

Cesare Natoli

Il suono dell'anima

Musica e metafisica nella riflessione filosofica e teologica



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5732-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2013

*Ad Andrea e Sara,
i miei genitori*

- 11 Pemessa
- 15 Capitolo I
Anima e κόσμος
- 1.1. Il modello pitagorico, 15 – 1.2. Tra Platone e l’Ellenismo, 23 – 1.3. Dalla Patristica al Settecento, 29 – 1.3.1 Agostino, 30 – 1.3.2. Boezio e altri trattasti medievali, 35 – 1.3.3. Verso la modernità, 40 – 1.3.4. Leibniz e l’Illuminismo, 45 – 1.4. Una parentesi letteraria, 49
- 53 Capitolo II
Il Romanticismo e il Novecento
- 2.1. Romanticismo, Idealismo e oltre, 53 – 2.2.1 Contrapposizioni e sacralità, 53 – 2.1.2. Wackenroder, 58 – 2.1.3. Schelling, Hegel, Solger, 65 – 2.1.4. Schopenhauer e Nietzsche, 72 – 2.2. Il Novecento, 81 – 2.2.1. L’estetica formalista, 81 – 2.2.2. La riflessione sull’Avanguardia, 91 – 2.2.3. Musica e utopia: Ernst Bloch, 92 – 2.2.4. L’intercettazione, 99 – 2.2.5. Bergson e Jankélévitch, 105 – 2.2.6. Deleuze e la rivisitazione del pitagorismo, 114
- 121 Capitolo III
La musica in alcune tradizioni di studi psicologici e antropologici
- 3.1. Preambolo, 121 – 3.2. La musica nella mente, 122 – 3.2.1. Suono e ‘arousal’, 122 – 3.2.2. Cognitivismo e prospettive semantiche e semiologiche, 129 – 3.2.3. La psicoacustica, 136 – 3.2.4. L’approccio psicoanalitico, 138 – 3.3. Musicoterapia e musica primitiva, 144 – 3.3.1. Un mondo da ascoltare, 144 – 3.3.2. Il suono presso le popolazioni primitive, 153 – 3.3.3. Le critiche a Schneider di Giovanni Piana, 159 – 3.4. Riassumendo, 164

169 **Capitolo IV**
Il suono sacro

4.1. Musica e sacre scritture, 169 – 4.2. Il suono teologico, 178 – 4.2.1. Karl Barth e Mozart, 178 – 4.2.2. L’analogia estetica di Balthasar, 183 – 4.3. Natura, complessità e immortalità, 187 – 4.3.1. Dalla materia all’immortalità, 191 – 4.3.2. Complessità e natura in Teilhard de Chardin, 200 – 4.4. Un recupero dell’originario e del sensibile, 205

211 *Breve riflessione conclusiva*

215 *Bibliografia*

Premessa

*Grande è il mistero della musica –
essa è senza dubbio
la manifestazione più profonda,
filosoficamente più allarmante,
più affascinante della cultura e
dell'umanità,
per la sua natura sensibile-
sovrasensibile,
per il sorprendente legame che in essa
intrattengono rigore e sogno,
moralità e magia, ragione e sentimento,
giorno e notte.*

Thomas Mann

Arte sensibile o sovrasensibile? Raffinato prodotto della corporeità o paradigmatico linguaggio metafisico? Il dilemma attraversa come un fiume carsico l'intera riflessione sulla musica; e lo fa trovando posto, in vesti e sembianze diverse, in contesti storici e culturali anche distanti tra di essi.

Le ragioni di tale opposizione interpretativa sul *significato* del fenomeno sonoro sono molteplici, certo, ma forse riconducibili a due: il carattere aereo, sfuggente, quasi impalpabile e irreali del suono – che scompare nel momento stesso in cui sorge – unitamente ad un'oggettività a sé stante e all'apparente autoreferenzialità del linguaggio musicale, che sembra non avere alcun appiglio alla realtà 'esterna', da un lato; l'esigenza di garantire una dignità 'concreta' ed empiricamente giustificata alla musica stessa, evitando – sotto l'egida di una forte fiducia nel sapere di una scienza intesa nella sua formulazione 'classica', di matrice galileiano-newtoniana, prima, e positivista poi – di cedere a sovrabbondanze immaginative e romanticheggianti, simili a quelle di chi, come afferma John Ruskin, rimane vittima della *pathetic fallacy*.

Sulla scorta di tale constatazione e basandosi sull'ipotesi che il fenomeno musicale può costituire, tra l'altro, anche un terreno fertile per rivisitare la *vexata quaestio* del rapporto mente-corpo (e di quello tra soggetto e oggetto) il presente lavoro intende indagare in quali termini si è parlato – ed è oggi possibile parlare – di una relazione tra suono e immaterialità e in quale modo un'arte come la musica, che, comun-

que, si serve di materia e fisicità per venire all'essere (dalla natura fisica del suono al materiale di cui sono fatti gli strumenti, dalla carta e dall'inchiostro con cui viene scritta alla corporeità degli interpreti, per non parlare della sua riproducibilità tecnica), è stata messa in relazione – e può, eventualmente, ancora essere messa in relazione – con immaterialità e spiritualità.

Un'operazione che si è cercato di realizzare seguendo quattro direttive. La prima è stata quella di abbandonare ogni tipo di 'pudore' nel parlare di un rapporto tra musica e metafisica. Pudore che può nascere nel momento in cui si affronta un tema già ampiamente trattato sia in ambito filosofico sia musicologico e che, per alcuni, può essere tranquillamente 'collocato' storicamente in una fase che non vada troppo oltre il Romanticismo; laddove, invece, il Novecento avrebbe ormai denunciato chiaramente come il pensiero mitico si impossessi arbitrariamente dell'immaginazione musicale, in virtù, magari, di raffinati processi estetici e psicologici, ma pur sempre in modo indebito, e come nell'approccio al fenomeno musicale sia invece più corretto affidarsi, piuttosto che a tale *complessa* conquista di una 'rete' analogica, a uno 'strutturalismo di fondo' e ad un'analisi *iuxta propria principia*.

La seconda si è concretizzata nell'allontanarsi da possibili derive misticheggianti e antroposofiche come pure dalla tentazione di comporre binomi in modo metaforico e inflazionato o per fare poesia a buon mercato. Pensiamo, ad esempio, all'accoppiata musica/immortalità (che è possibile estendere, del resto, a quella tra arte in generale e immortalità): secondo una certa *vulgata*, l'opera d'arte renderebbe immortale il suo autore, la cui anima (ma il termine si muove sempre in un contesto, appunto, metaforico) continuerebbe a 'parlare' anche dopo la morte e lo continuerà a fare sino alla fine dei tempi, o almeno fino a quando esisterà anche una sola copia sbiadita del prodotto artistico stesso. Un'altra strada invece, seguita soprattutto da alcune tendenze, anche qua, di matrice superficialmente romantica, considera la musica arte per eccellenza del sentimento; arte che, in quanto tale, induce l'uomo alla demoniaca tentazione di annullare il tempo e assicurarsi l'eterna giovinezza. Si tratta di due temi, com'è evidente, sui quali sono state fatte, ed è ancora possibile fare, un numero infinito di variazioni.

La prospettiva che si vuole adottare qui, però, è un'altra. Scavando nel solco della paradossalità dell'arte musicale (paradossalità che le deriva, appunto, dal suo presentarsi, nel contempo, spirituale e corpo-

rea, linguaggio e non-linguaggio), e nell'*enigma della sensibilità*, come è stato definito il suono da Ernst Bloch, intendiamo muoverci in un'area in cui, a nostro avviso, è possibile ipotizzare che la musica, caratterizzata com'è da un'apparentemente indecifrabile 'eccedenza', stimoli il pensiero a cercare in essa un fenomeno originario e costitutivo dell'essere e che, in quanto tale, rimandi ad un significato, insieme, cosmologico, ontologico ed escatologico.

Da qui un indirizzo di ricerca – il quale ha preso via via sempre maggiore consistenza – che si è concretizzato nell'evidenziare appunto la presenza, nell'esperienza musicale, di un'area di *mediazione*: di una zona di confine, cioè, tra sensibile e immateriale in forza della quale sia possibile ipotizzare che la musica costituisca sì un trascendimento dell'empiricità ma, contemporaneamente, un'attività profondamente radicata nel sensibile; o, perlomeno, che da essa derivi la possibilità di accedere, scavando però in 'questo' mondo, nella corporeità e nella materia, a un mondo 'altro', caratterizzato, per così dire, da una fenomenologia estranea al quotidiano e da aspetti veritativi ancora non pienamente decifrati. Tale indirizzo ha determinato una selezione, nelle riflessioni affrontate nel lavoro, che ne pregiudica coscientemente, su un piano oggettivo, l'eshaustività. Non parleremo, infatti, di tutti coloro i quali, nella storia del pensiero filosofico-musicale, si sono occupati della relazione tra musica e metafisica; né verranno esaurite tutte le analisi che di tale rapporto hanno fatto gli autori presi in considerazione. In tal senso, le nostre scelte sono tacciabili di arbitrarietà, anche se l'augurio è quello che la selezione da noi operata restituisca un'immagine coerente con il delinarsi di una tesi di fondo che trova gradualmente spazio nel testo e che viene poi direttamente esplicitata nelle brevi conclusioni.

Esplorare la dimensione spirituale della musica, entrando in dialogo con la teologia, da un lato, e con l'indagine filosofica (spesso anticipata o sopravanzata dalla musica nel tentativo di esprimere concetti inesprimibili) dall'altro: questa la terza direttiva del lavoro, che peraltro, per quanto concerne il suo pur estremamente sporadico sconfinare nella scienza dei fini ultimi, si pone anche in linea con il rinnovato interesse della teologia nei confronti dell'escatologia, dopo decenni in cui si era messo l'accento sul futuro da costruire nella storia, piuttosto che su quello che attenderebbe l'uomo dopo la morte.

La quarta direttiva, infine, è quella che ha inteso parlare della musica da un punto di vista strettamente filosofico, prescindendo, cioè,

da differenze di genere, stilistiche o storiche. Guarderemo, cioè, al ‘fenomeno sonoro’ soprattutto dal punto di vista della ricettività contemplativa dell’ascoltatore – ma talora anche alle sue pure potenzialità espressive, e in uno stadio, perciò, anteriore alla musica come prodotto della spiritualità artistica – e a come la filosofia e la teologia si sono interrogate su di esso e sulla sua portata metafisica.

La trattazione è articolata in quattro capitoli. Il primo e il secondo indagano, in una prospettiva diacronica, la presenza concettuale del tema nella riflessione filosofica e teologica e nella varie *Musikanschauungen* occidentali. Il terzo rappresenta un’incursione nel rapporto tra la musica e le scienze della psiche. Il quarto, poggiando anche sui dati emersi nelle pagine precedenti, approfondisce la dimensione sacra del suono.

Desidero ringraziare i colleghi tutti del “Centro Studi Filosofia della Complessità Edgar Morin” di Messina con il quale ho l’onore e il piacere di collaborare e due persone, in particolare: i proff. Giuseppe Gembillo e Giuseppe Giordano, entrambi rare e preziose sintesi di serietà accademica e professionale e profondo spessore umano e culturale. Al prof. Giordano, inoltre, oltre che un continuo e per me estremamente fecondo scambio culturale e di amicizia, devo la paziente lettura di una prima stesura del lavoro, seguita da preziosi consigli e suggerimenti. Al dott. Giovanni Molonia, bibliotecario della Filarmonica Laudamo di Messina, e alla dott.sa Crupi, della Biblioteca Regionale di Messina, va un sentito grazie per la consueta e amichevole disponibilità. A mio fratello Rosario la riconoscenza affettuosa per l’aiuto fornitomi nel lavoro di redazione del testo.

1.1 Il modello pitagorico

Il nucleo fondamentale della riflessione filosofica greca sulla musica (riflessione pressoché unanime sulla valenza fondativa del fenomeno sonoro) è costituito dalle considerazioni che su di essa fecero i pitagorici. Questo il racconto delle fonti:

La tradizione dice che Pitagora ha scoperto la quantità numericamente espressa degli intervalli di quarta, quinta e ottava, che è la loro unione, nonché il tono disposto tra i due tetracordi, e che la scoperta sia avvenuta così. Un giorno, mentre fissava il suo pensiero sulla possibilità di trovare un qualche mezzo strumentale che soccorresse l'udito, sicuro e inoppugnabile, come quelli di cui con il compasso, e il regolo o anche la diottra dispone la vista, o il tatto con la bilancia e le sue misure passò accanto ad una fucina e, per un caso del destino, udì martelli che battevano il ferro sull'incudine producendo insieme suoni pienamente consonanti tra loro, ad eccezione di due. Riconobbe tra esse le consonanze di ottava, quinta e quarta; capì che l'intervallo tra quinta e quarta, in sé dissonante, era parte integrante del maggiore dei due. Felice quasi un dio lo avesse guidato nella sua ricerca, entrò di corsa nella fucina e con esperimenti diversi scoprì che la differenza tra i suoni dipendeva non dalla forma dei martelli, né dalla forza di chi li vibrava o dalla deformazione del ferro percosso, ma dalla loro mole; rilevati accuratamente pesi e contrappesi esattamente eguali a quelli dei martelli, tornò a casa. Qui, a un'unica barra metallica conficcata attraverso l'angolo formato dalla congiunzione di due muri (perché non ne risultasse qualche alterazione e non si potesse sospettare una differenza conseguente alla diversa natura delle barre) appese quattro corde uguali per materiale, numero dei capi, spessore e torsione e poi attaccò un peso alla loro estremità inferiore. Colpì quindi le corde, predisposte di una lunghezza assolutamente identica, a due a due per volta,

alternativamente, ritrovando le suddette consonanze, e cioè per ogni coppia una diversa.¹

Successivamente, Pitagora fece alcuni esperimenti con corde di materiale organico in tensione e scoprì che regole analoghe valevano per i suoni anche in questo caso. E poiché, secondo i pitagorici, la matematica è il principio dell'essere, il numero ne costituisce l'essenza e le note e gli accordi musicali consistono nei numeri, parve «loro evidente che tutte le altre cose modellassero sui numeri la loro intera natura e che i numeri fossero l'essenza primordiale di tutto l'universo fisico».²

Da ciò, insomma, essi dedussero la coincidenza di matematica, musica e *φύσις*.³ Più precisamente, fu forse lo stesso Pitagora – e comunque l'ipotesi nacque nel pitagorismo più antico – a supporre che ci fossero i tre tipi di musica poi canonizzati da Boezio: strumentale (ottenuta con gli strumenti musicali), umana (prodotta dall'organismo), e mondana (suonata dal cosmo).⁴ La coincidenza delle tre musiche era la causa, da un lato, dell'effetto psicagogico prodotto dalla musica sull'uomo, e, dall'altro, della possibilità di dedurre le leggi matematiche dell'universo da quelle musicali. Poiché nelle leggi dell'armonia intervenivano soltanto numeri frazionari-razionali, e i rapporti armonici corrispondevano in tutto e per tutto a rapporti numerici, Pitagora esplicitò la sua scoperta nella convinzione che l'*ἀρχή*, il principio originario e immanente nella realtà, fosse il numero. Tale affermazione

¹ NICOMACO DI GERASA, *Manuale di armonica*, in L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Guerini e associati, Milano 1990, pp. 153-155. Si tratta di un racconto ripreso, in seguito, anche da altre fonti. Per una recente analisi sulla presenza della musica nella filosofia pitagorica si veda A. BARBONE, *Musica e filosofia nel pitagorismo*, prefazione di B. Centrone, La Scuola di Pitagora, Napoli 2009.

² ARISTOTELE, *Metafisica*, 985b33-986a1, in ID., *Opere*, VI, trad. di A. Russo, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 20. Altre notizie, in proposito, ci vengono da Teone di Smirne, Filolao, Teofrasto, Porfirio e, soprattutto, Giamblico (si veda, in proposito, GIAMBILICO, *La vita pitagorica*, introduzione, traduzione e note di M. Giangiulo, Rizzoli, Milano 1991). Importanti per la costruzione della concezione pitagorica della musica furono anche gli studi di Laso (a cui si deve la sperimentazione delle scoperte pitagoriche con vasi e acqua) e Ippaso.

³ In un recente lavoro, Giovanni Piana ha sottolineato come, in realtà, non è affatto scontato che il pitagorismo delle origini parlasse di una coincidenza ontologica tra numero e realtà; è invece più probabile, per lo stesso Piana, che l'orientamento fosse epistemologico e che, dunque, sia più corretto affermare non che 'tutto è numero' ma, seguendo quanto riferisce Giamblico, che «al numero si adattano tutte le cose» (Cfr. G. PIANA, *Album per la teoria greca della musica*, 2010, pp. 255-258, on line nel sito <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/118-album-per-la-teoria-greca-della-musica>).

⁴ Su Boezio ci soffermeremo più avanti nel capitolo.

esplicita la fede nella intelligibilità razionale-matematica della natura, ed è il presupposto ontologico di quel paradigma scientifico, di cui Pitagora è appunto l'iniziatore, che culminerà nell'ideale della *mathesis universalis* galileiano-newtoniana.⁵ In precedenza, 'ragione' non era altro che la capacità di esprimere concetti mediante rapporti numerici, come testimoniato, tra l'altro, dall'uso dello stesso vocabolo per entrambi i termini, sia nella lingua greca (*λόγος*) sia nella latina (*ratio*). Dal momento che, poi, per i greci *λόγος* significa anche 'parola', il termine finì per esprimere la triplice convergenza di linguaggio, razionalità e matematica. Scoperta che fece ritenere Pitagora un depositario della saggezza divina.

Peraltro, su questa base Pitagora costruì una cosmologia il cui aspetto esoterico è stato tramandato da Platone nel *Timeo*.⁶ Attraverso costruzioni basate sui numeri 1, 2 e 3, corrispondenti ai rapporti numerici dell'ottava e della quinta, infatti, si arriva al calcolo dei rapporti armonici che regolano il moto dei pianeti. Il sistema solare, così, viene visto come una lira a sette corde suonata da Apollo, in cui i pianeti producono suoni che, insieme, costituiscono l'*armonia delle sfere*.⁷ Teoria che, infine, veniva ulteriormente dignificata dall'accostamento al concetto di 'armonia degli opposti', cui la cultura filosofica antica guarda sempre con grande interesse e piacere intellettuale.⁸ Ordinando gli intervalli in maniera tale da riflettere l'ordine cosmico, l'anima

⁵ Tale tesi, va detto, non trova tutti d'accordo. Walter Burkert, ad esempio, ritiene che si debba nettamente distinguere il pitagorismo originario, caratterizzato da esoterismo e da un prevalente interesse magico-numerologico, da quello, che nasce fundamentalmente con Platone, maggiormente orientato verso l'indagine scientifico-matematica in senso stretto (cfr. W. BURKERT, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zur Pythagoras, Philolaos und Platon*, Hans Carl Verlag, Nürnberg, trad. ingl. di E. L. Minar, *Lore and Science in the Ancient Pythagorism*, Harvard University Press, Cambridge 1972, *passim*).

⁶ Cfr. PLATONE, *Timeo*, in ID., *Opere*, VI, trad. di C. Giarratano, Laterza, Roma-Bari 1993.

⁷ Un'armonia che, secondo la testimonianza di Giamblico, lo stesso Pitagora era in grado di udire (cfr. GIAMBILICO, *op. cit.*, pp. 193-197). Sull'armonia delle sfere si vedano anche L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* [1963], trad. di V. Poggi [1967], Il Mulino, Bologna 2009 e M.-P. LERNER, *Le monde des sphères*, 1, *Genèse et triomphe d'une représentation cosmique*, Les Belles Lettres, Paris 1996.

⁸ Cfr., in proposito, B. MACLACHLAN, *The Harmony of the spheres: 'dulcis sonus'*, in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Atti del Simposio Internazionale sulla Musica Antica (a cura di R. W. Wallace e B. MacLachlan), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1991, pp. 7-20.

umana ha peraltro la possibilità di purificarsi e di unirsi all'ordine celeste, terrestre e divino.

Tale tesi rimase per secoli un punto di riferimento per la cosmologia; tanto che ancora nel 1619 Keplero – del quale anticipiamo, per motivi di opportunità tematica, la breve trattazione, sottraendola al paragrafo successivo – la utilizzò, seppure riletta in chiave non più aritmetica ma geometrica, nel suo *Harmonice Mundi*.⁹ Un'opera nella quale, oltre ad affermare che la musica è una sorta di microcosmo che riproduce l'architettura dell'universo (l'armonia intesa come struttura cosmogonica, dunque) e all'interno di un progetto di intellettualizzazione dell'immediatezza sensibile – di chiara ascendenza platonica – tendente a cogliere le leggi stabili che salverebbero i fenomeni da una apparente deriva caotica, egli descrisse le leggi musicali regolanti il moto dei pianeti, specificando che nel concerto celeste Mercurio canta da soprano, Marte da tenore, Saturno e Giove da bassi, e la Terra e Venere da alti. Non solo. Nella terza delle sue tre famose 'Leggi', Keplero fa ricomparire il rapporto di quinta: il quadrato del periodo di rotazione di un pianeta attorno al Sole, infatti, è proporzionale al cubo della sua distanza da esso.¹⁰ Tuttavia, l'aspetto per noi più interessante dell'opera kepleriana è senz'altro quello relativo al problema metafisico del cerchio, affrontato nel primo capitolo del quarto libro dell'*Harmonice Mundi*. Keplero, infatti, ricorda che il cerchio va sempre pensato come sezione di una sfera e che esso rappresenta l'anima umana. Viene così evocata «la teoria della reminescenza platonica, per cui l'anima ha inscritte dentro di sé tutte le consonanze, che essa riconosce nella figura, nei suoni o nei rapporti geometrici tra le velocità».¹¹ Ora, «se la sfera è il simbolo della Trinità, in cui il centro è il Padre, la superficie è il Figlio e il volume compreso fra centro e superficie lo Spirito Santo, collocare il cerchio come rappresentazione dell'anima umana significa riconoscere la sua natura bivalente».¹² Di conseguenza, «il cerchio partecipa alla dimensione della sfera, allo sta-

⁹ JOHANNES KEPLERO, *L'armonia del mondo* [1619], a cura di C. Scarcella, Edizioni del Cerro, Pisa 2004.

¹⁰ Per una sintesi sui legami tra le riflessioni pitagoriche e i successivi sviluppi della matematica sino alla rivoluzione scientifica si rimanda a L. LOMBARDO RADICE, *La matematica da Pitagora a Newton*, Franco Muzzio, Padova 2003.

¹¹ C. SERRA, La teoria musicale tra riforma e rivoluzione scientifica, in C. MIGLIACCIO (a cura di), *Introduzione alla filosofia della musica*, Utet Università, Torino 2009, p. 53.

¹² *Ibidem*

tuto del divino, ma viene vincolato alla dimensione del piano, di quello che Keplero vede come il corporeo». ¹³ Per questo, quando l'uomo ascolta e riconosce le consonanze, opera come nel caso delle figure geometriche. Passa, cioè, «dal piano passivo della percezione a un'attività di tipo teorico, che cerca di riconoscere i rapporti e le relazioni: il riconoscimento delle consonanze, del loro valore armonico rimanda così alla teoria della reminescenza». ¹⁴ L'ascolto della musica consente dunque di rintracciare il cerchio della nostra anima, in quanto ritrovandovi i poligoni iscritti «entriamo in una dimensione che dal quantitativo si muove risolutamente verso il piano della qualità della percezione». ¹⁵ In tal modo, «nell'ascolto della consonanza l'anima riscopre il cerchio che giace sepolto in essa, si riconosce come cerchio, mentre nella dissonanza si contrae nel punto. Il piano dell'armonia che incontriamo nel mondo sensibile è così un riflesso speculare di qualcosa che è presente, scavato nell'anima, che l'ascolto musicale porta alla luce». ¹⁶

Pitagora, dunque, aveva visto lontano. ¹⁷ E anche sul piano religioso. Egli, ad esempio, credeva che Dio fosse l'armonia dell'universo, e che la purificazione religiosa si ottenesse attraverso la contemplazione matematica. Una via suggerita anche nella versione esoterica del pitagorico inizio del Vangelo secondo Giovanni: «In principio era la Ragione, e la Ragione era presso Dio, e la Ragione era Dio». ¹⁸

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Ivi, pp. 53-54. Per la teoria platonica della reminescenza cfr. PLATONE, *Fedone*, 74c-76a, in ID., *Opere*, I, trad. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1993 e ID., *Menone*, 82b-86c, in ID., *Opere*, V, trad. di F. Adorno, Laterza, Roma-Bari, 1993.

¹⁵ Ivi, p. 54.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ È il caso di ricordare, pur prendendone parzialmente le distanze, che alcune recenti teorie fisiche aventi l'obiettivo di descrivere il comportamento delle particelle elementari, utilizzano modelli basati su particolari simmetrie spaziali – quando non espressamente la nozione di armonia – risalenti proprio alle riflessioni dei pitagorici. In particolare, la 'teoria delle superstringhe' sostiene che il fondamento della fisica microscopica risiederebbe nelle interazioni tra piccole corde – stringhe, appunto – di diametro infinitesimale, e non tra punti senza dimensione, riproponendo così la ricerca di un modello che interpreti efficacemente la natura intima della realtà passando per la conoscenza delle modalità vibratorie di corde inattingibili ai nostri sensi. Su ciò si rimanda ad A. BALBI, *La musica del Big Bang. Come la radiazione cosmica di fondo ci ha svelato i segreti dell'universo*, Springer, Milano 2007 e a M. LACHIÈZE-REY-J.-P. LUMINET, *La musique des sphères* in «Pour la Science» (édition française de «Scientific American»), novembre 1998, pp.12-15.

¹⁸ *Gv* 1,1.

Nel contesto iniziatico della scuola pitagorica, inoltre, incontriamo un aspetto estremamente importante; aspetto che è stato oggetto di attenzione anche da parte di Giovanni Piana. «Si tramanda» – ricorda Piana – «che Pitagora insegnasse dietro una tenda, e che al di là della tenda fossero ammessi solo gli adepti per così dire di grado superiore, che avevano già compiuto una gran parte dell’itinerario di iniziazione. I più giovani affiliati erano tenuti fuori dalla tenda, cosicché potevano sentire solo la voce di Pitagora, ma non [vedere] il suo volto». ¹⁹ L’enfasi dell’insegnamento, così, verteva anche sul suono della parola e non solo sul contenuto. In tal senso, Piana sottolinea il valore dei termini ‘acusma’ e ‘acusmatici’:

Il termine di acusma significa “ciò che viene ascoltato” e acusmatici possono essere detti “coloro che tendono l’orecchio per ascoltare” o più breve “coloro che ascoltano”. L’ascolto fuori dalla tenda da un lato può essere inteso come un’enfaticizzazione del puro ascolto delle parole dette e del loro significato. Tuttavia impedendo la visione di colui che parla, e quindi precludendo la vista della provenienza del suono della parola, oggetto dell’enfasi diventa anche il suono della parola come tale, e non solo il suo significato. Cosicché non è escluso un riferimento musicale indiretto. ²⁰

Un riferimento che, forse, serviva a conservare agli *acusmata*, ai detti del Maestro, il crisma dell’*enigma*, dell’allegoria da interpretare (come confermato dal fatto che «una parola talora usata come equivalente ad acusma era *simbolo*»²¹). Del resto, lo stesso Giamblico ricorda che «era consuetudine di Pitagora comunicare ai suoi discepoli significati molteplici e complessi in modo simbolico, pronunciando come un oracolo detti assolutamente lapidari, nella medesima maniera di Apollo Pizio, ovvero della *natura stessa*. L’uno per mezzo di detti semplici e l’altra di semi di ridotte dimensioni che portano alla luce, il primo, una quantità inesauribile e inimmaginabile di pensieri, la seconda di esseri generati». ²² Ed è ancora da Giamblico che si può ricavare l’assimilazione della figura di Pitagora a quella di Orfeo: «Non c’è dubbio che Pitagora prese spunto da Orfeo nello scrivere il discorso

¹⁹ PIANA, *Album per la teoria greca della musica*, cit., p. 227.

²⁰ *Ibidem*

²¹ Ivi, p. 228.

²² GIAMBILICO, *op. cit.*, p. 319 (corsivo mio). Sul rapporto tra Pitagora e Apollo cfr. ivi, p. 251 e PIANA, *Album per la teoria greca della musica*, cit., pp. 235-240.

ARS INVENIENDI

15

Direttore

Fabrizio LOMONACO

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Comitato scientifico

Louis BEGIONI

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Giuseppe CACCIATORE

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Domenico CONTE

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Antonello GIUGLIANO

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Matthias KAUFMANN

Martin Luther Universität Halle Wittenberg

Edoardo MASSIMILLA

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Rocco PITITTO

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

José Manuel SEVILLA FERNÁNDEZ

Universidad de Sevilla

ARS INVENIENDI

Questa collana del Dipartimento di studi umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" nasce come "porta" aperta al dialogo interculturale con studiosi vicini e lontani dalla grande tradizione napoletana e italiana. Lo scopo è di offrire un nuovo luogo di confronto senza pregiudizi ma con una sola prerogativa, quella della serietà scientifica degli studi praticati e proposti sui più aggiornati itinerari della filosofia e della storiografia, della filologia e della letteratura nell'età della globalizzazione e in un'università che cambia.

