

Lo specchio del mondo¹

Florinda Cambria

Mi prenderò qui la licenza di parlare di teatro in una prospettiva totalmente avulsa dalle partizioni disciplinari dell'estetica moderna. Ne parlerò come di quella matrice unitaria nella quale tutte le discipline artistiche hanno la loro radice primigenia, e svolgono la medesima funzione. Ne parlerò come dell'arte per eccellenza e intenderò la parola "arte" come *pratica conoscitiva* che opera mediante l'articolazione e la composizione di figure. L'eccellenza del teatro risiede nel fatto che esso realizza tale pratica in forma compiutamente "drammatica", peculiarità che cercherò di chiarire facendo anzitutto riferimento alle note tesi sostenute da Friedrich Nietzsche circa la nascita della tragedia dallo spirito della musica nell'omonimo testo del 1872.

Ricordo anzitutto le parole con cui si conclude la Nota introduttiva di Giorgio Colli alla edizione Adelphi della *Nascita della tragedia*:² «Lo spettatore della tragedia greca veniva e "conosceva" qualcosa di più sulla natura della vita [...]. E se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita insomma? Tale è la domanda posta dalla *Nascita della tragedia*». Colli dice "spettacolo"; io direi più in generale "teatro", assumendo la domanda che risuona dal profondo del testo nietzschiano come la ragione che mi induce alla licenza di cui sopra. Aggiungo che lo stesso Nietzsche, nel *Tentativo di autocritica* composto per l'edizione del 1886, a proposito del suo lavoro giovanile scrive: «Ciò che allora mi venne fatto di afferrare, qualcosa di terribile e pericoloso, un problema con le corna, non proprio necessariamente un toro, ma in ogni caso un problema *nuovo*: ecco, oggi direi che si trattava dello stesso *problema della scienza* [...], collocato sul terreno dell'arte – giacché il problema della scienza non può essere riconosciuto sul terreno della scienza» (p. 5). «E la scienza stessa, la nostra scienza – già, che cosa significa mai, considerata come sintomo di vita, ogni scienza? A che scopo la scienza? Peggio ancora, da che deriva – ogni scienza?» (p. 4).

¹ Il testo qui presentato è la libera rielaborazione di una conferenza tenuta al Teatro all'Antica di Sabbioneta (Mantova) il 1° giugno 2013 durante la IV edizione della Festa della Filosofia, dedicata al tema «Pensare il pianeta». Il titolo della conferenza era *Il teatro come specchio del mondo*.

² Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2011²⁹, p. XV. Tutte le successive citazioni della *Nascita della tragedia* saranno tratte da questa edizione e i numeri di pagina verranno indicati tra parentesi direttamente nel corpo del testo.

Non sarà dunque peregrina l'idea di riflettere sulle radici dell'arte teatrale, cercando in esse l'origine "taurina" del problema di ogni conoscenza: che cosa davvero sappiamo?

«Lo sviluppo dell'arte – afferma Nietzsche – è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco [...]: l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, [...] finché da ultimo appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica» (p. 21). Ciò che vorrei suggerire, muovendo dall'impianto della tesi nietzschiana, è la possibilità di estendere l'intuizione dell'origine duale (apollinea e dionisiaca) del teatro ben al di là della circoscritta area geografica e del contesto culturale in cui fiorì la tragedia attica. E poiché in quella dualità e in quell'accoppiamento risiede il senso di ciò che Nietzsche chiama «spirito della musica», vorrei suggerire che esso non sia solo la sorgente di una particolare forma d'arte (la tragedia attica, appunto), ma sia l'elemento proprio di tutte le pratiche a cui riconosciamo natura *dinamica*, ovvero *drammatica*, ovvero *teatrale*. Non solo dunque la nascita della tragedia, ma, più in generale, la nascita del teatro dallo «spirito della musica». Ma, per intendere meglio, è bene rievocare sinteticamente gli universi di senso a cui rinviano, nel linguaggio di Nietzsche, i due «impulsi artistici originari» che egli chiama «apollineo» e «dionisiaco».

Anzitutto occorre ricordare che apollineo e dionisiaco non sono semplicemente modi dell'azione umana; essi nominano delle «forze artistiche che erompono dalla natura stessa, *senza mediazione dell'artista umano*» (p. 26), forze agenti già nell'anonimato del mondo an-umano, come tensioni contrapposte che presiedono alla organizzazione e alla disorganizzazione della vita nel suo perenne rinnovarsi disfacciandosi e disfarsi rinnovandosi.

L'apollineo è la forza che produce differenziazione e molteplicità; è *principium individuationis*, capacità di figurazione, ovvero capacità di ritagliare e delimitare, scolpire e plasmare le forme diverse dell'esistente, tracciandone i perimetri e definendone i contorni. Apollo è infatti il dio «di tutte le capacità figurative» (p. 23): dio radioso che, illuminandole, fa apparire – cioè rende visibili – le differenze. Esse permettono di individuare e distinguere una cosa dall'altra, una realtà dall'altra. O un'apparenza dall'altra. Divinità della luce, Apollo solare genera infatti la realtà come bella parvenza. Egli fende le tenebre, ma per dar luogo a realtà che davvero son fatte della stessa materia dei sogni: la loro esistenza separata e singolare, la loro molteplicità e individualità hanno la stessa consistenza delle gibigiane. L'impulso apollineo è sì potenza morfogenetica e perizia plastica, ma le forme che esso genera sono sculture di luce: il lampo che albeggia sul marmo non è un inganno; è il marmo stesso che scomparirà col tramonto.

Se il sogno è l'esperienza umana che più si avvicina a esprimere l'operare dell'apollineo, il dionisiaco può essere analogicamente associato allo stato di ebbrezza

o, meglio, alla particolare forma di percezione che l'ebbrezza produce, quando «l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé» (p. 25) e alla visione prospettica subentra l'estasi fusionale. Il dionisiaco è la forza che attraversa e stravolge ogni configurazione, ogni direzione, ogni forma e ogni senso determinati; è mescolanza e indifferenza di ogni senso; convergenza delle differenze nell'informe da cui provengono e a cui, vivendo, non possono che tornare. Principio di unità magmatica, il dionisiaco fluisce come onda vorace che sfigura, trasfigura, dilania, sgretola perimetri e confini; ruggisce dall'interno delle scultoree parvenze apollinee, le deforma, le impasta, fa del marmo fango gorgogliante. L'intuizione di questo destino di tutte le cose, la rivelazione della impermanenza e della indifferenza coincide, per gli umani, con la rivelazione del dolore cosmico come supplizio di tutte le figure. Per gli umani, l'operare dionisiaco è l'operare del tempo come forza che scava dall'interno e logora ogni sussistenza separata, manifestando la natura illusoria di tutti gli enti particolari rispetto all'unità cosmica. Ma non si tratta di una temporalità cronologica, che segua la legge del prima e del poi: il dionisiaco è un *continuum* atemporale; o meglio, è il tempo come simultaneità e coincidenza dinamica delle differenze nel reflusso di ogni flusso.

Quelle che di primo acchito appaiono come forze incompatibili e irriducibili trovano però la loro composizione in ciò che Nietzsche chiama «spirito della musica»: spirito, ovvero *attività*, che si svolge combinando spinte opposte, senza ridurle l'una all'altra ma facendole operare l'una per l'altra. Musicale è infatti l'evento nel quale ritmo e melodia si danno in modo simultaneo e complementare, l'uno per l'altra e viceversa. Ritmo, ovvero: frammentazione, individuazione, scansione, differenziazione, moltiplicazione e reiterazione. Melodia, ovvero: unificazione, fluidificazione, compenetrazione, sviluppo e continuità. Nell'evento musicale la corrente melodica accade come se divorasse dall'interno ogni stazione ritmica, come se fluisse in esse sciogliendole in unità; viceversa, il ritmo reitera il suo battere e levare sull'incudine del flusso melodico, incidendolo sempre di nuovo, provocandolo e vagliandone la resistenza. Sonoro o silenzioso, il flusso melodico è la «cantabilità» dell'evento musicale, ciò che articola i tagli, le posture, le particolarizzazioni ritmiche stringendole le une alle altre. La partitura ritmica, d'altro canto, non è che lo scolpirsi della melodia in figure successive, le quali sussistono solo come istanti evanescenti e interruzioni apparenti (inavvertite, al limite) della melodia.

In una pagina di visionaria chiarezza, Nietzsche scrive che, in quanto arte apollinea, nel mondo greco arcaico la musica era conosciuta «come onda del ritmo», «forza plastica»: «la musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra» (p. 29), suoni che possiamo immaginare accompagnassero la narrazione epica dei miti omerici. Di altro genere era invece la musica che si suonava durante le feste dionisiache come accompagnamento al canto corale del ditirambo. Tradizionalmente il ditirambo non era accompagnato da

strumenti a corda, come la cetra, ma dall'*aulòs*, uno strumento a fiato con ancia, e dai tamburi. Il carattere fondamentale della musica dionisiaca è infatti «la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia» (p. 29). Ma né la musica apollinea né quella dionisiaca, di per sé prese, sono in grado di esercitare nel pieno della sua efficacia lo «spirito della musica» il quale, prima di realizzarsi in una o in un'altra forma artistica, è l'operatività cosmogenetica del mondo stesso – *così come esso si rivela nella prospettiva dell'umano*. È solo per l'umana esperienza, infatti, che il mondo si manifesta come operatività duale; è solo in quanto mondo *conosciuto* che esso si dà come preliminare intreccio dinamico di due forze contrapposte, l'una divariante e l'altra unificante. La preliminarità an-umana dell'apollineo e del dionisiaco, in altri termini, è tale solo per quella particolare forma di vita (vita sapiente) che, stagliandosi come differenza all'interno della vita vivente, inaugura il rinvio cronico di tutte le differenze all'unità e dell'unità alle sue differenze.

Lo spirito della musica dispiega dunque la sua efficacia nell'agire incrociato dell'apollineo e del dionisiaco: un miracoloso intreccio nel quale gli opposti coincidono, «i dolori suscitano piacere», «il giubilo strappa al petto voci angosciate» (p. 29), l'orrore dell'informe si scioglie nella gioia della trasfigurazione, la molteplicità e l'unità si coappartengono nel medesimo gesto, sono l'una per l'altra. Sicché «l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure» (p. 71), e in questa rivelazione musicale risiede la totalità di senso che, sul punto di disfarsi, ogni figura avverte come il destino della propria transitoria differenza: «Questo è il tuo mondo! Questo *significa* un mondo!» (p. 71).

Musicale è il movimento che scolpisce le forme e al tempo stesso, impercettibilmente, le fa tremule, le fa viventi mentre le svuota dall'interno. Con l'espressione «spirito della musica» Nietzsche evoca – così a me pare – la medesima vibrazione generatrice che risuona nella sillaba sacra della tradizione induista: l'*Om*, nel quale si compendia il senso imperituro del *Veda*, cioè di ogni conoscenza, di ogni sapere, di ogni saggezza. Vibrazione energetica, mantra solenne e canto rituale, l'*Om* è il suono originario che racchiude in sé ogni suono, ogni parola, ogni visione possibile, poiché di suoni, parole e visioni è la radice e il simbolo. Cantare l'*Om* vuol dire evocare la totalità e l'assoluto, risuonare all'unisono con il mondo, con la fibrillante pulsazione delle sue differenze che sono variazioni di un'identica melodia.

Come spirito della musica, anche l'*Om* è l'operare della molteplicità nell'unità. Esso si compone di suoni diversi, che non coincidono ma vibrano l'uno nell'altro. L'emissione della O, nel canto dell'*Om*, risulta dalla contrazione di due vocali, la A e la U, che poi si sciolgono e si prolungano nell'onda vibratile della M. A/U/M: tre suoni in uno. A ciascuno di questi suoni, nella tradizione vedica, corrisponde una dimensione o una figura del mondo. La A è il suono della *veglia*, in cui si dispiega il mondo sensibile con i suoi corpi ponderosi; la U è il suono del *sonno*, nel quale

si stagliano immagini evanescenti che sussistono come corpi sottili, restituendo e conservando al mondo dei sensi la sua qualità onirica. È però nel promanare della M che, come nel *sonno profondo e senza sogni*, il sottile e il ponderoso convergono in una sospensione che è quasi un non-suono. La M è infatti il gorgogliare della dissoluzione e della trasformazione, è la danza di Śiva (il Dioniso indiano) che riconduce sogni e sensazioni alla loro più profonda causalità, cioè al loro necessario ritorno nella unità dinamica da cui provengono. È così che il mondo accade: come vibrazione, ovvero come rimbalzo e oscillazione cosmica del caos nelle forme e delle forme nel caos. Mondo come musica, ossia mondo come dramma originario.

La parola greca *drama*, come è noto, ha il doppio significato di “azione” e di “rappresentazione” cioè, potremmo dire, di azione agita e di azione ripetuta o ri-presentata mediante una sorta di ripiegamento su se stessa. Nella sua ambivalenza, la parola “dramma” rinvia dunque a un evento sdoppiato in polarità che accadono l’una per l’altra e l’una nell’altra, simultaneamente, come molteplicità e come unità a un tempo. Sicché tra “oscillazione”, “vibrazione” e “dramma” si rivela una significativa parentela che getta una luce nuova sullo spirito della musica come operatività complementare dell’apollineo nel dionisiaco e del dionisiaco nell’apollineo. Getta cioè una luce nuova sulla nascita del teatro dall’*Om* generativo e sulla natura eminentemente drammatica dell’azione conoscitiva in quanto arte musicale, arte nella quale l’artista «è miracolosamente simile all’inquietante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; in tal caso egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore» (p. 45). Com’è noto, proprio nella figura del coro tragico Nietzsche colse l’emblema di quel «dramma originario» (p. 50) che è la sorgente del teatro e nel quale si ripete – si rinnova nel modo dell’umano – lo spirito della musica come dinamica cosmogenetica.³ Con le sue parole:

Questo processo del coro della tragedia è il fenomeno *drammatico* originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo [...]. Questo processo sta all’inizio dello sviluppo del dramma. [...] E invero questo fenomeno si presenta in modo epidemico: tutta una schiera si sente a questa maniera ammaliata. Il ditirambo è perciò essenzialmente distinto da ogni altro canto corale. [...] Il coro ditirambico è un coro di trasformati. [...] L’incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e come *Satiro guarda a sua volta il dio*, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione, come compimento apollineo del proprio stato. Con questa nuova visione il dramma è completo. [...] Pertanto il dramma è la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci [...]. Siamo ora

³ Sul tema, cfr. anche Florinda Cambria, *Far danzare l’anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007, pp. 23-63

giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica "realtà" è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola. (pp. 60-62 *passim*)

Ciò che il coro vede è il proprio farsi altro, il proprio trasformarsi, il proprio sfigurarsi e prender forma sulla soglia di una dualità, di una oscillazione ammalian-te, che risuona nel canto ditirambico e nell'aspetto – a metà tra umano e animale – dei Satiri. Essi sono emblema del bilico e del raddoppio: sono trasformazione in atto e visione di quella trasformazione, sono azione e rappresentazione a un tempo, sono dramma in atto, visione della metamorfosi e metamorfosi della visione. Presupposto di ogni arte drammatica – scrive Nietzsche – è questo estroflattersi in figura apollinea dell'esperienza dionisiaca, esperienza della quale l'eccitazione ditirambica è la reviviscenza e la memoria. Il dionisiaco si manifesta come informe mescolanza di tutte le differenze. Il Satiro è due forme in una, la sua danza e il suo canto sono la rievocazione della potenza dissolvente che già in lui, nelle sue fattezze ambigue, è all'opera; ma sulla soglia della propria evanescenza, avvertendo se stesso come bilico instabile, il Satiro «guarda a sua volta il dio», assegna cioè una figura e una prospettiva all'irrafigurabile flusso della «vita ardente», facendone vita ardente *saputa*, cioè simbolizzata nella danza, nel suono e nella parola.

È così che, nel simbolismo drammatico incarnato dai Satiri, si ripete quel «simbolismo cosmico» (p. 49), quel «tenere insieme» (*syballein*), che è il tratto specificamente «drammatico» dello spirito della musica. Apollineo e dionisiaco sono l'uno per l'altro, vigono l'uno nell'altro, rinviano l'uno all'altro. E così la forma rinvia all'informe, la frammentazione all'unità, la scansione ritmica al flusso melodico, il sogno alla veglia, la U alla A, nel basso continuo di una M vibrante, che, come eterna oscillazione, compone dinamicamente gli opposti e ne fa risuonare la complementarità. Simbolismo *cosmico*, dice Nietzsche: è infatti nella operatività di questo legame costitutivo che un ordine (un *kosmos*) e un senso sempre di nuovo prendono forma, si trasformano e svaniscono. Ma ciò che qui, nuovamente, preme sottolineare è la natura eminentemente drammatica di tale operatività cosmogenetica, una operatività che si realizza come musica del mondo e la cui reiterazione è all'origine della *poiesis* teatrale. Per comprendere la qualità specifica di questa reiterazione, leggiamo un altro passo della *Nascita della tragedia* nel quale è descritta l'esperienza creativa vissuta dal «musicista» come attore che, letteralmente, ri-cita (ovvero «recita»), incarnandolo nel proprio canto, lo spirito della musica.

Dapprima egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, e genera l'esemplare di questo uno originario come musica, nel caso in cui questa sia stata detta a ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma in seguito, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli ridiventa visibile come un'*immagine di sogno simbolica*.

Quel rifleso senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'illusione, produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio. L'artista ha già annullato la sua soggettività nel processo dionisiaco: l'immagine che ora la sua unità col cuore del mondo gli mostra è una scena di sogno, che dà una figura sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari, oltreché alla gioia originaria dell'illusione. (p. 41)

È questa una vera e propria fenomenologia del teatro come specchio del mondo. Il movimento compiuto dall'attore-musico ha evidentemente natura drammatica e vibratoria. In prima istanza egli esperisce la perdita di ogni confine, la fusione con l'indifferenza magmatica della vita informe pulsante al di sotto di ogni forma individuale; è un'esperienza terribilmente dolorosa perché implica contraddizione, perdita di senso, disorientamento. Ma poi, in seconda istanza, di questa esperienza egli fa musica: ne fa cioè un «secondo rispecchiamento» ri-producendola in nuove «immagini di sogno», in nuove immagini di mondo che sono «un secondo getto di esso». Ogni immagine (ogni configurazione) del mondo è infatti transitoria, evanescente e onirica, rispetto all'inarrestabile flusso dionisiaco; ogni immagine è perciò unica e irripetibile, mai più ritornante. Ma ciò che ritorna è il suo non ritornare. Di questo, propriamente, il canto del musico si fa specchio: «specchio musicale del mondo» (p. 46). È nell'accadere di questo rispecchiamento che quanto era in prima istanza orrore dell'insensato («dolore originario») diviene anche «gioia originaria», gioioso apparire di nuove figure del mondo, in sospeso nel punto «satiresco» della loro interna dissolvenza. Ed è perciò che il Satiro non è altro che «l'immagine primigenia dell'uomo, [...] annunciatore di una saggezza tratta dal seno più profondo della natura, come simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura» (p. 56). Onnipotenza autofagica, che genera annientando e annienta generando.

Al «secondo getto» del mondo è sotteso evidentemente un primo getto, del quale tuttavia qui non si fa parola. Esso è infatti l'indicibile potenza primigenia del mondo come immediatezza irraffigurabile: prima «gettata», informe vita proliferante, supporto anonimo di tutte le apollinee sculture, che emergono come bolle di una *chora* magmatica a cui cronicamente ritorneranno e con cui acronicamente coincidono. Lo abbiamo già detto: il primo getto del mondo non è altro che il gorgogliare del dionisiaco. Ma è solo per il secondo getto che esso si rivela come primo: come informe, anonimo e innominabile supporto di tutte le forme.

Il secondo getto del mondo è l'accadere del mondo come mondo rispecchiato, ovvero come mondo-teatro. Esso è ciò che fa da specchio al primo getto; ma quel primo getto solo così rispecchiato viene conosciuto come tale: come primo getto pre-supposto dal secondo. Propriamente e di per sé, il mondo come immediatezza e *primum movens* non può essere mai colto, perché coincide con la totalità indifferenziata, satura e onnipervasiva nella quale nessun rinvio è possibile: tutto è in tutto e mai questo sta per quello, perché «questo» e «quello» non ci sono. Come

potremmo dunque anche solo nominare il primo getto del mondo, se non appunto figurandolo, facendocene (apollineamente) un'immagine, anche solo l'immagine dello sfondo di ogni immagine? Come potremmo avvertire la melodia, se non partendo da una sua (transitoria, illusoria, onirica) configurazione ritmica?

Il secondo getto del mondo, il rispecchiamento, la ripetizione dell'operare del mondo, la nascita del teatro è perciò anche la nascita della conoscenza: nascita dell'umano come animale simbolico, segnato dalla rivelazione della coappartenenza di uno e molteplice, vissuta però, nel suo «secondo getto», come coappartenenza *saputa*, cioè *ri*-conosciuta. E questo sapere, in quanto atto che rinvia a ciò che sempre accade, al tempo stesso è e non è quell'accadere che sa: lo è perché anch'esso rifluisce nell'unità e nell'indifferenza; non lo è perché, come un *décalage* interno, sta nell'unità a partire dalla dualità. La caducità delle differenze non si avverte, appunto, se non partendo dalle differenze. Il divenire non si avverte se non nell'istante estatico ed eterno della sua apparente immobilità. E così l'*Om*, nel quale simbolicamente riaccade il movimento vibratorio che genera e consuma, è sì un risuonare all'unisono con la musica del mondo, ma lo è solo perché di quella musica è il controcanto e il discanto.

Movimento vibratorio che genera e consuma, abbiamo detto. Come è possibile che tale movimento sia non solo vissuto, ma anche avvertito? Il sangue pulsa nelle vene, ma il sangue non lo sa. La linfa circola nelle piante, ma la linfa non sa di circolare. Il sangue è il suo pulsare; la linfa è il suo circolare. Sangue e linfa non sono altro che il mondo come vibrazione; lo sono per te che lo sai. E lo sai perché sai cantare l'*Om*. L'esercizio dell'*Om* è l'esercizio del sapere il mondo. Cantando l'*Om*, tu rievochi quella vibrazione che hai avvertito come sangue che pulsa, come linfa che circola, come trasformazione lenta e mutamento di forma dei corpi che ti circondano e del corpo che sei. Quando canti l'*Om*, tu non semplicemente *sei* quella vibrazione che accade, ma anche la *incontri*. O meglio: sei quella vibrazione e simultaneamente la incontri, sospendendoti in un istante di stasi che, appena si staglia, già si dissolve e rimbalza in se stesso, svanendo in nuova vibrazione. E così ancora e ancora e ancora. In eterna M.

Ecco il segreto: quando canti l'*Om*, come «secondo rispecchiamento» della vibrazione del mondo, tu vibri all'unisono, re-intoni la stonatura dell'istante estatico e, intonandoti, risuoni di mondo. Ma appunto: *ri*-suoni. È così che sei mondo primigenio, ma anche differenza di e in esso. Quando vibri l'*Om*, in te il sangue circola, la vita anonima vibra, le forme si aggregano e si disgregano, e tu con esse; ma, drammaticamente e programmaticamente, tu ti metti sempre di nuovo all'unisono con quel doppio movimento, lo reiteri come un *memento*, sei canto e controcanto, e così lo sei mentre anche lo sai.

È questo sapere ciò che Nietzsche chiamò il «fenomeno artistico originario».

Quel fenomeno artistico originario, che mettiamo in campo per spiegare il coro della tragedia, suscita quasi scandalo per la nostra concezione erudita dei processi artistici elementari, mentre niente può essere più sicuro del fatto che il poeta è poeta solo in quanto si veda attorniato da figure che vivono e agiscono davanti a lui, e di cui egli scruta l'intima essenza. (p. 59)

Fenomeno artistico originario, ovvero sapienza del segreto vibratile del mondo: visione dell'intima essenza di tutte le figure, che si fa *poiesis* nel canto che la rispecchia, risuonando della stessa vibrazione. Arte originaria (teatro) e sapienza originaria, nella loro comune radice musicale, sono il medesimo fenomeno, incarnano il medesimo gesto: sono simbolo della simbolicità del mondo.

A questo proposito sono assai preziose le considerazioni svolte da Antonio Attisani nel suo saggio intitolato *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*,⁴ in riferimento ad alcune tra le più recenti interpretazioni della nozione aristotelica di *mimesi*. Dell'articolato percorso proposto da Attisani qui ci preme richiamare (e in parte rimodulare) alcuni passi fondamentali, al fine di chiarire il senso del «fenomeno artistico originario» come «secondo getto del mondo», come azione drammatica e come matrice di ogni azione compiutamente conoscitiva. In sintesi:

- 1) Tutte le arti (*technai*), secondo il dettato aristotelico, hanno natura mimetica.
- 2) La parola “mimesi” non rinvia però all'imitazione pedissequa di una supposta realtà in sé. Mimesi è invece «operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche modo privilegiati del reale, sì da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade»;⁵ una «operazione selettiva e interpretativa della vita e delle azioni umane [che] tende a ricomporre e segnalare il vero senso della vita».⁶
- 3) In quanto operazione di selezione e composizione di azioni vissute, la mimesi artistica consiste nel selezionare gli aspetti essenziali di quanto accade in

⁴ Il saggio in oggetto è apparso in «Nóema», 4-2 (2013): Ricerche, sez. *Filosofia e arti – Teatro*, pp. 1-25, noema.filosofia.unimi.it. Nella prima parte del saggio (cfr. in particolare pp. 1-15), rifacendosi ad alcune proposte interpretative avanzate da Pierluigi Donini nella corposa Introduzione all'edizione italiana della *Poetica* di Aristotele da lui tradotta e curata (Einaudi, Torino 2008), Attisani assume una concezione “rivisitata” della *mimesis* aristotelica come chiave di volta per la pratica di una «filosofia fisica dell'arte scenica» e per l'esercizio di «strategie neodrammatiche che prendono le mosse da un “ripensamento delle origini” e danno luogo a un fertile campo di lavoro» (ivi, p. 6). Tale campo di lavoro, come suggerisce Attisani, riguarda la possibilità di una trasformazione interna alle pratiche pedagogiche e politiche, di cui siamo oggi attori, nel senso di peculiari «arti dinamiche». Nel merito, Attisani richiama il senso che questa espressione assume nella filosofia di Carlo Sini (cfr., in particolare, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, in *Opere*, vol. V: *Transito Verità*, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2012, pp. 773-950).

⁵ Pierluigi Donini, *Introduzione*, in *Aristotele, Poetica* cit., p. XXII.

⁶ Ivi, p. XXV.

natura e nel ricomporli o articularli in un senso *nuovo*. È per questo che la mimesi artistica risulta “creativa”, ossia “generativa”, ossia specificamente “poietica”.

- 4) Tra tutte le arti, quella che realizza la mimesi creativa nel modo più perfetto è l’arte “drammatica”, ovvero teatrale. Ma la drammaticità non risiede nel fatto che la mimesi si compia necessariamente nel modo della messa in scena; risiede invece nel fatto che essa abbia natura duale, che presenti cioè simultaneamente (almeno) *due azioni*.⁷

La dualità drammatica è il tratto specifico di quello che abbiamo chiamato “movimento vibratorio che genera e consuma”, movimento che costituisce il segreto musicale del mondo, l’aspetto “essenziale” di ciò che sempre accade: il generarsi di forme per poi scomparire, realizzando così il loro fine intrinseco che è, appunto, di pervenire al loro compimento. Se questa vibrazione è ciò che sempre accade, essa è però avvertibile solo attraverso quel canto che seleziona, interpreta e ricomponde il ritmo apollineo e il flusso dionisiaco come *due* azioni complementari, realizzando la loro differenza formale e la loro unità sostanziale, facendoli risuonare come due figure o due aspetti interni al medesimo istante, interni al medesimo inavvertibile *décalage* estatico che ne permette il discanto. È l’istante estatico nel quale, appunto, il movimento vibratorio che genera e consuma non è solo vissuto, ma anche saputo, ripetuto, rispecchiato. Si tratta – lo abbiamo visto – dell’istante in cui la vibrazione accade come vibrazione reduplicata e perciò saputa. In quell’istante accade l’imitazione propriamente drammatica, accade il teatro come azione che fa vibrare la vibrazione, ne fa un «secondo getto», la compie come mimesi e come memoria di ciò che sempre accade, mentre sta accadendo.

Nella sua natura eminentemente mnesica, in quanto memoria di ciò che sempre accade, la mimesi si chiarisce come radice di ogni operazione cognitiva (radice di ogni conoscenza), come creazione di una nuova figura della musica del mondo (mondo saputo), come cura del necessario compimento di ogni figura (compresa la propria) nell’evanescenza. E forse proprio nel senso di una cura, potrebbe intendersi l’abusata nozione di *catarsi* che, nel testo della *Poetica*, resta in effetti piuttosto ambigua, come ben sottolinea Attisani.⁸ Cura all’orrore della conoscenza come memoria dell’annientamento generatore, scoperta del precipizio indifferente

⁷ «Un testo è drammatico non in quanto è recitato, ma in quanto presenta due o più azioni» (Antonio Attisani, *Attori del divenire* cit., p. 10).

⁸ «Della catarsi Aristotele parla assai poco. La si riferisce, di regola, al doppio carattere, cognitivo ed emozionale, della poesia tragica, come se si trattasse di scegliere se la «liberazione» prodotta dalla poesia drammatica debba essere di tipo razionale oppure emotivo. L’interpretazione più diffusa della catarsi rivela, secondo Donini, una “impronta moralistica” che privilegia la sua “funzione equilibratrice, rasserenante e pacificatrice”» (Antonio Attisani, *Attori del divenire* cit., p. 14).

all'urlo delle forme in decomposizione: perché è questo che, anzitutto, la conoscenza ricorda. Questo è il *memento* fondamentale che la mimesi produce. E tuttavia, se ogni azione è finalizzata al proprio compimento e se in tale compimento risiede la sua perfezione e la sua felicità, la sua felice riuscita, allora lo specchio del mondo, «come maga che salva e risana» (p. 56), può essere anche cura omeopatica al dolore dell'impermanenza attraverso la reiterazione dell'impermanenza. Una impermanenza ripetuta con l'unico fine di compiersi felicemente in quanto impermanenza. Piacere dell'evanescenza perseguito nella reiterata imitazione di ciò che il mondo è e fa. Il felice compimento dell'azione mimetica (azione teatrale, azione conoscitiva) risiede in nient'altro che nel far risuonare qui e ora, sempre di nuovo, l'oscillazione sapiente dell'*Om* eterno, generando sensi in sovrabbondanza, con l'unico intento di lasciarli sviare e infine svanire. È così che «malgrado il timore e la compassione, noi viviamo in modo felice, non come individui, in quanto siamo quell'*unico* vivente, con la cui gioia generativa siamo fusi» (p. 112).

Felicità del compimento: come quando finisce l'ultimo atto. Tutte le figure sono scomparse, il pubblico ha lasciato la sala, qualche sgualcito oggetto di scena (forse era un mantello) si accascia abbandonato in un angolo, le tavole del palco scricchiano sotto i passi svelti che scivolano dietro le quinte. Nella sala vuota vibrano ancora, silenziose, le ultime note del canto appena cantato. Davvero tutto è finito: a teatro è così, quel che è stato una volta non si ripeterà mai più. E *ogni volta* non si ripeterà mai più. Teatro come reiterazione dell'irripetibilità. Chiamo perciò "teatro" ogni pratica che si esercita scientemente come rispecchiamento, come memoria e come cura di questo fertile, felice, paradossale "ogni volta mai più".

La sillaba mistica, in verità, non si canta facendo vibrare solo i tre suoni che abbiamo sopra ricordato. A: creazione, U: conservazione, M: dissoluzione. I più esperti avranno certamente notato la mia ingenua omissione. Nell'*Om* vibra un quarto suono: è il silenzio che segue i tre suoni del mantra, suono senza voce, suono senza suono, il più difficile da cantare, impossibile da descrivere.