

IL RITMO ORIGINE DELLA FORMA

di Nicola Licciardello
Relazione al NATYAKALA

Venezia 17 giugno 2012

1. IL RITMO DELLA VITA

Al di là del tempo musicale, negli organismi viventi e negli atomi, nell'arte e nelle galassie il *ritmo* è *onnipresente*, *primum* assoluto, 'padre' di ogni *forma*. C'è del ritmo nel volo di un uccello, diceva Platone, nelle pulsazioni delle arterie, nel passo di un ballerino e nei periodi del discorso.

Se con Di Napoli¹ diciamo le forme, transeunti ma ricorrenti, "diagrammi di forze", ne vediamo le *pulsazioni*, le confluenze vettoriali. Nessuna forma nasce dal nulla, ma *si-forma* nel tempo, è un processo che inizia in un punto (seme-ritmo), termina nella sua *de-formazione*, e ricomincia – ritmo come *irraggiamento*, *eco*, *affinità*, *contrasto*, *crescita* (e *decrescita*). In un modello olografico del cervello e dell'universo alla David Bohm, forme e ricordi quasi s'identificano, generando impulsi lungo le associazioni neuroniche. Il nostro organismo è una *sinfonia* sempre in esecuzione, dice Denis Noble. Ogni arte è una *ri-generazione* di vitalità a mezzo di ritmi, un sistema immunitario della specie – piacere limbico, gioia dell'atto creativo. Così nella percezione come nell'arte, dice la Gestalt, "buona" è la forma su cui l'occhio può riposare e il sistema limbico gioire². Il frangersi delle onde, le sbrecciature di un vecchio muro, la schiuma di un boccale di birra sono invece "*forme di biforcazione*, provocano disagio e angoscia" (René Thom, *Teoria delle catastrofi*). L'intreccio dei nostri *bioritmi*, rapidi o lenti, deve mantenersi in equilibrio – pena la malattia, che è alterazione dei loro rapporti, agitazione, fissazione o spegnimento. Cuore e respiro, manducazione ed eliminazione, lavoro e sonno, passo e corsa, gioco e lotta, sesso e danza, morte e vita: ogni ritmo sembra binario, doppio come le stelle, come la luce e l'ombra, come il cervello destro e sinistro – che alternano la dominanza. Ma il ritmo "*non è una successione lineare, periodica di tempi gravi e leggeri, è un giro e un'oscillazione di due differenti valori intorno a un centro fuori del tempo*", scrive Marius Schneider³. Affiora sempre la potenza di un Terzo – *la pausa, il silenzio*. Nessun battere/levare, arsi /tesi, tempo forte/ debole, uno/zero, vai/vieni, contrazione/espansione, tensione/rilassamento, yang/yin – senza questo terzo elemento.

Pausa breve, allora, fra inspirazione ed espirazione, pausa lunga fra espirazione e nuova inspirazione. Alterando la durata dei *kumbaka* naturali il *pranayama* dirige e purifica lo scambio del flusso primario di energia fra corpo e mondo, uomo e cosmo. La meditazione indirettamente rallenta le pause, permettendo di 'toccare', o di 'essere il Brahman' in quel minimo intervallo. Socialmente fondativa in Oriente è questa comunicazione ritmica, nella forma-scultura del "Pienamente svegliato", che Peter Sloterdijk⁴ legge nel segno di una perfetta immanenza: "Sorridente al di là del sorriso...contiene una promessa di *risonanza* – la sua calma viva e attenta mostra il volto della compassione e della gioia condivisa". L'icona del pienamente svegliato ci rimanda la *pulsazione* del silenzio 'prima' della creazione.

2. IL RITMO IN CRISI

Per Platone il ritmo è "ordine del movimento". Due brevi progressioni geometriche, 1-2-4-8 e 3-9-27 (formanti la *lambda*), solo sette numeri nel *Timeo* racchiudono l'ordine e l'armonia del

¹ Giuseppe Di Napoli, *I principi della forma. Natura, Percezione, Arte* - Einaudi 2011. Nel suo impianto olistico, parte dalle forme della percezione e dell'arte per risalire ai loro "principi formativi", come Goethe partiva dalla foglia, la parte più stabile della pianta per capire le radici e tutto l'albero.

² Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi 1973 (pp.65-6), parla dell'*erotico* nella grana della voce, in una linea che arriva a Deleuze e Carmelo Bene.

³ Marius Schneider, *Il significato della musica*, parte prima, L'essenza della musica, Rusconi, Milano 1975.

⁴ Peter Sloterdijk, *Sfere I, Bolle* (1998) - Meltemi, Roma 2009, pp.104-107.

mondo. Pitagorico-musicale è la formula con cui il Demiurgo “mescola il medesimo e l’altro”:
“Prima tolse dal tutto una parte, dopo di questa ne tolse una doppia di essa, poi una terza ch’era una volta e mezzo la seconda e tre volte la prima, una quarta doppia della seconda, una quinta tripla della terza, una sesta ottupla della prima, una settima ventisette volte la prima”⁵: da qui i 7 intervalli, gli accordi consonanti o dissonanti fra le note. Matematica è la musica, la scala dei cieli e la struttura stessa dell’anima. Come per Pitagora, l’accordo di quinta è il più armonico, più facile è quello di terza. A questa antica consapevolezza della musica si affiancava quella della metrica in poesia. Elémire Zolla⁶ ricorda che la tensione si esprimeva nel giambo U–, la solennità o il tripudio nell’anapesto UU–, mentre la distensione nel trocheo –U (commedia) e nel dattilo –UU (tragedia). Una tale sequenza naturalmente intona la madre per calmare il bambino, cullandolo con una ninnananna.

Eppure, l’aver scoperto il segreto del ritmo e dell’armonia, la ‘natura’ della bellezza (e del panico) nell’anima, avvia la loro crisi ‘ontologica’. Per la stabilità dei governanti-filosofi, Platone bandirà dalla sua Repubblica (III, 399 a-e) i ritmi molli e lamentosi dei poeti, scegliendo invece i dorico-frigi, che inducono forza e coraggio, così come bandirà i flauti dionisiaci, privilegiando la cetra e la lira di Apollo. La cristallizzazione dei rapporti “aurei” in perfette proporzioni conduce alla separazione dei ritmi buoni da quelli cattivi, alla prescrizione dei primi e all’esclusione dei secondi. Immette nella coscienza della *polis* il tragico, ineludibile *ritmo bene/male*. Le conseguenze attraversano la storia dell’arte e della cultura europea, scissa in alta (colta) e bassa (popolare). Il cristianesimo radicalizzò l’opposizione, condannando ogni danza che toccasse i centri ‘inferiori’. La tecnica separò la musica dalla poesia, l’idea dall’immagine, la danza dal ritmo. Ancora nel primo ‘900, l’*Eurytmia* di Rudolf Steiner è danza tutta ‘spirituale’. Sopraffatto da ritmi meccanici, l’uomo occidentale ha perso la fiducia nel ritmo spontaneo del corpo, sovente ha un’andatura malata. E mal resistono le lingue parlate nel non dimenticare il ritmo insito nelle parole, le loro radici fonosimboliche, e le varie tonalità con cui pronunciarle: ciò che solo dà senso al discorso, trasmette il significato, l’intenzione comunicativa.

3. RITMO, RITO, ASCESI: ODIN TEATRET

All’Esposizione di Parigi del 1931 fa il suo ingresso in occidente la danza di Bali: per Antonin Artaud⁷ è una “rivelazione “l’idea fisica e non verbale nel rigore del gesto, la vita superiore e ispirata degli attori in *trance*, l’ineffabile incertezza della poesia”. Il ‘big bang’ (Barba) della lezione orientale pervade il teatro europeo del Novecento, dal Living Theatre a Peter Sellars a Pina Bausch, grazie specialmente al Teatr Laboratorium dell’esule polacco Jerzy Grotowski e all’Odin Teatret dell’esule Eugenio Barba⁸ – fra i cui attori è la danzatrice Orissi Sanjukta Panigrahi. Barba chiama il suo teatro “Eurasiano”, il suo interscambio con le scuole No e Kathakali fa dell’Odin un punto alto di cultura ‘trans-etnica’. L’ “interculturalismo verticale” è nella scoperta del *pre-espressivo*, comune all’attore di ogni latitudine, in cui non c’è realismo/non realismo, naturale/innaturale: ci sono gesticolazioni inutili o *azioni necessarie*, che impegnano l’intero corpo in un *salto d’energia*. Prima di voler esprimere qualcosa, l’attore o danzatore deve trasformare il tempo quotidiano in *tempo-vita*: mediante il *sats*, lo slancio trattenuto, il *ritmo che uccide il respiro*, costruire una partitura che regoli il minimo segmento, le minime transizioni fra l’invisibile

⁵ Platone, *Timeo* 35 a-b.

⁶ Elémire Zolla, *Archetipi*, Marsilio Venezia 1988, p. 49 e sg.

⁷ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1938), Einaudi 1968. Artaud trova il suo “doppio” nella sacralità del corpo e delle sue voci. Il corpo iscritto nel lager diviene il laboratorio molecolare per il “Teatro della crudeltà”: esorcismo di gesto, grido sciamanico – cavare dalla parola l’energia della fame, la resistenza alla morte, per ricomporre un nuovo, alchemico scheletro di vita.

⁸ L’ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) da lui fondata ha pubblicato con Nicola Savarese l’illustratissimo *The Secret Art of the Performer - Theatre Anthropology*, Routledge 1991. Più personale è il suo “trattato” *La canoa di carta* (Il Mulino 1993).

(sangue) e il visibile (pelle) nell'orchestrazione complessiva – *pause, attese, risoluzioni: il segreto è quanto tenere una pausa*. Il danzatore o attore-in-vita diventa sensuale, *seduce* lo spettatore, facendolo partecipare a un invisibile. Chi è andato anche una sola volta a un'azione dell'Odin Teatret conosce la fragranza musicale del singolo attore, il ritmo polifonico di quella drammaturgia: “Quando le opposizioni s'abbracciano e le polarità coesistono, è un regalo, una grazia, che ci riempie di gratitudine perché ignoriamo il motivo per cui l'abbiamo meritata”.

La suprema disciplina e distillazione proprie della danza indiana, qui hanno due paradossi. Il primo: lungo questo lavoro sacro, Barba dichiara che resta una “*differenza fondamentale tra il teatro-danza asiatico e quello occidentale: questo deve ancora inventare un sapere drammaturgico che sviluppi le molecole, gli organi, i sistemi, insomma la totalità di un organismo in vita*” (La canoa, p.253). L'altro paradosso (speculare), di cui il maestro Grotowski si era accorto durante il sacrificio attoriale di Ryszard Cieslak, è che la loro via va “*Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*”⁹: “stiamo risolvendo le questioni di metodo a un livello più alto ... stiamo creando una variante europea di *tantra* o *bhakti*, uno ‘yoga dell'attore’, tutto il Patanjali del teatro”. “La tecnica tendeva a liberare l'energia spirituale di ognuno di noi, indirizzava il sé sul sé, faceva accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici”, nota Barba¹⁰.

4. IL RITMO DELL'ORIGINE E LA DANZA INDIANA

Tout se tient allora ? Che cosa, se c'è, distingue il rituale sacro dell'Odin da quello di una danza Kathakali ? Prima di avanzare delle ipotesi, vediamo un momento la retorica indiana. Essa non separa (al modo platonico) i buoni dai cattivi ritmi (*Tala*), emozioni (*Bhava*), sapori (*Rasa*) e stili (*Raga*): include tutte le passioni, emozioni e incarnazioni – *traslandole* su un piano tecnico di perfezione ‘divina’ – in cui i demoni, *yaksha* o *rakshasa* vengono (temporaneamente) esorcizzati. Per rendere accessibile la verità anche agli uomini comuni, fu creato il Veda del Teatro (*Natya*). La poesia è una parola la cui essenza è il “sapore” (*rasa*) stesso della realtà – linfa, succo vitale, ardore.¹¹ Si sprigiona come *divino stupore* (*camatkara, vismaya, samvega*), inizio di tutti i sapori particolari, venendo dal principio luminoso, *sattvico*, dell'essere. Anche un sapore come il *patetico* genera una gioia superiore. Gli 8 *rasa* del *Natya Shastra* sono l'Erotico, il Comico, il Patetico, il Furioso, l'Eroico, il Terrificante, il Ripugnante, il Meraviglioso. Ogni opera deve avere un carattere dominante, 33 ‘effetti transitori’ possono esprimere tutte le sfumature, mentre 8 ‘espressioni veridiche’ (come lacrime, riso, traspirazione, deliquio) s'impongono da sé. Ci dev'essere una consonanza con gli spettatori affinché sbocchi il sapore. L'attore sente i diversi *bhava* e *rasa* come se provenissero dal suo cuore. Il *rasa* è il seme nella coscienza del poeta, il poema è l'albero, l'attore il fiore, l'assaporamento degli spettatori il frutto.

“L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile” è la *Confessione creatrice* di Paul Klee.¹² E' la *forma immateriale* di un oggetto che l'arte ‘imita’, non la cosa percepita dai sensi. Ogni immagine discende da forme formanti (*ritmi*) che il cuore dell'uomo riflette contemplandole: l'esperienza estetica indiana è contigua all'esperienza estatica – all'accordo (*samstava*) fra il cielo e il cuore, nell'indivisibile punto d'incontro fra il conoscente e il conosciuto. Valmiki, l'autore del *Ramayana*, con la ferma attenzione dello yoga, *visualizza* l'intero poema prima di dettarlo. Dante:

⁹ Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro*, la Casa Usher, Firenze 2011 (p.193) svolge un'approfondita discussione sull'opera di Grotowski e Barba; molti segreti svela Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, il Mulino 1998.

¹⁰ Dopo il 2000 il Workcenter di Pontedera s'indirizza di più allo spettatore con l'Open Program guidato da Mario Biagini, che ha creato il ciclo di performances musicali *I Am America* su poesie di Allen Ginsberg – mentre il gruppo di Thomas Richards con *The Living Room* affronta il problema del fluire del quotidiano verso il non-quotidiano. Fra le indagini delle neuroscienze sull'attività teatrale è interessante Jean-Marie Pradier, *L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, che sviluppa l'intuizione di un'estetica *rasica* (di “sapore” indiano), manducatoria e carnale, in luogo dell'estetica della distanza audio-visiva.

¹¹ Grazia Marchianò, *La parola e la forma*, Dedalo, Bari 1977 - Arte come V Veda, pp.116-150.

¹² Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1976, vol I, p. 76.

“Chi pinge figura, si non può esser lei, non la può porre” (Convivio, III, 53): l’autore-esecutore deve diventare il progetto stesso. Per Gergiev, la cosa difficile nel dirigere un’orchestra è farla cantare: “con entrambe le mani e gli occhi, come se la mia faccia cantasse”; Lorin Maazel dice con la telepatia: “una proiezione mentale, un’immagine mentale del suono che si vuole produrre”.

Schneider avverte che “L’arte musicale fatta di note non è la musica della creazione, bensì una formazione *analogica* di forza magica e rinnovatrice di vita”. Il canto umano, rinnovando il sacrificio originario del *prana* (l’*udgitha Om*), è questa forza magica (*brahman*) che continuamente provvede a ritessere un mondo¹³. Questo canto è un suono luminoso, il suo ritmo è l’aurora che rende visibili le acque primordiali, la *poesia* è il cammino del suono verso la luce (comprensione) – fino a diventare *il ritmo della forma*¹⁴. L’universo acustico-vocale notturno ‘precede’ quello ottico-visuale diurno, o meglio è una vibrazione più sottile, una serie di armoniche rarefatte che risalgono all’origine. Ed è questo intermundio, fra suono e luce, il regno dell’*immaginale* e del sogno, il luogo cui attinge e dove confluisce ogni ispirazione artistica, l’isola che non c’è, l’*evergreen* possibile re-inizio del mondo¹⁵. Qui nascono i *nomi*, presagi ritmici, essenze di ogni evento – la musica è nascosta nelle lingue come l’anima nel corpo, dice Inayat Khan.

Nel *Natyā*, il compito degli esecutori è realizzare un *unisono* fra parola (poesia), musica e danza. Questo “canto di lode” *rinnova* un’azione mitica, un significato del mondo. Offrendo l’assoluta unità mente-corpo, diventando tecnicamente dei, si rende grazie alla creazione. E’ la religione qui ad essere arte, performance cosmogonica e iniziatica: nello stesso momento il doppio ruolo di (ri)produrre e (ri)assorbire.

Nei metri canonici ritoccati da millenni, il tablista, il cantante e il danzatore hanno la libertà di improvvisare variazioni e miniature *microritmiche* simultanee¹⁶. Come è vitale la proliferazione ritmica nell’architettura e scultura dei templi indiani, le cui nicchie letteralmente *fioriscono* di sempre nuove pose divine, così la magia della danza modella e moltiplica i tempi del movimento fisico. Nella sua progressione dal lento al veloce, essa ripercorre l’intera gamma dei metri che la tradizione vuole consoni alle varie caste, dalle 3 alle 9 battute. Esponendo la massima ricchezza ritmica, la danza rianima e sostiene (*dharma*) la comunità e il mondo – bruciando *karma* negativo, e quasi sembrando ritirarsi come vibrazione impalpabile, *minima* dell’origine.

TISRAM =	3 inventato dai <i>Rshi</i> , i santi	TA-KA-TA’
CHATSURA =	4 inventato dai <i>Deva</i> o uomini divini	TA-KA-DHI’-MI
KHANDA =	5 inventato dai <i>Rakshasa</i> o demoni	TA-KA-TA’-KI-TA
MISRAM =	7 inventato dal popolo	TA-KA-DHI’-MI- TA’-KA-TA
SANKIRNA =	9 inventato dai commercianti	TA-KA-DHI’-MI- TA-KA-TA’-KI-TA

¹³ La genesi sonora-sacrificale del mondo e la sua trasformazione in canto è nella *Brhadarānyaka Upanishad*, i cui primi due *brahmana* cantano la morte *Mṛtyu*, cioè la *fame* creatrice: Desiderando un corpo credè il *manas* (volontà, mente): “*Armavi syam*”, “possa io essermi”. Gli spasmi della fame provocano uno *sfregamento*, un respiro, una *preghiera di lode* (*ar*) che è insieme *letizia* (*ka*). *Ark*, il grido primordiale non ancora organizzato in parola (*vac*) o in linguaggio (*bhân*) crea le acque, elemento mobile non ancora fissato in pietra. Raccolse le acque e dalla loro crema si costituì la terra. Così accalorandosi, dal suo sudore nacque il fuoco, *Agni*. Il suo soffio vitale si estese come sole e vento. Desiderò un secondo corpo: il *mana* si unì a *vac*, sillaba, seme sonoro della parola, effuso da *Prajapati* o *Mahapurusa*. Lo tenne in grembo per un anno, poi lo diede alla luce spalancando la bocca. Stava per rimangiarselo (come ogni altra cosa), ma il neonato per paura si mise a gridare *bhân* ! Ecco il 3 come Atto, Figlio, Parola, Verbo, Grido. Con questa voce fece il linguaggio (iniziando dai *RgVeda*) e tutte le cose – continuando a rimangiarsele.

¹⁴ Hazrat Inayat Khan, *Il misticismo del suono*, 1923 - Il punto d’incontro, Vicenza 1992.

¹⁵ Sloterdijk (*cit.*) afferma che la vita è una questione di forma, di costruzione di una *sfera comune*, spazio interno, campane di senso e sistemi autoimmunitari. Egli impegna centinaia di pagine nella narrazione dell’universo placentare e psicoacustico del nascituro – protetto dal suo doppio-membrana e capace di ‘rispondere’ felicemente solo al *saluto di benvenuto* della madre – quale mondo immaginale estatico, di beata bi-univocità con l’Angelo o le Sirene: bolla il cui spezzarsi (la nascita) costituisce la grande catastrofe – la cui cura sarebbe ritrovare il ritmo prenatale perduto.

¹⁶ Enakshi Bhavnani, *The Dance in India*, Taraporevala’s, Bombay 1970 (p.31): illustrato, con rimandi alle sculture.