

medea

Rivista di Studi Interculturali

V. I, N.1 (2015)

**Frontiere sonore:
silenzi, sguardi, gesti e parole**

A cura di Andrea Cannas, Tatiana Cossu, Marco Giuman, Rita Ladogana



Università degli Studi di Cagliari

Comitato scientifico: Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (Icevo-CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène Massa-Pairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste e Udine), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London).

Direzione: Tatiana Cossu, tatiana.cossu@unica.it

Comitato di Direzione: Andrea Cannas (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari), Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Direzione tecnica: Sandra Astrella (Università di Cagliari - Direzione Servizi Bibliotecari).

Grafica logo: Giorgia Atzeni

Email redazione: medea@unica.it

Periodicità annuale

Il processo di peer review

Dove non diversamente indicato, gli articoli sono sottoposti a peer review tramite “double blind procedure”. Le proposte inviate sono esaminate dai componenti del Comitato di Direzione, i quali valutano se accettarle o respingerle entro quattro settimane dal momento della ricezione. Se il manoscritto è stato accettato, viene inviato ad almeno due revisori, scelti per la loro esperienza e competenza a livello interdisciplinare e settoriale. I revisori trasmettono entro tre settimane un giudizio in merito ed eventualmente indicazioni per l'autore affinché possa migliorare il lavoro. Se le revisioni sono positive, ma il manoscritto richiede alcune modifiche, l'autore ha tre settimane di tempo per inviarle.

In copertina: © Giuseppe Ungari, 2015

MEDEA. Rivista di Studi Interculturali

V. I, N. 1 (2015)

**Frontiere sonore:
silenzi, sguardi, gesti e parole**

A cura di Andrea Cannas, Tatiana Cossu,
Marco Giuman, Rita Ladogana

Università degli Studi di Cagliari

2015

Editore: Università degli Studi di Cagliari, Via Università, 40 - 09124 Cagliari

ISBN 9788833120010

ISSN 2421-5821

DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1.1>

This work is licensed under the Creative Commons



Sommario

Premessa	9
Andrea Cannas, Tatiana Cossu, Marco Giuman, Rita Ladogana	
Spazi sonori e frontiere sensoriali	
Suoni osteggiati: note sulla busking music	13
Ignazio Macchiarella	
La matematica nell'estetica dei suoni	33
Lucio Cadeddu	
Il suono nel rapporto uomo-animale	45
Carlo Maxia	
Suoni e memoria: un'etnografia complessa	57
Antonello Ricci	
Il non-detto, il non-sentito, il non-visto in etnografia.	75
O del limite politico del sapere	
Alessandro Deiana	
Musiche perdute e sinestesie	
«...multiplicibus modulorum varietatibus sonantes...». Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano	95
Enrico Trudu	
La <i>mousiké téchne</i> nel mito greco. 'Sentire' la musica attraverso le immagini	125
Elisabetta Pala	

Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta 167
Paolo Bolpagni

Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola 201
Rita Ladogana

Voci e parole

La voce soggettiva e la presenza etnografica. Note su cinema diretto ed etnografia audiovisiva in una prospettiva storico-antropologica 221
Felice Tiragallo

Un cieco profeta e una vedente bugiarda. Frontiere urbane nella Madrid di fine secolo (*Misericordia*, Benito Pérez Galdós, 1897) 247
Giovanni Cara

Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani 261
Gian Luca Grassigli

La voce dell'uomo e la voce del cosmo. Percezione della dimensione sonora nella magia ellenistico-romana 281
Paolo Vitellozzi

«Ho incatenato lingue ostili e bocche nemiche». Magia, parola e silenzio nel culto romano di Tacita Muta 301
Marco Giuman

Silenzi

Angerona e il silenzio del confine. Tempi e spazi liminari di una dea romana muta 325
Ciro Parodo

Dall'inferno si leva un canto. Italo Calvino e «l'eco lontana del silenzio» Andrea Cannas	347
<i>Solu che fera</i> . Nuovi e vecchi silenzi nell'esperienza lavorativa dei pastori in Sardegna Claudia Guendalina Sias	363
Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessì Piero Mura	375
Il margine del silenzio e l'agire comunicativo di Habermas Luigi Tassoni	387

Premessa

La dimensione sonora, come la dimensione visiva, è fondamentale nei processi di costruzione dello spazio e del tempo, dell'ambiente, delle relazioni sociali e dei rapporti di produzione. Modulandosi diversamente nei vari contesti storico-sociali e culturali, la dimensione sonora segna il tempo della vita umana, plasma e anima il paesaggio; ancora, è un marcatore di identità, segna vicinanze e distanze, veicola inclusioni ed esclusioni, disparità e uguaglianze, crea in definitiva estetiche e modi di stare e di dare senso al mondo.

Ad essa sono stati dedicati molti studi, trattandosi di un ambito legato al sentire e alle percezioni che si basano su uno dei sensi principali dell'uomo: l'udito. In questo primo numero della rivista *Medea* – che raccoglie, con alcune riscritture e integrazioni successive, gli atti del Convegno di studi *Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole*, svoltosi a Cagliari dal 19 al 21 febbraio 2014 – ci si propone di riflettere sulla dimensione sonora laddove essa appare in secondo piano, è diversamente dislocata, subalterna e marginale, o costituisce il panorama di sottofondo, quasi invisibile, o meglio inudibile, fino ad essere addirittura assente, come nell'eloquente polisemia dei silenzi. Ci sono, infatti, silenzi e silenzi, silenzi muti e silenzi che paiono gridare. C'è chi ha voce, ma non trova ascolto e pare muto, e per aver voce può arrivare a gesti estremi, cucendo nel corpo la propria condizione di esclusione, di privazione della parola. Così fece, per esempio, un gruppo di migranti nel Centro di Identificazione ed Espulsione di Ponte Galeria a Roma, i quali l'anno scorso, proprio nelle settimane in cui eravamo intenti all'organizzazione del convegno, ottennero l'attenzione dei media nazionali per essersi cuciti le labbra, 'urlando' in questo modo agli sguardi altrui il loro messaggio di sofferenza e di protesta, che fino ad allora non aveva ricevuto ascolto. A loro, e a tutti i migranti trattenuti ingiustamente nei Centri di Identificazione ed Espulsione operanti in Italia, i componenti del Laboratorio *Xenoi* vollero dedicare il convegno.

Gli approcci adottati nei contributi raccolti in questo numero monografico di *Medea* mirano, pertanto, a individuare e a ricostruire la fonosfera in modo indiretto, mediato: ora attraverso lo sguardo, analizzando immagini antiche e recenti (dall'iconografia antica alla fotografia e al fotogramma) che rimandano a contesti sonori; ora attraverso la scrittura, che fissa la parola e i suoi suoni, e che evoca paesaggi sonori; ora attraverso il corpo e i gesti, che consentono di percepire le vibrazioni sonore e di emettere suoni e voci, di produrre canti e musiche. L'obiettivo è ricercare quei *soundscape*s, quei contesti sonori di sottofondo spesso trascurati o perduti, ovvero le sinestesie e i silenzi che accompagnano e distinguono i processi comunicativi.

Medea, fin dalla prima uscita, intende dar conto della pluralità di approcci e studi dei vari ambiti disciplinari – dall'antropologia all'etnomusicologia, dall'archeologia alla storia dell'arte, dalla matematica alla letteratura – optando in questo caso specifico per una distribuzione dei contributi in quattro sezioni tematiche, al fine di offrire a voi, primi lettori della nostra rivista, alcuni fra i possibili itinerari di navigazione.

I curatori

A. Cannas¹, T. Cossu²

M. Giuman³, R. Ladogana⁴

¹ Ricercatore e docente di Letteratura italiana, Università degli Studi di Cagliari.

² Ricercatrice e docente di Antropologia culturale, Università degli Studi di Cagliari.

³ Ricercatore e docente di Archeologia classica, Università degli Studi di Cagliari.

⁴ Ricercatrice in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Cagliari.

Spazi sonori e frontiere sensoriali

Suoni osteggiati: note sulla *busking music*

Ignazio Macchiarella

Sulla scia delle suggestioni, ormai lontane più di un quarto di secolo, del celebre libro di Raymund Murray Schafer (1977), il tema del “paesaggio sonoro” è oggi al centro di una intensa e diversificata attività di ricerca, con rilevanti sviluppi anche in Italia. Pur con differenti obbiettivi euristici e approcci metodologici, tale attività è orientata verso una basilare riscoperta del valore dell’ascolto, puntando a rivalutare il senso dell’udito, un senso decisamente mortificato dal visivo-centrismo della nostra epoca (frutto anche di propensioni che sono andate sviluppandosi nella nostra storia recente grosso modo dal Rinascimento in avanti – cfr. Paynter 1996: 40). Ascoltare vuol dire collegare un suono con una posizione spaziale, perché non possiamo percepire un suono senza la combinazione di tempo e spazio che, in qualche modo, comprende le nostre aspettative e il potere emotivo dell’esperienza sonora.

La centralità dell’ascolto, in particolare, è il cardine della cosiddetta acustemologia (*acustemology*) o epistemologia acustica (*acoustic epistemology*), un recente e potenzialmente assai fruttuoso approccio teorico-metodologico proposto dallo studioso americano Steven Feld (2010, 2012). Partendo dal presupposto che una qualsiasi produzione di suono crea uno spazio riservato entro cui riscontrare relazioni fra individui e/o gruppi, l’acustemologia si propone come «a way of knowing the world through sound» (Feld 2012: 7). Si tratta non tanto di studiare il suono quale indicatore di come gli esseri umani vivono in un dato ambiente, quanto piuttosto di riflettere sulla natura sociale del significato del suono, sulle relazioni dinamiche fra udire e parlare, produrre suoni ed ascoltare messe in atto dagli uomini nel loro elaborare percettivamente lo spazio sonoro e in esso lo scorrere del tempo. Scrive Feld:

I paesaggi sonori, proprio come i paesaggi topografici, non sono soltanto esterni fisici che circondano l'attività umana o ne sono lontani. I paesaggi sonori vengono percepiti e interpretati da attori umani che tramite essi creano il proprio posto nel mondo. I paesaggi sonori assumono un significato per coloro i cui corpi e le cui vite sono in risonanza con essi nello spazio e nel tempo sociali. [...] l'acustemologia è un modo di investigare simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo. [...] Il suono non viene soltanto proiettato, o emesso, o udito nello spazio [...] il suono è una modalità localizzata di esistenza [...] Udire e produrre suoni sono [...] competenze concrete che collocano gli attori e il loro agire in particolari mondi storici di spazio e di tempo (Feld 2010: 36).

Non voglio diffondermi sull'acustemologia di Feld. Mi limito solo a sottolineare come tale approccio, focalizzando le relazioni costruite dal suono, si proponga quale indagine sulla conoscenza umana in chiave contestuale ed esperienziale. I suoni, in quanto eventi legati ad un "mondo storico", non rappresentano "entità" di per sé separate, ma vanno compresi entro quadri relazionali. Il loro significato, pertanto, non viene semplicemente "acquisito" dallo studioso ma partecipato e sperimentato attraverso differenti strategie a seconda dei contesti di ricerca. Strategie imperniate comunque su una stretta e estesa interazione con gli attori locali, in un reciproco controllo dialogico (*acoustemological dialogue*) (Feld 2012: 134) che può passare per la condivisione della pratica esecutiva, per esperienze di ascolto e riascolto in feedback (*dialogic auditing*), capaci di verificare e integrare i contenuti dello scambio verbale, e così via.

L'approccio acustemologico, tra l'altro, offre prospettive di grande rilievo alla ricerca (etno)musicologica in generale, specialmente agli studi orientati verso l'analisi dei comportamenti musicali, di ciò che le donne e gli uomini *fanno quando fanno musica*, vale a dire dell'(inter)agire – sia durante sia prima e dopo una performance – da cui l'espressione musicale in sé deriva. Un orientamento, sulla scia dell'antropologia della musica di John Blacking (1986), che vuole andare oltre la nostra comune idea di musica come *corpora* di brani/opere – ossia sezioni di flussi sonori circoscritti ed estraibili dal loro contesto, con inizio, fine e svolgimento preordinati, delimitati da silenzi iniziali e finali – per puntare

all'interpretazione del fluire complessivo dei suoni umanamente organizzati entro un dato scenario come rappresentazione di relazioni fra individui sulla base di saperi condivisi. In tal senso, dunque, conta non solo *cosa* si esegue durante una performance (in altre parole l'analisi formale), ma anche *chi* (l'individuo, uomo o donna nella sua singolarità, in quanto corpo sonoro *soundful body*) produce dei suoni, quando, rivolgendosi a chi, perché e così via.

Con un tale orientamento, da qualche anno mi interesso di un fenomeno particolare dei paesaggi sonori urbani, ossia la pratica musicale dei cosiddetti *buskers*. Ascoltando molto, soprattutto racconti e storie dei protagonisti, e dialogando (spesso anche via social-network) con alcuni di loro, la mia ricerca si propone di interpretare le strategie di articolazione di suoni e silenzi dell'artista da strada nell'interazione con il proprio fugace pubblico. In questa sede mi limito a poche disordinate riflessioni a carattere preliminare, in vista di un futuro più ampio e organico lavoro.

Un fenomeno non circoscrivibile

Storicamente, in inglese, *to busk* è derivato dall'antico italiano *buscare* (o spagnolo *buscar* o francese *busquer*). In origine, verso la metà del XVII secolo, il verbo pare designasse il vagare per i mari dei pirati a caccia di razzie, mentre nel XIX secolo è attestato a Londra per indicare la vendita nelle taverne di libri osceni e vietati, ma anche il mendicare e l'accattonaggio (Oliver 2003). Da qui, per estensione, *to busk* ha finito per designare l'intrattenimento in strada, significato che è andato consolidandosi nel corso del XX secolo, mantenendo costantemente connotazioni negative. Tale idea di intrattenimento è andata sempre più identificandosi con quella performance musicale, al punto che, ad esempio, l'*Oxford Dictionary On Line* offre come definizione principale del verbo: «Play music in the street or other public place for voluntary donations» (<http://www.oxforddictionaries.com>).

In realtà, l'attività di *busking* va ben al di là della pratica musicale, comprendendo una enorme varietà di forme espressive (performance teatrali, di marionette, numeri di acrobazia, giocoleria eccetera) con

richiesta – almeno di norma – di una libera offerta in denaro, detta anche “a cappello”. In pratica è impossibile tentare di circoscrivere i confini del fenomeno anche perché esso è in continua trasformazione. Sempre nuove “attrazioni” vengono costantemente proposte, così che ogni tentativo di carattere classificatorio o inventariale è destinato al fallimento. La musica, per la sua capacità di attirare l’attenzione, definire uno spazio e in esso lo scorrere del tempo, è presente quasi sempre nell’arte da strada, talvolta anche in forma di suono riprodotto, come sottofondo per azioni rappresentative di diverso tipo, eccetera⁵.

L’estrema molteplicità delle situazioni che qui interessano, imperniate sul far musica dal vivo, mette solitamente in gioco particolari strategie di interazione entro cui ciò che viene eseguito costituisce solo un elemento (non necessariamente quello cardine) di un complesso agire musicale: per dirla in una frase, *come si fa musica* è più importante del *cosa si esegue*. Si tratta di un agire che manifesta la singolarità dei performer nel costruire e condividere, pur in forma transitoria e temporanea, spazi sonori strappati a forza alla monotonia e al fastidio del background sonoro urbano.

Ancora ai nostri giorni, l’immagine del musicista da strada conserva una malcelata connotazione negativa: il *busker*, viene più o meno apertamente sottinteso, è un musicista che non ha trovato altro spazio per far musica se non in strada, dunque per definizione fuori dai “contenitori chiusi” dove la “grande tradizione” della musica occidentale, quella delle élite socio-economiche, dal medioevo in poi è andata man mano richiudendosi (Schafer 2001: 350ss.). E non a caso, anche fra i commenti più innocenti e bendisposti di entusiasti ascoltatori ricorrono frasi come “è un busker *ma* suona bene” “*nonostante* suoni in strada è un eccellente musicista” (basta solo far un “giro su *youtube*” per averne riscontro).

Nel contesto urbano, di norma, il musicista *busker* si rivolge a dei potenziali ascoltatori che, per definizione, ‘vanno di fretta’. Ascoltatori sconosciuti, da richiamare e attrarre al fine di creare una sorta di pubblico, in vero un pubblico effimero, verisimilmente disomogeneo, e pertanto

⁵ Intrattenimenti da strada silenziosi sono costituiti, ad esempio, dalle “statue umane”, dalle performance dei madonnari e così via.

atipico ed ineffabile. La sostanziale incoerenza esecutore/ascoltatore, infatti, è il tratto caratteristico del fenomeno, o meglio la sua avvertita 'anomalia'. Praticamente in qualunque altro scenario del far musica, al chiuso come all'aperto, nell'ambito delle diverse tradizioni esecutive, chi fa musica, in qualche modo, sa a chi si rivolge, immagina il proprio pubblico – per esempio in termini di competenze, canoni estetici, valori sociali eccetera – spesso sentendosi più o meno consapevolmente partecipe di esso, un suo rappresentante (benché ovviamente non manchino casi in cui il musicista avverta una rilevante estraneità con chi l'ascolta, come ad esempio i tanti professionisti costretti, per sbancare il lunario, a suonare in contesti non graditi). Allo stesso modo, chi sceglie di andare ad ascoltare qualcuno che suoni per lui, sa, più o meno nel dettaglio, di chi si tratti, immagina reciproche analogie, affinità, condivisioni, gli riconosce particolari competenze e così via. Un riconoscersi vicendevole – non importa quanto fondato – che viene confermato, sviluppato o messo in questione dall'atto performativo nella sua concretezza, in forme diverse a seconda degli scenari, delle tradizioni esecutive, e via dicendo.

Tutto ciò, di norma, negli spazi e nei tempi della *busking music*, non esiste: l'esecutore non sa a chi sta rivolgendosi, così come l'ascoltatore non sa, prima di passare fortuitamente da un dato posto, dell'esistenza di quel dato performer. È il caso a far incontrare esecutore/ascoltatore i quali vivono la propria estraneità reciproca nell'atto performativo. Mentre l'ascoltatore casuale può in qualunque momento allontanarsi fisicamente, uscendo dallo spazio/tempo musicale, il *busker* deve fare i conti con tale estraneità, cercare di superare, pur se in maniera approssimativa e per un breve lasso di tempo, la distanza congenita nella casualità della situazione esecutiva.

Eseguita da vari tipi di solisti o piccoli gruppi musicali la *busking music*, in generale, rivela la più grande variabilità di stili, generi e soprattutto di invenzioni espressive. Qualsiasi musica, in pratica, può e viene suonata in strada. Spesso, al fine di suscitare un interesse immediato il *busker* incentra la sua performance su *medley* di "musiche popolari", nel senso di popolarmente conosciute, grazie anche ai canali media – quali sono *popular evergreen*, famosi *folk-tunes*, jazz standard, e così via – vale a dire musiche facilmente riconoscibili da chi passa. Ugualmente,

arrangiamenti strani ed eccentrici di musiche ben conosciute – specialmente di pagine ricavate dalla cosiddetta musica classica o dai capolavori rock o altro – sono frequenti. In una diversa ottica, altri *buskers* rifiutano questa sorta di repentina *captatio benevolentiae* musicale, per puntare su nuove e originali proposte personali, includendo a volte delle proprie composizioni (con tanto di registrazione SIAE), una scelta che può sembrare paradossale nel ‘mondo *busker*’⁶. Non mancano poi coloro i quali puntano sull’evidenza di altri segni sonori, come ad esempio i riferimenti etnici – i gruppi di musicisti rumeni della Transilvania, gli indios andini (magari con supporto di effetti elettronici in stile new-age), gli scozzesi con *bagpipes*, e via dicendo (un caso del genere è studiato da Del Sordo 2005). A detta degli stessi *busker*, una efficace performance deve mescolare la singolarità/qualità dell’espressione musicale con una caratterizzata presenza scenica. Il musicista ha poco tempo per entrare in contatto con i suoi casuali ascoltatori, per comunicare con essi, dimostrare le proprie capacità. Una sapiente combinazione di passaggi virtuosistici, energia ritmica, *appeal* visivo, gesticolare divertente, o, al contrario, estrema compostezza dei movimenti, eloquio accattivante, battuta scherzosa pronta, è di basilare importanza per l’atto performativo nel complesso.

Così come qualsiasi espressione musicale, qualunque tipo di strumento e/o unione voce/strumento può e viene utilizzato. Si spazia dagli strumenti più comuni, quali chitarra (forse lo strumento più utilizzato, anche perché probabilmente il più diffuso nel cosiddetto mondo occidentale, adattabile ad ogni uso nelle diverse tipologie musicali), flauto, violino, fisarmonica, a strumenti ‘esotici’ (*digeridoo*, *berimbau*, *balafon*), o strumenti caratterizzati come *cimbalom*, *banjo*, *balalaika*, arpe celtiche, zampogne. Alcuni usano anche strumenti originali e bizzarri, come bottiglie accordate, percosse o sfregate alla maniera della *glass-harmonica*, *washboards*, carillon e campane, flauti vegetali eccetera. Dell’iconografia

⁶ La questione è alquanto controversa fra gli stessi *busker* che spesso, presentandosi come “musicisti fuori dai canoni”, “al di là delle regole”, tendono a rifiutare le leggi del diritto d’autore. Un buon numero di *busker* tuttavia a tali leggi fa ricorso come fonte di guadagno: rinvio la questione ad altra occasione.

storica fanno parte strumenti tipici quali il *busker organ* (organetto di barberia), la ghironda, il *music-box* e *piano-rolls*, che vivono oggi una fase di revival. Un caso particolare poi è l'*hang*, un metallofono di recente invenzione, ispirato allo *steel pan* (*steel drum*) messo a punto ai primi del 2000 in Svizzera, che ha guadagnato grande visibilità e diffusione proprio nell'ambito del fenomeno *busking*, per la singolarità del suono e per l'estrema facilità d'uso. Fra le categorie speciali in quest'ambito v'è quella dei cosiddetti *one man band*, musicisti capaci di fare spettacolo suonando più strumenti contemporaneamente.

La posizione nello spazio urbano ha ovviamente una cruciale importanza per la qualità delle performance *busker* – e, va da sé, anche per i relativi guadagni. I luoghi privilegiati, ovviamente, sono piazze e centri storici percorsi da tanti pedoni e con un basso rumore di sottofondo. Altri punti favoriti sono stazioni ferroviarie, capolinea dei bus, grandi centri commerciali, sottopassi pedonali, parcheggi e aree turistiche. Uno spazio particolare nelle megalopoli, transitate da masse di pendolari, è quello delle metropolitane dove si creano incontri reiterati fra musicisti e passeggeri che determinano speciali situazioni di interazione reciproca (Tanenbaum 1995). Anche il clima, ovviamente, è un altro fattore determinante dell'attività *busking* così come il periodo dell'anno – per dire, Natale è generalmente considerato il periodo migliore anche per la "predisposizione della gente". Alcuni *busker* non stanno fermi e propongono attività musicali itineranti.

Certe famose piazze europee ospitano regolarmente *busking music*. Anzi i *buskers*, in vari casi, hanno finito per rappresentare una componente ineludibile del paesaggio della piazza, uno degli elementi d'attrazione: difficile, ad esempio, immaginare senza *busker* le *Ramblas* a Barcellona, la *Place George Pompidou* a Parigi, il *Covent-Garden* a Londra, *La Gran Place* a Bruxelles – per non dire poi di luoghi considerati come una sorta di 'tempio' della *busking music* come Washington Square a New York al centro di complesse interazioni sociali fra gli stessi artisti (Prato 1984).

Di regola i *buskers* preferiscono il suono acustico, senza alcuna amplificazione, che comunque non viene esclusa a priori. In tempi recenti, infatti, sempre più spesso l'elettronica viene integrata nella proposta musicale, per esempio creando *loop* con programmi multitraccia o, più

semplicemente, usando basi musicali come accompagnamento di performance soliste, vocali o strumentali. Molti *busker* incidono dei compact disc con la propria offerta musicale che vendono durante le loro esibizioni – sovente da tale vendita, piuttosto che dall’offerta a cappello, provengono i maggiori ricavi economici. Sempre più utilizzati sono poi i nuovi media elettronici e i social network: numerosi *busker* hanno un proprio sito internet, delle pagine su Facebook, Myspace, Twitter, sovente con un ampio seguito virtuale di *followers* cui comunicare la propria attività, con indicazione di data, ora e luogo delle performance: in tal modo, ogni artista finisce per creare una sorta di gruppo di ascoltatori ‘fidelizzati’, che sovente partecipa realmente, in carne e ossa, alla performance, sulla base di nuove, particolari forme di relazioni interpersonali.

In generale, vi sono *busker* a tempo pieno che praticamente vivono di tale attività, così come *busker* occasionali che si esibiscono in strada per diletto e piacere, in una casistica illimitata – per sostenersi durante un viaggio, per racimolare dei soldi per lo studio e così via. Molti *busker* tendono a sottolineare che la propria attività in strada non ha solamente (o principalmente) la finalità di un guadagno economico ma si propone (anche) altri obiettivi: c’è chi afferma di fare *busking* per “incontrare persone”, per “fare musica all’aperto” uscendo dal chiuso di una sala prove, di un garage eccetera, ma anche per contribuire ad “abbellire l’ambiente urbano”, per un particolare “fascino della strada”. Insomma una volontà di partecipare in positivo al *soundscape* urbano, un ricercare inedite e imponderabili esperienze musicali (e dunque umane), che spesso si scontra con divieti, limitazioni quando non persecuzioni, oppure deve fare i conti con vari tentativi, più o meno espliciti e “spettacolari”, di regolamentazione e normalizzazione ad altri fini. In qualche modo, il senso comune – diciamo così – rifiuta o considera estraneo il far musica dei *busker*, una rappresentazione di alterità che si presta a differenti considerazioni.

Spazi sonori da costruire

Per quanto a mia conoscenza, il termine *busker* in Italia è arrivato negli anni Ottanta del Novecento, adottato, più o meno consapevolmente, per creare una distinzione con le pratiche musicali da strada considerate tradizionali – soprattutto i cantastorie, sia quelli del Nord (con piccola orchestrina) sia quelli del sud (voce solista con chitarra), gli imbonitori, i poeti improvvisatori eccetera, pratiche studiate dagli etnomusicologi (Leydi 1996). Diversamente da quanto avveniva in quasi tutta Europa, all'epoca, la figura dell'artista a cappello, magari impegnato nell'esecuzione di *popular music*, era poco diffusa nelle città e veniva considerata una recente importazione, frutto dei tempi, delle grandi trasformazioni sociali e dei movimenti giovanili degli anni Sessanta-Settanta.

Al luglio 1988 risale la prima edizione del *Buskers festival – On the road* di Pelago (Firenze), la prima manifestazione di questo tipo ideata da Gilberto Giuntini (allora, tra l'altro, segretario della Società Italiana di Etnomusicologia) insieme con Roberto Leydi (uno dei padri della moderna etnomusicologia italiana e presidente della SIE), alla quale ho avuto modo di collaborare attivamente – continuando per varie edizioni successive. Lo stesso anno, in agosto, nasceva il *Ferrara Buskers Festival*, ancora oggi il più importante e seguito fra gli innumerevoli altri festival sorti un po' ovunque in tutta Italia⁷.

Il *Festival* di Pelago era incentrato su una competizione, in vero paradossale, alla luce della mia consapevolezza odierna: i *buskers* dovevano iscriversi e ricevevano un posto assegnato nel centro storico del piccolo paese sulle colline fiorentine: una giuria anonima, girando per strade e piazze, decideva a chi assegnare il premio in denaro. Un momento importante del *Festival* era costituito dalle varie occasioni di riflessione, spesso in forma di tavola rotonda con la partecipazione, oltre che di

⁷ Con il venire meno della mia collaborazione, non ho più seguito le vicende (travagliate a quanto risulta da internet) del Festival di Pelago; ugualmente non ho seguito altri festival, che in realtà costituiscono un aspetto poco significativo, dal mio punto di vista, del *music busking* (vedi oltre).

etnomusicologi e antropologi, di vari musicisti da strada. Gran parte di tali incontri tendevano a definire una sorta di “figura ideale” del *busker* cercando anche di rintracciarne eredità storiche nelle antiche tradizioni degli aedi, degli *histriones romani*, dei menestrelli medievali – di fatto, operazioni di filiazione che avevano più a che fare con l’immaginario collettivo piuttosto che con la ricerca musicologica dal momento che mancano opportune fonti su cui tracciare eventuali linee di continuità, anche in considerazione del fatto che i fenomeni antichi di volta in volta tirati in causa facevano parte di mondi in cui fare musica all’aperto costituiva un’azione normale. Varie discussioni riguardavano anche come definire la musica prodotta dai *busker*, se musica “di strada”, “da strada” o altro in riferimento a categorie usate in etnomusicologia allora. Anche attraverso tali discussioni l’obiettivo del *Festival* era quello di dare dignità all’arte “da strada”, nell’auspicio che ciascun *busker*, al pari di qualunque musicista, fosse libero di svolgere la propria attività. Non a caso, gli incontri dei primi anni di Pelago avevano anche una finalità pratica, ossia l’elaborazione di un progetto di legge (ahimè mai portato a termine) per favorire l’attività dei *busker*, osteggiati dalle norme di pubblica sicurezza che richiedevano il pagamento di tasse per “l’occupazione di suolo pubblico” (al pari, quasi, di un cantiere edile) condito da varie angherie.

A distanza di tanti anni questo aspetto è certo migliorato, anche se non di molto nella sostanza. Varie città hanno istituito nei propri centri storici degli spazi per esibizioni pubbliche gratuitamente a disposizione dei *busker*. Di recente, in Italia, Milano si è proposta come capofila, istituendo una piattaforma informatica (Strad@perta entro il portale www.comune.milano.it) che offre la possibilità di prenotare on line uno spazio per l’esecuzione, mentre la stessa Anci si è dichiarata più volte a favore di una liberalizzazione generale dell’arte da strada. Sistemi di prenotazione degli spazi sono da decenni attivi all’estero, soprattutto per le piazze più ambite. In certi casi, prima per ottenere il diritto ad esibirsi, bisogna superare un esame con una giuria composta da *busker* esperti habitués del posto (è il caso del Covent Garden <https://www.coventgardenlondonuk.com/performer-enquiry>).

Tante altre città, invece, mantengono restrizioni, chiedono balzelli e pongono ostacoli, finendo anche per perseguire fisicamente l’artista – ho

assistito e documentato veri e propri inseguimenti di *busker* ad opera di forze di polizia municipale, l'ultima volta, nell'aprile 2013, nel cuore di Vienna, città che si auto-promuove turisticamente come "capitale mondiale della musica" dove, mi spiegavano "gli inseguiti", si può suonare in pubblico solo in spazi e tempi prestabiliti per legge – comprendendo anche dei "festival buskers".

L'ostilità nei confronti dell'attività musicale in strada ha una ben lunga 'tradizione' raggiungendo storicamente, tratti paradossali⁸. Se per il passato si possono rintracciarne le ragioni nelle strutture ideologiche e negli ordinamenti sociali, oggi la questione pare acquisire una sostanza per lo più simbolica. Un *busker* non fa certo 'paura' come un girovago nel XVII secolo; piuttosto rappresenta, in qualche modo incarnandola, una dimensione di estemporaneità che la nostra società tende ad esorcizzare.

Di fatto, il *busking* musicale, specialmente all'interno dei contesti urbani, costituisce per molti la principale – quando non l'unica – occasione per ascoltare musica dal vivo e quindi assistere ad una performance. La nostra organizzazione sociale della musica delega, infatti, l'atto esecutivo ad una ristretta minoranza di specialisti (professionisti o meno) entro luoghi precisi: nella 'nostra cultura comune' *fare musica*, di norma, non è una esperienza abituale e condivisa⁹. La maggior parte della gente, anzi,

⁸ Tra i tantissimi esempi, mi limito a segnalare la dura reprimenda di Friano (1665) contro ogni qual sorta di vagabondaggio, con particolare avversione contro quello musicale, il crudele e spietato volume di Raniero Paulucci di Calboli (1893) contro i suonatori ambulanti operanti a Londra e in larga parte costituita da appartenenti alla "bassa schiatta nomade dell'Italia meridionale"; oppure un curioso articolo anonimo apparso sul quotidiano *Gazzetta privilegiata di Venezia* il 21 luglio 1832 in cui si invoca addirittura un disegno per limitare la presenza della musica in strada, al fine di "salvaguardare l'udito" e ripristinare la quiete arrivando a affermare che «che ormai non v'ha operazione [...] che l'uomo non sia costretto di farla a suono di musica» di sottofondo. Su questo punto ho in corso di stampa il saggio Ignazio Macchiarella, *Scorci di paesaggi sonori ottocenteschi* che sarà incluso negli atti del convegno *Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento in Italia: una banca dati Artmus*, Venezia, Università Ca' Foscari gennaio 2014.

⁹ La questione è al centro di una ricca bibliografia etnomusicologica ben

trascorre la propria vita senza alcuna occasione per praticare o per ascoltare dal vivo (al di là di espressioni con ambiti e funzioni ben precise e previste, come possono essere la partecipazione al canto corale in chiesa, ai cori associati alle manifestazioni sportive, oppure l'ascolto di una banda di fiati e percussioni nei giorni di festa e via dicendo). Si tratta di un vero e proprio paradosso in quanto la nostra cultura vive nel 'suono musicale', o riprendendo una vecchia immagine di Umberto Eco (1964) vive immersa in un "acquario sonoro in cui la musica non è più consumata come musica ma come rumore". Tale immersione fa sì che la musica, nell'esperienza comune, venga *ipso facto* identificata come 'suono immateriale': un suono continuo che circonda l'esistenza e penetra nelle orecchie di chiunque, spesso anche contro la sua volontà, che riempie gli spazi come background, al pari del rumore del traffico, o altri frastuoni molesti (Frith 2003). Un susseguirsi continuo di brani, spesso differenti l'uno dall'altro per quanto riguarda la tipologia, la provenienza, il *sound* eccetera, senza logicità se non appunto quella del riempire il silenzio inteso come assenza da scongiurare.

In realtà la musica, per definizione, esiste in quanto risultato di un'azione, corrisponde alla materialità delle persone che interagendo fra di loro, entro scenari della vita sociale, ad essa danno vita. Un senso di fisicità del fare musica *normale* fino a tempi recenti (semplicemente: senza l'azione di individui in carne ed ossa la musica non esisteva) che, di fatto, si sta sempre più perdendo appunto per l'introduzione degli strumenti elettronici. Fare musica dal vivo, così, si sta trasformando in una attività di nicchia, qualcosa per cultori (il pubblico dei concerti), un intrattenimento per i più giovani, insomma qualcosa che non è *normale* nella vita sociale ma ha carattere di evento (nel senso di avvenimento memorabile).

In questo quadro – che qui per ovvie ragioni ho semplificato all'estremo – la performance del *busker* nello spazio urbano rinvia immediatamente alla concretezza del fare musica, rappresenta qualcosa d'altro rispetto all'incessante fluire della musica riprodotta dagli altoparlanti, a ciò che in inglese, con efficace espressione, si definisce

nota agli addetti ai lavori: per gli altri, rinvio al fondamentale Blacking 1986.

canned music, letteralmente musica conservata in barattolo¹⁰. Nel suo crearsi *nell'hic et nunc* della performance, la proposta del *busker* porta in primo piano l'esistenza di uno spazio precario del far musica, ne enfatizza il carattere effimero, avventuroso e imponderabile: per definizione, quando una esecuzione musicale ha inizio non è possibile conoscerne con certezza gli esiti concreti. Un tratto qualificante del far musica dal vero che è del tutto assente nella esperienza comune della *canned music*, e viene viepiù limitato perfino nella comune esperienza concertistica. Basti pensare alla invadente presenza dei computer sui palcoscenici della *popular music* (specialmente nel caso delle grandi *star*) che incidendo su ogni parametro, dall'intonazione delle voci alla scansione del tempo, tende ad annullare ogni elemento di aleatorietà, rendendo assai prevedibile ogni performance. Il suono del *busker*, dunque, rinviando ad una dimensione artigianale del far musica (al limite anche quando includa basi o piccoli supporti elettronici) ri-umanizza l'idea di musica, la riavvicina all'esperienza comune, si presenta, in larga parte, come una espressione dal carattere inclusivo, vale a dire alla portata di tutti.

Non si tratta, sia chiaro, di una manifestazione di spontaneità in senso assoluto: tutti i *busker* con cui ho avuto modo di dialogare sottolineano che la propria performance viene studiata in anticipo, immaginata come una coerente sequenza temporale. Uno spazio sonoro che non è riempito da una semplice successione di brani ma che presuppone momenti di passaggio logici da un brano al seguente e soprattutto situazioni di interazione con il pubblico casualmente raccolto. Situazioni, in cui ogni artista immagina come mettere in gioco il proprio estro, la propria presenza scenica e capacità di improvvisare, che per molti costituiscono il vero fulcro, la reale ragion d'essere dell'arte da strada. In tal senso, una performance *busker* non è indirizzata solamente all'udito ma esalta la dimensione multisensoriale insita nel fare musica: essa dunque è sempre qualcosa di più di un concerto – almeno nell'idea comune di questo termine nella nostra società contemporanea.

¹⁰ In questo senso l'immagine del *busker* possiede una sorta di 'alone di tradizione', che parrebbe evidente nella comune analogia con il menestrello medievale, cui si è accennato in precedenza.

Per definizione l'attività del *busker* si inserisce nell'ambiente urbano dove, di norma, i segni visivi predominano mentre ben pochi sono i segnali sonori. La presenza di un musicista da strada dunque dà risalto ad un angolo di paesaggio sonoro, finendo anche per mettere in evidenza l'incidenza ed il fastidio del rumore di fondo, a cui di norma non si fa caso. Non sempre il silenzio necessario per l'attività del *busker*, è dato. Spesso l'artista deve saperlo strappare al background acustico, magari ricavarlo con il proprio *far* musica. In più il *busker* sa che nella prospettiva dell'ascoltatore/destinatario lo spazio uditivo della performance non è costante: il suono viene avvertito da lontano, si intensifica man mano che ci si avvicina e va decrescendo di intensità nell'allontanarsi¹¹. A detta di diversi *busker* non si tratta tanto di coprire il rumore di fondo aumentando l'intensità della propria espressione musicale – finendo magari per far ampio ricorso agli amplificatori, strumenti concettualmente osteggiati – quanto di saper catturare pienamente l'attenzione dell'ascoltatore per “ricacciare sullo sfondo” quanto alla performance è estraneo. Insomma non si tratta di contrastare il background sonoro urbano ma di conquistare, entro esso, un proprio spazio riservato entro cui intessere significative, benché transitorie, interrelazioni musicali e dunque umane.

Nuove attenzioni

Negli ultimi anni la musica *busker* è oggetto di nuove attenzioni. Puntando sull'idea dell'intrattenimento curioso, bizzarro, eccentrico, in molti centri urbani, grandi e piccoli, in funzione della cosiddetta “promozione turistica”, è scoppiata una specie di moda del *buskers* festival – moda favorita anche, bisogna dirlo, dal basso budget di norma necessario. Nella loro varietà, aperti alla partecipazione di chiunque o riservati ad artisti invitati, a premi o senza, i *festival* enfatizzano la dimensione concertistica della *busking music*, il succedersi dei brani. Si tratta, comunque di una questione piuttosto controversa, anche nei discorsi degli stessi protagonisti (molti dei quali utilizzano i *festival* come

¹¹ Sulla relazione sorgenti/riceventi nello spazio urbano è fondamentale Giuriati 2010.

canali di auto-promozione, utili per la normale attività 'a cappello'), che rinvio ad altra occasione (cfr. tuttavia Gibson, Connell 2005: 210 ss.).

Per altro verso, alcuni media si sono occupati del fenomeno perseguendo differenti obiettivi. Il caso certo più noto, riportato infinite volte da giornali e televisioni di tutto il mondo, e continuamente riproposto dai social media, è quello di un cosiddetto "esperimento culturale" organizzato dal Washington Post. Su invito del quotidiano, che ha ovviamente ripreso tutto con varie telecamere nascoste, il 12 gennaio del 2007 il celebre violinista americano Joshua Bell, si è esibito in incognito nell'atrio di una stazione metro della città, suonando per circa quarantacinque minuti la *Ciaccona* dalla Partita n. 2 in Re minore di Johann Sebastian Bach (BWV 1004) ed altri brani dal repertorio "classico". Tale performance – racconta l'editorialista ideatore del presunto esperimento, Gene Weingarten, vincitore di un premio Pulitzer per l'articolo¹² – non venne molto considerata dalle 1097 persone transitate in quel lasso di tempo, che non ne riconobbero la grandezza, tanto che solo 27 individui si soffermarono ad ascoltare brevemente lasciando qualche spicciolo per un totale di 32,17 dollari. Un tale esito venne considerato scandaloso, poiché, come si rimarca nell'articolo e nel fiume di commenti successivo "all'esperimento", Bell, che suonava uno Stradivari del valore di 3,5 milioni di dollari, qualche giorno prima aveva riempito la Boston's Symphony Hall al costo medio di 100 dollari a biglietto. Insomma, una vicenda che dimostrerebbe l'incapacità della "gente" nel saper riconoscere "l'arte" – un'arte, va detto, concepita e presentata prettamente in termini di 'capitale estetico', vale a dire il costo dello strumento e del biglietto per il concerto della star del violino¹³. Senza soffermarsi troppo su questa

¹² Intitolato *Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? Let's find out* (8 aprile 2007), l'articolo si può leggere in http://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html (verificato il 31 ottobre 2014).

¹³ Sull'idea della musica come capitale estetico si può partire da Cook 2005. Indubbiamente della grande eco scatenata dai media si è giovato anche Bell il

vicenda (sulla cui approssimazione, a guardare i video disponibili e a leggere vari commenti, molto si potrebbe osservare), è ben evidente come essa, oltre a confermare – se ve ne fosse ancora bisogno! – il carattere relativo delle categorie estetiche, ribadisce, molto banalmente, che l'idea di musica assoluta, ossia come puro suono staccato da ogni contesto, fatta propria dalla musica classica occidentale dal XIX secolo in poi, sia propria di un contesto, circoscritto e straordinario, qual è una sala da concerto.

Più di recente, una particolare iniziativa, con finalità di propaganda pubblicitaria si è avuta a Milano. Qui, nel 2013, un istituto bancario per dimostrare la propria "apertura al territorio", proponendosi di "fondere culture diverse in un linguaggio comune e aprire la cultura musicale a un pubblico il più vasto e diversificato possibile [sic!]", ha organizzato un grande concorso per "musicisti di strada"¹⁴. Ad ogni *busker* è stato assegnato un spazio per la performance e alla gente di passaggio veniva chiesto di votare via internet. I cinque artisti più votati sono stati ammessi ad un concerto con l'orchestra della Scala, che si è tenuto l'11 febbraio 2014 in piazza Gae Aulenti (dunque all'aperto: sono stati gli orchestrali "a scendere in piazza" non i *busker* ad entrare in teatro), trasmesso in streaming, costituito da arrangiamenti di alcuni celeberrimi brani del repertorio classico, con l'inserimento dei suoni *busker*: per esempio la prima parte delle *Quattro stagioni* di Vivaldi con l'aggiunta di una sega musicale (ossia una normale sega a mano, stretta fra le ginocchia, posta in vibrazione curvandola diversamente e sfregando il lato non dentato con un archetto da violino, creando continui effetto di glissando, diffusa fra gli artisti da strada soprattutto del nord Europa)¹⁵.

quale non manca di dare spazio ad essa nel proprio sito internet (<http://www.joshuabell.com>) (verificato il 31 ottobre 2014).

¹⁴ Cfr. <https://www.unicreditgroup.eu/it/pressandmedia/events/2013/filarmonica-della-scala-members-to-perform-concert-with-street-m.html>. Il sito specifico della manifestazione www.musicstreets.unicredit.it non risulta più attivo (verificato il 30 ottobre 2014).

¹⁵ L'integrale del concerto è ancora visibile nel canale youtube <http://www.youtube.com/watch?v=eDC-v6uyX4I> (verificato il 30 ottobre 2014).

Festival ed iniziative del genere, al di là del loro effettivo valore ed interesse possono comunque essere considerate indicative di una nuova attenzione verso l'arte da strada, che forse, in fondo, contempla anche una certa tendenza normalizzatrice. Tuttavia, come molti *busker* fanno osservare, oggi c'è un maggiore apprezzamento nei loro confronti, rispetto a dieci-venti anni fa: e spesso in questo apprezzamento rientra anche un avvertito disappunto verso la freddezza e monotonia della musica che esce dagli altoparlanti. In questa prospettiva – secondo alcuni – si può parlare di una sorta di rivalutazione della presenza del *busker* come immagine della “gioia immediata del fare musica” – e ciò anche al di là degli aspetti tecnici e della qualità estetica di quello che viene proposto. In quanto fonte sonora la *busking music* rappresenta un indizio acustico di esperienze sociali e aspettative culturali, così che, forse, per molti, fermarsi ad ascoltare un *busker* è richiamare l'assenza di musica nella propria vita.

Il *busker* e il mondo attorno

Studiare la *busking music* offre l'opportunità di conoscere “persone assai speciali” quali sono gli artisti da strada. Speciali certamente come speciale è qualsiasi musicista nella sua unicità e nel suo interagire con altri musicisti e con il pubblico, ma un poco ‘più speciali’ (mi si consenta l'espressione) per la particolarità delle condizioni del loro far musica. Artisti che amano parlare di ciò che fanno, del senso che ad esso in maniera consapevole attribuiscono. A chiusura di queste poche note, vorrei solo accennare ad un concetto ascoltato più volte da *basker* di professione, come il milanese Claudio Niniano: vale a dire il concetto di necessità del suonare in strada¹⁶. Al di là di qualunque tipo di motivazione, spiega Niniano,

¹⁶ Raffinato *song-writer*, con una notevole varietà stilistica, frutto anche di una eclettica formazione, con lunghe esperienze *on-the-road* negli Stati Uniti, Claudio Niniano propone le sue articolare performance, sviluppando percorsi sonori intorno ai propri brani. Si esibisce di norma a Milano: attraverso il suo sito internet (<http://www.claudioniniano.com>) e la sua pagina facebook

esiste l'urgenza del suonare per il passante, non semplicemente per adularlo, ma per sperimentare un senso profondo di condivisione musicale, dal momento che, in quanto passeggeri, gli incontri con le persone in strada richiedono il massimo impegno, sono esperienze da vivere necessariamente in maniera intensa. Un senso di necessità, che forse, realmente è la chiave privilegiata per comprendere il fenomeno *busking music*.

Bibliografia

- Del Sordo 2005 = F. Del Sordo, *Sociologia della musica urbana. Artisti di strada a Roma*, Meltemi, Roma 2005.
- Blacking 1986 = J. Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano 1986 (ed. or. *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle 1973).
- Cook 2005 = N. Cook, *Musica una breve introduzione*, EDT, Torino 2005 (ed. or. *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2000).
- Eco 1964 = U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- Feld 2010 = S. Feld *Acustemologia*, in G. Giuriati, L. Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Epos, Palermo 2010, pp. 33-45.
- Feld 2012 = S. Feld, *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*, Duke University Press, Durham 2012.
- Friaroro 1665 = R. Friaroro, *Il vagabondo, ovvero sferza de bianti, e vagabondi*, Gio. Andrea Magri Stampatore, Pavia 1665.
- Frith 2002 = S. Frith, *Music and Everyday Life*, "Critical Quarterly" 44, 1, 2002, pp. 35-48.
- Gibson, Connell 2005 = C. Gibson, J. Connell, *Music and Tourism On the Road Again*, Channel View Publications, Tonawanda 2005.

(<https://www.facebook.com/pages/Claudio-Niniano>) dà notizie sulla propria attività informando il "suo pubblico" di luoghi e date delle sue esibizioni.

- Giuriati 2010 = G. Giuriati, *Percorrere la musica. Percorsi sonori processionali di musicisti e ascoltatori in uno spazio musicale*, in Giuriati, Tedeschini Lalli 2010, pp. 173-208.
- Giuriati, Tedeschini Lalli 2010 = G. Giuriati, L. Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, L'Epos, Palermo 2010.
- Oliver 2003 = P. Oliver, *Busk/Busking*, in J. Shepherd *et alii* (eds), *Encyclopedia of Popular Music of the world*, Continuum, London 2003, vol 2, pp. 120-121.
- Paynter 1996 = J. Paynter *Suono e struttura. Creatività e composizione musicale nei percorsi educativi*, EDT, Torino 1996.
- Prato 1984 = P. Prato, *Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City*, "Popular Music", 4, 1984, pp. 151-164.
- Leydi 1996 = R. Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, Lim, Lucca 1996 (2 voll.)
- Paulucci di Calboli 1893 = R. Paulucci di Calboli, *I girovaghi italiani in Inghilterra ed i suonatori ambulanti, appunti storico-critici*, S. Lapi, 1893.
- Schafer 1977 = M. Schafer, *The tuning of the world*, Knopf, New York 1977 (trad. It. *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano 1985).
- Schafer 2001 = M. Schafer, *Musica/non musica, lo spostamento delle frontiere*, in J.J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2001, vol. 1, pp. 348-359.
- Tanenbaum 1995 = S. Tanenbaum, *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*, Cornell University Press, Ithaca-NY 1995.

L'autore

Ignazio Macchiarella

È professore associato di etnomusicologia all'Università di Cagliari. È presidente del Comitato Italiano dell'ICTM (International Council for Traditional Music/Unesco) e Vice-chairman of the Study Group on Multipart Singing dello stesso ICTM. Studia soprattutto le *multipart music*, i rapporti fra musica e religione/musica e rito; l'attualità del *far musica* negli

Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole

scenari della vita sociale contemporanea
(<http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>).
Email: macchiarella@unica.it

La matematica nell'estetica dei suoni

Lucio Cadeddu

Introduzione

Nell'immaginario collettivo la matematica e la musica sono due discipline ritenute quasi antipodali: fredda e rigorosa la prima, emozionante e fantasiosa la seconda. Nella realtà, tuttavia, le due discipline sono sempre state molto vicine l'una all'altra e oggi, soprattutto dopo l'avvento delle tecnologie digitali, il legame si è profondamente rafforzato. In questo articolo si metteranno in evidenza le profonde interrelazioni tra le due discipline dal punto di vista dell'estetica dei suoni generati dalla musica, soffermandosi in particolare sul concetto di qualità percepita per mezzo dei nuovi formati digitali.

Rappresentazione del mondo reale

Da sempre l'uomo si è sforzato di rappresentare gli avvenimenti e le percezioni del mondo fisico tramite grandezze, misurazioni, proporzioni e confronti. Le prime unità di misura erano certamente *analogiche*. Il termine si può far risalire al sec. XVIII e deriva dal greco *analogikós*, proprio dell'analogia, che si fonda sull'analogia, sulla proporzione (*análogos*). In altre parole si misura una grandezza fisica ponendola in correlazione proporzionale con un'altra. Le seguenti grandezze fisiche possono essere rappresentate tramite trasformazioni analogiche:

TEMPERATURA ➡ ALTEZZA (della colonna di mercurio di un termometro);

PRESSIONE ACUSTICA ➡ INTENSITÀ di un segnale elettrico (microfono o altoparlante);

TEMPO ➡ POSIZIONE delle lancette dell'orologio.

Una grandezza fisica, tuttavia, può essere agevolmente e, talvolta, più convenientemente, rappresentata mediante un insieme discreto di numeri, ad esempio:

TEMPO → ore, minuti, secondi (1 giorno = 86.400 cifre);

INTENSITÀ SONORA → n° finito di “passi” di un potenziometro;

VELOCITÀ → n° finito di cifre di un tachimetro.

Questo tipo di proporzionalità prende il nome di rappresentazione digitale (dal latino *digitālis*, proprio di un dito (*digitus*) o delle dita; nel sec. XX dall'inglese *digit*, cifra).

La rappresentazione *digitale* ha lentamente ma inesorabilmente preso il sopravvento su quella *analogica*, soprattutto quando si tratta di immagazzinare informazioni su supporti multimediali o su computer. Di conseguenza, suoni, immagini statiche e filmati possono essere convertiti in sequenze di numeri e conservati inalterati, copiati senza possibilità di errore e trasmessi a distanza. In pratica tutto ciò che ascoltiamo e vediamo oggi è una rappresentazione digitalizzata (*quantizzata*) della realtà.

L'esigenza di *quantizzare*, ovvero di rappresentare digitalmente, con sequenze numeriche, dati nativi *analogici*, nacque, negli USA, intorno agli anni '40 per scopi militari. Durante la seconda guerra mondiale trasmettere a distanza informazioni, senza possibilità di errori nella comunicazione, era un'esigenza bellica fortissima. Gli ordini dati alle truppe da una parte all'altra dell'Atlantico dovevano poter essere trasmessi in modo nuovo, veloce, economico e sicuro.

Come digitalizzare le informazioni, ad esempio i messaggi audio, fu uno dei cardini dell'attività di ricerca di Claude Elwood Shannon, matematico e ingegnere americano che pubblicò il “teorema del campionamento” sui *Proceedings of the Institute of Radio Engineers* (Shannon 1949), come seguito della sua opera monumentale “A Mathematical Theory of Communication” (Shannon 1948). La sua prima formulazione originale risale tuttavia al 1940. Tutto può essere ricondotto al matematico E.T. Whittaker e al suo studio sulle serie (funzioni) cardinali (Whittaker

1915), dove il matematico britannico riusciva ad associare una sequenza infinita di numeri a un *segnale* continuo.

Risultati analoghi furono scoperti da F. J. W. Whipple ben cinque anni prima ma non furono mai pubblicati. Inoltre, cinque anni dopo il lavoro di Whittaker, il matematico giapponese K. Ogura pubblicò (Ogura 1920) un lavoro nel quale per la prima volta si diedero delle condizioni affinché la serie formale di numeri esprimesse effettivamente la funzione (il *segnale* ovvero l'informazione analogica) data. Lo stesso Ogura, curiosamente, attribuì questo risultato al precedente lavoro di Whittaker.

Nel 1928 Harry Nyquist definì il legame tra massima frequenza del segnale da digitalizzare e frequenza di campionamento (Nyquist 1928). Fu solo nel 1948 che Shannon riorganizzò i risultati in linguaggio moderno e trovò le applicazioni al campo delle comunicazioni. Alla fine degli anni '50, nella comunità scientifica occidentale giunse però la notizia che, nel 1933, un ingegnere russo, V. Kotel'nikov, trovò e applicò il teorema del campionamento in maniera indipendente (Kotel'nikov 1933).

Per questa ragione il teorema di Shannon è spesso chiamato WNKS (Whittaker-Nyquist-Kotel'nikov-Shannon). Per una panoramica approfondita e una precisa cronistoria del teorema del campionamento si veda il recente *survey paper* di Michael Unser (Unser 2000). In apertura, Unser così riassume il contributo del lavoro di Shannon al progresso delle comunicazioni:

It is undoubtedly one of the theoretical works that has had the greatest impact on modern electrical engineering. In order to formulate his rate/distortion theory, Shannon needed a general mechanism for converting an analog signal into a sequence of numbers (Unser 2000: 1).

Esponiamo in breve e con le dovute approssimazioni un'idea del come si possa giungere a questo straordinario risultato del trasformare tutta la realtà sensibile in sequenze di numeri.

Per semplicità, immaginiamo di voler convertire un messaggio sonoro in una sequenza *digitale*. Il messaggio è un segnale analogico quando viene captato da un microfono e da esso è trasformato in un segnale elettrico

variabile nel tempo. Tale segnale elettrico, in estrema semplificazione, è un'onda che varia nel tempo. Per trasformare quest'onda variabile in numeri si procede a *fotografarla* un elevato numero di volte al secondo, come se si facessero tante istantanee di un'immagine in movimento. Ognuna di tali istantanee è associata a un numero (questo sarebbe il valore dell'onda campionata) e la sequenza di numeri è il nostro codice digitale.

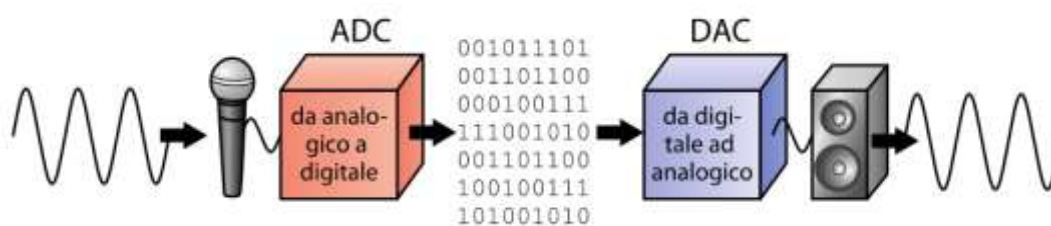


Fig. 1 – Schema a blocchi della conversione ADC/DAC (elab. L. Cadeddu).

Nel diagramma in Fig. 1 questo compito viene svolto da un dispositivo elettronico che si chiama ADC (*Analog to Digital Converter*, ossia convertitore da analogico a digitale). Una volta che il segnale è convertito in una sequenza numerica può essere trasmesso a distanza, senza errori, immagazzinato dentro un supporto digitale (CD/DVD, USB drive, hard disk) ed eventualmente riconvertito nel segnale analogico originario grazie a un processo inverso, detto conversione digitale analogica, svolta da un dispositivo denominato DAC (*Digital to Analog Converter*).

Dopo questo ultimo passaggio la sequenza di numeri è nuovamente un segnale elettrico variabile che può essere amplificato e inviato a un altoparlante che riprodurrà nuovamente il messaggio audio originale, con una procedura di conversione elettro-meccanica analogica (ma inversa) rispetto a quella realizzata dal microfono.

Questo procedimento, permesso dal teorema di Shannon, è alla base di tutte le comunicazioni delle quali facciamo uso ogni giorno, dalla telefonia, all'ascolto della musica, dalla visione dei film alla condivisione di video e suoni su Web. Più precisamente, il teorema fornisce delle fondamentali indicazioni sulla frequenza con la quale si dovrebbe

fotografare (campionare) un segnale analogico tempo continuo in maniera tale che la sua successiva ricostruzione, passando nuovamente da numeri (tempo discreto) a valori analogici, sia esente da errori, perdita o surplus di informazioni (il cosiddetto fenomeno dell'*aliasing*).

Tale minima frequenza, detta "frequenza di Nyquist", deve essere strettamente maggiore del doppio della frequenza massima del segnale che si intende campionare. Ad esempio, un segnale sonoro con frequenza massima di 20.000 Hz (il segnale più acuto che l'orecchio umano possa percepire) dovrà essere campionato almeno 40.001 volte al secondo. Per questa ragione la frequenza di campionamento utilizzata nei Compact Disc è stata fissata in 44.100 Hz, consentendo pertanto la perfetta ricostruzione di un segnale audio con frequenza massima di 22.050 Hz.

Breve cronistoria dei supporti audio

Sin dalla metà del 1800 l'uomo si è posto il problema del come rendere ripetibile un evento sonoro o musicale. Negli anni i dispositivi realizzati per questo scopo sono stati numerosi, di seguito proponiamo una breve cronistoria dei supporti audio per la registrazione e la riproduzione della musica:

- 1857/1895 (Edison-Berliner): fonografo a cilindro e su disco (78 giri)
- 1925: registrazione elettrica, via microfono
- 1935: registrazione analogica su nastro magnetico
- 1948/1950: disco in vinile (33 giri contro 45 giri)
- 1963: registrazione analogica su *compact cassette*
- 1982: registrazione digitale su CD
- 1987: registrazione digitale su cassetta (DAT)
- 1993: MPEG-1 Audio Layer III (MP3)
- 1999/2004: formati *lossless* (FLAC, ALAC etc.)

La storia dei supporti audio, come qui riassunta, è controversa, in quanto non sempre la soluzione qualitativamente migliore ha avuto il sopravvento. Spesso sono stati adottati come *industry standard* dei sistemi

qualitativamente inferiori ma economicamente più convenienti. Per citare un esempio classico, sia sufficiente ricordare come il disco 33 giri (il cosiddetto *LP microsolco*) fu preferito ai formati concorrenti (45 e 78 giri) principalmente perché nello stesso spazio fisico consentiva di immagazzinare più minuti di musica e non perché la qualità della riproduzione fosse superiore.

Più recentemente, il successo dello standard digitale MP3 è tutto da attribuire alla praticità di questa soluzione tecnica più che alla qualità del risultato estetico-musicale.

Dallo standard CD a MP3

Nel 1993 un gruppo di ricercatori del Fraunhofer Institute mise a punto un sistema per ridurre lo spazio necessario per immagazzinare dati digitali relativi a video e suoni. Il contenuto standard di un comune CD Audio ammonta a circa 650 Mb di dati, una quantità che rende assolutamente poco pratica e conveniente la trasmissione a distanza. Codificando convenientemente questa mole di dati in standard mp3 lo spazio occupato si può ridurre di un fattore 10, ovvero un CD Audio si può contenere in appena 65 Mb.

Per ridurre in maniera così drastica lo spazio occupato occorre ricorrere a diverse soluzioni che, di fatto, abbassano la qualità del messaggio musicale contenuto nel CD, escludendo intere porzioni dell'informazione ivi immagazzinata. In estrema sintesi, queste sono le strategie per raggiungere il risultato finale:

- 1) Il messaggio audio viene suddiviso in 32 bande di segnale, e si implementa un'analisi dello stesso escludendo alcune porzioni di frequenze che sarebbero quasi inudibili a causa del cosiddetto "effetto mascheramento" (un suono forte molto vicino in frequenza maschera la presenza di un suono più debole). Si veda Fig. 2.



Fig. 2 - Un segnale forte, vicino in frequenza, maschera uno debole (elab. L. Cadeddu).

- 2) Si applica il cosiddetto *Joint Stereo coding* (Intensity Stereo e Mid/Side stereo). In pratica, al di sotto di una certa frequenza, il segnale a due canali (stereofonico, destro-sinistro) viene unificato e trasformato in monofonico. Si sfrutta in questo modo l'incapacità fisiologica dell'orecchio umano di discernere in maniera precisa la provenienza di un suono a bassa frequenza. La codifica *Mid\Side* sfrutta il fatto che le differenze di informazione tra canale destro R e sinistro L sono piccole e pertanto se ne codifica uno solo, insieme alla differenza tra i due (L-R), arrivando quasi a dimezzare lo spazio impiegato per la codifica di due canali completamente separati.
- 3) Si applica infine una compressione dei dati, detta di Huffman, di tipo *lossless*, ovvero senza perdita di informazione (equivalente alle compressioni .zip o .rar dei file di dati).

Tutto questo, come preannunciato, porta a una riduzione massima teorica dello spazio necessario di un fattore 10:1, un vantaggio enorme, ottenuto però a scapito della qualità. Questo vantaggio logistico ha tuttavia consentito allo standard MP3 di ottenere un larghissimo successo industriale e commerciale, con inevitabili conseguenze che andiamo a esaminare.

Conseguenze

Un sottoprodotto della possibilità di disporre di file musicali a basso costo e dal ridotto ingombro ha fatto esplodere il fenomeno della cosiddetta *piped music* (detta anche *canned music*) ovvero la musica diffusa in continuazione come sottofondo in luoghi pubblici, esercizi commerciali, aeroporti ecc. Per *piped music* o *canned music* si intende, letteralmente, musica in scatola, intubata. La sostituzione del silenzio naturale con musica di bassa qualità a basso costo ha avuto e continua ad avere ricadute disastrose sia sul mondo della musica stessa, sia sulla capacità di concentrazione e sul conseguente rendimento lavorativo dei lavoratori esposti a questo genere di inquinamento ambientale continuo.

In una recente ricerca condotta da Nick Perham e Joanne Vizard dell'Università di Cardiff, dal titolo *Can Preference for Background Music Mediate the Irrelevant Sound Effect?*, circa gli effetti del rendimento cognitivo in ambienti inquinati da *piped music* si evidenzia come la capacità di memorizzare e ricordare sequenze anche molto semplici di informazioni è influenzata negativamente dal rumore ambientale sotto forma di musica di sottofondo (Perham 2010: 1).

Results revealed performance to be poorer for both music conditions and the changing-state speech compared to quiet and steady-state speech conditions. The lack of difference between both music conditions suggests that preference does not affect serial recall performance.

Il mondo della musica ha persino prodotto opere destinate esclusivamente alla fruizione pubblica tramite *piped music*. Si ricordano *Music for airports* di Brian Eno (1978, Polydor) e la *Music for elevators* della Muzak Holding Corporation, attiva già a partire dagli anni '30 negli Stati Uniti.

La *Music for airports* era nata in esatta contrapposizione all'offerta artistica di basso livello prodotta dalla Muzak Holdings Corp., come lo stesso Eno ebbe modo di sottolineare nelle note che accompagnavano il suo lavoro "Music for Airports / Ambient 1", PVC 7908 (AMB 001) (1978).

The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces – familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention.

Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music (Eno 1978).

Sfortunatamente gli sforzi di Brian Eno restarono confinati nella nicchia dei cultori della musica colta e così gli spazi pubblici continuarono ad essere invasi da suoni a basso costo e dal contenuto artistico trascurabile. In tempi recenti è aumentata notevolmente la sensibilità dei consumatori nei confronti dell'inquinamento acustico ambientale sotto forma di *piped music*.

A Linz, in Austria, nel 2009, prende vita il progetto Hörstadt, la cosiddetta "Acoustic City": negozi, locali pubblici e ristoranti eliminano la musica di sottofondo e si creano nella città delle aree silenziose dove la *piped music* è vietata. La responsabile del progetto, Eva Lichtenberger, ne spiega le motivazioni in un'intervista concessa all'European Greens Party presso il Parlamento Europeo:

According to European statistics 125 million inhabitants are acoustically disabled – a quarter of the whole European population! A third of all heart – and circulation – related diseases are due to acoustic stress, nevertheless there is almost no political reaction. The Linz-project is not about noise and how to avoid it. It is not an attempt to create absolute silence – it is about freedom of choice (Lichtenberger 2009).

Sulla stessa falsariga si muove l'organizzazione di consumatori Pipedown, fondata a Salisbury, in Inghilterra. Tra le attività nate in seno a tale organizzazione si nota la stampa di diverse guide turistiche "Quiet Towns" che elencano i luoghi pubblici silenziosi nelle seguenti città: Londra, New York, Parigi e Amsterdam. Pipedown si fa portavoce, presso le istituzioni e il mondo dell'industria, della *Campaign for freedom from piped music in public places*, un primo tentativo di far calare drasticamente i livelli di *piped music* nei luoghi pubblici.

Conclusioni

La matematica e i suoni hanno da sempre mostrato un legame indissolubile, sin da quando i primi Pitagorici codificarono le note musicali, associandole a frazioni di lunghezza di una corda. I diversi toni di una scala erano pertanto collegati ai rapporti tra numeri interi (i cosiddetti *numeri razionali*) in maniera tale che, ad esempio, una corda dimezzata suona l'ottava superiore, ridotta ai suoi $3/4$ la quarta, ridotta ai suoi $2/3$ la quinta ecc.

Oltre 2000 anni dopo, tutta la musica attuale viene codificata, trasformata in numeri binari e trasmessa grazie ad algoritmi matematici che si basano sul teorema di Shannon, il quale consente di trasformare la realtà di un evento sonoro in una sequenza di bit che ne permettono la perfetta ricostruzione. L'abuso di sofisticati e complessi algoritmi di compressione dei dati, invece, ha impoverito la struttura armonica dei suoni e ha facilitato la diffusione della cosiddetta *piped music*. Oggi, grazie ad algoritmi di compressione *lossless* (senza perdita di informazione) è possibile immagazzinare, senza alcun impoverimento qualitativo, una gran quantità di musica in spazi estremamente contenuti. Ad esempio, i dati di 3000 Compact Disc musicali possono essere compressi in formato .flac (acronimo per *Free Lossless Audio Codec*) e contenuti in uno spazio fisico di appena 1 Terabyte.

Da questo punto, e dalla lotta all'inquinamento sonoro, si può ripartire per dare nuova dignità alla musica e al suo ruolo principe nella vita di ogni individuo.

Bibliografia

- Kotel'nikov 1933 = V. A. Kotel'nikov, *On the Carrying Capacity of the "Ether" and Wire in Telecommunications*, Material for the First All-Union Conference on Questions of Communications, Izd. Red. Izd. Red. Upravlenie Svyazi RKKA, Moscow 1933.
- Nyquist 1928 = H. Nyquist, *Certain topics in telegraph transmission theory*, "Transactions of the American Institute of Electrical Engineers", vol. 47, Apr. 1928, pp. 617-644; reprint in "Proceedings of the Institute of Electrical and Electronics Engineers", vol. 90, n. 2, Feb. 2002.
- Ogura 1920 = K. Ogura, *On the theory of interpolation*, "Tôhoku Math. J.", vol. 17, 1920, pp. 129-145.
- Perham, Vizard 2010 = N. Pehram, J. Vizard, *Can Preference for Background Music Mediate the Irrelevant Sound Effect?*, "Applied Cognitive Psychology", vol. 25, issue 4, 2011, pp. 625-631, published online: July 20, 2010 in Wiley Online Library (DOI: 10.1002/acp.1731).
- Shannon 1948 = C. E. Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, "The Bell System Technical Journal", vol. 27, n. 3, 1948, pp. 379-423, 623-656.
- Shannon 1949 = C. E. Shannon, *Communication in the Presence of Noise*, "Proceedings of the Institute of Radio Engineers", vol. 37, 1949, pp. 10-21; <http://nms.csail.mit.edu/spinal/shannonpaper.pdf>
- Unser 2000 = M. Unser, *Sampling-50 years after Shannon*, "Proceedings of the Institute of Electrical and Electronics Engineers", vol. 88, n. 4, 2000, pp. 569-587.
- Whittaker 1915 = E. T. Whittaker, *On the functions which are represented by the expansions of the interpolation theory*, "Proceedings of the Royal Society of Edinburgh, Section A", vol. 35, 1915, pp. 181-194.

Sitografia

Eno 1978 = B. Eno, *Music for Airports / Ambient 1*,
http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html (ultimo
accesso il 30/09/2014).

Lichtenberger 2009 = E. Lichtenberger,
[http://europeangreens.eu/news/acoustic-cityh%C3%B6rstadt-
initiative-linz-austria](http://europeangreens.eu/news/acoustic-cityh%C3%B6rstadt-initiative-linz-austria) (ultimo accesso il 30/09/2014)

Pipedown: <http://www.pipedown.info>

Flac: Free Lossless Audio Codec, <https://xiph.org/flac/>

L'autore

Lucio Cadeddu

Docente di Analisi Matematica presso il Dipartimento di Matematica e Informatica della Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi di Cagliari. Autore di diverse pubblicazioni su riviste scientifiche internazionali, svolge la sua attività di ricerca nel campo delle equazioni alle derivate parziali. Si occupa di studiare i legami tra musica e matematica. Editore e direttore responsabile della rivista di divulgazione tecnico-scientifica TNT-Audio (www.tnt-audio.com).

Email: cadeddu@unica.it

Il suono nel rapporto uomo-animale

Carlo Maxia

In questo articolo intendo presentare alcuni elementi di riflessione sul rapporto uomo-natura, uno dei temi classici dell'antropologia, ma inteso in un'accezione pressoché inedita, ovvero quello della relazione culturale dell'uomo con l'animale. Nei classici dell'antropologia (cfr. Evans-Pritchard 1980) l'animalità è stata infatti per lo più intesa come una delle principali fonti materiali e/o simboliche da cui le culture umane hanno attinto per trarre sostentamento e assegnare significato alla vita umana (cfr. Lévi-Strauss 1991).

La possibilità di parlare di "relazione culturale" uomo-animale nell'ambito specifico dell'allevamento caprino brado e semibrado sardo, cui faccio riferimento, discende indubbiamente dall'accezione antropologica di "pastoralismo" che indica un particolare modo di vita, non solo un modo di produrre (Angioni 1989, Fabietti, Salzman 1996, Murru Corrigan 1998, Maxia 2013). Un modo di vita in cui gli animali allevati svolgono un ruolo fondamentale e sono ritenuti, pur nella loro alterità, come esseri senzienti, agenti e inter-agenti.

Per poter parlare di "relazione culturale" non è certamente sufficiente evidenziare la stretta e continua interazione tra l'uomo e l'animale o la condivisione di un contesto, che avviene, almeno in parte, anche nei modelli intensivi di allevamento. Occorre, invece, cercare di fare luce sui modi di costruzione e di adattamento a un *habitat* specifico del pascolo brado, inteso non solo in senso spaziale o pedologico ma anche come orizzonte di "senso" sia per gli uomini che per gli animali, e come una piattaforma negoziale su cui si innestano delle forme interspecifiche di interazione e di comunicazione.

Comunicazione

Il canale privilegiato della comunicazione interspecifica individuato è quello sonoro. In generale, le capre allevate sono in grado di riconoscere il suono del proprio nome e quello di alcuni altri richiami vocali che le inducono a svolgere specifiche azioni. Ma i gesti e i suoni espressi dal pastore sono unicamente in grado di veicolare richieste specifiche nel “qui e ora”. Essi non garantiscono, infatti, di incidere sulla condotta degli animali quando il gregge pascola privo della presenza umana, come accade di frequente. A questo scopo si ricorre all’impiego dei campanacci.

Le forme di comunicazione rese possibili da tali strumenti fanno leva su alcune propensioni spontanee degli animali, ciò che nel “senso comune scientifico” viene chiamato istinto e che i pastori indicano come comportamenti “per natura”: «*su pegasus* (l’animale) è “per natura”», E. D., Armungia.

L’analisi della relazione e della comunicazione interspecifica¹⁷ ha evidenziato il rilevante ruolo attribuito dai pastori all’interlocutore animale, l’elevata considerazione e la fiducia riposta nelle sue capacità, riconosciute come differenti ma al contempo utili (e utilizzabili), proprio perché intese come più vicine alla natura, se non come espressioni dirette della natura.

Attraverso un approccio che si potrebbe dire “empatico”, il pastore tende a far proprio l’istinto animale, a incorporarlo, a fidarsi del suo fare “per natura” e a trarre spunto sia per interpretare, sia per incidere sulle dinamiche dell’ambiente naturale. Allo stesso tempo, egli tenta di coinvolgere gli animali in una dimensione culturale, inducendo comportamenti appresi e condivisi, negoziando con essi un “linguaggio” simbolico di gesti, parole e suoni.

Il fine ultimo di tutto ciò è il controllo dei movimenti del gregge nell’ampio spazio del pascolo brado.

¹⁷ «Without any vocal exchange a negotiation of some kind takes place between man and domestic animals. Through mutual learning an arrangement emerges whereby the attitude of one is adapted to the expectations of the other and to which some authors attribute the notion of a “contract”» (Le Neindre 2009: 8).

Suoni e paesaggio sonoro

Ancora oggi in Sardegna il territorio destinato al pascolo brado o semibrado nega allo sguardo il suo carattere di artefatto operativo¹⁸ e il suo pieno coinvolgimento in attività assidue (Angioni 1989: 61). Ciò è legato a una elaborazione pressoché invisibile dello spazio che si avvale soprattutto della dimensione sonora e che si combina alla scelta accurata di alcuni punti significativi per il bestiame: gli spazi del pascolo, dell'abbeverata e del riposo.

I campanacci sono strumenti estremamente semplici ma polifunzionali. I loro suoni sono al centro della complessa dinamica della domesticazione e incidono profondamente, vincolandoli, sui tre "soggetti" principali: l'uomo, gli animali, l'ambiente. Il loro impiego favorisce una precisa elaborazione culturale dello spazio naturale attraverso l'organizzazione del comportamento animale. In realtà i suoni dei campanacci risultano efficaci non solo per gli intenti pratici del lavoro, ma offrono e sostengono, più in generale, un'indispensabile presa cognitivo-simbolica sulla natura.

Non irriflessi ed empirici, il sapere e l'agire tecnici sono pensiero per fare, pensiero fattivo che, sebbene non si espliciti di solito nel dire, in ogni cultura dà senso, oltre che utilità, alle cose [...], e quindi dà senso e identità a chi le fa, che si sa operatore e si sente rappresentato e realizzato dal suo operato, perché il suo operato è pensiero anche emozionale che si è fatto cosa, variamente utilizzabile anche oltre il presente materiale (Angioni 2011: 25)

¹⁸ La definizione di "artefatto operativo" qui proposta corrisponde in parte a quella di "artefatto cognitivo" riportata da Massimo Squillacciotti: «... è un prodotto materiale realizzato dall'uomo [...] che contiene il sapere tecnico del suo produttore; che si pone come strumento per una pratica (socialmente riconosciuta); che si pone come interfaccia o *medium* con i suoi fruitori; che presuppone un processo cognitivo di astrazione e rappresentazione» (Squillacciotti 2009-2010: 4). La parziale corrispondenza dei due concetti è ovviamente legata, nel nostro caso, alla eterogeneità esperienziale delle specie e pertanto all'impossibilità di poter parlare di un processo cognitivo pienamente condiviso, ma di poter, nel contempo sottolineare una certa operatività condivisa.

La relativa assenza di segni “visibili” e di limiti artificiali al pascolo del gregge non deve indurre a intendere tali spazi come “naturali”. È il suono dei campanacci, infatti, a svolgere il ruolo di delimitazione simbolica dello spazio e a rimarcare l’intervento umano. Il compito centrale dei campanacci ricomprende la creazione e la programmazione di un intero *habitat* specifico, triplicemente inteso come contesto congeniale alle attività umane, al ciclo di vita degli animali e a quello della vegetazione. Tale *habitat*, che ho voluto indicare con l’espressione “habitat-caprile”, evidenzia come lo sforzo principale dei pastori miri a intervenire sulla natura animale più che sullo spazio, attraverso il sapiente uso dei suoni e il ricorso a una precisa progettazione di percorsi di pascolo, le *filàdas* (Maxia 2005a). Lo spazio così organizzato, permette forme di percezione, interpretazione e “manipolazione” condivise all’interno di una cultura transpecifica.

Aspetti pratici: l’organizzazione umana e animale dell’habitat-caprile

La polivalenza del suono dei campanacci si manifesta a partire da applicazioni pratiche. Una di queste corrisponde a una sorta di sigillo sul diritto all’uso esclusivo di una porzione di territorio. Un’altra riguarda la “identità sonora” del gregge, ma anche quella del pastore. Il suono è infatti socialmente riconosciuto, poiché basato sulla scelta personale di timbriche specifiche da parte di ciascun pastore. L’identità sonora, veicolata e ribadita dalla presenza costante del bestiame sul territorio, rappresenta una sorta di marchio sonoro riconoscibile a distanza, ma anche l’espressione sonora di quella porzione di territorio, articolato nelle *filàdas*.

Un’analisi più attenta dell’organizzazione dell’habitat-caprile attraverso i suoni permette di evidenziare le dinamiche complessive del processo di allevamento e di rivalutare l’importanza del ruolo degli animali e dell’ambiente. Ciò induce a reinterpretare il ruolo del pastore che, piuttosto che dominare dall’alto la natura, risulta più semplicemente come uno fra gli agenti di un contesto, contemporaneamente “umanizzato” e “animalizzato”.

Nell'habitat-caprile, infatti, si evidenziano due principali forme di agentività (quella umana e quella animale) che, pur nella loro eterogeneità, mostrano caratteri di complementarietà, interazione, negoziabilità. Analogamente l'ambiente, in quanto soggetto a variazioni autonome e a forme di "reazione"¹⁹ al complesso delle azioni umane e animali, può essere efficacemente interpretato come la terza espressione della "agentività" dell'habitat-caprile. Rispetto ai sistemi intensivi, il pascolo brado permette un maggior equilibrio nel rapporto di scambio negoziale tra uomo-animale-ambiente: gli animali mantengono un maggiore margine di libertà e di autonomia, mentre l'ambiente, in virtù della rilevante estensione delle aree interessate e della scarsa antropizzazione è, almeno in buona parte, in grado di autorigenerarsi.

Il suono come elemento "legante" dell'habitat-caprile garantisce l'unità del gregge, e funge da respingente verso greggi diverse; regola inoltre il movimento nel territorio poiché, a seconda delle sue caratteristiche e della stagione, stimola gli animali verso specifici comportamenti. Pertanto la funzione del suono non è solo quella di delimitare lo spazio, ma anche di assicurargli un ordine, un tempo e un ritmo. Tali proprietà permettono la progettazione dei percorsi delle *filàdas*. Le *filàdas* invernali sono caratterizzate per brevità di percorso e agevolezza²⁰. Quelle estive sono molto più ampie²¹. Alle due stagioni principali corrispondono due differenti pezzature di campanacci: più piccoli e dalle sonorità più tenui e acute in inverno, più grandi e dai suoni più gravi e più forti nell'estate. Alla maggiore estensione delle *filàdas* estive corrisponde l'adozione di campanacci che permettano una maggiore

¹⁹ Mi riferisco soprattutto alla "risposta" della vegetazione spontanea all'azione del bestiame, come il calpestio e la brucatura, ma anche a quelle relative all'uso dell'incendio, alla caccia e alle varie forme di inibizione della presenza di animali predatori.

²⁰ Generalmente, i percorsi invernali garantiscono sono caratterizzati da scarso dislivello, da ricchezza d'acqua e da temperature miti. Questo, infatti, è il periodo dei parti.

²¹ Il pascolo notturno estivo serve a sopperire alla scarsità dell'alimentazione vegetazione spontanea.

propagazione del suono per assicurare l'unità del gregge anche quando gli animali procedono più distanziati.

Essendo animali molto indipendenti, le capre tendono per istinto a muoversi liberamente nello spazio, procedendo per piccoli gruppi parentali e sulla base di gerarchie spontanee che determinano la direzione e l'ampiezza dei percorsi. Il ricorso al suono dei campanacci è strettamente legato alla valutazione di tali comportamenti e sembrerebbe rappresentare il tentativo di scardinare, per quanto possibile, l'istintivo legame parentale e le gerarchie "per natura", per assegnare artificialmente un'identità di gruppo più ampia. L'uso di campanacci dalle dimensioni differenziate, a cui corrisponde un'ampia gamma di suoni che vanno dal più grave al più acuto, riorganizza i loro comportamenti e le relazioni reciproche: quelli a cui sono stati assegnati i suoni più tenui e acuti tendono a imitare il comportamento di quelli dotati di suoni più gravi e corposi. Ciò conduce alla costruzione di una nuova gerarchia al cui vertice stanno alcuni animali guida individuati dal pastore.

Lo scopo finale è quello di costituire un gregge in grado di spostarsi all'unisono, rispettando le tappe e i tempi programmati per l'attraversamento delle *filàdas*, che devono sempre partire e concludersi al caprile nei tempi prestabiliti utili per la mungitura mattutina.

Aspetti estetici: suoni "per natura"

La relazione suono-movimento è al centro di un fitto scambio di informazioni. Il continuo "fare con" la natura (sia vegetale sia animale) permette lo stabilirsi di un livello comunicativo interspecifico "raffinato", in quanto basato sull'orientamento selettivo dell'attenzione e della percezione umana così come sul riconoscimento del comportamento degli animali, e delle loro sfumature. I suoni risultano al centro di tre dinamiche comunicative: la comunicazione uomo-animale, la comunicazione animale-animale e la comunicazione uomo-uomo. Quest'ultima dà luogo a forme di espressione funzionali all'autorappresentazione individuale nell'ambito delle forme della socialità che si stabiliscono tra pastori.

Ci sono pastori che ci tengono di più, anche per far bella figura: un gregge “ferrato” è sempre più bello di uno che non ne ha: è come una donna con gli orecchini (S. M., Villasalto).

Questo “terzo ambito” della comunicazione contempla degli intenti estetici che sono solo in parte riconducibili alla sfera dell’appagamento personale²². In quanto rappresentativa di un’identità, tale forma di comunicazione è fortemente legata alla dimensione sociale, e non solo a quella ristretta degli allevatori²³. Lo sforzo estetico intende pertanto assolvere al ruolo di rappresentanza o di ostentazione dell’eccellenza del “saper fare”. Solo in certi casi, però, la sensibilità e la capacità individuali pervengono all’eccellenza, meritando un riconoscimento intersoggettivo.

La ricerca estetica nei suoni dei campanacci prende avvio già al momento dell’acquisto. In generale ciascun pastore dedica parecchi minuti all’ascolto anche di un singolo pezzo, mettendolo a confronto con un proprio campione. Individuato un campanaccio della misura desiderata, il pastore comincia a farlo tintinnare con la mano, assumendo una particolare postura del corpo²⁴. Gli strumenti vengono fatti suonare più volte, prima singolarmente e poi in coppia, attraverso una precisa serie di gesti delle mani che mimano altrettanti movimenti e comportamenti degli animali. L’acquisto di un campanaccio può rispondere a un’esigenza generica o specifica. Nel primo caso il pastore considera degli aspetti generali, quali l’età o la dimensione degli animali. Nel secondo caso, ovvero, quando il

²² «Spesso si mettono per sentire dove sono; poi c’è chi è “tifoso” e gli piace condurre il gregge “ferrato”», E. B., Donori.

²³ «Quando portiamo le capre in basso [a valle] lo mettiamo a tutte il campanaccio: è più bello sentire le capre così, e in paese si accorgono che stiamo passando noi», B. L., Villasalto.

²⁴ «L’importanza attribuita all’utilizzo di un proprio campanaccio campione è direttamente connessa con la funzione rappresentativa di sé, che la sonorità di questi dispositivi possiede. La preferenza per un certo tipo di timbrica e di colore del suono e la sua manifestazione pubblica nel corso delle discussioni e degli acquisti in fiera, vale come firmare la propria presenza all’interno del sistema socio-economico dei pastori» (Ricci 1996: 106).

campanaccio è destinato a un preciso soggetto, i pastori tengono conto anche degli aspetti caratteriali dell'animale²⁵.

I principali criteri della selezione dei suoni discendono da esigenze sia pratiche sia estetiche: la grandezza e il peso devono essere compatibili con la stagione, con l'età, la mole e la forza dell'animale a cui ogni campanaccio è destinato; ciascun suono deve essere "efficace", gradevole, e deve armonizzarsi con i suoni degli altri animali del gregge. Allo scopo di soddisfare le esigenze pragmatiche, il suono deve essere *piulòsu*, ovvero deve *andài a illargu* (andare lontano): detto altrimenti, deve possedere un'equilibrata combinazione di attacco e durata (*toccu* e *trinimèntu*). Per rispondere alle esigenze estetiche, deve accordarsi a tutti gli altri suoni secondo un gusto personale, ma che ricade all'interno di canoni condivisi su base locale (Maxia 2005b).

L'accordatura complessiva di un intero gregge, indicata con l'espressione *coiài su ferru* (sposare i campanacci), si ottiene attraverso un'attenta selezione degli strumenti e la loro periodica accordatura (che consiste in precisi interventi sulla forma dello strumento).

Il "ferro" deve "entrare", accordato... Il "ferro" va a *frùsia*²⁶ (a folate). Quando è accordato, quando è "messo giusto" va a onda, va a *moìda*²⁷ giusta. Non senti – bli blo, bli blo – a destra e a sinistra:

²⁵ «Recent developments in disciplines such as ethology, especially of primates, neurophysiology and cognitive sciences demonstrated continuities in cognitive abilities among animals and humans. Specialists in cognitive sciences have studied the ability of some species of animals to build up images of their environment and of events that take place within it that enables them to respond and if necessary, adjust their responses. In this regard some authors speak about "animal subjectivity". Advances in these scientific fields led to the acknowledgement that animals, particularly mammals, have cognitive abilities and a range of mental states that go far beyond those previously attributed to non-human sentient beings» (Le Neindre 2009: 13).

²⁶ «*Frùsia* (f.) fruscio, da frusiare: frusciare; *frusiàda 'e bentu*: folata di vento» (Massimo Pittau, *Dizionario della lingua sarda*, Gasperini, Cagliari 2003).

²⁷ «Moda: log. "specie di componimento poetico popolare" (...); cfr. sic.[siciliano] *mota*: "cadenza, rintocco di campane" [...]; già in lat. *modus* aveva anche il senso di "melodia"» (Max Leopold Wagner, *Dizionario etimologico sardo*, Trois, Cagliari 1989).

sembrano persone che litigano, cani che abbaiano... non serve a nulla (E. B., Donori).

L'ottenimento della musicalità del gregge (*cadenza de musica*) prevede l'accordo timbrico di tutti i suoni dei campanacci, qualsiasi sia la loro pezzatura.

L'elaborazione estetica del suono accompagna sempre la scelta tecnica che mira all'efficacia. La ricerca della musicalità, infatti, non risulta mai separata dall'interesse pratico del controllo del gregge. Ciò avviene anche in quei casi in cui la cura dei suoni va oltre la ricerca di una generica musicalità, tendendo all'eccellenza, e si traduce in una riconosciuta espressione artistica. Tali risultati sono raggiunti da un numero ristretto di pastori, indicati come coloro che *cumprèndinti su ferru* (capiscono i campanacci). La raffinata elaborazione sul piano tecnico-acustico può accompagnarsi in questi casi a una sorta di sublimazione simbolica, rinvenibile nei concetti specifici, che eleva i suoni a entità quasi autonome. I campanacci risuonano grazie alla loro "bocca" e i suoni divengono "voci": «*Il ferro deve avere la voce giusta, la sua voce*» (E. B., Donori); le "voci" assumono un genere: «*Questa è la femmina e questo è il maschio*» (E. B., Donori); le voci maschili e quelle femminili intessono un dialogo: «*Lo senti come le dice...? Lo senti? (...), senti questa com'è? Gli risponde*» (E. B., Donori). Il processo di entificazione dei suoni si spinge sino a una sorta di personificazione, esprimibile in termini di "carattere" o di "personalità": le "voci" individuate sono in grado di interpretare-interagire-influenzare il carattere dell'alterità naturale dell'animale. Le caratteristiche individuali di ciascuno di essi sono così in grado di suggerire ai pastori più esperti il ricorso a particolari timbriche che possono rispecchiare un preciso temperamento o che, al contrario, richiamando un carattere opposto, contribuiscono a mitigare certe sue espressioni, giudicate poco appropriate, eccessive o sconvenienti. In questo modo, ancora una volta, la valenza estetica si lega indissolubilmente a quella pragmatica: le voci sonore entificate sono in grado di influenzare il comportamento animale operando sulla sua indole, in senso rafforzativo o contrastivo.

La sublimazione estetica pare dunque rappresentare il passo conclusivo nel lungo processo di elaborazione culturale della natura, il

completamento di una forma specifica di “presa sulla natura”, pratica e simbolica. Il processo si esprime attraverso un’operazione ossimorica che attribuisce caratteri “naturalisti” ai suoni artificiali, ovvero agli strumenti di intermediazione uomo-animale su cui si basa la “cultura transpecifica”. La natura, una volta “presa”, culturalizzata, offre spunto e fa spazio a forme di cultura naturalizzata: Natura e Cultura alla fine sembrano risponderci. Nella fattispecie, se le capre si chiamano e si rispondono “per natura”, se poi lo fanno anche attraverso i campanacci, allo stesso modo i suoni, “per cultura”, si rispondono in un linguaggio che rispecchia la “naturalità”. Il complesso processo di dialogo con la natura, intrapreso con intenti pratico-cognitivi si eleva, dunque, a “poetica del fare”, attingendo a piene mani dall’esperienza del lavoro e della tecnica, in un moto di ritorno verso la natura, riconoscendo a quest’ultima un’innequivocabile “presa sull’umano”. Si realizza così, nelle sue specificità pratiche e concettuali, una delle tante possibili forme culturali di “com-prensione della natura” da parte dell’uomo, in cui si ammette la comune e reciproca appartenenza: la natura è nella cultura e la cultura è nella natura.

Per i pastori più impegnati nella selezione estetica dei suoni, quelli che *cumprèndinti su ferru*, il ricorso allo strumento è certamente prerogativa di efficacia e di bellezza, ma rappresenta anche il segno dello statuto esistenziale dell’animale, dell’assegnazione della sua stessa “presenza”:

L’animale con il *pitiòlu* (campanaccio) ha un’altra estetica. Può essere anche magra... però ha il *pitiòlu* e ha un’altra “figura” [...]. Quando ha un campanaccio ha un altro stile, un’altra “figura”, un’altra “presenza” (E. B., Donori).

Io, dico la verità, il bestiame senza *pitiòlu* sembra bestiame da portare al macello, dico io: – Sta andando al macello –. Non mi piace (E. B., Donori).

In tale visione il suono individualizzato, quasi specchio fedele o sapientemente e scientemente deformante del soggetto animale, assume per quest’ultimo il ruolo di uno strumento culturale incorporato, mediatore dell’espressione senziente della propria presenza, non privo

della virtù di assicurare anche a se stesso, oltre che al pastore, una qualche valenza estetica:

... ci sono animali a cui non piace portare il campanaccio... ce ne sono invece che lo prendono con pazienza, e lo "toccano" bene, e piace [anche a] loro (E. B., Donori).

Bibliografia

- Angioni 1989 = G. Angioni, *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna*, Liguori, Napoli 1989.
- Angioni 2011 = G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011.
- Evans-Pritchard 1989 = E. E. Evans-Pritchard, *I Nuer: un'anarchia ordinata*, Franco Angeli, Milano 1989.
- Fabietti, Salzman 1996 = U. Fabietti Ugo, P. C. Salzman, *The Anthropology of Tribal and Peasant Pastoral Societies. The Dialectics of Social Cohesion and Fragmentation. Antropologia delle società tribali e contadine. La dialettica della coesione e della frammentazione sociale*, Collegio Ghisleri, Pavia 1996.
- Le Neindre *et alii* 2009 = P. Le Neindre, R. Guatteo, D. Guémené, J.-L. Guichet, K. Latouche, C. Leterrier, O. Levionnois, P. Mormède, A. Prunier, A. Serrie, J. Servière (eds), *Animal pain: identifying, understanding and minimising pain in farm animals*, Multidisciplinary scientific assessment, Summary of the expert report, INRA, Paris 2009, <http://inra.dam.front.en.pad.brainsonic.com/ressources/afile/234208-522f0-resource-expert-report-animal-pain-summary.html>.
- Lévi-Strauss 1991 = C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 1991.
- Maxia 2005a = C. Maxia, *Filàdas. Caprari nel Gerrei*, Cuec, Cagliari 2005.
- Maxia 2005b = C. Maxia, *Tra antichi suoni e nuovi "sensi". Il "ferro" intonato di Tonara*, in Alberto Caoci (a cura di), *Bella s'idea, mellus s'opera. Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cuec, Cagliari 2005b, pp. 125-146

- Maxia 2013 = C. Maxia, *Note sul pastoralismo in Sardegna*, in Giannetta Murru Corriga (a cura di), *Pastori e comunità a Fonni. Un museo per la storia della cultura pastorale*, Comune di Fonni, Scuola Sarda Editrice, Cagliari 2013, pp. 46-55.
- Murru Corriga 1998 = G. Murru Corriga, *Il nomadismo dei pastori sardi*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", vol. LIII, Università di Cagliari, Cagliari 1998, pp. 301-332.
- Rappaport 1980 = R. Rappaport, *Maiali per gli antenati. Il rituale nell'ecologia di un popolo della Nuova Guinea*, Franco Angeli, Milano 1980.
- Ricci 1996 = A. Ricci, *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia*, Il Trovatore, Roma 1996.
- Squillacciotti 2009-2010 = M. Squillacciotti, "Non prendermi alla lettera": alcuni concetti di antropologia cognitiva, Lezione tenuta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Antropologia, Storia e Teoria della Cultura, Siena A.A. 2009-2010, <http://arlian.media.unisi.it/documenti.htm>.

L'autore

Carlo Maxia

È professore associato di Antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Cagliari. I suoi interessi di ricerca riguardano l'antropologia economica, il lavoro, il pastoralismo, l'identità sociale e individuale, la globalizzazione e l'antropologia dei saperi naturalistici. Nello specifico, la sua analisi tende a studiare il ruolo della "modernizzazione" e della globalizzazione sul mutamento sociale e culturale della realtà rurale in Sardegna.

Email: maxiac@unica.it

Suoni e memoria: un'etnografia complessa

Antonello Ricci

«Old man look at my life
I'm a lot like you were»
Neil Young, *Old Man*

Introduzione

Quando ho ricevuto l'invito a partecipare a questo convegno²⁸ ho pensato a lungo all'argomento da proporre: non avrei voluto rimettere in campo riflessioni su tematiche relative al paesaggio sonoro, sulle quali mi sono più volte soffermato e che mi sembravano scontate visto il tema dell'incontro.

Da tempo sto riflettendo sulle prospettive metodologiche che attengono all'etnografia e al fare ricerca sul campo, ma soprattutto alla stretta relazione che s'instaura tra il flusso temporale in cui l'etnografia si realizza e il successivo flusso temporale in cui l'etnografia viene rimodellata secondo esiti di varia natura. In che modo ciò che è avvenuto sul campo in termini d'informazioni, di orientamenti, di suggerimenti, di scelte di argomenti e via dicendo da parte, non del ricercatore, ma del soggetto della ricerca costituisce un ordito su cui si tesse la trama di ciò che si realizzerà con i materiali raccolti? In che modo, in sostanza, il soggetto della ricerca conduce, insieme al ricercatore, la ricerca stessa orientandone l'andamento e poi gli esiti? In che modo il rapporto fra ricercatore e

²⁸ Il convegno dal titolo "Frontiere sonore. Silenzi, sguardi, gesti e parole" si è tenuto a Cagliari, 19-21 febbraio 2014.

soggetto della ricerca si manifesta nel prodotto editoriale, nel senso più ampio del termine, e ne plasma forma e contenuto?

Da tempo sto lavorando sul campo con l'uso degli audiovisivi, in passato con fotocamera e registratore audio, privilegiando l'intreccio tra immagini fisse e brani audio – anch'essi, analogamente alle fotografie, sintesi sonore di un flusso acustico –; da qualche anno sto privilegiando la telecamera. Una scelta non dovuta a motivi di 'comodità', come spesso si sente dire, perché la telecamera riunirebbe l'audio e il video fornendo in un unico documento tutte le informazioni e i dati necessari al ricercatore una volta tornati a casa. L'uso e la scelta di un mezzo di ripresa al posto di un altro determina, come ormai dovrebbe essere scontato, un orientamento metodologico, un approccio documentario e una scelta narrativa. Ho optato per la telecamera dopo avere bene conosciuto il soggetto della ricerca e avere ipotizzato e progettato – anche insieme a lui – la realizzazione di un film a partire dalla capacità performativa del raccontare che il soggetto stesso dimostra di possedere. Non uso a caso il termine performativo: sto pensando, infatti, a una vera e propria azione narrativa nella quale confluiscono tecniche della voce e del corpo, scelte lessicali ed espressive, cinesica e prossemica, luoghi e tempi reali e della memoria. Tutto questo è in funzione di una narrazione complessa e stratificata, nel tempo e nello spazio, nella quale interagiscono corpi spesso non più esistenti o, comunque, non presenti e luoghi, a volte lontani a volte sotto gli occhi, che vengono evocati e fatti vivere nell'immaginazione nel corso del racconto e tramite esso. Si tratta di un lavoro sulla memoria e sulla trasmissione dei saperi riguardanti il suono e la musica: argomenti di carattere immateriale resi concreti, offerti alla percezione e alla comprensione di chi ascolta tramite la capacità evocativa del racconto.

Il destinatario (o i destinatari) della narrazione costituisce un altro termine di tale complessità performativa, ma su questo ritornerò verso la fine.

La scelta della telecamera, pertanto, assume significato in relazione con la metodologia di carattere cinematografico che ho pensato di applicare alla ricerca: approccio filmico ed etnografia filmica, struttura cinematografica ed etnografia performativa, narrazione cinematografica e

narrazione etnografica, montaggio cinematografico ed etnografia narrativa.

Prologo

Il lavoro che presento si basa su un racconto che definirei di formazione. Ne è protagonista Luigi Nigro, pastore di capre di Rossano in provincia di Cosenza, nato in Francia nel 1970, musicista – suona la zampogna, la chitarra battente, l’organetto, canta –, intagliatore del legno e abile costruttore di zampogne e di altri strumenti musicali, collari per il bestiame, bastoni ecc. Il nonno, il padre sono stati pastori di capre, attività praticata fino alla fine degli anni settanta del Novecento all’interno di un rapporto di padronato di ascendenza latifondista peculiare di molte aree dell’Italia centro-meridionale. Oggi Luigi Nigro conduce autonomamente un gregge di circa duecento capre e pecore con l’aiuto della sua famiglia.

Lo conosco dal 2005 e con lui ho avviato un percorso di ricerca²⁹ avente come nucleo la sua storia di vita che sto sentendo, ascoltando, imparando lentamente dai suoi racconti più personali, dalla sua viva voce o per telefono, dalle sue più intime confidenze, dalla stretta vicinanza amicale costruita giorno dopo giorno, dall’affetto conquistato e affermato vicendevolmente. È improbabile che una persona si sveli davvero senza che prima si sia instaurato un rapporto di piena fiducia e di consuetudine di lunga durata. Raccogliere una storia di vita equivale all’ascolto del più intimo segreto di sé: voci dell’anima affiorano lentamente dalla stratificazione della memoria, frammenti di esistenza dolorosi o gioiosi, aspri o dolci da ricordare, prendono corpo nella realtà immateriale del racconto, si fanno nuovamente vivi offrendosi all’immaginazione uditiva di chi ascolta.

Una storia di vita si alimenta della reciprocità del dialogo: io ti racconto la mia vita e tu mi racconti la tua. Non si può stare sempre ad ascoltare, bisogna alternare, invertire il flusso della narrazione, farsi ascoltare. Anche chi racconta sta ad ascoltare se stesso, se ne compiace. Raccontare è una *performance* della bocca e dell’orecchio. Chi la pratica lo

²⁹ Esiti già pubblicati di tale percorso di ricerca sono in Ricci 2006, 2009 e 2011.

sa, ne ha consapevolezza, sente il legame che s'instaura con chi ascolta durante la narrazione. Con abilità il narratore sa scegliere di volta in volta i temi del racconto, quelli che intuisce possono catturare l'attenzione dell'ascoltatore, intreccia i fili delle parole, delle frasi, modella il tono e il timbro della voce, avviluppa l'ascoltatore nelle spire acustiche del racconto con tecnica affabulatoria da cui è impossibile distogliere l'attenzione fino alla conclusione della storia.

Luigi Nigro è un narratore, secondo l'accezione di Walter Benjamin (2014), e tale sua qualità mi ha convinto ad avviare questo progetto di ricerca. Ne possiede il senso e ne esprime il piacere. Ne governa la tecnica acquisita in anni di ascolto disponibile e di osservazione paziente del nonno paterno, Angelo Serafino, detto Nicola, massaro, suonatore di zampogna e di chitarra battente, cantore e intagliatore del legno.

Da quando lo conosco, trascorriamo insieme molto tempo. Se posso lo accompagno al pascolo e a vendere i suoi prodotti caseari, condivido alcuni aspetti del suo lavoro – guida delle capre e loro messa in ordine nella stalla, mungitura, distribuzione del fieno e del mais, operazioni sanitarie ecc. –; in qualche caso ho anche contribuito economicamente alla conduzione del gregge acquistando capi di bestiame che sono diventate nel suo lessico *le crape nostre*. Anche il lavoro di ricerca e di studio che porto avanti e i possibili esiti, nelle nostre conversazioni sono definiti *u libro nostru, u film che stamo facennu* (il nostro libro, il film che stiamo facendo).

Da quando lo conosco non ha smesso di raccontare: episodi tratti dalla sua vita – intrecciata nei ricordi con quella del padre, Domenico, del nonno e di altri 'vecchi' conosciuti e con cui ha intrattenuto il medesimo rapporto di affettuosa ed empatica reciprocità del narrare – pian piano stanno componendo un vasto mosaico esistenziale. Il tipo di rapporto nonno-nipote, evocato nelle narrazioni, da un lato conferma la consuetudine ricorrente di un particolare legame che s'instaura fra generazioni alterne, da un altro lato mi sta offrendo la possibilità di capire, nella concretezza di una storia di vita, in cosa consiste il processo di trasmissione orale dei saperi.

Luigi ha frequentato poco e male soltanto la scuola elementare: le necessità del lavoro paterno gli hanno impedito, con rammarico, di acquisire un'alfabetizzazione completa; allo stesso tempo la forte

attrazione dell'esempio culturale familiare impersonato dal nonno ha orientato secondo una didattica e una tecnica della "oralità primaria" (Ong 1970, 1986) il suo processo di formazione. Attraverso il rapporto con l'anziano parente egli ha incorporato un insieme articolato e complesso di saperi, non solo tecnici legati all'uso di attrezzi, alla pratica lavorativa, all'uso di strumenti musicali e via dicendo, ma anche, soprattutto, comprendenti modi di comportamento, forme dei rapporti sociali, orizzonte di ideologie: più in generale uno stile di vita e una percezione del mondo trasmessi mediante la tecnica incantatoria del racconto che fissa nella memoria gli esempi realmente accaduti nel corso di altre precedenti vite, come paradigmi esemplificativi del mondo. È una vera e propria disciplina dell'ascolto attuata su tempi lunghi, quelli del processo di formazione infantile-adolescenziale, e per mezzo di stimoli affettivi ed emotivi che possono stabilire il contatto forte in grado di coadiuvare la trasmissione del sapere.

Oggi, tutto il materiale così appreso non costituisce per Luigi Nigro soltanto un patrimonio di ricordi collocati nella nostalgia di una memoria del passato, ma, al contrario, è un sapere vivo e in permanente riformulazione e riplasmazione perché continuamente utilizzato tutti i giorni della propria vita e riadattato alle contingenze della contemporaneità. Egli lo smonta e lo rimonta in continuazione, aggiungendo e levando parti, ricomponendo di volta in volta un nuovo risultato.

Il lavoro che presento non si basa su interviste: non c'è un etnografo che fa domande e un 'informatore' o un 'attore sociale' che risponde. Piuttosto, ho applicato una sorta di 'elicitazione indiretta', vale a dire che la necessità e la voglia di raccontare scaturiscono dal nostro rapporto continuativo, dai nostri incontri. Il lungo tempo trascorso insieme e ripreso con la telecamera è diventato lo spazio evocativo del racconto e il tempo dell'espressività della narrazione. Si tratta di un modello di comportamento marcatamente determinato, ben presente e operante nell'orizzonte culturale di Luigi Nigro, uno stile appreso e incorporato attraverso l'esperienza di vita trascorsa con il nonno. L'infanzia e l'adolescenza sono stati segnati dallo spazio e dal tempo dei racconti del nonno, dalla piacevolezza di farsi trascinare nello scenario del racconto, di

lasciarsi prendere dalla dimensione onirica e immaginifica del racconto: mentre il nonno narrava, Luigi si addormentava sulla sedia³⁰.

Intermezzo numero 1

Fare etnografia dei suoni solitamente rinvia alla pratica della registrazione audio degli eventi sonori per realizzare documenti fedeli della realtà acustica di un dato contesto culturale, siano essi musica, suoni, rumori. I documenti così realizzati sono destinati principalmente alla pubblicazione di dischi o a diventare materiali d'archivio su cui poter studiare e approfondire temi inerenti la cultura dei suoni di un determinato contesto sociale e geografico, con riferimento al momento storico-culturale entro cui sono state fatte le registrazioni. Anche la metodologia e la tecnica con cui le riprese sono realizzate riflettono la particolare temperie in cui esse sono state effettuate. Per esempio la presenza o meno della voce del ricercatore, il suo interagire con gli astanti sul terreno, la presenza o meno di altri suoni e rumori dell'ambiente costituiscono evidenti spie di un diverso intento o di un particolare approccio o anche di un determinato fine per cui le registrazioni vengono effettuate, a meno che non siano soltanto il casuale frutto di modalità poco attente (o inconsapevoli) alla qualità tecnica della ripresa sonora, magari, *a posteriori*, fatte passare come frutto di una metodologia innovativa.

Ma cosa c'è dietro ai suoni e alla musica che si possono registrare sul terreno? A quali esperienze didattiche rinviano i modelli di accordatura strumentale e d'intonazione vocale utilizzati, le scelte timbriche e le estetiche acustiche che si possono cogliere in una *performance*, le strategie e le tecniche del corpo che danno luogo ai differenti stili personali con cui si suonano gli strumenti musicali o con cui si canta?

Come ho già specificato, l'esperienza concreta vissuta da Luigi Nigro è proposta e interpretata come un racconto di formazione che svela, con

³⁰ Ricordo a questo proposito la necessità dell'abbandono di sé alla noia come condizione imprescindibile, secondo Benjamin, perché chi ascolta possa incorporare il racconto e rinarrarlo (Benjamin 2014: 255).

l'accostarsi sinergico dei molti episodi, un vero e proprio accumularsi attivo e fertile di esperienze, di esempi, di pratiche e stili di vita.

Ognuno degli episodi narrati apre una finestra, sempre diversa e allo stesso tempo sempre uguale, sulla trasmissione orale del sapere e sulla pratica dell'oralità come forma di etnodidattica, sulla costruzione complessa e difficile dell'identità personale, su una poetica e, anche, una necessità quasi fisica della rievocazione della memoria e della continua riformulazione tramite il racconto: per seguire le tracce remote, a volte confuse, spesso sovrapposte ad altre tracce, di un'estetica dei suoni.

Etnografia e montaggio

Nel progettare questo intervento ho riflettuto su cosa intendesse Jay Ruby (1975) con la definizione di etnografia filmica: in primo luogo un modo di intendere e costruire un approccio al terreno e una modalità narrativa che abbiano come punto di riferimento il cinema come linguaggio e come forma espressiva; in secondo luogo un approccio alla ricerca filmica che tenga conto delle pratiche e degli aspetti teorici e metodologici propri dell'antropologia culturale; infine un lavoro dialogico nel quale la prospettiva conoscitiva del ricercatore si coniughi con gli aspetti della conoscenza proposti dal soggetto della ricerca, nell'orientamento di un'"antropologia condivisa" così com'è coniugata da Jean Rouch (Feld 2003). È in particolare quest'ultimo aspetto che offre alcuni elementi d'interessante elaborazione per la mia definizione di etnografia complessa. La complessità sta nel fatto relazionale con cui si svolge l'etnografia e la forma che questa assume nel corso della ricerca. Il grado d'intimità, di approfondimento e di addentramento all'interno del contesto, da parte del ricercatore, necessari a svolgere un'indagine secondo questa prospettiva, di fatto pongono sullo stesso piano euristico il ricercatore e il soggetto della ricerca mettendo in atto un procedimento conoscitivo inedito tutto da verificare *in itinere* e sperimentare negli esiti. Infatti, l'apporto di Luigi Nigro in termini di scelte e di orientamento durante i set di ricerca non si limita alla semplice risposta alle mie domande, in primo luogo perché, come ho già scritto, non ci sono domande

alle quali rispondere e poi perché i set di ricerca sono in realtà momenti della sua stessa attività lavorativa e quotidiana. Entro tale dimensione la mia presenza non costituisce un elemento estraneo, estemporaneo ed eccezionale, ma una consueta condivisione del tempo, degli spazi e delle attività.

Luigi Nigro mentre narra gli episodi della sua esperienza di vita narra la sua etnografia, è lui stesso che ne detta tempi, modi e forme di volta in volta. Io ne guido alcune scelte formali – inquadrature – quando è possibile, sollecito la ripresa di taluni racconti rimasti in sospeso o, tramite taccuini di appunti, annoto quanto lui stesso sommariamente riporta mano che gli argomenti affiorano alla memoria, per poi riprendere il racconto in un momento di calma, durante il pascolo ecc. Non ho mai indicato una tematica, un argomento, ho sempre lasciato che il flusso della narrazione avvenisse di sua iniziativa, così come il succedersi dei temi e la loro concatenazione, a sottolineare un'idea di messa in sequenza delle scene e delle idee narrative, quasi una sorta di etnosceneggiatura dal punto di vista di Nigro.

Ho ipotizzato che Luigi stia lavorando intorno a un canovaccio che egli stesso stende nel procedere della narrazione, apparentemente, sembra, in maniera inconsapevole (almeno per me) o involontaria. Andando avanti con le riprese ho redatto costantemente una metodica stesura di appunti per tenere in ordine e sotto controllo le molte videocassette miniDV che si andavano accumulando per poterle indicizzare. In questo modo, pian piano, ho potuto rendermi conto che il procedere della narrazione si dipanava con un qualche criterio che, seppure non mi era chiaro (e ancora non sono sicuro di capire a pieno) intuitivo esservi per via dei legami che emergono costantemente fra un tema e l'altro. Non necessariamente, anzi quasi mai, gli argomenti sono cronologicamente successivi. Non si nota soltanto un legame di tipo psicologico: un argomento che sollecita il ricordo di quello successivo per qualche elemento comune o per associazioni di carattere emotivo. Si nota il dipanarsi di una vera e propria rete di nessi narrativi, fra temi esposti anche a giorni o mesi di distanza, il cui scopo è quello di collegarli in un vero e proprio sistema della narrazione, che dovrebbe essere possibile far emergere mediante il montaggio. Utilizzando un lessico tecnico del cinema, è come se ognuno di

questi racconti fosse il 'giornaliero' di un ipotetico 'girato' che il regista giorno dopo giorno manda al montaggio, dove il materiale è ricomposto in una nuova unità seguendo l'andamento narrativo della sceneggiatura. In questo caso è un'etnosceneggiatura nel senso di un'organizzazione dei materiali che discende direttamente dall'andamento della narrazione e, allo stesso tempo, necessariamente segue una prospettiva emica.

Montaggio ed etnografia

Nella fase del montaggio il ruolo del ricercatore è preponderante rispetto a quello del soggetto della ricerca. È lo spazio entro il quale metter in pratica, come sostiene Ruby (1975), una chiara metodologia antropologica.

Riflettendo sull'ipotesi di montaggio dei materiali girati ho ripensato al rapporto fra il mito di Dioniso, lo smembramento e la ricomposizione della divinità nella danza e nel rito dionisiaci, e il tratto storico-culturale di lunga durata riguardante il procedimento di smembramento e ricomposizione nella composizione artistica, teatrale e poi cinematografica, rilevato da Ejzenštejn (1985) come approdo contemporaneo di un lungo cammino delle idee.

Un piccolo segmento dell'itinerario immaginato dal grande regista russo, a mio avviso, si può ritrovare in uno degli elementi più ricorrenti e ancora diffusamente praticati della cultura contadina europea, vale a dire la macellazione del maiale e la sua trasformazione in provvista di cibo³¹. Volendo, vi si potrebbero rilevare molti altri comportamenti propri delle ritualità antiche: per esempio la familiarità – ammirazione, affetto, scherno, violenza, sacrificio – con la divinità.

Nell'orizzonte culturale di Luigi Nigro il maiale rinvia all'idea di abbondanza alimentare e di benessere psico-fisico. Ne alleva più di uno, che macella lui stesso e prepara insieme ai familiari, trasformandoli in carne, salumi ecc. Si tratta di un vero e proprio procedimento di smembramento e ricomposizione in una nuova unità la cui attuazione

³¹ Per quanto riguarda la collocazione centrale del maiale nella cultura popolare calabrese si rimanda a Teti 1976.

richiede saperi tecnici e capacità creative e i cui risultati danno luogo a una fruizione non soltanto meramente alimentare, ma anche di carattere rappresentativo e, si potrebbe dire, estetico per via della bontà e del valore gustativo dei preparati. L'animale macellato è squartato, suddiviso, tagliato, smembrato e spezzettato in frammenti sempre più piccoli, e poi ricomposto in salumi, riconfigurato in tagli di carne di vario genere, conservato in recipienti e oggi anche nel surgelatore e sottovuoto. Ogni taglio di carne, mediante il processo di trasformazione, assume un altro valore, un'altra funzione, un altro senso: il risultato emerge da un lavoro di montaggio fra parti animali e altri ingredienti lavorati insieme. Per il carattere complesso e stratificato di significati e la ricchezza di aspetti simbolici cui rinvia, il sistema che ruota intorno al maiale è assimilabile a un linguaggio che si usa e si articola per esprimere valori e contenuti, ma anche per funzionare da veicolo di coesione sociale e, infine, da modello del mondo³².

In tal senso ho ipotizzato che nel modo di pensare, organizzare ed esprimere i racconti da parte di Luigi Nigro si potesse riconoscere un modello di montaggio analogo a quello che egli mette in pratica con la preparazione del maiale. Così come l'animale è scomposto in frammenti e ricomposto in altre unità, formalmente difformi dall'originaria unità, differentemente collocate nello spazio di fruizione domestica – ogni conserva ha bisogno di un luogo a sé – e anche diversamente esperibili nel tempo del consumo alimentare – ognuno dei prodotti ha propri tempi di stagionatura – così i racconti di Luigi Nigro affiorano alla memoria mediante un analogo procedimento di disaggregazione e riorganizzazione all'apparenza casuale e caotico. Essi sono pensati nel tempo e nello spazio dei nostri incontri, generati dalle nostre discussioni e anche da suoi momenti di riflessione in solitudine, mentre accudisce gli animali, a casa, a letto prima di addormentarsi, dormendo nel contesto dei sogni e via dicendo. Successivamente sono formalizzati nei tempi e nei modi della rappresentazione narrativa davanti alla telecamera, nei momenti di calma del lavoro di pascolo e di gestione del gregge, quasi sempre nelle ore più

³² Cfr. Faeta 2011, in particolare il capitolo *I maiali di re Carnevale. Memoria sociale e intimità culturale*.

tranquille del pomeriggio che preludono al tramonto, in alcuni luoghi di campagna diventati con la consuetudine luoghi deputati alla narrazione, e, se vogliamo, set delle riprese. Dopo di che i racconti confluiscono nelle videocassette nelle quali sono conservati e sistemati, indicizzati e catalogati. Infine sono selezionati e trasposti nella sequenza temporale del programma di montaggio per essere sottoposti al processo di edizione trasfigurando in narrazione filmica.

Intermezzo numero 2

Ho già accennato all'antecedente mitico del culto di Dioniso come archetipo dell'idea di montaggio secondo Ejzenštejn (1985). Il regista russo ci suggerisce non tanto velatamente che un procedimento di smembramento e ricomposizione in un'altra unità diversa e trasfigurata sarebbe alla base di qualsiasi atto creativo, anzi ne sarebbe il motore necessario, e che tale idea performativa sia connaturata alla cultura, anzi ne sia stata una, forse la principale, molla di innesco.

Il principio della scomposizione e della ricomposizione propria del procedimento filmico del montaggio trova un suo parallelo nella pratica etnografica che, si potrebbe dire, altro non è se non la scomposizione di un mondo in unità disorganiche e frammentarie. A essa segue il successivo procedimento di ricomposizione atto a ricollegare nessi e accostamenti in grado di ricostruire una nuova unità trasfigurata conseguente frutto del principio del montaggio in etnografia, tanto in una forma scritta quanto in una forma audiovisuale.

George Didi-Huberman (Rebecchi 2010) ritiene che alla base di ogni processo di conoscenza vi sia la messa in relazione ovvero il montaggio di ordini di elementi tra di loro fortemente eterogenei. Con un esempio, che l'autore definisce di ordine antropologico, ci indica come tale processo di conoscenza per messa in relazione abbia un antecedente primigenio nella pratica della divinazione tramite le viscere animali:

[...] questa correlazione è essenziale a una delle prime forme di conoscenza che è la conoscenza divinatoria. Questo vuol dire che i babilonesi – ma anche, più tardi, i greci e i romani – aprono gli animali,

guardano nelle viscere e, vedendo dei segni che concernono il movimento delle stelle, stabiliscono qualcosa anche sul destino degli uomini. C'è dunque un montaggio di tre ordini di grandezza: viscerale-animale, celeste-siderale e quello relativo al destino degli uomini (Rebecchi 2010: 3).

Ancora Didi-Huberman introduce un altro fecondo elemento di riflessione, vale a dire la nozione di "punto di vista anacronistico" relativo allo studio iconografico che, in sintesi, starebbe a significare una messa in relazione critica e dialogica fra le differenti cronologie che compaiono in maniera inquieta sugli oggetti d'arte e, più ampiamente, sulle e nelle immagini. Il rapporto fra tempo dell'oggetto, del manufatto, dell'immagine, che cade sotto gli occhi dello storico, e altri diversi tempi, di un passato anche molto remoto, che lo studioso intravede nella trama di ciò che sta studiando può essere colto applicando un approccio anacronistico in grado di far entrare in "collisione", utilizzando la terminologia dello studioso francese, i diversi tempi ponendoli in "contraddizione". Com'è noto, Didi-Huberman ha un punto fermo per le sue riflessioni nell'approccio di Aby Warburg (Didi-Huberman 2006) e, soprattutto, nell'atlante Mnemosyne vera e propria opera di montaggio iconografico nella quale si manifesta, in tutta la sua potenza conoscitiva, la lettura anacronistica della storia dell'arte. Scrive Didi-Huberman (2008: 11):

[...] è forse all'opera di Aby Warburg che bisogna risalire per trovarvi le prime decise formulazioni su questa congiunzione di tempi eterogenei che si incontrano nel momento in cui un oggetto visivo pone la questione della sua appartenenza alla storia dell'arte. In un suo celebre saggio sul ritratto fiorentino del XV secolo, Warburg ha avuto il coraggio di introdurre nella nozione di Rinascimento [...] un'impurità di fondo [...]. Un'impurità che obbligava lo storico a trasformarsi in antropologo e a rendere straordinariamente complessi i modelli teorici di evoluzione, di trasmissione, di "progresso" delle arti. Questa impurità lasciava intravedere d'improvviso, nella bellezza espressiva e *moderna* dei volti dipinti dal Ghirlandaio, il gesso freddo delle maschere funebri *romane*, la terracotta degli *Etruschi* e la cera

degli oggetti devozionali *medievali*. I diversi tempi entravano in collisione, si contraddicevano come sintomi in quelle immagini da cui Warburg doveva ricavare, al di là della troppo tranquillizzante “tradizione iconologica” di cui ci sappiamo suoi debitori, un nuovo modello di temporalità [...], un modello complesso di ciò che egli chiamava “sopravvivenza” (*Nachleben*).

L’etnografia, con il suo tempo necessariamente presente, pone di continuo sotto gli occhi dell’etnografo un tratto anacronistico da cogliere sulle e nelle cose e sulle e nelle persone, nei comportamenti e nelle idee. La complessa esperienza critica del fare etnografia deve necessariamente fare i conti con i resti, le scorie, le impurità presenti e attive negli e sugli oggetti e soggetti etnografici (Faeta 2011): esse danno senso al lavoro dell’etnografo per la possibilità che offrono di mettere in luce la densa stratificazione e le articolate ramificazioni dei fatti della cultura, così come di rendere presenti modi e forme con cui un’esperienza di vita ha luogo all’interno di un determinato contesto socio-culturale. L’idea e la pratica del montaggio forniscono un metodo spiccatamente etnografico di operare secondo quel presupposto che Didi-Huberman attribuisce al montaggio stesso come «un principio capace di mettere in relazione ordini eterogenei di realtà» (Rebecchi 2010: 4): in primo luogo il tempo presente con il passato, ma, a mio avviso, anche con il futuro.

Nel mio lavoro ho ipotizzato di attivare e far reagire proprio il carattere anacronistico dell’oggetto-soggetto etnografico. Ho scelto e sto utilizzando il cinema come forma narrativa in grado di sintetizzare l’esperienza. Soprattutto sto lavorando mediante il meccanismo creativo e reattivo del montaggio, per far emergere e innescare le relazioni cronologiche del racconto, i varchi temporali aperti dall’attivazione della memoria, l’incrocio complesso fra il tempo presente e il passato: il passato che si mostra negli oggetti e nelle pratiche del presente e il presente che riformula e rivitalizza, con il meccanismo della tradizione, il passato vissuto e operante nella memoria di chi lo sta vivendo.

Etnosceneggiature/sceneggiature etnografiche

Per la partecipazione al convegno ho preparato alcuni esempi di sequenze che faranno parte della serie di episodi che costituiranno il film: il suono e la costruzione della zampogna; il suono e l'accordatura dei campanacci; un racconto mitico sulla zampogna. Per ragioni di tempo ho proiettato soltanto il primo lasciando in visione a richiesta gli altri due.

Tutti e tre i filmati sono organizzati a partire dalla messa in scena del sapere e del saper fare di Luigi Nigro. Nel primo caso si tratta della costruzione della zampogna che egli realizza completamente a mano. La scansione del procedimento lavorativo è montata senza una rigida cronologia reale del lavoro: l'andamento delle sequenze è inteso funzionale alla costruzione del racconto, ha una funzione narrativa e non didascalica, si sviluppa mediante il procedere della storia della sua esperienza di apprendistato e di relazione didattica, è in funzione della messa in scena per far comprendere come si apprende un determinato senso del suono, una specifica percezione etnica di un mondo acustico entro cui si sviluppa un'idea musicale.

Fra un'etnosceneggiatura di Luigi Nigro, di cui ho detto prima, e una mia sceneggiatura etnografica a partire da appunti e ricognizione del materiale, il montaggio si sviluppa come un dialogo tra queste due modalità narrative, già messe a confronto in fase di realizzazione del girato.

Il filmato inizia con un frammento musicale eseguito con la zampogna appena terminata e ancora da perfezionare nell'intonazione: è una breve cornice non chiusa all'inizio e alla fine del film. A essa segue l'inquadratura delle mani di Nigro impegnate a rifinire l'otre di pelle applicato allo strumento. Con uno stacco, tenuto insieme dall'audio della voce, si passa al racconto della prima zampogna che ha visto costruire dal nonno, alla meraviglia e allo stupore nel sentirne per la prima volta il suono.

Le sequenze di questo primo racconto – come pure degli altri – sono tratte da momenti diversi della ricerca: alcuni esclusivamente narrativi, altri inseriti in riprese di varie lavorazioni, altri in contesti ambientali e situazioni molto differenti gli uni dagli altri. La loro alternanza – con luce e ambientazione variata, con il protagonista vestito in maniera diversa e chiaramente impegnato in differenti attività – gioca un ruolo importante

nel mantenere viva l'attenzione dello spettatore: come se il protagonista e il contesto cambiassero di volta in volta.

Nel corso delle sequenze di costruzione emerge l'elemento della memoria del nonno: episodi e ricordi tessono una rete di relazioni fra il presente che lo spettatore osserva e il passato che ascolta dalle parole, vede nei gesti e, come un riflesso, anche negli oggetti stessi. Un esempio per tutti: Luigi racconta dell'anziano parente che usava i peli del petto per accordare le ance della zampogna, ne mostra il gesto. Poi lo ripete su se stesso, ma non in maniera didascalica perché il movimento, a distanza di tempo e in un altro contesto, avviene mentre accorda la zampogna che sta costruendo. Emerge, infine, la memoria del suono e della musica mediante il racconto dell'apprendistato musicale e attraverso l'ascolto del suono della zampogna del nonno, ricevuta in eredità. Durante una visita al cimitero Luigi pone lo strumento sulla tomba del defunto parente evocando i ricordi del periodo del lutto, quando egli sentiva la presenza acustica del nonno attraverso le corde di una chitarra battente misteriosamente messe in vibrazione. Infine il ritorno al presente, al sapere vivo di Luigi Nigro riformulato nel contraddittorio contesto di oggi.

Bibliografia

- Benjamin 2014 = W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014 (prima ed. it. 1962).
- Didi-Huberman 2006 = G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Didi-Huberman 2009 = G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Ejzeštejn 1985 = S. M. Ejzeštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montini, Marsilio, Venezia 1985.
- Faeta 2011 = F. Faeta, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

- Feld 2003 = S. Feld, *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2003.
- Ong 1970 = W. Ong, *La presenza della parola*, Il Mulino, Bologna 1970.
- Ong 1986 = W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Rebecchi 2010 = M. Rebecchi (a cura di), *Cosa significa "Conoscere Attraverso il Montaggio"*, Intervista a Georges Didi-Huberman, "Giornale di Filosofia", novembre 2010, pp. 2-11, www.giornaledifilosofia.net (ultimo accesso 30/09/2014).
- Ricci 2006 = A. Ricci, *I cugini Nigro. La musica della Sila greca*, con compact disc allegato, Squilibri, Roma 2006.
- Ricci 2009 = A. Ricci, *Poetica dell'intaglio del legno: i collari di Luigi Nigro*, in L. R. Alario (a cura di), *Cultura materiale, cultura immateriale e passione etnografica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 293-314.
- Ricci 2011 = A. Ricci (a cura di), *Pizzica, Calata, Nchjanata... Le suonate di Luigi Nigro. Musicista popolare della Calabria*, compact disc con opuscolo, Ethnica/Taranta TA036, Firenze 2011.
- Ruby 1975 = J. Ruby, *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, "Studies in the Anthropology of Visual Communication", 2, 2, 1975, pp. 104-111.
- Teti 1976 = V. Teti, *Il pane, la beffa e la festa*, Guaraldi, Rimini 1976.

L'autore

Antonello Ricci

Professore associato, con abilitazione a professore ordinario, presso il Dipartimento di Storia, Culture, Religioni, insegna discipline Demoetnoantropologiche nei corsi di laurea triennale in Storia, Antropologia, Religioni e magistrali in Musicologia e in Discipline etnoantropologiche, Facoltà di Lettere e Filosofia, "Sapienza" Università di Roma. Conduce ricerche sul campo nel Centro e Sud Italia su temi riguardanti la cultura pastorale, l'ascolto, la museografia etnografica, l'etnografia visiva, l'antropologia dei suoni. È caporedattore della rivista "Voci semestrale di scienze umane" e fa parte della redazione della rivista "L'Uomo Società, Tradizione, Sviluppo". Tra le sue pubblicazioni: *I suoni e*

lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale, 2007; Antropologia dell'ascolto, 2010; Il paese dei suoni, 2012; Il "paese povero" di Joris Ivens fra petrolchimico e magia lucana, 2012; Antropologie visive online, 2014.

Email: antonello.ricci@uniroma1.it

Il non-detto, il non-sentito, il non-visto in etnografia. O del limite politico del sapere

Alessandro Deiana

L'oggetto a partire dal quale si sviluppa questo articolo è la dimensione sensoriale costitutiva della vita di ogni gruppo umano – in particolare, ma non solo, la dimensione sonoro-verbale – nel momento in cui ne risulta problematico l'accesso, e diviene così una sorta di frontiera o di limite per l'antropologo sul campo, ossia l'etnografo. Non parlerò quindi della sfera sensoriale, cognitiva e percettiva in relazione alla ricerca etnografica – cosa che peraltro andrebbe a confondersi con la storia stessa dell'etnografia e richiederebbe quindi una trattazione tutta per sé – ma solo di questa sfera quando essa costituisce un limite, volontario o involontario, al sapere etnografico. Pertanto dirò subito che l'argomento centrale di queste riflessioni è la politica del sapere, a cui gradualmente condurrà il mio ragionamento. In particolare mi pongo domande di questo tipo: che significato ha per la conoscenza antropologica il fatto che non tutto viene detto all'antropologo dai suoi interlocutori, e che solo una parte, e a volte nulla, l'antropologo riesce a udire, a vedere e a percepire della realtà che sta studiando? E come dobbiamo porci dinnanzi alla possibilità che quanto viene detto all'etnografo non è esattamente quello che si pensa o che si sa, o non è quello che l'interlocutore direbbe in assenza dell'etnografo? Che cosa comporta il fatto che non tutto è dato da vedere all'etnografo, specie se si tratta di cose che concernerebbero direttamente o indirettamente la sua ricerca? E ancora, e soprattutto: quand'anche la possibilità percettiva e cognitiva dell'antropologo non trovasse ostacoli artificiali, fino a che punto può spingersi? Può, per esempio, riportare tutto di quello che sente e che vede sul campo, specie se si tratta di contesti di ricerca delicati e sensibili? E infine: che cosa succede se è l'antropologo stesso che non vuole

partecipare, per ragioni etiche o politiche, a certi momenti della dimensione esperienziale degli attori che studia? Se dovesse essere lui stesso a tracciare un confine tra ciò che può fare e ciò che non può fare sul campo, tra ciò che può dire e ciò che è meglio tacere di quel che ha esperito, fino a scegliere programmaticamente di non portare avanti determinate ricerche in determinati contesti, ponendo volutamente dei limiti non solo al suo personale lavoro etnografico, ma all'etnografia *tout court*, rimettendo così in discussione la supposta priorità della conoscenza in quanto tale? Non risponderò a tutte queste domande, ma in definitiva il tema della frontiera sonora può essere un'occasione per iniziare a pensare ciò che al momento chiamo il 'limite politico del sapere': qui lo farò anche attraverso la discussione di alcuni casi etnografici riguardanti in generale il filone di ricerca su temi sensibili e in particolare le organizzazioni razziste e fasciste.

Molte voci, molti silenzi

La mia riflessione partirà da uno dei tanti mutamenti metodologici ed epistemologici che hanno investito l'antropologia, cioè l'idea di polifonia (Clifford 1999a: 63-72). Per tutto il periodo dell'antropologia classica – grosso modo tra la fine dell'Ottocento fino agli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso (e a volte anche oltre) – la tendenza era quella di considerare le culture come un tutto coerente ed equilibrato per il cui accesso all'antropologo bastavano le voci di pochi informatori o a volte anche di uno solo che fosse autorevole o, per così dire, 'iniziato ai segreti' di quella data cultura o società: si pensi, per esempio, alla nota figura dell'anziano cacciatore Ogotemmêli in qualità di informatore unico di Marcel Griaule per la sua ricerca sulla cosmogonia dei Dogon del Mali tra gli anni Trenta e Quaranta, il cui esito fu il libro *Dio d'acqua* (Griaule 1996). Oggi invece riteniamo che le formazioni culturali e le relazioni sociali che le danno vita siano qualcosa di più dinamico e meno stabile, di più conflittuale e meno ordinato, di più frastagliato e meno uniforme. Così non solo dobbiamo sentire tante voci anziché solo alcune, ma dovremmo interpellarne tante quante sono le posizioni, i ruoli e le categorie che un determinato contesto culturale annovera al suo interno: non solo gli uomini, ma anche le donne;

non solo gli anziani, ma anche i giovani; non solo i notabili, ma anche i marginali; e così via. Guardando in retrospettiva a quel primo periodo dell'etnografia possiamo dire che si trattava di un approccio monofonico o monovocale, mentre per l'etnografia contemporanea si suole parlare di approccio polifonico o multivocale. Tuttavia, possiamo anche dire che l'opposto della monofonia non è solo la polifonia, ma, se mettiamo l'accento sul secondo termine di queste parole composte – la fonia – il suo opposto può essere anche qualcosa come una pluralità di silenzi. Forse si potrebbe dire: i molti silenzi, cioè un silenzio plurale. Un poli-silenzio? Infatti non penso si possa parlare di silenzio al singolare. Da una parte perché non credo che esista un silenzio assoluto, cioè *il* silenzio o il Silenzio, e dall'altra perché il silenzio si percepisce sempre in relazione a dei suoni. Il silenzio forse è sempre dialettico. In questo caso, i silenzi di cui parlo si esprimono al negativo: il non-detto degli informatori all'antropologo; il non-sentito o il non-percepito dall'antropologo in quanto non in grado o impossibilitato o volutamente escluso dalla sfera sonoro-verbale, o da alcuni momenti di questa, dai suoi interlocutori sul campo; e in generale tutto quello che è il non-esperito dall'etnografo nel corso della sua ricerca sul terreno. In questo senso, il silenzio è in rapporto dialettico con la fonosfera del campo, poiché il non-detto, il non-udito, il non-visto, il non-percepito, e, ripeto, in generale il non-esperito sono l'altra faccia delle parole, dei suoni, dei gesti, delle immagini attraverso i quali solitamente l'antropologo costruisce le sue etnografie.

Ora, un altro elemento che caratterizza l'antropologia post-classica è il ripensamento del tema del rapporto con l'Altro, ossia della relazione etnografica tra l'antropologo e i suoi informatori, tra l'antropologo e il nativo, tra l'antropologo e i soggetti con cui si relaziona, instaura un dialogo e condivide delle esperienze al fine di poter dare un contributo alla costruzione del sapere antropologico, solitamente nella forma di una monografia etnografica, o di una serie di resoconti etnografici, e poi magari di una elaborazione di lineamenti generali di natura teorica. Il rapporto con l'alterità fin dagli esordi della pratica etnografica ha messo in luce, direttamente o indirettamente, la questione della differenza radicale tra l'osservatore e l'osservato (un problema che per molto tempo è stata risolto con la teoria del relativismo culturale per cui le culture costituirebbero

degli universi autonomi incommensurabili e sopra i quali sarebbe giusto sospendere qualunque giudizio etnocentrico). Oggi l'antropologia ha ulteriormente problematizzato questo rapporto. Da una parte, aggiungendo altre differenze alla differenza costitutiva occidentale/esotico: l'antropologo solitamente non è o non era, solo occidentale, ma era ed è anche bianco, uomo, borghese ecc. e i suoi interlocutori non sono, o possono non essere, solo uomini e autorevoli, ma anche donne, ragazzi, servi, marginali, subalterni ecc. Dall'altra parte, e conseguentemente, vi si riconosce una differenza di potere tra l'osservatore e l'osservato che rimette in gioco la stessa idea di sapere oggettivo dell'antropologia classica: il sapere dell'antropologo non dipende più dall'esatta traduzione della cultura studiata, cioè dalla corrispondenza tra la realtà osservata e la rappresentazione etnografica (il cui esito sarebbe poi la verità scientifica in termini positivisti), ma da una serie di variabili storiche, non ultima il rapporto di forze tra antropologo e nativo; rapporto nel quale solitamente l'antropologo ha dalla sua il vantaggio di provenire dal lato egemone del mondo, ma in cui non è detto che il nativo non sia capace di ottenere una sua rivalse (per esempio, rivelando e mostrando all'antropologo solo ciò che vuole o prendendo successivamente in prestito i discorsi dell'antropologo ad uso e consumo della realtà locale)³³. Possiamo allora forse dire schematicamente che il rapporto con l'alterità rappresenta una frontiera metaforica costitutiva delle discipline antropologiche (cfr. Fabietti 1999), e che a poco a poco gli antropologi si sono accorti che a questa frontiera se ne sovrapponevano altre in termini di potere, classe, genere ecc.

³³ In tutti e due i casi possiamo ritornare all'esempio di Griaule, Ogotemmêli e i Dogon. Il primo infatti – e ringrazio Benedetto Caltagirone per avermi ricordato questo particolare non di poco conto – può essere esemplificato col fatto che Ogotemmêli è diventato l'informatore di Griaule in quanto, e solo in quanto, portavoce scelto e autorizzato a quel ruolo dai notabili della comunità, quindi non come unico depositario di quei saperi e soprattutto non senza che prima ci fosse stata una decisione circa quello da far sapere all'antropologo (cfr. Clifford 1999b: 103). Il secondo è ancora esemplificato dai Dogon, i quali, dopo le ricerche e le pubblicazioni di Griaule hanno sfruttato la fama che queste hanno procurato loro per patrimonializzare molte delle loro tradizioni a fini turistici ed economici (Ciarcia 2003; cfr. Clifford 1999b: 98).

Verso la frontiera

Alla suddetta problematizzazione del rapporto etnografo-interlocutori, in quanto rapporto con l'alterità e tra alterità, c'è da aggiungere la considerazione di un altro lato della questione, che spesso rimane fuori dalle problematiche degli antropologi, ossia la faccia nascosta delle parole e dei gesti che gli attori pronunciano e mostrano di fronte all'etnografo. Ciò che all'antropologo non è detto del tutto, ciò che non è mostrato completamente o che non è completamente accessibile al suo sguardo, ciò che in generale non gli è possibile percepire ed esperire, tutto ciò rappresenta insomma un ulteriore confine che va a incrociarsi con tutti gli altri che costituiscono e informano la pratica antropologica, *in primis* quel confine costitutivo dell'antropologia rappresentato dallo scarto dell'alterità e dell'altrove. Possiamo anche dire che si tratta di frontiere nelle frontiere. Uno dei problemi che questa frontiera pone all'antropologia è evidentemente quello dei suoi limiti conoscitivi: se il sapere dell'antropologia si costruisce sulla ricerca etnografica che crea dati e informazioni, e se la ricerca etnografica è attraversata da confini più o meno invalicabili di natura sensoriale e cognitiva che limitano la creazione di dati e informazioni, allora questi confini sono gli stessi su cui si arresta l'avanzata della conoscenza antropologica. A questo riguardo la prima cosa cui viene da pensare è che il sapere è limitato, parziale e provvisorio per costituzione. Ma bisognerebbe anche pensare che tali limiti probabilmente sono la vera condizione del sapere e della ricerca: dal punto di vista soggettivo della singola volontà di sapere che altro ci spinge a conoscere se non il riconoscimento di un limite – rappresentato dall'ignoranza, dal non sapere, dalla mistificazione – che consideriamo opprimente, ingiusto e che vogliamo superare? Tuttavia, o proprio per questo, il vero problema non è tanto quello di sgombrare il campo dagli ostacoli che si frappongono tra noi e la conoscenza, quanto quello di capire come la formazione di un sapere, in questo caso quello antropologico, si relaziona con le condizioni, i limiti, i contesti, le forze, le contingenze che sono parte costitutiva della vita storica, nonché della stessa soggettività dell'antropologo. La frontiera sensoriale che può impedire o complicare ulteriormente l'accesso dell'etnografo alla dimensione verbale della vita

dei suoi interlocutori sul campo non concerne solo il fatto di non poter accedere a informazioni o dati, ma ha a che fare anche e soprattutto con le problematiche inerenti il rapporto etnografico, cioè la relazione tra l'antropologo e i suoi interlocutori sul campo. Si tratta del fatto che ci troviamo dinnanzi a un punto in cui l'acquisizione di informazioni e le relazioni inter-soggettive si sovrappongono: poiché nella ricerca etnografica non è possibile separare i due piani, il problema metodologico ed epistemologico di sapere è automaticamente anche il problema etico e politico di come relazionarsi con i vari soggetti che costituiscono il campo. Rispetto alla costruzione della conoscenza antropologica in generale, questo punto si risolve 'grosso modo', come già detto, nell'assunzione dell'ineliminabile posizione prospettica dello studioso: come dire che mettiamo in conto i limiti e la parzialità di ogni impresa scientifica (cfr. Haraway 1995). Ma rispetto ad ogni singola e specifica ricerca, rispetto alla soggettività e all'esperienza di ogni singolo etnografo ci possiamo trovare invece davanti a un punto critico a cui solo in parte si può ovviare col ricorso a una epistemologia costruttivista. Questo punto critico, infatti, può essere anche un punto di rottura, cioè quel momento in cui l'equilibrio tra la teoria antropologica e la pratica etnografica si spezza sotto l'urgenza di una riflessione sulla duttilità politica, e quindi umana, dell'antropologo, sul suo partito preso, sulla sua dis-posizione tra le forze in campo, sulla sua postura dinanzi al Potere e ai poteri. Vale a dire che quel confine che può separare l'etnografo dalla fonosfera dei soggetti che sta studiando può anche essere ciò che volontariamente traccia l'etnografo stesso quando si tratta di capire fino a che punto può spingersi la sua presenza e la sua azione, la sua, per così dire, 'infiltrazione cognitiva', ancorché scoperta, presso il contesto e i soggetti che studia. Mi riferisco al fatto che la frontiera sensoriale può anche essere una frontiera etico-politica nella misura in cui l'antropologo non può, non deve o non vuole accedere a certi momenti della dimensione verbale-discorsiva dei suoi interlocutori (cioè tutto ciò che direttamente o indirettamente sente o gli viene fatto intendere), oppure se vi accede deve decidere se e quanto può dire di ciò che ha sentito, visto o appreso. Questa è obiettivamente una variante di una vecchia questione contemplata da qualunque buon manuale di ricerca qualitativa: quella della responsabilità etica del ricercatore. Questa responsabilità è tanto

pressante quanto più è delicato o rischioso il contesto e la tematica della ricerca; all'opposto, meno critico è il fattore umano e più si può attenuare la tensione morale del ricercatore. Ciò non toglie che questa vecchia questione si rinnova soggettivamente ogni volta che un antropologo, o qualunque scienziato sociale che fa ricerca sul campo, se la pone rispetto all'unicità della sua personale esperienza sul terreno.

Temi sensibili

Secondo András Zempléni, «l'etnologia è l'arte dell'intrusione sistematica negli affari degli altri» (Zempléni 1996: 35-36). Questa affermazione suona ancora più calzante se pensiamo che il suo oggetto di ricerca sono le società segrete dei Nafara della Costa d'Avorio e insieme ad esse la struttura e l'economia del segreto come fatto sociale: egli per accedere a ciò che altrimenti non avrebbe mai potuto sentire, vedere, esperire ha dovuto essere iniziato a una di queste società: in un certo senso, è dovuto diventare, per quanto possibile, uno di loro. Questo è stato un modo per superare una frontiera sensoriale, cognitiva ed esperienziale, ossia il segreto che si frapponeva tra l'antropologo e i suoi interlocutori (il che, peraltro, non ha significato che tutte le frontiere siano state superate e che tutti i segreti siano stati svelati). Ma ci sono anche casi in cui 'diventare uno di loro' non è una strada obiettivamente praticabile, né auspicabile; e in cui le frontiere per una volta si presentano come ciò che noi volutamente e coscientemente erigiamo, anziché essere ciò che vorremmo superare, attraversare, o abbattere. Sono casi in cui la possibilità dell'intrusione etnografica nella vita altrui ci pone di fronte a una decisione: andare avanti o fermarsi? E se procediamo, in che modo? E che significato hanno domande del genere rispetto alla ricerca sul campo e alla stessa costruzione del sapere antropologico e della teoria sociale? Mi riferisco in generale a quel campo di ricerca che si occupa di quelli che vengono detti "temi sensibili", vale a dire tutte quelle ricerche che, molto di più rispetto alla media delle etnografie, possono costituire un rischio o una minaccia non indifferenti per tutti i soggetti coinvolti direttamente e indirettamente (Lee 1993: 4; Lee, Lee 2012: 46). Questo tipo di ricerche copre un ambito molto

vasto e differenziato: guerre e conflitti; abusi e violenze; malattia e morte; marginalità e devianza; movimenti di lotta e forme di vita alternative ecc. Questo campo di ricerca non poteva non mettere in cima alle sue preoccupazioni questioni di natura etica: esso si definisce infatti per le sue potenziali implicazioni che vanno oltre la sfera della ricerca accademica per ricadere in altri ambiti del sociale e coinvolgere profondamente anche soggetti terzi. Nonostante questa apertura verso ciò che ricade fuori dall'etnografia in senso stretto, pur in un rapporto di reciproca influenza, e che costituisce quella totalità regolativa che comprende anche il lavoro dell'etnografo (anziché costituire ciò che dal punto di vista parziale dello studioso appare solo come l'esterno della disciplina), mi sembra che la posta in gioco nel campo dei cosiddetti "sensitive topics" è più alta di quanto solitamente i ricercatori che se ne occupano sono pronti a riconoscere: poiché ritengo che questo sia a sua volta un argomento sensibile e che ci può portare molto lontano, circoscriverò la mia riflessione all'interpretazione del tema delle frontiere cognitivo-esperienziali come limite politico dell'etnograficamente visibile, udibile e dicibile, ovvero dell'etnograficamente esperibile come problema insieme epistemologico e politico a cui va incontro chi decide di muoversi su terreni di ricerca delicati e rischiosi. Problema che però vorrei porre non nei termini di limiti da superare per poter andare avanti, ma dell'arrestarsi per arrestare (almeno in certi casi) quella che potremmo definire come la macchina inarrestabile del sapere progressivo e cumulativo. La frontiera, il confine, la soglia, il margine – ognuno con la sua sfumatura di senso – sono esattamente ciò di fronte al quale possiamo decidere di fermarci, perché noi stessi possiamo istituire quel limite. A questo riguardo, penso che siano almeno tre i temi sensibili che rappresentano il tipo di oggetto di ricerca che può chiamare all'opposizione di un limite: 1) la marginalità e la povertà, spesso connesse a forme di devianza e di violenza, come ciò che mette a nudo le contraddizioni più crude ed estreme delle nostre società; 2) gruppi, soggettività, forme e pratiche di vita che rompono con lo *status quo*, anziché riprodurlo, ovvero movimenti sociali radicali, organizzazioni rivoluzionarie ecc.; 3) soggetti e situazioni che, anziché affascinarci, farci simpatia o con cui solidarizzare, riproviamo e osteggiamo: fascisti, razzisti, fondamentalisti ecc. Tutti e tre possono mettere seriamente alla prova il

senso del limite del ricercatore. I primi due si caratterizzano per la produzione di un sapere che al termine della ricerca e al momento della disseminazione dei risultati, al di là della buona fede dell'etnografo, lascia seri dubbi circa le mani in cui andrà a finire e l'uso che ne potrà essere fatto, vista e considerata la criticità della posizione dei soggetti studiati e la loro estrema esposizione a provvedimenti di qualunque natura da parte delle istituzioni e dei poteri nei confronti dei quali rappresentano, in forme diverse, il loro opposto. Mentre il terzo ci mostra che proprio quando sembra che siamo riusciti a puntare le armi della conoscenza verso il cuore del nemico, questo si trasforma in un quasi-amico nel nome del rispetto dell'incontro etnografico e dei superiori fini della conoscenza. Qui, anche per motivi di spazio, mi limiterò alla terza tipologia (sperando di avere altrove la possibilità di occuparmi delle altre due), ovvero a quei soggetti che Susan Harding ha chiamato "l'altro culturale ripugnante" (Harding 1991), considerato anche che in questo caso la metafora della frontiera può coprire le possibilità più estreme circa l'accesso dell'etnografo alla sfera cognitiva dell'altro. Prenderò in considerazione due esempi riguardanti l'ambito degli studi etnografici sull'estrema destra e la xenofobia.

Il primo è un caso intermedio, e lo definisco tale semplicemente perché ci aiuterà ad avvicinare il punto centrale del problema. Si tratta del lavoro di Douglas Holmes sull'estrema destra europea (in particolare il *British National Party* e il *Front National*), analizzata attraverso il prisma concettuale di ciò che ha chiamato il "discorso illecito", ossia un tipo di discorso che cerca di erodere quello consolidato e vigente approfittando della sua perdita di credibilità e cercando di introdurre nel dibattito politico ciò che normalmente non ha spazio (Holmes 1993). La sua ricerca si è basata sullo studio del discorso neo-fascista attraverso i soggetti, le occasioni e i luoghi in cui esso si esplica. Holmes infatti ha ascoltato con "orecchio etnografico" (Marcus 2004: 53) quello che gli è stato detto nel corso di interviste, quello che ha sentito e visto durante una ricerca multi-localizzata. È importante notare che l'etnografia è consistita innanzitutto in una serie di interviste ai leader e agli intellettuali ufficiali e 'presentabili' di queste organizzazioni: il contatto di Holmes con l'estrema destra è rimasto fondamentalmente circoscritto all'ordine del discorso neo-fascista, seppure multi-localizzato e spesso confinante con opinioni correnti e più o

meno rispettabili (vedi anche Holmes 1999). Qui la frontiera di cui sto parlando è come se si fosse posizionata a metà strada tra i discorsi e le pratiche (in questo senso l'ho definito un caso intermedio): una frontiera che separa il momento discorsivo da quello pratico, ciò che il neo-fascista dice da quello che il neo-fascista fa. Che cosa avrebbe significato da un punto di vista etico e politico una ricerca sul campo che ha per oggetto le pratiche discorsive e i discorsi pratici di un'organizzazione o di un gruppo di estrema destra? Fino a che punto potrebbe spingersi l'etnografo su un campo del genere senza andare incontro a una qualche indiretta complicità (Marcus 2004: 56-57)? Qui si tratta allora di una frontiera etica e politica che sta all'antropologo decidere se, come e perché attraversare. In verità, c'è chi ha attraversato questa frontiera. Non sono pochi i ricercatori che nell'analisi dell'estrema destra hanno optato per una "visione dall'interno", quindi etnografica, anziché esterna, ossia che tende a privilegiare le condizioni storiche e sociali che favoriscono l'estremismo di destra, senza pertanto considerare i soggetti in questione e le loro dinamiche interne (Blee 2007). Questo approccio "internalista" ha colmato quella distanza che obbligava il ricercatore a uno sguardo da lontano e che quindi lo teneva distante dalla conoscenza dell'intera dimensione soggettiva e microfisica del fenomeno. Se questo indirizzo di ricerca, da una parte, ha il merito di aver riumanizzato dei soggetti che la superficialità del discorso politico e giornalistico ha disumanizzato (cfr. Sacchi, Viazzo 2004: 103-104), dall'altra reintroduce la distanza che credeva di aver abolito: superare la frontiera esperienziale e cognitiva che separa il ricercatore democratico e progressista (perché comunque non si tratta di studiosi di destra) dal militante fascista in nome di una conoscenza dell'oggetto più ampia e approfondita significa, a ben vedere, sposare l'idea di una conoscenza scientifica che si giustifica e legittima da sé, come se fosse comunque capace di un distanziamento oggettivo, ossia di assumere un punto di vista esterno al mondo. Questa postura non riproduce solamente una forma di positivismo scienziato, ma contribuisce a confermare una divisione sociale del lavoro intellettuale che assegna allo scienziato sociale il ruolo di mero osservatore della realtà. Ritorno alla fine su questo aspetto che considero decisivo.

L'altro caso che vorrei prendere in considerazione è la riflessione che Martina Avanza ha fatto sulla sua etnografia della Lega Nord e che trovo assai significativa per il tipo di problemi che mi sto ponendo. Essa riassume bene la questione fin dal titolo del saggio in cui è presentata: "Come fare etnografia quando non si amano i «propri indigeni»"? (Avanza 2008). Che non si amino i "nativi" in questione è un eufemismo e il problema della "giusta distanza" qui eccede la questione ormai canonica della relazione etnografica, dato che solitamente gli etnografi si confrontano con gruppi colonizzati, subalterni o emarginati per i quali hanno perlomeno un grande rispetto, quando non una simpatia animata dall'intenzione di rendergli in qualche modo giustizia (*ivi*: 41-43). Avanza fa un passo ulteriore rispetto a Holmes, poiché non si accontenta di studiare i discorsi, quand'anche raccolti e analizzati nel vivo della loro performance enunciativa, ma decide di seguire e di osservare i militanti leghisti dal punto di vista delle loro pratiche collettive e delle iscrizioni individuali dell'appartenenza padana. Nei confronti dei suoi interlocutori sul campo, la scelta tattica è stata quella di appellarsi alla neutralità scientifica, in virtù della quale non ha mai palesato le sue convinzioni politiche e allo stesso tempo ha sempre declinato gli inviti a partecipare ad iniziative leghiste in qualità di etnologa (*ivi*: 51). Ma a se stessa ammette di avere fatto sua una forma di "cinismo metodologico": onde evitare che la ricerca si potesse arenare o interrompere bruscamente per incomprensioni e frizioni, "in nome della scienza" ha evitato qualunque "scambio contraddittorio" con i suoi interlocutori lasciandogli perfino credere che fosse una simpatizzante della causa padana. Avanza sostiene che questa «non è stata una scelta, essa si è imposta, in piena ricerca, come il solo modo possibile per farmi accettare sul terreno senza per questo farmi "reclutare" nel movimento» (*ivi*: 52, corsivo mio). Questa affermazione dimostra come la nostra volontà di sapere tende a dipendere da forze che ci precedono e che si impongono da sé («non è stata una scelta, essa si è imposta» dice Avanza, dal momento che – è il sottinteso inconscio di queste parole – il movente indiscutibile era la necessità di condurre un'etnografia per scrivere una dissertazione), e che queste forze sono capaci di determinare il regime di verità e di condotta in cui ci muoviamo, fino al punto di non poter scegliere la nostra postura politico-conoscitiva («il solo modo possibile» di portare avanti la ricerca

sul terreno e di progredire nella produzione del sapere è sospendere il proprio punto di vista politico e, in questa progressione, ritenere quasi incidentale il soggetto della conoscenza): il discorso scientifico dominante ci parla infatti di un fine in sé che si presenta come autoevidente, ovvero quello della Conoscenza e della Verità scientifica, che subordina e scoraggia ogni percorso che vuole portarci fuori dal campo problematico dato. Da un punto di vista personale dell'etnografa, le conseguenze di questo posizionamento, come ammette Avanza, sono state "particolarmente penose": di fatto durante tutti e tre gli anni della ricerca ha fatto una "doppia vita", dal momento che ha costantemente mentito, al limite della doppiezza programmatica, sia per quanto riguarda la sua vita privata (è inevitabile a un certo grado di confidenza ed empatia con alcuni informatori raccontare qualcosa di sé), sia per quanto riguarda i rapporti umani con gli interlocutori leghisti giocati sul doppio binario della cordialità dentro il campo e della vergogna fuori (*ivi*: 52-53). Il senso di disagio che questa doppia vita ha causato alla ricercatrice, fino a farla sentire una traditrice delle sue convinzioni e dei suoi ideali quando si è trovata nel bel mezzo di manifestazioni apertamente xenofobe, ha avuto termine solo quando si è conclusa la ricerca sul terreno (*ivi*: 53-54). Alla fine i crucci etici e il malessere personale sfumano nell'assunzione dell'idea di aver preso "sul serio" un oggetto – la lega e i leghisti – che normalmente è ritenuto "folklorico e grottesco" (*ivi*: 54) e nella speranza di aver contribuito a mostrare che l'empatia non è una condizione necessaria della relazione etnografica, che pertanto l'etnografia su "un oggetto politicamente detestabile" è "possibile" e, infine, che essa è particolarmente efficace nel rendere conto di punti di vista che non si condividono minimamente (*ivi*: 56). Dei tre contributi che Avanza si augura di aver dato mi limito a problematizzare il secondo: indubbiamente ci ha mostrato che un tal genere di etnografie si possono fare – come del resto anche altri, a parte il già citato Holmes, ci hanno mostrato³⁴ – ma è

³⁴ Un intero numero del *Journal of Contemporary Ethnography* (il numero 36, del 2007) è stato dedicato alle ricerche etnografiche sull'estrema destra in varie parti del mondo. E in generale le pubblicazioni sulla scorta di ricerche sul terreno su movimenti, partiti e organizzazioni razziste, xenofobe, para-fasciste e reazionarie non sono poche

sufficiente domandarsi *come è possibile* fare etnografia quando gli “indigeni” ci sono detestabili? Penso che il problema sia molto più radicale: dovremmo chiederci *se è necessario* fare etnografia di soggetti come i nazisti e i razzisti, e questo non certo perché sia un tabù o perché non siano cose da prendere sul serio, ma proprio perché un preciso tabù andrebbe sfidato molto seriamente: quello della conoscenza sopra ogni cosa (compresa l’etica, la militanza politica, la coerenza e il proprio equilibrio interiore). Dal punto di vista in cui mi pongo, attraversare la frontiera cognitivo-esperienziale che ci separa dalle parole e dai gesti dell’“altro culturale ripugnante”, benché costituisca indubbiamente il superamento di un limite interno alle scienze sociali (cioè il passaggio da un approccio externalista a uno internalista), conferma e rafforza dei confini ben più ampi e solidi, ma molto meno visibili: quelli che delimitano le nostre possibilità di praticare un sapere critico solo entro i confini stabiliti da un’idea di scienza come fine in sé o come assoluto e dall’organizzazione sociale della conoscenza come divisione di collocazioni disciplinari organiche alla produzione del sapere di cui ha bisogno la formazione sociale capitalista. Se il campo scientifico è tale perché la scienza è al di sopra di tutto in quanto rappresenta ciò per cui si accetta indiscutibilmente che “il gioco valga la candela” (Bourdieu, Wacquant 1992: 68), e se questo è il nostro campo e il nostro gioco, consapevolmente o meno rimaniamo nel posto che la divisione sociale del sapere ci ha assegnato, così come lasciamo che il fascista continui a ricoprire il ruolo che gli ha assegnato l’ordine simbolico vigente³⁵. In poche parole, all’estremista di destra spetta il suo posto di bersaglio della riprovazione del senso comune, e allo studioso di sinistra il suo posto di intellettuale critico e sdegnato. In questo modo le tassonomie sociali si riconfermano nella ripartizione dei saperi: all’antropologo o al sociologo il sapere rigoroso, critico e demistificante; al fascista l’ignoranza e il pregiudizio, ma anche lo *status* di attore sociale con i suoi specifici

³⁵ Devo a Francesco Bachis l’idea di confini simbolici rispondenti a logiche di classificazione che assegnano ai soggetti collocazioni sociali naturalizzate e reificate da cui non è possibile uscire se non al prezzo della crisi cognitiva e del conflitto (Bachis 2009). Fermo restando che è tutta mia la responsabilità di averla usata in un altro ambito, piegata ai miei obiettivi ed eventualmente fraintesa.

discorsi, le sue specifiche pratiche e la sua sfera emozionale. Ugualmente la divisione sociale del lavoro trova la sua conferma nel ruolo professionale proprio del ricercatore che deve fundamentalmente produrre conoscenza; e in ultima istanza viene confermato l'attuale ordine della società nelle sue divisioni di classe e di poteri: tale ordine infatti deve essere solo conosciuto (anche criticamente, se si vuole), ma non trasformato, o superato, o rovesciato. Si potrebbe dire, parafrasando un noto modo di dire, che lo spettacolo del sapere non può essere interrotto. Per rimanere tutto come prima, ovvero tutti al proprio posto.

La volontà di non-sapere

In conclusione, ciò che propongo e su cui mi piacerebbe si riflettesse è la possibilità che sia lo stesso antropologo a tracciare limiti e frontiere mobili in ragione dei problemi etici e politici che il suo lavoro può sollevare. Le frontiere percettive potrebbero non essere solo quelle derivanti da uno sfasamento tra quello che l'interlocutore dice all'etnografo e quello che fa in sua assenza; tra quello che a l'etnografo viene detto e quello che mai si direbbe in sua presenza. La frontiera potrebbe risultare invece dal sovrapporsi di precisi e meditati limiti esperienziali, epistemologici e politici. I casi-limite di cui ho parlato mi sono sembrati un buon esempio per pensare ciò che per ora chiamo il limite politico del sapere. Dove con questa espressione non voglio alludere ai limiti che le relazioni di potere e le condizioni sociali storicamente determinate pongono alle pratiche scientifiche, bensì al limite che lo scienziato è disposto a tracciare quando il suo lavoro di ricercatore sul campo rischia, suo malgrado, di legittimare non solo l'intero ordine dominante (che nel campo scientifico può comunque trovare sia i suoi oppositori che i suoi difensori), ma gli stessi soggetti e le stesse pratiche che, pur degni di studio, egli ritiene comunque deprecabili, se non da combattere apertamente. Anche se non escludo affatto che un determinato approccio etnografico a s/oggetti politicamente ed eticamente detestabili possa servire a rafforzare tutto ciò che ad essi si oppone (oltre che, s'intende, apportare nuovi contributi all'analisi critica della società), non

può che venirmi in mente il vecchio adagio secondo cui non tutto quello che si può fare si deve fare. Ne vale la pena, al di là dei meriti accademici che ci può assicurare, superare la frontiera esperienziale che ci separa politicamente ed eticamente da leghisti, fascisti e fondamentalisti? È un prezzo troppo alto da pagare sapere qualcosa in meno dell'intimità culturale dei fascisti per sapere qualcosa in più del meccanismo istituzionale e simbolico che assegna un posto anche a noi e uno anche ai fascisti dentro la stessa grande tassonomia liberale? Mi piacerebbe dunque che si ripensasse alla possibilità che la dialettica del silenzio si esprima non solo come l'assenza o il vuoto di ciò verso cui l'etnografo prova a tendere l'orecchio, ma anche come contrasto politico (una dialettica conflittuale, appunto) messo all'opera dall'antropologo e dal ricercatore sociale, dentro e fuori il campo. L'opposizione di un limite – da intendere anche come rivendicazione del diritto a scegliere di interrompere le comunicazioni, se necessario, e a prevenire paradossali connivenze tra soggetti con interessi opposti – può costituire quella discontinuità che mette in discussione la pratica conoscitiva dello studioso e con essa l'egemonia che la informa. Spesso sperimentare e tracciare dei limiti vuol dire non tanto precludersi una conoscenza, quanto riconoscere che il sapere è sempre politico, anche se non lo si riconosce. E quando la volontà di sapere risponde, senza saperlo, alle ingiunzioni del Potere, una cosciente e mirata volontà di non-sapere, una diserzione epistemologica, è forse l'unica risposta possibile.

Bibliografia

- Avanza 2008 = M. Avanza, *Comment faire de l'ethnographie quand on n'aime pas «ses indigènes»? Une enquête au sein d'un mouvement xénophobe*, in D. Fassin, A. Bensa (sous la direction de), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, La Découverte, Paris 2008, pp. 41-58.
- Bachis 2009 = F. Bachis, *Il posto dei marocchini: confini simbolici e conflitto in un piccolo paese del centro Sardegna*, "Lares", LXXV, 3, 2009, pp. 551-573.
- Blee 2007 = K. M. Blee, *Ethnographies of Far Right*, "Journal of Contemporary Ethnography", 36, 2, 2007, pp. 119-128.

- Bourdieu, Wacquant 1992 = P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *La logica dei campi*, in Id., *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 66-83 (*Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Éditions du Seuil, Paris 1992).
- Ciarcia 2003 = G. Ciarcia, *L'istituzione di un teatro etnografico. L'animismo come bene culturale nel pays dogon*, in C. Gallini (a cura di), *Patrie elettive. I segni dell'appartenenza*, Bollati Boringhieri, Milano 2003, pp. 178-208.
- Clifford 1999a = J. Clifford, *Autorità etnografica*, in Id., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 36-72 (*The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988).
- Clifford 1999b = J. Clifford, *Potere e dialogo in etnografia: l'iniziazione di Marcel Griaule*, in Clifford 1999a, pp. 73-114.
- Fabietti 1999 = U. Fabietti, *Antropologia come frontiera*, in Id., *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 3-8.
- Griaule 1996 = M. Griaule, *Dio d'acqua*, Red Edizioni, Como 1996 (*Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmelé*, Éditions du Chêne, Paris 1948).
- Haraway 1995 = D. J. Haraway, *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*, in Id., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 103-134 (*Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London 1991).
- Harding 1991 = S. Harding, *Representing Fundamentalism: The Problem of Repugnant Cultural Other*, "Social Research", 58, 2, 1991, pp. 373-393.
- Holmes 1993 = D. Holmes, *Illicit Discourse*, in G. E. Marcus (ed.), *Perilous States. Conversations on Culture, Politics, and Nation*, University of Chicago Press, Chicago 1993, pp. 255-282.
- Holmes 1999 = D. Holmes, *Tactical Thuggery: National Socialism in the East End of London*, in G. E. Marcus (ed.), *Paranoia within Reason: A Casebook on Conspiracy as Explanation*, The University of Chicago Press, Chicago 1999, pp. 319-341.
- Lee 1993 = R. M. Lee, *Doing Research on Sensitive Topics*, Sage, London 1993

- Lee, Lee 2012 = Y.-O. Lee, R. M. Lee, *Methodological Research on "Sensitive" Topics: A Decade Review*, "Bulletin de Méthodologie Sociologique", 114, 2012, pp. 35-49.
- Marcus 2004 = G. E. Marcus, *Gli usi della complicità nella mutevole mise-en-scène del lavoro di ricerca sul campo in antropologia*, in L. Cimmino, A. Santambrogio (a cura di), *Antropologia e interpretazione. Il contributo di Clifford Geertz alle scienze sociali*, Morlacchi, Perugia 2004, pp. 17-61.
- Sacchi, Viazzo 2004 = P. Sacchi, P. P. Viazzo, *Politiche della morte e concezione della vita in Palestina. Rassegna di studi*, "La Ricerca Folklorica", 49, 2004, pp. 103-111.
- Zempléni 1996 = A. Zempléni, *Savoir taire. Du secret et de l'intrusion ethnologique dans la vie des atres*, "Gradhiva", 20, 1996, pp. 23-41.

L'autore

Alessandro Deiana

Dottore di ricerca in Metodologie della ricerca etnoantropologica, titolo conseguito presso l'Università di Siena, con una tesi intitolata *Effetto folklore. Usi e significati della tradizione nella scena del folklore sardo contemporaneo*. Svolge ricerche etnografiche in Sardegna su gruppi, associazioni e soggetti attivi nel movimento del folklore organizzato. I suoi interessi vertono anche sulle problematiche storico-teoriche inerenti al folklore e alla cultura popolare, nonché sugli aspetti epistemologici e politici delle pratiche antropologiche.

Email: a.deyana@tiscali.it

Musiche perdute e sinestesia

«...*multiplicibus modulorum varietatibus
sonantes...*».

Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano

Enrico Trudu

Le fonti letterarie, epigrafiche, papirologiche e, soprattutto, il ricco repertorio iconografico giunto fino a noi, testimoniano come la dimensione pubblica e privata del mondo greco e romano fossero fortemente permeate dalla musica³⁶.

Il termine moderno musica deriva dal greco *mousiké techné* – l'arte delle muse – espressione che definiva non solo la musica strumentale e il canto, ma anche la poesia e la danza (Comotti 1991: 5), e indica come nel mondo greco questi ambiti performativi fossero strettamente interconnessi. La musica, insieme al canto e alla danza, era presente in tutte le manifestazioni sociali del mondo greco, cerimonie religiose, feste solenni, agoni sportivi, simposii, ma aveva anche un ruolo importante nella dimensione privata, nei matrimoni e nei rituali funerari, nell'intrattenimento domestico e nelle dinamiche di corteggiamento, come è ben testimoniato dal repertorio figurativo della ceramica greca; inoltre la musica era ritenuta elemento imprescindibile per l'educazione dei giovani.

I contorni di questa dimensione sonora risultano essere piuttosto labili, troppo pochi sono i dati a nostra disposizione per poter tracciare un quadro ricostruttivo attendibile: le fonti letterarie antiche e i pochi

³⁶ Per un quadro generale sulla musica e la dimensione musicale nel mondo greco e romano si vedano Gentili, Pretagostini 1988; Comotti 1991; Pretagostini 1998; Landels 1999; Péché, Vendries 2001; Martinelli 2005; Rocconi 2009; Castaldo 2012 e l'ulteriore bibliografia in essi contenuta.

frammenti con notazione musicale superstiti da soli non sono sufficienti e solo grazie ai dati ricavabili dall'applicazione delle metodologie di indagine dell'archeologia musicale³⁷, come l'analisi degli strumenti integri o frammentari giunti sino a noi, dei dati iconografici e iconologici ricavabili dalle raffigurazioni di strumenti musicali superstiti e di contesti esecutivi, sarà possibile ampliare i confini del nostro orizzonte percettivo della musica antica. Come aveva già intuito a fine Ottocento François-Auguste Gevaert, uno dei pionieri dello studio scientifico della musica antica, particolarmente utili possono essere a fini interpretativi anche le ricostruzioni sperimentali degli strumenti antichi, per ricavare dati organologici altrimenti sconosciuti quali intonazione e estensione di scala, tecniche di costruzione e meccanismi di funzionamento (cfr. Melini 2010).

Gli strumenti musicali più noti e utilizzati nella musica greca antica hanno una genesi che il mito attribuisce spesso agli dei: l'*Aulos* era un'invenzione di Atena, la *Lyra* di Hermes, la *Kithara* di Apollo, la *Syrinx* di Pan³⁸. Questi strumenti risultano, in realtà, già diffusi nel II millennio in un'ampia area che comprende l'Egitto, la Mesopotamia e l'Egeo, e per stessa ammissione dei Greci non erano, dunque, una loro invenzione ma il frutto di una lenta acquisizione di tradizioni, teorie e strumenti risalenti a un passato più lontano, avvenuta nell'età del bronzo, verosimilmente attraverso la civiltà minoica, e veicolata e trasmessa nella Grecia insulare e continentale grazie al tramite miceneo. Numerosi, come sappiamo, sono già nei poemi omerici i riferimenti alla musica e agli strumenti musicali e più o meno contemporaneamente, a partire dall'VIII sec. a.C., sono attestate le prime raffigurazioni di strumenti a corda, seguite dalla metà del VII sec. a.C. da raffigurazioni di *auloi* (Barker 2002: 17 ss.).

La musica in questo periodo ha la funzione di accompagnare con il canto e la danza le cerimonie religiose, non senza connotarsi in alcuni casi di valenze magico-incantatorie, come nei rituali dionisiaci accompagnati dal suono dell'*aulos*, strumento sacro al dio (*ivi*: 14), e appare intimamente legata alla dimensione poetica: la poesia greca arcaica, infatti, per usare le

³⁷ Per un inquadramento generale della disciplina e delle metodologie, con particolare riferimento al mondo romano, si veda Melini 2007.

³⁸ Beschi 2009: 248, con ulteriore bibliografia.

parole di Alessandro Iannucci (2011: 77), era «una forma di comunicazione letteraria orale e sonora»; le parole e la musica adottavano gli stessi principi metrici e ritmici e ciascun genere poetico era caratterizzato da una successione ritmica e melodica propria.

Secondo la tradizione³⁹ fu Terpandro di Antissa a classificare e ordinare le varie melodie conosciute su base geografica e organizzarle in funzione dei testi poetici (Comotti 1991: 18 ss.; Ercoles 2008: 126-130): le armonie e i ritmi di ciascun genere, definiti *nomoi* (leggi), non potevano essere mutati (Comotti 1991: 18 ss.), ed erano così chiamati perché non era possibile modificare la loro sequenza, considerata la più adatta a restituire la tensione stabilita per ciascun genere alla luce degli intimi legami tra i singoli generi e le divinità. La citarodia e l'auletica (Fig. 6) erano dunque forme musicali ben poco creative e fortemente conservative; nella cultura greca arcaica non sembra vi siano corrispondenze certe tra singoli generi poetici e strumenti musicali (Iannucci 2011: 78), ogni genere poteva ricorrere a strumenti diversi a seconda del contesto e dell'occasione esecutiva, della tipologia dei destinatari e delle abilità tecniche del *performer*. Illuminante al riguardo la dichiarazione di Teognide⁴⁰: «mi piace bere e cantare al suono dell'auleta / mi piace tenere tra le mani la lira melodiosa»⁴¹. Le esecuzioni musicali potevano, dunque, avere carattere pubblico o 'cittadino', carattere simposiale, monodico o corale. Gli strumenti musicali erano impiegati singolarmente o, più raramente, in piccoli gruppi che eseguivano la stessa melodia, potevano essere coinvolti diversi strumenti all'interno della stessa performance, ma ognuno aveva una parte e un ruolo ben distinto; non era dunque ancora concepita l'idea di *ensemble* – o di *sinfonia*, per usare un termine di origine greca. Le composizioni citarodiche e monodiche venivano eseguite da strumenti a corda, mentre l'elegia, il giambo, la lirica corale, la poesia ditirambica e drammatica erano solitamente accompagnati dall'*aulos* (Iannucci 2011: 87); vi era coralità nell'esecuzione dei testi ma non era contemplata una esecuzione "corale" delle musiche da parte di strumenti differenti. Ogni

³⁹ Ps. Plut., *De mus.* 3; 6, 1133b-c.

⁴⁰ Cfr. Iannucci 2011: 82.

⁴¹ Thgn. 533 ss.

specifico genere adottava un diverso sistema musicale o armonia, legato più che a singole note a una sequenza di intervalli ben precisa e statica (Barker 2002: 42); esistevano, dunque, *auloi* scalati a seconda di queste serie di intervalli e varie accordature per strumenti a corda. Il limite maggiore di tali strumenti era proprio la loro forte specializzazione e la mancanza di possibilità di modificare durante l'esecuzione la sequenza di note dello strumento stesso. Tale limite, peraltro, non era ancora sentito come un problema, vista la rigidità d'impiego e la staticità delle esecuzioni; del resto agli strumenti era richiesto proprio questo, essendo stati progettati secondo determinate specifiche. Inoltre, essi non erano stati concepiti per essere suonati insieme ad altri strumenti quindi non era necessario che fossero realizzati o accordati secondo una nota o una frequenza di riferimento comune; gli strumenti a corda, d'altro canto, potevano essere accordati di volta in volta a seconda del genere d'impiego.

Pausania⁴² nel descrivere la statua dell'auleta Pronomo afferma che a quel tempo esistevano tre tipi di *auloi*, uno per ogni armonia, e che proprio Pronomo fu il primo ad ideare *auloi* adatti a ogni forma di armonia e a suonare in uno stesso strumento melodie differenti. L'innovazione, a giudicare dagli esemplari più tardi giunti fino a noi (Fig. 1), consisteva nell'applicazione di più fori nella canna dotati di collari bronzei anch'essi forati (Barker 2002: 62-65): la rotazione dei collari permetteva di tenere aperti o chiusi i fori necessari per impostare lo strumento a seconda delle diverse armonie. La costruzione di *auloi* di alto livello, strumenti che potevano raggiungere costi molto considerevoli, richiedeva di conoscere le relazioni e gli intervalli musicali coinvolti e di restituire tali dati con misure lineari per realizzare i fori sulla canna dello strumento, il che implicava il supporto di esperti a livello teorico; tale evoluzione evidenzia la nascita di nuove esigenze e di rapporti tra auleti e artigiani (*ibid.*) e il conseguente sviluppo di una teorizzazione musicale.

È a partire dal IV sec. a.C., dunque, che si assiste allo sviluppo di un processo di teorizzazione musicale, legato e stimolato dal contestuale perfezionamento degli strumenti musicali; in questo periodo vengono realizzati numerosi trattati sulla teoria musicale e su gli strumenti musicali

⁴² Paus. 9.12.5.

(Paolucci, Sarti 2012: 10), come quelli di Aristosseno di Taranto, di Alessi, di Arcestrato, di Archita, di Aristofane di Bisanzio, di Callias di Mitilene, di Euphranor, di Philis di Delo e di Pirrandrom, in maggior parte perduti ma dei quali, grazie a citazioni di altri autori, possediamo preziose informazioni. Aristosseno⁴³ classificava gli strumenti musicali in tre grandi famiglie: strumenti a fiato o *empneustà*, a corde o *entatà*, suonate con il plettro o pizzicate, e a percussione o *kroustà*. Gli strumenti a corda erano a loro volta distinti in tre gruppi: strumenti con corde di uguale lunghezza, quali la lira, la *kithara* e il *barbiton*, strumenti con corde di differente lunghezza come l'arpa, e strumenti provvisti di tastiera su cui venivano premute le corde: i liuti. Gli strumenti a fiato erano anch'essi suddivisi in gruppi, gli *aulòi*, o tibie per usare il termine romano – impropriamente indicati con il termine flauto – che prevedevano l'uso di un'ancia, spesso doppia come nel moderno oboe, e non di un'imboccatura libera come nei moderni flauti dolci, che potevano essere singoli o suonati in coppia e la *syrix*, composta da più canne scalate con misure differenti, strumenti privi di ancia quali le trombe, i litui e la *salpinx*, realizzati in metallo, e i corni o le búcchine, nella loro primitiva accezione (Fig. 2), strumenti ricavati da corna animali o conchiglie (Comotti 1991: 63-78; Paolucci, Sarti 2012: 10-17). Tra gli strumenti a percussione possiamo ricordare i crotali, i cembali, le nacchere e varie tipologie di *tympanoi*. Di tali strumenti, oltre che attestazioni letterarie, possediamo delle evidenze materiali archeologiche; vari esemplari di strumenti interi o frammentari sono stati rinvenuti in contesti di scavo, corni, litui, *auloi* e tibie, elementi di strumenti a corda quali carapaci di tartarughe e numerosi plettri, e vari strumenti non menzionati dalle fonti citate, definibili come idiofoni, solo recentemente oggetto di studio (*ibid.*) (Fig. 3): i sistri, strumenti legati ai culti egiziani e a Iside, *tintinnabula* e *crepitacula* realizzati in terracotta o metallo, sfere o anelli cavi, talora forniti di manico, che producevano suono grazie alla presenza di elementi metallici o di pietruzze al loro interno.

Il sistema teorico musicale greco si struttura e viene gradualmente introdotto in questo periodo e, rimanendo immutato, verrà utilizzato in epoca ellenistica, sarà assorbito dai romani, anche grazie al tramite etrusco,

⁴³ Aristox., *Harm.* II.

e dal mondo romano trasmesso al medioevo (Comotti 1991: 42-49). I *nomoi* arcaici vengono sostituiti da scale o modi, costituiti da sette note e caratterizzati da intervalli di tono e semitono combinati diversamente tra loro. Il *nomos* era composto da una melodia prestabilita in una precisa tonalità, mentre il modo è una scala che consente di inventare varie combinazioni delle sette note, o melodie, pur rimanendo nella stessa tonalità. Secondo Aristosseno di Taranto alla base del sistema musicale vi era il tetracordo, una successione di quattro suoni, compresi nell'intervallo di quarta giusta⁴⁴; i suoni esterni erano fissi, mentre quelli interni erano mobili. L'ampiezza e la disposizione degli intervalli caratterizzava i tre generi della musica greca: enarmonico, diatonico e cromatico; il genere diatonico, costituito da due intervalli di tono e uno di semitono, era quello più antico e diffuso: la disposizione dell'intervallo di semitono distingueva i tre modi, dorico, frigio e lidio. I tetracordi erano accoppiati a due a due; l'unione di due tetracordi formava un'armonia. La strutturazione e l'evoluzione dei tre generi è strettamente legata alla nascita e all'evoluzione della tragedia: già in Sofocle i *nomoi* sono scomparsi e vengono utilizzati i modi diatonici, mentre Euripide impiegò, insieme al genere diatonico, quello cromatico ed enarmonico, caratterizzati da una maggior presenza di alterazioni e capaci di marcare meglio con sfumature e un'espressività maggiore il *pathos* e i sentimenti (*ivi*: 34-36). La prima strutturazione di questi ultimi due generi si deve a Timoteo di Mileto, ideatore anche di un nuovo tipo di lira dotata di undici corde (*ivi*: 37-42). Parallelamente le varie scuole filosofiche, a partire dai pitagorici, focalizzarono i rapporti tra la musica e l'animo umano, tra linguaggio musicale e diversi stati d'animo, analizzando le potenzialità emotive delle differenti armonie e melodie. Anche nel periodo classico la musica continua ad avere funzione di accompagnamento ai testi lirici e drammatici e non sembra esistere un'autonoma dimensione strumentale, mentre lo stesso concetto di nota risulta evanescente: gli strumenti erano realizzati tenendo conto degli intervalli tra i suoni, anche se l'evoluzione tecnica degli *auloi* e la realizzazione di strumenti capaci di adattarsi ai differenti modi, come appunto le lire a undici corde, dovette porre il problema di strutturare le

⁴⁴ Aristox., *Harm.* II.; si veda anche Aristid. Quint., *De Musica*.

scales in base a frequenze di riferimento che fossero comuni e assolute; tale processo evolutivo si sviluppò principalmente ad Atene tra il V e il IV sec. a.C. Sempre in questo periodo, nel IV secolo a.C., si assiste alla nascita di forme di notazione musicale: fino a quel momento le melodie e i *nomoi* venivano affidati alla memoria e tramandati oralmente; la notazione musicale veniva impiegata dai professionisti ad esclusivo uso privato. Sono giunti fino a noi solo 24 frammenti con notazione musicale di epoca classica e ellenistica (*ivi*: 116) e 40 frammenti con notazione musicale e testo in greco di epoca imperiale, mentre non si è conservato neanche un frammento di notazione musicale con testo in latino. Possiamo avere un'idea della natura delle composizioni e della loro esecuzione grazie alla stele di Sicilo, documento risalente al I-II sec. d.C., rinvenuta a Tralles, attuale Aydin, vicino a Efeso nel 1883⁴⁵ (Fig. 4): si tratta di una piccola colonnina di marmo su cui è incisa una breve canzone in dimetri giambici, preceduta da un distico elegiaco e seguita da un emistichio, forse di dedica. Sopra ciascuna sillaba della composizione sono presenti dei segni di notazione indicanti l'intonazione della nota, il suo valore ritmico e la sua funzione coreutica.

Di pari passo con l'evoluzione musicale tecnica e teorica si modifica profondamente anche la società greca e con il passaggio all'età ellenistica si manifesta un mutamento di gusto, e alla funzione di semplice accompagnamento subentra, o meglio si affianca, l'espressione strumentale pura: la musica lentamente si svincola da un ruolo subalterno assumendo una dignità autonoma. Non possiamo ricostruire con precisione i momenti o le fasi di questo processo, legato a molteplici dinamiche, anche se un ruolo importante dovettero rivestire le corti ellenistiche, nelle quali verosimilmente si svilupparono nuove modalità di percezione e di fruizione della musica e che stimolarono attivamente la realizzazione di nuovi strumenti e di nuove dinamiche di esecuzione.

Una delle tappe fondamentali di questo processo, che portò al superamento della frontiera sonora del mondo classico e contribuì in maniera fondamentale all'evoluzione del concetto stesso di orizzonte

⁴⁵ Museo di Copenhagen, inv. 14897; cfr. Pöhlmann, West 2001: 90; Carapezza 2013, con bibliografia precedente.

sonoro fu, a mio avviso, l'invenzione dell'*Hydraulis*, l'organo idraulico, conosciuto anche come *Organon* o *Hydra* (Fig. 5).

Lo strumento⁴⁶, realizzato ad Alessandria, testimonia lo straordinario livello di evoluzione tecnologica raggiunto in epoca ellenistica e reso in gran parte possibile dalla corte tolemaica. Il forte spirito di evergetismo dei sovrani Lagidi, e di Tolomeo II in particolare, portò allo sviluppo e alla fioritura delle *technai* ad Alessandria e alla nascita di un'importante scuola di "meccanici" e di inventori, particolarmente interessati allo sviluppo delle arti meccaniche e dei meccanismi automatici, e alla loro utilizzazione pratica⁴⁷.

Lo strumento musicale messo a punto da Ctesibio, un ingegnere di natali alessandrini, suscitò una tale sensazione da essere paragonato alle meraviglie del mondo antico quali il tempio di Artemide ad Efeso e il Faro di Alessandria – e da accomunare Ctesibio, per genio e *techne*, ad Archimede – ed ebbe una enorme fortuna nel mondo ellenistico, romano e bizantino, arrivando fino al medioevo e all'età moderna, e proseguendo la sua storia e il suo sviluppo fino ai nostri giorni.

L'*Hydraulis* è, in realtà, una delle scoperte e delle invenzioni antiche meno conosciute; pochi sanno, infatti, che l'attuale organo a canne deriva direttamente da tale strumento e che, soprattutto, la scienza dell'idraulica e tutti i meccanismi idraulici in uso ancora oggi, tra i quali possiamo citare, ad esempio, il sistema frenante delle automobili, traggono origine e prendono il nome da questo strumento e dal geniale sistema messo a punto da Ctesibio per il suo funzionamento. L'invenzione fu veramente di grande portata, la sua influenza ha travalicato la dimensione sonora e musicale, le soluzioni tecniche e i nuovi meccanismi realizzati per il suo funzionamento, quali le valvole, i cilindri, i pistoni hanno segnato un momento fondamentale dell'evoluzione tecnica e tecnologica del genere umano: basti pensare che si tratta del primo meccanismo concepito dall'uomo per essere azionato grazie alla pressione su un tasto, per comprendere meglio il reale impatto concettuale di questa invenzione.

⁴⁶ Sull'*Hydraulis* si rimanda principalmente al fondamentale studio di M. Markovits (2003); si vedano anche Jakob 1976; Dareggi 1993, 1996; Beschi 2009.

⁴⁷ Beschi 2009: 252; cfr. anche Coarelli 2005 e Pandermalis 2005.

Il nome greco deriva dall'unione dei termini *hydra/uder*, acqua, e *aulos*, flauto: il significato è, dunque, flauto ad acqua.

L'invenzione risale alla prima metà del terzo secolo a.C., probabilmente intorno al 275-270 a.C., Ctesibio – studioso di problemi idraulici, e creatore di automati quali la cornucopia sonora per la statua di Arsinoe II, deificata nel 279 a.C. (Beschi 2009: 252-253) – realizzò uno strumento composto da una serie di canne (*auloi*), una per ogni nota musicale, azionate mediante una tastiera.

Verosimilmente il modello di partenza per lo strumento doveva essere la *Syrinx*, da cui l'*Hydraulis* deriva la forma e la scalatura metrica della lunghezza delle canne: la somiglianza appare particolarmente evidente (Fig. 6) rapportando l'*Hydraulis* con alcune siringhe in bronzo – in realtà forse modellini di organi – rinvenuti a Pompei (Mau 1877: 99; Sogliano 1899: 442-444, fig. 6).

Ricordano tale somiglianza Filone di Bisanzio⁴⁸ e soprattutto Polluce⁴⁹ che paragona l'organo, da lui chiamato *thyrrenos aulos* o *polyphonos aulos*, ad una *syrinx* capovolta dotata di canne metalliche e alimentazione ad aria compressa, fornita per i modelli di minori dimensioni da mantici e per i modelli più grandi da una macchina idraulica. Ogni nota (Fig. 7) era prodotta da una canna tramite un flusso d'aria, creato da una pompa a stantuffo (*pyxis*), un vero e proprio "cilindro". Il flusso d'aria entrava nelle canne a pressione costante ed era messo in vibrazione e in risonanza da una fessura con labbro contro cui l'aria si frangeva in vortice e risuonava, come in un moderno flauto dolce. La pressione costante dell'aria, indispensabile per un corretto e regolare funzionamento dello strumento, era assicurata da un sistema idraulico che garantiva un accumulo costante dell'aria compressa in una cassa o somiere e un flusso d'aria continuo nelle canne, regolato dalla presenza di valvole. Si trattava quindi di una macchina pneumatica che, tramite una pompa aspirante e premente e un sistema idraulico di vasi comunicanti, dava vita a un vero e proprio

⁴⁸ Ph., *Bel.* IV, 60-61.

⁴⁹ Poll. IV, 69-70.

strumento musicale. Varie fonti letterarie⁵⁰, tra le quali il *De Architectura* di Vitruvio⁵¹, descrivono in dettaglio il suo funzionamento, sono arrivate fino a noi numerose raffigurazioni dello strumento e, soprattutto, sono stati scoperti alcuni esemplari frammentari che ci forniscono importanti informazioni sulla sua struttura e il suo funzionamento e ne hanno permesso la ricostruzione sperimentale. Tra questi il più famoso è l'organo scoperto ad *Aquincum* negli anni Trenta del Novecento e databile al 228 d. C. (Nagy 1933; Kaba 1980; Markovits 2003: 161-174), rinvenuto nella sede di un *collegium centonariorum* (Fig. 8).

Il successo dell'*Hydraulis*, attestato dalle fonti greche e romane viene collegato – e forse lo ha influenzato – al graduale emergere dell'espressione strumentale pura su quella vocale. Il ruolo dello strumento in età ellenistica appare da subito importante, la prima suonatrice ricordata dalle fonti è la moglie stessa di *Ktesibios Taide*⁵² e, dall'analisi dei vari documenti e delle raffigurazioni a nostra disposizione, emerge una notevole attestazione di esecutori di sesso femminile. La più antica raffigurazione dello strumento è una terracotta del Louvre proveniente da Alessandria⁵³ (Fig. 9), databile alla tarda età ellenistica per l'acconciatura e l'iconografia della figura

⁵⁰ Oltre a Filone di Bisanzio e Polluce ricordiamo Erone di Alessandria, che nell'opera *Pneumatikà* (*Spir.* I, 42), parla di un organo molto simile all'originale descritto nell'opera perduta di Ctesibio *Hypomnèmmata mechanikà*. Il testo analizza le varie parti dello strumento con uno stile descrittivo e chiaro, facendo riferimento ad uno schema di funzionamento con didascalie che era allegato all'opera. L'*Hydraulis* descritto presenta un'unica pompa per l'aria dotata di valvola di non ritorno, condotti che portano alla base ottagonale o *bomiskos* contenente all'interno una campana capovolta o *pnigeus* – il cuore del sistema idraulico – che garantisce un afflusso costante di aria al somiere o *κατὼν μουσικός*. Il somiere presenta una serie di fori sulla sommità nei quali erano inserite le canne; l'apertura e la chiusura dei fori è gestita da regoli scorrevoli – chiamati *Poma* in greco e *Plintides* in latino – collegati ai tasti. L'organo descritto ha una sola serie di canne ovvero un solo registro e presenta una notevole serie di innovazioni tecnologiche. Tra gli autori latini anche Plinio parla nella *Naturalis Historia* dello strumento.

⁵¹ *De Arch.* X, 8; si fa riferimento all'edizione critica curata da P. Gros (1997) e al ricco apparato critico ivi contenuto.

⁵² *Ath.* IV, 174 a-b.

⁵³ Deneauve 1962: 149-150, fig. 1; Mollard Besques 1992: D/E 4517, pl. 75e; Markovits 2003: 76, taf. 6; Beschi 2009: 255.

maschile, e che rientra nel genere dei grotteschi. L'oggetto attesta la funzione strumentale dell'*Hydraulis* e l'uso in accoppiamento con la *Salpinx*; la scena, di carattere teatrale, indica presumibilmente un uso diffuso dello strumento nel teatro in epoca ellenistica. L'uso combinato dei due strumenti dimostra indirettamente come essi fossero stati realizzati e scalati in base a note di riferimento assolute, e testimonia la compiuta strutturazione della teoria musicale e una sua applicazione pratica.

Un decreto di Delfi (Fig. 10), databile al 94-93 a. C., in onore di *Antipatros* e di suo fratello *Kriton*, figli di *Breukos*, di Eleutherna⁵⁴ attesta la partecipazione e, dunque, la conseguente presenza di gare musicali con *Hydraulis* nel contesto degli agoni *Pitici* suggerendo l'introduzione anche nei contesti sacri di composizioni di carattere strumentale.

Per inciso ricordiamo che, sempre in epoca ellenistica, si può ravvisare un ulteriore e diverso utilizzo della musica: sappiamo dell'esistenza di meccanismi sonori inseriti nel faro di Alessandria concepiti come segnalatori acustici in caso di scarsa visibilità⁵⁵, un nuovo impiego reso possibile da macchine che permettevano l'emissione di suoni molto forti e udibili da grandi distanze; è attestato anche un utilizzo a fini militari degli strumenti musicali, nell'esercito e nella flotta, sempre con funzione di segnalazione e di coordinamento. Tale funzione pratica degli strumenti musicali è attestata anche per il mondo romano; già in epoca repubblicana, infatti, strumenti a fiato quali buccine e trombe erano utilizzati nelle legioni con funzione di segnalazione e per ritmare le manovre dei legionari; inoltre la musica accompagnava i cortei trionfali e le cerimonie pubbliche civili e religiose (Podini 2010; Restani, Dessì, Castaldo 2010).

La più antica testimonianza letteraria latina relativa all'*Hydraulis* è contenuta nelle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone (III, 18, 43), prova che lo strumento era conosciuto nel mondo romano prima di Vitruvio, anche se non sappiamo con precisione se e quanto esso fosse già diffuso.

Petronio, in un passo della *Cena Trimalchionis*⁵⁶ in cui si descrive uno dei momenti *clou* della cena nella casa di Trimalcione, attesta

⁵⁴ Syll³, 737; Markovits 2003: 35-38; Beschi 2009: 258.

⁵⁵ Si veda Coarelli 2005, con ulteriore bibliografia.

⁵⁶ Petr., *Satyr.* XXXVI, 6.

indirettamente l'uso dello strumento negli anfiteatri come accompagnamento per i giochi. Grazie a Svetonio è documentata anche la particolare predilezione riservatagli da parte degli imperatori, preludio del ruolo che l'organo assumerà in epoca bizantina come strumento di corte. L'autore attesta, infatti, la passione di Nerone per l'organo⁵⁷, riportando che l'imperatore esponeva nuovi modelli da lui elaborati ai suoi ospiti e li suonava in esibizioni teatrali (Dessì 2008).

Nell'*Historia Augusta* viene ricordata anche la passione di Elagabalo (XVII, 32,8), Alessandro Severo e Gallieno (XVIII, 27, 9) per l'*Hydraulis* (Markovits 2003: 183-184).

In epoca romana è attestato anche da vari documenti iconografici l'uso dei grandi *Hydraulis* a propulsione idraulica nei circhi e negli anfiteatri, e si assiste alla nascita di organi più piccoli, degli organi positivi (ossia privi di *bomiskos* e appoggiabili a un tavolo), che funzionavano solo ad aria e venivano impiegati sia in contesti privati sia in quelli pubblici e ufficiali: questa innovazione incise sul moltiplicarsi degli esemplari allargandone appunto l'impiego a livello privato; il termine latino *Organum* non contiene, infatti un richiamo all'acqua come base del funzionamento. Ateneo (IV, 174 a-b) attesta l'uso domestico dell'organo e descrive la sua dolce sonorità mentre nel suo cenacolo ascolta il suono che proviene da una casa vicina. Numerosi altri autori, tra cui Cicerone⁵⁸, Marziano Capella⁵⁹, Polluce⁶⁰ e Cassiodoro⁶¹, parlano dei suoni dell'organo, e nella tradizione letteraria si possono individuare due filoni distinti, legati verosimilmente all'uso pubblico o privato dello strumento e di conseguenza alle diverse caratteristiche degli strumenti idraulici di grandi dimensioni e pneumatici di misure più contenute: si esalta, infatti, ora la potenza e la *plenitudo* dei suoni ora la loro dolcezza e l'armonia, e in altri contesti i caratteri stimolanti e marziali dei suoni, violenti e terrificanti, funzionali al ritmo dei giochi e dei combattimenti gladiatori. Gli organi

⁵⁷ Suet., *Nero* 41, 2; 53, 32.

⁵⁸ Cic. *Tusc.*, III, 18, 43; cfr. Markovits 2003: 40-42; Beschi 2009: 261.

⁵⁹ Mart. Cap., II, 117; IX, 924; cfr. Markovits 2003: 288; 290; Beschi 2009: 261.

⁶⁰ Poll., IV, 69-70; 85; cfr. Markovits 2003: 126; Beschi 2009: 261.

⁶¹ Cassiod. *In Psalm.*, 150, 4; cfr. Markovits 2003: 341-345; Beschi 2009: 261.

accompagnavano i giochi più apprezzati dal popolo e questo spiega la grande popolarità dello strumento, riprodotto in oggetti di uso comune come le lucerne.

Testimonianze figurate provenienti da varie regioni dell'impero attestano la diffusione e la notorietà dell'organo nel mondo romano e il suo impiego canonico negli anfiteatri accompagnato da altri strumenti; tra le più conosciute ricordiamo i mosaici di Nanning⁶² (Fig. 11a) presso Treviri, datati al III sec. d.C., dove un *Hydraulis* è raffigurato accompagnato da una buccina; la scena attesta come lo strumento e le performance strumentali di accompagnamento fossero ormai diffuse anche nelle regioni più lontane dell'impero.

Lo stretto rapporto tra organo, anfiteatri e giochi gladiatori e l'utilizzo di *ensemble* strumentali con un numero sempre maggiore di strumenti è confermato anche dai mosaici di Zliten in Tripolitania⁶³, del II sec. d. C.: in due scene (Fig. 11b-c) relative a giochi gladiatori e *venationes*, l'*Hydraulis*, infatti, è raffigurato in quartetto con due buccine e una tuba o una *salpinx*: in entrambe le scene lo strumento è suonato da una donna.

In epoca romana, dunque, il concetto stesso di musica appare evolversi e rispetto al mondo greco si evidenziano innovative funzioni sociali e un diverso rapporto tra strumenti, esecuzione musicale e pubblico: nuove dinamiche di fruizione musicale affiancano la tradizionale funzione di accompagnamento alle produzioni letterarie greche e latine, conquistando progressivamente l'interesse del pubblico. La musica strumentale, scritta e pensata per più strumenti accompagna i giochi e gli spettacoli, le cerimonie pubbliche e i momenti conviviali e intimi privati, e l'*hydraulis*, lo strumento più completo e versatile dell'antichità, diventa un *must*, uno *status symbol* da esporre nelle case dei ricchi romani. Purtroppo non possiamo ricostruire le caratteristiche di questa produzione musicale di epoca romana, non essendo giunto fino a noi nessun esempio o brano in notazione musicale riferibile a tali composizioni.

Il punto di arrivo di questo processo evolutivo della dimensione musicale antica, che evidenzia un nuovo approccio alla dimensione sonora

⁶² Markovits 2003: 172-174, taf. 19, con ulteriore bibliografia.

⁶³ *Ivi*: 122-123, taf. 13 a-b, con ulteriore bibliografia.

è riconoscibile ed è sintetizzato dal mosaico di Hama, presso Mariamin in Siria⁶⁴, databile alla fine del IV sec. d.C. Il mosaico raffigura una scena di concerto in un interno realizzato da un *ensemble* composto da sei musicisti, tutti di sesso femminile (Fig. 12): a partire da sinistra si possono riconoscere una suonatrice che tiene nelle mani delle piccole barrette terminanti, sembra, con dei sonagli discoidali, una suonatrice di *Hydraulis*, un modello pneumatico positivo alimentato da un mantice azionato da due piccoli schiavi mascherati da eroti, un'auleta con due flauti e, al centro della scena, una musicista impegnata a suonare con due bacchette un particolare strumento composto da otto coppe, presumibilmente di vetro o di metallo e verosimilmente riempite di acqua a livelli differenti, in modo da produrre suoni di diversa altezza una volta percosse. Lo strumento appare molto simile, come concezione, allo Jaltarang di origine arabo-persiana e allo Jalataranga, uno strumento idiofono di tradizione indiana (Facchin 2000: 692), dei quali sembrerebbe essere il diretto precursore. Proseguendo verso il lato destro troviamo una suonatrice di *kithara* e infine, a chiudere la composizione, una figura femminile con in mano due strumenti non identificabili con precisione: delle nacchere, dei crotali o dei cembali.

L'eccezionale mosaico sembra essere il primo documento che raffiguri un vero e proprio concerto, eseguito verosimilmente in un contesto domestico, per quanto di alto livello, e testimonierebbe indirettamente come la musica strumentale dovesse aver raggiunto all'epoca una strutturazione e una sua definizione. La tipologia di strumenti impiegati lascia immaginare che potesse esistere una produzione di composizioni a più voci di una certa complessità e ricchezza espressiva, pensate per un'esecuzione "orchestrale". A favore di tale ipotesi giocano anche altre indicazioni ricavabili dalla scena: le musiciste sono posizionate su un'alta pedana in legno a tre fasce sovrapposte – si riconoscono, infatti, le tavole fissate da chiodi – un vero e proprio palco, dotato di tre aperture sulla fronte che lo trasformavano in una cassa di risonanza per amplificare il suono; sembra dunque che in ambito privato si riproducessero, in forma

⁶⁴ Sul mosaico di Hama e sul contesto di rinvenimento si vedano Zaqzouq, Duchesne-Guillemain 1970; Duchesne-Guillemain 1975: 99-105; Dareggi 1993 e 1994: 266-268.

ridotta, allestimenti più imponenti forse realizzati in strutture quali gli *odeia*, ed è verosimile che in questi 'concerti' venissero eseguite lo stesso genere di composizioni (cfr. Dareggi 1993: 20).

La realizzazione di un mosaico con tale soggetto e il suo contesto di rinvenimento, il triclinio di rappresentanza di una ricca *domus*, fanno supporre che queste performance potessero essere comuni e apprezzate e che, dunque, tale forma di espressione musicale fosse ormai codificata e, probabilmente, diffusa in tutto l'impero.

È possibile, in conclusione, ipotizzare che il mondo romano non avesse solo passivamente recepito e assimilato la teoria e la tradizione musicale del mondo greco ma che l'avesse rielaborata e adattata alle proprie esigenze e al proprio gusto, realizzando un processo di sviluppo e di ricerca autonomo e, per certi versi, realmente innovativo e precursore dell'evoluzione moderna della musica occidentale e delle sue dinamiche di fruizione. L'esperienza della musica strumentale sarebbe stata condannata all'oblio con la fine del mondo antico e solo successivamente riprenderà il percorso di evoluzione bruscamente interrotto e si riscoprirà la dimensione strumentale e orchestrale, aprendo un nuovo e fecondo capitolo della storia della musica.

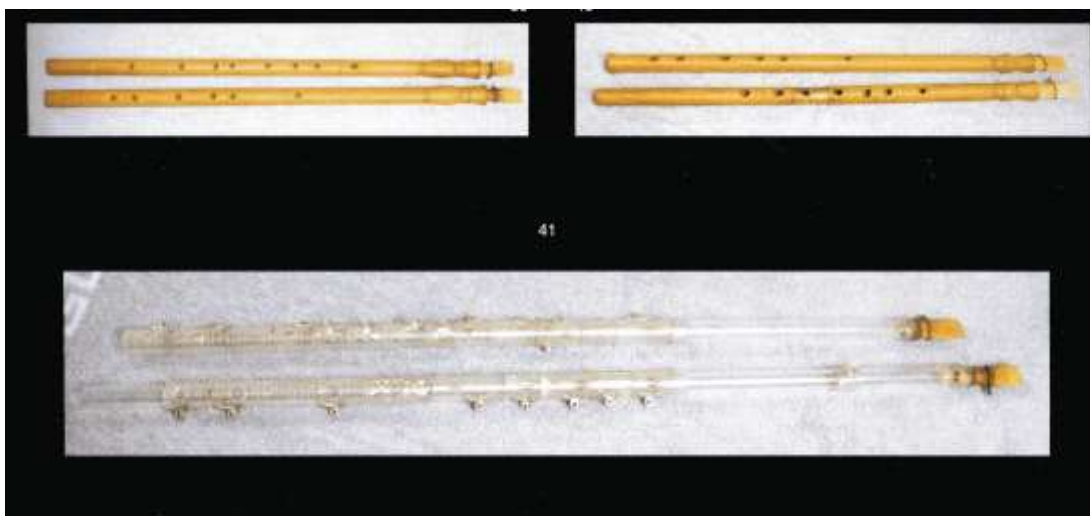


Fig. 1 – Ricostruzioni sperimentali di *auloi* antichi (elaborazione E. Trudu da Paolucci, Sarti 2012: 63, figg. 39-41).



Fig. 2 – Strumenti musicali ricavati da elementi naturali e *tintinnabulum* bronzeo (elaborazione E. Trudu da Paolucci, Sarti 2012: 20, 30, 33, figg. 4-5, 13, 16a).



Fig. 3 – *Crepitacula* in bronzo (elab. E. Trudu da Paolucci, Sarti 2012: 22-23, 47, figg. 8, 9, 23).



Fig. 4 – La stele di Sicilo (da Carapezza 2013: 145, 147, figg. 1, 3).



Fig. 5 – Ricostruzione di un *Hydraulis* (da Pandermalis 2005: 153).



Fig. 6 – *Syrinx* rinvenuta a Pompei (da Martinelli 2005: 167).

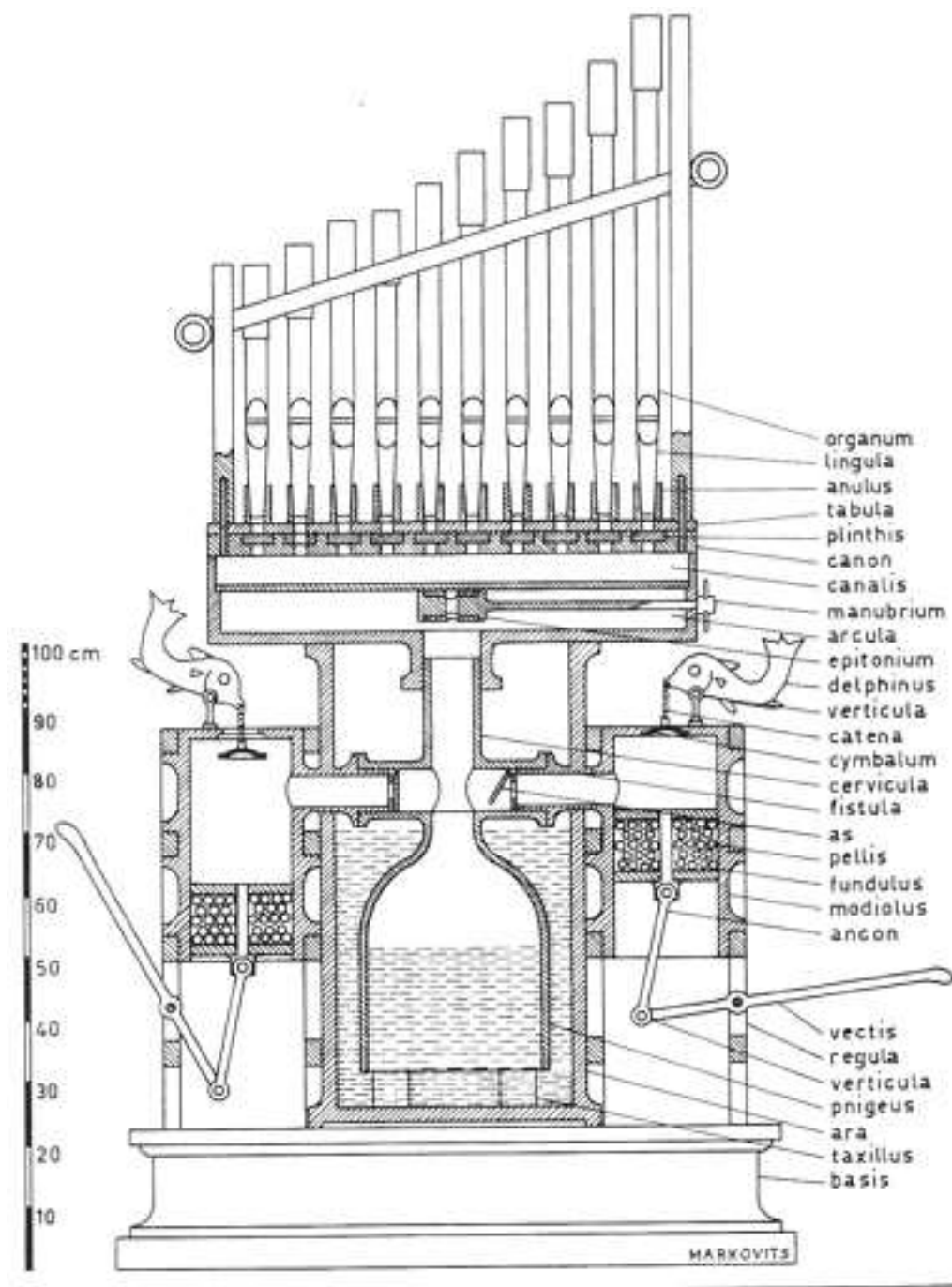


Abb. 3. Vitruvius, *De architectura* 10, 8. Rekonstruktion der Orgel.

Fig. 7 – Schema di funzionamento dell'*Hydraulis* vitruviano (da Markovits 2003: 686, Abb. 3).



Fig. 8 – L'organo di *Aquincum* (da Markovits 2003: 760, *Taf.* 18).



Fig. 9 – Terracotta da Alessandria con suonatrice di *Hydraulis* e suonatore di *Salpinx*. Parigi, Museo del Louvre (da Martinelli 2005: 149).



Fig. 10 – Iscrizione di *Antipatros* (Syll³ 737). Delfi, Museo Archeologico (da Beschi 2009: 413, fig. 10).

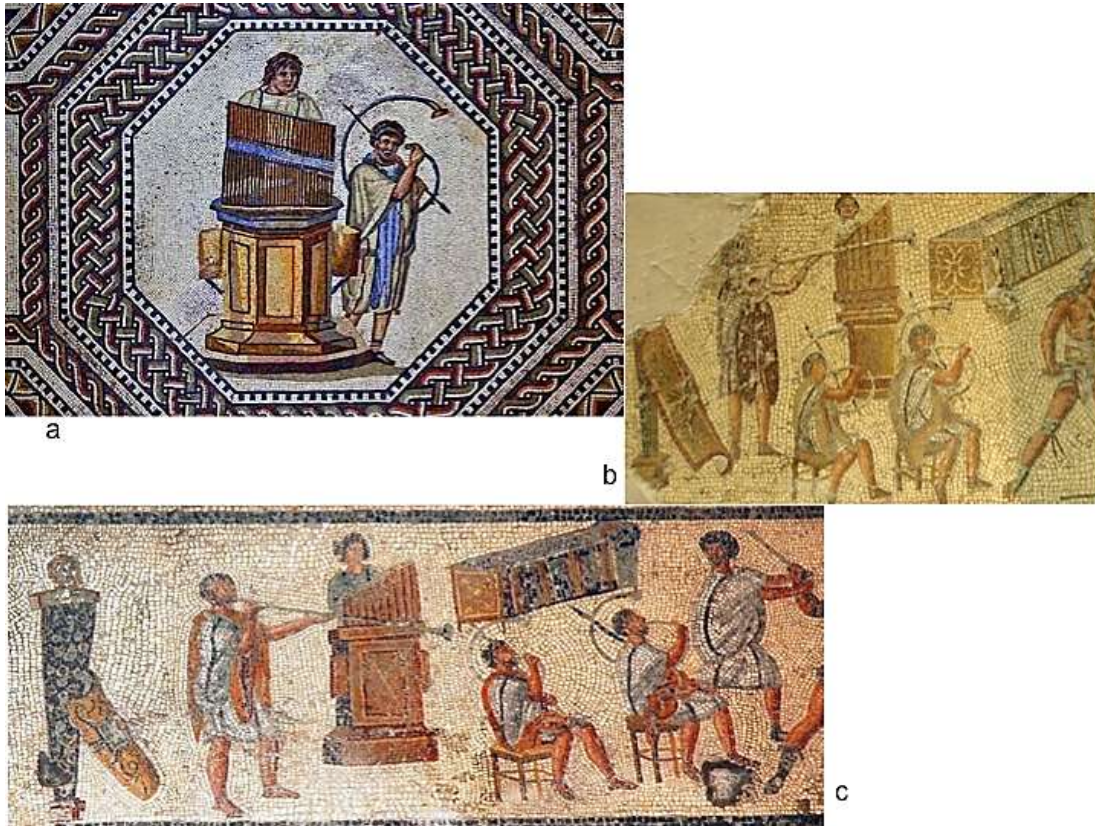
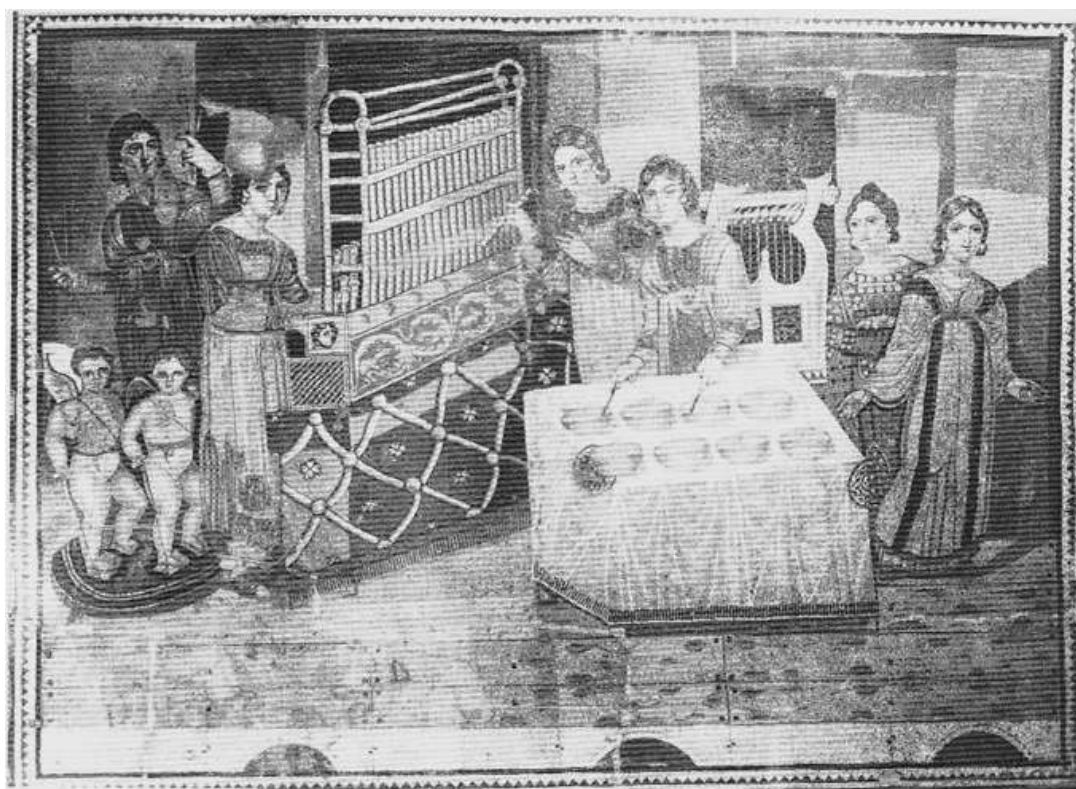


Fig. 11a – Mosaico da Nenning. Treviri (elaborazione E. Trudu da Martinelli 2005: 151).

Fig. 11b – Mosaico da Zliten. Tripolitania (da Markovits 2003: 755, *Taf.* 13).

Fig. 11c – Mosaico da Zliten. Tripolitania (da Markovits 2003: 761, *Taf.* 19).



Taf. 29. Hamā, Museum: Mosaik von Mariamîn.

Fig. 12 – Mosaico da Mariamîn. Hama, Siria (da Markovits 2003: 771, *Taf. 29*).

Bibliografia

- Addamiano, Luisi 2013 = A. Addamiano, F. Luisi (a cura di), *Atti del congresso internazionale di musica sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio-1 giugno 2011*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2013.
- Balty 1977 = J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, s.n., Bruxelles 1977.
- Barker 2002 = A. Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, F. Perusino e E. Rocconi (a cura di), ETS, Pisa 2002.
- Beschi 2009 = L. Beschi, *L'organo idraulico (hydraulis): una invenzione ellenistica dal grande futuro*, in Martinelli 2009, pp. 247-266.
- Carapezza 2013 = P. E. Carapezza, *Sicilo discepolo di Paolo*, in Addamiano, Luisi 2013, pp. 141-148.
- Castaldo 2012 = D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Ante Quem, Bologna 2012.
- Coarelli 2005 = F. Coarelli, *Il faro di Alessandria*, in Lo Sardo 2005, pp. 85-91.
- Comotti 1991 = G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Edt, Torino 1991.
- Dareggi 1993 = G. Dareggi, *Scena di concerto in un "interno": il mosaico tardo-antico da Mariamîn*, in B. Brumana, G. Ciliberti (a cura di), *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Olschki, Firenze 1993, pp. 19-29.
- Dareggi 1996 = G. Dareggi, *Aspetti tecnici e funzione sociale dell'organo nel mondo ellenistico-romano*, in M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara (a cura di), *L'Africa romana. Atti dell'XI convegno di studio (Cartagine, 15-18 dicembre 1994)*, Ozieri 1996, pp. 261-276.
- Deneauve 1962 = J. Deneauve, *Orgue et lampes romaines*, "Revue du Louvre", 12, 1962, pp. 149-154.
- Dessì 2008 = P. Dessì, *L'organo a palazzo nell'Impero di Nerone*, "Philomusica on-line", 7, Atti del secondo meeting Annuale di MOISA, 2008, pp. 63-71,
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-06/359> (ultimo accesso 20.07.2014).

- Duchesne-Guillemain 1975 = M. Duchesne-Guillemain, *Étude complémentaire de la «Mosaique au concert» de Hama et étude préliminaire d'une mosaïque inédite de Souweida*, "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", XXX, 3-4, 1975, pp. 99-125.
- Ercoles 2008 = M. Ercoles, *La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi di età classica ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche*, "Philomusica on-line", 7, Atti del secondo meeting Annuale di MOISA, 2008, pp. 124-136,
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/07-02-Moisa-11/363> (ultimo accesso 20.07.2014).
- Facchin 2000 = G. Facchin, *Le percussioni*, EDT, Torino 2000.
- Gentili, Pretagostini 1988 = B. Gentili, R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Gros 1997 = P. Gros (a cura di) Vitruvio, *De architectura*, Einaudi, Torino 1997.
- Iannucci 2011 = A. Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr), Anacreonte e Teleste (806 PMG)*, "Annali Online di Lettere-Ferrara", voll. 1-2, 2011, pp. 75-95,
<http://annali.unife.it/lettere/article/view/580/513> (ultimo accesso 28-09-2014).
- Jakob 1976 = F. Jakob, *L'organo: costruzione dell'organo ed esecuzione organistica dall'antichità ai nostri giorni*, Aldo Martello – Giunti Editore, Firenze 1976.
- Kaba 1980 = M. Kaba, *Die römische Orgel von Aquincum*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1980.
- Landels 1999 = J. G. Landels, *Music in ancient Greece and Rome*, Routledge, Londra-New York 1999.
- Lo Sardo 2005 = E. Lo Sardo (a cura di), *Eureka! Il genio degli antichi*, Electa, Napoli 2005.
- Markovits 2003 = M. Markovits, *Die Orgelim Altertum*, Brill, Leiden-Boston 2003.
- Martinelli 2005 = M. C. Martinelli, *La musica in età ellenistica*, in Lo Sardo 2005, pp. 154-161.

- Martinelli 2009 = M. C. Martinelli (a cura di), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Edizioni della Normale, Pisa 2009.
- Mau 1877 = A. Mau, *Scavi di Pompei*, "Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica" 1877, pp. 92-99.
- Melini 2007 = R. Melini, *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi romani*, Uni Service, Trento 2007.
- Melini 2010 = R. Melini, *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, "Rivista di Studi Pompeiani", 20, 2010, pp. 71-76.
- Mollard Besques 1992 = S. Mollard Besques, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, IV.2: Époques hellénistique et romaine, Cyrénaïque, Égypte ptolémaïque et romaine, Afrique du Nord et Proche-Orient*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1992.
- Nagy 1933 = L. Nagy, *Die Orgel von Aquincum aus dem Konsulatsjahr des Modestus und Probus (228 n. Chr.)*, "Aquincumi Múzeum Kiadványa", Budapest 1934.
- Pandermalis 2005 = D. Pandermalis, *L'hydraulis di Dion*, in Lo Sardo 2005, pp. 150-154.
- Paolucci, Sarti 2012 = G. Paolucci, S. Sarti, *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*, Quasar, Roma 2012.
- Péché, Vendries 2001 = V. Péché, C. Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Errance, Paris 2001.
- Podini 2010 = M. Podini, *La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione*, "OCNUS, Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna", 18, 2010, pp. 177-190.
- Pöhlmann, West 2001 = E. Pöhlmann, M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001.
- Pretagostini 1998 = R. Pretagostini, *Mousiké: poesia e performance*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte e Società, 2. Una storia greca, III: Trasformazioni*, Einaudi, Torino 1998, pp. 617-634.

- Restani 2008 = D. Restani, *La musica humana e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto*, "Philomusica on-line", 7, Atti del secondo meeting Annuale di MOISA, 2008, pp. 19-35, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-02/354> (ultimo accesso 20-07-2014).
- Restani, Dessì, Castaldo 2010 = D. Restani, P. Dessì, D. Castaldo, *Eventi sonori in età augustea*, "OCNUS, Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna", 18, 2010, pp. 159-176.
- Rocconi 2009 = E. Rocconi, *Il suono musicale tra età ellenistica ed età imperiale*, in Martinelli 2009, pp. 191-204.
- Sachs 1980 = C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1980.
- Scoditti 2009 = F. Scoditti, *Solisti ed esecutori nella cultura musicale romana*, Congedo, Galatina 2009.
- Sogliano 1899 = A. Sogliano, *Pompei. Relazione degli scavi fatti durante il mese di novembre 1899*, "Notizie degli Scavi di Antichità" 1899, pp. 439-448.
- Zaqzouq, Duchesne-Guillemin 1970 = A. Zaqzouq, M. Duchesne-Guillemin, *La mosaïque de Mariamin*, "Annales Archéologiques Arabes Syriennes", XX, 1970, pp. 93-125.

L'autore

Enrico Trudu

PhD; Università degli Studi di Cagliari; cultore della materia Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana. Campi di interesse: architettura romana; edilizia privata greca e romana; romanizzazione; *landscape archaeology*; viabilità romana; archeologia musicale. Tra le sue pubblicazioni: *Atriis Graeci quia non utuntur neque aedificant: tipologie abitative di età ellenistica e romana in Eolia, Ionia e Caria* (2007); *Nuragus. Storia, Archeologia e territorio* (coautore E. Murgia) (2011); *Daedaleia, Nurac, Oikeseis katagheioi? Alcune note sul riutilizzo dei nuraghi nelle aree interne della Sardegna* (2012); *Civitates, latrunculi mastrucati? Alcune note sulla romanizzazione della Barbaria* (2012); *Sacrum Barbariae: attestazioni culturali nelle aree interne della Sardegna* (2012).

Email: enrtrudu@unica.it

La *mousiké téchne* nel mito greco. 'Sentire' la musica attraverso le immagini

Elisabetta Pala

Il sottotitolo che ho scelto per questo contributo, «sentire la musica attraverso le immagini» sottolinea le potenzialità racchiuse in un'immagine, il cui codice visivo – opportunamente decodificato – non solo permette di individuare il contesto nel quale si inseriscono gli strumenti musicali di volta in volta raffigurati, ma talvolta rende il fruitore partecipe della scena in maniera attiva, al punto da dargli l'impressione quasi di ascoltare la musica suonata nei diversi contesti. La raffigurazione di un dato strumento musicale di per sé non appare finalizzata a individuare il tipo di scena, ma solo il genere di musica che fa da accompagnamento agli avvenimenti rappresentati. Ciascun pezzo, come emerge dalle elaborazioni filosofiche, aveva una sua forma ed un suo *ethos*, anche musicale, distinto, in grado di suscitare reazioni diverse negli ascoltatori⁶⁵. E per il fruitore di queste immagini le differenti melodie "suonate" nelle scene figurate sono comprensibili, o meglio decodificabili, osservando le reazioni dei personaggi rappresentati intenti ad ascoltarle (Castaldo 2001b: 141).

Daniela Castaldo, autrice di numerosi contributi incentrati sull'iconografia musicale⁶⁶, sottolinea l'importanza dell'apporto dell'analisi iconografica allo studio della musicologia antica. Le

⁶⁵ Sulle capacità psicagogiche della fruizione musicale in Grecia cfr. Martinelli 2002: 23.

⁶⁶ A titolo esemplificativo si segnalano le monografie sull'iconografia nella ceramica attica (Castaldo 1993, 2000) e gli articoli concernenti diversi aspetti del "pantheon" musicale greco (Castaldo 1995, 2001a, 2001b, 2003).

informazioni desumibili dal *corpus* di scene figurate con tema musicale dipinte sulla ceramica attica, infatti, oltre a completare il quadro d'insieme delle nostre conoscenze sulla musica antica, talvolta mettono anche in discussione aspetti che per lungo tempo sono stati considerati dei "punti fermi" nella storiografia musicale, la quale si è avvalsa pressoché esclusivamente delle notizie tramandate dalle fonti letterarie⁶⁷.

Non di rado, infatti, l'evidenza delle immagini in questi contesti è in netto contrasto con i dati desumibili dalla tradizione letteraria: emblematico è il caso degli strumenti musicali a corda, che assai frequentemente compaiono nelle rappresentazioni figurate in contesti dionisiaci, mentre dagli autori antichi sono messi in relazione pressoché esclusiva con Apollo⁶⁸. In generale, il contrasto tra le fonti letterarie e quelle iconografiche è piuttosto marcato. Queste considerazioni inducono innanzitutto a soffermarsi sulla parzialità di informazioni in nostro possesso su un tema così complesso, quale era la *mousiké téchne* per i Greci, e sulla necessità di affrontare questo tipo di studio con un approccio sistemico, mettendo in opportuna connessione le testimonianze letterarie con la ricerca iconografica e la comparazione etnomusicologica e organologica (Marcellino 2001: 23).

È un dato ormai acquisito che poesia e musica fossero strettamente connesse nel mondo greco: con l'espressione *mousiké téchne* ("l'arte delle Muse") i Greci designavano, infatti, non solo l'arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, come dimostra la vicinanza etimologica tra *mousa* e *mousiké*⁶⁹. Il legame indissolubile tra il verso ed il canto, che trova la sua piena espressione in età arcaica e tardo-arcaica nel genere lirico, fu esclusivo sino al IV sec. a.C., quando il diffondersi della tecnologia del libro diede luogo ad una produzione poetica destinata alla lettura.

⁶⁷ Sull'apporto della iconografia vascolare di età tardo-arcaica e classica nello studio della musica nell'antichità si veda anche Boshnakova 2008: 340, 343.

⁶⁸ Castaldo 2001b: 141. Si veda *infra*.

⁶⁹ Sull'argomento si veda la chiara distinzione operata da P. Murray e P. Wilson tra il concetto di musica in senso moderno – in inglese '*music*' – e la '*mousiké téchne*', intesa come «union of song, dance and word to which the Muses gave their name, Musiké, the realm of the Muses» (Murray, Wilson 2004: 1 ss.). Cfr. anche Bundrick 2005: 49.

La musica ha costituito un forte stimolo alla speculazione filosofica occidentale fin dai primi pensatori greci, sia per la sua capacità di fascinazione, sia per la natura ambivalente che oscilla tra sensazione e razionalità, ma anche per la rilevante funzione etico-paideutica⁷⁰. Conseguentemente, la nascita della filosofia ed il sorgere delle teorie musicali sono eventi coevi strettamente collegati. Tuttavia, anche in un momento antecedente al sorgere del pensiero filosofico, il mito, dà evidente testimonianza dell'immenso potere che alla musica veniva attribuito fin dalle epoche più remote.

La "magia" del canto di Orfeo

In questo frangente appare emblematica la figura di Orfeo, il mitico aedo di Tracia, noto per il potere magico del suo canto che da una lunga tradizione poetica⁷¹ è detto in grado di placare gli animali, affascinare e ammansire tutti gli esseri viventi⁷², fino a impietosire persino Cerbero e Ade, crudeli custodi degli Inferi quando vi si recò per riportare in vita la giovane sposa Euridice⁷³. Per tale ragione alla *lyra* di Orfeo viene attribuita una capacità di condizionamento dell'agire umano⁷⁴, al punto da diventare di per sé simbolo del potere della musica e del suo rapporto con la morte. Secondo la tradizione, infatti, anche dopo che le donne tracie ebbero fatto

⁷⁰ Sulla centralità della *musiké* nella nozione e nella pratica greca della *paideia*, cfr. Murray, Wilson 2004: 3-4; Bundrick 2005: 49-50 e Ford 2004: 116-117.

⁷¹ Dall'età arcaica sino a Valerio Flacco e all'autore ignoto delle Argonautiche Orfiche.

⁷² Bacch. 28(b), A. Ag. 1630, E. Ba. 562, IA 1212, etc. (t 47-55 Kern). In particolare Euripide nell'*Alceste* (vv. 357-362) rende noto che questa sua capacità di incantare gli esseri viventi contraddistingue Orfeo non solo come cantante e suonatore di *lyra* ma anche come poeta e profeta.

⁷³ E. Alc. 357-9, Pl. *Symp.* I79d, cfr. Isoc. *Busiris* 8. Nella tradizione latina del mito: Verg., *Georg.* IV, 450-527.

⁷⁴ L'origine della sua figura è difficilmente individuabile: secondo la leggenda, sarebbe vissuto anteriormente ad Omero, all'epoca favolosa degli altri cantori dell'Ellade (Lino, Tamiri e Museo), ma la menzione più antica e storicamente documentata del suo nome è in un frammento di Ibico di Reggio (Davies PMGF frg. 306) nella metà VII sec. Garezou 1994: 81.

a brani il corpo del cantore, la sua testa continuava a cantare e a proferire oracoli e, dopo la sua morte, la *lyra* di Orfeo acquistò una valenza significativa *ex se*⁷⁵, come dimostrano i racconti degli antichi che la vogliono ora dedicata come oggetto di culto o trasformata in costellazione – secondo quelle mitiche leggende di catasterismo diffuse in età ellenistica⁷⁶.

Nonostante i resoconti letterari sulla sua vita e morte siano incentrati sulla sua natura di musicista e cantore, di fatto nessuna opera poetica ascritta ad Orfeo, tantomeno i cosiddetti canti orfici⁷⁷, conferisce alla musica un ruolo preminente. Né Omero né Esiodo menzionano Orfeo, ed egli non appare nella letteratura o nell'arte fino al VI sec. a.C.

Tra le più antiche attestazioni iconografiche del mito, è una metopa del Thesaurus dei Sicioni a Delfi⁷⁸, in cui il cantore – identificato da un'iscrizione – stante accanto alla nave di Argo e ad un argonauta, tutto avvolto nella lunga veste del citaredo, tiene in mano la *lyra* (Bisi 1963: 745) (Fig. 1). Simonide⁷⁹ fu il primo ad inserire la storia di Orfeo nel contesto del mito degli Argonauti. Nel narrare la sua partecipazione alla mitica spedizione, il poeta lirico attribuì al cantore il merito di aver salvato gli argonauti dalla seduzione delle Sirene, sovrastando il loro canto con la sua

⁷⁵ Sulla valenza assunta dalla *lyra* di Orfeo dopo la morte si veda Anderson 1994: 27.

⁷⁶ Si veda ad es. la corona di Arianna che Dioniso avrebbe gettata tra le stelle e trasformata in costellazione (Cfr. Epimenide in Eratosth. *Cat.* 5 e Diod. Sic. 4, 61, 5, 8). Un altro celebre episodio di catasterismo è quello della chioma della regina Berenice, moglie di Tolomeo III Evergete (Call., *Aitia* IV fr. 110 Pf).

⁷⁷ Sui poemi orfici si veda West 1983. Sul tipo di contesto nel quale gli inni orfici venivano recitati si veda Martin 2001 e Power 2010: 355-356.

⁷⁸ Datata al 570-560 a.C. Delfi, Museo Archeologico 1323. Garezou 1994: 84, cat. 6. Sulle metope del Thesaurus dei Sicioni si veda, a titolo esemplificativo, La Coste-Messelière 1936: 177-198; Szeliga 1986: 297-305 (su Orfeo cfr. in particolare *ivi*, 299).

⁷⁹ Simon. Page PMG fr. 567. Dopo di lui anche altri autori riprendono la vicenda: Pindaro (*Pyth* 4.176-177), ad esempio, include Orfeo tra i partecipanti alla spedizione ma senza specificarne il ruolo. Si veda inoltre E. *Hyps.* 27, 48; Bond, Herodotus 31 F 42-43. L'episodio è ripreso successivamente da fonti tarde, cfr. Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 891-921. Sull'argomento cfr. Bundrick 2005: 222 nota 54 e Iannucci 2009: 11.

voce e con la *lyra*. Secondo una versione alternativa⁸⁰, forse antecedente, il musicista che accompagnava gli Argonauti era Philammone. La più antica evidenza potrebbe essere costituita proprio dalla metopa delfica, dove entrambi i cantori sono ritratti ad Argo⁸¹.

Se nel VI secolo le immagini di Orfeo appaiono in numero limitato (e in una discreta varietà di scene), nel V secolo si assiste ad un sensibile incremento delle raffigurazioni del cantore, e gli artisti si mostrano piuttosto selettivi nella scelta dei temi rappresentati. Sebbene la vicenda di Orfeo ed Euridice sia attestata nella letteratura di quel periodo⁸², essa non compare nelle raffigurazioni artistiche fino al IV secolo, primariamente attestata nella ceramografia italiota. Analogamente, il tema di Orfeo tra gli animali non figura sino all'età ellenistica e romana⁸³. Unica eccezione è rappresentata da un piatto beotico che costituisce il prototipo di un motivo iconografico che godrà di grande favore in epoca successiva: Orfeo seduto, intento a suonare la *lyra*, attorniato da cinque uccelli e da una cerva (*ibid.*).

Un filone iconografico che riscontra particolare favore nel V secolo raffigura Orfeo tra i Traci. L'aspetto perfettamente greco del cantore, seduto su una roccia mentre suona la *lyra*, contrasta con quello degli uomini che lo ascoltano, tutti vestiti in abiti che li caratterizzano come *barbaroi*: la zeira, il classico vestito tracio, l'*alopeké* (o berretto in pelle di volpe)⁸⁴.

⁸⁰ Pherec. 3 F 26.

⁸¹ Mentre la presenza di Orfeo è comprovata da un'iscrizione, l'identità dell'altro musicista raffigurato non è scevra da dubbi. Si veda Bundrick 2005: 222, nota 53.

⁸² Eur. *Alc.* vv. 357-362.

⁸³ Lissarrague 1995: 41; Bundrick 2005: 117. Su Orfeo tra gli animali si veda Vendries 2006.

⁸⁴ Sull'origine greca di Orfeo in contrasto con la tradizione che lo individua come Trace e sull'ipotesi di una sua provenienza da Lesbo, verosimilmente mito eziologico a giustificazione dell'origine della poesia lirica lesbica cfr. Webster 1958: 47; R. Böme (1953: 16-19), ha ipotizzato invece una provenienza micenea ma la sua ipotesi non è stata accolta favorevolmente (Aign 264. Sull'argomento cfr. Anderson 1994: 28, n. 4).

Sulla scena raffigurata su un cratere a figure rosse attribuito al Pittore di Orfeo⁸⁵ si coglie l'effetto prodigioso della melodia suonata dal cantore (Fig. 2). I quattro guerrieri traci qui raffigurati sono tutti intenti ad ascoltare la musica, che in ognuno di loro suscita una reazione leggermente diversa rispetto ai compagni: i due guerrieri a destra, tutti attenti, hanno lo sguardo fisso su Orfeo; per di più la peculiare posizione di uno dei due, adagiato vicino al cantore, con la gamba destra piegata e appoggiata alla roccia e il dorso della mano a sorreggere il mento, conferisce alla situazione un'atmosfera quasi di familiarità, esplicitando ulteriormente la volontà e il desiderio del guerriero di concentrarsi solo sulla melodia suonata dalla *lyra*. La sensazione di totale estraniamento dalla realtà circostante provocata dalla *musiké* è ancora più evidente nei personaggi raffigurati a sinistra, alle spalle di Orfeo: il primo, rilassato e completamente assorto, con lo sguardo perso nel vuoto e la testa posata sulla spalla del compagno; quest'ultimo, di prospetto, con gli occhi chiusi, ad enfatizzare il suo totale abbandono nell'ascolto, fino a sembrare quasi immobilizzato. L'intento del ceramografo è piuttosto evidente: dimostrare come il potere della musica sia tale da interrompere o bloccare persino l'attività dei guerrieri (Bundrick 2005: 122).

Numerose altre scene di questo periodo raffigurano cavalieri stanti, immobili in un contesto analogo. Particolarmente interessante è un altro cratere a figure rosse, conservato ad Amburgo⁸⁶: al di sotto di un Orfeo dalle sembianze apollinee – con il capo cinto da una corona di alloro – sono due oggetti che assumono un valore simbolico pregnante: una pietra e una tartaruga (Fig. 3). È verosimile che quest'ultima (in greco *chelys*) costituisca – come suggerisce S. Bundrick – una sorta di gioco di parole visivo, alludendo alla *chelys lyra* suonata da Orfeo; altresì plausibile è il richiamo alla capacità del cantore di incantare gli animali e di smuovere persino le rocce/pietre, raccontata dalle fonti letterarie del V secolo. A ulteriore

⁸⁵ Orfeo fra i Traci, cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Orfeo, 440 a. C. Berlino, Antikensammlung Staatliche Museen 3172. ARV² 1103, 1. *Add²* 329; Garezou 1994, cat. 9.

⁸⁶ Orfeo fra i Traci, cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Napoli, ca. 450 a.C. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1968.79. ARV² 1097.21ter, *Para* 450, *Add²* 328. Garezou 1994, cat. 8, Hoffmann 1970: figg. 1-3.

conferma di una tale interpretazione è il cavallo che, immobile, tiene lo sguardo fisso su Orfeo. Secondo Lissarrague (2002: 42), i due segni iconici così accostati sembrano indicare anche un contrasto tra il concetto di “vivo” e di “morte”: da un lato la tartaruga, qui animale vivo, che richiama al contempo il mito dell’invenzione della *lyra* ad opera di Hermes, il quale usò il carapace come cassa di risonanza e i budelli per le corde⁸⁷; l’ambivalenza è chiara: la tartaruga finché è viva non ha voce, ma appena muore suona; nelle mani del dio l’animale diventa uno strumento inanimato ma in grado di emettere suoni⁸⁸; dall’altro lato la pietra, considerata dai Greci simbolo di morte, come dimostra il mito della Gorgone che col suo sguardo pietrifica gli uomini (*ibid.*)

D’altronde la morte è un tema che ricorre frequentemente nell’iconografia di questo periodo che ha per protagonista Orfeo: le scene che ne rappresentano la cruenta uccisione per mano di donne tracie⁸⁹ – come vedremo – insistono, al pari di quelle che lo raffigurano vivo, sulle valenze etiche legate alla musica.

Particolarmente efferata è la scena dipinta sullo *stamnos* attico del pittore della Dokimasia⁹⁰ (Fig. 4): le donne si accaniscono con violenza scagliando contro il cantore chi un sasso di grandi dimensioni, chi una

⁸⁷ Inn. Hom. *Herm.* I, v. 41. Sull’inno ad Hermes cfr. Anderson 1994: 54-55 (in particolare su traduzione e commento ai vv. 20-56). Si veda anche David-Guignard 2006: 253 e Power 2010: 470 ss.

⁸⁸ Sull’argomento cfr. Samonà 1984: 38; Tosti 2012: 141.

⁸⁹ Oltre all’evidenza iconografica dei vasi attici (si veda *infra*), l’episodio dell’uccisione ad opera delle donne tracie è narrato anche da Platone (*Symp.* 179d, *Rep.* 620a; Linfoth: 11-14, 125-36). In una tragedia di Eschilo ora perduta (*Bassarides* o *Bassarai*), composta nel 466-459 a.C. e parte di una trilogia chiamata *Lykourgeia*, le assassine di Orfeo sono connotate come Menadi. A partire dalla versione eschilea nasce, così, la tradizione che fa di Orfeo solo seguace di Apollo-Helios e che, a causa del suo disinteresse verso il culto di Dioniso, viene punito dalle seguaci di quest’ultimo (Garezou 1994: 82). Questa variante della vicenda non sembra attestata sulla ceramografia, che invece fa riferimento alla tradizione originaria del mito. Bundrick 2005: 120 e Semerano 2001: 297.

⁹⁰ *Stamnos* attico a figure rosse, Pittore della Dokimasia, ca. 470 a.C. ARV² 414.34ter, *Para* 373, *Add²* 234. Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, BS 1411. Garezou 1994, cat. 35; Bundrick 2005: 120, fig. 72.

pietra, chi altri oggetti della vita quotidiana, del lavoro, della casa (pestelli, uno spiedo, una falce, una spada). È indicativo che Orfeo si faccia scudo con la sua *lyra* per difendersi, reggendola al di sopra della sua testa, in un tentativo di difesa quasi privo di speranza. Lo strumento dunque viene usato come un'arma, creando – a livello iconografico e simbolico – una forte antitesi o, per dirla con le parole di Lissarrague (*ivi*: 43), una distorsione tra l'uso normale e quotidiano degli oggetti (non solo della *lyra* ma anche degli altri utensili domestici che vengono adoperati dalle donne per uccidere Orfeo) e ciò che accade nella scena. Inoltre, proprio la *lyra* che Orfeo tiene salda al di sopra del capo costituisce il centro fisico e metaforico di tutta la composizione, collocata proprio nel mezzo della scena (Bundrick 2005: 119).

È rilevante osservare come queste immagini di donne scatenate, in preda a una furia incontrollabile, appaiano in stridente contrasto con quelle osservate in precedenza, dove i cavalieri, ovvero gli uomini, completamente assorti nell'ascolto della musica, avevano cessato di svolgere qualsiasi attività; netta appare la contrapposizione tra le due categorie di scene, e l'impressione che scaturisce dal loro accostamento è che le donne siano costrette ad intervenire per sbloccare la situazione di immobilità suscitata dalla melodia suonata dal cantore: per salvare l'*oikos* e la famiglia ad esse non resta altro da fare che uccidere Orfeo (Lissarrague 2002: 43).

L'antitesi tra le due situazioni è accentuata su un terzo cratere, conservato al Museo di Napoli⁹¹, dove si trovano associate le due scene, articolate su due registri sovrapposti: su quello superiore il potere immobilizzatore della *lyra* di Orfeo, su quello inferiore la sua uccisione ad opera delle donne tracie. Come acutamente osserva Lissarrague, queste immagini esemplificano un forte contrasto tra la percezione della musica da parte degli uomini e delle donne, o meglio un "cattivo uso della musica" da parte di entrambi (*ibid.*).

⁹¹ Orfeo i Traci e le donne tracie, cratere attico a figure rosse attribuito al Pittore della Centaumachia del Louvre, 440 a. C. Napoli, Museo Archeologico H 2889, inv. 81 868). ARV²1095-6. "Acta Praehistorica et Archeologica", 7/8 (1976/77) 265, fig.25.

Un cattivo uso degli strumenti musicali: Eracle *amousikos*

Uno schema iconografico e concettuale analogo a quello che vede Orfeo adoperare la sua *lyra* per difendersi dalla donne tracie si ritrova in alcune scene che raffigurano Eracle e il suo maestro di musica Linos. La coppa di Douris⁹² conservata a Monaco offre al riguardo un vivido esempio, con un Eracle che si accanisce, armato di uno sgabello, contro il suo maestro, il quale tenta invano di difendersi facendosi scudo appunto con lo strumento musicale a corde (Fig. 5).

L'avversione dell'eroe argivo per la musica è piuttosto nota nelle fonti letterarie⁹³ e trova un'interessante trasposizione pittorica sullo *skyphos* del Pittore di Pisto Xenos⁹⁴, che mostra Eracle svogliato e visibilmente infastidito mentre si dirige a scuola accompagnato dal suo *paidagogos* Geropso. In particolare, stridente appare il contrasto con l'altro personaggio raffigurato sul lato opposto del vaso: il fratellastro mortale di Eracle, Iphikles, intento a seguire la lezione di musica di Linos⁹⁵. Così, anche sulla coppa di Douris, il disprezzo di Eracle per la musica che si palesa nell'efferatezza dell'uccisione di Linos, diventa ancora più riprovevole nella contrapposizione con le altre scene poste a decorazione del vaso. Sul lato opposto uomini raffinati e giovani conversano insieme nel contesto della palestra (e forse di corteggiamento): all'ambiente elitario della *gymnastiké* che svolge una parte importante nella formazione degli aristocratici ateniesi fa da *pendant*, nel tondo interno della *kylix*, la rappresentazione di un simposio – altro spazio aristocratico per eccellenza

⁹² Munich, Staatliche Antiken Sammlungen und Glyptothek 2646. Ca. 480 a.C., Bndrick 2005: 73, fig. 44.

⁹³ Diod. Sic. (3.67.2) narra che Eracle uccise Lino con la *lyra* perché il maestro aveva osato rivolgergli delle critiche. Sull'argomento si veda Angiolillo 1997: 140. Cfr. anche Apollod. *Bibl.* II 4,9; Aelian. *VH* III.32.

⁹⁴ Da Cerveteri. Schwerin, Staatliche Museum (KG 708). Ca. 470-460 a.C., Bndrick 2005: 71, fig. 42.

⁹⁵ Bndrick 2005: 72, fig. 43. La studiosa sottolinea come lo strumento suonato da Linos in questo contesto, la *phorminx*, sia atto non soltanto a suggerire l'estrema perizia musicale del maestro ma anche a connotare la natura mitica ed epica della scena.

–che oltre ad essere luogo per la produzione e la ricezione della poesia⁹⁶, fornisce anche l'occasione per la sperimentazione della musica (Angiolillo 1997: 111): lì, infatti, venivano provate e selezionate nuove musiche, in vista della loro funzione etica (Rossi 1988).

L'intento del pittore appare chiaro: l'eroe argivo, normalmente considerato modello di prodezza e coraggio, in questo contesto, in cui si qualifica come *amousikos*, rappresenta un esempio negativo. La lettura dell'intera sequenza iconografica sembra quasi suggerire che se Eracle avesse seguito le lezioni di musica e non avesse ucciso il suo maestro, avrebbe anch'egli preso parte alle conversazioni con i suoi compagni in palestra e partecipato al simposio cantando versi poetici (Bundrick 2005: 74).

Dalle fonti letterarie emerge in maniera chiara e inequivocabile come la *lyra* si ponga usualmente nell'ambito della serenità e della *sophrosyne* (Provenza 2009: 288, n. 32): per es. Pindaro afferma che persino Ares è sedato dal suono della *lyra*⁹⁷. Più tardi Eschilo nelle *Supplici* definisce il dio della guerra «ἄχοςτος ἀχίταρις»⁹⁸. Al contrario, l'aggettivo «ἀφόρμικτος» connota molti contesti in maniera negativa e paurosa: è tale, ad esempio, lo «ῥυμος δέσμιος» delle Erinni che perseguitano Oreste⁹⁹, e nelle Fenicie di Euripide¹⁰⁰ la Sfinge rapisce i giovani con un canto non accompagnato dalla lira, «ἄλυρον μουσαν» (David-Guignard 2006: 257).

Costruire con la musica: Anfione e le mura di Tebe

La connotazione estremamente positiva che lo strumento musicale a corde assume fin dalle sue origini più remote in Grecia, emerge anche dal mito di Anfione. La tradizione dei due gemelli, Anfione e Zeto,

⁹⁶ A enfatizzare l'erudizione dei simposiasti nella coppa di Douris è la figura del *mousikos*, che accompagna il giovane suonatore di *aulòs*, recitando i versi di Teognide, come si legge dall'iscrizione posta in corrispondenza della sua bocca (Bundrick 2005: 73).

⁹⁷ Pind. *Pyth.* 1, 10 ss.

⁹⁸ Cfr. Aesch. *Suppl.* 681.

⁹⁹ Aesch. *Eum.* 328 ss.

¹⁰⁰ Eur. *Phoen.* 1028.

profondamente elaborata dall'*Antiope* di Euripide¹⁰¹, descrive l'uno dedito alla musica, l'altro alla pastorizia e alla caccia. Entrambi eressero le mura di Tebe: Zeto unendo insieme i massi con la forza, Anfione muovendo le pietre con il suono della *lyra* donatagli da Ermes¹⁰².

La forma curvilinea della *lyra* di cui si serve Anfione per attirare le pietre diviene l'immagine stessa della cinta fortificata (David-Guignard 2006: 248) Il potere civilizzatore dell'eroe tebano evoca in maniera manifesta il mito di Orfeo; come quest'ultimo con il suo canto e con la musica è in grado di placare le belve feroci, così Anfione ammansisce con la musica e con il canto la razionalità del fare costruttivo: seguendo il suono della *lyra* i massi si avvicinano a lui e si dispongono lentamente uno sull'altro a costruire i filari delle mura della città (Assunto 1983: 146). Il parallelismo dell'aspetto magico, o meglio a-razionale, tra i due miti è evidente. Del resto anche le fonti antiche associano esplicitamente i due personaggi¹⁰³. Luciano, che istituisce un confronto tra Anfione e Orfeo, riunisce il campo d'azione dell'uno e dell'altro sotto il termine generale di «ἄψυχα». Ciò che è spogliato della *psyche* si mette in movimento, dirigendosi verso la fonte di emissione del suono: il musicista "ordina"; le pietre, gli alberi, le fiere seguono il suo passo regolandosi su di lui (David-Guignard 2006: 255).

Su un rilievo romano di Palazzo Spada¹⁰⁴ (Fig. 6) l'iconografia di Zeto seduto su una roccia dinanzi al santuario agreste di Artemide cacciatrice, con accanto il cane, e Anfione in piedi, che appoggia su un pilastro la *lyra*, in posizione di forte rilievo al centro della scena, sembra riecheggiare il celebre *agôn* del dramma euripideo in cui i due fratelli difendono ciascuno la propria passione, rispettivamente per la caccia e per la musica¹⁰⁵. In

¹⁰¹ Fr. VII-XXVI (a cura di J. Kambitsis); Heger 1981: 718.

¹⁰² Le prime notizie di questa tradizione si colgono già in Esiodo (fr. 182 Merkelbach/West).

¹⁰³ Hor. P., 391-396; Paus. IX, 17, 7; Luc. *Im.* 14.

¹⁰⁴ Rinvenuto sotto la Chiesa di S. Agnese fuori le mura. Heger 1981: 720, cat. 6.

¹⁰⁵ Euripide, Fr. VII-XXVI (a cura di J. Kambitsis). Il passo di Euripide è citato da Platone nel *Gorgia* (485e-486e). Come osserva F. Jouan, nella notizia sull'*Antiope* di Euripide, sappiamo da Cicerone che la discussione non verteva soltanto sulla musica ma più in generale sulla saggezza e sull'utilità della virtù. David-Guignard 2006: 250, n. 12.

questo contesto Anfione, forse portavoce di Euripide, afferma la preminenza dello spirito e della cultura sulla forza fisica. Proprio il mito dei gemelli costruttori della cinta di Tebe ne costituisce l'esempio più immediato: mentre Zeto porta avanti il lavoro a fatica, potendo contare sulla sola forza delle braccia, Anfione invece lo completa facilmente, grazie alle risorse della sua arte: la materia non gli oppone alcuna resistenza. L'antitesi tra natura e cultura in questo caso non implica obiettivi distinti da raggiungere, ma l'ineguale capacità/possibilità di conseguire un medesimo scopo, in ragione del diverso mezzo con cui i due personaggi partecipano rispettivamente alla costruzione delle mura. E in questa sfida l'arte – ovvero la musica – diventa più creatrice della natura – rappresentata dalla forza fisica –, al punto che Anfione finisce con l'eclissare l'attività del suo gemello Zeto e viene da taluni autori indicato come l'unico costruttore delle mura di Tebe (David-Guignard 2006: 251). Per contro, la fonte più antica a nostra disposizione, il catalogo esiodeo, menziona i due personaggi e attribuisce loro il medesimo ruolo civilizzatore, riunendoli sotto il plurale «ἐτείχεσαν» («τὸ τεῖχος τῆς Θῆβης ἐτείχεσαν») ¹⁰⁶.

Lo studio delle fonti letterarie relative al mito di Anfione permette di individuare alcune varianti circa lo strumento musicale adoperato nella costruzione della cinta muraria¹⁰⁷. Per la maggior parte degli autori antichi¹⁰⁸ egli si serve della *lyra*, ma alcune fonti menzionano la *kithara*¹⁰⁹ e

¹⁰⁶ Ripreso nello *schol. ad Apoll. Rhod.* 3F41e e da Apollod., *Bibl.* III, 5,5. Gli aspetti grammaticali che nelle fonti permettono di ricondurre ad entrambi i gemelli la costruzione delle mura sono approfonditi da David-Guignard 2006: 249.

¹⁰⁷ Conseguentemente, anche la divinità che ha donato ad Anfione lo strumento e gli ha insegnato l'arte della musica varia nel resoconto delle fonti: ora Hermes (Pausania; Hor. III, 11,1; Apollod.), ora Zeus (Eur. *Antiope* fr. XLVIII, 97), le Muse (Apoll. Rhod., versione di Armenidas e di Ferecide) o Apollo (Apoll. Rhod., versione di Dioscoride). La testimonianza di Filostrato riunisce tutte le diverse varianti stabilendo un ordine cronologico: il dono di Hermes sarebbe successivo a quello di Apollo e delle Muse.

¹⁰⁸ Eur. *Phoen.*, v.824, fr. Ant. XLII, 91; *schol. Apoll. Rhod.*; Hor., *P.*, 395; Prop., I, 9, 10; Apollod., III, 5, 5; Cefalione; Paus. IX, 5, 7-8; Philostr., *Im*, I, 10,1.

¹⁰⁹ Hes. Fr. 182; Eur. Fr. *Hyps.* I, 2, 32; Apollod. III, 5,5; Luc., *Im.*, 14.

la *phorminx*¹¹⁰, e talvolta si ha l'impressione che in quel contesto i tre termini siano impiegati come sinonimi¹¹¹. Pausania riporta una tradizione secondo la quale Anfione sarebbe stato l'inventore della *lyra* a sette corde, avendo aggiunto tre corde alle quattro già esistenti¹¹². Lo strumento che ha presieduto alla creazione delle mura e la creazione sono inscindibili: la forma stessa della *lyra* è iscritta nelle mura circolari di Tebe, le sue sette corde corrispondono alle sette porte. La *lyra* diviene così una metafora della città stessa.

Mousiké téchne e paideia aristocratica: la lyra di Teseo

Un altro protagonista del mito che può vantare un rapporto speciale con la musica, e in particolare con lo strumento a corde, è Teseo. La *lyra* assume una valenza peculiare per l'eroe in un preciso momento dell'avventura cretese: quello della *gheranos*, la festosa danza eseguita da Teseo, Arianna ed i fanciulli ateniesi dopo la sconfitta del Minotauro e la liberazione dal Labirinto di Cnosso¹¹³. In questo contesto, infatti, come mostra la più completa raffigurazione dell'episodio sull'orlo del cratere François¹¹⁴, l'eroe ateniese, sontuosamente vestito, con la *lyra* in mano, svolge la funzione di corego e musicista, conducendo il corteo di fanciulli e fanciulle salvati dal loro destino di morte (Fig. 7). Se, dunque, nella scena in questione la *lyra* serve a sottolineare il nesso tra danza e musica, ben più interessanti sono le immagini in cui Teseo è raffigurato con lo strumento

¹¹⁰ Eur. *Phoen.*, 823; Apoll. Rhod. I, 740. Sulle valenze della *phorminx* si veda *infra*, n. 85.

¹¹¹ Così Euripide, che nelle *Fenicie* cita la *phorminx* parallelamente alla *lyra* in due versi consecutivi (vv. 823-824).

¹¹² La *lyra* a sette corde non è appannaggio di Anfione: altre fonti ne attribuiscono l'invenzione ad Ermes (Luciano, *D. Deor*, VII, 4; Ov., *F*, V, 106), a Orfeo (Luc., *Astr.*, 10), o ad Apollo (Call., *Del.* 253).

¹¹³ Sulla *gheranos* si veda: Lawler 1940:106-107; Delavaud-Roux 1994: 78 ss; Pala 2007: 145-148 con bibliografia precedente.

¹¹⁴ Firenze, Museo Archeologico Nazionale 4203. Sul cratere chiusino si veda a titolo indicativo: Minto 1960; Torelli 2007.

musicale a corde in situazioni che prescindono dall'esecuzione della *gheranos*.

La prima testimonianza è sul tondo interno di una nota *kylix* di Euphronios¹¹⁵, in cui sono raffigurati stanti l'uno di fronte all'altro Teseo con la *lyrae* Arianna con un fiore (Fig. 8). La valenza di corteggiamento propria di questa scena, sottolineata dalla raffinatezza delle vesti, dal gioco di sguardi e dal fiore tenuto dalla ragazza (Servadei 2005: 112, fig. 47), induce a domandarsi quale significato assuma lo strumento musicale in siffatto contesto. È plausibile che in questa raffigurazione la *lyra* sia un attributo allusivo dell'idea di perizia nella *musiké téchne*, utile pertanto ad esaltare le qualità aristocratiche proprie di Teseo e dalle quali Arianna è stata affascinata. Con una sorta di "metonimia" visiva – se mi è consentita l'espressione – il ceramografo opera dunque una scelta ben precisa, alludendo alla musica mediante la rappresentazione dello strumento per suonarla, per connotare l'eroe come un giovane aristocratico che ha ricevuto la migliore educazione. Una tale simbologia non meraviglia, giacché la musica, sia vocale sia strumentale, rappresentava insieme all'attività ginnica una parte fondamentale del percorso paideutico dei giovani aristocratici ateniesi, espresso in sintesi dal concetto della *kalokagathia* (Bundrick 2005: 10, 60 ss., 74).

Con questa stessa valenza troviamo raffigurato lo strumento musicale in numerose scene, anche al di fuori del contesto mitico, come quella presentata nella coppa di Douris¹¹⁶ (Fig. 9), dove la *lyra* è addirittura reiterata più volte, appesa alla parete o tenuta dai giovani efebi, che dinanzi ai loro insegnanti si esercitano in una svariata gamma di attività (dalla poesia, al canto accompagnato dall'*aulòs* o dalla *lyra*, alla scrittura).

A riprova del valore assunto fin dall'età arcaica dalla *lyra* di Teseo è la scena raffigurata su una metopa di tripode bronzeo, conservato ad Olimpia¹¹⁷ (Fig. 10): Teseo, tra le mani la *lyra*, e Arianna con la corona, sono rappresentati l'uno di fronte all'altro secondo un'impostazione che sembra

¹¹⁵ London, BM E41. Cygielman, Iozzo *et al.* 1990: 182, cat. 36.

¹¹⁶ Berlin, Antiken Sammlung F. 2285.

¹¹⁷ Olympia, Archaeological Museum B 3600. Bernhard, Daszewski 1986: 1056, cat. 49.

ricordare molto da vicino quella descritta da Pausania per l'arca di Cipselo¹¹⁸.

Ulteriore conferma della valenza iconica che la *lyra* assume nella connotazione aristocratica dell'eroe è offerta da altre due rappresentazioni, rispettivamente poste a decorazione di una *hydria* da Copenhagen¹¹⁹ (Fig. 11) e di una coppa da Monaco¹²⁰ (Fig. 12) nelle quali lo strumento musicale figura in un momento –quello della lotta contro il Minotauro – in cui sarebbe tutt'altro che utile a Teseo, quando non addirittura di impiccio, e pertanto affidata momentaneamente ora ad Arianna ora ad Atena (Batino 2002: 117).

Musica per gli dei: Apollo

Se la *lyra* è uno strumento suonato dai musicisti mortali, il suo corrispettivo in ambito divino è la *kithara*, che si differenzia dalla prima per una cassa molto più ampia, di forma trapezoidale, da cui si dipartono due bracci laterali, interamente cavi, che ne aumentano la risonanza¹²¹.

La *kithara* sin dalle rappresentazioni più arcaiche e fino alla fine del VI sec. è suonata esclusivamente da Apollo, al punto da diventare attributo distintivo del dio delfico¹²². Il legame esplicito e diretto che quest'ultimo vanta con la musica rispetto a tutti gli altri dei (Castaldo 2000: 15 ss.) è evidente nelle fonti letterarie sin dall'*Iliade*¹²³: il dio allietta il banchetto degli Olimpici suonando la cetra¹²⁴.

¹¹⁸ Paus. 5, 19,1. Sull'argomento si veda anche Giuman, Pala 2010: 26.

¹¹⁹ Copenhagen, Museum 13536, CVA Copenhagen 8: tav. 320.

¹²⁰ Coppa attica a figure nere, firmata da Archikles e Glaukites proveniente da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen 2243 (J 333). ABV 163,2.

¹²¹ Si veda Castaldo 1993: 47.

¹²² Sarti 1992: 47. Sull'analogia tra *kithara* e arco (altro attributo peculiare del dio) e sulla simbologia ad essi connessa, si vedano Castaldo 2000: 25; Monbrun 2001; Id. 2006: 329 e 335; Id. 2007; Aubriot 2006; Tosti 2012.

¹²³ Hom. *Il.* I, 603; XXIV, 63.

¹²⁴ Il termine *phorminx* sembra essere un'altra denominazione per *kitharis* e indica uno strumento a corde dalla cassa di risonanza arrotondata. Sull'equivalenza dei due strumenti cfr. Castaldo 2000: 16; per altri studiosi si tratta di due strumenti differenti;

Le attestazioni iconografiche mostrano Apollo che accompagna con la sua musica avvenimenti importanti quali la Nascita di Atena, le Nozze di Peleo e Teti, l'Introduzione di Eracle nell'Olimpo¹²⁵. La presenza del dio citaredo in questo tipo di scene denota primariamente l'occasione festiva dell'evento che si sta celebrando; l'atteggiamento pacato dei personaggi suggerisce che la musica scandisca con ritmo lento la processione che si svolge nelle diverse occasioni e magari sia d'accompagnamento al canto; inoltre tutti e tre gli eventi a cui presenzia il divino cantore – nascita, matrimonio, eroizzazione – sono indicativi di un momento di passaggio che conduce l'individuo ad un nuovo *status*. La funzione della musica in questi contesti sembra dunque quella di agevolare tale passaggio, allontanando le forze negative che lo ostacolano o lo impediscono; in questo senso la *kithara* tenuta tra le mani della divinità tutelare del mondo giovanile e della formazione alla vita adulta potrebbe assumere un valore apotropaico, come del resto è tra le principali prerogative del dio la facoltà di allontanare pericoli (Castaldo 2000: 22). Non è un caso, infatti, che accanto ad Apollo un'altra divinità tutelare di questo strumento cordofono di cui è anche l'inventore, sia Ermes, che per antonomasia rappresenta il passaggio, il cambiamento di stato, la transizione.

Apollo è presente in qualità di citaredo anche in altre scene più generiche, come ad esempio riunioni di divinità, alle quali partecipano anche Ermes, Atena, Zeus, Poseidone e Dioniso. Shapiro (1989: 56-58) ha sapientemente dimostrato come l'enfasi posta dalla ceramografia attica tra il 545 ed il 540 a.C. sulle immagini di Apollo in qualità di divinità della triade (con Leto e Artemide), dipenda in larga misura dall'attività ateniese a Delo iniziata da Pisistrato¹²⁶ e in particolar modo alla reintroduzione nell'isola degli agoni corali in onore di Apollo (*ivi*: 42).

sull'argomento si veda Paquette 1984: 86-87 e in particolare p. 220, in cui si afferma che la *phorminx*, menzionata da Omero nell'Iliade e nell'Odissea, appare nell'iconografia solamente sui vasi di età geometrica e scompare sul finire dell'VIII sec. a.C., «remplacée, peut-être, par la cithare en berceau». Sulla distinzione tra *phorminx* e *kitharis* cfr. anche Sarti 1992: 27.

¹²⁵ Su queste iconografie attestatae sull'Acropoli si rimanda a Pala 2012.

¹²⁶ E la cronologia degli avvenimenti storici, che colloca la terza tirannide di Pisistrato tra il 546 ed il 540 a.C. sembra avallare la sua ipotesi.

Considerazioni analoghe scaturiscono dall'esame delle raffigurazioni di Apollo citaredo in un altro contesto, quello dell'Acropoli di Atene, delle cui attestazioni ceramiche ho affrontato lo studio in una recente monografia (Pala 2012: 137-143). La particolare incisività delle immagini di Apollo citaredo¹²⁷ che si riscontra intorno alla metà del VI secolo, in concomitanza con la riorganizzazione delle festività panatenaiche, notoriamente datata al 566 a.C., consente di ipotizzare che l'immagine del dio sulla ceramica della rocca ateniese sia il riflesso degli agoni musicali che si svolgevano nelle Panatenee¹²⁸. La musica rivestiva in questo contesto un'importanza notevole non soltanto perché parte integrante del programma agonico, ma anche perché intimamente connessa al culto ed in particolar modo al momento del sacrificio¹²⁹. È naturale, dunque, che il figlio di Latona, che presiede in qualità di cantore e musicista a quegli stessi eventi che costituiscono temi privilegiati della poesia epica declamata dagli aedi al suono della *kithara*, diventi l'archetipo divino dei citaredi che si esibiscono nei *mousikoi agones* (Castaldo 2000: 163).

A partire dagli anni successivi alle guerre persiane, la *kithara* diventa lo strumento di competizione per eccellenza, motivo per cui Apollo non viene più proposto nelle arti figurative nell'atto di suonarla ma solamente di tenerla in mano come suo attributo peculiare, e dal V secolo il dio è rappresentato alternativamente con la *kithara* o con la *lyra* mentre con l'altra mano regge la *phiale* delle libagioni, attributo del dio purificatore¹³⁰ (Fig. 13).

¹²⁷ Pala 2012, cat. Akr. I. 822, 836, 845, 888, 2452, 2523, 2556.

¹²⁸ Sulle competizioni musicali negli agoni panatenaici cfr. Davinson 1958: 37; Shapiro 1989: 41; Kotsidou 1991: 27-34 e Holtzmann 2003: 233. Sulla riorganizzazione dei *mousikoi agones* ad Atene cfr. Bundrick 2005: 8.

¹²⁹ Del resto ad eccezione dei Giochi Olimpici in tutte le grandi festività panelleniche esisteva qualche forma di competizione musicale ma è sicuramente nelle Pitiche celebrate a Delfi in onore di Apollo, divino patrono della musica, che questo tipo di *agon* aveva la preminenza. Shapiro 1992: 57.

¹³⁰ Castaldo 1993: 8. Ne offre uno splendido esempio la *kylix* di Delfi, firmata da Euphronios come vasaio e attribuita al Pittore di Pistoxenos: coppa attica a fondo bianco. Delphi, Archaeological Museum 8140. Pala c.d.s.

***Kìthara* e *aulòs*: un accostamento possibile. Su alcune iconografie di Marsia e Apollo**

Contrapposto alla *lyra*,^c che la tradizione considera autoctona, è l'*aulòs*¹³¹, notoriamente di origine straniera, frigia o comunque orientale¹³². Sebbene non fosse considerato come lo strumento specifico del lamento funebre, l'*aulòs* si ritrova anche in tali contesti: ad es. nella tragedia euripidea omonima, Elena¹³³ invoca le Sirene affinché la aiutino ad intonare dei lamenti portando con sé l'*aulòs* libico¹³⁴, le *syrigges* oppure le *phormigges*. La follia di Eracle, descritta in un'altra tragedia di Euripide intitolata all'eroe argivo, è indotta dal demone tramite una danza accompagnata da *auloi* di paura e causa l'inumano superamento di ogni limite. I poeti tragici fanno dunque dell'*aulòs* lo strumento per eccellenza della *mania* governata da Dioniso (Menier 2001: 234-235); in altre parole, è riconosciuta all'*aulòs* una funzione terapeutica attraverso un elemento negativamente connotato come il *phobos* (la paura)¹³⁵, che innesca sviluppi drammatici nelle vicende degli eroi tragici –evidente negli esempi citati– ma al contempo si rivela benefico sul versante della realtà degli spettatori. È un aspetto nettamente contrapposto alla concezione platonica dell'*aulòs* come strumento anti-etico e ingannevole¹³⁶.

L'origine della contrapposizione tra *lyra* e *aulòs* viene comunemente ricondotta al mito di Marsia¹³⁷. Costui, che la tradizione caratterizza come un satiro o un sileno, a causa della *hybris* – la tracotanza che porta l'uomo a superare i limiti di ciò che è giusto e quindi ad offendere gli dei – dimostrata sfidando Apollo nell'arte che più gli è cara, la *musikè téchne*,

¹³¹ Sulla struttura dell'*aulòs* e le sue diverse varianti, si vedano: Paquette 1984: 23-37; Anderson 1994: 34-35.

¹³² Diod Sic. III, 58,3; Plut. *De Musica* 5 (1132); Ath. XIV, 624b; Nonn. *Dion.* X, 233-234. Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001: 38.

¹³³ Eur. *Hel.* 170 ss.

¹³⁴ Sul significato di questo particolare tipo di *aulos* nell'Elena, cfr. Barker 2007: 18 ss.

¹³⁵ Arist. *Ath. Pol* 8.7 (1449^b 24-8); Murray, Wilson 2004: 309-311.

¹³⁶ Cfr. in particolare nel Menesseno e nel Protagora. Provenza 2009: 281.

¹³⁷ Apollod. I, 4,2. Su questo mito cfr. Weiss 1992.

subisce in seguito alla sconfitta l'ineluttabile castigo divino: lo scorticamento. L'episodio viene in genere considerato un mito di *exemplum* in negativo, un monito per i mortali a non voler rivaleggiare con gli dei seguendo simili esempi di tracotanza, e la figura di Marsia riunisce tutti gli aspetti negativi della Nuova Musica (Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001: 54)

Nella contrapposizione tra gli strumenti con cui i due personaggi si sfidano, *kithara* e *aulòs*, si è voluto intravedere un conflitto ideologico tra gli strumenti a corda e gli strumenti a fiato (o a percussione): i primi, foggianti ad arte, producono una musica soave, misurata e in armonia con le sfere celesti; gli altri appartenenti alla natura rustica, alla sfera di Dioniso e di Pan, producono una musica selvaggia, atta a suscitare passioni sfrenate.

Per oltre un secolo dunque l'iconografia musicale è stata per lo più studiata seguendo il paradigma della dicotomia nietschiana Apollo-Dioniso¹³⁸. Tuttavia gli sviluppi recenti nel campo della semiotica visuale applicata allo studio delle scene figurate rappresentate sui vasi attici e lo studio della Nuova Musica, opportunamente contestualizzato nel clima di cambiamento culturale che investe l'Atene tardo-classica, dimostrano che la rigida contrapposizione tra strumenti a fiato e a corda è ormai obsoleta¹³⁹. E proprio lo sviluppo iconografico del mito di Marsia ce ne offre una conferma. I pittori attici della fine del V secolo, infatti, non sembrano interessati a soffermarsi sull'aspetto punitivo della vicenda, lo scorticamento di Marsia, quanto sulla competizione tra i due strumenti che sono accostati senza un esito violento, come mostrano le immagini dipinte sul cratere di New York¹⁴⁰, datato al 430 a.C., dove le figure di un Satiro che suona l'*aulòs* (verosimilmente Marsia) e Apollo sono accostate in maniera pacifica.

¹³⁸ Nietzsche 1872. Sull'argomento si veda Abbagnano 1971.

¹³⁹ Si pensi all'importante ruolo rivestito dall'*aulòs* nel culto delio in onore di Apollo. Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001: 56.

¹⁴⁰ Cratere attico a figure rosse, 430 a.C. New York, Sotheby's 11.XII.1989, n°125. Lissarrague 2002: 48, fig. 21.

Analogamente, sulla scena raffigurata sul collo di un altro cratere, proveniente da Ruvo¹⁴¹ (Fig. 14) e coevo al precedente, Apollo di fronte al Satiro e la *lyra* posta sotto costui non appaiono in una contrapposizione conflittuale, in cui uno dei due strumenti esclude l'altro, ma in combinazione tra loro (Lissarrague 2002: 48). Le altre figure femminili che assistono alla scena, verosimilmente Muse, fanno ipotizzare che in questo contesto Marsia, creatura del regno dionisiaco, sia integrato nel mondo apollineo. La scena che decora la parte centrale del vaso mostra di nuovo Marsia, questa volta intento a suonare la *kithara* – strumento del dio delfico – accanto ad una palma, albero di Apollo per eccellenza. L'intento del ceramografo sembra quello di voler comunicare un'integrazione pacifica tra Dioniso e Apollo, di cui offrirebbe una conferma il supporto scelto per rappresentare questa scena: il cratere, vaso del simposio per eccellenza e inequivocabilmente connesso con il mondo dionisiaco del vino (*ivi*: 49).

Gareggiare con le Muse: il mito di Tamiri

Un altro mito accostabile a quello di Marsia, che utilizza la musica come monito contro il peccato di *hybris*, e al contempo riflette il contesto agonale costantemente presente nel mondo greco, è quello di Tamiri¹⁴². Costui, per aver osato sfidare in una gara musicale le Muse, si attira la loro ira e come conseguenza viene privato dell'arte della *kitharis* e del canto divinamente ispirato (*oidethespie*)¹⁴³.

Contrariamente all'abbondanza di fonti letterarie su questo mito, non si conoscono altrettante attestazioni iconografiche, di cui la ceramografia attica costituisce la documentazione più consistente. Le rappresentazioni più antiche, che pongono l'accento sull'accecamento per mano delle Muse, hanno avuto verosimilmente come modello la *Nekya* dipinta da Polignoto

¹⁴¹ Cratere attico a figure rosse, Pittore di Cadmos, 430 a. C. Ruvo, Museo Jatta 1093. Lissarrague 2002: 48, fig. 22.

¹⁴² Sarti 2012: 219. Sull'argomento si veda anche Murray 2002: 38.

¹⁴³ Apollod. *Bibl.* I, 16, 3.3. Paus. 10, 7,2. Da Esiodo (*Hes. fr.* 65 Merkelbach-West) apprendiamo inoltre che le Muse si vendicarono di lui rendendolo cieco. Nercessian 1994.

nella Lesche degli Cnidi a Delfi (ispirata dal II libro dell'*Odyssea*)¹⁴⁴, di cui fornisce un dettagliato resoconto Pausania¹⁴⁵. Tamiri, raffigurato barbuto e cieco, era associato nella composizione ad altri mitici musicisti: Marsia e Orfeo. Quest'ultimo – come suggerisce Pausania¹⁴⁶ – sembra qui rappresentato per simboleggiare l'*ethos* (attraverso la musica) contrapposto alla *hybris*, che accomuna gli altri due protagonisti. Forte è infatti il contrasto tra la *lyra* integra che Orfeo tiene tra le mani e la *kithara*, fatta a pezzi, che giace ai piedi di Tamiri, da lui stesso distrutta (Bundrick 2005: 105).

Il medesimo schema iconografico si riscontra sulla *hydria* di Oxford¹⁴⁷ (Fig. 15) e nel gruppo scultoreo ricordato da Pausania¹⁴⁸, al quale forse è da ricondurre la testa conservata al Museo di Budapest¹⁴⁹, che in tal caso costituirebbe una importante testimonianza dell'interesse della tradizione copistica romana per il trace Tamiri (Sarti 2012: 222).

Nella tradizione iconografica del mito, a partire dal 460 circa, al momento della punizione con l'accecamento si affiancano le scene incentrate sulla gara musicale¹⁵⁰, nella quale il cantore non a caso è raffigurato con la *kithara*, strumento di competizione per antonomasia; forte è il contrasto tra le Muse e gli *xòana*, coro fittizio di statuette con il quale il cantore intende sfidare le Muse vere e proprie.

¹⁴⁴ Hom. *Od.* II, vv. 594-600; Bundrick 2005: 105.

¹⁴⁵ Paus. 10, 28-31.

¹⁴⁶ Paus. 10, 30, 6-8.

¹⁴⁷ Oxford, Ashmolean Museum G.291. Gruppo di Polignoto, 440-430 a.C. ARV² 1061,152; *Para* 445; *Add2* 323; Nercessian 1994, 903, cat.16; Matheson 1995: 266-267, tav. 173.

¹⁴⁸ Paus. 9, 30, 2.

¹⁴⁹ Budapest, Szepmuveszeti, inv. 18 (fig. 2). Heckler 1929: 28, n°18.

¹⁵⁰ La prima attestazione in questo senso è una *hydria* di Bordeaux (collezione privata), datata al 465-460 a.C. e attribuita al Pittore dei Niobidi. Nercessian 1994: 903, cat.1; Sarti 2012: 226, cat. IB1. Analoga è l'iconografia del cratere a volute di Ferrara (*infra*, nota 122) e di un'anfora di San Pietroburgo (Hermitage 711 (St 1685), Nercessian 1994: 903, cat. 4; Sarti 2012: 226, cat. IB2), sebbene qui sia rappresentato solo un *excerptum* della scena. Sarti 2012: 223.

Merita una menzione particolare in questo contesto la scena della gara raffigurata su un cratere a volute attico proveniente da Spina¹⁵¹ (Fig. 16) e ben spiegata da M. Pugliara¹⁵². L'analisi puntuale condotta dalla studiosa dimostra come l'intero programma iconografico che si snoda attraverso i due lati del vaso sia intriso di una connotazione di magia e di prodigio. Il tema dell'incantesimo è reso mediante miti diversi: da un lato, l'animazione degli *xòana* delle Muse ad opera del potere magico del canto e della musica di Tamiri; dall'altro, il mondo della fascinazione evocato in maniera sistematica attraverso elementi quali il trono che imprigiona Era, evidente riferimento all'incantesimo di Efesto, e la sirena che, oltre a richiamare le creature fantastiche, così collocata vicino al trono magico e colta nell'atto di sventolare il flabello, si qualifica come una marionetta e allude pertanto alla capacità del fabbro divino di infondere vita alle altre creature semoventi prodotte nella sua officina (Pugliara 2000: 60) (Fig. 17).

Se una siffatta valenza magica connessa alla musica ed al suono dello strumento a corde in particolare, è già stata oggetto di discussione in merito alle raffigurazioni del mito di Orfeo, ora essa si presenta in una prospettiva rovesciata: lì la musica immobilizzava persone vive, i cavalieri, qui invece anima le statuette, ovvero dona loro un movimento che le rende simili agli esseri viventi.

Mentre in un primo tempo l'iconografia di Tamiri con l'accento posto sulla gara con le Muse, il peccato di *hybris* e lo scardinamento della musica apollinea può essere letta in chiave politica – a sostegno dell'azione cimoniana antitrace, al pari della Nekya di Polignoto e della tragedia sofoclea intitolata a lui, *Thamyras*, che costituiscono le due fonti principali per la ricostruzione di questo mito – diverso è il significato che le viene attribuito in un periodo successivo. Tra il 420 ed il 400 a.C., infatti, la selezione di scene che lo vedono protagonista – per lo più ascrivibili alla bottega del Pittore di Meidias – non sembra più finalizzata a sottolineare l'aspetto del castigo divino, ma inquadra piuttosto Tamiri nella sfera di

¹⁵¹ Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 8377. 420 a.C. Da Spina, tomba 127 Valle Trebba; Sarti 2012: 226, cat. IB3.

¹⁵² Pugliara 2000: 58-61; Id. 2003: 154-156. Sull'interpretazione della scena si veda anche Menichetti 2007.

Afrodite ed Eros e di Apollo/Dioniso (Burn 1987: 51; Sarti 2012: 221). Ce ne offre un esempio una *lekythos* ariballica da Ruvo¹⁵³ con un Tamiri intento ad accordare la sua *kithara* sotto gli occhi di Erato e di Clio (Fig. 18).

Come suggerisce S. Sarti, queste immagini nulla hanno a che vedere con la performance musicale. Lo strumento trace che il cantore tiene in mano servirebbe a sottolinearne piuttosto la provenienza esotica, elemento comune –insieme alla bellezza e all’amore¹⁵⁴ – anche agli altri protagonisti della bottega del Pittore di Meidias (Sarti 2012: 224). Le immagini di Tamiri sul finire del V secolo, dunque, si inseriscono perfettamente in quella serie di scene che costituiscono tematiche, per così dire, di evasione dalla realtà contemporanea afflitta dagli orrori della guerra del Peloponneso (Moret 1982: 119-120).

In conclusione, questo breve *excursus* attraverso la pittura vascolare ateniese di VI-IV secolo permette di avanzare una serie di considerazioni:

– la musica nel mito greco assume diverse valenze a seconda del contesto in cui si inserisce, al punto che la presenza di un determinato strumento musicale, richiamando il suono da esso emesso, è in grado di evocare atmosfere magiche e prodigiose (come nel mito di Anfione e di Tamiri), suscitare emozioni e sentimenti negli spettatori (come nei cavalieri traci del mito di Orfeo) o sottolineare momenti di passaggio importanti (nascita, eroizzazione, morte), come emerso dai miti esaminati, o più semplicemente alludere ad un sistema etico-sociale di riferimento (cfr. la *lyra* di Teseo e le raffigurazioni di Eracle *amousikos*);

– benché la *lyra* sia attribuito di Apollo, liricine divino per eccellenza, essa è tenuta anche da Artemide (la cui relazione con lo strumento musicale è però influenzata dal fratello, tant’è che la dea non è mai rappresentata nell’atto di suonare), da Hermes, dalle Muse, da Teseo, da Atena che affianca il suo protetto nella lotta con il Minotauro reggendo lo strumento musicale, da Eros. Compare inoltre in scene dionisiache, suonata o tenuta in mano da Satiri e Menadi o eccezionalmente dallo stesso Dioniso, ritratto ebbro mentre si sorregge ad Arianna (Tosti 2012: 145);

¹⁵³ Basilea, Antikenmuseum BS 462. Nercessian 1994: 903, cat.8.

¹⁵⁴ Apollodoro (*Bibl.* 1, 3, 3) ricorda che Tamiri è il primo omosessuale della storia.

– gli esempi appena menzionati dimostrano che la rigida dicotomia tra *lyra* e *aulòs* appare ormai superata; ne costituiscono una riprova anche casi evidenti di “contaminazioni” tra le originarie sfere di appartenenza dei due strumenti, esemplificati dalle iconografie di Marsia del tardo V secolo;

– indubbiamente la valenza che la musica assume nel mito deve essere opportunamente contestualizzata in senso diacronico, perché si è visto (ad es. nei miti di Anfione, Marsia, Tamiri) che il favore riscosso da un certo episodio mitico in età arcaica, col passaggio all’età protoclassica e classica assume nuove valenze e nuovi significati storici, politici, religiosi che talvolta niente hanno a vedere con il valore originario;

– anche l’inquadramento geografico contribuisce a definire meglio la valenza di determinate iconografie, come dimostrano le immagini di Apollo citaredo in relazione ai casi specifici di Delo e dell’Acropoli di Atene. Il mito di Marsia, invece, è da contestualizzare in Frigia, ma si tratta di una «Frigia per gli Ateniesi» (Lissarrague 2012: 52), nel senso che il racconto mitico rappresenta il punto di vista degli Ateniesi sul mondo estero e sul loro stesso;

– infine, comune ad alcuni dei miti esaminati è il contrasto tra l’uso buono o cattivo che della *mousiké téchne* viene fatto (cfr. mito di Orfeo, Mito di Marsia).

Consapevoli che gran parte dell’iconografia musicale che abbiamo esaminato decora vasi destinati al simposio, vale la pena sottolineare che in questo contesto «sono le immagini che creano le possibilità di espressione musicale, poetica o narrativa» (Id. 2002: 50): queste scene dipinte sulla ceramica «possono venire o no utilizzate a seconda della voglia dei bevitori: ne traggono ispirazione se lo desiderano, altrimenti discorrono d’altro» (*ibid.*).



Fig. 1 - Orfeo con la *lyra*. Metopa del Thesaurus dei Sicioni. Delfi (da Garezou 1994: fig. 6).



Fig. 2 - Orfeo fra i Traci. Cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Orfeo, 440 a. C. Berlino, Antikensammlung Staatliche Museen 3172 (da Garezou 1994: fig. 9).



Fig. 3 – Orfeo fra i Traci. Cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Napoli, 450 a.C. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1968.79 (da Garezou 1994: fig. 8).



Fig. 4 – *Stamnos* attico a figure rosse del Pittore della Dokimasia (da Garezou 1994: fig. 35).



Fig. 5 – Eracle aggredisce Linos. Coppa attica a figure rosse di Douris, ca. 480 a.C. München, Staatliche Antiken Sammlungen und Glyptothek 2646 (da Bundrick 2005: 73, fig. 44).



Fig. 6 – Anfione e Zeto. Rilievo romano di Palazzo Spada (da Heger 1981: 720, fig. 6).



Fig. 7 – Cratere François (particolare) con la rappresentazione della *gheranos*. Kleitias, ca. 570 a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale (da Torelli 2007: 91)



Fig. 8 – Teseo con *lyra* e Arianna con fiore. *Kylix* attica a figure rosse (particolare del tondo interno), Euphronios. London, British Museum BM E41 (da Servadei 2005: 112, fig. 47).



Fig. 9 – Scena di *paideia*: efebi si esercitano nella poesia, nel canto, nella musica e nella scrittura con i loro insegnanti. Coppa attica a figure rosse, Douris. Berlin, Antiken Sammlung F. 2285 (da Backe-Dahem *et al.* 2010: 60, fig. 29).



Fig. 10 – Teseo con *lyra* e Arianna con corona. Tripode bronzeo da Olimpia (disegno), VI sec. a.C. Olimpia, Museum B3600 (da Bernhard, Daszewski 1986: fig. 49).



Fig. 11 – Hydria attica a figure nere. Copenhagen, Museum 13536 (da *Corpus Vasorum Antiquorum* Copenhagen 8: tav. 320).



Fig. 12 – Coppa attica a figure nere, firmata da Archikles e Glaukites proveniente da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen 2243 (da Bernhard, Daszewski: 1986, fig. 28).



Fig. 13 – Apollo con *kithara* e *phiale*. *Kylix* attica a fondo bianco firmata da Euphronios come vasaio e attribuita al Pittore di Pisto Xenos. Delfi (da: Sparkes 2008: 30, fig. 7).



Fig. 14 – Apollo e Marsia che suona *l'aulòs*. Cratere attico a figure rosse da Ruvo, Pittore di Cadmos, 430 a. C. Ruvo, Museo Jatta 1093 (da Bndrick 2005: 137, fig. 83).



Fig. 15 – *Hydria* attica a figure rosse, Gruppo di Polignoto, 440-430 a.C. Oxford, Ashmolean Museum G.291 (da Nercessian 1994: 903, cat. 16).



Fig. 16 – Tamiri sfida le muse nella gara musicale. Cratere a volute attico proveniente da Spina (da Pugliara 2000: fig. 7).



Fig. 17 – Particolare del cratere da Spina con la sirena-marionetta che sventola il flabello (da Pugliara 2000: fig. 8).



Fig. 18 – Tamiri in costume trace suona la *kithara* mentre due Muse, Erato e Clio, lo ascoltano. *Lekythos* ariballica attica a figure rosse, Officina del Pittore di Meidias, 420-410 a.C. da Ruvo. Basilea, Antikenmuseum BS 462 (da Queyrel 1992: fig. 81).

Bibliografia

- Abbagnano 1971 = N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino 1971.
- Anderson 1994 = W.D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994.
- Angiolillo 1997 = S. Angiolillo, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi*, Edipuglia, Bari 1997.
- Assunto 1983 = R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città*, Editoriale Jaca Book, Milano 1983.
- Aubriot 2006 = D. Aubriot, *De la lyre à l'arc*, in O. Mortier-Waldschmidt (ed.), *Musique & Antiquité. Actes du colloque d'Amiens (25-26 octobre 2004)*, Les Belles Lettres, Paris 2006, pp. 17-42.
- Backe-Dahemet et al. 2010 = A. Backe-Dahem, U. Kästner, A. Schwarzmaier, *Greek Vases. Gods, Heroes and Mortals*, Scala, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin 2010.
- Barker 2007 = A. Barker, *Simbolismo musicale nell'Elena di Euripide*, in P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Musica e generi letterari nella Grecia di Età Classica: atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco (Fisciano 1 dicembre 2006)*, Napoli 2007, pp.7-22.
- Batino 2002 = S. Batino, *Lo skyphos attico dall'iconografia alla funzione*, "Quaderni di Ostraka", 4, Napoli 2002.
- Bernhard, Daszewski 1986 = M. L. Bernhard, W. A. Daszewski, s.v. *Ariadne*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Artemis Verlag, Zürich und München 1986, pp. 1050-1066.
- Bisi 1963 = A. Bisi, s.v. *Orfeo*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, V, Treccani, Roma 1963, pp. 745-747.
- Bodiou et al. 2006 = L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (eds.), *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.
- Böme 1953 = R. Böme, *Orpheus: Das Alter der Kitharoden*, Weidmann, Berlin 1953.
- Boshnakova 2008 = A. Boshnakova, *Reading Ancient Greek Music in Documents, Images and Artifacts: on the Practical Application of Musical*

- Archeology*, in E. Hickmann, R. Eichmann, L. Koch, A. Both (eds.), *Studien zur Musikarchäologie*, VII, 2008, pp. 337-345.
- Brûlé, Vendries 2001 = P. Brûlé, Vendries (eds.), *Musique et religion, Actes du colloque "Chanter les dieux"* (Rennes, 16-18 décembre 1999), Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001, pp. 141-149.
- Bundrick 2005 = S. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, University Press, Cambridge 2005.
- Burn 1987 = L. Burn, *The Meidias Painter*, University Press, Oxford 1987.
- Castaldo 1993 = D. Castaldo, *Immagini della musica nella Grecia antica. Ricerche di Iconografia musicale*, Università di Bologna, Bologna 1993.
- Castaldo 1995 = D. Castaldo, *Rappresentazioni dei kymbala nella ceramica attica*, "Répertoire International d'Iconographie Musicale Newsletter", 20/2, 1995, pp. 39-48.
- Castaldo 2000 = D. Castaldo, *Il Pantheon musicale: iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Longo, Ravenna 2000.
- Castaldo 2001a = D. Castaldo, *Motivi musicali nella ceramica attica di Spina e Felsina*, in Licia Sirch, *Canoni bibliografici, Atti del convegno internazionale IAML-IASA* (Perugia, 1-6 settembre 1996), LIM editrice, Lucca 2001, pp. 35-49.
- Castaldo 2001b = D. Castaldo, *Musique et divinités dans le panthéon de la Grèce ancienne*, in Brûlé, Vendries 2001, pp. 141-150.
- Castaldo 2003 = D. Castaldo, *Dyonisos and the Music: Notes on the Musical Iconography*, "Journal for the Intercultural and Interdisciplinary Archaeology" (rivista online: <http://www.jiia.it>), 1 October 2003.
- Cygielman, Iozzo *et al.* 1990 = M. Cygielman, M. Iozzo, F. Nicosia, P. Zamarchi Grassi (a cura di), *Capolavori di Euphronios* (Catalogo della mostra, Arezzo 1990), Il Ponte, Firenze e Milano 1990.
- David-Guignard 2006 = S. David-Guignard, *Bâtir en musique: l'exemple d'Amphion à Thèbes*, in O. Mortier-Waldschmidt (ed.), *Musique et Antiquité*, Actes du colloque d'Amiens, Les Belles Lettres, Paris 2006, pp. 247-266.
- Davison 1958 = J. A. Davinson, *Notes on the Panathenaea*, "Journal of Hellenic Studies", 78, 1958, pp. 23-42.

- Delavaud-Roux 1994 = M. H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grece antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1994.
- Ford 2004 = A. Ford, *Catharsis. The Power of Music in Aristotle's Politics*, in Murray, Wilson 2004, pp. 309-336.
- Garezou 1994 = M.-X. Garezou, *s.v. Orpheus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Artemis Verlag, Zürich und München 1994, pp. 81-105.
- Giuman, Pala 2010 = M. Giuman, E. Pala, *Arianna, Medea e le altre. L'astuzia al femminile*, "ArcheoArte. Rivista elettronica di archeologia e arte" 1 (1), 2010, 19-43, DOI: 10.4429/j.arart.2010.01.03
- Heckler 1929 = A. Heckler, *Die Sammlung antiker Skulpturen*, Museum der bildenden Künste in Budapest, Krystall-Verlag, Wien 1929.
- Heger 1981 = F. Heger 1981, *s.v. Amphion*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Artemis Verlag, Zürich und München 1981, pp. 718-723.
- Hoffmann 1970 = H. Hoffmann, *Orpheus unter den Thrakern*, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 14-15, 1970, pp. 31-44.
- Kotsidou 1991 = H. Kotsidu, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit: Eine historisch-archäologische Untersuchung*, Tuduv, Munich 1991.
- Iannucci 2009 = A. Iannucci, *Il citaredo degli Argonauti. Orfeo cantore e la poetica dell'incanto*, in A. M. Adrisano, P. Fabbri (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, UnifePress, Ferrara 2009, pp. 11-22.
- La Coste-Messelière (de), 1936 = P. de La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*, E. De Boccard, Paris 1936.
- Lawler 1940 = L. B. Lawler, *The Dancing Figures from Palaikastro. A New Interpretation*, "American Journal of Archaeology", 44, 1940, pp. 106-107.
- Lissarrague 1995 = F. Lissarrague, *Images grecques d'Orphée, Les Métamorphoses d'Orphée (catalogue d'exposition)*, Tourcoing Bruxelles, Strasbourg 1995.

- Lissarrague 2002 = F. Lissarrague, *Iconografia musicale*, in *Musica e poesia in Grecia. Atti del convegno Mittelfest 2001 (Cividale del Friuli, 20 luglio 2001)*, Trieste 2002, pp. 39-53.
- Marcellino 2001 = A. Marcellino, *Iconografia musicale nei reperti archeologici italoti, sicelioti e della Magna Grecia: problematiche di catalogazione*, in Licia Sirch (a cura di), *Canoni Bibliografici, Atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996)*, LIM Editrice, Lucca 2001, pp. 23-33.
- Martin 2001 = R. P. Martin, *Rhapsodizing Orpheus, "Kernos"*, 14, 2001, pp. 23-33.
- Martinelli 2002 = M. C. Martinelli, *Musica e poesia in Grecia*, in *Grecia. Atti del convegno Mittelfest 2001 (Cividale del Friuli, 20 luglio 2001)*, Trieste 2002, pp. 18-27.
- Matheson 1995 = S. B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, University of Wisconsin Press, Madison 1995.
- Menichetti 2007 = M. Menichetti, *Thamyris, il cantore della politica cimonia e il cratere di Polion a Ferrara*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del convegno internazionale di studi 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007, pp. 107-122.
- Menier 2001 = T. Menier, *L'étrangeté dionisiaque*, in Brûlé, Vendries 2001, pp. 233-241.
- Minto 1960 = A. Minto, *Il vaso Francois*, Olschki, Firenze 1960.
- Monbrun 2001 = Ph. Monbrun, *Apollon. De l'arc à la lyre*, in Brûlé, Vendries 2001, pp. 59-61.
- Monbrun 2006 = Ph. Monbrun, *Les gestes de l'archer et du cithariste: des "corps à corps" apolliniens où l'esprit prend le relais*, in Bodiou et al. 2006, pp. 329-346.
- Monbrun 2007 = P. Monbrun, *Les Voix d'Apollon: l'arc, la lyre et les oracles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007.
- Moret 1982 = J.M. Moret, *L'apollonisation de l'imagerie légendaire à Athènes dans la seconde moitié du Ve siècle*, "Revue Archeologique", Paris 1982, pp. 109-136.

- Murray 2002 = P. Murray, *Plato's Muses: the Goddesses that Endure*, in E. Spentzou, D. Fowler (eds.), *Cultivating the Muses: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 29-46.
- Murray, Wilson 2004 = P. Murray, P. Wilson, *Introduction: 'Musiké', not Music*, in P. Murray, P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of 'Musiké' in the Classical Athenian City*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Nercessian 1994 = A. Nercessian, s.v. *Thamyris, Tamyras*, in *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, VII, Artemis Verlag, Zürich und München 1994, pp. 903-904.
- Nietzsche 1872 = F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelchi, Milano 1872.
- Pala 2007 = E. Pala, *Iconografia e mito: la figura di Arianna nella ceramica attica*, in S. Angiolillo, M. Giومان (a cura di), *Imago. Studi di iconografia antica*, Edizioni AV, Cagliari 2007, pp. 139-182.
- Pala 2012 = E. Pala, *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica*, Supplementi e monografie della Rivista «Archeologia Classica», 8, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.
- Pala c.d.s. = E. Pala, *The 'Pioneers' and the New Role of Potters and Painters in Fifth-century Athens. Looking at Greek Vases around the Mediterranean World*, in *Proceedings of the 4th Annual International Conference on Mediterranean Studies in Athens*, Atiner, Athinai: forthcoming.
- Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001 = Z. Papadopoulou, V. Pirenne-Delforge, *Inventer et réinventer l'aulos: autour de la XII^e Pythique de Pindare*, in Brûlé, Vendries 2001, pp. 37-58.
- Paquette 1984 = D. Paquette, *L'instrument de Musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie*, De Boccard, Paris 1984.
- Power 2010 = T. Power, *The culture of Kitharôidia*, University Press, Harvard Washington D.C. 2010.
- Provenza 2009 = A. Provenza, *'Phobos', incantamento e catarsi. Alcune riflessioni su ascolto dell'aulòs e tragedia*, "Rivista di filologia e di istruzione classica", 137, Loescher Editore, Torino 2009, pp. 280-301.
- Pugliara 2000 = M. Pugliara, *Le creature animate della fucina di Efesto: i cani, Talos e la Sirena. Espedienti e modi per la rappresentazione degli 'automi' del*

- mito nelle attestazioni letterarie e iconografiche*, "Ostraka. Rivista di Antichità", 9, Loffredo Editore, Napoli 2000, pp. 43-63.
- Pugliara 2003 = M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003.
- Queyrel 1992 = A. Queyrel, s.v. *Mousa, Mousai*, in *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 657-681.
- Rossi 1988 = L. E. Rossi, *La dottrina dell'ethos' musicale e il simposio*, in B. Gentili, R. Prestagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 41-48.
- Samonà 1984 = G. A. Samonà, *Lo scudo, l'arco e la cetra*, in *Gli itinerari sacri dell'aedo. Ricerca storico-religiosa sui cantori omerici*, Bulzoni editore, Roma 1984.
- Sarti 1992 = S. Sarti, *Gli strumenti musicali di Apollo*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (archeol)", 14, Napoli 1992, pp. 95-104.
- Sarti 2012 = S. Sarti, *Un esempio di competizione musicale nel mito in Grecia: Tamiri*, in D. Castaldo, F. G. Giannachi, A. Manieri (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica. Atti del IV convegno internazionale di MOISA, Lecce 28-30 ottobre 2010*, Congedo Editore, Galatina 2012, pp. 217-240.
- Semerano 2001 = G. Semerano, *L'infinito: un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Servadei 2005 = C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Ante Quem, Bologna 2005.
- Shapiro 1989 = H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1989.
- Shapiro 1992 = H. A. Shapiro, *Mousikoi agones. Music and Poetry at the Panathenaia*, in J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festivals in Ancient Athens*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 53-75.

- Sparkes 2008 = B. A. Sparkes, *Why Special Techniques?*, in K. Lapatin (ed.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases, Proceedings of a symposium held in connection with the exhibition The Colours of Clay: Special Techniques in Athenian Vases, at the Getty Villa (June 15-17, 2006)*, Paul Getty Museum, Los Angeles 2008, pp. 23-34.
- Szeliga 1986 = G. Szeliga. *The Composition on the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi*, "American Journal of Archaeology", 90, 1986, pp. 297-305.
- Torelli 2007 = M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Electa Mondadori, Milano 2007.
- Tosti 2012 = V. Tosti, *La lyra e l'arco. Tra analogia e opposizione*, in G. Falaschi (a cura di), *Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri*, Morlacchi Editore, Perugia 2012, pp. 139-160.
- Vendries 2006 = C. Vendries, *Orphée charmant les animaux. Attitudes et gestuelle du musicien et de son bestiaire dans la mosaïque romaine d'époque impériale*, in Bodiou et al. 2006, pp. 233-252.
- Webster 1958 = T.B.L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Methuen, London 1958.
- Weiss 1992 = A. Weiss, s.v. *Marsyas I*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 366-378.
- West 1983 = M. L. West, *The Orphic Poems*, Claredon Press, Oxford 1983.

L'autore

Elisabetta Pala

Assegnista di ricerca in archeologia presso l'Università di Cagliari con un progetto sul riallestimento del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, che svolge in collaborazione con la Soprintendenza. Ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Perugia nel 2007. È stata borsista post-dottorale (DAAD scholarship) presso l'Università di Bonn (2011/12). Ha svolto attività di ricerca e scavi in Italia e in Grecia (Atene e Salonicco). Cultore della materia in Iconografia e Iconologia del mondo classico (2012/2014). Autrice della monografia *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica* (L'Erma di Bretschneider

2012). Principali ambiti di indagine: ceramica attica con particolare riguardo a quella avente destinazione sacra; i "Pionieri" e la ceramografia ateniese a figure rosse; iconografia e iconologia; musica greca antica; museologia; comunicazione museale.

Email: elisabetta.pala80@gmail.com

Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta

Paolo Bolpagni

Uno degli argomenti-chiave del tema che è oggetto del nostro studio è quello della compresenza, all'interno delle neo-avanguardie musicali, di due tendenze parallele e opposte riguardo alla questione della notazione musicale: da una parte quella alla iper-codificazione (cioè l'inserire nella partitura il maggior numero possibile di informazioni sull'interpretazione, togliendo così all'esecutore qualsiasi discrezionalità), dall'altra all'ipocodificazione (ossia il consentire all'interprete un ampio margine di scelta, spesso arbitrario, lasciando largo spazio all'*alea*, insomma al caso) (Lombardi 1980: 31-32; Bolpagni 2006: 22).

Evidentemente, per tradurre in notazione tali istanze non si poteva più utilizzare il rigo, il pentagramma, ovvero un sistema *standard*. Numerosi compositori elaborarono allora una moltitudine di nuovi metodi¹⁵⁵. Pionieristico fu John Cage¹⁵⁶, che, per esempio, scrisse partiture in cui i singoli suoni erano designati da punti, disposti entro un rettangolo attraversato da cinque segmenti – indicanti i parametri del suono: la frequenza, la durata, il timbro, l'intensità e la successione – che con

¹⁵⁵ Cfr., con approcci diversi, di volta in volta più orientati sul versante musicologico, o su quello semiologico, o iconico-estetico: Bussotti, Chiari 1961; Karkoschka 1966; Istituto italo-latino americano 1973; Lombardi 1977; Lombardi 1978; Donorà 1978; Cardini, Castaldi, Guaccero, Lombardi, Placido, Salvi, Simonetti, Villatico 1981; Lombardi 1982; Lombardi 1983; Valle 2002; De Benedictis 2004; Bolpagni 2011c.

¹⁵⁶ Frank 1985: 446-447. Cfr. Di Maggio, Bonito Oliva, Lombardi 2009: *passim*.

inclinazioni diverse si intersecavano. I fattori significativi per la determinazione dei suoni indicati dai punti erano costituiti dalla distanza ortogonale dei punti stessi da queste linee.

La prima partitura nella quale Cage usa questo sistema di notazione è quella del *Concert for piano and orchestra*. Siamo nel 1958, ma già da prima Cage ha iniziato a sperimentare in quest'ambito, immettendo all'interno della notazione *standard* elementi estranei, come, nel caso di *Music for Marcel Duchamp* del 1947, scritte trasversali in rosso. Il brano più celebre di Cage, però, è *4'33''*, del 1952: una composizione pensata per qualsiasi strumento o organico, consistente in quattro minuti e trentatré secondi di (apparente) silenzio, durante i quali gli interpreti devono restare immobili davanti ai propri strumenti, senza suonarli. Il fattore ludico e ironico è molto forte, ma c'è qualcosa di più profondo: è la riflessione sul valore e il significato del silenzio, silenzio che in realtà non è mai tale, perché l'esecuzione di *4'33''* ci fa capire come, in realtà, in una sala da concerto vi siano sempre e comunque suoni, al di là della musica vera e propria (Fameli 2013: 68-69). Infatti, ammesso che non accadano tumulti o proteste, a un certo punto si sentirà un brusio, qualcuno comincerà a tossicchiare, a muoversi facendo scricchiolare la sedia, e quindi questi quattro minuti e trentatré secondi di presunto silenzio risulteranno invece pieni di suoni (Ferri 1996; Bolpagni 2013: 10-11). Come si evince dalla partitura, *4'33''* è diviso in tre movimenti, e non è facile da eseguire, perché gli interpreti devono dar l'idea della successione di tre parti differenti, creando per così dire due 'pause' che intervallano tre 'momenti' di silenzio.

Le sperimentazioni sulla notazione, oltre che sulla prassi musicale, sono un importante filo conduttore dell'opera di Cage: in lui la componente visiva della partitura viene ad assumere un valore pregnante e quasi autonomo, talora a prescindere dall'effettiva esecuzione ed eseguibilità dei brani. In *Water Music*, del 1952 (Duplaix, Lista 2004: 270), sono presenti annotazioni e descrizioni verbali alternate a brevi porzioni di notazione *standard*, cosicché la partitura non si pone più l'obiettivo di rimandare in maniera univoca al suono, ma descrive l'atto e il procedimento necessari a produrre il suono stesso. Varie e molteplici, del resto, sono le forme di notazione musicale elaborate da Cage: nel 1969 saranno raccolte nel libro *Notations*.

Nell'ambito dell'*alea*, cioè di quella tendenza che lascia uno spazio molto ampio all'arbitrio dell'esecutore, riscontriamo anche altre modalità di notazione rispetto a quelle praticate da Cage (cfr. Guaccero 1961). Per esempio, nel caso delle 'strutture mobili' la partitura è costituita da frammenti di notazione tradizionale disposti sul foglio in maniera non ortodossa (per esempio, *Intermission 6* per pianoforte di Morton Feldman): l'interprete inizia l'esecuzione del brano partendo dal primo frammento su cui gli è caduto l'occhio, e poi procede decidendo in modo estemporaneo e soggettivo, magari in base ad associazioni di idee, o al puro caso, l'ordine nel quale suonare le diverse parti del pezzo; di conseguenza, ogni esecuzione è differente dall'altra. Queste partiture sono importanti dal punto di vista non solamente musicale, ma anche visivo, iconico, perché la disposizione di questi frammenti di notazione *standard* sul foglio assume una valenza precisa e forte. Si può pensare a un parallelismo con i dipinti astratti, nei quali, venuta meno la funzione mimetico-rappresentativa, l'attenzione preminente è incentrata sulla collocazione degli elementi formali e cromatici sul supporto¹⁵⁷.

Riscontriamo l'uso di strutture mobili nel *Refrain* per tre esecutori pubblicato da Karlheinz Stockhausen nel 1961 (dove assistiamo anche a un insolito 'incurvarsi' dei pentagrammi), oppure in *Mobile for Shakespeare* di Roman Haubenstock-Ramati, del 1960 (Frank 1985: 446-447). Sylvano Bussotti, che è stato uno dei protagonisti delle neo-avanguardie in Italia, ci offre con il suo famoso *Solo* del 1966 una partitura straordinariamente esemplificativa dell'impiego delle strutture mobili: riconosciamo frammenti di righe musicali con note del tutto identificabili (visto che abbiamo anche le chiavi per situarne l'altezza), ma disposti in maniera originalissima e, appunto, aleatoria. Di Bussotti possiamo citare anche il *Tableau vivant avant la Passion selon Sade*, del 1966: qui si vedono porzioni

¹⁵⁷ Un approccio basato sul porre in rilievo soprattutto le tangenze tra nuove grafie musicali ed esiti pittorici è quello di Dorflies 1968 e di Torelli Landini 2012. Originalissima è invece la prospettiva di Valentina Ricciuti (2005), che, da architetto, evidenzia le tangenze e i contatti fra notazioni delle neo-avanguardie e progettazione urbanistica contemporanea.

di pentagrammi collocate in foggia quasi geometrica, forse interpretabile persino in veste antropomorfa. Del resto, ogni riferimento è possibile e legittimo (Illiano 2002: 56). In altre composizioni di Bussotti ci sono addirittura note disposte al di fuori del pentagramma, la cui esecuzione, quindi, è totalmente libera, sia per la durata sia per l'altezza dei suoni.

Nella partitura di *Serenata per un missile* e *Serenata per un satellite* (1969 e 1970) di Bruno Maderna sono presenti righe posizionate con angolazioni e direzioni divergenti, tuttavia con note riconoscibili (Mila 1999: figg. 29 e 32). Siamo nell'epoca dei primi viaggi sulla luna e dell'entusiasmo per le imprese degli astronauti, perciò si potrebbe leggere in queste forme di notazione anche la volontà della musica di librarsi negli spazi cosmici evadendo dalla convenzionalità. Sempre di Maderna bisogna ricordare *Dimensioni III* per flauto e orchestra: nella partitura manoscritta, del 1963 (*ivi*: fig. 28), vediamo una nota di partenza posta al centro, considerata come principio generatore da cui si ramificano serie dodecafoniche numerate, quasi in una sorta di ragnatela. Ne risultano in totale venti 'percorsi' musicali, che devono essere eseguiti secondo l'ordine deciso di volta in volta dagli interpreti.

Non ha ormai più nulla a che vedere con la notazione musicale tradizionale quella usata in *Visible Music* (1960-1962) da Dieter Schnebel, compositore e teologo tedesco (cfr. Schnebel 1972). Non si tratta qui di strutture mobili, ma di 'scrittura d'azione', cioè di una partitura in cui sono spiegate con linguaggio cifrato le azioni (anche non strettamente musicali) che vanno compiute dall'interprete, come in un'autentica messa in scena. Potremmo paragonare un tale sistema a quelli in uso per denotare i movimenti coreografici nella danza. Con *Visible Music* in realtà siamo al di là della musica, in un terreno che confina con il teatro e che ha nell'"azione" il proprio *specimen*. Ovviamente Schnebel aveva elaborato un codice e una 'legenda' che permettessero di leggere e interpretare la partitura, sicché determinati segni indicano l'andamento melodico, altri le azioni che gli esecutori devono compiere (alzarsi, sedersi etc.), e così via.

Qualcosa di simile troviamo in *Gesti sul piano* (1972-1973) di Giuseppe Chiari, autore fondamentale nel campo dell'*intermedialità*. Qui abbiamo una successione di fotografie che documentano le posizioni che le mani

dell'interprete devono tenere sulla tastiera del pianoforte mentre suonano: un'azione, ancora una volta, e quindi una scrittura d'azione (Duplaix, Lista 2004: 291; Fameli 2013: 76-79). Importante non è tanto il suono prodotto, quanto il gesto compiuto per produrlo; e uno specifico codice grafico determina se il dito debba essere molle o duro mentre si percuote il tasto, se sia prescritto l'uso del gomito, o dell'avambraccio, o del pugno etc. È una forma di notazione che non ha più nulla di 'notazionale' in senso semiologico (faccio riferimento alla nozione goodmaniana del termine (Goodman 1991²: 157-167).

Chiari e altri dei compositori finora menzionati si rifacevano a Fluxus, movimento artistico che sosteneva il superamento dell'opera statica a favore dell'evento' e del 'processo'¹⁵⁸. È in quest'ambito che possiamo situare l'apporto artistico di Nam June Paik, immortalato a New York nel 1965, insieme a Charlotte Moorman, mentre interpreta il brano di John Cage *26'1.1499''*: una composizione prevista per un esecutore di strumento ad arco; ma in luogo dello strumento – qui un contrabbasso – c'è lo stesso Paik, 'suonato' dalla Moorman.

Un'opera importante di Paik, ai fini del nostro discorso, è *Random Access*, del 1963, realizzata con bande magnetiche, inserite in una partitura musicale accanto a segni notazionali tradizionali. Ma non si tratta di componenti decorative, bensì, ancora una volta, di elementi di una vera e propria scrittura d'azione, che rimandano a un atto ben preciso (Duplaix, Lista 2004: 309).

Anche con il *Disque de musique TOTAL* di Ben Vautier (contenente quindici composizioni musicali e le istruzioni per l'ascolto – che in realtà non avverrà mai, perché il disco è di dimensioni irregolari e inservibile, quindi 'fruibile' soltanto attraverso la visione (*ivi*: 314) siamo ancora nel campo delle scritture d'azione. Man mano che si procede, del resto, viene meno l'aspetto notazionale ed emerge quello puramente concettuale o iconico. Questi compositori-artisti, cioè, appaiono sempre più interessati al coefficiente visivo delle proprie partiture, piuttosto che alla loro

¹⁵⁸ Cfr. Bonito Oliva 1990; inoltre Frank 1985: 447-448. Sulla musica di Fluxus si veda Fameli 2013: 72-75.

elegibilità sonora. È come se il musicista abbandonasse via via il suo *medium* di partenza per mirare a una resa grafica di per sé autonoma: è in questo preciso passaggio che si verifica il trapasso dalla 'partitura visiva' all'oggetto artistico': la partitura, insomma, perde il suo carattere notazionale e diventa un oggetto autonomamente dotato di valore estetico. Una 'musica per gli occhi', invece che per le orecchie...

Sempre Bussotti, in *Sensitivo* (1959), in *Rara Requiem* (1969), in alcuni dei *Piano Pieces for David Tudor* (ma l'aveva già fatto Earle Brown in *Synergy* del novembre 1952¹⁵⁹) moltiplica a dismisura le linee del rigo musicale, che quindi smarriscono l'originaria funzione di individuare l'altezza dei suoni. È un ulteriore genere di notazione musicale 'alternativa' fortemente connotata in senso iconico, e che possiamo definire 'ideografica': l'interpretazione musicale scaturisce dalla spontanea suggestione procurata dalla *visione* dei segni, per cui l'indeterminatezza prescrittiva della partitura spalanca l'opera a un'illimitata gamma di possibili esecuzioni.

Rientrano nell'ambito delle scritture ideografiche anche alcune partiture di Earle Brown, come *Four Systems* e *December 1952* (dalla raccolta *Folio*), impostate come combinazioni 'ritmiche' di rettangoli – di varie misure e disposti in posizioni diverse – corrispondenti a blocchi sonori di dimensioni equivalenti. Ogni rettangolo rimanda a un suono: più il rettangolo è lungo, più il suono dovrà essere lungo, più il rettangolo è largo, più il suono dovrà essere forte. Per il loro aspetto, queste partiture sono state accostate ai cosiddetti "quadri di linee e crocette" di Mondrian: una somiglianza abbastanza evidente già a un primo sguardo.

Non molto dissimile è la partitura di *Babai* di Franco Donatoni, pezzo per clavicembalo del 1967: le figure geometriche (quadrati, rettangoli, parallelogrammi, triangoli...) si dispongono sul foglio a creare strutture variamente interpretabili; se togliessimo i numeretti affiancati a queste forme, sembrerebbe quasi di trovarsi di fronte a un quadro astratto, magari del Kandinskij del periodo bauhausiano.

¹⁵⁹ Maur 1985: 25.

D'altronde, sono anche gli anni in cui nasce la musica elettronica (*Elektronische Musik* di Stockhausen, *Symfonia - Muzyka elektroniczna* di Bogusław Schaffer etc.), e quindi serve una forma di notazione tale da trasmettere informazioni rispetto ai parametri dei suoni da produrre con questi nuovi mezzi (cfr. Scaldaferrì 1997). Sorge così una molteplicità pullulante di notazioni diagrammatiche che, attraverso l'uso di forme e figure geometriche, si propongono di indicare e fissare i dati necessari alla produzione del pezzo (*produzione* e non *esecuzione*, perché nella musica elettronica non c'è un esecutore, ma un soggetto che immette nella 'macchina' una serie di informazioni, che poi sono elaborate dal *computer* per produrre sinteticamente il suono).

Ma facciamo anche un passo indietro, alle origini di queste notazioni diagrammatiche. Luigi Russolo, autentico inventore della musica futurista, già nel 1916 era andato al di là di qualsiasi forma di notazione a lui contemporanea, ideando brani musicali in cui non c'erano violini o violoncelli, bensì 'intonarumori', cioè macchine costruite per produrre ognuna un certo suono (un rombo, un ronzio, un crepitio, uno scoppio etc.)¹⁶⁰. Nella partitura di *Risveglio di una città* Russolo usa una notazione musicale che anticipa in maniera sorprendente certe forme diagrammatiche sviluppate mezzo secolo dopo. In effetti, il Futurismo e il Dadaismo sono all'origine di innumerevoli sperimentazioni degli anni Cinquanta e Sessanta, *in primis* quelle di Fluxus. Anche Cage, che ha praticato molte forme diverse di notazione musicale, per *Landscape n° 5* (1952-1961) e per *William Mix* (1953-1960), brano per nastro magnetico, elaborò notazioni diagrammatiche su carta millimetrata: ogni rettangolo rappresenta un suono, da eseguire di maggiore o minore durata a seconda delle dimensioni della figura (Duplaix, Lista 2004: 272-275).

Una notazione diagrammatica è anche quella che Chiari usa in *Vecchia partitura* (1962), che pure non ha niente a che vedere con la musica elettronica. Lo stesso vale per Luciano Berio nel suo *Thema (Omaggio a Joyce)* del 1958, pezzo vocale scritto per la moglie Cathy Berberian, grande interprete della musica delle neo-avanguardie. Lettere alfabetiche

¹⁶⁰ Cfr. Rostagno, Stacca 2010.

corrispondenti a determinati fonemi sono intercalate a forme geometriche che indicano l'andamento e il carattere del suono da emettere.

Con *Mäandros* (1963), del compositore e pittore greco-austriaco Anestis Logothetis, siamo proprio sulla linea di confine: si tratta di una partitura musicale o di un'opera d'arte visiva? Bisogna ammettere che di molte di queste partiture spesso si sono fatte mostre, piuttosto che esecuzioni¹⁶¹.

Pensiamo a *Rundscheibe* (1965) di Ferdinand Kriwet, o a *Madrigale d'autunno* (1965) di Walter Marchetti: qui gli elementi della notazione sono puramente verbali, quindi si sfocia nell'*Augenmusik*, anzi nella poesia visuale, concreta e sonora¹⁶². I confini si fanno sempre più labili, e ciò, sovente, è nelle intenzioni stesse degli autori. Il confronto – giusto per citare tre esempi – con i calligrammi realizzati negli anni Dieci da Guillaume Apollinaire, con le coeve composizioni parolibere di Filippo Tommaso Marinetti e con le tavole musicali di Francesco Cangiullo dimostra comunque che queste soluzioni hanno una loro precisa origine e matrice storica.

Nella partitura di *Treatise* (1967) di Cornelius Cardew si è perduto ormai ogni contatto con qualsiasi intento di referenza o denotazione sonora precisa: è un mero gioco visivo combinatorio, nel quale i pentagrammi sono impiegati nella loro valenza iconica. Anche *Free Form* (1963) di Schäffer non è considerata, da parte di molti, un'autentica partitura, bensì una composizione grafica: del resto, è difficile stabilire se opere simili si

¹⁶¹ Cfr., per esempio: Bussotti, Chiari 1961; Lombardi 1977; Unione fiorentina Comitato per le manifestazioni Espositive Firenze Prato 1978; Lombardi 1978; D'Ambrosio 1979; Cardini, Castaldi, Guaccero, Lombardi, Placido, Salvi, Simonetti, Villatico 1981; Lombardi 1983.

¹⁶² Cfr. Bolpagni 2008a; Bolpagni 2008b. Si veda, inoltre, quel formidabile repertorio di immagini, informazioni e riflessioni che è il monumentale catalogo della mostra "La parola nell'arte", tenutasi nel 2007-2008 al MART di Rovereto (ai tempi della direzione di Gabriella Belli), all'interno del quale si trovano, oltre a saggi di notevole impegno e spessore, come quelli di Zanchetti, Ferrari e Gazzotti, anche alcuni esempi di tangenze tra le ricerche verbo-visuali 'pure' e le (pseudo-)notazioni musicali che fanno largo o esclusivo impiego della parola in quanto *medium* (Belli, Zanchetti 2007: *passim*).

prestino meglio a essere eseguite o a essere esposte in un museo o in una galleria.

Music of Mountains (1967) di Walter Mays è un bellissimo esempio di partitura visiva costruita come un garbuglio di segni quasi primigenio: una sorta di caos primordiale che via via si dirada fino a esaurirsi in un silenzio indefinito, rappresentato da un punto coronato (segno indicante, nella notazione *standard*, la possibilità di allungare *ad libitum* la durata di un suono) posto, appunto, sopra la parola "Silent".

Ma questa, forse, è ancora una partitura. Il passaggio definitivo è quello compiuto da autori che non hanno nessuna intenzione di scrivere brani musicali, ma che tuttavia utilizzano fogli pentagrammati e note all'interno – o addirittura come supporto – delle loro composizioni grafiche e pittoriche. È il caso di Luciano Ori, che con tavole come *La città sconvolta* (1980) e *La danza dei bottoni* (1985) prosegue una sperimentazione cominciata negli anni Sessanta (Ori 1987: 67, 73 e *passim*). In *Eine kleine Nachtmusik n. 2 - Musica da camera*, peraltro, i righi sono inseriti entro una specie di piantina in cui sono tracciati schematicamente tanti piccoli letti, orientati variamente secondo una traiettoria che indica il dirigersi dei musicisti verso i rispettivi giacigli: insomma, i membri di un'orchestra che, dopo aver suonato, vanno ciascuno al proprio letto. Una 'musica da camera', dunque, che gioca in maniera divertita sul significato dei singoli termini del sintagma.

Daniele Lombardi, musicista, studioso e artista, è autore di opere come *Atalanta fugiens. Percorso visivo verbale sonoro* (1990), in cui convivono forme di notazione diagrammatica, frammenti di scrittura tradizionale (inseriti in triangoli isosceli) e porzioni di vere e proprie partiture visive, in un percorso che è contemporaneamente musicale e artistico (Lombardi 1990). In seguito Lombardi, pur restando compositore, pianista, *performer*, studioso, passerà direttamente alla pittura (per esempio, Lombardi 2001 e 2013), e di recente addirittura all'arte digitale. È una ricerca in direzione della sinestesia, di quell'unione o fusione di sensazioni e percezioni riferite a sfere sensoriali diverse che risale assai addietro nel tempo, e che conobbe fondamentali espressioni nei primi decenni del Novecento.

Pensiamo a Kandinskij, che nel periodo al Bauhaus traspose graficamente alcune battute della *Quinta sinfonia* di Beethoven (Kandinskij 1979: 54-55); a Klee, che elaborò un grafico per la *Rappresentazione figurata di una frase a tre voci di Johann Sebastian Bach*¹⁶³. Ma anche al meno noto Oskar Rainer, insegnante viennese che a partire dal 1920 si servì di una propria teoria sulla reciprocità dei rapporti fra suoni e colori (esposta poi nel libro del 1925 *Musikalische Graphik*¹⁶⁴) come strumento pedagogico per l'educazione artistica dei suoi studenti, cui faceva trasporre figurativamente celebri brani musicali. Questi singolari esperimenti didattici comportarono indubbiamente, da parte degli allievi, una più intima comprensione dei profondi nessi esistenti tra arti sorelle, visto che il limpido preludio in Do maggiore dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach fu reso con linee leggere e sottili, mentre la drammaticità del primo movimento della *Terza sinfonia* di Bruckner fu tradotta in figure angolose e aspre, culminanti in un fulmine che doveva senza dubbio riprodurre il rullo del timpano. Rainer indusse poi i propri allievi più dotati a trasporre in forme e colori, su un unico foglio, intere sinfonie nella loro enorme complessità, come per esempio la *Nona* di Bruckner.

Sorprendente è come simili esperimenti anticipino le partiture visive delle neo-avanguardie e persino certe soluzioni delle notazioni diagrammatiche della musica elettronica, configurandosi quali forme di notazione supplementare e alternativa, come sarà quella elaborata da Luigi Veronesi alla fine degli anni Sessanta – alludo alle sue “visualizzazioni cromatiche della musica”, in cui ogni rettangolo corrisponde a una nota, e i parametri del suono sono resi mediante il colore (che sta per la frequenza) e l'altezza e la larghezza dei rettangoli stessi (che si riferiscono rispettivamente all'intensità e alla durata)¹⁶⁵.

Sempre nell'ambito del Bauhaus, Ludwig Hirschfeld-Mack creò spettacoli che univano l'aspetto visivo e quello sonoro, in giochi di proiezioni luminose che si componevano in configurazioni mutevoli di forme e colori, correlati al parallelo decorso di un brano musicale (cfr.

¹⁶³ Klee 1976³: tav. fuori testo a p. 287.

¹⁶⁴ Rainer 1930.

¹⁶⁵ Cfr. Bolpagni 2011b.

Bolpagni 2012). E per indicare tutto ciò con precisione Hirschfeld-Mack realizzò una partitura in cui, sotto il pentagramma con le note, compaiono fasce che indicano le evoluzioni e i passaggi delle figure luminose proiettate (Wingler 1987: 150). È quel che negli anni Sessanta farà Bussotti nella sua *Passion selon Sade*, dove sono accostate indicazioni che rimandano alla musica e altre che riguardano le dinamiche drammaturgiche, scenografiche e illuminotecniche (Illiano 2002: 56). Un altro precedente di area Bauhaus è lo spettacolare *Schizzo di partitura per una eccentrica meccanica, sintesi di forma, movimento, suono, luce (colore) e odore* (1924-1925) di László Moholy-Nagy: è la traccia grafica, notazionale, di un'apoteosi sinestetica, di un'utopica forma di spettacolo in cui si sarebbero dovute assommare musica, proiezione di immagini astratte colorate, giochi di luce, movimenti coreografici, odori diffusi nella sala (Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár 1975: 40).

Non sfuggirà la vicinanza con i tentativi del compositore russo Aleksandr Skrjabin, che nella partitura del *Prométhée, le Poème du feu*, eseguito per la prima volta nel 1911 a Mosca, incluse anche un rigo musicale destinato al *clavier à lumières*, un meccanismo a tastiera pensato per governare un sistema di proiezioni cromatiche abbinato alla musica, in una visione sinestetica delle forti componenti mistiche ed esoteriche (Lista 2006: 23-65). L'idea era quella della smaterializzazione del colore, reso impalpabile allo stesso modo del suono. Ma nemmeno l'invenzione del *clavier à lumières* era nuova e originale, anzi si riallacciava a una lunga tradizione di 'organi luminosi' e strumenti per proiezioni di colori correlati ai suoni (Popper 1970: 205-206), risalente al settecentesco *clavecin oculaire* di padre Castel (Bolpagni 2004: 265-268) e addirittura alla chimerica *paintanola* o 'liuto prospettico' dell'Arcimboldo (Bolpagni 2011a: 52).

E dopo Skrjabin sarà la volta di molti altri sperimentatori, da Alexander László con il suo *Sonchromatoskop* (László 1925) ai progetti 'optofonetici' del dadaista Raoul Hausmann e del russo Vladimir Baranoff-Rossiné (Duplaix, Lista 2004: 150-151, 204-205; Rousseau 2004: 29-38), giusto per citare un paio di casi. Il più importante, comunque, è probabilmente il danese Thomas Wilfred, che intorno al 1928 elabora il "Clavilux", un apparecchio creato per emettere non suoni, ma colori (Duplaix, Lista 2004: 190-193; Popper 1970: 203-205): l'arte visiva, quindi,

che aspira all'immaterialità della musica, e ambisce a disfarsi del proprio carattere di materia per farsi analoga al suono. È un'evoluzione per certi aspetti inversa rispetto a quella che abbiamo riscontrato nei compositori delle neo-avanguardie, che cercano di allontanarsi dalla natura puramente astratta e 'assoluta' della musica per approdare verso l'evento', la concretezza del gesto teatrale e dell'opera grafica.

Wilfred, appunto, crea una tastiera in cui, alla pressione di ogni tasto, si produce una luce colorata e sfumata, secondo configurazioni perennemente mutevoli che hanno molto a che fare col cinema astratto di quegli anni. Questi giochi di luce erano sempre accompagnati da un'esecuzione musicale: durante gli spettacoli *Lumia* (questo il termine escogitato da Wilfred per designarli) ci si trovava inizialmente immersi in un'oscurità totale, nella quale apparivano mano a mano le presenze quasi fantasmatiche di colori impalpabili che si vedevano ma non si potevano toccare; e nel frattempo si udiva una musica dalle connotazioni vagamente 'tantriche', che invitava alla meditazione. In effetti bisogna ricordare che, dopo l'esecuzione del *Prométhée* di Skrjabin a New York, era nata in America una vera e propria compagine di personaggi che oserei – con un po' d'ironia – definire 'prometeici', per via dei loro riferimenti incrociati a dottrine esoteriche e teosofiche, e che si professavano convinti sostenitori di questa forma d'esperienza sinestetica che, a loro dire, avrebbe liberato energie represses nell'uomo.

Da qui all'*Expanded Cinema* di Gene Youngblood (2013) e a certe operazioni Fluxus il passo è davvero breve. Penso in particolare a La Monte Young e Marian Zazeela, fautori negli anni Sessanta di una 'sensibilità allargata', manifestata in spettacoli sinestetici in cui erano eseguiti i brani musicali dello stesso La Monte Young, come la celebre *Composition 1960 #7*, consistente in un unico accordo di quinta, "si - fa diesis", da tenere all'infinito, finché se ne avverta l'ultima vibrazione, il tutto accompagnato dalle proiezioni luminose elaborate da Marian Zazeela (Duplaix, Lista 2004: 222).

A dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, si trattava di spettacoli lunghissimi, della durata anche di quattro-cinque ore, durante le quali le configurazioni di giochi luminosi evolvevano in maniera lentissima e inavvertibile sull'onda di suoni estremamente rarefatti, così che

all'osservatore sembrava quasi che tutto restasse immutato: l'obiettivo era la liberazione dall'esteriorità e dai condizionamenti del mondo moderno, e quindi il raggiungimento di una sorta di estasi mistica, indotta anche dall'uso di sostanze allucinogene (come l'LSD) di cui questi artisti pare fossero larghi consumatori. Non molto diversa era l'esperienza del 'cinema espanso', costruito su forme astratte e colorate che mutavano in modo lentissimo.

Al centro era pur sempre una tendenza sinestetica all'oltrepassamento degli statuti, che trovava un proprio percorso privilegiato nella ricerca dell'incorporeità tipica dell'espressione musicale, perseguita tramite la smaterializzazione dell'oggetto artistico e la sua trasformazione in evento, processo, 'ambientazione'. Di qui tutta la lunga serie di creazioni accomunate dall'utilizzo di un colore 'acustico', 'diffuso', trattato quasi alla stregua del suono, in una combinazione di elementi visivi e uditivi che talora parve costituire la via contemporanea al *Gesamtkunstwerk* sognato dai Romantici. E oltre all'*Expanded Cinema* e agli *environments* di La Monte Young e Marian Zazeela (come *Dream House*, "installazione temporale" determinata da un insieme di frequenze acustiche e luminose continue (*ivi*: 223-224) si potrebbe arrivare a ricordare anche gli spazi eterei e iridescenti di James Turrell, dalle camere ipogee del *Roden Crater* in Arizona, destinate alla percezione dei fenomeni visivi e sonori del cosmo, alle *Perceptual Cells*, unità mobili in cui il visitatore è sottoposto a stimoli sincroni attinenti a diverse sfere sensoriali (cfr. De Rosa 2007).

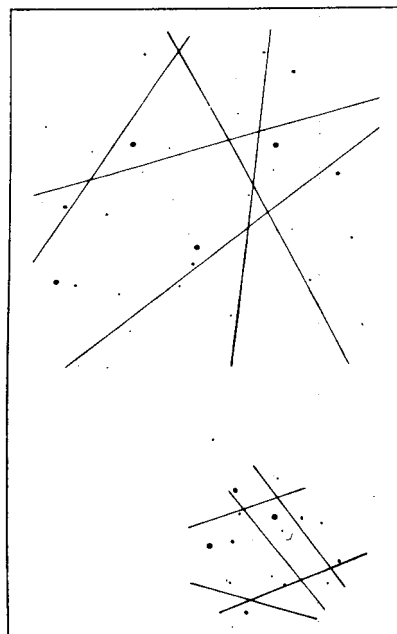


Fig. 1 - John Cage, *Variations I*, 1958, partitura musicale (da Lombardi 1980: 94)].

THE RHYTHMIC STRUCTURE IS 41-41 (EXTENDED) - 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1, 1.
 THE MUSIC WAS WRITTEN FOR THE TELETYPE RECORDING OF THE FILM,
 DREAMS THROUGHOUT (CAM BOTT) - JAMES HUGHES.

SELECT AND NUMBER BEHIND THE STRINGS IN AN ORDINARY GRAND PIANO, TO BE
 FRANKING THE STRINGS WITH RESPECT TO ALL THEIR CHARACTERISTICS.

TABLE OF REPARATIONS

71	8	11	14	17	20	23	26	29	32	35	38	41	44	47	50	53	56	59	62	65	68	71	74	77	80	83	86	89	92	95	98	101	104	107	110	113	116	119	122	125	128	131	134	137	140	143	146	149	152	155	158	161	164	167	170	173	176	179	182	185	188	191	194	197	200	203	206	209	212	215	218	221	224	227	230	233	236	239	242	245	248	251	254	257	260	263	266	269	272	275	278	281	284	287	290	293	296	299	302	305	308	311	314	317	320	323	326	329	332	335	338	341	344	347	350	353	356	359	362	365	368	371	374	377	380	383	386	389	392	395	398	401	404	407	410	413	416	419	422	425	428	431	434	437	440	443	446	449	452	455	458	461	464	467	470	473	476	479	482	485	488	491	494	497	500	503	506	509	512	515	518	521	524	527	530	533	536	539	542	545	548	551	554	557	560	563	566	569	572	575	578	581	584	587	590	593	596	599	602	605	608	611	614	617	620	623	626	629	632	635	638	641	644	647	650	653	656	659	662	665	668	671	674	677	680	683	686	689	692	695	698	701	704	707	710	713	716	719	722	725	728	731	734	737	740	743	746	749	752	755	758	761	764	767	770	773	776	779	782	785	788	791	794	797	800	803	806	809	812	815	818	821	824	827	830	833	836	839	842	845	848	851	854	857	860	863	866	869	872	875	878	881	884	887	890	893	896	899	902	905	908	911	914	917	920	923	926	929	932	935	938	941	944	947	950	953	956	959	962	965	968	971	974	977	980	983	986	989	992	995	998	1001
----	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------

DO NOT RELEASE PEDALS
 UNTIL ALL SOUND HAS CEASED.

Fig. 2 - John Cage, *Music for Marcel Duchamp*, 1947, partitura musicale (da Karte 1 von 10, Serie 66 John Cage – Auszüge aus seiner Musik, hrsg. von George Brecht, König Postkartenverlag, Köln s.d., collezione privata).

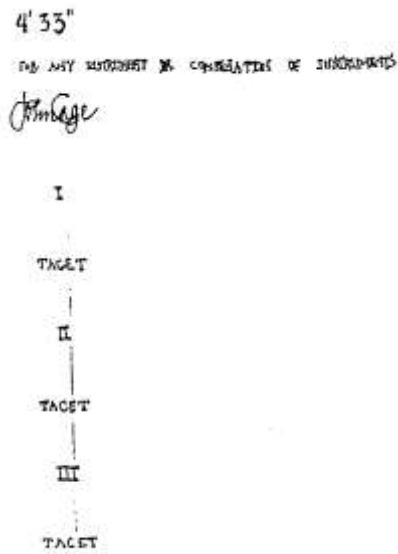


Fig. 3 - John Cage, *Autographa do 4'33''*, 1952, partitura musicale a stampa, collezione privata.

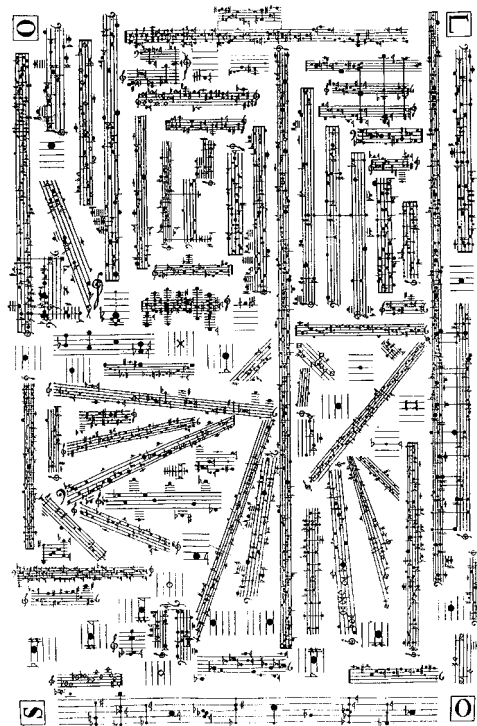


Fig. 4 - Sylvano Bussotti, *Solo da La Passion selon Sade*, 1966, partitura musicale (da Lombardi 1980: [121]).

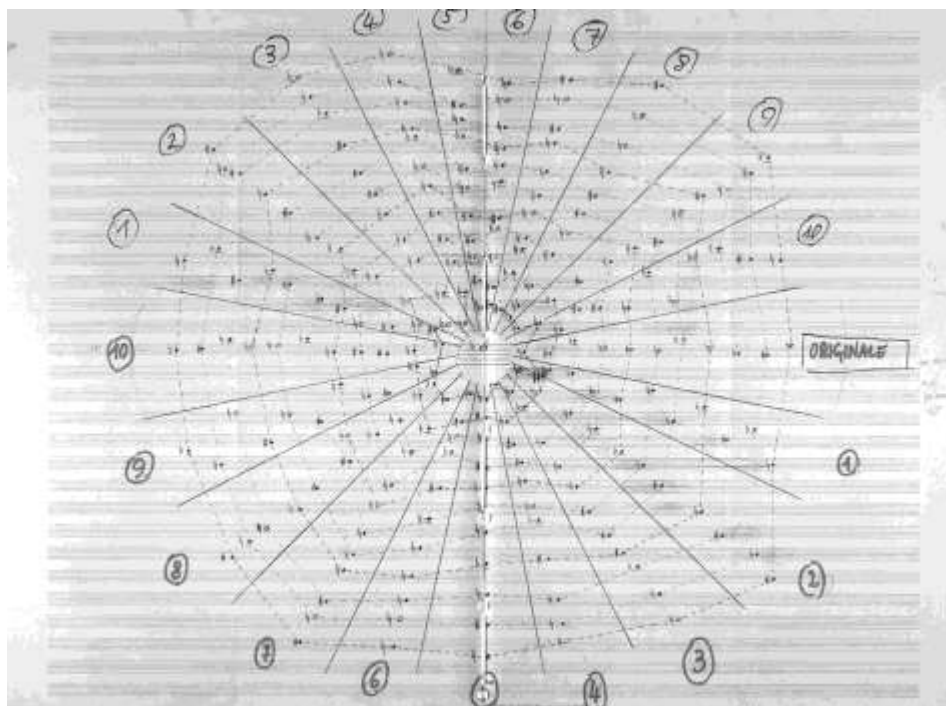


Fig. 5 - Bruno Maderna, *Dimensioni III* per flauto e orchestra, 1963, partitura autografa (da Mila 1999: fig. 28).

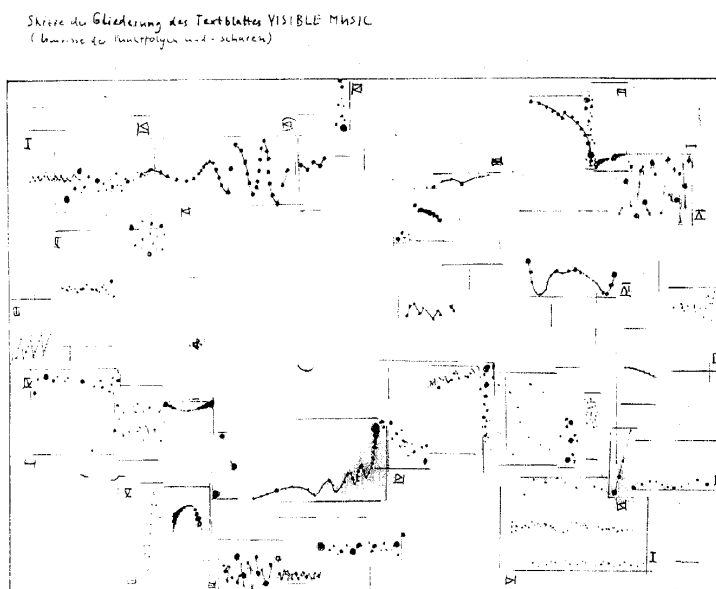


Fig. 6 - Dieter Schnebel, *Visible Music* per pianista e direttore d'orchestra, 1960-1962, partitura musicale a stampa, collezione privata.



Fig. 7 - Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*, 1972-1973 (da Duplaix, Lista 2004: 291, fig. 1).



Fig. 8 - Nam June Paik e Charlotte Moorman interpretano *26'1.1499''* di John Cage, New York, 4 ottobre 1965 (da Duplaix, Lista 2004: 326).



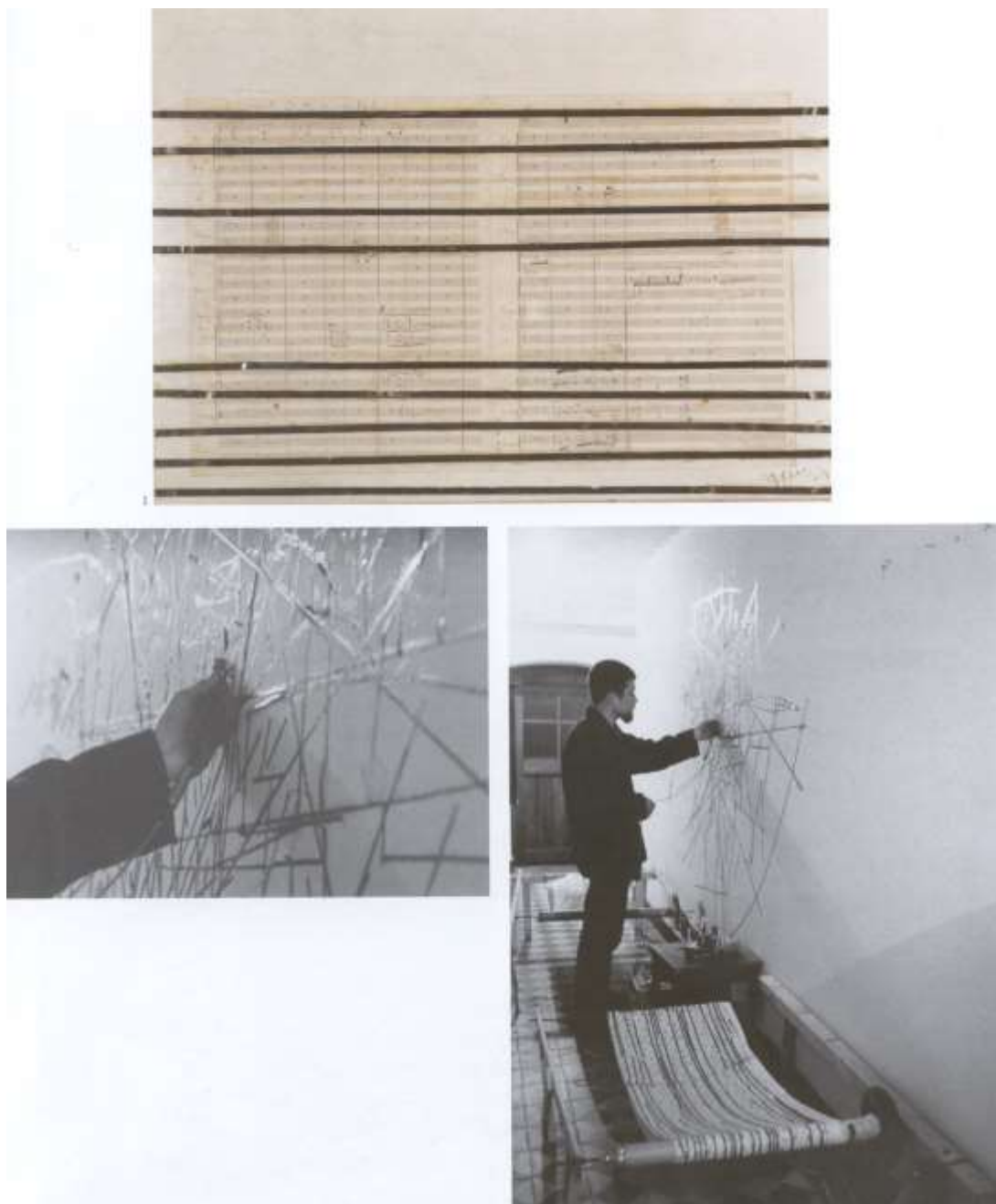


Fig. 9 - Nam June Paik, *Random Access*, 1963 (da Duplaix, Lista 2004: 309).

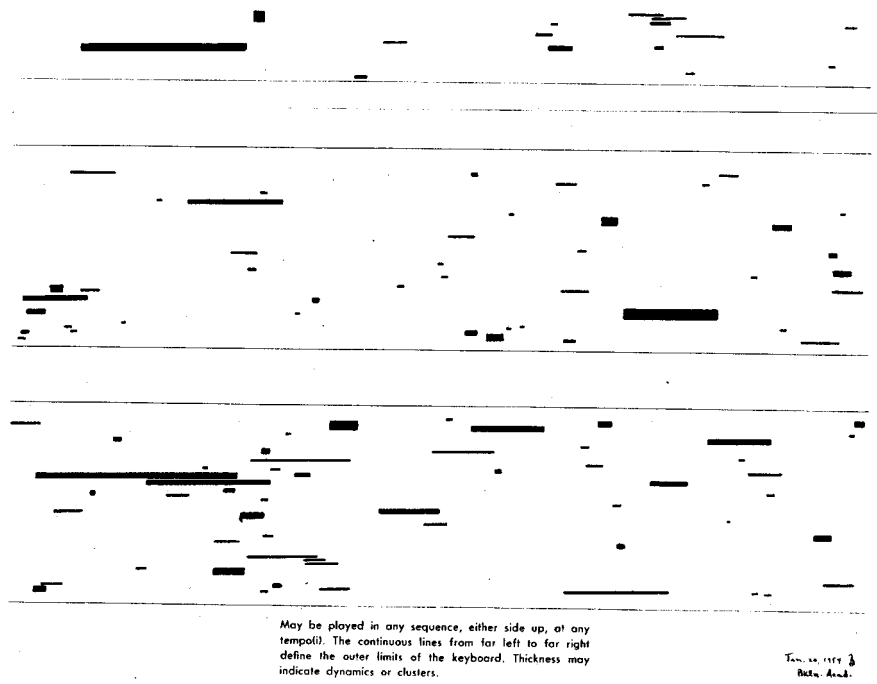


Fig. 10 - Earle Brown, *Four Systems*, 1954, partitura musicale (da Lombardi 1980: [80]).

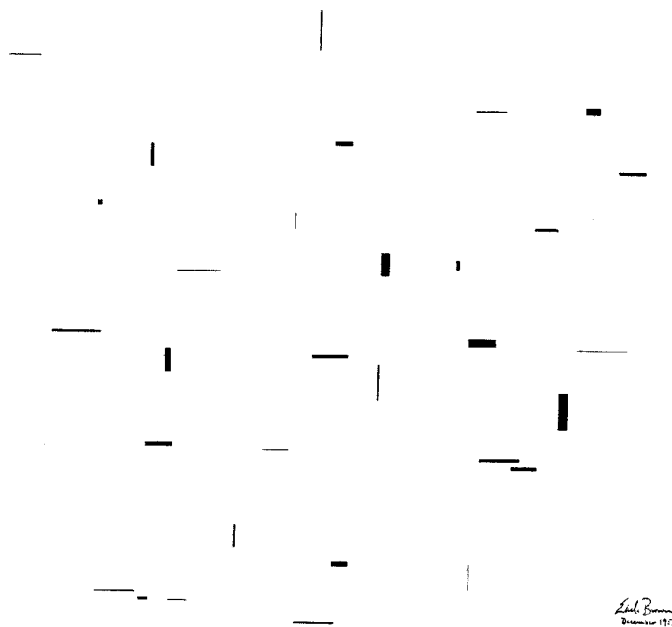


Fig. 11 - Earle Brown, *December 1952*, 1952, partitura musicale (da Lombardi 1980: [81]).

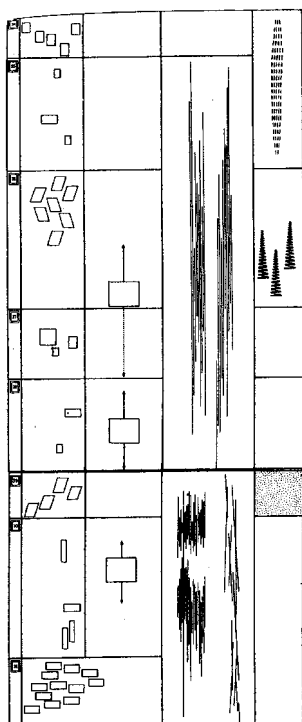


Fig. 12 - Bogusław Schaffer, *Symfonia - Muzyka elektroniczna*, 1964, partitura musicale (da Lombardi 1980: [114]).

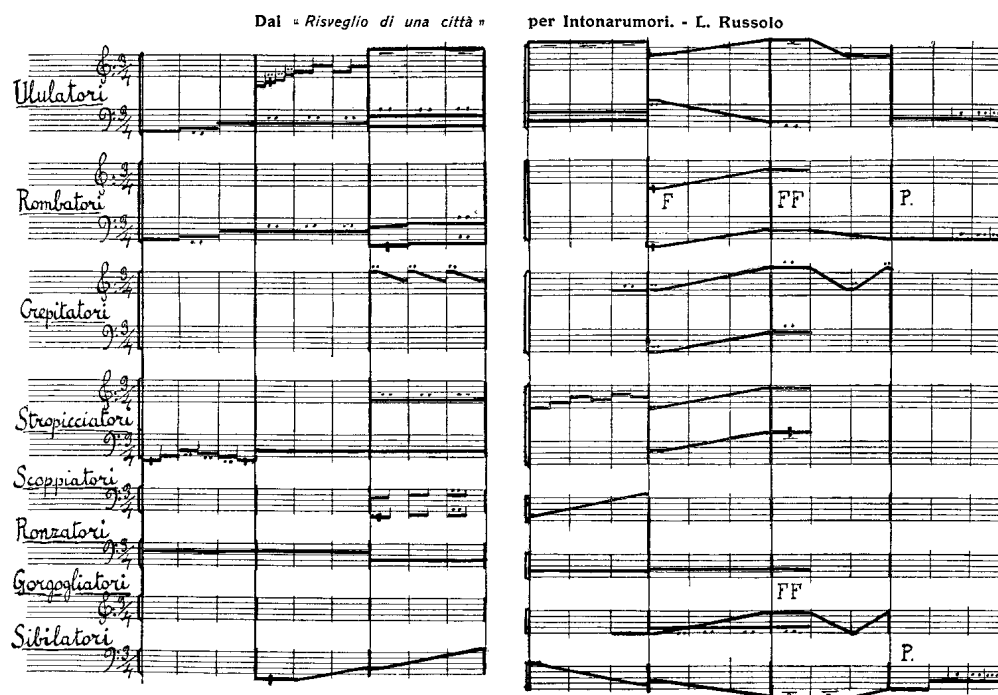


Fig. 13 - Luigi Russolo, *Risveglio di una città*, 1916, prime due pagine della partitura musicale (da Duplaix, Lista 2004: 251, fig. 2).

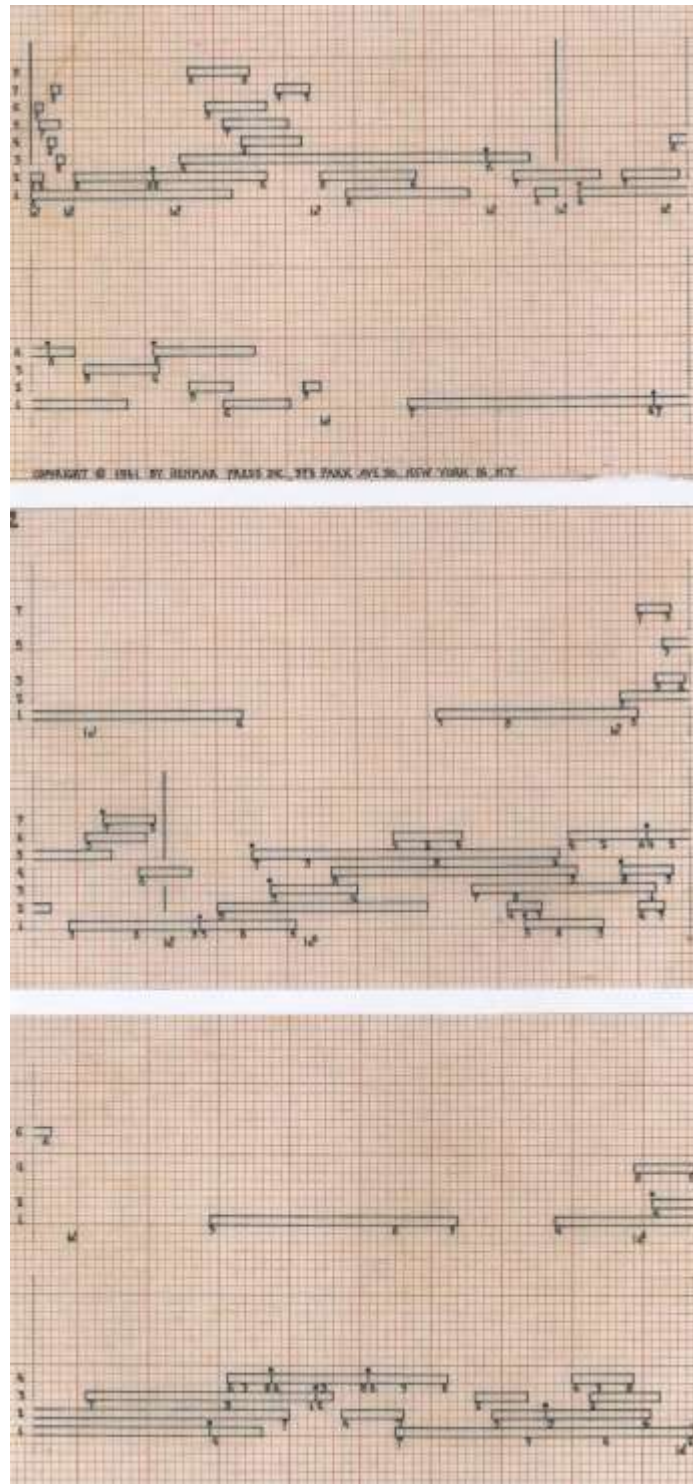


Fig. 14 - John Cage, *Landscape n° 5*, 1952-1961, frammento di partitura musicale (da Duplaix, Lista 2004: 272).

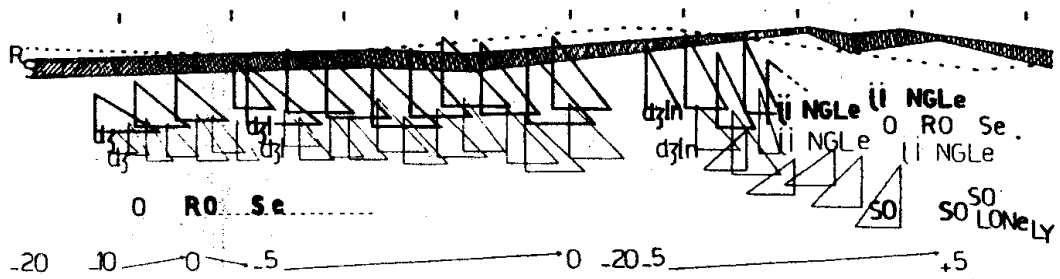


Fig. 15 - Luciano Berio, *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958, frammento di partitura musicale (da Illiano 2002: 58).

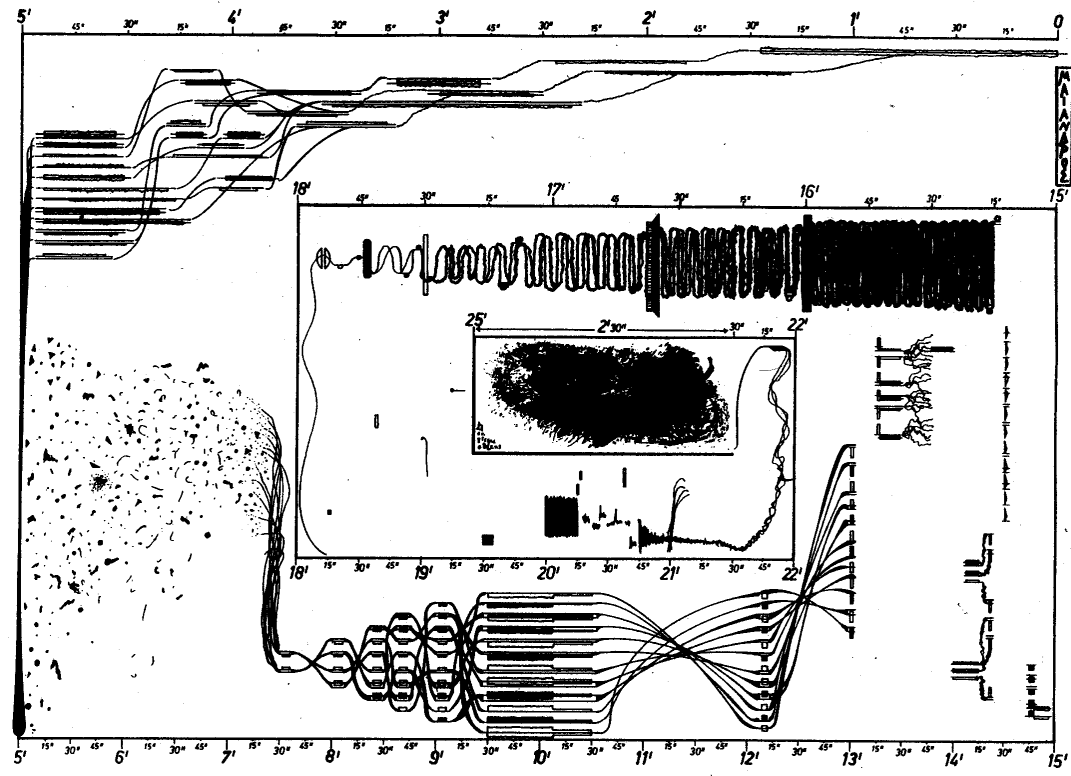


Fig. 16 - Anestis Logothetis, *Mäandros*, 1963, partitura musicale (da Lombardi 1980: [84]).



Fig. 17 - Ferdinand Kriwet, *Rundscheibe*, 1965, partitura vocale / tavola verbo-visuale (da Ricciuti 2005: 66).

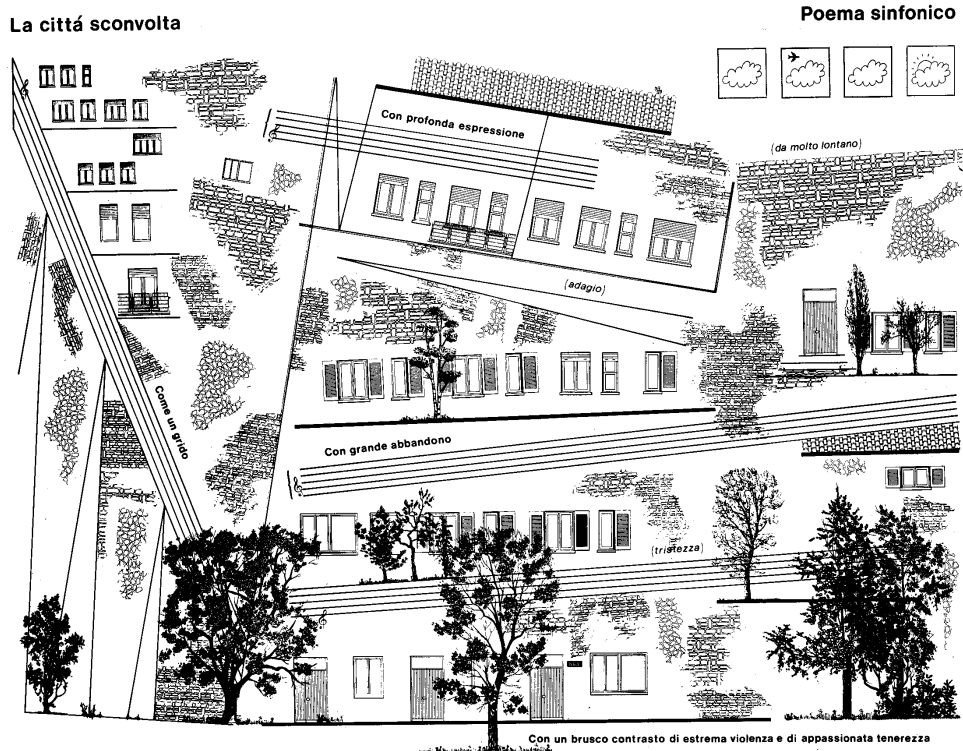


Fig. 18 - Luciano Ori, *La città sconvolta*, 1980 (da Ori 1987: 73).

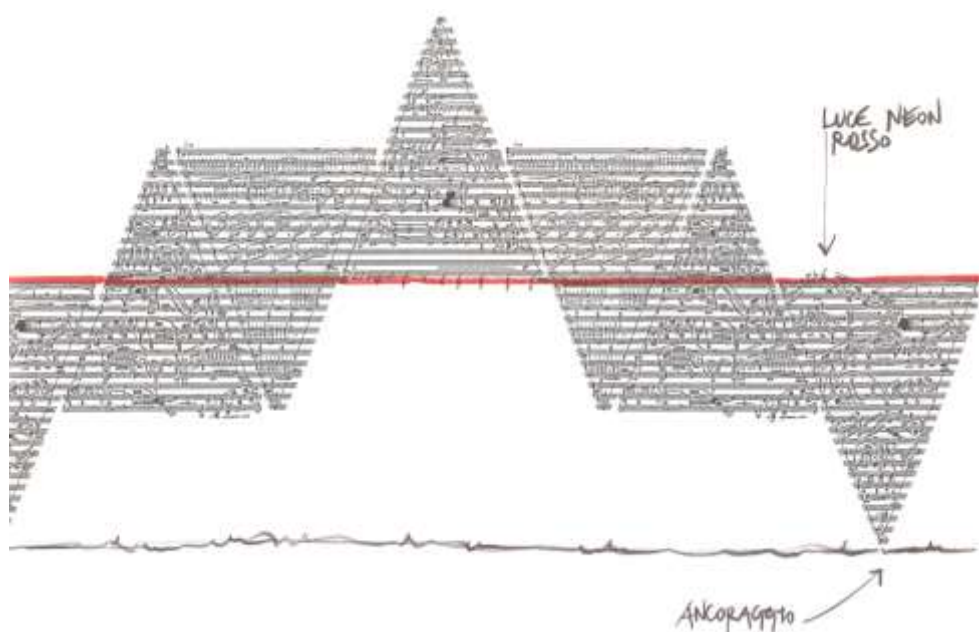


Fig. 19 - Daniele Lombardi, *Atalanta fugiens. Percorso visivo verbale sonoro*, 1990, frammento di partitura musicale (da Lombardi 1990: s.n. [p. 23]).

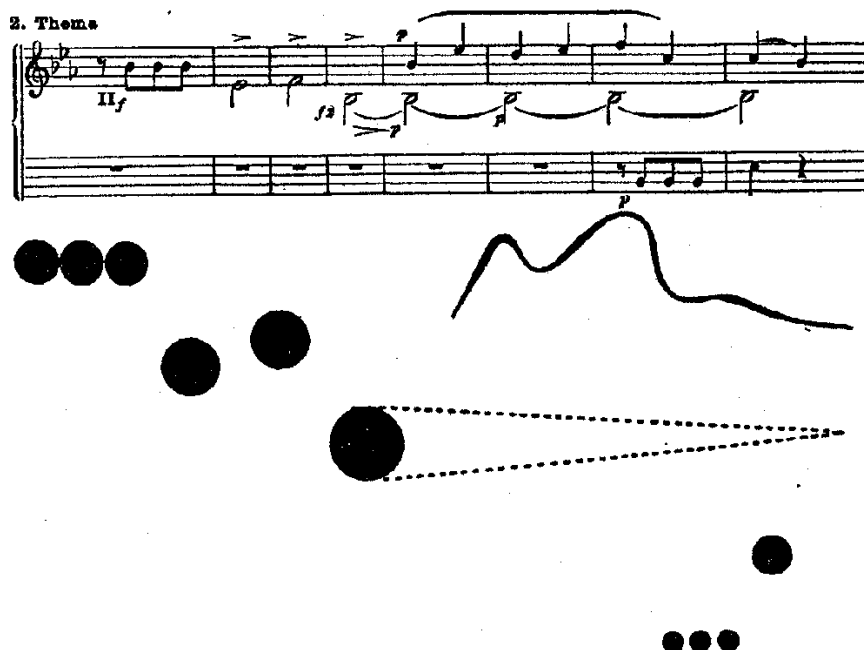


Fig. 20 - Vasilij Kandinskij, *Trasposizione grafica di alcune battute della Quinta sinfonia di Ludwig van Beethoven*, 1925 (da Kandinskij 1979: 54).

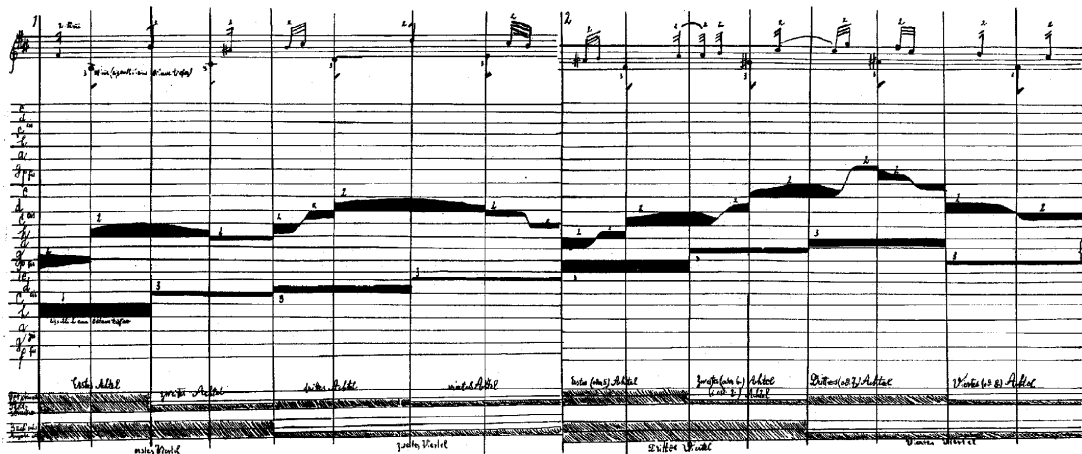


Fig. 21 - Paul Klee, *Rappresentazione figurata di una frase a tre voci di Johann Sebastian Bach*, 1921-1922 (da Klee 1976³: tav. a p. 287).

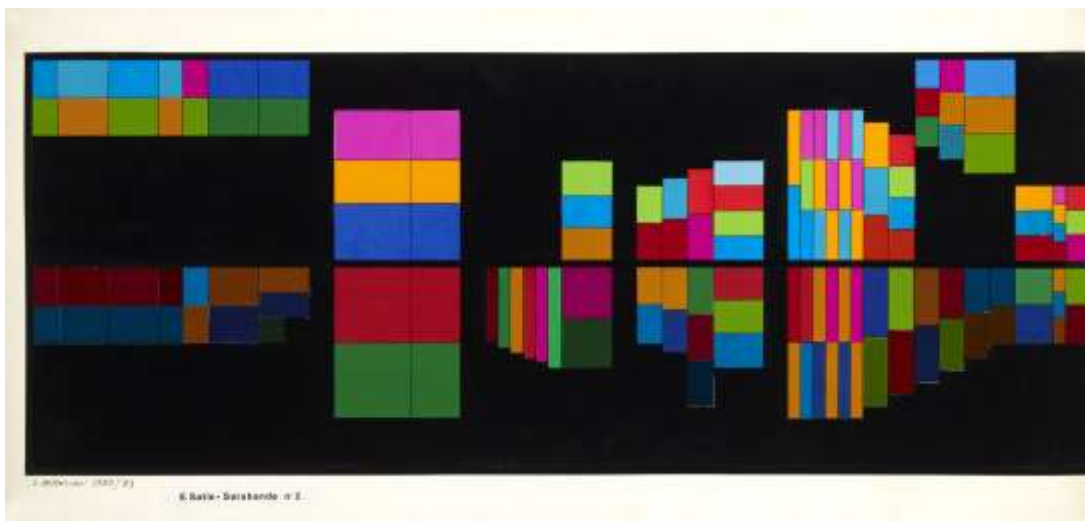


Fig. 22 - Luigi Veronesi, *Visualizzazione cromatica delle battute iniziali della Sarabande n° 2 per pianoforte di Erik Satie*, 1982-1983, collage, tempera e inchiostro di china di cartoncino, Milano, Archivio Luigi Veronesi, foto Matteo Lonati.

Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole

DREITEILIGE FARBENSONATINE (Ultramarin-grün) von Ludwig Hirschfeld-Mack
Die ersten drei Takte.

Tempo $J = 50$

1. TAKTEINHEIT	TAKT 1							TAKT 2							TAKT 3							TAKT 4						
2. FARBEN	weiß							weiß							weiß													
3. TON	[Musical notation]																											
4. LAMPEN	[Lamp control grid with numbers 1-8]																											
5. SCHABLONEN	[Template control grid with numbers 1-3]																											
6. HAUPTSCHALTUNG 1 u 2	[Switch control grid]																											
7. LAMPENSCHALTER 1 bis 8 *)	[Lamp switch control grid]																											
8. WIDERSTÄNDE 1 u 2	[Resistor control grid]																											
9. LINEARES GESAMTBILD	[Linear image control grid]																											

ERLÄUTERUNGEN: $\frac{3}{4}$ Takt Ferma \circ Widerstand langsam ausschalten. \bullet Widerstand rasch einschalten.
 \downarrow nach dem Rhythmus der Musik ruckweise öffnen der Schablone. \downarrow allmähliches öffnen der Schablone. *) Lampe 2 ist gesondert gesteuert.

Fig. 23 - Ludwig Hirschfeld-Mack, Partitura schematica delle prime tre battute della *Sonatina dei colori in tre parti (verde oltremarino)*, 1925 (da Wingler 1987: 150).



Fig. 24 - Thomas Wilfred, *Untitled op. 161*, 1965-1966, fase di una composizione di luce evolutiva *Lumia* (da Duplaix, Lista 2004: 191).

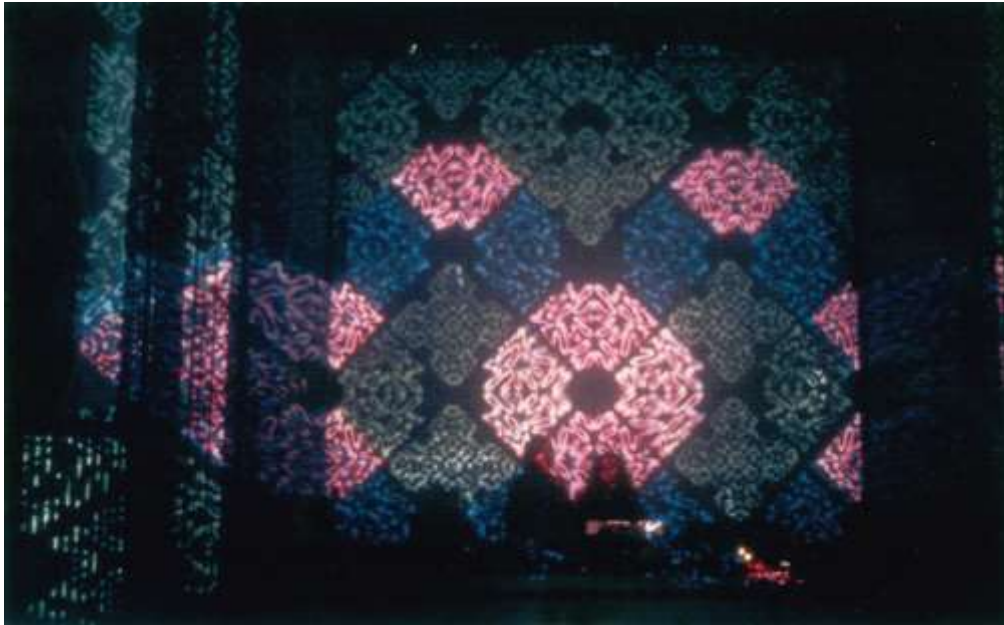


Fig. 25 - La Monte Young - Marian Zazeela, *Dream House*, 1969, installazione 'temporale' (da Duplaix, Lista 2004: 223, fig. 1).



Fig. 26 - La Monte Young - Marian Zazeela, *Dream House*, 1962 (riproposta nel 1990), installazione 'temporale' (da Duplaix, Lista 2004: 227).



Fig. 27 - James Turrell, *Roden Crater project*, 1974-oggi
(da <https://www.flickr.com/photos/gridcity/57022463/?rb=1>).

Bibliografia

- Belli, Zanchetti 2007 = G. Belli, G. Zanchetti (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra tenuta a Rovereto, Skira, Ginevra - Milano 2007.
- Bolpagni 2004 = P. Bolpagni, *Lo spettro 'misolidio' di Newton. Il rapporto suono-colore nei secoli XVI-XVIII: un incontro tra pittura, scienza e musica*, in A. Valvo, G. Manzoni (a cura di), *Analecta Brixiana*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 255-270.
- Bolpagni 2006 = P. Bolpagni, *Partitura musicale come oggetto artistico*, "Titolo", 17, 50, 2006, pp. 22-25.
- Bolpagni 2008a = P. Bolpagni, *La ricerca verbovisuale negli anni Cinquanta-Settanta. Dalla poesia sonora alla nuova musica*, "Titolo", 19, 56, 2008, pp. 17-19.
- Bolpagni 2008b = P. Bolpagni, *L'elemento verbale nelle partiture della Nuova Musica tra concettualità e iconismo*, "De Musica", 12, 2008, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm12/bolpagni/bolpagni.htm> e <http://users.unimi.it/~gpiana/dm12/bolpagni/bolpagni.pdf> (ultimo accesso 25/10/2014).
- Bolpagni 2011a = P. Bolpagni, *Arcimboldo. Il pittore manierista a cui Milano dedica una grande mostra indagò per primo i rapporti tra suoni e colori, ideando perfino, stramberia da Wunderkammer, un "liuto prospettico"*, "Amadeus", 23, 3 (256), marzo 2011, pp. 52-54.
- Bolpagni 2011b = P. Bolpagni, *La musica nella riflessione e nell'opera artistica di Veronesi*, in P. Bolpagni, A. Di Brino, Ch. Savettieri (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2011, pp. 51-63.
- Bolpagni 2011c = P. Bolpagni, *Le "partiture visive" degli anni Sessanta tra utopia e pluralità*, "Musica/Realtà", 32, 96, 2011, pp. 11-16.
- Bolpagni 2012 = P. Bolpagni, *Sperimentazioni sinestesiche sonoro-visive al Bauhaus: dai Reflektorische Farbenlichtspiele di Ludwig Hirschfeld-Mack al teatro della totalità di László Moholy-Nagy*, "Musica/Realtà", 33, 98, 2012, pp. 57-64.

- Bolpagni 2013 = P. Bolpagni, *Il silenzio diventa tempo - appunti sulla poetica di John Cage*, "Titolo quaderni", 3 (23), 6 (67), 2013, pp. 9-11.
- Bonito Oliva 1990 = A. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Mazzotta - Fondazione Mudima, Milano 1990.
- Bussotti, Chiari 1961 = S. Bussotti, G. Chiari (a cura di), *Musica e segno. Esposizione di grafia musicale contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria Blu, Milano 1961.
- Cardini, Castaldi, Guaccero, Lombardi, Placido, Salvi, Simonetti, Villatico 1981 = G. Cardini, P. Castaldi, D. Guaccero, D. Lombardi, B. Placido, S. Salvi, G.E. Simonetti, D. Villatico, *Spartito preso: la musica da vedere*, catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1981.
- D'Ambrosio 1979 = M. D'Ambrosio (a cura di), *Poesia sonora: tape concerts, performances, dibattiti*, catalogo della mostra tenuta a Napoli, Boccia, Salerno 1979.
- De Benedictis 2004 = A. De Benedictis, *Scrittura e supporti nel Novecento*, in G. Borio (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ETS, Pisa 2004, pp. 237-291.
- De Rosa 2007 = A. De Rosa (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce: Roden Crater project*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Electa, Milano 2007.
- Di Maggio, Bonito Oliva, Lombardi 2009 = G. Di Maggio, A. Bonito Oliva, D. Lombardi (a cura di), *John Cage*, Mudima, Milano 2009.
- Donorà 1978 = L. Donorà, *Semiografia della nuova musica*, Zanibon, Padova 1978.
- Dorfles 1968 = G. Dorfles, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, in *Musica e arti figurative* (vol. IV dei "Quaderni della Rassegna Musicale"), Einaudi, Torino 1968, pp. 7-24.
- Duplaix, Lista 2004 = S. Duplaix, M. Lista (éds.), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, volume pubblicato in occasione della mostra, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004.
- Fameli 2013 = P. Fameli, *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Campanotto Editore, Pasion di Prato 2013.
- Ferri 1996 = P. Ferri, *Poesia del silenzio e aleatorietà della vita: la destrutturazione per una completa integrazione*, in G. Bonomi (a cura di),

- Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua epoca 1958-1978*, catalogo della mostra, Mascelloni, Umbertide 1996, pp. 130-136.
- Frank 1985 = P. Frank, *Visuelle Partituren*, in K. von Maur (hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, volume pubblicato in occasione della mostra tenuta a Stoccarda, Prestel-Verlag, München 1985 (ed. riveduta e corretta 1994/1996), pp. 444-449.
- Goodman 1991² = N. Goodman, *I linguaggi dell'arte (Languages of Art, 1968)*, ed. it. a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1991².
- Guaccero 1961 = D. Guaccero, *L'alea da suono a segno grafico*, "La Rassegna Musicale", 31, 4, 1961.
- Illiano 2002 = R. Illiano, *Il Novecento in note*, in P. Tognon (a cura di), *Musicaxocchi/augenmusik/eye-music*, catalogo della mostra tenuta a Bolzano, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 52-59.
- Istituto italo-latino americano 1973 = Istituto italo-latino americano, *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, atti del convegno tenuto nel 1972, Istituto italo-latino americano, Roma 1973.
- Kandinskij 1979 = V. Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, Discanto edizioni, Fiesole 1979.
- Karkoschka 1966 = E. Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Hermann Moeck Verlag, Celle 1966.
- Klee 1976³ = P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione (Das bildnerische Denken, 1956)*, a cura di J. Spiller, ed. it. a cura di M. Spagnol e R. Sapper, Feltrinelli, Milano 1976³.
- László 1925 = A. László, *Die Farblichtmusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
- Lista 2006 = M. Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Comité des travaux historiques et scientifiques - Institut national d'histoire de l'art, Paris 2006.
- Lombardi 1977 = D. Lombardi (a cura di), *Aspetti della notazione nella musica del Novecento*, catalogo della mostra, Conservatorio di musica "G.B. Martini", Bologna 1977.
- Lombardi 1978 = D. Lombardi (a cura di), *Sona volant scripta manent*, catalogo della mostra, Galleria De Amicis, Firenze 1978.

- Lombardi 1980 = D. Lombardi, *Scrittura e suono. La notazione nella musica contemporanea*, Edipian, Roma 1980.
- Lombardi 1982 = D. Lombardi, *To gather together n. 10. A collective piano composition 1978-1981*, Multhipla Edizioni, Milano 1982.
- Lombardi 1983 = D. Lombardi, *Il rumore del tempo. Un'antologia di segno, gesto, suono*, catalogo della mostra tenuta a Prato, Centro Di, Firenze 1983.
- Lombardi 1990 = D. Lombardi, *Atalanta fugiens. Cinquanta figure emblematiche. "Bird hearing" elaborato in tempo reale*, Centro Di, Firenze 1990.
- Lombardi 2001 = D. Lombardi, *Augenmusik=musica per gli occhi*, Centro Di, Firenze 2001.
- Lombardi 2013 = *Daniele Lombardi: guarda che musica*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Mudima, Milano 2013.
- Maur 1985 = K. von Maur, *Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in K. von Maur (hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, volume pubblicato in occasione della mostra tenuta a Stoccarda, Prestel-Verlag, München 1985 (ed. riveduta e corretta 1994/1996), pp. 3-26.
- Mila 1999 = M. Mila, *Maderna musicista europeo*, a cura di U. Mosch, Einaudi, Torino 1999².
- Ori 1987 = L. Ori, *Musica visiva*, La casa Usher, Firenze 1987.
- Popper 1970 = F. Popper, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860* (*Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, 1967), trad. it. di G. Giordano, Einaudi, Torino 1970.
- Rainer 1925 = O. Rainer, *Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien*, Lehrerbücherei, Wien - Leipzig - New York 1925.
- Ricciuti 2005 = V. Ricciuti, *Le scritture dell'arte. Dissociazioni sinestetiche per la notazione della città*, Casa Editrice Libria, Melfi 2005.
- Rostagno, Stacca 2010 = A. Rostagno, M. Stacca (a cura di), *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, atti del convegno tenuto nel 2009, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010.

- Rousseau 2004 = P. Rousseau, *Concordances. Synesthésie et conscience cosmique dans la Color Music*, in S. Duplaix, M. Lista (éds.), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, volume pubblicato in occasione della mostra, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004, pp. 29-38.
- Scaldaferri 1997 = N. Scaldaferri, *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997.
- Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár 1975 = O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus (Die Bühne im Bauhaus, 1925)*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1975.
- Schnebel 1972 = D. Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, hrsg. von H.R. Zeller, DuMont Schauberg, Köln 1972.
- Torelli Landini 2012 = E. Torelli Landini, *Grafia musicale e segno pittorico. Avanguardia italiana*, De Luca, Roma 2012.
- Unione fiorentina Comitato per le manifestazioni Espositive Firenze Prato 1978 = Unione fiorentina Comitato per le manifestazioni Espositive Firenze Prato, *La spirale dei nuovi strumenti. Progetto grafica fotomedia multiplo off-media nelle aree di ricerca dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1978.
- Valle 2002 = A. Valle, *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino 2002.
- Wingler 1987 = H.M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933 (Das Bauhaus, 1962)*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1987.
- Youngblood 2013 = G. Youngblood, *Expanded cinema (1970)*, ed. it. a cura di P.L. Capucci e S. Fadda, CLUEB, Bologna 2013.

L'autore

Paolo Bolpagni

Università degli Studi e-Campus. Ricercatore a tempo determinato nel settore disciplinare L-ART/03.

Principali campi di interesse e di ricerca: rapporti tra musica e arti visive nel XIX e XX secolo; arte italiana ed europea tra fine Ottocento e primo Novecento; astrattismo italiano ed europeo; arte italiana degli anni Cinquanta (Mario Ballocco, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Alberto Burri), anche nelle sue relazioni con le arti applicate; neoavanguardie, 'partiture visive' e ricerche verbo-visuali; l'arte e dimensione del sacro nel Novecento; critica d'arte.

Principali pubblicazioni: *L'arte nell' "Avanti della Domenica" 1903-1907*, 2008; *Mario Ballocco*, 2009; *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, 2011; *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, 2012; *Il Fontana 'sbagliato'. Il fregio inedito della Cappella del Sacro Cuore in San Fedele*, 2013.

Email: paolo.bolpagni@uniecampus.it

Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola

Rita Ladogana

«C'è un patto tra Pinuccio Sciola e le pietre di Sardegna, tant'è vero che assomigliano l'uno alle altre come due gocce d'acqua. Deve essere la ragione per cui le pietre si lasciano fare di tutto da lui: tagliare, perforare, frammentare. Riesce persino a farle suonare. Fantastico».

Renzo Piano¹⁶⁶

Quando ho ricevuto l'invito per la partecipazione al convegno di studi "Frontiere sonore", incentrato sulla trattazione delle problematiche connesse al suono e al silenzio da una prospettiva trasversale e interdisciplinare, non ho esitato a proporre un intervento sulla ricerca dello scultore isolano Pinuccio Sciola e in particolare sulla magia e sul fascino della sua invenzione più nota, le "pietre sonore", un singolare esempio di incontro tra arte plastica e dimensione musicale. Le opere, attraverso le quali lo scultore ha raggiunto una fama di respiro internazionale¹⁶⁷, si inseriscono nella complessità dello sviluppo di forme che ha caratterizzato

¹⁶⁶ Si veda R. Piano in AA.VV. 2011.

¹⁶⁷ Le sculture di Sciola sono state esposte in tutto il mondo in occasione di mostre temporanee oppure abitano permanentemente luoghi istituzionali e spazi pubblici, dall'Auditorium del Parco della Musica di Renzo Piano a Roma ai giardini della Triennale di Milano, alla Basilica inferiore del Santo ad Assisi fino all'Italian Center di Shanghai. Una delle sue pietre sonore, inoltre, è stata sistemata a Kirchheim Unter Teck, come prima pietra del Parlamento Europeo.

la storia della scultura nella seconda metà del XX secolo e ne interpretano il senso più autentico dell'innovazione. Mi riferisco al lungo processo di sperimentazione iniziato negli anni Sessanta e Settanta che ha determinato la crisi definitiva della specificità del *medium* tradizionale, propria del modernismo, approdando all'ibridazione e alla contaminazione tra gli statuti disciplinari delle singole arti. Dick Higgins, tra i fondatori del gruppo Fluxus, teorizzava il concetto di pratica intermediale concentrata sul sincretismo dei media e orientata verso la produzione di nuovi linguaggi capaci di coinvolgere lo spettatore in esperienze percettive totalizzanti e sinestetiche, in contrapposizione al magistero di Clement Greenberg, secondo il quale ogni forma d'arte si definisce per le sue caratteristiche mostrandosi come entità autonoma¹⁶⁸. Nel caso specifico della scultura, come approfondito negli studi di Rosalind Krauss (1998), si determina una singolare interazione tra la staticità dell'elemento spaziale e il ruolo dell'esperienza temporale, trattandosi «di un *medium* peculiarmente posto al punto di congiunzione tra immobilità e movimento, tra tempo bloccato e tempo che scorre». La componente sonora, contrassegnata dall'immaterialità e dal senso della durata, ha indubbiamente rappresentato uno tra gli elementi più esplorati, divenendo oggetto di molti ed eterogenei interventi finalizzati a saggiare nuove possibilità espressive della scultura, favorendo il passaggio dalla semplice fruizione visiva dell'oggetto a una condizione integrata dei processi estetici (Bolpagni, Tedeschi 2009: 9).

Nel ricco panorama delle sperimentazioni che hanno riguardato la produzione di sculture sonore, affermatosi in ambito europeo come un filone a sé stante, il lavoro di Pinuccio Sciola si configura come esemplare indagine sul rapporto tra forma e suono, incentrato principalmente sull'attenzione per l'esistenza fisica della pietra quale materia ricca di rievocazioni ancestrali e vocazioni identitarie; la ricerca della dimensione musicale dilata la scultura nello spazio e diventa scoperta della sua anima sonora, risonanza profonda che accompagna il viaggio attraverso la memoria. Convivono nelle opere dello scultore una forte sensazione di ponderabilità, connessa alla gravità materiale, e il senso di leggerezza

¹⁶⁸ Sull'intermedialità si vedano Krauss 2005 e Zecca 2006: 37-49.

proprio del suono, in un preciso equilibrio, per dirla con George Simmel (2006), tra necessità della natura e volontà dello spirito.

Sciola ha iniziato molto presto ad intessere il suo dialogo personale con la pietra, fin dagli esordi del percorso di ricerca nei primi anni Cinquanta; affiancata originariamente alla sperimentazione grafica e pittorica e all'uso di altri materiali, quali il legno e la terracotta, la pietra ha rappresentato il suo approdo definitivo, la rivelazione di una vocazione, il ricongiungersi ad una origine remota, interiore e profonda. La natura delle scelte espressive che hanno determinato il forgiarsi del suo linguaggio è da ricondurre alle esperienze vissute dall'artista durante i numerosi viaggi intrapresi lungo il percorso formativo. Dalla natia comunità agricola di San Sperate, nel sud della Sardegna, Sciola si è allontanato molto giovane per andare a Firenze a frequentare l'Istituto d'Arte a Porta Romana e per seguire i corsi di scultura dell'Accademia Internazionale di Salisburgo. Successivamente, grazie al conseguimento di una borsa di studio, ha potuto frequentare i corsi presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Madrid, nel Campus della Moncloa; numerosi altri sono stati i viaggi di studio intrapresi attraverso le città europee, con una predilezione per la Germania. Tuttavia, l'esperienza rivelatasi più importante, quella che ha influito maggiormente sulla definizione della sua poetica artistica è stato indubbiamente il soggiorno in terra messicana avvenuto fra il 1973 e il 1975. Oltreoceano lo scultore ha avuto occasione di conoscere David Alfaro Siqueiros, il grande padre del muralismo, al quale deve l'alto magistero che lo ha portato a trasformare San Sperate in un laboratorio permanente di decorazione murale, tanto da richiamare l'attenzione dell'Unesco e goderne dal patrocinio nel 1973. Determinante, inoltre, è stata la frequentazione assidua del *Museo Nacional de Antropologia* di Città del Messico, scrigno di storia e cultura che ha colpito fortemente l'immaginario dello scultore. Egli, infatti, entrando in contatto con la ricchezza della cultura precolombiana e con la singolarità del suo universo formale ne ha riscontrato sorprendentemente la stretta convergenza e la ricchezza di rimandi alle radici protostoriche sarde, scoprendo la linea di congiunzione tra due espressioni arcaiche congiunte in un medesimo orizzonte mitico e sacrale. Lo sguardo verso il passato connota fin dal principio l'orientamento della ricerca di Pinuccio Sciola, impegnata a

raccogliere l'eredità della tradizione antropologica isolana. Lo scultore indaga sui miti, sui segni, sulle forme materiche archetipe, «in una segreta parentela mediterranea spagnola e messicana» (Bandinu 1990: 10). Una ricerca che parte da lontano, da “pietre antiche”, per affermare il legame dell'uomo alla sua antica naturalità e aprire al contempo un orizzonte di ricerca attuale dell'identità.

Prima di intraprendere un percorso esclusivamente orientato verso una produzione aniconica, consacrata come vedremo al monumentale, Sciola ha attraversato un significativo 'momento' figurativo, una breve ma intensa stagione, intrisa anch'essa di arcaismo, risalente agli anni Settanta. Le tematiche privilegiate mostrano un'attenzione peculiare verso il mondo popolare della sua terra d'origine, verso la realtà umana e sociale, talvolta con evidenti accenti di impegno politico; come è accaduto, per esempio, per la serie dei *Cadaveri*. Questi ultimi, corpi deformi forgiati in un legno energicamente inciso e in parte combusto, si configurano come opere di grande vigore espressivo, esplicito grido di dolore e di protesta contro violenza e sottomissione, che lo scultore stesso ha definito come forme atte a documentare «l'irruzione nella storia del mondo popolare isolano» (Cherchi 1982: 41).

Nella produzione in pietra, invece, ad ispirare l'artista sono soprattutto le fisionomie dell'umile gente, i volti che ritraggono la figura del pastore, della contadina e dell'operaio. L'attenzione di Sciola si è concentrata su forme solide ed essenziali costruite attraverso una semplificazione arcaistica dei profili, arrivando spesso a risultati di intensa forza comunicativa. Risultati che si congiungono idealmente al nutrito filone di ricerca della scultura italiana orientato in senso 'narrativo', con una apertura e propensione alle infinite e prolifiche possibilità offerte dal racconto. Un modello di linguaggio che, influenzato dal grande esempio di Arturo Martini affermatosi negli anni Trenta, è confluito nella corrente del realismo, il fenomeno culturale più vivo dell'arte italiana, esploso impetuosamente nei primi anni del secondo dopoguerra. In ambito scultoreo, tra le multiformi declinazioni, si citano le interpretazioni in senso arcaizzante e primitivo di artisti quali Giuseppe Mazzullo e Vittorio Tavernari; alle numerose maternità di quest'ultimo, in particolare, sia per l'essenzialità di forme che per la peculiare lavorazione della superficie, che

appare come sgranata, può essere accostata la scultura di Sciola raffigurante il medesimo soggetto, realizzata alla fine degli anni Sessanta e conservata a San Sperate presso la casa museo dello scultore.

L'attenzione per il contesto sociale si affievolisce gradualmente per lasciare uno spazio sempre maggiore al dialogo con la storia e con la memoria e alla ricerca non figurativa. L'erezione di numerosi grandi blocchi di ispirazione megalitica è la testimonianza di un lavoro basato essenzialmente sulla ricerca e sulla scelta dei simboli archetipi a modello fondante del processo scultoreo. Sciola ha intrapreso fin dai primi anni Settanta il suo cammino alla ricerca di pietre antiche della sua terra che conservano la suggestione archeologica delle "pietre fitte", dei pilastri filiformi e dei betili dell'età del rame. La materia viene piegata alla sua espressività primordiale imponendosi con i suoi elementi essenziali di potenza e stabilità: lo scultore taglia e incide, unendo alla più antica cultura materiale dell'uomo la sperimentazione contemporanea. I segni del tempo presente trovano ispirazione nelle lunghe spirali geometriche, evocatrici di simbologie precolombiane, oppure sono lunghe e profonde fessure inferte nel basalto, fino a farne emergere l'anima, il magma solidificato, in un singolare contrasto tra l'esterno rugoso della pietra e la meticolosa lavorazione della forma geometrica ricavata sapientemente dall'interno. Nell'orizzonte della scultura contemporanea il suo lavoro si riconnette alla complessa e multiforme storia del primitivismo che ha attraversato tutto il Novecento; in particolare, pur nella sua originalità e autonomia, a quel filone di astrattismo simbolico e primordiale affermatosi nella scultura italiana a partire dalla fine degli anni Sessanta. Mi riferisco alla essenzialità e monumentalità delle pietre 'primitive' di Lorenzo Guerrini, ma anche alle riflessioni concettuali di Giò Pomodoro concentrate sull'archetipo per eccellenza, il menhir, da lui consacrato come il prototipo di tutta la scultura (Gualdoni 2010)¹⁶⁹.

¹⁶⁹ «Grandi spezzoni di pietre grezze sono stati scelti, mossi, sollevati e conficcati nella terra, in verticale, verso il cielo... Monumenti dell'oblio le "pietre fitte" oppongono alla storia scritta la loro muta solitudine. Così è oggi ma così è stato nel passato (quanto antico?) quando già specie più evolute del menhir, pilastri e colonne furono innalzate o crollarono. Segmenti di infinito testimoniano precariamente il dominio assoluto

Agli inizi degli anni Novanta il percorso di ricerca di Sciola si arricchisce attraverso la sperimentazione di una nuova tecnica esecutiva di lavorazione dei grandi blocchi megalitici. Un metodo basato sulla segmentazione della pietra attraverso tagli profondi e regolari che si intrecciano dando vita ad un reticolo di pieni e di vuoti; un processo graduale di sottrazione della materia alla materia. Sottilissime lamelle di pietra conferiscono al blocco la forma dell'arpa, oppure le superfici sono animate da una successione di quadrati regolari secondo una tipologia di lavorazione definibile a scacchiera. L'approccio a queste nuove forme ha guidato lo scultore verso la scoperta delle potenzialità sonore della pietra; egli scopre che accarezzando con le mani le fenditure delle superfici oppure sfregandole con piccoli segmenti ottenuti dalla materia stessa è possibile creare vibrazioni fisiche e acustiche. Si tratta di suoni inediti, strutturati e complessi, che raccontano e rivelano la vita musicale della pietra; ne rappresentano metaforicamente la voce segreta custodita al suo interno. Sono suoni lontani dalle rigidità delle partiture scritte e predeterminate, lasciati liberi, come teorizzava John Cage, «di andare là dove essi vanno e di essere ciò che essi sono» (Cage 1999: 81). Sciola intraprende l'esplorazione di terreni sconosciuti, creando una musica fondata su strumenti inusuali che trova il precursore, come tutte le altre multiformi sperimentazioni del Novecento, nei celebri *Intonarumori* del futurista Luigi Russolo.

L'artista ha iniziato a condurre un lavoro insieme scultoreo e musicale, segmentando la pietra in funzione dei suoni da ricavare. Le vibrazioni ottenute sono di tutte le altezze e profondità e variano, oltreché in virtù del materiale utilizzato, in base allo spessore, alla grandezza e alla forma dei tagli che hanno un ruolo fondamentale nella generazione dell'onda sonora; inoltre, il timbro dipende anche dal tipo di sollecitudine che viene esercitata per ottenere la produzione musicale. Le prime rivelazioni sono avvenute con i basalti, rocce di natura vulcanica dalle quali possono scaturire suoni profondi, viscerali che sembrano giungere

inspodestabile del vuoto indifferente agli accadimenti». Così si legge in margine a un acquerello progettuale di Pomodoro del 1996. Si veda Gualdoni 2010.

da un passato primordiale oppure dallo spazio siderale¹⁷⁰; successivamente, alla fine degli anni Novanta, è avvenuta la scoperta della pietra calcarea, con la quale «la sorpresa si è centuplicata», come ha raccontato lo scultore stesso, colto dall'entusiasmo per la straordinaria proprietà di trasmissione del suono caratteristica di questa pietra. Una roccia ricca di resti fossilizzati, dotata di grande elasticità e risonanza, dalla quale scaturisce una ricca produzione di suoni prevalentemente liquidi, che sembrano raccontare della lunga vita della pietra nell'ambiente marino. Il calcare, inoltre, si è rivelato per lo scultore strumento peculiarmente adatto ad essere lavorato architettonicamente, così che i litofoni sono diventati anche grattacieli assemblati in agglomerati urbani risonanti. Con le "Città sonore" Sciola indaga nuovi territori sonanti, nuove interazioni tra le forme, saggiando le potenzialità musicali dello spazio; sono modernissime città, immobili e deserte, animate soltanto dal soffio vitale delle vibrazioni sonore provenienti dai nuclei abitativi, in una suggestiva metafora del rumore della vita cittadina (Favaro 2011b). Le pietre mantengono la loro unicità anche quando sono unite in gruppo; la varietà delle superfici è infinita, e ad essa corrisponde un'infinita varietà dei suoni. La caratteristica che le accomuna tutte è la condivisione di una duplice anima, quella dell'opera d'arte scultorea, destinata ad essere ammirata e contemplata, e quella dello strumento musicale finalizzato alla fruizione sonora, come l'attore della scena capace di coinvolgere lo spettatore nell'ascolto ma anche nella partecipazione diretta alla produzione del suono. Sono opere che conservano la loro semplicità monolitica e al contempo si fregiano di una serie di componenti performative intrinseche.

Nella lunga storia delle sculture sonanti, i litofoni rappresentano un genere di peculiare fascino, derivato in primo luogo dall'aver ereditato il valore di una ricerca che l'umanità precorre fin da tempi immemorabili: dai ritrovamenti di età neolitica, che testimoniano l'esistenza di pietre appositamente scolpite per produrre suoni e vibrazioni alle ricerche più

¹⁷⁰ Presso la Facoltà di Fisica dell'Ateneo di Pisa i suoni dei basalti di Pinuccio Sciola sono da tempo oggetto di indagine; i primi risultati hanno condotto all'accostamento con i suoni dello spazio registrati dalla Nasa.

attuali, il materiale lapideo, al di là del suo aspetto apparentemente muto e inerte, ha mostrato ricchissime potenzialità sonore. Nell'ambito della ricerca scultorea contemporanea, che ha prodotto i risultati più interessanti a partire dalla seconda metà del Novecento, si cita l'interessante esempio italiano dell'artista milanese Amalia del Ponte, per l'affinità tra la sua ricerca e il lavoro di Pinuccio Sciola. Le consonanze riguardano innanzitutto la predisposizione ad una indagine costante sull'inscindibile legame esistente tra la peculiarità della forma e il suono da essa derivato. La scultrice, distintasi sulla scena internazionale fin dagli anni Settanta, ha sottoposto la pietra a un lungo e accurato lavoro per ritrovare in essa "le zone ventrali e i punti nodali", individuando l'area esatta in cui intervenire per forarle e appenderle alle pareti come grandi gong da accordare (Del Ponte 1993). La tecnica esecutiva si basa essenzialmente sulla percussione ottenuta con strumenti in legno disegnati e costruiti dall'artista al fine di ricavare la voce della pietra in forma di un flusso ordinato di onde che si propagano nello spazio.

Assimilabile alla ricerca scioliana, con ancora maggiori analogie relative sia alla forma scultorea dei materiali che al peculiare uso musicale, è il lavoro del tedesco Elmar Daucher, dedito alla produzione di litofoni, nel suo studio di Oggelshausener vicino a Stoccarda, a partire dai primi anni Settanta (la prima pietra sonora risale al 1974). L'artista ha studiato a lungo i fondamenti matematici della musica per ottenere la varietà dei timbri musicali attraverso lo sfregamento e l'accarezzamento con le mani della pietra, ma anche del bronzo e del marmo (Küster 2006). La collaborazione con performer e musicisti, anche di grande fama, come nel caso di Markus *Stockhausen*, ha portato all'esplorazione di una multiformità di accordi compositivi confluiti in una ricca produzione di musica sperimentale con partiture appositamente scritte per le sculture¹⁷¹.

Sviluppi analoghi hanno segnato anche il percorso di Pinuccio Sciola, le cui opere, e quindi il metodo fascinoso di derivazione del suono, hanno richiamato l'attenzione della musicologia internazionale: storici della

¹⁷¹ Dell'ampia produzione di Elmar Daucher (1932-1989) si cita il CD audio *KlangSteine / Stein Klänge / Neu in Musica*, inciso a Monaco nel 1989 in collaborazione con musicisti.

musica, compositori e musicisti si sono confrontati con lo studio delle pietre sonore, attratti dal fascino di suoni inediti, lontani nel tempo ma anche così incredibilmente moderni, tanto da essere stati accostati a certi risultati di musica concreta e contemporanea. Coesistono, nelle pietre scioliane, come ha scritto il musicologo Roberto Favaro, tre universi di tempo e di storia «la contemporaneità, con il suo slancio spinto verso il futuro musicale; la preistoria con le modalità archetipe e antropologiche di significare e comunicare attraverso il suono; il tempo pre-culturale della natura sonante» (Favaro 2011a: 28).

Per la prima volta le pietre sonore sono state presentate al pubblico alla manifestazione *Time in Jazz* di Berchidda ideata dal musicista di fama internazionale Paolo Fresu, nell'edizione del 1996 dedicata al rapporto tra la musica e la pietra. In questa occasione Pierre Favre, tra i più grandi percussionisti al mondo, ha ottenuto il suono dalle pietre percuotendole con diversi materiali, dalle bacchette in legno o metallo ai piccoli frammenti di basalto e trachite, facendole interagire con il suo eccezionale gruppo di piatti e di cembali in una memorabile *performance* rimasta nella storia del festival (Fresu 2009). L'evento è stato il precursore di una lunghissima serie di concerti che hanno visto le pietre scioliane interagire in differenti contesti di sperimentazione musicale (Doro 1998). Di peculiare interesse per i risultati raggiunti sono state le ricerche d'avanguardia in direzione della musica elettroacustica, in una straordinaria fusione tra l'eterno tempo della pietra e l'attualità della tecnologia. Si cita a tal proposito la rassegna milanese *Metafonie* in occasione della quale il compositore sassarese Antonio Doro ha scritto musica per viola, per nastro magnetico e per pietre sonore, in un'esecuzione presentata al Teatro alla Scala nel 1999. Il suono delle sculture, oltre ad essere stato riprodotto attraverso il nastro magnetico, era anche generato dal vivo attraverso la percussione con bacchette oppure con lo sfregamento delle superfici¹⁷². Qualche anno prima, il musicista Riccardo Dapelo aveva indagato

¹⁷² Anche in altre composizioni di Doro compaiono come generatori di suoni le pietre di Sciola. La produzione è connessa ad una linea di ricerca che il compositore sardo conduce all'interno del Centro di ricerca e sperimentazione musicale (Cerm) di Sassari.

approfonditamente sulla natura del suono delle pietre attraverso la progettazione di un sistema di sensori ad ultrasuoni (costruito dal Laboratorio di informatica musicale dell'Università di Genova) capaci di catturare ogni minimo timbro prodotto dalle sculture, destinato ad essere registrato in tempo reale dal computer per essere rielaborato e ricombinato in numerose e diverse tessiture musicali (Dapelo, Favaro, Pestalozza 1999: 18).

In tempi più recenti, Pietro Pirelli, compositore per strumenti elettronici e acustici, in seguito al suo sorprendente incontro con l'universo scioliano, ha progettato installazioni sonore insinuando orecchi elettrici e membrane microfoniche tra i tagli delle sculture per riuscire a captare le sfumature dei suoni più impercettibili; attraverso quest'operazione il compositore ha agito espandendo e manipolando con il suono elettronico le melodie prodotte dalla pietra, esplorando nuovi territori musicali all'insegna dell'interazione tra "strumento tradizionale" ed esecuzione moderna¹⁷³.

Nella lunga vita concertistica delle opere di Sciola un ruolo importante ha ricoperto la collaborazione tra lo scultore e il violinista Giacomo Monica, fondatore e direttore del Coro di Montecastello con sede a Parma. Il maestro è autore di alcuni brani scritti per pietre sonore e la sua ricerca approfondisce soprattutto lo studio sulle infinite possibilità di armonizzare i suoni inediti delle pietre con le voci umane. Risale al 2013 il primo concerto che ha visto protagonisti i coristi impegnati ad interpretare i suoni delle pietre in un suggestivo concerto-mostra alla presenza di trenta sculture di Pinuccio Sciola, allestite nello spazio dell'Auditorium del Carmine di Parma. Con la città emiliana l'artista ha stretto un legame professionale profondo che dura ormai da molti anni e trova concretizzazione nelle frequenti organizzazioni di eventi dedicati alle pietre sonore e soprattutto nell'acquisizione di numerose sculture custodite presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università parmense. Le pietre scioliane sono inoltre protagoniste di un complesso progetto didattico sviluppatosi presso l'Accademia di Brera a Milano intitolato "La sinfonia delle pietre". Le sculture sonore di

¹⁷³ Si veda <http://www.undo.net/it/evento/69251>

Pinuccio Sciola (omaggio a John Cage), che mette insieme scenografia, musica, coreografia, fotografia, costume e video arte. Diretto da Gastone Mariani, titolare della Cattedra di Scenografia, e da Roberto Favaro, docente di Storia della Musica e del teatro musicale, il laboratorio ha un carattere interdisciplinare in continua evoluzione e trova nella natura 'ibrida' delle pietre sonore l'esempio più alto dell'incontro tra le arti, il punto di partenza per i multiformi tracciati delle *performance* pensate e rappresentate dagli stessi studenti (Favaro, Limentani 2013: 102).

La storia musicale delle pietre sonore è un continuo *work in progress*, che vede inesauribili le potenzialità di utilizzo dello 'strumento', dalle variabili legate alle tecniche esecutive alle diverse specializzazioni dei musicisti che le studiano, fino all'importanza fondamentale dell'interazione con il contesto che le accoglie.

Ho scelto di chiudere il mio intervento sull'opera di Sciola citando un concetto espresso da Herbert Read nel suo *The Art of Sculpture*, precisamente il passo in cui il filosofo definisce la scultura come arte plastica che accorda preferenza alle sensazioni tattili e, attraverso la definizione di queste ultime, raggiunge i suoi più alti valori estetici (Read 1956). Tuttavia, continua Read, sarebbe errato fondare le varie arti su una singola sensazione poiché in ogni esperienza esiste una reazione a catena o un *Gestaltkreis*, nel quale una percezione innesca e coinvolge per reazione una serie di altre sensazioni. Le sculture sonore di Sciola sono mirabilmente esemplificative in tal senso, in quanto opere capaci di affermare evidentemente il senso di ponderabilità e la forte dominante tattile dalla quale si diparte, come in un vortice dirompente, un processo di coinvolgimento delle altre sensazioni che trascina la vista, naturalmente compromessa nell'esperienza estetica, e l'udito attraverso la suggestiva magia del suono.



Fig. 1 - Pinuccio Sciola, *Monoliti* (da Cherchi 1982: 81).



Fig. 2 - Pinuccio Sciola, *Labirinto*, 1986 (da Bandinu 1990: 17).

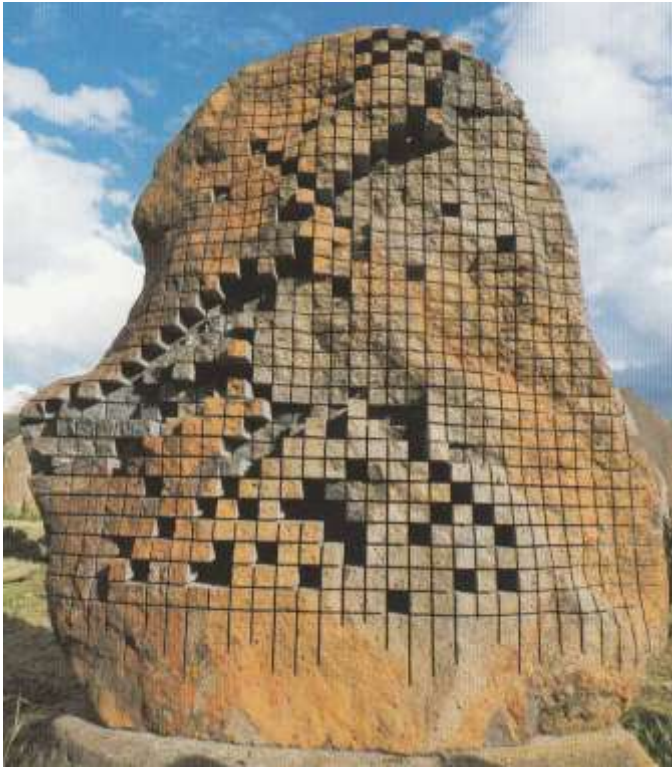


Fig 3 - Pinuccio Sciola, *Pietra nuragica*, basalto, 2009 (da Limentani 2013: 37).



Fig. 4 - Pinuccio Sciola, *Pietra sonora*, basalto (da Demuro 2001: 28).



Fig. 5 - Pinuccio Sciola, *Pietra sonora*, basalto (fotografia di Pablo Volta da Venturi 2013: 76).

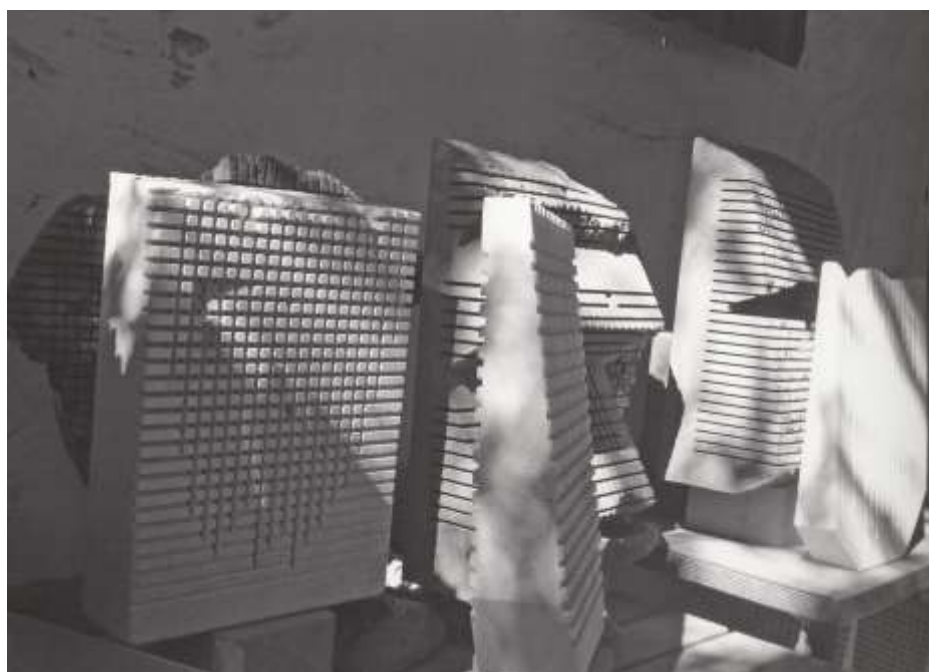


Fig. 6 - Pinuccio Sciola, *Pietre sonore*, calcare (fotografia di Pablo Volta da Venturi 2013: 60).



Fig. 7 - Concerto di pietre sonore (da Doro 1998: 20).



Fig. 8 - "Le pietre sonore". Concerto di Pierre Favre con le sculture di Pinuccio Sciola, Berchidda 1996 (da Doro 1998: 20).

Bibliografia

- AA.VV., *Pinuccio Sciola. La città sonora*, catalogo della mostra, Madrid 5 maggio - 1 giugno 2011, Cucco, Cagliari 2011.
- Bandinu 1990 = B. Bandinu, *Pinuccio Sciola. Pietre dalla Sardegna*, catalogo della mostra, Il Bulino, Modena 1990.
- Cage 1999 = J. Cage, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Multhipla, Milano 1999.
- Bolpagni, Tedeschi 2009 = F. Tedeschi, P. Bolpagni, *Visioni musicali, Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, Vita & Pensiero, Milano 2009.
- Cherchi 1982 = P. Cherchi, *Sciola percorsi materici*, STEF, Cagliari 1982
- Dapelo, Favaro, Pestalozza 1999 = R. Dapelo, R. Favaro, L. Pestalozza, *L'Arte come cultura dei luoghi*, Giorgio Dettori Editore, Cagliari, 1999.
- Del Ponte 1993 = A. Del Ponte, *La forma del suono*, Semar, Roma 1993.
- Doro 1998 = A. Doro, *Esperienza compositiva con le pietre sonore di Pinuccio Sciola*, in AA.VV., *Le pietre sonore. Sculture di Pinuccio Sciola*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1998.
- Fresu 2009 = P. Fresu, *Musica dentro*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- Favaro 2011a = R. Favaro, *I suoni delle pietre. The sounds of the Stones. Die Klangedel Steine. Sculture di Sciola*, Sainas Industrie Grafiche, Cagliari 2011.
- Favaro 2011b = R. Favaro, *Suoni e sculture. Le pietre e le città sonore di Pinuccio Sciola*, Arkadia Editore, Cagliari 2011.
- Favaro, Limentani 2013 = R. Favaro, C. Limentani (a cura di), *Ascoltare la pietra. Sculture di Pinuccio Sciola*, catalogo della mostra, Gangemi Editore, Roma 2013.
- Gualdoni 2010 = F. Gualdoni (a cura di), *Gio' Pomodoro: scultori a Villa Recalcati, catalogo della mostra*, Provincia di Varese, Recalcati 2010.
- Krauss 1998 = R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Krauss 2005 = R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005.
- Küster 2006 = B. Küster, *Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2006.

Read 1956 = H. Read, *The Art of Sculpture*, Princeton University Press, Princeton 1956.

Sanna Passino, Deplano = C. A. Sanna Passino, E. Deplano, Sciola, Cuccu, Cagliari 1998.

Simmel 2006 = G. Simmel, *Studi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Armando Editore, Roma 2006.

Zecca 2006 = F. Zecca, *Elementi per una genealogia intermediale*, in L. De Giusti (a cura di), *Immagini migranti*, Marsilio Editore, Venezia 2009, pp. 37-54.

L'autore

Rita Ladogana

È ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cagliari. Gli interessi di ricerca riguardano soprattutto le manifestazioni artistiche del XX secolo, riferite sia all'ambito nazionale che a quello più specificamente locale, relativo alla Sardegna. Gli studi spaziano dall'attenzione per la produzione pittorica e scultorea delle personalità particolarmente significative che hanno operato nell'Isola all'interesse per la storia della fotografia italiana (<http://people.unica.it/ritaladogana/>).

Email: ladogana@unica.it

Voci e parole

La voce soggettiva e la presenza etnografica. Note su cinema diretto ed etnografia audiovisiva in una prospettiva storico-antropologica

Felice Tiragallo

«Rather than dealing with products of the imagination, we are dealing with real human beings encountering a film-maker who coexists with them historically».

David MacDougall, *Transcultural Cinema*¹⁷⁴

In questo intervento intendo discutere alcuni sviluppi delle vicende storiche del cinema diretto – un flusso di pratiche filmiche documentarie maturate in Europa e negli Stati Uniti dal 1960 – con gli orientamenti attuali dell'antropologia *mainstream* e con aspetti importanti delle sue pratiche etnografiche odierne.

In particolare focalizzerò la mia attenzione sulle implicazioni nella documentazione etnografica dell'introduzione della sincronia immagine-suono in apparecchiature leggere e portatili e il conseguente ingresso a pieno titolo della dimensione auditiva 'labiale' nella documentazione filmica etnografica corrente. Questa innovazione tecnica ha contribuito a definire un'area d'interesse peculiare del lavoro di campo che l'etnografia

¹⁷⁴ «Invece di avere a che fare con prodotti dell'immaginazione, stiamo interagendo con persone umane reali, che a loro volta si stanno incontrando con un autore cinematografico, che coesiste storicamente con loro» (MacDougall 1998: 100-101). Tutte le traduzioni da fonti di lingua inglese sono dell'autore.

ha via via sempre più valorizzato¹⁷⁵, quello che è stato definito come la fenomenologia dell'etnografia, una frontiera attuale della disciplina che tiene conto sia dell'osservazione visiva, sia della «complessa articolazione dell'attività sensoriale» (Marano 2013: 9) presente non da oggi nella ricerca antropologica.

Intendo riflettere su questa sorta di anticipazione d'indirizzi emersa ai principi degli anni Sessanta non con l'intento di ricostruire storicamente l'intero processo dell'inserimento della dimensione sonoro-sincronica nella documentazione etnografica, ma solo con quello di connettere questo lascito cinquantennale di esperienze ad alcune altre recenti, pertinenti l'area del digitale.

La comparsa della voce

I rapporti fra cinema e antropologia sono stati ormai ampiamente discussi e la letteratura che li tratta ha rilevato sia la loro precocità, sia la loro complessità e contraddittorietà.¹⁷⁶ Alcuni aspetti di questo rapporto vanno rapidamente richiamati: fra il XIX e il XX secolo emerge l'illusione positivista di attribuire alla pellicola impressionata in remote località lo status di documento oggettivo (Haddon, Spencer). In seguito, negli anni Venti, troviamo l'incontro dei temi etnografici con le articolazioni ampie e ardite del linguaggio filmico narrativo (Flaherty), per arrivare poi allo sperimentalismo intorno alle logiche psico-sociali della percezione (Mead, Bateson), fino ad arrivare con Jean Rouch, negli anni Cinquanta, all'esplorazione delle possibilità dialogiche e interattive dell'atto filmico, in un contesto d'incontro e di cosciente coinvolgimento dei soggetti filmati nella costruzione del film. Le tappe salienti di questo percorso rouchiano, così importante per la considerazione del livello sensoriale nella pratica dell'antropologia visuale, sono *Les Maitres Fous*, *Jaguar*, *Moi un noir*, *Chronique d'une été*, *La Pyramide Humaine* e altre opere. La nozione di cinema diretto nasce quindi in questo ambiente culturale, quello della

¹⁷⁵ Vedi Pink (2006, 2009), MacDougall (1998, 2006) e altri.

¹⁷⁶ Per una visione storica dei rapporti fra cinema e antropologia vedi, fra l'altro, Chiozzi (1993), Grimshaw (2001), Hogkins (1975-2003), Loizos (1998), Piault (2000).

nouvelle vague francese (Godard, Rohmer, Truffaut, Chabrol e altri) e dello sperimentalismo e delle avanguardie di altre cinematografie, tutte fortemente influenzate dalle esperienze e dagli insegnamenti del neorealismo italiano.

Dal 1955 al 1961 si situa un salto tecnologico che porta alla messa a punto delle cineprese portatili Eclair, con la loro connessione in sincronia con un registratore Nagra, e di apparecchiature consimili. Nello stesso periodo si fa strada un profondo interesse per la personalità individuale dei soggetti filmati e per la loro relazione con la società. David MacDougall nota, a tale proposito, che questi approcci compaiono non a caso in film su società in via di mutamento e che inoltre essi possono essere tipizzati. Il suono sincrono labiale facilita nel film la strutturazione del suo progetto narrative in diverse direzioni: a) lo psicodramma (Rouch di *Maitres, Jaguar*, 1957); b) la riformulazione culturale (Rouch di *Tourou et Bitti*, 1971); c) l'etno-biografia (Preloran di *Imaginerio*, 1970).

In questo breve periodo si produce un cambiamento radicale riguardo a ciò che MacDougall ha definito il valore della voce soggettiva nel documentario etnografico, avvertendo che la parola 'voce' è usata da lui in un senso almeno ambivalente.

Per via del suono, il cinema collega più intimamente l'antropologia visuale alla linguistica e alla sociolinguistica. Invece di presentare trascrizioni dal parlato, il cinema è capace di riprodurre quasi completamente l'estensione visiva e auditiva delle espressioni verbali. Ciò include i gesti, le espressioni del viso, e forse, ciò che è ancora più importante, la voce. Le voci sono ancora più incorporate in un film dei visi, perché la voce appartiene al corpo. Le immagini delle persone, invece, risultano solo un riflesso della luce sui loro corpi. In senso fisico inoltre, queste immagini sono passive e secondarie, mentre una voce emana attivamente dall'interno del corpo stesso: è un prodotto del corpo (MacDougall 1998: 263)¹⁷⁷.

¹⁷⁷ «Sound in film links visual anthropology more closely to linguistics and sociolinguistics. Instead of presenting transcriptions of speech, film is able to reproduce almost the full visual and auditory range of verbal expression. This includes gestures and facial expression, but perhaps even more importantly, the voice. Voices are more

In un secondo livello di senso la voce, qui accostata alla connotazione 'soggettiva', aiuta a orientarsi nella «intersecazione di diversi quadri di riferimento della società» (MacDougall 1998: 96)¹⁷⁸. In altre parole, con l'assunzione della voce, grazie al suono sincrono, cioè delle parole pronunciate dai soggetti del film, si disperde, o si contribuisce a disperdere, l'ambiguità, la contraddittorietà e il paradosso che spesso affioravano nei film documentari muti o post-sonorizzati in cui prima le didascalie e poi le voci fuori campo letteralmente 'dicevano altro' rispetto alle immagini. Ciò rende possibile «fare esperienza delle forze sociali che scaturiscono in contraddizioni» (*ibid.*), come accade nella scena della contrattazione per il pagamento del prezzo della sposa in *The Wedding Camels* (1977), dello stesso MacDougall.

Ma si può andare oltre: grazie alla pienezza (relativa) dell'esperienza sensoriale consentita dal suono sincrono, si può capire pienamente che il film racconta di una persona qualcosa di più della dimensione storica che il film costruisce per contenerla. Bill Nichols – nota MacDougall – parla a questo proposito di “utile fallimento”. Il film documentario moderno permette «l'esperienza soggettiva di eccesso, la scoperta di una grandezza dell'esistenza che esorbita il contenimento»¹⁷⁹. Il film dà accesso a una congerie eteroclita di oggetti, di sfumature, di eventi minimi che accadono in primo piano o sullo sfondo, di suoni fuori campo quasi impercettibili oppure evidenti, incongruenti, accidentali ed estranei alla diegesi del film, segni che 'sfuggono da tutte le parti' rispetto alla tensione intenzionale e interpretativa dello sguardo dello spettatore.

completely embodied in a film than faces, for the voice *belongs* to the body. Visual images of people, by contrast, result only from a reflection of light from their bodies. In a corporeal sense, then, these images are passive and secondary, whereas a voice emanates actively from within the body itself: it is a product of the body.»

¹⁷⁸ «[...] to the crossing of different frames of reference in society [...]»

¹⁷⁹ «The subjective experience of excess, the discovery ... of a magnitude of existence beyond containment» (Nichols 1981: 111, in MacDougall 1998: 96).

«The arena of an inquiry»

Oltre a questo problema di 'sovrabbondanza' di materiali sensibili il cinema diretto comporta la nuova necessità di armonizzare diversi punti di vista. Nel cinema tout-court, rispetto a ciò che succede nella letteratura, l'identificazione soggettiva dello spettatore con un personaggio è «più una faccenda di alleanza che di unione» (MacDougall 1998: 100). A differenza del romanzo noi possiamo scegliere quale personaggio 'adottare', quale punto di vista preferire sull'azione, proprio perché il film non ha un codice pronominale fisso e definitivo. Ebbene, nel film etnografico moderno, che di solito ci porta a un contatto molto diretto con l'altro e la sua cultura, la variabilità di accesso alle soggettività altrui ci espone continuamente o alla prospettiva dell'esotismo o a quello di un umanesimo generale e livellato. Occorre, per MacDougall, evadere da questo dilemma e riconoscere, come fatto ineludibile, la copresenza storica di persone umane reali con un autore cinematografico che coesistono nel film.

Anche nello sviluppo di questo rapporto, e quindi nella definizione delle voci soggettive che 'parlano' nel film, l'approdo al sonoro sincrono portatile del cinema diretto ha generato situazioni nuove. La voce soggettiva fu, infatti, dapprima sviluppata visivamente: attraverso cartelli fra un'inquadratura e l'altra, e poteva essere la voce dell'autore o quella trascritta in discorso diretto dei protagonisti del film. Con l'avvento del cinema documentario sonoro non sincrono e non diretto, tale voce fu affidata al commento fuori campo. Dopo il 1960, col cinema diretto, la voce soggettiva si materializza infine nei dialoghi sincronici. L'esito di questa conquista è l'articolazione della prospettiva della soggettività – o il suo "luogo di espressione fondamentale" – che MacDougall schematizza così: a) prima persona: testimonianza; b) seconda persona: implicazione; c) terza persona: esposizione. Tali prospettive mutano e si avvicinano durante il film¹⁸⁰ (*ivi*: 101).

¹⁸⁰ «*Testimonianza*, il punto di vista alla prima persona, tratta la soggettività attraverso l'auto-esprimersi dei soggetti del film. [...] Nonostante avvenga a volte attraverso dialoghi spontanei, è più tipicamente una modalità del monologo interiore, della confessione, e dell'intervista.

Se cinquant'anni fa i progressi tecnologici hanno consentito all'etnografo di catturare e fissare la traccia della sensorialità integrale del suo campo d'indagine, questa possibilità è stata a lungo colta nel senso della valorizzazione del potere probatorio della macchina da presa. La voce del nativo era importante a causa della possibilità finalmente avverata di "dargli la parola". Dare la parola significava attribuire alla voce del parlante visibile un significato e una funzione di tipo testimoniale, ragione ultima della sua presenza nel film. Consentiva inoltre di farlo esprimere riguardo a un problema o a una controversia che il film intendeva affrontare. Ad esempio: qual è il senso del matrimonio e dello sposarsi in una comunità di allevatori seminomadi del Kenya negli anni Settanta? Quali valori e quali risorse sono in gioco nella contrattazione e nella conclusione delle nozze quando un allevatore adulto, con le sue cinque mogli, deve trattare la cessione in sposa a un suo coetaneo, come lui pluriconiugato, di una figlia adolescente? Il film, già citato, *The Wedding Camels* (MacDougall 1977), ha una costruzione avvolgente e polifonica in cui l'osservazione della vita quotidiana di queste famiglie Turkana si alterna a testimonianze, opinioni a contrasto, conferme, etc. Lo schema della procedura giudiziaria emerge nella successione di voci sullo stesso tema di fondo, anche se l'etnografo evita di vincolare questa polifonia a un verdetto da esprimere nel finale. Il punto è che le voci soggettive sono voci argomentative, voci che interloquiscono col nostro sguardo e che sono presentate per portare avanti un problema, mostrando le sue sfaccettature e i suoi nodi: si tratta di costruire «*the arena of an inquiry*», (MacDougall 1975-2003: 128).

"Dare la parola", "restituire la parola", "prendere la parola" sono quindi altrettanti modi di intendere la presenza della voce soggettiva nel

Implicazione è la modalità che coinvolge lo spettatore nel processo dell'esperienza vissuta. [...] Crea un senso d'identificazione nell'alleanza fra lo spettatore e la percezione di specifici attori sociali, sottintendendo in effetti che "Tu stai sperimentando tutto ciò".

Esposizione è la modalità narrativa alla terza persona, una terza persona che mostra e spiega il comportamento di altre persone. Permette di avvicinarsi a stati mentali e sentimenti descrivendoli o dimostrandone i segni esteriori» (*ibidem*).

film etnografico. Credo che questi modelli del discorso filmico-etnografico possano ancora oggi essere illuminati dalle riflessioni di Clifford Geertz sui modelli analogici della scrittura etnografica (Geertz 1988) e che vadano collocati e considerati nella prospettiva storica che loro compete, quella dell'evoluzione del modello argomentativo ed enunciativo del saggio filmico etnografico.

Voci di etnografie contadine e minerarie

Questo modello è quello che, in molti casi, appare ancora oggi prevalente e capace di fondere nel film la densità dello sguardo autoriale con l'accoglimento di una compiuta polifonia. Discuto quindi tre brevi estratti da film etnografici che propongo come verifica dei modi di emersione della soggettività fluttuante e sovrabbondante che l'etnografia filmica può consentire.

Il primo è la sequenza iniziale di *Profils Paysans. La Vie Moderne* (2008). Si tratta di un ritorno dell'autore, Raymond Depardon, dopo diversi anni, nella casa di un amico allevatore nelle Cévennes, in un'area rurale fra quelle francesi a più bassa densità di popolamento e in fase cronica di impoverimento demografico. Il piano-sequenza d'esordio è un *camera-car* di notevole maestria. Dapprima il sonoro riproduce il suono d'ambiente corrispondente all'inquadratura, in moderato grandangolo, del movimento in avanti lungo una strada campestre. Si notano colline lievemente ondulate e coperte da un manto verde di erba e cespugli. Non si vedono case o abitazioni. La strada è stretta e tormentata; prima si arrampica, poi 'scende' nell'inserzione di una valle. Si avverte una sottile angoscia da solitudine e una sorta di sospensione temporale. A questo punto nel sonoro parte *l'Elegia per violoncello e piano* di Gabriel Fauré che detta il tono drammatico e struggente al percorso del cineasta-spettatore. Quindi, come terzo elemento di soggettivazione, ascoltiamo la voce di Depardon, che a questo punto si sdoppia dal nostro sguardo e ci dice che quello che stiamo sperimentando sensorialmente in sua compagnia è un ritorno. Per essere più precisi si tratta della verifica della continuazione della vita (umana, sociale, culturale) in una fattoria che Depardon aveva

visitato anni prima (descritta in un film precedente). Compare in lontananza l'anziano pastore, amico di Depardon, e presto sentiamo la sua voce che richiama le pecore in movimento. La terza persona espositiva e la prima persona autoriale cederanno presto il posto alla prima persona testimoniale di Marcel Privat, il sodale di Depardon, e a una seconda persona implicativa, cioè al dialogo fra Marcel e l'autore. Tutte queste forme di transizione della voce soggettiva sono preannunciate nella prima sequenza e poi sviluppate organicamente nel film. La situazione dominante proposta in *Profils Paysans. La Vie Moderne* è l'inquadratura fissa all'interno di una casa rurale. Seduto al tavolo di cucina, all'alba, un anziano contadino e sua moglie consumano un'austera colazione con latte e pane. Il silenzio accompagna il pasto, col sottofondo di una radio. La voce dei protagonisti è in primo luogo l'insieme dei rumori discreti e dignitosi del loro mangiare, con i cenni e le brevi parole che si scambiano. Dopo un certo tempo emerge nel film il suono della voce dell'interlocutore che guarda e ascolta al di là dell'inquadratura. Si avvia una conversazione dilatata e laconica, basata anch'essa più sui silenzi e le pause che sul suono delle parole.

Il secondo estratto proviene da una lunga intervista biografica condotta da Paola Atzeni e da me nel marzo 2007 con un ex minatore di Carbonia, Vincenzo Cutaia, classe 1916. Nel corso di una lunga intervista biografica il nostro protagonista rievoca i tratti salienti della sua formazione sia come minatore, sia come militante comunista, iniziata prima della guerra. Oltre a momenti precisi della sua attività come armatore di miniera, Cutaia ripercorre vicende delle lotte sindacali e politiche dell'immediato dopoguerra, e il modo diretto e coinvolgente con cui furono vissute nella città sulcitana, dall'attentato a Togliatti alla lotta dura contro il cottimo Bedaux e al contrasto delle politiche padronali di ridimensionamento delle attività estrattive accentuatesi alla fine degli anni Cinquanta. In una fase cruciale incontro con gli etnografi, Cutaia sente di dover esprimere un concetto "difficile". Si tratta del ruolo educativo alla partecipazione civile che il mondo minerario, e Carbonia in particolare, ha saputo diffondere in Sardegna, regione povera, a livello locale, di esperienze di vita politica moderna e poco educata a un'idea avanzata di gestione della cosa pubblica. Cutaia ritiene che questo sia il lascito forse

più importante che Carbonia consegna al futuro civile dell'isola, più del valore economico della vicenda estrattiva, esaurita già negli anni Sessanta. Tuttavia egli è consapevole che tale affermazione può sembrare preconcepita e ingenerosa verso il mondo isolano non-minerario. La documentazione filmata dell'intervista restituisce questo 'tormento' e mostra Cutaia in bilico fra l'auto-riflessione, l'enunciazione della sua testimonianza pubblica e il confronto implicativo e dubbioso con i suoi interlocutori, in una serie di fulminei passaggi che solo il video ha saputo afferrare. La profondità, la ricchezza, la pluralità di spunti analitici che l'intervista a Cutaia consente vanno qui accostate al tentativo di comprendere quale peculiare apporto alla somma delle fonti di studio abbia dato o possa dare la qualità filmica (audiovisiva) della sua documentazione. Nel gioco dello scambio sociale dell'intervista, formato dai rapporti precedenti fra gli etnografi (in particolare, Paola Atzeni) e l'interlocutore – che influiscono sulle diverse articolazioni delle voci soggettive presenti – s'inserisce la videocamera, strumento e presenza che, sia pure sotto impulsi esterni, dirige e concentra la sua attenzione, cambia direzione dello sguardo, si avvicina, si allontana, eventualmente cambia punto di vista. La posizione 'terza' di questo testimone non passivo, o non del tutto passivo, porta i suoi condizionamenti sulla scena etnografia. Diventando a sua volta un soggetto coinvolto, accentua ed enuncia il carattere testimoniale, quasi a futura memoria, dell'incontro.

Il terzo estratto riguarda un film di cui sono autore e che presenta un'intervista biografica che ancora Paola Atzeni ed io abbiamo realizzato con Pietro Cocco, ex-minatore ed ex-sindaco della città di Carbonia, nella primavera 2007, nel compimento dello stesso progetto di ricerca. Il film che ne è stato ricavato, *A Viso Aperto* (2013)¹⁸¹, inizia con la voce del protagonista, che si ode sul nero dello schermo. Essa non parla del passato, ma esprime valutazioni sulla crisi politica ed economica contemporanea del Paese. L'immagine di Pietro Cocco compare dal nero durante il suo

¹⁸¹ Con l'obiettivo di realizzare una forma di riflessione polivocale e dialogica, Paola Atzeni ha realizzato a sua volta, sullo stesso tema e sulla base dello stesso materiale registrato, il film *Il discorso diverso di Pietro Cocco* (2013), proposto al pubblico, insieme a *A Viso Aperto*, nel convegno di Carbonia di cui alla nota 14.

parlare. È seduto in un ambiente ben illuminato e si rivolge fuori campo (sinistra macchina) a qualcuno con attenzione e concentrazione. Dalle connotazioni d'insieme delle immagini si avverte l'oscillazione continua fra una voce soggettiva in prima persona (io) e un'altra in seconda persona (tu), implicativa e dialogica. Si comprende cioè che il film ospita solo un episodio di una lunga conversazione amicale, politica, biografica che lega da anni Paola Atzeni, l'antropologa che si è dedicata più di tutti allo studio del mondo minerario sardo, e Pietro Cocco, personalità eminente la cui parola, la cui voce è di volta in volta enunciativa, *coram populo*, e confidenziale, sia pure su un registro sempre pubblico, indirizzato oltre la presenza degli etnografi. Anche in questo caso il film propone una terza prospettiva, quando mostra la breve passeggiata fuori della casa rurale del protagonista. Il film si affolla di altri segnali, anche minimi (un berretto, una camicia a scacchi da contadino, il colore pastello di una casa ETFAS rurale adattata ad abitazione, ecc.), i quali ci riportano a quell'esperienza dell'eccesso di cui parlava Nichols, di quella 'disfatta fruttuosa' che il film, come via d'accesso a una complessità percettiva e sensoriale, subisce nei confronti del suo soggetto.

Voci non-lineari

Al modello argomentativo ed enunciativo del saggio filmico etnografico, e alle sue evoluzioni, se ne affiancano oggi altri, legati alla progressiva digitalizzazione della comunicazione audiovisiva. Queste esperienze mostrano che l'articolazione fra la parola testimoniale e quella implicativa si rivela solo una fra le possibilità di espressione della voce soggettiva. La linearità non è più un requisito obbligatorio degli artefatti in cui incastonare tali voci, che non sono più legate alla convenzione di emergere 'a turno' in una struttura processuale istruttoria. Riguardo ai modi di trattare la voce soggettiva al di fuori della struttura e della logica del film etnografico lineare, si possono considerare – a titolo semplificativo – i contributi del numero 2 del 2014 di "Anthrovision" dedicato a *Digital Visual Engagements*, a cura di Florian Walter e Cristina Grasseni, in cui sono proposte importanti riflessioni sui modi collaborativi, partecipativi e degerarchizzati di intendere la costruzione del dato etnografico audiovisivo

e sensoriale. Fra i contributi preparatori a quelli pubblicati nella rivista online, quello dello stesso Walter (2013) verte sulla capacità del web di rendere possibile una “ricomponibilità collaborativa”. Si tratta di un processo di trasformazione in cui l’informazione e i media, che usiamo e condividiamo, possono essere ricombinati o costruiti per creare nuove forme, concetti e idee. Per Walter esiste un nesso che lega l’attività collaborativa fra ricercatori e soggetti e i “processi transculturali di comprensione” che emergono in modo peculiare nel mondo post-digitale. Quest’ambiente di comunicazione consente la creazione, ad esempio, di film non-lineari, come il caso di studio presentato. Walter pone il problema della difficoltà degli antropologi a condividere la loro conoscenza sulla cultura con un pubblico più vasto e, ancora di più, con i soggetti delle loro ricerche. I film sono, a questo proposito, un buon terreno d’incontro: sono ‘leggibili’ da quasi tutti e non hanno una grammatica definita (vedi *supra*). Inoltre il film, come nota Vivian Sobchack, è «l’espressione di un’esperienza tramite l’esperienza». La tesi di Walter è, dunque, che il film racchiude più efficacemente il contatto e lo scambio del filmmaker con i soggetti filmati e in questa direzione propone una metodologia basata su una «partnership equamente bilanciata» (*ivi*: 5). Essa si esprime attraverso una forma di ricomponibilità (*remixability*) collaborativa nella costruzione dell’artefatto audiovisivo. In altre parole occorre creare una piattaforma interattiva, riflessiva e non-lineare che consenta diversi modi di rappresentazione. Ciò si può realizzare creando due diverse linee di montaggio. La prima contiene il film lineare, la seconda i commenti filmati del protagonista. Il risultato è però molto statico. Nella soluzione interattiva la staticità si supera decidendo durante la visione di richiamare i commenti premendo un tasto, oppure creando i cosiddetti “*korsakow film*”, cioè dei ‘punti di contatto’ ricollegati a specifici momenti del film lineare. In tali punti le voci dei protagonisti che commentano le azioni e le situazioni narrate nel film lineare o che interloquiscono con l’autore creando momenti riflessivi e dialogici paralleli o eccentrici rispetto all’azione, sono ulteriori “luoghi d’espressione” della soggettività.

Passando ai contributi di *Digital Visual Engagements*, Giulia Battaglia (2014), nel suo saggio sulla produzione di film etnografico ‘collaborativo’ e ‘partecipativo’ in India, richiama una nozione di arte dovuta ad Alfred

Gell, che la intende come «a component of technology», cioè l'esito di un processo tecnico in cui gli artisti sono addestrati. Il risultato è un "oggetto d'arte" inteso come un «sistema di azione, volto più a cambiare il mondo che a codificare proposizioni simboliche su di esso» (Gell 1998: 6). Pinney e Nicholas vedono del pari l'arte come «una tecnologia speciale che cattura e intrappola gli altri nell'intenzionalità dei loro artefici» (Pinney, Nicholas 2001: vii). In antropologia visiva questa intenzionalità emerge negli anni '50-'60, e grazie a Rouch diventa una forma di riflessività. Nella pratica antropologica contemporanea essa tende a trasformarsi, in una forma di relazione intrecciata fra produttore, soggetto e pubblico. Per l'autrice la nozione di partecipazione riguarda il rapporto film-soggetto, mentre quella di collaborazione riguarda il rapporto film-spettatore. È nell'ambiente tecnologico digitale-multimediale che è possibile pensare compiutamente il soggetto e lo spettatore come agenti complementari nella pratica di rappresentazione e di creazione della 'arte documentaria': «noi non possiamo più identificarci con un punto di vista dominante dettato da un filmmaker antropologo 'outstanding', noi sperimentiamo una moltitudine di pratiche di produzione di immagini» (Battaglia 2014: 10) in cui le voci soggettive sono molte e in vario modo compresenti nell'artefatto documentario.

Cristina Grasseni (2014) lavora a Boston sulle 'ecologie dell'appartenenza'. Il suo studio multi-situato sulla comunità degli italo-americani durante la festa di Sant'Antonio mostra che la riutilizzazione nell'evento di *Faccetta nera*, canzone-modello della dittatura fascista, è il «sedimento di una archeologia mediatica del luogo» (*ivi*: 8): Grasseni sostiene, citando Michael Hertzfeld, che qui

"Cultural intimacy may erupt into public life". "This can take the form of ostentatious displays of alleged national traits ... these are the self-stereotypes that insiders express ostensibly at their own collective expense... (*ibidem*)¹⁸².

¹⁸² «"L'intimità culturale può irrompere nella vita pubblica". "Essa può prendere la forma di esibizione ostentata di tratti nazionali sospetti ... questi sono gli auto-stereotipi che gli *insiders* esprimono apertamente a spese della loro stessa collettività...».

Riguardo al tema delle possibili collezioni ragionate di voci soggettive Grasseni incontra il tema dell'*Atlas*, teorizzato di Aby Warburg: una «visione d'insieme di tracce, linee, toccanti presenze di tropi ricorrenti e la loro ricombinazione». Nel film *Christmas in August* (2011) Grasseni tenta di riprodurre un'atmosfera di chiacchierate amichevoli e di reminiscenze, come le sedimentazioni patriottiche nelle canzoni militari per gli italo-americani di Boston. Lo scopo è integrare il film in un atlante che possa essere interrogato dinamicamente. Warburg (2002) mirava a mappare i sentieri della cultura, cioè a tracciare il viaggio delle immagini dentro gli immaginari collettivi. A questo scopo il suo atlante raccoglieva alcuni tropi folklorici, sistematicamente incorporati in un continuo e dinamico esercizio di auto-narrazione. Non si tratta in ogni caso di mappe esaustive, ma di un inventario potenzialmente aumentabile all'infinito di "casi significanti". Qui non interessa l'iconologia, ma l'appropriazione sociale della performance, la capacità di creare valori emozionali di attaccamento, identificazione e appartenenza. Il film può quindi essere sede di un *film-making* etnografico che non si limita alla situazione etnografica: in esso si esprimono identità effimere, auto-narrazioni, performance stereotipiche, pratiche urbane di costruzione di luoghi. Gli strumenti adoperati da Grasseni sono dunque un 'Atlante' e un 'Film':

I have proposed the Atlas on the one hand and Montage on the other as two complementary formal principles that allow us to take full advantage of the dialectic nature of the sources we juxtapose here: on the one hand the analytics of a potentially infinite spatial expanse, on the other the storytelling allowed by film making; on the one hand annotation and cross referencing, on the other multiplicity of coexistent voices (*ivi*: 14)¹⁸³.

¹⁸³ «Atlante e montaggio sono per me due principi formali complementari che permettono di trarre il massimo vantaggio dalla natura dialettica delle fonti che giustapponiamo qui: da una parte l'analisi di uno spazio espanso potenzialmente infinito, dall'altra la storia narrata nel film; da una parte annotazioni e referenze incrociate, dall'altra molteplicità di voci coesistenti».

Voci indicizzate

L'era digitale di acquisizione dei dati e la capacità di creazione offerta dai linguaggi di programmazione – nota Nadine Wanono – favoriscono le riformulazioni epistemologiche, l'ideazione di nuovi strumenti e di nuovi metodi d'indagine e di espressione (Wanono 2014). Vincent Puig e Yves-Marie L'Hour (2014) presentano questa mutazione come una "rottura antropologica" provocata dalla digitalizzazione, nel senso che essa modifica in profondità il "processo d'individuazione psichica collettiva", secondo le parole di Georges Simondon (2007). Il mutamento colpisce i modi di collaborazione e di estrinsecazione della conoscenza, nella direzione del processo di esteriorizzazione nella storia della tecnologia definito da André Leroi-Gourhan in *Milieu et Techniques* (1945). I *Digital Studies* si inseriscono all'inizio di un nuovo contesto dell'economia del contributo alla conoscenza, in cui gioca un ruolo centrale la figura dell'amatore, che rientra anche in quei progetti scientifici in cui una comunità di ricercatori e di amatori si associano (vedi la nozione di *Open Science*). Si tratta di progetti impossibili, notano i due autori, senza una "organologia" digitale. Essa si basa su un sistema di metadati che coniuga approcci *top-down* (tassonomici) e *bottom-down* ("folksomici"), intrecciando web semantico e web sociale e rende possibile una specifica "grammatizzazione" del sapere.¹⁸⁴

Il software *Lignes du Temps*, ad esempio, si basa su una tecnologia digitale a suo tempo messa a punto per la rappresentazione grafica di film, con lo scopo di rivelare insieme, nello stesso tempo, il suo *découpage*, cioè il suo montaggio e la sua strutturazione; esso rende possibile il progressivo arricchimento di oggetti digitali, come un film documentario, secondo un criterio di crescita contributiva non lineare. Si arriva così alla cartografia di un oggetto temporale, in cui ogni sequenza può essere descritta e analizzata con note testuali, in audio, in video, documentate con immagini

¹⁸⁴ Vedi l'importanza in Francia degli studi promossi in questa direzione dall'IRI (Institut de Recherche et d'Innovation), nato nel 2006 con lo scopo di «anticipare, accompagnare e realizzare i mutamenti delle pratiche culturali permesse dalle tecnologie digitali» (<http://www.iri.centrepompidou.fr>).

e link in internet. La costruzione di simili oggetti digitali consente un diffuso apprendistato di amatori, insegnanti, divulgatori che si iniziano all'analisi degli artefatti audiovisivi. Inoltre questa struttura fa emergere una possibilità di azione creativa al di fuori della singolarità individuale:

L'acte créatif s'inscrit dans la multiplicité des échanges et des coopérations au sein d'un système cognitif que partagent des individus (chercheurs, ingénieurs, artistes, techniciens...) par l'intermédiaire d'artefacts techniques (images, langages, instruments...) (Puig, L'Hour 2014: 4)¹⁸⁵.

L'artefatto accoglie una pluralità stratificata e organizzata di voci. Proponendo un diverso tipo di supporto per l'analisi, vale a dire il video *annotato* (grammatizzato), la piattaforma digitale impone numerosi cambiamenti metodologici: la preminenza del non verbale (o meglio, del non discorsivo), l'apprendimento di nuove forme di lettura (navigazione video), la scrittura (l'annotazione), cose impossibili da praticare senza un lavoro d'indicizzazione preventivo. Il lavoro d'indicizzazione è un momento cognitivo partecipato importante, almeno questo emerge dai casi di studio presi in esame da Puig e L'Hour.

L'esempio proposto riguarda una seduta di creatività, avvenuta presso l'IRI-Centro Pompidou il 4 novembre 2009 (progetto TICTAC sull'analisi della creatività all'interno dell'IRI). Si tratta di un evento prevalentemente verbale: un gruppo di collaboratori si riunisce e discute su un certo tema. L'analisi etno-digitale concerne le dinamiche dell'interazione colloquiale che ha luogo. *Lignes du temps* è stato utilizzato qui per tre livelli diversi di analisi: oggettiva, soggettiva, contributiva (partecipativa o comunitaria).

Il livello oggettivo ha dato luogo alle prime due linee: "partecipanti" e "sequenze". La prima linea consente di individuare le prese di parola di ciascun soggetto, la seconda di visualizzare immediatamente i tempi differenti della seduta di brainstorming (esercizi-interventi, scambi collettivi, dialoghi).

¹⁸⁵ «L'atto creativo si iscrive nella molteplicità degli scambi e delle cooperazioni in seno a un sistema cognitivo che coinvolge individui (ricercatori, ingegneri, artisti, tecnici...) con la mediazione di artefatti tecnici, immagini, linguaggi, strumenti...»

Il livello soggettivo consiste nel fatto che gli utilizzatori del software possono aggiungere le loro proprie linee appoggiandosi o no al *découpage* disponibile, oppure realizzando gruppi di linee in funzione esclusiva dei propri criteri di analisi e interpretazione.

L'annotation subjective peut dépasser la dimension du visible, porter sur l'analyse du hors champ ou souligner l'émergence technique, narrative ou émotionnelle d'une idée – elle est subjective en cela qu'elle se fonde, non plus sur le déroulé de la séance filmée elle-même, mais sur la rencontre entre le film de la séance et le regard de celui qui l'analyse (Puig, L'Hour 2014: 6)¹⁸⁶.

In sostanza si tratta di inserire dei marcatori o di definire dei segmenti lungo delle “linee del tempo”, quindi si collega a essi un'annotazione testuale, delle parole-chiave gestite da una base di dati condivisa fra molti utilizzatori o, in sviluppi futuri, legati a un thesaurus o ad alberi tematici. È chiaro che l'annotazione può, a sua volta, consistere in un commento audio registrato col software o proveniente da altri documenti come archivi sonori, testuali, fotografici videografici (*ibidem*).

Esiste una terza opportunità di sviluppo: la “comu-nautizzazione”, cioè consentire ai partecipanti al progetto di condividere le loro linee di tempo con il gruppo. La linea di tempo è, in questo caso, “uno strumento organizzato di dialogo sincronizzato alle sedute filmate”. Le linee di tempo dei diversi partecipanti possono essere scambiate, sovrapposte o modificate da ciascuno indipendentemente dagli uni o dagli altri componenti del sito collaborativo (*ibidem*).

¹⁸⁶ «L'annotazione soggettiva può superare la dimensione del visibile, concentrarsi su un fuori-campo, o sottolineare l'emergenza di un'idea (tecnica, narrativa, emozionale...). Si tratta di un livello soggettivo poiché si fonda non sullo svolgimento di una seduta filmata, ma sull'incontro del film della seduta con lo sguardo di chi la analizza».

Conclusioni

La riproducibilità filmica delle performance verbali attraversa dunque un tratto importante della storia recente delle pratiche etnografiche. La comparsa della voce, questa traccia fisica così diretta e così contemporanea e coeva alla presenza dell'etnografo sul campo, è stata un'evenienza che ha contribuito a distaccare in modo decisivo la pratica dell'etnografia da quella tendenza allocronica, dal confinamento del 'nativo' in un altro tempo, in un'altra sfera del tempo reale, che è addebitabile, secondo le note posizioni di Johannes Fabian, alla distorsione visualista nella descrizione dell'Altro (Fabian 2001). Questo processo è iniziato quando, in *Jaguar* (1957) di Jean Rouch, abbiamo potuto ascoltare le voci di Damouré, Illo e Ousmane, i giovani africani che commentavano le immagini del loro stesso viaggio avventuroso e picaresco dalle rive del Niger alla città costiera di Accra, nell'Africa della decolonizzazione. Il processo di perentoria soggettivazione delle fonti etnografiche è diventato da allora sempre più esteso e ramificato. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta i film – così come i testi – etnografici sono diventati artefatti sempre più polifonici in un senso prima di tutto fisico e materiale: oggetti eteroclitici consapevoli della frammentazione, dell'incoerenza, della contraddittorietà dei materiali che li compongono.

Nella piccola casistica che abbiamo richiamato, Raymond Depardon tenta di far coesistere nel suo trittico, *Profils Paysans* (1998-2008) sul mondo contadino tradizionale della Francia centrale, la sua voce-flusso-di-coscienza di osservatore partecipe con quella scarna ed enigmatica dei vecchi contadini che incontra al termine degli struggenti avvicinamenti alla loro solitudine, che abbiamo descritto. Le loro laconiche conversazioni, filmate in piani fissi assorti e prolungati, hanno dunque un significato a doppio fondo. Da un lato si scorge il filo degli scambi d'informazioni e di giudizi sugli avvenimenti accaduti dall'ultima visita che alludono a una socialità intima fra testimone e filmmaker. Dall'altro emerge il chiaro sforzo dell'autore di adeguarsi al ritmo delle voci altrui, ai tempi, alle 'strutture del tempo' dei suoi interlocutori, alle loro pause, alla loro alternanza fra parole e gesti, ai rumori del loro corpo come i sospiri e i colpi di tosse, i borbottii, i sibili, i suoni muti a bocca chiusa.

Nei casi etnografici che mi riguardano, la voce soggettiva ha agito su altri registri semantici: quelli dell'interlocuzione e della testimonianza. La 'presa di possesso' della parola da parte dei nostri ex-minatori iglesienti-sulcitani ha configurato i film a loro dedicati come luoghi di azione pubblica, sede di una diversa tensione interpretativa delle voci filmate. Gli etnografi in questi casi hanno focalizzato l'attenzione sulla voce memoriale, rievocativa e rivendicativa dei protagonisti, e hanno fatto emergere un carattere ulteriore ed eterodiretto della testimonianza: le voci dei minatori erano – anche – voci enunciative, date per fluire oltre il circuito stretto dell'incontro etnografico. Così Vincenzo Cutaia pare depositare un criterio specifico di valorizzazione dell'esperienza produttiva, politica e sindacale dei minatori di Carbonia (e di questo intento il film è stato, anche, un mero veicolo) che consegna al giudizio pubblico. Anche il lascito biografico di Pietro Cocco invade il centro del film, quando egli consegna agli etnografi un dossier di valori, di parole, antecedenti e comunque già formati prima dell'incontro con essi. In questo caso la voce soggettiva diventa per l'etnografo un oggetto simbolico complesso, ricco di riferimenti intimi, amicali, politici ed esistenziali che, non a caso, Paola Atzeni ha analizzato anche con metodologie di ermeneutica del linguaggio.¹⁸⁷

Il mondo digitale sembra oggi volto a ricomprendere l'esperienza delle voci dei 'nativi' e dei loro interlocutori in logiche non-lineari e degerarchizzate. Negli oggetti digitali è inoltre rilevante la potenzialità dell'immissione – organicamente prevista – di dati da parte di comunità differenziate di cybernauti, in modo da moltiplicare ed estendere non solo le voci testimoniali e implicative relative a un certo oggetto etnografico, ma anche di accogliere nella struttura digitale la polifonia delle voci di chi vuole interpretarle, secondo una logica di partecipazione e di ampliamento che coinvolge, come ormai è consueto nella rete, gestori di saperi esperti e amatori.

¹⁸⁷ Vedi P. Atzeni, *Miniere, musei e paesaggi verbali. Il discorso di Pietro Cocco come inaugurazione di sé e di nuovi noi*, intervento nel Convegno di Studi *Discorsi di miniera. Analisi, interpretazioni e trattamento delle fonti*, Carbonia, Centro Italiano della Cultura del Carbone, 10 dicembre 2013.

Rimane, a mio parere, tuttavia intatto quel lascito che arriva dal 1960, dal momento in cui la voce – prodotto fisico del corpo umano – voce registrata e insieme filmata, ha portato nella pratica etnografica un nuovo modo di costruzione delle fonti, in cui lo studio della materialità dell'impronta umana della voce precede quello della volontà di significazione che le si può attribuire.



Fig. 1 - Fotogramma da *Profils Paysans* (2008) di Raymond Depardon.



Fig. 2 - Fotogramma da *Profils Paysans* (2008) di Raymond Depardon.



Fig. 3 - Vincenzo Cutaia in un fotogramma dal footage di *Seguendo le lampade. Tracce visive di vita mineraria* (2008) di Felice Tiragallo, Paola Atzeni, Andrea Mura e Annalisa Porru.



Fig. 4 - Pietro Cocco in un fotogramma di *A viso aperto. Minatori e lotte politiche nella Sardegna de Novecento* (2013) di Felice Tiragallo.

Bibliografia

- Battaglia 2014 = G. Battaglia, "Who's the author? Whose vision?" *Crafting 'participatory' and 'collaborative' film-projects in India*, "Anthrovision" [Online], 2.2, 2014, *Digital Visual Engagements*, <http://anthrovision.revues.org/1416>.
- Chiozzi 1993 = P. Chiozzi, *Manuale di Antropologia Visuale*, Unicopli, Milano 1993.
- Fabian 2000 = J. Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2000 (ed. or. *Time and the Other*, Columbia University Press, New York 1983).
- Geertz 1988 = C. Geertz C., *Generi confusi*, in Id., *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 25-46.
- Gell 1998 = A. Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998.
- Grasseni 2014 = C. Grasseni, *The Atlas and the Film. Colleticve storytelling through soundscapes, sightsapes and virtualscapes*, "Anthrovision" [Online], 2.2, 2014, *Digital Visual Engagements*, <http://anthrovision.revues.org/1446>
- Grimshaw 2001 = A. Grimshaw A., *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge Univesity Press, Cambridge 2001.
- Hogkins 1995 = P. Hogkins (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyer, Berlin, New York, London 1995 (I ed. 1975.).
- Leroi-Gourhan 1945 = A. Leroi-Gourhan, *Milieu et Techniques*, Albin Michel, Paris 1945 (II ed. 1973).
- Loizos 1993 = P. Loizos, *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-consciousness (1955-1985)*, Manchester University Press, Manchester 1993.
- MacDougall 1995 = D. MacDougall, *Beyond Observational Cinema*, in Hogkins P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyer, Berlin, New York, London 1995 (I ed. 1975).
- MacDougall 2006 = D. MacDougall, *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2006.

- MacDougall 1998 = D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Marano 2013 = F. Marano, *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte*, CISU, Roma 2013.
- Nichols 1981 = B. Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington 1981.
- Piault 2000 = M. H. Piault, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Nathan, Paris 2000.
- Pink 2006 = S. Pink, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*, Routledge, London, New York 2006.
- Pink 2009 = S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, SAGE, London 2009.
- Pinney, Nicholas 2001 = C. Pinney, T. Nicholas, *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, Berg, New York 2001.
- Puig, L'Hour 2014 = V. Puig, Y.-M. L'Hour, *Vers des nouveaux outils pour les Digital Studies*, "Anthrovision" [Online], 2.1, 2014, *Anthropologie et Numérique*, <http://anthrovision.revues.org/628>.
- Simondon 2007 = G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 2007.
- Walter 2013 = F. Walter, *Remixing Culture and Collaborative Remixability*, "Anthrovision" unpublished paper presented at the Manchester IUAES conference *Evolving Humanity, Emerging Worlds*, August 2013, panel "Anthropological visions. Atlases of difference, multimedia arcades and non-linear arguments".
- Wanono 2014 = N. Wanono, *Editorial*, "Anthrovision" [Online], 2.1, 2014, *Anthropologie et Numérique*, <http://anthrovision.revues.org/821>.
- Warburg 2002 = A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002.

Filmografia

- A viso aperto. Lotte politiche e sindacali nella Sardegna del Novecento*, Felice Tiragallo, Laboratorio di Etnografia Visiva, Università di Cagliari, Italia, 2013 (43 min).
- Christmas in August. Boston's St. Anthony's Feast*, Cristina Grasseni e Federico De Musso, Italia, U.S.A., 2013 (30 min).
- Chronique d'une été*, Jean Rouch et Edgar Morin, Argos Film, France, 1961 (90 min).
- Il discorso diverso di Pietro Cocco*, Paola Atzeni, Laboratorio di Etnografia Visiva, Università di Cagliari, Italia, 2013 (40 min).
- Imaginerò*, Jorge Preloran, Tucuman National University, Argentina, 1970 (52 min).
- Jaguar*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1957 (93 min).
- La Pyramide Humaine*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1961 (90 min).
- Les Maitres Fous*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1955 (36 min).
- Moi, un noir*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1957 (70 min).
- Profils Paysans. Chapitre III: La Vie Moderne*, Raymond Depardon, Palmeraie et désert, France 2, France, 2008 (90 min).
- Seguendo le lampade. Tracce visive di vita mineraria*, Felice Tiragallo, Comune di Carbonia, Centro Italiano della Cultura del Carbone, Italia, 2008 (100 min).
- The Wedding Camels*, David MacDougall and Judith MacDougall, Rice University Media Center, U.S.A., 1977 (108 min).
- Tourou et Bitti: les Tambours d'avant*, Jean Rouch, C.N.R.S., France, 1971, (10 min).

L'autore

Felice Tiragallo

È professore associato di discipline demoetnoantropologiche presso il Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari. Si occupa di mutamento culturale, di cultura materiale e di antropologia visuale. Ha collaborato a fondare e dirige il Laboratorio di Etnografia Visiva presso l'Università di Cagliari nell'ambito del quale ha compiuto numerose ricerche su diversi aspetti della cultura materiale in Sardegna, su storie di vita mineraria, eventi festivi e performance poetiche estemporanee, in testo e in video.

Fra le sue pubblicazioni: *Embodiment of the Gaze. Vision, Planning and Weaving between Filmic Ethnography and Cultural Technology*, 2007; *Restare paese. Per un'etnografia dello spopolamento in Sardegna*, 2008; *Antropometrie inquiete: immagini positiviste della Sardegna fra Ottocento e Novecento*, 2011; *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*, 2013; *Cercare il colore. La tintura naturale nella tessitura artigianale sarda in una prospettiva di mutamento culturale*, 2014.

Email: felice.tiragallo@unica.it

Un cieco profeta e una vedente bugiarda. Frontiere urbane nella Madrid di fine secolo (*Misericordia*, Benito Pérez Galdós, 1897)

Giovanni Cara

Due reietti in pellegrinaggio per le vie di una città *fin-de-siècle* come Madrid, dove rimbalza sonora l'eco della fabbrica, anche se diroccata in Spagna e camuffata con il primo Liberty d'ordinanza, sono un buon soggetto per il romanzo tardo-naturalista; se poi questi reietti sono proiezioni di altri emarginati letterari che convogliano esplicitamente la maggiore tradizione ispanica del romanzo aureo (la picaresca e Cervantes) e la letteratura biblica, è più che legittimo il sospetto di trovarsi dinanzi a un romanzo modernista che riflette su se stesso e addirittura proietta – per mano di uno scrittore laico, se non ateo – il mistero dell'atto creativo sul fondale dell'immaginario evangelico e inspiegabilmente miracoloso. I due personaggi, Benina e Almudena, sono una picara generosa, sola, bugiarda e in odore di santità e un arabo cieco, profeta, veggente e finanche lebbroso; i loro gesti e un vocabolario spurio costituiscono un sottocodice nella città verticale che, con tutte le sue frontiere, si sta configurando in epoca industriale, per quanto in Spagna tardivamente industriale e – ma questo lo possiamo valutare solo a posteriori – presto destinata a un nuovo sanguinoso soffocamento¹⁸⁸.

¹⁸⁸ L'evidenza di una decisa apertura modernista da parte di Galdós, con una certa presa di distanza rispetto al Naturalismo, continua a essere oggetto di perplessità. Il presente lavoro costituisce una seconda tappa dopo Cara 2012a a proposito di *Tristana*; una terza su *La incógnita* è in corso di stampa per la rivista "Portales", 14. Rilevo, qui solo brevemente, che nella tradizione critica ispanica si riscontra spesso un'incongrua

In apertura si possono fare due considerazioni a proposito di una doppia 'emarginazione' che Galdós e i suoi personaggi subirono, per la curiosità dell'autore pure teorica oltre che attiva verso la scrittura, nell'epoca in cui essa ancora – non solo in Spagna – cercava di farsi osservazione scientifica della realtà mentre emergevano istanze diverse e diffrazioni teoriche. Da una parte, nonostante i riconoscimenti ricevuti persino ai funerali nel 1920, pubblici e così sentiti, una strisciante emarginazione venata dello sprezzo col quale l'intelligenza modernista spagnola aveva guardato al lavoro dell'intellettuale canario; dall'altra, l'emarginazione dovuta al fraintendimento con cui, fino a Novecento inoltrato, la critica ha continuato a insistere sulla sua monolitica adesione al Realismo, peraltro dalla medesima critica confuso col Naturalismo, fino a misconoscere tutta la fase del decennio tra anni '80 e '90, quando Galdós rivisitò, discutendole senza rinnegarle, molte tra le sue precedenti convinzioni teoriche e sperimentò a fondo le variabili delle nuove ricerche che gli giungevano specialmente dal simbolismo e dalle correnti musicali, figurative e teatrali europee.

Pur se reinterpretandolo radicalmente, fu Luis Buñuel, dall'esilio francese e con la macchia del dissidente antifranchista, a riproporre all'attenzione generale Galdós, prima con *Nazarín* (1958) e poi con *Tristana* (1970). Il primo film – in pieno clima censorio della dittatura – non a caso fu traslocato in Messico anche nell'ambientazione, in fondo cogliendo il cristianesimo dolente e laico dell'originale, tanto da fare appaiare Buñuel al Bresson del *Diario di un curato di campagna* da parte di qualche critico (Abruzzese, Masi 1990: 99). Nel caso di *Tristana*, Buñuel «era fermamente intenzionato a girare il film in Spagna o a non girarlo affatto» e dovette momentaneamente accantonare il progetto perché la censura franchista, «memore dello scandalo provocato appena qualche anno prima da *Viridiana*», osteggiò il rilascio dei visti (*ivi*: 139).

Questi riferimenti galdosiani *ex post* non sono fini a sé stessi; la sua fortuna ottocentesca misconosciuta a distanza di pochi anni dalla sua morte e negata da una frangia intellettuale dei contemporanei pare una

oscillazione sinonimica tra Realismo e Naturalismo, quasi che si trattasse di fenomeni in tutto e per tutto sovrapponibili.

testimonianza clamorosa di un'assenza in certo senso volontaria della voce spagnola nell'Europa di fine secolo; ma il mio convincimento è che vi siano anche ragioni di storiografia letteraria novecentesca, in Italia dovute moltissimo a Benedetto Croce e al crocianesimo, che spennellò la letteratura spagnola relegandola al barocchismo, e in Spagna dovute anche a un proclama, "España es diferente", che non tardò a rimbalzare e tornare indietro sotto epiforma, tanto da consegnare al mondo la Spagna come un'immensa distesa "pagana" di "sangue e arena" e di "morte nel pomeriggio", preferibilmente alle cinque della sera. Insomma, parlare dei silenzi di Galdós offre l'occasione anche per parlare del silenzio su Galdós, e sulla tradizione che lo sorreggeva, molto diversa e più problematica rispetto a quella che Blasco Ibáñez rappresenta appunto in *Sangre y arena* (1908), e che poi tantissima iconografia hollywoodiana e alcuna letteratura nordamericana ha inesorabilmente consacrato o reso ipostatica¹⁸⁹.

Provinciale insulare, sradicato fin da giovane dalle origini dei confini coloniali (di cui mai parla nelle sue opere, se non indirettamente), con la macchia d'appartenere – come quasi tutti gli intellettuali dell'epoca "grande borghese" – alla medesima classe che intendeva criticare, Galdós è al contempo apocalittico e integrato, scomodissimo interprete autocritico di un mondo in cui – forse avrebbe detto Sciascia, pensando a un altro *affaire* simile a quelli cui, dall'avvento del giornalismo popolare fra cronaca nera e vergogna di Stato, lo stesso Galdós si era interessato – erano tutti implicati¹⁹⁰.

¹⁸⁹ I riferimenti sono all'ampia immagine sfocata che per lunghissimo tempo l'arte straniera ebbe della Spagna e la Spagna restituì di sé stessa, come di fronte a uno specchio deformante. «España es una deformación grotesca de la civilización europea», fa dire a Max Estrella Ramón del Valle Inclán in *Luces de bohemia* (1920-24). In particolare l'allusione alla "Spagna pagana" viene dal libro di Richard Wright, *Pagan Spain* (1957) dove, incredibilmente, l'autore di *Black boy* (1945) faceva sua la cultura *liberal* a stelle e strisce e opponeva i propri valori magnifici (*wasp?*) a quelli arretrati e oscuri della Spagna.

¹⁹⁰ Sull'ambiguità dell'espressione "grande borghese" che in particolare Asor Rosa 2001 adopera per riferirsi alla cultura di fine secolo mi sono soffermato in Cara 2007. Sull'importanza che, a fine Ottocento, ebbero clamorose vicende di cronaca e fatti scandalistici nell'artificio letterario e in particolare in Galdós, mi riferisco in particolare al caso de *La incógnita*, in cui l'autore gioca palesamente con gli "effetti di realtà" di un

Misericordia (1897) appartiene a questo periodo, quando Galdós guarda al proprio trascorso letterario, osserva la sua scrittura e s'incuriosisce – caso più unico che raro in Spagna nella sua generazione, per la pletora di realismi ramificati – dinanzi all'ondata modernista europea. In particolare, secondo la mia lettura, *Misericordia*, con *Tristana* (1892) e la trilogia romanzesca e teatrale di *La incógnita* e *Realidad* (1889-1892), rappresentano un vero e proprio *tour de force* per indagare, in pieno positivismo, lombrosianesimo, razionalismo letterario, le pieghe dell'inganno compositivo e dell'artificio artistico; sempre più inquieto, tale artificio, di fronte alle rutilanti prospettive tecniche che la fabbrica offriva mettendo in evidenza anche l'artefatto. Significativamente luogo di tutt'e tre le vicende è Madrid, città che va assumendo le prerogative della città tentacolare e alienante, già evocata nell'*Uomo della folla* di Poe (1840) o nel *Cigno* di Baudelaire (1860) e che prelude a tutta la vasta esperienza culminante nell'Espressionismo, tra Europa e America, nella metafora della *Metropolis* dantesca di Fritz Lang (1927) o della *Giungla della città* di Bertolt Brecht (1927). Certamente Madrid non è Barcellona, a fine Ottocento: però Galdós, intellettuale cosmopolita, giornalista tra le due Americhe, frequentatore assiduo delle periodiche Esposizioni Universali in giro per l'Europa, ha tutta la sensibilità che scaturisce dall'intertempo fra i gangli dell'anatomia occidentale.

Misericordia è un romanzo atipico: all'apparenza realista – secondo la vulgata tutt'ora spesso vigente – si organizza come un paradosso che travolge la medesima esperienza realista per restituire l'idea e il rovello della fine del romanzo naturalista, almeno 'fino al prossimo', a pensarla con Galdós; ossia appartiene a un'epoca in cui Galdós, attraversata una fase – quella francese, in particolare – guarda alla deriva schiettamente naturalista del realismo europeo e osserva le ferite che si aprono nel tessuto disomogeneo di arte e scienza. Si può dire che egli osserva lo scientismo razionalista conseguente alla frangia naturalista del Realismo mentre esso s'innesta nel culto progressista della fabbrica, della modernità che intende abbellirsi e coprirsi col fogliame intricato della nuova arte Liberty. Spazio

assassinio clamoroso per il quale, pur essendovi coinvolta la Madrid bene, viene cercato un capro espiatorio nel ventre molle degli emarginati.

privilegiato di tali contraddizioni, la città – spazio verticale del potere che glorifica le sue “magnifiche sorti e progressive” e contemporaneamente spazio orizzontale e infimo abitato dagli ultimi, dove si riversano i liquami e si nascondono gli scheletri – è un corpo malato da auscultare.

La vicenda, in breve, considerando che il romanzo è anche costruito ironicamente sulla tradizione letteraria spagnola: Benina è una picara che viene dai suburbi di Madrid e circola per i gironi infernali degli ultimi. Ciechi, paralitici, lebbrosi, menomati, rifiuti a elemosinare sulle scalinate di chiese ipocrite, intenti a conteggiare i lasciti delle generose famiglie di una borghesia tardiva come quella madrilenana di fine Ottocento. E appunto la narrazione si apre con la descrizione della chiesa di San Sebastián, ‘ouverture’ presto smentita dalla storia di una povera donna che s’inventa un santo mentore che alla fine appare ed è *un deus ex machina* inconsapevole che, in un finale ‘in crescendo’ mistico, risulta la materializzazione di un sogno, anche di un sogno letterario, quando le figure – utilizzo il termine in maniera poco innocente – divengono Mosè, Cristo o Maddalena e il luogo, sopra una discarica di Madrid, finisce per essere il monte Sinai o il pozzo di Sicar. Benina, sagomata sul terzo trattato del *Lazarillo de Tormes* – prototipo del romanzo picaresco – è benefattrice della sua padrona, doña Paca, caduta in disgrazia, per proteggere la quale si fa elemosinante e ladruncola, artista della menzogna, paziente ragioniera di conti che non tornano mai.

Benina è e si fa picara per aiutare doña Paca, vedova di un ricco militare appartenente, quindi, a una branca del più tradizionale e inquieto potentato spagnolo; la vicenda è esemplare e romanzescamente consueta: il marito potente muore e la vedova brucia il patrimonio, con la collaborazione di due figli ignavi e – forse – più europei della madre, nel loro modo di dissipare la fortuna di una piccola aristocrazia di potere quanto attardata. Mentre la casa si svuota del benessere che fu e la padrona si riduce a una cittadina costretta a chiacchierare con la sua domestica come con una sua pari, i figli affondano nel destino ineluttabile: una sposa l’epigono della piccina borghesia madrilenana, l’altro una sartina avveduta e carrierista, che presto si appropria dei beni familiari, li moltiplica senza averne alcun merito, caccia Benina e diventa padrona della casata.

Intanto Benina vagola per Madrid con Almudena, un cieco di colore d'incerta religione – musulmano, ebreo? – più giovane di lei e di lei innamorato.

Sulla figura di Almudena la critica si è concentrata solo di recente, pur essendo essa fondamentale e altamente simbolica, oltre che avere una funzione narrativa direi pari a quella di Cide Hamete nel *Chisciotte* di Cervantes, col quale condivide etnia, emarginazione, sottigliezza di vedute e misteriose capacità divinatorie, avendo pure dimensioni cristologiche che – tra storia e finzione – finiscono per influenzare l'una e l'altra¹⁹¹.

La storia di Almudena (Mordejai) ha in effetti una fonte storica: si tratta del libro di Rodrigo Soriano, *Moros y cristianos. Notas de viaje (1893-1894). La embajada de Martínez Campos*, che l'autore spedì in copia autografata a Galdós. Soriano era stato eletto con Galdós nelle Corti e della loro successiva amicizia possediamo documentazione¹⁹²; e mentre Soriano, come delegato per la negoziazione di un nuovo trattato col Marocco, nel '93 seguì in Africa il generale Martínez Campos alla fine della guerra africana, Galdós era stato il corrispondente dei medesimi avvenimenti per "La prensa" di Buenos Aires. Il libro di Soriano è un accurato resoconto della missione diplomatica, da Casablanca a Marrakesh e proprio alla capitale l'autore dedica ampio spazio nella descrizione di usi e costumi. Pur essendo, almeno in principio, rigidamente antisemita, Soriano rimane

¹⁹¹ Cervantes, nel tratteggiare le origini del falso 'vero' autore della storia – autore in realtà filtrato da un traduttore bilingue e infine reinterpretato dal narratore – inserisce una significativa distinzione tra le due lingue semitiche condannate, coi parlanti, dai decreti razziali dei centocinquant'anni compresi tra il tardo Quattrocento e il primo Seicento. Il brano (*Quijote*, I, 9) si inserisce fra l'altro nella cesura narratologica che la critica individua come cambio d'intenzione da parte dell'autore: da novella a romanzo, e da suggestione mutuata dalla tradizione del *romancero* (sp.) e del racconto popolare a quella propria del *romance* (ingl.) che va facendosi romanzo moderno. Il riferimento è ovviamente all'esordio di una composizione poetica anonima che fa il paio con l'interrogativo di fronte al quale è posto il lettore del *Chisciotte* («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», interrogativo così pieno di istanze metaletterarie e confronti tra generi narrativi (il romanzo cavalleresco con le sue certezze biografiche degli eroi).

¹⁹² Cfr. Chamberlin 1978 e Smith 1982. Sulle conoscenze e le curiosità di Galdós intorno alla cultura semitica, cfr. almeno Cohen 1973.

affascinato dal *melange* etnico della città e dalla ricchezza umana profondamente radicata nelle complesse origini semitiche. Un aneddoto in particolare ci riguarda, a proposito di *Misericordia*. Si tratta della storia di un ebreo di Marrakesh che sfruttava la moglie per farla prostituire con mori, cristiani e «lo stesso Lucifero se non disprezzasse gli ebrei». La storia di questa donna, che si chiama Rimna come la madre di Almudena, e del suo atipico marito, ha molti punti in comune con quella del loro *alter ego* letterario: tra gli altri, anche Almudena ha la prerogativa di potere mettersi in contatto con Samdai, re dell'oltretomba nel folclore ebraico; anche Almudena ha avuto la possibilità di chiedere a Samdai un dono: o un'immensa ricchezza o l'amore della propria vita; eppure, se il marito di Rimna ha chiesto la prima – in coerenza con lo stereotipo antisemita dell'avidità –, suo figlio letterario ha scelto l'amore ma, rimasto deluso e tradito, ha deciso di abbandonare l'Africa ed emigrare a Madrid. Tra l'altro, sia Almudena sia questo bizzarro marito scientemente cornuto, parlano una lingua franca che mescola pezzi di idiomi differenti.

Anche in questo caso emerge in controluce la sagoma di un antico fantasma, con cui la Spagna dovette fare i conti fin dalle proprie origini: l'alterità e la diversità, così profondamente radicate e persino incarnate in centinaia di famiglie i cui destini semitici – cristiani, arabi o ebraici – erano già scritti e intrecciati grazie a secoli di convivenza. Il fantasma con cui fare i conti, Almudena, con il suo idioletto meticcio, è l'ennesima rappresentazione del viaggio di perenne andata e ritorno che si dette tra le sponde europea e africana, tra fughe, esili, pirateria e prigionia. E Galdós, ancora una volta attraverso una strategia cervantina, fa emergere dentro la finzione la consistenza di un dettaglio storico – il diario di Soriano – o, per meglio dire, piega "l'effetto di realtà" in funzione della menzogna letteraria, filtrata dall'esperienza autobiografica. E, come per Cervantes, è proprio insieme la limitazione della lingua e la capacità di colmare i silenzi e l'incomprensione che determina la differenza e fa sì che il viaggio tra le due sponde possa risultare meno burrascoso di quanto gli interdetti del sentire comune prevedesse. Cervantes

a la mérite de porter le premier à la scène le monde turco-barbaresque avec un tel luxe de détails et de mise en scène qu'il a attiré

l'attention sur un source d'inspiration que les *romances nuevos* laissaient mal deviner et enfermaient, de toute façon, dans les limites de la fiction morisque (Mas 1967: 296).

Pur senza giungere all'estremo delle seguenti parole di Panizza, certamente Cervantes, contro ogni aristotelismo d'epoca, precorre nel tempo la strategia narratologica della manifesta interpolazione di individuale storico e universale poetico:

No resultará atrevido afirmar que todo lo 'turquesco' en la obra cervantina puede considerarse auténticamente autobiográfico y constituye un mundo complejo de creación artística que hace del ilustre escritor, entre otras cosas, un 'maestro de la novela histórica contemporánea' (Panizza 2000: 8)¹⁹³.

Dietro Almudena, Galdós, laico e al contempo sostenitore della libertà di scelta religiosa, alla luce della centenaria storia spagnola di scontri e integrazione fra le tre storiche religioni semitiche, alza una quinta intertestuale ulteriore: Almudena si chiama infatti anche Mordechai (o Mardocheo), nome biblico dall'etimologia tanto complessa quanto significativa ("deposito di grano"; "cittadella"; "servitore di Dio"), evocato nel Vecchio Testamento (*Ester*, 2, 5-6; *Sara*) e considerato profeta nella tradizione talmudica.

Completando e riassumendo: Mordechai Almudena è cieco, veggente, spiritista, pieno di effetti di realtà, letteratura e scrittura biblica, elemosinante, compagno di sortite e sventure di Benina, abitante della Madrid emarginata e orizzontale di fine Ottocento; è in grado di entrare in contatto con gl'inferi, non senza avere fumato una buona dose di hascisc e, più giovane di lei, s'innamora di Benina. Per Benina s'impegna a chiedere a Samdai il tesoro in grado di rimettere in asse le fortune dissestate della famiglia di doña Paca, finendo per ottenerle a discapito della stessa Benina a causa dell'egoismo della padrona. Almudena fa tutto da sé: cucina, lava, stira, è dotato di bontà e insieme è collerico; cita il *Deuteronomio* (6, 4-9:

¹⁹³ L'autrice cita espressamente González López 1972.

«Ascolta Israele, il Signore è il nostro Dio, il Signore è uno solo») ma anche riformula il lamento di Maometto («C'è un solo Dio e Allah è il suo nome»).

Sul finale, che pare un piano sequenza pasoliniano, quando Benina sceglie di restare con Almudena che, afflitto dalla lebbra, vive nei suburbi di Madrid, il cieco profeta è oramai solo un testimone – proprio in senso biblico – e un apostolo della grandezza messianica di questa piccola donna che assume su di sé le necessità di tutta Madrid: della piccola aristocrazia fallita di doña Paca, di quella già sepolta in fondo a una scala di Frasquito da Ponte, della piccineria piccolo borghese in Spagna appena nascente e piena dei vizi che Galdós vedeva oramai in tutte le classi e cercava di vedere emendate attraverso proprio le frange emarginate.

L'immagine a cui faccio riferimento – nel viavai di poveracci e sciancati intorno alla discarica dove vive Almudena e che pare la quinta di un viaggio dantesco che Benina fa per trovare l'amico lebbroso – è oramai liminale in termini narrativi e metapoetici: Benina ritrova il compagno di elemosina che – come straniato, oramai fuori di sé – sta sopra un cumulo d'immondezza come di fronte al monte Sinai. Ma prima di arrivare presso la catapecchia dove vive il suo amico, Benina deve compiere – significativamente – tre tentativi e dunque fare tre 'uscite', che corrispondono al triplice viaggio di don Chisciotte prima di tornare definitivamente a casa e, ovviamente, rimandano alla pervasiva presenza della triade nella numerologia sacra, in particolare evangelica.

Quando Almudena vede Benina avvicinarsi e risalire il monte di discarica, il suo immaginario è ancora biblico ed ebraico: come dire, prima della rivelazione. La sua liturgia è fondata su quella del benvenuto al *Shabbat*, che inizia col *Cantico dei cantici* e si completa con una selezione dai *Salmi*¹⁹⁴. Almudena è Mosè e Benina Cristo che salva Lazzaro, il lebbroso, dalla morte della periferia urbana per vivere con lui nella capannaccia, tra i rifiuti, come dentro la grotta da dove risorgere.

Tutta la sequenza finale è profetica e del tutto antinaturalistica, detto in termini di dichiarazione di poetica. Juliana, preoccupata per i figli a causa di una malattia di sua totale invenzione, si rivolge a Benina e la cerca

¹⁹⁴ Tra tutti cfr. *Isaia*, 52, 2 - 60, 21, in cui il popolo d'Israele vive presso una città in rovina, in attesa della redenzione di Dio.

– dopo averla cacciata dalla Madrid bene – presso la discarica dove vive con Almudena:

- ...usted, usted sola, me puede curar.
- ¿Cómo?
- Diciéndome que no debo creer que se mueren los niños..., mandándome que no lo crea.
- ¿Yo?
- Si usted me lo afirma, lo creeré, y me curaré de esta maldita idea... Porque... lo digo claro: yo he pecado, yo soy muy mala...
- Pues hija, bien fácil es curarte. Yo te digo que tus niños no se mueren, que tus hijos están sanos y robustos.
- ¿Ve usted?... La alegría que me da es señal de que usted sabe lo que dice... Nina, Nina, es usted una santa.
- Yo no soy santa. Pero tus niños están buenos y no padecen ningún mal... No llores..., y ahora vete a tu casa, y no vuelves a pecar.

Parole, queste, con cui la vicenda si conclude; straordinario finale profetico che allude all'episodio di Cristo con la prostituta presso il pozzo di Sicar ed echeggia tutti i finali galdosiani per i romanzi in questa sua fase: la sospensione di verità in *Tristana* (1892) o la verità preclusa nell'*Incógnita* (1888), romanzo satanico che rinasce dai vapori dell'aglio per diventare un ossimoro e ribaltarsi in un altro romanzo (*Realidad*, 1889) e in un'opera omonima di teatro, arte mimetica per eccellenza.

Ma Almudena e Benina condividono un dono che, dal punto di vista della narrazione, è strettamente speculativo e consiste nel rovello galdosiano di questi anni, quando l'autore va riflettendo sulla scrittura realista mettendola in discussione. Entrambi, Benina e Almudena, finiscono per evocare due entità risolutive per il romanzo: un'eredità e un benefattore. Tutt'e due le entità nascono da una specie di patto con la menzogna – un patto letterario – che finisce per rivelarsi più onesto e 'vero' dell'accordo iniziale tra scrittore e lettore strettamente naturalista di fine Ottocento. Benina, pur di proteggere la sua padrona, s'inventa un benefattore – don Romualdo – che non esiste; Almudena, per amore di Benina, è disposto a stringere un nuovo patto con Samdai per chiedergli un tesoro, questa volta, invece che l'amore. Entrambi ottengono una

inspiegabile materializzazione: davvero don Romualdo compare come essere, come vera e propria creatura, e davvero il tesoro di Samdai si materializza come eredità da consegnarsi a doña Paca per intercessione di Benina. Don Romualdo in carne che consegna l'eredità (il tesoro) di Samdai alla famiglia fallimentare di doña Paca oramai governata dalla piccola borghesia perfettamente significata in Juliana è immagine contratta (e simbolista, non naturalista) di un'intera società sotto scacco. I desideri di due reietti si uniscono per salvare il destino di una famiglia piena di storia e di contraddizioni, ma non servono per salvarli e anzi li condannano a una nuova emarginazione, un esilio moderno dalla città verticale, tra i rifiuti, nelle discariche. L'incontro salvifico – per tutti meno che per loro – fra Benina e Almudena avviene verso fine romanzo (capp. XVII ss.), quando Almudena, oramai segnato dalla lebbra, si è rifugiato in una capanna presso un mucchio di spazzatura; Benina, durante il triplice viaggio lungo le traiettorie della Madrid orizzontale – quella reietta – lo raggiunge scalando l'immondezzaio e scivolando mentre le scorie cadono dietro di lei; ha incontrato monchi, zoppi, menomati, deformati, tutta la corte dei miracoli della Madrid nascosta e ora guarda dal basso Almudena che l'accoglie come sopra il Sinai. In questa visionaria ricostruzione, il lebbroso e la santa, il Vecchio e il Nuovo Testamento si ricongiungono nel nome solo dell'amore, mentre le leggi, o la Legge, per il laico Galdós di fine secolo, si riattano a costo di riaprire ogni ferita della Spagna cattolica e coloniale.

Si evidenzia anche una ulteriore congruenza di segni che, in maniera centripeta, paiono confluire nel finale per sciogliere i misteri di questa inconsueta narrazione: tutto ruota intorno ai due macrosistemi che sono confusi nel titolo del romanzo. Da una parte si allude alla misericordia che è più evidente tra gli emarginati che nelle classi alte, e in tal caso prevale, per così dire, il Galdós politico; d'altra parte Misericordia è il nome dell'istituzione religiosa in qualche modo inventata da Benina e reale nel miracolo della menzogna che si rende vera, e allora emerge il Galdós scrittore. I due sistemi combaciano nel finale, quando i due mondi della piccola borghesia in ascesa e degli ultimi destinati a rimanere tali per l'ipocrisia dei primi s'incontrano a parti invertite, quando Juliana è costretta, suo malgrado, a chinare il capo davanti a Benina. La coerenza poetica di questo minuetto è garantita dal doppio riferimento evangelico,

e più precisamente gnostico e giovanneo, là dove il doppio perdono-resurrezione si scontra col perbenismo ipocrita storicamente rappresentato con farisei, scribi e sacerdoti del tempio, cioè nell'autorità costituita, livida e compatta contro la rivoluzione. In *Giovanni*, 4,1-42 e 11,1-44, a margine rispettivamente dell'episodio della prostituta e della resurrezione di Lazzaro, è esattamente questa componente sociale a trarre opportune conclusioni circa la pericolosità del Cristo, fino a decretarne persino l'eliminazione fisica (*Gv*, 11, 45-54).

In un passaggio bellissimo e sornione dell'incontro fra il cristiano Sancho Panza e l'arabo Ricote – di cui ho parlato nel precedente incontro di *Xenoi*¹⁹⁵, l'arabo esule afferma, parlando di moglie e figlia e superando nelle sue riflessioni ogni abilità governativa tanto da fare impallidire le manovre di recentissima memoria: «Quel che non riesco a capire è come mai mia moglie e mia figlia siano andate piuttosto in Berberia che in Francia, dove almeno potevano seguitare a vivere da cristiane»: come a dire: “non riesco a capire perché Benina non abbia accettato il compromesso con Juliana e abbia deciso di vivere con un lebbroso”, per quanto il lebbroso si chiami Lazzaro e sia predestinato per la resurrezione.

Bibliografia

- Abruzzese, Masi 1990 = A. Abruzzese, S. Masi, *I film di Luis Buñuel*, Gremese, Roma 1990.
- Cara 2012a = G. Cara, *Il romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós: Tristana (1892) e l'urgenza del Modernismo*, “Orillas”, 1, 2012 (orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/08Cara_arribos.pdf).
- Cara 2012b = G. Cara, *L'ebbrezza dell'incontro: Sancho, Ricote e la frontiera (Quijote, II, 54)*, in A. Cannas, T. Cossu, M. Giuman (a cura di), *Xenoi. Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni*, Liguori, Napoli 2012, pp. 199-208.

¹⁹⁵ Cara 2012b.

- Chamberlin 1978 = V. A. Chamberlin, *The importance of Rodrigo Soriano's Moros y cristianos in the creation of Misericordia*, "Anales galdosianos", XIII, 1978, pp. 105-109.
- Cohen 1973 = S. E. Cohen, *Almudena and the Jewish theme in Misericordia*, "Anales galdosianos", VIII, 1973, pp. 51-61.
- González López 1972 = E. González López, *Cervantes, maestro de la novela histórica contemporánea: La Historia del Cautivo*, in *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid 1972, pp. 179-187.
- Mas 1967 = A. Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, Centre de Recherches hispaniques, Paris 1967.
- Panizza 2000 = E. Panizza, *Léxico exótico glosado en autobiografías de cautivos españoles (siglos XVI-XVII)*, Cleup, Padova 2000.
- Smith 1982 = P. C. Smith, *Rodrigo Sorianos and Galdós: an uncharted friendship*, in R. Johnson, P. Smith (eds.), *Studies in honor of José Rubia Barcia*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska 1982, pp. 187-202.

L'autore

Giovanni Cara

È ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università di Padova. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano, con Anna Bognolo e Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, collana "l'Europa delle corti", Bulzoni, Roma 2013; studio e traduzione del *Condenado por desconfiado (Dannato perché incredulo)* in Maria Grazia Profeti (coordinatrice), Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. I, Classici della letteratura europea, Milano Bompiani, 2014.

Email: giovanni.cara@unipd.it

Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani¹⁹⁶

Gian Luca Grassigli

«Tutti dobbiamo pur sempre cominciare così, uomini che non conoscevano donna, donne che non conoscevano uomo, un giorno chi lo sapeva ha insegnato, chi non sapeva ha imparato, Vuoi insegnarmi tu, Perché tu debba ringraziarmi di nuovo, In tal modo, non cesserò mai di ringraziarti, E io non finirò mai di insegnarti. [...] eccomi qui, a letto con un uomo, come molte altre volte, ma adesso innamorata e senza età».

José Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*

Tra le svariate possibilità offerte dalla letteratura antica ho scelto di affrontare secondo una prospettiva comparatistica tre episodi delle *Metamorfosi* ovidiane, diversi tra loro eppure tutti destinati a porsi inevitabilmente al di là, o al di qua, di un'immaginaria frontiera sonora, considerata quale spazio possibile dell'usuale forma del dialogo. La fragilità della parola e la significatività della sua mancanza possono aiutarci a riflettere in senso tecnico, e in verità un poco freddo, sui meccanismi di costruzione del femminile e del maschile e il loro inevitabile fluire reciproco nel contesto culturale del mondo ovidiano, e in modo più intenso, ma forse meno oggettivo, sulla passione del poeta per gli incontri

¹⁹⁶ A chi mi ha accompagnato a riaprire le pagine di Saramago.

declinanti verso una forma assolutamente irregolare¹⁹⁷. La fragilità della parola, inoltre, induce a ripensare la parola stessa. In ogni caso l'inadeguatezza della parola inquieta, se disegnata da Ovidio, e ancor di più turba, lo stesso Ovidio direi, l'idea che possa esistere così sovente chi non abbia bisogno di reggersi alla parola dell'altro.

Premessa (non sempre pertinente)

Per quanto, come una letteratura ormai cospicua ha dimostrato, la dimensione strutturante il rapporto sociale nel mondo antico occidentale fosse quella della visualità, l'antichità è indubbiamente un mondo sonoro. La performance arcaica della lamentazione funebre, l'importanza per noi sconosciuta della danza, come momento sia della cerimonialità sociale (sacra, guerriera e così via) sia di una comunicazione di tipo teatrale, o ancora la funzione magico-religiosa della sonorità, sono tutte espressioni evidenti dell'importanza della dimensione sonora.

Già dalle situazioni esemplari appena citate risulta manifesto che ci si può trovare di fronte a una sonorità compiuta in sé, quale ad esempio l'efficacia sonora conchiusa di certe formule magiche, sia di una sonorità che si accompagna indissolubilmente a un fatto visivo, quale la danza evidentemente o appunto la lamentazione funebre.

Allo stesso modo l'attitudine guerriera per eccellenza di un eroe così come di un dio appare percettibile sia alla vista, mediante una connotazione di sfolgorante luminosità fuori dall'ordinario, al punto da apparire il soggetto una «meraviglia a vedersi», sia all'udito, tramite una connotazione sonora altrettanto eccezionale, al punto che si è potuto parlare di un dio in armi come di una "macchina sonora" (Menichetti 2009 e 2012).

Anche in questi casi, dunque, visualità e sonorità vanno insieme, acquisendo entrambe una forma speciale, individuata da un carattere

¹⁹⁷ «Nulla in questo poema sembra interessare più dell'anomalo», Barchiesi 2005: CXXXV; sull'idea del carattere instabile dell'identità individuale nel poema, e quindi direi anche della sua tendenza alla "irregolarità", torna spesso Segal 2005.

assolutamente eccezionale, funzionali all'espressione appunto di una presenza sovrumana.

Le situazioni appena esaminate servono per mostrare come le due dimensioni non solo concorrano insieme semplicemente, ma anche come in taluni casi sia difficile stabilire un confine tra loro, ossia distinguerle in maniera nitida, poiché il senso dell'una si definisce insieme a quello dell'altra. M. L. Catoni ha messo in luce alcuni anni fa come il termine *schema*, che scivola nel suo ampio raggio semantico in diversi settori dell'universo greco, e che possiamo tradurre anche col termine 'figura', abbia verosimilmente trovato origine nell'ambito della danza, e quindi dal nostro punto di vista in una *performance* che unisce sonorità a visualità, ma con decisa preminenza di quest'ultima, per poi giungere nelle sue migrazioni a indicare anche il concetto di figura retorica, e quindi investire un'altra situazione performante, quella del discorso pronunciato, in cui tuttavia a prevalere è di certo la dimensione sonora¹⁹⁸.

Un passaggio importante, sempre intorno al carattere mobile e in qualche modo rinegoziabile di volta in volta tra le due dimensioni, è proposto da una considerazione di Luciano, in un passo della sua opera intitolata, appunto, *La danza* (35): «[la danza] non è lontano dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne l'euritmia al punto che in nulla, né Fidia, né Apelle sembrano superarla».

Verrebbe da pensare, pertanto, che la presenza della mobilità, e quindi della sonorità, sia ciò per cui Luciano possa assegnare un grado di perfezione maggiore alla danza rispetto alle arti figurative. Anzi, si potrebbe dire che la pittura e la scultura siano date dalla danza meno il movimento e quindi la sonorità. Non sarebbe, tuttavia, corretto in senso stretto. Credo, infatti, che Luciano volesse dire piuttosto che l'impressione complessiva di armonia che suggerisce la danza può essere superiore a quella indotta da pittura e scultura. Il suono, dunque, in questo caso la musica, parrebbe completare la sequenza di figure, di *schemata* appunto, di cui è fatta la danza, venendo dunque a significare che solo con il concorso del sonoro il visivo può raggiungere il massimo di euritmia.

¹⁹⁸ Catoni 2005; vd. anche le discussioni di C. Franzoni, in Battini, Settis, Saladino, Franzoni 2006, e di Grassigli 2006.

Queste considerazioni iniziali, per quanto appena accennate, mi sono parse inevitabili per introdurre una prospettiva d'indagine complessiva all'interno della quale si svolge, occupando uno spazio molto più puntuale, il mio discorso¹⁹⁹. Prima di abbandonare questa prospettiva generale, vorrei tuttavia ricordare la celebre considerazione winckelmanniana che individua nella "nobile semplicità" e soprattutto dal nostro punto di vista nella "grandezza silenziosa" la caratteristica generale dei capolavori della greicità.

Il silenzio, ossia la rimozione della dimensione sonora, sarebbe dunque una delle caratteristiche fondanti la bellezza dell'arte antica. Winckelmann collega poi il silenzio all'idea di superamento delle passioni, alla capacità di comporre in un armonico equilibrio. In questa sede ha un suo rilievo, mi pare, il fatto che l'armonia interiore non venga messa in relazione con un'armonia sonora, bensì con l'assenza del sonoro medesimo.

Il problema, va da sé, pretende una prospettiva e quindi uno spazio molto più ampio di un intervento a un convegno. La riflessione di Winckelmann, tuttavia, serve a riflettere sulla distanza non sempre considerata e non sempre misurabile tra contesti storici così terribilmente diversi, ben evidente nel momento in cui ci si ponga in relazione a fenomeni culturali così complessi quali quelli della percezione e della funzione del sonoro.

¹⁹⁹ Rimarrebbe da porre, e da affrontare, una questione molto più ampia e, mi pare, fondamentale, ossia se la sonorità avesse un ruolo, ovvero venisse accolta, nella produzione artistica visiva dell'antichità e dunque se fosse esistito un modo attraverso cui l'antichità poteva rappresentare il suono e soprattutto se fosse presente la necessità di includere la dimensione sonora nella produzione visiva nel mondo antico. Questioni che evidentemente richiedono ben altro spazio e ben altra riflessione.

Premessa (pertinente)

Abbandonando le questioni generali, mi rivolgerò a Ovidio, e in particolare a tre incontri, che egli non solo declina verso forme non regolari di uso della parola e dunque del sonoro, ma nei quali sonorità e visualità faticano a scindere i loro confini. Naturalmente affrontare situazioni legate alla parola non significa di per sé dare importanza alla dimensione della sonorità. Anzi, più la parola è in se stessa significativa, meno il suono si definisce nella sua importanza. Nei tre casi che affronterò, invece, la dimensione del suono, quando non sopravanza, almeno concorre in maniera decisiva ad assegnare senso alla parola. Diversamente, il visivo tende a delinarsi come una dimensione per nulla complementare rispetto al sonoro; anzi, la preminenza dell'uno o dell'altro, che funzionano piuttosto in concorrenza, determina l'esito e forse la natura degli incontri tra gli individui.

Per concludere, ho cercato di mettere in relazione, o almeno in sequenza, tre casi, ossia tre storie ovidiane, tutte raccontate con grande forza visiva, in cui il suono – ovvero la sua mancanza – gioca un ruolo decisivo fin nei meccanismi identitari, sia pure in maniera molto diversa tra la costruzione del maschile e quella del femminile. Non si mancherà di cogliere che, così come la dimensione della visualità viene declinata in varie maniere nel poema, allo stesso modo la dimensione del sonoro mostra di poter vivere in sfumature simili in apparenza, ma profondamente diverse tra loro. Senza nulla togliere alla categoria della corporeità, certamente la più perlustrata dalla letteratura recente sul poema²⁰⁰, credo possa essere di un qualche interesse la sua intersezione con quella della sonorità o della sua mancanza. Non stupirà, del resto, il fatto che in un poema arpeggiato intorno al carattere mutevole e instabile dell'identità individuale, esplicitato non solo dal processo metamorfico in quanto tale, ma anche dal potenziale carattere illusorio del visivo e della

²⁰⁰ Non è un caso che la fondamentale edizione delle *Metamorfosi* curata da Alessandro Barchiesi per i tipi della Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori, abbia come saggio introduttivo il lavoro di Ch. Segal intitolato *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*.

sua segreta attitudine all'inganno, anche il sonoro da luogo di un possibile incontro può trasformarsi all'istante nell'assenza dell'incontro.

Eco, naturalmente

Il primo caso, va da sé, è quello di Eco, o meglio di Eco e Narciso, dato che, almeno da Ovidio in poi, non si dà l'uno senza l'altra²⁰¹. Nella narrazione delle *Metamorfosi*, la storia comincia con la caratterizzazione di Narciso come di un giovane che disprezza qualunque tipo di rapporto amoroso, con i maschi così come con le femmine²⁰². Vedremo che il disprezzo per le femmine è uno stato d'animo, chiamiamolo così, che mette in relazione diretta i tre protagonisti maschili delle storie che affronteremo.

Mentre Narciso sta cacciando, è visto da Eco. La situazione è esplicitamente e senza alcun indugio calata nel visivo, ma nello stesso tempo Ovidio, fin da subito, ne delinea la complessità, introducendo in maniera potente, e in un certo senso inesatta, la dimensione della sonorità:

*aspicit [hunc trepidos agitantem in retia ceruos]
uocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo (Ov. Met. 3, 356-358).*

Mentre spinge nelle reti dei cervi tremanti, lo vede
Eco, la ninfa fatta di voce. Se c'è chi parla non sa trattenersi,
né può parlare per prima, ma ridice, Eco la ri-sonante.

Ovidio, dunque, presenta immediatamente uno degli elementi che designano la particolarità di questo episodio. Infatti la vicenda, anche se come tutte le storie d'amore inizia nella dimensione del visivo, *aspicit* appunto, perché è dallo sguardo che prendono origine le passioni, accoglie una protagonista definita come altro rispetto a questa dimensione, in

²⁰¹ Ho cercato di mostrare come l'invenzione del Narciso così come lo si è inteso comunemente in tutta la cultura europea successiva all'antichità dipenda sostanzialmente dall'invenzione ovidiana di Eco, in Grassigli 2009.

²⁰² La bibliografia su Narciso, non quella su Eco, è assai ampia; cito per due prospettive d'indagine diverse, che rimandano a diverse e ampie bibliografie Bettini, Pellizer 2003 e Colpo 2006. Importanti considerazioni in Barchiesi 2007: 175-207.

quanto *vocalis nymp̄ha*, ossia fatta di voce. Si tratta di un particolare così importante da indurre Ovidio a metterlo in campo prima del tempo, dato che, in verità, all'inizio della storia, per quanto implicata nel sonoro, Eco vive ancora nel visivo.

Non a caso Ovidio aggiunge subito dopo:

*Corpus adhuc Echo, non uox erat, et tamen usum
garrula non alium, quam nunc habet oris habebat,
reddere de multis ut uerba nouissima posset.* (Ov. Met. 3, 359-361)

Ma allora era corpo, non voce: facile di lingua,
ma costretta a farne l'uso di adesso,
non restituendo di frasi lunghissime che l'ultima parte.

Sonoro e visivo, dunque, agiscono insieme, ma non egualmente, dato che la ninfa è – insolitamente – sbilanciata verso la dimensione del sonoro. Ovidio insiste su questo, nonostante all'inizio della storia Eco non sia fatta di voce, non ancora almeno; infatti aggiunge che «allora era corpo». Dal nostro punto di vista è estremamente interessante che Ovidio stesso contrapponga le due dimensioni: *corpus [...] non vox*. Eco, dunque, ha in sé una sorta di disequilibrio, una sua instabilità strutturale, che le rende impossibile il collocarsi in maniera data in uno spazio comune alle due dimensioni.

Nel momento in cui Eco vede Narciso, prende a desiderarlo, proprio perché vive ancora in una dimensione sostanzialmente tattile, legata alla dimensione del vedere. Il suo legame peculiare con il sonoro dipende, contrariamente a quello che si può pensare normalmente, non dal fatto che sia costretta a parlare, quanto piuttosto dal fatto che non possa parlare, ossia – a causa di una punizione di Giunone – non possa scegliere cosa dire²⁰³. La ninfa, infatti, non può che ripetere semplicemente le ultime parole che ode, costretta a ridurre il linguaggio a un puro fenomeno sonoro.

In questo senso, nello sviluppo della storia, Eco vive come sdoppiata, un fatto che si ripercuote anche sulla sua definizione identitaria. La sua

²⁰³ Su Eco e la sua condizione, Barchiesi 2007: 180.

azione è guidata dal corpo, che desidera, generando passioni che ne dettano le azioni, al punto da adottare nel suo farsi cacciatrice un paradigma comportamentale maschile. Ma nello stesso tempo è limitata nel governo degli eventi, perché impedita nella possibilità del dire: non parla, solo risuona.

E l'incontro, anzi il mancato incontro tra Eco e Narciso è tutto giocato nella parziale negazione delle due dimensioni, sia quella visiva, sia quella sonora. Eco guarda, senza mostrarsi, il giovane cacciatore, che avvertendone la presenza, interroga a voce alta lo spazio circostante, nel tentativo di capire se vi sia qualcuno. Alle sue parole, che sono parole effettive, rispondono quelle di Eco, che sono solo suono. Tale mancato incontro nella dimensione della sonorità del discorso si accompagna alla diversa attitudine visiva dei due protagonisti: Eco è un corpo che, vedendo, desidera, ma teme di mostrarsi, mentre Narciso, che è un corpo fin da subito ostentato, teme piuttosto di vedere. Considerato altrimenti, siamo di fronte alla situazione un po' paradossale per cui Eco, che sarebbe fatta di suono, vive la passione del corpo, mentre Narciso, il cui corpo è al centro dello sguardo fin dall'inizio del racconto, pare non averlo il corpo, perché produce discorso, ma non vive passioni e, almeno dal punto di vista simbolico, non vede.

Il dramma si consuma quando, per la prima volta, Eco riesce a raggiungere la dimensione della parola, o almeno a sfiorarla, uscendo dalla nube di suoni distinti, ma involontari, che è costretta a produrre, e quindi a rendere possibile un piano d'incontro con Narciso. Ella infatti si scopre capace di dare voce al suo sentire, piegando la coazione a ripetere a cui è costretta a vantaggio dell'espressione del suo desiderio. Pur non potendo aggiungere nulla alle parole di Narciso, non essendo in grado di fatto d'intervenire in positivo sul discorso, agisce sul piano che le è proprio, vale a dire quello del suono, selezionando con abilità ciò che andrà a ripetere.

In questo modo l'*huc coeamus* di Narciso, ossia l'*incontriamoci*, che varrebbe l'esortazione a mostrarsi che il cacciatore formula, poco convinto in verità di volere un incontro, viene ripetuto incompleto da Eco, trasformandosi così in un festoso ed entusiasta *coeamus*, ossia *amiamoci*,

*facciamo l'amore*²⁰⁴. La ninfa, dunque, compie lo sforzo supremo, trasformando la coercizione ad agire nell'ambito del suono in capacità di un'espressione autonoma, in nome del corpo e della sua passione, che per Ovidio di fatto è amore²⁰⁵. In sostanza Eco riesce per un istante a conciliare le due dimensioni. Infatti, mentre pronuncia queste parole ella sbuca fuori dal bosco per abbracciare l'amato. La sua passione e la sua intelligenza le hanno consentito di costruire lo spazio in cui l'incontro sarebbe possibile.

Ma Narciso rifiuta sdegnato l'abbraccio. Proprio nel momento in cui Eco ha trovato un equilibrio possibile tra la dimensione sonora in cui è costretta e la dimensione del visibile in cui desidera, è disprezzata in ciò che è appena riuscita a far vivere, in quel corpo, che, davvero come un fiore, la sua passione è riuscita a fare finalmente sbocciare, quale mostra simbolicamente l'atto di uscire dal bosco, di svelare, offrendo, se stessa²⁰⁶.

Dice Ovidio che "il disprezzo la scaccia a nascondersi nel bosco". Il rifiuto dell'amato la induce a rinunciare ad esistere come corpo, la spinge di nuovo a rientrare nell'oscurità delle fronde, a serrare la corolla appena dischiusa. La metamorfosi, la perdita del corpo, ciò che la condurrà ad appartenere esclusivamente, ora sì, alla dimensione del sonoro, è la conseguenza del disprezzo che Narciso, in una nuova inversione di genere, esprime con acuminato ardore di vergine: «Meglio morire che fare l'amore con te» (Ov. *Met.* 3, 391).

L'orrido rifiuto costituisce la genesi della trasformazione:

[...] *Vox tantum atque ossa supersunt:
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
Inde latet silvis nulloque in monte videtur,
omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa* (Ov. *Met.* 3, 398-401).

²⁰⁴ Ov. *Met.* 3, 386-387; sulle strategie verbali messe in atto da Ovidio nell'ambito dell'episodio vd. Rosati 1983: 32 ss., Wills 1996: 346-347; cfr. Barchiesi 2007: 188 ss.

²⁰⁵ Che abbia ragione Ovidio è fuori di ogni dubbio, come mostra del resto il finale dell'episodio, in cui Eco assume in sé gli ultimi sospiri di Narciso, provando di essergli compagna almeno nella fine, cosa alla quale del resto egli rimane del tutto indifferente.

²⁰⁶ Ma la corporeità in Ovidio è il luogo del sentire, delle passioni così come dei sentimenti: «il corpo diventa il luogo per esibire emozioni e passioni, le quali agiscono sul corpo e attraverso di esse», Segal 2007: XXI.

Di lei non rimane che voce e ossa:
la voce non cambia, le ossa si fingono sasso, a quanto si narra.
Da allora si cela nei boschi: sui monti nessuno la vede,
ma tutti la sentono. In lei vive il suono²⁰⁷, o meglio «solo il suono vive
in lei».

L'esito triste della vicenda si concretizza nella contrapposizione assoluta tra le due dimensioni. Eco, rifiutata, è costretta a rinchiudersi nel sonoro, perdendo completamente i suoi tratti visivi, ormai priva di un solo motivo per cercare di trasformare il suono in parola. Narciso, al contrario, rimane vanamente circoscritto alla dimensione del visivo, al punto da perdersi nella contemplazione di una semplice immagine, per cui diviene inutile il suo tentativo d'incontrare il presunto altro nella parola.

La divergenza tra dimensione della sonorità e quella della visualità, che avevo sottolineato all'inizio, al termine della storia raggiunge il suo grado massimo, al punto da condurre alla scomparsa del corpo di Eco. Non si tratta di una contrapposizione necessaria e inevitabile in sé, bensì frutto dell'assurda determinazione di Narciso di rifiutare l'occasione dell'incontro. Egli, infatti, accetta la dimensione del sonoro in cui si svolge la prima e di fatto unica relazione con Eco, fintanto che la ninfa rimanda le sue parole. Non appena ella sposta il sonoro verso la parola e insieme verso uno spazio comune con il visivo, dando voce al proprio desiderio e dunque sfuggendo alla funzione di specchio sonoro di Narciso, egli rifiuta il nuovo luogo creato dall'intersezione delle due diverse dimensioni. L'unità di sonoro e visivo costruita dalla passione e dall'intelligenza di Eco viene mandata in frantumi.

Narciso, per parte sua, rimane prigioniero della dimensione visiva, impigliato in un'immagine che pare corpo, ma che non rispondendo alle sue parole, rifiutando quindi uno scambio sonoro, si rivela per ciò che è, ossia una mera immagine. Ciò che del resto egli era stato prima, per sua propria scelta, nei confronti di Eco. Questa mutilazione distinta, ma simmetrica, tra Eco e Narciso fa sì che il loro destino finale si saldi sia nella consunzione del corpo, sia nella comune espressione sonora. Come

²⁰⁷ Trad. L. Koch.

racconta Ovidio, Eco ripete, facendolo proprio, in un ultimo gesto d'amore, il suono dei singhiozzi di Narciso e il tonfo sordo dei colpi che il giovane, disperato si batte sul petto, fino anche lui ad annullarsi. Ma l'ultimo saluto di Narciso, l'ultimo *vale*, è ancora rivolto unicamente alla sua immagine muta.

Sussurrare l'addio: Euridice e Orfeo

Se con Eco, e Narciso, siamo nel campo di una sonorità per così dire di natura, ossia non ammaestrata, col lungo racconto di Orfeo ed Euridice, invece, ci spostiamo sul versante di un suono assolutamente consapevole, che insieme unisce l'efficacia comunicativa della parola alla capacità di muovere le emozioni della musica²⁰⁸. Inoltre il mutamento radicale della qualità della dimensione del sonoro implica anche un altrettanto radicale capovolgimento tra genere e sfere di pertinenza. In questo caso, infatti, il dominio del sonoro – e di un sonoro, come detto, elevato al massimo grado di strutturazione – si sposta tutto dalla parte del maschile. Anzi, potremmo dire, rimanendo circoscritti alle due storie, che nel momento in cui il sonoro è nel controllo del femminile, esso si definisce come fissato a un livello che precede il linguaggio, mentre quando al contrario è governato dal maschile, si sviluppa nelle forme di un linguaggio potenziato, quale quello dato dalla somma di parole e musica. Dunque, Eco ed Orfeo stanno ai margini opposti del segmento che definisce il dominio del sonoro.

Non c'è dubbio che Ovidio raccontando di Orfeo faccia in verità della metapoesia. Proprio grazie alla capacità di usare argomenti retoricamente convincenti e di commuovere, unendo la musica alle parole, Orfeo ottiene dagli dei degli inferi, profondamente toccati, così come tutte le creature infernali che lo stanno ad ascoltare, di avere restituita l'amata Euridice. Così amata da essere l'unica donna possibile nella sua vita. Il libro decimo delle *Metamorfosi* si apre proprio col canto di Orfeo, un suono che contrasta radicalmente, anzi che si pone come assolutamente oppositivo rispetto al

²⁰⁸ Sulla figura di Orfeo nelle *Metamorfosi* importanti considerazioni e ampia bibliografia in Reed 2013.

silenzio totale che caratterizza il regno dei morti²⁰⁹. Si ha qui un'interessante modalità d'interazione tra le due dimensioni. L'efficacia di Orfeo nel padroneggiare il sonoro ha come conseguenza un'innaturale ed eccezionale immobilità del visivo:

*Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.* (Ov. *Met.* 10, 40-44)

A tali parole, accompagnate dal suono della cetra,
piangevano le anime esangui: Tantalò non cercò di afferrare
l'acqua rifluente, la ruota di Issione s'arrestò esterrefatta,
gli uccelli si astennero dal fegato, le nipoti di Belo
deposero le brocche, e tu, Sisifo, sedesti sul tuo sasso²¹⁰.

Già in questo inizio il potere del sonoro nelle mani di Orfeo si definisce come una forza assoluta, capace di intervenire sul visivo e sul corporeo al punto da trasformarne l'andamento naturale: come per la durata del suo canto blocca il movimento perenne che caratterizza gli Inferi, così alla stessa maniera sulla terra metterà in movimento, attirando a sé, ciò che, come piante e alberi, non potrebbe altrimenti spostarsi.

La pienezza del sonoro del canto di Orfeo si oppone anche al "muto silenzio" nel quale i due amanti imboccano il sentiero per tornare tra i viventi: «Carpitur acclivis per muta silentia trames» (Ov. *Met.* 10, 53), «Si avviano nel più muto silenzio per un sentiero».

Tale "muto silenzio" pare quasi sottolineare quanto ci si trovi al di fuori ora del dominio di Orfeo; ma segna anche il corrispondente sonoro della distanza visiva che separa i due coniugi, che procedono separati,

²⁰⁹ Ov. *Met.* 10, 30: «[...] vastique silentia regni».

²¹⁰ Trad. G. Chiarini (userò la medesima traduzione per i passi seguenti, ove non diversamente specificato).

l'uno davanti e l'altra dietro²¹¹. Per quanto maestro della dimensione della sonorità, tuttavia, Orfeo non riesce a dominare quella del visivo. Egli, infatti, per eccesso di desiderio, *avidus videndi*, si voltò per guardare Euridice, venendo meno all'unica condizione posta dagli dei affinché la donna potesse tornare nel mondo dei vivi²¹². Così la silenziosa Euridice, che apparteneva esclusivamente alla dimensione del visivo, scompare, risucchiata indietro dalle forze inesorabili della volontà divina. Ed è proprio in questo attimo, nell'istante in cui svanisce anche dal dominio del visivo, che fa il suo momentaneo ingresso nel dominio del sonoro, pronunciando un flebile ed esitante "addio", che non certo casualmente: «[...] quod iam vix auribus ille / acciperet [...]» (Ov. *Met.* 10, 62 s.), «quasi non giunse alle orecchie di lui».

Con questo esile suono, con questo soffio, Euridice scompare, svanisce alla vista. Inversamente a ciò che era accaduto a Eco, che nel momento in cui riesce ad attingere alla parola finisce col perdere il corpo, Euridice raggiunge la parola nel momento in cui è destinata a perdere il corpo.

E, se in termini di efficacia, il suono coltivato e sapiente di Orfeo raggiunge una qualità incredibile, al punto da riottenere alla vita una persona, in maniera dunque contraria alla sonorità femminile e di natura di Eco, tuttavia tale incredibile efficacia viene annientata dalla sua intemperanza visiva. E il suono appena accennato di Euridice, quasi inudibile, non fa che sottolineare la dimensione maschile della sonorità vittoriosa.

La tragedia provocata involontariamente, ma improvvisamente da Orfeo, genera un ulteriore canto consolatore del poeta, quel canto capace di attirare attorno alla figura di Orfeo dapprima le ombre e poi via via una

²¹¹ Mi pare in qualche maniera interessante come l'idea di silenzio e in certo modo di lontananza che caratterizza l'uscita dagli Inferi della coppia, in verità la si ritrovi anche nel momento in cui essa si ricongiunge nuovamente e definitivamente nell'aldilà: «Qui, ora passeggiano insieme, ora appaiati, ora è lui, / Orfeo, a seguire, con lei che precede, ora è lui che precede, / e senza più rischi si volta a guardare la cara Euridice», Ov. *Met.* 11, 64-66 (trad. G. Chiarini).

²¹² Sulla condizione del non voltarsi indietro, cfr. Griffith 2001: 226-228.

lunga serie di piante e di oggetti. Accanto a un nuovo canto, tuttavia, la perdita di Euridice suscita anche in Orfeo l'avversione per ogni altra creatura femminile. L'incapacità d'interazione tra sonoro e visivo anche in questo caso è espressione di un'impossibilità di definire una relazione con l'altro.

Il canto che nasce dalla tristezza di Orfeo è lo stesso libro decimo delle *Metamorfosi*. Orfeo, dunque, diviene figura della voce di Ovidio. Il libro successivo inizia col protagonista ancora nell'atto di accompagnare la sua voce alla musica, quando un gruppo di baccanti lo avvista e s'infuria, per il disprezzo che Orfeo prova per le donne. E così un tirso colpisce, pur senza ferirla, la bocca del poeta. Le altre baccanti cominciano a lanciare sassi e altri tirsi, se non che, per quanto di materia inerte, tutti questi oggetti si fanno ammaliare dal suono del poeta, cadendo dinanzi a lui senza toccarlo:

*Cunctaque tela forent cantu mollitia, sed ingens
clamor et infrancto Berecynthia tibia cornu
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
obstrepere sono citharae; [...]* (Ov. *Met.* 11, 15-18)

Ogni proiettile sarebbe vinto dal canto, se il gran clamore e i flauti berecintii dalle canne traverse e i tamburelli e gli applausi e gli ululati bacchici non sovrastassero il suono della cetra.

Ci sarebbe naturalmente da fermarsi intorno a questa descrizione, che se inizia con l'opposizione tra musica apollinea e musica dionisiaca (Reed 2013: 305 s.) tra lira e flauto, termina poi in un passaggio digradante, che sempre più si allontana dalla musica e sempre più si avvicina al suono di natura, al rumore: dal flauto al tamburello, dal tamburello alle mani, dalle mani agli ululati. Questi ultimi suoni sovrastano il canto del poeta e, così facendo, ne annullano l'efficacia.

Ci troviamo, è evidente, nel pieno ed esclusivo dominio del sonoro. Ancora una volta la relazione di genere dà luogo alla contrapposizione tra un sonoro arcaico e barbarico, pre-linguistico, come era stato per Eco e ora

è per le baccanti, e un sonoro culturalmente strutturato, governato da Orfeo. Stavolta è quest'ultimo ad uscire sconfitto. Sovrastato dal clamore femminile, il canto poetico del musicista perde la sua forza, non è più udibile:

[...] *illo tempore primum*
inrita dicentem nec quidquam voce moventem (Ov. Met. 11, 39-40)

per la prima volta diceva
parole inefficaci, non riuscendo a incantare più nessuno

Ma proprio come Eco, la dimensione sonora è così parte strutturante di Orfeo, che anche dopo che il suo corpo è stato smembrato dalle Baccanti infuriate, ecco la sua lira continua a suonare, così come la sua lingua emette un triste lamento. Il dilaniamento del corpo, e quindi in qualche modo la sua sparizione, lascia spazio al canto.

Di un silenzioso amore: Pigmalione

Nel lungo canto di Orfeo che occupa l'intero libro decimo c'è spazio per una vicenda che c'interessa, poiché mostra alcuni elementi che ci consentono di collegarla agli episodi già considerati. Intanto si tratta di un incontro, anche questo giocato sui due piani del visivo e del sonoro. A differenza dei precedenti, tuttavia, ci troviamo di fronte a un incontro riuscito: nessun corpo scompare, nessuna morte è in attesa dietro a una svolta del racconto.

Per quanto non sia il punto di vista che interessa in questa sede, occorre dire che se Ovidio, scrivendo di Orfeo che canta, scrive in verità di se stesso, ancora più raffinata è l'operazione nel momento in cui Orfeo canta di Pigmalione che scolpisce, tessendo un evidente parallelo con la propria perizia di musicista e quindi costituendo un ulteriore riferimento alla capacità di Ovidio medesimo²¹³. Inoltre non si può fare a meno di sottolineare la sproporzione tra il successo della storia di Pigmalione nel

²¹³ Ancora molto importante sul ruolo dell'episodio di Pigmalione nelle *Metamorfosi* Barchiesi 1983.

mondo post-antico e la sua diffusione nel mondo classico, nel quale – per dire – non trova mai attestazione iconografica²¹⁴. Analogamente l'attenzione della letteratura antichistica supera di gran lunga il ruolo che la storia svolge nel poema: come non di rado accade, la narrazione ovidiana plasma una figura segnata da una stupefacente ricchezza simbolica.

Anche Pigmalione ha in disprezzo le donne. In particolare per i loro pessimi costumi, così che egli non vuole, o forse non può, innamorarsi di nessuna di esse. E allora, artista meraviglioso qual è, si innamora di un'immagine, di una statua eburnea, magnifica, che si è costruito.

Siamo evidentemente nel cuore della dimensione visiva e in una situazione assai prossima a quella di Narciso²¹⁵. Non solo tutto si gioca sulla capacità di vedere, ma per di più si tratta di vedere arte, vale a dire il bello assoluto. La statua infatti è così bella che nessuna fanciulla reale potrebbe eguagliarla, secondo una costante ovidiana, per cui il prodotto dell'arte è insuperabile in natura.

A differenza della storia di Narciso, manca il bisogno di un rapporto scandito nella sonorità, dato che Pigmalione parla alla statua, ma essa – partecipe esclusivamente del visivo – non ha alcuna necessità di rispondere. D'altra parte il vedere e poi il parlare e quindi il toccare di Pigmalione sono passi successivi che corrispondono al percorso della seduzione così come contemplato da Ovidio nella sua *Arte d'amare*²¹⁶.

Anche Pigmalione, come Narciso, si specchia e riconosce se stesso, ma lo fa in un'immagine che è altro da sé, frutto certo della sua capacità artistica²¹⁷, ma non dentro il proprio riflesso. Pigmalione, però, unisce in sé anche l'attitudine di Eco.

Così come fece la ninfa, infatti, alla vista della bellezza Pigmalione si accende di desiderio, al punto da iniziare un rapporto oltre che visivo anche sonoro e poi tattile con la statua stessa. Il desiderio di Pigmalione,

²¹⁴ Su tutto ciò vd. Stoichita 2008, in particolare 173 ss.

²¹⁵ Vd. ancora Barchiesi 1983; considerazioni importanti sulla relazione Narciso-Pigmalione in Agamben 2006.

²¹⁶ Cfr. Stoichita 2008: 32 s.

²¹⁷ Una riflessione sulla statua in quanto prodotto artistico di Pigmalione, Lenain 1999.

come del resto quello di Eco (ma anche di Narciso), ha bisogno di una corrispondenza. I suoi gesti di devozione assoluta, di dedizione totale alla ragazza eburnea non gli bastano più. Di qui la richiesta obliqua, deviata dal pudore, alla dea dell'amore e dell'eros di potere avere in moglie una donna simile alla ragazza d'avorio²¹⁸.

E quando Venere decide di soddisfare il desiderio di Pigmalione, egli, senza sapere, è come se la modellasse per la seconda volta:

*Admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat;
temptatum mollescit ebur positoque rigore
subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole (Ov. Met. 10, 282-284)*

Di nuovo la bacia, e con le mani le accarezza il petto:
l'avorio accarezzato si ammorbidisce, perduta la durezza
cede e si infossa sotto le dita, come la cera dell'Imetto.

Sotto il tocco innamorato ed appassionato delle sue dita, dunque, la statua vive. E alla fine di questa emozionata carezza, improvvisamente – dice Ovidio – la ragazza “corpus erat”. La statua, anzi ormai la donna, viene definita alla stessa maniera con cui Ovidio aveva presentato Eco. Il poeta fissa un'evidente equivalenza tra il corpo iniziale di Eco e il corpo appena sgorgato dalla statua plasmata da Pigmalione. In effetti, come il rifiuto di Narciso ha la forza crudele di sottrarre alla vita il corpo di Eco, così lo sguardo innamorato e desideroso di Pigmalione induce Venere ad assegnare un corpo vivo a chi fino a quel momento è stata solo figura. È evidente che la direzione salvifica o di condanna procede comunque dal maschile, né potrebbe essere diversamente in quel mondo. Ma Narciso e Orfeo da un lato, Pigmalione dall'altro, segnano due modelli molto diversi tra loro.

Ciò che disorienta nella narrazione di quest'ultimo incontro è il fatto che non c'è bisogno di una concordanza tra visivo e sonoro, dal momento che la donna non partecipa in alcuna maniera di questa dimensione. La statua divenuta donna non solo non parla, non produce nemmeno suoni.

²¹⁸ Ov. Met. 10, 257 s.

È così estranea alla dimensione della sonorità, che non ha nemmeno un nome. Non dice nulla, non fa nulla. Semplicemente alza gli occhi al cielo, vede il suo innamorato e comincia a vivere.

Una soluzione, un sogno romantico di Ovidio, se così si potesse dire, la forza di una passione reciproca che non ha bisogno altro che di se stessa: come Pigmalione si risolve nella vista di lei, così ella si ritrova nello sguardo di lui.

Bibliografia

- Agamben 2006 = G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2006.
- Barchiesi 1983 = A. Barchiesi, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983.
- Barchiesi 2005 = A. Barchiesi, *Introduzione*, in A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume I Libri I-II*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2005, pp. CV-CLXI.
- Barchiesi 2007 = A. Barchiesi, *Commento Libro Terzo*, in A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume II Libri III-IV*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2007, pp. 115-241.
- Battini, Settis, Saladino, Franzoni 2006 = M. Battini, S. Settis, V. Saladino, C. Franzoni, *A proposito di "Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica" di M. Luisa Catoni*, "Quaderni storici", 123, 2006, pp. 671-701.
- Bettini, Pellizer 2003 = M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso*, Einaudi, Torino 2003.
- Catoni 2005 = M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005.
- Colpo 2006 = I. Colpo, ...Quod non alter et alter eras. *Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana*, "Antenor. Miscellanea di studi di archeologia", 5, 2006, pp. 51-85.
- Grassigli 2006 = G.L. Grassigli, recensione a M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, "Annuario della Scuola

- Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente”, vol. 84, serie III, 6, 2, 2006, pp. 167-172.
- Grassigli 2009 = G. L. Grassigli, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, “Annali di Archeologia e Storia Antica”, 15-16, 2009, pp. 207-216.
- Griffith 2001 = R.D. Griffith, *Sailing to Elysium: Menelaus’ Afterlife (Odyssey 4.561–569) and Egyptian Religion*, “Phoenix”, LV, 2001, pp. 213-243.
- Lenain 1999 = Th. Lenain, *Le Corps de l’image*, “Art & Fact”, 18, 1999, pp. 29-36.
- Menichetti 2009 = M. Menichetti, *Le armi magiche della guerra e della seduzione. I modelli omerici*, “Incidenza dell’antico”, 7, 2009, pp. 137-157.
- Menichetti 2012 = M. Menichetti, *Magica arma (Ov., Met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative in Grecia*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Padova University Press, Padova 2012, pp. 65-72.
- Reed 2013 = J. D. Reed, *Commento Libro Decimo*, in J.D. Reed (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume V Libri X-XII*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2013, pp. 165-303.
- Rosati 1983 = G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983.
- Segal 2005 = Ch. Segal, *Il corpo e l’io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume I Libri I-II*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2005, pp. XVII-CI.
- Stoichita 2008 = V. I. Stoichita, *L’effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Droz, Genève 2008.
- Wills 1996 = J. Wills, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

L’autore

Gian Luca Grassigli

Professore associato presso il Dipartimento di lettere – lingue, letterature e civiltà antiche dell’Università degli Studi di Perugia. I suoi campi di indagine spaziano dall’analisi dei meccanismi di percezione della cultura

Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole

classica a ricerche esegetiche sui miti greci e romani fino ad arrivare a studi sulle forme e i modelli dell'urbanistica del mondo romano.

Email: gian.grassigli@unipg.it

La voce dell'uomo e la voce del cosmo. Percezione della dimensione sonora nella magia ellenistico-romana

Paolo Vitellozzi

L'aspetto performativo dei rituali magici antichi è da qualche tempo oggetto di attenzione da parte degli studiosi moderni, e recenti indagini effettuate sulla base delle testimonianze letterarie hanno messo in luce l'elevato grado di teatralità che doveva caratterizzare la *performance* rituale da parte degli esperti di magia operanti in epoca ellenistica e romana. Come si evince dalla lettura delle procedure tramandate dal *corpus* dei papiri magici in lingua greca (*PGM*), ciascuna *praxis* magica era il risultato di un processo creativo basato sul principio di *sympatheia*, nome con cui da Platone in poi è designato il concetto di affinità ontologica fra diverse manifestazioni dell'essere. Ogni rituale magico si basa dunque sulla cooperazione di più componenti scelte in nome della somiglianza di quelle che, agli occhi della religiosità e della filosofia antiche, dovevano esserne le virtù intrinseche: la *dynamis* magica che si riteneva dovesse scaturire dalla sinergia delle diverse componenti (pietre, piante, animali) era attivata dalla cooperazione fra l'immagine e la parola, spesso percepita nella sua duplice dimensione, grafica e sonora. Proprio sulla corrispondenza ontologica fra i suoni prodotti dalla voce umana, i numeri, le note musicali e il moto degli astri nel cosmo, su cui insiste la filosofia di matrice pitagorica, si basano molti dei rituali tramandati dalle *PGM*, i quali prevedono, da parte dell'esecutore, l'intonazione di lunghe sequenze vocaliche, la recitazione di parole magiche su cui si calcolano complesse equivalenze numeriche o addirittura la riproduzione dei suoni della natura, come il verso di alcuni animali sacri o l'esecuzione di sibili, fischi o schiocchi di labbra. Il significato religioso di queste prassi proprie della

magia di età imperiale, già sottolineato dagli studiosi del secolo passato, è oggi oggetto di moderne riflessioni sul fenomeno del 'magico' in età antica. Il tentativo di offrire un quadro aggiornato su alcuni aspetti della percezione della dimensione sonora nel ritualismo magico è l'obiettivo di questa relazione.

Come punto di partenza per spiegare il pensiero che fa da sfondo a una religiosità di questo genere, Patricia Cox Miller, autrice del fondamentale saggio *In Praise of Nonsense* (1986)²¹⁹, utilizza alcuni passi del testo noto come *Il tuono: mente perfetta*, facente parte del *corpus* di Nag Hammadi. Il testo contiene la rivelazione di una divinità suprema, la 'Mente Perfetta', che si manifesta attraverso il rumore del tuono: come nota la studiosa statunitense, l'idea che la rivelazione di un *Nous* perfetto avvenga attraverso il maestoso ma incomprensibile rombo del tuono, è da ricondursi alla nozione di una divinità che parla il linguaggio della natura, esprimendosi con l'enigma che rende impossibile la comprensione con mezzi umani. Per avvicinarsi alla Mente Perfetta, si deve abbandonare il *logos* per entrare nella sfera dell'antinomia, dove ha luogo la convergenza degli opposti e dove la parola si frantuma fino a divenire suono primordiale e infine silenzio. Il mistero della divinità è quindi un assordante silenzio, che frustra il desiderio umano di imbrigliare la verità nelle strutture dell'espressione verbale:

[...] ΔΝΟΚ
ΠΕΠCΩΤΜ̄ ΕΤ'ΩΗΠ' Ν̄ΟΥΟΝ
ΝΙΜ· Μ̄Ν ΠΩΔΧΕΕΤΕΜΔΥΨΕ-
ΜΔΖΤΕΜ̄ΜΟC· ΔΝΟΚΟΥΕΒΩ
ΕΜΔCΨΔΧΕ· ΔΥΩΝΔΨΕ
ΤΔΜ̄ΝΤ'ΖΔΖΝΨΔΧΕ·)

(*Il tuono: mente perfetta* 19, 21-25)²²⁰

Se le parole non possono cogliere la verità, esse possono tuttavia recarne l'eco. Sempre secondo quanto afferma Cox Miller (1986: 482), Plotino

²¹⁹ Cox Miller 1986. Sull'argomento cfr. anche Dornseiff 1922: 35-60; Frankfurter 1994; Janovitz 2002: 45-61.

²²⁰ Io sono ciò che ognuno può udire / e il discorso che non può essere compreso. / Io sono un muto che proprio non parla, e grande è la moltitudine delle mie parole.

sembra andare addirittura oltre questo concetto, fino ad affermare che il linguaggio stesso è espressione dell'essenza ultima della realtà:

Οὕτω τοι τὸ μὲν γενόμενον, ἢ οὐσία καὶ τὸ εἶναι, μίμησιν ἔχοντα ἐκ τῆς δυνάμεως αὐτοῦ ῥυέντα· ἢ δὲ ἰδοῦσα καὶ ἐπικινηθεῖσα τῶ θεάματι μιμουμένη ὃ εἶδεν ἔρρηξε φωνὴν τὴν 'ὄν' καὶ 'τὸ εἶναι' καὶ 'οὐσίαν' καὶ 'ἐστίαν'. Οὗτοι γὰρ οἱ φθόγγοι θέλουσι σημεῖναι τὴν ὑπόστασιν γεννηθέντος ὡδῖνι τοῦ φθεγγομένου ἀπομιμούμενοι, ὡς οἶόν τε αὐτοῖς, τὴν γένεσιν τοῦ ὄντος.

(Plot. 5.5 [32], 5)²²¹

In Plotino, come nel trattato *Il tuono, mente perfetta*, vi è l'idea che il linguaggio sia in stretta correlazione ontologica con la realtà di cui è espressione. Di conseguenza i singoli suoni (o fonemi) che costituiscono le parole altro non sono che l'essenza costitutiva del reale, come sembra confermare la rivelazione della *Mente Perfetta*:

ΔΝΟΚΠΕ
 ΠΡΑΝῆΤ'ΣΜΗ· ΔΥΩΤΕΣΜΗ
 ᾹΠΡΑΝ· ΔΝΟΚΠΕΠΣΗΜΕΙ-
 ΟΝᾹΠΣ'Ὶ ΔΙ· ΔΥΩΠΟΥΩΝῚ ΕΒΟΛ
 ᾹΤΔΙΖΕΡΕΣΙΣ

(*Il tuono: mente perfetta* 20, 31-34)²²²

La mente perfetta si identifica quindi non solo con le antinomie del linguaggio, ma con il linguaggio in sé stesso e, probabilmente, la rivelazione ultima della divinità consiste proprio nel processo linguistico che essa stessa usa per definirsi: tutto ciò corrisponde esattamente alla rivelazione veterotestamentaria: «In principio era il verbo».

²²¹ In questo modo la cosa che viene in essere e l'Essere stesso portano in sé una immagine, poiché sono emanazioni della potenza (*dynamis*) dell'Uno: e questa potenza vede e spinta da ciò che vede irrompe nel linguaggio: "On", "einai", "ousia", "hestia" [Esistente, Essere, Essenza, Hestia]. Questi suoni tendono a esprimere la natura essenziale dell'universo prodotta dallo sforzo di colui che la genera, e di rappresentare, così come possono i suoni, la genesi della realtà.

²²² Io sono il nome del suono / e il suono del nome. / Io sono il segno della lettera / e la destinazione della separazione.

HHH[H]HH[H]HHHHHHH/[HHH]HH[H]HOOOOOOOOO/[OOOOOOO]OOO
 OOOYYȲ/[YYYYY]YYYYYY[Y]/[YYYYYY]YEEEE[E]/[EEEEEE]E
 EEEEE[E]/[AAAAAAA]AAA[A]/[AAAAAA]

ΩΩ] Ω [ΩΩ]/[ΩΩΩΩΩΩ] ΩΩΩΩ[Ω]/[ΩΩΩΩΩΩ]

(*Vangelo degli Egiziani*, 53,12 – 54,19)

Sarebbe questo, spiega Patricia Cox Miller (1986: 483), il «segno della lettera» di cui si parla in *Tuono, mente perfetta*: il concetto di fondo che questi testi intendono comunicare è che l'espressione di un concetto che per definizione è inesprimibile non può prendere la forma del linguaggio verbale, che per natura è soggetto alle regole della logica umana. Ne consegue che la divinità suprema, che è inconoscibile, irrompe nel linguaggio dell'uomo non attraverso la sua categorizzazione razionale (la parola), ma attraverso gli elementi naturali e universali che la costituiscono, ovvero i suoni, e in modo particolare quelli vocalici: questi ultimi, in una prospettiva alfabetica di chiara matrice ellenocentrica, sono percepiti come fondamentali.

L'associazione del nome ineffabile della divinità suprema, spesso identificata con l'Aion universale e con il dio biblico, ai suoni delle vocali dell'alfabeto, ricorre sia nei testi copti²²⁴ che nei papiri magici greci. In *PGM IV*, 1167-1226 ad esempio, è presente una lunga invocazione alla divinità somma all'interno della quale il nome di Aion è seguito da una sequenza di vocali: il testo si conclude con un appello a un unico, grande dio (IAW/Yahweh) 'che risplende in Gerusalemme' e il cui nome si compone di trentatré variazioni della sequenza IAW per un totale di cento lettere. Le sette vocali dell'alfabeto greco ricorrono anche in *PGMI*, 1-42 dove, in sequenza crescente, costituiscono il nome magico dell'*Agathos Daimone*

²²⁴ Cfr. ad es. *Vangelo degli Egiziani* 78,16-79,5. Qui il nome segreto del vero essere, Aion supremo che è detto essere colui che contempla gli Eoni e risiede nel cuore dell'uomo, è invocato con una sequenza di sette vocali. Un altro testo copto, il *Discorso sull'ottava e la nona* (56, 14-25), pone in correlazione la l'essenza di Dio con quella dell'uomo attraverso le vocali.

devono essere iscritte formando due triangoli di ordine inverso²²⁵. Ripetute ciascuna sette volte, le vocali compaiono nel testo di un inno ad Apollo²²⁶.

Che questo procedimento voglia essere un tentativo di esprimere l'ineffabile è più che mai chiaro nel testo detto *Monade o l'Ottavo Libro di Mosé*, che insiste su questo concetto in modo esplicito:

κύριε, ἀπομιμοῦμαι ταῖς ζ' φωναῖς εἵελεθε καὶ ἐπάκουσόν μοι· α ε ε
η η η ι ι ι ο ο ο ο ο υ υ υ υ υ υ ω ω ω ω ω ω

(PGM XIII, 206-209)²²⁷

L'invocazione è seguita da un'ulteriore indicazione, in cui si raccomanda di invocare il "sacro nome" di ventisette lettere, un numero simbolico che simboleggia la totalità dei suoni pronunciabili dall'uomo.

Il termine tecnico ἀπομιμοῦμαι indica chiaramente che questo linguaggio alfabetico tenta di riprodurre (secondo il concetto platonico di imitazione) l'essenza del nome segreto del dio sommo: pronunciare il sacro nome è dunque entrare *in communione loquendi cum diis*.

È stato opportunamente sottolineato (Cox Miller 1986: 483) come le vocali dell'alfabeto siano percepite come una sorta o il punto di intersezione fra l'umano e il divino; parlare questo linguaggio non è solo invocare la divinità, ma è anche esplorare i più reconditi recessi della psiche umana, esattamente come si ritiene avvenga nella recitazione di un *mantra*: non è infatti casuale che i papiri raccomandino di pronunciare queste lunghe cantilene "sdraiati supini su una stuoia distesa sul pavimento"²²⁸. Le sequenze vocaliche sono un segmento dell'inno magico che si rivolge sia all'essenza del dio che a quella dell'uomo.

Sussiste inoltre la possibilità, ipotizzata da Morton Smith (1973: 232.) e dalla stessa Cox Miller (1986: 484-486), che anche San Paolo, quando si

²²⁵ Qualcosa di simile avviene anche in PGM V, 70-95. Anche qui, una sequenza vocalica crescente, unita alle variazioni del nome magico IAW, è iscritta in un triangolo nell'ambito di un rituale per punire un ladro.

²²⁶ PGM II, 98.

²²⁷ «O Signore, io ti rappresento fedelmente per mezzo delle sette vocali; vieni e ascoltami, a ee ēēē iiiii ooooo uuuuuu ōōōōōō».

²²⁸ PGM XIII, 700-705.

rivolge ai Corinzi, possa alludere a questo genere di comunicazione religiosa, quando prende posizione verso la glossolalia così come era praticata a Corinto: presso quella congregazione infatti, esisteva la convinzione che il mistero del regno si sarebbe manifestato sotto forma di glossolalia, quella lingua 'degli angeli' di cui le combinazioni vocaliche potrebbero voler essere una rappresentazione. Questo linguaggio magico-religioso, che la tradizione cristiana non esitò ad attribuire a Gesù stesso²²⁹, può essere messo in relazione, per Morton Smith (1973: 232), con la fenomenologia di quello che nella tradizione neotestamentaria è chiamato il dono delle lingue: sembra infatti alludere a questo San Paolo, quando afferma: «Chi parla le lingue non parla agli uomini, ma a Dio; difatti nessuno lo capisce, perché mosso dallo spirito proferisce parole misteriose» (*I Cor.* 14.2). Anche la sequenza vocalica sopra riportata, è preceduta nel papiro dall'*incipit* "Io invoco te, che circondi tutte le cose, io ti chiamo con ogni suono e linguaggio"²³⁰.

Paolo, che non depreca questa forma di comunicazione religiosa, ma anzi sembra volerla giustificare in *Rom.* 8, 26²³¹ quando parla dei «gemiti inesprimibili» attraverso i quali lo Spirito prende voce, teme però l'impatto negativo di questo linguaggio sui non iniziati e sui non credenti²³², e conclude che la preghiera estatica può essere usata solo se spiegata con la ragione. L'idea che questo linguaggio, che si riteneva provenire dallo Spirito, potesse essere ascoltato e spiegato ricorre anche nella *Pistis Sophia*²³³.

Qualunque opinione possa avere il lettore contemporaneo riguardo a questi tentativi di interpretazione in chiave simbolica, ciò che emerge è che

²²⁹ «Allora Gesù si fermò con i suoi discepoli presso le acque del fiume Oceano e pronunciò questa preghiera: 'ascoltami, o Padre mio, padre di tutte le creature, tu luce infinita: aeēiouō. iaō. aōi ōia'». *Pistis Sophia*, 136 (trad. it.).

²³⁰ PGM XIII, 698-699: 'ἐπικαλοῦμαι σε τὸν τὰ πάντα περιέχοντα, πάση φωνῇ καὶ πάση διαλέκτῳ'.

²³¹ "Così anche lo spirito viene in aiuto della nostra debolezza: poiché noi non sappiamo quello che ci conviene domandare, ma lo Spirito stesso intercede a favore nostro, con gemiti inesprimibili" (trad. it.).

²³² *I Cor.* 14, 16-23.

²³³ *Pistis Sophia*, 136.

per l'autore antico il linguaggio ispirato delle sequenze alfabetiche aveva un significato che poteva essere compreso: pienamente iniziato a questo linguaggio, Paolo mostra di avere rispetto per esso anche quando ne disciplina l'uso, assimilandolo alla follia profetica.

Per spiegare le modalità espressive proprie di questa forma di comunicazione religiosa, Patricia Cox Miller, muovendosi sul sentiero tracciato da Morton Smith, parla di destrutturazione del linguaggio per fini rituali e di religiosità iconoclasta (Cox Miller 1986: 486-495). Alla base vi è la nozione che, riducendo il linguaggio alla sua essenza costitutiva (e cioè il suono) e riportandolo alla sua forma più elementare attraverso la scomposizione e la ricomposizione attraverso variazioni non convenzionali (con un procedimento creativo che è stato paragonato a quello nella poesia *nonsense*), si possa riprodurre l'originaria forza creatrice della divinità: se vi è corrispondenza, come apprendeva sia dalla tradizione ebraica che dalla filosofia neoplatonica, fra l'essenza delle cose e i loro nomi, allora l'operazione linguistica della glossolalia ha il potere di emulare la creazione del mondo prima che questo prendesse una forma definita. Operando la destrutturazione del linguaggio ordinario, si vuole liberare l'essenza ultima della divinità, percepita come forza dinamica (δύναμις). Non sorprende quindi, che quando la parola è utilizzata in un contesto performativo come quello del rito religioso (o magico), la sua aura diventa divina, e quindi il nonsense assurge a suprema forma di comunicazione fra dio e l'uomo. Tutto ciò si vede chiaramente nelle numerose sperimentazioni glossolaliche che vediamo nei papiri magici, come anche negli amuleti in metallo o pietra²³⁴: esse sono per lo più incentrate su teonimo IAW, traslitterazione greca dell'ebraico IHWH, il più sacro tra i nomi di Dio. Questa operazione non solo ha un valore fonetico, perché le tre vocali che compongono questo nome coprono quasi per lo spettro del vocalismo umano (*alpha* aperta, *iota* e *omega* chiuse, rispettivamente anteriore e posteriore) ma ha soprattutto un contenuto

²³⁴ Sull'argomento: Ruelle 1889; Dornseiff 1922: 12-13, 35-38, 52-53; Bonner 1950: 12, 138, 186-187; PGM I, 13-19; PGM V, 81-89, Index: 286, Reg. XV, XIII 863-864; Philipp 1986: 22 note 79-81; Cox Miller 1986; Zwierlein-Diehl 1992: 66-67 n. 9; Mastrocinque 1998: 8-15; Michel 2004: 487 s.v. Vokale, Vokalreihen, Vokalkombination(en).

religioso: Iaweh infatti è il dio che crea la realtà attraverso il verbo e conferisce all'uomo la supremazia sulle creature che si concretizza nella capacità di dare ad esse un nome: egli inoltre, per punire la superbia umana, confonde il linguaggio.

Si immagina quindi che il dio sommo sia alla base della strutturazione e della destrutturazione del linguaggio, e questo è anche suggerito dalle frequenti invocazioni che i testi magici rivolgono a Hermes: emerge qui il concetto, ben presente nei papiri magici, dell'origine divina del linguaggio nella sua forma scritta, ben noto nell'immaginario greco attraverso il mito platonico dell'invenzione dell'alfabeto ad opera di Toth²³⁵.

Nel *Fedro* infatti, Socrate racconta di Toth che dona al faraone la scrittura, la quale a suo dire renderà gli uomini d'Egitto più saggi e migliorerà la loro memoria. Il faraone tuttavia non è d'accordo e dice che, se gli uomini apprendono la scrittura, essi non eserciteranno più la memoria facendo affidamento solo su ciò che hanno scritto, senza richiamare più alla mente le cose da dentro sé stessi, ma per mezzo di simboli esteriori. Socrate poi continua a esplorare il mistero della scrittura paragonandola alla pittura, e notando che, allo stesso modo in cui un dipinto sembra vivo, ma se lo si esamina rimane muto, la parola scritta è ancora più frustrante, poiché le lettere sembrano parlare al lettore come se avessero una propria intelligenza, ma se si chiede loro che cosa vogliano veramente dire, esse continuano a dire la stessa cosa per sempre. La parola scritta quindi imita la verità e se interrogata sul suo vero significato essa si perde, ma come un dipinto, il suo silenzio è in qualche modo iconico. È anche questo il retroterra filosofico che si cela dietro le sequenze alfabetiche presenti nelle invocazioni dei testi magici: cercando di mettere per iscritto la conoscenza del nome ineffabile di un dio supremo, esse imitano quella conoscenza con esplosioni di sequenze alfabetiche, immaginate come icone di un divino silenzio, di un suono che l'orecchio umano non può percepire.

Sempre dal *Fedro* platonico²³⁶ apprendiamo che il filosofo non può accontentarsi di quella scrittura che è mero 'segno esteriore', ma deve

²³⁵ *Phdr.* 275d.

²³⁶ *Phdr.* 276a-b.

cercare un altro linguaggio che è iscritto nell'animo umano, una sapienza viva e dinamica di cui la scrittura non è che l'immagine esteriore (*eidolon*). Come sottolinea ancora Cox Miller, l'idea che la scrittura umana sia immagine di un *lógos* iscritto nell'anima è presente anche in una lunga invocazione del rituale detto *Monade* o *Ottavo Libro di Mosé*, dove le sequenze vocaliche sono definite εἶδωλα θεῶν, immagini delle divinità che pervadono il linguaggio umano:

ἐπικαλοῦμαί σε ιεου ωαση Ἰάω αση αι εη αη ιουω ευη Ιεου αηω ηι
ωη ιαη ιωη αυη υηα ιω ιωαι ιωαι ωη εε ου ιω Ἰάω, τὸ μέγα ὄνομα
γενοῦ μοι λύγξ, ἀετός, ὄφις, φοῖνιξ, ζωή, κράτος, ἀνάγκη, εἶδωλα
θεῶν, αἰω ιωυ Ἰάω ηιω αα ουι αααα ε· ιω ιω ωη Ἰάω αι· αωη ουεω
αιη ιουε υεια ειω ηι υυ εε ηη ωαωη χεχαμψιμ χανγαλας εηιου ιηεα
ωσηοε ζ εὐονύμων ζωιωηρ ωμυρρομομο

(PGM XIII, 876-887)

Le procedure rituali di *PGM XIII*, inoltre, gettano luce su diversi aspetti della percezione della dimensione sonora nell'ambito del ritualismo magico, proprio nel senso di quella destrutturazione del linguaggio umano sopra ricordata. Infatti, mentre *PGM XIII*, 732-1056 (*Libro segreto di Mosè sul Grande Nome*) contiene una invocazione al sommo dio molto complessa incentrata sulla recitazione dell'eptagramma (le sette vocali) in quattro differenti modalità indirizzate ai quattro angoli della terra, nel rituale detto *Monade*, in cui pure è data grande importanza ai fonemi vocalici, il linguaggio umano è destrutturato al punto da essere sostituito dai suoni della natura. Qui l'orante è infatti tenuto a pronunciare una lunga invocazione in cui le parole magiche di origine anellenica si mescolano a vere e proprie onomatopее, quali l'imitazione del grido acuto del falco o il suono di quella che lo stesso testo, poco prima, ci dice essere la risata che il sommo dio emise generando così la realtà²³⁷: tutto questo è concluso da battiti di mani, rumori labiali, e infine da un lungo sibilo che

²³⁷ Cfr. *PGM XIII*, 471-475, in cui si dice: "detto questo batté le mani tre volte e il dio rise sette volte CHA CHA CHA CHA CHA CHA CHA. Quando ebbe riso, sette dèi nacquerò, che comprendono tutto il creato."

sembra voler condurre pian piano dalla sfera del suono a quella del silenzio:

ἐπικαλοῦμαί σε, κύριε, ὄρνεογλυφι<σ>τί· ἄραί', ἱερογλυφιστί·
 'Λαῖλαμ', ἀβραῖστί· ἄναγ / Βιαθιαρβαρ βερβι σχιλατουρ
 βουρφουντωρμ', / αἰγυππιστί· Ἰαλδαβαειμ', κυνοκεφαλιστί· /
 ἸΑβρασ<ά>ξ', ἱερακιστί· ἰχιχιχιχ/ ἰχιχι<χι>τιτιτιτιτιτι', ἱερατιστί·
 ἸΜενεφωῖ/φωθ· χαχαχαχαχαχαχά'. εἶτα κρότησον γ'· / Ἰτακ τακ
 τακ', πόππυσον μακρόν ποππυσμόν, / σύρισον μέγαν, τουτέστιν
 ἐπὶ μῆκος, συριγμόν.

(PGM XIII, 591-602)²³⁸

Una variante interessante dello stesso fenomeno è offerta dalla cosiddetta *Liturgia di Mithra*, una sezione particolarmente celebre del grande papiro magico di Parigi²³⁹. Nella parte centrale di questo testo vi è una invocazione ai «nomi immortali, che non assumono mai natura mortale e non possono essere proferiti con un discorso articolato dalla lingua e dalla voce umana», i quali consistono in una lunga serie di sequenze vocaliche. Inoltre l'iniziato, durante il rituale, deve emettere sibili (*syrimòì*) e schiocchi di labbra (*poppysmòì*), fino a rimanere in un lungo, quasi interminabile silenzio che lo conduce dinnanzi alla divinità, il cui ingresso è preannunciato dal testo stesso.

Anche qui si vede il concetto platonico di un linguaggio vivente, che non può essere catturato dalla scrittura, ma è esso stesso scrittura: esprimendo il nome della divinità somma con serie vocaliche, si cerca di rendere l'idea che la scrittura non è che mera imitazione di un suono altrimenti impercettibile. Il linguaggio della magia assume quindi la veste

²³⁸ "Io ti invoco, oh Signore, con i glifi degli uccelli, ARAI, in geroglifico, LAILAM, in ebraico, ANAG BIATHIARBAR BERBI SCHILATOUR BOURPHOUNTORM: in egiziano ALDABAEIM, nella lingua del babbuino ABRASAX, nella lingua del falco CHI CHI CHI CHI CHI CHI [CHI] ti ti ti ti ti ti; in ieratico MENEPHŌIPHŌTH CHA CHA CHA CHA CHA CHA CHA. Poi batti le mani tre volte TAK TAK TAK, poi fai un "pop pop pop" prolungato, poi fai un gran sibilo, che sia lungo".

²³⁹ PGM IV, 475-829.

del paradosso, che inganna e protegge attraverso la scomposizione della parola in suono, fino ad annichilire il suono stesso in un silenzio che evoca il lento moto degli astri: esso, avendo luogo nell'etere, è per sua natura impercettibile all'uomo. Le categorie della filosofia platonica sono qui portate all'estremo con esiti a dir poco radicali.

Del resto, Platone pone il linguaggio sotto l'egida di Hermes, che è spesso invocato nei papiri magici come l'inventore delle lettere (φθόγγου) ed è il dio con il quale il devoto cerca di entrare in contatto. L'inventore della scrittura, il cui nome si compone di centinaia di lettere e che poteva essere avvicinato con l'uso corretto delle formule magiche, è più volte invocato con preghiere costituite da un gran numero di formule alfabetiche apparentemente prive di senso.

L'antenato dell'Hermes magico è naturalmente l'Hermes platonico descritto nel *Cratilo*, un testo che si è dimostrato utile per comprendere i principi speculativi utilizzati nel ritualismo magico²⁴⁰.

Uno degli argomenti del dialogo fra Socrate e i suoi interlocutori nel *Cratilo* è il significato dei teonimi. Per comprenderlo a fondo, e capire così la natura degli dei, Socrate procede scomponendo il nome del dio che di volta in volta prende in considerazione e scopre, con un procedimento paretimologico, allusioni a una o più parole note che rifletterebero differenti aspetti della personalità del dio²⁴¹.

L'indagine sul nome di Hermes, inventore del linguaggio e del discorso, è l'occasione per narrare una storia delle sue creazioni: esse interpretano e riferiscono messaggi, ma sempre sottraggono qualcosa alla comprensione, mentono, scendono a compromessi. Il linguaggio, pur essendo un artificio umano, reca con sé l'eco del divino.

Se vi è corrispondenza fra nomi e cose, ne consegue che il compito del filologo (e del filosofo) è di distinguere le lettere fra loro, dividendole in vocali e consonanti a seconda del loro suono. Entrare nel flusso del linguaggio è per Socrate 'scomporlo nelle sue parti'.

Le teorie del *Cratilo* si configurano dunque come una chiave di lettura del pensiero filosofico che fa da sfondo al contenuto dei papiri magici, i cui

²⁴⁰ Cfr. Cox Miller 1986.

²⁴¹ *Cra.* 408a-b.

autori si sforzano pazientemente di ridurre il linguaggio alla sua fondamentale essenza sonora, e invocano l'autorità di Hermes perché vegli sul loro operato. Questa fondamentale connessione fra la parola e la magia, testimoniata da Platone e messa in pratica dagli autori dei papiri magici, è in realtà molto più antica. Ad esempio, l'invocazione di PGM XIII, 630-31 che recita:

ἐπικαλοῦμαι σε, κύριε, ᾠδικῶ ὕμνω ὕμνῳ σου / τὸ ἅγιον κρ<ά>τος·
αεῖιουῶῶ²⁴².

sembra rifarsi alla tradizione profetica arcaica. Del resto, l'aneddotica legata a figure come quelle di Pitagora e Orfeo esalta il potere magico attribuito alla parola che diviene canto. Di Pitagora, ad esempio, si diceva che usasse canti dal ritmo dolce e suadente per favorire il sonno nei suoi discepoli, e che il suo linguaggio estremamente musicale alleviasse le sofferenze del corpo e dell'anima. Orfeo, che accompagnava il suo canto con il suono della lira, era maestro nell'epodo, con cui non solo ammansiva le bestie feroci, ma anche le piante, le rocce e gli spiriti ostili dell'oltretomba.

Quando i maghi della tarda antichità pronunciano le loro invocazioni fatte di suoni vocalici, di mormorii e di suoni che spesso volutamente trascendono il linguaggio umano, non fanno altro che far rivivere questa antica tradizione che a buon diritto è stata definita sciamanica²⁴³. Chiarito il valore performativo e taumaturgico di questo linguaggio poetico, non sorprende di trovare nei papiri magici l'enfasi posta sulla lingua e sulla voce dell'uomo. Né sorprende che vi siano prescrizioni che insistono sull'importanza della corretta pronuncia delle sequenze alfabetiche o sulla necessità di ricordare esattamente il numero di lettere che ciascuna sequenza contiene. E c'è anche la convinzione che chi pronuncia queste parole diviene tutt'uno con la divinità alla quale è iniziato, poiché tale linguaggio non può essere proferito dall'uomo senza l'aiuto di un dio.

²⁴² «ti invoco o Signore, con un'ode in musica io canto il tuo sacro potere; aeēiouōō».

²⁴³ Cfr. Cox Miller 1986; Frankfurter 1994.

Infine, gli autori dei papiri magici rivolgono l'attenzione alle qualità ritmiche della parola incantatrice.

Prendendo le mosse dalla tradizione profetica arcaica, l'associazione fra parola e magia si muove verso una prospettiva filosofica, retorica e poetica pienamente ellenistica, e l'apparente irrazionalismo è in realtà il prodotto di un nuovo e diverso codice semantico. Per gli inventori delle formule alfabetiche, l'incontro con la divinità dissolve il linguaggio umano, scomponendolo fin nelle sue parti elementari, finché non restano che i suoi elementi primari, e cioè le vocali. Ma questi fonemi così fondamentali permettono di accedere alla struttura ultima del linguaggio, e per conseguenza alla struttura ultima del cosmo stesso: come si legge nei testi su papiro, le vocali evocano il suono del moto dei corpi celesti, che riecheggia nella voce di chi le pronuncia o le scrive. Non è un caso che una invocazione di PGM XIII assimili in modo esplicito i suoni vocalici ai sette pianeti:

ἐκλήθη δὲ τῶν θ' θεῶν ἀποσπάσας σὺν τῇ δυνάμει καὶ τὰς
κεραίας τῶν ὀνομάτων / 'Βοσβεαδι' καὶ τῶν ζ' ἀστέρων 'αειιουω /
ειιουω ηιουω ιουω ουω υω ω ωσοῖ/ηεα υοηεα οηεα ηεα ηεα εα α'
(PGM XIII, 554-558)²⁴⁴

La percezione della profonda correlazione ontologica tra la voce umana (espressa dai suoni vocalici) e i corpi celesti sembra essere quella di cui parla Demetrio nel *De elocutione* quando dice che i sacerdoti egiziani, nel cantare inni agli dèi, usano la successione delle sette vocali, che risulta più armoniosa del suono della cetra o del flauto²⁴⁵.

Le ventiquattro lettere che formano l'alfabeto greco sono parte dell'universo, e formano il doppio esatto degli elementi che costituiscono il cielo. Questa correlazione fra lettere alfabetiche ed elementi si basa necessariamente sulla polivalenza semantica del termine greco *stoicheion*: il significato originario della parola è 'elemento di una serie', ma per i

²⁴⁴ «E fu chiamato [con un nome] che proviene dai nove dei, avendo portato con sé, assieme al loro potere, anche le iniziali dei loro nomi, BOSBEADII, e dai sette pianeti AEEIOYŌ EĒIOYŌ IOYŌ OYŌ YŌ Ō ŌYOIĒEA, IĒEA, ĒEA, EA, A» (trad.it).

²⁴⁵ *De elocutione* 71.

grammatici antichi, che utilizzarono il termine nell'accezione a noi nota, esso indicava un suono che, posto in sequenza con altri formava una parola. Alla fine, le serie di fonemi che vengono espressi dai segni grafici furono identificati con le lettere stesse, finché la parola *stoicheion* finì per diventare pressoché sinonimo di *gramma*. Platone²⁴⁶ attribuisce questo processo a Toth, che comprese per primo l'esistenza di vocali e consonanti, stabilendone il numero e denominando il loro insieme *stoicheia*: al tradizionale significato di ordine e serie, il filosofo aggiunge quello di lettera e suono, ed è interessante che in questo contesto egli enfatizzi le vocali. Gli autori più tardi non enfatizzarono solo le vocali, ma le posero al primo posto tra gli *stoicheia*. Filone di Alessandria²⁴⁷ asseriva che le vocali fossero i più puri e potenti tra gli *stoicheia*.

I papiri e gli amuleti magici, con le loro lunghe sequenze alfabetiche dalle infinite variazioni, testimoniano questa concezione filosofica, da cui prendono le mosse nell'intento di poter comprendere il mistero della creazione del cosmo. Presto infatti il termine *stoicheion* 'elemento di una parola' fu utilizzato in ambito scientifico e fu usato per definire i principi fondamentali e gli elementi costitutivi dell'universo²⁴⁸. Così Filone²⁴⁹, poteva scrivere che la parola divina prende posto fra gli elementi della creazione, impedendone la reciproca distruzione per attrito, esattamente come gli elementi vocali nella parola umana si pongono tra gli elementi muti ed esercitano la medesima funzione protettiva. Quella che in Filone è una analogia fra gli elementi del cosmo e le lettere dell'alfabeto, diviene nella filosofia stoica una vera e propria correlazione ontologica. *Stoicheion* viene a significare allo stesso modo la lettera e l'elemento. Ne conseguiva che gli elementi del creato e le lettere dell'alfabeto potevano in qualche modo riflettersi gli uni negli altri, dal momento che l'essere umano si diceva essere fatto degli stessi elementi del cosmo: su questa fondamentale analogia nacque tutta una serie di speculazioni sempre più complesse ed erudite.

²⁴⁶ *Phlb.* 18c-d.

²⁴⁷ *Ph. Legum allegoriarum libri*, 1.14.

²⁴⁸ Cfr. Gerhard Dellinger, in *TDNT VII* s.v. *Stoicheion*, pp. 671-672.

²⁴⁹ *Ph. De plantatione*, 10.

In uno dei più brevi testi magici su papiro, il devoto invoca la presenza del dio «con i dodici elementi (*stoicheia*) del cielo e i ventiquattro elementi del cosmo»²⁵⁰.

Nella tarda antichità, il termine *stoicheion* era giunto a designare non solo gli elementi costitutivi del linguaggio e del cosmo ma, con l'aiuto degli astrologi, le sette stelle e i sette pianeti allora noti. Gli astrologi infatti, trovarono sempre più elementi in comune tra il linguaggio dell'uomo e i fenomeni celesti: nella contemplazione del cielo stellato essi videro una sorta di scrittura (o melodia) celeste dettata dalle gerarchie divine che governavano l'universo. La cosiddetta *Liturgia di Mithra* offre il miglior esempio di come la scrittura divina doveva rispecchiarsi nella parola e nella scrittura umana. In uno dei momenti del rituale di iniziazione descritto in questo testo, l'iniziato deve invocare «i nomi viventi e immortali che non possono essere proferiti dal suono umano: ēēō oēēō iōō oē ēō iōō». L'iniziato apprende così a pronunciare queste parole «con il fuoco e lo spirito», fino a che non ha completato la prima invocazione; poi, allo stesso modo, inizia la seconda, fino a che avrà completato «i sette dèi immortali del mondo». Al termine del rito, il «cosmo degli dei» si aprirà (*PGM IV*, 605-25). I suoni immortali delle sette vocali dell'alfabeto umano, quando sono proferite con la forza degli elementi, rivelano i sette arconti planetari e i loro rispettivi regni.

L'idea che le sette vocali, i più potenti tra gli *stoicheia* alfabetici, siano da mettere in relazione con i sette pianeti (*stoicheia* divini), è un assunto implicito nei papiri magici, ma che è documentato in modo esplicito anche in altre fonti, secondo lo schema elaborato da Attilio Mastrocinque (1998: 8-15) che si riporta qui di seguito (tab. 1):

²⁵⁰ Ἐξορκίζω σε τῶ<ν> δώδεκα στοιχείων / τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἱκοσιτέσσερα στοιχείων τοῦ κόσμου (*PGM XXXIX*, 17-18).

	Plut. <i>De e ap. Delph.</i> 4, 386 a-b; 389.	Marcus apud. Iren. <i>Adv. Haer.</i> 1, 14, 7; Schol. In Dion. Thrac. P. 98 Hilgard; Anecd. Bekk. II p. 796; Achill. Tat. <i>Isagogaexcerpta</i> 16, p. 43 Maas; <i>PGM</i> IV, 2354; V, 83; XII, 301; Hygin. <i>Fab.</i> 277.	Lydus <i>De mens.</i> 2,2.
Saturnus	Ω(W)	Ω(W)	I
Iuppiter	Y	Y	Ω(W)
Mars	O	O	O
Sol	E	I	H
Venus	I	H	E
Mercurius	H	E	A
Luna	A	A	Y

Questa correlazione fu poi resa esplicita dal neopitagorico Nicomaco di Gerasa, che nel suo *Manuale d'Armonia* riportò in auge in epoca imperiale l'antica dottrina Pitagorica dell'armonia musicale delle sfere celesti. Pitagora, che nel VI secolo a.C. aveva scoperto l'ordine armonico della scala musicale, aveva elevato quell'ordine alle sfere celesti dalle quali secondo lui esso derivava. Come le sette note dell'Ottava, i sette pianeti si sarebbero mossi in progressione armonica generando una melodia che secondo la tradizione Pitagora avrebbe più volte udito. Per Nicomaco, che mette esplicitamente in relazione i suoni vocalici, i numeri, e i pianeti, le vocali sono il suono di questa melodia mistica: esse sono 'elementi sonori' (*phoneēnta stoichēia*), e ciascuna vocale esprime il suono primordiale espresso una determinata sfera celeste²⁵¹.

Sebbene vi siano stati numerosi tentativi, a partire dall'epoca moderna, di ricostruire con certezza a quale nota corrisponda ciascuna vocale, la ricostruzione più verisimile pare essere quella individuata oltre un secolo fa da Charles-Émile Ruelle²⁵² (tab. 2):

²⁵¹ Nicomachus Math. *Harmonicum Enchiridion*, 3. Sulla teoria delle sette vocali in musicali in Nicomaco v. Godwin 1991: 11-25.

²⁵² Ruelle 1889.

Pianeta	Nota
Saturnus	<i>Hypate meson</i>
Iuppiter	<i>Parhypate meson</i>
Mars	<i>Lichanos meson</i>
Sol	<i>mése</i>
Venus	<i>trite synemmenon</i>
Mercurius	<i>paranete synemmenon</i>
Luna	<i>Nete synemmenon</i>

Anche sulla base della testimonianza dei papiri magici appare verisimile che le note più basse debbano essere messe in relazione alle vocali chiuse, che a loro volta si riferirebbero ai pianeti dall'orbita più ampia: viceversa, alle note più acute corrisponderebbe, secondo un principio analogico evidente, il moto rapido dei pianeti più prossimi alla Terra.

Si riteneva dunque che l'universo emettesse una melodia, la stessa della voce dell'uomo, e i testi magici cercano spesso di rendere percepibile questa melodia di origine pitagorica. Uno degli esempi più interessanti è dato ancora una volta dalle istruzioni *Liturgia di Mithra*, che contengono un diagramma che coordina sette elementi cosmici (cielo, terra, aria, più i venti orientale, occidentale, meridionale e settentrionale) con le sette vocali dell'alfabeto greco, e indica le direzioni verso le quali deve orientarsi l'iniziato nella recitazione delle invocazioni. Al termine del rituale l'iniziato recita a ciascuno degli elementi cosmici l'intera serie delle vocali e conclude invocando la somma divinità cosmica il cui nome è ancora una volta costituito da vocali. L'iniziato si pone quindi in armonia, con il corpo e con la voce, con l'intero cosmo, interamente pervaso dall'armonia musicale di un *mantra* alfabetico: attraverso questo canto, l'antica tradizione profetica si rinnova attraverso le categorie del pensiero filosofico ellenistico, nel tentativo dell'uomo di annichilire sé stesso perdendosi nella divina armonia del cielo.

Bibliografia

- Cox Miller 1986 = P. Cox Miller, *In Praise of Nonsense*, in A. H. Armstrong (ed.), *Classical Mediterranean spirituality. Egyptian, Greek, Roman*, Routledge & Kegan Paul, London 1986, pp. 481-505.
- Dornseiff 1922 = F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, «Στοιχεία, Studien zur Geschichte des antiken Weltbildes und der griech. Wissensch», VII, Teubner, Leipzig-Berlin 1922.
- Frankfurter 1994 = D. Frankfurter, *The magic of writing and the writing of magic: the power of the word in Egyptian and Greek traditions*, «Helios», 21, 1994, pp. 189-221.
- Godwin 1991 = J. Godwin, *The mystery of the seven vowels: in theory and practice*, Phanes Press, Grand Rapids (MI) 1991.
- Janowitz 2002 = N. Janowitz, *Icons of power: ritual practices in late antiquity*, Pennsylvania State University Pr., University Park (Pa.) 2002.
- Mastrocinque 1998 = A. Mastrocinque, *Studi sul mitraismo: (il mitraismo e la magia)*, «Historica», 4, G. Bretschneider, Roma 1998.
- Michel 2004 = S. Michel, *Die Magische Gemmen*, Akademie Verlag, Berlin 2004.
- PGM = K. Preisendanz (ed.), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri I-II*, Teubner, Leipzig 1928 e 1931: 2a edizione a cura di A. Henrichs, Stuttgart, 1973-1974.
- Philipp 1986 = H. Philipp, *Mira et Magica, Gemmen im Ägyptischen Museum der Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Charlottenburg*, Philipp Von Zabern Verlag, Mainz am Rhein 1986.
- Ruelle 1889 = C. E. Ruelle, *Le chant des sept voyelles grecques d'après Demetrius & les papyrus de Leyde*, «REG», 2, 1889, pp. 38-44.
- Smith 1973 = M. Smith, *Clement of Alexandria and a Secret Gospel of Mark*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1973.
- TDNT = G. Kittel, G. Friederich (ed.), *Theological Dictionary of the New Testament I-X*, Wm. B. Eerdmans Publishing Company Grand Rapids, Michigan 1964-1976.

L'autore

Paolo Vitellozzi

Paolo Vitellozzi, laureato in Lettere Classiche (Perugia), specialista in Archeologia Classica (Padova), dottore di ricerca in Storia e Linguistica del Mediterraneo Antico (Istituto di scienze dell'uomo, del linguaggio e dell'ambiente-IULM Milano). Si interessa principalmente di antichità greche e romane: attualmente (2015) è ospite del centro di ricerca SFB 933 Materiale Textkulturen (Heidelberg).

Email: paolo.vitellozzi@gmail.com

«Ho incatenato lingue ostili e bocche nemiche». Magia, parola e silenzio nel culto romano di Tacita Muta

Marco Giuman

Intorno alla figura di Tacita, ricordata da Ovidio come la madre dei *Lares compitales*²⁵³, e alle vicende singolari che suo malgrado la vedono protagonista, le fonti antiche non sono generose di notizie²⁵⁴. Sostanzialmente sconosciuta ai repertori iconografici del mondo romano²⁵⁵, la naiade, figlia del fiume Almone, affluente del Tevere presso le cui acque ogni anno solevano celebrarsi i solenni rituali di purificazione del simulacro della Magna Mater²⁵⁶, in origine avrebbe un altro nome, Lara

²⁵³ Ov. *Fast.* 2, 599 ss. Cfr. Lact. *Inst.* 1, 20, 35; Aus. *Techn.* 8, 9 s. Stando tuttavia a quanto riportato da Varrone (*L.L.* 9, 61) la madre dei Lari sarebbe stata Mania, divinità misteriosa di cui ignoriamo praticamente ogni cosa: *videmus enim Maniam matrem Larum dicit*. Cfr. Tabeling 1932a: 43 ss.; Degrassi 1963: 413.

²⁵⁴ Wissowa 1902; Wissowa 1904; Tabeling 1932b; Newlands 1995: 160 ss.; Cantarella 1985: 9 ss.; Cantarella 1996: 13 ss.; Keegan 2002; Dubourdieu 2003: in particolare 272 ss.; Monella 2004.

²⁵⁵ Dubbia è l'identificazione di Tacita in uno specchio bronzeo da Bolsena con scena centrale di *lupercal*, affiancata da Fauno e Quirino (o Latino) e sormontata da Mercurio accompagnato da una figura femminile velata nella quale Wiseman vuole riconoscere la giovane ninfa (Wiseman 1993). Assai più convincente appare l'ipotesi recentemente proposta da Filippo Coarelli (2012: 165 ss.) che vuole riconoscere Tacita nella parete dipinta del triclinio della *domus* di M. Fabio Secondo a Pompei (*Pompei V*, 4, 13). L'affresco, dedicato alle vicende mitiche della fondazione di Roma, propone nell'area mediana inferiore la figura di Mercurio psicompompo che accompagna lungo le rive di un fiume una giovane ammantata, identificata da Coarelli, dopo un complesso percorso esegetico, con la giovane naiade punita da Giove.

²⁵⁶ Ov. *Fast.* 4, 337 ss.

o Larunda²⁵⁷. Colpevole però di avere informato la sorella Giuturna circa le intenzioni amorose nutrite per lei da Giove, non mancando di metterne a conoscenza finanche la gelosa Giunone, la ninfa con l'imprudenza della sua lingua avrebbe scatenato su di sé la furia vendicativa del padre di tutti gli dei, così come ci tramanda Ovidio in un lungo passo dei *Fasti*²⁵⁸:

*Forte fuit Nais, Lara nomine; prima sed illi
dicta bis antiquum syllaba nomen erat,
ex vitio positum. Saepe illi dixerat Almo
'nata, tene linguam': nec tamen illa tenet.
quae simul ac tetigit Iuturnae stagna sororis,
'effuge' ait 'ripas', dicta refertque Iovis.
Illa etiam Iunonem adiit, miserataque nuptas
'Naida Iuturnam vir tuus' inquit 'amat.'
Iuppiter intumuit, quaque est non usa modeste
eripit huic linguam, Mercuriumque vocat:
'duc hanc ad manes: locus ille silentibus aptus.
Nympha, sed infernae nympha paludis erit.'
Iussa Iovis fiunt. accepit lucus euntes:
dicitur illa duci tum placuisse deo.
Vim parat hic, voltu pro verbis illa precatur,
et frustra muto nititur ore loqui,
fitque gravis geminosque parit, qui compita servant
et vigilant nostra semper in urbe Lares.*

Fra di esse vi era una naiade di nome Lara; ma il suo antico nome – derivante da un difetto di pronuncia – era la prima sillaba ripetuta due volte. Spesso Almo le aveva detto: «figlia frena la lingua», ma lei non la frena e appena giunge al lago della sorella Giuturna, «fuggi le rive», dice, e riferisce le parole di Giove.

²⁵⁷ Nel *corpus* delle fonti letterarie latine il nome della madre dei Lari propone alcune varianti. Per Lattanzio (*Inst.* 1, 20, 35): *hanc [scil. Muta] esse dicunt ex qua sint Lares nati et ipsam Laram vel Larundam*. Quest'ultima notazione trova conferma anche in Ausonio (*Techn.* 8, 9-10): *Larunda progenitus fluminibusque Italis praepollens*.

²⁵⁸ Ov. *Fast.* 2, 599-616 (traduzione a cura di Luca Canali).

Poi visita anche Giunone, e commiserando le spose, le dice: «tuo marito ama la naiade Giuturna». Giove s'infuria, le strappa la lingua che lei aveva usato senza moderazione, e chiama Mercurio. «Conduci costei fra i Mani – è luogo adatto ai silenziosi –; ninfa, certo, ma sarà ninfa della palude infera»²⁵⁹.

Gli ordini di Giove si compiono. Un bosco accoglie i viandanti; si dice che allora il dio che la guidava si sia acceso di lei. Le usa violenza, lei implora con lo sguardo invece di parole, e cerca invano di parlare con le labbra mute²⁶⁰.

Rimane incinta e genera due gemelli, i Lari, che proteggono i crocicchi e in perpetuo vigilano sulla nostra città.

Nella loro strutturazione fondamentale, le chiavi funzionali suggerite dal mito, da taluni considerato un'invenzione ovidiana²⁶¹, appaiono oltremodo chiare: incapace di trattenere la propria lingua – «*tene linguam*» è appunto l'inascoltato avvertimento del padre Almone – la naiade viene condannata da Giove al silenzio eterno degli inferi, «luogo adatto ai silenziosi». In tal modo, la figura della giovane e incauta Lara/Larunda//Tacita si tramuta nell'illustrazione privilegiata di un'attitudine caratteriale, quella della presunta incontinenza verbale della donna, che nella lettura socio-antropologica del mondo antico,

²⁵⁹ Per l'identificazione della «palude infera» citata da Ovidio con le pendici del Velabro si veda: Tabelaing 1932a: 59; Coarelli 1983: 273.

²⁶⁰ L'episodio dello stupro di Tacita da parte di Mercurio sembra richiamarsi in maniera evidente alle vicende che vedono Tereo e Filomela (Paus. 1, 41, 8 ss.; 10, 4, 8; Apollod. 3, 14, 8; Ov. *Met.* 6, 426 ss.): figlia di Pandione, re di Atene, Procne viene concessa in sposa al re trace Tereo che approfittando di un'assenza della giovane ne violenta la sorella, Filomena, strappandole poi la lingua per impedirle di rivelare a Procne l'accaduto. Filomena, ricamando alcune parole su una tela, riesce però a informare la sorella della violenza subita, permettendole in tal modo di organizzare una terribile e macabra vendetta: la giovane regina ucciderà il figlio, Iti, e ne darà le carni in pasto allo stesso Tereo. Per un'analisi parallela dei due episodi ovidiani cfr. Newlands 1995. Per un'analisi puntuale del mito si veda: Monella 2005.

²⁶¹ Si veda in questo senso Wissowa 1902: 188 s.; Wissowa 1904: 40 ss. Secondo lo studioso tedesco, prima di Ovidio, non vi sarebbe stata alcuna identità tra Tacita e la *Mater Larum*. Contrario all'ipotesi di Wissowa, a mio modo di vedere con buone argomentazioni, Tabelaing 1932a: 68 ss.

inevitabilmente tutta declinata al maschile, non costituisce solo una forma di semplice pregiudizio, ma un vero e proprio *logos* di carattere biologico²⁶². Ne può essere un'ulteriore prova il fatto che il nome originario indicato da Ovidio per Tacita, «*prima sed illi dicta bis antiquum syllaba nomen erat*»²⁶³, sarebbe a dire *La-la*, costituisce un lemma riconducibile in senso paretimologico al verbo greco *laleîn*²⁶⁴, ovvero il *cianciare*, il *parlare a sproposito*²⁶⁵. Una forma verbale che talora, ad esempio in Mosco o in Teocrito, può significativamente essere impiegata per indicare lo stridio incessante delle rondini²⁶⁶ o il cicaleggio fastidioso dei grilli²⁶⁷. D'altro canto, che proprio la donna ciarlona possa in potenza rappresentare per la tranquillità dell'uomo una delle insidie più infide ce lo ricorda senza troppi giri di parole già Semonide quando sullo scorcio del VII secolo a.C. non si esime dal paragonare, con parole invero assai gravi, la moglie pettegola a una cagna²⁶⁸:

τὴν δ' ἐκ κυνός, λιτοργόν, αὐτομήτορα,
ἢ πάντ' ἀκοῦσαι, πάντα δ' εἰδέναι θέλει,
πάντηι δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη
λέληκεν, ἦν καὶ μηδέν' ἀνθρώπων ὄραϊ.
παύσειε δ' ἂν μιν οὔτ' ἀπειλήσας ἀνήρ,
οὐδ' εἰ χολωθεὶς ἐξαράξειεν λίθωι
ὀδόντας, οὐδ' ἂν μειλίχως μυθεόμενος,
οὐδ' εἰ παρὰ ξείνοισιν ἡμένη τύχηι,

²⁶² Giuman 2005: 43 ss. con bibliografia precedente.

²⁶³ Ov. *Fast.* 2, 259-260. Cfr. Dubourdiou 2003: 272 s.: «*Lala* est expliqué par les commentateurs (Le Bonniec 1969: 92) comme un dérivé du grec *laleîn* inventé par Ovide. Il s'agit d'un *hapax*, mais Perse (*Sat.* III, 18) emploie un verbe *lallare* qu'A. Ernout et A. Meillet traduisent par dire "la-la, chanter pour endormir les enfants"; chez Ausone (*Epist.* XVI, 2, 91) on trouve un substantif *lallus* (ou *lallum*) pour désigner une berceuse».

²⁶⁴ Sull'etimologia della forma verbale si veda: Chantraine 1968: 615 s.v. *λαλέω*. Cfr. Cantarella 1996: 13.

²⁶⁵ Hesych. s.v. *λαλεῖν· λέγειν· βλέπειν· λαμβάνειν*. Cfr. Ar. *Nu.* 931. Non appare meno importante sottolineare come il medesimo verbo possa essere impiegato per indicare lo stridio delle scimmie o l'abbaiare dei cani.

²⁶⁶ Mosch. 3, 45 ss. Gow.

²⁶⁷ Theoc. 5, 34 s.

²⁶⁸ Semon. Fr. 7 West (traduzione a cura di Ezio Pellizer).

ἀλλ' ἐμπέδως ἀπρηκτον αὐονήν ἔχει.

Un'altra donna [Zeus] fece dalla cagna, ed è ribalda
 come la madre sua;
 vuole tutto sentire, tutto sapere
 ovunque getta gli occhi, ovunque vaga,
 latra anche se non vede anima viva.
 E nessuno riuscirebbe a farla smettere,
 né con le minacce, né se, adirato,
 le spezzasse i denti con una pietra, e nemmeno
 parlandole in modo dolce e carezzevole,
 se pure si trovasse a sedere tra degli ospiti;
 anzi, continua sempre il suo vano guaiolare.

È noto come il tema dell'incontinenza femminile, sia essa di natura sessuale, verbale o genericamente caratteriale, venga a costituire un *topos* più volte rimarcato dalle fonti scientifiche antiche – su tutti Aristotele – ed estesamente analizzato dalla bibliografia degli ultimi decenni (Sissa 1983; Sassi 1988: *passim*). In questa prospettiva, la capacità di tenere a freno la lingua, proprio in quanto attitudine considerata ontologicamente estranea al mondo femminile²⁶⁹, può rappresentare per la donna una sorta di vero e proprio valore culturale aggiunto, un valore di cui peraltro lo stesso mondo femminile sembra possedere piena coscienza e di cui troviamo traccia in molte e articolate testimonianze, omogeneamente diffuse tanto in una prospettiva diacronica che culturale. È questo, ad esempio, il caso dell'Andromaca euripidea delle *Troiane*, che proprio nel «silenzio della lingua» vuole riconoscere una connotazione fondamentale del suo essere una brava moglie²⁷⁰; è questo, proiettando la nostra lettura dal piano letterario a quello più propriamente storico, il caso di Teano²⁷¹: sposa di Pitagora – o del suo discepolo Brotino – ed ella stessa seguace di quelle

²⁶⁹ Montepaone 1993: 85: silenzio e pudore, nell'attenta lettura della studiosa, costituiscono appunto «una caratteristica distintiva della donna, ma non della sua *natura*».

²⁷⁰ E. *Tr.* 654-655: γλώσσης τε σιγήν ὄμμα θ' ἤσυχον πόσει / παρῆχον.

²⁷¹ Sulla figura di Teano si veda: Montepaone 1993. In generale sul rapporto tra mondo femminile e pitagorismo, per quanto oramai datato, si veda: Meunier 1932.

dottrine pitagoriche nelle quali l'obbligo di non divulgare il sapere della scuola viene a costituire un aspetto basilare²⁷², Teano identifica proprio nel silenzio, segnatamente indicato dalla filosofa come un accessorio imprescindibile della *sophrosyne* femminile, l'elemento di intermediazione fondamentale tra la donna e il mondo esterno²⁷³. Un *logos* che, certamente non a caso, trova una delle illustrazioni più manifeste nella figura di un'altra pitagorica, Timica²⁷⁴. Catturata dagli uomini del tiranno Dionisio di Siracusa, bramoso di conoscere i segreti del pitagorismo, la giovane, incinta all'ultimo mese del primogenito, viene condotta insieme al proprio sposo, il filosofo Millia, al cospetto del sovrano. Inquisita dallo stesso Dioniso, la giovane preferisce mozzarsi la lingua piuttosto che rischiare di cedere al dolore della tortura e rivelare in tal modo i segreti del pitagorismo²⁷⁵:

ἡ γενναία συμβούξασα ἐπὶ τῆς γλώσσης τοὺς ὀδόντας καὶ ἀποκόψασα αὐτὴν προσέπτυσσε τῷ τυράννῳ, ἐμφαίνουσα ὅτι, εἰ καὶ ὑπὸ τῶν βασάνων τὸ θῆλυ αὐτῆς νικηθὲν συναναγκασθεῖ τῶν ἐχεμυθουμένων τι ἀνακαλύψαι, τὸ μὴν ὑπηρετῆσον ἐκποδῶν ὑπ' αὐτῆς περικέκοπται.

Timica si morsicò la lingua, staccandosela e sputandola in faccia al tiranno²⁷⁶, e mostrando con questo gesto che anche se la sua natura di donna, sopraffatta dalla tortura, fosse stata costretta a rivelare a qualcuno cose segrete sulle quali si era impegnata a tacere, lei aveva tagliato via lo strumento necessario a fare ciò.

²⁷² Così, ad esempio, già in Aristosseno (*apud* D.L. 8, 15). Cfr. Mondolfo 1951: 413 ss.

²⁷³ Cfr. in tal senso S. *Aj.* 293: Γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει.

²⁷⁴ *Iamb. VP* 189 ss. Cfr. *Porph. VP* 61.

²⁷⁵ *Iamb. VP* 193-194.

²⁷⁶ In Diogene Laerzio (8, 39) è lo stesso Pitagora a mozzarsi la lingua pur di non rivelare i segreti della propria dottrina. Anche Zenone di Elea (Mondolfo 1951: 414 nota 2) si sarebbe inflitto stesso supplizio pur di non rivelare a Dionigi il Vecchio i motivi dell'interdizione pitagorica per le fave.

Nel mito di Tacita, tuttavia, la qualità del silenzio femminile sembra sostanzarsi di una dimensione simbolica supplementare. Sappiamo ancora dai *Fasti* di Ovidio che il culto della giovane naiade prevedeva una liturgia annuale da celebrare ogni 21 di febbraio²⁷⁷, giorno nel quale a Roma, a conclusione dei *Parentalia*²⁷⁸, venivano festeggiati i *Feralia*²⁷⁹. Festività dal nome di incerta etimologia²⁸⁰, i *Feralia* costituivano, nelle parole dello stesso Ovidio, «il momento di onorare i morti, di placare le anime degli avi e di portare piccole offerte là dove sono state bruciate le pire»²⁸¹. Era nel corso di questa giornata, in perfetta assonanza con il carattere pienamente infero incarnato ora da Tacita (Tabeling 1932a: 68 ss.), tramutata dopo la punizione di Giove in «*infernae nynpha paludis*»²⁸², che aveva luogo un particolare rituale, di chiara matrice magico-sacrale, che ritengo necessario riportare per esteso²⁸³:

*Ecce anus in mediis residens annosa puellis
sacra facit Tacitae (vix tamen ipsa tacet),
et digitis tria tura tribus sub limine ponit,
qua brevis occultum mus sibi fecit iter:
tum cantata ligat cum fusco licia plumbo,
et septem nigras versat in ore fabas,
quodque pice adstrinxit, quod acu traiecit aena,
obsutum maenae torret in igne caput;
vina quoque instillat: vini quodcumque relictum est,*

²⁷⁷ Ov. *Fast.* 2, 571 ss.

²⁷⁸ Sabbatucci 1988: 70. I *Parentalia* avevano inizio con le Idi, ovvero a mezzogiorno del giorno 13.

²⁷⁹ Fowler 1899: 306 ss.; Della Corte 1969: 93; Sabbatucci 1988: 70 ss.

²⁸⁰ Stando alla testimonianza di Ovidio (*Fast.* 2, 569-570) «*hanc, quia iusta ferunt, dixere Feralia lucem; / ultima placandis manibus illa dies*». In realtà, nel verbo *fero* la quantità della *e* è breve, mentre nel nome è lunga. Si confronti a tale riguardo la testimonianza di Varrone (*L.L.* 6, 3, 13) secondo il quale «*Ferialia ab inferis et ferendo, quod ferunt tum epulas ad sepulcrum quibus ius sibi parentare*».

²⁸¹ Ov. *Fast.* 2, 534-535.

²⁸² Ov. *Fast.* 2, 610. Cfr. Coarelli 1983: 259. In generale sul rapporto tra morte e silenzio nel mondo antico si veda: Bologna 1978.

²⁸³ Ov. *Fast.* 2, 571-582 (traduzione a cura di Fabio Stok). Per un'analisi puntuale del rituale cfr. Bader 1992.

*aut ipsa aut comites, plus tamen ipsa, bibit.
'hostiles linguas inimicaque vinximus ora'
dicit discedens ebriaque exit anus.*

Guardate quell'anziana vecchietta, seduta in mezzo alle fanciulle: celebra un sacrificio in onore di Tacita (lei però non si può dire che taccia). Con tre dita depone tre grani di incenso sotto la soglia, là dove un piccolo topo si è scavato un passaggio segreto. Con dello scuro piombo unisce dei fili a cui ha praticato un incantesimo e mastica nella bocca sette fave nere. Poi cuce la bocca a una menola [un piccolo pesce n.d.a.], ne cosparge la testa di pece, la trafigge con un ago di bronzo e la arrostisce nel fuoco. La cosparge anche di vino. Il vino che resta lo bevono lei stessa e le sue compagne; più lei però. Andandosene la vecchia dice: «ho incatenato lingue ostili e bocche nemiche», e quando esce è ubriaca.

Una prima notazione è di carattere generale. Sebbene Ovidio non specifichi in maniera puntuale il luogo nel quale doveva essere celebrata la liturgia, il riferimento alla soglia, proprio lì dove «un piccolo topo si è scavato un passaggio segreto», lascia pochi dubbi circa la natura domestica del rituale (Frazer 1929: 446; Tupet 1976: 410; Craca 2000: 73 s.), peraltro a tono con la natura prevalentemente privata dei *Parentalia*, rimarcandone semmai in maniera ancora più netta la natura rigorosamente femminile. Proprio la soglia di casa, infatti, costituisce in una proiezione simbolica il margine fisico che separa ciò che è *esterno* alla casa e dunque di ambito maschile (lo spazio pubblico, lo spazio della politica e della guerra) da ciò che è *interno* e rappresenta al contrario lo spazio femminile del privato (Sassi 1988: 28. Cfr. Padel 1983: 8 ss.), della riproduzione biologica e dell'economia familiare (Campese 1983: 63 ss.). Non è un caso, d'altro canto, che la soglia domestica compaia più volte nel dato iconografico a rimarcare ulteriormente una chiara e netta dicotomia spaziale tra ciò che è interno all'*oikos/domus* e ciò che ne resta fuori²⁸⁴. A questa lettura possiamo

²⁸⁴ Il dato è ampiamente verificabile sia per l'ambito greco, dove la soglia compare più volte in immagini pertinenti a cortei nuziali (Giuman 2005: 43 ss.) sia per il mondo romano.

aggiungere due notazioni supplementari: l'ingresso della casa, rappresentando il limite²⁸⁵, il punto di passaggio obbligato per mezzo del quale le insidie esterne possono penetrare all'interno dell'abitazione, costituisce un luogo per il quale da sempre si rende necessaria una particolare attenzione di natura apotropaica²⁸⁶; proprio lo spazio domestico inoltre, nella sua qualità di *locus muliebris* per eccellenza, non può che rappresentare anche il luogo in cui le lingue delle donne si sciolgono con maggiore facilità, come può testimoniarcì in maniera magistrale un passo dell'*Andromaca* di Euripide, nel quale Ermione si lamenta delle – molte – femmine malvagie che insidiano la *sophrosyne* delle – poche – virtuose²⁸⁷:

ἀλλ' οὐποτ' οὐποτ' (οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ)
 χρὴ τούς γε νοῦν ἔχοντας, οἷς ἔστιν γυνή,
 πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον ἐσφοιτᾶν ἔαν
 γυναικας· αὐται γὰρ διδάσκαλοι κακῶν·
 ἢ μὲν τι κερδαίνουσα συμφθείρει λέχος,
 ἢ δ' ἀμπλακοῦσα συννοσεῖν αὐτῇ θέλει,
 πολλαὶ δὲ μαργότητι· κἀντεῦθεν δόμοι
 νοσοῦσιν ἀνδρῶν. πρὸς τὰδ' εὔφυλάσσετε
 κλήθροισι καὶ μοχλοῖσι δωμαίων πύλας·
 ὑγιᾶς γὰρ οὐδὲν αἰ θύραθεν εἴσοδοι
 δρῶσιν γυναικῶν, ἀλλὰ πολλὰ καὶ κακά.

²⁸⁵ In questa prospettiva assume ovviamente una sua importanza che Tacita sia considerata la madre dei Lari *compitales*, ovvero spiriti dei morti il cui scopo specifico, come rimarca lo stesso Ovidio («*qui compita servant*»), è quello di proteggere i confini della città. Sui *Lares* si veda: Preller-Jordan 1883: 101; Heurgon 1966: 660; Ernout-Meillet 2001.

²⁸⁶ Giuman 2013: 113 ss. Non è un caso che *tintinnabula* apotropaici fossero appesi alle porte e alle finestre delle case. Analogamente non è un caso che anche nelle decorazioni musive gli elementi apotropaici – *probaskania* – ricorrano più spesso proprio in corrispondenza della soglia e dei punti di passaggio (Dunbabin 1978: 161 ss.). È da rimarcare, a tale riguardo, che nella cultura romana il pavimento costituisce un luogo impuro in quanto abitato potenzialmente da spiriti. Cfr. Frazer 1929: 447.

²⁸⁷ E. *Andr.* 943-953. Cfr. Giuman 2005: 50 s.

Giammai, giammai – non lo ripeterò una sola volta – bisogna che coloro i quali hanno senno ed una moglie, permettano che donne frequentino la sposa in casa. Queste, infatti, sono maestre di mali; una, per trarne qualche vantaggio, gli corrompe la moglie, un'altra, avendo commesso una qualche mancanza, desidera che anche quella si ammali della stessa malattia, molte infine per dissolutezza... Così le dimore degli uomini vanno in rovina. Per questo, uomini, custodite bene gli usci delle case con serrature e catenacci. Nulla di buono, infatti, producono le visite di donne estranee, ma piuttosto molti malanni.

È dunque in casa, verosimilmente di fronte all'ingresso (Tupet 1976: 411), che una donna anziana (*anus annosa*), segnatamente «seduta in mezzo alle fanciulle», dà il via ai riti sacri in onore di Tacita. E che sia una vecchia l'artefice della cerimonia è un elemento che rientra pienamente nelle dinamiche metafunzionali che caratterizzano la dimensione eminentemente magica del rituale²⁸⁸. Da sempre, infatti, la figura della *maga*, della *mege*, proprio in quanto elemento di intermediazione tra mondi apparentemente inconciliabili, si traduce innanzitutto in un'idea marginale (o marginalizzata) di donna; ovvero – si pensi alla solitaria Circe o alla barbara Medea – in una figura che trova proprio nel concetto di perifericità, sia essa di natura sociale e/o culturale, una chiave ineludibile della propria condizione. E in ciò l'essere anziana, ovvero il costituire un vettore rituale oramai al di fuori dall'età fertile, non può che rappresentare un ulteriore elemento di liminarietà (Giuman 2013: 86 ss.). È così una vecchia (*graia*) la Cotittari che istruisce il Polifemo teocriteo nei rituali contro il malocchio²⁸⁹, come vecchia (*aniculam*) è la Proseleno che nel *Satyricon* petroniano prepara l'intruglio destinato a risvegliare le sopite voglie amorose di Encolpio²⁹⁰ o la mezzana esperta di malefici ricordata da Ovidio nell'*Ars amatoria* e capace di fulminare con il solo uso dello

²⁸⁸ Cfr. Le Bonniec 1969: 87 ss.; Tupet 1976: 408 s.

²⁸⁹ Theoc. 6, 35-40. Cfr. Theoc. 7, 126-127: ἄμμιν δ' ἀσυχία τε μέλοι, γράια τε παρείη / ἄτις ἐπιφθύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι.

²⁹⁰ Petr. *Sat.* 131.

sguardo²⁹¹. Persino Era, tramando vendetta nei confronti di Afrodite colpevole di essere rimasta incinta di Zeus, si tramuta da vecchia per assumere le sembianze di un'anziana ostetrica, toccare il grembo della partoriente e trasformare il nascituro, ovvero Priapo, in un essere deforme²⁹². Non può dunque che competere ad una donna anziana il compito di dare il via al rituale in onore di Tacita: spetta a lei prendere con tre dita tre grani di incenso e porli, appunto, sotto la soglia di casa.

Già in questo primo e semplice gesto, vettore di per se stesso di una dimensione rituale largamente attestata sia dalle fonti letterarie – così ad esempio in Aristofane²⁹³ – che da quelle iconografiche²⁹⁴, è possibile focalizzare alcune chiavi esegetiche che possono esserci di aiuto per meglio definire la natura funzionale del rituale. Il primo di questi, in tutta evidenza il più ovvio, è costituito dalla ricorrenza del numero tre, la cui valenza magica, celebrata non a caso anche dalle dottrine soteriologiche di ambito orfico-pitagorico²⁹⁵ e ampiamente attestata sia in ambito greco che romano (Clausen 1994: 258 s.), non può che amplificare ulteriormente la connotazione magica della cerimonia (Segal 2002: 4 s.). Eccellente esempio, in tal senso, lo possiamo ritrovare in un passo delle *Bucoliche* in cui Virgilio

²⁹¹ Ov. *Am.* 1, 8, 15-16: *oculis quoque pupula duplex / fulminate et gemino lumen ab orbe venit*. In generale, intorno ai meccanismi fisiologici e simbolici che determinano la fenomenologia del malocchio nel mondo si veda: Giuman 2013.

²⁹² Steph. Byz. *s.v.* Λάμψακος. Cfr. *schol.* Theoc. 1, 81; *schol.* A.R. 1, 932. Quest'ultima versione costituisce un'alternativa a quella canonica riportata da Diodoro Siculo (4, 6.).

²⁹³ Ar. *Ves.* 94-96: ὑπὸ τοῦ δὲ τὴν ψῆφόν γ' ἔχειν εἰωθέναι / τοὺς τρεῖς ξυνέχων τῶν δακτύλων ἀνίσταται, / ὥσπερ λιβανωτὸν ἐπιτιθεὶς νουμηνία.

²⁹⁴ Zaccagnino 1997; Zaccagnino 1998: 38.

²⁹⁵ Cfr. Giuman 2008: 83. È noto come secondo la filosofia pitagorica qualsiasi forma sia esprimibile in senso numerico, essendo i numeri stessi archetipi di natura divina che pongono nella giusta relazione l'armonia e l'equilibrio del cosmo. Tra questi, il numero tre viene a svolgere un ruolo fondamentale: tre infatti sono le essenze primordiali, così come sappiamo da Ferecide di Siro (fr. 1 Diels-Kranz) e Damascio (*Pr.* 1, 316-17 Ruelle). D'altra parte, come scrive Servio nei commentari virgiliani (*ad Verg. Buc.* 8, 75), «numero deus impari gaudet aut quicumque superiorum, iuxta Pythagoreos, qui ternarium numerum perfectum summo deo adsignant, a quo initium et medium et finis est. [...] Licet Varro dicat Pythagoreos putare, impari numerum habere finem, parem esse infinitum».

descrive minuziosamente un rituale di natura magico-amorosa²⁹⁶. Dopo aver invocato gli dei e bruciato sostanze odorose, tra cui segnatamente «grani di maschio incenso» (*mascula tura*)²⁹⁷, la protagonista dà il via all'incantesimo, finalizzato a fare ritornare il marito fedifrago²⁹⁸:

*terna tibi haec primum triplici diuersa colore
licia circumdo, terque haec altaria circum
effigiem duco; numero deus impare gaudet.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.
necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;
necte, Amarylli, modo et "Veneris' dic 'uincula necto".*

Per tre volte anzitutto ognuno di questi tre fili dal diverso colore ti cingo, e per tre volte intorno a questo altare porto la tua effige. Il dio di un numero dispari gode. Riconducete dalla città a casa, o miei incantesimi, riconducete Dafni. Fa' tre nodi, Amarilli, uno per ogni colore. Fa' i nodi, Amarilli, ora e di': «i lacci di Venere annodo».

Strutturato secondo una sequenza narrativa nella quale la ricorrenza del numero tre viene a costituire una chiave esegetica fondamentale, il rituale ricordato da Virgilio, peraltro debitore in maniera evidente dell'episodio dell'incantesimo amoroso posto in essere da Simeta nell'Idillio secondo di Teocrito, propone altre manifeste contiguità con la cerimonia descritta da Ovidio per Tacita²⁹⁹. Su tutte, la necessità che l'officiante, in questo caso la serva Amarilli, che di necessità dovremo

²⁹⁶ Ver. *Buc.* 8, 64 ss. Cfr. Clausen 1994: 255 ss.

²⁹⁷ Cfr. Clausen 1994: 257. Secondo Plinio (*N.H.* 12, 61) «*masculum aliqui putant a specie testium dictum*».

²⁹⁸ Ver. *Buc.* 8, 73-78.

²⁹⁹ Un altro confronto cogente può essere rappresentato dall'episodio virgiliano relativo alla descrizione dell'incantesimo posto in essere dalla nutrice carne – ovviamente ancora una volta una donna anziana – per liberare la figlia del re di Megara, Scilla, dall'insana passione nutrita dalla fanciulla nei confronti di Minosse, il cui esercito sta assediando la città (*Appendix Vergiliana, Ciris* 369-373): *At nutrix patula componens sulphura testa / narcissum casiamque herbas incendit olentis / terque novena ligans triplici diversa colore / fila «ter in gremium mecum» inquit «despue, virgo, / despue ter, virgo: numero deus impare gaudet».*

immaginare come una donna oramai avanti con gli anni, annodi fili, secondo una consuetudine che vediamo ricorrere costantemente nelle liturgie di carattere magico³⁰⁰. Una dimensione, quest'ultima, ulteriormente amplificata dall'uso di un oggetto in piombo³⁰¹, un metallo che proprio in virtù della sua plasmabilità, dunque simbolicamente in virtù della capacità di poter *essere piegato* a piacimento da parte del celebrante, ha un largo impiego nei rituali di *defixiones*³⁰². Né meno importante appare la presenza dell'incenso. Sostanza catartica per eccellenza cara a molte divinità³⁰³ – e nuovamente centrale nei rituali orfici, nel corso dei quali essa ha lo scopo di creare «una commensalità tra i seguaci e la divinità»³⁰⁴ – l'incenso costituisce un'essenza largamente impiegata anche in ambito più propriamente magico (Faraone 2001: 36 ss.; 144 ss.) e in modo particolare, come peraltro abbiamo già visto nel caso dell'incantesimo realizzato da Amarilli, nei rituali di natura erotico-amorosa³⁰⁵.

Se la gestualità dell'*anus annosa* ovidiana trova traduzione in una dimensione di carattere prevalentemente magico, i cibi da lei impiegati nel corso del rituale sembrano contribuire a definirne in maniera più puntuale la dimensione funeraria.

³⁰⁰ Ciò è verificabile particolare, ma non solo, nella magia di matrice erotico-amorosa (Faraone 2001: 101 ss.).

³⁰¹ Incerta resta la natura reale dell'oggetto (una figurina? Una tavoletta?). È importante piuttosto rimarcare come in alcuni dei testi tràditi in luogo del termine *plumbo* si proponga il termine *rhombo* (cfr. Frazer 1929: 449; Le Bonniec 1969: 89; Tupet 1976: 409; Stok 1999: 195 nota 181) ovvero la trottola, un oggetto per il quale sono comunque note le funzioni magiche, legate da un lato alla mantica di natura amorosa – e significativamente ricondotte da Teocrito alla sfera di Afrodite (2, 40-41) e dalle fonti iconografiche a quelle di Ermes e di Eros – dall'altro al mondo della cabalistica escatologica di matrice orfico-pitagorica (*Orph. h.* 8, 6-8. Cfr. *Orph. h.* 4). Giuman 2008: 234 ss.

³⁰² Da rimarcare come in alcuni casi la *defixio plumbea* sia finalizzata a rendere muto l'oggetto della maledizione (Audollent 1904: 291 ss.).

³⁰³ Zaccagnino 1998: 37. Cfr. *Schol. A. Ch.* 98 a; *Cic. Verr. Sec.* 4, 21, 46.

³⁰⁴ Zaccagnino 1998: 37. I Pitagorici esercitavano anche la *libanomanteia*, ovvero la pratica di prevedere il futuro attraverso il fumo dell'incenso (D.L. 81, 1, 20). La *libanomanteia* era conosciuta anche nel mondo etrusco (Lact. Plac. *ad Stat. Theb.* 4, 468).

³⁰⁵ Così, ad esempio, in *Alciph.* 4, 13, 5.

1) *La menola*. Che si scelga un pesce, ovvero l'animale muto per eccellenza (Cantarella 1996: 14), per suggerire sul piano più proprio del simbolo la necessità di tenere a freno la lingua – a costo di doverla sigillare – è un'opzione facilmente comprensibile in una prospettiva di natura simpatetica (Frazer 1929: 451). Che dunque si utilizzi una menola, un piccolo pesce di mare già impiegato nelle cerimonie effettuate per scongiurare i fulmini, e perciò stesso legato in qualche modo alla sfera di Giove³⁰⁶, è un elemento che contribuisce di per sé ad amplificare l'efficacia di un rituale in onore della dea del silenzio. È peraltro da rimarcare come proprio la salamoia di teste di menola, nuovamente secondo una prospettiva di natura analogica, sia indicata da Plinio come un toccasana per le ulcere della bocca³⁰⁷. Né meno significativo appare l'impiego della pece nell'operazione di chiusura della testa dell'animale, dal momento che proprio questa sostanza rappresenta un sigillante largamente impiegato in rituali di natura apotropaica. Particolarmente interessante, in questo senso, può essere il confronto con quanto vediamo accadere nelle liturgie ateniesi dei *choes*³⁰⁸, annualmente celebrate ad Atene nel secondo giorno delle Antesterie³⁰⁹. È questo il momento in cui gli spiriti dei defunti degli antenati, definiti *Chere* (o *Chare*), farebbero ritorno in città, esponendola in tal modo al pericolo di un grave contagio (*miasma*). Proprio per tenere lontani i *phasmata* dei morti dalle case, i *choes* prevedono che tutte le porte delle abitazioni e dei templi debbano essere serrate e sigillate a scopo profilattico per mezzo di pece. Il valore apotropaico della sostanza, d'altra parte, trova un'ulteriore conferma nel lessico di Fozio, il quale, alla voce *ramnos*, ricorda come in occasione della nascita di bambini, ovvero un momento potenzialmente portatore di grave contaminazione per il nucleo

³⁰⁶ Tupet 1976: 410. Cfr. Saint-Denis 1947: s.v. *maena*.

³⁰⁷ Pli. *H.N.* 32, 88.

³⁰⁸ Per un'analisi generale dei rituali ateniesi dei *choes* si veda: Hoorn 1951; Hamilton 1992.

³⁰⁹ Per le fonti intorno alla strutturazione tripartita delle Antesterie: *schol.* Arist. *Ath.* 390 (= Apollod. *FGrHist* 244 f. 133).

familiare, le case debbano essere cosparse di pece, proprio allo scopo di tenere lontani i *daimones* pericolosi³¹⁰.

2) *La fava*. È noto come nel mondo antico la fava sia considerata un alimento impuro e dunque interdetto a molte realtà cultuali³¹¹. Proibito dalle dottrine pitagoriche³¹², probabilmente perché ritenuto capace di causare un offuscamento delle capacità sensoriali³¹³, la fava rappresenta un cibo rifiutato da Demetra, che ne impone l'astinenza a chiunque voglia avvicinarsi ai culti eleusini³¹⁴. Le motivazioni di tale rifiuto sono presto dette: legume associato alla sfera sessuale, e non a caso in odio alle api³¹⁵, la fava è considerata un alimento direttamente connesso al mondo catactonio dei morti, come non manca di rimarcare Plinio quando afferma «*quoniam mortuorum animae sint in ea*»³¹⁶. A tale riguardo, Giovanni Lido ricorda la tradizione di gettare fave nelle tombe, usanza conosciuta anche per la Grecia e che secondo Ileana Chirassi Colombo (1968: 43) rimarca una volta di più «il carattere di cibo potenzialmente attivo derivante dalla componente sanguigna del loro organismo». E proprio in relazione a quest'ultima notazione non appare da sottovalutare la paretimologia che, sempre secondo Giovanni Lido, legherebbe il nostro legume al sangue³¹⁷. Questa lettura simbolica e funzionale della fava come cibo dei morti trova

³¹⁰ Phot. *s.v.* Ῥάμνος: φυτὸν ὃ ἐν τοῖς χουσίῃν ὡς ἀλεξιφάρμακον ἐμασῶντο ἔωθεν· καὶ πίπτηι ἐχρίοντο τὰ σώματα· ἀμίαντος γὰρ αὕτη· διὸ καὶ ἐν ταῖς γενέσεσι τῶν αἰδίων χρίουσι τὰς οἰκίας εἰς ἀπέλασιν τῶν δαιμόνων.

³¹¹ Chirassi Colombo 1968: 39 ss.

³¹² Ath. 4, 161b. Cfr. Sole 2004. Porfirio (*De abst.* 4, 19) sottolinea non a caso come il cibo di un rituale debba essere scelto con cura, perché esso potrebbe essere veicolo delle anime dei morti che per suo mezzo potrebbero impossessarsi di un essere vivente.

³¹³ Pli. *N.H.* 18, 118. Si deve verosimilmente a questa presunta capacità di obnubilamento l'interdizione dalle fave in culti di tipo oracolare (Cic. *De div.* 2, 58, 119). È questo il caso del culto beotico di Amfiarao (*Geop.* 2, 35, 3).

³¹⁴ Jov. Lyd. *De mens.* 4, 42. Cfr. Chirassi Colombo 1968: 43.

³¹⁵ Sull'ape come animale vettore del concetto di purezza e castità si veda Giuman 2008: 17 ss.

³¹⁶ Pli. *N.H.* 18, 118.

³¹⁷ Jov. Lyd. *De mens.* 4, 42.

a Roma la sua più nitida espressione nei rituali delle Lemurie³¹⁸, antiche festività di carattere funerario e domestico che avevano luogo ogni anno nelle tre giornate dispari fra le *None* e le *Idi* di giugno, ovvero il 9, l'11 e il 13³¹⁹. Allo scopo di nutrire le anime affamate degli spiriti senza parenti che nei giorni della festa si sarebbero aggirati pericolosamente per la città, in maniera peraltro analoga a quanto abbiamo visto accadere ad Atene nel periodo delle Antesterie, il *pater familias* procedeva a compiere un rituale notturno, ancora una volta connotato secondo una dimensione rituale di natura prevalentemente magico-apotropaica, nel corso del quale offriva ai defunti delle fave nere³²⁰.

3) *Il vino*. Se il masticare fave, così come l'impiego di incenso e pece, ben si adatta a un rituale intimamente connesso alla sfera dei morti, è con l'impiego del vino che il cerimoniale sembra caricarsi di un chiaro meccanismo di inversione. È noto, infatti, come nel mondo romano l'assunzione di vino sia una pratica rigorosamente vietata alle donne, come ci ricorda a tal riguardo Aulo Gellio³²¹:

Qui de uictu atque cultu populi Romani scripserunt, mulieres Romae atque in Latio aetatem abstemias egisse, hoc est uino semper, quod temetum prisca lingua appellabatur, abstinuisse dicunt, institutumque ut cognatis osculum ferrent deprehendendi causa, ut odor indicium faceret, si bibissent. Bibere autem solitas ferunt loream, passum, murrinam et quae id genus sapiant potu dulcia. Atque haec quidem in his, quibus dixi, libris peruulgata sunt.

Gli autori di opere sulla vita e la civiltà del popolo romano dicono che in Roma e nel Lazio le donne vivevano astemie (sempre cioè si astenevano dal vino, che nella lingua antica si chiamava *temetum*); e che per una precisa disposizione di carattere poliziesco, dovevano porgere il bacio ai familiari: l'odore dell'alito avrebbe rivelato se

³¹⁸ Frazer 1929: 450 s.; Chirassi Colombo 1968: 52 ss. Per un confronto tra Feralia e Lemuria si veda: Danka 1976.

³¹⁹ È da rimarcare che, stando alle indicazioni forniteci da Plinio (*N.H.* 18, 59), la fioritura della fava si esaurirebbe proprio il 9 di maggio.

³²⁰ *Ov. Fast.* 573 ss.

³²¹ *Gell.* 10, 23, 1-2. Cfr. Giuman, Pilo 2013.

avevano bevuto³²²; che esse usavano bere vinello, vino passito, vino alla mirra e altre simili bevande di gusto dolce. Questo è quanto si trova divulgato nelle suddette opere³²³.

Non è cosa di poco conto rilevare come il divieto muliebre all'assunzione di vino, una norma antichissima che Dionigi di Alicarnasso vorrebbe attribuire allo stesso Romolo³²⁴, preveda pene particolarmente severe, che in alcuni casi possono giungere fino alla morte³²⁵. Già debole per natura, la donna obnubilata dai fumi dell'alcool può perdere in maniera ancora più facile il controllo delle proprie azioni. Come afferma d'altro canto Valerio Massimo, in un passo in cui ancora una volta è la porta di casa a costituire metaforicamente lo spartiacque tra *pudicitia* e *virtus*, «la donna avida di vino chiude la porta all'onestà e la apre ai vizi»³²⁶.

È dunque per mezzo di un gesto in cui appare chiaramente sottesa un'inversione dei ruoli che trova conclusione il rituale magico in onore di Tacita: oramai ubriaca – *in primis* il vino scioglie la lingua – l'anziana officiante celebra una dea muta per mezzo dell'esuberanza delle proprie parole, come non manca di rimarcare lo stesso Ovidio quando, in contrapposizione al silenzio obbligato di Tacita, stigmatizza con malcelata ironia che la vecchia «però non si può dire che taccia» (*vix tamen ipsa tacet*)³²⁷. Non le resta ora che declamare la formula finale, chiaramente strutturata a imitazione di una *defixio*³²⁸, dalla ridondanza dei complementi

³²² Sul c.d. *ius osculi* cfr. Gell. 10, 23, 1; Pli. *N.H.* 14, 13, 89 s.

³²³ Probabilmente ci si riferisce al *De vita populi romani* di Varrone.

³²⁴ Dion. Hal. 2, 25, 6. Cfr. Macr. *Sat.* 1, 12, 24). Vale la pena ricordare in questa prospettiva funzionale il mito di Fauno che, proprio per mezzo del vino, cerca di piegare alle sue pretese incestuose la figlia Bona Dea.

³²⁵ Cantarella 1996: 62 s. Secondo quanto riportato da Valerio Massimo (6, 3, 9) un tale Egnazio Mecenio avrebbe ucciso a frustate la moglie ubriaca. Tale fatto «*non accusatore tantum, sed etiam reprehensore caruit, uno quoque existimante optimo illam exemplo uiolatae sobrietati poenas pependisse*».

³²⁶ Val. Max. 6, 3, 9.

³²⁷ Ov. *Fast.* 6, 572.

³²⁸ Tupet 1976: 410 s. La formula segue nella struttura l'idea stessa di *adligare* (o *alligare*) *linguas*, che più volte ritroviamo nei testi defizionari (così, ad esempio, in Audollent 1904: nrr. 217, 218, 219, 303).

alla presenza del verbo *vincere*³²⁹, e incatenare in tal modo «lingue ostili e bocche nemiche». Lingue e bocche che verosimilmente dovremo immaginare femminili, stando almeno a quanto abbiamo avuto modo di constatare nel corso di queste pagine. Sembrerebbe proprio di poter dire che nel mondo antico per far tacere una donna sia necessario fare ricorso a un vero e proprio incantesimo.

Bibliografia

- Audollent 1904 = A. Audollent, *Defixionum tabellae*, Fontemoing, Paris 1904.
- Bader 1992 = F. Bader, *Langue liée, bouche cousue. Ovide Fastes*, 2, 571-582, "Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes", 66, 2, 1992, pp. 217-245.
- Bologna 1978 = C. Bologna, *Il linguaggio del silenzio*, "Studi Storico Religiosi", n.s. 2, 1978, pp. 305-342.
- Campese 1983 = S. Campese, *Madre Materia: donna, casa, città nell'antropologia di Aristotele*, in S. Campese, P. Manuli, G. Sissa (a cura di), *Madre Materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Boringhieri, Torino 1983, pp. 15-79.
- Cantarella 1985 = E. Cantarella, *Tacita muta. La donna nella città antica*, Editori Riuniti, Milano 1985.
- Cantarella 1996 = E. Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Chantraine 1968 = P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Editions Klincksieck, Paris 1968.
- Chirassi Colombo 1968 = I. Chirassi Colombo, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968.
- Clausen 1994 = W. Clausen (ed.), *Vergil Eclogues*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- Coarelli 1983 = F. Coarelli, *Il foro romano. Periodo arcaico*, Edizioni Quasar, Roma 1983.

³²⁹ Cfr. Theoc. 2, 10; Verg. *Buc.* 8, 78. La forma verbale appare segnatamente ricorrere più volte nei rituali di tipo amoroso.

- Coarelli 2012 = F. Coarelli, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero*, Edizioni Quasar, Roma 2012.
- Craca 2000 = C. Craca, *Le possibilità della poesia: Lucrezio e la Madre frigia in De rerum natura II 598-660*, Edipuglia, Bari 2000.
- Danka 1976 = I.R. Danka, *De Feralium et Lemuriorum consimili natura*, "Eos", 64, 1976, pp. 257-268.
- Degrassi 1963 = A. Degrassi, *Fasti anni Numani et Iuliani, Inscript. Italiae XIII*, 2, Librerie dello stato, Roma 1963.
- Della Corte 1969 = F. Della Corte, *L'antico calendario dei Romani*, Bozzi edizioni, Genova 1969.
- Dubourdieu 2003 = A. Dubourdieu, *Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique*, "Revue de l'Histoire des Religions", 220, 3, 2003, pp. 259-282.
- Dunbabin 1978 = K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Clarendon Press, Oxford 1978.
- Ernout, Meillet 2001 = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Editions Klincksieck, Paris 2001.
- Faraone 2001 = Ch. A. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, University Press, London 2001.
- Fowler 1899 = W. W. Fowler, *The Roman Festivals of the Period of the Republic*, Thames and Hudson, London 1899.
- Frazer 1929 = J.G. Frazer, *Publius Ovidius Nasonis: Fastorum libri sex. Commentary on Books I and II*, Macmillan, London 1929.
- Giuman 2005 = M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Loffredo editore, Napoli 2005.
- Giuman 2008: M. Giuman, *Melissa. Archeologia delle api e del miele nella Grecia antica*, Giorgio Bretschneider editore, Roma 2008.
- Giuman 2013 = M. Giuman, *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico*, Giorgio Bretschneider editore, Roma 2013.
- Giuman, Pilo 2013 = M. Giuman, C. Pilo, *Il kyathos attico. Un vaso etrusco nel Ceramico di Atene*, in S. Angiolillo, M. Giuman, C. Pilo (a cura di), MEIXIS, *Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*, Giorgio Bretschneider editore, Roma 2012, pp. 19-36.

- Hamilton 1992 = R. Hamilton, *Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual*, University Press, Ann Arbor 1992.
- Heurgon 1966 = J. Heurgon, *Lars, largus et Lare Aineia*, in R. Chevallier (ed.), *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à A. Piganiol*, S.E.V.P.E.N., Paris 1966, pp. 655-664.
- Hoorn 1951 = G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, Brill, Leiden 1951.
- Keegan 2002 = P. M. Keegan, *Seen, not Heard: Feminea lingua in Ovid's Fasti and the Critical Gaze*, in G. H. Herbert-Brown (ed.), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, University Press, Oxford 2002, pp. 129-153.
- Le Bonniec 1969 = H. Le Bonniec (ed.), *P. Ovidius Nasonis fastorum liber secundus*, Collection arasme, Paris 1969.
- Meunier 1932 = M. Meunier, *Femmes pythagoriciennes: fragments de lettres de Theano*, L'Artisan du Livre, Paris 1932.
- Mondolfo 1951 = R. Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, I, 2, La Nuova Italia, Firenze 1951.
- Monella 2004 = P. Monella, *Lara, l'aition, l'etimo (Ov. Fast. 2, 583-616)*, in L. Landolfi (a cura di), *Nunc teritur nostris area maior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. III - I Fasti*, Flaccovio editore, Palermo 2004, pp. 47-67.
- Monella 2005 = P. Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Pàtron, Bologna 2005.
- Montepaone 1993 = C. Montepaone, *Teano la pitagorica*, in N. Loraux (a cura di), *Grecia al femminile*, Laterza, Bari 1993, pp. 75-105.
- Newlands 1995 = C.E. Newlands, *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Cornell University Press, Ithaca-London 1995.
- Padel 1983 = R. Padel, *Women: Model for Possession by Greek Daemons*, in A. Cameron, A. Kuhrt (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Croom Helm, London - Canberra 1983, pp. 3-19.
- Preller, Jordan 1883 = L. Preller, H. Jordan, *Römische Mythologie*, II, Berlin 1883.
- Sabbatucci 1988 = D. Sabbatucci, *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Il Saggiatore, Milano 1988.
- Sassi 1988 = M.M. Sassi, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino 1988.

- Saint-Denis 1947 = É. de Saint-Denis, *Le vocabulaire des animaux marins en latin classique*, Editions Klincksieck, Paris 1947.
- Segal 2002 = Ch. Segal, *Black and White Magic in Ovid's "Metamorphoses": Passion, Love, and Art*, *Arion*, 9, 3, 2002, pp. 1-34.
- Sissa 1983 = G. Sissa, *Donne mascoline, femmine sterili, vergini perpetue: la ginecologia greca tra Ippocrate e Sorano*, in S. Campese, P. Manuli, G. Sissa (a cura di), *Madre Materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Boringhieri, Torino 1983, pp. 83-145.
- Sole 2004 = G. Sole, *Il tabù delle fave: Pitagora e la ricerca del limite*, Rubbettino, Catanzaro 2004.
- Stok 1999 = F. Stok (a cura di), *Ovidio, Fasti*, UTET, Torino 1999.
- Tabeling 1932a = E. Tabeling, *Mater Larum. Zum Wesen der Larenreligion*, Frankfurt am Main 1932.
- Tabeling 1932b = E. Tabeling, *s.v. Tacita*, in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, IV A/2, Stuttgart 1932, pp. 1997-1998.
- Tupet 1976 = M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Les Belles Lettres, Paris 1976.
- Wiseman 1993 = T. P. Wiseman, *The she-wolf mirror: an interpretation*, "Papers of the British School at Rome", 61, 1993, pp. 1-6.
- Wissowa 1902 = G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, Beck, München 1902.
- Wissowa 1904 = G. Wissowa, *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*, Beck, München 1904.
- Zaccagnino 1997 = C. Zaccagnino, *L'incenso e gli incensieri nel mondo greco*, in A. Avanzini (a cura di), *Profumi d'Arabia*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1997, pp. 101-120.
- Zaccagnino 1998 = C. Zaccagnino, *Il thymiaterion nel mondo greco. Analisi delle fonti, tipologia, impieghi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1998.

L'autore

Marco Giuman

È professore associato di Archeologia Classica presso il Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari. Si

Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole

occupa principalmente di analisi dei modelli cognitivi che contrassegnano la fruizione dell'immagine nel mondo classico, di interrelazione tra immagine, culto e rito nella Grecia antica e di dinamiche di percezione e di riuso della classicità nel mondo moderno e contemporaneo.

E-mail: mgiuman@unica.it

Silenzi

Angerona e il silenzio del confine. Tempi e spazi liminari di una dea romana muta

Ciro Parodo

Angerona o *Diva Angerona*, a cui il 21 Dicembre era dedicata una festività denominata *Angeronalia* o *Divalia*³³⁰, si contraddistingue, al pari di *Tacita Muta*, per il suo mutismo. Come ricordato da Ovidio (*fast.* II, 583-616), chiamata in origine *Lara*, dal verbo *λαλεῖν* “chiacchierare”, la figlia del fiume Almona assunse il nome parlante di *Tacita* dopoché le fu strappata la lingua per ordine di Giove che intendeva così punirla per aver rivelato alla sorella *Iuturna* la passione amorosa nutrita dal padre degli dei nei suoi confronti e a Giunone il tentativo di seduzione del marito. *Tacita* fu quindi affidata a Mercurio affinché fosse condotta negli Inferi dove avrebbe presieduto alle acque del regno dei morti.

Lungo la strada, tuttavia, il dio messaggero usò violenza nei confronti della ninfa che così partorì i *Lares compitales* preposti alla tutela dei crocicchi urbani e rurali. In Varrone la loro maternità è attribuita a *Mania* (*ling.* IX, 61; cfr. *Lact. div. inst.* I, 20, 35 che riporta anche la denominazione *Larunda*), ulteriore ipostasi divina – insieme a *Tacita* e, come vedremo, ad *Acca Larentia* – della *mater Larum* (Tabeling 1932: 16-68).

³³⁰ Le fonti sono discordanti circa l'esatto nome della dea e della festività ad essa dedicata. Così in Varro *ling.* VI, 23; Solin. I, 6; Macr. *Sat.* III, 9, 4, è documentato il nome *Angerona*, mentre in Plin. *nat.* III, 65 e Macr. *Sat.* I, 10, 7 quello di *Diva Angerona*. Solo nel suddetto passo macrobiano è anche attestato il nome *Angeronia*. Parimenti, se nelle fonti letterarie (Varro *ling.* VI, 23; Fest. 16 L.) è riferita la forma *Angeronalia*, nei *fasti* epigrafici (*Ant. Mai.*, *Maff.*, *Ost.*, *Praen.*) è riportata la denominazione *Divalia*. Per una raccolta completa delle fonti si veda Degrassi 1963: 541-542.

A *Tacita Muta* erano dedicati i *Feralia*, celebrati il 21 Febbraio, in occasione dei quali si sarebbe svolto un complesso rituale, minuziosamente descritto ancora da Ovidio (*fast.* II, 569-582), compiuto da una donna anziana e articolato nelle seguenti fasi: la collocazione sotto la soglia di casa di tre granelli di incenso, la rotazione intorno ad un fuso romboidale di alcuni fili 'incantati', la masticazione di sette fave nere, infine l'impeciatura e la cucitura della bocca di una testa di menola (un pesce, animale muto per antonomasia), che poi veniva arrostita e bagnata di vino. La cerimonia, che si concludeva con la pronunciazione della formula rituale "*hostiles linguas inimicaque vinximus ora*" (Ov. *fast.* II, 581), era funzionale a scongiurare il rischio che i nemici potessero pronunciare maledizioni³³¹ (Bader 1992; Dubourdie 2003: 272-278; Bettini 2006).

A differenza di *Tacita*, il mutismo di *Angerona* non è la conseguenza di una crudele punizione in quanto, secondo le fonti, la sua statua di culto sarebbe stata raffigurata "*ore obligato atque signato*" (Macr. *Sat.* I, 10, 8; cfr. Plin. *nat.* III, 65; Solin. I, 6) o, alternativamente, con un dito sulla bocca in segno di silenzio (Macr. *Sat.* III, 9, 4).

Le ragioni forniteci in antico a proposito di tale iconografia, così come in merito all'etimologia del nome della dea, sono variegata. Particolarmente utile è la testimonianza di Macrobio (*Sat.* I, 10, 7-9) che riporta le spiegazioni di tre differenti autori: secondo Verrio Flacco, *Angerona* sarebbe stata chiamata in questo modo «perché [...] tiene lontane le angosce e le preoccupazioni dell'animo»; per Masurio, è «rappresentata con la bocca chiusa e sigillata, perché coloro che dissimulano i loro dolori e i loro motivi di ansietà giungano, grazie alla loro sopportazione, a grandissimo piacere»; infine, stando a Giulio Flacco, l'origine del nome

³³¹ In tal senso è possibile confrontare *Tacita Muta* con *Carmenta*, una delle *Camēnae* (al cui gruppo apparteneva, secondo Plut. *Num.* 13, la stessa *Tacita*; cfr. Dubourdie 2003: 276; Bettini 2006: 150, nota 2), anch'essa ninfa delle acque e parimenti dotata di un nome parlante, stabilendo una duplice opposizione tra quest'ultima, che sovrintende alla propiziazione del parto e alla capacità di vaticinare (e dunque in definitiva al potere della parola), e *Tacita* che invece è connessa alle dimensioni della morte e del silenzio (Sabbatucci 1988: 71-72). A *Carmenta* erano dedicati gli omonimi *Carmentalia* celebrati l'11 e il 15 Gennaio (Latte 1960: 136-137; Scullard 1981: 62-64; Sabbatucci 1988: 26-29).

andrebbe ricercato nel fatto che «il popolo romano fu liberato grazie a questa dea da una malattia che è chiamata *angina*». Come sottolinea Celso (IV, 7, 1-3), tra gli effetti deleteri di questa patologia se ne annoverano alcuni strettamente connessi all'apparato fonico, quali le difficoltà respiratorie, l'infiammazione della gola e il drastico abbassamento della voce³³² (Perfigli 2009: 278-280).

A queste notizie deve inoltre essere sommata quella contenuta nei *Fasti Praenestini*, dove, in data 21 Dicembre, è riportata l'annotazione, purtroppo conservatesi lacunosa, in cui si precisa che il simulacro di *Angerona* è raffigurato con la bocca imbavagliata «affinché colui che conosce il nome segreto di Roma lo tacesse» (Degrassi 1963: 138). Infatti, come constateremo a breve, se questo fosse stato rivelato, si sarebbe messa a repentaglio l'esistenza stessa dell'*Urbs*.

L'esegesi moderna ha fornito numerose proposte ermeneutiche circa la natura del forzato mutismo della dea, focalizzandosi in particolare sui suoi evidenti legami con la dimensione ctonia, sulla prossimità cronologica della sua festa rispetto al solstizio invernale e sul suo ruolo di divinità protettrice di Roma (per uno *status quaestionis* cfr. Canciani 1981: 792; Perfigli 2009: 273). Verificheremo ora come *Angerona*, anche alla luce della stretta associazione con *Tacita*, assommi tutte queste prerogative e come proprio il suo silenzio ne rappresenti la sintesi fenomenologica più esplicita.

Tra i dati che consentono di tracciare in maniera più efficace una correlazione fra *Tacita* e *Angerona* vi è indubbiamente quello relativo alla corrispondenza calendariale tra le festività ad esse dedicate (*Feralia* e

³³² F. Bader propone, a questo proposito, un'interessante comparazione tra *Angerona* e *Angitia*, divinità marsica invocata per la sue capacità guaritrici contro il veleno dei serpenti, in quanto entrambe avrebbero esercitato un'azione terapeutica nei confronti delle affezioni respiratorie (Bader 1992: 229-230). La questione rimane comunque controversa, anche per le difficoltà sollevate dalle presunte affinità etimologiche dei teonimi *Angitia* e *Angerona* e delle rispettive epiclesi *dítviiia* e *Diva* (Radke 1965: 65-66; Santi 1996: 242-243, 250-252). Ciò non esclude, tuttavia, che la divinità marsica palesi, al pari di quella romana (cfr. *infra*), e come testimonia il suo stesso legame con i rettili, evidenti afferenze con le dimensioni ctonia e celeste (Prosdocimi 1972: 706; Falcone 2011: 91-92).

Angeronalia) e celebrate rispettivamente il 21 Febbraio e il 21 Dicembre, ovvero a dieci mesi esatti di distanza l'una dall'altra. In occasione degli *Angeronalia*, i pontefici offrivano alla dea un sacrificio, per quanto tra le fonti non ci sia concordanza circa il luogo in cui si sarebbe svolto: presso il *sacellum Volupiae*, secondo Macrobio (*Sat.* I, 10, 7), o nella *curia Acculeia*, stando alla testimonianza di Varrone (*ling.* VI, 23).

Le due date sono particolarmente indicative in quanto ci consentono di constatare immediatamente l'afferenza delle due festività alla dimensione funeraria. I *Feralia*, la cui stessa etimologia, per quanto incerta, riflette l'appartenenza a tale orizzonte semantico³³³, sono compresi tra i *dies parentales*, il *novendiale sacrum* che iniziava il 13 Febbraio con i *Parentalia* e si concludeva il 21. La connessione tra *Tacita* e il mondo infero è documentata anche dal fatto che in occasione dei *Compitalia, feriae conceptivae* celebrate tra la seconda metà di Dicembre e gli inizi di Gennaio e dedicate ai *Lares compitalaes*, venissero sospesi nei *compita* delle bambole (*figures*) e delle palle di lana o farina (*pilae*) (*Macr. Sat.* I, 7, 35; *Fest.* 108 L., 114 L., 273 L.).

Tali oggetti simboleggiavano rispettivamente i componenti liberi e gli schiavi della famiglia affinché le loro vite fossero riscattate in sostituzione di un arcaico sacrificio infantile preteso da *Mania, mater Larum*, per preservare la salute e la prosperità dell'intero nucleo familiare (Latte 1960: 90-94; Scullard 1981: 58-60; Sabbatucci 1988: 23-25). Un analogo rituale si sarebbe verificato durante i *Lemuria*, quando il 9, l'11 e il 13 Maggio si

³³³ Si veda in particolare Varro *ling.* VI, 13: «*Feralia ab inferis et ferendo, quod ferunt tum epulas ad sepulcrum quibus ius sibi parentare*» (cfr. Wiseman 1993: 5).

allontanavano i *lemures*³³⁴, gli spiriti dei defunti privi di discendenza, e, appunto, in occasione dei *Feralia* (Torelli 1984: 95-97)³³⁵.

Anche gli *Angeronalia* rientravano in un ciclo festivo, concentrato in questo caso a Dicembre – e comprendente i *Consualia* del 15, i *Saturnalia* del 17, gli *Opalia* del 19 e i *Larentalia* del 23 – dall’altrettanta evidente natura ctonia. Se il gruppo delle festività di Febbraio è dedicato alla commemorazione dei defunti (Latte 1960: 98-103; Toynbee 1971: 63-64; Scullard 1981: 74-76), in quello di Dicembre, la matrice di carattere funerario è declinata secondo una più specifica prospettiva di natura agraria.

Consus e *Ops*, la coppia divina a cui è affidata rispettivamente la tutela del grano immagazzinato e la garanzia di un abbondante raccolto, è infatti associabile a *Saturnus*, mitico introduttore delle tecniche agricole nel *Latium vetus*, sulla base della comune appartenenza alla sfera infero-tellurica (Brellich 1955b: 74-87; Pouthier 1981: 102-135; Versnel 1993: 166-175). Dal punto di vista etimologico, il verbo *condere* – da cui deriva *Consus*

³³⁴ Il rituale di espulsione dei *lemures* è accuratamente descritto da Ovidio (*fast.* V, 419-444; cfr. Latte 1960: 99; Scullard 1981: 118-119; Sabbatucci 1988: 164-170). Il *pater familias*, a mezzanotte e a piedi nudi, si lavava le mani per tre volte con acqua di fonte, quindi masticava una fava nera e poi la sputava dietro di sé recitando per nove volte la formula: “*haec ego mitto, his*” [...] “*redimo meque meosque fabis*”. Infine si detergeva nuovamente le mani e invitava i *lemures* ad allontanarsi ripetendo per altre nove volte “*manes exite paterni*”. Per inciso, la cerimonia palesa evidenti affinità con quella perpetuata in occasione dei *Feralia*, come dimostra la ricorrenza del numero tre (e del suo multiplo nove) e la presenza delle fave, il cui consumo rituale è strettamente relazionato al mondo dei morti (Pedroni 2010-2011: 61-62).

³³⁵ Secondo M. Torelli, l’esposizione dei suddetti oggetti in occasione dei *Lemuria* avrebbe avuto una funzione apotropaica quale profilassi dell’aborto, in quanto tale pratica sarebbe stata sostitutiva del sacrificio infantile imposto da *Mania*. Tale interpretazione sarebbe anche indirettamente avvalorata dal fatto che durante la festività vigeva la proibizione di sposarsi (Torelli 1984: 98, 119). Sulla base di questa prospettiva ermeneutica, è opportuno citare la proposta di G. Radke, per il quale gli *Angeronalia* potrebbero essere calendarialmente relazionati ai *Liberalia* del 17 Marzo, a loro volta connessi alla propiziazione della fecondità, tanto che a Lavinio assumevano un carattere falloforico (Latte 1960: 70; Torelli 1984: 28), in quanto tra le due festività intercorrevano 274 giorni, arco cronologico entro il quale si dipana normalmente una gravidanza (Radke 1965: 63-64).

– definisce sia l'attività di immagazzinamento dei cereali entro gli appositi *siloi*, sia quella di seppellimento. Quest'ultima azione può essere riferita propriamente ai semi, tant'è vero che a Dicembre si concludevano sostanzialmente le operazioni di semina, ma anche, in senso lato, al sole, che il 21 o 22 del mese raggiunge il suo massimo valore di declinazione negativa, e più complessivamente all'anno che si approssima alla sua conclusione (Brelich 1955b: 83; Sabbatucci 1988: 356-357; Versnel 1993: 166-167).

La possibilità che sia i *Feralia* che gli *Angeronalia* siano repute festività di fine anno può essere motivata con le mutazioni occorse nel sistema calendariale romano arcaico e il relativo passaggio da quello cosiddetto 'romuleo', composto da dieci mensilità, a quello 'numano' di dodici³³⁶. In questo modo si sarebbe verificato lo slittamento del capodanno da Marzo a Gennaio e la conclusione dell'anno da Febbraio a Dicembre, con la conseguente sopravvivenza all'interno del nuovo calendario di due distinti complessi festivi di fine anno (Coarelli 1983: 257-259, 274-275).

Come dimostrato da un'ampia letteratura storico-religiosa ed etno-antropologica (Eliade 1968: 87-99; Lanternari 1976: 32-37, 538-548), la conclusione del ciclo temporale annuale rappresenta un periodo particolarmente delicato preceduto sempre da manifestazioni cultuali che riflettono tale criticità. Queste riguardano in particolare il ritorno dei morti e le conseguenti pratiche purificatrici (si vedano, nel caso specifico del

³³⁶ La problematica relativa all'esistenza di un sistema calendariale su base decimale costituisce un'autentica *vexata quaestio*. Tale ipotesi, avversata da una parte della letteratura per ragioni di carattere astronomico (le difficoltà scaturite dalla necessità di motivare scientificamente l'assenza di due mesi nella composizione dell'anno "romuleo") e storico (visto che si tende a reputare questo calendario un'invenzione dell'antiquaria romana preoccupata di nobilitarne le origini, attribuendone l'invenzione allo stesso Romolo) (cfr. Michels 1967: 207-220; Rüpke 1995: 191-204), è invece valutata in termini positivi da altri Autori. È indubbio, infatti, che la storicità di un calendario di tale tipo possa essere suffragata da vari elementi. Tra questi rammentiamo in particolare la denominazione pre-giuliana dei mesi su base numerica, da *Quintilis* a *December*, evidentemente consequenziale rispetto a un ipotetico capodanno collocato a Marzo, nonché l'attestazione nel mondo italico di altri calendari composti da dieci mesi, come quelli albano, lavinate e capuano (cfr. Brelich 1955a: 129-132; Coarelli 2010).

mondo romano, le festività dei *Parentalia*, *Feralia* e *Larentalia*), il ritualismo connesso alla sfera solare (*Angeronalia*) e l'abolizione temporanea dell'ordine socio-culturale consueto (come testimoniato, tra l'altro, dalle eccezionali forme di emancipazione accordate agli schiavi durante i *Saturnalia*; Brelich 1955b: 74-87; Sabbatucci 1988: 343-355; Versnel 1993: 146-163).

In conclusione, l'arco cronologico entro il quale sono comprese le feste di Dicembre costituisce un momento problematico in quanto alla fine dei cicli agricolo e temporale si somma un altro evento altrettanto complesso, ovvero il solstizio invernale, rispetto al quale gli *Angeronalia* sono collegati sul piano cronologico (Latte 1960: 134-135; Scullard 1981: 209-210; Sabbatucci 1988: 357-359). *Angerona*, del resto, palesa un evidente carattere celeste, come traspare sia dall'appellativo *Diva* quale richiamo alla luminosità del cielo (Coarelli 1983: 258), sia dalla simmetrica corrispondenza a livello calendariale con *Summanus*, divinità festeggiata il 20 Giugno in prossimità del solstizio estivo e alla cui tutela è preposto (Prosdocimi, Prosdocimi 1978; Champeaux 1988).

La stessa etimologia del nome della dea è connessa alla radice **ang-* e dunque al verbo *angere*, "stringere", nelle accezioni già analizzate di *angor*, il senso di angoscia che opprime l'animo, di *angina*, la malattia che porta a una sensazione di soffocamento, ma anche di *angustus dies anni*, il giorno più breve dell'anno, quello, appunto, del solstizio³³⁷ (Bader 1992: 229-231; Dubourdie 2003: 267-268).

L'appartenenza di *Angerona* a una sfera semantica di tipo funerario emerge anche dalla strettissima correlazione tra gli *Angeronalia* e i *Larentalia* dedicati ad *Acca Larentia*, nutrice di Romolo e Remo in qualità di *Lares* prototipici (il primo avrebbe poi sostituito uno dei suoi dodici figli deceduto, costituendo così l'archetipico collegio dei *fratres Arvales*; Radke 1972; Beard 1989), e quindi figura a sua volta perfettamente

³³⁷ G. Dumézil compara gli elementi strutturali che ricorrono nella tradizione riguardante *Angerona* con quelli relativi al mito vedico del dio *Atri*, capace, attraverso il silenzio, di concentrare il potere della volontà al fine di liberare il sole dall'eclissi. Analogamente, il *silentium* della dea romana sarebbe stato funzionale ad accumulare la forza interiore necessaria per proteggere il sole minacciato dal solstizio invernale (Dumézil 2001: 298).

sovrapponibile, quale *mater Larum*, a *Tacita Muta* (Coarelli 1983: 258-259, 270-274; Coarelli 2012: 174-185). La valenza ctonia della festività emerge inoltre dal fatto che in questa occasione il *flamen Quirinalis* o i pontefici celebrassero una *parentatio publica* presso la tomba di *Acca Larentia* e si offrirono libagioni ai *Dii Manes serviles* (Latte 1960: 92-93; Scullard 1981: 210-212; Sabbatucci 1983: 359-362).

La contiguità a livello cronologico che contraddistingue le due divinità si traduce anche sul piano spaziale. Abbiamo precedentemente sottolineato, infatti, come il sacrificio in onore di *Angerona* si svolgesse presso il *sacellum Volupiae* oppure nella *curia Acculeia*. A parte la possibile identificazione di quest'ultima con un edificio da ricondurre al culto di *Acca Larentia* (Coarelli 1983: 234, 257-258; Massa-Pairault 2011: 509; Coarelli 2012: 75, 77), entrambi i siti dovevano con tutta verosimiglianza essere ubicati alle pendici NW del Palatino e risultare quindi affacciati sulla *Nova Via*, a ovest della *Porta Romanula* (Aronen 1993a; Aronen 1993c) (Fig. 1).

Si tratta di un'area gravida di devozione nei confronti di alcune tra le più arcaiche divinità ctonie romane, visto che nelle immediate vicinanze si trovano anche il *sacellum Larundae* e il *sepulcrum* di *Acca Larentia*. Una zona il cui carattere ultraterreno è accentuato, dal punto di vista topografico, dalla prossimità della palude del Velabro, ovvero l'«*infernae [...] paludis*» (Ov. *fast.* II, 610) dove fu condotta *Tacita Muta*, considerata già in antico una delle vie d'accesso al regno dei morti³³⁸ (Coarelli 1983: 225-282; Coarelli 2012: 74-83).

Un'efficace testimonianza di questa tradizione è offerta da un affresco di tarda età augustea che decorava l'edicola centrale della parete nord del triclinio della *domus* di Marco Fabio Secondo a Pompei (V, 4, 13) e il cui originale ornava probabilmente un edificio pubblico della capitale (Coarelli 2012: 167) (Fig. 2). Il soggetto dell'affresco, incentrato sull'illustrazione dei *primordia Urbis*, è suddiviso in tre registri sovrapposti e narrativamente così articolati.

³³⁸ Secondo H. Wagenvoort, l'etimologia del nome *Angerona* dovrebbe essere rapportata ad "*angustiae*" nel senso dei «*narrows*» relativi alle *fauces Orci* (Wagenvoort 1980: 23-24).

In quello superiore è rappresentato Marte armato che scende in volo verso Rea Silvia addormentata sul fianco di una collina per possederla; in quello mediano è raffigurato un gruppo di tre togati, probabilmente *Salii*, raffigurati accanto a un tempio tetrastilo, forse la *Curia saliorum*, mentre più in basso altri tre personaggi gettano da una cascata una figura, con tutta verosimiglianza Rea Silvia, condannata all'annegamento nel Tevere per aver violato il voto di castità imposto alle Vestali; nel registro inferiore, infine, entro la cornice di un paesaggio lacustre, possiamo osservare Mercurio che conduce verso gli Inferi, tramite l'ingresso del Velabro personificato dal giovane semisdraiato ai piedi della cascata, una figura femminile, da identificarsi con *Lara-Tacita Muta*³³⁹. La scena è completata dalla presenza della lupa che allatta Romolo e Remo nel *Lupercal* in prossimità di un arbusto, forse la *figus Ruminalis*, e da una seconda figura femminile che sembra assistere al prodigio, probabilmente *Rumina* (Cappelli 2000; Tomei 2007: 438).

F. Coarelli, che compara il soggetto dell'affresco pompeiano con quello dello specchio cosiddetto di Bolsena che a breve analizzeremo, offre una lettura complementare rispetto a quella appena prospettata, considerato che nella figura femminile accompagnata da Mercurio vede,

³³⁹ Uno schema iconografico simile sembra ripetersi presso il calendario figurato che affresca il portico occidentale del peristilio della *domus* sotto la basilica di S. Maria Maggiore a Roma (fine II-inizi III sec. d.C.). Più specificamente, in corrispondenza della rappresentazione del mese di Maggio (ambiente VIII), si distinguono una figura femminile che stringe con la mano destra un oggetto rosso e due personaggi maschili, uno che la conduce verso una porta aperta alla sua sinistra, e un altro, alla destra della donna, nudo, se non per il mantello che lo copre parzialmente e per il piatto copricapo sopra la testa (Fig. 3). S.T.A.M. Mols e E.M. Moorman, pur ammettendo di non poter interpretare la scena con assoluta sicurezza, ma basandosi sugli «abiti delle figure [che] le caratterizzano come personaggi mitologici», sono giunti alla conclusione che questi siano rispettivamente Persefone, con in mano il melograno, Ade in prossimità dell'ingresso degli Inferi, e Mercurio, riconoscibile per il petaso. Conseguentemente, continuano i due Autori, la scena richiamerebbe la festa dei *Lemuria* di Maggio (Mols, Moorman 2010: 488, 490). Tale lettura sembrerebbe plausibile, sebbene in questo caso la suddetta figura femminile dovrebbe essere più correttamente identificata con *Mania, mater Larum*, a cui l'11 Maggio, nel mezzo dunque del triduo dei *Lemuria*, era dedicato con ogni probabilità un sacrificio (Coarelli 1983: 271; Torelli 1984: 95).

oltreché *Lara-Tacita Muta*, anche Rea Silvia, e quindi nei due fanciulli allattati dalla lupa sia Romolo e Remo che i primordiali *Lares praestites* (Coarelli 2012: 165-174).

Una volta appurate le analogie esistenti tra *Angerona* e *Tacita*, entrambe protagoniste dei cicli festivi di fine anno e dunque connesse alla morte nelle sue molteplici manifestazioni di natura biologica, astronomica e temporale, resta un ultimo dato da indagare, quello relativo al rapporto tra il silenzio di *Angerona* e il *nomen* segreto di Roma. In particolare, secondo la testimonianza di Giovanni Lido (*mens. IV, 40*), l'*Urbs* possedette tre nomi: uno 'politico', Roma appunto, uno 'sacro', *Flora*, e infine uno 'iniziatico', *Eros*, il solo che dovesse essere taciuto (Ferri 2007; Ferri 2009).

A questo proposito, sottolinea F. Coarelli come non sia privo di suggestione l'accostamento tra *Eros* e *voluptas*, "piacere", alla cui radice **volup-* deve essere ricondotto anche il nome di *Volupia* presso il cui sacello, come detto, era ospitato il simulacro di *Angerona*. A ciò andrebbe sommato il ruolo di primissimo piano svolto da *Venus*, dea dell'amore, nel mito delle *origines Urbis*, tanto che sotto Adriano non solo fu promossa l'edificazione di un tempio dedicato al duplice culto di Venere e *Roma Aeterna*, ma il suo stesso *dies natalis* fu stabilito in data 21 Aprile, *natalis Urbis* (Coarelli 1983: 261).

La manipolazione del potere insito nel nome costituisce uno dei tratti culturali più significativi sia delle civiltà tradizionali che di quelle storiche (Seppilli 1971: 17-40; Gladigow 1975) e, in quanto tale, contraddistingue anche la disciplina pontificale romana, come dimostra l'*evocatio deorum* (Gustafsson 1999; Ferri 2006). Questa pratica consisteva nell'invocare per nome le divinità protettici di una data città assediata in modo da costringerle ad abbandonarla, a trasferirsi a Roma e conseguentemente a permettere la sconfitta dei nemici. Celebri sono, ad esempio, i casi delle *evocationes* di *Iuno Regina* da Veio e di *Iuno Caelestis* da Cartagine con la relativa occupazione delle due città nel 396 e nel 146 a.C., rispettivamente da parte di Furio Camillo e Scipione Emiliano.

Proprio per questa ragione, una certa tradizione (Plin. *nat.* III, 65; Solin. I, 4; Serv. *ad Aen.* I, 277) vuole che Quinto Valerio Sorano, erudito romano e tribuno della plebe di età tardo-repubblicana, colpevole di aver rivelato il nome segreto di Roma, fosse stato condannato a morte dal

Senato, o immediatamente mediante crocifissione, oppure ucciso da un pretore durante la sua fuga in Sicilia (Köves-Zulaf 1970; Ferri 2007)³⁴⁰.

In tal senso si spiegherebbe la rilevanza del silenzio di *Angerona* che, tacendo il nome occulto dell'*Urbs*, ne assume il ruolo di *Schutzgöttin* (Brelich 1949: 46-49; Ferri 2010: 188-190), come si evince dalla stessa collocazione topografica del suo *sacellum*, ubicato di fronte alla *Porta Romanula*, uno degli ingressi al pomerio romuleo, e, dunque, posto simbolicamente a protezione di tutta la città (Aronen 1993a) (Fig. 1). In tal modo la natura della dea appare complementare e opposta rispetto a quella di *Aius Locutius* (Coarelli 1983: 233-234, 259-260; Dubourdieu 2003: 262-271).

Secondo la tradizione, riportata in particolare da Cicerone (*div.* II, 32, 69), Livio (V, 32, 6) e Plutarco (*Cam.* XIV, 3-4, XXX, 4; *fort. Rom.* 5), in occasione della vigilia del sacco gallico di Roma del 390 a.C. il dio avvertì del pericolo imminente il plebeo *Marcus Caediceus* il quale, a causa della sua estrazione sociale, non fu ritenuto degno di fede. Per rimediare al danno, Furio Camillo ordinò la realizzazione di un'ara in onore di *Aius Locutius*, divinità posta a garanzia delle mura e delle porte, laddove fu pronunciato il presagio, e quindi verosimilmente a est della *Porta Romanula*, di fronte al *sacellum Angeronae* (Aronen 1993b) (Fig. 1).

Se *Tacita* e *Angerona* sono dunque contraddistinte dal silenzio, *Aius Locutius* si presenta quasi come la personificazione della parola e, in tal senso, può essere associato a *Faunus* nella sua dimensione polisemica di divinità oracolare (il dio rivelò a Numa i *piamina* con i quali purificare i fulmini forieri di presagi avversi e predisse la vittoria nella battaglia di Arsia del 509 a.C.), liminare (Fauno abita nei boschi e qui fa sentire la sua voce, come nella *silva Laurentina* e in quella *Arsia*), e infine ctonia (la sua festa cade il 13 Febbraio, durante il già citato ciclo dei *dies parentales*) (Brelich 1955b: 57-74; Luschi 1991: 112-116; Torelli 2011: 211-212). Ipotizza

³⁴⁰ È interessante osservare come, a differenza della tradizione testé illustrata, Valerio Sorano fu accusato, secondo Plutarco (*quaest. Rom.* 61), di aver rivelato il nome della divinità tutelare di Roma. È evidente, tuttavia, come anche questa versione del crimine di cui si macchiò Sorano insista sul medesimo concetto, ovvero l'infrazione del tabù magico-religioso connesso alla segretezza del nome (Köves-Zulaf 1970: 346).

con buona verosimiglianza F. Coarelli che la presenza di Giove che insidia *Iturna* nella vicenda di *Tacita Muta* sia in realtà frutto di uno stadio successivo del mito che in origine doveva prevedere proprio *Faunus*, divinità connotata in senso marcatamente erotico (Coarelli 1983: 275).

La stretta correlazione tra *Tacita* e *Faunus* è testimoniata a livello figurativo anche dallo specchio bronzeo cosiddetto di Bolsena, risalente alla seconda metà del IV sec. a.C. (Fig. 4). Senza protrarsi nella sua esegesi iconografica, tuttora controversa (Adam, Briquel 1982; Wiseman 1993; Massa-Pairault 2011), ma il cui soggetto sembra palesare evidenti analogie con quello dell'affresco pompeiano sopraccitato (Fig. 2), possiamo osservare nel registro superiore del manufatto la presenza di due figure, una maschile con petaso e mantello, in cui vi si riconosce agevolmente Mercurio, e una femminile velata che tiene un ventaglio, da identificarsi con ogni probabilità con *Acca Larentia-Tacita Muta*.

Al centro, ai piedi di un arbusto, la *figus Ruminalis*, è raffigurata la lupa³⁴¹ che allatta Romolo e Remo, affiancati a destra da *Faunus*, abbigliato con una pelle animale in maniera consona alla sua dimensione pastorale pre-agricola, e un'altra figura maschile più difficilmente riconoscibile, ma probabilmente identificabile, sulla base dell'attributo della lancia che impugna, con *Latinus* o *Quirinus*. Ancora una volta, dunque, seppur in maniera indiretta, emerge il collegamento tra la protezione di Roma e *Acca Larentia-Tacita Muta-Angerona*, in quanto genitrice di Romolo e Remo primigeni *Lares praestites*, ovvero i Lari preposti alla difesa dell'*Urbs*³⁴²

³⁴¹ Secondo T.P. Wiseman l'animale in questione simboleggerebbe più specificamente la festività dedicata a *Tacita Muta*, in quanto sarebbe «a wild beast (fera), to represent the Feralia» (Wiseman 1993: 5).

³⁴² Particolarmente indicativa è, in tal senso, l'iconografia dei *Lares praestites*, rappresentati nel *denarius* di Lucio Cesio, emesso il 112 o 111 a.C., nelle sembianze di due giovani seduti, parzialmente vestiti di un mantello, che impugnano una lancia e tra i quali è raffigurato un cane, simbolo, come ricorda Ovidio (*fast.* V, 142), di quell'azione difensiva di Roma di cui i due Lari sono incaricati (Giacobello 2008: 45-46). In merito alla complessa relazione semantica esistente tra i sopraccitati *Lares compitales* e quelli *praestites*, annota acutamente T. Mavrojannis (1995: 115) come «La concatenazione progressiva delle qualità religiose dei Lari ci consente di affermare che i *Lares Praestites* esprimono la funzione tutelare archetipica su cui fu coniata la caratterizzazione più specificamente topografica dei *Lares Compitales*».

(Wiseman 1995: 65-71; Coarelli 2012: 174-185). Non casualmente è ipotizzabile che il loro *sacellum*, il cui *dies natalis* era celebrato il I Maggio (Ov. *fast.* V, 129-130), dovesse essere anche in questo caso ubicato in prossimità della *Porta Romanula*, forse identificabile con l'*aedicula* situata accanto al tempio di Vesta (Coarelli 1996)³⁴³ (Fig. 1).

In conclusione, il significato del silenzio che caratterizza *Tacita* e *Angerona* appare sfaccettato. Divinità femminili ontologicamente predisposte al silenzio, nel senso che questo era annoverato tra le fondamentali *virtutes* muliebri romane (Cantarella 1985; Cantarella 1996: 13-15), il loro *status* di dee mute vuole riflettere l'assenza di suono che contraddistingue il termine delle cose e degli eventi. Una fine che si estende dal piano fisico, quello degli uomini come quello dei semi, entrambi sepolti sottoterra, a quello astronomico, con «la solstiziale morte [...] del sole» (Brelich 1955b: 83), fino a quello cronologico, con la conclusione dell'anno.

Una condizione che, contemporaneamente, rappresenta anche il preludio allo stadio successivo della rinascita, della fertilità, di un nuovo inizio temporale. Una zona di confine, quella entro la quale agiscono *Angerona* e *Tacita Muta*, che, se a livello calendariale si riflette nella collocazione liminare delle loro feste alla fine dell'anno, sul piano topografico si traduce nell'ubicazione delle rispettive sedi di culto ai margini di quello spazio urbano a cui esse paiono, di conseguenza, inevitabilmente preposte.

³⁴³ In un passo controverso, Tacito (*ann.* XII, 24) indica il *sacellum Larum* come uno dei quattro vertici del *pomerium Romuli*, ma questo deve probabilmente essere identificato con il *sacellum Larundae* (Aronen 1996).

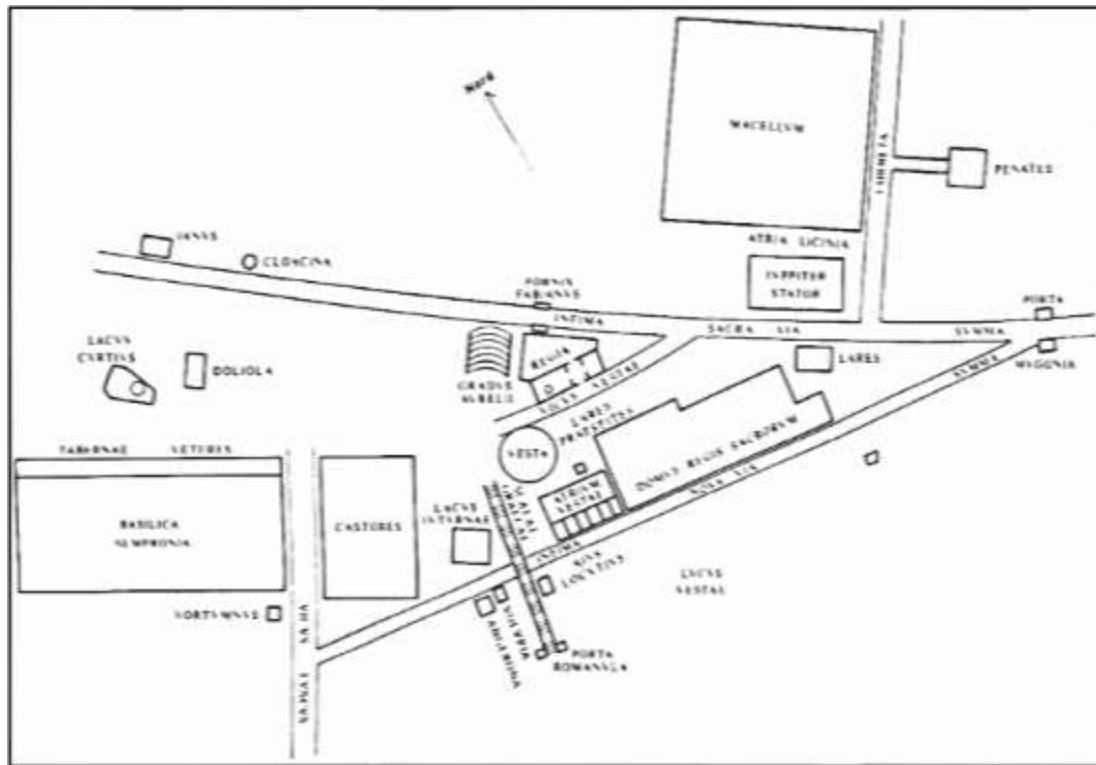


Fig. 1 - Ricostruzione dell'area alle pendici NW del Palatino (da Coarelli 1983: fig. 6).



Fig. 2 - Affresco della *domus* pompeiana di Marco Fabio Secondo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale; ricostruzione grafica (da Cappelli 2000: fig. 15).

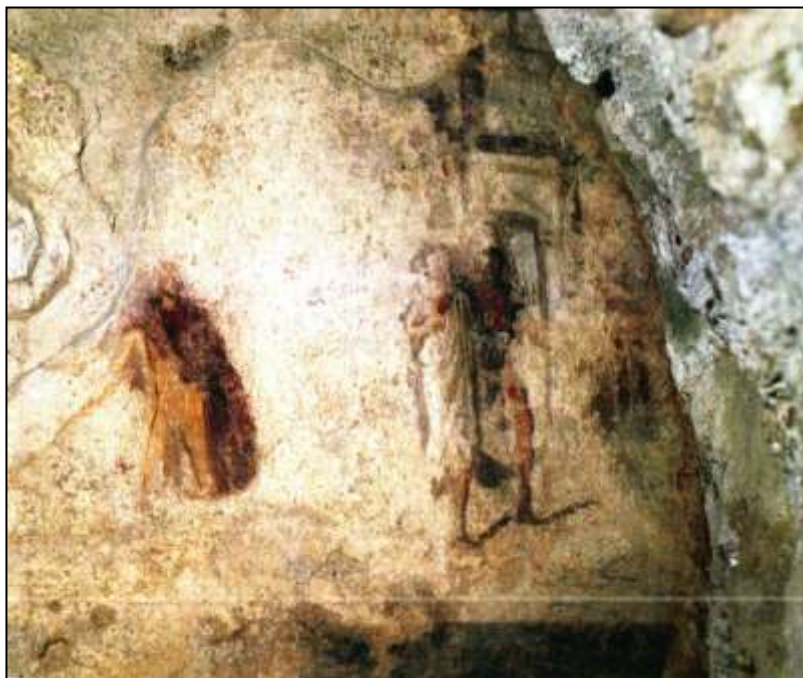


Fig. 3 - Affresco della *domus* sotto basilica di S. Maria Maggiore a Roma, *in situ* (da Mols, Moormann 2010: fig. 32).



Fig. 4 - Specchio cosiddetto di Bolsena. Roma, Antiquarium Comunale; ricostruzione grafica (da Massa-Pairault 2011: fig. 2).

Bibliografia

- Adam, Briquel 1982 = R. Adam, D. Briquel, *Le mirror prénestin de l'Antiquario Comunale de Rome et la légende des jumeaux divins en milieu latin à la fin du IV^e siècle av. J.-C.*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité", 94.1, pp. 33-65.
- Aronen 1993a = J. Aronen, s.v., *Angerona, sacellum*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I, Quasar, Roma 1993, p. 42.
- Aronen 1993b = J. Aronen, s.v., *Aius Locutius*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I, Quasar, Roma 1993, p. 29.
- Aronen 1993c = J. Aronen, s.v., *Curia Acculeia*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I, Quasar, Roma 1993, pp. 329-330.
- Aronen 1996 = J. Aronen, s.v., *Larunda, sacellum, ara*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, Quasar, Roma 1996, pp. 176-177.
- Bader 1992 = F. Bader, *Langue liée et bouche cousue. Ovide, Fastes 2, 571-582*, "Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes", 66, 1992, pp. 217-245.
- Beard 1989 = M. Beard, *Acca Larentia gains a son: myth and priesthood at Rome*, in M. MacKenzie, C. Rouech (eds.), *Images of Authority. Papers presented to Joyce Reynolds on the occasion of her 70th birthday*, Cambridge Philological Society, Cambridge 1989, pp. 41-61.
- Bettini 2006: M. Bettini, *Homéophonie magiques. Le rituel en l'honneur de Tacita dans Ovide, fastes, 2, 569 ss.*, "Revue de l'Histoire des Religions", 2, 2006, pp. 149-172.
- Brelich 1949 = A. Brelich, *Die geheime Schutzgottheit von Rom*, Rhein, Zürich 1949.
- Brelich 1955a: A. Brelich, *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, vol. 2, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1955.
- Brelich 1955b = A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1955.
- Cappelli 2000 = R. Cappelli, *L'affresco pompeiano di Marco Fabio Secondo*, in A. Carandini, R. Cappelli (a cura di), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, Electa, Milano 2000, pp. 167-176.

- Canciani 1981 = F. Canciani, *s.v. Angerona*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1.1, Artemis, Zürich-München 1981, pp. 792-793.
- Cantarella 1985 = E. Cantarella, *Tacita Muta. La donna nella città antica*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- Cantarella 1996 = E. Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Champeaux 1988 = J. Champeaux, *Summanus au solstice d'été*, in D. Porte, J.-P. Néraudau (eds.), *Hommages à H. Le Bonniec. Res Sacrae*, Latomus, Bruxelles 1988, pp. 83-100.
- Coarelli 1983 = F. Coarelli, *Il Foro Romano. Periodo arcaico*, Quasar, Roma 1983.
- Coarelli 1996 = F. Coarelli, *s.v., Lares Praestites*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, Quasar, Roma 1996, pp. 175-176.
- Coarelli 2010 = F. Coarelli, *Fasti Numani. Il calendario dei Tarquini*, in *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"*, XVII. *La grande Roma dei Tarquini*, Quasar, Roma 2010, pp. 337-353.
- Coarelli 2012 = F. Coarelli, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'Impero*, Quasar, Roma 2012.
- Degrassi 1963 = A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae. Volumen XIII: fasti et elogia. Fasciculus II: fasti anni numani et giuliani accedunt ferialia, menologia rustica, parapegmata*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1963.
- Dubourdieu 2003 = A. Dubourdieu, *Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique*, "Revue de l'histoire des religions" 220.3, 2003, pp. 259-282.
- Dumézil 2001 = G. Dumézil, *La religione romana arcaica, con un'appendice sulla religione degli Etruschi*, Feltrinelli, Milano 2001 (*La religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Payot, Paris 1966).
- Eliade 1968 = M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Roma 1968 (*Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1949).
- Falcone 2011 = M. J. Falcone, *Medea e Angitia: Possibili intersezioni nella cultura latina*, "Aevum", 85, 2011, pp. 81-98.

- Ferri 2006 = G. Ferri, *L'evocatio romana – i problemi*, "Storia e Materiali di Storia delle Religioni", 72, 2006, pp. 205-244.
- Ferri 2007 = G. Ferri, *Valerio Sorano e il nome segreto di Roma*, "Storia e Materiali di Storia delle Religioni", 73, 2007, pp. 271-303.
- Ferri 2009 = G. Ferri, *Il nome segreto di Roma*, in E. Caffarelli, P. Poccetti (a cura di), *L'onomastica di Roma. Ventotto secoli di nomi (Atti del Convegno - Roma, 19-21 Aprile 2007)*, SER, Roma 2009, pp. 45-60.
- Ferri 2010 = G. Ferri, *Tutela urbis. Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione romana*, F. Steiner, Berlin-New York 2010.
- Giacobello 2008 = F. Giacobello, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, LED, Milano 2008.
- Gladigow 1975 = B. Gladigow, *Götternamen und Name Gottes*, in H. von Stietencron (ed.), *Der Name Gottes*, Patmos, Dusseldorf 1975, pp. 13-32.
- Gustafsson 1999: F. Gustafsson, *Evocatio Deorum: historical and mythical interpretations of ritualised conquests in the expansion of ancient Rome*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1999.
- Köves-Zulaf 1970 = T. Köves-Zulaf, *Die Eoptides des Valerius Soranus*, "Rheinisches Museum", 113, 1970, pp. 323-358.
- Lanternari 1976 = V. Lanternari, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Dedalo, Bari 1976.
- Latte 1960 = K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, Beck, München 1960.
- Luschi 1991 = L. Luschi, *Cacu, Fauno e i Venti*, "Studi Etruschi", 57, 1991, pp. 105-117.
- Massa-Pairault 2011 = F. H. Massa-Pairault, *Romulus et Remus: réexamen du miroir de l'Antiquarium Communal*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité", 123.2, 2011, pp. 505-525.
- Mavrojannis 1995: T. Mavrojannis, *L'aedicula dei Lares Compitales nel Compitum degli Hermaistai a Delo*, "Bulletin de correspondance hellénique", 119.1, 1995, pp. 89-123.
- Michels 1967 = A. K. Michels, *The Calendar of Roman Republic*, Princeton University Press, Princeton 1967.
- Mols, Moormann 2010 = S. T. A. M. Mols, E. M. Moormann, *L'edificio romano sotto S. Maria Maggiore a Roma e le sue pitture: proposta per una nuova*

- lettura, "Mitteilungendes Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 116, 2010, pp. 469-506.
- Pedroni 2010-2011: L. Pedroni, *I Fabi, Remo e le fave: assonanze e suggestioni*, "Faventia", 32-33, 2010-2011, pp. 59-72.
- Perfigli 2009 = N. Perfigli, *Le pericolose angustie della Dea Angerona: motivi culturali e codificazione religiosa*, "I Quaderni del Ramo d'Oro on-line", 2, 2009, pp. 273-303.
- Pouthier 1981 = P. Pouthier, *Ops et la conception divine de l'abondance dans la religion romaine jusqu'à la mort d'Auguste*, École française de Rome, Rome 1981.
- Prosdocimi 1971 = E. Prosdocimi, *Le religioni dell'Italia antica*, in G. Castellani (a cura di), *Storia delle religioni*, 2, UTET, Torino 1971, pp. 675-724.
- Prosdocimi, Prosdocimi 1978 = E. Prosdocimi, A. Prosdocimi, *Summanus e Angerona. Una solidarietà strutturale nel calendario romano*, in M. Lejeune (ed.), *Étrennes de septantaine. Travaux de linguistique et de grammaire comparée offerts a Michel Lejeune*, Klincksieck, Paris 1978, pp. 199-207.
- Radke 1965 = G. Radke, *Die Götter Altitaliens*, Aschendorff, Münster 1965.
- Radke 1972 = G. Radke, *Acca Larentia und die fratres Arvales. Ein Stück römisch-sabinischer Frühgeschichte*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 1.2, De Gruyter, Berlin-New York 1972, pp. 421-441.
- Rüpke 1995 = J. Rüpke, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, De Gruyter, Berlin-New York 1995.
- Sabbatucci 1988 = D. Sabbatucci, *La religione di Roma antica: dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Il Saggiatore, Milano 1988.
- Santi 1996 = C. Santi, *Angitia nel culto e nelle relazioni con il pantheon italico*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione linguistica", 16, 1994, pp. 241-258.
- Scullard 1981 = H.H. Scullard, *Festivals and Cerimonies of the Roman Republic*, Thames and Hudson, London 1981.
- Seppilli 1971 = A. Seppilli, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1971.
- Tabeling 1932 = E. Tabeling, *Mater Larum. Zum Wesen der Larenreligion*, Klostermann, Frankfurt-am-Main 1932.

- Tomei 2007 = D. Tomei, *Le saghe troiana e romana nella pittura pompeiana*, "Ostraka", 16.2, 2007, pp. 409-445.
- Torelli 1984 = M. Torelli, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Quasar, Roma 1984.
- Torelli 2011 = M. Torelli, *Inuus, Indiges, Sol. Castrum Inui: il santuario al Fosso dell'Incastro (Ardea) e le sue divinità*, "Ostraka", 20.1-2, 2011, pp. 191-234.
- Toynbee 1971 = J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Thames and Hudson, London 1971.
- Versnel 1993 = H. S. Versnel, *Inconsistencies in Greek & Roman Religion. Vol. 2: Transition & Reversal in Myth & Ritual*, Brill, Leiden 1993.
- Wagenvoort 1980 = H. Wagenvoort, *Pietas. Selected Studies in Roman Religion*, Brill, Leiden 1980.
- Wiseman 1993 = T. P. Wiseman, *The she-wolf mirror: an interpretation*, "Papers of the British School at Rome", 61, 1993, pp. 1-6.
- Wiseman 1995 = T. P. Wiseman, *Remus: a Roman myth*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

L'autore

Ciro Parodo

Eberhard Karls Universität Tübingen - Philosophische Fakultät, Institut für Klassische Archäologie. Dottorando in Archeologia classica.

Principali campi di ricerca: analisi delle relazioni semantiche tra la religione romana e la documentazione archeologica del mondo romano; analisi dei meccanismi ideologici di percezione e di riuso dell'antichità romana nell'età moderna e contemporanea.

Pubblicazioni recenti: *I Mamuralia del calendario figurato di Thysdrus: un caso di "invented tradition"?*, 2013 (c.d.s.); *Le sorti ribaltate. Alcune riflessioni sul gioco dei dadi durante i Saturnalia*, 2012, pp. 137-155 (con F. Doria); «Io è un altro». *Dinamiche di percezione dell'alterità in Roma antica*, 2012, pp. 17-32; *Nigra subucula induti. Immagine, classicità e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista* (con M. Giuman), Padova 2011.

Email: ciroparodo@tiscali.it

Dall'inferno si leva un canto. Italo Calvino e «l'eco lontana del silenzio»

Andrea Cannas

«And the vision
That was planted in my brain
Still remains
Within the sound of silence»
Simon & Garfunkel, *The Sound of Silence*

Gli esordi e gli epiloghi sono le zone di confine strategicamente orientate che marcano il territorio della scrittura, spazio nel quale la fitta schiera dei caratteri fronteggia ma nel contempo si confronta con ciò che testo non è ancora o non è più. A partire da questa prima banale forma di interazione, che di volta in volta può assumere la concreta fisionomia della relazione fra testo e contesto o fra testo ed extratesto, si sviluppa tutta una serie di altre corrispondenze binarie che in verità sono perlopiù tanto suggestive quanto sostanzialmente impalpabili, vanno cioè contemplate nella loro feconda valenza metaforica: si parla non più semplicemente di scrittura e pagina bianca ma di rumore e silenzio, di senso e non-senso, di esistente e di nulla, fino alla specularità che, almeno negli esiti, è stata più prolifica dal punto di vista della cultura letteraria: quella che pone, l'una al cospetto dell'altra, vita e morte. Opere sulle quali poggiano le fondamenta di civiltà millenarie hanno reso narratologicamente funzionali tali formule antinomiche, fino a che il senso figurato non ha levitato verso i piani più alti della metafisica. Con il libro della *Genesi* il racconto biblico prende abbrivio dal dio che *dice* l'universo e crea nominando. Se dalla testa ci volgessimo a considerare la coda, scopriremmo come tutta la vicenda

dell'universo, insieme all'intera epopea dell'uomo, debba serbarsi conchiusa nella immutabile coerenza di un discorso perfettamente scandito, tant'è che l'autore dell'*Apocalisse* si prende la briga di maledire, secondo una formula rituale, chiunque abbia l'ardire di aggiungere o sottrarre anche una singola parola a quanto è già stato vergato.

Un altro caso emblematico è rappresentato dall'invenzione letteraria che, per antonomasia, i lettori occidentali tendono ad associare all'oriente esotico e meraviglioso. Ebbene, la cornice che introduce alle novelle de *Le mille e una notte* è, in primo luogo, una affermazione della vita sulla morte: Shahrazād è obbligata a inanellare racconti affinché la testa non le venga recisa dal boia, deve cioè attingere all'immaginazione (o a un patrimonio condiviso di storie) per intrattenere e irretire il suo letale interlocutore, e soprattutto è necessario che sappia gestire la narrazione in modo sistematico per 'ingannare' il tempo, fino al baluginare delle prime luci dell'alba. Piacevolmente immerso nell'ascolto di quelle storie, lo sposo Shāhriyār non percepisce il lento declinare della notte, fino a quando non si manifesta il chiarore del sole nascente, che per Shahrazād rappresenta un'opportunità di salvezza. Probabilmente Tahar Ben Jelloun aveva colto l'essenza della questione, quando definiva Sharazād figura dello scrittore, nella considerazione che ogni autore scrive per imporsi sul silenzio e sopravvivere alla morte³⁴⁴:

Restare in vita raccontando storie. Tutti gli scrittori potrebbero essere dei condannati a morte; per questo scrivono. Finché producono storie inventate si assicurano lo sopravvivenza, fisica e materiale, e più ambiziosamente si prefiggono di lasciare una traccia dopo la morte (Ben Jelloun 1997: XV-XVI).

³⁴⁴ Come ha scritto Corrado Bologna, lo «sguardo dell'artista riflette sulla propria natura di creatore impotente, costretto, per poter "dare inizio" all'opera, a combattere il silenzio, il vuoto, il nulla che si stende dinanzi a lui, nella mente e nella realtà del foglio o della tela bianca, prima che la "creazione" abbia luogo. L'angoscia di fronte alla pagina o alla tela bianca, al cubo informe di marmo, all'infinita gamma delle possibilità di avvio della "prima parola", si collega direttamente con l'idea del dare inizio» (Bologna 2012: 20).

Dall'universo della finzione al piano concreto della realtà, la triste sorte che minaccia la protagonista può anche essere riconsiderata quale espressione del fosco orizzonte che incombe su un intero corpo sociale: sterilità creativa e scarsa lungimiranza non consentono di escogitare soluzioni razionalmente praticabili per risolvere le proprie crisi di sistema. Da questa prospettiva la «letteratura è un baluardo contro la morte. Non solo la nostra, ma quella di tutta l'umanità. Una società senza letteratura sarebbe una società in cui non si manifestano problemi, quindi senza immaginazione» (*ibid.*), dunque una compagine votata all'estinzione. Eppure anche *Le mille e una notte*, il libro che sancisce il trionfo della vita sulla pena capitale, si conclude con lo stesso *leitmotiv* che suggella molte delle singole novelle: «sino al sopravvenire di Colei che ogni piacere distrugge e ogni compagnia separa», cioè, di nuovo, la morte e il silenzio³⁴⁵ adombrati dallo spazio bianco dell'ultima pagina.

Se l'inventiva fuori dall'ordinario della bella Shahrazād sapeva giostrarsi fra espedienti ben confezionati e trabocchetti narrativi, allo scopo di concepire un vero e proprio congegno a orologeria, quasi a volerne celebrare le virtù Italo Calvino illustrava, nelle *Lezioni americane*, come il racconto per statuto scaturisca da «un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo»³⁴⁶. Il protagonista dell'ultima opera pubblicata in vita da Calvino, in un'impresa fatidica (*Come imparare a esser morto*), volendone sperimentare gli estremi recessi teorici, si barcamena senza successo fra il proliferare potenzialmente interminato della finzione e il limite incontrovertibile dell'esistenza dell'uomo:

“Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non

³⁴⁵ D'altra parte gli autori arabi davano principio al testo con un'invocazione ad Allah, in maniera tutto sommato conforme ai poeti classici che, all'inizio della loro impresa, chiamavano in causa le Muse: ci si appella cioè a un'autorità che trascenda il tempo effimero della narrazione e quello fisico, ma altrettanto fugace, della vita terrena.

³⁴⁶ *Rapidità* nelle *Lezioni americane*, libro pubblicato (postumo) nel 1988, ora in Barenghi 1995: 660.

se ne vede più la fine". Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore³⁴⁷.

Nella costante oscillazione che definisce ogni invenzione narrativa, sospesa tra il principio e la fine, Palomar ipostatizza mirabilmente come la conclusione di un'opera non faccia altro che «mimare, sul piano dell'attività umana [...] il movimento verso la fine che domina la vita naturale» (Ferroni 2010: 206).

A questo punto la tentazione di tradurre, trasfigurare o addirittura sublimare l'antinomia reale – che oppone l'esistente all'annichilimento di tutte le cose – in un codice binario, tutto letterario, fondato rispettivamente sulla parola/suono come moto generativo e sul silenzio come appendice del nulla, ha dispiegato tutto il suo bagaglio di suggestioni. Tuttavia, è proprio scandagliando l'opera di Italo Calvino che si rileva una discreta profusione di segnali, dislocati in luoghi strategici e non di rado in quella soglia decisiva che è l'epilogo, i quali potrebbero contraddire l'assunto generale.

Di certo, l'autore delle *Cosmicomiche* ha popolato di linguaggi codificati e voci eclatanti gli sterminati cieli eterei di un universo in continua espansione: eppure, sempre prendeva le mosse dal profluvio di suoni del mondo terreno³⁴⁸ e, nello specifico, dal variopinto, eterogeneo fermento che qualifica gli umani consorzi. Non è improbabile che Calvino volga lo sguardo verso la megalopoli distopicamente evoluta che dall'intrico di strade scoperchia l'ultimo retaggio del fallimento babelico: allora l'explicit diventa lo spazio verso cui il rumore del mondo s'avanza a

³⁴⁷ *Palomar* è del 1983, ora in Barenghi, Falcetto 1994, II: 979. Così, per una «di quelle insondabili e micidiali configurazioni del caso, muore è stata [...] l'ultima parola dell'ultimo libro pubblicato in vita da Calvino» (Ferroni 2010: 208).

³⁴⁸ Andrebbe opportunamente considerato, come Calvino ci inviterà a fare, l'ampio spettro acustico che separa in modo palpabile il canto armonico di una donna, di cui magari si è perduto innamorate una voce narrante disadattata, dal pandemonio che scuote una metropoli nell'ora delle più cruenti transazioni. Ma si veda, sempre di Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*: «Quello che mi interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro» (Barenghi 1995: 234).

minacciare l'ordine della finzione – e, viceversa, il finale dell'opera può risultare l'ultimo bastione per mezzo del quale il senso, di cui la finzione è la più strenua attestazione, si sforza di resistere al non senso che proviene dal caos della storia. Qui si è scelto di selezionare tre casi emblematici in cui l'invenzione narrativa digrada verso la realtà marcando, su un piano finalmente sincronico, l'estrema frontiera da cui l'autore contempla la propria comunità d'appartenenza – ed eventualmente riflette sul potere, se non salvifico, per lo meno discriminante della parola scritta.

Il primo explicit è tratto da uno dei racconti delle *Cosmicomiche*, per la precisione da *Il cielo di pietra*. In questo libro, che altrove ho definito prettamente metamitologico³⁴⁹, è facile imbattersi nella manipolazione parodica di un mito lasciato in bella evidenza: nello specifico traluce dalla riscrittura calviniana la vicenda di Orfeo e Euridice. L'illustre cantore è una presenza mai trascurabile per il fatto stesso che ha quasi istituzionalmente rappresentato la voce per antonomasia, e il suono della lira che lo accompagna costituisce il potere della poesia di fingere e di persuadere, di smuovere e d'incantare fino al punto d'instillare nell'animo – sia esso ferino, umano o divino – sentimenti mai prima avvertiti: blasonato e indiscutibilmente talentuoso, Orfeo potrebbe qualunque cosa. È capace di impegnative catabasi e così pure di scellerate anabasi – secondo i maligni, persino di condannare scientemente all'inferno l'amata e mai veramente rimpianta consorte, ingannando generazioni di lettori, ma questa è un'altra storia. Dal canto suo Euridice è il centro di gravità verso cui tende il farsi della poesia, la luce che Orfeo vorrebbe forse considerare e scrutare proprio a partire dal fondo della notte più oscura degli inferi³⁵⁰.

³⁴⁹ Cfr. Cannas 2011. Nel caso de *Il cielo di pietra* (1968), si tratta in verità di una delle tre riscritture della vicenda di Orfeo ed Euridice comprese nell'insieme delle *Cosmicomiche*: vanno ancora considerate *Senza colori* (1964) e soprattutto *L'altra Euridice* (pubblicata prima in inglese, nel 1971, sulla "Iowa Review", col titolo *The Other Eurydice*), la quale riprende (quasi) per filo e per segno *Il cielo di pietra* modificando tuttavia alcuni essenziali tasselli (per esempio il nome dei protagonisti diviene esplicito riferimento al mito). Rimando in proposito a Cannas 2004.

³⁵⁰ Oppure, per dirla con le parole di Roland Barthes (1972: 89), si potrebbe sostenere che «la letteratura è Orfeo reduce dagli inferi; finché va avanti da sé, *sapendo però di guidare qualcuno*, il reale che le è dietro e ch'essa estrae a poco a poco

Coerentemente con lo standard della raccolta, anche *Il cielo di pietra* ha tuttavia per protagonista l'impronunciabile Qfwfq, io narrante dalla voce inconfondibile e trasmutante per vocazione. Frequentatore d'infiniti cronotopi, stavolta vive immerso negli strati più profondi della Terra, dove persegue l'obiettivo di vivificare il nucleo del pianeta; insieme a lui la compagna di una vita, il cui nome (Rdix) già annuncia l'epifania di Euridice. Avrà decisivi risvolti narratologici la propensione dell'autore per la commistione di matrici mitiche eterogenee, poiché, con tutta evidenza, il polimorfico e instabile signor Qfwfq è sostanzialmente anche Plutone³⁵¹ e quanto accade a Rdix ha di conseguenza qualcosa a che spartire con il rapimento di Proserpina.

Come accennato, il protagonista è proteso alla conquista del cuore della Terra e, da una tale prospettiva introflessa, ostenta disprezzo per gli abitanti della periferia battuta dai venti e dal sole: poco propensi a considerare il vero spessore delle cose, risultiamo essere creature superficiali – per esempio conduciamo un'esistenza in cui tendiamo a separare il lavoro dal godimento³⁵². Nel mondo di sopra anche il suono viene drammaticamente scomposto, a sancire l'antitesi di rumore e musica³⁵³, laddove negli abissi non è dato cogliere alcuna discontinuità: laggiù tutto è percepito come una serie costante di onde ovattate, ammorbidite dagli strati di minerali, rassicurante e familiare com'è per il feto lasciarsi cullare dal ritmo scandito dal cuore della madre³⁵⁴. La

dall'innominato, respira, cammina, vive, si dirige verso la chiarezza di un senso; ma non appena essa si volta su ciò che ama, nelle sue mani non resta che un senso nominato, cioè un senso morto».

³⁵¹ E difatti nella successiva *L'altra Euridice* (vedi nota 6), che conserva sostanzialmente intatti fabula e intreccio de *Il cielo di pietra*, Qfwfq si tramuta esplicitamente in Plutone così come Rdix non allude più ma finalmente si dispiega in Euridice.

³⁵² Motivo sviluppato con particolare evidenza ne *L'altra Euridice*.

³⁵³ «Questo per dirvi com'è sbagliata la vostra via, la vostra vita, dove lavoro e godimento sono in contrasto, dove la musica e il rumore sono divisi» (Calvino 1997: 382).

³⁵⁴ E difatti non sono mancate le letture psicoanalitiche delle due *cosmicomiche* gemelle, approcci critici che non si può escludere l'autore avesse già considerato nell'atto di elaborare e sviluppare la particolare architettura narrativa fondata sul mondo del *dentro* e mondo del *fuori*.

dimensione interiore è, a livello acustico, il «nero fondo di silenzio su cui l'eco dei terremoti passa soffice e si perde in lontananza» (Calvino 1997: 323). In verità Qfwfq (Plutone) odia gli *extraterrestri* della dimensione del *fuori* soprattutto per il fatto che un abitante della crosta esterna gli ha ghermito l'anima gemella Rdx. Affacciatosi da un camino vulcanico, un musico l'ha irretita con la profferta d'una melodia descritta come un insieme di vibrazioni discontinue, teoria di vuoti e pieni, acuti e gravi. È palese, a questo punto, il tradimento perpetrato nei confronti della vulgata del mito (dei miti): Qfwfq (Plutone) d'ora in avanti sarà impegnato a recuperare Rdx/Euridice (Proserpina), mentre Orfeo è colui che ha prima insidiato e poi sequestrato la donna d'altri. Il rovesciamento parodico si perfeziona nell'evidenza per cui il legittimo consorte (se diamo retta alla voce narrante) deve, dalle profondità infere, inoltrarsi fino alle lande desolate del *sopra* per riconquistare l'oggetto del suo desiderio. Per ritrovare Rdx insegue un canto di donna a sua volta intimamente allacciato all'arpeggio del misterioso rapitore³⁵⁵, fino a un "luogo" il quale «era chiuso e cavo, fatto apposta [...] perché la musica vi si raccogliesse, come in una conchiglia» (Calvino 1997: 326), una camera isolata acusticamente – dal rumore di fondo che avvolge il mondo del *fuori* – per mezzo di un pesante tendone, imbottito come una trapunta, quasi si trattasse di uno studio di registrazione discografico. Appena viene scovata dal vecchio partner, Rdx scosta il tendaggio, gesto che annichilisce la musica e ad un tempo dissolve il piano della finzione: fugge difatti verso un mondo che tanto il lettore avverte immediatamente come familiare quanto Qfwfq percepisce come caotico e frastornante; il resoconto conclusivo illustra il panorama sonoro che lo abbaglia e lo obbliga a ripiegare. Lo spazio e il tempo in superficie vengono rappresentati dall'autore attraverso una strategia descrittiva, l'elencazione, che riesce sia pervasiva sia persuasiva per quanto concerne la pessima qualità della vita sociale degli uomini: «supplizio delle onde sonore», «inferno di quell'aria

³⁵⁵ È in verità Rdx a lanciarsi verso quelle note inaudite proposte dalla lira di Orfeo: da quel momento il grido di lei «si univa al suono di prima, in armonia con esso, in un unico canto che lei e lo sconosciuto cantore intonavano, scandito sulle corde d'uno strumento» (Calvino 1997: 324).

vibrante», «continua percussione di corde tese nell'aria con cui il mondo del vuoto s'illude d'esistere», «corazza del rumore», «colla acustica senza la quale non sapete se siete vivi o morti», «fitta pasta di suoni che vi circonda» (*ivi*: 324-327). La dimensione del presente storico è governata da un impermeabile pandemonio che s'avanza incoercibile nella prima parte di un particolarmente facondo explicit:

La corazza del rumore s'estendeva di là in poi sulla superficie del globo: la fascia che delimita la vostra vita extraterrestre, con le antenne inalberate sui tetti a trasformare in suono le onde che percorrono invisibili e inudibili lo spazio, coi transistor appiccicati agli orecchi per riempirli in ogni istante della colla acustica senza la quale non sapete se siete vivi o morti, coi jukebox che immagazzinano e rovesciano suoni, e l'ininterrotta sirena dell'ambulanza che raccoglie ora per ora i feriti della vostra carneficina ininterrotta.

Tra le onde inudibili che attraversano lo spazio, strazianti una volta catturate dalle antenne radio-tv – e, almeno da un punto di vista poetico, associabili al rumore di fondo, residuo della catastrofe originale, che pervade l'intero universo³⁵⁶ – si fa largo anche lo strillio di una sirena d'autoambulanza, ironico distillato di un altro mito canoro del mondo antico, seppure ontologicamente ridotto. La voce delle Sirene, come le virtù di Orfeo, è mitologema intrinsecamente connesso al potere magico delle parole di ammaliare e persino di trascinare, quando vengano sapientemente modulate. E tuttavia, se l'Orfeo argonauta che sconfigge le Sirene rappresenta l'imposizione di un nuovo ordine e il trionfo – sempre precario, ché alla fine il musico verrà lacerato dalle Baccanti – di una melodia armonica sul canto primordiale, irrazionale e potenzialmente

³⁵⁶ L'autore delle *Cosmicomiche* sa perfettamente che la cosiddetta radiazione residua è la traccia dell'esplosione da cui ogni cosa ha avuto inizio. Ha pure elaborato un'esilarante versione del *Big Bang* (*Tutto in un punto*): se nella finzione narrativa tutto può essere concentrato in un solo costipatissimo condominio megagalattico – il circolo delle stagioni si è generato perché la signora Ph(i)Nko ha deciso di cucinare le tagliatelle – nel mondo reale l'antenna adatta, per così dire, potrebbe tradurre il 'rumore' di fondo in suono, il respiro dell'universo che permea ogni luogo dello Spazio sconfinato. Da questa prospettiva è possibile sostenere che l'universo è niente affatto silenzioso.

autodistruttivo³⁵⁷, Calvino ribalta il mito non tanto perché Euridice è perduta, e così le note di Orfeo, prigioniero in mezzo all'inferno auditivo che domina la vita di superficie³⁵⁸. Ma soprattutto per l'evidenza con la quale il nostro mondo superno, levandosi sulle macerie dell'Olimpo, ha dimostrato che «gli dei del fuori e dell'aria rarefatta» hanno dato «tutto quello che potevano dare, ed è chiaro che non basta»³⁵⁹. Nel frattempo, un ultimo anelito nostalgico del narratore, immerso di nuovo negli abissi del pianeta, confermava a quegli interlocutori capaci di discernere che nella voce di Euridice ancora risuona «l'eco lontana del silenzio»³⁶⁰.

*Un re in ascolto*³⁶¹ è invece la storia di un monarca ossessionato dall'urgenza di conservare il potere. Vive aggrappato ai propri simboli regali, autorecluso nella sala del trono³⁶², e concepisce il palazzo come una

³⁵⁷ Nella rivisitazione del mito delle Sirene è significativo come Calvino, rispetto all'angosciosa ipotesi kafkiana secondo la quale esse introdurrebbero al nulla, affidi il senso alla tessitura dell'opera poetica e all'invenzione del racconto: per Calvino in effetti le Sirene potrebbero aver cantato a Ulisse nient'altro che una delle infinite varianti dell'*Odissea* (cfr. *I livelli della realtà in letteratura* in *Una pietra sopra* e *Le Odissee nell'Odissea* in *Perché leggere i classici*, ora in Barengi 1995).

³⁵⁸ Definito come «il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto inglobante tutti i canti» (Calvino 1997: 327).

³⁵⁹ Sono le parole che concludono *L'altra Euridice*.

³⁶⁰ Nell'epilogo de *L'altra Euridice* leggermente modificata nella formula «l'eco lontana della musica silenziosa degli elementi».

³⁶¹ Sulla genesi di *Un re in ascolto*, dalla scrittura come librettista, che deriva dalla collaborazione con Luciano Berio per l'opera omonima, fino all'idea di concepire un libro dedicato ai cinque sensi – di cui restano tre racconti dedicati rispettivamente all'olfatto (*Il nome, il naso*), al gusto (*Sapore Sapere*) e, appunto, all'udito (*Un re in ascolto*) –, si vedano le *Note e notizie sui testi*, in Barengi, Falcetto 1994, III: 1214-1219. Va rilevato che proprio in una lettera indirizzata a Berio, concernente il progetto in questione e redatta in forma di dialogo immaginario, Calvino riprende a proposito l'immagine mitica delle Sirene di Ulisse: «quel personaggio che segue un canto che per lui è come il canto delle Sirene [...] Ulisse è un uomo d'oggi che cerca di ricordare il canto delle Sirene, ma è chiaro che non le ha mai sentite se non in sogno, non sono mai esistite quelle Sirene. Eppure è il canto delle Sirene che lo fa andare avanti; è un canto del futuro quello che lui ha nelle orecchie» (Baranelli 2000: 1478-80). Cfr. nota n. 15.

³⁶² In effetti si comporta come il re degli scacchi, il quale, pur costituendo il pezzo pregiato e il fulcro della partita, ha scarsissimi margini di manovra (si muove di una casella per volta).

sorta di spropositato padiglione auricolare³⁶³ attraverso il quale filtra i suoni che provengono dal mondo circostante.

L'apprensione del Re si esercita difatti in una costante tensione volta a distinguere e classificare, ovvero isolare anche il minimo fruscio dal profluvio sonoro del mondo di fuori. D'altra parte ogni singolo rumore veicola un'informazione, lo scalpiccio del corpo di guardia, i tappeti battuti dalle domestiche, il cigolare di un qualche chiavistello e magari il complottare dei generali di corpo d'armata o il bisbigliare dei cortigiani – oppure, ancora, il rantolo sommerso di un prigioniero, che proviene dai sotterranei del palazzo (il vecchio sovrano deposto che medita la vendetta?) –, insomma ogni singolo tintinnio ha valore per il fatto che è garanzia del solito rassicurante andirivieni quotidiano, o viceversa può addirittura cupamente ventilare un colpo di stato. Tutto ausculta, censisce e ripone con diligenza nella memoria, almeno fino al momento in cui (inopinatamente?) è distratto da una canzone d'amore: come ne *Il cielo di pietra* accadeva a Qfwfq di fiutare le note modulate da Rdix, così il Re di punto in bianco mette in secondo piano qualunque altro assillo (e relativa gamma sonora) per rincorrere, smarrire e provare a recuperare un'altra volta un memorabile canto muliebre. Mentre fantastica di gesta canore volte a ghermire quella voce così corporea e vivida³⁶⁴ – occorre trarla, di nuovo, «dal pulviscolo di suoni della città»³⁶⁵ – divampa ineluttabile il tanto temuto golpe. Verso l'epilogo del racconto, mentre vagola sempre più distante dal palazzo, percepisce il richiamo di lei che s'intreccia profondamente alle parole di quel prigioniero di cui aveva già colto i

³⁶³ «Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti; tu sei appiattito in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re» (*Un re in ascolto*, in Barengi, Falcetto 1994, III: 153).

³⁶⁴ Quel canto è «vibrazione d'una gola di carne. Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore» (*Ivi*: 165).

³⁶⁵ *Ivi*: 167.

lamenti levitare dai sotterranei; prigioniero il quale, d'altronde, dev'essere una proiezione regale – la vittima che il proprio carnefice sa coltivare pazientemente – il suo doppio speculare o la parte migliore di sé, visto che può vantare l'identico timbro vocale del Re: «Ora certamente lei l'ha raggiunto, senti le loro voci, le vostre voci, che si stanno allontanando insieme. È inutile che cerchi di seguirle: stanno diventando un sussurro, un bisbiglio, svaniscono»³⁶⁶.

Se per Italo Calvino la poesia può essere, in primo luogo, manifestazione di un desiderio (*de- sidus*, l'etimologia dà conto della propensione dell'uomo a bramare le stelle), allora la parola e il canto nascono per colmare una distanza³⁶⁷. Nell'eventualità, fuori dall'ordinario, che una tale lontananza venisse colmata, la parola dovrebbe naturalmente tacere. Verso la conclusione, quando le due voci finiscono per comprendersi e di conseguenza si muovono all'unisono, ecco miracolosamente prospettarsi l'opportunità del silenzio – l'anticlimax propone l'illusione di un effetto *doppler* – che tuttavia, per il Re in ascolto, è definitiva contemplazione di un'assenza. Il silenzio è, irreversibilmente, oltre il racconto, si colloca sempre al di là del narrabile: qui l'explicit avrebbe potuto accompagnare il lettore alla sostanziale acquisizione che è, appunto, il silenzio, se non fosse per quell'ultimo sguardo che, scrutando

³⁶⁶ *Ivi*: 173.

³⁶⁷ «È in questo silenzio dei circuiti che ti sto parlando. So bene che, quando finalmente le nostre voci riusciranno a incontrarsi sul filo, ci diremo delle frasi generiche e monche; non è per dirti qualcosa che ti sto chiamando, né perché creda che tu abbia da dirmi qualcosa. Ci telefoniamo perché solo nel chiamarci a lunga distanza, in questo cercarci a tentoni attraverso cavi di rame sepolti, relais ingarbugliati, vorticare di spazzole di selettori intasati, in questo scandagliare il silenzio e attendere il ritorno di un'eco, si perpetua il primo richiamo della lontananza, il grido di quando la prima grande crepa della deriva dei continenti s'è aperta sotto i piedi d'una coppia d'esseri umani e gli abissi dell'oceano si sono spalancati a separarli mentre l'uno su una riva e l'altra sull'altra trascinati precipitosamente lontano cercavano col loro grido di tendere un ponte sonoro che ancora li tenesse insieme e che si faceva sempre più flebile finché il rombo delle onde non lo travolgeva senza speranza»: così in *Prima che tu dica pronto*, racconto pubblicato nel "Corriere della Sera" del 27 luglio 1975, ora in Barenghi, Falcetto 1994, III: 272. Da confrontare con l'epilogo della vicenda di Qfwfq e Ayl, protagonisti di un'altra cosmicomica 'orfica', ovvero *Senza colori*.

oltre le gesta su cui poggiava l'invenzione, sorprende il brulichio dell'umano consesso rischiarato dalle luci del giorno, quasi fosse stato appena ridestato da un colossale Gallo silvestre. La voce narrante (oppure è la voce del potere in perpetuo soliloquio con se stesso) propone all'orecchio attonito del Re depresso il pandemonio, la pasta indistinguibile di suoni che già avevano travolto il signor Qfwfq³⁶⁸ facendogli smarrire, insieme al canto di Euridice, il senso stesso della vita:

Se alzi gli occhi vedrai un chiarore. Sopra la tua testa il mattino imminente sta rischiarando il cielo: quello che ti soffia in viso è il vento che muove le foglie. Sei di nuovo all'aperto, abbaiano i cani, gli uccelli si risvegliano, i colori tornano sulla superficie del mondo, le cose rioccupano lo spazio, gli esseri viventi danno ancora segno di vita. Certo anche tu ci sei, qua in mezzo, nel brulicare di rumori che si levano da ogni parte, nel ronzio della corrente, nel pulsare dei pistoni, nello stridere degli ingranaggi. Da qualche parte, in una piega della terra, la città si risveglia, con uno sbatacchiare, un martellare, un cigolare in crescendo. Ora un rombo, un fragore, un boato occupa tutto lo spazio, assorbe tutti i richiami, i sospiri, i singhiozzi...³⁶⁹.

Erano i primi anni Cinquanta quando, nella camera anecoica dell'università di Harvard, John Cage sperimentava come non potesse sussistere l'assenza di suoni; dal canto suo, e fin da *L'avventura di un poeta* (1958), Calvino osservava che «ogni silenzio consiste della rete di rumori

³⁶⁸ Cfr. Falcetto (1995: 251): «Nel *Cielo di pietra* e in *L'altra Euridice*, come nel libretto e nel racconto *Un re in ascolto*, il protagonista [...] è un ascoltatore riluttante e adirato (Qfwfq/Plutone) o inquieto, oscillante fra paure e desiderio, un personaggio comunque escluso dall'intesa musicale fra la donna che canta e il proprio antagonista. In tutti i casi la storia si conclude, dopo lo sfuggire della figura femminile, sull'immagine di un mondo rappreso in una crosta di rumore». In particolare, per quanto concerne *Un re in ascolto*, si tratterebbe di una «sorta di astratta commedia psicologica [...] La voce femminile che canta è il simbolo di un mondo del desiderio che il re che non sa cantare si è interdetto [...] e se, a un certo punto, gli sembra di ritrovare in sé un canto che non conosceva è solo per scoprire che quella nuova voce non è la sua ma quella di un sé cui non ha concesso di esistere» (*Ivi*: 251-52)

³⁶⁹ *Un re in ascolto*, in Barengi, Falcetto 1994, III: 173.

minuti che l'avvolge»: impalpabile per gli strumenti più sofisticati della fisica, bandito finanche dai più angusti ricettacoli della civiltà, cos'è in definitiva il silenzio per Calvino?

Per un verso è appunto la pausa, la necessità di distinguere, discernere, cogliere l'essenziale, com'era prospettato dall'avventura uditiva del nostro Re: «C'è una storia che lega un rumore all'altro? Non puoi fare a meno di cercare un senso, che forse si nasconde non nei singoli rumori isolati ma in mezzo, nelle pause che li separano»³⁷⁰. D'altra parte, Calvino esprime l'opportunità che il mondo gli si riapra dinanzi agli occhi (e alle orecchie) nel suo candore originario – senza alcuna accezione morale: candida è la pagina ancora da istoriare, pronta a ospitare l'archetipo; oppure, si può riconoscere alla sua scrittura quell'impulso orientato, in termini blanchottiani, verso il puro avvicinarsi al gesto da cui derivano tutti i libri³⁷¹. Tutto ciò, e specularmente la suggestione borgesiana del volume infinito, all'insegna della continuità fra tutti i libri scrivibili, ci dice dello sforzo di Italo Calvino di levitare oltre lo spauracchio della pagina bianca – che incalza la scrittura – intesa come proiezione del nulla. La metafora del libro del mondo d'altronde s'impone come topos liminare che – come l'explicit costituisce la frontiera/cerniera fra realtà e finzione – consente continui trapassi fra ciò che è stato, ed è, e ciò che sarebbe potuto essere (o potrà essere):

Il paragone tra il mondo e un libro ha una lunga storia dal Medio Evo e dal Rinascimento. In che linguaggio è scritto il libro del mondo? Secondo Galileo, si tratta del linguaggio della matematica e della geometria, un linguaggio d'assoluta esattezza. È in questo modo che possiamo leggere il mondo d'oggi? Forse sì, se si tratta dell'estremamente lontano: galassie, *quasars*, *supernovae*. Ma quanto al nostro mondo quotidiano, ci appare scritto piuttosto come in un

³⁷⁰ *Ivi*: 157.

³⁷¹ In una prima lettera a Luciano Berio, del 10 dicembre 1981, Calvino scriveva: «io pensavo a un silenzio, un effetto di silenzio [...] diciamo un effetto-silenzio che però non esclude quello che dici tu, la voce [...] l'effetto è quello dell'attesa, l'attesa del suono come uno che canta e cosa canta? L'attesa del canto, ossia l'assenza» (Baranelli 2000: 1459).

mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta più volte³⁷².

Il silenzio è al contempo per Calvino il presupposto e il movimento cui dovrebbe tendere ogni scrittura, nel senso che il silenzio potrebbe per Calvino condurre a Utopia. È il concetto messo in campo dall'explicit forse più celebre, tra quelli di matrice calviniana, che perfeziona il libro in cui l'autore crede «d'aver detto più cose»³⁷³, vale a dire il finale de *Le città invisibili*. L'epilogo è d'altronde il luogo del testo nel quale (ancor più che nell'incipit) Calvino realizza il maggiore investimento ideologico e poetico³⁷⁴: come si è potuto saggiare dagli esempi qui selezionati, s'impone come l'ultima mattonella del libro, dalla quale l'autore si sporge per guardare com'è fatto il mondo reale.

Non siamo più al cospetto di un 'paesaggio' sonoro, tangibile fisicamente e acusticamente palpabile, come ne *Il cielo di pietra* o in *Un re in ascolto*. La pagina che circonda *Le città invisibili* ostenta piuttosto un paesaggio infernale, intensamente metafisico – e tuttavia il significato più profondo è lo stesso, e comune è la volontà di discriminare, di cercare con perseveranza una soluzione alla stolidità del pandemonio, per ricavare dal moto caotico degli uomini una fermata che inaspettatamente dischiuda il senso³⁷⁵. In ciò dovrebbe consistere così la vita come la scrittura:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando

³⁷² *Mondo scritto e mondo non scritto (The Written and the Unwritten World)* pubblicato per la prima volta in "The New York Review of Books" (1983) quindi in "Lettera internazionale" (1985), ora in Barenghi 1995: 1872.

³⁷³ *Esattezza*, nelle *Lezioni americane (ivi: 689)*.

³⁷⁴ Come ha osservato Giulio Ferroni (2010: 195), in quasi tutte le sue opere «Calvino ha mirato a saldare adeguatamente il finale, a esibirne il segno conclusivo, mettendolo in diversi modi in rapporto con il mondo "di fuori", con lo spazio della responsabilità civile e pubblica».

³⁷⁵ O, come avrebbe scritto più tardi un grande lettore di Italo Calvino, «per consegnare alla morte una goccia di splendore, di umanità, di verità».

insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Bibliografia

- Baranelli 2000 = L. Baranelli (a cura di), *Italo Calvino, Lettere. 1940-1985*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2000.
- Barenghi, Falcetto 1994 = M. Barenghi, B. Falcetto (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, I Meridiani, Mondadori, Milano 1994.
- Barenghi 1995 = M. Barenghi (a cura di), *Italo Calvino. Saggi, 1945-1985*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995.
- Barthes 1972 = R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972.
- Ben Jelloun 1997 = T. Ben Jelloun, *Raccontami una storia, o ti ammazzo!*, in *Le mille e una notte*, a cura di F. Gabrieli, Einaudi, Torino 1997.
- Bologna 2012 = C. Bologna, *Creazione e silenzio*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Silenzio: Atti del terzo Colloquio internazionale di letteratura italiana*, Università degli studi suor Orsola Benincasa, Napoli, 2-4 ottobre 2008, Salerno Editrice, Roma 2012, pp. 13-31.
- Calvino 1997 = I. Calvino, *L'altra Euridice*, in Id., *Tutte le cosmicomiche*, a cura di C. Milanini, Mondadori, Milano 1997.
- Cannas 2011 = A. Cannas, *Calvino, l'ultrafilosofo, e le Cosmicomiche vecchie e nuove*, in V. Pala e A. Zanda (a cura di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 37-46.
- Cannas 2004 = A. Cannas, *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Bulzoni, Roma 2004.
- Falcetto 1995 = B. Falcetto, «*Cantare mentre tutto il resto non canta*», in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 246-252.

Ferroni 2010 = G. Ferroni, *Modi di concludere*, in Id., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010, pp. 193-208.

L'autore

Andrea Cannas

Ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore (De André) e del fumetto. È autore di racconti e redattore della rivista di letteratura "Portales".

Solu che fera.

Nuovi e vecchi silenzi nell'esperienza lavorativa dei pastori in Sardegna

Claudia Guendalina Sias

Ho cominciato pastore. [...]

Ero a Borore, il proprietario era di Sarule, la distanza da campagna a casa era 40 km, quindi lui veniva una volta alla settimana, così ho imparato come si munge. Poi lui non veniva più quando ha visto che avevo preso in mano il lavoro.

Un mese, due mesi, tre mesi... non ce la facevo più!

Ho detto: «I soldi del viaggio li ho già fatti». Ero pronto a partire, poi dopo sei mesi ho cambiato.

[...]

[Mi occupavo di] seicento pecore da solo, ma c'era la mungitrice. [...] Facevo tre ore la mattina e tre ore la sera. Tre ore o quattro. [...] Non c'era tanto [lavoro da fare] durante il giorno mi alzavo presto, alle cinque del mattino e alle nove avevo finito tutto, massimo alle dieci.

Di giorno era stressante, perché non sapevo come passare la giornata perché ero sempre solo.

Non potevo uscire da nessuna parte, senza macchina, senza niente, senza documenti soprattutto.

Pensavo: «Magari sono io». Non conoscevo ancora la Sardegna.

[...] Vado poi da un mio compaesano.

Quando vado lì... era peggio!

Lui è stato lì sette anni. Quello mi ha calmato proprio.

[Mi dicevo]: «Lui è stato lì sette anni e io non ce la faccio un anno?».

Ma con una piccola fortuna [...] mi hanno trovato un lavoro in un agriturismo e lì è cambiato tutto³⁷⁶.

³⁷⁶ Videointervista a cura di Claudia G. Sias, Ramon B., Olbia, 16 dicembre 2010.

In questo scritto mi voglio soffermare su una delle possibili declinazioni dell'assenza di suono, intesa qui come rarefazione – o assenza – dello scambio verbale tra individui in un contesto marcato da una forte solitudine, quale è quello dei cosiddetti nuovi 'servi-pastori'³⁷⁷ in Sardegna.

La mia riflessione prende le mosse da una ricerca di due anni, conclusa nel 2013, sulle dinamiche migratorie da alcune zone rurali dell'Albania alla Sardegna pastorale. Il titolo di quel progetto di ricerca: "Identità periferiche a confronto. Un approccio antropologico alla dinamiche di immigrazione albanese nel contesto pastorale sardo", nel suo richiamo alla perifericità, ne faceva emergere subito il carattere di liminarità, di confine, di 'frontiera' che in questa sede si sta investigando. Citerò qui, inoltre, precedenti esperienze di ricerca in Barbagia inerenti le trasformazioni del settore pastorale che precedono (si parla del 1997) l'arrivo più significativo di manodopera dall'estero. Analizzando il nesso tra silenzio e solitudine si vorrà infine fare emergere l'aspetto relazionale tra etnografo ed interlocutore, verificando i diversi posizionamenti degli attori in gioco.

La solitudine del pastore in generale, prima ancora di quella del pastore sardo, è un topos mitico e poetico, assunto a simbolo esso stesso di questo stato – basti qui citare la leopardiana "solitudine immensa" del leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Questa stessa solitudine è stata cantata e raccontata in Sardegna con versi noti – si pensi tra gli altri a *Su lamentu de su pastore* del gruppo Rubanu di Orgosolo e a *Sos cantos de sa solitudine* di Montanaru – ed è stata descritta da ricerche antropologiche, che appaiono ormai lontane nel tempo, come quella di Franco Cagnetta, del quale ricordo il caso limite di Carlo Floris e del suo linguaggio che alternava ai suoni umani il verso delle galline (Cagnetta 2002: 49).

Ciò su cui ci si vuole però qui soffermare sono le 'nuove' solitudini dei 'nuovi' pastori in Sardegna. La solitudine dei servi pastori stranieri,

³⁷⁷ Con questa espressione nell'isola si indicano i dipendenti delle aziende agropastorali, i cui proprietari sono definiti pastori o, più formalmente, allevatori.

obbligati per contratto nella maggior parte dei casi al pernottamento in azienda, è un fenomeno le cui proporzioni attuali sono assolutamente nuove ed è frutto di una ristrutturazione del settore agro-pastorale dai contorni del tutto contemporanei.

Lunghe e complesse sono le vicende che hanno segnato la trasformazione della pastorizia in Sardegna ma, all'interno di questa complessità, è possibile operare delle scelte e individuare dei passaggi caratterizzanti l'evolversi di questo sistema economico ed ecologico.

Questo secolo vede in Sardegna il progressivo incremento dell'allevamento ovino ai danni spesso di altri tipi di allevamento e del settore agricolo in generale; la spinta alla produzione di latte ovino ha una causa, secondo quanto individua Le Lannou (1979), nella presenza nell'isola di industriali caseari laziali interessati alla produzione del formaggio "pecorino romano", i quali hanno agito da stimolo attivo nel determinare questa trasformazione. Fino agli anni '50 comunque sono stati presenti forti elementi di autonomia e radicati meccanismi di regolamentazione sociale.

Dopo questa data si verificano dei cambiamenti notevoli per entità e qualità, tra i quali si possono individuare: la sensibile diminuzione della popolazione a causa dell'emigrazione, l'aumento del carico di bestiame presente nel territorio, l'estendersi dei pascoli nella superficie agraria e la diminuzione delle colture seminate.

Il frazionamento del terreno agricolo caratteristica riconoscibile del regime fondiario sardo sta subendo dagli anni Ottanta un ridimensionamento a causa della chiusura di numerose aziende agricole e della 'razionalizzazione' di altre dovuta, in buona parte, a specifici interventi di sostegno pubblico.

Nella ricerca da me compiuta nella Barbagia di Nuoro a metà degli anni '90 era emerso, tra le altre cose, l'assenza di nuove abitazioni negli ovili di dimensioni medie e medio-grandi (dotati di impianti di mungitura e di refrigerazione). Secondo Bandinu, questo era un sintomo del fatto che per tale tipologia di allevamenti la sede dell'azienda fosse diventata "solo un punto di lavoro e basta" (Bandinu 1982: 131).

Si potrebbe ipotizzare per quanto riguarda questi ovili più 'moderni' una differenza nel condurre la professione di pastore, ossia un rapporto

meno totalizzante della pastorizia vissuta come professione e non come condizione esistenziale. Cito ancora Bandinu dallo stesso saggio: «l'ovile è luogo di emarginazione e di 'solitudine', il pastore vi trascorre il minor tempo possibile» (*ivi*: 138). A mio parere, più semplicemente, nella maggior parte dei casi da me esaminati nell'ambito di quella ricerca, una delle cause principali dell'assenza in azienda di una abitazione potrebbe spiegarsi con la maggiore vicinanza al paese di queste aziende e, comunque, con la maggiore facilità negli spostamenti, che ha come conseguenza l'inutilità di avere una base logistica di questo tipo nell'ovile, più che ad una differenza nella struttura di queste aziende rispetto a quelle più piccole e meno meccanizzate. Inoltre, mi sembra che a Lula l'abitazione nell'ovile, più che luogo di solitudine, sia sovente luogo di festa, e le stesse strutture murarie siano state trasformate per rendere possibile questo fine. Oggi, per contro, là dove sono presenti le case, queste sono abitate dai nuovi servi pastori stranieri, obbligati per contratto nella maggior parte dei casi al pernottamento in azienda e la cui solitudine è un fenomeno le cui proporzioni attuali sono assolutamente nuove ed è frutto di una ulteriore ristrutturazione del settore agro-pastorale.

Voglio ora sottolineare un altro aspetto che mostra l'ovvia connessione tra situazione economica locale e lavoratori stranieri e il riflesso, meno ovvio, che questo ha sul definirsi reciproco di identità percepite, stereotipate e interpretate secondo la categoria del 'tradizionale'.

La dispersione della presenza albanese nell'isola è coerente con le dinamiche di immigrazione proprie del contesto italiano, ma è al tempo stesso un esito delle capacità di ospitalità della Sardegna, regione nella quale non si riscontra la presenza di importanti distretti industriali³⁷⁸. Il lavoro offerto nel comparto agricolo presenta spesso un carattere di stagionalità, la quale non fa altro che accrescere gli aspetti di mobilità interna sin qui citati.

³⁷⁸ Nell'ottavo *Censimento generale dell'industria e dei servizi 2001* l'ISTAT individuava per la Sardegna il solo distretto industriale del sughero di Calangianus (OT), mentre nel successivo focus su *Le esportazioni dei prodotti dei sistemi locali di lavoro 2009-2011* (ISTAT 2012: 5) ne sottolineava le "performance negative (-11,4%)".

A fronte di questi aspetti strutturali, la 'solitudine del pastore' rappresenta un aspetto più marcatamente socio-culturale, che presenta delle caratteristiche del tutto originali, prodotte dal nodo complesso costituito dalla vocazione agro-pastorale del territorio sardo (così significativa da costituirne dei tratti identitari di definizione e di auto-definizione del sé), dalle modificazioni macro-economiche del comparto agro-pastorale e dalla disponibilità dell'immigrazione straniera.

Una solitudine del tutto nuova, che si va a radicare su quella epica e reale già citata prima, del pastore sardo del passato *solu che fera*: solo, per l'appunto, come un animale selvatico. Solo sì, ma tra simili, in un quadro nel quale la sua solitudine profonda, esistenziale era allo stesso tempo una condizione condivisa.

Il panorama della pastorizia in Sardegna, così come ora lo conosciamo, lungi infatti dal testimoniare l'attardarsi di una società arcaica, si rivela come il risultato dinamico delle trasformazioni di modi di produzione tradizionali soggetti a cambiamenti e aggiustamenti spesso strutturali. Lo stesso frazionamento del terreno agricolo, caratteristica già identificata come riconoscibile del regime fondiario sardo, sta subendo un ulteriore ridimensionamento a causa della chiusura di ancora più numerose aziende agricole e della 'razionalizzazione' di altre. Nel settore agricolo tale razionalizzazione ha comportato una diminuzione della differenziazione colturale per proprietario e per zona, andando a costituire delle aree destinate ad una specifica coltura. Questa dinamica, tuttora in corso, ha come conseguenza una presenza ed una concentrazione in campagna dei lavoratori agricoli fortemente caratterizzata da un alternarsi di momenti in cui questa si intensifica e di altri nei quali si dirada fin quasi a scomparire; tutto ciò a fronte di una situazione passata di piccoli appezzamenti multicolture che necessitavano di una cura pressoché quotidiana in ogni periodo dell'anno.

Sia detto qui per inciso poi che tali notevoli cambiamenti di tipo socio-economico e colturale appaiono in relazione con i fenomeni di desertificazione del territorio che sempre più interessano l'isola, secondo un filo rosso che lega, anche allusivamente, i termini 'solitudine', 'silenzio' e 'desertificazione'.

Connesso a questo aspetto, vi è la forte mobilità lavorativa degli immigrati in Sardegna (albanesi nello specifico della mia ricerca, ma analogamente accade per lavoratori di altre nazionalità). Per molti albanesi la Sardegna ha, infatti, costituito una tappa di passaggio nel proprio percorso migratorio. All'interno di questa instabilità e mobilità lavorativa si leggono due esiti preferenziali: il trasferimento verso altre regioni (per lo più al nord del Paese) e, nel caso si rimanga nell'isola, il rivolgersi prioritariamente verso il settore dell'edilizia (soprattutto nella provincia Olbia-Tempio).

Dal 2009 l'agricoltura sarda, come conferma l'Istituto Nazionale di Economia Agraria (INEA) e come denunciano le principali associazioni di categoria, si è caratterizzata per una forte crisi, che ha visto una drastica diminuzione delle attività produttive e un peggioramento delle condizioni occupazionali della manodopera locale e straniera. Un esito di questa situazione di difficoltà, come è emerso da numerose interviste raccolte tra gli allevatori, è la tendenza a ricorrere alla manodopera familiare in sostituzione dei lavoratori esterni e, tra questi, degli stranieri. Le conseguenze di tale congiuntura difficile si mostrano nell'aumento dell'instabilità lavorativa con il maggiore ricorso a contratti in forma stagionale e part-time o in un incrementarsi della mobilità tra attività produttive che, in generale, caratterizza l'immigrazione albanese in Sardegna.

Dal lavoro di ricerca è emerso un primo inserimento all'interno del settore agropastorale e, successivamente, in seguito alla regolarizzazione o all'aprirsi di altre strade, un trasferimento, più massiccio prima del 2009, verso il settore edile nel quale si nota, specie tra gli immigrati intervistati ad Olbia, una tendenza ad aprire proprie imprese di costruzioni assumendo prevalentemente manodopera tra i connazionali.

La seconda fase della ricerca si è svolta a Scutari (Shkodër), nel nord dell'Albania, sulla scorta del periodico rientro estivo di una famiglia di emigrati. Ho già descritto altrove (Sias 2013) questo stato come alternarsi tra uno stato di "concentrazione" e uno di "dispersione". Tali concetti alludono in maniera esplicita al saggio di Marcell Mauss del 1905 *Variazioni stagionali nelle società eschimesi* (Mauss 1981). Concentrazione e dispersione

sono, infatti, i due stati che mi sembra caratterizzino i cicli di arrivi e partenze propri della mobilità degli immigrati tra luogo di origine e destinazioni di nuova residenza, soprattutto per quanto concerne il caso albanese.

Questi periodici incontri andavano a modificare profondamente, sebbene per un lasso di tempo molto circoscritto, il tessuto sociale delle due comunità rurali oggetto di quel lavoro. I periodi di ritorno degli immigrati dall'Albania sono concentrati nel mese di agosto e nel periodo festivo compreso tra Natale e Capodanno, non diversamente da quanto accade a migranti da altri paesi ma con una maggiore frequenza e assiduità, data in primis dalla prossimità geografica con l'Italia.

Nelle due famiglie presso le quali sono stata ospite nell'agosto 2011 si è verificata una situazione comune alla maggior parte delle case dei parenti degli emigrati, ma non per questo meno notevole, ovvero una straordinaria concentrazione di figli, fratelli e nipoti sotto lo stesso tetto. Concentrazione che fa sì che i quartieri delle città e dei paesi albanesi si ripopolino e la vita sociale presenti una intensità assente nel resto dell'anno. Una solitudine e un silenzio speculare a quello che si riscontra in Sardegna nei momenti di dispersione.

É uno stato cronico di effervescenza e iperattività, poiché gli individui sono ravvicinati gli uni agli altri più strettamente, le azioni e le reazioni sociali sono più numerose, più legate, più continue, le idee si scambiano e i sentimenti si rafforzano e si ravvivano reciprocamente. Il gruppo sempre in atto, sempre presente agli occhi di tutti ha più vivo il sentimento di sé stesso e occupa un posto più grande nella coscienza degli individui (Mauss 1981: 229).

Occorre specificare che le dinamiche di riunione familiare all'interno dell'abitazione dei genitori mostrano caratteri del tutto originali, prodotti dal contesto migratorio; l'emigrazione stagionale clandestina o regolare modifica, infatti, profondamente la composizione demografica dei luoghi d'origine cambiandone la fisionomia.

In conclusione vorrei aggiungere qualcosa per ciò che concerne la solitudine ed il silenzio dell'etnografo nell'ambito della relazione di ricerca che finora ho descritto.

Ho avuto modo in altra sede³⁷⁹ di analizzare come un'etnografia necessariamente 'mobile' o multisituata, come quella sommariamente descritta, recasse come conseguenza una minore coesione nella relazione tra etnografo e interlocutori.

L'assenza di un campo lungo, di una quotidianità, per effetto principalmente della distanza che si crea con gli interlocutori tra la sfera pubblica e privata dell'etnografo, può corrispondere ad una minore possibilità di mettersi in gioco con la propria personalità sociale. Nello specifico del procedere della ricerca, infatti, questa distanza ha costituito un momento di problematicità nel riconoscere e nel condizionare (nei limiti del possibile) da parte del ricercatore le diverse poste in gioco (Pavanello 2007). Mi riferisco principalmente alle difficoltà incontrate nel gestire il controllo della propria condotta (la messa in gioco della persona stessa del ricercatore nel quadro delle modalità complessive della società ospitante), prima fra tutti la difficoltà derivante dal confronto di genere, ovvero l'essere una ricercatrice donna in ambiti prevalentemente maschili, quali sono quello pastorale e quello dell'emigrazione dall'Albania in ambito rurale. Ancora: tale distanza ha prodotto conseguenze nel diminuire le possibilità di ovviare a eventuali incomprensioni, nel legittimarsi come valido referente e nell'individuare interlocutori preferenziali e 'a lungo termine'.

Il tema stesso della responsabilità dell'etnografo si complica maggiormente in un contesto del genere. Questi è infatti qui più 'solo', non immerso cioè nelle interrelazioni quotidiane che lo posizionano sul campo e che aiutano, pur nell'ambito di uno scambio ineguale, a definire le 'obbligazioni' che derivano dall'aver accettato quello che Satta definisce "dono etnografico" (Satta 2007).

³⁷⁹ Claudia Guendalina Sias, *Un'etnografia mobile. Migranti albanesi in Sardegna tra disomogeneità, instabilità e dispersione*, intervento al convegno "Questioni di metodo nella ricerca antropologica. Problemi, strumenti e terreni", Università degli studi di Cagliari, 8 maggio 2012.

Lo stesso informatore, privo di una rete relazionale chiaramente riconoscibile che lo leghi al ricercatore e che lo rassicuri nel condividere con questi il racconto di esperienze personali e talvolta drammatiche o intime, si trova anch'esso solo nel trovare (in primo luogo ai suoi stessi occhi) le ragioni della sua collaborazione.

Io ti racconto queste cose perché queste sono cose che devono essere raccontate, che tutti devono conoscere, come sia dura per noi, come sia difficile³⁸⁰.

Sulla scorta, infine, delle sollecitazioni che emergono dal saggio di Alessandro Deiana³⁸¹, voglio concludere esaminando il silenzio al suo 'ultimo grado', quello relativo alla scelta del silenzio da parte dell'etnografo (ciò che l'antropologo decide di non dire), che per me ha coinciso nel non scrivere più nulla su alcuni campi di ricerca (mi si perdonino queste note forse eccessivamente personali). Cosa che accadde per la necessità di restituire quel "dono etnografico" cui si faceva riferimento sopra, che rende tanto appassionante ed allo stesso tempo complesso il lavoro dell'antropologo e dell'etnografo in particolare.

Il carattere ossimorico della conoscenza antropologica, quel suo paradosso di stare contemporaneamente dentro e fuori la scena per dirla con Padiglione (2010), crea, infatti, un ulteriore elemento di complessità. L'aver a che fare con storie di vita, narrazioni, vicende, con un contatto prolungato nel tempo fino a conoscerne talvolta e purtroppo gli esiti drammatici, riportano il ricercatore (come in altri campi della vita) davanti alla responsabilità connessa con il proprio lavoro, con la disponibilità generosamente offertagli e impongono che questo dono, secondo il circuito virtuoso di Mauss, sia restituito con il proprio rispetto, che talvolta ci riporta (sia detto qui paradossalmente) alla responsabilità del silenzio.

E su questo non c'è davvero altro da dire.

³⁸⁰ Alban V., Scutari, 12 agosto 2011.

³⁸¹ In questo numero della rivista "Medea".

Bibliografia

- Bandinu 1982 = B. Bandinu, *Il mestiere del pastore tra vecchio e nuovo*, in F. Manconi, G. Angioni (a cura di), *Contadini e pastori nella Sardegna tradizionale*, Silvana, Milano 1982, pp. 127-143.
- Cagnetta 2002 = F. Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, Nuoro, Ilisso, Nuoro 2002 (ed. orig. *Banditi a Orgosolo*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975).
- Deiana 2015 = A. Deiana, *Il non-detto, il non-sentito, il non-visto in etnografia. O del limite politico del sapere*, "Medea", I, 1, 2015, <http://www.Medea-journal.it/>.
- Le Lannou 1979 = M. Le Lannou, *Pastori e contadini di Sardegna*, Edizioni della Torre, Cagliari 1979 (*Patrès et paysans de la Sardigne*, Arrault & C.ie, Tours 1941).
- INEA 2009 = INEA, *Gli immigrati nell'agricoltura italiana*, a cura di M. Cicerchia, P. Pallara, INEA, Roma 2009;
<http://dSPACE.inea.it/bitstream/inea/427/1/SE5-606.pdf>
- ISTAT 2001 = ISTAT, *Censimento generale dell'industria e dei servizi 2001*;
<http://www.istat.it/it/censimento-industria-e-servizi/industria-e-servizi-2001>.
- ISTAT 2012 = ISTAT, *Anni 2009-2011. Le esportazioni dei sistemi locali di lavoro*, 2012; <http://www.istat.it/it/archivio/60317>.
- Mauss 1981 = M. Mauss, *Saggio sulle variazioni stagionali delle società eschimesi. Studio di morfologia sociale*, con la collaborazione di H. Beauchat, in E. Durkheim e M. Mauss, *Sociologia e Antropologia*, Melita, La Spezia 1981, pp. 141-234 (M. Mauss, *Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos. Étude de morphologie sociale*, avec la collaboration de Henri Beauchat, "Année Sociologique", 1904-1905, tome IX).
- Montanaru 1998 = Montanaru, *Sos cantos de sa solitudine. Sa lantia*, Ilisso, Nuoro 1998.
- Padiglione, Giorgi 2010 = V. Padiglione, S. Giorgi, *Come mai questa mattina sembrava un film*, Edizioni Kappa Adottati, Roma 2010.

- Pavanello 2007 = M. Pavanello, *Le implicazioni politiche di un terreno lungo: la missione etnologica italiana in Ghana (1954-2006)*, in C. Gallini, G. Satta (a cura di), *Incontri etnografici*, Meltemi, Roma 2007, pp. 120-149.
- Satta 2007 = G. Satta, *I dati etnografici tra dono e scambio: note su proprietà, controllo e uso delle informazioni etnografiche*, in C. Gallini, G. Satta (a cura di), *Incontri Etnografici*, Meltemi, Roma 2007, pp. 95-119.

L'autore

Claudia Guendalina Sias

Dottore di ricerca in Metodologie della ricerca etnoantropologica presso l'Università di Siena e cultore della materia all'Università di Cagliari, ha compiuto ricerche in Sardegna studiando le dinamiche di mutamento nel contesto pastorale e minerario e di immigrazione in tali ambiti. Ha svolto attività di ricerca in Albania, soffermandosi sulle migrazioni interne ed esterne, sulle trasformazioni in contesti rurali e sul ruolo delle Organizzazioni Internazionali. Attualmente insegna Antropologia delle differenze di genere nel Master in Gender Equality – Strategie per l'equità di genere – presso l'Università degli studi di Cagliari. Tra le sue pubblicazioni: *Altre variazioni stagionali. Immigrati dall'Albania nella Sardegna rurale*, 2014; *Sardegna-visuale.it (Mamuthones)*, 2012; *Dalla parte di chi aspetta. Famiglia dislocata e contesto di origine in un comune ortodosso dell'Albania centrale*, 2009; *Dispersioni. Tra turismo e pastorizia. Note su un film etnografico: Furriadroxus*, 2006; *Alcuni cenni sul mutamento nel mondo pastorale in Sardegna. Il caso di Lula (NU)*, 2001.

Email: claudiagsias@gmail.com

Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessì

Piero Mura

Nel suo *La leggenda del Sardus Pater*³⁸² Dessì racconta di come un antico dio – definito «distratto» nella rielaborazione del racconto fatta da Maria Lai³⁸³ – «dopo aver vagato per il mondo» con la «noia di essere onnipotente», ritornasse alla sua desertica Sardegna alla ricerca di una esistenza semplice in un luogo ove lasciar «dormire la propria potenza divina». Qui, dopo aver imparato ad allevare uno sciame d'api nel frattempo giunto di là dal mare, nel tentativo di cacciarne una, egli fece inavvertitamente sprizzare una scintilla dalla punta del suo dito indice. Tale scintilla divina trasformò l'ape in una *jana*, una fatina dalle forme femminee alla quale diede per compagne tutte le altre api del suo bugno³⁸⁴. Lontano, per l'Isola, le *janas*, «piccolissimi esseri fatati [...], divinità inferiori frutto della distrazione di un dio che non voleva essere dio», attesero per secoli l'arrivo degli umani, «fantasticando sulle donne, gli esseri compiuti, benché mortali, ai quali avrebbero voluto assomigliare» così come «il dio loro padre fantasticava di essere uomo». In questi secoli di lunga attesa le fatine «trasformarono la loro piccolissima, infinitesima

³⁸² Il dattiloscritto originale – che vuole il testo dedicato «In memoria di Salvatore Cambosu inventore di miti» – riporta il titolo *Storia di un vecchio Dio*. Fu pubblicato la prima volta, con piccole varianti, su “Il Tempo” (29 novembre 1957) e come volumetto autonomo – con il titolo qui citato nel testo e corredato di una nota di Claudio Varese –, in tiratura numerata, dalla stamperia Posterula di Urbino nel 1977. Traggo queste note e la stessa leggenda da Giuseppe Dessì 2006: 224-225 e 52-56.

³⁸³ Lai 1994, che rielabora e illustra un racconto (con il titolo *La leggenda del Sardus Pater* in Dessì 2006: 52-56, volume al quale si rimanda anche per la storia delle pubblicazioni: 224-225) scritto da Dessì per la stessa artista, sua dirimpettaia a Roma, osservata lavorare con l'alacrità e la solerzia delle api.

³⁸⁴ Trasformate perché «pregato senza parole» dalla creaturina.

scintilla di potere divino in minuta sapienza», costruirono fusi, conocchie, telai con i quali crearono tele preziose, tappeti, coperte, ricami. Tutte queste opere, e le minute figurine che li ornavano – galletti, cervi, fiori e animali che l'isola non rammentava di aver conosciuto –, «altro non erano che messaggi d'amore che esse scrivevano alle donne che dovevano un giorno vivere in quell'isola deserta». E queste arti esse insegnarono poi alle donne finalmente giunte sull'Isola, e soltanto alle donne, le creature mortali che amavano, andando invece a pungere con l'antico pungiglione «gli uomini che ronfavano sotto le querce». Da allora, scrive Dessì, «le donne godono della loro protezione e gli uomini subiscono la loro ostilità. Ed è per questo che le cose più belle e delicate, da noi, sono opera di mani, di intelligenza femminile, mentre gli uomini sono rimasti rozzi e irsuti guerrieri»³⁸⁵.

Ho voluto rammentare – forse dilungandomi un po' troppo – il racconto di Giuseppe Dessì per mettere in rilievo il ruolo e l'importanza che lo scrittore attribuisce alle donne nella società sarda, ruolo e importanza dai quali discende la centralità dei suoi personaggi femminili. Sono infatti queste «Penelopi senza Ulisse»³⁸⁶, come tutte le donne sarde, a misurare il tempo, ad abitare e dare senso alle pagine più poetiche e rilevanti delle sue opere. A queste protagoniste Dessì conferisce, nella scrittura, il ruolo di Parche, le chiama a filare – come insegnato dalle *janas* – i destini del libro e dunque del mondo, a conservare la memoria e proiettarla verso il futuro³⁸⁷, a raccontare la storia con il loro alfabeto

³⁸⁵ In opposizione, come è facile constatare, alla visione corrente in epoca prefemminista, per la quale la differenza biologica fra uomini e donne – sessuale, fisiologica e anatomica – era chiamata a giustificare il dominio maschile e l'inaccettabile subalternità femminile. Dessì – per lucidità personale ma anche perché non alieno alla cultura della sua Isola – separa invece i due universi, come è tipico delle società pastorali, in particolare di quella della Sardegna interna.

³⁸⁶ Dessì 1949 (il titolo *Le sarde* verrà poi corretto a mano, nella personale copia del volume ritrovata in casa Dessì, in *La donna sarda*). Per una breve e ragionata 'storia' delle pubblicazioni di questo articolo, oltre che per il testo integrale, si rimanda a Dessì 2006 (dove è pubblicato con il titolo *La donna sarda*): 221-223 e 46-51; è a quest'ultima edizione che faccio riferimento.

³⁸⁷ Mi piace ricordare che, nelle sue opere pittoriche, Costantino Nivola (1911-1988), l'artista oranese trasferitosi negli Stati Uniti nel 1939 insieme alla moglie Ruth

minuto e segreto di simboli, a condurre alla vita e accompagnare alla morte³⁸⁸.

Femminilità, quella delle protagoniste della scrittura dessiana³⁸⁹, che spesso è in strettissima, biunivoca relazione con la maternità, in atto o in potenza: quella misteriosa capacità di generare, di creare la vita che accosta le donne a dio³⁹⁰. Una maternità – assai prima delle lotte femministe e della conseguente letteratura³⁹¹ – mai adoperata dall'autore per relegare le sue donne alla passività di casa, natura, riproduzione, ovvero all'angolo buio del vivere nel quale storia e letteratura le hanno costrette fin dall'antica Grecia³⁹².

Guggenheim, dotava di ombra esclusivamente i personaggi femminili giacché solo alle donne riconosceva la capacità di proiettare un segno nel futuro.

³⁸⁸ «Le donne comandano in casa. Si occupano di ciò che compete alle donne. Quando in casa c'è qualcuno che nasce o qualcuno che muore, gli uomini si levano di torno e le donne tengono il campo, con quel loro modo strano, complicato e senza conseguenze» (Dessi 1965: 185-186).

³⁸⁹ Riguardo alla centralità della figura femminile (con particolare rilievo al suo ruolo di madre) nell'opera di Dessì (nello specifico nel romanzo *I passeri*), mi sia consentito il rimando a Mura 2014: 143-160.

³⁹⁰ Riguardo alla onnipresenza 'fecondante' della donna/madre (non paia una contraddizione in termini!) si rammenti il racconto *Lei era l'acqua* (che dà il titolo alla raccolta Dessì 1966) nel quale la madre dell'autore sogna grandi, placidi buoi, rappresentazione di una Natura 'selvaggia', edenica («Ogni casa, a Norbio, era come un'arca piena d'animali, pronta a salpare. [...] Molti, oltre i buoi, i cavalli, gli asini, le galline, le anatre, i cani e i gatti, tenevano volpi, cinghiali e persino qualche cervo. E credo che se nei nostri boschi ci fossero stati leoni, qualche leone sarebbe stato allevato con gli altri animali nei grandi cortili, tra la legnaia e il forno»). Nell'occhio di una bestia – uno specchio di cristallo nero come la lente oscura di un binocolo – si riflette il mondo intorno. Tutto il mondo, con l'apparente esclusione della protagonista, la quale si rende poi conto d'essere, nel riflesso, l'acqua. Oltre i simbolismi, evidenti, risalta nel racconto l'assenza di luce, il carattere notturno – certo legato al fatto che si tratterebbe di un sogno – che ne fa risaltare la sensazione di straniamento e smarrimento di sé.

³⁹¹ Sul rapporto che corre fra la determinazione di sé come individuo e il ruolo materno (cercato, atteso o rifiutato oppure non considerato) nelle donne autrici e protagoniste della letteratura italiana femminista e post-femminista, si veda l'ottimo saggio di Nathalie Marchais (2014: 285-329).

³⁹² A tale proposito si rimanda al bel lavoro di Botti 2008.

Eppure, se l'atto 'materno' della creazione divina si caratterizza per la propria atemporalità – dio crea insieme alla materia il tempo, cosicché l'idea stessa di un prima e dopo perde di significato, come rimarca Agostino –, il tempo delle madri in Dessì³⁹³ è un tempo addirittura solido, reso solido dall'attesa, quell'attesa che dalla gravidanza si protrae per l'intero arco della loro vita. È, ad esempio, il caso Mariangela Eca, la protagonista de *Il disertore*, la quale attende l'improbabile ritorno del figlio dalla guerra³⁹⁴ e dopo la certezza della sua morte aspetta in silenzio il silenzio della fine della propria esistenza. Così Sofia in *Paese d'ombre*, che aspetta il tempo in cui Angelo realizzi il futuro che i suoi sogni promettono; così la madre del protagonista de *L'isola dell'angelo* (Dessì 1966), unica a non aver mai creduto alla scomparsa del figlio che, come Saverio ne *Il disertore*, torna inaspettato, dopo una lunga odissea, in una Itaca nella quale la sua Penelope non ha saputo attenderlo. Così pure la fidanzata Maria, nello stesso racconto, che attende la rinascita di un sentimento che la guerra aveva perduto e al quale concedersi nonostante il matrimonio con un altro.

³⁹³ Si è spesso tracciata una linea che ponesse in relazione le scritture di Dessì e Borges. Ma mentre il tempo borgesiano, che «non esiste esistendo» e duplica se stesso all'infinito, nega proprio con questa sua stessa natura una realtà unica e definitiva e fa del suo relativismo 'assoluto' uno strumento di gnosi, come correttamente nota Anna Dolfi, il tempo di Dessì, sottratto anche all'assoluto proustiano della *Recherche*, si costituisce come 'assoluto' e 'relativo' contemporaneamente. Le scelte sono fatte non perché la realtà non sia molteplice e poliedrica ma perché, fatta la scelta, inveratosi il reale, ogni altra opzione si allontana, manca del principio di ragion sufficiente dell'esistenza. La scrittura di Dessì sembra in questo modo sottrarsi al territorio del fantastico per costruire una storicità profonda e consapevole: dei destini possibili uno solo diviene reale e questo suo 'realizzarsi' – in senso etimologico – lo distingue profondamente dagli altri che mancano necessariamente del principio di realtà, di una ragion determinante («Il possibile non è sufficiente a chiarire il reale, nel reale c'è qualcosa che manca al possibile, cioè la scelta di una determinazione tra le molteplici che avrebbero potuto essere», Dolfi: 44. Qui si rimanda per una lettura filosofica del tempo in Dessì, in particolare al cap. I: 9-45).

³⁹⁴ «Il tema della guerra – è stato notato da Giuliano Manacorda – è frequentissimo nell'opera di Giuseppe Dessì. Non c'è guerra del nostro secolo, dice il critico, che non venga ricordata [...]. Non c'è romanzo che non accenni a una di queste guerre e in molti racconti la guerra è addirittura il centro propulsore dell'intreccio» (Maxia 1997: 7).

Attese che vengono raccontate dai silenzi assai più che dalle parole³⁹⁵. Attese che sono di pietra, come l'Isola, come il sacrificio che è loro richiesto dallo stesso mestiere di madri le quali viaggiano nella narrazione dalla speranza del figlio meraviglioso atteso (Rita ne *I passeri*) alla certezza della meraviglia del figlio perduto (Mariangela ne *Il disertore*)³⁹⁶.

Allo stesso modo mestiere dei figli è il ritorno, reale o metaforico, tentato o riuscito, vano o proficuo, da tutte le guerre della vita. Ritorno alla

³⁹⁵ Riguardo al silenzio come manifestazione della capacità di 'comprendere', cfr. *La mano della bambina* ("Il Tempo", 14 febbraio 1956), racconto che ora apre la raccolta *La ballerina di carta* (Dessi 1957), del quale si segnala una pubblicazione successiva ("Il punto", 6 aprile 1957) con la significativa variante del titolo in *La mano è una bambina*. Qui la bambina protagonista si identifica con la propria mano che sembra vivere di vita autonoma. La contrapposizione tra la comprensione afasica della bimba (che pronuncia, in tutto il racconto, una sola parola) e l'ottusità verbosa della madre sembra suggerire che per 'capire' non sono necessarie parole ma empatia. Per una suggestiva lettura del racconto si rinvia a Lombardi 2011: 159-169.

³⁹⁶ Il rimando è alla serie delle 'madri' del già citato Nivola, in particolare la scultura intitolata *La madre sarda e la speranza del figlio meraviglioso*. Riguardo queste opere Nivola scrisse: «Qui spirito e sensi collaborano nell'impegno di dare forma e significato alla materia. L'ideale e il contingente vengono a concludersi con la realtà nel suo manifestarsi. C'è una forma femminile come risultato, ma non necessariamente come punto di partenza. Il muro panciuto della casa rustica, nella mia età magica dell'infanzia, nascondeva sempre un tesoro: il pane piatto e sottile che si gonfiava al calore del forno, promessa di appagare la fame di sempre. Allo stesso modo la donna incinta nasconde nel suo grembo il segreto di un figlio meraviglioso». Faccio notare che il citato «muro panciuto» (*Su muru pringiu*, «Il muro gravido») è oggi una scultura conservata presso il Museo Nivola di Orani. In questa opera il 'costruire' (maschile) si fonde con il 'generare' (femminile), a ribadire – se mai ve fosse il bisogno – quel «1 + 1 = 1» che Tarkovskij schematizza in *Nostalghia* e che si ritrova anche in *Deserto rosso* di Antonioni, ovvero il superamento della concezione dualistica tipicamente occidentale e della frammentazione dicotomica fra materia e spirito, corpo e anima il quale è tema ricorrente nel Novecento, ritengo massimamente sentito in culture che, come quella sarda, si trovino a cavallo fra più tempi e più mondi: il presente e la preistoria mitizzata, l'occidente e l'orientalismo dei personaggi deleddiani che tanto peso hanno avuto nel costruire lo sguardo attraverso il quale ancora i sardi osservano se stessi. Tale superamento mi pare significativamente già in atto nella consapevolezza di Rita ne *I passeri* – mai esplicitata in parole – che lei e il bambino sono un 'tutt'uno', e lo saranno per lei anche dopo il parto.

madre che è la Sardegna, utero e avello delle loro esistenze. Metafora che mi pare perfettamente compiuta nella capanna de *Il disertore*, buia e umida, entro la quale Saverio, scampato alla guerra, sta rannicchiato e dal cui limitare si affaccia al mondo e al sole della rinascita. E ancora pozzo, antro all'interno del quale, avvolto in posizione fetale dal silenzio dei monti – che prefigura la morte e che ribadisce anche iconograficamente l'idea di Eden e insieme di cimitero, come acutamente nota Maxia (1997)³⁹⁷ – chiede di essere tumulato in segreto. Ritorno al silenzio.

In una società nella quale la religione ufficiale prevede l'esistenza di un dio che sia 'parola' per antonomasia (*Logos*, il Verbo), un dio che crei le cose 'nominandole', ecco che il silenzio, anche quello 'facinoroso' di Mariangela, assume una valenza 'anti-generativa', se non addirittura distruttiva. A un dio-madre che genera con la parola si contrappone il silenzio della madre che ha perduto il figlio, un silenzio/morte che è l'opposto della parola/vita.

Ma il silenzio materno che segue la morte del figlio è in qualche misura legato al silenzio dei figli verso le madri durante la loro vita, a rimarcare ancora il tema della sostanziale incomunicabilità che affligge gli esseri umani³⁹⁸. Allora, rammentando Pasolini – la sua «creatura che dorme nel fondo di una vita d'agnellino» e che talvolta si sveglia «dicendo parole come il mondo nuove», ovvero i suoni incompiuti della prima infanzia preverbale che sono forse la lingua di dio, e la madre che lo trastulla con «parole stanche come il mondo»³⁹⁹ –, il cerchio si chiude: dopo le parole stanche come il mondo cantate dalla madre al figlio bambino, ridotto quel bimbo fatto uomo al silenzio della morte, ritorna il silenzio che ne ha

³⁹⁷ «L'ovile è a un tempo ripresa del motivo classico del *locus amoenus* (o se si preferisce, del motivo biblico dell'Eden) e spazio cimiteriale, deputato alla contemplazione della morte [...]. L'ovile è soprattutto l'anti-mondo, la rappresentazione dell'alterità al più alto grado, la patria eletta del silenzio, il luogo di congiunzione della vita e della morte» (Maxia 1997: 29).

³⁹⁸ Si vedano, ad esempio, Angelo Uras in *Paese d'ombre* e Michele Boschino nel romanzo omonimo.

³⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, *La Terra di Lavoro*, in *Le ceneri di Gramsci* (1957), cfr. Pasolini 2003: 101.

preceduto la nascita, lo stesso silenzio che precede la creazione, il silenzio dell'universo vuoto e statico racchiuso ancora nel punto matematico che ha preceduto il *big-bang*. La vita esce dal tempo lineare della storia per farsi mito nel tempo ciclico.

D'altro canto il silenzio è per antonomasia il suono dell'assenza, della perdita⁴⁰⁰ e la scelta del silenzio è quasi sempre una scelta di oblio, di morte⁴⁰¹. Una morte che talvolta è sociale, non fisica. È il caso di Domenica, la protagonista del racconto *La serva degli asini*⁴⁰² (1956). Già l'*incipit* appare rivelatore:

A un tratto le sembrò di non saper più *parlare*⁴⁰³. Era un'idea sciocca; ma era così: le sembrava proprio di non saper più *parlare*. In realtà non *parlava* da quando era uscita in cortile per attingere l'acqua dal pozzo, ma le pareva di non aver più *parlato* da quando era arrivata a Gurrùli, anzi molto prima, addirittura da quando Annamaria Montis era morta nella camera più lontana della sua vecchia casa di Serbariù. Da quando Annamaria Montis era morta, lei non aveva più *detto parola*.

Immediatamente si può notare l'ossessiva ripetizione di verbi ("parlare" – ben 15 volte nella prima paginetta stampata! – e gli analoghi "conversare" "dire" "borbottare" "chiamare"...) e sostantivi ("voce",

⁴⁰⁰ Si veda il fondamentale *Lutto e melanconia* (1917), di Sigmund Freud o, in ambito cinematografico, *Lisbon story* (1994), di Wim Wenders, film nel quale il protagonista, giunto nella città portoghese per registrarne i suoni, costretto da solo in casa dalla frattura della gamba, intollererà il nastro sul quale ha inciso il silenzio della casa vuota «Rumore dell'assenza di Friederick».

⁴⁰¹ Dico «quasi sempre» perché rammento il ruolo pressoché opposto che ha invece il silenzio in Calvino il quale, nel suo *Autobiografia di uno spettatore*, racconta gli effetti perturbanti ed estranianti che provocava in lui il doppiaggio cinematografico. E ancora, nel testo *Il silenzio e la città* – che accompagna i dipinti di Fabio Borbottoni (cfr. Fanelli 1982) –, «È come se Calvino avesse letteralmente animato il silenzio del pittore, dando vita alle immagini e mettendole in movimento, pur mantenendo allo stesso tempo il senso di una mancanza assoluta di voci e di suoni. Leggendo il testo si ha l'impressione di guardare un breve film muto surrealista» (Re 1999: 91-102).

⁴⁰² Ora compresa in Dessì 1989: 86-91.

⁴⁰³ L'incomunicabilità come segnale della morte e la morte come somma incomunicabilità. I corsivi nella citazione sono miei.

“parola”, “silenzio”...) che riguardino – in positivo o negativo – l’atto del comunicare, per un totale di poco meno di 60 occorrenze nell’arco dell’intero, breve racconto. È infatti la “parola” – o meglio la sua assenza – la vera protagonista del racconto, assai più della servetta alla quale nessuno rivolge la parola e presta orecchio.

Ciò che risalta in queste prime righe è l’idea di stasi del tempo nella morte. Domenica non è in grado di stabilire da quanto tempo non parla e quel tempo pare (o realmente è?) infinito, o fermo, il che è poi lo stesso. La parola si fa confine della vita, discrimine per distinguerla dalla morte: appena qualche riga dopo dirà, rammentando i giorni trascorsi nella grande casa di Annamaria Montis, i giorni della vita: «allora, a quel tempo, lei, Domenica, *parlava* con tutti, *conversava*, *rideva*, e tutti erano con lei affabili, gioviali. Lei *respirava*, *parlava*». “Parlare” e “respirare” come sinonimi, come segnali di vita, necessari entrambi alla vita: non respiro senza parola, non parola senza respiro. L’aria, immessa nei polmoni per far entrare con l’ossigeno la vita, emessa come suono che quella vita comunica, la rende reale.

E ora responsabile di quel silenzio, proprio e altrui, una forma di invisibilità che è propria del fantasma⁴⁰⁴: una morte, quella di Annamaria: «Pensandoci, quanto più ci pensava capiva che la morte della sua padrona e protettrice Annamaria Montis, che raramente le aveva rivolto la parola, era la causa di questo mutamento,» in seguito alla quale Domenica ha perduto il ruolo che aveva nella mappa del suo mondo che è il paese e la casa. Una morte fisica e una sociale rese simili dall’assenza di parole.

A contribuire alla sensazione di morte, all’atmosfera umbratile, oltre il silenzio – buio dell’orecchio –, il buio della vista che amplifica la percezione di solitudine e abbandono. Tale percezione è sempre sul punto di divenire angoscia e dolore ma da ultimo è lenita dall’attesa, la capacità

⁴⁰⁴ «Solo dopo era riuscita a pregare [...], la notte stessa dei funerali, che lei aveva passato in casa del parroco di Serbariu, nel letto della sorella del parroco, la quale non aveva detto parola né prima né dopo ma soltanto pregato come se lei non esistesse, come se non avesse odore e calore ma fosse trasparente invisibile aria», *La serva degli asini* (Dessi 1989: 88).

che, come si diceva, è in Dessì la più evidente caratterizzazione della femminilità, la forma femminile del tempo:

E così oltre il silenzio la scarsa luce della casa dei Mùltinu, in cui esisteva una sola debolissima lampadina elettrica, che veniva tenuta accesa con grande parsimonia. Anche questa scarsità di luce, come la scarsità delle parole, generava solitudine, ma quando stava per diventare angoscia, quand'era proprio sul punto di dolore, ecco che lei si rannicchiava sul padiglione del magazzino, dove avevano messo il suo lettuccio, si copriva con lo scialle, e si metteva ad aspettare.

Non «aspettava», si noti bene, ma «si metteva ad aspettare», un'idea di movimento in un verbo che è statico per antonomasia, una lieve scintilla di vita in una morte apparente a indicare che resta una debolissima speranza di cambiamento, una piccolissima possibilità di lieto fine:

Lei stava zitta, nel buio, nel silenzio, e si vedeva vivere⁴⁰⁵ [...], e intanto, mentre pensava, restava sospesa, chiusa, isolata in quel mistero della nuova vita che per lei era cominciata e di cui nessuno all'infuori di lei sapeva nulla, che non era né dolore né gioia, ma solo attesa.

Come la madre attende il figlio meraviglioso che dovrà arrivare – in Dessì quanto in Nivola, come si è accennato –, così Domenica attende la vita meravigliosa che ritornerà: è la promessa del paradiso che consente di affrontare il passaggio misterioso della morte e crea l'illusione di poterla vincere. Così le donne di casa Mùltinu – che alzano le sopracciglia alle parole sciocche dei loro uomini a ribadire l'asintoticità dei due universi⁴⁰⁶ – le

⁴⁰⁵ Cfr. Salvatore Satta, il quale offre inoltre, nel suo *Il giorno del Giudizio* (1977), un altro magistrale esempio di donna sarda ferocemente silenziosa, Donna Vincenza.

⁴⁰⁶ «In Sardegna la società è formata da due parti che legano male, come una medaglia fusa in due metalli diversi. Se noi consideriamo la vita di qualunque villaggio sardo [...] vediamo che esiste una differenza profonda tra la vita degli uomini e quella della donna; tra la concezione del tempo che ha l'uomo e quella che ha la donna», *La donna sarda* (Dessì 2006: 47).

parleranno come si usa parlare fra donne, considerando donna anche lei⁴⁰⁷. Pian piano parleranno, e il silenzio sarà penetrato dalle parole, che sciameranno come api, che voleranno come uccelli, e non ci sarà più quel silenzio vuoto.

E la speranza si avvera, il «silenzio vuoto» si riempie infine non di suoni ma, come è nella cultura di quest'isola, dell'intenzione di emetterli, di quel linguaggio non verbale che comunica senza dire, le lettere mute, le parole del silenzio:

[Francesca, la moglie di Mùltinu,] Si levò una forcella dalla bocca, fermò la treccia di Marietta, se ne levò un'altra, guardò di nuovo Domenica, per un poco, facendo un piccolo cenno di sì con la testa, come se dicesse: Lasciamolo chiacchierare, sappiamo noi quello che va fatto, noi donne.

Domenica si sentì il cuore battere.

“Sì”, disse.

Allora, per un attimo si guardarono, lei e la donna; e nello stesso momento Domenica vide anche la faccia dell'altra donna, della cognata, venire incontro al suo sguardo, lontana come la luna, dal buio del camino, tra il fumo del grande paiolo, e guardarla.

Uscì in fretta, lasciandosi dietro il tepore della cucina⁴⁰⁸, le voci, le facce; e sentiva con piacere l'aria fresca avvolgerla e penetrarla, arrivare acutamente in fondo ai polmoni, e sotto le vesti⁴⁰⁹.

Doveva correre, correre, per arrivare in tempo.

Doveva correre, correre: verbo che rappresenta al massimo grado – e rimarca con la sua reiterazione – l'idea stessa di movimento, ad

⁴⁰⁷ E non più bestia, animale senza nome e senza ruolo.

⁴⁰⁸ Uscita che simbolicamente rimanda all'idea di una nuova nascita: dal calore umido e scuro della cucina all'aria e alla luce del mondo.

⁴⁰⁹ Si notino tutti i richiami – assai espliciti – a un'idea di 'piacere' che è anche sensuale, carnale (“avvolgerla”; “penetrarla”; “in fondo”; “sotto le vesti”): il piacere per antonomasia.

annunciare, come un suono di campane l'uscita dall'inverno dell'anima, che la stasi è finita, che la morte è finalmente vinta.

Bibliografia

- Botti 2008 = C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Dessì 1949 = G. Dessì, *Le sarde*, in *Donne italiane*, Eri, Roma 1949.
- Dessì 1957 = G. Dessì, *La ballerina di carta*, Cappelli, Bologna 1957.
- Dessì 1965 = G. Dessì, *I passerì* [Nistri-Lischi, Pisa 1955], Mondadori, Milano 1965.
- Dessì 1966 = G. Dessì, *Lei era l'acqua*, Mondadori, Milano 1966.
- Dessì 1989 = G. Dessì, *Come un tiepido vento*, Sellerio, Palermo 1989.
- Dessì 2006 = G. Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* [1987], a cura di A. Dolfi, Della Torre, Cagliari 2006.
- Dolfi 1977 = A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Vallecchi, Firenze 1977.
- Fanelli 1982 = G. Fanelli (a cura di), *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, Franco Maria Ricci, Milano 1982.
- Lai 1994 = M. Lai, *Il dio distratto*, ArteDuchamp, Cagliari 1994.
- Lombardi 2011 = S. Lombardi, *La conquista di uno sguardo cubista. La mano della bambina di Giuseppe Dessì*, in V. Pala, A. Zanda, *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 159-169.
- Marchais 2014 = N. Marchais, *Dalla difficoltà all'impossibilità di diventare madre nella Letteratura femminile contemporanea*, in L. Lombard (a cura di), *Le madri, figure e figurazioni nella Letteratura italiana contemporanea*, Istituto di Italianistica dell'Università di Avignone, Sinestesie, Avellino 2014, pp. 285-329.
- Maxia 1997 = S. Maxia, *Prefazione*, in G. Dessì, *Il disertore*, Ilisso, Nuoro 1997, pp. 7-30.

Mura 2014 = P. Mura, *Lei è l'acqua. La madre-mondo ne I passeri di Giuseppe Dessì*, in L. Lombard (a cura di), *Le madri, figure e figurazioni nella Letteratura italiana contemporanea*, cit, pp. 143-160.

Pasolini 2003 = P. P. Pasolini, *La Terra di Lavoro*, in *Le ceneri di Gramsci* [1957], Garzanti, Milano 2003.

Re 1999 = L. Re, *Calvino e il cinema: la voce, lo sguardo, la distanza*, "Quaderni d'italianistica", XX, 1-2, 1999, pp. 91-102.

L'autore

Piero Mura

È studioso di Letteratura italiana moderna e contemporanea. Ha pubblicato, in Italia e all'estero, numerosi saggi e articoli su vari autori, fra i quali Grazia Deledda, Sergio Atzeni, Italo Calvino, Fabrizio De André, Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Dessì. Si è occupato di Teoria dei giochi e, in particolare, di OPLEPO (OPifici di LETterature POTenziali). È redattore della rivista di letteratura "Portales" e ha collaborato con le maggiori case editrici regionali. Attualmente, per il corso di Dottorato di Ricerca in «Lingue e culture dell'Età moderna e contemporanea» dell'Università di Sassari, sta conducendo una ricerca sui carteggi deleddiani.

Il margine del silenzio e l'agire comunicativo di Habermas

Luigi Tassoni

Solo chi tace può parlare

Nel suo discorso per il conferimento del Premio Kyoto, l'11 novembre 2004, Jürgen Habermas ci consente di entrare nella propria sfera privata quando traccia un collegamento tra le sue esperienze dell'infanzia e lo sviluppo successivo del pensiero. Al centro di questa riflessione vi è naturalmente il problema della comunicazione. L'occasione è buona, per lui ma anche per noi, per precisare che il parlare di sé non avrebbe alcuna importanza se la sfera del privato non si mescolasse ad una ragione pubblica, e perciò risulta di particolare importanza rimarcare che sfera pubblica e sfera privata, nel caso di un discorso, si combinano in un rapporto complementare⁴¹⁰. La riflessione di Habermas ci fa anche supporre che la fase decisiva della rete di relazioni sociali renda un individuo persona esistente perché e se diviene parte in causa della relazione intersoggettiva. Naturalmente, alla luce di tutto il pensiero di Habermas, non possiamo supporre che questa condizione soggettiva abbia in qualche modo valore autonomo o preminente rispetto alla sperimentazione e realizzazione dell'io in relazione agli altri. Chiamando giustamente in causa una lunga tradizione che va da von Humboldt a Peirce, fino a Cassirer e Wittgenstein, come fa Habermas, non possiamo che sottoscrivere anche noi *la costituzione intersoggettiva della mente umana*. Anche perché non è poi così lontano, e così inconsueto il retaggio dal pensiero dell'antichità che, come ha ricordato Hannah Arendt, considerava

⁴¹⁰ Il saggio è stato pubblicato in Jürgen Habermas 2005; cfr. la trad. it. Habermas 2007: 4.

la vita in comune come una limitazione imposta dalle necessità della vita biologica, sicché la *deprivazione della privacy* era considerata letteralmente una privazione⁴¹¹.

La più nota delle teorie di Habermas, quella dell'*agire comunicativo*, rappresenta probabilmente la più ampia analisi della condizione discorsiva moderna, e non perde mai di vista la cornice generale della verità e della morale, come obbiettivi sia in formazione che come presupposti. Il discorso, costituito da proposizioni reciproche da parte degli attori, è «regolato nella forma di una divisione cooperativa del lavoro fra proponente e opponente»⁴¹², i quali si impegnano a tematizzare, a ipotizzare e a mettere alla prova le proposte mediante specifiche ragioni. Come sostiene Remo Bodei, «la teoria habermasiana costituisce un tentativo per irrobustire i morenti mondi vitali per mezzo del *Diskurs*, dell'*agire comunicativo*, che ne ritesse incessantemente lo sfilacciato tessuto simbolico» (Bodei 1997: 164).

L'*agire comunicativo* svolge anche una funzione terapeutica nel ricostruire incessantemente il mondo comune, salvandolo dai disastri provocati dalla crescita ipertrofica della ragione strumentale (*ivi*: 166).

Non compete certamente a un non-filosofo entrare nella complessa e articolata trama del pensiero di Habermas. Mi limiterò a toccare alcuni punti, da un'ottica interessata ma, ritengo, marginale rispetto alle grandi questioni sollevate dal lavoro di Habermas.

Consentitemi allora una prima trasgressione. Essa riguarda un tema insolito, quello del silenzio, che mi pare tenuto al margine, se non addirittura sotto stretta sorveglianza, nella teoria dell'*agire comunicativo*. Se il mondo è discorso, e il linguaggio fa la comunità, allora il silenzio rispetto alla comunicazione è un oggetto a dir poco imbarazzante. Ne abbiamo il sospetto là dove Habermas interpreta quei filosofi e quelle idee che pongono al centro dell'interesse l'individuo dominatore⁴¹³; filosofi che

⁴¹¹ Arendt 2008: 19 e 28.

⁴¹² Habermas 1981; cfr. la trad. it. Habermas 1997: 83.

⁴¹³ «Negli anni successivi riconobbi più chiaramente la passione che univa fra loro menti come Heidegger, Carl Schmitt, Ernst Jünger o Arnold Gehlen. In tutti costoro il

avrebbero privilegiato il ruolo del silenzio rispetto a quello del colloquio. Implicitamente non ci sembrerà che il silenzio si opponga al colloquio, come se la morte del linguaggio si opponesse alla sua vita? Ed è forse vero che il silenzio appartiene solo all'Ego, che non è condivisibile, perché vuoto, privo di senso, atto egoistico e di esclusione? Allora dobbiamo capire: o il silenzio non fa parte del discorso, e allora si ritorna alla vecchia contraddizione metafisica assenza/presenza, silenzio/parola; oppure il silenzio fa parte del discorso, e porta all'interno di esso indicazioni di varia natura, a seconda dei contesti. Assenso, dissenso, pausa, dissociazione, accettazione, sospensione, invito all'ascolto, ecc. (In effetti, in piccola parte negli scritti di Habermas, come ad esempio nel saggio su *Agire comunicativo e ragione detranscendentalizzata*, il silenzio trova giusta collocazione come traccia che, al pari dell'ironia, dei paradossi e delle allusioni, attende interpretazione da parte dell'ascoltatore perché la comunicazione non sia opaca)⁴¹⁴.

«Solo chi parla può tacere», ha detto con frase fulminea Habermas (2007: 9) ripensando anche ad anni difficili, non esclusivamente sul piano psicologico, della propria esperienza comunicativa infantile. Se non interpreto male, parlare significa mettere in gioco la propria soggettività, guadagnarsi la possibilità del silenzio, e arrivare al silenzio come pausa sì, ma intesa fuori dal linguaggio. Questa soluzione se da un lato elimina la comprensione del silenzio come idea metafisica, dall'altro ignora la concezione del silenzio anche praticamente implicito, incluso, nel linguaggio. La classica opposizione fra silenzio e linguaggio sembra configurarsi in Habermas come in un parallelismo fra chiusura e *inclusione*, che è la forma aperta necessaria per il cosiddetto *agire comunicativo*. Ma anche come un'opposizione, pari a quella ingenua fra soggetto e oggetto, interno ed esterno, che secondo il filosofo genera una contrapposizione

disprezzo della massa e della mediocrità si collegava da una parte con la celebrazione dell'individuo dominatore, eletto ed eccezionale, dall'altra col rifiuto della chiacchiera, del pubblico, dell'inautentico. Viene privilegiato il silenzio sul colloquio, l'ordine del credere ed obbedire sull'eguaglianza e l'autodeterminazione» (Habermas 2007: 16).

⁴¹⁴ Il saggio è stato pubblicato in Habermas 2005; *Agire comunicativo e ragione detranscendentalizzata* è il secondo dei tre capitoli della traduzione italiana (Habermas 2007: 45).

ingannevole (*Ivi*: 7-8). Ne derivano tre domande cruciali e consequenziali da porre alla filosofia di Habermas:

- a. Il silenzio è davvero immobilità della mente soggettiva?
- b. Se il discorso si produce con l'agire comunicativo, perché il silenzio deve essere considerato un elemento estraneo, o addirittura non attivo nel processo della comunicazione?
- c. Perché il silenzio non è riconoscibile come spazio attivo dell'intesa intersoggettiva?

L'estraneo e l'escluso

Secondo il modello dell'agire orientato verso l'intesa, all'interno del discorso, è l'Alter che deve e/o può collegare le proprie azioni con quelle di Ego⁴¹⁵. Gianni Vattimo interpreta questo importante nodo del pensiero habermasiano non come rispetto dell'altro, ma come *riduzione* dell'altro e di me stesso «a una idea di razionalità "trasparente"» (Vattimo 2002: 117).

Straordinario capovolgimento di ottica: la condizione del soggetto è tangibile, esiste, si realizza, può avvenire, a patto che sia capace di orientare la tentazione della chiusura, la cattiva strada della chiusura, verso l'inclusione dell'altro, che non significa adesione incondizionata alle ragioni dell'altro, ma capacità di interpretazione, tendenza al raggiungimento di un accordo, ricerca di un linguaggio comune⁴¹⁶. Naturalmente la possibilità di interpretazione fa sì che Ego entri in contatto con un'altra soggettività, diversa e in buona parte estranea, culturalmente estranea. Il pensiero di Habermas, per quel che ne so, non si sofferma molto su questo punto. Forse lo sfiora quando accenna al sentirsi «straniero

⁴¹⁵ Cfr. Habermas 1983 e la trad. it. Habermas 2004: 142-143.

⁴¹⁶ «I soggetti dell'agire comunicativo hanno un sapere esplicito degli ordinamenti istituzionali esistenti, ai quali si riferiscono con le loro azioni linguistiche; ma nello stadio convenzionale questo sapere rimane talmente intrecciato con le implicite certezze di sfondo di particolari forme di vita, che il patrimonio delle norme intersoggettivamente riconosciute assume validità assoluta. Se ora il mondo sociale viene moralizzato partendo dall'atteggiamento ipotetico del soggetto che partecipa al discorso, e con ciò elevato al di sopra della totalità del mondo vitale, quella fusione fra validità e valore sociale si dissolve» (Habermas 2004: 189).

all'estero, estraneo fra estranei, un altro per gli altri» (Habermas 2007: 11), in una condizione di suscettibilità morale, intendendo quest'ultima come meccanismo di difesa contro la propria vulnerabilità di individuo socializzante. Saremmo in una situazione di solitudine che rischia l'incomunicabilità fra le parti. Dal punto di vista della comunicazione, Alter come estraneo potrebbe essere l'interlocutore necessario ad Ego, proprio perché il confronto, l'incontro, la relazionabilità avvengono anche fra parti di estraneità reciproca che mantengono le caratteristiche della propria diversità.

Se si parla di *etica* del discorso, lo si fa non per forza come finalizzazione del discorso in atto fra Alter e Ego. L'etica presuppone che nel discorso si rispettino delle regole, ovvero che il rispetto dell'Altro vincoli l'Ego al suo interlocutore. Ma se l'etica non è pienamente condivisa in partenza (che vuol dire: non condivisa affatto), il discorso si comporta come dimostrazione della differenza, che potrebbe servire ad accrescere l'area semantica precedentemente attribuita all'etica all'interno della prassi argomentativa. Educarsi a una mente intersoggettiva vuol dire anche educare la propria soggettività a rinunciare a parte di se stessa. Qui sta il principale problema, culturale prima che sociale. Ma qui sta anche la *chance* dell'inclusione nella mente soggettiva di elementi estranei, altri, capaci di filtrare nello spazio interlocutorio intersoggettivo⁴¹⁷.

Su questo punto si potrebbe speculare a lungo, e spero che i filosofi non lo facciano, se non con buone ragioni ermeneutiche. La verità è che Ego, come soggetto di un discorso, elabora qualcosa di cui non è completamente proprietario, perché la compartecipazione dell'interlocutore, o anche semplicemente del destinatario, sono del tutto vitali ed essenziali ad ogni proposta argomentativa. Secondo una logica anche intuitiva, inclusione dell'Altro significa non escludere l'Altro. A

⁴¹⁷ Naturalmente *inclusione* è termine chiave. Nel volume *L'inclusione dell'altro* è spiegato anche dal punto di vista politico: «La coscienza nazionale oscilla oggi, in maniera caratteristica, tra un allargamento dell'inclusione e un rinnovamento della chiusura»; «"Inclusione" significa che questo ordinamento politico può servire a parificare i discriminati e a coinvolgere gli emarginati, senza con questo rinchiuderli nell'uniformità di una *Volksgemeinschaft* omogeneizzata». Cfr. Habermas 1996 e la trad. it. Habermas 2008: 143 e 151.

riguardo il pensiero di Habermas è molto chiaro, infatti pone al primo posto delle quattro premesse pragmatiche per la teoria discorsiva della verità, della morale e del diritto, *l'inclusività*: «nessuno che possa offrire un contributo rilevante deve venire escluso dalla partecipazione» (Habermas 2007: 108). Questo primo passo è in effetti un atto decisivo per ogni possibilità di discorso fra Ego e ogni ipotetico Alter, ammesso però che si sappia in partenza o durante il discorso se quel qualcuno possa davvero offrire un contributo rilevante, e soprattutto che si sappia chi giudica che quel discorso dell'Alter sarà rilevante per una comunità di Ego. L'ipotesi rischierebbe di diventare ipostasi.

Paul Ricoeur ha obiettato ad Habermas di non tenere conto «delle condizioni storiche di effettuazione del discorso pratico, ma della fondazione in virtù del principio di universalizzazione che sottende all'etica del discorso» (Ricoeur 1993: 391). L'obiezione di Paul Ricoeur appare oggi un po' esagerata perché la stessa etica del discorso presuppone un'azione di orientamento entro il linguaggio, operazione che investe una pratica ermeneutica del linguaggio continuamente a lavoro. Secondo Habermas,

il parlante, quando dice qualche cosa entro un contesto quotidiano, non si riferisce soltanto a qualcosa del mondo oggettivo [...], bensì anche a qualcosa nel mondo sociale [...], e a qualche cosa nel proprio mondo soggettivo (Habermas 2004: 29).

Per questo motivo l'intenzione di intendersi su *qualche cosa nel mondo* muove le azioni linguistiche di ciascun parlante coinvolgendo il mondo oggettivo, il mondo sociale e il mondo soggettivo (*ivi*: 145). Naturalmente intendersi non vuol dire essere d'accordo, e neanche coinvolgere questi tre mondi in tutto e per tutto razionalmente, mentre non può che essere razionale l'azione linguistica dell'orientamento verso l'accordo⁴¹⁸.

⁴¹⁸ Teniamo conto che l'enunciazione necessita della contraddizione: «Il fatto che io *enuncio* circa un oggetto deve essere *affermato* e all'occorrenza *giustificato* davanti ad altri che possono contraddire. Il particolare fabbisogno interpretativo ha origine da ciò, che nemmeno in un uso descrittivo del linguaggio noi possiamo prescindere dal suo carattere di apertura al mondo. Questi problemi di traduzione gettano luce sulla giungla

L'immagine che fa concreto il pensiero

Nel citato discorso sullo spazio pubblico e la sfera privata, con cui ho iniziato queste pagine, Habermas fa ricorso a quattro immagini perché il lettore possa vedere concetti in modo figurato. Al pari del cigno nero di Agostino, del foglio a due facce di Saussure e dell'ameba di Freud, abbiamo qui alcuni esempi di immagini del pensiero davvero interessanti.

Prima immagine: «Ho in mente l'idea di una soggettività che bisogna immaginarsi rovesciata come un guanto per riconoscere la struttura della sua stoffa, intessuta di fili di intersoggettività» (Habermas 2007: 7). Un guanto rovesciato, stoffa e fili: l'immagine sotto gli occhi del lettore è quella di un tessuto che, essendo rovesciato, mostra la parte che sta dentro. Dentro la soggettività sono presenti i fili di quell'intersoggettività che, per rimanere nella metafora, appartengono al guanto, lo formano, gli danno materia e consistenza. Ego esiste, anche se nel rovescio della superficie, come intreccio di quei fili che gli provengono da Alter, esiste grazie a quegli elementi che egli include in sé. Precisa Habermas: «Nell'interno di ogni soggetto si rispecchia qualcosa di esterno» (*ibid.*). Questa volta lo specchio indica qualcosa che viene attirato dentro, incluso e compreso dal soggetto perché proveniente da fuori di lui. Ma in che misura esiste la predisposizione all'inclusione dell'Altro? Ebbene, se l'atto della ricezione dello specchio, *per specula*, porta dentro l'Ego le proiezioni dell'altro, occorre che lo spazio dell'accoglimento preesista all'atto stesso culturalmente e socialmente. Altrimenti l'altra soggettività rischia di diventare come uno di quei barconi provenienti da terre disperate, che porta clandestini sconosciuti, estranei, silenziosi, talvolta rifiutati da chi abita nelle terre d'approdo. Non è forse vero che l'intersoggettività deve tenere conto di un sufficiente livello di interculturalità?

di contesti del mondo della vita, ma non forniscono ragioni per un teorema di incommensurabilità. I partecipanti alla comunicazione possono intendersi al di là dei limiti posti da mondi della vita divergenti perché, con lo sguardo rivolto a un comune mondo oggettivo, si orientano sulla pretesa di verità, ossia sull'incondizionata validità delle loro enunciazioni» (Habermas 2007: 38).

Dall'altra parte, avverte Habermas, l'immagine dell'Altro sta in uno sguardo, quello che è necessario perché Ego abbia coscienza di sé, ovvero autocoscienza.

Negli sguardi del Tu, di una seconda persona che parla con me in veste di prima persona, io divengo cosciente di me stesso non solo come soggetto che esperisce in genere, bensì contemporaneamente come io individuale. Gli sguardi soggettivanti dell'Altro hanno una virtù individuante (Habermas 2007: 8).

Questo avvicinamento è più difficile da comprendere perché, se lo sguardo unisce come il filo di collegamento fra Io e Tu, come fa l'Altro allo stesso tempo a camminare accanto all'Io e addirittura a parlare in prima persona, in una sorta di voce unica raddoppiata? La lontananza dello sguardo⁴¹⁹, la distanza e la differenza fra l'Ego e l'Altro sono confini a cui è lecito avvicinarsi, ma stando bene attenti a non confondere e ingenuamente cancellare le individualità: le voci come gli sguardi non possono esistere l'una sovrammessa all'altra, ma semmai l'una di fronte all'altra, l'una intrecciata all'altra, là dove il richiamo e l'ascolto, la domanda e la risposta, producano l'agire comunicativo come agire interlocutorio. La differenza è indice di complessità, di accrescimento dell'identità altra compresa, condivisa, ma non come rinuncia dell'Io, mentre la semplificazione porterebbe alla nullificazione del discorso. Con chi parlo? Con un altro che è come me?

⁴¹⁹ I «soggetti che agiscono comunicativamente si incontrano in qualità di parlanti e ascoltatori nel ruolo di prime e seconde persone guardandosi letteralmente negli occhi. Nell'intendersi circa qualcosa nel mondo oggettivo e assumendo la stessa relazione col mondo, essi entrano in un rapporto interpersonale. In tale atteggiamento performativo *l'un verso l'altro* essi fanno contemporaneamente, sullo sfondo di un mondo della vita intersoggettivamente condiviso, esperienze comunicative *l'un con l'altro*. Essi comprendono ciò che l'altro dice o intende, imparano dalle informazioni e dalle obiezioni della controparte e traggono le loro conclusioni dall'ironia e dal silenzio, da espressioni paradossali, allusioni, ecc. Il farsi incomprensibile di un comportamento opaco o il fallimento della comunicazione è un'esperienza comunicativa di natura riflessa» (*ivi*: 44-45).

Ho accennato allo sguardo e soprattutto alla voce, ma dovrei specificare che per Habermas la parola scritta è superiore alla parola orale, riguarda lo spazio della soggettività anche se posta verso la predisposizione intersoggettiva, perché «la scrittura cala un velo sul difetto di pronuncia» (Habermas 2007: 10). Seconda immagine: la scrittura come velo copre la parola orale ma non la nasconde. La scrittura abolisce ogni imbarazzo e porta il discorso verso un agire comunicativo costituito da *ragioni*, da argomenti, da direzioni, che si liberano della cosiddetta (così detta da Habermas) ingenuità del discorso orale, della suggestione, della psicologia. Ma anche la scrittura, mi perdoni Habermas, ha i suoi *difetti di pronuncia*, che non sono limitazioni ma segnali della presenza dell'individuo, e che non ci sogneremmo mai di giudicare negativamente perché comunque appartengono al nostro interlocutore. Il velo, comunque, porta la mente a ragionare tenendo sotto controllo il pericolo della soggettività imbarazzante.

Il terzo oggetto della nostra galleria è implicito (così come il quarto sarà rovesciato). Se «l'individuo si impiglia [...] verso l'esterno, in una rete sempre più fitta e fragile di rapporti di reciproco riconoscimento» (Habermas 2007: 11), vuol dire che la sua parola vola fino a farsi catturare da quella rete, ma speriamo senza rinunciare alla propria libertà, alla libertà del volo. Qui la rete del reciproco riconoscimento apparirebbe come una rinuncia, quella di cui parlava Vattimo nell'intervento già citato. Se è così non possiamo che concluderne che la rete è necessaria, è un sacrificio necessario alla civiltà intersoggettiva, anche se le vie di fuga, la dimensione del proprio volo, la libertà di ogni individuo, non si impigliano né vengono del tutto catturate dalla fitta e fragile rete dei rapporti. Appunto la fragilità, se non interpreto male, indica la possibilità di cambiamento, la provvisorietà, la mutabilità e la vitalità degli scenari umani. Per questo non è una rete smagliata o rigida e robusta.

Infine tocca all'*incarnazione visiva* della modernità, tema così caro a Habermas. Il quarto oggetto della nostra galleria riguarda alcune immagini che sono in se stesse un discorso:

Nel costruttivismo di un Mondrian, nelle fredde forme geometriche dell'architettura del Bauhaus e nell'assoluta coerenza del *design*

industriale, lo spirito liberatore e rivoluzionario della modernità trovava la sua più convincente incarnazione visiva⁴²⁰.

L'incarnazione visiva è proprio la *cosa visibile* scelta come immagine di un pensiero ovviamente invisibile. La modernità così visivamente tangibile somiglia, dunque, per il nostro filosofo alle linee nette, al geometrismo, ai volumi, ai prototipi, alle forme di Mondrian, della Bauhaus, del *design* industriale. Scelta comprensibile se pensiamo alla riproducibilità di quelle forme, al loro non essere più vincolate ad un modello unico. Ma nella rigidità di queste forme vi è forse il rifiuto dell'imprevisto, dell'errore, dell'informe, e dell'informale, o meglio il campo visivo del filosofo si amplia fino ad un astrattismo controllato.

Ancora due domande: la modernità è solo questo? ce la possiamo immaginare solo in oggetti visivi rigidi, netti, simmetrici, squadrati? La modernità è, come il diritto moderno, rappresentabile solo in questi spazi circoscritti⁴²¹?

Fra l'altro, l'immagine del pensiero della modernità non si può più limitare alla nostra idea di modernità, perché sappiamo che non esiste unicamente la modernità della nostra epoca, in quanto esistono anche modernità di secoli lontani dal nostro. Qui, però, non devo andare oltre, e aggiungo solo il mio sentimento di grande ammirazione per un pensiero fiducioso e instancabile, che tanti frutti ci darà ancora negli anni a venire.

Solo chi parla può tacere. E io ho parlato davvero troppo.

⁴²⁰ *Ivi*: 14. Va chiarito che gli esempi di Habermas si riferiscono specificamente al periodo storico del secondo dopoguerra, e alla possibilità, evidentemente in quel momento storico, di percepire la modernità nell'attualità di ben precise forme dell'arte.

⁴²¹ «Il diritto moderno è costituito da diritti soggettivi, che garantiscono al singolo individuo ben circoscritti spazi di libertà, quindi sfere di libero arbitrio e di autonoma progettazione della vita» (*ivi*: 120).

Bibliografia

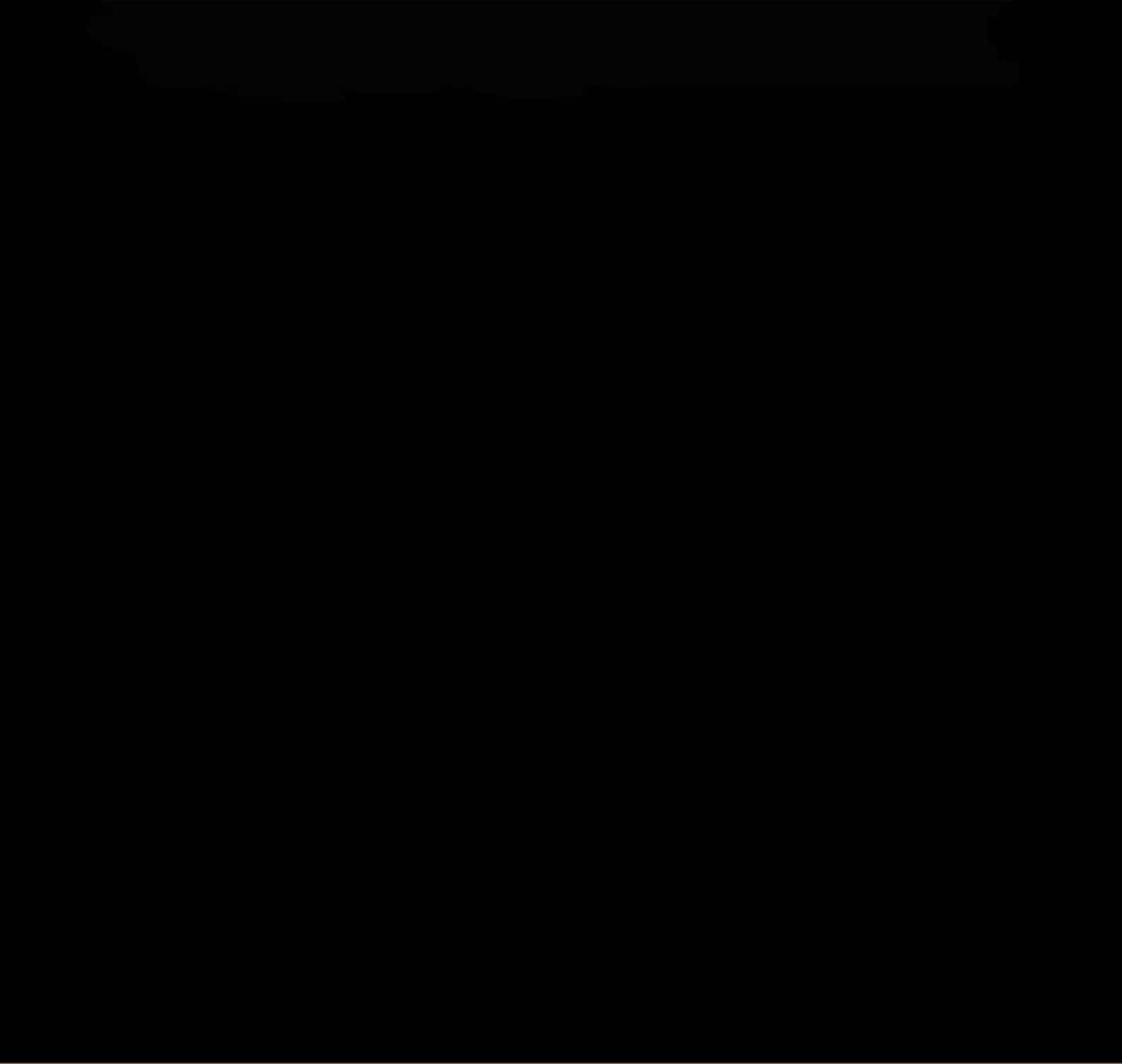
- Arendt 2008 = H. Arendt, *Vita activa*, trad. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano 2008.
- Bodei 1997 = R. Bodei, *La filosofia del Novecento*, Donzelli, Roma 1997.
- Habermas 1981 = J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. I., *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.
- Habermas 1983 = J. Habermas, *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.
- Habermas 1996 = J. Habermas, *Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996.
- Habermas 1997 = J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, I. *Razionalità nell'azione e razionalizzazione sociale*, trad. it. di P. Rinaudo, Il Mulino, Bologna (1986) 1997 (3a).
- Habermas 2004 = J. Habermas, *Etica del discorso*, trad. it. di E. Agazzi, Laterza, Bari 2004 (4a).
- Habermas 2005 = J. Habermas, *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005.
- Habermas 2007 = J. Habermas, *Spazio pubblico e sfera politica. Radici biografiche di due motivi concettuali*, in *La condizione intersoggettiva*, trad. it. di M. Carpitella, Laterza, Bari 2007.
- Habermas 2008 = J. Habermas, *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*, trad. it. di L. Ceppa, Feltrinelli, Milano (1998) 2008.
- Ricoeur 1993 = P. Ricoeur, *Sé come un altro*, trad. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993.
- Vattimo 2002 = G. Vattimo, *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso*, Garzanti, Milano 2002.

L'autore

Luigi Tassoni

Critico e semiologo, è professore ordinario di Letteratura italiana all'Università di Pécs, dove dal 1994 dirige il Dipartimento di Italianistica

e dal 2008 anche l'Istituto di Romanistica. Alcuni suoi studi hanno rinnovato a livello internazionale la metodologia di approccio all'interpretazione di autori e tematiche in letteratura e nell'ambito dell'arte (per es.: la poesia contemporanea europea, la lettura del romanzo, la pittura del Seicento, la poesia del Settecento, l'opera di Dante, Petrarca, Leopardi).



ISBN 9788833120010