



Marius Schneider

Antonello Colimberti

Anima Mundi. Ritratto di Marius Schneider

Ricorrono nella storia della cultura nomi la cui importanza, inizialmente confinata in una cerchia ristretta di addetti ai lavori, si manifesta nel corso del tempo come quella di veri e propri Maestri del pensiero. È il caso di un autore come Marius Schneider, personaggio di tale rilievo da poter ben figurare accanto a insigni intellettuali del Novecento quali Carl Gustav Jung o Henry Corbin (scegliamo questi esempi per una qualche affinità con il Nostro, sia pure nell'originalità di ciascuna ricerca, come vedremo più avanti).

Marius Schneider nasce ad Hagenau, in Alsazia nel 1903, la sua formazione attraversa varie discipline (filologia, musicologia, pianoforte, composizione) e si compie in varie città (Strasburgo, Parigi, Berlino). È a Berlino che inizia quella lunga e straordinaria ricerca comparata tra la polifonia extraeuropea e quella europea, i cui frutti saranno ! raccolti in una monumentale Storia della polifonia, pubblicata a Berlino nel 1934. Nel 1933 assume la direzione del "Phonogramm-archiv", accettando di convivere con il regime di Hitler fino al 1944, quando si allontana dalla Germania per riparare in Spagna. In questo periodo, tra l'altro, Schneider studia il simbolo dello svastica, ma, al pari di René Guénon, in un senso ben differente da quello nazista. A Barcellona, nella sezione etnomusicologica dell'Istituto di Musicologia, intraprende una colossale indagine sul simbolismo musicale sia delle antiche culture superiori che della musica primitiva, che porterà alla pubblicazione di due importanti opere: Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche e La danza delle spade e la tarantella. La sua carriera accademica si svolge in seguito nelle università di Colonia (1955-1968) e di Amsterdam (1968-1970); in questo periodo oltre a numerosi saggi su riviste ed enciclopedie pubblica la sua opera forse più famosa, Pietre che cantano. Nell'ultimo periodo della sua vita (muore a Marquarstein, in Baviera, nel 1982) pubblica numerosi saggi sulla rivista di Elémire Zolla "Conoscenza Religiosa". Dalla sua

enciclopedica opera estrapoleremo due temi centrali, la cui originalità non riteniamo sufficientemente riconosciuta: il primitivismo e il simbolo sonoro.

Primitivismo

A nostro parere, anche quegli autori che più hanno contribuito alla conoscenza e fama dello Schneider (per esempio Zolla) non hanno sufficientemente messo in rilievo la differenza profonda che il Nostro traccia tra le culture sonore (ma le considerazioni valgono per le culture tout-court) cosiddette “primitive” e quelle cosiddette “alte”. È vero che Schneider si colloca all’interno di una fitta schiera di critici della cultura occidentale, in particolare dei suoi aspetti più moderni e postilluministici, ma rintraccia le radici di tale forma di pensiero molto più indietro nel tempo di quanto facciano alcuni noti autori, specie esoteristi come Guénon o storici della scienza come Giorgio De Santillana. Se è vero quanto scrive Zolla nella Prefazione a *Il significato della musica* (la prima raccolta di scritti di Schneider pubblicata in Italia), ossia che ! gli studi di Schneider contribuiscono a ricostruire quella civiltà neolitica, fondata su una scienza di tipo pitagorico, che il Nostro definisce “tradizione megalitica”, ci pare altrettanto vero che tale età della storia dell’uomo non sia considerata un’età dell’oro. Infatti, per Schneider, le cui simpatie sono esplicitamente per autori “irrazionalistici” come Ludwig Klages o Henry Bergson, le alte culture sono quelle nelle quali si è manifestato un pensiero protorazionalista, nel quale i ritmi fondamentali dell’uomo e dell’universo non sono stati più direttamente vissuti, ma, seppur sapientemente, calcolati e spazialmente rappresentati.

Attraverso una comparazione fra i modi di pensare e praticare la musica, Schneider risale alle forme differenti di filosofia della Natura soggiacenti: per le culture primitive essenziale è percepire il movimento nelle forme e il carattere fluttuante dei fenomeni, mentre le alte civiltà preferiscono l’aspetto statico delle forme e il profilo puro e strettamente geometrico; nel primo caso siamo di fronte a una concezione realistica, artistica e intuitiva, nell’altro caso siamo di fronte a una concezione geometrica, scientifica e astratta. Schneider analizza con finezza il trapasso dalla prima alla seconda concezione, senza scorgervi alcun segno di “progresso” anzi, al pari di un poeta ed “ecologo profondo” contemporaneo come Gary Snyder, sembra credere che con il neolitico cominci la decadenza. Non solo, ma la dicotomia tra culture primitive e alte culture (o, se si vuole,! alla Lévi-Strauss, fra “primitivi” e “civilizzati”) viene a superare l’accezione di semplici età della storia dell’uomo per allargarsi a quella di modi di concepire il rapporto dell’uomo con il mondo, e con la Natura in particolare. In tal senso, l’aggettivo “primitivo” viene a significare, in fondo, né più né meno che quello che sarebbe “naturale” alla nostra specie. Se questo è vero, il compito fondamentale non appare tanto quello di cercare, attraverso i miti, tracce di una tradizione antica (ininterrotta o meno che sia), quanto quello di identificare nei loro simboli le figure antropologiche inerenti alla coscienza dell’uomo. Qui si mostra la confluenza della ricerca di Marius Schneider tanto con

quelle di Carl Gustav Jung, che nella sua psicologia analitica pone l'esistenza di archetipi universali nell'inconscio collettivo, quanto con quelle di Henry Corbin, che per primo ha esposto una teoria dell'"Immaginale", mesocosmo intermedio fra sensibile e intellegibile, dove gli spiriti prendono corpo e i corpi si spiritualizzano. Ma qui siamo al secondo tema centrale di Schneider, cui accennavamo in apertura: il simbolo sonoro.

Simbolo sonoro

L'originalità del pensiero di Schneider si afferma compiutamente nella nozione di "simbolo sonoro". Per il Nostro le idee e gli oggetti più diversi, riuniti grazie a un ritmo comune, finiscono col formare in noi un insieme semiosciente che è linguisticamente inesprimibile, ma caratteristico dell'esperienza simbolica. Pur non avendo un significato concettuale, tale insieme possiede un senso espresso dal ritmo che li riunisce e che la musica può riprodurre più di ogni altro linguaggio, perché la manifestazione più alta e essenziale del ritmo è il ritmo sonoro. Se ciò evidentemente già supera ogni idea di simbolismo musicale che la storia della musica occidentale conosca (per lo più nient'altro che immagini trasferite sul piano acustico), Schneider vi aggiunge quella differenza che gli sta a cuore tra cultura primitiva e alta cultura. Così, in evidente consonanza con le nozioni junghiane di "simbolo vivo!" e "simbolo morto", distingue il ritmo-simbolo dell'uomo primitivo, in quanto ritmo percepito fuggevolmente ed espresso da un simbolo vivo (da lui chiamato "grido-simbolo") dal ritmo-simbolo dell'uomo delle alte culture che lo raffigura come oggetto morto, scolpito in pietra, e che, nonostante finga un ritmo di vita, è in realtà un oggetto inanimato. Ancora una volta ad un ritmo direttamente esperito col proprio corpo si oppone un ritmo fissato nello spazio, addirittura materializzato nella pietra. Come dice Schneider invece di operare dentro la Natura, ci si pone di fronte ad essa; invece di cantare o emettere gridi-simboli, si fabbricarono strumenti con forme o ornamenti di animali per fare musica.

Non solo, ma, al pari di Carl Gustav Jung per il quale il simbolo getta un ponte tra l'io cosciente e l'inconscio, per Marius Schneider il simbolo sonoro getta un ponte fra un mondo primordiale puramente acustico e subcosciente e un mondo materiale perfettamente cosciente. In altri termini, al simbolo sonoro viene a corrispondere il mondo semiosciente del suono luminoso (è evidente qui la coincidenza di tale regno intermedio con ciò che Henry Corbin ha chiamato l'"Immaginale"), che funge da mediatore tra il cielo e la terra e che ha il compito, attraverso il rituale, di far risuonare il ritmo del tempo primordiale sino ai confini della visibilità, risvegliando nelle figure materiali della terra la coscienza della loro originaria sostanza acustica. Così facendo, il rito imbeve di divino ciò che è terreno, di spiritualità acustica ciò che è soltanto fisiologico, e al tempo stesso rende vero il falso e falso il vero, alterando ogni conoscenza fondata sul principio di non contraddizione, per il quale una cosa è solo questo e non altro. Qui si tocca un punto decisivo e finale: per Schneider una musica "naturale" (così come ogni attività "naturale") non è il rispecchiamento di un

ordine delle cose fissato una volta per sempre e codificato da una Scienza (antica o moderna che sia), ma piuttosto un rituale che, “riconduce” ciò che è materiale verso ciò che è immateriale, giungendo infine in un luogo che non né materiale né immateriale, ma da sempre disponibile alla coscienza dell’uomo: il Sé o fondo dell’Anima.

Bibliografia in lingua italiana di Marius Schneider

-Il significato della musica, Rusconi, Milano 1970;

-Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche (or. 1946), Rusconi, Milano 1986;

-La musica primitiva (or. 1960), Adelphi Edizioni, Milano 1992;

-La danza delle spade e la tarantella (or. 1948), Argo, Lecce 1999;

-La nozione del tempo nella filosofia e nella mitologia vedica, in Ecologia della musica (a cura di Antonello Colimberti), Donzelli Editore, Roma 2004;

-Pietre che cantano, Guanda, Milano 1980;

-La musica primitiva, in Storia della musica, vol. I/Musica antica e orientale (a cura di Egon Wellesz), Feltrinelli Editore, Milano 1962;

Molti saggi di Marius Schneider sono stati inoltre tradotti e pubblicati sulla rivista “Conoscenza Religiosa” (1969-1982) diretta da Elémire Zolla. Si consulti l’indice della rivista curato da Matteo Canale che si trova nella rubrica :Studi di Cristina Campo.

UNO SCRITTO DI MARIUS SCHNEIDER

IL RITMO NELL'ORDINE NATURALE DELLE COSE

Il seguente intervento è tratto dal libro di Marius Schenider : **Il significato della musica** . In particolare questo brano, ha come obiettivo un accostamento naturale di ritmo e simmetria.

Il ritmico non naturale

"Chi volesse stabilire un confronto tra le movenze di un cittadino europeo medio e quelle di un primitivo, noterebbe continuamente l'impaccio, la fiacchezza, la goffaggine e l'ineleganza con cui il primo si muove, sia che cammini o stia seduto o in piedi, o quando parla o, comunque, prende contatto con l'ambiente.

L'impressione si aggrava quando si osservano le persone che compiono movimenti volutamente ritmici; infatti l'abito ritmico naturale non è volontario, bensì radicato nel profondo dell'essere.

In primo luogo ci si dovrebbe convincere che per ricostruire una vita concepita ritmicamente, poco gioverebbe l'uso della nostra musica d'arte, perché essa non è un fenomeno naturale bensì artificiale.

Il ritmo periodico centro di gravitazione

Esiste un centro di gravità intorno al quale possiamo gravitare con il pensiero, con il canto, parlando o agendo, anche se esso è per noi praticamente inafferrabile. Ora, la presenza e la forza d'attrazione di tale centro si accentuano con la periodicità e la fiducia con cui vi giriamo intorno.

Il ritmo periodico non è una successione lineare e progressiva di tempi gravi e tempi leggeri, ma un giro e un'oscillazione di due differenti valori intorno a un centro fuori del tempo.

Se, per esempio, facciamo oscillare simmetricamente le braccia in modo che a termine di ogni movimento le punte delle dita si tocchino regolarmente, ci accorgiamo immediatamente che tale incontro gravita su un centro collocato all'incirca sullo sterno. L'incontro sicuro e periodico delle punte delle dita ci dà anche un principio di fiducia nella forza dinamica e nella sicurezza dell'oscillazione.

Questo fatto psicofisico del tutto elementare segna per noi il principio della lotta contro il male inveterato del nostro tempo, vale a dire contro la mancanza di una fiducia guidata dall'istinto. Infatti tale mancanza è causa di tutta l'odierna insicurezza nel giudicare ciò che non è evidente in base a concetti razionalistici o non sembra accettabile secondo il metro di concezioni alla moda, più o meno risibili, riguardanti il cosiddetto "uomo moderno".

L'esempio delle danze

Prendiamo ad esempio il caso semplice, anche se per noi insolito, di una suddivisione del tempo affatto naturale. ogni battuta di una danza caucasica è composta di nove ottavi distribuiti da un tamburo in quattro gruppi, così che ciascuno dei primi tre colpi comprende due ottavi e il quarto dura per il tempo di tre ottavi: 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3.

Questo è un caso tipico di suddivisione naturale del tempo che non suddivide il 9 simmetricamente in 3x3, bensì asimmetricamente in 2+2+2+3. Siffatta musica naturale potrebbe insegnarci molto, purchè anche con il corpo ci sforzassimo di muoverci secondo tale ritmo, muovendo cioè ogni volta tre passi della medesima durata e trattenendo il quarto passo alquanto più a lungo.

Noteremmo immediatamente l'effetto riposante ed equilibratore di quest'ultimo passo più lento. Si sentirebbe cioè anche fisicamente la grande differenza tra la divisione artefatta e simmetrica dei 9 tempi in 3x3 e quella naturale in 2+2+2+3. La prima divisione è schematica e meccanica, la seconda è viva perché segna una progressione e intercala pause di riposo. La divisione asimmetrica è infinitamente più viva di quella simmetrica.

E' anche più salutare sotto tutti gli aspetti, perché ci scuote, mentre la suddivisione uniforme ci lascia completamente aridi.

Contestiamo però alla suddivisione simmetrica la preminenza su quella asimmetrica. Per quale motivo? Per mantenere alla natura i suoi diritti.

In tutta la natura vivente non esiste un solo composto attivo rigorosamente simmetrico, perché la rigida simmetria provoca inevitabilmente la paralisi. Lo stesso organismo interno dell'uomo - che non è né destro né mancino - anzi la stessa sua faccia, sono soggetti all'asimmetria.

In effetti la simmetria teoricamente perfetta è più un prodotto della mente che della natura, e una bella simmetria non è matematicamente esatta. Ora, per la musica naturale questa disuguaglianza è così ovvia che, per esempio, la suddivisione del 7 in 3+4 vale come una unità di due tempi in cui il secondo è semplicemente un po' più lungo del primo.

Non c'è il due senza il tre e il quattro vien da sé...

Le cosmogonie antiche consideravano come unità di tale genere anche ogni sana relazione umana; e non è certamente per una scelta gratuita che soprattutto nel simbolismo antico i numeri dispari rappresentassero le unità sacrali a cui si attribuivano poteri salvifici e fecondi.

Se suddividiamo in 3+4 l'antico numero sacrificale 7, in rapporto alle relazioni fra due individui, chi nella sua vita è abituato soltanto a contare aritmeticamente troverà che il gruppo ternario è in svantaggio rispetto a quello quaternario. Ma in effetti il 3 non è minore del 4, perché rappresenta una qualità profondamente diversa dal 4. Non costituisce neppure una qualità inferiore, bensì una qualità diversa, assolutamente non confrontabile con il 4. In altre parole: nel 7 stanno di fronte due qualità differenti che si integrano a vicenda, di cui nessuna è in svantaggio rispetto all'altra, presupponendo ovviamente che ciascuna parte posseda interamente e realmente la propria qualità.

Nel simbolismo antico il 3 e il 4 hanno la medesima relazione che intercorre tra uomo e donna, relazione che nella musica viene espressa con le danze a ritmo $7/4$ o $7/8$. Ora siamo in grado di afferrare meglio il significato proprio del ritmo. Il ritmo è un'articolazione qualitativa, non quantitativa, del tempo e dello spazio.

Oscillando nella ripetizione continua, esso gira intorno a un centro inafferrabile, che però è il punto focale della relazione che si stabilisce tra due qualità o due individui, premesso che ciascuna qualità è chiaramente caratterizzata e, di conseguenza, permette all'altra di esprimersi.

Quando invece una parte interferisce nell'altra, la relazione scompare.

Ritmo incosciente

Nella sua ultima astrazione il ritmo è il modo più profondo della vita spirituale. Di conseguenza non è mai fondamentalmente un fenomeno cosciente. Come ogni vera esperienza, in principio è vissuto del tutto inconsapevolmente. [in un canto boscimano]

Non incontriamo mai la squallida e puramente quantitativa piattezza della simmetria, perché sono sfruttate e valorizzate tutte le possibili suddivisioni [del 12 in 8+4 e 5+7]. Pertanto ogni tipo di musica è veramente ritmica soltanto quando le cosiddette battute non danno l'impressione di durezza ma gravitano elasticamente verso il loro centro di gravità.

Chi canta con rigida simmetria si stanca, chi invece respira liberamente, seguendo una certa asimmetria o elasticità, cantando si sente sollevato; e questo perché la

ripetizione periodica di tale ritmo non affatica il respiro ma lo fa riposare nell'asimmetria naturale, e anche perché, non costringendolo in un sistema innaturale, lo facilita progressivamente. mentre la successione periodica di due tempi uguali ci costringe in uno schema, la successione di due tempi disuguali ci procura equilibrio e leggerezza.

L'asimmetria non forza né l'impulso motorio corporale né l'elemento specificamente spirituale, perché si basa su un fatto psicologico che oscilla regolarmente e periodicamente su un centro, come un gavitello galleggiante. Girare significa ritornare su se stessi, ripetersi.

Anche questa è una caratteristica tipica della nostra vita. Ed ecco che scopriamo un altro aspetto caratteristico del ritmo, eccellentemente definito da Klages: il ritmo è la ripetizione dell'analogo, in quanto ogni giorno non si ripete con precisione la stessa cosa, ma ritorna ciò che è fondamentale con forme sempre nuove. "

Marius Scheneider