente al suo inconscio. Praticamente, utilizzando il linguaggio evocativo, si coinvolgono maggiormente gli ascoltatori perché si attivano i meccanismi psicologici della proiezione e dell'identificazione.

Un principio semplicissimo, che dovrebbe essere alla base di ogni valida didattica, è il seguente: ti spiego , con quello che sai, quello che non sai, in un modo che non conosci ancora.

L'uso delle metafore induce la nostra componente emotiva ad abbandonarsi al potere fortemente evocativo delle immagini.

Tutto ciò esercita anche un potere terapeutico nei confronti dell'ansia che, come sappiamo, se eccessiva può agire negativamente sui processi di apprendimento. Infatti il linguaggio allusivo della metafora ci mostra la realtà da più punti di vista e sana i conflitti che sono alla base stessa dell'ansia.

Ma se ora andiamo a considerare i risultati degli studi condotti da vari psicologi, vediamo che la scuola ancora privilegia l'uso della parte sinistra del cervello, inibendo così le risorse divergenti della parte destra. Pensiamo alla classica lezione frontale, alla lettura e ripetizione di testi, alla memorizzazione : l'emisfero destro è lasciato praticamente inutilizzato e gli allievi sono privati di opportunità educative più piacevoli e produttive.

Ecco allora che gli stessi psicologi consigliano agli insegnanti di utilizzare le cosiddette tecniche per il cervello destro, che in realtà favoriscono l'utilizzo equilibrato di entrambi gli emisferi cerebrali.

Tra queste tecniche viene indicata quella della rappresentazione analogica, che consiste nel descrivere l'ignoto attraverso il conosciuto, nel rendere familiare ciò che ancora non lo è, proprio come abbiamo visto fare dagli artisti.

Si tratta sempre di stimolare il cervello visivo lavorando con immagini mentali.

Anche I. Calvino diceva che "l'oggetto esiste qualora se ne abbia un'immagine".

Specialmente oggi il mondo dell'uomo è essenzialmente visivo; ma già i Greci usavano il perfetto del verbo "eidein" (vedere) nel senso di "io so" ("oida"), perchè "ho visto".

E' necessario che la didattica sviluppi metodi che facilitino l'uso congiunto dei due emisferi cerebrali, invece di continuare a preferire forme di insegnamento basate sull'espressione linguistica e analitica del pensiero.

Possiamo usare il linguaggio metaforico, richiedendo innovazioni concettuali del tipo pensare ad una cosa (A) come a qualcos'altro (B).

Possiamo adoperare la catacresi, usando impropriamente le parole, applicando un termine inusuale ad una determinata cosa, forzando vecchie parole per adattarle a nuove cose e situazioni.

Come nel caso dell'utilizzo di metafore, anche così si stimola l'apprendimento e si provoca un accrescimento del sapere, favorendo il commercio dei pensieri e la transazione fra contesti diversi (cfr. Richards).

Un grande poeta irlandese, Seamus Heaney, parla del fatto che l'immaginazione può creare lo spazio psichico necessario a sviluppare una "Two-mindedness", una doppia mente, una possibilità di sentire dentro o a fianco della propria mente anche quella dell'altro: è un po' quello che Rogers definiva empatia e che sappiamo essere una qualità necessaria all'insegnante.

Inoltre tutti sentiamo il bisogno di "toccare con mano" per fidarci completamente di qualcosa.

L'arte ci viene in aiuto con il concetto di "aptico" creato da Riegl per indicare una possibilità dello sguardo, una visione distinta dall'ottica.

Il verbo greco "apto" vuol dire "toccare": il pittore dipinge con i suoi occhi solo perché egli tocca con i suoi occhi. Leggiamo in un testo di Maffesoli : - E' nelle "Stilfragen" che Riegl introduce i concetti di uno stile ottico e di uno stile tattile o aptico. Il primo rimanda alle forme luminose e ha ispirato i vari classicismi, mentre il secondo accentua piuttosto ciò che facilita il contatto o privilegia la messa in relazione delle persone e delle cose. Il primo è meccanico, mentre il secondo è più organico...Mentre l'ottico è una messa in prospettiva che si iscrive nel lontano e si "storicizza" per modo di dire, il tattile privilegia il vicino, il quotidiano, il concreto -. Riegl parla di una connessità tattile come fattore di integrazione in un vasto insieme di interdipendenze. I Greci parlavano di una particolare visione, la "epopteia", il "guardare al di sopra", una vista superiore, propria del poeta veggente, cieco riguardo alle cose della terra.

Questo modo diverso di guardare viene visto con sospetto al di fuori dell'arte.

Eppure il termine tedesco "Kunst" ha la stessa radice di "Konnen" e presenta quindi quella connotazione conoscitiva che manca al vocabolo di origine latina.

L'arte è una forma di conoscenza diversa, non inferiore; i modi dell'arte, come l'aptico e l'epopteia, sono modi del conoscere: la didattica può avvalersene per

far sì che gli allievi non esercitino solo l'udito, ma ragionino attraverso immagini mentali.

In che modo? I poeti del gruppo Dada erano soliti dire che se si ha bisogno di regole si deve provare ad inventarle da soli. La vera didattica non nasce in astratto, ma nelle concrete situazioni di precisi gruppi-classe. E solo l'insegnante che opera "sul campo" può rendere qualsiasi teoria fattivamente operante e produttiva.

Comunque qualche tecnica può aiutare in più di un'occasione, ad esempio quelle legate alla memorizzazione. Infatti c'è uno stretto rapporto tra immaginazione e memorizzazione: si possono evocare immagini per ricordare parole, frasi, concetti. Secondo alcuni più le immagini sono bizzarre più aiutano a ricordare, proprio perché risvegliano maggiormente l'attenzione.

Dunque la capacità di pensare e ricordare per immagini e la capacità sinestetica sono straordinarie per favorire l'apprendimento.

L'apprendimento ha sempre bisogno di stimoli adeguati: ancora una volta l'arte può suggerirci una tecnica affascinante. Pensiamo alla Pop Art e all'opera pittorica di Vasarely, che fornisce esempi di completamento percettivo di forme dai contorni parzialmente illusori. L'artista sceglie di non ritrarre sulla tela l'intero contenuto della informazione visiva che vuole trasmettere; semplicemente opera delle scelte.

Già nella pittura del Seicento esiste l'anamorfosi: alcune immagini appaiono così deformate da apparire indecifrabili, ma basta spostarsi o guardare il quadro riflesso in uno specchio curvilineo ed il tutto si ricompone e diviene chiaro.

Lasciando agli studenti la possibilità di scoprire qualcosa all'interno delle nostre lezioni, stimoleremo il loro apprendimento; sfumando la completezza delle tesi che andiamo argomentando, li inviteremo a decifrare quello che volutamente abbiamo reso ambiguo.

Sappiamo che nell'arte l'intenzione viene diretta più al segno stesso che al significato; proprio questo aspetto la distingue da altre strutture semiologiche.

Possiamo dire che finora la didattica ha badato troppo al significato e molto meno al "segno", cioè al modo di trasmissione del significato.

U. Eco ha scritto che l'opera d'arte non ha il compito di dire la verità, piuttosto quello di mettere in discussione le verità date per acquisite, invitando ad una nuova e più originale analisi dei contenuti, evitando la banalità. Si può concepire un Bello che sia banale? La domanda posta da Baudelaire ci fa

riflettere sulla necessità di evitare la banalità e ricercare la bellezza, la piacevolezza interessante nelle nostre lezioni, cercando di mantenere distinti "i fantasmi della ragione" dai "fantasmi dell'immaginazione" : " quelli sono delle equazioni, e questi degli esseri e dei ricordi". (Baudelaire).

Molte volte si è detto che l'insegnante dovrebbe avere le doti di un buon leader. M. Bettini si è occupato di due caratteristiche spesso associate all'immagine del leader: fascino e prestigio. Se consideriamo l'etimologia latina dei due termini notiamo che "fascinus" indica la capacità di ammaliare qualcuno con lo sguardo; "praestigium" indica l'illusione, la capacità di far vedere agli altri una realtà che non c'è. Ambedue i termini ci riconducono alla sfera visiva.

Se la civiltà dell'immagine ha già trasformato l'occhio nell'organo più importante del nostro corpo, perché la scuola non può valorizzare maggiormente la portata educativa delle immagini?

Inoltre, a causa del frequente uso di mezzi multimediali, sta cambiando la nostra capacità visiva, dunque anche la nostra intelligenza, almeno secondo le tesi di Negroponte.

Già nella retorica classica, oltre alla centralità del testo, si sottolineava l'importanza fondamentale dell' "actio", del momento in cui l'oratore deve affrontare l'uditorio e trasmettere il testo agli ascoltatori, aprendo gli occhi della loro mente.

Sant'Ignazio di Loyola , nei suoi "Esercizi", insegnava la pratica di usare le diverse risorse dei sensi, soprattutto della vista.

Anche nel famoso metodo teatrale di Stanislavskij si invita l'attore a concentrarsi sulle immagini sorte negli occhi della mente, il "circolo creativo" è lo spazio interiore in cui si ordinano le immagini mentali , le parole del testo vanno tradotte in immagini interiori.

L'immaginazione estetica è parte integrante della conoscenza e può dunque entrare a buon diritto nella didattica. "

Trovo illuminante l'idea di una didattica che non dimentichi che il pensiero è, non tanto "in fondo", un'immagine!

Questo breve saggio, poi, non fa altro che avvalorare la mia tesi per la quale "l'occhio vuol la sua parte" anche in Musica!

Sempre a sproposito, l'occhio e il suo lapidario sostituto meccanico, la macchina fotografica ma soprattutto il suo prodotto, la fotografia, è Arte?

La fotografia come si pone nel contesto artistico?



Oramai, da anni, è universalmente considerata come una espressione artistica, anche se, all'inizio, quando divenne alla portata dei più e si formarono i primi fotografi che realizzarono le prime mostre, venne boicottata dai critici che non vollero considerarla "arte" ma una semplice rappresentazione della realtà. Giusto o sbagliato? Se analizziamo il gesto fisico del fotografare vediamo in successione:

- il fotografo inquadra la scena che lo ha colpito particolarmente (la realtà)
- modifica i parametri di ripresa, soprattutto in base alla luce esistente, il taglio che vuol dare alla foto e la messa a fuoco
- scatta.

Cosa ha fatto? Ha ripreso la realtà trasferendola su pellicola o, oggi, su una scheda di memoria. Se è un paesaggio o uno still life o un reportage, la foto dovrà essere il più possibile vicino alla realtà. Ora è vero che al di là dell'apparecchio fotografico usato (che comunque fa la differenza nella qualità dell'immagine) c'è chi riesce a fare belle foto e chi no. Henri Cartier Bresson faceva splendide foto di reportage con una macchinetta da quattro soldi. Considerato il fatto che le attuali macchine fotografiche fanno tutto da sole, possiamo dire che chi fa belle foto fa foto artistiche? Sicuramente non tutti hanno la stessa capacità di vedere le cose, non tutti eccellono nel buon gusto, non tutti hanno una padronanza tecnica della materia. Nonostante questo possiamo parlare di arte? O, meglio ancora, quando una foto diventa arte? Se l'arte è sinonimo di creatività, riprendere bene un paesaggio che già esiste è arte?

Dato per scontato che fotografare è comunque riprendere la realtà che ci circonda, penso che la foto diventi arte nel momento in cui il fotografo riesce a cogliere, perché no, l'attimo fuggente. Quel particolare momento, quella luce, quel contesto, quell'evento che sfuggirebbe ai più.

... ora basta!...mi scappa troppo! E' dal primo capitolo che da dietro certe frasi mi fa capolino e mi sorride strizzandomi l'occhio, Gurdjieff!

Lo so: non centrerebbe nulla con la musica, con lo spettacolo...e poi, parlar di Gurdjieff sa subito di filosofie orientaleggianti, alternative, un po' hippy, un po' da fattoni creduloni...Eppure sì: è proprio così!

"Sette personaggi in cerca di...attore"
(le 7 menti - Gurdjieff)

"Io ho dell'ottimo cuoio da vendere a coloro che vogliono farci delle scarpe". Sono parole che descrivono perfettamente il ruolo di Gurdjieff come maestro. Era un uomo che aveva idee di una qualità estremamente alta da vendere a quelli che cercavano idee di questo tipo. Inoltre aveva usato deliberatamente la parola "vendere" perché era un suo saldo convincimento che gli uomini non apprezzano nulla se non l'hanno pagato.

Il punto di partenza del sistema di G. era lo studio della natura dell'uomo. Egli usò come testo base le parole di solito attribuite a Socrate, ma che in realtà sono molto più antiche dell'età di Socrate, l'asserzione che l'autoconoscenza è l'inizio di ogni sapienza.

Il lavoro iniziava dunque con l'abbandono dell'idea che conosciamo noi stessi e scoprendo quello che realmente siamo.

"L'uomo è una macchina che reagisce ciecamente alle forze esterne, esso perciò è privo di volontà ed esercita un controllo minimo o nullo su di sé."

Ciò che dobbiamo studiare dunque non è la psicologia ma la meccanica.

G sosteneva che l'uomo possiede non soltanto una mente ma sette differenti tipi di mente, ciascuna delle quali partecipava alla somma totale della sua conoscenza.

La prima era la mente intellettuale, strumento addetto alla costruzione di teorie e al confronto delle cose tra loro.

La seconda mente dell'uomo era la sua mente affettiva, legata ai sentimenti, ma non alle idee; la terza era la mente che controllava i movimenti; alla quarta mente G aveva dato il nome di "mente istintiva". Questa regolava tutte le funzioni fisiologiche del corpo, compresi i processi di digestione e respirazione. Vi era poi la mente della vita sessuale dell'uomo e, in aggiunta a queste cinque menti ordinarie, due varietà superiori di mente, l'Affettiva Superiore e l'Intellettuale Superiore. Queste due ultime non operavano nella gente comune ma erano attive soltanto negli uomini pienamente sviluppati.

Si poteva quindi dire che c'erano nell'uomo, quattro differenti funzioni: pensiero, sentimento, movimento e regolazione dei vari bisogni fisiologici del corpo.

Dopo la descrizione dei differenti centri si passava all'autosservazione: bisognava osservare il lavoro dei vari centri in noi stessi, il loro funzionamento e quindi assegnare ciascuna attività al proprio centro. Ciò che veniva richiesto era di registrare pensieri, emozioni, sensazioni nel momento del loro verificarsi.

"L'uomo è addormentato. Nel sonno è nato, nel sonno egli vive e nel sonno egli muore. La vita è per lui soltanto un sogno, un sogno dal quale egli non si sveglia mai".

Non è un'idea nuova: molte persone si erano soffermate sulle qualità oniriche della vita.

Ma G con quella frase non parlava in modo poetico o figurativo dello stato di sonno dell'uomo: voleva che si considerassero le sue parole letteralmente. Noi tutti andiamo, facciamo, scriviamo, ci arrabbiamo, amiamo...da addormentati!

oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!
oh! oh!

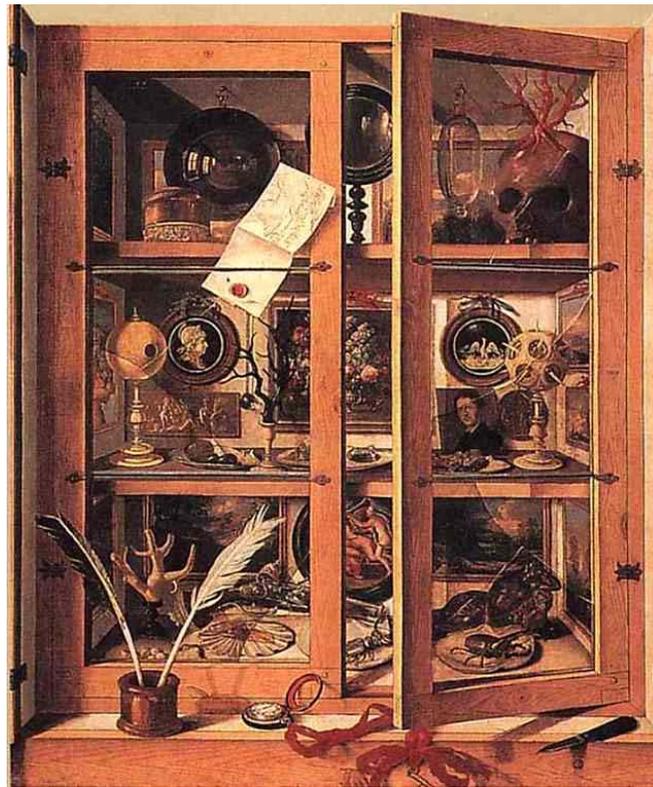
oh!

Ecco: tutta al mia tesi è riconducibile, riassumibile in questa esclamazione.

La Meraviglia...!

La Meraviglia è una forma di conoscenza, uno stato intermedio e particolarissimo, una specie di sospensione mentale che sta tra l'ignoranza e il sapere e che determina la fine dell'ignoranza e l'inizio del sapere. E' fuggevole.

Il compito assegnato all'Arte tutta, è di restituire alla gente il senso della meraviglia.



"...si tratta però di un meraviglioso tutto speciale e, per di più, metastabile. Chi visita il Museum of Jurassic thecnology si trova continuamente in bilico tra al perplessa stupefazione e la stupefatta perplessità. Ed è proprio questo ondeggiamento, la capacità di restare così godibilmente disorientati, che come sembra suggerire Willson, costituisce quanto di più felicemente mirabile nella natura umana."

Questa frase è tratta da un curiosissimo libro di L. Weschler: "il gabinetto delle meraviglie di Ms. Wilson". Con questo libro l'autore ti prende, ti lascia per caso davanti all'entrata di un museo, non fa passare alcun mezzo che ti possa riportare a casa e, per ammazzare l'attesa..tu entri a far visita al museo della tecnologia Jurassica... Completamente ispirato delle Wunderkammern-gabinetti delle meraviglie- del periodo Barocco, è una piacevole escursione nel mondo di "Oooh!". Ma tornando al nostro "oh", vado a riprendere frasi dai capitoli precedenti:

...Fa una notevole impressione il dito che si infila nel costato.

Il greco aisthetikòs si riferisce alla facoltà di percepire

...Colpisce la sensazione di luminosità, di purezza. Il cono di luce nasce e termina in quella macchia bianchissima in basso che, se si potesse vedere bene, apparirebbe come un bimbo in fasce. Tutto ruota attorno a quella macchia. Cristo, il centro del cosmo e della storia, è la luce che squarcia le tenebre. La

madre si curva sul bimbo, al contempo lo protegge e lo mostra. Il contrasto dell'azzurro delicato del corpo materno rende ancora più luminoso il figlio. In alto si vedono delle ali, un coro angelico gremito e vivacissimo: il cielo e gli uomini, in Maria, si raccolgono a contemplare la fragilità e la potenza del Signore. Il mistero dell'Incarnazione è tutto in quel piccolo punto di luce intensa.

...L'oggetto artistico non è ciò che esprime, eppure attraverso di lui l'idea si mostra.

...Non è un bello che parla di sé, ma una traccia che rimanda ad altro. Proprio questo rende l'arte tanto affascinante: provoca la nostra libertà, seducendola e attraendola verso una prospettiva di senso che può essere pacificatrice, ma anche destabilizzante, ma che soprattutto rende più ricco l'animo che ne fruisce.

...nuove forme di sentire pensante

...Tutti conosciamo l'esperimento di Gombrich: egli sovrappose una lastra di vetro smerigliato ad un insignificante dipinto accademico dell'Ottocento francese che raffigurava le Tre Grazie; immediatamente l'opera divenne più interessante, solo perché richiedeva un maggiore sforzo di interpretazione a chi la guardava

concetto di "mimesis", intendendolo come "la capacità di esibire la rappresentazione di qualcosa in modo che essa sia presente

...dal Dadaismo la tecnica di destabilizzazione, nata per suscitare l'irritazione e poi scuotere la fantasia cristallizzata dei borghesi: questo risultato si ottiene mettendo in crisi il senso comune, adottando una sconcertante strategia di piazzamento.

I Dadaisti cercavano di suggerire l'effetto di spaesamento ed estraneità attraverso l'accostamento di elementi diversi e decontestualizzati.

... I Greci parlavano di una particolare visione, la "epopteia", il "guardare al di sopra", una vista superiore, propria del poeta veggente, cieco riguardo alle cose della terra.

...L'arte è una forma di conoscenza diversa, non inferiore; i modi dell'arte, come l'apτικό e l'epopteia, sono modi del conoscere.

...l'opera d'arte non ha il compito di dire la verità, piuttosto quello di mettere in discussione le verità date per acquisite

...fascino e prestigio. Se consideriamo l'etimologia latina dei due termini notiamo che "fascinus" indica la capacità di ammaliare qualcuno con lo sguardo;

"praestigium" indica l'illusione, la capacità di far vedere agli altri una realtà che non c'è. Ambedue i termini ci riconducono alla sfera visiva.

...i manufatti artistici sembrano ricollegare il bello a categorie come il suggestivo, il fascinoso, l'esotico, il diverso, l'originale.....

*...senso il bello artistico si nutre spesso di **divaricazioni impreviste dal reale**, di immagini inusuali, di libere rielaborazioni di esperienze sensibili.*

..."il bello è ciò che fa disperare".

..."la bellezza è quel non so che".

...In greco il bello è orion. Orion vuol dire "in quell'ora"

...quando una foto diventa arte? Se l'arte è sinonimo di creatività, riprendere bene un paesaggio che già esiste è arte? , penso che la foto diventi arte nel momento in cui il fotografo riesce a cogliere, perchè no, l'attimo fuggente. Quel particolare momento, quella luce, quel contesto, quell'evento che sfuggirebbe ai più.

...Il rito, la rappresentazione, l'opera d'arte, gli stati alterati di coscienza, tutto è essere "altro".

... Tutto ciò che è "altro" è Simbolo.

..."Il simbolo non è un rivestimento meramente accidentale del pensiero ma il suo organo necessario e essenziale."

...In greco antico symbolon indicava genericamente una connessione

...Simbolo deriva del verbo greco sùmbolon, che significa intrecciare, mescolando insieme, come avviene nel confluire delle acque, l'evidente e il nascosto, e il nascosto può essere raggiunto solo attraverso ciò che si vede, quindi il significato e la sua espressione, il simbolo, appunto

...Come già sostenuto da Bruner e Piaget, le immagini sono simboli nella mente, con autonomia sia cognitiva che di rappresentazione

Per quanto riguarda la "sensorializzazione dell'esperienza " di cui parla Gaetano Benedetti, va sottolineata la funzione di rivelare, oltre che di nascondere, del simbolo, in cui tutto appare sotto forma di immagini visive, concetto correlato a quello imprescindibile di "emozionale" (Fritz Morgenthaler), che riporta all'Es e ai movimenti emotivi pulsionali, ben al di là del simbolo.

...Come il linguaggio, anche gli altri modi della conoscenza sono simbolici. "Il mito, l'arte e così il linguaggio e la conoscenza divengono simboli; non già nel

sensu che essi designino sotto forma di immagini, di allegoria che allude e spiega, una pluralità precedentemente data, bensì nel senso che ciascuna di queste forme crea e fa emergere da se stessa un suo proprio mondo di significato. In esse si manifesta l'autodispiegamento dello spirito: e soltanto per mezzo di esse sussiste in lui una 'realtà', un essere determinato ed organico".

...Ciascuna delle forme simboliche individua un determinato modo in cui un aspetto specifico del reale si costituisce e il simbolo viene a svolgere la funzione di medium per le operazioni trascendentali che presiedono al processo di oggettivazione.

...trae da se stesso forme capaci di rappresentare una realtà inaccessibile alla intuizione sensibile. è in quanto rappresentata che la realtà diventa fenomeno

. ..La rappresentazione è la funzione fondamentale della coscienza trascendentale; e la sua opera non è decifrabile che indirettamente, in base alle relazioni grammaticali delle forme simboliche.

...L'impianto fenomenologico - nel senso di Hegel - a cui esplicitamente Cassirer fa riferimento, costituisce il presupposto fondamentale della conoscenza filosofica che voglia porsi di fronte al "corso dello spirito oggettivo per ricreare l'energia dello sviluppo della civiltà e scolpirne le forme agli occhi di uno spettatore che abbia una visione sinottica della filosofia, visione che è capace di offrirci l'ontogenesi di ciò che lo spirito oggettivo ha fatto per generazioni nel difficile lavoro filogenetico".

..."intensificazione dell'intuizione sensibile".

...hic et nunc "

..."Ciò che si prova in tali stati è la percezione intensa di una appartenenza al cosmo e a tutto ciò che accade"

"... c'erano abbastanza ordinarie, non erano cose poetiche, come la montagna o l'immensità del mare. Eppure mi hanno sorpreso, come fossero cose estremamente profonde e preziose. Era come una meditazione delle cose."

..."quella presenza arcana era proprio l'essere al di là delle cose: Ripensandoci, mi viene in mente Hegel, per una sua formula: la domenica della vita...La domenica della vita, in cui tutti gli uomini sono felici:"

"...percepivo le cose così come sono realmente. Non si tratta di allucinazione bensì proprio del suo contrario: le cose sono questo ma abitualmente non ce ne accorgiamo perché a separarci da noi stessi e dalle cose è la visione utilitaristica che imprimiamo alle cose."

... "In questi parossismi dionisiaci si trova così il concetto di rito di passaggio, il mito catartico di una morte ma finalizzata ad una nuova nascita (Dioniso stesso è nato due volte)"

... "Nel rito il dio dà vita ad una rappresentazione"

... "Il rituale comporta la teatralizzazione."

... "L'estasi è insieme mezzo e fine del risveglio spirituale"

... "in terra d'esilio, la trance permetterà di abolire la realtà e di far ritorno, di esser trasportati nella terra natia. La perdita di coscienza è anche oblio, per un po' di tempo, della sofferenza."

"...ci si trasforma realmente in qualcun altro..."

... "...rave-party: qui si ritrova la ricerca sistematica di un'uscita dalla quotidianità tramite la trance"

... "Uno degli aspetti principali degli stati di coscienza alterata è la modificazione del pensiero: l'attenzione si sposta verso l'interno"

"...il nostro guardaroba di ruoli..."

"...stati di giubilo e di libertà interiore; quando ci si sente come sdoppiati, commedianti, ispirati..."

"...l'aspetto di teatralità, insieme alla musica e alla danza, è una caratteristica molto presente in tutti gli stati alterati di coscienza..."

"Nel teatro nulla è vero ma tutto deve svolgersi come se fosse vero. Il pubblico è affascinato dall'essere ingannato"

"Questa regione male conosciuta, tra menzogna e verità, non è forse al definizione dell'atto artistico? Non è forse il luogo di ogni creazione?"

...il mito di Semele: dal suo grembo uscì Dioniso quando lei morì incenerita dalla folgore di Zeus. Semele è in origine dea ctonia dell'Anatolia ed il suo nome è forse da legare col nome slavo Zemlja, che significa "terra". L'unione ierogamica sembra riflettere uno schema tipico della cosmologia mitica: Semele, la terra, è fecondata da Zeus, il fulmine, cui segue tempesta ed acqua pluviale. Il mito racconta di amori segreti tra Semele, figlia di Cadmo e Armonia, e Zeus. Hera, gelosa, con un'astuzia mortale tenta di opporsi all'amore del re degli dèi con la principessa tebana: appare in sogno alla giovane nelle vesti della sua nutrice e convince Semele a chiedere al re degli dèi, suo amante, di mostrarsi a lei come appariva alla sua moglie legittima. Zeus allora venne tra tuoni e lampi a visitarla, e Semele restò folgorata. Zeus, però, riuscì

a salvare il feto di Dioniso dalle fiamme e lo cucì nella sua coscia fino al compimento della gestazione. Fatali furono le doglie di Semele, fatale il suo tragico parto di Dioniso, che ebbe dunque gestazione e nascita maschile

Come non sentire spiazzata la mente binaria davanti a questo racconto? Eppure, anche senza di lei, intuiamo qualche cosa non definibile con le parole...

Ma andiamo avanti:

...Dioniso è il "dio-altro", il "dio-estraneo", il "dio-straniero"

...Pausania racconta la storia di un oggetto 'estraneo', una enigmatica maschera di legno trovata da alcuni pescatori di Lesbo in fondo al mare, che subito fu considerata epifania di Dioniso. Questa immagine che emerge dal mare, anch'esso uno spazio 'altro', è un enigma da decifrare, perché in questo volto c'è appunto qualcosa di xènos (Baccanti, 453), cioè di "strano" e di "straniero", secondo il doppio, ambiguo, significato della parola greca: "straniero", infatti, non designa il non-greco, ossia il "barbaro", ma il cittadino di una comunità vicina. Penteo, nelle Baccanti di Euripide, si rivolge a Dioniso come xènos. Chi indossava la maschera, dunque, diventava "altro".

...Perché "altro", in campo dionisiaco, era sinonimo di "tutto". Essere "altro" dall'individuo significava divenire uguale alla "totalità": totalità che in questo caso è coincidentia oppositorum, unione dei contrari. La maschera stessa, di per sé, contiene una polarità di significati opposti: è "presenza", perché considerata epifania di Dioniso, ma allo stesso tempo è "assenza", perché ha le orbite vuote, e aspetta di essere indossata da qualcuno. E questo qualcuno diventa Dioniso, pur rimanendo se stesso, e, anche se UNO, rispecchia in sé i MOLTI.

...e quando le parallele s'incontrano, gli opposti convergono, i binari della nostra mente sono fuori gioco!

...Tappa forzata, però, e straziante, è l'annullamento dei contrari: la maschera costituisce l'arché e il tèlos, il "principio" e il "fine", di questo cammino di misteriosa trasformazione; e lo sguardo inquietante delle sue orbite vuote apre l'adepto a prospettive oscure e luminose, comunque sovrumane.

...Il mondo dionisiaco si riconosce soprattutto dal suo spirito di frenesia che si manifesta in particolare nel vino.

... "frenesia" dal greco phre'n phrenos "animo, mente"...

...L'antica società greca fu maschilista e patriarcale. Diverso, però, il caso di Dioniso (in origine non appartenente al pàntheon), il quale, incarnando le caratteristiche di entrambi i sessi, si propone come dio ambiguo. Questa duplicità di ordine sessuale ...

...Una particolare frenesia deriva dal vino: l'animo umano è travolto e l'uomo perde la chiara coscienza di sé immerso nel fluttuare delle sensazioni.

...un'elegia di Senofane (fr. B 1 DK):

*Il pavimento lustra: mani, tazze pulite.
Uno ci pone in capo le ghirlande,
un altro tende fiale di balsamo. Il cratere
troneggia, pieno di serenità.
Altro vino promette di non tradirci mai:
è in serbo nei boccali, sa di fiore.
L'incenso spira tutt'intorno una fragranza
di chiesa, è chiara, fresca e dolce l'acqua.
Ha ciascuno il suo pane biondo; la salda mensa
è carica di cacio e miele denso.
C'è nel mezzo l'altare coperto di fiori.
La casa è avvolta di festa e di musica:
Lodare Dio con puri detti e con discorsi
devoti è, per i buoni, il primo debito.
Dopo avere libato e formulato la preghiera
di poter fare - che più conta - il bene,
non è una colpa il bere, purché a casa si ritorni
senza sostegni, se l'età consente.
E s'esalti chi svela nel vino intenti nobili,
memore di virtù, ricco d'impegno. (...)
Bello aver cura sempre degli dei.*

...Il flauto era considerato lo strumento atto a scatenare stati d'eccitazione psicologica.

*io so intonare il bel canto di Dioniso Signore,
il ditirambo, quando nell'animo sono folgorato dal vino.*

...i registri tonali dell'aulòs, al tempo stesso dolci e cupi, gravi e acuti fanno entrare davvero lo spettatore in contatto con Dioniso.

...La morale della tragedia è quella di non reprimere gli istinti primigeni della propria natura, per evitare che essi travolgano repentinamente gli argini interni imposti dalla civiltà.

...Lo spettatore greco si recava a teatro per riflettere sul mistero dell'esistenza

...Il teatro aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa da assimilare ad un vero e proprio rito; non è un caso, allora, che il sacerdote del dio Dioniso sedesse sul sedile centrale del teatro

. ..Lentamente la forma prevalse sulla sostanza e il rituale drammaturgico, assunta una sua definizione in senso tragico, abbandonò progressivamente l'esclusività dionisiaca e si riferì ad una più generica mitologia, celebrando i rapporti tra uomini e divinità, tra dei e semidei, tra mortali e immortali.

...uomo potesse con la propria volontà, in cooperazione con i suoi, con gli altri, in gruppo, costruire l' avvenire, è andata a sbattere contro un muro

. ...Non c' è in ogni uomo, per il solo fatto di esistere, nella misura in cui egli dipende da tutti quelli che l' hanno preceduto, qualcosa che lo supera o lo sovrasta? Egli dipende da questo qualcosa, per cui le sue azioni non emanano direttamente da lui; in qualche modo le sue azioni si radicheranno aldilà, dietro di lui, o più in alto di lui. E questo è un senso tragico: infatti noi facciamo delle cose, siamo dei personaggi, e contemporaneamente i nostri atti -e persino noi stessi- ci sfuggono di mano.

...E mentre persegue questa verità, mentre segue il suo cammino, realizza che in realtà gli dei lo hanno guidato dall' inizio alla fine. Gli dei lo hanno guidato affinché quella scienza si riveli in realtà la scienza di quel che accadde, affinché la conoscenza dell' assassino di Laio si dichiari, si riveli come l' ignoranza di se stesso. Perché lui è l' assassino di Laio, e di conseguenza veramente Edipo fissa il centro nel nucleo stesso della riflessione tragica.

...Se riflettiamo su alcuni punti, ci accorgeremo che in realtà ogni persona vive dei "ruoli", non solo in quanto oltre all'identità personale vi è anche una identità sociale a noi indispensabile, ma anche perché noi stessi finiamo per dare a questa una connotazione particolare a seconda dei momenti, del contesto e del nostro prossimo. Fin qui, niente di nuovo. Ma tutto ciò non è forse una sorta di teatro?

...tra i significati della parola latina religio vi è anche "sacro vincolo", quello cioè che lega il pubblico e l'azione scenica; inoltre il teatro nasce dal rito religioso

... nella tragedia in virtù di un miracolo metafisico della "volontà" ellenica, compaiono in ultimo accoppiati l'uno nell'altro, e in questo accoppiamento generale si generano l'opera d'arte, altrettanto dionisiaca che apollinea, che é la tragedia attica.

...Nella grande tragedia greca (Eschilo e Sofocle) si compongono i due impulsi: la musica vi rappresenta il dionisiaco, la vicenda dell'eroe la definitezza apollinea.

...Lo spettatore della tragedia greca veniva e "conosceva" qualcosa di più sulla natura della vita perchè veniva contagiato dall'interno, investito da una contemplazione, cioè da una conoscenza, che già esisteva prima di lui, che saliva dall'orchestra e suscitava la sua contemplazione, si confondeva con essa.

... E se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita insomma?

... Tale è la domanda posta da La nascita della tragedia. Già Euripide tende ad eliminare dalla tragedia l'elemento dionisiaco, col predominio del raziocinio; poi Socrate e Platone sono "gli strumenti di dissoluzione greca, gli pseudogreci, gli antigreci". Socrate fu ostile alla vita, volendo dominare e soffocare l'istintività spontanea in nome della ragione.

.... Alle loro due divinità che simboleggiavano l'arte, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra teoria, che nel mondo greco esiste un contrasto, enorme per l'origine e i fini, fra l'arte plastica, cioè l'apollinea, e l'arte non plastica della musica, cioè la dionisiaca; questi due istinti così diversi camminano uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio, stimolandosi reciprocamente a sempre nuove e più gagliarde reazioni per perpetuare in sé incessantemente la lotta di quel contrasto, su cui la comune parola di "arte" getta un ponte che è solo apparente: finchè in ultimo, riuniti insieme da un miracolo metafisico prodotto dalla "volontà" ellenica, essi appaiono finalmente in coppia e generano in quest'accoppiamento l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto dionisiaca quanto apollinea.

...Il rapporto fra apollineo e dionisiaco é innanzitutto un rapporto fra forze all'interno dell'uomo singolo,

...Ed é la tragedia attica che si prospetta come la più perfetta ed equilibrata sintesi tra i due impulsi: secondo Nietzsche essa nasce dal coro dei Satiri, ossia la processione sacra in cui i partecipanti si trasformano in finti esseri naturali. Questo mondo non é più un mondo di fantasia, situato arbitrariamente fra cielo e terra; bensì un mondo di realtà e credibilità pari a quella che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti.

...tensione epica e eccitante incertezza.

. ...Nietzsche vede la possibilità di una ripresa dello spirito tragico, andato perduto per colpa di Euripide e Socrate, una ripresa intesa come sapienza che si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di

cogliere in essa l'eterna sofferenza come sofferenza propria. *Si tratta di andare oltre i limiti della cultura teoretica, incapace di poter scrutare, sulla base della causalità, l'intima essenza delle cose e di superare lo spirito critico-storico della cultura presente, che si riduce a raccattare elementi disgregati dietro la spinta di una eccessiva brama di sapere, e riannodare il legame tra vita e mito*

...l'arte dei contrari stilistici,

...L'arte dionisiaca si fonda sul giuoco con l'ebbrezza, con il rapimento. Questo stato, se non lo si è sperimentato personalmente, lo si può intendere solo simbolicamente: è qualcosa di simile a quando si sogna e al tempo stesso si avverte che il sogno è appunto un sogno.

... Il seguace di Dioniso deve così trovarsi nell'ebbrezza e al tempo stesso stare fuori di sé come un osservatore in agguato. La maestria artistica dionisiaca non si rivela in un'alternanza di assennatezza e di ebbrezza, bensì nella loro consistenza.

...in modo tale che la figura - la quale propriamente si presenta come télos - diventa chiara tanto per lo scultore quanto per lo spettatore, e il primo conduce il secondo a seguirlo nella contemplazione attraverso la figura mediatrice della statua

...un mondo intermedio tra bellezza e verità dove è possibile riunire Dioniso e Apollo. Questo mondo si rivela in un giocare con l'ebbrezza, non già nell'essere completamente assorbiti essa.

... L'essenza della cosa non può essere raggiunta dal pensiero

...Serbo ancora nel cuore - o nella mente?- la fresca meraviglia che portò l'osservazione fattami dalla mia vecchia insegnante: "Adagio= ad agio, con la comodità necessaria!"

*...", attirar su di sé l'attenzione
vista di cosa straordinaria)*

GUARDARE

*(rivolgere, fissare lo sguardo su qualcosa
osservare con attenzione
custodire, sorvegliare)*

Dal francese *wardon* "stare in guardia"

*, guardare con attenzione e, talvolta, con curiosità
notare, far notare)*

Dal latino *observare*, composto da *ob* e *servare* "serbare, custodire"

RAPPRESENTARE

(far presente, far manifesto)

Dal greco *aisthetikos* "dottrina della **conoscenza** sensibile",

BELLO

(ciò che, visto o udito, o ancor meglio, percepito, produce nell'animo
un sentimento di **ammirazione**)

Per estensione, si dice di tutto ciò che suscita ammirazione)

Questo viaggio mi portava in paese che non esiste ma che sentivo di dover raggiungere

"La storia della musica è, innanzitutto, la storia di una inesausta ricerca di spettacolarità. Emozione e sorpresa"

"...per portare la musica nella modernità senza sottrarla alle sue radici di oggetto di fascinazione: dalle sue origini di puro spettacolo."

spettacolarizzare la musica colta?

E' di moda il male: attira l'attenzione!

l'intuizione che la modernità avrebbe imposto, innanzitutto, una drammatica revisione del concetto di spettacolarità. (...) Nocciolo ideale del loro lavoro fu la salvaguardia del concetto di spettacolarità."

"La storia della musica è, innanzitutto, la storia di una inesausta ricerca di spettacolarità. Emozione e sorpresa"

"(...) la spettacolarità è stata semplicemente abrogata, liquidata come veicolo di inautenticità e corruzione. Con ciò la musica colta è stata spinta lontano da una delle sue radici più profonde e autentiche: dal cuore stesso della sua realtà."

"Mahler e Puccini stanno lì ad indicare strade possibili per portare la musica nella modernità senza sottrarla alle sue radici di oggetto di fascinazione: dalle sue origini di puro spettacolo."

BANG!

...ecco: uno sparo, un accadimento estraneo, inatteso, che come un grimaldello destabilizza le nostre insensibili e scontate abitudini. Anche se solo per un

*attimo, lo sparo ha dato scacco matto alla nostra intelligenza binaria: poverina!
Non se lo aspettava: l'ha fatta tra-salire...ma è proprio da "quell'altura" che
possiamo ammirare il vero, ovvero noi stessi (perché vero è ciò che è in noi)!*

E allora è giunto il momento della verità-la mia!-

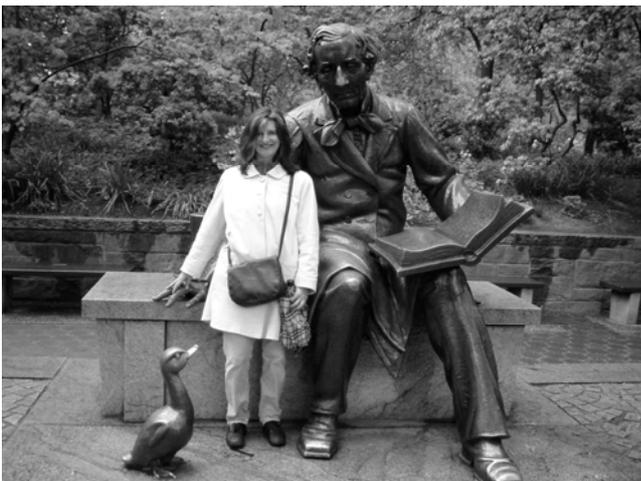
Mettendo insieme tutti i pensieri e i dettagli conseguenti ai pensieri stessi, mi sento di dover ..."filosofare".

Sono un po' emozionata: il momento è forte!

L'Arte è un prodotto umano capace di rapire ed imprigionare l'attività propria della mente Intellettiva ed Emozionale contemporaneamente.

La tecnica usata per questo fine è quella di "mostrare"una cosa ordinaria sotto un profilo "stra-ordinario".

Prendiamo una fotografia (e non ci si scandalizzi se per ragionar d'Arte, si parla di fotografia o di filmati: siamo nel 2005 e ritenere artisticamente più "di valore" la pittura o la scultura, non è che un anacronistico rito in nome di un'insana "superstizione"!):



Involontariamente, parlando di Arte, si finisce di parlare del bello. Ma in Arte c'è anche il "non bello". Certo: ma la mente Intellettiva non è risvegliata, attivata, solo da armoniche proporzioni auree ma anche -e io dico:"soprattutto"!-da "deformazioni", imprevisi (non previsti dall'armonia matematica delle cose) riconducibili per mezzo dell'Intelletto all'armonia.

Già nel capitolo sull'Estetica avevo riportato il famoso esperimento di Gombrich della lastra di vetro smerigliato sovrapposta ad un insignificante dipinto accademico che diviene più interessante, solo perché richiede un maggiore sforzo di interpretazione a chi la guarda: il cervello si sente chiamato in causa per elaborare un ragionamento che adduca alla comprensione Intellettuale della cosa.

Pensiamo a Magritte e alle sue surrealiste, spiazzanti associazioni di immagini che suscitano nell'osservatore dei veri e propri cortocircuiti logici. Basta pensare all'opera raffigurante una pipa e la scritta "Ceci n'est pas une pipe"; infatti proprio l'evidente contraddizione tra immagine ed enunciato è il tema di fondo dei quadri di Magritte; egli si propone di squarciare le tranquille aspettative di senso dell'osservatore, creando quei paradossi in grado di rendere visibile il complesso procedimento mentale che sottende alla percezione delle immagini.

I quadri di Magritte sono delle "radiografie" della percezione delle opere d'arte!

Riassumendo la questione, la "parte" che l'opera d'arte deve recitare sarebbe:

"Intelletto...Qu, qu!...ehi..., guarda un po' quanto sono matematicamente esatta" oppure:"guarda un po' se sei capace a ricondurre la mia inesatta equazione alla proporzione esatta che tu conosci", oppure ancora:"affrettati lentamente (ossimoro), mio bel cervellino (= corto circuito, vale a dire "a nanna intelletto")".

"Mente Emozionale.....ehi!.....Bauuuul!.....paura eh?..

No, non aver paura: ho incantato con l'armonia il brutto e cattivo censore....", oppure: "il cattivo censore è impegnato in altro, non potrà vederti", oppure ancora:"ho mandato a nanna quel bruttone puzzolente e pedante qual è il censore: es-primiti, liberati dunque!".

Les jeux sont fait!

Riproponendo ora le parole di Lapassade su gli stati alterati di coscienza"Ciò che si prova in tali stati è la percezione intensa di una appartenenza al cosmo e a tutto ciò che accade...

... c'erano cose abbastanza ordinarie, non erano cose poetiche, come la montagna o l'immensità del mare. Eppure mi hanno sorpreso, come fossero cose estremamente profonde e preziose. Era come una meditazione delle cose.....

.....quella presenza arcana era proprio l'essere al di là delle cose: Ripensandoci, mi viene in mente Hegel, per una sua formula: la domenica della vita...La domenica della vita, in cui tutti gli uomini sono felici.....

...percepivo le cose così come sono realmente. Non si tratta di allucinazione bensì proprio del suo contrario: le cose sono questo ma abitualmente non ce ne accorgiamo perché a separarci da noi stessi e dalle cose è la visione utilitaristica che imprimiamo alle cose...", ritroviamo un modo "chimico" di

esclusione o di "soddisfacimento" della mente Intellettuale che lascia così via libera alla mente Affettiva.

Conosciamo tutti la mano amica di un bicchierino di grappa per trovar "l'ispirazione", o prima di un concerto o per "cambiar significato" alle solite impressioni! E' un po' come il vetro smerigliato messo sull'insignificante dipinto accademico della nostra vita!

Mi viene in mente una frase che ho memorizzato come "frase di Leopardi": "i bambini vedono il tutto nel nulla; gli adulti, il nulla in tutto". Questo perché la mente Intellettiva del bimbo non ha ancora costrutti mentali predefiniti nei quali semplificare- ma al tempo stesso, svalutare- le proprie sensazioni. L'esperienza man mano costruirà schemi sempre più complessi nei quali inserire le percezioni per renderle più facili, più veloci, più prevedibili e quindi, meno "paurose": tutto ciò si chiama abitudine e, se da una parte aiuta la sopravvivenza, dall'altra ci rende macchina, quella macchina umana di cui parla Gurdjieff.

Lo scopo dell'Arte quindi, secondo la mia tesi, sarebbe quella di squarciare il manto dell'abitudine insensibile e scontata (gli squarci di Fontana?) e indurci a "spiare" attraverso quello squarcio, il mondo della meraviglia, il mondo senza memoria dove tutto è nuovo, dove tutto è inaspettato, dove tutto è vergine, dove tutto è spettacolare, appunto, nel senso di manifesto, dove tutto si deve scoprire, dove tutto rimarrà sconosciuto".

A questo punto non mi resta che parlare della mia "invenzione" della quale vado molto fiera - anche perché, si sa, "ogni scarafone è bello a mamma sua"!-: il Concerto in forma Scenica "Dream".

Ah: un attimo ancora di pazienza.

Devo ancor dare due colpetti per destabilizzare qualche certezza scontata sulla Musica e poi ho ancora un conto in sospeso da farmi saldare.

"Musicista; sai cos'è la Musica?"

Non voglio certo "insegnare ai gatti ad arrampicare", quindi, scriverò solo alcune mie osservazioni "alternative" e, soprattutto "spettacolari", sulla Musica.

Mi sembra Sant'Agostino dicesse:

"Che cos'è il Tempo? Se non me lo chiedi lo so: se me lo chiedi non lo so più".

Si potrebbe cambiare il complemento oggetto "Tempo" con "Musica", Arte del Tempo e la definizione funzionerebbe ugualmente in modo perfetto.

Forse non è possibile usare l'intelletto per comprendere la Musica: "questo è un fatto" come diceva l'ispettore capo Clouseau!

"La comprensione scientifica è il manto con cui l'Occidente vela a se stesso il proprio cuore", rispondeva Jung.

E la concezione pitagorica dei suoni, allora?

I pitagorici hanno visto nei suoni gli autentici messaggeri dei misteri del cosmo. Tutto è numero e l'armonia è un trattato naturale di scienze del numero. Tutta la matematica, e quindi la geometria, contenute in un suono: c'è da pensarci quando schiacciamo un tasto del nostro pianoforte...

"Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" (inconsapevole pratica aritmetica nella quale l'animo non si accorge di adoperare numeri); e ho trovato un'altra frase che recita similmente: "Musica est exercitium metaphisices occultum nescentis se philosophari animi"

(la musica è un'inconsapevole pratica di filosofia nella quale l'animo non si accorge di fare filosofia).

La filosofia come "matematica" del pensiero?

Non incominciamo a svincolare: cos'è la Musica?

"Là dove si arresta il potere delle parole, comincia la musica" sosteneva Wagner (e qui, un buon sceneggiatore, prevedrebbe l'attacco di un tema musicale meglio, in questo caso, se di Wagner..): ma se fosse così non potrei più continuare la mia dissertazione!

La Musica esprime idee?

"La musica non esprime nessuna idea ma ne fa nascere migliaia." mi risponde Manzoni Giacomo.

Secondo Combarieu "l'incantamento è il prototipo dell'arte musicale". La magia mimetica degli antichi che mirava a provocare i fatti che venivano mimati, ebbe in effetti sempre nella musica, compresa anche come danza, la più potente alleata. Per i popoli di natura la produzione di suono è un fatto magico, una via diretta per mettersi in contatto con gli spiriti.

Una legge della magia è la ripetizione che si può collegare alla magia musicale, al principio del ritmo".

Sul ritmo ci sarebbe da spendere un mare enorme di parole; mi ridurrò a riportare solo stracci di frasi.

Willems nota come " il Ritmo sia collegato alla vita fisiologica, alle energie che circolano nell'uomo; mentre invece la Melodia sarebbe legata alla vita affettiva ed emozionale e l'Armonia alla mentale."

Aristotele, invece, si domandava: " Perché i ritmi riflettono gli stati d'animo? Forse perché i ritmi sono movimenti, proprio come le azioni?"

"Qual è la funzione di un'Arte del tempo? L'arte musicale permette all'uomo di superare l'angoscia di fronte alla irreversibilità ed alla ineluttabilità dell'invecchiamento e della morte, sostituendo al tempo reale - distruttore- , uno spazio chiuso in cui si profila il sogno di una esistenza sempre nuova e indefinitamente incompiuta", sostiene Musatti, storico analista del secolo appena trascorso.

" La dance, la musique et la poesie forment la ronde de l'Art Vivant".

...danza e musica, danza e musica, danza e musica...: mi fa venir in mente qualcosa...Aspetta però!

La Musica è l'arte dei suoni; i suoni sono vibrazione.

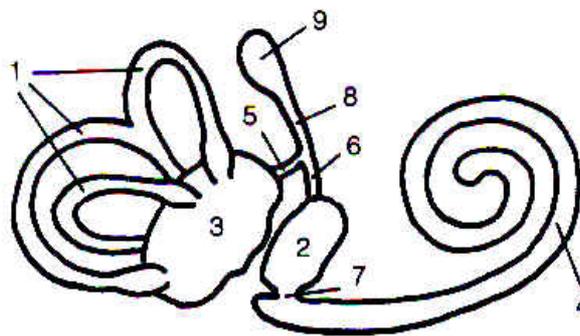
"E' classico pretendere che tutto sia vibrazione ma non è meno classico dimenticarlo", diceva qualcuno che non ricordo.

Il suono ha fatto l'orecchio. Allora la dottrina dell'Antropocosmo dice: "studia l'orecchio per conoscere il suono".

L'orecchio è il primo organo sensoriale ad instaurarsi: è già presente nei primi giorni del concepimento: Si forma ad una velocità incredibile, dal momento che si risulta completo e funzionale a partire dal quarto mese di gravidanza.

L'orecchio è costituito da tre stadi:

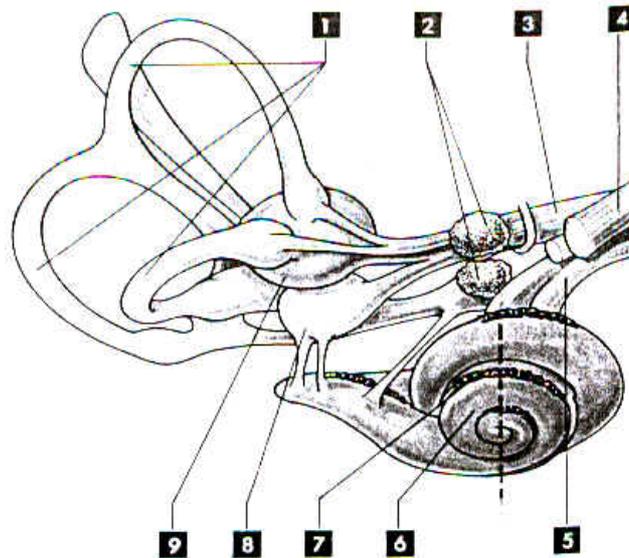
- -Orecchi esterno
- -Orecchi medio
- -Orecchi interno



A questo punto, essendo stata, in gioventù, una "fan" di Tomatis, medico francese che ha fatto numerose ricerche sull'orecchio e le sue funzioni, andrò ad illustrare molto sommariamente alcuni risultati delle sue ricerche rimandando l'eventuale lettore cantante alla lettura dei suoi scritti sulla voce molto interessanti.

Nell'orecchio interno c'è il labirinto membranoso e quello osseo. Il primo, contiene un complesso cellulare cigliato che, per necessità di ordine funzionale, si situa in diversi punti: sulla base dell'utrículo, nelle ampolle dei canali semicircolari, sulla faccia perpendicolare del sacculo ed infine sulla membrana basilare dell'organo del Corti, apparato di analisi frequenziale.

Questo complesso è fatto per percepire i movimenti, i ritmi, le cadenze e le sequenze di frequenze: esso dunque risponde alle esigenze dell'ascolto ma anche di postura e di interazione dinamica.



La vescicola labirintica è animata da due grandi reticoli che Tomatis chiama "integratori": questi due integratori sono quello del vestibolo e quello della coclea. L'integratore vestibolare, costituito del nervo vestibolare, controlla strettamente tutto il corpo motorio statico e dinamico. L'integratore cocleare invece investe l'encefalo di tutte le sue funzioni nobili: l'udito, la zona corrispondente al linguaggio, le rappresentazioni motrici automatiche cerebrali, in breve, la parte importante della corteccia, lasciando al nervo ottico un grande spazio sul quale si stabiliranno numerose connessioni, destinate ad assicurare la dinamica propria del pensiero umano.

...ma guarda, guarda che bel teatrino..!

Ci sono tutti: la musica, il gesto, il linguaggio connessi con l'area visiva...

La forma dell'orecchio esterno, non vi fa venire in mente la somiglianza con la forma del teatro greco?...Piano: non è ancora il momento di deragliare...

Portando avanti i risultati della ricerca di Tomatis, ad un certo punto dice che:

la vibrazione passa per il timpano,

viene trasmesso attraverso la scatola cranica facendo così vibrare il labirinto osseo che vibrando a sua volta mette in movimento i liquidi all'interno del labirinto stesso.

Arrivando a capo di questo percorso del suono sostiene che la percezione della Musica è la danza dei liquidi del labirinto, prodotta dalle vibrazioni sonore e ritmiche.

Importantissimo è il fatto che i liquidi del labirinto sono messi in movimento dai movimenti fisici, sì, ma anche dai micro-movimenti fisici causati dalle alterazioni chimiche a loro volta causati dalle emozioni.

Uno spavento, per esempio, aumenta l'adrenalina nel sangue che a sua volta aumenta i battiti cardiaci e accelera la respirazione, contrae i muscoli del diaframma, aumenta la temperatura epidermica, ecc. Tutto ciò viene registrato dal labirinto al pari, se non più, di un vero e proprio spostamento fisico. Ecco perché si dice che la musica esprime sentimenti: la Musica invero, riproduce spostamenti nel liquido labirintico assimilabili agli spostamenti causati da un'emozione.

E ora, un ultimo "colpetto"!

"L'orecchio è in rapporto con un senso ancora più antico: e cioè con il senso per orientarsi nello spazio, vale a dire che dà la facoltà di percepire le tre dimensioni dello spazio " (n.d.r.: i tre canali semicircolari dell'orecchio interno?). "L'uomo non ha più la coscienza che in lui vi è questo senso che sta in intimo rapporto con l'orecchio. I canali semicircolari sono i resti del senso dello spazio che è molto più antico del senso dell'udito." (n.d.r.: meno male che l'ha detto!).

"PRIMA L'UOMO PERCEPIVA LO SPAZIO ALLO STESSO MODO IN CUI OGGI PERCEPISCE IL SUONO. Oggi il senso dello spazio è diventato del tutto incosciente."

Sono parole tratte da una serie di conferenze tenute da Steiner: al di là dell'ombra dei suoi candidi ed illuminati angeli, ha intuito una cosa ragguardevole.

(Qui, lo sceneggiatore di prima, prevedrebbe una pausa seguita da un nuovo ascolto)

Senti? Non è movimento? Non ti sposti in su, in giù, velocemente, rallentando, pesantemente o molto leggermente? Stai attento che se la tua scelta di brano è caduta su una forma di danza , sei stato leggermente deviato: le danze infatti sono ritmi stereotipati di un movimento (vedi per esempio il movimento circolare del valzer, le frenetiche terzine del 6/8 della tarantella, ma anche le cullanti terzine delle berceuses...)!

Riprova con il terzo tempo della Sinfonia di Brahms, per esempio: ti spinge?

Einstein proponeva una visualizzazione che lui stesso aveva usato per arrivare all'elaborazione della sua teoria: immaginava di salire su un elettrone e sedersi sopra lasciandosi trasportare dal movimento dello stesso.

Siediti su un suono e viaggia con lui.

Bon voyage...!

Il devastante "effetto nutria" della
psicologia e la felice intuizione del
"drammaturgido" Freud

Non voglio dilungarmi su un argomento che già troppo tempo ha rubato ai miei interessi facendomi credere d'aver la chiave di comprensione all'enigma "Musica".
Liquidierò dunque la "facenda psicologia", con un aneddoto.



"Laboratorio di ricerca psicologica.

Alcuni illustri ricercatori stanno facendo un esperimento "assolutamente scientifico"...
(quale migliore alibi per provare la scientificità di una dottrina?)

Per 21 giorni il ricercatore capo, tocca con la punta di un..lapsus...ah, no, pardon,
lapis...la cavalletta e contemporaneamente dice:"Salta".

Al ventunesimo giorno la cavalletta rispondeva all'ordine "Salta", spiccando un bel
salto. Al ventiduesimo giorno le vengono amputate le gambe.

All'ordine "Salta" ora la cavalletta non risponde più con il solito salto: la cavalletta è
diventata sorda!..."

Amen.

Trattando poi io, in questa tesi, di spettacolo, voglio aggiungere una definizione della
psicologia:" la psicologia è un attore che ha completamente dimenticato la parte da
recitare e, a sprazzi, crede di dover recitar se stesso".

La messa è finita: andiamo in pace!

Ma se sono così inviperita con la psicologia, perché portarla su questa tesi?

Ebbene: mi sento in dovere di chiamare in causa la psicologia perché ha un conto in
sospeso con la spettacolarità e, quindi, con la musica.

E' giunta l'ora di riscuotere!

(a questo punto lo sceneggiatore dovrebbe far partire l'aria degli psicanalisti della
"Maria de Buenos Aires" di Piazzolla-Ferrer: vai con la musica!)

Vengano avanti signoril:
cose mai viste
porteremo gli psicanalisti
a questo circo di Buenos Aires!...

Vengano avanti!: giocolieri
Di un bel senso di colpa
Che fa il suo tragico tentativo
Con sette valium dispari

Qui c'è la piroetta
Di un rancore che, in scarpette,
tira fuori un boom d'incubi
da dietro la maschera

Vengano avanti!: che spunta
Per il piano sagittale
Da un doppio oblio mortale
Un gran ricordo ammaestrato.

Nella seconda metà dell'800 erano abbastanza frequenti, nelle donne, particolari disturbi che venivano detti isterici. Isterico significa uterino e si riteneva appunto che tali alterazioni provenissero dall'apparato genitale femminile.

La malattia si manifestava con alterazioni del comportamento, con bizzarrie, che avevano talvolta qualche rapporto con la vita affettiva del soggetto. L'utero in realtà non c'entrava affatto e si riscontrò anche l'esistenza, sia pure in misura ridotta, di uomini affetti da disturbi isterici.

Questi disturbi si presentavano in vari modi.

Il più appariscente era l'attacco isterico e cioè una sceneggiata con manifestazioni plateali che potevano anche divenire un agitarsi per terra con movimenti scomposti, simili ad attacchi epilettici. Si distinguevano da questi ultimi però, per un carattere inequivocabile: durante l'attacco epilettico la persona perde del tutto coscienza, non sa nulla di ciò che gli accade. Durante l'attacco isterico invece, la persona mantiene il contatto con la realtà e sa tutto ciò che avviene intorno, pur comportandosi in modo bizzarro.

Dunque il paziente recita: anche se ne è costretta e se ha l'impressione di non potersi sottrarre dalla situazione.

L'attacco isterico, e tutte le manifestazioni di minore entità che ad esso sono connesse, non si produce quando la persona è sola. Vi è sempre la necessità di un pubblico, presente al momento o che lo diverrà di seguito.

Questa è una caratteristica che conferisce all'attacco isterico la qualità di una recita.

La particolare tecnica proposta da Jacob Levi Moreno, lo psicodramma, rende del tutto esplicita la parentela esistente tra rappresentazione interiore dei vari fattori che agiscono in noi a livello inconscio e una rappresentazione manifestamente teatrale. Si tratta di portare su un palcoscenico e far rappresentare da più personaggi i drammi interiori responsabili di manifestazioni patologiche.

Grosso modo si può dire che i procedimenti della psicanalisi mirano a rendere una persona, sofferente di determinati disturbi dovuti a conflitti che si svolgono a livello inconscio, consapevole di questa dinamica e in grado quindi di risolvere e di liquidare quegli stessi conflitti.

L'occasione che la tecnica di Moreno dà quella di offrire la rappresentazione scenica della situazione patogena per poi discutere con il paziente della rappresentazione.

E' il teatrino interiore che va in scena con lo psicodramma: è un teatrino segreto e chiuso con il sipario metallico antincendio.



Sembra assolutamente ovvio, parlando di psicanalisi e di teatro, far riferimento a Pirandello: lo scrittore che ha portato sulla scena complesse situazioni interiori, spesso corrispondenti a quelle che emergono nelle indagini condotte sui pazienti dagli psicanalisti delle varie scuole.

Molte persone sono state tratte in inganno da questa coincidenza di un indirizzo di studi a carattere scientifico, qual è il complesso di teorie, di accertamenti, di procedimenti che va sotto il nome di psicoanalisi, e l'opera artistica e teatrale di Pirandello.

Pirandello era stato per un certo periodo a Bonn dove era divenuto lettore d'italiano. Facilmente si può pensare che Pirandello doveva certamente essere entrato in contatto con gli ambienti scientifici tedeschi e quindi anche con quelli psicanalitici.

L'atmosfera analitica che si respira nell'intera sua opera avrebbe pertanto questa origine. Tutto sembra chiaro: Pirandello, dopo il bagaglio psicanalitico effettuato a Bonn, torna in Italia e sposa la moglie che comincia presto ad avere disturbi nervosi che si aggravano fino a dover essere ricoverata stabilmente in una casa di cura.

Tutto quadrerebbe...se non che Pirandello, in verità, non ebbe mai alcun contatto con la psicanalisi. Non aveva letto neanche un rigo di Freud e, sollecitato da amici e da colleghi a prendere visione di questa dottrina, che sembrava molto affine alle idee espresse e rappresentate nelle sue opere, si rifiutò di farlo, rimandando sempre la lettura che non ebbe mai luogo. Quando l'agente pubblicitario di Svevo fece avere una copia della "Coscienza di Zeno" a Pirandello, egli si affrettò a respingere il libro all'autore perché non voleva aver nulla a che fare "con quelli là".

Contatti dunque con la psicanalisi con Pirandello non ce ne furono.

Sappiamo invece che Pirandello, in età giovanile, probabilmente prima di recarsi a Bonn, coltivò alcuni interessi scientifici particolari: si occupò di antropologia. Quando, verso la fine dell'800, si sviluppò in Francia un forte interesse, da un lato per le vere manifestazioni dell'isteria, dall'altro per i fenomeni della suggestione e dell'ipnosi, ne giunse l'eco anche in Italia. Pirandello ne fu attirato; lesse e fu in corrispondenza con Charcot e partecipò ad esperimenti di ipnosi.

Pirandello dunque non fu in alcun modo influenzato dalla nascente psicanalisi ma visse autonomamente un processo di pensiero parallelo a quello che condusse Freud alla scoperta di una realtà psichica soggiacente.

E' stato come se due grandi teste- per vie e con mezzi diversi- avessero percorso cammini differenti, ma paralleli, partendo tutti e due da una messa in scena: il copione dell'attacco isterico.

Ecco perché chiamo in causa la psicologia, figlia illegittima della psicanalisi: il vecchio nonno Sigmund non fu un medico ma un drammaturgo che prendeva spunto per i suoi copioni, dal teatrino segreto delle signorine simil-frigide che nel suo studio andavano per trovare un pubblico - non pagante ma pagato, in questo caso!- per la loro personale messa in scena.

Capite? Ci ha rubato pubblico pagante spacciando cure per la voglia di far teatro che è in tutti noi!

E poi, perché curare la voglia innata di drammatizzare la vita?

Perché togliere "l'evidenziatore" dall'altrimenti monotona e piatta vita fatta di abitudini stereotipate?

"Similia similibus curantur" semmai: spettacolarizziamo tutto per rendere lecita la nostra presunta patologia! La funzione del teatro greco era proprio quella di spettacolarizzare esteriormente qualcosa che, dando residenza legittima al fatto drammatizzato nella realtà esterna, non aveva più ragione di nascondersi nei meandri delle coscienze.

Caccia il moltiplo, psicologia, nipote bastarda della psicanalisi: togliti il camice, paga il biglietto e fatti curare dallo psicodramma Dream!



Ridate le...quinte alla Musica!
(i perché dello spettacolo "Dream")



Una notte ho sognato di essere una farfalla che svolazzava qua e là.
Improvvisamente mi sono svegliato ed ero Tchuang-Tzu di nuovo.
Ma che cosa sono in realtà?
Una farfalla che sogna di essere Tchuang-Tzu
o Tchuang-Tzu che sogna di essere una farfalla?

Come è nato Dream?

Risponderò a questa domanda con una citazione: "a volte azzardare risposte è solo un modo di chiarirsi certe domande".

Questa è la frase con la quale Baricco inizia la sua riflessione su musica colta e modernità concretizzata nel libretto "L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin".

Questo libro deve il suo titolo un po' "alla Satie", all'accostamento di due concetti:

La Musica [...] deve elevare l'anima al di sopra di se stessa, deve far librare al di sopra del suo soggetto e creare una regione dove, libera da ogni affanno, possa rifugiarsi senza ostacoli nel puro sentimento di se stessa.

(G.W.F. Hegel, Lezioni di estetica)

La produzione di latte nelle mucche che ascoltano musica sinfonica, aumenta del 7,5%.

(Da uno studio dell'Università di Madison, Wisconsin)

Confesso di non aver letto nessuno dei romanzi di Baricco; prima di venirmi tra le mani il libro che contiene sue riflessioni sulla musica colta però conoscevo già lo scrittore. Per me e la mia mamma Baricco era "cul bel fió" che alla TV, in seconda serata inoltrata - e quindi prima di andar a nanna- ci "raccontava libri": e... (questa tecnica della breve pausa e ripresa con "e", è tipica di Baricco contastorie) lo faceva proprio bene! Si andava a dormire più pieni: si era assaporato o scoperto un gusto nuovo della lettura. Nelle sue trasmissioni televisive, Baricco riconosceva la necessità di "fare cultura" in modo diverso affinché potesse arrivare anche a chi non ne sentiva l'imminente necessità.

C'è stato poi, chi lo ha accusato per "la sua scaltra pedagogia che cerca di curare chi soffre d'orticaria al solo sentir nominare Goethe con la promessa del Paese dei Balocchi", ma questo è un'altra storia (o la stessa della "filosofia" di Dream?)

Tornando a noi e "alla mucca di Hegel", troviamo l'agile libretto suddiviso in quattro capitoli: il primo tratta "l'idea di musica colta", dove nasce e chi ne è il padre.

Il secondo capitolo invece tratta dell'"interpretazione", piccola salvifica apocalisse.

Il terzo capitolo poi, tratta "La Nuova Musica", acrobazia dell'intelligenza diventata ripetizione di se stessa.

Poi c'è il quarto capitolo, "La spettacolarità", un saggio che si potrebbe definire "profetico"- la collaborazione tra compositori e registi del calibro di Philip Glass e Bob Wilson, John Adams e Peter Seller, Ligeti e Kubrich, lo hanno ampiamente dimostrato.

Citerò, tratte da quest'ultimo capitolo, solo alcune frasi.

"...essa (la spettacolarità) dimora nel cuore della creatività musicale."

"La storia della Musica è, innanzi tutto, la storia di una inesausta ricerca di spettacolarità."

"La spettacolarità è stata abrogata, liquidata come veicolo di inautenticità e corruzione. Con ciò la Musica colta è stata spinta lontano da una delle sue radici più profonde e autentiche: dal cuore stesso della sua realtà."

"Puccini e Malher stanno lì a indicare strade possibili per portare la musica nella modernità senza sottrarla alle sue origini di puro spettacolo".

"Lo spazio che potrebbe ospitare le opere d'arte è quello, immaginario, che ritagliano intorno a sé gli oggetti di desiderio nel rito del loro corteggiamento al proprio mondo".

Ho analizzato questa ultima frase lungamente:

gli oggetti di desiderio hanno , intorno a sé, uno spazio.

Questo spazio potrebbe ospitare le opere d'arte.

Questo spazio viene ritagliato nel rito del corteggiamento al proprio mondo; chi corteggia? Il "loro" è riferito alle opere d'arte o agli oggetti di desiderio? Cosa corteggerebbero, oggetti o arte che sia? Il "proprio" mondo. "Proprio" di chi?

Vagabondando per i pensieri che finivano tutti per sbattere contro un muro, mi è venuta in mente una scenetta che, a ben vedere, non avrebbe molto da spartire con quanto sopra.

Era un candid camera (si chiamava "specchio segreto") di Nanni Loi che avevo visto in televisione quand'ero ragazzina e frequentavo i primi anni di Conservatorio.

Concorso pianistico; pianoforte piazzato su uno squalliduccio palcoscenico con tendoni di velluto impolverato color grigio-viola e la scritta "Concorso pianistico nazionale Tal dei Tali" aggrappata ad un cartellone tristemente pendente; il concorrente - vittima dello scherzo- esegue i propri brani con quella maschera "da concerto-concorso" che molto ha in comune con l'urlo di Munch; passaggio impegnativo....ma,....cosa succede?...il pianoforte si sposta in avanti....il concorrente-vittima che farà?...smetterà di suonare....no! continuando a suonare con la mano destra, con la mano sinistra afferra lo sgabello, se lo tira dietro, si risiede e continua a suonare!

Non si può descrivere -almeno io non sono in grado di farlo - con le parole: sarebbe da vedere!

In quel momento mi ricordo che quello che della scenetta mi colpì, fu il completo distacco dalla realtà, quasi schizofrenico, dei poveretti: quell'evento non prevedibile non poteva esistere nel loro mondo, in quel momento. In quel momento quindi il pianista

non suonava per un pubblico udente e fruitore della musica da lui interpretata, ma si "auto-godeva" la propria esecuzione senza paura di diventar...cieco! Le credenze popolari, per quanto sciocche o apparentemente illogiche, portano sempre, in loro, una verità di fondo: la musica, come acutamente rileva Baricco, da Beethoven in poi, è diventata "cieca" perché ha cercato il piacere nella solitudine! "Il genio ribelle, malato e solo, conquistò la fantasia del nuovo pubblico emergente, quello borghese, fornendo alla musica dei suoi salotti un'identità elettrizzante che ben rispondeva alla generale aspirazione a una qualche nobiltà", dice Baricco.

Ma torniamo alla scenetta: questa poteva essere un grimandello di partenza.

Scardinare le aspettative del pubblico narcotizzato e succube, poteva essere un'idea. Allora, quale musica poteva meglio funzionare? Quale musicista meritava un simile "sacrilegio"? Chi meglio del "protomartire" del romanticismo? Beethoven? E quale sua composizione? L'Adagio dalla sonata op. 27 n. 2, altrimenti soprannominata "Al chiar di luna", un hit del pianista da tinello? Sì: il ritorno della "Spettacolarità" nelle sale da concerto, l'avrei voluto proprio così. E così sia!

Scardinate le aspettative, come ricondurre il Mio pubblico sulla strada della spettacolarità senza che, anche solo per un attimo, potesse pensare d'essere al "circo"? il mio fine non era certo quello di stupire con trucchetti da basso Varietà, ma quello di far riaffiorare la vera radice della musica.

La musica è malata. La mancanza di sintonia dalla realtà, suo sintomo - e sintomo caratteristico della schizofrenia!- mi fece balenare un'altra idea: avevamo davanti un caso patologico, ci voleva l'intervento di un specialista, di un dottore, meglio di un Analista! Sigmund mi strizzava l'occhio: avevo avuto un'intuizione, o meglio, un'interpretazione proprio come lui quando interpretò il "sognare di suonare il pianoforte" come la volontà mascherata di autoerotismo...(?!)

Così nacque il personaggio dell'Analista.

Ma l'Analista cosa poteva fare durante un concerto, su un palcoscenico?...ma il suo mestiere, naturalmente! Quindi ora servivano i ferri del suo mestiere: block notes, lettino, penombra e la tecnica delle libere associazioni mentali.

Il metodo delle libere associazioni si può considerare vero padre della Psicanalisi: questa nasce infatti quando Freud compie il passaggio dal metodo catartico al metodo delle libere associazioni, espressione che, nell'originale tedesco, significa "idee che vengono in mente in modo improvviso e spontaneo, senza sforzo né concentrazione". In questa tecnica l'analista invita il paziente a comunicare tutto quanto gli passa per la mente: pensieri, fantasie, sogni, sensazioni, accadimenti, senza esercitare alcuna selezione o critica e senza omettere alcun elemento, anche se ritenuto sgradevole, banale, imbarazzante o irrilevante.

A questo punto, quindi, non mi restava che...sdraiarmi e lasciar scorrere il flusso dei miei pensieri.

"Mi è appena scivolato via da sotto le mani il pianoforte; sono lì, impietrita, confusa...il mio "fumetto" recita tanti trattini.....uno in fila all'altro.....Cos'è stato?"

Il mio incubo! E' lui: il mio incubo! Sì: la paura e la paura è morte viva.....ma, a chi dico ciò.....: mi giro e dietro di me l'Analista! Sì: quello che mi è appena accaduto è il racconto del mio incubo ricorrente. Lo stavo descrivendo al mio Analista.



Mi alzo e proseguo il racconto.

Ecco: in questo punto l'Analista mi suggerisce la tecnica delle libere associazioni."

L'ingranaggio era fatto; Ora dovevo trovare un modo per poter portare sul palcoscenico e al pubblico, altre arti, arti fruibili con il senso della vista.

Volevo riempire gli occhi del mio pubblico affinché, saturi di immagini, cadessero in una sorta di trance da sovraccarico: in questo stato "alterato" di coscienza, il pubblico - e le loro orecchie- avrebbe recepito la musica "di sempre", in un modo "di mai".

Avrei potuto inserire nello spettacolo questo meccanismo, sfruttando il "viziaccio" dei "pro-pro-pronipoti" di

Sigmund di ideare, con l'ausilio e la benedizione della tecnologia di oggi, stravaganti e "spaziali" apparecchiature elettroniche.

Il mio Analista dunque avrebbe potuto ideare un apparecchiatura "stra-tecnologica" in grado di proiettare su uno schermo le immagini dei miei pensieri.

Perché tutto ciò? in grado di tradurre in immagini i miei pensieri, pensieri che però io avrei potuto esprimere solo per mezzo della musica!

Si sa: come ci sono gli "scherzi da prete", ci sono le "fregature da psicologo"!

Il mio meccanismo spettacolare era ora completamente funzionante: non restava che inserire i dati.

"...qual è il pensiero dominante in quel punto dell'incubo, mia cara?"

!...è il Vuoto...., il Nulla...immobile....".

Lascio scorrere rapido senza cercar d'afferrare nulla.....:è il brano suonato dal pianista nell'ultimo film di Kubrik "Eyes wilde shot".....immobile.....è Ligeti, il secondo brano da "musica ricercata".....e l'immagine del pensiero di "Vuoto"?.....niente, Nulla appunto.....la musica avanza rimanendo ferma.....un attimo!...appare qualcosa sullo schermo: sono tracciati EEG piatti,.....la morte.....l'ospedale.....mi vogliono guardar dentro.....

.....l'hai voluto tu, illuminato Analista della malora; non dovevi profanare le mie catacombe ora sai cos'ho in testa.....compare sullo schermo una radiografia manipolata di una testa di profilo che, al posto del cervello, ha un serpente arrotolato su se stesso [opera di Weight : " Light Box",].....

....."e se dico Vuoto, Nulla?"

"Il Nulla è Morte!"

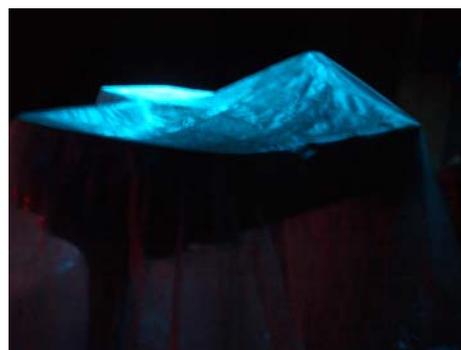
Marcia funebre dalla Sonata in Si bemolle minore di Chopin.....Sullo schermo, ha preso il posto della radiografia del cranio, un teschio, sdentato e particolarmente "veritiero", fastidiosamente vero! Ispirato alle

Vanitas, ricorda, sottolineando, la caducità della vita; un "memento mori" con poco tatto! [opera pittorica di Bottoni: "Ecce Pictura"] Desidero che questa immagine infastidisca il pubblico affinché possa, svanita l'immagine, sentire una sorta di liberazione e quindi esser più ricettivi nei confronti di qualcosa che verrà dopo.....

.....i primi plumbei passi della Marcia.....entrano in scena due becchini..
.....trascinano un velo.....un ragnatela.....Entrano in scena immagini in carne ed ossa e questo preparerà il pubblico alla commistione tra bidimensionalità e tridimensionalità.....I due becchini si avvicinano alla coda del pianoforte.....

.....coprono con il sottile velo del ricordo il pianista con il suo pianoforte.....

.....si piazzano davanti al pianoforte.....fanno la veglia funebre.....Distendono poi un grande stendardo sul quale c'è scritto: "L'hanno data per morta molte volte E lei se la ride Come queste ossa con un'anima, nervi, muscoli e carne possono rivivere, così ogni volta la musica Con buona pace di tanti becchini. Amen" Questa è la scritta che compare sul fondo del dipinto di Bottoni e il fatto di forare la bidimensionalità del quadro per vivere tridimensionalmente un particolare del quadro stesso è "ginnastica" utile a incominciare a sbullonare i binari dell'abitudine..



.....Escono i becchinile prime note della melodia della parte centrale.....è il Pianista!.....felicesono immagini tratte dalla vita del pianista
.....sono immagini che scorrono al rallentatore.....

Le immagini rallentate sanno di ricordo, di nostalgia, di passato, sono cariche di un "non so che" simile all'inesorabilità del Tempo davanti all'esistenza "fa il caffè, è nella sua casa, tra le sue cose,.....Sì: un pianista è anche una persona che fa le cose di tutti i giorni.....

.....sorride, beve,.....", pensa il pubblico. Dai Frédéric; ancora poche note e il mio pubblico si sarà affezionato a quel povero pianista felice.....

.....dominante, Tonica su Re bemolle Maggiore...li ho in pugno!.....riparte la Marcia.

Ora scorrono immagini di oggetti "vuoti".....si capisce appartenuti al pianista. Desidero "deludere" le aspettative del pubblico in ogni modo: le certezze cementano l'intuizione!Quindi ritornano le stesse immagini della parte A della Marcia, ma vuote "del pianista"....il pianista non c'è, sono oggetti vuoti.....ma il pianista?.....

.....non c'è più.....dov'è?.....la deduzione del pubblico non tarderà..

.....è morto.....gli ultimi pesanti passi della marcia.....sull'accordo compare la proiezione di un cimitero con lapidi ordinatamente sparse in un campo.....la lapide in primo piano porta l'epitaffio: "SONO STATA IN POSTI MIGLIORI". Questa è, per mia volontà testamentaria, l'epitaffio che farò incidere sulla mia lapide: spettacolarizzare la morte fino alla fine - o forse ancora un po' più in là!- coincide con

l'illusione e, contemporaneamente, la magra, o meglio, ossea(!) consolazione di poter vivere oltre la morte come ritenevano gli egizi con le loro piramidi o creare stupore è, come sostiene Gurdjieff, uno schiocco di dita, un modo di strappare la cortina dell'abitudine che ci separa da sfere di vissuto vero, non "da macchina"? La paura della morte, e quindi della malattia, è il motore di tutte le religioni e, padre di tutte le religioni è la magia intesa come rituale fatto di gesti, parole, suoni, immagini che hanno il potere-o l'illusione di potere- di spettacolarizzare, teatralizzare, drammatizzare, rendere evidente, mi verrebbe da dire "spalancare gli occhi"(come l'ultimo film di Kubrik...?) sulla realtà esente da abitudine "catturando la forza primigenia" delle cose. Ricorda dunque questo quando verrai a deporre un mazzo di fiori di glicine sulla mia tomba: anche il tuo gesto di portar fiori ad un morto, o a quel che i vermi non hanno portato ancora via, è uno spettacolo dove si finge- come se fosse vero, però- di comunicare con qualcuno che non c'è...finzione che "cattura" la vera verità....pensaci.....

Andiamo avanti:

.....".....e se dico Morte?"....."L'amore!.....Eros e Thanatos.....l'Amore.....è una serenata.....

.....ma per questo ci vuole Buio"- si abbassano le luci-," Luna" -compare sulla schermo una romantica Luna.

Questo richiamare immagini in scena fa percepire al pubblico, anche se per ora ancora inconsciamente, il disvelarsi dell'arcano; il pianista intuisce come la spettacolarizzazione delle cose porti in sé la magia intesa come estrapolazione dell'essenza che sta nelle cose ad uso umano. L'extrapolazione dell'essenza delle cose può avvenire solo per mezzo di una cosciente percezione delle cose stesse per mezzo di tutte le nostre "sette menti". Il richiamare in scena il buio e la Luna è Magia dunque, cioè l'uso di immagini, in questo caso, per creare qualcosa che si desidera.

L'illusione di piegare alla volontà umana la natura per mezzo del possesso dei simboli della natura, o della realtà, permette di accedere e accendere le menti Intellettuale, Emotiva e Istintiva e, se preparate, alle menti superiori.

Richiamate che saranno i simboli-immagine, il pianista siederà al pianoforte ed evocherà la voce della Luna con il brano musicale "Clair de lune" di Debussy dalla "Suite bergamasque".

All'ammaliante canto della Luna risponderà l'innamorato con una serenata silenziosa, una serenata "grafica": entrerà un giovinotto che con bombolette di colore spray, dedicherà alla sua beneamata, un murales.

Avevo così portato in scena anche della action-paint.

E l'Analista? Che fine ha fatto?

Naturalmente è stato travolto e risucchiato dal vortice dell'inconscio altrui: dapprima, cercando un'ancora di salvezza, si era aggrappato al suo taccuino ma poi il buio della ragione, il fuoco della passione l'avevan tirato nella grande danza dell'inconscio. Ora, come un tarantato, "danzava la musica delle emozioni altrui".

Sarà il pianista a farlo ritornare nel personaggio (perché la psicologia è come un attore che avendo dimenticato completamente la parte da recitare, recita se stesso!),

proponendo lui stesso una nuova associazione mentale. "...ma...se dico Notte, Buio, Nero....dico Tango!"

Parte la musica del "Tango perpetuel" di Satie. La prima volta viene proposta solo suonata; la seconda volta viene suonata e insieme recitate le didascalie in francese che Satie stesso aveva proposto con l'avvertenza di venir silenziosamente lette dall'esecutore solo, e giust'appunto, per sottolineare la libertà di usufruire del testo solo come pretesto e quindi assolutamente non vincolante, io lo propongo con didascalie recitate. Alla terza ripetizione entra in scena l'anima di carne del Tango, la Tanghera, la Seguidora che reciterà le didascalie, questa volta in argentino. La Tanguera si avvicina al pianista, le sfiora un braccio, le prende la mano....e alla quarta ripetizione, parte la musica registrata che rapisce il pianista e la Tanguera in un Tango dal fiato caldo.....ma cosa succede? ...è l'identificazione nelle cose che neutralizza la coscienza delle funzioni delle distinte menti, uno degli ostacoli dai quali Gurdjeff ci mette in guardia.....il pianista allontana da sé l'oggetto della propria identificazione che rimane "pietrificato" e continua la sua seduta psicanalitica: "...come la lucertola è il riassunto di un cocodrillo, il Tango è il riassunto di una vita!.....ma chi dice Tango, dice Piazzolla".



Alle note di "Flora's game" di Piazzolla, la Tanguera pietrificata si rianima: danza da sola, triste - il tango è solitudine, è un pensiero triste che debordando dalla mente si riversa nel corpo dove si esprime in un orgasmo di sentimento-: ritrovata la propria identità vuota, la Tanguera va a prender un "fantoccio di Tanguera"e insieme danzano la loro solitudine. Ma anche la voce del Tango va spegnendosi e tutto svanisce.

.....".....ma se dice tango, dice Piazzolla e se dice Piazzolla...dice Tango...ed è il ramarro che si mangia la coda...": il vicolo cieco che tutti gli Analisti vorrebbero trovare nella mente dei propri... "benefattori"....ma il coraggioso pianista con una mossa da "Svicolone" volta tutto a mancina e..."Sa cosa diceva Piazzolla? Nella mia testa ci sono musica colta e Jazz; nelle mie vene il Tango....il Jazz".....Bruback: "Shadow in the street".....sono le ombre di Jazz che vagano nella musica di quel "drittone" di Piazzolla.....ombre.....presenze....

.....mostri...."Gnomus" di Mussorgskji dai Quadri.....un mostro deforme spaventa il mio pubblico...cosa fa?...salta, tocca, sbraccia, piroetta, inciampa.....si avvicina..

.....puzza....è.....SBANG!....chiude di scatto la tastiera sulle mani del pianista...

.....E' lui!....il mio incubooooo.....Scarbo!





....riapre il coperchio della tastiera, prende la mano sinistra del pianista , l'appoggia sulla tastiera, gli fa suonare le prime tre note di "Scarbo" di Ravel.....e nel nulla svanisce.....

....."qualche volta l'ho visto!..."....."qualche volta l'ho sentito e visto!....".

Queste le parole tradotte in italiano dall'originale francese del poema di Beltrand al quale è ispirato, per l'appunto, Scarbo di Ravel.



Sullo schermo scorrono scene dal film "Nosferatu" di Murnau.

In questo brano ho identificato cinque temi ai quali ho associato parole tratte dal poema; durante l'esecuzione, viene recitato il testo poetico dal pianista come se stesse raccontando il suo incubo all'Analista che dapprima prende nota sul leggendario taccuino, poi, immedesimato nella

parte di scaccia-incubi, stana Scarbo, lotta con lui fino ad annullarlo, ma.....son ongle,.....indossa le lunghe unghie di Scarbo, prende gusto ad immedesimarlo.....o.....no.....forse.....Scarbo, l'Analista.....Scarbo, il mio incubo, è l'Analista.....colui che fa credere che la paura esiste, è creatore stesso della paura.....brutto bastardo.....dietro quale maschera ti eri nascosto....

.....il pianista smette di suonare, si alza, , prende qualcosa dentro la cassa armonica del pianoforte, come al rallentatore, dà la schiena al pubblico, prende la mira e.....

.....BANG!

.....ammazza l'ombra della sua paura.

"Ma presto il suo corpo diventava livido, diafano come la cera di una bugia, il suo viso impallidiva come la cera di un moccolo di candela.....e d'improvviso, svaniva



"si ricomponeritorna al pianoforte e porta a termine il brano....."

"....ora posso dormire sogni tranquilli....", "il bimbo s'addormenta" di Schumann. Calano le luci.

Questo è, confusamente, la "genesì" di Dream.

Musicalmente pensato come una grande tensione statica che esplode, per l'appunto, con lo sparo.

Mi sono state contestate molte cose di questo spettacolo; darò una ragione d'essere a queste ultime.

1) L'estrapolare tempi da Sonate, brani da Suites, studi da raccolte:
la scelta di "tagliare" tempi, brani da composizioni composite è un modo per sottolineare la libertà, anzi il "dovere" dell'interprete di ricreare l'opera d'arte attraverso una "salvifica apocalisse".

2) La scelta dei brani musicali ha una logica solo se sottende alla "messa in scena".
A stento trattengo il commento su "pregevoli e canonici" concerti dove all'op. 111 di Beethoven viene abbinato un acrobatico "mephisto valzer" e un tocco di "odiernità" con i "Wasserklavier"....

3) La maggior parte dei brani sono in tempo lento.....comodità o non percezione del peso specifico del tempo lento?

La scelta dei brani è finalizzata a creare una tensione statica che, alla fine, abbia la forza di detonazione pari ad uno sparo. Risulta come un grande crescendo che esplode con uno sforzato di un "tutti" orchestrale. Per ciò che riguarda la "comodità" della scelta, rispondo che, fortunatamente, il valore della musica non si compra a chili di note e, semmai, la capacità di riempire di significati - per la mente Intellettiva- e di emozione- per la mente Affettiva- il silenzio o il suo parente più prossimo, il "piccolo suono" fatto da "poche note", è un'abilità, anche "manuale", da tenere in grande considerazione: di pianisti acrobati da circo il Giappone è pieno...e chi, pur essendo europeo, si marchia con un marchio "made in Japan" taroccato, fa proprio tristezza....

E poi, per non aggiustare sempre tutto con la ciancia, lo smanico di Scarbo, mi spela abbastanza i polpastrelli....le mani, le so far girare un po', volendo, anch'io.....

4) Il tono generale di Dream è lugubre, nero, macabro: la musica è l'apoteosi della luce.
...male non fare, paura non avere. Chi ha paura del buio dovrebbe prendere in seria considerazione di accendere anche solo un a pallida abat-jour nelle proprie profondità.....e Dream, per la serie "mal comune, mezzo gaudio", può dar una mano amica per ...la discesa agli inferi.....

5) E' un esame e non uno spettacolo.

...ma la mia tesi di ricerca è proprio sulla spettacolarità come vera radice della musica e come posso sostenere tale tesi se non spettacolarizzo?

6) ...potrebbe essere interpretato come modo di "nascondere" pecche e per incentivare la vendita dei tuoi tappeti....

.....te l'hanno rifilata eh, l'enciclopedia della moto in 27 volumi, immancabile "sapere" nella tua già pregevole biblioteca, pagabile in comode rate di 3,7 Euro.....eh: lo so!...brucia...

7) L'orecchio è distratto da ciò che l'occhio vede: risulta difficile valutare l'interpretazione musicale.

Vedi che ho ragione? La musica e lo spettacolo sono inscindibili: la musica è spettacolo.

8) Non ti pare di "far troppo la furba"?

Magari: non sarei qui a torturarmi il mio "piccolo scervellino jallo" per trovar una "giustificazione" a ciò che faccio tenendo conto che sopra al mio letto, al posto della

croce, ho un dipinto che porta una didascalia :“Fai solo ciò che ami”....e giustificare ciò che amo...mi risulta oltremodo dura.

9) Dove vuoi andar a parare?

Anche se il mio fare sembra da ciarlatana, conosco la “scaletta” delle tesi scientifiche di ricerca: introduzione, scopo del lavoro, stato dell’Arte, materiali e metodi, discussione, conclusione.

Mi si potrà accusare di non aver seguito la scala ma, noi, siamo...musicisti o....caporali? Di scale, in musica, ce ne sono infinitamente tante: io ne ho costruita una con la tecnica dell’I Ching e non ho fatto neanche una cosa originale visto che Cage, prima di me (...!) l’ha fatto!

Mi accorgo però, di non aver ancora scritto le mie conclusioni e la mia scala le prevede. Vado a mettere l’ultima nota alla mia scala.

S..conclusioni

Dorr. Prof. Orietta Cassini
Specialista in patologie musicali

9 Marzo, 2005

Considerati i risultati della sopra esposta ricerca per i quali:

- oggi siamo nell'anno 2005
- oggi, all'ingombrante comò Biedermeier preferiamo l'agile scaffale dell'IKEA
- oggi non siamo più obbligati a sognare paradisi lontani visto che, con i soldi risparmiati con l'acquisto dello scaffale IKEA, possiamo comprarci il biglietto aereo per andarci
- Beethoven, Chopin e Brahms vestivano eleganti ma scomodi abiti, viaggiavano a cavallo, illuminavano le loro notti con candele e comunicavano attraverso lettere scritte con pennino e inchiostro
- L'uomo da sempre, sperando di esorcizzare la malattia e la morte attraverso riti magici e religiosi, ha cercato di "carpire" l'attenzione e la benevolenza degli dei, o l'energia, o quant'altro avesse potere "sovraumano"
- Il rito, quindi, è spettacolarizzazione intesa come "carpire l'attenzione"
- La spettacolarizzazione è un atto umano che rivela, epifanizza l'essenza delle cose
- L'Arte tutta è una creazione umana che colpisce i cinque sensi (+ uno, il senso dello spazio, nell'uomo d'oggi diventato di minor importanza) che, a loro volta stimolati vanno a risvegliare la mente Intellettiva e la mente Emozionale insieme risvegliandole dal sonno dell'abitudine, dell'esistenza meccanica
- La ritualità, e quindi la spettacolarità, e quindi l'Arte, usano i canali di percezione preferenziali (vista e udito) insieme, per es-primere l'essenza delle cose
- La Musica, arte del movimento udibile, è nata, insieme alla danza e alla recitazione, come "strumento di rapimento"
- La Musica sola, quindi, è "monca" di gambe e braccia e muta di parole: nonostante questo, essa può esistere in una forma definibile "evocatrice di

movimenti udibili", nel senso che, perduto lo scopo originale, produce ugualmente una risposta percettiva

- Questa forma di fruizione della musica è inutilizzabile però in ambito di rituale essendo quest'ultimo, di natura multi-percettiva
- Come il rituale, anche il concerto è, per definizione, collettivo quindi
- Il concerto non può usufruire della musica in "forma di evocatrice di movimenti"- quindi musica sola- essendo esso stesso, un rituale collettivo
- L'uomo non ha più la coscienza che in lui vi è il senso della spazialità, senso che sta in intimo rapporto con l'orecchio ". Oggi il senso dello spazio è diventato del tutto incosciente,

si evince che:

- la Musica, oggi, è gravemente malata.
- La malattia della quale è affetta la Musica è una forma di schizofrenia nella forma più classica caratterizzata da completa mancanza di sintonia con la realtà, aggravata da cecità isterica e atrofia senso-spaziale.

Per tanto si ritiene di prescrivere:

- un iniziale riavvicinamento alla famiglia d'appartenenza al fine di sottoporre tutti i componenti, a terapia familiare
- La terapia vera e propria, inizierà con sedute di coppia con la Danza, sua sorella maggiore, e, soltanto poi, con la Recitazione, sua sorella minore
- Seguirà un ciclo di sedute con madre e padre, la Mente Emozionale e la Mente Intellettiva
- Sarà poi inoculato sistematicamente un elemento stressore - la diffidenza del pubblico colto- al fine di rinforzare gli assunti di base
- Sarà sottoposta all'esposizione diretta in campo
- Verrà infine somministrato, per via orale, del Fantasyt 250 per prevenire il riformarsi di cristallizzazioni di pensiero.

La percentuale di successo della suddetta terapia è direttamente proporzionale alla motivazione del paziente stesso.

Il costo dell'intervento terapeutico si aggirerà intorno alla completa abolizione di abitudine e preconcetti, messa a soqquadro della teca inattaccabile di valori permanenti, laicizzazione della funzione sacrale della musica e rimessa in gioco del concetto "jouer", "to play" nella duplice accezione intraducibile nella lingua italiana.
...la salute non ha prezzo, cara la mia vecchia Musica!

In fede

Dott. Orietta Cassini

Bibliografia

- AA.VV., 1969 - Studi su Ernst Cassirer, Quaderni de "Il Pensiero", 3, Argalia, Urbino.
- AA.VV., 1982 - *Storia dell'arte Vol. 6°*, De Agostini, Novara, pp. 320.
- AA.VV., 1988 - *Dizionario della musica e dei musicisti*, Voll. 4 + 7, UTET, Torino.
- AA.VV., 1998 - *J'aime la France: fotografia dal 1855 al 1985*, Fondazione Mazzotta, pp. 167.
- AA.VV., 2001 - *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castaldi, Milano, pp. 640.
- AA.VV., 2002 - *I luoghi dell'arte*, Skira Editore, Milano, pp. 255.
- AA.VV., 1994 - *La formazione psicologica*, Città Studi Edizioni.
- ANCESCHI L., 1976 - *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Garzanti, Milano.
- BALDI G., GIUSSO S., RAZETTI M., ZACCARIA G., 1993 - *Dal testo alla storia dalla storia al testo*. Vol. 3° tomo 1 e 2, Paravia, Torino, pp. 1168.
- BARICCO A., 1992 - *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano, pp. 99.
- BARICCO A., 1998 - *Totem Voll. I e II*, Cassette VHS,
- BARICCO A., 1999 - *I sogni e la balena*, Cassetta VHS, Einaudi Editore, Torino
- BAUDELAIRE C., 1992 - *Pagine sull'arte*, Fratelli Melita Editori.
- BELLINA A. L., 1984 - *L'ingegnosa congiunzione e melos e immagine nella favola per musica.*, Biblioteca di Lettere Italiane, Studi e testi XXX, S. Olschki Editore.
- BLACK M., 1983 - *Modelli Archetipi Metafore*, Pratiche Editrice.
- BODEI R., 1997 - *Le forme del bello*, Il Mulino.
- BOLOGNINI B., 1980 - *L'oggettività istituzionale. Critica della cultura e critica del significare*, Le Monnier, Firenze.
- CALVESI M., 1993 - *Duchamp*, Giunti Editore.
- CASSIRER E., 1876 - *Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt*, Jena 1932. Trad. it.: *Il linguaggio e la costruzione del mondo degli oggetti*, a cura di G. Mininni, in AA.VV. *Il linguaggio*, Dedalo, Bari.
- CASSIRER E., 1976 - *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Gotternamen*, Leipzig 1925. Trad. it.: *Linguaggio e mito*, a cura di V. A. Alfieri, Il Saggiatore, Milano.
- CASSIRER E., 1966 - *Philosophy and History*, New York 1963; (traduzione italiana: *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze.

- CAZENEUVE G., 1974 - *La sociologia del rito.*, I Gabbiani, Saggiatore, Milano.
- CIANCIO ROSSETTI P., 1994 - *Il teatro. Da: Gli spettacoli*, Ist. Poligrafico dello Stato.
- CROCE B., 1952 - *Breviario di Estetica - 4 lezioni.*, Laterza, Bari.
- DE TONI M., 1954 - *Da Bacone a Kant, "Aut-Aut"*, Torino, pp. 512-521.
- DORFLES G., 1992 - *Elogio della disarmonia*, Feltrinelli, Milano.
- DORFLES G., 1995 - *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli, Milano.
- FO D., 1987 - *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi Editore, Torino, pp. 382.
- GODDARD F., 1985 - *La voce, tecnica e storia del canto dal Gregoriano al Rock.*, Franco Muzzio Editore, Milano.
- KRAUSSE A. C., 1999 - *Storia della pittura dal Rinascimento a oggi*, Konemann, Milano, pp. 128.
- LANCELLOTTI M., 1974 - *Funzione, simbolo e struttura.*, Edizioni Studium, Roma.
- LEVY H., 1933 - *La filosofia di Ernst Cassirer*, "Giornale critico della filosofia italiana". XV, Seconda Serie, vol. II, fasc. IV-V, Firenze, pp. 247-280.
- LUGARINI L., 1983 - *Critica della ragione e universo della cultura. Gli orizzonti cassireriani della filosofia trascendentale*, Edizioni dell'ateneo, Roma.
- MAFFEI E FIORENTINI, 1995 - *Arte e cervello*, Zanichelli.
- MAFFESOLI M., 1993 - *Nel vuoto delle apparenze*, Garzanti, Milano.
- MALIPIERO R., 1982 - *L'enfant et les sortilèges*, Istituto d'alta cultura, Milano, pp. 84.
- MARANGONI G., 1989 - *Evoluzione storica e stilistica della moda*, Vol 1 e 2, Edizioni S.M.C., Milano, pp. 300 + 300.
- MUKAŘOVSKY K., 1966 - *Il significato dell'estetica.*, Einaudi Paperbacks, Torino.
- NATTIEZ J.J., 2004 - *Il combattimento di Crono e Orfeo.*, Biblioteca Einaudi, Torino.
- PAREYSON L., 1988 - *Estetica teoria della formatività*, Milano.
- POMA A., 1980 - *Il mito nella filosofia delle forme simboliche*, Ed. di Filosofia, Torino.
- PONTY M.M., 1965 - *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.
- PONTY M.M., 1974 - *Senso e non senso*, Garzanti, Milano.
- RAGAZZINO M., 1996 - *Dada e Surrealismo*, Giunti, Milano.

- RAGAZZINO M., 1994 - *Dada*, Giunti, Milano.
- RAGGHIANI C.L., 1976 - *Arti della visione. Voll. II Spettacolo.*, Einaudi Editore, Torino.
- RIVERSO E., 1961 - *La filosofia delle forme simboliche*, "Giornale di Metafisica", XVI, , pp. 17-38.
- RUSSOLI F., 1987 - *Arte moderna cara compagna*, Garzanti, Milano.
- SATIE E., 1997 - *Quaderni di un mammifero*, Adelphi, Torino, pp. 350.
- TADINI E., 1996 - *L'occhio della pittura*, Garzanti, Milano.
- VECA S., 1969 - *Elementi di morfologia.*, Quaderni de "Il Pensiero", XIV , Argalia, Urbino.
- VIGNOLA G., 1972 - *Riti magici di ieri e di oggi.*, De Vecchi Editore, Milano.
- VILLEMEN J., 1954 - *L'héritage kantien et la révolution copernicienne*, Paris.
- WALKER K., 1976 - *L'insegnamento di Gurdjieff*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, pp. 164.
- ZECCHI P., FRANZINI G., 1996 - *Storia dell'estetica*, Il Mulino.