

I T E R

VOL • XVI  
ENSAYOS

ISBN 978-956-7062-54-6  
ISSN 0718-1329

---

## Sul linguaggio, la musica e il silenzio nell'antica filosofia greca

LIDIA PALUMBO





---

## Sul linguaggio, la musica e il silenzio nell'antica filosofia greca

LIDIA PALUMBO

### I

In questo mio contributo vorrei partire dalla considerazione della tesi di Otto sull'inizio del linguaggio. L'inizio del linguaggio, secondo Walter Friedrich Otto<sup>1</sup>, va compreso a partire *non* dall'idea di una necessità pratica, comunicazionale, degli uomini, bensì come luogo di un'apertura, di una fondazione eccezionale, musicale, fondazione che avvenne perché le cose stesse potessero aprirsi all'espressione, *rivelare*, attraverso il linguaggio, il loro essere, la loro verità e la loro essenza.

Nell'*Inno a Zeus* di Pindaro<sup>2</sup> –scrive Otto<sup>3</sup>– abbiamo il seguente scenario: Zeus ha appena ordinato il cosmo e gli dèi osservano –con muto stupore la magnificenza che si presenta ai loro occhi. Dopo un certo tempo silenzioso, il padre degli dèi domanda agli altri se a loro sembra che manchi qualcosa. Allora gli dèi rispondono che una sola cosa manca al cosmo: una voce capace di lodare la grande opera in parole e in musica. Perché ciò accada ci sarà bisogno di un'entità completamente nuova, ed ecco che gli dèi pregano Zeus di generare le Muse.

---

<sup>1</sup> Il più grande studioso novecentesco della religione antica, autore de *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Bild des griechischen Geist*, Bonn, Cohen, 1929, *Der Dichter und die alten Götter*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1942. Maestro del grande Kerény, Otto ha dedicato molta attenzione anche alla figura di Socrate ed uno studio importante su tutti i suoi scritti socratici è A.Stavru, *Socrate: Mito ed etica della conoscenza*, Roma, Bulzoni 2006.

<sup>2</sup> L'*Inno*, in realtà di incerta attribuzione, è andato perduto ma Elio Aristide (II 142 Dindorf, Leipzig 1829, cfr. anche Keil, Berlin 1898) ci rende conto del suo contenuto in una preghiera alle Muse, catalogata da Otto e Kerény come il frammento 12 di Pindaro.

<sup>3</sup> Cfr. W.F.OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, tr. it. Roma, Fazi editore, 2005, pp. 31 sgg. (titolo originale: *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (1954).

Questo racconto –scrive Otto– dice qualcosa di completamente diverso da quanto dichiarato dal salmista:

“I cieli narrano la gloria di Dio e il firmamento proclama l’opera della sua mano” (XVIII).

Nell’*Inno a Zeus* non è il creato a lodare il suo creatore; ciò che accade è che il cosmo, immerso nel silenzio, rivela di essere incompiuto, incompiuto perché ancora non si dà una voce che lo esprima. La Musa verrà generata perché le cose e la loro gloria *devono* essere pronunciate: *essere pronunciate* sarà l’adempiimento della loro essenza. Fino all’atto di quella generazione l’intero cosmo è prigioniero di una muta autocontemplazione, nella quale gli dèi pregano Zeus di risvegliare una voce capace di celebrare il prodigio del mondo; ecco perché la Musa e il suo canto sono sentiti da sempre come divini; ecco perché la prima parola della cultura greca, il primo verso dell’*Iliade*, è un’invocazione alla Musa: solo col canto, che proviene dalla profondità divina delle cose, il mondo si mostra nella sua essenza; solo pronunciandosi l’essere si rivela<sup>4</sup>. Il cosmo non era completo, *compiuto*, senza un canto che lo rivelasse. Senza venir dette, le cose non esistevano compiutamente. Ecco perché espressione ed esistenza, nella cultura antica, si coappartengono<sup>5</sup>, ed ecco perché questa coappartenenza è sentita come divina: la parola poetica, rivelando il mondo, rivela la sua essenza, che è gloria divina, canto, espressione fonica della realtà generata.

Da questa sorta di scena primaria, che disegna la silenziosa contemplazione dei Greci antichissimi di fronte alla bellezza della natura, nasceranno tutte le scene di contemplazione che la letteratura greca disegnerà nel corso dei tempi: il sentimento che essi provano verso la *physis* si esprimerà sempre con il silenzio. Nell’*Ifigenia in Aulide* (821) e nell’*Ippolito* (78) di Euripide questo sentimento silenzioso è ἀδῶς, è quella sorta di *muto pudore* che il parlante prova verso gli scenari silenziosi della natura, anche umana, sentita come divina.

In questa sede vorrei proporre quattro riflessioni a commento di quella scena primaria, di quella scena originaria che gli antichi collocavano all’inizio dei tempi.

La prima riflessione riguarda una distinzione tra due forme di silenzio: c’è un silenzio che *precede* l’inizio del linguaggio ed un silenzio che *segue* l’inizio del linguaggio. Prima che le cose si aprissero all’espressione il silenzio era la muta tensione dell’essere alla parola, era imperfezione, incompiutezza, bisogno di apertura. Dopo che le cose si furono aperte all’espressione, invece, il silenzio, che continuò ad esistere, fu di natura diversa, fu il bisogno di ricreare, nel tempo del canto, quel muto stupore degli uomini, di fronte alla compiutezza della natura, dal quale il canto stesso aveva tratto la sua più antica origine. Dopo la generazione del linguaggio, infatti, gli uomini sentiranno sempre il bisogno di tornare alla sua fonte primaria,

<sup>4</sup> Cfr. L.PALUMBO, *Sulla parola fondante come mimesis in Platone e Aristotele*, in G.GRAMMATICO, A.ARBEA, M.A. JOFRÉ (edds), *La palabra fundante. The founding word*, ITER, vol. XV, pp.99-118. Ma si vedano tutte le relazioni raccolte nel volume.

<sup>5</sup> Cfr. G.GRAMMATICO, *El homologuein en los fragmentos de Heráclito*, in “Noein”, La Plata, Fundación Decus, 1999, pp. 31-42; *El lenguaje de Heráclito, hacedor de mundos: entre mito y logos*, in “Philosophica”. Revista del Instituto de Filosofía de la Universidad Católica de Valparaíso, 16 (1994), pp.225-242.

al silenzio musicale che del linguaggio è scaturigine, essenza, anima. Ma il ritorno al silenzio, quando è operato da un mondo che già conosce il linguaggio, è ritorno ad un silenzio di natura diversa da quello che esisteva –insuperabile, obbligato, non scelto– prima dell'esistenza di ogni linguaggio: è un silenzio sonoro, musicale, pieno; non è il vuoto di una mancanza, ma è il pieno di una corrispondenza, di un'armonia, armonia tra la natura e la sua espressione, tra le cose e la loro apertura, la loro possibilità di farsi canto, leggerezza, ala sonora.

La seconda riflessione riguarda l'indistinguibilità concettuale di linguaggio e silenzio. Dopo la generazione del canto, il silenzio si è inscritto nel corpo stesso del linguaggio<sup>6</sup> e vive nelle sue pause pensanti, nelle sue rappresentazioni significanti, nelle sue immagini sonore. Dopo che Zeus ebbe generato le Muse, ogni canto umano ebbe nelle dee la sua origine, e tale origine comportò che il cantore<sup>7</sup>, per porsi nella condizione di cantare, ebbe bisogno di essere innanzitutto un ascoltatore, un ricettore del messaggio divino. Per essere un ascoltatore, ogni cantore ebbe bisogno innanzitutto di tacere, di porsi nella condizione dell'ascolto, e l'ascolto richiede silenzio, concentrazione, sonorità immota, tensione di accoglimento.

La terza riflessione riguarda l'orizzonte divino in cui si inscrivono, indistinguibili, linguaggio e silenzio. Solo nel silenzio si pronuncia la preghiera, ponte verbale tra l'uomo e il dio<sup>8</sup>. Solo avvolgendola nel silenzio un mondo che conosce il canto potrà esprimere, per contrasto, la dimensione della solennità. Le Ninfe rappresentano nella cultura antichissima i geni femminili del silenzio naturale. All'occhio devoto esso si rivela in tutta la sua bellezza, ed anche il canto e la danza delle Ninfe appartengono a questa sfera solenne. Le Ninfe danzano quando Pan suona il flauto, e si tratta di un suono che richiede silenzio. Quando Pan suona il flauto –dicono le fonti– risuona il silenzio, il tacito suono muto dei primordi.

“Devono tacere la cima del bosco delle Driadi e le fonti sgorganti dai campi e il molteplice belare delle pecore, perché Pan stesso suoni l'echeggiante zampogna e intorno a lui intreccino la danza con piedi deliziosi le Idriadi e le Amadriadi, le Ninfe” (*Ant. Pal.* 9, 823)<sup>9</sup>.

Le Ninfe danzano sui monti e il loro incedere è musica, sonorità priva di suono, interna all'articolarsi del movimento. La danza silenziosa delle Ninfe intorno al dio Pan è il simbolo dell'armonia di tutte le cose che nell'incanto originario diventano prive di peso: come il corpo diventa lieve nella danza, come il vento sfiora i rami, così danzano le Ninfe. L'atmosfera di questa danza è preghiera, come attesta Socrate nell'ultima pagina del *Fedro* di Platone.

<sup>6</sup> “Il silenzio –scrive Lo Piparo– è una scelta interna al linguaggio: tace solo chi, potendo parlare, sceglie il silenzio come modo di esprimersi. Tacciono solo gli animali che parlano”, Cfr. F. Lo piparo, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 3-4.

<sup>7</sup> Sul rapporto del cantore con il suo canto, nella poesia antica cfr. F. M. GIULIANO, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005, pp. 159-177.

<sup>8</sup> Cfr. S. AMENDOLA, *Donne e preghiera: Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Amsterdam, Hakkert 2006.

<sup>9</sup> Cfr. W. F. OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, cit., p. 16.

“-O caro Pan, e quanti altri dèi qui dimorate, fate che io sia bello di dentro. Che io ritenga ricco chi è sapiente e che di denaro ne possenga solo quanto non ne può prendere e portare altri che il saggio. Dobbiamo chiedere altro Fedro? Per me ho chiesto in misura giusta (μετρίως).

-Associa anche me in questa preghiera, perché i beni degli amici sono comuni (κοινὰ τὰ γὰρ τῶν φίλων).

-Andiamo” (PLAT. *Phaedr.* 279AB-C).

La quarta ed ultima riflessione che propongo a commento della scena originaria della generazione delle Muse descritta dall'*Inno a Zeus* è che il canto, proprio perché ha origine divina, è rivelativo della verità. Ecco perché i Greci non pensarono l'origine del linguaggio nei termini di un semplice bisogno pratico di comunicazione. Il canto rivela l'essenza delle cose, esso proviene dalle Muse che furono generate proprio affinché l'essenza potesse trovare espressione, affinché le cose potessero aprirsi ed essere compiutamente se stesse. Intessuto di silenzio e di parole, di ascolto e di fonazione, di accoglimento e di espressione, il canto è la voce stessa della Musa e dunque racchiude un divino sapere sull'essenza del mondo. Le Muse non cantano per allietare l'esistenza ma per rivelare l'essenza, dunque il loro orizzonte non è quello del piacere ma quello della verità. Questo è un fatto di importanza inestimabile, confermato dall'intera letteratura poetica arcaica e vale almeno fino a Platone<sup>10</sup>: dal canto delle Muse, dall'ispirazione divina, gli uomini, attraverso la poesia, apprendono il vero. Se le Ninfe sono legate al silenzioso suono della zampogna di Pan, le Muse definiscono il regno dei suoni sonori e pronunciati. Se infinite sono le Ninfe come le parole, e nove sono le Muse come le arti e i linguaggi, una sola è la loro grande madre titanica, primordiale: *Mnemosynè*, la memoria, il silenzioso luogo da cui ogni parola proviene<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Pur essendo controversa la questione del rapporto di Platone con la poesia, mi sembra possibile affermare che anche per il grande filosofo di Atene la poesia, quando è ispirata, è portatrice di verità. Sulla questione cfr. L. PALUMBO. *Rappresentazione teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo 2008.

<sup>11</sup> La visione divinatoria del poeta ispirato – scrive J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi 1978 (edizione originale: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965), p. 399, riferendosi alla poesia antica di età preplatonica, si pone all'insegna di *Mnemosyne*, madre delle Muse. Essa non conferisce la facoltà di evocare ricordi individuali ma apporta al poeta, come all'indovino, il privilegio di vedere “la realtà immutabile e permanente, lo mette in contatto con l'essere originario, di cui il tempo, nel suo cammino, scopre agli uomini solo un'infima parte, e per nasconderla subito”. Questa funzione rivelatrice del reale, attribuita ad una memoria che non è, come la nostra, “sorvolo del tempo, ma evasione fuori del tempo, la ritroviamo trasposta nell'*anamnesis* filosofica”. Il poeta mimetico, che riceve dalla Musa l'ispirazione e la esplica con un atto di *mimesis* che *rappresenta* la verità, è in un certo senso, secondo Vernant, un precursore del filosofo platonico che attraverso l'*anamnesis* opera una analoga “messa in scena”, “rappresentazione”, della verità originaria e immutabile del mondo eidetico. Il passato mitico rammemorato dalla poesia – scrive Vernant, p. 99 – è molto più che l'antecedente del presente: è la fonte di questo: “risalendo fino ad esso, la rimemorazione cerca non già di situare gli avvenimenti in una cornice temporale, ma di raggiungere il fondo dell'essere, di scoprire l'originario, la realtà primordiale da cui è sorto il cosmo e che permette di comprendere il divenire nel suo insieme. L'evocazione del passato mitico, la risalita lungo il tempo, non sono concepite come un abbandono della realtà, perché allontanarsi dal presente è distaccarsi soltanto dal visibile, dal quotidiano, per scoprire una sorta di eterno, in alto (gli dèi olimpici) e in basso (il mondo infernale). Il passato è parte del cosmo ed esplorarlo fa scoprire le profondità del mondo. Deciframento dell'invisibile e geografia del soprannaturale, ecco ciò che *Mnemosyne* canta. La memoria realizza del passato un'evocazione simile a quella *ekkleis* che in HOM. *Od. X* 515 sgg. si effettua per i morti. Cfr. anche M. SIMONDON, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V siècle avant J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

Di tutte le antiche divinità –scrive Otto<sup>12</sup>– le Muse sono le sole il cui nome sopravviva ancora nelle lingue europee moderne e sia ad esse indispensabile per definire il potente regno dei suoni. Siamo abituati a pronunciare il termine “musica” senza riflettere su ciò che in esso si nasconde. È questa la sede per ricordare che μουσική è per i Greci il dono di una divinità, è, anzi, la sua stessa sacra voce. Vi è μουσική anche in quel silenzio della natura, che non è in alcun modo un vuoto tacere, proprio come la quiete che esso ispira non è in alcun modo un'assenza di movimento.

Come delle Ninfe, anche delle Muse, i Greci dicevano che afferrassero i mortali. Ma se coloro che venivano afferrati dalle Ninfe (νυμφόληπτοι) correivano il rischio di perdere la ragione, la follia che si credeva provenisse dalle Muse (ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία (Plat. *Phaedr.* 245A1-2), invece, comportava l'elevazione e l'illuminazione dell'intelligenza, ed è solo in questa elevazione che si riteneva possibile la magia del canto e della poesia. Colui che è afferrato dalle Muse (μουσόληπτος) è il vero poeta, contrapposto al banale versificatore.

Il cantore e il poeta dipendono completamente dalla Musa. “Scendi a me, Musa, dal tuo rifugio celeste!” la invoca Saffo (fr. 154)<sup>13</sup>. Senza la presenza della Musa il poeta non può niente. Solo per sorte divina –dice Platone nello *Ione* (534B)– il poeta può diventare creatore (ποιητής), portando alla luce nella maniera più appropriata ciò verso cui la Musa lo sospinge. Per questo si chiama poeta e per questo designa se stesso come servitore (πρόσολος) e seguace (θηράπων) delle Muse<sup>14</sup>. Seguace e ambasciatore (θηράποντα και ἄγγελον) delle Muse si definisce Teognide (769)<sup>15</sup>; profeti (προφήτας) delle Muse si dicono Pindaro (6,6) e Bacchilide (9,3). In *Odys.* 8, 488, Demodoco dice che la Musa gli ha insegnato (ἐδίδαξε) il canto. Nell'*Inno ad Apollo* (518) si dice che la Musa “ha posto in petto” al cantore il canto dolce della melodia. Cieco è considerato il consiglio di chi tenta “il profondo sentiero” con il solo aiuto dell'intelligenza e senza le dee Eliconie<sup>16</sup>.

Ad un certo punto della storia della storiografia critica sul mondo antico tutte queste espressioni vennero considerate semplici modi di dire, vuote formule senza autentico significato (oppure aventi un significato solo simbolico, estrinseco, allusivo), ma si trattava dell'abitudine dell'uomo moderno di proiettare sull'antico i propri schemi mentali, i propri modi di guardare alle cose. Per l'uomo moderno la musica e la poesia sono arti che non richiedono, per essere spiegate, alcun ricorso alla divinità, ed ecco che il ricorso al divino –che nel mondo arcaico e classico è strutturale, insistito, fondante, e caratterizza la spiegazione antica della μουσική in modo onnipervasivo– venne ridotto ad una sorta di vuota formula retorica. Negli ultimi anni del secolo scorso è invece prevalso, sulla scia degli studi della scuola francese di Vernant, Vidal-Naquet e Detienne<sup>17</sup>, un nuovo orientamento critico

<sup>12</sup> Cfr. W.F.OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, cit., p. 25.

<sup>13</sup> Cfr. E. DIEHL, *Anthologia Lyrica Graeca*, Lipsiae 1949-52.

<sup>14</sup> Cfr. *Hom. Hymn.* 32, 20; Bacchyl. 9,3 Maehler; Pind. 151, 116 Maehler, *Ol.* 13,97, *Pyth.* 3, 109. Cfr. R. HARRIOT, *Poetry and Criticism Before Plato*, London 1969, pp. 40-41.

<sup>15</sup> Cfr. D. YOUNG, *Theognis*, Lipsiae 1961.

<sup>16</sup> Cfr. W.F.OTTO, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, cit., p. 36.

<sup>17</sup> Cfr. J. P.VERNANT (ed.), *L'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza 1991 (edizione originale: *L'homme grec*, Paris,

che può essere sintetizzato dalla formula del “guardare ai Greci con gli occhi dei Greci”, secondo la felice espressione di Domenico Musti<sup>18</sup>, uno dei più grandi studiosi italiani di storia greca. Tale nuovo orientamento rifiuta di proiettare sugli antichi le maniere moderne di spiegare il mondo e si sforza di contestualizzare ogni lettura del testo. Il testo deve essere sempre il punto di partenza per comprendere il modo antico di pensare un fenomeno. Il testo è un tessuto di segni che consente di ricostruire l’immaginario dell’antichità. Se per Platone la poesia è una “divina mania” e se Pindaro si sente *profeta* della Musa, tali espressioni sono non soltanto da considerarsi molto seriamente, ma sono ciò da cui occorre partire per comprendere il modo antico di pensare la magia del canto poetico e la sua natura divina.

L’origine e la natura divina della poesia si configurano come una rivelazione, un insegnamento che la Musa dona al poeta. Esiodo, all’inizio della *Teogonia*, racconta di quando stava pascolando il gregge ai piedi del “divino monte Elicona”, sulla cui più alta cima danzavano le Muse. Le Muse ogni tanto scendevano per elevare i loro cori “con meravigliosa voce”. Un giorno esse insegnarono ad Esiodo il canto. Ciò accadde “una volta” (verso 22), mentre il pastore conduceva le greggi al pascolo. Egli non le vide, ma udì la loro voce e questo ascolto restò per tutta la sua vita il ricordo più importante del poeta. Solo un pregiudizio pedantesco –scrive Otto<sup>19</sup>– può scambiare il racconto di quell’ascolto per una formula poetica introduttiva. Ogni racconto poetico, al contrario, scaturisce per gli antichi dall’esperienza della presenza del divino, alla cui lode, per questa ragione, sono in generale dedicati i proemi.

Il poeta è *colui che ascolta* la voce divina ed è solo sulla base di questa esperienza di ascolto, un’esperienza che implica il silenzio, che il poeta è anche *colui che parla*.

Le Muse hanno “inspirato” la voce ad Esiodo, quella voce divina attraverso la quale egli è divenuto capace di esprimere il passato e il futuro. È solo perché il canto è, per così dire, il respiro stesso delle Muse che il cantore e il suo canto sono detti divini.

In *Odissea* 8, 479 si dice:

“Presso tutti gli uomini i poeti godono della massima venerazione perché la Musa ha insegnato loro il canto ed ha cara la stirpe dei poeti”.

Stesicoro, nel famoso canto del fr. 16 Diehl<sup>20</sup>, comincia dicendo:

“Su, Muse dalla chiara voce, permettete al canto di risuonare insieme all’amabile lira dei fanciulli di Samo”.

Seuil, 1993); J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*. cit.; J. P. VERNANT, *L’universo, gli dèi, gli uomini*, tr.it., Torino, Einaudi 2000 (edizione originale: *L’Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil 1999); J. P. VERNANT, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, tr.it. Milano, Il Saggiatore 2001 (edizione originale: *Figures, idoles masques*, Paris, Julliard 1990); M. DETIENNE, *L’invenzione della mitologia*, tr.it., Torino, Einaudi 1983 (ed. originale: *L’invention de la mythologie*, Paris 1981); J. P. VERNANT-P. VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne I. Du mythe à la raison*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>18</sup> D. MUSTI, *Storia greca*, Roma-Bari Laterza, 2002<sup>11</sup>, p. 3.

<sup>19</sup> Cfr. W.F. OTTO, *Le Muse e l’origine divina della parola e del canto*, p. 37.

<sup>20</sup> Cfr. =278 D. PAGE, *Poetae Melici Greci*, Oxford 1962.



Se in tempi tardi queste formule divennero convenzionali, non dobbiamo per questo misconoscerne il significato originario: è venuto un tempo in cui ciò che si credeva era che laddove si elevassero un canto o una poesia era in verità la Musa stessa a parlare. Questa riflessione spiega perché –come avviene in *Odissea* 24, 60– il canto stesso venisse chiamato “Musa”.

Ho detto, all’inizio, che Otto non condivide l’idea che il linguaggio abbia un’origine pratica. Egli, commentando l’*Inno a Zeus*, invita a considerare il carattere originariamente musicale che i Greci attribuivano alla lingua-canto, alla lingua che rivela *non* un piacere o un dolore, ma un significato; che non si esprime per uno scopo, ma che fa dell’espressione stessa il suo scopo. Questo è il modo di esistere sonoro del linguaggio e del silenzio: l’allodola che sale nell’aria fino a grandi altezze canta senza scopo alcuno, e il suo canto esprime tutto il suo mondo. La musica che gli uomini creano è anch’essa in se stessa priva di scopo, perché il suo scopo è il rivelarsi stesso del mondo attraverso la musica degli uomini. La tesi di Otto è che il linguaggio è il luogo in cui le cose pervengono all’espressione, rivelano il loro essere: la lingua non trova le cose già esistenti, non si limita a fornire loro un’espressione, come si pensa superficialmente. Dove non c’è lingua, non c’è alcuna cosa, né alcun pensiero di essa: solo nella lingua, all’interno del pensiero che è linguaggio, le cose si fanno presenti<sup>21</sup>.

Che le cose in quanto tali vengano alla luce per la prima volta nella lingua, dice Otto, lo si capisce dal modo in cui esse vi appaiono. Esse appaiono alla parola come entità mitiche e questo carattere mitico, nonostante tutte le trasformazioni concettuali, la parola non potrà mai perderlo. Ogni volta che la lingua *non* deve servire ad uno scopo, bensì sta in certo modo per se stessa, come nel discorso del poeta, le cose permangono ancora nella loro originaria vitalità, che è divina. La lingua, come il mito, riesce a vedere come figure viventi anche cose che noi consideriamo inanimate, e riesce a vedere come animate anche le relazioni delle cose tra loro, le caratteristiche, le condizioni, gli eventi, gli stati, gli umori. Così è nelle lingue antiche ed anche in ciò che di esse permane nelle lingue moderne: l’amore, la libertà, la volontà nascono nella lingua come figure viventi. Noi li consideriamo concetti astratti ed una certa storiografia, dura a morire, parla di concetti astratti *personificati* nella lingua. Otto respinge con forza l’idea della personificazione. “Nessuno –egli scrive– ha ancora reso plausibile un procedimento così privo di senso come la personificazione.”<sup>22</sup>

*Non* è vero, cioè, che gli antichi poeti avessero l’abitudine di “personificare” quelli che *in realtà* sono concetti astratti; è vero, invece, che i poeti antichi vedevano ed esperivano quelle essenze originarie che la nostra interpretazione moderna considera concetti astratti. In altre parole, osservando la lingua antica nelle sue articolazioni, nell’uso degli articoli, dei sostantivi e dei nomi che esprimono movimenti, ci accorgiamo che quelli che noi consideriamo concetti astratti erano *vissuti* dagli antichi come figure viventi; ed allora, se vogliamo “guardare ai Greci con gli occhi dei

<sup>21</sup> Cfr. W.F.OTTO. *Le Muse e l’origine divina della parola e del canto*, p. 90.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 90.

Greci”, non dobbiamo parlare di “personalizzazione”, ma, al contrario, dobbiamo parlare della nostra lingua moderna come una “demitizzazione”. La vittoria era una dea per gli antichi molto prima di diventare il nome di un evento che pone fine ad una battaglia; e se per noi, oggi, la vittoria è un concetto, siamo noi che abbiamo demitizzato qualcosa che era nato come una figura femminile, divina, capace di incedere danzando e di portare gloria. Le parole nascono in una dimensione narrativa e creano in chi le ascolta un’immagine mentale. È quell’immagine mentale, mobile, piena di grazia o di orrore, che è originaria; non la sua “spersonalizzazione”, che vaga nei corridoi vuoti della logica astratta. Il rapporto che esiste tra il mito e la logica astratta somiglia a quello che esiste tra la danza e la ginnastica finalizzata. Nella danza il corpo è interamente se stesso e il suo portamento e suoi i movimenti non sono determinati da nessun influsso proveniente dall’esterno, ma solo da un ritmo suo proprio. Il ritmo che coinvolge un corpo danzante lo scioglie dai legami che lo imprigionano e lo appesantiscono e lo rende libero, restituendolo a se stesso. Nella danza il corpo diviene leggero e tale leggerezza è originaria: nella danza si diventa ciò che si era all’origine. Completamente diversa è la ginnastica finalizzata: essa impone al corpo movimenti che gli sono estranei, che gli costano sforzo; nella ginnastica il corpo è asservito ad un ritmo che proviene da uno scopo estrinseco, che può essere quello di dimagrire o di rafforzarsi, ma non di esprimersi, di rivelarsi, di diventare la propria originaria essenza, in mobile armonia con gli elementi naturali, come nella danza. Lo stesso accade nel mito: il mito esprime, racconta, rivela; dà vita e risposta a domande originarie; dà nome alle cose, e le cose nel mito abitano presso di sé, nel loro luogo proprio, familiare, immaginifico. Completamente diverso lo scenario della logica: essa impone distinzioni laddove il mito vedeva collegamenti: la logica separa ed isola, non racconta storie, non evoca immagini, non rivela. Nei corridoi della logica i concetti non hanno figura, non hanno tempo, non hanno casa: ciascuno è una monade solitaria ed ogni relazione è asetticamente reversibile. Dalla logica possono nascere calcoli<sup>23</sup>, ma nessuna rivelazione.

Nel 1866 la Società di linguistica di Parigi vietò ufficialmente ogni ricerca sulle origini del linguaggio. Essa specificò nel suo statuto che l’istituto non avrebbe ammesso, da parte dei suoi membri, alcuna comunicazione dedicata a questo tema. La ragione di questo divieto stava nel fatto che ogni indagine sull’origine del linguaggio veniva considerata priva di scientificità (come è possibile documentare, verificare, dimostrare qualcosa sull’argomento?) e la società di linguistica difendeva gelosamente lo statuto scientifico delle proprie ricerche. *L’Inno a Zeus* di Pindaro, secondo Otto, è la risposta antica al problema dell’origine del linguaggio. Gli antichi non avevano alcuno statuto di scientificità da difendere e dunque avevano una loro risposta, mitica, alle loro domande: non c’è un’origine del linguaggio, perché il linguaggio è nato col mondo, perché prima del linguaggio il mondo ancora non era, non era compiuto, e solo quando ebbe parola esso fu compiutamente; e fu contemporaneamente mondo e linguaggio, cosa e sua espressione, esistenza e rivelazione.

<sup>23</sup> Sulla non riducibilità del linguaggio ad un sistema di calcoli cfr. T. DE MAURO, *Prima lezione sul linguaggio*, Roma-Bari, Laterza 2002, pp. 54-67.

## II

Ma torniamo al termine *μουσική*. Se, come dicevo, oggi esso viene usato per indicare la scienza e l'arte della combinazione dei suoni vocali e strumentali, per gli antichi, il termine si riferiva, invece, ad un ambito assai più vasto, perché comprendeva tutte le attività soggette alla protezione delle Muse: non solo, dunque, l'arte di produrre suoni per mezzo di strumenti, e di combinarli secondo regole; o il canto; ma anche la danza, la poesia, soprattutto in riferimento al ritmo e al metro<sup>24</sup>, fino anche all'astronomia e alla filosofia in generale<sup>25</sup>. Vorrei focalizzare le ragioni di questa antica vastità semantica del termine *μουσική*. Essa riposa, a mio avviso, su alcune fondamentali relazioni misurabili che sono alla base del linguaggio così come esso si configurava agli occhi degli antichi. La prima di tali relazioni misurabili è quella che collega le parole alle immagini, i suoni alle figure veicolate dai suoni e che stabilisce una analogia tra l'ambito di ciò che si vede e l'ambito di ciò che si ode. Ogni melodia genera un'immagine nell'anima di chi la ascolta e questa immagine è portatrice di senso, è essa stessa squisitamente semantica. I confini di una melodia sono in un certo senso i confini dell'immagine che essa crea nell'anima di chi la ascolta. Ogni immagine si staglia su uno sfondo e dal contrasto con tale sfondo ogni immagine trae le condizioni di possibilità della sua visibilità, così come un suono si distingue dal silenzio che lo segue e lo precede e da tale distinzione deriva le sue possibilità di essere inteso. Così come esistono contrasti, distinzioni, articolazioni all'interno di una stessa melodia, esistono chiaroscuri e segni diversificati all'interno di una stessa figura: tali contrasti, come tali chiaroscuri, costituiscono, anch'essi, la visibilità della figura e l'intelligibilità del suono.

Se pensiamo alla poesia, soprattutto nel periodo greco antichissimo, nel quale essa era fondamentalmente orale, scopriamo che un canto, cioè un insieme di suoni, è una galleria di immagini: immagini disegnate dal poeta nell'anima di chi ascolta il canto; ed è proprio questa capacità di generare immagini che rende poesia ogni poesia. Aristotele, nella *Poetica*, dirà che la poesia è la capacità di *πρὸ ὀμμάτων τιθέναι*<sup>26</sup>, cioè "di mettere sotto gli occhi" dell'ascoltatore una serie di immagini. Il poeta è poeta perché è capace di far questo con il suo canto sonoro, perché è capace di coinvolgere l'immaginazione di chi ascolta attraverso quella sapiente gestione di suoni e silenzi che connota i suoi versi, quella sapiente gestione di suoni e silenzi che *costituisce* il canto.

Ogni parola è un'immagine, ed ogni parola viaggia dal cantore all'ascoltatore vestita di suono. Non solo ogni parola, ma anche ogni verso, e così anche un intero

<sup>24</sup> Per la concezione aristotelica delle arti comprese nella *mousiké*, arti rappresentative e cioè mimetiche, cfr. ARISTOT. *Poet.* 1447a19-25: "Come, infatti, alcuni rappresentano molte cose raffigurando con colori e immagini, chi con arte, chi con semplice pratica, e altri invece lo fanno con la voce, così anche a tutte le arti citate accade di produrre la rappresentazione con il ritmo, la parola e la musica, usando ciascuno di questi mezzi separatamente oppure in combinazione l'uno con l'altro. Usano soltanto l'armonia e il ritmo, per esempio, l'auletica, la citaristica e quelle altre che acquistano la stessa funzione, quale ad esempio l'arte di suonare la siringa; usa il ritmo puro l'arte dei danzatori; anche i danzatori, infatti, con ritmi figurati rappresentano caratteri, stati d'animo, azioni".

<sup>25</sup> Gli antichi pitagorici si riferivano alla matematica, alla geometria, all'astronomia e alla musica come "scienze sorelle", cfr. PLAT. *Resp.* VII 530D.

<sup>26</sup> Cfr. ARISTOT. *Poet.* 17,1455a23-24; *Rhet.* II 8, 1386a34.

poema. Si tratta sempre di suoni, di suoni e di immagini, ed è sempre coglibile una misura, un rapporto, tra l'orizzonte del suono e quello dell'immagine veicolata dal suono. Si tratta, ogni volta, di un orizzonte visivo e auditivo, che è un po' la scansione semantica della poesia. Ma anche della danza, che avviene secondo un ritmo, che è ritmo di suono e silenzio, anche quando, come vedremo, il suono è silenzioso o il silenzio è sonoro. Tutto il mondo della *μουσική* è presieduto dalle Muse perché le Muse sono –diremmo noi moderni– la *divinizzazione* di questo *ritmo*<sup>27</sup> che governa la creazione semantica secondo leggi misurabili, leggi che sono analoghe nel canto e nella danza, nella poesia e nel linguaggio, nella musica strumentale, prodotta con tecnica umana, ed anche in quella musica divina che governa le alte sfere celesti.

Presso noi moderni la musica, la poesia e la danza, la filosofia, l'astronomia e il canto sono arti assolutamente distinte, ma così non era per gli antichi; e se per essi tutte queste forme di sapere erano *μουσική* è perché essi coglievano il legame tra suono e significato in un modo completamente diverso dal nostro. In una cultura orale la dimensione acustica e quella visiva sono connesse in modo *immediato*, perché manca appunto la *mediazione* della scrittura. Noi siamo completamente dominati dalla scrittura, ne siamo dominati in una *misura* che è immensamente superiore a quella di cui abbiamo consapevolezza<sup>28</sup>. Noi viviamo da sempre immersi in un mondo che *media*, con la scrittura, i propri apprendimenti e le proprie comunicazioni ed abbiamo difficoltà ad immaginare “il modo di esistere dell'uomo immerso nell'oralità”, secondo la celebre espressione di Havelock<sup>29</sup>. L'uomo antico di cultura orale apprendeva tutto ciò che apprendeva, e comunicava tutto ciò che comunicava, attraverso suoni. Il suono è portatore dell'immagine<sup>30</sup> in modo molto più immediato di quanto non sia portatrice dell'immagine la scrittura.

Anche noi, quando leggiamo, vediamo scorrere dinnanzi agli occhi della mente una serie di immagini, e se ciò accade è perché siamo da sempre immersi nella scrittura. Ma ci capita di “non riuscire a leggere”, cioè di non riuscire a “concentrarci nella lettura”, di vedere davanti ai nostri occhi solo una serie di lettere e di non riuscire a far scattare *quella trasformazione tra “serie di lettere” ed immagini*, che è propriamente la “comprensione di un testo”. Ecco, questa esperienza, che ci è sicuramente capitata, è preziosa, perché ci consente di riflettere su un fenomeno sul quale a volte manchiamo di riflettere: la mediazione che la scrittura frappone tra il segno e l'immagine mentale è molto più corposa di quella che esiste invece tra un suono e un'immagine mentale. Il suono si collega all'immagine più velocemente nell'ascolto che nella lettura. Noi viviamo in un'epoca in cui la comprensione

<sup>27</sup> La nozione di *ῥυθμός*, recita il vocabolario, esprime il movimento regolato in cadenza, a battuta, nella musica, nella danza, nel verso e nella prosa (in latino è *numerus oratorius*). Esprime la simmetria, la giusta corrispondenza delle parti con il tutto, la proporzione (*logos*), esprime la forma e la figura del dire.

<sup>28</sup> Cfr. C. SINI, *L'emozione della scrittura*, in *La filosofia e le emozioni. Atti del XXXIV Congresso Nazionale della Società Filosofica Italiana*, a cura di P.Venditti, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 103-109.

<sup>29</sup> E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr.it., Roma-Bari, Laterza 1983 (Edizione originale: *Preface to Plato*, Oxford 1963). Cfr. anche, dello stesso autore, *Alle origini della filosofia greca. Una revisione storica*. (Edizione originale: *The Preplatonic Thinkers of Greece. A Revisionist History*). tr.it., Roma-Bari, Laterza 1996.

<sup>30</sup> Sulle ricerche presocratiche *de voce* cfr. G. M. RISPOLI, *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1995.

del mondo avviene con la scrittura ad un elevato livello di specializzazione. Ma per le culture meno specializzate, o per gli strati più incolti della popolazione di un'epoca, è stato necessario, tradizionalmente, corredare i libri di immagini, o addirittura creare libri fatti solo di figure, a riprova di come sia difficile, e tutt'altro che immediato, *comprendere* un testo, collegare cioè quel che in esso vi è scritto ad immagini mentali<sup>31</sup>.

In tutte le culture antiche, invece, l'ascolto del suono è stato il mezzo più immediato della comprensione, cioè del collegamento parola-immagine. Gli antichi del periodo dell'oralità<sup>32</sup> non leggevano mai, ma ascoltavano moltissimo e quando ciò che ascoltavano era poesia, era canto, nella loro anima si generavano immagini con un'immediatezza a noi ignota. Le stesse immagini veicolate dalla poesia, a volte, erano disegnate dalle figure della danza, ed erano prodotte dalla lira e dalla cetra. Ogni parola pronunciata era un'immagine, una rappresentazione visiva veicolata da un suono.

Platone, nel *Cratilo*, dice che la parola è *μίμημα φωνῆ* "rappresentazione prodotta con la voce", ed ognuna di queste rappresentazioni, operata da qualcuno, è la rappresentazione di ciò che questo qualcuno rappresenta (*εκείνου δ μιμῆται*, *Crat.* 423B9-10): non si sarà mai data a questa affermazione tutta l'importanza che merita<sup>33</sup>. Anche nei cieli, come vedremo, gli antichi vedevano il disegnarsi di figure collegate al movimento degli astri e queste figure, per gli antichi, erano sonore, esprimevano una musica divina<sup>34</sup>. In un frammento di Aristotele, il frammento musicale dello Stagirita<sup>35</sup>, estratto dal *De Musica* dello Pseudo Plutarco, si parla di un'armonia celeste (*ἁρμονία οὐρανία*) e si dice che essa "ha la natura del divino del bello e del geniale" (*τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν δαιμονίαν*). Ecco perché per gli antichi il mondo dei suoni e dei significati era tutto, interamente, governato dalle Muse; ed ecco perché se noi proiettiamo nel nostro studio del mondo antico le suddivisioni moderne tra le forme del sapere non possiamo comprendere nulla.

Ma non è tutto. La vastità semantica del termine "musica" nel mondo antico riposa non soltanto sul legame che esiste tra suono e immagine, ma anche sulla precisa misurabilità della relazione tra suono e movimento. L'epoca dei primi pitagorici, cioè dei pitagorici di prima generazione, il VI secolo avanti Cristo, è quella in cui l'interesse per la musica diventa una forma di sapere rigoroso, teso a cogliere le misure precise, numeriche, delle percezioni acustiche. L'interesse dei pitagorici per la musica non è interesse di artisti, ma è precisamente ricerca del legame che unisce la teoria dei suoni ad altri campi del sapere. È questo che si intende quando si dice che essi si accostarono alla *μουσική* non come *technè*, ma come *epistēmè*. Nella musica,

<sup>31</sup> Cfr. P. ZITO, *Il teatro del libro*, in *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI e XVII*, Napoli, Arte tipografica, 2005.

<sup>32</sup> E ancor più gli antichi di quell'epoca -immediatamente successiva a quella dell'oralità, e immediatamente precedente a quella della scrittura- che proprio per questo si chiama epoca della *auralità*.

<sup>33</sup> Cfr. L. PALUMBO, *La spola e l'ousia*, in G. CASERTANO (a cura di), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo, 2005, pp. 65-94.

<sup>34</sup> Cfr. CENSOR, *De die natali* XIII 5: "Pitagora mostrò che tutto questo mondo è armonico. Perciò Doriale scrisse che il mondo è lo strumento musicale di Dio". Cfr. anche IANBL, *Vit. Pyth.*: "Bello è contemplare l'intera volta celeste e bello riconoscere l'ordine degli astri che si muovono in essa."

<sup>35</sup> Fr.47 Rose.

secondo i pitagorici, è percepibile la legge che governa tutto intero l'universo. Essi scoprirono le relazioni numeriche semplici che esistono tra le lunghezze delle corde che vibrano e che, vibrando, producono i suoni della scala. Era la prima scoperta della cultura occidentale in grado di avvicinare il mondo sensibile dei fenomeni al mondo ideale dei numeri: la musica, suono della matematica, si rivelava in grado di governare, misurandola, la natura delle cose. I rapporti tra i suoni sono rapporti numerici: tra le lunghezze di corde vibranti, tra le loro tensioni, tra i loro spessori.

La sensibilità musicale degli uomini non è universale, ma relativa ai popoli e alle epoche. Una combinazione di suoni che per il nostro orecchio risulta armoniosa, poteva non esserlo per un orecchio antico. Gli antichi pitagorici, infatti, che, come attesta Giamblico<sup>36</sup>, scoprono gli intervalli di quinta (διὰ πέντε: 3:2<sup>37</sup>), di quarta (διὰ τεσσάρων: 4:3) e di ottava (διὰ πασῶν: 2:1), non riconobbero mai come consonanze (συμφωνίαι) –ci informa Aristosseno<sup>38</sup>– gli intervalli di terza e sesta<sup>39</sup>.

In un importante frammento di Filolao<sup>40</sup>, conservatoci da Nicomaco nel *Manuale di Armonia* (*Musici Scriptores Greci*, ed. Jan p. 252,4 sgg.) e da Stobeo nelle *Eclodge* (1, 21, 7d), il frammento DK 44B6, l'intervallo di quarta (4:3) è chiamato συλλαβά, cioè con il nome che indica la sillaba di una parola nel linguaggio verbale. È interessante annotare che anche nel linguaggio verbale la sillaba è la più piccola sezione consonante di una parola: gruppi non sillabici di lettere *non* sono *con-sonanti*, nel senso che non vengono prodotti con una singola emissione di voce. La quarta è per Aristosseno<sup>41</sup> il più piccolo degli intervalli consonanti; infatti –egli dice– “noi eseguiamo molti intervalli più piccoli della quarta, ma sono tutti dissonanti”. Il carattere tipico della dissonanza sembra risiedere, per gli antichi, nella possibilità di discernere in essa i singoli suoni componenti, che invece nella consonanza si fondono in un unico suono. Preziosa, in questo senso, la testimonianza di Porfirio:

“Dicevano Archita e i suoi scolari che nelle consonanze si percepisce con l'udito un solo suono” (Porph. *Commento all'Armonica di Tolomeo* I 6, p. 104 (=DK47 A18)).

Aristosseno stabilisce quindi un rapporto preciso tra linguaggio verbale e melodia:

<sup>36</sup> Cfr. Giamblico, *Vita di Pitagora* XXV 115 sgg.

<sup>37</sup> 3:2 significa, come è noto, che due corde producono un intervallo di quinta se, a parità di tensione, la lunghezza di una delle due è i 3/2 dell'altra. Per tutte le questioni tecniche cui si farà anche in seguito riferimento, mi sono avvalsa delle ricerche di Alessandro Barone ed Alessandro Della Corte, studiosi italiani di musica antica.

<sup>38</sup> Musicista di scuola aristotelica, Aristosseno ci fornisce una grande messe di notizie sui musicisti delle generazioni precedenti.

<sup>39</sup> Cfr. Aristosseno, *Elementa Harmonica* ed. DA RIOS II 45, 5-20.

<sup>40</sup> Pitagorico di seconda generazione, quella immediatamente successiva a Pitagora stesso. A Filolao si deve il primo libro pitagorico. Nel frammento di Filolao il tono è chiamato ἐπίγδον (9:8), ed è l'unità minima per gli intervalli, che misura tutti gli altri. Negli *Elementa* di Aristosseno sono riportate importanti notizie sugli studi musicali degli antichi ed in particolare Aristosseno ci dice che gli antichi usavano il tetracordo, che era costituito da quattro corde: le due estreme erano fisse e le due intermedie erano mobili. La grandezza degli intervalli tra le corde mobili determinava il genere (γένος) del tetracordo. Ogni tetracordo apparteneva infatti ad un genere fisso, aveva cioè rigorosamente fissata la grandezza degli intervalli tra le corde. A determinare il genere, oltre all'ampiezza degli intervalli, era il loro *ordine*. Tutti questi elementi determinavano i vari *modi* (ἄρμονοι) del tetracordo.

<sup>41</sup> Cfr. *Aristoxeni Elementa Harmonica*, ed. DA RIOS II 45, 5 e sgg.

“La natura della continuità (συνέχεια) nella melodia sembra corrispondere a quella del parlare riguardo alla combinazione delle lettere. Poiché anche nel parlare la voce, per legge naturale, pone in ogni sillaba prima una lettera, poi una seconda, una terza, una quarta e così via; non una lettera dopo una lettera qualsiasi, ma secondo una determinata progressione naturale nella combinazione. Ugualmente, nel far intendere una melodia, sembra che la voce ordini gli intervalli e le note secondo la continuità, osservando una legge generale di combinazione, non facendo sentire a casaccio un intervallo dopo un altro, né uguale, né disuguale”<sup>42</sup>.

Nel *Cratilo* di Platone, dove si riflette sulla natura del linguaggio, tutto questo sapere musicale pitagorico è tematizzato ed usato per comprendere la natura del linguaggio verbale, a riprova di come la musica sia la prima forma di sapere linguistico<sup>43</sup>.

L'articolazione della pratica e della teoria della musica antica in elementi costitutivi classificati e ordinati è la sede di ogni intelligibilità acustica proprio come l'articolazione degli elementi visivi è la sede di ogni intelligibilità ottica. È possibile riflettere su tale analogia riflettendo sulla relazione dialettica che nel caso della melodia si stabilisce tra suono e silenzio e nel caso della visione tra luce ed ombra. Così come una melodia, in quanto oggetto sonoro, è tale, ed è riconoscibile e interpretabile, non soltanto in quanto differenziata e strutturata al suo *interno*, ma anche in quanto distinguibile dal mondo *esterno* circostante, allo stesso modo, la riconoscibilità di una figura, in quanto oggetto luminoso, risiede non soltanto nella sua varietà strutturale interna, ma anche nella sua alterità rispetto ad un fondo scuro dal quale essa si staglia. In entrambi i casi l'intelligibilità risiede nel duplice rapporto che l'oggetto intesse con l'alterità: quella che lo distingue dal resto dei fenomeni e quella che distingue l'articolazione delle sue parti. Nel caso specifico di una melodia, entrambe queste forme di alterità sono in una relazione misurabile con il silenzio: quello che avvolge il suono dall'esterno e quello che, articolandolo, lo costituisce dall'interno. Nel caso specifico di una figura, entrambe le forme di alterità che costituiscono la figura luminosa e la rendono visibile sono in una relazione misurabile con l'ombra: quella che avvolgendo la figura consente ad essa di avere dei confini e quella che, mescolandosi con la luce, consente ad essa di avere dei chiaroscuri, delle interne articolazioni, dei tratti di tenebra. Sono queste le ragioni per le quali è possibile dire che il silenzio è installato nel cuore stesso del suono, ed è il suo lato dialettico, il suo alter-ego semantico: esso è la condizione ineludibile della sua percezione, esattamente come l'ombra, che rende percepibile la luce, è installata nel cuore stesso della luce, e rende la luce *non* abbaglio accecante, *ma* luminosa causa di ogni percezione visiva.

Si tratta, con queste riflessioni, di accennare alle nozioni teoriche legate alla scoperta del rapporto analogico che esiste tra percezione visiva e percezione

<sup>42</sup> Cfr. *Aristoxeni Elementa Harmonica*, ed. DA RIOS I 27, 15 e sgg.

<sup>43</sup> Cfr. G. M. RISPOLI, *Il capitolo περί γραμμάτων del Cratilo di Platone*, in G. CASERTANO (a cura di), *Il Cratilo di Platone cit.*, pp.215-248.

auditiva; tra suono, luce e numero; tra percezione sensibile e calcolo matematico, tra mondo e legge. I termini greci per suono sono φωνή e φθόγγος. Essi indicano “ciò che è dovuto ad un urto”. Il termine per “urto” è πλῆγή ε, per i pitagorici, non c’è suono senza urto.

Platone nel *Timeo* aveva scritto:

“Stabiliamo allora in sintesi che il suono è quell’urto che viene trasmesso attraverso gli orecchi, mediante l’aria, e il cervello, e il sangue, fino all’anima, e che il movimento ricevuto da quest’urto, che comincia dalla testa e termina dove il fegato ha la sua sede, è l’udito: se il movimento è uniforme il suono è omogeneo e dolce, se è tutto il contrario il suono è aspro; se il movimento è grande il suono è forte, in caso contrario è debole” (Plat. *Tim.* 67a-c).

Porfirio<sup>44</sup>, nel suo commentario agli *Elementa Armonica* di Tolomeo<sup>45</sup>, parla di Archita<sup>46</sup>, e dice che, secondo Archita, gli studiosi di scienze matematiche dell’antichità osservarono che non può esserci rumore senza che si produca un urto di cose tra loro. L’urto avviene quando cose in movimento, incontrandosi, battono l’una contro l’altra:

“Molti rumori non possono essere percepiti dalla nostra natura, alcuni per la debolezza dell’urto, altri per la grande distanza da noi; alcuni per l’eccesso stesso della loro intensità; perché non penetrano nel nostro orecchio i rumori troppo grandi, così come nel collo stretto di un vaso, quando vi si versi qualcosa in massa, nulla vi entra. Dei suoni che percepiamo, quelli prodotti da urti rapidi e forti si sentono acuti; quelli prodotti da urti lenti e deboli, si sentono gravi. Così se uno agita una verga di moto lento e debole, produrrà con l’urto un suono grave; se di moto veloce e con forza, un suono acuto. Né solo da questa prova possiamo rendercene conto, ma anche dal fatto che quando vogliamo, parlando o cantando, emettere una voce forte o acuta, mandiamo fuori il fiato con forza [...] e lo stesso avviene anche per le voci: a quella emessa con forza di fiato avviene d’esser intensa ed acuta; a quella con fiato debole, esile e grave. Sicché risulta evidente che il movimento rapido rende il suono acuto, il movimento lento lo rende grave. (Porphyr. *In Ptolem. harm.* p. 56 e sgg)”<sup>47</sup>.

Fin dai tempi di Ippaso, cioè fin dalla prima generazione di Pitagorici, è stabilita una fondamentale associazione tra suono (φθόγγος) e movimento (κίνησις)<sup>48</sup>. Essa giunge fino ad Aristotele, passando per Archita, che la trasmise a Platone. Nel *De anima* Aristotele scrive (8, 420a) “il suono è il movimento di ciò che ha la possibilità di subire un movimento”. Alessandro di Afrodisia, il primo grande commentatore

<sup>44</sup> Che scrive nel III secolo dopo Cristo, ben sette secoli dopo Archita.

<sup>45</sup> Cfr. DK 47 B1.

<sup>46</sup> Filosofo pitagorico vissuto a Taranto ai tempi di Platone, ed amico di Platone.

<sup>47</sup> Cfr. DK 47B1.

<sup>48</sup> Cfr. DK 18A13= THEO SMIRN. p.59,4..



di Aristotele, scrive che per i pitagorici i pianeti “producono nel muoversi un suono, grave i più lenti, acuto i più veloci”<sup>49</sup>.

Euclide, alla fine del IV secolo avanti Cristo, scrive:

“Ove ci sia quiete e immobilità c'è silenzio; e se c'è silenzio nulla si muove, nulla si ode; perché dunque qualcosa si possa udire, bisogna che prima di tutto abbiano avuto luogo percossa (πληγή) e movimento (κίνησις). Pertanto perché i suoni avvengono in seguito a una percossa, e non c'è percossa senza un precedente movimento – e dei movimenti alcuni sono più frequenti (πυκνότεραι), altri più radi (ἀραιότεραι), e i più frequenti producono suoni più acuti (ὀξύτεροι), i più radi suoni più gravi (βαρύτεροι), necessariamente alcuni suoni sono più acuti per il fatto che sono composti da movimenti più frequenti e più numerosi, altri sono più gravi perché composti da movimenti più radi e più scarsi”<sup>50</sup>.

Possiamo considerare questo testo di Euclide il punto di arrivo della speculazione sulla musica e sul suono di età presocratica, socratica e platonica. In esso si riconosce la distinzione- congiunzione di suono e silenzio, di suono e movimento, di suono e urto. Si distinguono i movimenti e parallelamente i suoni che tali movimenti determinano. Se si interpreta la κίνησις del passo di Euclide come *moto vibratorio* del corpo che risuona, risulta chiaro che esso è considerato come determinante per l'altezza del suono.

Ma è un altro il testo sul quale vorrei, per chiudere questo breve contributo alla comprensione della maniera antica di pensare il suono e il silenzio, focalizzare l'attenzione. Prima di presentare questo testo è necessario richiamare lo scenario del cielo stellato, la cui osservazione ha costituito un oggetto privilegiato di riflessione filosofica per i Greci antichi di tutte le generazioni: lo stupore di fronte allo spettacolo notturno del cielo stellato portò i Greci di tutte le generazioni ad identificare gli astri con le divinità<sup>51</sup>, e tale stupore è alla base dei primi sistemi astronomici della cultura occidentale. Gli antichi non conobbero il disincanto con cui noi guardiamo alle stelle; al contrario, il loro incanto è strettamente collegato a quella meraviglia da cui nasce la filosofia. In un passo del *Teeteto* di Platone (174A), Talete, il primo di tutti i filosofi, è rappresentato mentre è intento a guardare le stelle, dimentico delle cose terrestri. Talete viene deriso da una servetta di Tracia perché, catturato dalle meraviglie celesti, camminava senza badare a dove mettesse i piedi e dunque cadde in un pozzo (cfr. DK11A1). Ebbene, guardando il cielo stellato, i pitagorici elaborarono la teoria dell'armonia celeste: gli astri si muovono di movimenti consonanti e tali movimenti generano divine *sumphōniai*, dolcissime armonie difficilmente coglibili dall'orecchio umano. Solo pochissimi tra gli uomini riescono ad udire la musica delle stelle e Pitagora fu uno di questi.

<sup>49</sup> ALEX AD H. I. p.38, 10 HAYDUK.

<sup>50</sup> EUCL. *Sectio canonis. Proemio (Musici Scriptores Graeci)*, ed. Jan, p. 148 sgg.).

<sup>51</sup> Per i presocratici cfr. Alcmeone cfr. 24 A 12 DK; per Platone *Tim.* 40D.

Aristotele, nel *De caelo*, critica la teoria pitagorica dell'armonia celeste ed il passo in cui costruisce la sua critica è precisamente il passo con cui vorrei chiudere:

“Da ciò appare evidente che l'affermazione che dal moto degli astri si generi armonia, in quanto i rumori da essi prodotti sarebbero tra loro consonanti, è una trovata graziosa e originale, ma non corrisponde al vero. Credono infatti taluni tra i pitagorici che lo spostamento di corpi così grandi debba necessariamente produrre rumore, poiché lo producono anche i corpi qui da noi, sebbene non abbiano quella mole né si muovano con quella velocità. Ora, rotolando il sole e la luna, e in più tanti astri, e così grandi, è impossibile che non si produca un fragore straordinariamente grande. Ammesso ciò, e ammesso inoltre che le velocità determinate dalle distanze stiano tra loro secondo i rapporti delle consonanze, quei filosofi affermano che la rotazione degli astri genera un suono armonioso. Ma poiché sembrerebbe strano che noi non sentissimo questo suono, dicono che la causa di ciò è che esso esiste già al momento in cui nasciamo, sicché non è reso percepibile dal contrasto con il silenzio; infatti le percezioni del suono e del silenzio sono correlative. E come i fabbri, a causa della abitudine al rumore, sembrano non avvertire più il rumore che fanno, allo stesso modo accadrebbe, secondo i pitagorici, a noi, a tutti gli uomini, che avendo sentito quei suoni da sempre non li percepiscono più” (Aristot. *de caelo* II 9, 290b12- 291a29).

In questo testo Aristotele è critico dei pitagorici sulla questione della armonia celeste. Quel che rende questo testo così importante è il fatto che esso rappresenta la fonte per la ricostruzione di quella concezione antica del suono, professata dai pitagorici, che abbiamo tentato di leggere, frammentata, nelle testimonianze prima discusse. In base a questa concezione, infatti, non soltanto il suono e il silenzio non sono concettualmente separabili, ma sono l'uno l'anima dialettica dell'altro, sono reciprocamente connessi, e sono l'uno causa della distinta percezione dell'altro. Siamo ad un livello di raffinatezza dialettica che troveremo eguagliata solo da Platone: Aristotele, come la sua stessa critica in questo passo dimostra, non giungerà mai a questa vetta. Parliamo di vetta, perché è solo alla sommità della vertigine dialettica che si scopre l'identità dei contrari. A tale vetta giunsero sicuramente Eraclito ed Empedocle, sicuramente Platone, ma mai Aristotele.

I pitagorici, ci dice Aristotele, credevano che gli astri, correndo nel cielo a velocità siderali, non potessero non produrre suoni. E credevano anche che questi *suoni, celesti e divini*, non potessero non essere consonanti, armoniosi, e di immensa potenza ed altezza. Quaggiù, nel mondo sublunare –specifica Aristotele riportando il pensiero di “alcuni pitagorici”– ogni corpo che si muove produce suono; come potrebbero essere silenziosi i movimenti di corpi la cui grandezza e la cui velocità non è commensurabile con quella terrestre? L'obiezione che gli uomini oppongono alla tesi pitagorica delle *armonie celesti* – obiezione piccola piccola, basata sul senso comune dell'esperienza quotidiana della percezione acustica, obiezione fondamentalmente condivisa da Aristotele – è che però noi “questo suono fantastico non lo abbiamo mai sentito”; ed essendo il suono una cosa a proposito

della quale sembrano coincidere esistenza e percezione (un suono che non si sente non esiste), si può concludere che tale tesi dell'armonia celeste è infondata. Ma i pitagorici –riporta Aristotele– hanno pronta una contro-obiezione: il fatto che noi non abbiamo mai sentito la musica delle sfere celesti –è questo il cuore dialettico dell'argomentazione– non significa affatto che essa non esista, significa piuttosto che essa esiste *sempre*.

Noi uomini percepiamo le cose solo per contrasto, solo differenziandole l'una dall'altra, perché è solo attraverso il contrasto e la differenziazione che si costituisce la cifra umana della comprensione: senza l'esistenza del male non sapremmo conoscere il bene, senza la fame la sazietà, senza la ragione la follia. Ma le cose si distinguono dai loro contrari solo nella loro dimensione percettiva, solo come oggetto della conoscenza umana, ma in sé, nella loro anima, nella loro struttura profonda, i contrari sono inscindibili gli uni dagli altri, perché costituiscono piuttosto *tauton*, la stessa cosa<sup>52</sup>. L'identità dei contrari è coglibile solo da uno sguardo divino. Il suono delle stelle: altissimo, eterno e perfetto, *noi non lo sentiamo perché lo abbiamo sempre sentito*: esso, installato nella dimensione eterna della divinità, esiste da sempre; e noi che nasciamo già in esso, che in esso viviamo la nostra limitata esistenza di "uomini dal breve destino", di "uomini di un sol giorno"<sup>53</sup> e che in esso moriamo, non possiamo sentirlo. Non interrompendosi mai, musica continua, musica eterna, quel suono è per noi inudibile: viviamo immersi nel suono e lo chiamiamo silenzio. Questa affermazione, piuttosto che concludere, vuole essere uno spazio aperto per una ulteriore riflessione.

## Bibliografia

### Fonti

- ARISTOTELE, *de anima, de caelo, de sensu*, Frammenti, *Poetica, Retorica*  
 ARISTOXENI *Elementa Harmonica*  
 CENSORINO, *Il giorno natalizio*  
 DIELS-KRANZ *Frammenti dei Presocratici*  
 EUCLIDE, *Sectio Canonis. (Musici Scriptores Graeci)*  
 GIAMBlico, *Vita di Pitagora*  
 PLATONE, *Repubblica, Cratilo, Teeteto, Timeo*  
 PORFIRIO, *Commento all'Armonica di Tolomeo*  
 TEONE DI SMIRNE, *Trattato musicale*

### Letteratura critica

- P. BOYANCE, *Le culte des muses chez les philosophes grecques*, Paris 1972.  
 G. CASERTANO (a cura di), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo 2005.

<sup>52</sup> Come è evidente nei frammenti eraclitei sui contrari, che converrà rileggere, e che raccontano di come provenga "dai contrari bellissima armonia" (cfr. in particolare il frammento 54 e G. GRAMMATICO, *El homologuein en los fragmentos de Heráclito* cit.)

<sup>53</sup> Si veda il frammento 2 di Empedocle.

- G. CASERTANO, "Pitagorici ed Eleati" in *Senofane ed Elea tra Ionia e Magna Grecia*, a cura di M. Bugno, Napoli 2005.
- B. CENTRONE, *Introduzione ai Pitagorici*, Roma-Bari 1996.
- M. GIANGIULIO, *Pitagora. Le opere e le testimonianze*, Milano 2000.
- E. A. HAVELOCK, *Alle origini della filosofia greca. Una revisione storica*, tr.it., Roma-Bari, Laterza 1996 (Edizione originale: *The Preplatonc Thinkers of Greece. A Revisionist History*).
- E. A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr.it., Roma-Bari, Laterza 1983 (Edizione originale: *Preface to Plato*, Oxford 1963).
- L. LALOY, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris 1904, rist. anastat. Bologna 1979.
- G. M. RISPOLI, *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995.
- G. M. RISPOLI, *L'ironia della voce. Per una pragmatica dei testi letterari nella Grecia antica*, Napoli, D'Auria editore, 1992.
- C. SINI, "L'emozione della scrittura", in *La filosofia e le emozioni. Atti del XXXIV Congresso Nazionale della Società Filosofica Italiana*, a cura di P. Venditti, Firenze, Le Monnier 2003.
- M. TAMPANARO Cardini, *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1958-1964.