

IL SUONO DELLE ORIGINI.
MUSICA E CULTURA SECONDO RAMÓN ANDRÉS*

Manuel Bertolini

* * *

Per quali ragioni la musica è un elemento decisivo dell'agire umano sin dagli albori della civiltà? A questa domanda impegnativa tenta di rispondere Ramón Andrés, poeta e musicologo, nella monografia *Il mondo nell'orecchio*, recentemente tradotta per il pubblico italiano. Con uno stile chiaro e piacevole, attento all'etimologia e denso di suggestioni, l'autore ripercorre il simbolismo uditivo in riferimento all'ordine cosmico e ai fenomeni terreni di comunicazione sonora. Andrés indaga tutte le componenti della creazione musicale: strumenti, ritmi, timbri, toni della scala naturale, procedimenti espressivi ecc. Il volume illustra dapprima il complesso articolarsi del rapporto fra orecchio e conoscenza dalla preistoria al mondo greco-romano (capp. I-II), per proseguire con specifiche incursioni – talvolta, in effetti, troppo rapide – sulle tradizioni musicali mediorientali e asiatiche (capp. III-V), e ritornando a chiudere il cerchio con le elaborazioni filosofiche, religiose e artistiche dell'età ellenistica e alla loro influenza sulla cultura europea della modernità (capp. VI-VIII).

Quest'ultimo aspetto rappresenta, a mio giudizio, l'interesse più sentito dell'autore. Andrés dedica ampio spazio alla concezione pitagorica del numero immanente alle cose stesse, che consente di decifrare il Creato per via analogica riconducendo all'unità le forze antagoniste, rappresentate dai numeri pari e dispari (pp. 313-328). L'autore descrive con puntualità il dibattito scientifico che, stimolato dall'eliocentrismo, pone l'esistenza del concerto celeste di Pitagora di fronte alla prova dell'esperienza, inducendo Keplero a passare da un'analisi matematica ad un'impostazione fisica empiricamente orientata nello studio della trasmissione del suono, ormai estranea alle allegorie sul valore accidentale del numero (pp. 339-362). A criticare Pitagora in favore di Aristosseno è il teorico spagnolo Antonio Eximeno, il quale in *Dell'origine e delle regole della musica* (1774) sostiene che essa proviene dall'istinto, al pari della lingua. In ciò si accorda per certi versi a Vico, che nell'edizione del 1744 della *Scienza nuova* indica nella musica una derivazione e un perfezionamento del linguaggio parlato (pp. 143-144)¹.

Il lettore di «Rocinante» potrà constatare gli echi del pensiero di María Zambrano in molte delle argomentazioni di Andrés, ad esempio in merito all'udito quale fonte di autoco-scienza e, soprattutto, sui fenomeni di alienazione indotti dalla ritualità musicale, illustrati rievocando l'ascolto di Apollo nel tempio di Delfi, che situava «l'orecchio divino al centro del mondo»²: Apollo, dio della poesia, ma di quella poesia che trasformava in ragione il delirio, senza per questo annullarlo (pp. 24, 75). E ancora, là dove Zambrano sostiene come la musica riveli gli inferi del tempo della natura, dell'anima tra la vita e la morte: gli abissi che

* A proposito di R. Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2008; trad. it. *Il mondo nell'orecchio. La nascita della musica nella cultura*, a cura di M. Nicola, Milano, Adelphi, 2021.

¹ Sulle potenzialità interdisciplinari del pitagorismo si veda l'efficace studio di G. Cornelli, *O pitagorismo come categoria historiográfica*, Coimbra, CECH, 2011.

² Con riferimento a M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, trad. it. di G. Ferraro, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 307, ma cfr. più ampiamente pp. 320-322.

l'anima deve attraversare, salendo e scendendo serie numeriche e scale musicali, per conoscere se stessa e mettersi in salvo. «La semplice percezione del tempo – scrive Zambrano – è già infernale. Il numero la riduce, la razionalizza»³. Con l'abisso della matematica pitagorica si confrontano i trattatisti discussi in dettaglio da Andrés, quali Nicomaco, Quintiliano, Agostino, Boezio, per arrivare a Mersenne, Keplero, Leibniz e al compositore e lessicografo Johann Mattheson (pp. 143, 339-378).

Cielo e terra, forma e materia, idea e scorza sensibile sono le polarità sottese all'etica poetico-musicale tramandata dai miti di Marsia (pp. 64-73) e di Orfeo; quest'ultimo viene indagato da Andrés in parallelo con la figura di Cristo, per la capacità di entrambi «nel fondere il celeste e l'umano», per la «discesa nelle regioni più oscure dell'esistenza», la redenzione (p. 294). L'autore sposa la visione d'Orfeo concepita da Zambrano: nella discesa agli inferi il tempo viene patito in un delirio indicibile, che come tale si risolve «nella forma più musicale della parola: la poesia»⁴, plasmata dal numero e dal ritmo che affonda le radici nelle viscere dell'essere (p. 289). Andrés sottolinea opportunamente come l'incedere della poesia, imitando il ritmo di un corpo in movimento, poteva seguire una direzione circolare (dal latino *versus*, “girare”); un'andatura in cui si può cogliere l'analogia – spaziale, sonora, viviva – fra il ritorno di un cammino e quello proprio del poema, del canto dell'aedo, della danza delle Muse che, scrive l'autore citando Zambrano, «invita a mettere ordine nel pensiero e lo assiste» (pp. 95-101, 251).

Il termine *synthesis* (in latino, *compositio*) indica il “mettere insieme”, una sorta di “orchestrazione” delle parti del discorso, attenta anche alla qualità musicale dell'espressione. Atomi, numeri, lettere, ritmi. I dialoghi platonici insistono sull'analogia tra l'arte del poeta, capace di “cucire”, come i rapsòdi descritti da Andrés, le parole in un sistema coerente, e quella del Demiurgo, il quale modella con misura, calcolo e peso il *kósmos*. L'Accademia di Platone accoglie anche i precetti degli atomisti circa lo scorrere del linguaggio nel mutamento incessante: così come la trasformazione degli atomi altera la valenza degli aggregati, il cambiamento delle lettere produce un genere poetico differente. L'autore non insiste però a sufficienza su tali aspetti, che risultano essenziali per valutare il problema – centrale per l'estetica classica – degli effetti irrazionali indotti da un ordine razionale. L'idea secondo cui una composizione in equilibrio instabile altera il proprio carattere, in seguito all'egemonia di una delle componenti elementari, è del resto uno dei cardini del pensiero antico in materia di psicologia musicale, caposaldo al contempo di quella *varietas* ritenuta necessaria nella melodia.

La questione è delineata perfettamente nel *De Sublime* di Longino, autore curiosamente assente nel volume. Difendendo l'impiego poetico dell'iperbato per rappresentare le passioni, sconfessa l'idea aristotelica di una poetica incentrata sulla misura definita, per privilegiare invece l'*ápeiron* (“indeterminato”): «Si tratta di una disposizione sintattica [l'iperbato] che sommuove le parole e i concetti dalla loro conseguenza logica e li agita con l'impronta del più autentico pathos»⁵. Il dinamismo ritmico di parole che marciano in uno spazio formale organizzato consente altresì di comprendere appieno la descrizione di Plutarco (*Vita di Licurgo*, 22) dell'incedere serrato, al ritmo del flauto, dell'armata dei Lacedemoni: una vi-

³ Ivi, pp. 70-119, qui cit. p. 76.

⁴ Cit. ivi, p. 98; in proposito cfr. G. D'Acunto, *Il lamento di Orfeo. L'origine della musica e della poesia secondo Maria Zambrano*, in «Rocinante. Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale», XVII (2020-2021), 12, pp. 9-18.

⁵ Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di P. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987, p. 50. L'*ápeiron*, scrive Zambrano, «sarebbe il nome non soltanto di quella realtà che è pura palpitazione, germinazione inesauribile, ma della stessa vita, prima che l'uomo [...] decida di essere qualcuno»; cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 65.

sione uditiva tremendamente suggestiva, sublime, che “trafigge” e sancisce così il sodalizio emotivo – tutt’altro che metaforico – tra l’arte militare e l’oratoria poetico-musicale. Ciò si riconnette a quanto osserva Zambrano circa la cadenza regolare del ritmo, che imbriglia con la sua forza ipnotica⁶ l’individuo, fino a possederne l’essere. La varietà della melodia invita invece l’ascoltatore a scoprirne l’andamento e ad attribuirle un senso, mediante una libera relazione dialogica con essa⁷.

Come spiega Aristotele, ponendo «degli gnomoni intorno all’uno e separatamente, una volta si produce una figura sempre diversa, un’altra volta una figura sempre identica» (*Fisica* III, 4, 203a)⁸. Scientificamente discutibile, questa operazione ha però il merito di tradurre visivamente l’idea secondo cui il dispari, principio maschile di unità, mantiene la simmetria tra i lati della figura, mentre il pari, principio femminile di una materia potenzialmente divisibile all’infinito (*l’ápeiron*), la infrange e comporta una dismisura. Ripercorrendo la fisica pitagorica dei contrari (pp. 313-328), Andrés non evidenzia come, trasposta in musica, l’azione deformante del pari genera dei rapporti sonori sempre più complessi, di modo che in assenza di un opportuno limite imposto dal dispari, essa può inibire la virtù di conciliazione fra qualità contrarie identificata con la consonanza, ossia l’intervallo unificatore stabilito dal pari e dal dispari nei due estremi, acuto e grave; tale dismisura – alterazione, alienazione, *raptus* – si riflette nell’anima dell’ascoltatore, anch’essa composta dalla crasi di qualità contrarie.

Relativamente all’età moderna, va osservato come l’analisi accurata di Andrés delle varie sfaccettature del pensiero sonoro sul piano scientifico, come la citata numerologia pitagorica, strida altrove con osservazioni superficiali o – apparentemente – frutto di disinformazione. L’auspicio dell’autore per la ricostruzione di una «storia dell’udito» capace di spiegare perché «Calvino diffidò dell’orecchio come strumento dello spirito» (pp. 44-46), ad esempio, lascia perplessi alla luce dei molti studi sull’argomento. Tali ricerche hanno mostrato come, più e prima che la musica, lo scetticismo di Calvino riguardi la sfiducia nel libero arbitrio: corrotto irrimediabilmente dal peccato originale, l’uomo è incapace di difendersi dalle sollecitazioni musicali, perché il medesimo statuto non verbale della fantasia e della melodia – da lui equiparato all’azione psicotropica del vino – rischia di confondere la *ratio*. Per tale ragione, da coltivato umanista, Calvino esige che la melodia venga subordinata a un testo spirituale, in maniera da orientare virtuosamente la risposta emotiva del credente⁹.

Analoghe perplessità sorgono là dove Andrés si sofferma sull’episodio biblico di Saul (1 Sam 16, 14-23), investito da uno spirito sovrumano e curato dal canto di Davide accompagnato dalla cetra (pp. 183-187). Questa vicenda non appare adeguatamente problematizzata: quella di Saul era malinconia o possessione? In questo senso, prendere in considerazione, almeno in minima parte, il nutrito filone teologico del tardo Rinascimento – a cominciare dal canonista Martín de Azpilcueta, per rimanere in area iberica –, che esamina la virtù del segno sonoro, conteso fra prodigio della fede e rimedio integralmente naturale, avrebbe con-

⁶ Nella mitologia greca Ipnos è il dio del sonno. «Immergersi nel sogno – nota Zambrano – è l’origine della musica e della poesia. Immergersi nel sogno è delirare»; cfr. *ivi*, p. 100.

⁷ Si veda il parallelismo istituito da Zambrano fra i ritmi che riflettono l’assenza di libertà nei regimi totalitari e il molteplice musicale riconducibile a certe forme di democrazia, su cui ha richiamato l’attenzione L. Grigoletto, *Ritmo e melodia. María Zambrano verso un pensiero della natività*, in «Rocinante. Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale», XII (2015-2016), 9, pp. 37-49.

⁸ A proposito del concetto di *gnomon*, cfr. M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 107.

⁹ Si veda ad esempio P. Clive, *The calvinist attitude to music, and its literary aspects and sources*, in «Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance», XIX (1957), pp. 80-102.

sentito di contestualizzare meglio le tradizioni sullo pneuma di Ficino¹⁰ e lo sciamanesimo di Pitagora care ad Andrés (pp. 63-64); e ancora, di illustrare in maniera più circostanziata, per l'età moderna, l'accostamento simbolico e mistico tra la lira di Orfeo e la croce di Cristo, che nel volume viene sbrigativamente ricondotto a «un'idea di san Clemente» (p. 295).

Al di là di questi rilievi, inevitabile ricaduta di uno spettro d'indagine forse troppo ampio, il simbolismo filosofico del suono delle origini indagato da Andrés, attraverso fonti culturalmente assai diversificate, ma ben armonizzate fra loro, ha senza dubbio il merito di mostrare al lettore le molte piste di studio che un approccio di ricerca interdisciplinare centrato sulla musica – ancora carente in ambito italiano, come emerge dall'ampio apparato bibliografico del volume – può offrire sulle dinamiche del pensiero filosofico moderno e contemporaneo.

¹⁰ In proposito mi permetto di rinviare a M. Bertolini, *Ficino in confessionale. Una riflessione sulla virtù del segno musicale*, in «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali», XIX (2013), 1, pp. 11-20.