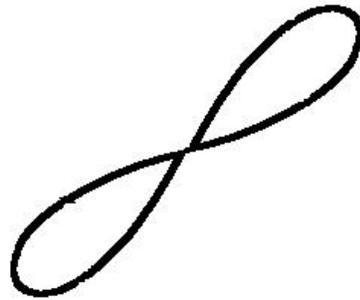


*Carlo Serra*

Intendere l'unità degli opposti:  
la dimensione musicale  
nel concetto eracliteo di armonia

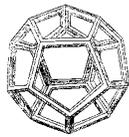


C U E M  
2003



*A Francesca, che fiorisce di maggio*

Collana  
Il dodecaedro



Questo libro può essere reperito in linea nel sito internet Spazio Filosofico, diretto da Giovanni Piana, Elio Franzini, Paolo Spinicci, Carlo Serra, al seguente indirizzo:

[http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico)

Editing ed elaborazione digitale: Kata Sowa  
<http://web.tiscali.it/katasowa/index.htm>

## INDICE

### INTRODUZIONE

### CAPITOLO PRIMO

#### STRATIFICAZIONI NEL CONCETTO DI ARMONIA

##### §1. Le scelte di Odisseo

*Nella bottega dell'artigiano - Cosa significa armonizzare? - Levigare i pezzi pensando al rapporto intero - parte - Mobilità del concetto d'armonia - La costruzione della nave e la sua trasposizione nel mito - Due possibili accezioni del termine ἄρμονία - Il movimento e l'interpretazione della natura - Armonia come organizzazione delle relazioni tra parti in movimento: convergere e divergere - Un movimento deve essere misurabile - Cosa significa buona posizione? L'ἄρμονία non consiste in un gesto, ma si appoggia sulla valutazione del divenire dell'oggetto - Stratificarsi dell'oggetto rispetto al tema dell'intendere - Il ruolo dell'immaginazione.*

##### § 2. L'armonia e la tematica dell'articolazione

*Primo sviluppo dei portati immaginativi del concetto - Relazioni fra processualità, ἄρμονία ed equilibrio delle strutture - Nel momento in cui abbraccia, l'armonia allontana - Μῆτις - Usi figurati dell'armonia: ἄρμονία e gli allargamenti dello sguardo - Neutralizzazione delle opposizioni - Portati tecnici del concetto d'ἄρμονία - Armonia ed intervallistica musicale.*

##### § 3. Due paradigmi per intendere gli opposti nella teoria musicale greca

*Lo spazio musicale del tetracordo - Funzioni spaziali e disegno melodico: ἄρμονία e connessioni scalari - Opposizioni spaziali alto - basso - Il tetracordo congiunto e la funzione della*

συναφή - *I precipitati immaginativi che le si legano - Il sistema a tetracordi disgiunti e la διάξευξις.*

#### § 4. Modi di raggiungere un centro

*Le simmetrie del sistema a tetracordi disgiunti - L'interpretazione pitagorica dello spazio musicale: l'ottava come saturazione e come direzionalità scalare - La misurazione di ἄρμονία in un frammento di Filolao - Numero e discretezza: identità fra διάστημα e λόγος - Cosa indica la proporzione epimora? - Il concetto di ἀρτιοπέπιστος - Valenze eraclitee nel verbo indicare - Tetracordi che si separano lungo un asse di simmetria e tetracordi con un estremo in comune: neutralizzazione dei fenomeni d'insaturazione - Convergere e divergere in musica - Esiste un'interpretazione filosofica del movimento direzionale nel tetracordo congiunto? I tetracordi che si annodano sul centro si configurano come opposti. - Architettura e consonanza trovano il loro fondamento nella qualità del movimento.*

## CAPITOLO SECONDO

### OPPOSIZIONE; RITMO ED ARMONIA NEL PENSIERO ERACLITEO

#### § 1. Sguardo generale sul libro eracliteo

*Impossibilità di ricostruire il testo eracliteo: i frammenti vengono tratti da discussioni filosofiche - Proprio questo li rende esemplari - Difficoltà nel definire cosa sia autenticamente eracliteo nei testi pervenutici - Necessità di un dialogo filosofico con il testo e le sue corruzioni.*

#### § 2. Il Tempio di Artemide

*Componenti iconiche nelle relazioni che legano libri a luoghi - Artemide e la transizione: carattere metamorfico dei luoghi. - Riferimento alla tematica dell'equilibrio nella trasformazione - Il mutamento - Il libro eracliteo vuol mutare il punto di vista del lettore - Un giudizio di Socrate - Tuffarsi e riemergere come passaggio dall'abisso alla chiarezza.*

### § 3. Flusso e permanenza

*L'evanescenza del mondo nella vulgata eraclitea - Esiste un altro lato del problema - Attenuazione del mobilismo - Regola ed esperienza - Il presentarsi del tema epistemologico nella filosofia eraclitea - La natura si presenta grazie ad una gradualità nascosta - Il darsi della misura nel costituirsi del mondo come regolarità - Emergere delle componenti legate alla ripetizione.*

### § 4. Il tema dell'opposizione

*Il paradosso eracliteo: le stesse cose si presentano da punti di vista opposti - Questo significa che facciamo esperienza opposta delle medesime cose? Esempi tratti dai frammenti - Si può trarre una valenza unitaria dall'opporsi delle modalità d'esperienza? - Cosa significa parlare di una stessa esperienza, secondo punti di vista opposti - Esiste un limite comune verso cui convergono le opposizioni? - Necessità di ricondurre le opposizioni entro un ambito chiuso - L'unicità della via come sistema di riferimento nell'opporsi delle direzioni - Gradualità del movimento come gradualità nel mutamento - Orizzonte comune nelle opposizioni: il continuo richiamarsi di vita e morte - Il problema del modo - Le relazioni fra opposizioni si chiarificano attraverso un richiamo al prospettivismo fenomenologico - Il sole ed il suo movimento attorno all'orizzonte: modificarsi delle dimensioni.*

### § 5. Interpretazione del frammento D.K.1: il nascosto e le modalità conoscitive

*La drammatizzazione del momento conoscitivo - Smarimento e carattere puntuale dell'esperienza - Il nascosto come inattingibile o il nascosto come sostrato nel darsi delle cose? - Valenza positiva del nascosto: esiste la possibilità di indagare in modo capillare (διαιρέω) la natura di ogni cosa - L'attività della coscienza (φρονέω) - Limite ed inadeguatezza come forme di una propedeutica filosofica - Come conosciamo? Il carattere ludico dell'opposizione come problema di metodo.*

## § 6. Forme del λόγος

*Λέγειν come scelta e come narrazione - Λόγος e proporzione - Il λόγος è discorso solo perché sa descrivere il mondo - Funzione del gioco linguistico nell'articolazione attraverso opposizioni: il λόγος cerca la misura nel conflitto - Al λόγος che è sempre, corrisponde un fuoco che vive da sempre (πῦρ ἀειζῶον) - L'ordine del mondo e κόσμος - Evento e ripetizione - Il mondo ha lo stile del λόγος - Ritmicità nella via del fuoco.*

## § 7. Continuità con l'esemplarismo pitagorico: l'uso immaginativo della proporzione

*La trasposizione immaginativa della proporzione secondo Hermann Fränkel - La funzione del medio proporzionale - Dal noto all'ignoto - Riverberi sul concetto di ἀρμονία.*

## § 8. La riduzione ad un unico principio: ἀρμονία e πόλεμος nell'alveo dello scorrimento

*Esiste un rapporto fra l'esigenza di trovare un principio unitario nel darsi del mondo ed il concetto di λόγος? - Relazioni funzionali tra πόλεμος e λόγος - Centralità del concetto di fase nella trasformazione - Che significa: ciò che contrasta, concorre? - Tra ἀντίξοος ed εὔξοος - Esempificazione del rapporto funzionale fra πόλεμος e λόγος - Mortasa e tenone: la funzione dell'incavo rispetto all'attrito - La bellissima armonia che giace nell'opposizione.*

## § 9. Componenti ritmiche nel flusso

*Il ritmo, trattenendo, dà forma - La dialettica fra ῥυθμός e σχῆμα - Il riconoscimento della configurazione nel suo farsi - Il ῥυθμός determina l'articolazione delle relazioni oppostive - Il ritmo che articola una opposizione, ne determina l'esemplarità - L'idea di rapporto fra λόγος e ῥυθμός - La natura rappresenta un sostrato per la tematizzazione delle opposizioni - L'individuazione del λόγος implica un passaggio dalla natura puntuale di γιγνώσκω alla capacità di abbracciare una totalità offerta da ξυνίημι - Il movimento della vite e la densità del ciceone.*

### Annotazione 1. Centro e circonferenza del cerchio

§ 10. La gradualità nella comprensione e l'articolarsi della ritmicità

*Il tema della comprensione - Gli errori di Esiodo lo rendono un cattivo maestro - La ricerca dello ξυόν - L'entrata nel fiume ed il corpo dell'osservatore secondo Bruno Snell - Il corpo avverte acque diverse nello stesso fiume.*

§ 11. Lo statuto della sensazione nell'attribuzione del significato: trasposizioni immaginative

*L'oscillare dell'immagine del fiume, fra fluidità ed articolazione - L'entrata nel fiume va raccontata (λόγος come narrazione) - Funzione della ripetizione - La mediazione dei sensi - Opposti e trasformazione reciproca - Il tema dell'immedesimazione - L'opposizione nel ciclo meteorologico ed il riconoscimento di un ordine - Il linguaggio eracliteo ricorre a sfumature semantiche che richiamano il concetto d'alterazione - La funzione della ψυχή e il suo legame con la materialità dei processi di trasformazione - La funzione di minuto bilanciamento della ψυχή nell'immagine della ragnatela - Tela, corpo e movimento - Le ambiguità materiali - Coinvolgimento radicale fra anima e corpo - L'aspetto linguistico del rapporto fra mondo e sensi - L'anima barbara è straniata rispetto al mondo perché non ne sa riconoscere le regolarità - È possibile avere μάθησις dai sensi? - Centralità dell'aspetto qualitativo dell'esperienza attraverso i meccanismi astrattivi della ripetizione.*

§ 12. Lo stile del fuoco e la metamorfosi

*Lo scambio tra fuoco e cose avviene secondo proporzione - Ordine della metamorfosi come ἀνταμοιβή - Lo stile del fuoco è la mutazione: l'ambiguità delle τροπαί - Il rovesciarsi reciproco dei contrari - Bivalenze nel concetto di μέτρον.*

§ 13. Il frammento 10 D.K.: statuto dell'ἁρμονία tra tecniche e tensione strutturale

*Il dinamismo fra opposti nel De Mundo: relazioni fra ἄρμονία e τέχνη - Un salto di registro: la citazione eraclitea - Συνάψεις οὐ συλλάψεις ? - L'annodarsi delle relazioni va colto solo in presenza di tensioni fra opposti - Interi e non - interi - Convergenti e divergenti - Consonanti e dissonanti - Le relazioni si danno vengono descritte nel loro prender forma - La tensione fra opposti ha carattere strutturale, mentre il processo è unitario e va ricondotto ad un unico principio - Carattere enigmatico della conclusione - Cosa si intende per Uno?*

### CAPITOLO TERZO

#### L'EMERGERE DELLA DIMENSIONE MUSICALE NEI FRAMMENTI ERACLITEI

§ 1. L'interpretazione musicale del frammento 10: il ripresentarsi del tema del nascosto

*Esiste un modello musicale per interpretare il concetto eracliteo d'ἄρμονία ? – Secondo Shipton quel modello è il tetracordo congiunto - La sostituzione del termine σύλλαψεις con il termine σύναψεις: - Da σύναψεις a συναφή - L'interpretazione musicale del tetracordo congiunto di Shipton non problematizza il concetto di nota aggiunta e non riesce a dar ragione del convergere sul centro dei due tetracordi - La funzione della συναφή nell'armonizzare i tetracordi congiunti come opposti - Il suo carattere ambiguo: non appartiene a nessuno dei due, appartenendo ad entrambi - Il disvelarsi delle relazioni strutturali rispetto ai livelli attentivi - La natura logica della relazione simbolica - Riproposizione della tematica che connette contrasto a bellissima armonia - Il prendere forma del movimento rispetto allo sguardo di chi lo sa intendere - L'armonia è un rapporto nascosto - Un possibile punto di contatto fra Eraclito e Filolao - La gradualità nel riconoscimento della struttura sonora - Nodi e movimenti - Il tema dell'intendere si plasma sul concetto di regola Il rapporto fra visibile ed invisibile porta ad una interpretazione dell'apollineo.*

## Annotazione 2. Concettualizzazioni del movimento

§ 2. L'arco e la lira: il rilasciarsi della corda e l'epifania del rapporto fra suono e rumore

*Perché gli uomini non capiscono il modo in cui l'armonia connette l'arco alla lira? - Συμφέρεται/ομολογέει - Quale modello d'armonia ha in mente Eraclito? - Se fosse indicato da παλίντροπος, che torna indietro, indicherebbe un'accezione troppo ampia - Παλίνονος ha restrizioni tecniche più precise - Il rapporto con τόνος - Il problema delle tipologie simmetriche, rispetto alla tensione delle corde nei due manufatti: l'opporsi del ῥυθμός - Interpretazioni della plasticità del rapporto tensivo: Marcovich e Khan - I rapporti fra armonia e tensione riportati sul terreno del suono che rilasciano le corde - I rapporti fra arco e lira nell'Odissea - Archi che cantano come lire - Rievocazione della figura di Apollo, che stringe fra le braccia i due strumenti - Apollo fra esattezza e oscurità - Lo sbigottimento di fronte al suono della lira - Arco e lira cantano le bivalenze del λόγος - Conflitti fra purezza del suono musicale ed espressività del rumore - L'urlo della Gorgone e la sua razionalizzazione nel canto - La dodicesima Pitica ed il conflitto fra discreto e continuo - La messa in norma dell'ἄλλός - Dal timbro all'altezza.*

§ 3. Conclusione: un mondo per la ψυχή

*Comune a tutti è il pensare - Indagare se stessi per giungere ai limiti dell'anima - Due possibili nozioni di limite - La profondità del λόγος - I limiti della ψυχή sono i limiti che la legano al mondo - La decifrazione del λόγος è il suo compito infinito - Centralità della tensione armonica fra opposizioni.*

## APPENDICE

### IL RIFERIMENTO ALLE ESEMPLIFICAZIONI MUSICALI NEL DIBATTITO SULL'ERACLITISMO

§. 1 Il risuonare della lira nella testimonianza platonica: dalla consonanza come κρᾶσις al criterio d'organizzazione grammaticale dello spazio musicale

Annotazione 3. Portati immaginativi nella terminologia musicale

§ 2 *Simposio*: 187 A - B

§ 3 *Etica a Eudemo*: VII, 1, 1235 a 28

§ 4 *De Mundo*: 396 b 15 s.

Annotazione 4. Cenni sui presupposti teorici che operano nell'accordatura secondo Platone

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## Introduzione

*[Non leggere in fretta il libro di Eraclito efesio. Stretto il sentiero e difficile il passo].*

Da un epigramma citato in Diogene Laerzio, IX 1-16

*Scopo di questo studio è sviluppare una discussione sull'interpretazione filosofica del concetto di armonia in Eraclito, prendendo le mosse dal riferimento semantico all'accezione musicale del termine. Seguiamo una direzione poco valorizzata: nella maggioranza delle interpretazioni dei frammenti, infatti, la possibilità di un implicito riferimento ad una valenza musicale del concetto di armonia (ἁρμονία) è spesso adombrata ma raramente incastonata in un'interpretazione che si misuri con le conseguenze teoriche che la relazione comporta.*

*Il ragionamento su cui, generalmente, si appoggiano gli interpreti del testo eracliteo, si basa sull'assunto che il termine ἁρμονία, nell'impiego assolutamente personale che si snoda lungo i frammenti, escluda qualunque richiamo approfondito alla τέχνη musicale, e che tale valenza assuma una sfumatura esclusivamente metaforica, troppo ambigua per esser sviscerata fino in fondo. Ciò trova un solido fondamento in considerazioni di tipo filosofico.*

*La presenza di una polemica antipitagorica in Eraclito, ben documentabile nei testi ed elaborata all'interno di una critica radicale alla cultura di Omero ed Esiodo, pone, infatti, motivi di perplessità riguardo alla presenza di possibili valenze musicali in ciò che rimane del libro eracliteo: perché mai un filosofo in polemica con il pitagorismo dovrebbe ricorrere ad una delle tematiche più caratteristiche di quell'impostazione filosofica, che vede nell'armonia il coniugarsi di proporzione aritmetica e intervallo musicale?*

*Coordinare una interpretazione musicale con il richiamo al tema dell'opposizione, così importante nella religione greca, fra visibile e nascosto, risulterebbe ancor più problematico. Quel tema, del resto, percorre il pensiero eracliteo a tutto tondo: nei*

*frammenti si accenna ad un'armonia che non appare, capace di stringere in fitta tela tutte le relazioni fra le cose e di dar loro un senso. Cosa c'entra la musica in una tematica che ha come riferimento il tema dell'evidenza e del visibile?*

*Non mancano solidi motivi, per sostenere tale posizione: il termine ἁρμονία non implica un riferimento che si restringa esclusivamente all'area musicale, ed Eraclito non è certo ricordato come filosofo della musica. Frammenti esplicitamente musicali non ve ne sono, e, tra le molte interpretazioni che ricorderemo lungo il testo, nessuna prende troppo seriamente suggestioni musicali, ad esclusione di quella offerta da Charles Kahn. È facile notare che esiste una sorta di profonda musicalità nello stile letterario di Eraclito, un grande senso del ritmo, che vive spesso nella contrapposizione fulminea delle aggettivazioni, che adombrano un conflitto tra ciò di cui facciamo esperienza, ma quel tratto rimane appunto un fatto stilistico - espressivo, che non propone certo questioni musicali concrete.*

*Potrebbe, tuttavia, lasciare perplessi che un filosofo tanto critico nei confronti dei risultati dell'indagine pitagorica, assimilata ad un ingannevole saper molte cose, non possa aver puntato anche al tema della musica, paradigmatico nel suo legarsi alla dimensione conoscitiva offerta dal numero.*

*Abbiamo così cercato di sviluppare un'indagine, chiedendoci se non sarebbe stato possibile illuminare valenze epistemologiche nel pensiero eracliteo, partendo proprio da una prospettiva ristretta all'accezione musicale del termine ἁρμονία.*

*Muovendosi in questa direzione, è stato possibile accentuare gli aspetti connessi alla polarità fra percezione ed esperienza che nei frammenti si sviluppa soprattutto nell'elaborazione della dottrina del λόγος.*

*L'ipotesi interpretativa ha preso corpo a partire dall'individuazione di una specifica struttura di articolazione dello spazio nel mondo musicale greco, quella del tetracordo congiunto. La forma congiunta si presta assai bene ad esser interpretata in termini di tensione dinamica fra opposti, la cui sintesi può essere intesa solo all'interno della relazione di convergenza che lega due strutture in relazione speculare destinate ad incontrarsi sul centro. A partire dall'analisi delle regole che informano qu-*

*ella struttura musicale, abbiamo delineato un'interpretazione della dimensione relazionale del movimento, cui potrebbe far capo l'unità degli opposti nel pensiero di Eraclito.*

*È certamente una scelta impegnativa ritenere che tale struttura possa diventare paradigma di un'interpretazione relazionale della funzione cosmologica degli opposti nel pensiero eracliteo. Il modo in cui i tetracordi si congiungono diverrebbe un'immagine paradigmatica del rapporto fra opposti, in grado di esibire sul piano sensibile quei nessi logici che, per il pensiero eracliteo, tengono assieme il mondo di cui facciamo esperienza.*

*La struttura traduce relazioni essenzialmente logiche in caratterizzazioni di tipo sensibile, legate alla possibilità di cogliere l'unità che congiunge elementi che si contrappongono.*

*Potremmo allora parlare della chiarificazione di un rapporto, che va assumendo valenza quasi isomorfica: le stesse regole logico - percettive che permettono il riconoscimento dell'unità nella struttura, sono quelle che collegano e danno unità alla dimensione dell'esperienza, che si costituisce all'interno delle relazioni formali che legano e scandiscono il rapporto fra opposti.*

*Il termine opposti andrà perciò inteso nel senso più ampio possibile, dato che nella filosofia eraclitea esso si riveste di fortissime caratterizzazioni di tipo immaginativo. Le relazioni fra opposti obbediscono ad un ritmo contrappositivo, non riducibile ad un ritmo musicale, che illumina l'articolarsi delle relazioni fra struttura e predicazioni possibili nell'opposizione. Le strutture musicali che analizzeremo offrono una buona esemplificazione di questi giochi linguistici.*

*Certamente, può creare qualche diffidenza l'idea che la speculazione filosofica antica abbia potuto attribuire tanta importanza alle tipologie che sostengono le strutturazioni dello spazio musicale. Non va però dimenticato che la scelta di un'organizzazione scalare implica frequentemente opzioni espressive e ontologiche: l'individuazione di una strutturazione dello spazio musicale, mediante la selezione di un sistema d'organizzazione delle relazioni fra altezze, ricade sul modo in cui sono elaborati i contenuti semantici ed espressivi della musica.*

*Da qui, l'interesse per una speculazione filosofica che dopo aver sviluppato una discussione sulla portata culturale del pita-*

*gorismo, quale è, almeno nella nostra ricostruzione, la filosofia eraclitea, si trattenga a riflettere sul portato espressivo legato ad una specifica struttura scalare.*

*Tale percorso può assumere un significato esemplaristico consistente in un autore attento, nella costruzione del proprio discorso filosofico, alle componenti gestuali ed espressive in grado d'indicare la presenza di una dinamica fra opposti nel farsi avanti degli aspetti meno ovvi del mondo che ci circonda, ed implacabile nel sollecitare la riflessione del lettore di fronte agli aspetti contraddittori che reggono le relazioni nel mondo dell'esperienza.*

*Allo scopo di sviluppare le nostre considerazioni seguendo una linea coerente, abbiamo diviso lo studio in tre capitoli.*

*Nel primo, abbiamo delineato una prima interpretazione del concetto d'armonia, soffermandoci sugli aspetti più elementari del problema, cercando di ritagliare una sezione che avesse di mira soprattutto il mondo dei manufatti, un mondo cui Eraclito ha dedicato alcune osservazioni assai eloquenti del suo modo di guardare alla tematica della complementarità tra opposti. Successivamente, abbiamo cercato di analizzare lo stesso problema all'interno di due particolari strutture di tipo musicale, in grado di suggerire due diverse interpretazioni del paradigma dello spazio musicale, secondo il modo in cui venivano connessi i tetracordi, unità di riferimento per l'articolazione del mondo sonoro ellenico.*

*Su una di queste strutturazioni, quella della scala pitagorica, esiste una letteratura piuttosto ampia: meno interesse ha suscitato quella cui abbiamo dedicato più spazio, ossia il tetracordo congiunto. In particolare, abbiamo cercato di sottolineare le differenze che intercorrono, a livello espressivo, fra un sistema e l'altro.*

*Nel secondo capitolo, abbiamo cercato di offrire una panoramica sul problema del rapporto fra percezione e modi d'intendere all'interno della filosofia eraclitea, ponendo l'accento sulla gradualità attraverso cui viene chiarificata l'armonia degli opposti, in una linea che muove dal livello in cui il conflitto viene semplicemente colto a quello in cui esso viene compreso, calcando gli elementi di discontinuità che sussistono fra un conosc-*

*ere privo di consistenza e un comprendere l'articolarsi delle relazioni strutturali messe in luce dalle opposizioni<sup>1</sup>.*

*La distinzione viene sottolineata dall'uso insistito della forma del paradosso, di cui Eraclito si avvale per presentare l'ambivalenza delle relazioni che stringono gli opposti. A tal scopo, abbiamo tentato di tracciare una lettura dei frammenti tesa a valorizzare le componenti conflittuali, che legano il mondo dei sensi a quello del conferimento del significato, utilizzando una griglia interpretativa incentrata sulla ritmicità della dialettica fra opposizione ed identità. La scelta interpretativa ha orientato la nostra lettura del controverso frammento 10 D. K., croce e delizia di ogni esegesi eraclitea.*

*Le ambivalenze presenti in quel testo hanno permesso rafforzata di elaborarne un'interpretazione ristretta, che ne potesse mettere in luce le componenti musicali, ed il peculiare concetto di ἁρμονία, cui abbiamo dedicato l'intero terzo capitolo.*

*Di grande interesse è stata la lettura del saggio di K. M. W. Shipton<sup>2</sup>, in cui si propone un'interpretazione musicale di quel Frammento: quel contributo critico, tuttavia, sembra proporre alcuni problemi interpretativi, che abbiamo discusso ampiamente, allo scopo di trarre alcune suggestioni legate alle possibili accezioni musicali del termine ἁρμονία, intesa come conquista e perdita di un centro che medi fra due direzioni opposte nello spazio musicale dell'eptacordo. Alla stessa stregua, abbiamo cercato di interpretare le relazioni fra suono e rumore, come raffigurazione del concetto evocato da παλίντονος ἁρμονία.*

*Nell'Appendice, infine, abbiamo cercato di chiarire alcuni aspetti ermeneutici, legati ad un problema filologico, che ci ha particolarmente incuriosito: sul tema dell'armonia nell'eraclitismo, esiste un'interpretazione autorevole, offerta da Platone nel Simposio e riproposta, con varianti significative, nel De Mundo dello Pseudo - Aristotele. Si tratta della discussione di una parafrasi del frammento 51 Diels- Kranz, di cui si fa carico*

---

<sup>1</sup> Nei frammenti eraclitei l'opposizione è sottolineata dal contrapporsi dei verbi γινώσκειν e συνιέναι.

<sup>2</sup> K. M. W. Shipton, «Heraclitus fr.10: a musical interpretation», *Phronesis* 1985, Vol. XXX/2 pp. 111 - 130.

*il personaggio di Erissimaco. In quei passi, il concetto eracliteo d'ἁρμονία viene discusso attraverso l'uso di due parametri musicali, ritmo e consonanza. Si tratta di una semplice esemplificazione, ma che ha molti tratti interessanti.*

*Nel dialogo platonico le tematiche filosofiche connesse alle relazioni fra armonia e ritmo si legano a considerazioni di tipo formale, volte ad individuare, attraverso la τέχνη musicale, la conquista di una forma grazie all'opera degli opposti che isolano un intero di nuovo genere qualitativo dalla continuità del flusso spazio temporale.*

*Il tema, inserito nel contesto del Simposio, sembra ricondurre la concezione dell'armonia, e della sua possibile valorizzazione musicale, all'interno di un contesto legato al problema della natura del numero, che mal s'adatterebbe alla valutazione complessivamente polemica che i frammenti dell'Efesio sviluppano in merito a Pitagora.*

*Abbiamo così cercato di mettere in luce come l'interpretazione di Erissimaco, si avvalga, surrettiziamente, di riferimenti pitagorici, che entrano in urto con la concettualizzazione eraclitea della dottrina degli opposti. Naturalmente, ciò non esclude che molti aspetti del pitagorismo, per quanto attiene detta dottrina, abbiano significativi punti di contatto con la riflessione eraclitea. Basti pensare, ad esempio, agli strani paradossi che la matematica pitagorica metteva in luce nei sistemi di notazione numerica di cui si avvaleva nel calcolo frazionario, in cui la serie dei numeri pari tendeva a convergere con quella dei numeri dispari anche dal punto di vista della rappresentazione visiva, in cui un rettangolo, che tende a trasformarsi in un quadrato.*

*Tali aspetti esulavano dalle tematiche teoriche sollecitate dalla riflessione eraclitea e dalle sue potenziali applicazioni all'ambito espressivo dell'esperienza musicale, che oggi, come allora, continua ad avvolgere, in modo più o meno consapevole, qualunque ascoltatore.*

*Chi ascolti musica ha spesso l'impressione di essere avvolto nelle maglie di un pensiero musicale che lo avvolge, esattamente come accade a chi si soffermi ad ascoltare i paradossi legati al concordare e al discordare della ἁρμονία secondo quanto insegna la musa eraclitea, come ricorda Platone nel Sofista (243 e).*

Grande conforto, nei momenti più difficili della stesura, mi è stato dato da Giovanni Piana. A lui debbo molte delle idee che si rincorrono nel libro, in particolare per i temi legati alla funzione della ripetizione e sulla portata concettuale delle componenti teoriche presenti nella teoria musicale greca. Ma davvero troppi sono i debiti che mi legano al mio maestro, a partire dalle riflessioni sulle componenti immaginative legate alla percezione, perché possano essere liquidate in poche righe, che non possono dar ragione del lungo dialogo intrecciato in questi anni.

Un caro ringraziamento va a Fernanda Caizzi Decleva e a Paolo Spinicci, che si è reso disponibile ad ospitare il testo nella collana *Il Dodecaedro*.



## Capitolo primo

### Stratificazioni nel concetto d'armonia



## § 1. Le scelte di Odisseo

Un'indagine, per quanto breve, sul concetto d'ἄρμυνία, deve fare i conti con la ricchezza d'implicazioni che la parola suggerisce. Una semplice scorsa al vocabolario ci mette di fronte a vari usi del termine, e i contesti d'esperienza che ne evocano l'occorrenza ci introducono alla comprensione di un concetto caratterizzato da un inquieto dinamismo.

Una prima accezione del termine ci porta all'interno di un contesto artigianale: la parola si riferisce al lavoro di un falegname, che adatta pezzi di legno tra loro, nel collegare le parti di un manufatto. Con il lemma ἄρμυνία si designa proprio il collegamento, il connettersi delle parti. Siamo quindi di fronte al prodotto di un'accezione tecnica che indica un'operazione, che presiede alla messa a punto di una rapporto fra intero e parte.

Il problema di partenza è creare le condizioni per realizzare le giunture fra le parti di un oggetto, di connettere attraverso listelli o perni le parti di una sedia o di un tavolo, per garantirne plasticità e stabilità d'uso. Qualcosa di simile accade con l'inserimento di un fulcro nella costruzione di uno schiaccianoci. I pezzi vengono tagliati e levigati, secondo dimensioni che variano al variare dell'intelaiatura funzionale dell'oggetto. Si tratta di un'attività pensata per rendere funzionali le parti del manufatto ad uno *scopo*.

Il gesto di porre un giunto che colleghi fra di loro le gambe di una sedia o di un tavolo, garantendone la stabilità, fa rientrare questo primo significato in una dimensione pragmatica: la particolare natura del concetto, tuttavia, sembra essere in grado di sostenere sviluppi complessi, e a tutta prima poco prevedibili.

Nell'operazione del congiungere, del tenere assieme, il falegname si avvale di un'attività in cui la sfera del tatto e della vista si fondono fra loro, nel tentativo di individuare una giusta rispondenza delle parti che compongono l'intero. L'attività di progettazione e di modularizzazione che viene specificandosi nella tecnica costruttiva, deve inoltre commisurarsi con una serie di previsioni possibili, inerenti l'utilizzazione dell'oggetto ed il contesto materiale in cui esso andrà ad integrarsi.

L'inerenza dell'elemento progettuale all'interno di un conte-

sto pragmatico fa mutare anche il nostro modo d'*intenderlo*: quando l'artigiano congiunge con un perno le braccia di uno schiaccianoci, infatti, costruendo una leva, l'intenzione costruttiva si appoggia sull'idea che attorno a quel perno si stringa una morsa. Il momento progettuale prende consistenza nella ricerca di un punto di convergenza, che possa fungere da elemento di equilibrio nell'opporsi vettoriale delle braccia che gli ruotano intorno.

Stiamo muovendoci su di un livello che ha stretta inerenza con il tema della forma: quel punto d'equilibrio, di convergenza in grado di sfruttare l'opposizione dinamica che contrappone due direzioni nello spazio, infatti, prende consistenza all'interno di una scelta che contempla, ad esempio, la possibilità di individuare l'asse di simmetria che permetta un'efficace apertura delle braccia dell'oggetto.

L'artigiano non si limita al congiungere le parti di un manufatto attraverso *qualcosa*, ma nel farlo attribuisce all'oggetto una funzione, un arricchimento di significato che, nel nostro caso, risolve una tensione immaginativa fra opposti. La pratica si tinge così di valenze teoriche, che ci guidano nella comprensione dell'oggetto e delle possibilità linguistiche ad esso connesse.

Cogliamo subito la mobilità della situazione descritta: l'armonizzare le parti attraverso un giunto o un listello non significa solo garantire stabilità alla sedia o al tavolo, in termini di funzionalità, ma arricchirne la componente progettuale.

Nel tenere insieme le parti di un intero, l'armonia implica una stratificazione nell'articolarsi delle relazioni fra intero e parti. Il concetto d'armonia implica così il correlarsi di vari atteggiamenti pratici, che si riverberano nella costruzione dell'oggetto, che si presenta così come dotato di molti *strati*, che emergono nello squadernarsi di un tessuto di regole.

Viene spontaneo evocare un esempio tratto dal quinto canto dell'*Odissea*, quando Odisseo deve unire le assi di un'imbarcazione, per apprestarsi ad un difficile viaggio per mare. Omero usa due volte espressioni derivate dal termine ἄρμονία o δ᾿ ἄρμόζω.

In un primo significato, molto generale, Odisseo è invitato da Calipso a costruirsi<sup>3</sup> una larga zattera: l'espressione va intesa nel senso di un particolare modo di congegnare la struttura dell'imbarcazione.

L'espressione punta a mettere in luce uno stile *costruttivo* in grazia del quale tutta la barca va assemblata, tenuta assieme dall'intrecciarsi di tecniche che si differenzino, integrandosi fra di loro secondo la ricchezza di significato sottesa dal termine ἄρμυονία. Si allude così ad una vera e propria strategia progettuale, ad un modo di intendere l'integrazione delle tecniche in vista di uno scopo, e di una navigazione dotata di caratteristiche peculiari.

Nello stesso canto, Omero ricorre ad un'accezione più specifica del termine, complementare alla prima: infatti, poco più tardi (247) ci viene spiegato *come* si svolga l'azione del connettere.

Odisseo sta unendo le travi tra loro e per descrivere la sua attività viene utilizzata la forma attiva ἥρμοσεν<sup>4</sup> che indica l'azione dell'unire, del connettere le assi attraverso perni, dove il verbo implica l'idea di tenere insieme le assi della zattera, secondo una tecnica ben definita<sup>5</sup>. La connessione delle travi va effettuata per garantire alla piccola imbarcazione la possibilità di galleggiare<sup>6</sup> senza perdere l'assetto, mantenendo la rotta in modo age-

---

<sup>3</sup> Omero, *Odissea*, Volume II (Libri V - VIII) a cura di John Bryan Hainsworth, tr. it. di G Aurelio Privitera, Milano, 1982, Canto V, 162 - 163 p.18; utilizzo in forma medio-passiva di ἄρμύζω: «costruisciti una larga zattera (ἄρμύζεο[...] εὐρεῖαν σχεδίην)». È significativo che nella sua traduzione dell'*Odissea* (Omero, *Odissea*, Einaudi, tr. it. di Rosa Calzecchi Onesti 1963, pp.136 - 137), la traduttrice cerchi di suggerire tale sfumatura di significato proponendo: «grossi tronchi col bronzo tagliando, *connettiti* (ἄρμύζεο) *in zattera larga*». Il significato del termine tende dunque ad ampliarsi nella direzione che abbiamo indicato: la forma medio passiva del verbo richiama l'idea del congegnare, costruire un manufatto per sé.

<sup>4</sup> Ivi, 247 p. 24: «egli fece in tutti dei fori e li strinse l'un l'altro (ἥρμοσεν ἀλλήλοισι), connesse la zattera con caviglie e chiavarde.»

<sup>5</sup> Per i particolari inerenti la costruzione dell'imbarcazione, ivi, pp.168-169, soprattutto la nota relativa ai versi 243 - 261, ove viene in questione la relazione fra connessione dei tronchi e movimento e L. Casson, *Ship and Seamanship in the Ancient World*, Princeton 1971, pp. 217 - 219.

<sup>6</sup> Omero, *op. cit.*, commento ai versi 228 - 261, ove si osserva correttamente che non è certo in questione la verosimiglianza della costruzione di un manufatto complesso come un'imbarcazione, ma l'elogio della capacità

vole. La necessità di adattare le assi tra loro impone che si tenga conto di molteplici variabili, connesse alla navigazione, al modificarsi delle correnti, alla natura dei materiali. Navigare non significa muoversi rigidamente in linea retta, e il fondo della nave deve mostrarsi insieme solido ed elastico.

Da quanto diciamo, è chiaro che, per quanto Odisseo vada semplicemente costruendosi una zattera (σχεδία), l'imbarcazione è di fattura complessa, e bisogna avvalersi di tecniche raffinate. Egli, dopo aver scelto un legno adatto alla navigazione, dovrà tagliarne i tronchi, sgrossarli con la scure, riducendoli ad assi e disporli in una sorta d'impalcatura, collegando le assi tra loro. Le assi andranno trapanate e connesse con giunti che dovranno collegarle elasticamente tra loro nell'impalcatura, che funge da scheletro per il fondo della nave: ma solo nell'ultima fase della procedura, in cui si opera congiungendo con mortasa e tenone, presiede propriamente ἄρμονία.

La connessione dei tronchi d'albero garantendo elasticità di movimento ed agilità d'assetto, che permetta di scorrere con facilità sulla superficie del mare impone ad Odisseo di costruire la nave, prevedendone il comportamento in senso ampio, e, in particolare, quello delle correnti che ne lambiscono il fondo: il termine ἄρμονία ci fa intendere così che il discorso sulla navigazione si muove anzitutto all'interno di un'interpretazione del concetto di natura.

Chi armonizza deve dedicarsi ad una serie di previsioni su comportamenti possibili: il terreno con cui confrontarsi è complesso, va dai fenomeni naturali alla selezione dei materiali, dalle tecniche di costruzione sino a quelle di navigazione. Il concetto di regola si stacca dalla dimensione pragmatica, guadagnando un denso spessore concettuale.

---

tecnica di Odisseo, elogio che si connette alla sua capacità di mettere insieme in modo funzionale le parti di un intero, di coglierne in modo esemplare le relazioni, a partire dalla scelta degli alberi fino al modo di connetterli attraverso cavi. Cfr. anche Bonaventura Meyer, *APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles* (Zürich, 1932).

Odisseo dovrà quindi effettuare scelte, secondo il suo modo di intendere i rischi del viaggio, muovendosi su di un livello costruttivo, solo in apparenza rudimentale: le conseguenze che discendono da quel gruppo di scelte si presentano come snodi di una catena, che si confronta con il tema della mobilità, del mutamento. La catena deve farsi carico di una serie di trasformazioni, di *passaggi di stato* che l'imbarcazione deve affrontare.

L'ispessirsi delle componenti problematiche legate al tema del mutamento, implica che, nel processo d'analisi che Odisseo ha in mente per costruire l'imbarcazione egli non possa mai arrivare all'isolamento di *un* elemento atomico, isolato e garantito dalla mobilità e dalla continua trasformazione degli eventi: la complessità implicita nello stesso concetto di relazione che dà ai problemi connessi all'armonia uno statuto d'inquietante mobilità, che va modulata attraverso l'organizzazione delle parti *nel movimento*.

Sul piano concettuale lo strutturarsi dell'imbarcazione, il suo prender forma è connessione fra strati di senso, legati ad intenzionalità che si differenziano fra loro, illuminando aspetti diversi del medesimo oggetto. Volendo scomporre il ciclo d'operazioni con cui Odisseo deve preparare la barca per la navigazione, troveremmo che esso, sul piano procedurale, ha come elemento ultimo un *gesto*, il posizionamento del giunto fra i tronchi.

All'origine dell'ἄρμυνία vi è quindi un gesto *che pone una relazione*, relazione ambigua che delimita uno spazio circoscritto, quello del gioco fra rigidità dei tronchi e mobilità delle acque, garantito dalla lunghezza e dalla posizione del giunto.

La relazione è *misurabile*, garantisce equilibrio e movimento, stabilità nel mutamento determinato dall'incessante scorrere delle acque sotto il fondo della barca. In questo senso, l'attività dell'armonizzare coincide con l'isolamento di una piccola area, l'individuazione di un intervallo spaziale ristretto in cui si realizzi un'elastica mediazione fra movimento e rigidità, la cui ampiezza dipende ancor più che dalla costituzione materiale di ciò che va connesso, dalla capacità di misurazione, di trovare un buon rapporto fra sollecitazione del fondo e tenuta della rotta di navigazione.

L'ἁρμονία è quindi il *risultato* di una tecnica, che permette il conservarsi di relazioni d'ordine all'interno di un passaggio di stato, come accade quando il fondo dell'imbarcazione viene sollecitato in più direzioni dalle correnti marine.

Vi è una significativa oscillazione fra un massimo e un minimo nel discostarsi delle assi connesse dai listelli, un'elasticità che, come abbiamo detto, si confronta con un'elaborazione in cui il numero viene pensato come *iterazione* di un'unità di misura. I piccoli giochi che ne derivano, prendendo forma grazie all'isolamento di limitatissime regioni dello spazio nell'intelaiatura del fondo della nave, sono la condizione di galleggiamento e manovrabilità dell'imbarcazione stessa. La loro ampiezza è esigua, ma su di essa opera ἁρμονία, che apparentemente media tra due grandi forme d'aggregazione della materia, solida e liquida, e sembra contemperarne le proprietà strutturali. In realtà, la mediazione dell'armonia si esercita sulla rigidità dell'assetto di uno scheletro rigido, costituito dall'assemblaggio delle assi, e la mobilità del perno, che fa scivolare in modo obliquo le assi tra di loro. Il punto d'arrivo dell'azione di ἁρμονία è *conservare* relazioni d'ordine fra intero e parti *nel movimento*.

Tornano così, questa volta in relazione alla struttura, due significati del termine ἁρμονία, uno più ampio, che guarda all'oggetto diciamo in un'ottica che si muove a trecentosessanta gradi, ed uno molto più ristretto, legato alla semplice individuazione del punto dove aggiungere il giunto.

I due significati si avviluppano tra loro, si distinguono, ma devono immediatamente richiamarsi: quel richiamo, d'altra parte, si radica nella *natura* del nostro problema, ed è collegato al nostro modo d'intendere la relazione fra intero e parti.

Sul piano tecnico, l'operazione dell'armonizzare si riduce alla *misurazione*, ma quell'operazione determina la possibilità di tenere unita tutta l'imbarcazione, di tenere insieme l'intero, garantendone l'identità funzionale, attraverso la coesione plastica delle parti. Il costruttore, operando la congiunzione con mortasa e tenone, deve prevedere *quanto convergeranno e quanto divergeranno* i movimenti delle assi fra di loro: per far valere criteri numerici, tali operazioni passano attraverso una mediazione fra istanze opposte.

Se l'ἄρμονία prende consistenza nel contemperarsi degli opposti in un intero che li abbraccia e li subordina (costituzione), le relazioni fra giunto ed asse nascondono la *risoluzione* di una dialettica delle opposizioni: nella fase della misurazione, quando si mette a punto *quanto* sia vantaggioso far convergere e far divergere le assi, la determinazione quantitativa del numero è decisiva per definire la valenza pratica del manufatto.

Il connettersi<sup>7</sup> della sfera del tatto con quella della vista è decisivo nel valutare l'ampiezza di tali aggiustamenti nel movimento armonizzato delle assi, e riconduce il lavoro di Odisseo ad un nucleo originario, per sua natura complesso, che sostiene tutte le formalizzazioni che i vari aspetti dell'oggetto insistentemente reclamano. Sarebbe difficile ridurre il processo dell'armonizzare ad una semplice sommatoria di queste operazioni: dobbiamo anzi confessare un forte imbarazzo teorico, di fronte allo stratificarsi del concetto. L'integrazione dei livelli risulta complessa: il tenere insieme, anche ad un livello tecnico così semplice, sembra presentarsi immediatamente come un titolo per una serie di problemi che trovano fondamento sul piano della teoria.

Sembra, anzitutto, che il nostro concetto *si trasformi* al mutare del nostro *modo* di intenderlo: la dimensione meccanica dell'armonizzare si rivela un intersecarsi di problemi complessi. L'annodarsi delle pratiche di costruzione intorno alla nave ci presenta così la *rappresentazione* di un immediato differenziarsi dei livelli cui l'armonia deve rispondere: se volessimo guardare alla nave nel suo complesso, noteremmo che il tenere insieme si esprime connettendo *varie tecniche* fra di loro, tecniche che affrontando il comportamento di variabili diverse, le riportano all'interno di schemi preordinati e dominabili, in grado di dar ragione di serie di eventi che, nella navigazione, tendono a collassare tra loro.

L'orizzonte problematico tende così ad allargarsi, ed il riferimento semantico della nostra parola entra in contesti sempre più

---

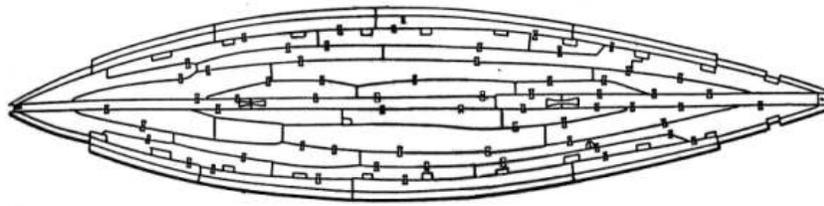
<sup>7</sup> Alla concezione dell'armonia come connessione si riallaccia anche la tavoletta ,in Lineare B, proveniente da Cnosso, e databile alla fine del tredicesimo secolo avanti Cristo. In essa (KN 132 = Sdo404, Docs. 269, Ruijgh 206), si parla di un «Carro di Cidonia, tinto in vermiglio, con i pezzi montati» (a-ra-ro-mo-te-me-ná:á[ρα]ρομοτιένα). Cfr. Mario Doria, *Avviamento allo studio del Miceneo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965, pp. 200 - 201.

ricchi, ove si fa pressante l'idea di una *processualità* che organizza trame che si richiamino tra loro e ci suggeriscano di spostare sempre più in avanti lo spettro del nostro discorso. I livelli continuano così a congiungersi tra loro, mentre il concetto di ἄρμονία sembra richiamarci quello di un vero e proprio *nodo*, che possiamo districare solo attraverso un continuo riferirsi alle relazioni fra parti ed intero, che si va stratificando in modo sempre più complesso.

Ci sentiremmo imbarazzati, se un nostro interlocutore ci chiedesse di dare una *definizione* del concetto d'armonia, rispetto alla costruzione della nave. Dovremmo rispondere che, una volta chiarita la funzione del tenere assieme, saremmo costretti ad affrontare il problema livello dopo livello, secondo delle intenzioni diverse: parliamo del fondo dello scafo, di come annodiamo la vela, dei piccoli movimenti concessi alle assi, di dove attaccare un remo, di come articolare il timone, in uno svilupparsi di possibilità che sembrano rivelano i molteplici strati attraverso cui dobbiamo confrontarci con la relazione complessa che lega l'imbarcazione al navigare. Certamente, *non* ci basterebbe più indicare il gesto con cui collochiamo un listello dopo aver misurato l'asse di legno. Il gesto, infatti, è già il *risultato* di una serie di operazioni, è solo un indice. L'ambiguità del problema è ben sottolineata dalla doppia accezione del termine cui ricorre Omero. La complessità della situazione viene confermata dalla presenza del personaggio mitico di Odisseo, in cui convivono molteplici aspetti di intelligenza pratica poeticamente rielaborati nel poema. Il suo sguardo inquieto *ruota* intorno ad un problema, pronto ad illuminarne gli aspetti contraddittori secondo le proprie esigenze pratiche ed a trovarne la soluzione, come in un gioco rischioso. Odisseo sa assumere molte prospettive, piegando lo sguardo agli aspetti meno lineari, delle complesse situazioni che deve affrontare: l'aggettivo con cui viene designato il modo con cui il signore di Itaca guarda alle cose ed al mondo, richiama la figura di Hermes. Odisseo è πολύτροπος, ossia vario, sfaccettato, scaltro, capace di non perdere di vista la varietà (πολυτροπία) delle situazioni con cui entra in contatto. E perciò abile, imprevedibile, capace di piegare i contrasti con giochi linguistici appropriati. Che relazioni legano πολυτροπία e obliqui-

tà? La presenza di un'obliquità negli atteggiamenti della coscienza, rispetto ai molti modi di presentarsi della cosa, indica semplicemente che il tessuto di regole, che muove la varietà nelle manifestazioni di un problema, per quanto occultato, debba rimanere *riconoscibile*. Se si ruota attorno a qualcosa, quel qualcosa non si risolve semplicemente nella molteplicità dei punti di vista, ma mantiene un nucleo individuabile, che si manifesta secondo regole che richiedono un gioco linguistico in grado di coglierne le forme espressive. Odisseo sa ben giocare con le regole.

Torniamo così al tema della stratificazione strutturale dell'oggetto, e del modo di intenderlo: per costruire una barca ed elaborare una navigazione, abbiamo bisogno di riconoscere una serie di regole, che ci permettano di declinarne le potenzialità pragmatiche. L'ἄρμονία segna l'ingresso di un discorso sul terreno dell'*immaginazione*.



*Gioco di interconnessioni nella costruzione di un'imbarcazione Dahsur, 2000 avanti Cristo*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Illustrazione tratta da L. Casson, *op.cit.*

## § 2. L'armonia e la tematica dell'articolazione

La caratteristica emerge anche nel significato più primitivo del termine, nell'attività del congiungere le parti di un manufatto con il listello di legno. Anche nella commettitura o nell'incastro, sono necessarie una serie di operazioni preliminari di misurazione, di selezione del punto *esatto* in cui far partire l'operazione del congiungere. Riprendendo la domanda del paragrafo precedente, dovremmo rispondere al nostro interlocutore, che potremmo descrivere l'armonia, solo dopo aver indicato, nel chiarirne progressivamente lo statuto costruttivo, i vari *modi* in cui essa vada intesa.

Potremo così tentare descrizioni che colgano il presentarsi del problema dell'armonia secondo criteri esplicativi che individuino regole di progettazione stratificate, e comunque riconducibili ad un livello elementare, sempre attraversato da più di una variabile, decomponibile in una serie di procedure.

Mettere un listello è, almeno da questo punto di vista, operazione che ha valenza *filosofica*, muovendosi all'intersezione di vari saperi, dai più pratici alla formalizzazione astratta del numero. Quel gesto ci fa mantenere la presa su molteplici livelli descrittivi dell'esperienza, sul loro reciproco modularsi: esiste, infatti, una grammaticalità, una possibilità di inquadrare discorsivamente la dialettica fra staticità ed oscillazione, che conduca all'individuazione di livelli gerarchici fra le posizioni possibili, da cui possiamo scegliere quelle più adatte a instaurare un equilibrio ottimale nel rapporto che lega i tronchi al giunto.

Nasce così una *tecnica* finalizzata alla navigazione, certamente spuria, ma in grado di evolversi secondo determinazioni quantitative: la misura della relazione potrebbe condurre così ad un raffinamento numerico dell'aspetto concettuale dell'individuazione della buona posizione. Il riportare il gesto all'interno di una grammatica dello spazio, ci permette di dare le prime risposte. L'interpretazione che viene data del concetto di armonia, la vede, infatti, presiedere al *permanere* delle caratteristiche strutturali che permettono alla barca di galleggiare, nel modificarsi delle relazioni fra le assi, secondo una serie di stati di cose pre-

visti dallo stesso costruttore, che possano bilanciare le possibili alterazioni degli assetti, attraverso forme di compensazione che agiscano sull'organizzazione formale dell'intero.

Esiste così profonda unità fra processualità, ἁρμονία ed equilibrio della struttura. I tre concetti s'inanellano l'uno nell'altro. Allo stesso modo, nel caso dello schiaccianoci esiste una relazione fra movimento delle braccia intorno al perno, la loro lunghezza e l'ampiezza dei gusci: definire la forma delle braccia e la loro possibilità di espandere il diametro nell'ampiezza del movimento attorno all'asse rispetto al variare della dimensione dei gusci è il primo passo, molto elementare, per individuare la scelta del punto del punto d'attacco del perno.

Ciò ci conduce a proporre una prima definizione d'armonia: armonia è ciò che riesce ad unire elementi che possono entrare in contrasto fra loro nel momento in cui formano un intero.

Un'armonizzazione riesce anzitutto ad abbracciare e tenere in tensione tali conflittualità, opponendosi alla loro tendenza a divergere, ad allontanarsi, come il giunto di legno nel manufatto o quello di ferro nella nave.

È chiaro che, all'interno di questa valorizzazione immaginativa del concetto d'armonia, la parola contrasto va intesa nel senso più ampio possibile. Nella cultura greca<sup>9</sup>, in cui la passione per la meccanica è così forte da permeare di sé la stessa concezione del mito, il movimento di una vite da cardatura, che scioglie e pettina una fibra, ruotando su se stessa lungo un asse, verticale o orizzontale, diventa un paradigma dell'ἁρμονία, in grado di combinare due movimenti, fondendoli in un moto rettilineo. Anche in questo caso, i due movimenti, ossia il ruotare su se stesso e quello di traslazione rettilinea, vengono intesi come opposti, integrati dall'ἁρμονία come momenti di un intero.

L'appropriatezza del gesto che inserisce il giunto nella posizione giusta, implica che, se l'oggetto è normativo rispetto alla

---

<sup>9</sup> Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980, pp. 18 -19: γναφείφ ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιή μία ἐστὶ καὶ ἡ αὐτή (La via della vite è diritta e curva, ed è la medesima e una). Per quanto riguarda l'ortografia delle parole greche nei frammenti, ci siamo appoggiati su questa edizione, integrandola con quella di Marcovich.

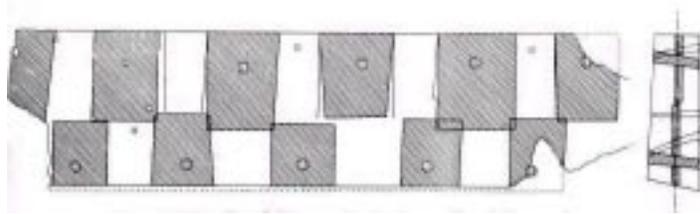
tecnica, l'ἁρμονία debba definire preliminarmente possibili relazioni fra gli ambiti che coordina, fra quelle relazioni che connettono stati di cose possibili, trasformandole in una processualità ordinata, gerarchicamente decomponibile sotto la griglia di una serializzazione.

La serializzazione non arriva mai ad isolare *un* elemento unico ma continua a mediare fra opposizioni inerenti alle componenti materiali di ciò che viene posto in armonia. A ben vedere, questo aspetto del problema si lega al carattere *metamorfico* che la mediazione dell'armonia fa subire agli oggetti: le connettiture che tengono in tensione il fondo ligneo della nave devono assumere un'elasticità appropriata alla natura fluida delle acque che lo sorreggono, nel rendere morbidi e fluenti i movimenti di corpi rigidi come i tronchi.

È evidente che in un orizzonte pre-filosofico, qual è quello su cui andiamo intrattenendoci, il concetto di ἁρμονία si anima, e tende a diventare potente metafora immaginativa. Ma il concetto, al di là della sua immediatezza intuitiva, sembra ancora reticente a farsi catturare da una definizione elementare: e forse dobbiamo accettare il carattere eminentemente discorsivo del concetto d'armonia, un carattere su cui si fissa l'attenzione di un filosofo come Eraclito. Il motivo di tale difficoltà sta proprio nella natura *ludica* di un concetto che si presenta neutralizzando opposizioni e piegandole ad una funzione più ampia, rispetto a cui esse si riducono a *momenti*.

Su questo terreno, l'immaginazione mitica dell'artigiano occhieggia in direzione del concetto di μῆτις, parola che se da un lato indica, in generale, senno, saggezza, prudenza, richiama anche la nozione di astuzia, intesa come capacità di abbracciare con un solo sguardo problemi complessi, o di catturare un problema a diversi livelli di costituzione, intrecciandoli fra loro.

In fondo, la dialettica fra momenti di oscillazione che abbiamo visto giocare nella scelta della posizione del nostro giunto, è un modo per integrare staticità e movimento, piegandoli entrambi alla costruzione di uno stato d'equilibrio.



*Disposizione delle mortase nel fasciame che rivestiva l'ossatura di una nave antica*<sup>10</sup>.

Il continuo intrecciarsi di piani (e di vettori immaginativi) è decisivo per comprendere i significati più astratti del termine: esso è già pronto a passare nella dimensione della metafora, acquisendo sfumature che vanno ampliandosi in modo concentrico.

Se continuiamo a scorrere il vocabolario si fa avanti un'altra accezione del verbo ἁρμόζω: due nemici, che hanno interessi opposti, decidono di accordarsi su qualcosa, evitando uno scontro aperto. I due avversari cercano di arrivare ad un accordo, armonizzando i loro opposti interessi. Cosa significa qui armonizzare?

Il rinvio va ad un uso figurato del termine, che ha profondo riferimento all'ambito della intenzionalità: è possibile condividere un obiettivo più ampio che porti in primo piano interessi comuni, costituendo un terreno di un confronto più ampio, che ridimensioni contrapposizioni puntuali; quali la spartizione di un bottino o la suddivisione di un territorio.

Si apre così la prospettiva per un confronto di più ampio respiro, che porti alla luce un intendere comune, in grado di andar oltre la puntualità della contrapposizione: si può patteggiare. Per patteggiare, abbiamo bisogno di convergere in modo caratteristico su di un punto che ampli l'orizzonte della nostra discussione e di allontanarci da quelle che sono le nostre opinioni, per vagliarle criticamente. Si creano così nuovi tessuti di regole, decomponibili l'una dopo l'altra, di cui dovremo mostrare l'articolazione minuta, perché l'altro ci possa *comprendere*.

---

<sup>9</sup>Illustrazione tratta da L. Casson, *op. cit.*

Vi è dunque un doppio movimento, un convergere da direzioni opposte, per rifluire assieme su un nuovo scorcio prospettico, per guadagnare un nuovo modo d'intendere un paesaggio.

Armonizzare significa far propria la prospettiva dell'avversario, conquistare il suo punto di vista, prevedere quindi, in vista di una trattativa, cosa si può perdere e cosa si può tenere per evitare uno scontro: è ovvio che non si tratterà quasi mai di una relazione perfettamente equilibrata, ma della ricerca di un punto di contatto che allontani il rischio di una distruzione rispetto alla quale non sia più possibile opporre alcuna *misura*.

Solo da tale prospettiva è possibile che due avversari possano *intendersi*, e che il muovere da posizioni opposte porti ad un rivelarsi di elementi che fanno capo ad un terreno comune, che deve estendersi, guadagnando profondità ed articolazione rispetto a quello di partenza. Si tratta di un convergere e di un temperarsi che implica una forte complementarità fra diversi, addirittura *opposti*, punti di vista, che divengono dei nodi attraverso cui si articola una maggior comprensione delle componenti comuni poste sul terreno della discussione. Seguendo questa angolazione, ciò che è avverso (τὸ ἀντίξοον<sup>11</sup>) può arricchire lo statuto dell'ἁρμονία. L'armonia richiama continuamente il mantenimento di una tensione, e l'arricchirsi della sua valenza grammaticale.

In generale, l'idea di una neutralizzazione degli opposti, attraverso l'individuazione di processualità più ampie, in cui si sviluppi un'integrazione fra elementi contrapposti, accompagna gli usi del termine all'interno dell'evoluzione scientifica del pensiero greco. Per fare solo un esempio, la ricerca di un equilibrio fra qualità contrarie avrà una forte ricaduta nella elaborazione del concetto d'ἁρμονία negli scritti ippocratici: il medico deve curare il corpo attraverso la ricerca di un equilibrio fra tendenze antagoniste nel corpo stesso.

Nella stessa direzione, si orientano gli usi del termine che inquadrano l'interazione di sostanze contrapposte (secche - umide, dure - molli, e così via) a scopo terapeutico. La scienza medica armonizza l'azione degli agenti opposti, avendo isolato peso e

---

<sup>11</sup> Cfr. il verbo ἀντίξοέω, mi oppongo, sto contro e la discussione che chiude il secondo Capitolo.

misura delle sostanze, che presentano proprietà opposte e complementari rispetto alle manifestazioni della malattia ed organizzando le reazioni fra principi curativi in cicli che si correlino tra loro, e si possano coordinare gerarchicamente.

Nel nostro viaggio dentro al vocabolario incontriamo poi il termine ἄρμονία in un'accezione esplicitamente *tecnica*: esso indica una forma di simmetria, una proporzione che nella dimensione musicale indica un modo di strutturare le scale in funzione dei loro intervalli. In questa nozione il termine assume una valenza architettonica: l'ἄρμονία raggruppa, tiene insieme le altezze, costituendo un sistema, che darà origine ad una scala.

La questione ha almeno due lati: il primo, più ovvio ci porta in direzione di una procedura tecnica legata all'accordatura dello strumento, in cui diviene decisiva l'esattezza del calcolo dei rapporti fra intervalli rispetto ad un modello uditivo. L'ἄρμονία indica, più propriamente l'organizzazione che permette alle scale di prendere forma, di distinguersi fra loro, in funzione della nota di partenza o della funzione degli intervalli attorno a cui vengano organizzate. Si tratta di due problemi che vanno distinti.

A tutta prima il connettersi del concetto di proporzione, di simmetria rispetto all'organizzazione di una struttura intervallare qual è una scala, potrebbe risultarci piuttosto oscuro, e potremmo chiederci che cosa ci sia in comune tra scala, proporzione e simmetria. Quale significato viene specificandosi nelle relazioni fra questi tre concetti?

Per coglierlo dobbiamo entrare in un terreno meno vago, lasciando da parte, almeno per il momento, il riferimento alla pratica dell'accordatura. I teorici greci con il termine ἄρμονία indicavano due sistemi, due strutture intervallari che hanno due nomi tecnici e ben distinti: tetracordo congiunto e tetracordo disgiunto. In un ambito così specialistico, incontriamo, tra le altre, un'espressione platonica in cui il termine ἄρμονία si riferisce all'intervallo d'ottava<sup>12</sup>.

Il verbo ἀρμόζω designa, fra i suoi significati, l'azione d'accordare una lira, operazione complessa che, a partire dall'indivi-

---

<sup>12</sup> Naturalmente il termine, in Platone, non ha riferimento esclusivamente musicale. Si veda, ad esempio, *Repubblica*, 617.

duazione di una serie di intervalli, individuati al monocordo, permetteva di collocare le altezze all'interno di una serie di relazioni fisse, secondo un modello che integrava aspetti matematici e componenti percettive.

Con il termine ὀρμονία si indicano anche quei sistemi intervallari denominati modi. Tuttavia, l'aspetto tecnico del problema deve commisurarsi con un livello più elementare, per dar ragione del tenere insieme oggetti particolari, quali sono i suoni, e organizzarli in un'architettura scalare. È perciò necessario soffermarci più a lungo in un'analisi di tipo tecnico dell'occorrenza. Dobbiamo chiederci se tale accezione di ὀρμονία possa avere qualche relazione con la tematica degli opposti, che abbiamo intravisto nell'uso figurato del concetto, quando all'armonia collegavamo l'idea di una particolare mediazione, quasi un contemperare gli opposti, per dar luogo ad un intero più ampio.

### § 3. Due paradigmi per intendere gli opposti nella teoria musicale greca

Introduciamo una prima specificazione: nella teoria musicale greca, la struttura di riferimento nell'articolazione dello spazio musicale è il tetracordo<sup>13</sup>, ossia un intervallo di quarta giusta, individuato come l'elemento architettonico più elementare, per l'elaborazione di una struttura melodica. Potremmo esemplificarlo grazie ad una successione di note congiunte, come un semplice Mi - Re - Do - Si. L'intervallo si estende per due toni e mezzo (TTS), ed è l'unità di riferimento che, opportunamente connessa ad altre strutture intervallari, servirà a costruire strutture scalari più complesse. Il termine con cui l'antica teoria musicale greca designava l'estensione di un intervallo di quarta è una συλλαβή, da συλλαμβάνω, prendo insieme, raccolgo, comprendo. La συλλαβή (vincolo, legame, cintura, ma anche lettera dell'alfabeto) è ciò che raccoglie, tiene uniti gli estremi del tetracordo, è quindi unità complessa che esercita una funzione connettiva nell'elaborazione del profilo melodico.

Ciò implica almeno due conseguenze: in primo luogo che l'ottava, intervallo di riferimento del nostro sistema scalare, non coincida con l'unità atta a definire la morfologia dello spazio musicale ellenico. Nel mondo greco, l'intervallo è più piccolo.

In secondo luogo, il tetracordo in quanto struttura intervallare, segmento sonoro che è elemento minimo per la definizione del concetto di spazio musicale, diventa l'elemento strutturale che va connesso per ottenere strutture scalari: se lo spazio musicale viene *enunciato* in modo compiuto attraverso il tetracordo, l'ottava andrà *raggiunta* connettendo tetracordi fra di loro. Il tetracordo è quindi materiale di costruzione, unità architettonica di riferimento, la cui combinazione mette capo a strutture più complesse: è un microcosmo, che ha regole interne ed al tempo stesso un materiale da costruzione, un modulo. Questa modularità

---

<sup>13</sup> Una successione di quattro suoni congiunti che formano un intervallo di quarta giusta

presenta naturalmente aspetti teorici di notevole interesse, che la cultura greca avvertirà, in modo compiuto, con il pitagorismo.

Venendo all'articolazione interna del tetracordo, il riferimento al segmento non è più sufficiente a definire la natura *melodica* di una struttura musicale: lo spazio fra due punti, ossia le note fra gli estremi del nostro segmento, la quarta giusta dovranno essere articolate in modo da suggerire una gradualità, un movimento che passi per punti intermedi, valorizzando l'intervallo dal punto di vista della melodia, ossia del *canto*. Sotto il profilo melodico, la musica greca si avvale di tetracordi discendenti.

Proponendo una metafora che trovi il suo modello all'interno della spazialità, si tratta di muoversi attraverso un segmento piuttosto ampio riempiendolo di gradini intermedi in grado di offrire degli appigli alla voce che lo deve percorrere, rompendone la regolarità interna, enfatizzando quindi il momento melodico rispetto alla articolazione scalare.

Le due note mobili all'interno del tetracordo avranno così il modo di esibire un grado di dinamismo, attorno a posizioni fisse, che permetterà alla voce di muoversi, smussando la distanza fra gli estremi del tetracordo. In tal modo, si traccia un percorso che, coprendo in vari modi una distanza fra estremi, descriverà una curvatura melodica: il concetto d'intervallo diventa una vera e propria metafora spaziale, che ha come oggetto l'articolazione di un movimento lungo una traiettoria che vada a smussare la linearità di un salto.

La relazione fra note fisse estremi e note mobili, che oscillano su un gran numero di posizioni (un grande teorico greco, Aristosseno, dirà *infinite* posizioni<sup>14</sup>), mostra bene quanto sia pro-

---

14 Aristosseno, *Aristoxeni Elementi Harmonici*, Libro II, a cura di R. Da Rios, Roma, 1954, Vol. II, p. 86. Cfr. ὁ τῆς λιχανοῦ τόπος εἰς ἀπείρους τέμνεται τομὰς (*il luogo della lichanos si distingue in infinite suddivisioni*). La lichanos è una nota mobile all'interno del tetracordo: Aristosseno, dicendo che essa può occupare infinite posizioni rispetto alla parhypate,

blematica la natura melodica della musica greca.

Il teorico o il musicista debbono riflettere su come venga costruito il percorso della voce tra gli estremi del tetracordo, ed il loro lavoro prenderà corpo, assumendo contemporaneamente un significato costruttivo-descrittivo ed uno prescrittivo. Lo scopo di tali operazioni è definire il modo migliore per far *cantare* il tetracordo. Se gli estremi tetracordali rimangono fissi, essi incorniceranno i movimenti interni determinati dalle relazioni fra quelli mobili, che garantiranno un *colore* specifico alla melodia.

A tal scopo, si dovrà, ad esempio, definire quali siano le tipologie dei percorsi che la voce disegna fra gli estremi del tetracordo: ad una fase descrittiva, in cui si individueranno le posizioni delle note interne, dovrà seguire una precisa elaborazione teorica del problema. Si dovrà, ad esempio, dire perché alcuni percorsi siano preferibili ad altri, oppure descrivere entro quali limiti si potranno dare infinite posizioni delle note interne, senza perdere l'identità del tetracordo stesso.

Lo studio dell'armonia sembra così congiungere al suo interno istanze descrittive e teoriche attraverso le quali si cerca di dar ragione del modo in cui ne viene articolata l'architettura. Ad ogni fase del processo d'elaborazione teorica, ci attendono scelte complesse, volte a definire le relazioni fra tipologie del tetracordo e sua identità strutturale.

Il tetracordo verrà così a sua volta *riconosciuto* non solo in grazia degli estremi che lo delimitano, dell'intervallo di quarta, ma soprattutto acquisirà senso compiuto sul piano musicale, attraverso l'articolarsi del riempimento dell'intervallo coperto dalle note interne.

Potremmo così dire che, se il tetracordo viene riconosciuto attraverso l'enunciarsi degli estremi, che ne indicano l'ampiezza, la sua articolazione musicale passa attraverso la sua architettura interna.

---

nota fissa su cui si chiude l'intervallo, mette in luce il carattere continuo dello spazio musicale, il continuo dislocarsi dei punti all'interno del profilo melodico, in grado di assumere nuove sfumature cromatiche. Annie Bélis ha dedicato a tale problema una densa sezione nel suo *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Klincksieck, Paris, 1986, pp.140 - 142.

Il fatto che tale spazio d'articolazione sia molto piccolo non dovrà trarci in inganno.

La curva che ne articolerà l'andatura, grazie all'appoggiarsi della voce sulle note interne, è in grado di tracciare in modo nitido molte tipologie: il gioco delle posizioni delle note mobili, infatti, ci presenterà vari scorci prospettici della struttura stessa, diversificandosi in modo significativo e proiettandoci all'interno della sfera delle varietà melodiche.

Il dato fenomenologico di partenza, per altro, sarà la stabilità garantita dall'intervallo di quarta, il suo poter essere identificato in modo univoco.

Si tratta così di articolare un intervallo dall'interno in modo che la nostra struttura venga *animata*, acquisti plasticità attraverso un graduare la relazione fra posizione fissa ed oscillazione delle note mobili.

La linea melodica sarà così costruita mediante salti, più o meno ampi, secondo le possibili interpretazioni relazionali della distanza fra le note interne, sviluppando possibilità espressive connesse all'ampiezza del salto melodico o alla morbidezza del piccolo passo.

Incontriamo subito una forte analogia con il problema delle assi di legno in acqua: in questo caso verranno in primo piano le potenzialità espressive legate alla tensione relazionale fra le due note, che si allontanano e si avvicinano tra loro all'interno della cornice offerta dagli estremi del tetracordo.

Si fa così un primo significato musicale di ἁρμονία, un significato che non ha alcun riferimento alla armonia musicale di tipo verticale, accordale, cui siamo abituati: al contrario, il teorico greco lavora sulla definizione di regole, attraverso cui legare unità che definiscono una tipologia melodica nello spazio musicale. Solo *dopo* questa operazione, si potrà passare all'accordatura.

Il tetracordo è quindi il primo elemento, per sviluppare una serie di connessioni che portino ad un arricchimento grammaticale dello spazio musicale.

Potremmo arricchire il nostro vocabolario, notando che i teorici greci individuavano nel passaggio dal tetracordo alla congiunzione dei tetracordi un arricchimento della sintassi dell'arti-

colazione dello spazio musicale, come un passaggio da elemento ad un sistema più complesso.

Lo schema, basato sulla connessione dei tetracordi, presenta un'articolazione più complessa dello spazio musicale, che sviluppa un'arricchirsi delle relazioni che legano gli elementi fra di loro. La funzione della regola ci porta così sul limitare del concetto di morfologia.

Avvertiamo subito il ripresentarsi del concetto d'ἁρμονία: bisogna connettere, armonizzare i tetracordi tra loro, avviando la costituzione di un sistema scalare, che colleghi tali unità, organizzandone la struttura dal suono più grave al più acuto.

Vedremo che sul piano del procedimento melodico, il passaggio riporterà in primo piano il modo d'intendere, di riconoscere l'armonia che lega gli elementi (ossia i tetracordi stessi) fra di loro.

Il riferimento ad un'interpretazione spaziale del nostro problema ci è utile per cogliere il tipo di connessione che viene effettuata fra tetracordi: a partire da una prima articolazione dello spazio sonoro nel tetracordo, desideriamo ampliarne l'ambito attraverso un collegamento fra più tetracordi, come se cercassimo di costruire una linea dando continuità a segmenti separati fra di loro, segmenti che possono essere collegati rispettando la loro struttura formale. Nel lavoro di connessione incontriamo lo stesso problema che si era fatto avanti nell'analisi del movimento garantito dalle giunture alle assi di legno: dobbiamo individuare relazioni che mettano capo *a buone posizioni* in uno spazio omogeneo, continuo.

Su di un altro piano, abbiamo visto che l'artigiano connetteva le assi prevedendo una libertà di movimento intorno ad una serie di posizioni nello spazio: venivano così individuate, nel *continuum* spaziale, delle relazioni reciproche, connesse al movimento delle assi, che garantivano elasticità all'assetto della nave mentre galleggiava.

La relazione fra tatto e vista è spia di una capacità di cogliere una serie di posizioni reciproche: a seconda del manufatto, la possibilità di individuare buone posizioni, muta in modo significativo.

Il gioco che un perno deve garantire ad una leva, pur rima-

nendo sempre lo stesso, viene a variare, a seconda delle finalità che il costruttore si prefigge.

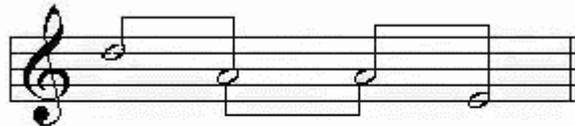
Nel caso del tetracordo, il problema pone in gioco le relazioni fra posizione spaziale delle note e quella della loro capacità di consuonare, individuando punti di stabilità nello spazio sonoro.

La scelta di tali consonanze è così l'individuazione, ed il riconoscimento, delle proprietà di una serie di punti che sono particolarmente stabili nel *continuum* dello spazio musicale.

La stabilità potrebbe connettersi al senso di *chiusura* della struttura attorno agli estremi che ne definiscono l'identità: in tal senso, il momento architettonico coincide con una riflessione sulla dimensione intervallare e tale architettura avrà ricadute di tipo sintattico ed espressivo.

Cominciamo quindi ad assimilare la struttura complessa di un tetracordo ad un elemento costruito secondo una grammatica che gioca con le proprietà formali dello spazio musicale: al suo interno vi sono alcune regole, che chi lavora con gli intervalli dovrà valorizzare per ottenere strutture pregnanti, che possano esprimere stabilità e varietà nelle relazioni fra altezze.

La musica greca presenta due modi per congiungere i tetracordi fra di loro. Prima di accennare alle implicazioni teoriche legate ai due sistemi, possiamo presentarne la struttura.



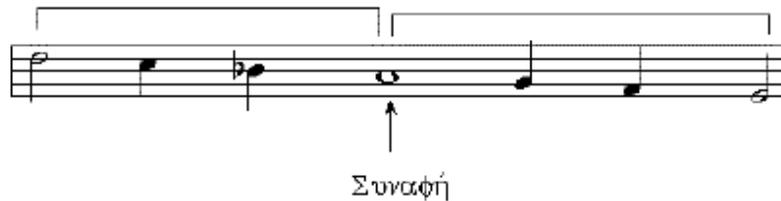
συναφή

La forma più antica è quella in cui due tetracordi s'incontrano su una nota, nota comune, συναφή.

Potremmo presentare la congiunzione fra due tetracordi proprio attraverso la connessione, che li *annoda* tra loro, e che fa valere l'identità formale del tetracordo (TTS) attraverso una sorta di fusione dei due tetracordi, come nell'esempio che proponiamo fra il tetracordo A (Mi Re Do Si = T TS) ed il tetracordo B (Si La Sol Fa diesis = TTS): in tal caso i due tetracordi sono connessi attraverso una nota in comune.

Disponendoli in ordine scalare, ossia dal suono più acuto a quello più grave, otterremo Mi Re Do Si (συναφή) La Sol Fa diesis, oppure, nel caso offerto in esteso, Re - Do - Si Bem.- La (συναφή) - Sol - Fa - Mi.

Premettiamo che disporre il tetracordo congiunto in ordine scalare non significa ancora metterne in luce le possibilità d'organizzazione melodica, di cui dovremo parlare più tardi. Proponiamo comunque uno schema scalare completo della struttura: Re Do Si bem La (συναφή) Sol Fa Mi (nota aggiunta).



Potremmo subito fare qualche osservazione sul *nome* della nota su cui i due tetracordi si congiungono, la *συναφή*.

La parola evoca una serie di significati che ci riportano in modo netto al problema del tenere assieme, a quel reticolo di concetti cui presiede *ἀρμονία*: la *συναφή* è un giunto, ma la parola assume sfumature più ricche, e che ne mettono a fuoco in modo più preciso la natura.

Una *συναφή* è, ad esempio, il punto di contatto fra tangente

e circonferenza, che possono essere intese come due strutture congiunte, ma anche come un intero. In senso astronomico, con il termine *συναφή* si designava la congiunzione fra astri mentre nel linguaggio quotidiano con quella parola si indica un nodo. Se ci impiantassimo sul terreno biologico, troveremmo riferimenti al congiungimento sessuale o alla forza del vincolo parentale. La valenza filosofica denota, infine, una connessione in senso astratto. Infine, esso indica la nota comune di due tetracordi congiunti, diremmo il punto su cui convergono e danno luogo ad una struttura più complessa.

Potremmo dire, cercando di trarre delle conclusioni da questa piccola rassegna, che il termine viene usato per indicare la qualità di una relazione particolarmente intima, attraverso cui possiamo delineare la *natura* di un intero.

Il sistema congiunto veniva utilizzato anche sulla lira a sette corde. D'altra parte anche nell'articolazione scalare proposta da Filolao, che vedremo tra poco, ci si riferisce alla nota *τρίτη*, caratteristica della configurazione del sistema congiunto.

La nozione di collegamento, cui la parola rimanda, sembra essere molto ampia e generale, ha riferimenti cospicui alla posizione delle corde nella lira, ma anche natura autonoma, tanto che gli stessi teorici greci ricorrono ad un'altra espressione tecnica per definire la nota su cui si incontrano i due tetracordi, *μέση*.

Il termine riporta ad una discussione di portata generale, in cui la nota viene pensata in relazione alla sua funzione strutturale di collegamento, oltre che come suono specifico ed individuabile. Vengono così in luce due diverse forme d'interpretazione strutturale della *funzione* della nota.

L'organizzazione a tetracordi congiunti, pur avendoci mostrato una prima applicazione del concetto d'armonia nel rapporto fra identità strutturale del tetracordo e modificazione delle posizioni interne delle note mobili, non ci ha ancora aperto la via alla comprensione delle relazioni fra armonia musicale e concetto di proporzione.

Le relazioni diventano invece descrivibili se guardiamo all'altro grande sistema d'organizzazione scalare fra tetracordi, il sistema a tetracordi disgiunti. *διόξεσξις*.



διάζευξις

Il sistema è sinonimo di una grande tradizione filosofica, il pitagorismo. Naturalmente, occorre sempre avvalersi di alcune cautele, quando parliamo di una tradizione di cui non abbiamo fonti dirette, ma che per gran parte ci è arrivata attraverso la riproposizione di temi teorici rielaborati da autori vissuti dopo l'epoca mitica delle prime scuole pitagoriche.

Infatti, già guardando come la tradizione platonico-aristotelica tratta delle tematiche relative al pitagorismo, ci troviamo di fronte ad interpolazioni significative, per altro spesso chiaramente dichiarate da coloro che portano testimonianze o avviano discussioni sulla dottrina pitagorica. Sarebbe quindi molto difficile indicare testi che non si debbano confrontare con tali interpolazioni, particolarmente marcate in epoca alessandrina.

Tuttavia, riteniamo che sia possibile individuare delle tipicità su cui le fonti convengono, tipicità che delineano, in un quadro frammentario, la possibilità di riconoscere uno stile filosofico che definiremmo pitagorico. Dal punto di vista musicale, la tipicità è assai evidente e si caratterizza per una tendenza assai marcata nel definire in modo assai chiaro caratteristiche discrete legate ad una definizione discreta della posizione dei suoni intesi come punti individuati nello spazio musicale.

Si cerca di definire in modo coerente una serie di relazioni fisse tra intervalli, in cui divenga determinante la funzione del numero, potente indicatore delle relazioni intervallari. Tali caratteristiche sono particolarmente evidenti nell'architettura del sistema disgiunto, dove i due tetracordi sono separati tra loro da un tono, detto tono disgiuntivo o διάζευξις.

La nostra struttura si presenterà allora così: Mi Re Do Si tono di disgiunzione La Sol Fa Mi.

La disgiunzione<sup>15</sup>, avvertita come un punto silente che congiunge i tetracordi, viene collocata in funzione del raggiungimento dell'intervallo d'ottava, che abbraccia gli estremi del sistema scalare.

Va sottolineato il percorso spaziale messo in gioco da tali relazioni intervallari. L'intervallo viene raggiunto attraverso la somma di una quinta (Mi - La) con una quarta (La - Mi): viene cioè raggiunta a patto di mantenere la medesima direzione<sup>16</sup>. Dal punto di vista scalare, avremo il sistema a tetracordo disgiunto: Mi Re Do Si διόζευξις La Sol Fa Mi<sup>17</sup>.

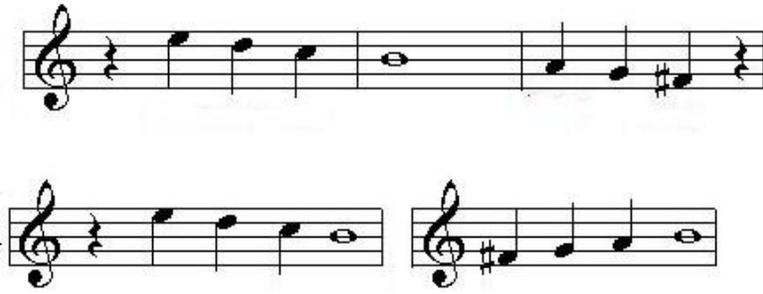


<sup>15</sup> Per l'analisi di questo esempio, come per tutta quella legata al problema teorico della congiunzione del tetracordo, mi avvalgo di materiale tratto dagli appunti del Corso di filosofia teoretica tenuto da Giovanni Piana nell'anno accademico 1997-1998, *Problemi filosofici ed epistemologici nella teoria greca della musica. Con una introduzione alle nozioni generali di spazio sonoro*. A Giovanni Piana debbo anche l'idea di una riflessione sul problema della ripetizione in Eraclito, nel Corso tenuto nell'anno accademico 1993-1994, dal titolo *La Ripetizione*.

<sup>16</sup> La proprietà vale anche per la complementarità fra quinte ascendenti e quarte discendenti.

<sup>17</sup> Quest'immagine e la precedente sono state riprese dal saggio di Jacques Chailley «Essai sur les structures mélodiques», *Revue de Musicologie*, XLIV, déc. 1959, pp. 139 - 175.

Sul piano musicale abbiamo quindi due tipi di relazione che si stringono attorno alla μέση che possiamo tradurre dal punto di vista dell'architettura musicale in questo modo:



#### § 4. Modi per raggiungere un centro

L'intreccio di relazioni fra consonanze, cui abbiamo accennato, ha come punto d'origine il tono di disgiunzione, risultato della differenza fra quinta e quarta. L'organizzazione architettonica che separa i tetracordi, propone rimandi costruttivi, che li rendono complementari ed annoda tono, quarta, quinta e ottava nella struttura formale della scala.

Nel presentarsi della scala per tetracordi disgiunti, il salto di un tono fra tetracordi viene evidenziato da un silenzio, che indica il farsi avanti di un centro attraverso cui le relazioni andranno organizzandosi sotto il profilo intervallare. Avvertiamo la presenza di un *centro* dello spazio sonoro attraverso un tono, riconoscibile grazie al suo essere *silente*.

Fra le proprietà strutturali, si presenta in modo netto una sorta d'unicità direzionale nello spazio musicale. Tale *movimento* nello spazio ha il suo punto d'arrivo nell'annunciarsi del carattere di identità dell'ottava, ossia nel ripresentarsi della stessa nota ad un'altezza diversa: il silenzio connesso al tono disgiuntivo indica una direzione, che tocca il suo punto d'arrivo nella chiusura dell'ottava. Il modo di collegare i tetracordi avrà così un implicito valore espressivo.

Se lo spazio chiuso dall'ottava, che contiene tutte le possibili suddivisioni degli intervalli, può essere riproposto sull'estensione di tutto lo spazio musicale in modo iterativo, l'individuazione di un centro è diventata condizione di possibilità dello sviluppo delle relazioni intervallari.

La valorizzazione del tono disgiuntivo come centro dello spazio musicale circoscritto dall'ottava diviene così il punto d'origine di un'organizzazione intervallare che si sviluppa attraverso simmetria e direzionalità: da qui potremmo tentare di delineare in modo sommario le relazioni che collegano proporzione, numero ed ὁρμονία.

Il sistema pitagorico è legato, sul piano organologico al passaggio dalla lira a sette corde a quella a otto corde. Ma la natura teorica di questo passaggio non si esaurisce in osservazioni connesse alla storia dell'evoluzione di uno strumento.

Nel *Manuale* di Nicomaco di Gerasa (II secolo dopo Cristo)<sup>18</sup>, si pone l'accento sul fatto che Pitagora elaborò il sistema ad otto note, affinché i due tetracordi disgiunti potessero formare tra loro la « più pura (κατακορεστότην) delle consonanze», l'ottava.

Nell'interpretazione del mito scientifico, Nicomaco usa un aggettivo che deriva da κορέννυμι, saziarsi, alludendo al senso di *saturazione* connessa alla consonanza<sup>19</sup> d'ottava.

L'ottava sarebbe quindi una consonanza in grado di suggerire pienezza, attraverso il ripresentarsi della stessa nota ad altezze diverse. Nicomaco vuol così alludere all'enfatizzazione del senso di *identità*. Abbiamo così un'immediata caratterizzazione della possibilità *espressiva* dell'intervallo.



### Ottava

Sotto il profilo morfologico, la consonanza che viene raggiunta separando i tetracordi con l'intervallo di un tono assume il valore di un vero e proprio centro dello spazio musicale, una sorta di asse di simmetria rispetto al quale vengono disposti i due tetracordi, e che non appartiene a nessuno dei due. Si tratta di un intervallo *vuoto* che separa le due strutture. Misurabile dall'intervallo di un tono, il centro si fa avvertire attraverso un silenzio.

Stabilita la serie di relazioni intervallari mediante la disgiunzione, sarà possibile raggiungere l'ottava attraverso la somma di quinta e quarta. Tutto lo spazio musicale verrà così ad articolarsi grazie alla valorizzazione delle funzioni intervallari del tono che

---

<sup>18</sup> Nicomaco di Gerasa, *Manuale di Armonica*, V, 244, in Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp.152 - 153.

<sup>19</sup> Flora Rose Levin, nella sua traduzione inglese del *Manuale*, *The Manual of Harmonics of Nichomacus the Pythagorean*, translation and commentary by Flora R. Levin Phanes Press, 1994, p.75 ricorre all'espressione *satisfying*, che sembra, a sua volta, troppo unilaterale in questo contesto.

disgiunge, della quinta e della quarta che permettono di raggiungere l'ottava. A sua volta il tono è la differenza tra quinta e quarta.



*I due tetracordi Mi Re Do Si e La Sol Fa Mi vengono separati dal tono, asse di simmetria rispetto al quale è possibile disporre le due strutture. Il tono diventa il centro nello spazio musicale delimitato dall'ottava.*



*L'ottava come somma di quinta e quarta.*

Nell'articolazione dello spazio musicale, ἁρμονία permette che si elaborino nuove relazioni intervallari: la disgiunzione, permette che vengano individuati una serie di punti notevoli nell'estensione dell'ottava.

Il tono disgiuntivo seleziona nella molteplicità delle posizioni delle altezze nello spazio musicale, relazioni privilegiate che legano ormai tono, quarta, quinta ed ottava in una struttura stabilizzata. La scala incorpora dentro di sé una serie di relazioni intervallari fisse. Tali relazioni hanno senso solo se viene mantenuta univocità di direzione. Possiamo proporre l'ordine scalare, attribuendo lettere alle note ed attribuire un indice numerico al ripetersi della stessa nota ad altezze diverse: se indichiamo Mi Re Do Si + tono disgiunzione + La Sol Fa Mi con A B C D + E

F G A1 ...A2...ecc., viene in evidenza il valore strutturale svolto dalla ripetizione nell'organizzazione spaziale coordinata dalla disgiunzione. La struttura è chiusa, in grazia del carattere di saturazione determinato dall'ottava.

La ripetizione nell'organizzazione dei tetracordi disgiunti *enfatisza* un carattere di circolarità, conseguenza diretta dell'univocità direzionale cui abbiamo accennato: in tal modo il nostro intero appare organizzato secondo una ciclicità di tipo regolare. Dopo un certo numero di passi, l'elemento A si ripresenterà ad altezze diverse, riproponendo l'intera serie di suoni, nella disposizione diatonica, già definita. Dal punto di vista di una serializzazione delle nostre procedure, potremo proporre iterativamente lo schema dell'ottava su *tutto* lo spazio musicale. Abbiamo individuato una struttura *chiusa* che, al suo interno, può farsi carico di tutte le proprietà dello spazio musicale. Se viene invertito la disposizione degli intervalli nello spazio, la serie non cambia: le nostre relazioni hanno ancora un andamento ciclico, determinato dal legame che collega gli intervalli tra loro.

La complementarità fra quinta ascendente e quarta discendente rafforza quest'aspetto. Armonia, ripetizione e simmetria articolano in modo ciclico l'organizzazione scalare dei tetracordi: invertire le successioni implica che si seguano le regole interne garantite dalla sequenza degli intervalli. Viene in luce il significato architettonico del termine diatonico: esso implica un riferimento ad una costruzione che si muove attraverso l'individuazione del tono per mettere capo ad una forma.

L'individuazione<sup>20</sup> teorica delle relazioni fra intervalli è una scoperta del pitagorismo e si lega alla elaborazione del metodo sperimentale basato sul monocordo e sulla ricostruzione dell'ampiezza degli intervalli, attraverso l'individuazione del loro valore grazie a parametri numerici.

---

<sup>20</sup> Non ci dilungheremo sul tema, rinviando al testo di Árpád Szabò, *The beginnings of greek mathematics*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1978. In particolare, nel secondo capitolo del libro, «The pre-Euclidean theory of proportions» (pp. 99 - 184), vi è un'importante discussione sulla portata teorica del problema dell'individuazione delle consonanze nel pitagorismo.

La natura teorica del problema trova formulazione esemplare in Filolao di Crotone<sup>21</sup>, filosofo pitagorico attivo nella metà del quinto secolo, la cui riflessione, pervenutaci attraverso pochi frammenti, sembra aver di mira le relazioni numerico-descrittive che legano l'armonia alla mediazione tra opposti. Emerge qui un'interpretazione della natura come mediazione, armonia fra limitanti ed illimitati, tenuti assieme da un insieme di relazioni capaci di legare parti qualitativamente differenziate in un mondo ordinato come totalità gerarchicamente organizzata (κόσμος).

I criteri costruttivi della struttura vengono elaborati dal filosofo pitagorico, tramite un'attività epistemologica che si avvale del numero, per dare corretta interpretazione di ciò che attestano i sensi.

Quando Filolao, nel frammento F6a<sup>22</sup>, vuole offrire un modello esemplare per comprendere il concetto di armonia, lo individua proprio nella costruzione dei rapporti spaziali che individuano una scala musicale: i rapporti vengono individuati attraverso grandezze matematiche, che definiscono l'ampiezza degli intervalli ed il loro innervarsi nella scala. Con gradualità, viene definendosi il profilo di una struttura formale dotata di proprie regole grammaticali, che fanno presa sulla suddivisione dello spazio in nuclei discreti ben individuati.

Il frammento ci spiega che:

ἀρμονίας δὲ μέγεθος ἔστι συλλαβὰ καὶ δι' ὀξειᾶν.  
τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν μείζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδόφ. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσσης ἐπὶ νεάταν δι' ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὀξειᾶν. τὸ δ' ἐν μέσῳ μέσσης καὶ τρίτας ἐπόγδοον, ἃ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν ἡμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον. οὕτως ἀρμονία πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσεις, δι' ὀξειᾶν δὲ τρία ἐπόγδοα καὶ δίσεις, συλλαβὰ δὲ δυ

<sup>21</sup> Per un'interpretazione di Filolao, inviamo a: Carl A. Huffman, *Philolaus of Croton Pythagorean and Presocratic*, Cambridge University Press 1993.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 145 - 165.

ἑπόγδοα καὶ δίεσις.<sup>23</sup>

*Sillaba (quarta) e diossia (quinta) formano la grandezza dell'armonia. La diossia è maggiore della sillaba di un sesquiottavo; dall'ipate alla mese abbiamo infatti una sillaba), dalla mese alla nete una diossia; dalla nete alla trite ancora una sillaba), dalla trite all'ipate una diossia. Il rapporto fra trite e mese è sesquiottavo, il rapporto della sillaba è sesquiterzo, quello della diossia è sesquialtero, quello dell'ottava è doppio. L'armonia ha dunque cinque intervalli sesquiottavi e due diesis. La sillaba ha due intervalli sesquiottavi e una diesis<sup>24</sup>.*

Molte le discussioni sull'autenticità del brano, il cui testo snocciola, intervallo per intervallo, la disposizione spaziale che ne individua l'ampiezza, tramite proporzioni: l'armonia si propone attraverso una struttura matematicamente descrivibile. La determinazione degli intervalli passa attraverso proporzioni: al tono, corrisponde il rapporto 9/8, alla quarta 4/3, alla quinta 3/2, all'ottava 2/1.

Il contenuto epistemologico del frammento prende consistenza proprio nell'individuazione di parametri attraverso cui prenda corpo la *grandezza* dell'armonia: se nel mondo ogni cosa ha attinenza al numero, il numero è in grado di descrivere le relazioni strutturali che permettono di conoscere le cose stesse attraverso forme, e di indicare, in modo compiuto, la forma in cui relazioni fra opposti possano essere mediate da ἁρμονία, attraverso una determinazione qualitativa.

La grandezza dell'armonia si esprime dunque attraverso l'individuazione di una serie di *rapporti*. Indipendentemente dalla morfologia scalare cui Filolao si riferisce (Nicomaco osserva che in questa struttura manca il tono disgiuntivo), il numero e la proporzione *sigillano* le relazioni intervallari attorno all'ottava: viene *fissata* una morfologia.

Ma quale era il modello della costruzione? Il pitagorismo ricostruiva e studiava le consonanze musicali e la loro organizzazione relazionale attraverso il monocordo, uno strumento costi-

<sup>23</sup> Nicomaco di Gerasa, *op. cit.*, IX, 252 - 253, p. 162.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 163.

tuito da una corda tesa, su cui scorre un ponticello mobile.

Individuando una lunghezza delle corde appropriata, era possibile isolare i singoli intervalli e darne un'interpretazione numerica, attribuendo loro il valore di una proporzione, che descriveva il rapporto fra la lunghezza complessiva della corda e quella necessaria ad individuare l'intervallo stesso.

I numeri indicavano gli estremi dei due punti che isolavano l'intervallo musicale sulla corda tesa: a quei punti corrispondevano, infatti, le cifre segnate su un asse graduato, che scorreva sotto la corda stessa.

La riflessione pitagorica scopre una corrispondenza fra questi punti e le proporzioni aritmetiche.

Il concetto di intervallo, in questo contesto, non aveva un valore metaforico: si trattava di un intervallo spaziale, individuato anche a livello visivo, cui corrispondeva una consonanza.

Il segmento, visibile al monocordo, aveva gli estremi indicati da numeri, ne che definivano il *λόγος*, ossia la proporzione numerica che identificava l'intervallo.

La proporzione esprimeva così un *rapporto* (*λόγος*) fra la lunghezza complessiva della corda e quella cui essa è sollecitata nel produrre la consonanza. Gli estremi della proporzione si riferivano ai numeri, che indicavano sul canone gli estremi del rapporto, che isolava unità discrete nel *continuum* dello spazio musicale. Intervallo (*διάστημα*) e rapporto (*λόγος*) sono dunque sinonimi, per il pitagorismo antico<sup>25</sup>. La relazione fra musica e numero venivano così ad esemplificare uno specifico rapporto fra intero e parti (la corda e le sezioni che individuano l'intervallo).

Tale interpretazione dell'*ἰσμονία* è dunque legata alla possibilità di *selezionare*, dalle infinite posizioni che un suono può assumere nello spazio musicale, un reticolo, costituito dagli intervalli d'ottava, quinta, quarta e tono, in grado di organizzare le relazioni scalari in modo univoco. Filolao indica l'estensione in cui si articola lo spazio musicale dell'ottava secondo relazioni che sono eminentemente discrete e misurabili.

In questa prospettiva, si accentua la portata concettuale di alcu-

---

<sup>25</sup> Árpád Szabò, *op. cit.*, p. 114.

ne proprietà del numero: ἄριθμός non indica semplicemente una pluralità che può essere contata, ma individua *il modo* in cui essa è organizzata. Ciò che ha relazione col numero è qualcosa che ha struttura *numericamente* descrivibile, e l'ordine che collega tutte le cose va pensato come una struttura interpretabile secondo tale canone. La stretta relazione che intercorre fra la misurazione al monocordo e la sua espressione attraverso proporzione, trasforma lo statuto del numero in uno strumento descrittivo.

La relazione fra numero, ἄρμονία e proporzione, su cui c'interrogavamo prima, assume quindi alcuni tratti caratteristici. L'ἄρμονία seleziona una serie di posizioni, di limiti, che ruotano attorno a punti ben determinati, attraverso una procedura sperimentale in grado di dar ragione della loro individuazione *tramite proporzioni*. Il rapporto è una *forma descrittiva* delle relazioni che legano le parti in un intero.

Le proporzioni, che indicano sul monocordo l'ampiezza degli intervalli di quarta, quinta e ottava, vengono definite *epimora*, e la loro formula generatrice è  $n/(n + 1)$ . In tal modo, attraverso la proporzione epimora, l'armonia tiene uniti i numeri che costituiscono la serie dei pari con quelli che costituiscono quella dei dispari, cioè, di nuovo, un'armonia tra opposti (pari e dispari). Nel frammento 5, Filolao una particolare tipologia numerica, che caratterizza in modo ancora più preciso, la relazione attraverso cui ἄρμονία crea relazioni fra limitati ed illimitati:

ὁ γὰρ μὲν ἀριθμὸς ἔχει δύο μὲν ἴδια εἶδη, περισσὸν καὶ ἄρτιον, τρίτον δὲ ἀπ' ἀμφοτέρων μυχθέντων ἀρτιπέριπτον ἑκατέρω δὲ τῶ εἶδους πολλὰ μορφαί, ὅς ἕκαστον αὐτὸ σημαίνει<sup>26</sup>.

Il numero ha due specie sue proprie, l'impari e il pari; terza risultante da queste due mescolate, il parimpari. Dell'una e dell'altra ci sono

---

<sup>26</sup> Stobaeus, *Eclogae* I.21.7c (I.188.9 Wachsmut)

molte forme, che ciascuna cosa con il suo proprio essere esprime<sup>27</sup>.

Huffman<sup>28</sup> ha cercato di mostrare che la tipologia del parim-pari, dell'ἀρτιοπέριτρον<sup>29</sup> punto d'incontro fra la serie dei pari e quella dei dispari, coincide con la proporzione epimora.

Per vie diverse, abbiamo già accennato a questa possibilità, facendo riferimento alla stessa nozione di rapporto.

La proporzione epimora è, nell'ottica dei teorici legati al pitagorismo, qualcosa di ben più rilevante di una semplice combinazione fra numero pari e numero dispari: essa esprime un numero che indica l'armonizzazione fra limitato ed illimitato, in una relazione dinamica che individua valori discreti all'interno della serie infinita dei numeri. La misura dell'armonia si esprime nel convergere della serie di pari e dispari in un rapporto che indica l'ampiezza degli intervalli musicali. Il fissarne gli estremi, bloccando la tendenza del tono musicale ad espandersi (il termine τόνος in greco indica originariamente l'intensità, la *tensione*, il movimento verso: da qui discende l'accezione che riporta al tono musicale o all'accento metrico), sottolinea in modo chiaro quanto la scala pitagorica assuma dignità di un sistema, paradigma per la comprensione delle relazioni fra gli oggetti che costituiscono un *cosmo*, una totalità modulabile secondo un ordine riconoscibile e fisso.

I suoni *giusti*, cioè ben misurati, corrispondono al modello di un cosmo organizzato secondo relazioni d'ordine, trasparenti e decomponibili, un passo dopo l'altro.

Isolato il modello, si poteva passare all'analisi della natura come struttura gerarchizzata ed interpretabile in grazia di regolarità, offerte da numero e misura: il mondo stesso è visto come un intreccio di relazioni, individuabili attraverso procedimenti matematici.

Filolao individua nell'ἀρμονία fra opposti il punto di parten-

---

<sup>27</sup> *Pitagorici. Testimonianze e frammenti.* (Fascicolo secondo). A cura di Maria Timpanaro Cardini, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1962, pp. 200 - 201.

<sup>28</sup> Carl. A. Huffman, *op. cit.*, pp. 186 - 190.

<sup>29</sup> L'aggettivo ἀρτιοπέρισσος indica un numero pari e dispari, quale, ad esempio, un numero pari, le cui metà siano dispari, come 6 (3 + 3).

za, per una riflessione che voglia porre in relazione il numero alla *forma* delle cose, e a tale capacità ostensiva si allude nel Frammento 5, con un'espressione che ricorre, mutando di senso, anche nel lessico eracliteo: ogni cosa che venga conosciuta attraverso il numero, indica (σημαίνω, manifesto, indico, mostro) una relazione da cui si trae insegnamento sulla *natura* dell'armonia.

Le relazioni fra forma e numero alludono quindi a qualcosa di più profondo, che sfugge immediatamente ai sensi: l'armonia degli opposti porta alla luce una proprietà del numero che si fa valere nell'elaborazione del sistema musicale, e che ha valenza cosmologica. L'aspetto tecnico del problema, si congiunge immediatamente all'aspetto filosofico del conferimento di significato.

La tendenza ad identificare l'aspetto tecnico con quello filosofico è molto forte nel mondo greco, e accompagna gli sviluppi del pitagorismo in modo continuo e Filolao porta dentro di sé alcune tracce comuni tanto al pitagorismo che alla filosofia eraclitea, come accade per la particolare sfumatura espressiva del verbo che abbiamo ora citato, nella dialettica fra ciò che è visibile e ciò che non lo è all'interno del processo epistemologico.

Sui caratteri di quell'indicare e sui rapporti che esso intreccia con il nascosto, Eraclito costruisce uno degli elementi portanti nella sua teoria epistemologica.

Potremmo, tuttavia, chiederci se, anche nel caso dei tetracordi congiunti, sia possibile individuare una via d'accesso ad un'interpretazione filosofica del concetto d'armonia.

Prescindendo dalla chiusura sull'ottava, emergono subito alcuni aspetti espressivi molto interessanti: nella nostra prima presentazione del tetracordo congiunto, avevamo osservato che, limitandoci ad una disposizione scalare delle altezze, andavamo incontro ad un fenomeno caratteristico, ossia il raggiungimento di una settima. L'intervallo non garantisce quel senso di chiusura che propone l'ottava. Avvertiamo, al contrario, un senso di *sospensione*, di parziale sbilanciamento, in breve d'incompiutezza.

La situazione nasce dal modo in cui è stato presentato il tetracordo congiunto secondo una successione che *presupponeva* l'ottava, che non poteva essere colta. L'organizzazione spaziale del tetracordo congiunto è, infatti, ben diversa, mettendo in luce le proprietà strutturali del tetracordo come criterio d'organizzazio-

ne dello spazio musicale.

Una concezione dell'armonia che si basi esclusivamente sul tetracordo come unità spaziale in sé compiuta avrà di mira un'organizzazione dello spazio diversa. Tale concezione non esclude la possibilità di raggiungere l'ottava, che poteva essere posta come *nota aggiunta* dopo il Fa diesis rimanendo però *fuori* dal sistema.

Il motivo della scelta è chiaro: la nota aggiunta rimane ovviamente fuori dal sistema, perché altrimenti perderemmo il secondo tetracordo, estendendolo su di un intervallo più ampio della quarta giusta, mentre il sistema congiunto è costruito rigorosamente sull'ampiezza di quell'intervallo.

Il sistema dei congiunti permetteva che si potesse lavorare sulla quinta, raggiunta in entrambe le direzioni.

Incontriamo così un paradosso nella struttura: limitandoci a giustapporre i due tetracordi, unità di riferimento per la costruzione dello spazio musicale, otteniamo una struttura scalare che non si chiude.

Tutte le altezze che compongono l'eptacordo sono poste in una trama dominata dal rapporto di quarta: tra Mi e Si, tra Re e La e così via le altezze sono tutte collegate dalla quarta tetracordale, che si riverbera così su tutta la struttura.

È evidente che i due tetracordi, per suggerire una sensazione di stabilità, debbano elaborare dinamismi diversi che consistono nel *convergere da direzioni opposte* sulla  $\sigma\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$ , che diventa così il centro di gravità della struttura melodica. La  $\sigma\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$ , e non l'ottava, garantisce così stabilità, senso di risoluzione ai due tetracordi. Grazie al farsi avanti di un movimento verso il centro da direzioni opposte, i due tetracordi assumono un rapporto di tipo oppositivo.

L'opposizione fra le direzioni è una *regola strutturale* del gioco melodico nel tetracordo congiunto: esso acquista carattere di compiutezza solo attraverso un convergere verso il centro che bilancia la mancata chiusura sull'ottava.

Si tratta di una tipica *figurazione melodica*, che nei trattati musicali ellenici viene decifrata attraverso l'organizzazione scalare.

In tal modo, l'organizzazione della struttura melodica, che ri-

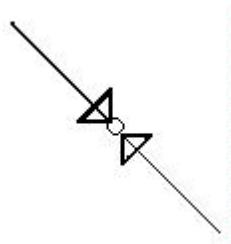
corda l'uso della *finalis* nella musica gregoriana, non viene generalmente riconosciuta.

Il convergere sul centro ha precise conseguenze formali: alla struttura del tetracordo superiore, Mi Re Do Si, corrisponderà quella del tetracordo inferiore Fa diesis Sol La Si. Sotto il profilo morfologico, il tetracordo superiore, che ha struttura T T S si deve congiungere con quello inferiore, di struttura speculare e opposta S T T, muovendosi dal Fa diesis verso il Si.

Il centro viene riconosciuto come il *punto d'equilibrio* nel movimento tra i due tetracordi.

Si dà così una contrapposizione, legata alle regole strutturali dell'organizzazione spaziale del tetracordo congiunto.

Sul piano immaginativo, l'opposizione si lega circolarmente alla nozione d'identità, trovando il suo fondamento nella logica stessa della costruzione musicale. L'opposizione nasce da una relazione d'identità e da un'architettura che ora *contrappone* un elemento a se stesso.



*Direzioni opposte alto - basso e contatto al centro tra tetracordi congiunti.*

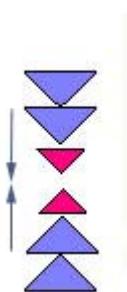
Si fa avanti una relazione quasi speculare: invertire la direzione ci pone di fronte a due segmenti sonori che hanno la valenza di due *opposti*, che trovano il loro carattere di compiutezza sulla μέση.

Una figura ci permette di schematizzare il rapporto d'opposizione, spaziale e strutturale, in modo immediato: se tracciamo infatti i tetracordi indicando con triangoli di diverse dimensioni toni e semitoni, gli elementi connessi si oppongono in modo speculare.

La specularità nasce dal movimento che fa riconoscere la nostra

struttura come un intero che si chiude sul suo centro, e prende consistenza nel movimento contrario, dalla periferia verso il centro.

Vi è, tuttavia, una differenza sostanziale rispetto all'idea di una pura specularità: il punto di *contatto*, fra l'oggetto e l'immagine che lo riflette. Siamo di fronte ad una conseguenza della contiguità spaziale fra i tetracordi: l'uno trova il suo compimento nell'altro, in grazie del centro in comune, in cui il semitono in cui uno finisce è anche quello da cui l'altro inizia, suggerendo l'immagine di un anello in cui gli elementi si trasformano l'uno nell'altro. L'architettura del sistema si appoggia tutta sull'idea di un *estremo in comune*: centro e limite interno dei due estremi vengono a coincidere.



*Strutture formali e direzioni nella congiunzione dei tetracordi  $T T S$  e  $S T T$  ( $T = \text{triangolo grande}$   $S = \text{triangolo piccolo}$ ).*

Il movimento convergente - divergente ci interessa anche sul piano *espressivo*: la struttura è continuamente animata dal cangiante movimento di perdita e riconquista del centro, come punto d'equilibrio e momento di arresto della tensione dei movimenti divergenti. Tutto ciò determina una particolare sfumatura espressiva, di tipo tensivo, che caratterizza il sistema: emerge il profilo di un meccanismo espressivo elementare, quello del moto contrario. Naturalmente, potremmo invertire il movimento melodico anche nel tetracordo disgiunto: tuttavia, in quello congiunto questa possibilità è una vera e propria *regola di costruzione*, ove nel disgiunto un'altra regola ci spinge sulla chiusura dell'ottava. Si tratta di due sistemi che sono *tenuti assieme* in modo diverso: nel congiunto domina semplicemente il tetracordo, diremmo la

struttura intervallare del tetracordo in relazione di opposizione con se stesso.

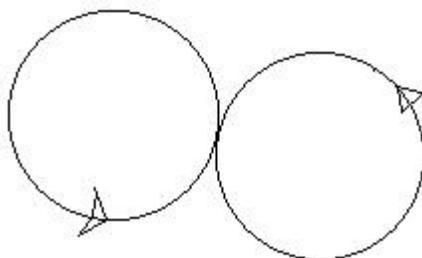
Il centro congiunge ed individua un intero costituito da due strutture che ruotano, attirandosi l'una verso l'altra: i due tetracordi opposti sono *momenti* di un intero più ampio. Solo che l'intero viene ora pensato come struttura melodica, che non segue necessariamente un ordine scalare: per questo motivo, la nostra formalizzazione non trova riscontro all'interno della scarsa letteratura teorica sul tema.

Si potrebbe sollevare un'obiezione sensata alla nostra ricostruzione, osservando che non esiste una morfologia scalare che inverte direzione.

La nostra struttura melodica trova comunque il suo bilanciamento sul centro, anche quando *non* venga intesa secondo una formalizzazione di tipo scalare, dall'acuto verso il grave e viceversa. Nel tetracordo congiunto si presenta, infatti, una *relazione di tipo melodico* che non ha diretta testimonianza nella trattatistica greca, ove il movimento dei tetracordi attorno alla μέση è presentato in direzione ascendente e discendente. Nel sistema congiunto alla μέση viene dunque attribuita una funzione di tonica, funzione che trova riscontro nell'area semantica evocata da συναφή. La convergenza sulla μέση rimane un possibile impiego musicale, indipendentemente dalla presentazione della scala in ordine ascendente o discendente. La povertà della documentazione, esigua per quanto attiene i brani ricostruibili della musica greca, non dovrebbe far da velo ad un'esperienza che qualunque musicista può fare, e che rimane legata alla *sospensione*, o di mancata conclusione, evocato dall'ascolto della struttura. Inoltre, il *fatto* che la teoria greca definisca nota aggiunta quella della chiusura dell'ottava nel sistema congiunto mostra che in quel sistema l'ottava non venga pensata come unico modello articolatorio dello spazio musicale. Sul piano formale non si comprenderebbe, infatti, in qual modo il sistema di congiunzione fra tetracordi potrebbe mettere capo ad un intero. Il bilanciamento sul centro garantisce la pregnanza della struttura. La μέση ha quindi carattere di un punto di scaricamento, di *risoluzione* della una tensione melodica.

L'attrazione determinata dal centro sui due tetracordi, ed il

dinamismo relazionale che li lega si esplicita nel congiungersi sul medesimo estremo, inteso finalmente come *punto d'arrivo* d'una tensione oppositiva<sup>30</sup>. Dobbiamo offrire una rappresentazione dell'incontro sul centro attorno cui i tetracordi ruotano alla ricerca di una stabilità. Le curve si ammorbidiscono, e sorge sotto ai nostri occhi una struttura più familiare, quella di due cerchi che si incontrano su un punto, ruotando in direzione inversa l'uno rispetto all'altro. Dal punto di vista grafico, diventa essenziale l'uso delle frecce, per la rappresentazione del *movimento* che caratterizza la formazione del sistema congiunto, mentre sul piano musicale, si fa avvertire il bilanciamento melodico sulla μέση: i *dinamismi melodici* del tetracordo costituiscono una struttura che si rivela processualmente, in un intero le cui parti si separano solo per potersi *reintegrare*.




---

<sup>30</sup> Il tema dell'opposizione tra i due tetracordi emerge anche sul piano terminologico. Lo stesso Nicomaco osserva che gli estremi dei due tetracordi congiunti hanno nomi che richiamano un'opposizione spaziale: l'estremo più acuto viene denominato νήτη ( da νέατος, cioè che sta più in basso), mentre il più grave viene denominato ὑπάτη, cioè che sta più in alto. Nicomaco (Nicomaco di Gerasa, *op. cit.*, III. Cfr. anche il commento di Luisa Zanoncelli: pp. 184 - 185) dà una spiegazione di tale contraddizione terminologica connettendosi alla teoria dell'Armonia delle Sfere. Nel linguaggio della teoria musicale greca, il termine ὑπάτη indica la corda più bassa della lira ( cfr. anche Platone, Πολιτεία, 433 e Plutarco, Περί Μουσικῆς, 744 ), mentre νήτη indica la più alta. La questione viene ripresa da Curt Sachs in *The Rise of Music in Ancient World. East and West*, W .W. Norton and Company, New York, 1943 ( Cfr. la traduzione italiana di Anna Mondolfi: Curt Sachs, *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*, Rusconi, Milano, 1992, p. 62).

Il sistema tende a *ruotare* su se stesso grazie alla torsione subita dai tetracordi, torsione melodica che diviene *curva*, rotondità, pienezza. Il centro diventa punto d'emanazione di una struttura spaziale che ingloba i due tetracordi opposti come momenti complementari che consuonano nell'intero.

Armonia e modi di intendere il centro nei due sistemi che abbiamo presentato, fanno capo a regole nettamente differenziate tra di loro: nell'intendere la congiunzione, si fa avanti una struttura oppositiva, che ci riporta a quell'idea del temperare, del muoversi incontro, che abbiamo trovato all'interno dell'uso traslato del termine ἄρμονία. Le due architetture presentano organizzazioni spaziali differenti, cui corrispondono proprietà fenomenologiche diverse.

Nella struttura congiunta il punto d'incontro è *nascosto* all'interno: potremmo parlare di un'immanenza direzionale sul centro. Il gioco espressivo nell'eptacordo dovrà avvalersi della possibilità offerta dallo schema, determinata dall'avvicinarsi da direzioni opposte sullo stesso punto, mentre nel caso del tetracordo disgiunto il rapporto tenderà ad avvicinare ed allontanare le voci da un centro nello spazio musicale in direzione delle due periferie. In tal modo, le due strutture sono, in parte complementari: infatti, nella musica greca, i due sistemi si possono affiancare in uno stesso brano<sup>31</sup>, ed è possibile una transizione dall'uno all'altro.

Nella strutturazione pitagorica dell'ottava, al contrario, il centro, punto di scaturigine di ogni relazione di consonanza, è il fulcro relazionale dell'articolazione spaziale, e costruisce un'area dominata dall'intessersi delle relazioni di consonanza, dominate dall'ottava. Il nucleo nascosto della struttura sta nel proporre un modello ciclico e chiuso che coinvolge tutte le relazioni fra consonanze ristrette nell'ottava.

---

<sup>31</sup> Si veda, ad esempio, il secondo *Inno Delfico* (128 a.C.). quando s'inizia a celebrare il corteo delle muse e le chiome di Apollo, facendo contrarre il sistema attorno alla μέση, passando dal disgiunto al congiunto, con un'accentuazione della componente lirica nella melodia.



## Capitolo secondo

### Opposizione, ritmo ed armonia nel pensiero eracliteo



## § 1. Sguardo generale sul libro eracliteo

Ben poco sappiamo della vita di Eraclito, figlio di Blosone: egli nacque ad Efeso, ricca città mercantile, da famiglia che aveva passato regale.

Fiorì probabilmente fra il 540 e il 504 e compose il suo testo intorno alla metà del quinto secolo. Lo depositò nel tempo dedicato ad Artemide, ove si rifugiò, amareggiato dall'andamento della vita politica della città. Tutto il resto affonda in leggende, miti, elementi insomma che vanno a tracciare il carattere di una delle prime icone filosofiche.

I frammenti eraclitei sono il disgregato di un testo originario, forse di argomento politico, andato perduto: ci sono spesso arrivati sotto forma di frammenti intenzionali, ossia citazioni tratte da discussioni filosofiche di altri autori. In quelle discussioni, i detti di Eraclito sono spesso utilizzati in ambiti di discorso a lui estranei, per avvalorare l'opinione di chi va scrivendo, più che per dar ragione della citazione stessa, quasi come per avvalorare le proprie opinioni attraverso l'avvallo di un grande pensatore antico o metterle alla prova, mediante una contrapposizione.

Un discorso sulla filosofia eraclitea viene così immediatamente a scontrarsi con il problema dell'attendibilità dei frammenti, sgretolandone il portato concettuale sul tema dell'autenticità. Non è un mistero che nel caso di Eraclito il numero dei frammenti ritenuti originali oscilli, da edizione ad edizione, in modo significativo: i frammenti ai quali potremmo riferirci con sicurezza sono veramente pochissimi, forse solo due.

Tutto ciò ha effetto paralizzante, per chiunque tenti di confrontarsi con il problema del che cosa sia autenticamente eracliteo in ciò che leggiamo. Rispetto a questa situazione, possiamo solo dire che, se l'apporto della filologia continua a portare doni preziosi, non possiamo sottrarci alla ricchezza dei problemi che quella filosofia continuamente sollecita in chiunque vi si imbatta.

Tratteremo così come qualcosa di unitario una riflessione che appare un intersecarsi di voci, cui manca l'unità garantita da una struttura testuale ben organizzata.

Cercheremo così di tenere presente quello che i filologi ci insegnano nei loro commenti preziosi, valendoci però di un margine, che ci permetta di sviluppare un'analisi generale dei concetti.

Vorremmo subito richiamare l'attenzione su un problema, apparentemente secondario, legato alla testimonianza di Diogene Laerzio, che evoca un fatto curioso. Eraclito avrebbe lasciato il suo libro, di cui si tramandano almeno due titoli (*Sulla Natura* o *Le Muse*), nel tempio di Artemide (Diogene Laerzio, 1 -16): che si tratti o meno di una leggenda, esiste una simbologia legata ai *luoghi* che circondano la vita dei filosofi, luoghi che possono assumere un valore esemplare. Cerchiamo di indagarne il senso, per illuminare la natura del libro.

## § 2. Il tempio di Artemide

Poniamoci subito una domanda: che relazioni si stringono fra quella divinità e i portati immaginativi legati al concetto di luogo? Artemide, come ha evidenziato, fra gli altri, Jean-Pierre Vernant<sup>32</sup>, è divinità legata da profonde relazioni ad Apollo, anche sul piano musicale, pur avendo caratteristiche ben individuate, fra le quali una natura bivalente, ambigua, che si rispecchia nel paesaggio che ne circonda le apparizioni.

Dea cacciatrice, abita sulle montagne, in luoghi selvaggi, remoti, contrapposti radicalmente alla dimensione cittadina della polis: gli stessi luoghi in cui, secondo l'immagine elaborata dalla tradizione, Eraclito si rifugia, disgustato dalla vita dei suoi concittadini. La divinità ama mostrarsi in località di ambigua definizione orografica: paludi, zone costiere, aree dove la terra si confonde con il mare, e in cui, scrive Vernant

«il confine fra acqua e terra è incerto. Artemide si pone anche nelle regioni dell'interno in cui gli straripamenti di un fiume o la stagnazione delle acque creano uno spazio che non è totalmente asciutto, ma che non è neppure interamente acquoso...gli argini di alcuni fiumi sono interamente suoi...In posizione di sentinella, alla frontiera tra due mondi, veglia sui porti, sui percorsi marini, sulle imbarcazioni durante la loro navigazione...si tratta di confini, di zone limitrofe, di frontiere dove l'Altro si manifesta nel contatto che si stabilisce con esso; selvaggio e civilizzato fianco a fianco per opporsi, ma anche per compenetrarsi.

Situata nel punto in cui zone opposte si intersecano e interferiscono, dove si cancellano i loro limiti netti, essa sembra piuttosto ricordare la fragilità delle frontiere e sottolineare, attraverso l'incertezza stessa che le segna, la necessità di rispettarle rigorosamente<sup>33</sup> ».

Artemide è divinità della soglia, la definizione va colta in tutta la sua ampiezza. La Dea vive in ambienti che costituiscono

---

<sup>32</sup> Jean - Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Éditions Julliard, 1990 (cito dalla traduzione italiana di Adriana Zangara, *Figure, idoli, maschere*, Il Saggiatore, Milano, 2001, pp. 122 - 124).

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 123 - 124.

un *passaggio* dalla terra al mare, caratterizzati dalla compresenza di materialità che si oppongono tra loro. Terra ed acqua, sembrano mutarsi l'una nell'altra, nell'acquitrino o nella palude. L'ambivalenza materiale di tali luoghi ha carattere singolare, e ci riporta ad un problema che abbiamo dovuto affrontare nel delineare lo statuto dell'armonia: quello del temperarsi di istanze, della ricerca di un equilibrio fra proprietà opposte. Nella palude ciò che è solido si poggia sull'elemento liquido, sembra anzi sul punto di disfarsi in esso. Siamo così sul crinale di una *transizione* fra stati d'aggregazione della materia: fusione e perdita d'identità, nel convergere degli elementi fra di loro, fungono da quinte all'apparire della dea.

In un'ambientazione dove la natura sembra fremere nella metamorfosi, Artemide sembra custodire qualcosa: nelle zone di frontiera, il senso di un limite, che unisca e separi, nell'intersecarsi di materialità che nel loro opporsi (caldo - freddo, secco - umido e così via) costituiscono la componente iletica che ne segna l'abitabilità. Si ripresenta il problema delle proprietà materiali, messe in armonia dall'Odisseo artigiano.

Rappresentazione esemplare dell'equilibrio fra opposizioni che caratterizzano l'abitabilità dei luoghi umidi, tali caratteri emergono anche nello scenario che circonda l'apparire di un'altra figura mitica, legata alla musica, *Pan*<sup>34</sup>, che vive in prossimità di quei canneti da cui nasce uno strumento musicale con cui dovremo confrontarci: ἰαβλόζ.

Lo scenario che fa da sfondo ad Artemide è regno del concetto di limite, di confine mobile fra elementi che tendono a *trasformarsi* l'uno nell'altro, come accade per la sabbia mossa dalle onde sulla battigia. Sono tutti luoghi scossi dalla transizione, a partire dalla loro costituzione fisica. Tali valenze si riverberano sull'identità culturale della dea: nei santuari di Artemide si celebra il passaggio di identità da donna a fanciulla, e la divinità presiede così al passaggio da giovinezza a maturità.

---

<sup>34</sup> Lo stesso Vernant rimanda ad uno studio su Pan, inventore di un altro strumento a fiato, la siringa, come modello per lo studio delle caratteristiche topologiche di Artemide: Philippe Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Institut Suisse de Rome, Roma, 1979.

È quindi una figura che presiede a *mutamenti* di stato, che si colloca su quel frangente che stabilisce la necessità di una transizione da un'identità ad un'altra. Ma non si tratta di una posizione di tipo ermetico, perché il limite viene preservato dalla presenza della Dea stessa. Non è casuale che una figura dell'armonia apollinea, che presenta caratteri contrastanti alludendo alla conservazione di un equilibrio liminare basato sul dinamismo delle parti, divenga la figura che custodisce un testo filosofico che fa dell'indagine di un'armonia paradossale la propria cifra filosofica.

Al tempo stesso, Artemide vive in dimensioni in cui si passa dal noto all'ignoto, dalla riva d'appartenenza all'incertezza della navigazione. Il Tempio di Artemide è quindi sede ideale per un libro che *trasforma* il lettore, sollecitando un mutamento nel suo atteggiamento. La transizione non è facile, il testo eracliteo è oscuro e scritto come una serie di massime che, come frecce, toccano il bersaglio in modo fulmineo, spingendoci sempre più in profondità, una profondità che ci porta ad opacizzare le situazioni più familiari. La scelta di quel luogo offre così la sottolineatura di un carattere tipico della filosofia eraclitea: il mostrare come gli aspetti più noti dell'esperienza, quelli su cui ci appoggiamo in modo inconsapevole, presentano sempre un lato nascosto, che deve diventare, nella transizione da noto a ignoto, ciò che schiude al significato più intimo dell'esperienza stessa. Tali ambiguità suggeriscono alla figura bivalente di Socrate l'immagine della filosofia eraclitea come metafora di una *abis-salità* che attira e in cui si sprofonda. Nella *Vita dei Filosofi* Diogene Laerzio racconta che, quando Socrate riceve da Euripide il libro eracliteo, commenta, con un filo d'ironia:

«Quello che sono riuscito a capire, è da uomo che vale e credo anche quello che non ho capito. Solo che ci vuole un tuffatore di Delo<sup>35</sup>.»

Nel pensiero eracliteo ci si tuffa e si precipita dalla luce ad un'*oscurità abissale*, nella quale ci si deve muovere con la freddezza del tuffatore esperto, che sa *scegliere* cosa portare alla luce nella tensione dell'apnea. Dall'oscurità si *deve* riemergere,

---

<sup>35</sup> Diogene Laerzio, II, 22. Cfr. Eraclito, *op. cit.*, pp. 68 - 69.

passando da uno stato ad un altro. Nel ritorno dall'abisso, qualcosa è cambiato: il tuffatore esplora la profondità della trasparenza, e ne ha toccato il fondo. Ha ultimato un viaggio nella terra di nessuno ove l'opacità sostiene la trasparenza. In questa fase si colloca il momento apollineo, che conduce dallo scorrere magmatico delle proprietà, alla loro messa in forma mediante opposizioni.

Ponendo domande che sembrano suggerire risposte molteplici, il testo eracliteo circonda il lettore con nodi problematici, che non appena si tenta di sciogliere, iniziano ad ingarbugliarsi nelle nostre mani. Eraclito sembra amare un'oscurità a tutta prima irritante, il libro può allontanarci, ma può anche invitarci ad entrare nei suoi meandri, per recuperare riva e luce. In un tipico percorso dalle bivalenze apollinee, il tempio ed il tuffo sono, in misura diversa, immagini delle difficoltà del libro e dei patemi della transizione.

### § 3. Flusso e permanenza

La filosofia eraclitea è stata vista, per statuto, ed equivocamente, come una filosofia del flusso: l'espressione comporterebbe che esista un mondo di cui facciamo esperienza sensibile, che esso ci circonda e sia attraversato non solo da un continuo movimento, ma da una totale instabilità. Il concetto d'ἁρμονία eraclitea ha natura tormentata, che si collega alla stratificazione dei significati del termine già richiamata. Il tema si presenta con tale ampiezza di riferimenti, che una direzione esplicitamente musicale potrebbe sembrare riduttiva o, addirittura, impoverente. Svilupperemo quindi un percorso elementare, interno alle tematiche eraclitee, su cui vorremmo appoggiare l'interpretazione del nostro problema. Abbiamo già osservato che il modo d'intendere il tetracordo congiunto ci poneva di fronte ad una ricerca sull'armonia degli opposti: abbiamo così presentato *regole*, individuate nella descrizione degli strati che costituiscono la struttura.

Potremmo iniziare il nostro discorso ponendoci domande sullo statuto della componente sensibile, all'interno dell'epistemologia eraclitea: come va intesa la nostra esperienza del divenire del mondo? Rimanendo all'immagine tradizionale dell'eraclitismo, ad esse non potremmo mai rispondere.

Nel suo continuo trasformarsi, la realtà appare inafferrabile, come un fiume in cui non ci si possa immergere due volte, perché la corrente delle acque che, incessantemente, lo attraversano ne ha già mutato l'identità. Immersi, siamo e non siamo nello stesso fiume, gli oggetti di cui stiamo facendo esperienza, stanno già sfuggendo alla nostra presa.

Il mondo degli oggetti d'esperienza va collocato nella dimensione dell'imprevedibile: il fiume, riducendosi alla vorticosità delle sue correnti, non avrebbe più identità stabile, ma rivelerebbe l'aspetto evanescente, e tumultuoso, del flusso.

La costituzione materiale del mondo e la natura sono attraversate da processi incessanti, la cui immagine è offerta dallo sfavillare della fiamma. L'unica costante in questo discorso si

ridurrebbe all'impossibilità del pensiero di far presa su qualcosa di stabile, il polverizzarsi d'ogni unità in frammenti dotati di consistenza puntiforme, in contrasto tra loro.

In effetti, una lettura superficiale dei frammenti pervenutici sembra proporci un'interpretazione del mondo attraversato da un divenire incessante, nel quale si contrappongono coppie di opposti: tuttavia, nel discorso eracliteo, la natura nasconderebbe, nel suo nucleo, una sorta d'unità nascosta, che va fatta affiorare attraverso un'indagine che miri ad individuare ciò che si cela dietro alle opposizioni.

Ma gli uomini dormono, non possono comprendere il messaggio eracliteo, sono, per usare un'espressione straordinaria, *presenti - assenti* (D. K. 34: *παρέοντας ἀπειναι*<sup>36</sup>) e non sanno rintracciare ciò che è comune. Costretti a vivere nel torpore, a trascinarsi o ad agitarsi, senza presentire la presenza della natura che ne avvolge e ne condiziona le azioni, gli uomini fanno dell'inconsapevolezza l'atteggiamento portante della loro vita. A rendere il quadro più complesso, si aggiunge che persino nel sonno vi è forma d'attività individuale, per cui cooperiamo, dormienti e persi nella nostra dimensione privata, al farsi del mondo: dovunque si appoggi lo sguardo, osserviamo un cieco affastellarsi di azioni, privo di un senso, che ne valorizzi i portati.

L'immagine del pensiero eracliteo come semplice filosofia del flusso, meglio ancora come riflessione volta all'indistinguibilità delle forme *nel* flusso, cancellerebbe la possibilità di qualunque approccio epistemologico alla realtà che circonda un mondo di dormienti. Bruno Snell<sup>37</sup>, fra gli altri, ha mostrato qu-

---

<sup>36</sup> L'espressione eraclitea, che descrive crudamente uno stato di estraniamento, è: *ἀξύνετοι ἀκούσαντες κωφοῖσιν εἰκόασι φάτις αὐτοῖσιν μαρτυρεῖ παρέοντας ἀπειναι*. Diano traduce così: Odo e non intendo simili a sordi: per loro vale quel detto: sono qui e sono altrove (Eraclito, *op. cit.*, pp. 8 - 9). Si tratta di gioco di parole fra *πάρειμι* (sono presente, assisto) e *ἀπειμι*, sono lontano).

<sup>37</sup> Bruno Snell, *Die Sprache Heraklits*, in *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, ora in traduzione italiana Bruno Snell, *Il linguaggio di Eraclito*, a cura di Barbara Maj, Gabriele Corbo & C., Ferrara, 1989, pp. 8 - 10. Confrontare anche C. J. Emlyn Jones, «Heraclitus and the Identity of the Opposites», *Phronesis* 21, 1976, pp. 89 - 114, e T. H.

anto quell'impostazione incorra in equivocità, e tenda a confondere la filosofia eraclitea con le interpretazioni offerte dai vari eraclitismi, succedutisi nell'evoluzione della filosofia greca.

Alla presunta evanescenza della forma si contrappone, infatti, nel pensiero eracliteo l'esistenza di un mondo che ha caratteri di regolarità, se non di oggettività: il κόσμος governato da un fuoco, che si accende e si spegne *secondo misura* (κόσμον τόνδε ... ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβευννύμενον μέτρα).

La natura ha regolarità nascosta. Di conseguenza, il fuoco<sup>38</sup>, oltre che elemento, è immagine di un processo permanente che cerca e trova la sua *misura* (μέτρον).

La speculazione eraclitea gioca quindi la sua partita su due piani: quello del mondo abitato da forme inafferrabili, che ha come icone la fiamma o il gioco delle acque, e quello della ricerca della misura, che tiene unito il reale nei suoi aspetti più contraddittori.

Di tutto ciò, gli uomini hanno esperienza sensibile: ma sarebbe davvero possibile *conoscere* qualcosa, all'interno d'una dispersività onnipervasiva? La concezione dell'eraclitismo come pensiero che predichi assoluta indeterminazione nella conoscen-

---

Leshner, «Heraclitus' epistemological vocabulary», *Hermes*, 111, 1983, pp.155 - 170. Va comunque ricordato il testo che ha indebolito in modo consistente la lettura di Eraclito come filosofo del flusso: Karl Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechische Philosophie*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1985. Nell'opera viene messa in evidenza come la riflessione eraclitea sul flusso si avvalga di concetti che ne sono l'esatto opposto, quali permanenza nella trasformazione, misura nel cambiamento, ripetizione come forma di articolazione. Quelle categorie, secondo Reinhardt deriverebbero dalla scuola eleatica, perché Eraclito sarebbe autore posteriore a Parmenide. Sotto questo aspetto, si tratta di una posizione piuttosto unilaterale e, oggi, abbandonata. Tuttavia, il nucleo concettuale di questa interpretazione è rimasto come riferimento per tutti gli studi successivi.

<sup>38</sup> Eraclito si riporta al tema del fuoco in due modi: da un lato il fuoco è un processo, un fuoco che vive da sempre (πῦρ ἀείζωον) e che guida le trasformazioni fra elementi del cosmo, dall'altro è un elemento fra gli altri. La radice concettuale di questo sconcertante aspetto ontologico determina una concezione profondamente metamorfica nella cosmologia eraclitea, su cui ci tratteremo più avanti.

za del mondo, e si condanni a totale insignificanza, taglia alla radice tale domanda, che pure percorre continuamente tutti i frammenti.

D'altra parte, è legittimo chiedersi: perché costruire distinzioni logiche sottili e paradossali, come quelle che assediano continuamente il lettore eracliteo, se non per ricercare una trama *unitaria* che possa rimodulare il piano dietro cui si cela la natura enigmatica della realtà?

Pur non presentando una teoria epistemologica ben organizzata, lo stile dei frammenti eraclitei sembra porre il lettore in tali difficoltà, da sembrare quantomeno preparatoria ad una visione generale del mondo che trova il proprio nucleo teorico nel concetto d'opposizione e di ἁρμονία.

#### § 4. Il tema dell'opposizione

Lo stile eracliteo è gnomico, e paradossale. Esso elabora la propria forma attraverso opposizioni, che sembrano sbarrare la via al lettore, immediatamente circondato da enigmi, autentici rompicapo, che fanno esplodere gli ambiti più abitudinari della nostra esistenza: gli aspetti più innocenti dell'esperienza umana presentano lati oscuri, situazioni opache.

Gli aspetti logici dei frammenti che sconcertano maggiormente, sono quelli in cui la vena immaginativa del nostro autore suggerisce che *le stesse* cose si proponcano attraverso *due* aspetti in conflitto, che in esse coesistono, come accade, ad esempio, per l'acqua di mare (Diels - Kranz, 61):

θάλασσα ὕδωρ καθαρώτατον καὶ μιαρώτατον, ἰχθύσι μὲν πότιμον καὶ σωτήριον, ἀνθρώποις δὲ ἄποτον καὶ ὀλέθριον<sup>39</sup>.

*Il mare è l'acqua più pura e la più incontaminata: i pesci la bevono e li tiene in vita, agli uomini è imbevibile e dà la morte*<sup>40</sup>.

La salita che percorriamo si sdoppia in due direzioni opposte: essa nasconde dentro di sé la possibilità di essere intesa almeno in due modi, che si complementarizzano, dando luogo ad un ciclo, cui partecipiamo inconsapevolmente. La via resta *una*, le direzioni che la costituiscono sono due, una sale verso l'alto mentre l'altra scende verso il basso:

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή (D. K. 60).<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Hippol. *Refut.* IX 10,5 (p.243,12 W.)

<sup>40</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 20 - 21.

<sup>41</sup> Hippol. *Refut.* IX 10,4 (p.243,11 W.). Per le ricostruzioni e le estrapolazioni dei frammenti dalle varie opere in cui sono stati raccolti, ci siamo affidati all'edizione di Diano, più volte citata nel testo.

*La via in su e la via in giù sono una e la medesima.*<sup>42</sup>

Le opposizioni toccano ora il terreno del significato linguistico (D. K. 48).

τῶ οὔν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.<sup>43</sup>

*Il nome dell'arco è bios e bios è vita: opera ne è la morte*<sup>44</sup>,

ora il piano ontologico (D.K. 88), mostrando un circolo che stringe vita e morte, sogno e veglia, giovinezza e vecchiaia, in forma iterativa. Le proprietà scivolano sullo stesso soggetto, che si costituisce, *custodendo in sé* qualità opposte, in una perenne transizione.

Nel ciclo in cui esse vengono alla luce, le une si trasformano nelle altre, delineando un disegno inquietante, che le fa convergere e divergere continuamente tra di loro, in un movimento spasmodico che le confonde tra di loro o le allontana, scindendole o portandole a fusione *nella stessa cosa*, che si mantiene identica solo nella trasformazione. Nel frammento si legge, infatti, che

ταὐτὸ γέ ἐστι<sup>45</sup> ζῶν καὶ τεθνεκὸς καὶ τὸ

---

<sup>42</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 18 - 19.

<sup>43</sup> *Etym. Mag.* s.v. βίος

<sup>44</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 26 - 27. Il gioco grafico di accenti che permette al lettore moderno di distinguere βίος (arco) da βιός non era in uso in epoca eraclitea: il frammento prendeva così un carattere di enigma fin dalla semplice lettura, che si appoggia alle possibilità offerte dalla *tonicità* della lingua greca.

<sup>45</sup> Come ricorda Giuseppe Serra, (*ivi.*, pp. 154 - 155), Diano, a differenza di Marcovich e Kirk, espunge γέ ἐστι (*c'è*) dalla sua traduzione, mutando il senso del frammento, che diventerebbe: « In noi c'è ... ». Nella recente edizione dei frammenti eraclitei, curata da Serge Mouraviev (*Heraclitea*, Édition critique complète des témoignages sur la vie et l'œuvre d'Héraclite d'Éphèse et des vestiges de son livre II Traditio, 1999, Academia Verlag, p.381), γέ ἐστι viene tradotto con un riferimento all'Uno: Per l'Uno sono al stessa cosa il vivo e il morto. Per quanto ci riguarda, preferiamo atterarci alla traduzione di Diano che valorizza l'idea d'armonia in modo più

ἐγρηγορὸς καὶ καθεῦδον καὶ νέον καὶ γηραιόν• τάδε  
γὰρ μεταπεσόντα ἐκεῖνα ἔστι κάκεῖνα πάλιν μεταπε-  
σόντα ταῦτα.

*La stessa cosa sono il vivo e il morto, il desto e il dormiente, il giovane e il vecchio: questi mutando trapassano in quelli e quelli ritornano a questi*<sup>46</sup>.

È interessante soffermarsi sull'uso, assai dosato, dei giochi linguistici attraverso cui viene elaborato il *peso* reciproco delle opposizioni, utilizzando riferimenti all'*identità* delle cose di cui facciamo *duplice* esperienza.

Una è l'acqua del mare, una e medesima (μία καὶ ὅλη) è la via, gli stessi sono gli elementi posti in un ciclo che ruota su se stesso (si volge all'indietro = πάλιν) grazie ad un mutare improvviso, mutare che congiunge le singole coppie in unità i cui costituenti sono dinamicamente protesi (μεταπεσόντα) l'uno verso l'altro (vivo - morto, sonno veglia, vecchio - giovane). Il verbo μεταπίπτω indica l'idea di un mutamento rapido, di una trasformazione repentina, anche d'umore, come accade per una modificazione sollecitata da un affetto o da una forte emozione. In quello stato, muta anche il nostro modo di valutare una situazione. Ma il termine ha estensione più ampia, indica anche il rapido mutare delle cose, e delle relazioni che le stringono. Il fatto che vi sia un movimento di reciproca conversione non ha perciò valenza esclusivamente *temporale*: sarebbe banale dire che ciò che prima è giovane, poi diviene vecchio, che allo stato di veglia succede quello di sonno e così via. Ciò che Eraclito suggerisce è che vecchio e giovane, vivo e morto siano *compresenti* nella stessa cosa: si tratta di interni confini di senso, che trapassano l'uno nell'altro. I frammenti sottolineano così l'esistenza di *un conflitto nel modo di far esperienza delle cose*: la stessa via porta dentro di sé due diversi modi d'essere intesa, in opposizione tra loro, che vengono sussunti come fasi all'interno del per-

---

pregnante. A quell'edizione rimandiamo anche per la ricostruzione dei frammenti.

<sup>46</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 14 -15.

corrimento di una strada. Un inarrestabile movimento stringe e coinvolge coloro che fanno esperienza del mondo: vi sono mutamenti improvvisi in ciò che ci circonda, stratificazioni di senso che mettono in moto forme di conferimento di significato in grado di differenziarsi continuamente fra loro.

Alla stessa stregua, l'acqua rimane la stessa, ma muta la natura di chi ne fa uso. Essa è *simultaneamente* fonte di morte e di nutrimento: la sua natura può venir illuminata da entrambe i punti di vista. L'acqua è in grado di sostenere contemporaneamente opposte predicazioni e, soprattutto, esercita la propria azione in forme diverse, al variare delle regole che organizzano i contesti d'esperienza. Il medesimo deve manifestarsi attraverso l'opposizione: esiste un nucleo, un permanere delle cose, rispetto alle sue predicazioni. Se le cose essa si manifestano attraverso proprietà opposte, esse non coincidono completamente con il manifestarsi delle loro proprietà, che assumono senso solo nel momento del conferimento del significato: da una forma di vita ad un'altra, esse mutano, perché affondano su terreni inconciliabili. In tal modo, la cosa non si disgrega sotto la pluralità del punto di vista, ma attende di essere investita di significati, a seconda del contesto di regole con cui deve confrontarsi. L'acqua di mare si declina secondo regole che cambiano, a seconda dei contesti d'esperienza in cui essa appare, ma ha un nucleo d'identità che rimane immutato, anche nel modificarsi dei percorsi d'esperienza in cui la incontriamo. Al permanere della cosa si contrappone così *il modo* in cui essa può essere intesa.

Il ciclo che lega vita - morte, veglia - sonno, giovinezza e vecchiaia può essere percorso in due sensi: i soggetti che si fanno carico di quelle proprietà sono gli stessi, diverso è l'intervallo temporale in cui si presentano alla percezione ed al giudizio. Nell'esperienza vanno mutando gli aspetti attraverso cui la cosa si manifesta: per questo motivo, i frammenti si appoggiano a regole linguistiche, per descrivere il modo in cui le cose, mutando tra di loro, si richiamano l'un l'altra. Esiste quindi la possibilità di trasportare sul piano linguistico la relazionalità che connette le cose, facendo assumere centralità alla nozione di processo. Per il nostro autore, opposte proprietà convergono e divergono sugli stessi soggetti, ma ciò accade secondo una regola ben determinata: va

individuata la fase del processo in cui andiamo osservando il loro mutare, dobbiamo riorganizzarlo ed articolarlo attraverso opposizioni. Ciò ridimensiona, almeno in parte, la centralità della componente linguistica, a favore di quella descrittiva.

Nell'interpretazione dei processi, infatti, lo stesso linguaggio si mostra strumento non sempre adeguato, come mostrano le equivocità presenti nell'espressione linguistica, che designa con la stessa parola arco e vita. Il linguaggio prende pregnanza, quando viene utilizzato per fissare ed individuare i punti di snodo nella processualità che guida le trasformazioni. Si fa così avanti la tematica dell'articolarsi di relazioni strutturali nei processi, che trova un correlato poetico nello stile della formulazione linguistica.

Bisognerà, allora, dar ragione della scansione ritmica, adombrata nel contrapporsi di *μεταπεσόντα* e *πάλιν μεταπεσόντα*, che sembra indicare una trasformazione in cui gli elementi si scambino i ruoli, convergendo gli uni verso gli altri, quasi a porre l'accento su un limite in comune fra vecchio e giovane, vivo e morto e così via.

L'opposizione nel ciclo sembra essere *interna* ad un processo metamorfico per cui vivo e morto sono *allo stesso tempo* riferibili alla stessa cosa. Il contrapporre veglia e sonno assume significato solo se riferito alla vita della coscienza: potremmo avere la sensazione di veglia, essendo nel sogno, oppure, come spesso Eraclito rimprovera al senso comune, comportarci nella veglia da dormienti, presi da noi stessi ed incapaci di volgere uno sguardo attento e partecipe a ciò che ci circonda. Sogno e veglia hanno così un limite in comune, tendono in certo modo l'uno contro l'altra, si trasformano l'uno nell'altra, in grazia della loro polarizzazione. Ciò che è morto può trasformarsi improvvisamente in fonte di vita, e ciò che risulta vecchio, può ritornare giovane, suggerendo in altre parole l'idea di una metaforizzazione degli aspetti temporali nell'esperienza dove al paramento quantitativo dell'estensione temporale si contrapponga la dimensione qualitativa del conferimento di senso. Una concezione plastica dell'armonia tiene unito nel ciclo ciò che, a prima vista, va separato: si chiarisce così il ricorso all'espressione *πάλιν*, che significa all'indietro, da capo, e che allude ad una curvatura qua-

litativa che metta in relazione ciò che a prima vista sembra irrilevante sul piano temporale, esprimendo in modo mirabile il torcersi degli elementi in una relazione che vive nella differenziazione reciproca degli opposti.

Vivo e morto si danno contemporaneamente, in quanto sono l'uno la condizione di possibilità dell'altro, come accade per giovane e vecchio: tutte queste proprietà devono giacere nelle stesse cose, per poterle animare attraverso quel balenò degli aspetti, che indica il farsi avanti delle cose negli ambiti d'esperienza. Conosciamo le cose attraverso lo zampillare delle loro proprietà, che mutano regole con il mutare del mondo, e che, al tempo stesso, si ripresentano sempre uguali. Un processo interno ne articola variazione e ripetizione, che non possono esser pensate che in continuo intreccio. Il vivo è così l'orizzonte di provenienza del morto, ed il morto è la transizione verso cui muove il vivo, e lo stesso vale per il limite cui tendono contemporaneamente la transizione fra sogno e veglia, vecchiaia e giovinezza. Così, all'equivalenza dei rapporti, per cui il morto sta al vivo come il sonno sta alla veglia o il vecchio al giovane corrispondono decorsi che si differenziano qualitativamente tra di loro e che impongono lo svilupparsi di una descrittività che ponga in questione non tanto la polarità tra le opposizioni, ma il loro reciproco inerire nel decorso della transizione dall'una all'altra.

Lungi dal negare il principio di non-contraddizione, tutte le coppie hanno complementarità logica, richiamandosi continuamente come poli che non possono separarsi, trovando il loro significato nella contrapposizione reciproca.

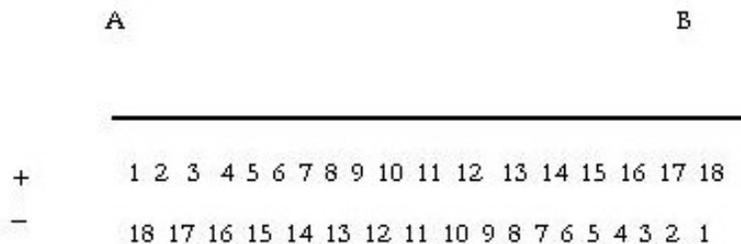
Solo perché siamo stati giovani, possiamo dirci vecchi, l'esser desto ha come punto d'arrivo il sonno, e così nel sonno si percorre una via che ci porta all'esser svegli. Vi è sempre un'unica via, un processo, in cui trovano fondamento le opposizioni.

Riprendiamo allora il frammento Diels - Kranz, 60, che indica una via e due direzioni percorribili in senso opposto, per chiarire la struttura concettuale della transizione:

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡστὴ

*La via in su e la via in giù sono una e la medesima*<sup>47</sup>.

La formulazione del problema proposto da Eraclito presenta una decisa accentuazione del concetto d'identità: la via verso l'alto e quella verso il basso è μία καὶ ὅτι, una e la medesima. Tale identità, tuttavia, vale solo rispetto alla funzione di un unico *movimento* lungo la via, un movimento in cui gli estremi possano scambiarsi, in un'opposizione vettoriale fra limiti e direzionalità. Ponendo l'accento sull'unità del movimento, si suggerisce che l'incamminarsi in un senso neghi implicitamente il cammino in direzione opposta. Se il significato del frammento si riducesse a tale contenuto, non avremmo bisogno del pensiero eracliteo: si tratterebbe di un truismo. Forse il senso del passo è opposto a quanto viene spontaneo pensare: quando Eraclito propone che l'equivalenza fra via verso l'alto e via verso il basso, viene marcata l'esistenza di un *riferimento comune* nelle due direzioni lungo il medesimo segmento. I due percorsi vanno uno contro l'altro, *convergono* quindi su un limite mobile che li contrappone. Spieghiamoci con un esempio. Sul segmento AB è possibile individuare due direzioni, da A verso B e viceversa da B verso A. È evidente che, sul piano vettoriale, le due direzioni si contrappongono. Potremmo così decidere di dare una sorta di *indicizzazione* al movimento di un punto sul segmento, attraverso la semplice costruzione di un sistema di valori numerici crescente ad A a B e decrescente da B ad A.




---

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 18 - 19.

Nello stesso istante, chi salendo si trovi sul punto + 3, si trova anche sul punto - 17. Siamo di fronte ad una mappatura per cui *il punto mobile lungo la linea* può essere identificato grazie ad indici numerici o coordinate che permettano la misurazione di un movimento contro l'altro. Il limite di un percorso, il punto d'arrivo dell'uno coincide con il punto di partenza dell'altro: tali coordinate, per traslazione, divengono l'intero, unico cammino, che si rivela percorso relazionale.

Esiste così tensione dinamica fra opposte modalità di percorrere il segmento, da destra verso sinistra e viceversa. Le coordinate di ogni movimento in un punto sono bivalenti: potrei indicarle con dei numeri mutati di segno, come accade nella figura. Tutto ciò ha pesanti conseguenze logiche: avvalendoci di indici numerici per indicare il movimento lungo il medesimo segmento, potremmo osservare che, al decrescere dell'uno, aumenta l'altro. Le coordinate del movimento si pongono in un circolo per cui, contemporaneamente, si sale e non si sale, si scende e non si scende: ciò significa che, per quanto inconsapevole, chi si muove è sempre catturato da un *doppio* movimento. Se le direzioni opposte lungo il segmento entrano in dialettica con i propri *limiti*, l'avvicinarsi al punto di conclusione del tragitto, ne rincorre continuamente l'inizio. Il fatto che il percorso abbia un limite e possa essere indicizzato ha come naturale prerequisito l'*identità* del segmento stesso, che può farsi carico di direzioni opposte.

Il limite indica quindi la possibile convergenza fra le opposizioni.

Si fa così avanti un'interpretazione del movimento di tipo *prospettico*: nel cammino lungo la medesima via, emerge una processualità che, nel congiungersi delle direzioni opposte correla una sequenza di punti di vista, la cui integrazione ritmica offre l'intero percorso. Proponendo questa impostazione del problema, Eraclito svolge dunque una riflessione sulle *modalità* della nostra esperienza del mondo e sulle forme dei rapporti che ci legano al progressivo stratificarsi della presentazione delle cose.

Sarebbe scorretto interpretare tale approccio, ponendo l'accento solo sul carattere d'instabilità o d'inesistenza dell'esperienza del movimento. Il permanere della via e delle direzioni opposte

che le appartengono indicano, al contrario, la *transitività* dell'esperienza, transitività sottolineata dalla presenza simultanea delle due direzioni lungo le quali inclina il nostro movimento, notevole analogia con il doppio movimento del tetracordo congiunto, in cui il movimento ha senso costruttivo solo nell'opposizione direzionale. Alla stessa impostazione, che sembra aver a cuore soprattutto il *modo* in cui si dipana la nostra esperienza del mondo, si lega il frammento D.K. 49a<sup>48</sup>:

ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ  
ἐμβαίνομεν, εἶμεν τε καὶ οὐκ εἶμεν <sup>49</sup>

*Nello stesso fiume entriamo e non entriamo, siamo e non siamo* <sup>50</sup>.

Le parole ripropongono il tema della relazione fra permanenza e trasformazione nel tempo, che il frammento precedente illuminava dal punto di vista delle coordinate spaziali.

Nel continuo rinnovarsi della corrente delle acque, c'immergiamo e non c'immergiamo nello stesso fiume. Da un certo punto di vista, il fiume è lo stesso, da un altro esso è già mutato: tutto ciò è interno al processo prospettico con cui facciamo esperienza delle cose, siamo e non siamo nel flusso delle acque. L'esperienza si dà secondo modi diversi, legati alla forma in cui noi la intendiamo, come esperienza del *mutamento* o della *ripetizione*. Il fiume rimane lo stesso e si trasforma, e noi con lui, ma anche nel momento in cui cambia il flusso della corrente, rimane il fiume nel quale noi siamo immersi. Come in un gioco di specchi, la nostra permanenza è nell'identità del fiume ma *non* si disperde nel gorgo delle acque che scorrono. L'esperienza ci mette di fronte a parametri che *necessariamente* si modificano e si oppongono tra loro, ma che non si annullano: anche se le acque

---

<sup>48</sup> Charles Kahn mette in dubbio l'autenticità della lettera del frammento, ma non il suo significato. Cfr. Charles Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus* Cambridge University Press, 1979, p. 289.

<sup>49</sup> Heraclit. *Quaest. hom.* 24,5.

<sup>50</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 12 - 13.

trascinate via dalla corrente, mutano in continuazione, continuiamo ad immergerci nello *stesso* fiume.

Mutamento e ripetizione si *integrano*, suggerendo che il carattere delle nostre esperienze si confronta con coordinate opposte che continuamente collassano tra loro. La vera domanda che pone questo frammento è perciò cosa accada a chi entri nel fiume, a chi *esperisca* il mutamento.

La risposta eraclitea si ammanta di suggestioni che alludono al problema della relazione modale: da un certo punto di vista, entriamo nello stesso fiume, da un altro no.

Il problema non sembra esaurirsi nel darsi del flusso e neppure nella forma temporale che ne caratterizza la natura, ma trova la propria radice nell'*atteggiamento* di chi si immerge: anche se nessun istante del tempo si sottrae ad una dialettica, essa non si riduce alla dialettica della corrosione dell'istante, ma diventa significativa solo se la si intende come una *dialettica del conferimento* di senso.

Sospesi fra mutamento e permanenza della sostanza, fra l'identità del fiume ed il perpetuo rinnovarsi delle sue acque, non sprofondiamo nel gioco contrastante delle apparenze, nella posizione di chi afferma che non è possibile entrare neppure una volta nello stesso fiume, ma siamo costretti a prendere atto di questo gioco, in cui permanenza e mutamento si *coappartengono* in modo originario.

Il tema dell'opposizione è quindi connesso, e fin dall'inizio, al *modo* di intendere i suoi dinamismi. Rispetto all'immersione nel fiume abbiamo e non abbiamo limiti: gli istanti che viviamo appartengono tanto alla permanenza che al mutamento, sono momenti di un intero in cui siamo immersi, che si integra e si dissolve continuamente.

Emergono così alcune regole che giocano, malgrado la nostra inconsapevolezza, nel prender forma della immersione nel fiume: esse oscillano fra il ludico ed linguistico, e per poterle indicare, impongono si cominci a sciogliere la trama che avvolge tra loro ripetizione e mutamento.

Il nostro essere nel mondo, il nostro farne esperienza nascono all'interno di una *relazione originaria fra modalità dell'opposizione*, modalità che vanno pazientemente *sbrigliate*, cogliendo la

pienezza del significato del loro rapporto. Ogni istante del flusso temporale appartiene pienamente solo al contrapporsi fra permanenza e mutamento, che hanno pari diritti e sembrano complementari nel loro confliggere. Il tempo dell'esperienza appartiene al flusso quanto alla ripetizione. L'immagine del fiume è perciò *metafora del ritmo*: nel divenire si danno sempre almeno due interpretazioni, due forme di stratificazione del significato. Il pensiero eracliteo assume, da questo punto di vista, valenza tragica, porta quasi la categoria del tragico nell'ontologia.

Nel frammento sull'acqua del mare, essa si presentava come velenosa e salutare al tempo stesso. Potremmo parlare di un'*opposizione nell'unità*, come fa una raffinata interprete eraclitea<sup>51</sup>? In effetti, intraprendere questa via potrebbe condurci ad un pericoloso relativismo: tutte le cose hanno proprietà che si oppongono fra loro ed in ultima analisi dovremmo sempre riferirci solo a contesti specifici parlando di proprietà di un oggetto. Ci troveremo così di fronte ad una via molto povera, che preparerebbe ad un approdo che cela il tema dell'opposizione, perdendo le relazioni interne della processualità che la costituisce.

In realtà, il permanere delle proprietà opposte suggerisce che ogni esperienza, ogni nostro metterci in contatto con oggetti, debba essere visto all'interno di un ciclo, in cui la stessa cosa assume significati diversi, secondo la posizione in cui viene intesa: tutti gli oggetti si offrono a descrizioni che debbono scavarne le possibili stratificazioni di senso, perché l'oggetto svela la sua natura indicando la propria posizione nel ciclo in cui si colloca. Nella ciclicità esistono, dunque, regole, che ci guidano e senso della *localizzazione* dei problemi. Il limitarsi a suggerire contesti interpretativi implica che si veda l'unità dell'oggetto come qualcosa che permane *al di fuori* dell'ambito d'esperienza in cui esso entra e si costituisce. Tale riduzione del problema entra immediatamente in conflitto con l'allargamento del concetto di significato propostoci dall'impostazione filosofica eraclitea, che suggerisce che non ci si confronti solo con cose, ma che si faccia esperienza proprio nell'emergere di *qualità opposte nelle cose*

---

<sup>51</sup> Mary Margareth Mackenzie, « Heraclitus and the art of Paradox », *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Vol. VI, 1988, pp. 1 - 37.

*stesse*. L'opposizione definisce l'alfa e l'omega delle posizioni che l'oggetto può assumere in un processo conoscitivo: il confronto fra opposizioni ci permette di riconoscere *come* una cosa va cambiando.

Nel rimodulare i significati delle opposizioni, ammorbidiamo le differenze fra ciò che sembra opporsi e calchiamo le possibili distinzioni su ciò che sembra uguale. In questo senso, la riflessione filosofica anima il concetto d'identità e differenza, appoggiandosi all'unica cosa che *si conserva e si rinnova* nel quadro del mutamento, ossia la categoria del *significato*.

Allo stesso modo, guardando ai processi relazionali che riposavano dietro all'affermazione secondo cui il vivo e il morto sono la stessa cosa, perché entrano in un ciclo (unità nell'opposizione), non possiamo limitarci a tracciare una processualità, ma dobbiamo *scandirla*, vederne le reciproche implicazioni di vita e di morte, di sogno e di veglia all'interno di processi qualitativi di attribuzione di senso, nel passaggio da uno stato ad un altro.

Possiamo dire, ad esempio, che gli uomini sono vivi sul piano della vita pratica, come i concittadini di Eraclito, ma totalmente morti nella capacità di condurre le proprie vite secondo la legge divina del *λόγος*, oppure che gli uomini possono essere svegli, e contemporaneamente giacere in un sonno profondo rispetto al significato di ciò che li circonda.

In altri termini, non esiste un giudizio modale senza l'idea di una continua stratificazione di senso nell'esperire contesti d'attribuzione di significato: nel divenire si incontra non solo mutamento, transitorietà, semplice trasformazione, ripetizione ma soprattutto stratificazione, profondità, trasformazione scandita in un ciclo: questi elementi fanno capo al *carattere astrattivo*<sup>52</sup> connesso alla ripetizione, che ormai si fa avanti risolutamente.

Tali bivalenze, che trovano il loro radicamento nel concetto d'esperienza, illuminano il modo in cui mortali e immortali si confrontano con l'ambito di vita e morte:

ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν

---

<sup>52</sup> La stessa idea veniva espressa, in termini diversi, nel Corso di Piana (*La Ripetizione*), già richiamato.

ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες <sup>53</sup>.

*Immortali mortali, mortali immortali: viventi la morte di quelli, morenti la vita di questi* <sup>54</sup>.

Nel chiasmo che abbraccia mortali e immortali, il mortale e l'immortale vivono diversamente la medesima esperienza di vita e morte, che li contrappone.

Diano commenta, osservando che:

«Saranno allora gli immortali a vivere la morte dei mortali e i mortali a morire la vita degli immortali: immortali mortali, mortali immortali, viventi(gli immortali) la morte di quelli (dei mortali), morenti(i mortali) la vita di questi (gli immortali)...La vita è sempre vita, sia che la vivano gli dei, sia che la vivano gli uomini. Ma la vita che

si spegne nella morte degli uomini è vissuta nella vita degli dei, e la vita che negli dei non può morire, muore nella morte degli uomini.» <sup>55</sup>.

L'interpretazione è suggestiva, ma non sembra perfettamente a fuoco. Il problema che si pone è *come* vadano intese in questo gioco linguistico vita e morte: se esse si coappartengono originariamente, il rapporto speculare colto dal frammento indica bene che il vero oggetto che muove l'intrecciarsi di vita e morte è la *modalità* della loro relazione per un osservatore.

La categoria del significato preserva l'identità di vita e morte, a condizione che esistano soggetti che possano passare da un'esperienza all'altra. I mortali vivono quotidianamente una sorta di morte legata all'incomprensione del λόγος: in ogni momento siamo vivi e morti mentre gli dei, cui la morte è negata, vivono la morte attraverso gli uomini.

La sfumatura qualitativa del rapporto si riverbera sulla articolazione e l'inclinatura con cui individuiamo le figurazioni

---

<sup>53</sup> Hippol. Refut. IX 10,6 (p.243,16 W.)

<sup>54</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 14 - 15.

<sup>55</sup> *Ivi*, p.129.

nella *durata*: in ogni istante morto e vivo si rincorrono e sono in costante rapporto, per chi vive (gli uomini) e per chi vede morire (gli dei). Esiste un rapporto di reciprocità nell'assistere all'alternarsi di vita e morte, che impone ai mortali di guardare all'immortalità e agli immortali di guardare alla morte, nel complementarizzarsi delle loro esperienze rispetto al significato che esse assumono.

Diano ha ragione nel sottolineare che si tratta della *medesima* vita, per uomini e dei: il richiamo all'identità nell'opposizione è infatti fondamentale, per i motivi che abbiamo già visto. Ma altrettanto importante è la dimensione *espressiva* del conferimento di significato, l'unica in grado di stabilire una relazione fra uomini e dei per quanto riguarda l'esperienza della *morte*, che gli dei possono solo contemplare nella rappresentazione umana.

Ai mortali è negata la vita eterna, agli immortali la morte, essi possono vivere l'interezza dell'arco d'esperienza che lega vita e morte *solo osservandosi*: in altri termini, nessuno può uscire dall'ambito della propria esperienza, se non attraverso lo sguardo dell'altro. Dai due punti di vista, si guarda all'incommensurabilità di vita e morte ed al loro continuo intrecciarsi. Solo che quel limite è percorribile solo dagli uomini, gli dei possono solo vederlo accadere. Ciò che unisce è ciò che separa, e l'essenza dei mortali e dei divini si allontana, in ogni istante, proprio sul piano di questa differenziazione originaria, che incombe sulla natura di entrambi. Su questo piano che gli immortali esistano o meno, è un fatto irrilevante: quello che conta è che esiste un rapporto che permette di illuminare vita e morte nel loro convergere in ogni istante del farsi della nostra esperienza. Mortale e immortale convergono l'uno verso l'altro nel momento in cui si polarizzano sul piano di un significato che li correla. Sono una mobile figurazione del gioco della relazione.

Le sfumature qualitative dell'esperienza individuano fasi e processi nella continuità omogenea del durare del tempo. La dimensione continua deve articolarsi attraverso figurazioni, cogliendone bene il momento sorgivo, spesso segnalato dal trasformarsi delle relazioni oppositive grazie a cui balenano gli aspetti delle cose.

Nella polarità fra mortale e immortale, nessun momento della vita si sottrae all'ombra della morte che l'accompagna: il diverso modo in cui ne fanno esperienza mortali ed immortali indica l'identità di fondo che permea ogni momento dell'esistenza, che trova il proprio fondamento nel significato di una formula che sottolinea un'erosione reciproca. Il significato di vita e morte si costituisce nel compenetrarsi di due livelli d'esperienza opposti, nel coniugarsi della variazione rispetto al modello. Si delinea così un andamento chiaroscurale, e prospettico, che accompagna l'esperienza di vita e morte, e non si lascia cogliere che nel momento della relazione.

Al tema di un prospettivismo, che prende colorature fenomenologiche, sembra alludere anche il frammento 3 Diels - Kranz:

(ἡλίουᾶᾶ...) εὔρος ποδὸς ἀνθρωπέου<sup>56</sup>

La larghezza (del Sole) è (la lunghezza di) un piede umano<sup>57</sup>.

Vi è sempre profondo imbarazzo di fronte a questo passo: Marcovich cita varie testimonianze e si dice persuaso che Eraclito «considerasse *davvero* il sole largo quanto un piede umano<sup>58</sup>», e che il richiamo al tema degli inganni legati al mondo delle apparenze<sup>59</sup>, cui altri studiosi si richiamano, vada messo tra parentesi. Vi è, forse, troppa precipitazione in questo modo di presentare il problema.

L'affermazione di Marcovich (e quella di Eraclito) assumono significato solo in un appropriato contesto interpretativo, o si rischia una totale incomprendibilità del passo. Eraclito, che, come qualunque persona di senno, non può ritenere il sole grande come un piede o come un bacile, a meno che non venga menomato, da qualche grave malattia, del senso della profondità di cam-

<sup>56</sup> Aet II 21 (*Dox.*351 sq.)

<sup>57</sup> Eraclito. *Frammenti*, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Marcovich, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp 218 - 219 [Da ora, Eraclito - Marcovich].

<sup>58</sup> Ivi, p. 219

<sup>59</sup> Sul tema, vedi M. Burneyatt, «Conflicting Appareances», *Proceedings of the British Academy*, LXV, 1979, pp.69 - 111.

po. Questo è pacifico ed è ben chiarito dalle osservazioni introduttive dello stesso Marcovich, che osserva che tutte le σκάρφα<sup>60</sup> dei corpi celesti siano da Eraclito viste come «di eguali dimensioni, piccoli bacili dell'ampiezza di un piede umano che servono come *foci* per l'accensione della esalazione calda che si è raccolta al loro interno<sup>61</sup>». Il problema è vedere a cosa vada riportata tale concezione, in cui un'interpretazione poetica della volta celeste, si mescola ad una riflessione cosmologica sulla natura ignea della costituzione degli astri.

Il movimento del Sole lungo l'orizzonte ce lo presenta mentre si trasforma, si avvicina o si allontana, e varia di dimensione, passando da quella di un punto luminoso a quella del bacile, se vogliamo prendere per buona l'altra interpretazione tradizionale del frammento, che ci dice che la grandezza del sole è quella del bacile per i piedi, una dimensione di notevole *ampiezza*, nel movimento prospettico che il sole compie rispetto ad un osservatore che ne contempi le trasformazioni, come potrebbe fare un marinaio che ne osserva le trasformazioni durante la navigazione.

L'aspetto più interessante è quindi che esista una *misura nella trasformazione* della grandezza del sole, legata alla vicinanza o alla lontananza della sua posizione rispetto all'osservatore.

Vi sarebbe misura nella trasformazione, anche se essa fosse sottoposta all'inganno: il decorso d'esperienza che guida le modificazioni dell'ampiezza del disco solare rispetto all'osservatore non si riduce ad un caos, ma, grazie alla ripetizione, dà forma ad un processo che si articola con *gradualità*, come mostra bene il riferimento al concetto all'idea dell'iterarsi nella misura, presente nel termine εὔρος, che significa ampiezza, e che Omero già usa in senso tecnico<sup>62</sup>.

Nel cambiamento o nell'apparenza esiste un limite, una misura, un ordine in cui si dispongono le apparenze, per cui il Sole ora è grande come un piede, ora come un punto, ma è costretto a mutare entro dei limiti, limiti di quel processo in cui noi lo os-

---

<sup>60</sup> Anche quest'espressione ci riporta ad un ambito tecnico: σκάρφη significa cosa scavata ad arte, catino, conca, bacino e dà in pieno il senso poetico, ed immaginativo, della ricostruzione eraclitea della volta celeste.

<sup>61</sup> Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 215.

<sup>62</sup> *Odissea*, XI, v. 312.

serviamo mutare di grandezza. La grandezza del piede è quindi *punto d'arrivo* di un processo, e non la semplice enunciazione di una proprietà. Solo all'interno di questo processo, ritroviamo l'idea di Marcovich di una regolarità delle trasformazioni, legata al mantenimento della misura.

Cominciamo a trarre alcune conclusioni dalla nostra lettura dei frammenti.

Su un primo livello, il modo con cui il pensiero eracliteo scava nelle opposizioni all'interno di relazioni d'identità (una è la via, comune l'inizio e la fine del cerchio, uno il movimento della vite, per non citare che alcuni dei frammenti che dovremo commentare, oltre a quelli letti), ci porta a dire che quelle formulazioni danno l'impressione di venir modellate sullo stile di un oracolo, ove l'ambiguità della formulazione (dalla posizione delle parole alla punteggiatura) permette allo stesso detto di suggerire significati opposti.

L'insistenza con cui questo gioco si ripete, sembra suggerire però suggerire che, ad un livello più profondo, la sottolineatura della contraddittorietà sia solo un *metodo* per sollecitare il lavoro interpretativo, imponendo una lettura obliqua delle opposizioni: la formulazione linguistica dei passi che abbiamo commentato sembra farsi carico soprattutto sulla molteplicità del modo d'intendere gli oggetti, ma questa polivalenza va filtrata attraverso regole, non si esaurisce nel modo di porsi di fronte ad essa.

La pregnanza della categoria d'identità preserva l'oggetto dal logoramento della dispersività, e mette in luce spessori di senso, forme di stratificazione, che ne facilitano il coglimento, mediante *giochi linguistici* evoluti, che stemperano ed illuminano le opposizioni, mettendoci di fronte a regole che le sciolgono e le interpretano. Le polarità si mettono così in movimento, rispetto all'unicità dell'oggetto esperito ed ai molteplici modi di farne esperienza.

Ogni oggetto, per essere definito in modo conforme alla sua natura, si deve presentare come oggetto in grado di sostenere contemporaneamente forme di predicazione che delineano contesti che confliggano fra loro. La profondità dell'oggetto è interna al suo modo di darsi, e in questo modo di darsi giace la radice della sua identità, che è *identità nel mutamento*.

Non vi è posto per alcuna forma di sviluppo scettico dell'argomentazione, e tali aspetti si fanno più consistenti rispetto alle tematiche del sacro: le componenti sapienziali, presenti nel pensiero eracliteo e variamente valorizzate secondo differenti prospettive interpretative<sup>63</sup>, rimangono un terreno esterno all'ambito della nostra ricerca.

Le proprietà ci colpiscono, nel loro trasformarsi. I modi con cui le cose e le situazioni ci coinvolgono e ci attraggono, trovano, secondo Eraclito, il loro fondamento nel terreno del nascosto, di una natura che, agendo, ama ritrarsi.

Nella dialettica fra identità della cosa, e molteplicità delle sue manifestazioni, il riferimento al nascosto sembra suggerire che esso ricada dalla parte del significato che dobbiamo attribuire all'esperienza.

Le cose sostengono determinazioni contraddittorie: la capacità delle cose di trattenerci presso di loro, senza diventare immediatamente trasparenti, ma esibendo un'*opacità* in grado di sollecitare una discussione sul significato dell'esperienza e dei limiti dell'uomo, è manifestazione di un principio che opera nascondendosi (φύσις). La tematica del nascosto ci invita al conferimento di significato nel momento in cui la natura, ritraendosi, ci lascia di fronte allo spettacolo del mondo.

Il nascosto non sta dunque aldilà dell'esperienza: esso è tutto interno al significato dell'esperienza stessa, e si rivela nel pa-

---

<sup>63</sup> L'indagine di due autori come Giorgio Colli o Martin L. West, ha individuato, sotto prospettive assai diverse, nel nucleo religioso e sapienziale la via d'accesso alla filosofia eraclitea. I risultati delle loro interessanti interpretazioni conducono a ridimensionare la centralità della nozione di λόγος, proprio nell'accezione quantitativa che il termine λόγος, connesso alla tematica dei μέτρα, assume nel filosofo d'Efeso, legando la nozione di logos dell'anima alla misurazione quantitativa dei πείρατα della sua profondità (Cfr. Martin L. West, *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford, Oxford University Press, 1971). Colli, al contrario, tende a riportare la filosofia eraclitea all'interno delle maglie strette di un pathos del nascosto, in un'affascinante riproposizione dell'aspetto esoterico della conoscenza, che va inteso come impossibilità della ragione di sciogliere i nodi della trama di un divenire inafferrabile, in cui il fiume, ad esempio assume quasi lo statuto di sensazione fuggevole che si rinnova puntualmente. (Giorgio Colli, *La sapienza greca, III, Eraclito*, Milano, Adelphi, 1993).

ziente lavoro di ricucitura delle opposizioni. Il significato oscilla secondo il modo con cui entriamo nelle opposizioni e sappiamo decifrarne le relazioni, rispetto alla stabilità della cosa.

Agli uomini il compito di accettare il dinamismo di queste bivalenze, già avvertito dal pitagorismo e l'esercizio di un continuo cimento di comprensione. I temi che appartengono al contesto modale, ossia alla domanda attorno a *come* accadono le cose, sono ben adombrati nel primo frammento con cui si apriva il libro eracliteo. Ma tutto questo discorso si sfalderebbe su se stesso, se non vi fossero regole, dominate dall'articolarsi delle opposizioni, che siano interne al processo attraverso cui la cosa ci si presenta. Il tema dell'intendere è correlato al problema delle regole grammaticali attraverso le proprietà articolano la forma dell'oggetto sul piano ontologico.

### § 5. Interpretazione del frammento D.K.1: il nascosto e le modalità conoscitive

Τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐέοντος αἰ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκούσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον ἵ γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπείροισιν εἰκόσασιν, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγέῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει ἱ τὸς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λαυθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν, ὅκωσπερ ὁκόσα εὔδοντες ἐπιλαυθάνονται<sup>64</sup>.

*Non intendono gli uomini questo Discorso che è sempre né prima di udirlo né quando una volta lo hanno udito, e per quanto le cose si producano tutte seguendo questo Discorso, è come se non ne avessero alcuna esperienza, essi che di parole e di opere fanno pure esperienza, identiche a quelle che io espongo distinguendo secondo la sua natura ogni cosa e mostrando come è: ma agli uomini sfugge quello che fanno da svegli, e di quanto fanno dormendo non hanno alcun ricordo<sup>65</sup>.*

Il tono del frammento che apre l'opera, sollecita drammaticamente il tema epistemologico: lo stile è provocatorio, Eraclito sembra non voler offrire appigli al lettore, ma, quasi a sollecitarne la ricettività, dipinge una situazione di profondo *smarrimento*, in cui gli uomini si trascinano in un mondo dal carattere puntiforme. Incapaci di dar senso alla loro esperienza, non sanno trattenere nulla, la molteplicità dell'esperienza gli impedisce di individuarne il principio esplicativo.

Il discorso eracliteo ha la potenza di una vampata: irrompe ed illumina improvvisamente l'ambito dell'esperire umano, resti-

---

<sup>64</sup> Sext, *Emp, adv. math.*, VII 132; Hippol. *Refut.* IX, 9,I (P.245,15 W.); Clem. *Strom.* V 117,7 (II, p.401 St); Euseb. *Praep. ev.*XI 19,1 (II, p.45 M.); Aristot. *Rhet.* 1407 b, 16 - 7. Secondo la testimonianza di Aristotele e quella di Sesto Empirico il frammento apriva il libro eracliteo.

<sup>65</sup> Cfr. Eraclito, *op. cit.*, pp. 8 - 9.

tuendogli senso. Le prime parole del testo si collocano così tra la potenza della visione e la dimensione del metodo.

Il carattere programmatico del registro scelto sembra sottolineare, infatti, la separatezza di Eraclito rispetto a ciò che lo circonda, rievocando i contorni tragici della figura di Cassandra: egli possiede un λόγος, un discorso, in grado di restituire pregnanza al mondo d'ombre che circonda gli uomini.

Egli sa che le cose si producono in conformità a quanto quel discorso dice, o meglio, secondo le situazioni che il discorso *descrive*, scegliendo casi notevoli nel caos di immagini che circondano gli uomini.

Ma sa anche di essere solo un *tramite* per arrivare alla verità. Infatti, lo stesso discorso non sarà compreso, né prima, né dopo essere stato ascoltato. Anche dopo averlo udito, gli uomini rischiano di non saper decifrare ciò che è esibito: c'è qualcosa che a loro è vicino, ma che rimane nascosto, mentre Eraclito lo vede ma non può limitarsi ad enunciarlo.

Le ambiguità stilistiche eraclitee sembrano trovare un rispecchiamento nel carattere irrisolto dell'esperienza umana del mondo. Gli uomini si mettono continuamente alla prova (πειρώμενοι) con parole e opere (καὶ ἐπέων καὶ ἔργων, Eraclito propone una formula che discende dall'epica), ma proprio in questa dimensione essenziale, si rivelano inesperti, incapaci di leggere i limiti reciproci nelle relazioni che legano le cose (ἄπειροι - πειρώμενοι<sup>66</sup>). L'uso della formula ἔπεα καὶ ἔργα, come mostra Dilcher<sup>67</sup>, vuol designare la totalità dell'esperienza umana, l'intero ambito del comportamento umano, secondo Reinhardt. Solo Eraclito sembra non esser toccato da questa deprimente miopia.

Se agli uomini sfugge qualcosa di essenziale, che entra continuamente nella loro vita, ma che non sanno riconoscere, gli aspetti del nascosto, del non visibile sono intimamente fusi nella vita quotidiana. Il tema dell'*incipit* sta trasformandosi nella delimitazione qualitativa di due livelli d'esperienza, tragicamente compenetrati l'uno nell'altro.

---

<sup>66</sup> Cfr. Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p.8.

<sup>67</sup> Cfr. Roman Dilcher, *Studies in Heraclitus*, Georg Olms Verlag, Zürich - New York, 1995, p. 17.

D'altra parte, vi è un λόγος che permette di indagare in modo capillare (διαιρέω) la natura di ogni cosa. Il verbo διαιρέω indica l'atto del dividere, dello spezzare in parti e, in senso traslato, il risolvere qualcosa nei suoi elementi.

Il λόγος che Eraclito fa ascoltare sarebbe in grado di spiegare *come* ogni singola cosa *si innervi* nella trama della natura: mostra ed analizza le forme di ἁρμονία che legano cose ed eventi nel mondo della natura.

L'essenza del discorso consiste nel chiarire un rapporto (λόγος) tutto-parti che agli uomini si manifesta come semplice disgregazione o come aggregato indecifrabile. È importante notare come in questo modo l'idea di massima chiarezza sia immediatamente associata al tema del nascosto.

Luce ed ombra sono componenti essenziali del rapporto che lega uomini e λόγος: si tratta di imparare ad uscire dalla penombra, dove nulla è determinato con chiarezza. Il λόγος individua leggi o regole che, come una trama sottile e non visibile tengono assieme la dimensione oppositiva su cui gli uomini galleggiano nella vita di tutti i giorni, ognuno per conto proprio.

Il percorso del lettore sarà *individuale*: egli dovrà sottoporsi a cimenti di comprensione che ne educino l'intendere, il modo di guardare al significato delle cose, in un tragitto che tocca contemporaneamente le sfere dell'etico e dell'epistemico. In termini moderni, diremmo che alla visione dovrà accompagnarsi un metodo d'analisi, che porti dall'individuale al comune.

In un altro frammento, Eraclito spiega che il mondo è un cosmo (D.K. 30), qualcosa dotato di un ordine gerarchizzato e scomponibile nei suoi componenti. Nell'analisi va aprendosi un vuoto, una lacuna che complica il quadro in cui opera il filosofo: come spiegare agli uomini il modo in cui l'ordine tiene assieme le cose?

Il nodo va sciolto guardando in direzione della coincidenza fra opposti: un mondo dotato d'ordine è tenuto assieme da una tensione che avvicina e allontana le cose *nel costituirsi della relazione che le oppone*.

Se alla struttura ordinata del cosmo corrispondono quelle possibilità descrittive offerte da διαιρέω che illumina il modo in cui le cose sono tenute assieme, e permette di mettere a fuoco

l'architettura in cui esse si dispongono, il tema della ricerca dell'armonia nelle opposizioni dovrà dar ragione della scansione, dell'articolazione ritmica con cui emergono nei processi d'esperienza.

Esiste un *ritmo dell'opposizione*, che va portato in evidenza, per dar ragione della strutturazione stessa dei processi d'esperienza, uscendo dalla dimensione dell'oblio (λήθη), che segna il nostro modo di rapportarci al mondo.

Al termine λόγος viene così attribuita un'ampiezza che non va ridotta all'ambito dell'oralità: dietro all'aspetto comunicativo (il discorso va *ascoltato*, ἀκούω, risuona anche nella lettura del libro antico grazie alla voce), si nasconde il tema dell'analisi. L'aspetto pregnante del λόγος sembra nascondere una possibilità *descrittiva*, la cui adeguatezza fa presa nell'atteggiamento di chi ascolta, sulla sua capacità di comprendere ascoltando e farsi carico in prima persona del problema proposto, come in una struttura dialogica sotterranea.

La stretta relazione che nel frammento lega il λόγος alla potenza esplicativa di διαίρέω sembra dunque suggerire un *elogio della vita filosofica*, rilevandone il carattere di difficoltà, nella necessità di ricostruire dei rapporti d'ordine andati perduti.

Nell'analizzare il concetto di λόγος, dobbiamo porre attenzione ai giochi di parole con λήθη e con la forma media di ἐπιλανθάνω<sup>68</sup>. I giochi legati alle polivalenze dei termini hanno lo scopo di sottolineare quanto il livello del nascosto e del dimenticare entrino *continuamente* nell'ambito del quotidiano, terreno che nel discorso eracliteo sembra essersi trasformato in una trappola, piena di insidie. Al tempo stesso, non dobbiamo pensare che Eraclito proponga un misterioso mondo al di fuori dell'esperien-

---

<sup>68</sup> Sul significato di λανθάνειν, cfr. ancora il testo di Dilcher, p. 19. Anche ἐπιλανθάνομαι, dimentico, mi scordo, trascurato, è un verbo che ha riferimento alla dimensione del quotidiano, dell'immediato contesto d'esperienza. Riprendendo un'immagine che ci riporta nell'ambito omerico, ricordiamo che quando Odisseo (*Od.* 5, 324) finisce in mezzo ad una tempesta, che gli capovolge l'imbarcazione costruita con tanta perizia, egli non se ne dimentica (non perde la testa, tiene la presa sull'utensile) (ἀλλ' οὐδ' ὡς σχεδίδης ἐπελήθετο), ed emerso dai flutti, vi si appoggia per continuare a galleggiare fino alla costa di Scheria.

za. La stessa scelta terminologica lo esclude. La dimensione del λήθη, dell'oblio, è liminare a quella della vita, come abbiamo già visto in uno dei primi frammenti commentati: l'uscita dal λήθη contraddistingue, in Omero, il risvegliarsi dal sogno, o la via al regno delle ombre. Eraclito va delineando un mutamento d'atteggiamento nei confronti di ciò che ci circonda. Il verbo λανθάνω<sup>69</sup> indica, infatti, l'atto del nascondersi o del dimenticare nel senso più quotidiano ed abitudinario del termine: si tratta di qualcosa di ordinario, che sfugge alla nostra vista o al nostro ricordo, non di un irraggiungibile, posto *al di fuori* del quadro della nostra esperienza.

La finezza linguistica di Eraclito mostra così che il terreno incerto su cui ci muoviamo è determinato dal mancato riconoscimento di qualcosa di più profondo, che ha stretta inerenza a ciò che conosciamo. In altre parole, non riusciamo a vedere quello che abbiamo sotto gli occhi, non cogliamo il senso di quello che va raffigurandosi sotto al nostro sguardo.

Il mondo ci si offre in un rapporto di profonda *sfasatura*: il nostro modo di pensare non riconosce i limiti delle cose, conquista e non conquista una focalizzazione del piano dell'esperienza. Lo dice bene il frammento Diels - Kranz 17:

οὐ γάρ φρονέουσι τοιαῦτα πολλοί, ὅκόσοι  
ἐγκυρεῦσιν οὐδὲ μαθόντες γινώσκουσιν ἑωυτοῖσι δὲ  
δοκέουσι<sup>70</sup>.

*Non le pensano queste cose quelli che se le trovano davanti, e sono molti, né quando ne hanno udito parlare le conoscono, anche se essi questo lo credono*<sup>71</sup>.

Il testo presenta una parodia di versi di Archiloco e di Esiodo, un gesto che mostra bene la consapevolezza critica di Eraclito rispetto alla tradizione che lo precede. Omero Archiloco, Esiodo, Pitagora sono maschere di una cultura manchevole, immagi-

---

<sup>69</sup> Roman Dilcher, *op. cit.*, p. 19.

<sup>70</sup> Clem. Strom, II, 81

<sup>71</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 8 -9.

ni di una tradizione che ancora non ha imparato a pensare, che si rapporta in modo ingenuo alla natura, che accumula conoscenze, senza ancora saperle filtrare. In questo caso viene rivendicata una mancata *dialettica* del rapporto che lega lo schiarirsi delle tenebrosità del mondo alla coscienza: quando incontriamo qualcosa, non riusciamo né a pensarlo, né a riconoscerlo. Il mondo dell'esperienza lasciatoci dalla tradizione è qualcosa in cui *ci si dibatte*. Il verbo φρονέω, usato in forma transitiva, indica l'attività della coscienza in senso generale, con particolare riferimento all'atto del pensare, dell'avere in mente, dell'intendere, del meditare, del sentire. La scelta di un termine che indichi le correlazioni fra mondo e coscienza nel senso più ampio possibile, è di non poco conto e sottolinea che vi è *inadeguatezza* di fronte alle cose che ci stanno sotto gli occhi: anche quando venga ristretto l'ambito delle conoscenze ad oggetti specifici (γιγνώσκειν), anche quando ci si rivolga ad un patrimonio conoscitivo più consolidato (οὐδὲ μαθόντες γινώσκουσιν), si rimane incapaci di intendere.

Esiste, infine, un ultimo aspetto del problema: l'esperienza con la comprensione deve essere diretta, in prima persona. Il conflitto fra ciò che si dovrebbe pensare e capire (φρονέουσι) e ciò che in realtà si crede (δοκέουσι), riporta alla contrapposizione fra ἄπειροι e περῶμενοι, che incontriamo in apertura del libro, e suggerisce una riflessione sulla centralità del concetto di limite (πέρας): la mancanza di un limite interno sembra coincidere con l'incapacità di riportare gli aspetti contraddittori dell'esperienza in un ambito *chiuso*<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Abbiamo già osservato che l'armonia degli opposti, pur non prestandosi ad essere sussunta in un unico schema logico, si affida spesso ad una dialettica immaginativa, che percorre le sequenze oppositive, cercando continuamente di trovarne l'interno punto di contatto. Il vivo e il morto o la stessa cosa solo se trapassano l'uno nell'altro, e quindi se si limitano reciprocamente nella stessa cosa: essi convergono e divergono rispetto al medesimo soggetto. L'acqua presenta proprietà opposte rispetto a come viene esperita, alla forma di vita di chi ne fa esperienza. Giorno e notte sono la stessa cosa perché partecipano come fasi ad un processo unitario che è lo scorrere di una giornata. Dovunque vi sia correlazione, vi è un limite che va colto: esso indica il modo in cui proprietà opposte si richiamano nello stesso soggetto o la

In un enigmatico frammento, Eraclito ci dice che la  $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$  degli uomini, principio vitale che coincide in parte con l'anima, in parte con l'attività gnoseologica, non ha limiti. E non ha limiti grazie al  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ . Dobbiamo allora capire meglio come si pone il rapporto fra limite dell'esperienza umana ed illimitatezza della  $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ .

Anche se il nascosto è dappertutto e si diffonde come una nebbia su ogni azione, vi deve essere un modo per coprire quella lacuna e comunicare come uscire dall'oscurità. Qualcosa deve quindi mutare nel concepire il concetto di limite all'interno di quel mondo d'opposizioni, che tiene in scacco gli uomini. L'anima non ha limiti: essa deve continuare a cercarli nel mondo dell'esperienza, ponendo gli uomini nella condizione di dover pensare per acquisire il significato autentico della propria esistenza. Lo strumento per sviluppare tale ricerca è il  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , discorso conforme ad una descrizione del mondo, che non si lascia intrappolare dalle apparenze, e coglie lo schema ludico che giace dietro alle opposizioni.

---

forma che mette in relazione soggetti in opposizione. Le opposizioni hanno senso in presenza di un limite verso cui convergano.

## § 6. Forme del λόγος

Abbiamo spesso accennato al concetto di λόγος, senza specificarne univocamente il significato. Nella formulazione del pensiero eracliteo, il termine sembra segnato da profonde polivalenze, come in un gioco che ci segnali differenti contesti d'uso che amplificano le possibilità significative di un'espressione.

Il lemma λόγος significa originariamente racconto, storia inventata, ma l'ambito dei suoi significati si estende ben aldilà dell'orizzonte narrativo. Il lemma si collega al verbo λέγειν<sup>73</sup>, che indica l'atto di scegliere, operazione complessa che mette in gioco il raccogliere, l'adunare, l'enumerare: operazioni che hanno a che fare con la scelta dei materiali, la costruzione e l'articolazione di un intero, sottoposto a misura ed organizzato nelle sue parti. Dalla traslazione di tale significato, si arriva a quell'accezione del termine che nei poemi omerici indica il raccontare. Esiste poi una valenza legata al rapporto fra linguaggio e pensiero: λόγος significa allora espressione verbale di un pensiero, opinione. In ambito pitagorico il termine indica il calcolo, la proporzione, il rapporto: si tratta di un uso tecnico del termine, adombrato anche nei frammenti eraclitei (Diels - Kranz, 31 b), ove l'elemento comune si lega all'atto di scegliere qualcosa e trattenerlo, come fanno appunto la proporzione, il calcolo o il racconto. Si tratta così di un'accezione che punta all'individuazione di forme esplicative, che sottintendano unità da articolare e su cui effettuare gerarchizzazioni.

Nella traduzione che abbiamo presentato, Diano rende λόγος con l'espressione *discorso*: scelta che ha molti pregi, eliminando il rischio di un'interpretazione in cui il λόγος assuma immediatamente consistenza ontologica, identificandosi immediatamente con il principio di realtà e con il concetto di verità. In tal modo si libera l'interpretazione eraclitea da incrostazioni che hanno preso consistenza fin dalla lettura stoica dei frammenti. D'altra parte, sappiamo che in greco con il verbo λέγειν si indica anche

---

<sup>73</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 90 - 91.

l'averne un'opinione ed il pensare, fondendo così l'attività intellettuale del pensiero con la sua formulazione linguistica.

È comunque arduo accettare sino in fondo le conseguenze tratte dalla decisione di Diano che, commentando la propria scelta terminologica, si spinge ad osservare che l'armonia invisibile in grado di stringere i contrari si coglierebbe

«non con il nous, ma col logos, cioè col discorso, il quale, in quanto è discorso, non si ferma in nessuna parola, ma passa dall'una all'altra, ed è sempre in tutte e in ciascuna, e le unifica in qualcosa che si lascia ridurre allo spazio e si muove col tempo.»<sup>74</sup>

Sembra che Diano abbia fuso assieme due livelli distinti del problema. Infatti, alla lettura dei frammenti emerge certamente una capacità magistrale di rendere, attraverso il ritmo, la ripetizione, l'articolazione sintattica, la scelta terminologica il darsi di mondo, oggetti, modificazioni e delle intelaiature logiche che li stringono fra loro. Se è vero, quindi, che un riferimento diretto al nous va inserito in una cornice appropriata, che si confronti con il tema della componente linguistica, dobbiamo notare che l'impostazione proposta sembra trasformare surrettiziamente il dinamismo del funzionamento del modello linguistico del discorso, inteso anche come struttura sintattico-grammaticale, in una metafora di tipo cosmologico: Eraclito guarderebbe al reale, interpretandolo prevalentemente come una struttura linguistica, che troverebbe il proprio modello solo nella sintassi del discorso stesso che trattiene e coordina tanto le parole, come le cose dette.

Ora, se abbiamo già notato che il mondo eracliteo ha struttura interpretabile linguisticamente e che molti frammenti si basano su inquietanti giochi di parole, - atteggiamenti che mostrano una grande sensibilità al linguaggio e ai suoi enigmi, oltre ad uno straordinario talento per la formulazione linguistica- non siamo altrettanto persuasi che tutto il λόγος eracliteo possa ridursi ad un discorso e che la sua cosmologia debba essere pensata attraverso la centralità della categoria logico - linguistica. Infatti, se

---

<sup>74</sup> Carlo Diano, *Il concetto della Storia nella filosofia dei Greci*, Grande Antologia Filosofica, II, Milano, 1955. Cfr. anche Eraclito, op. cit., p. 107. Ciò è coerente con l'interpretazione offerta da Diano del principio di non contraddizione parmenideo come contrapposizione fra discorsi dimostrativi.

il discorso ha capacità logiche, è perché esso è in grado di descrivere un mondo dominato da opposizioni, che polarizzano, puntellano la dimensione del divenire attraverso l'esibizione della sua logica interna. Per lo stesso motivo, se l'essenza della discorsività consiste nel *collegare* le cose (e qui torna, circolarmente, la tematica dell'armonia), il modello del collegamento non dovrebbe giacere necessariamente *all'interno* del discorso stesso.

Ci sembra più pregnante osservare che un discorso che polarizza il mondo in opposizioni che vanno messe in movimento, guardi ad una sostanziale identità grammaticale fra farsi delle relazioni logiche che guidano il mondo e l'individuazione delle regole che modellano il linguaggio. La grammatica del linguaggio è un rispecchiamento delle regole che articolano il manifestarsi della natura. Mondo e farsi dell'esperienza si intrecciano nella stessa trama solo perché obbediscono ad un percorso di regole che ne articolano il significato. Il  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  si stabilizza e diventa significante rispetto al mondo che porta ad evidenza. Il discorso eracliteo è così discorso *sul* mondo, discorso che mette alla prova le proprie capacità descrittive nei continui ingorghi di senso prodotti dal conflitto fra opposizioni che prendono consistenza rispetto *all'identità di un oggetto* ed all'articolarsi dei suoi momenti. L'identità deve quindi confrontarsi con un *osservatore*, che ne colga il variare attraverso opposizioni, attraverso le regole che nel muoversi dei rapporti fra opposizioni e limiti, sigillino significati e contesti descrittivi.

Nel termine  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  vediamo così riverberarsi una molteplicità di significati: raccontare una storia, vera o falsa, descrivere, tenere insieme, ricercare un rapporto, formulare un'opinione. Tali valenze operano *insieme*, quasi a suggerire la presenza delle stratificazioni di senso che si nascondono dietro alla natura: la natura *va descritta*, interpretata secondo uno sguardo educato dal  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , uno sguardo che sappia scegliere situazioni notevoli in cui le ambivalenze della natura si risolvano all'interno dell'elaborazione della categoria del *significato*. Lo sguardo sulla realtà è uno sguardo dalle angolature oblique, apollinee. Il gioco linguistico è lo strumento che fa esplodere la concettualità filosofica su più piani, dando singolare accentuazione al fatto che le opposizioni possono essere ridotte ad uno, avere un rapporto che un intero che le supe-

ra e le abbraccia, solo se si riesce a decifrare il livello d'esperienza in cui si collocano. In altri termini, il vettore eracliteo esce dal linguaggio, si volge ai molto modi in cui il mondo si presenta allo spettatore.

Eraclito costruisce così una nozione di *veridicità* del discorso che si appoggia al modo in cui va inteso che tutte le cose del mondo accadono conformemente a quanto il discorso descrive.

La logica eraclitea trova quindi il suo modello nel mondo della natura e nell'ambito della modalità del giudizio. E l'analogia con il principio cosmologico del fuoco è immediatamente sottolineata, nel frammento che stiamo commentando dalla ambigua posizione di ἀεὶ tra ἐόντος e ἀξύνετοι.

Nella *Retorica*<sup>75</sup> Aristotele mette in rilievo l'insolita posizione di ἀεὶ, e osserva che non si sa se vada con quello che lo precede o con quello che lo segue. Diano lo attribuisce ad ἐόντος, e traduce con l'espressione *Discorso che è sempre*. È possibile pensare che nel gioco di specchi che contrappone il vero, ossia ciò che è comune e che non viene mai colto, all'opinione privata degli uomini, che proprio gli uomini siano ἄ - ξύνετοι, ossia sordi e lontani da ciò che è comune (ξυνός, κοινός) ossia il λόγος come strumento descrittivo.

Nell'ambigua posizione di ἀεὶ cogliamo così un riferimento al fuoco<sup>76</sup>, al πῦρ ἀείζων. Si tratta di un'obliquità tipica di un linguaggio oracolare, in analogia con un atteggiamento apollineo, che porta a sfidare lo stesso costrutto della lingua<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> *Rhet*, III, 5, 1407,b 11

<sup>76</sup> Nella stessa direzione, ma per vie diverse, si muove Joel Wilcox, che, sulla scorta di Kirk, nel suo *The origins of epistemology in early greek thought. A study of Psyche and Logos in Heraclitus*, Edwin Mellen Press, Lewinston, N.Y., 1994, pp. 70 e sgg., vede nelle relazioni fra logos e fuoco l'idea di una presenza universale del principio: il fuoco si muove secondo la legge che il logos descrive.

<sup>77</sup> Cfr. Eraclito, *op. cit.*, p. 104. Diano rileva che il legame fra ἐόντος e ἀεὶ trova fondamento sul piano grammaticale, mentre nella lingua greca non esistono costruzioni che permettano di riferirlo ad ἀξύνετοι. Anche se le cose stessero così, non si comprenderebbero i dubbi di Aristotele, che certamente la grammatica greca la conosceva bene: evidentemente Eraclito sta giocando con i costrutti della lingua per suggerire un'ambiguità che pone i termini in relazione di parallelismo.

Cerchiamo di chiarire questa relazione, già sottolineata da Wilcox. Nel frammento D. K. 30 leggiamo che

κόσμον τόνδε τόν αὐτόν ἀπάντων οὔτε τις θεῶν  
οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἔην αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ  
ἔσται, πῦρ αἰείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ  
ἀποσβεννύμενον μέτρα <sup>78</sup>.

*Questo cosmo né alcuno degli dei lo fece né alcuno degli uomini, ma fu sempre ed è e sarà, fuoco di eterna vita, che si accende con misura e si spegne con misura.*<sup>79</sup>

Il mondo è un κόσμον, struttura dotata d'ordine, secondo la concezione pitagorica, ossia un ordinamento che è, come suggerisce Marcovich<sup>80</sup>, *riconoscibile per tutti*. Non vi è quindi posto per una visione privata del mondo, qual è quella di coloro che si dibattono nella palude della δόξα. Nel cosmo eracliteo mutamento e misura s'inseguono incessantemente: il fuoco che si accende e si spegne con misura, secondo proporzioni che si mantengono costanti (μέτρα è accusativo interno), pur rinnovandosi continuamente.

Si tratta di un mondo sospeso fra evento e ripetizione, come accade per la condizione degli uomini rispetto al limite. Nella bivalenza che permette al fuoco di rinnovarsi con misura, si fa avvertire una visione paradossale dell'armonia, in cui evento e schema continuano ad inseguirsi. Il discorso, struttura processuale e discorsiva, è eterno come lo è il fuoco. Esiste quindi un parallelismo, in cui il λόγος, alla cui natura pertiene la proporzione, rispecchia e descrive i comportamenti del fuoco.

Il significato narrativo del discorso trova profonda analogia funzionale nella *natura* del fuoco, visto come il processo che unisce e separa tutte le cose. Wilcox si spinge forse troppo in là, proponendo la distinzione fra fuoco e λόγος come una distinzio-

<sup>78</sup> Clem. *Strom* V 103, 6 (II, p.396 St) cf. Simpl. *in de caelo* p. 294,4 Heiberg; Plut. de an. proc. in Tim. 1014 a [] I. τόνδε Simpl. Plut.: om. Clem.

<sup>79</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 20 - 21. Diano espunge τόν αὐτόν ἀπάντων (*lo stesso per tutti*), considerandolo spurio.

<sup>80</sup> Eraclito -Marcovich, *op. cit.*, p.190.

ne fra due livelli d'animazione della materia: come se dalla constatazione che il fuoco si muove secondo la legge del λόγος, se ne possa dedurre una relazione fra proprietà strutturali della materia e legge che ne determina il comportamento<sup>81</sup>.

La posizione ci sembra troppo forte: la misura con cui il fuoco si accende e si spegne garantisce certamente al mondo un ordine, elemento indispensabile per costruire la descrizione della tipologia di una struttura, ma il parallelismo tra regola e comprensione non conduce necessariamente a modelli che debbano venire ricondotti in modo immediato all'idea di legge naturale.

Il discorso invece va alla ricerca di situazioni che possano illuminare un rapporto che deve mantenere elementi d'oscurità, di modo che il mondo dell'esperienza possa illuminarsi gradualmente, svelando il proprio significato.

Il fuoco ed il λόγος ci sono da sempre, perché il λόγος sa descrivere le strutture che quello costituisce, essi hanno entrambe una capacità grammaticale che si esprime da un lato nella costituzione del mondo, dall'altro nella capacità di decifrarne le regole di manifestazione. Ma le regole esistono solo per una coscienza, che si ponga il problema di della relazione del rapporto, facendone esperienza.

Da questa posizione del problema, comprendiamo meglio la profonda difficoltà ad enumerare tutte le relazioni fra opposti eraclitei, riducendole ad un modello esplicativo di tipo unitario. La stessa formula *coincidentia oppositorum* cui ricorrono, troppo frequentemente, i commentatori dell'Efesio, rappresenta solo l'evocazione di un fantasma imbarazzante, l'istanza unitaria di una riduzione monistica di un problema che viene appiattito su una trattazione circolare.

Viene più naturale pensare che, nella visione eraclitea, il mondo abbia lo *stile* del λόγος (parallelamente a quanto il λόγος sia assimilabile ad un κόσμον), che si costituisca mediante una struttura rappresentabile da un discorso, che individui la funzione del μέτρον, ossia della *misura nel divenire* di un mondo eterno come il fuoco. Λόγος e mondo, infatti obbediscono entrambi ad una struttura discorsiva, ma non sono assimilabili ad una

---

<sup>81</sup> Cfr. Joel Wilcox, *op. cit.*, pp. 70 - 71.

semplice struttura linguistica: questo, anzitutto, perché Eraclito è ben consapevole degli equivoci nascosti nel linguaggio, dentro alla bivalenza del nome, ma soprattutto perché quello stile oppositivo che fronteggia, nei frammenti, la coscienza, mette capo ad architetture in cui diventa decisivo illuminare le componenti relazionali delle opposizioni e scegliere il rapporto attraverso cui dipanarle. La capacità mimetiche del fuoco obbediscono ad una struttura determinabile logicamente e legata ad una tipologia del doppio scambio.

Lo spegnersi e l'accendersi del fuoco (inteso come processo, ma anche come materia di cui è costituito il mondo) indica la prima forma d'opposizione, di tipo cosmologico, su cui si appoggia l'idea di mondo ordinato.

Nell'alternanza dell'accendersi e dello spegnersi del fuoco il mondo rimane sempre lo stesso ed accade sempre di nuovo, sospeso fra l'aprirsi di un evento ed il suo chiudersi, nella culla rassicurante della ripetizione.

La vita eterna del fuoco è pervasa da tendenze contrarie: si fa avanti una nozione *ritmica*, dove il concetto di misura assume consistenza *qualitativa*. Eraclito sottolinea che il mondo si accende e si spegne utilizzando la forma *media*<sup>82</sup> (ἀπτόμενον - ἀποσβεννύμενον): in tal modo sceglie un paradigma che descrive una forma d'ἁρμονία prodotta da un movimento convergente/divergente in grado di individuare un ordine ciclico nel mondo stesso.

Il fuoco, nel conformarsi all'idea di misura, deve autoregolarsi, trovare il suo limite e superarlo, rinnovandosi continuamente nella ripetizione. È lo stesso percorso della ψυχή. Si tratta di un'analogia forte: fuoco ed anima hanno una forma d'animazione che li richiama uno verso l'altra.

---

<sup>82</sup> Cfr. Roman Dilcher, *op. cit.*, pp. 55 - 57.

### § 7. Continuità con l'esemplarismo pitagorico: l'uso immaginativo della proporzione

Presentando la filosofia eraclitea abbiamo cercato di rilevarne il carattere di soglia, di passaggio da noto all'ignoto di un filosofare che si pone sotto la luce di Artemide e di Apollo. Vorremmo vedere se il nostro richiamo alle componenti legate a misura e proporzione possa trovare un ulteriore fondamento stilistico-concettuale nei frammenti, collegandoci ad uno studio di Hermann Fränkel<sup>83</sup> sull'uso della proporzione nel pensiero eracliteo. Nel saggio, Fränkel mette in luce la presenza di una peculiare forma proporzionale, utilizzata da Eraclito in alcuni frammenti.

Ad esempio:

ἀνὴρ νήπιος ἤκουσε πρὸς δαίμονος' ὅκωσπερ παῖς  
πρὸς ἀνδρός <sup>84</sup> (D.K. 79)

*L'uomo ha nome d'infante al cospetto del dio come il bimbo al cospetto dell'uomo* <sup>85</sup>.

Il modulo assumerebbe la forma di una proporzione di questo tipo:

Dio/uomo = uomo/ bambino.

Nel modulo, utilizzato in molti frammenti (D.K. 82, D.K.83, D.K. 123 e così via), si ricorre all'uso della doppia proporzione, che isola e correla tre livelli: quello del dio, dell'uomo e del bimbo.

La proporzione costruisce una relazione logica fra il succedersi dei livelli ontologici, che sono due, e l'articolarsi della dimensione gnoseologica, che deve muoversi su tre piani. Al decrescere della perfezione del dio, che rimane sconosciuto, corri-

---

<sup>83</sup> Hermann Fränkel, « A thought pattern in Heraclitus », *American Journal of Philology*, 1938, pp. 309 - 337. Ristampato in A. P. D. Mourelatos, *The Pre-Socratics*, New York, Doubleday, 1974, pp.214 - 228.

<sup>84</sup> Orig. C. *Celsum* VI 12 (II, p.82,23 K.)

<sup>85</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 34 - 35.

sponde l'incrementarsi del livello d'imperfezione, dall'uomo al bimbo: si passa da un piano che si riferisce a qualcosa di sconosciuto (nulla sappiamo del dio), ad uno più noto, quello dell'uomo, fino a quello del bimbo, che dovrebbe essere il più chiaro di tutti.

Il modo più semplice per tradurre il rapporto sarà

$$X/\text{uomo} = \text{uomo}/\text{bambino}$$

L'uomo quindi riesce ad essere termine medio, perché al suo interno coesistono livelli qualitativi che si oppongono e sono in conflitto: schematizzando diremmo dalla perfezione del dio all'imperfezione del fanciullo. Fra i tre elementi della proporzione, la compresenza degli opposti diventa la cifra qualitativa che permette al termine medio di rendere il rapporto transitivo. In altri passi, Eraclito dà ad intendere che l'uomo è *caricatura* degli dei, come la scimmia è caricatura dell'uomo. Attraverso il riferimento alla deformazione, alla *caricatura*, si passa ancora dall'ignoto al noto, attraverso la mediazione dell'uomo, che appare portatore di proprietà opposte, e perciò su di un piano scosso da un continuo dinamismo, che lo porta da un punto all'altro della proporzione, sempre in funzione di mediazione. Nella dialettica fra modello e variazione, cui abbiamo già accennato, l'accentuazione dell'aspetto caricaturale prepara il terreno ad una mediazione, che giochi la carta della correlatività.

L'aspetto che maggiormente ci persuade nell'interpretazione del filologo, sta proprio nel collegamento fra la componente eristica e la compresenza di opposizioni nel termine medio. L'uomo si muove fra umano e divino, fra visibile ed invisibile, e aspira a superare queste contraddizioni in virtù della sua natura spuria, del suo percorrere un terreno liminare, fra le due dimensioni. In quel terreno si radica anche la dimensione onirica. Il concetto d'esperienza, che sottintende sempre uno sviluppo processuale, acquista significato nella consapevolezza che l'umano è transizione fra opposti, continuo movimento che oscilla fra due aree, cui non appartiene pienamente. È evidente che nel contemperarsi fra opposizioni, il modello pitagorico della proporzione, esemplare nell'interpretazione della struttura ordinata

del mondo, assume un'accentuazione in cui viene indebolito il riferimento alla centralità epistemologica del numero, ma non quella di misura, in una trasposizione immaginativa del concetto di rapporto, in cui riemergono elementi arcaici e sensibili. La continuità con le concezioni pitagoriche si riverbera, con le dovute integrazioni, anche nell'interpretazione del concetto di ἀρμόνία, accentuandone i caratteri dinamici.

**§ 8. La riduzione ad un unico principio: ἁρμονία e πόλεμος nell'alveo dello scorrimento**

Abbiamo visto che Eraclito sollecita continuamente ad una comprensione unitaria della trama del reale:

οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἔστιν ἐν πάντα εἶναι.

*Non a me, ma dando ascolto al Discorso, è saggio dire con esso che tutte le cose sono una*<sup>86</sup>.

Nel frammento 50 Diels - Kranz, la ricerca di un principio unitario è collegata strettamente alla comprensione del λόγος, che allude ad un metodo, che va oltre ciò che dice Eraclito, ad un'indagine volta ad individuare la verità e saggezza, acquisendo sapienza<sup>87</sup>. Nell'elaborazione della nozione di λόγος si accentua ancora l'aspetto di un *resoconto*, in grado di illustrare un principio che possa dar pregnanza alla esperienza del mondo, partendo dall'idea che esso sia uno, che non si disgreghi in una molteplicità disorganizzata di discorsi o di principi.

Il contenuto del λόγος può emergere solo dal conferimento di senso, attraverso l'attività della ψυχή, per cogliere ciò che è σοφόν, ossia il significato unitario del mondo: la relazione fra ἀκούω, che quando sostiene il genitivo significa porgo orecchio, assecondo, obbedisco, e ὁμολογεῖν (convenire, riconoscere), assume così il valore di una *prescrizione*. Ma se ci limitiamo ad accoppiare l'area semantica che accosta un principio al discorso che lo va mostrando, rischiamo di forzare la sostanza della concezione eraclitea della natura. Sappiamo, infatti, quali siano le caratteristiche del divino solo interrogando il λόγος che articola le op-

<sup>86</sup> Ivi, pp. 8 - 9.

<sup>87</sup> Sul tema della sapienza nella filosofia eraclitea, vedi Martina Stegmich Huber, *Heraklit. Der Werdegang des Weisen*, Bochumer Studien zur Philosophie, B.R. Grüner Publishing Co, Amsterdam/Philadelphia, 1996, pp.174 - 180.

posizioni attraverso cui si manifesta. Nel frammento Diels - Kranz B 67 leggiamo che :

ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος  
εἰρήνη, κόρος λιμός ᾧ[...].

*Il divino è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame*<sup>88</sup> [...].

La prima sezione del frammento, che non riportiamo per intero, consta di una serie di opposizioni: il divino va identificato con quattro coppie, connesse in un chiasmo, in cui le coppie di contrari si richiamano tra loro, in un circolo inarrestabile, che ne illustra la natura relazionale. Al giorno corrisponde la notte, come alla sazietà corrisponde la fame. Le espressioni rimangono misteriose: ogni coppia è caratterizzata da una mobilità concettuale molto marcata, con termini che si richiamano tra loro: giorno richiama notte, guerra richiama pace e così via. Si tratta di un legame che rimanda da un termine ad un altro, e li lega fra loro, come, in un altro frammento, l'armonia di arco e lira. I contesti gettano luce sul divino, solo nella connessione fra le opposizioni, nello stringersi delle relazioni.

Non possiamo leggere le coppie di opposti come semplice successione: al giorno succede la notte, alla sazietà la fame e così via. Essi vanno colti come la manifestazione di un unico principio, che sostiene tutte le opposizioni. Da qui, l'idea che giorno e notte facciano parte di una medesima struttura, che li abbraccia mentre mutano l'uno nell'altro, ma che essi debbano, *al tempo stesso*, differenziarsi tra di loro. La complementarità fra opposti non cancella le differenze, ma sottolinea la forza del legame che connette e separa gli opposti stessi: esiste un continuo approssimarsi degli opposti, che si fa via via evanescente, fino alla coincidenza fra termini tenuti in relazione, secondo la logica messa in luce dal frammento sulla medesima via.

La forte mobilità interna fra coppie è garantita dal fatto che si tratta di *trasformazioni*, in cui il senso delle *fasi* del processo

---

<sup>88</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 18 - 19.

che conduce da un estremo all'altro coincide con il manifestarsi dell'essenza del divino, immanente alle trasformazioni stesse: così, nel ciclo, elementi tratti dal mondo naturale e da quello umano, stati di alterazione e stati di cose, trovano la loro ragion d'essere in un conflitto fra opposizioni che trova risoluzione in un arco più ampio, che tutte le comprende. Il λόγος si manifesta attraverso una connessione, che impone la focalizzazione delle distinzioni, nell'assottigliarsi delle differenze..

In questo senso, può coincidere con il conflitto (πόλεμος), che attraversa incessantemente l'ambito dell'esperienza, e che ha struttura ciclica: λόγος e πόλεμος potranno allora *identificarsi*, a livello *funzionale*, l'uno nell'altro. La convergenza assume consistenza attraverso il riconoscimento di una processualità, che possa attraversare tutte le opposizioni e connetterle sul piano del senso, indebolendole.

Colto tale orientamento, non ci stupirà che alcuni aspetti della riflessione eraclitea lambiscano il tema della metamorfosi fra opposti, colta all'interno di una scansione ritmica delle relazioni attestate dai sensi. La polarità opposto/metamorfosi ci porta assai vicino ad un'interpretazione della struttura del mondo, intesa come una ciclicità. Essa non ha riferimento puramente temporale, ma assume consistenza qualitativa, nello strutturarsi delle relazioni fra fasi che si oppongono, come il giorno e la notte, che si annullano in una struttura più ampia, quell'arco temporale della giornata, in cui giorno e notte divengono l'uno l'orizzonte dell'altro e vengono tenuti assieme da ἀρμονία.

Ma come si annuncia tale concetto? Una testimonianza tratta dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele (1155 b 4, Diels-Kranz B 8) si riferisce al presentarsi dell'ἀρμονία eraclitea attraverso il temperarsi degli opposti.

τὸ ἀντίξουν συμφέρον...ἐκ τῶν διαφερόντων καλ-  
λίστην ἀρμονία ν.

*Ciò che contrasta concorre e da elementi che discordano si  
ha la più bella armonia*<sup>89</sup>.

Sofferamoci sulla prima metà del frammento, caratterizzata dall'uso di un termine ionico, ἀντίξουν, che mal si adatterebbe al lessico aristotelico e che viene attribuito allo stesso Eraclito. L'aggettivo ἀντίξοος ha come significato principale il non essere corrispondente, l'esser contrario: il lemma, connesso a συμφέρον<sup>90</sup> ("concorre", ma anche, secondo Burnet<sup>91</sup>, "è giovole"), ci avvicina alla nozione di armonia tra contrari. Il termine indicherebbe anche l'essere di avversa opinione (Erodoto). È possibile un richiamo nei confronti della medicina, che tempera fra opposti o mediante forme di complementarità. Il verbo ξέω indica il raschiare, il levigare, il rendere liscia una superficie: l'essere ἀντίξοος indica quindi scabrosità, capacità d'attrito, resistenza nel contatto, opposizione a un atteggiamento o a una convinzione. Nella testimonianza si dice che elementi contrari si equilibrano l'un l'altro, attraverso un reciproco contemperarsi. Se «ciò che contrasta concorre», nasce un equilibrio, un'armonia che si avvale del contrapporsi degli elementi che va stringendo.

Lo stesso Conche<sup>92</sup>, per esemplificare meglio il concetto che si vuole illustrare nel frammento, ci riporta al contesto delle tecniche, a quella falegnameria da cui siamo partiti, parlando, per ἀντίξουν, di pezzi di legno che vengono tagliati in senso contrario l'uno all'altro, in modo da favorirne l'incastro. Anche se Conche non cita direttamente l'*Odissea*, è difficile non pensare, per contrasto, all'uso di ἐύξοον (*Odissea*, V, 237, ma anche εὐ-

---

<sup>89</sup> Ivi, pp. 16 - 17.

<sup>90</sup> La forma attiva ha fatto dubitare dell'autenticità del frammento.

<sup>91</sup> Citato da Giuseppe Serra in Eraclito, *op. cit.*, p.134: J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, London, 1908, traduzione francese di A. Reymond, Paris, 1919, p. 153.

<sup>92</sup> Héraclite, *Fragments*, texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p.401 [da ora, Eraclito - Conche]. Nella stessa direzione, Jean Bollack e Heinz Wismann: *Héraclite ou la séparation*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972, p.79, con forzature. Marcovich invece ritiene il frammento una sorta di riassunto, che utilizza un termine eracliteo autentico.

ξοος), che sottolinea l'esser facile a levigarsi, la mancanza di scabrosità, del legno utilizzato per costruire l'intelaiatura della barca. Il contrasto nasce quindi rispetto alle operazioni con cui si arriva all'armonizzazione.

Al posto di un fragile pezzo di legno, che si spezzerebbe sotto pressioni contrapposte ora ve ne sono due, ancor più fragili, ma connessi in modo tale da poter sostenere la sollecitazione di un peso o il divergere della pressione. Il richiamo alle relazioni funzionali messe in gioco dal taglio implica un aspetto su cui i commentatori non si trattengono, la decisa sottolineatura dell'*attrito*, che rende possibile e rafforza, contemporaneamente, la coesione delle parti.

Il taglio, che ha separato due parti di legno, rendendole opposte e complementari, ha generato un'intelaiatura più solida, neutralizzando con l'attrito l'opposizione tra concavo e convesso. Superficie scabra e superficie liscia vanno *compenetrandosi*, mentre il legame si fa *pregnante*.

L'idea di un equilibrio strappato alla precarietà, in cui gli elementi convergono l'uno nell'altro richiama immediatamente l'immagine musicale del tetracordo congiunto, ma anche tutti i fenomeni di saturazione legati al rapporto grave/acuto nel prender corpo della consonanza, sintesi di contrari.

Nel tetracordo congiunto, l'apparente opposizione è preludio a relazioni funzionali d'unità sostanziale nel rapporto intero - parte, in cui le due sezioni diventano, in senso stretto, momenti. In tal senso, ciò che contrasta, concorre<sup>93</sup>: nel contrasto, l'identità delle parti tagliate rimane distinta, ma vi è unità *funzionale* in grazia della tensione complementare prodotta dal taglio.

La seconda parte del frammento, la cui autenticità è discussa<sup>94</sup>, ci avvicina direttamente a contesti musicali, con l'espres-

---

<sup>93</sup> O, come propone Marcovich, "ciò che è in disaccordo, è in accordo" (Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 85, nota 1)

<sup>94</sup> Secondo Bywater potrebbe trattarsi di una reminiscenza della teoria eraclitea, più che di una citazione diretta, come per il precedente. Il frammento che segue nel testo aristotelico, cioè che tutto diviene attraverso il conflitto, viene a sua volta considerato un riassunto del frammento 15 Diels-Kranz. Il riferimento potrebbe non essere ricondotto direttamente al passo platonico, e sarebbe possibile pensare ad un'interpretazione diversa, legata ad

sione "bellissima armonia", prodotta da elementi che discordano. Il significato di ἁρμονία, tuttavia, rimane ancora opaco, colto solo nella sua opera di mediazione: dobbiamo tracciare contorni che ne individuino componenti architettoniche e dinamiche.

---

un'armonia che si esprima in senso orizzontale attraverso la contrapposizione delle voci. A questo livello il discorso è in ogni modo poco solido, anche per ripresentarsi dell'attivo diapheronton.

### § 9. Componenti ritmiche nel flusso

Molte volte la cosa disunita fia causa di grande unizione.

*Cioè il pettine, fatto della disunita canna, unisca  
le fila nella tela.*

[Leonardo da Vinci]

Per sciogliere le ambiguità presenti nel concetto di ἁρμονία, dobbiamo avvicinarci ancora di più al tema epistemologico.

Abbiamo già fatto ripetuti riferimenti al concetto di ritmo, fin da quando abbiamo sfiorato la tematica cosmologica. Cosa significa, in questo contesto, parlare di ritmicità?

Non possiamo puntare immediatamente al significato che il termine acquista in musica, portato teorico che prende consistenza con la riflessione platonica sul movimento delle forme.

Dobbiamo volgerci alla testimonianza della lirica di Archiloco (Fr 67 a), che ci invita a non seguire ciecamente le passioni che ci prendono nella gioia o nello sconforto, ma a riconoscere quale ritmo "tenga vincolati" gli uomini<sup>95</sup> (γίγνωσκε δ' οἷος ῥυθμὸς ἀνθρώπους ἔχει). L'espressione è misteriosa: si osserva che la conoscenza del ritmo non è qualcosa di immediato, riconoscere quale sia il ritmo che tiene gli uomini è uno sforzo, nel fluire delle loro passioni. Al tempo stesso, come mostra Jaeger, il ritmo ha andamento ciclico, una configurazione determinata, una mobile regolarità: infatti, se il ritmo vincola o tiene assieme, dobbiamo pensare che se esso abbia riferimento proprio allo scorrere delle cose, e che la sua capacità sia quella di regolarne il flusso, di trattenerlo fornendogli una forma appropriata. Siamo di fronte ad

---

<sup>95</sup> Cfr. Werner Jaeger, *Paideia*, (trad. italiana di Luigi Emery), Firenze, La Nuova Italia, 1953 vol I, pp. 240 - 241. Il tema è tratto da Benveniste (É. Benveniste, «La notion du «rythme» dans son expression linguistique», *Journal de Psychologie*, 1951, ripubblicato in: Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique generale* Gallimard, Parigi, 1966. Cito dalla traduzione italiana di Maria Vittoria Giuliani: É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971 p. 394. Per il linguista francese, si tratta d'inclinazioni comuni. Va quindi rilevato uno scarto di senso tra i due modi d'interpretare il detto d'Archiloco. Per una discussione sul concetto di ritmo, cfr. Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, pp.153 - 157.

una nozione che sfiora gli stessi ambiti in cui opera l'armonia. La nozione di ritmo e di scorrimento si devono dunque intrecciare, e complementarizzarsi, in modo meno ovvio di quanto non si possa pensare.

Il ritmo non è qualcosa cui si possa dare un assenso immediato: il coglierlo nasce da un atto d'attenzione. In secondo luogo, è un concetto che articola, rintracciando elementi comuni in grado di creare vincoli, di stabilire una serie di relazioni ordinate. Il ritmo *va trattenendo* qualcosa, ponendolo in forma.

Il riferimento ad una ritmicità fra opposti cambia si arricchisce di spessore: il ritmo fra opposti è il modo in cui si articolano delle distinzioni all'interno del divenire, ciò attraverso cui il flusso acquisisce figura. Tale aspetto è fondamentale per comprendere meglio il tema del mobilismo eracliteo.

In un articolo del 1951<sup>96</sup>, Émile Benveniste osserva che vi è una profonda contraddizione ( e perciò, aggiungiamo, una relazione profonda) fra l'idea dello scorrere, legata al ῥεῖν e quella di ῥυσμός. I filosofi atomisti, con questo termine, indicavano la forma, meglio ancora la configurazione delle cose, legata all'assetto che le parti prendono nel tutto. Nella filosofia atomistica, il termine si lega al tema della traiettoria degli atomi e alla loro reciproca configurazione, che varia secondo le modalità del congiungersi: da questa declinazione del concetto, nascerebbe il riferimento alla proporzione e alla figura proporzionata<sup>97</sup>, su cui insisterà Platone.

---

<sup>96</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, pp. 390 - 400.

<sup>97</sup> Va ricordato che la tradizione filosofica attribuisce a Democrito un'opera d'argomento musicale sul tema del ritmo e dell'armonia (ΠΕΡΙ ΡΥΘΜΩΝ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΑΣ), nel cui titolo emerge il riferimento al concetto di misura rispetto alle componenti spazio-temporali del discorso musicale.

Nel suo saggio<sup>98</sup>, Benveniste osserva che per cogliere fino in fondo il significato del termine, dobbiamo prestare attenzione alla desinenza<sup>99</sup>  $\theta\mu\acute{o}\varsigma$ , che applicata alle parole astratte, implica un riferimento al *modo* in cui una nozione viene a realizzarsi: se  $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$  si riferisce all'atto del disporre,  $\theta\epsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$  è la particolare disposizione delle parti. La tendenza a cogliere il momento costitutivo della relazione è molto calcata nel linguaggio eracliteo: si pensi all'esempio delle connessioni ( $\sigma\upsilon\lambda\lambda\acute{\alpha}\psi\iota\epsilon\varsigma$ ), colte nel momento di stringere interi e non-interi, consonanza e dissonanza nel frammento D.K.10.

Seguendo questi portati semantici, non possiamo più attribuire al termine  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  il semplice significato di figura. Perderemmo un elemento prezioso, attribuendo al concetto di figura un carattere statico, fissato definitivamente come quella di un oggetto afferrato una volta per tutte.

Al contrario, scrive Benveniste, «[...]  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  [...] designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido...ad un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere e dell'umore<sup>100</sup>». Siamo sul piano della figurazione, preliminare a quello di figura, sulla soglia del costituirsi della forma, più che su quello della forma già data.

Siamo tentati di approfondire il concetto di ritmicità, perché quest'idea di configurazione fluida, che non si lascia ancora

---

<sup>98</sup> Trattando del carattere fluido che caratterizza questo livello del configurarsi dello strutturarsi della forma, Giovanni Piana parla della rigida precarietà di un *movimento rappreso* (Cfr. Giovanni Piana, *op. cit.*, pp.153 - 157). Il tema è stato ripreso anche da Pierre Sauvanet, *Le rythme grecque d'Héraclite à Aristote*, P.U.F., 1999, pp. 22 - 38. Da questo testo, però sentiamo di prendere le distanze, per l'eccessiva accentuazione del tema della mancanza di forma nel divenire eracliteo che Sauvanet propone in modo troppo unilaterale.

<sup>99</sup> Benveniste ricorre tanto all'espressione  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  che a  $\rho\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ , osservando che la differenza è solo dialettale. Cfr. Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 400.

<sup>100</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 396.

chiudere in una struttura formale stabilizzata, è certamente legata all'orizzonte eracliteo.

Potremmo partire da un esempio tratto dal mondo della percezione visiva, per cercare di dar ragione del rapporto intero - parti attraverso il concetto di ῥυθμός. Collegandoci alla tematica della disposizione delle parti, nel costituirsi della forma di un intero, potremmo pensare a tre punti luminosi, che si dispongano in una figurazione caratteristica.



Nessuno avrebbe dubbi nel riconoscere nella configurazione il delimitarsi di una figura triangolare: la struttura ha certamente caratteri pregnanti pur non avendo, ad esempio, tracciato lati, elementi caratteristici delle proprietà continue dello spazio geometrico. Si va configurando una forma definita, stabilizzata, che ci fa dire che siamo di fronte ad uno schema.

Potremmo, allora, chiederci *perché* Archiloco insista sul fatto che il ῥυθμός vada riconosciuto e perché Benveniste sottolinei con tanta accuratezza il carattere mobile, fluido di tale concetto.

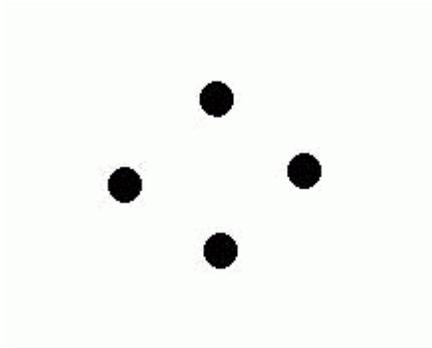
L'insistenza sulla nozione di forma distintiva che non si lascia ossificare nella determinatezza dello σχῆμα, deve trovare un fondamento nel processo d'acquisizione della forma tra una fase ancora sottoposta a mutamento ed un momento in cui l'individuazione si realizza a pieno.

Basta guardare ad una configurazione appena più complessa,

per incontrare problemi che ci facciano cogliere in modo chiaro il significato della distinzione.

In un primo momento, potremmo riconoscere nella disposizione di quattro punti nello spazio un quadrilatero, oppure gli estremi di una croce.

Non riusciremmo a sciogliere le ambiguità della struttura: in quel configurarsi non vi è ancora un pieno prendere forma, siamo ancora sul piano del  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ , della figurazione.



Basterebbe enfatizzare le tendenze interne alla raffigurazione, (collocando un punto al centro della figura per sollecitare il richiamo ad una croce oppure connettendo una fila di punti tra loro creando la traccia di un lato) per uscire immediatamente dall'ambiguità iniziale.

Essendosi strutturate le *regole* della costruzione, riusciamo ad *intendere* la figura in modo nitido. Emerge così un livello di raffigurazione della struttura caratterizzato da grande fluidità, che fa oscillare fra due rappresentazioni possibili, in grado di entrare in conflitto tra loro. Potremmo naturalmente investire di forti vettori immaginativi la compresenza delle due figure nella forma ambigua, o intenderle come complementari.

Nella figura si presentano opposizioni: nel momento in cui tracciamo i punti sul centro o lungo un lato, si presenta invece un nuovo modo di cogliere la raffigurazione di quell'intero. Solo in questo senso il  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  andrà a coincidere con lo  $\sigma\chi\eta\mu\alpha$ .

Qualcosa di analogo accade con il ritmo musicale: nell'ascol-

to di un brano dobbiamo attendere, e misurare, per rintracciare le regolarità esibite da una struttura poliritmica, cercando, nel flusso, gli elementi stabili che ne definiscono la morfologia della scansione: questa regola è resa ancor più evidente dalla gestualità, con cui sottolineiamo il nostro rapporto con il ritmo.

Non possiamo attribuire allo scorrere del tempo la possibilità di portare in primo piano le regole che ci fanno intendere il piano della raffigurazione, in un senso o in altro: dobbiamo invece porre l'accento sulla funzione strutturale della ripetizione, nel far emergere e nell'organizzare le componenti della figura ritmica in un'architettura che ha senso compiuto e di cui sappiamo cogliere la natura costruttiva, riportandola ad un modello. La ripetizione, proponendo il ripresentarsi della configurazione, offre la possibilità di fissarne le regole: il ritmo è un primo passo per trattenere la forma<sup>101</sup>.

Il concetto di ῥυθμός si collega al divenire della forma su un terreno che precede, non solo cronologicamente, lo stabilizzarsi dell'identità della figura: ῥυθμός e σχῆμα sono momenti complementari nell'articolarsi di una figurazione.

In un processo d'analisi strutturale, potremmo cercare di saturare le ambiguità della figurazione attraverso l'opposizione fra proprietà, come mostra l'esempio sopra indicato, tratto dalla psicologia della forma<sup>102</sup>: ma il problema non si colloca esclusivamente sul piano di una psicologia, come risulta evidente dal riferimento democriteo o dal verso di Archiloco. L'inquieta mobilità del ῥυθμός, la sua tendenza ad animarsi verso lo σχῆμα, trascinando con sé inclinazioni di senso latente, segue come un'ombra il costituirsi della forma<sup>103</sup>. Ci troviamo *fra* lo schema e

---

<sup>101</sup> Giovanni Piana, *op. cit.*, pp.153 - 157

<sup>102</sup> La figura è tratta da: Gaetano Kanisza, *Grammatica del vedere*, 1980 Il Mulino, Bologna, p. 13.

<sup>103</sup> Un'analisi interessante di questi concetti è presentata nel testo del filosofo e poeta Henri Meschonnic *Critique du rythme. Anthropologie historique de language*, Lagrasse, Verdier, 1982. Dobbiamo però osservare che la visione che Meschonnic mostra riguardo al concetto di sxh=ma, ed, in generale, sulle tematiche della discretezza nel mondo greco in generale, e in

l'evento, per usare una felice espressione di Giovanni Piana<sup>104</sup>.

Una situazione simile caratterizza in modo pregnante il rapporto fra opposti e scorrimento, trasformazione, nella concezione eraclitea della natura

---

quello platonico in particolare, ci sembra assai riduttiva. Meschonnic, infatti, non sembra comprendere la natura problematica di quei discreti che sono isolati sul piano del ritmo o della consonanza, che in Platone hanno carattere di interi, caratterizzati da proprietà riconducibili alla fusione di un elemento nell'altro come accade per i singoli suoni che si confondono nella consonanza, ma che devono valere anche come unità di misura per articolare lo spazio musicale.

Ancor meno condivisibile sembra essere l'osservazione secondo cui Platone avrebbe enfatizzato il concetto di misura e di ritmo per dar ragione di musica e poesia: tali concetti, tipicamente pitagorici, appaiono anche nel concetto eracliteo di natura. Cfr. Henri Meschonnic, « Se la teoria del ritmo cambia, allora tutta la teoria del linguaggio cambia », traduzione di Fabio Scotto, Studi di Estetica, 21 Bologna, Clueb, 2000, pp. 11 - 30.

Esiste una relazione stretta fra l'individuazione di gruppi ritmici e la possibilità di descrivere relazioni numeriche, di cui essa fa parte, e non ha senso contrapporre operazioni che sono complementari. In Filolao leggiamo che ogni cosa ha rapporto, una relazione con il numero: l'espressione indicata da Huffman è ὀριθμόν ἔχοντι (Carl A. Huffman, *Philolaus of Croton Pythagorean and Presocratic*, Cambridge University Press 1993, p.174). Nella mentalità greca il numero non è qualcosa di astratto dalla realtà, un'entità separata, ma semplicemente qualcosa che indica una pluralità organizzata di oggetti, un indicatore per una collezione. L'uso occorre nella nostra lingua quando usiamo espressioni del tipo *un paio di*, *una dozzina di*, o simili. I numerali sono interpretati all'interno di un dominio d'oggetti, rispetto quindi a molteplicità ordinate, raggruppate secondo genere, organizzate ritmicamente. Ogni cosa può essere conosciuta, descritta, analizzata, riportandola alla possibilità di essere misurata o descritta *attraverso* numeri. La struttura della realtà è così descrivibile numericamente perché tutte le cose *si adattano* ai numeri. Vi è così un'armonia fra numero e cose rispetto alla quale l'individuazione del ritmo è fase *preliminare* nel processo di misurazione. Senza il raggruppamento e la ricerca dell'ordine della serie, non inizia il conteggio. In Eraclito questi aspetti sono messi in discussione, proponendo l'idea di un ritmo nascosto interno al flusso, che si polarizzi attraverso opposizioni, in un atteggiamento che rivendica la centralità dell'aspetto qualitativo nella ricostruzione del concetto d'esperienza. Il concetto di ritmo, eminentemente qualitativo, vuol sovrapporsi ai criteri formali basati sulla determinazione quantitativa del numero. Il nucleo della polemica antipitagorica che percorre i frammenti sta così nel diverso modo di intendere il significato della misurazione, non nell'abbandono del processo di misurazione stesso.

<sup>104</sup> Cfr. Giovanni Piana, *op. cit.*, pp. 174 - 178.

Le opposizione trattengono il flusso, come una cifra che contraddistingua il darsi di una natura che ama nascondere la sua *unità* nel presentarsi disgregata.

E se lo sguardo deve affinarsi per riconoscere l'unità che si cela dietro all'opposizione, affinamento legato ad un salto *qualitativo* interno al processo in cui continuiamo a guardare in direzione del costituirsi della figurazione, come dà ad intendere il frammento di Archiloco, vorremo rilevare che le opposizioni eraclitee mettono in luce un processo di conferimento di senso *solo* attraverso l'individuazione di una serie di relazioni di tipo *intenzionale*.

Possiamo chiarire meglio il senso di quest'affermazione, portando a chiarimento le nostre precedenti affermazioni sul tema della modalità: Eraclito mira ad illuminare il modo in cui pensiamo le relazioni oppositive, attraverso i giochi concettuali agitati nei frammenti. Il testo eracliteo sembra suggerire che la comprensione del significato di una opposizione acquisti articolazione solo mettendo in luce il *modo* attraverso cui la pensiamo, affidandosi alla logica discorsiva della contrapposizione dialettica, per delineare un significato del mondo: la strutturazione stilistica non si riduce ad un saggio di retorica, ma esibisce un metodo da seguire nel pensare la natura in un modo unitario. Di fronte ad ogni opposizione, la costruzione stilistica del testo sembra chiederci in che modo la stiamo intendendo, indebolendola attraverso il richiamo ad un limite comune, in una dialettica che muove dall'opposizione per raggiungere l'articolarsi ritmico della relazione. L'utilizzo di opposizioni di generi diversi (temporali, qualitative, quantitative, attributive e così via) mettono in luce un principio mobile che regge e permette la descrizione della natura: il nascondersi, il trarsi indietro della natura, *coincide* con un farsi avanti, attraverso la sollecitazione sul senso delle opposizioni.

Il termine  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  non è parola eraclitea, ma i riferimenti alla tensione fra opposti vanno comunque riportati all'interno di una tensione fra forme in contrasto, che manifestano il modo di darsi di un'unica natura. All'infermità del flusso, subentra l'articolazione attraverso opposizioni che individuino il ritmo che va *configurando la relazione*.

Un'opposizione fra due estremi di una relazione, implica l'irruzione una *discontinuità*, una frammentazione, che si deve sa-

turare attraverso un processo, uno svolgersi ritmico della relazione che trascenda il contrapporsi dei costituenti, riducendoli a fasi di un movimento più ampio. Il prendere forma del processo attraverso opposizioni, che si sviluppino lungo percorsi logico-immaginativi, impone che i momenti contrappositivi tendano ad attirare l'attenzione sul superamento del carattere di evento dei membri della contrapposizione, che si rivelano momenti della costituzione di un intero esperienziale più ampio.

Il passaggio, che coincide con il disvelarsi dell'*unitarietà* del processo del λόγος, trova una corrispondenza nel passaggio dall'esperienza puntuale della contrapposizione alla capacità di abbracciare l'intero cui l'opposizione stessa fa capo.

La mobilità è delimitata dalla figurazione, come il gioco nel movimento delle assi è vincolato da perni.

Tale problema è segnalato dall'uso di due verbi, γιγνώσκειν/συνιέναι, che potremmo tradurre, grossolanamente, con conoscere e comprendere<sup>105</sup>: sembra che Eraclito pensi che il cogliere singolarmente tutte le fasi di un processo, ed indicizzarle, non basti per arrivare a decifrarne tutta la trama con un *unico* sguardo.

Il dinamismo delle opposizioni eraclitee assume la valenza di un superamento della discretezza verso la continuità, dell'assorbimento del momento nell'intero.

Le due istanze non possono scindersi, imponendo a ritmo ed armonia di diventare complementari nella raffigurazione del movimento.

Sul piano concettuale, ogni opposizione deve risolversi in un mantenimento più ampio del significato, che possa conservarne, a un tempo, unità e mobilità.

Vivo e morto, caldo e freddo, retto e obliquo acquistano senso solo se siano messi in relazione a soggetti che possano sostenersi grazie a quella opposizione, come accade per il passaggio dal sogno e veglia, ossia dal momento privato a quello comune, da tutti esperibile.

---

<sup>105</sup> Sulle relazioni fra questi termini, cfr. le voci γιγνώσκειν, εἶδέναι e συνιέναι, συντίθεσθαι in Bruno Snell, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978.

Imponendo alla processualità la scansione attraverso opposti, Eraclito ne mette a fuoco la configurazione e l'architettura interna, nel cammino della gualchiera fra direzionalità opposte, o nella natura della fluidità legata al rimescolamento delle parti solida e liquida del ciceone.

καὶ ὁ κυκεὼν δίσταται <μῆ> κινούμενος<sup>106</sup>

*Il ciceone si decompone se non viene mosso (girato)*<sup>107</sup>.

γναφείῳ ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιῆ μία ἐστὶ καὶ ἡ  
αὐτή.<sup>108</sup>

*La via della vite è dritta e curva, ed è la medesima e  
una.*<sup>109</sup>

Viene così presentata una *posizione* esemplare della tematica dell'equilibrio. Eraclito non si limita ad indicare un pacificarsi degli opposti, ma la formulazione linguistica dei frammenti sottolinea in che modo la ritmicità fra le opposizioni, il loro sovrapporsi permetta alla via della vite di mantenersi una e medesima o al ciceone di mantenere la propria fluida viscosità.

Con raffinatezza, Marcovich richiama l'attenzione sulla *qualità* del movimento colta dal verbo κινεῖν: esso significa girare,

<sup>106</sup> Theophr. *De vertigine* 9 Wimmer[] μῆ ins. Bernays

<sup>107</sup> Eraclito-Marcovich, *op. cit.*, p. 108. Ad un lungo commento del frammento si è dedicato Antonio M. Battagazzore in *Gestualità e oracularità in Eraclito*, Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale dell'Università di Genova, 1979.

<sup>108</sup> Hippol. *Refut.* IX 10,4 (p.243,7) [] Ἰ γναφείῳ Bernays γναφέων Bywater γνάφων Marcovich γραφέων P γράφων Tannery

<sup>109</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 18 - 19. Nella tavola pitagorica dei contrari (Aristotele, *Metafisica*, A, 5, 986a) dritto e curvo vengono indicati con εὐθύ e καμπύλον. Eraclito ricorre al termine σκολίος ( da σκέλος, curvatura, ma anche estremità della gamba), che significa obliquo, tortuoso, ricurvo, in modo da accentuare il dinamismo dell'avvitamento attorno a se stesso, ossia quella componente immaginativa legata alla *vorticosità* del movimento nel κινεῖν.

e Marcovich lo connette al movimento circolare generato da quel conflitto che tiene unite tutte le cose. Il problema del rapporto fra ritmo e configurazione viene espresso con limpidezza: anzitutto, circolare è il movimento della vite che gira come circolare è quello che scuote il ciceone, bevanda dei misteri eleusini, composto di formaggio, orzo in sospensione nel vino. Se non viene mescolato, esso si scinderà in una parte solida, che precipita, ed in una liquida.

Il ciceone vive dunque nel ritmo che non appartiene propriamente a *nessuna* delle due configurazioni, e che le tende entrambe in tensione. Il movimento circolare *tiene insieme* la bevanda, ne impedisce la scissione in due configurazioni distinte (solido e liquido) e la fa transitare da uno stato ad un altro. La dossografia antica<sup>110</sup> indicava nel movimento che scuote il ciceone un'immagine della concordia politica e del senso della misura. Osserviamo che il problema della matericità, del rapporto fra intensità del movimento e stato di aggregazione materiale, assume qui valenza metaforica, in una trasposizione immaginativa della componente materiale all'interno di una prospettiva che la utilizza in senso cosmologico.

La bevanda sacra vive nel combinarsi delle due forme d'aggregazione, come accade per i vettori del movimento, che traccia la via della vite (o della scrittura, secondo una diversa interpretazione del lemma). Curvo e lineare, solido e liquido vivono nella loro reciproca implicazione, sono quindi metafore non tanto della funzione generica del movimento, ma di un *equilibrio* che si forma nella convergenza e divergenza: esso trapassa da una forma ad un'altra e in questo inseguirsi di forme, che si fanno necessariamente evanescenti, ciò che rimane fermo è proprio l'armonia, preludio all'attribuzione del significato.

Alla stessa stregua, per mantenere la propria vettorialità, la via della vite deve basarsi su un continuo conflitto direzionale fra dritto e curvo, fra movimento verso il basso e oscillazione attorno al proprio asse: un conflitto direzionale di tipo ritmico, che non può venire mai meno, che non si presta ad alcuna mediazione. La natura di quel movimento è, per così dire, inscritta

---

<sup>110</sup> Plutarco, *de garrul.* 511 b; Temistio, *de virt.*, p. 40.

nell'identità funzionale della vite stessa.

Nell'equilibrio *indicato* dai due esempi il trapasso delle fasi, la doppia natura del movimento che divide e avvicina senza sosta due configurazioni esibisce una precarietà della configurazione che diventa essenziale alla messa in armonia con l'opposto, rievocando l'idea di una progressiva conquista della forma. Nello stesso tempo, il ritmo non si arresta mai e noi riusciamo a bloccare una forma solo nel suo configurarsi come *momento* di un'opposizione.

Il modo di presentare il problema, d'altra parte, riafferma la centralità del concetto di misura: ci vuole misura perché vengano mantenute le proporzioni fra parte solida e parte liquida del composto così come ci vuole misura nella costruzione della vite, perché il movimento non sgretoli il supporto o perché la pressione permetta alla vite di scendere.

Nell'elaborazione di tali nozioni di ritmicità cogliamo la tendenza al raggiungimento di un punto di vista unitario in cui tutto il mondo dell'esperienza possa essere pensato come relazione organica fra tutto e parte.

Il tema del movimento eracliteo è così momento logico che mira a riguadagnare la forza del concetto genetico di relazione: forma e divenire tra poli opposti diventano sinonimi per una logica che cerca di cogliere l'unità del processo rispetto alla configurazione delle varie fasi in cui un oggetto o un aspetto della realtà viene determinato, stringendo in circolo conoscenza e movimento. Il farsi avanti della componente che lega teleologicamente la forma alla processualità, spiega la curiosità che Eraclito mostra nei confronti dei manufatti, o delle situazioni che lo circondano: essi si prestano alla funzione di indicare in modo esplicito la logica che sorregge articolazioni del divenire nell'unità degli opposti, in una dimensione interna all'ambito dell'esperienza.

Stiamo rientrando nell'atmosfera del problema relativo allo statuto dell'*ἀρμυρία* per l'artigiano greco: la disposizione dei fori che permette la connessione delle assi che tengono unito il fondo dell'imbarcazione, fori che assumono il valore di fulcri attorno a cui si sviluppano le oscillazioni, è legata alla possibilità di definire preliminarmente alcune posizioni di massima all'interno dello stesso processo oscillatorio.

Ci si avvale del rapporto intero - parti, orientandone l'uso verso l'afferramento della giusta misura e quindi in senso lato del numero, colto all'interno di una processualità che *va articolandosi* definendo quante volte una cosa sta nell'altra. Per Eraclito, come per l'artigiano, la fluidità della forma è qualcosa che va colto nell'attimo sorgivo della sua configurazione: nel suo assumere un profilo attraverso opposizioni. In tal modo gli opposti sono la maschera dell'aspetto unitario nel flusso del divenire, aspetto paradossale che va colto indipendentemente dalla diacronicità o dalla sincronicità del loro presentarsi.

In questa capacità di articolare come unitario ciò che appare contraddittorio, si esercita il *λόγος* che sa riconoscere il vero, il giusto rapporto che stringe le opposizioni (*τὸ σοφόν*). Ritorna allora quella riflessione sulla logica del *modo* che cerca di cogliere il modularsi delle opposizioni attraverso la ripetizione, che permetta di cogliere l'unità dietro alle opposizioni: di nuovo, il concetto d'identità nel flusso è così non meno importante di quello di trasformazione.

Il riferimento al concetto di *λόγος* ci permette di mettere a fuoco il problema della configurazione ritmica. Sappiamo che Eraclito usa la parola rimandando tanto al significato di rapporto che a quello di narrazione esplicativa, una descrizione che punta a mettere in luce gli snodi salienti nel configurarsi ritmico delle opposizioni. Per questo motivo, il *λόγος* coglie il momento sorgivo delle relazioni oppostive, indicando i rapporti attraverso cui il processo prende forma. Il rapporto, colto in termini essenzialmente qualitativi, non è più un rapporto formalizzabile esclusivamente attraverso il numero: se l'armonia pitagorica ricorreva al numero, per poter cogliere la forma logica delle relazioni in una descrizione della natura logica di un intero e dell'articolarsi delle sue parti, l'articolazione ritmica dei concetti eraclitei coglie la figurazione in movimento, ed il processo di ripetizione in cui essa si fissa. Se i pitagorici si confrontano con il tema del movimento, attraverso l'isolamento di forme logiche, Eraclito preferisce indicare la relazione, lo snodo qualitativo nel suo modo di darsi. Naturalmente, tutto ciò non implica che la centralità del concetto di misura venga meno. *Scandendo* il ritmo delle tra-

sformazioni e delle opposizioni, riusciamo a ricostruire l'articolarsi qualitativo del percorso processuale, ma su questo terreno, eminentemente legato alla fluidità della dimensione sensibile, il numero perde la propria pregnanza descrittiva. Ma vi è un interesse che si volge più alla dimensione gestuale ed al processo metamorfico.

Diversamente, nella prospettiva pitagorica che giunge, problematizzata, fino a Platone, il tema del movimento mette in movimento una riflessione epistemologica sulla natura del numero, riflessione cui Eraclito sembra, consapevolmente, volersi sottrarre.

Quando un personaggio di un dialogo platonico<sup>111</sup> metterà in discussione la nozione d'armonia eraclitea, per coglierne le presunte componenti aporetiche, dovrà, a sua volta, riacciarsi al tema del ritmo, inteso in senso musicale, come quella relazione che dà ordine al movimento delle forme *mediante* il numero. Il riferimento alla figurazione ritmica va disciplinato, bloccando la mobilità eraclitea dell'identità nella trasformazione, un concetto che il personaggio platonico trova privo di λόγος. Si propone così il nucleo dello scontro tra la filosofia eraclitea e la tradizione teorica del mondo greco: il mobilismo eracliteo è disposto ad appoggiarsi a forme in divenire, dotate di articolazione ritmica, e che attraverso ripetizione e metamorfosi, oscillino da un aspetto ad un altro, rimanendo sé stesse. In entrambe le posizioni rimane centrale il concetto di rapporto, ma muta profondamente la natura del rapporto stesso. Come mutano le qualità degli oggetti, presi nel rapporto.

Eraclito guarda in continuazione verso qualità sensibili, non quantificabili: il suo vocabolario vibra di termini dalle risonanze concrete, materiche, che non possono entrare in rapporto di mediazione con il numero. La filosofia eraclitea prende in considerazione aspetti che vivificano contesti immaginativi, dove una impostazione pitagorica mira all'interpretazione *dinamica* dei problemi della commensurabilità: sono due facce della medesima esperienza del mondo e dove il pitagorismo misura, l'eraclitismo indica. Il λόγος schematizza il flusso, trasformandola in una collezione ordinata di rapporti in alternanza.

D'altra parte, in Eraclito, il rapporto si commisura anche con

---

<sup>111</sup> Vedi l'Appendice sul *Simposio*.

il concetto di metamorfosi. Nei primi frammenti che abbiamo commentato, l'organizzazione connessa alla natura discreta del ritmo permetteva di descrivere le regole che guidano il mutamento, mantenendo la presa sulla categoria d'identità nella trasformazione: l'idea di un percorso ciclico fra vivo e morto, retto e obliquo, coglie bene i limiti entro cui la trasformazione si muove, mantenendo l'identità di ciò che muta. Il discorso cambierà, almeno in parte, quando parleremo delle relazioni che emergono nelle metamorfosi guidate dal fuoco. Qui il ritmo dovrà appoggiarsi sulla nozione funzionale di rapporto, individuato dal peculiare stile nelle trasformazioni retto dal concetto di ἀνταμοιβή.

### Annotazione 1. Centro e circonferenza del cerchio.

*L'idea di una tensione dinamica che leghi due opposti, non distinguibili logicamente, viene discussa con riferimento ad Eraclito da Michael C. Stokes<sup>112</sup> attento a notare quanto tale modo di concepire gli opposti sia basato proprio sulla prima nozione di ἁρμονία che abbiamo esemplificato. Il problema è piuttosto interessante, e conviene almeno farne un cenno. Nel frammento D.K. 103<sup>113</sup>, leggiamo che «Nel circolo principio e fine fanno uno<sup>114</sup>». Molte interpretazioni vedono in tale immagine, forma paradigmatica dell'armonia fra opposti (inizio e fine del cerchio, che sono lo stesso), una grande immagine cosmologica del divenire. Noi vorremmo arrestarci prima, senza ancora entrare in un commento così impegnativo della filosofia eraclitea, e soffermarci su quest'immagine. Ora, il frammento originale suona così:*

ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπὶ κύκλου περιφερείας

*Potremmo tradurlo come propone Marcel Conche<sup>115</sup>: «Chose commune que commencement et fin sur le circuit du cercle». Potremmo chiederci cosa venga a mutare in questo modo di presentare il frammento.*

---

<sup>112</sup> Michael C. Stokes, *One and many in presocratic philosophy*, Cambridge, Mass 1971, p. 90.

<sup>113</sup> Tratto da Porfirio, *Quaestiones homericae ad Iliadem*, XIV 200.

<sup>114</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 18 - 19.

<sup>115</sup> Eraclito - Conche, *op. cit.*, pp. 411 - 413. Contro tale interpretazione, che assume che la parola *periphereias* faccia parte del frammento eracliteo originale, si sono schierati grandi filologi, come Gigon, Marcovich (con un'acuta analisi grammaticale), Kirk. Carlo Diano, pur parlando del «moto inarrestabile e continuo della periferia, dove ogni punto è principio e fine» (cfr. Carlo Diano, « Il pensiero greco da Anassimandro agli Stoici» in *Studi e saggi di filosofia antica*, Padova, 1973, p.32), evita di tradurla. Non siamo in grado di affrontare una questione di tale portata in poche righe, ma ci sembra che in questo modo si perda un elemento essenziale per la nostra discussione. Per l'uso di *perifereias*, vedi anche K. Deichgräber *Rythmische Elemente im Logos des Heraklit*, Akad., Mainz, 1962, pp.477 - 533.

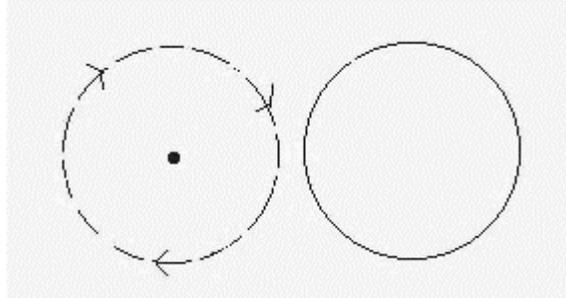
*La prima cosa che cambia è il significato da attribuire alla κύκλισις, alla rivoluzione che il punto va compiendo attorno al cerchio mentre lo traccia: da ciò deriva un diverso modo d'intendere la relazione fra opposti nel darsi del cerchio. Il sottolineare il richiamo alla circonferenza, ed al movimento del punto sulla circonferenza, porta in primo piano l'idea di una ciclicità, che va articolandosi nel movimento del punto intorno al centro. Siamo portati a immaginare il cerchio in termini dinamici, secondo quanto suggerisce l'interpretazione di Conche.*

*L'osservazione merita qualche chiarimento ulteriore, perché pensare al dinamismo di un punto che traccia una curva chiusa non implica abbandonare il riferimento al cerchio geometrico, come Conche, in qualche modo, fa. Il paradosso sta nel fatto che inizio e fine siano qualcosa di comune. È ovvio che fino a quando il cerchio non viene chiuso, inizio e fine sono distinguibili: è solo quando il tracciato è compiuto che non li distinguiamo più, mentre in qualsiasi segmento rettilineo possono essere indicati un inizio ed una fine, che coincidono con gli estremi del segmento. Esiste una distinzione di principio, legata alla logica della costruzione della figura: prima si traccia la curva, ruotando sul perno attorno al punto che individua il centro della circonferenza.*

*Si tratta di fasi distinte, all'interno del prendere forma della figura, nel chiudersi della curva. L'insistere sull'espressione «lungo la circonferenza del cerchio» intende sottolineare la distinzione sui due strati temporali del processo, attraverso cui la figura viene disegnata e chiusa.*

*L'uso di ἐπί traduce in termini spaziali una distinzione di tipo qualitativo, che concerne la funzione del punto, mentre si traccia la figura.*

*Il punto in movimento, che sta ruotando intorno a un centro, traccia una figura in cui non si può distinguere un inizio o una fine. La distinzione qualitativa non è di tipo meramente temporale: qualcosa è cambiato grazie al formarsi della figura. Potremmo pensare ad una mano che sta tracciando un cerchio, con una corda ed un perno oppure con una sorta di compasso: finché il giro intorno al centro non è stato completato, inizio e fine sono distinguibili, all'interno di un percorso basato sull'iterazione di una regola.*



*Solo a cerchio ultimato, inizio e termine sono comuni, e la proprietà passa, in modo traslato, su tutti i punti del cerchio. In qualche modo, gli opposti svaniscono nel darsi di una totalità, quella della figura. A questo punto inizio e fine sono in comune. Il modello della figura chiusa porta in sé le proprietà dell'illimitato. L'ἀρμονία che lega gli opposti (inizio e fine), prende forma grazie al dinamismo del movimento del punto, rispetto alla staticità del centro. L'enfasi cade proprio sul termine περιφέρεια, che in questa situazione fa riferimento al girare intorno ad un centro, ossia al muoversi sulla circonferenza. Si tratta della regola di costruzione della figura del cerchio. Il punto che traccia la circonferenza (il luogo geometrico dei punti equidistanti dal centro), alla fine del percorso, mette capo ad una struttura, ove inizio e fine sono indistinguibili: solo ora tutti i punti possono diventare inizio e fine del cerchio, ed avremo un andamento ciclico, che può iniziare in qualunque punto della circonferenza. Stiamo passando dal problema del come è tracciata la figura a quello del quante volte sia possibile percorrerla, verso una ciclicità infinita. È peculiare l'idea che il cerchio sia concepito nella sua costruzione, evitando riferimenti di tipo numerico. L'unica regola sembra appoggiarsi alla chiusura di un ciclo, che è poi quello del disegno. Alla domanda « quante volte? », si può solo rispondere: « infinite ». È un altro modo per segnalare il paradosso della misura, che si ripete infinite volte nel farsi della figura.*

*Ciò trova un fondamento nel modo con cui Eraclito guarda*

*al cerchio, mirando soprattutto alle modalità attraverso cui si traccia la figura. Da questo momento, nasce il problema del senso dell'opposizione fra inizio e fine. Nessun riferimento ad archi di circonferenza o a problemi matematici, ma uno sguardo generale volto a cogliere le relazioni costruttive della figura, in un senso assai intuitivo. Si tratta, in effetti, di una posizione caratteristica, che aleggia continuamente all'interno delle argomentazioni del filosofo greco.*

*Eraclito parla spesso di misure rigorose, come quando accenna al percorso del sole, che ha un ordine ben determinato e deve stare all'interno dei suoi limiti. Il concetto di misura è quindi importante in questo pensiero, ma è agito immaginativamente, cercando di non entrare all'interno di una speculazione numerica. Affrontiamo, nella lettura eraclitea, una filosofia che guarda al numero in modo essenzialmente metaforico: lo stesso ricorso alle proporzioni, proporzioni immaginative come quelle che definiscono il rapporto fra uomini e dei, vanno intese in direzione di un pensiero che alla misurazione concreta antepone una sorta di dialettica fra limitato e illimitato in cui il concetto di misura viene spesso ad esprimersi attraverso il ricorso alla funzione degli opposti.*

*Nel nostro caso l'esser comune dell'inizio e del limite prende consistenza proprio nel tentativo di dar ragione del criterio costruttivo attraverso cui il cerchio è tracciato: i punti vengono compresi come opposti: questo passaggio è enfatizzato proprio da ξυρόν, che ha riferimenti consistenti all'attività del comprendere. In senso stretto, inizio e fine sono comuni su un punto, che ora gira lungo tutta la circonferenza. L'esser comune di inizio e fine del cerchio allude così ad una pratica costruttiva che va sviluppandosi fino al punto di porre il cerchio sotto i nostri occhi. Anche qui potremmo parlare di un'esplicita tematizzazione della funzione costruttiva dell'armonia nella relazione fra centro e periferia: dal disegno alla figura, si è fatto avanti un nuovo strato di senso, determinato dalle regole di costruzione del cerchio.*

*È chiaro che il legame fra punto finale e punto iniziale diventa oppositivo solo in questa prospettiva di tipo costruttivistico. L'ἁρμονία che permette che inizio e fine siano comuni è legata al conflitto che unisce la staticità del centro rispetto al mo-*

vimento del punto. Emerge così nella riflessione eraclitea una componente relazionale che guarda al costituirsi della figura, in senso processuale, ed alla figura ormai costituita: il fatto che inizio e fine, (πέρας, limite) vengano pensati sulla circonferenza del cerchio, valorizzando l'idea del girare attorno, stabilisce una continuità fra i due livelli legati dall'ἁρμονία: letteralmente, nessuno dei due può essere pensato senza l'altro.

Si allude così ad un rapporto fra limite e spostamento del limite, che va portato in evidenza, dando senso al doppio modo d'intendere ciò che è logicamente indistinguibile. Solo dopo avere indicato tale relazione, ed essersi soffermati sull'ambivalenza del nostro modo d'intendere il punto come inizio e come fine nel percorso e nel ciclo, si potrà pensare alla valorizzazione del problema della circolarità in direzione di un'interpretazione ciclica del tempo o delle strutture cosmologiche.

Eraclito ci propone così un modo esemplare di presentare la figura del cerchio: l'esibizione del luogo geometrico dei punti equidistanti dal centro, il conchiudersi della curva su se stessa, la rotondità, si appoggiano sulla mobilità incessante del punto, che diventa, sotto i nostri occhi, inizio e fine della figura, che esibisce le proprie regole costruttive. L'analisi allora potrà volgersi al rapporto che lega circolarità e concetto di illimitato<sup>116</sup>. In tal modo, la riflessione eraclitea tocca contemporaneamente due piani del discorso, per distinguerli mentre li congiunge.

---

<sup>116</sup> Per una prima analisi della metafora in ambito poetico rimandiamo a Michael Kaplan, « Apeiros and circularity », *Greek Roman and Byzantine studies*, Vol. XVI, 1975, pp. 133 ed alla bibliografia annessa. Un testo molto interessante per quello che attiene una interpretazione del problema relazionale in Eraclito, secondo un orientamento molto diverso da quello che andiamo suggerendo è quello di Klaus Held, *Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft*, Der Gruyter, 1980. Inviemo alla lettura del libro per una discussione sulle moderne interpretazioni eraclitee, da Hegel a Heidegger.

### § 10. La gradualità nella comprensione nell'articolarsi della ritmicità

A tutta prima, parrebbe che per il lettore eracliteo valga una sorta di *regola*: di fronte all'attribuzione di significato di alcuni oggetti d'esperienza, egli viene spinto a praticare una sorta di *gioco del contrario*, interrogandone l'identità attraverso la presentazione del suo contrario ed ampliandone il senso, attraverso una messa a fuoco delle possibili forme di complementarità fra le opposizioni stesse.

Le interpretazioni che enfatizzano gli aspetti legati al flusso, tendono a sottolineare questa possibilità in modo ossessivo.

Da quanto abbiamo detto, al contrario, dovrebbe emergere la centralità del concetto di regola, che le opposizioni portano puntualmente alla luce.

La struttura logica che emerge dal testo non va quindi ossificata in semplici contrapposizioni, ma deve mostrare, attraverso il movimento fluido, garantito dalla ricerca di un ῥυθμός, una dimensione ciclica in cui le opposizioni siano riportate ad un elemento comune, che permetta loro di essere *pensate* come manifestazioni puntuali in un processo unitario. La ricerca dell'elemento comune, viene indicata attraverso la transizione fra due fasi interne al *medesimo* processo conoscitivo. La prima è indicata dalla presenza del verbo γιγνώσκειν<sup>117</sup>: con cui, ad esempio, Eraclito mostra, nella sua prospettiva, l'*incapacità* di Esiodo di *cogliere* che giorno e notte sono manifestazione di un unico principio, il fatto che a tutti gli uomini è dato *conoscere* se stessi, e non andare oltre il limite o il paradosso per cui gli uomini non *conoscono*, a causa della loro incredulità, la maggior parte di quello che fanno gli dei.

Nei frammenti si nota una tendenza ad usare γιγνώσκειν, per sottolineare atteggiamenti tesi ad individuare delle relazioni d'ordine, che precipitano in una dimensione puntiforme, sterilmente iterativa.

---

<sup>117</sup> Cfr. T. H. Leshner, *op. cit.*, pp.155 - 170.

Il suffisso -σκω, indica certamente l'avviarsi del processo conoscitivo *attraverso* la ripetizione, ma sembra che il ciclo non giunga a buon fine.

La stessa sfumatura di senso appare nel primo frammento, quando Eraclito definisce il continuo mettersi alla prova degli uomini con parole ed azioni con l'espressione πειρώμενοι, che Marcovich intende correttamente come un frequentativo<sup>118</sup>: si ruota intorno ai problemi, ma non si riesce ad entrarci dentro, a fissarne il nucleo raffigurativo.

La situazione viene esplicitata in modo incisivo nel frammento 56, dove si evidenzia che gli uomini s'ingannano proprio nel conoscere le cose che hanno sotto gli occhi, che si presentano da sole (τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν).

Di fronte all'emergere di tali evidenze, gli uomini si comportano come Omero, che si dà la morte per non aver risolto un enigma, dopo un lungo rovello. Dove si nasconde questa enigmaticità? Ritorniamo al problema proposto dal richiamo ad Esiodo, per cogliere i limiti del γιγνώσκειν:

διδάσκαλος δὲ πλείστων Ἑσίοδος • τοῦτον ἐπίστανται πλεῖστα εἰδέναι, ὅστις ἡμέρη καὶ εὐφρόνην οὐκ ἐγίνωσκεν • ἔστι γὰρ ἓν.<sup>119</sup>

*Di moltissimi è maestro Esiodo, e vi sanno anche dire che egli sapeva moltissimo, quando non conosceva né la notte né il giorno, che pure fanno uno<sup>120</sup>.*

Sul piano più immediato, l'errore (*Teogonia*, 123 - 124) di Esiodo sarebbe quello di aver inteso notte e giorno come *entità distinte*<sup>121</sup> e quindi di non aver correttamente interpretato un rapporto intero - parti: giorno e notte, infatti, partecipano del νυχθήμερον, lo spazio delle ventiquattro ore, unità più ampia

<sup>118</sup> Eraclito-Marcovich, *op. cit.*, p. 10.

<sup>119</sup> Hippol. *Refut.* IX 10,2 (p. 242,26 W.)

<sup>120</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 40 - 41.

<sup>121</sup> Ivi, p.174

che li abbraccia entrambe. Giorno e notte sono quindi *momenti* di un intero e vanno pensati in correlazione nell'unità originaria che li assorbe.

Esiste una diversa impostazione esegetica, che propone che il frammento eracliteo si rivolga ad un altro passo, tratto sempre dalla *Teogonia* (744 - 748). Seguiamo questa seconda proposta.

Nel commento di Diano, che rievoca l'immagine esiodea che occorre in quei versi, in cui «notte e giorno debbono salutarsi sulla vasta soglia di bronzo» della «casa tremenda della notte tenebrosa»<sup>122</sup>, si osserva che Esiodo si limita a descrivere il susseguirsi di giorno e notte, e che Eraclito non avrebbe avuto nulla da obiettare a quella descrizione.

Si riaffaccia il problema del limite e del convergere reciproco di una fase nell'altra: il giorno e la notte trapassano l'uno nell'altro nel senso che il giorno è l'*orizzonte* della notte e la notte è l'*orizzonte* del giorno.

I limiti che li distinguono sono mobili fasi, che li fanno transitare dall'uno all'altro. L'immagine esiodea per cui giorno e notte non possono che incontrarsi e separarsi perché uno esclude l'altro, renderebbe il poeta un cattivo maestro, ponendo un velo sul carattere di *continuità* nella contrapposizione, su quel continuo transitare del giorno verso la notte e della notte verso il giorno.

Il modo di pensare correttamente quella relazione sarebbe quindi, secondo Eraclito, l'installarsi in un rapporto che li abbracci entrambi in virtù della mobilità del limite, che pone la loro relazione di transitività.

La posizione del problema nel verso di Esiodo non permette di cogliere che il percorso che collega il giorno e la notte al giorno è unico e medesimo, correndo entrambe l'uno verso l'altra.

Non riusciamo a far nostra la posizione di Diano: sembra che, nella logica eraclitea, quella soglia debba *liquefarsi* in un limite mobile, che abbraccia e separa, nello stesso tempo, notte e giorno, cogliendoli nel movimento della loro reciproca conversione.

---

<sup>122</sup> Ivi, p.175: cfr. il commento di Diano

La critica eraclitea si appoggia ad una declinazione dinamica del concetto di limite, che proporrebbe il problema della localizzazione in modo raffinato.

Pur essendo consapevoli che ci muoviamo sul piano della pura congettura, potremmo volgerci al testo poetico, per avere qualche elemento in più.

Guardando alle parole usate da Esiodo, cogliamo adombramenti concettuali, che potrebbero dar ragione della critica eraclitea: nel poema teogonico, infatti, la vasta soglia bronzea viene indicata con οὐδόν, che significa soglia, entrata, limitare.

L'espressione γήραος οὐδός indica il limitare della vecchiezza, ovvero l'estrema vecchiezza, il limite ultimo della vecchiezza, una linea di confine tra due dimensioni della vita e della morte. E, rispetto ad una soglia, che è un limite che mette in contatto due dimensioni, Esiodo, nel descrivere lo scambiarsi dei luoghi fra giorno e notte, usa un riferimento allo scambio reciproco, al succedersi, al trasformarsi di un elemento in un altro in una successione, utilizzando nel participio in forma medio-passiva ἀμειβόμενοι, (da ἀμείβω, cambio mutuo, nella forma medio passiva mi trasformo) un riferimento alla trasformazione, che risuona anche in una parola fondamentale della logica eraclitea: ἀνταμοιβή.

Da questo punto di vista, il problema che Eraclito proporrebbe è come intendere una successione<sup>123</sup>, in cui i limiti che separano due fasi vanno assottigliandosi nel convergere dell'una verso l'altra. Per l'Efesio si tratterebbe della medesima cosa, che va mutando di segno, come accade per l'esempio dell'ὀδός, ma Esiodo sembrerebbe non rendersene pienamente conto, e continuerebbe a distinguere qualcosa che il suo linguaggio è andato unendo, perdendo il riferimento all'elemento comune (ξυνόν).

Le sfumature di senso che caratterizzano il linguaggio del frammento, mettono in luce un modo radicalmente diverso di af-

---

<sup>123</sup> Altre espressioni pregnanti, selezionate dal vocabolario, avvicinano il significato di ἀμειβόμενοι all'idea scambiarsi, alternarsi, succedersi: ἀμειβόμενοι φυλακὰς ἔχον (facevano la sentinella per turno, *Il.* 9,471), αἶδον ἀμειβόμεναι ὀπί κἀλλῆ (cantavano alternandosi con bella voce, *Il.*, 1, 604) e νύξ ἀμείβεται φάος (la notte succede al giorno).

frontare il piano conoscitivo. Le opposizioni vanno comprese (συνιέναι) e pienamente dispiegate nel darsi di un *reciproco* orizzonte di senso. In questo senso, la localizzazione indica semplicemente il luogo di una transizione, di una fase, nel farsi di un processo. Il lavoro del filosofo eracliteo consiste quindi nell'indicare con un gesto l'intrinseca unitarietà del processo che coniuga le relazioni fra intero e parte, non nel costituire una tipologia minuta delle fasi, che le isoli rigidamente l'una dall'altra.

La via d'accesso al tema si lega così alla sfumatura qualitativa, che distingue γιγνώσκειν da συνιέναι, l'iterazione dell'atto del conoscere in modo puntuale dall'arricchimento di senso legato al comprendere. Συνιέναι è riconoscimento dei limiti interni alle opposizioni, del loro convergere reciproco per acquisire senso, laddove il γιγνώσκειν si limita alla presa d'atto del conflitto, ma non riesce a localizzarlo.

La contrapposizione fra i due diversi atteggiamenti si rincorre lungo i frammenti. Come ricorda Leshner<sup>124</sup> molti verbi greci con radice συν assumono un senso metaforico, che trova origine in una connotazione spaziale, fisica, del significato primitivo, come accade per ξυνιέναι, che indica l'azione di due fiumi che mescolano le loro correnti.

Per il verbo συνίημι, che originariamente indica il mettere insieme, l'atto del raccogliere, il significato slitta verso quello di comprendere, capire: unire insieme i termini per comprendere un discorso, quindi intendere, raccogliere elementi per orientare il pensiero in maniera unitaria, come accade per chi comprende e riesce a parlare una lingua, come attesta l'occorrenza del termine nell'*Anabasi* di Senofonte (7,6,8).

Secondo Bruno Snell la capacità di tematizzare uno sguardo intellettuale in grado di cogliere con lo sguardo qualcosa che sia contemporaneamente essenziale e comune rappresenta il distacco più profondo compiuto da Eraclito nei confronti della tradizione precedente, con peculiare riferimento all'attività senza limiti della ψυχή in cerca di ξυνόν.

---

<sup>124</sup> Cfr. T. H. Leshner, *op. cit.*, pp. 164 - 165.

La formulazione è decisamente troppo forte, e la distinzione che ne consegue rimane opaca: infatti, anche se viene riconosciuta gradualità nel processo epistemologico che ci permette di orientarci in un mondo che ha lo *stile* del λόγος, non siamo ancora in grado di spiegare come sia possibile effettuare quel passaggio. A cosa dobbiamo affidarci, visto che l'ambito dei sensi non è sufficiente?

Se entrare in contatto con le cose non ci basta, se per comprenderle impostiamo forme di ragionamento discorsivo, per districarsi fra le maglie del divenire dobbiamo andare alla ricerca di uno *schema* che sia in grado di spiegare la funzione delle opposizioni rispetto al modo di darsi del mondo.

Si accentuerebbe in modo netto, tuttavia, la funzione dell'elemento ritmico. Perché il divenire assuma una forma, e sia riconoscibile nel suo esser conforme a una legge, bisogna individuare ciò che rimane comune nella *scansione* degli opposti. Per farlo, bisogna schematizzare il flusso in figure, che passano continuamente dal ritmo allo schema, determinando una scansione dialettica. Il verbo συνιέναι indica quindi la capacità di cogliere l'*unità del processo*, connettendo la segmentazione delle figure nello schema ritmico.

Il processo, analogo in parte a quello musicale, gioca la carta di un'analisi delle componenti ripetitive nel divenire da una forma all'altra, come quella sorta di modulo di cui parlava Benveniste. Le τροπαί del fuoco, che si trasforma e si separa per tenere in equilibrio gli elementi, sono un'immagine che cerca di catturare questa griglia, senza dover costruire un cumulo di principi esplicativi incapaci di collegarsi tra di loro. Si apre così una indagine che potrebbe essere assimilata ad una interpretazione dello svelarsi processuale dei vari strati di senso del mondo, strati la cui individuazione sarebbe costruita attraverso l'enfasi sulle possibilità offerte dal modularsi del linguaggio nei confronti degli esempi d'opposizione via via individuati.

Per tale motivo, ci sembra che la filosofia eraclitea ricorra a un atteggiamento tipicamente *esemplarista*.

Nei frammenti sul fiume, autentico paradigma dell'interpretazione basata sul flusso, potremmo subito incontrare qualche particolare linguistico che ci pone sulle tracce di una riflessione

epistemologica che valorizza quello che chiameremmo una componente immaginativa presente nell'atto percettivo, come spesso accade nel pensiero antico.

Consideriamo la prima parte del frammento DK.12 : *A coloro che entrano nei medesimi fiumi, altre e altre acque affluiscono*, immagine paradigmatica di una filosofia volta a tematizzare l'inafferabilità delle forme nel divenire.

ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ • καὶ ψυχὰὶ δὲ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμιῶνται.<sup>125</sup>

*Il fiume in cui entrano è lo stesso, ma sempre altre sono le acque che scorrono verso di loro: e anche le anime sono evaporazioni delle acque.*<sup>126</sup>

Sul significato complessivo di queste nove parole, esiste una bibliografia sconfinata, che riconosce, sotto differenti prospettive, una rappresentazione del divenire nell'immagine dello scorrere delle acque: è difficile rimanere indifferenti all'idea che la ripetizione ἕτερα καὶ ἕτερα possa suggerire al tempo stesso attraverso il fluire regolare dell'acqua l'identità del fiume stesso, come una sorta di permanenza nel mutamento (μέτρον), secondo quanto proponeva acutamente Kirk<sup>127</sup>, quasi a dire che, se l'acqua scorre via, il fiume rimane il medesimo.

Si ripropone il tema della relazione che lega la ripetizione al divenire. In un altro frammento già commentato Eraclito osserva che nello stesso fiume, siamo e non siamo, entriamo e non en-

<sup>125</sup> Cleanth. ap. Arium Didym. ap. Euseb. *Praep ev.* XV 20,2 (II, p.384 M.= *Dox* 471,1 = *SVF* I n.519)

<sup>126</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 26 - 27. Il frammento prosegue con alcune considerazioni attinenti la natura dell'anima, che deriverebbe dall'evaporazione delle acque sulle quali non ci intratteremo. Secondo alcuni filologi, fra cui Diano, non si tratta di parole eraclitee, ma andrebbero riferite al commento di Cleante, che sta tracciando un parallelo fra Zenone ed Eraclito riguardo alla teoria che vede l'anima come esalazione.

<sup>127</sup> Geoffrey Stephen Kirk, *Heraclitus. The Cosmic Fragments*, Cambridge University Press 1954 p. 366.

triamo: potremmo dire che non si fa esperienza di *un* fiume, ma delle acque che scorrono: un unico fenomeno, quello del fiume, cui corrisponde un unico nome, si presenta attraverso lo scorrere delle acque. Ovviamente, ciò che dà unità a quest'esperienza è il movimento dell'acqua, che presenta come qualcosa di unitario, lo scorrere di ἕτερα καὶ ἕτερα. Così, il fiume è, al tempo stesso, unità e molteplicità, dispersione e reintegrazione, meglio ancora presentarsi della molteplicità cui si contrappone l'unità, paradosso sottolineato dal contrasto fra ἐμβαίνουσιν ed ἕτερα. Il frammento acquista così una tipica duplicità di lettura, legata a due strati del problema, colti contemporaneamente. Ad un primo livello abbiamo un divenire, un dileguarsi delle forme che perpetuamente sembrano rinnovarsi, dall'altra una sorta di regola, che permette al fiume di mantenere un equilibrio nel cambiamento. Ciò significa che se l'identità del fiume è mantenuta dal flusso delle sue acque, ogni nuova onda è diversa da quella che la precede: e mentre le acque scorrono via, si avvicinano e si allontanano, ci rendiamo conto che il fiume è un intero, che di principio non può *mai* essere colto nella sua totalità.

La misura nella portata delle acque da un lato garantisce l'identità del fiume: la corrente presenta continuamente momenti di quest'intero che integrano quelli che stanno scorrendo via. Si fa così centrale la nozione logica d'identità nel mutamento, di connessione e decadimento delle parti. D'altra parte, proprio a causa della misura nel mutamento quel fiume sta già diventando un altro fiume. Un osservatore potrebbe definire l'immergersi nel fiume come l'esperienza di una connessione fra un intero e un non intero, tra qualcosa che c'è e qualcosa che non c'è più.

Un'idea simile riemerge nei frammenti cosmologici, il percorso del sole, nuovo ogni giorno, deve stare all'interno della misura del proprio cammino<sup>128</sup>. A queste prime osservazioni, dovremmo aggiungere qualcosa: perché il fiume si presenti attraverso caratteri contraddittori, attraverso proprietà che lo rendono immediatamente uno e molteplice, va presupposta un'unità ini-

---

<sup>128</sup> Anche questa idea richiama la nozione di ripetizione connessa alla durata, come la intendono Kirk e Marcovich, o connessa all'idea di una *misura nel cambiamento* come accadeva nel Corso di Giovanni Piana già citato.

ziale, che si dia immediatamente nella percezione, e una serie di giudizi, che rilevino il carattere composito dell'immersione.

Le osservazioni di Bruno Snell<sup>129</sup>, secondo cui la sede di questi giudizi è il corpo (e la coscienza) dell'ipotetico bagnante colgono bene il potenziale immaginativo che emerge dal frammento. Snell sviluppa un'analisi terminologica del testo, enfatizzando il fatto che il corpo senta il fluire le acque su di sé, e che la coscienza miri a ricondurre quel fluire ad una esperienza unitaria.

Ciò suggerisce che i dati della percezione debbano essere riorganizzati per catturare il significato dell'esperienza, fissando quelle regole nascoste che il divenire ci presenta e che i frammenti esplicitano. Il mondo eracliteo è vivo, pervaso di movimento, e si manifesta attraverso qualità che, come scrive Snell nel testo citato, sono sentite e vissute dal soggetto.

Gli esempi eraclitei vanno spesso in questa direzione, che riorganizza attivamente i dati del senso: la via che scende e la via che sale si possono presentare come la medesima via. Nel ricostruire quel cammino, dobbiamo andar oltre la semplice sommatoria dei dati percettivi, e raffigurarci un doppio movimento vettoriale, che descrive la nostra traslazione da un punto ad un altro dello spazio. Nell'evocazione del movimento, l'esperienza diventa terreno incandescente e teatro del vissuto, messa in scena di un percorso esperienziale, percorso *dell'immaginazione*, che segna lo scarto fra la comprensione ingenua dell'esperienza e l'apertura della riflessione al senso di un mondo che viene pensato quasi come un doppio dell'attività della coscienza.

Tutto ciò, naturalmente, non impedisce che la fluidità del divenire attecchisca su regolarità, connesse al μέτρον che, al di sotto delle apparenze, sorregge la possibilità d'identificazione strutturale di quello che stiamo vivendo: siamo in acque *diverse* nello *stesso* fiume (alcune interpretazioni stoiche insisteranno su tale nozione di identità, riferendosi all'atto attraverso cui denomi-

---

<sup>129</sup> Bruno Snell, *Die Sprache Heraklits*, in *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, ora in traduzione italiana Bruno Snell, *Il linguaggio di Eraclito*, a cura di Barbara Maj, Gabriele Corbo & C., Ferrara, 1989, pp. 10 -12.

niamo *quel* fiume come lo *stesso* fiume). Il gioco linguistico eracleo, nel presentare le relazioni che stringono il mutamento al tema della forma e a quello della ripetizione, pone l'accento sulla centralità del concetto d'identità dello spettatore.

### § 11. Lo statuto della sensazione nell'attribuzione del significato: trasposizioni immaginative

Da quanto abbiamo detto, si farebbe strada una forte attenuazione del mobilismo eracliteo: l'idea del ciclo, anche nella trasformazione rapida da un estremo ad un altro, offre la possibilità di cogliere una relazione formale dietro alle opposizioni.

In questo quadro va delineata quale sia la funzione che Eraclito attribuisce alla sfera sensi. Nei frammenti non incontriamo una esplicita discussione sul rapporto fra sensazione e concetto, secondo un modello che sarebbe prematuro proporre nel pensiero eracliteo, ma vi sono osservazioni che rivelano la presenza di un problema legato al riconoscimento di ciò che i sensi *mostrano*, toccando così il punto nodale di quale statuto vada attribuito alla sensazione: vi è un *modo* di interrogare la sensazione, in grado di mostrare un rapporto con il sensibile che getta luce sulle relazioni fra λόγος e attività della ψυχή.

Eraclito sembra suggerire che il livello conoscitivo legato all'esperienza sensibile, e a quelli che chiameremmo rapporti immaginativi, vada interrogato attraverso domande che diano μόθησις. Si tratta quindi di risalire dal piano dei fatti a quello dei significati.

Ritorniamo ancora sul frammento Diels - Kranz 49a:

ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ  
ἐμβαίνομεν, εἶμέν τε καὶ οὐκ εἶμεν

Come osserva Diano, ciò che viene detto è che chi entra nel fiume, nello stesso tempo non entra nello stesso fiume, chi è in un fiume, nello stesso momento non è nello stesso fiume. È evidente che non è possibile assolutizzare le due forme di essere e non essere, che vanno pensate contemporaneamente, dando l'impressione che si violi il principio di non contraddizione.

In realtà il problema non si restringe a quella categoria logica. Eraclito intende mostrare che in quell'esperienza, da un certo punto di vista siamo in un fiume inteso come qualcosa d'unitario, dall'altro siamo in una struttura cangiante. Dobbiamo mobilitare le categorie di identico e di diverso per dar ragione dell' mo-

bilità dell'esperienza del fiume, che si costituisce su molteplici di senso, anche se il fiume rimane sempre lo stesso.

Si tratta di un problema che condiziona pesantemente la ricezione della filosofia eraclitea, e che, fin dall'inizio, si presta ad essere estremizzata: si pensi alla posizione di un eracliteo come Cratilo, che per evitare l'aspetto scabroso di tale coesistenza si trova costretto ad enfatizzare la fluidità dei predicati<sup>130</sup>, affermando che non ci si possa neppure immergere *una volta* nel fiume. La ricerca dell'articolazione nel flusso<sup>131</sup> impone che metta in luce la funzione di  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  e  $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\omicron\nu$  nella posizione degli opposti all'interno del ciclo che lega identità a molteplicità, senza perdere nessuna delle due: mentre siamo nel fiume, nel flusso, contemporaneamente siamo all'interno di una trama ordinata di relazioni giocate dagli opposti. In questo senso, il fatto che ad Eraclito si attribuisca l'idea che in un certo senso siamo nel fiume, nel divenire, ed in un altro non lo siamo, c'interessa assai più della presunta contraddittorietà dell'enunciato. Il flusso oscilla tra fluidità e articolazione, scindendosi ritmicamente in due configurazioni, e nel passaggio di stato che le connette, esse vanno intese e riconosciute come agitate dallo stesso principio.

In tali oscillazioni diventa centrale l'idea, suggerita da Snell, di una *sensibilità corporea*<sup>132</sup> al cambiamento, sensibilità che verrebbe plasticamente trasposta nel linguaggio eracliteo. Nel passaggio da uno stato all'altro, il bagnante avverte il mutamento, lo riconosce come esperienza di sensibilizzazione che si dà, letteralmente, sulla propria pelle: l'entrata nel fiume va perciò *narrata* (si adombra così un altro significato di  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ ) come atto che va compreso in un'immedesimazione. *Immergersi* in un fiume, anche solo con un piede, significa adombrare oscuramente relazioni

---

<sup>130</sup> Eraclito, *op. cit.*, p. 123.

<sup>131</sup> Cfr. E. Zeller R. Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Parte I vol. IV. *Eraclito*, a cura di R. Mondolfo, Firenze, 1961.

<sup>132</sup> Bruno Snell, *Die Sprache Heraklits*, in *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, ora in traduzione italiana Bruno Snell, *Il linguaggio di Eraclito*, a cura di Barbara Maj, Gabriele Corbo & C., Ferrara, 1989, pp. 11.

logiche attraverso la fluidità e il senso della profondità<sup>133</sup>, che il corpo trae dal contatto con cui resiste al flusso delle acque che lo lambiscono.

Osservando che Eraclito utilizza verbi dalla forte intonazione sentimentale, con una cesura netta rispetto al linguaggio quotidiano, Snell<sup>134</sup> suggerisce che anche se il divenire passa quasi empaticamente attraverso i mutamenti corporei di chi lo esperisce; quel ciclo non può che esaurirsi in se stesso. Gli stessi oggetti d'esperienza, infatti, non andrebbero semplicemente intesi come ciò che si contrappone ad un soggetto (tale nozione sarebbe decisamente troppo forte, incongrua con l'impostazione epistemologica del frammento<sup>135</sup>). Per Snell in Eraclito gli opposti sono

---

<sup>133</sup> Risulta in parte penalizzante, almeno sul piano intuitivo, la traduzione proposta nell'edizione italiana dei frammenti curata da Marcovich, (Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 147): «Sopra quelli che avanzano il passo entro i medesimi fiumi diverse e sempre diverse scorrono le acque». Il problema sta nell'espressione «avanzare il passo». Marcovich propone tale traduzione per suggerire l'idea di bagnanti che si accingono ad entrare e per non proporre l'idea che l'immersione nel fiume abbia carattere iterativo, come accade nell'interpretazione che Cratilo dell'eraclitismo. La soluzione lascia comunque perplessi. Il fatto di entrare in un fiume riguarda un atteggiamento generale, in primo luogo corporeo, di chi si appresta ad entrare nell'acqua, rispetto al quale l'espressione *muovere il passo* sembra decisamente troppo debole. Chi sta entrando in un fiume, si prepara ad un'immersione, cui corrisponde una trama percettivo-immaginativa assimilabile ad un mutamento di stato, in rapporto alla costituzione materiale dell'ambiente circostante: si sta entrando in un fluido che ci sommergerà. Nessuno avanza passi sui fiumi, se non sprofondandoci con il piede.

Una traduzione come quella proposta potrebbe essere sostenuta solo ipotizzando la suggestione di un passo che non lascia orma, nel fluido scorre della corrente del fiume che sommerge il piede del bagnante: ma anche così, riducendo al minimo la possibilità di contatto fra fiume e pelle del bagnante, rimane la componente immaginativa dell'avanzare nel fiume che, di fatto, sommerge il piede. In tal modo, in compenso, si riesce a contrapporre in modo efficace l'andamento del cammino *contro* la corrente del fiume. Il nostro problema risulta solo spostato: di fatto, la corrente delle acque del fiume continua a *lambire* il piede o il corpo del bagnante. Si ha la sensazione che si perda un importante aspetto espressivo, assimilando la componente qualitativa connessa allo scorrere delle acque ad un generico muoversi in un'estensione spaziale.

<sup>134</sup> Bruno Snell, *op. cit.*, pp. 25 - 26.

<sup>135</sup> È evidente che l'immagine del fiume ripropone una relazione fra

sempre vitali, non semplici eventi fisici, ma *trasformazioni* in cui il referente centrale è la sensazione personale, vista come potente vettore immaginativo.

È chiaro che in tale posizione del problema, unilaterale, ma ricca di suggestioni filosofiche, la trasposizione non avrebbe valenza esclusivamente psicologica, ma condizionerebbe il pensiero eracliteo, rendendolo incapace di arrivare ad una definizione logica di intero come prodotto della integrazione di parti che continuamente decadono. In tal modo l'accento cade esclusivamente sull'attività dell'immaginazione, indebolendo la componente logico – relazionale.

Al tempo stesso verrebbe a delinarsi un'interessante relazione fra mutamento di stato e trasformazioni nel corpo senziente.

divenire e passaggi di stato: il divenire, ricettacolo dell'esperienza, nel suo caratterizzarsi attraverso opposti, è qualcosa che passa nelle fibre più intime di colui che lo esperisce. Il mutamento nel sentire del corpo, conseguenza dell'immersione, non è semplice metafora, ma propone uno sdoppiarsi della concezione qualitativa degli opposti: un'esperienza che passa attraverso la superficie senziente del corpo indica un significato profondo nell'esperienza dell'immersione.

Il passaggio alla profondità del divenire, alla comprensione della sua regola interna, che nasce con il ripresentarsi delle medesime acque deve passare attraverso un atto interpretativo dell'esperienza del passaggio di stato, plasticamente esperito dal corpo. La sensibilità avverte qualcosa, che adeguatamente interpretato rivela una relazione nascosta: curioso paradosso, in grazia del quale ciò che scorre lungo la superficie del corpo è il preannunciarsi di una struttura di senso che attraversa le profondità dell'anima.

Vi è forse una componente psicologica, ma essa sboccia e prende senso solo all'interno dell'attribuzione del significato: le osservazioni di Snell sulla povertà di una presunta descrittiva delle facoltà dell'animo nella filosofia eraclitea, non sono d'ostacolo a quest'interpretazioni. Il ripresentarsi dell'immagine poetica moltiplica le figure legate alla valorizzazione immaginativa del rapporto oppositivo: dove prima avevamo aria- acqua, flusso - stabilità, identità - trasformazione, incontriamo l'idea di un'opposizione fra superficie e profondità, che prende consistenza dove s'incontrano variazioni di stato e permanenza. Emerge così un andamento tipicamente reticolare nella riflessione eraclitea: gli opposti stanno costituendo una trama che si dipana e si chiarisce attraverso le loro correlazioni, che si annunciano nella percezione, ma che sono riproposte sul piano immaginativo attraverso verbi che rivendicano la centralità della esperienza vissuta.

Tali riferimenti illuminano dall'interno la rappresentazione del rapporto fra soggetto e mutamento ritmico, anche dalla nostra prospettiva: entrare nel fiume significa anzitutto far esperienza dei molti flussi che vi scorrono, reintegrando continuamente l'intero.

Da questa interpretazione possiamo trarre che i sensi sono una *via d'accesso* a ciò che è nascosto, ed è comune, sotto la crosta delle opposizioni. Grazie alla loro attività e ad una forma di empatia, ci confrontiamo con il darsi del divenire, che segue un andamento discorsivo, svelando un significato unitario: l'interpretazione affidata ad una valorizzazione immaginativa del dato sensibile permette così che si passi dal visibile all'invisibile, dalla molteplicità delle opposizioni alla trama unitaria, che tutte le stringe. Il ricorso insistito al momento sensibile, che Snell individua come peculiarità eraclitea, ripropone il problema dello statuto dell'immaginazione e del corporeo.

Potremmo osservare che la valorizzazione della componente linguistica suggerisce al lettore un caratteristico atteggiamento di bivalenza, come se i fenomeni sensibili rivelassero, in primo luogo, una possibile *stratificazione* del concetto di senso dell'esperienza, la cui analisi permetta di individuare i molteplici significati che si danno nella *singola* esperienza sensibile.

L'atteggiamento del filosofo confermerebbe una forte sensibilità verso la posizione esemplarista, in cui l'alternarsi ritmico delle qualità con cui noi esperiamo le cose allude ad un fondo stabilizzato, che ne regola le apparizioni: il divenire si presenta ad un corpo senziente come un mutare di stato, in cui le acque «altre ed ancora altre» fanno parte di un esperire concreto, ma ciò accade solo perché siamo di fronte allo scorrere di *un* fiume. In questo senso, la valorizzazione logica dell'immagine ci porta lontano dagli esiti proposti da Snell.

Rimane centrale la *posizione* dell'osservatore, ossia di chi si immerge: infatti, è solo nel contesto della *sua* esperienza sensibile che le acque scorrono, secondo un tipico procedimento immaginativo di trasposizione d'esempio. L'osservatore ritrova l'unità del processo, attraverso la scansione nell'opposizione, che si fa esperienza vissuta.

La narrazione riconduce quella molteplicità d'esperienze all'interno del processo di conferimento di senso: se l'opposizio-

ne fra predicati è connessa all'unità soggiacente dell'oggetto, che continua a cambiare, ciò implica che gli oggetti non si presentino mai come semplici fasci di proprietà, ma come flussi d'esperienza connessi in un processo che individua nell'alternarsi di unità e molteplicità *un* gioco linguistico, che lega la soggettività al significato di ciò che esperisce.

Nel fiume si entra con il corpo, punto di contatto fra permanenza e divenire. Attorno ad esso si raccolgono le correnti, e nel loro sfiorarlo propongono il tema del perpetuo rinnovarsi delle acque. Ma al tempo stesso, il corpo nel fiume è permanenza, è qualcosa che si oppone materialmente a quel fluire. Ad un corpo empatico, che resiste alla corrente e se ne sente lambito, il fiume si dà come intero e come non intero, come convergere e divergere delle acque attorno a sé, come esemplificazione di un principio.

L'esperienza del bagnante, che si sente fluire addosso il modificarsi della corrente, è μάθησις, grazie al riconoscimento della connessione che stringe fra di loro i due fenomeni.

La difficoltà di un'interpretazione empatica della filosofia eraclea viene chiarito dal modo in cui Snell traduce il frammento 22B 126D.K, che riecheggia Anassimandro, con una scelta terminologica che suggerisce l'immedesimazione da parte del soggetto che assiste al mutamento. Le valenze affettive, che emergerebbero dal linguaggio eracleo, sarebbero espressioni adeguate ad esprimere l'immedesimarsi nel mutamento stesso:

τὰ ψυχρὰ θέρεται, θερμὰ ψύχεται, ὑγρὰ  
ἀναίνεται, καρφαλέα νοτίζεται.<sup>136</sup>

*Il freddo si riscalda, il caldo si raffredda, l'umido si secca, l'arido si bagna*<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Tzetzes Schol. *Ad Exeg. In Iliad.* p.126 Hermann

<sup>137</sup> Cfr. Bruno Snell, *Die Sprache Heraklits*, in *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966: *Das Kalte erwärmt sich, Warmes kühlt ab, Feuchtes vertrocknet, Dürres wird benetzt*. Snell propone la forma del frammento come: τὰ ψυχρὰ θέρεται, θερμὸν ψύχεται, ὑγρὸν ἀναίνεται, καρφαλέον νοτίζεται. Marcovich non esclude che questa possa essere la forma originale (Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 158). Diano (Eraclito, *op. cit.*, pp. 22 - 23) propone ψυχρὰ θέρεται, θερμὰ ψύχεται, ὑγρὰ ἀναίνεται,

Le raffinate osservazioni del filologo colgono bene il momento sensibile ed emozionale della trasformazione, ma sembra sia possibile individuare almeno due livelli di lettura del frammento, che si fondono nel sottolineare il tema della transizione. Su un primo strato, cogliamo una serie di opposizioni disposte in una struttura circolare. Si tratta di un ciclo in cui gli elementi di una meteorologia si trasformano l'uno nell'altro attraverso le opposizioni, dando origine ad un doppio circolo (Kirk propone una struttura logica di questo tipo: a implica b, b implica a, a1 implica b1, b1 implica a1). Potremmo parlare di una serie di centri concentrici, di uno sviluppo che muove attraverso doppie implicazioni fra opposti. Il problema è capire cosa tenga insieme l'implicarsi degli elementi fra loro, da cosa sia determinato il loro legame armonico.

La componente logica viene scandita secondo fasi in cui la nozione di ritmo si lega al concetto di misura<sup>138</sup>. Qui il ciclo suggerisce l'idea di una ritmicità sollecitata da un conflitto: il caldo distrugge il freddo, l'umido il secco, il ciclo passa attraverso la distruzione degli elementi nella trasformazione, una distruzione che è metamorfosi, e che non si dà in modo pacificato, per semplice temperarsi degli opposti. L'armonia nasce ancora sotto il segno di un *conflitto* (πόλεμος) tra elementi: nel conflitto si marca tanto *individuazione dell'ordine* secondo cui procede la trasformazione, che la misura nella trasformazione. Si bilancia così l'apparente discontinuità tra elementi del ciclo, che si trasformano l'uno nell'altro.

Ad un livello più profondo, viene valorizzata la componente sensibile nel registro descrittivo. Una volta che venga riconosciuto il percorso che garantisce unità al ciclo degli opposti, l'uso poetico del linguaggio indica che vi è legame indissolubile fra

---

καρφαλέα νοτίζεται, che traduce con *Le cose fredde si scaldano e le calde si fanno fredde, le umide si fanno secche e le aride molli*, perdendo il carattere d'astrazione determinato dalla sostantivazione dell'aggettivo.

<sup>138</sup> Il tragitto del sole deve occupare spazi determinati in intervalli definiti, ed esplicita un ordine legato alla centralità della nozione di misura: esistono in altre parole misure che non possono essere trasgredite, che determinano relazioni d'ordine fisso, individuabili attraverso la ripetizione del passo attraverso cui una totalità quale quella celeste è pensata come chiusa e percorribile.

comprensione, riflessione intellettuale ed espressione: il linguaggio è lo specchio su cui si riflettono le implicazioni fra concetto ed esperienza nel divenire. L'atteggiamento d'immedesimazione, su cui Snell insiste con efficacia, non perde presa sulle componenti figurali del ciclo, che vanno colte nel loro correlarsi, come momento originario. Il ciclo si dà tutto assieme, ed il vero oggetto da mettere a fuoco è la transizione da uno stato all'altro. Ciò che viene proposto dai sensi va dunque *interpretato*, perché fornisca il segno, indichi lo statuto attraverso cui la ciclicità prende consistenza: non un mero disgregato di eventi che fluiscono, ma correlazioni che si affacciano nell'articolarsi del divenire, attraverso le nostre alterazioni.

Naturalmente, l'osservare che i verbi nel frammento ricorrono anche nella prosa, come è stato fatto per attaccare Snell, non inficia il valore di quella interpretazione, ma ne arricchisce le stratificazioni semantiche: viene *esibita* una valorizzazione immaginativa del dato sensibile, punto di partenza per una analisi della transizione, attraverso l'alterazione<sup>139</sup> corporea, che scandisce i singoli momenti del processo *unitario* di transizione.

Potremmo sviluppare la posizione di Snell, che abbiamo rielaborato liberamente, portando il discorso in un'altra direzione.

Osserviamo, anzitutto, che tali esperienze, anche se mettono in luce il momento empatico, non si riducono all'enunciazione di un vissuto psicologico, e che il portato concettuale dei frammenti supera quel piano per avviarsi ad una considerazione di tipo prettamente ontologico. Se il divenire passa attraverso sensazioni corporee, tali sensazioni sono l'anticamera che va oltrepassata per comprendere lo strutturarsi dell'esperienza nel mutamento: nel ciclo, ad esempio, la transizione fra opposti assume l'andamento

---

<sup>139</sup> L'inerenza al tema del corpo viene confermata dall'occorrenza di questi termini nella letteratura medica, come attesta un testo del quinto secolo l'Antica Medicina, in una discussione sullo statuto relazionale delle proprietà (caldo, freddo, umido, secco: θερμόν, ψυχρόν, ὑγρόν, ξηρόν) che mantengono in equilibrio la salute dell'uomo. Cfr. Giuseppe Cambiano, Platone e le tecniche, Laterza, Bari, 1991, p.41. Sul tema, vedi anche. Ippocrate, Antica Medicina - Giuramento del medico, introduzione, traduzione e note di Mario Vegetti, Milano, Rusconi, 1998, pp.20 - 23.

di un arco, che ha come polarità caldo e freddo, umido e secco. Tali qualità sono poste in una tensione reciproca, in un rapporto che crea una serie di doppi scambi, dove si conserva essenzialmente la possibilità di transitare, ordinatamente, da una fase all'altra.

Gli opposti coincidono solo nel loro *scambiarsi posizione* sui poli degli archi descritti, trasformandosi incessantemente l'uno nell'altro: abbiamo a che fare con *un'unica cosa* che va mutando, con la *costanza del mutamento* nella transizione. Infatti, se si dà immedesimazione, come propone Snell, quell'immedesimazione deve passare attraverso lo *stesso* corpo senziente, che diventa lo specchio in cui si ripropongono le processualità che trapassano le cose, ed il luogo di una interpretazione descrittiva che elabora l'immagine dell'arco, in cui le polarità si tendono fra loro. Per un curioso paradosso, la bella interpretazione di Snell indebolisce la nozione d'identità dello spettatore, disperdendola nelle fluttuazioni dei suoi vissuti, avvicinando la soggettività eraclitea ad una concezione puntuale dell'esperienza, che ricorda alcune finzioni dell'empirismo. Il soggetto eracliteo sarebbe così preso dai suoi vissuti, da arrestarsi alla soglia di un pensiero poetico, che vive la propria fusione con la natura, *disperdendosi* nell'effusione lirica. Nella mimesi, in cui il corpo esperisce di nuovo permanenza e mutamento, variazione nella ripetizione, l'intendere e il riconoscere le transizioni diventano il correlato fondamentale della formulazione linguistica che esplica il significato di quell'esperienza, e del suo *significato*. Nell'individuazione del processo che avvolge mondo e soggetto nella sua trama, riemerge in altra luce quella sfumatura semantica del verbo *συνιέναι* individuata proprio da Snell: la comprensione del mondo sensibile implica il riconoscimento della articolazione qualitativa del processo esperienziale. Il senso del divenire appare attraverso il processo che, dalla sensazione porta al conferimento di senso.

Se non viene attivato questo processo, la sensazione ci lascia del tutto ciechi. Il problema ricade allora nella particolare accezione che assume in tale contesto, il termine *ἀρμονία*, al modo in cui gli opposti si connettono nel tempo, e al senso che assumono le loro relazioni.

Il nostro interesse viene ora indirizzato in modo diverso verso il tema della processualità, che si colora di riferimenti immaginativi, latori di senso del divenire.

Il piano delle apparenze risulta così il terreno attraverso cui le processualità fra opposti si illuminano grazie alla natura esplicativa del discorso filosofico, che ne coglie gli equilibri nascosti. Questo è compito della coscienza.

Diventa allora fondamentale cogliere lo statuto che l'anima assume all'interno del discorso eracliteo. La ψυχή è la facoltà centrale, cui tutte le altre dipendono: essa partecipa alla stessa natura del fuoco.

L'anima secca (DK 118) è la più saggia, se diventa umida, si corrompe, come accade per l'anima dell'ubriaco (DK117). La natura dell'anima deve assimilare lo stile del fuoco, ed il suo λόγος, cioè il suo rapporto descrittivo con il mondo, deve raggiungere una profondità tale, da non permettere mai che si giunga ai suoi confini.

La ψυχή ha forte legame con il corpo senziente<sup>140</sup>, come mostra il frammento 67a:

Sic(ut) aranea stans in medio telae sentit, quam cito musca aliquem filum suum corrumpit itaque illuc celeriter currit quasi de fili persectione dolens, sic hominis anima aliqua parte corporis laesa illuc festine meat quasi impatiens laesionis corporis, cui firme et proportionaliter iuncta est.<sup>141</sup>

*Come il ragno stando al centro della tela sente subito la mosca che ha rotto uno dei suoi fili e rapido vi accorre quasi provasse in sé stesso il dolore di quella rottura, così l'anima dell'uomo, solo che una parte del corpo sia offesa, in quella senza indugio si porta, come non riuscendo a sopportare che venga lesa quel cor-*

---

<sup>140</sup> Cfr. Martha C. Nussbaum, « ΠΥΧΗ in Heraclitus » I - II, *Phronesis*, 17 /18, 1972, pp.6 - 7, anche per la discussione che segue.

<sup>141</sup> Hisdosi Scholastici *de an. mundi*, cod. Par. Lat. 8624, f 17 v 18 sqq  
[ ] *persectione* Diels: *perfectione* codd.

*po al quale è stabilmente e con giusta proporzione congiunta*<sup>142</sup>.

La metafora è tratta da un commento di Hisdosus Scholasticus, scolasta del dodicesimo secolo alla traduzione di Calcidio del *Timeo*. Certamente, non tutto quanto leggiamo nel passo può essere attribuito a Eraclito. Tuttavia la metafora ha tratti che meritano un commento.

L'immagine ci presenta immediatamente una lacerazione, qualcosa che rompe un equilibrio in un sistema simmetrico qual è la tela del ragno. Nella percezione qualcosa colpisce, mutando bruscamente un assetto.

L'analogia si muove su più piani: il paragone corre tra quello che associa l'attività dell'anima a quella del ragno, e quello che fissa le relazioni che assimilano il corpo ad una ragnatela<sup>143</sup>: come il ragno corre incontro alla mosca, così l'anima corre incontro alla percezione per ristabilire un ordine basato sulla connessione armonica delle parti. L'attività della ψυχή sembra coincidere con un'opera di *minuto bilanciamento*.

L'anima ha la funzione di controllare il corpo, è il suo principio vitale, che ne coordina le funzioni, ma, al tempo stesso, il corpo avvolge l'anima, come una ragnatela e, quando qualcosa rompe quest'inviluppo, la ψυχή deve volgersi verso la periferia per ristabilirlo: può farlo, grazie ad un rapporto col corpo basato su un

---

<sup>142</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp.30 - 31. La metafora fa parte di un commento ad una traduzione del *Timeo* di Platone. Il nucleo della discussione è la posizione dell'anima al centro del cosmo. La discussione riporta l'opinione di coloro che credono che il sole occupi il centro del cosmo. Allo stesso modo, vi sono altri pensatori che ritengono che, come l'anima diffonde energia dal centro del corpo, fissato nel cuore, verso la periferia, ossia verso le altre parti del corpo così il sole dia calore e salute al vivente. A questo proposito, viene riportata la poetica immagine eraclitea. Per quanto sia difficile prendere alla lettera la similitudine tratta da Hisdosus Scholasticus, essa non andrebbe semplicemente considerata un falso, come sostiene Marcovich. D'altra parte, sappiamo che per Eraclito l'anima secca è sinonimo d'equilibrio e che l'equilibrio è, in sostanza, vigore mentale: esiste quindi almeno una sorta di continuità tematica fra questa metafora riportata e gli altri frammenti eraclitei. Se ne può dedurre, in accordo con Diano, che l'anima, pur essendo al centro del corpo, sia in grado di circolare per ogni sua parte.

<sup>143</sup> Antonio M. Battegazzore, *op. cit.*, pp. 97 - 98.

concetto d'equilibrio, che continuamente si altera e si ristabilisce. L'analogia con la relazione che stringe il ragno alla tela indica con forza l'ineludibilità del rapporto: la tela è una sorta di secondo corpo, da cui il ragno dipende, in una trama allargata del dominio della spazialità da parte del corpo stesso. L'estensione della tela coincide con la possibilità di movimento e di caccia dell'animale: la tutela dell'equilibrio, la capacità di riconnettere i fili che durante la caccia saranno spezzati, fa tutt'uno con la possibilità del ragno di rimodellare lo spazio intorno a sé a partire dalla morfologia del proprio corpo, dal modellare un ambiente secondo le caratteristiche del proprio movimento. La  $\psi\upsilon\chi\eta$  non può mai sottrarsi all'azione del mondo esterno, ma vi si radica stabilmente.

Vi sono poi allusioni relative alla materialità ambigua della tela: essa è un ricamo sul nulla, qualcosa di invisibile, capace di trasparenza in grazia dei buchi attorno ai quali si muove l'orlatura dell'ordito. Si tratta di uno di quei luoghi dalla materialità inquietante tenuta assieme da un equilibrio elastico, che ricorda la natura delle località abitate da Artemide: la ragnatela è una trappola costruita sul vuoto, quel vuoto in cui le prede rimangono intrappolate.

Nella trasparenza della tela del ragno si cade, perdendo in primo luogo la propria possibilità di movimento nello spazio, mentre è proprio la trama dei fili, che permette al ragno di muovere dal centro alla periferia: letale per il movimento della vittima che s'ingarbuglia sempre di più all'interno di quello che si va rivelando come il territorio del cacciatore. La  $\psi\upsilon\chi\eta$  è principio vitale ed epistemologico di un corpo esposto, in primo luogo, alla modificazione: dal centro alla periferia, il destino dell'anima è riconnettere interi che saranno inesorabilmente modificati dal mondo esterno. Se la  $\psi\upsilon\chi\eta$  è legata a doppia trama al corpo, essa subisce il peso delle condizioni materiali cui esso è esposto se il diventare umida la fiacca, essa deve anche salvaguardare anche agli aspetti materiali di tale relazione. L'anima è sempre attiva, si riporta sempre a qualcosa: quando venga meno il mondo esterno, essa rimane attiva nel momento del sogno. Il rapporto fra la natura ignea della  $\psi\upsilon\chi\eta$  e mondo è di coimplicazione radicale. Nel fuoco dell'esperienza, corpo e anima si co-

appartengono: se la coscienza proviene dal mondo come un'escalazione del fuoco (D.K.118), il mondo, dominato dal fuoco, continua ad attrarre l'anima verso di sé. Il mondo *avvolge* l'anima come il fuoco: ciò non implica che il corpo coincida con l'anima, in un rapporto di totale identità, che spezzerebbe la gerarchia funzionale della relazione.

Per potersi muovere nel mondo bisogna avere un rapporto coi sensi che non sia "da barbari" (D.K. B.107), che conservi un corretto equilibrio con l'anima. Lo sforzo che va fatto è quello di una corretta decifrazione di ciò che arriva dai sensi. Sul *carattere* di tale decifrazione si gioca la partita più importante.

Nel frammento DK B 107, Eraclito fa un'affermazione fondamentale per comprendere il rapporto che intercorre fra λόγος, ψυχή, e mondo sensibile

κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὄτα  
βαρβάρους ψυχᾶς ἔχόντων

*Cattivi testimoni sono agli uomini gli occhi e gli orecchi, se hanno anime da barbari*<sup>144</sup>.

Il frammento unisce di nuovo la genesi dello stesso problema, colta a livelli linguistici diversi. Barbaro è qualcuno che non comprende la lingua greca. Viene così suggerita una situazione di sostanziale estraneità, che ha aspetti inquietanti: chi non conosce la lingua condivisa da tutti in un paese straniero, sente dei suoni, ma non riesce ad attribuirne significati. Spaesato, guarda azioni di cui può solo indovinare il senso generale. Dall'estraneità si passa immediatamente allo spaesamento, al senso d'esclusione dal mondo.

Lo straniero, limitato da un linguaggio che non comprende, fa esperienze di tipo puntiforme, non è in grado di stringere in una trama coerente ciò che lo circonda, privo com'è di una possibilità linguistica che possa dare organizzazione a ciò che esperisce. Capisce qualcosa, coglie il contorno di un evento, ma non può riempirne il senso, dando ragione delle sue minute articolazioni.

---

<sup>144</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 30 - 31.

Alla stessa stregua, chi ha un'anima barbara, non comprende, in senso lato, la struttura che tiene assieme il suo stesso linguaggio. Non si orienta rispetto alla natura della struttura ordinata del cosmo, e a quel discorso che è in grado di illustrarne componenti e modi della loro connessione.

Il riferimento linguistico, come ha osservato Martha Nussbaum<sup>145</sup>, andrebbe colto in termini non metaforici: se chi non comprende la lingua greca, muovendosi smarrito in un mondo in cui ascolta senza capire e guarda senza vedere, è βάρβαρος, la metafora del linguaggio dei sensi sarebbe decisamente troppo estesa, e troppo povera. In realtà, ciò su cui Eraclito attira l'attenzione è che coloro che non sono in grado di comprendere a fondo il linguaggio, hanno una ψυχή ingannata dai sensi.

Chi non è in grado di cogliere la molteplicità organizzata del linguaggio, non può neppure seguire i nessi e le articolazioni che stringono unitariamente il senso delle trasformazioni testimoniate dai sensi stessi.

L'inclinazione, presente nel discorso eracliteo, indebolisce però la tesi della Nussbaum: il carattere linguistico, grammaticale connesso al termine λόγος non si esaurisce nella matrice linguistica.

Il dire che esiste una grammatica degli opposti, infatti, non significa poter ridurre la processualità attestata dai sensi ad un semplice elemento mediato dal linguaggio: l'interdipendenza fra opposti è connessa al mondo della natura, alle commistioni quasi fisiche che legano l'anima secca alla natura del fuoco.

Il saper dosare giochi linguistici che mettano in luce il carattere unitario delle processualità legate al manifestarsi dell'essenza della natura, non si riduce al problema della semplice traducibilità da una lingua ad un'altra, ma all'individuazione di strutture concettuali appropriate a trasporre sul piano linguistico l'imprevedibilità, e la regolarità, della natura stessa. Ovviamente, questi aspetti valgono anche per qualunque riflessione filosofica, e quindi anche per un pensiero sapienziale ed arcaico quale è, in sostanza, quello eracliteo.

L'aspetto non meramente convenzionalistico del problema, che la Nussbaum sembra rifiutare in nome di una accentuazione

---

<sup>145</sup> Cfr. Martha C. Nussbaum, *op. cit.*, pp. 10 - 11.

delle pure componenti linguistiche, si fa avvertire con forza, quando si metta a confronto il raffinato apparato interpretativo elaborato dalla Nussbaum, con la vivezza della concettualità eraclitea.

Il concetto di ἀνταμοιβή, che incontreremo fra poco, o la mobilità dell'espressione συνιέναι, nel suo rapportarsi allo ξυνόν, si prestano solo in parte ad una interpretazione linguistica. Il modo con cui il fuoco regge le trasformazioni fra cose, il suo diventare unità di misura, riporta il discorso sulla decifrazione di ciò attestano i sensi all'interno di una ricerca sul concetto d'armonia, di ordine nelle trasformazioni che guarda ad un modello più ampio di quello linguistico: ἀνταμοιβή è un indice dello statuto della figurazione nella reciprocità ritmica che lega la transizione da un elemento ad un altro.

La comprensione del linguaggio sottintende un corretto uso dell'anima: il linguaggio ha struttura ordinata, ma se bisogna non soffermarsi solo sulle parole, che hanno il semplice valore di un aggregato, enfatizzando l'attenzione sul senso complessivo della frase, allora stiamo già cercando ciò che è comune: la ψυχή raccoglie e unisce ciò che attestano occhi e orecchie alla ricerca del senso, di quel resoconto che è in grado di connettere ordinatamente gli aspetti disgregati del reale.

La capacità di abbracciare una molteplicità e di organizzarla, trova rispecchiamento nella struttura della lingua, in una ricerca che mira alla centralità del concetto di grammaticalità, anche riguardo alla processualità che lega gli opposti sul piano conoscitivo.

La grammatica delle relazioni logiche guarda ad un modello ontologico, che non è immediatamente riconducibile alla dimensione linguistica, che esso sostiene. Potremmo quindi recuperare la valenza semantica del termine λόγος come un tessuto di regole, sorta di legge che possa dar ragione dell'ordine nascosto operante nella natura, ordine che ruota attorno alle trasformazioni del fuoco.

L'anima barbara non è in grado di riconoscere le regolarità nascoste, che vengono messe in gioco dalle relazioni fra opposti, è incapace di συνιέναι, di raccogliere gli aspetti irrelati del mondo in una totalità organizzata e gerarchizzata., grazie all'individuazione dell'elemento comune, da cui trarre insegnamento.

Il vero problema è quindi capire quale sia lo statuto da attri-

buire all'insegnamento che ci dovrebbe garantire un uso perspicuo di ciò che si presenta ai nostri sensi. Il problema non è affatto semplice, perché i frammenti eraclitei non danno molti appigli a chi cerchi di muoversi in questa direzione e l'interpretazione di questi aspetti rimane complessa, e molto congetturale. A riprova delle difficoltà che ne accompagnano la delimitazione, esiste un solo frammento in cui si tocchi direttamente l'insegnamento che arriva dai sensi ed esso ha una formulazione molto breve.

Nel frammento 55 D.K. leggiamo:

ὅσων ὄψεις ἀκοὴ μάθησις, τὰντα ἐγὼ προτιμέω<sup>146</sup>

*Quelle cose di cui vista e udito danno apprendimento, sono quelle che preferisco*<sup>147</sup>.

Al termine μάθησις, rimane estraneo un riferimento diretto all'ambito della percezione: esso designa apprendimento in senso generale, con un'accentuazione sull'atto dell'apprendere facendo esperienza di qualcosa, quindi attraverso il conferimento di un significato. La formulazione del testo mostra così solo una forte attenzione all'aspetto *qualitativo* dell'esperienza, come abbiamo visto in tutti i frammenti eraclitei. C'è μάθησις solo al-

<sup>146</sup> Hippol. *Refut.* IX 9,5 (p 242,13 W.)

<sup>147</sup> Per questa traduzione, in cui μάθησις diventa parte nominale del predicato, ci rifacciamo alla trattazione del problema del ruolo della percezione in Eraclito proposto da Jaap Mansfeld nel saggio « Parménide et Héraclite avaient - ils une théorie de la perception? » *Phronesis*, XLIV\4, Leiden, 1999, pp. 326 - 346. Diano intende il frammento in modo assolutamente opposto, valutando che l'antecedente di ὅσων non sarebbe τὰντα, ma «un genitivo di paragone τούτων, implicito in ὅσων» (Eraclito, *op. cit.*, pp.158 - 159). In tal modo, si fa assumere al frammento un significato opposto: più che alle cose di cui vi è audizione e visione, a queste io do pregio. Quest'interpretazione è certamente possibile, ma non permette che si apra alcuna discussione rispetto all'ambito dei sensi, relegato al mondo dell'opinione, di quella sapienza apparente di cui Eraclito ha grande spregio. Ci sembra invece che si possa problematizzare il mondo dei sensi nella filosofia eraclitea, senza dover enfatizzare l'aspetto dell'invisibilità a discapito dell'attribuzione di senso.

l'interno di esperienze privilegiate, che partono dal contesto sensibile di vista e udito, ma che debbono essere mediate da una riflessione che insegni qualcosa, e quindi che funga da filtro. Abbiamo molto insistito sul carattere esemplaristico della filosofia eraclitea, e potremmo dire che si dà μάθησις solo quando si sia in grado di trasformare il dato percettivo in una situazione esemplare, che possa istruire, ovvero che sia in grado di mostrare il tessuto connettivo che sta sotto le opposizioni puntuali. La centralità del momento dell'attribuzione del significato è quindi la fase saliente che prepara all'elaborazione del dato sensibile: ai sensi spetta il compito di fornire una materia importante, che verrà elaborata. La percezione è quindi terreno di indovinelli, di trappole, di inganni. La soluzione del paradosso, modulabile a più livelli e afferente ogni manifestazione della natura, passa attraverso l'individuazione di una grammatica in grado di decifrare lo statuto relazionale che connette gli opposti e le forme linguistiche attraverso cui traluca il senso della relazione stessa. Seguendo questa inclinazione interpretativa il momento che rende significativo l'insegnamento che traiamo dagli ambiti della visione e dell'ascolto, è la capacità di dar ragione delle trasformazioni che incontriamo riportandole ad una visione conforme al λόγος: anche se mutano quelli che impropriamente chiameremmo predicati, l'oggetto rimane supporto stabile di qualità contraddittorie che ne illuminano il significato. Si tratta di una conclusione troppo povera e generica, la via che dobbiamo seguire è un'altra.

## § 12. Lo stile del fuoco e la metamorfosi

Abbiamo già parlato delle valorizzazioni immaginative del concetto di proporzione in Eraclito.

Nel frammento B 90 Diels – Kranz ne troviamo un esempio particolarmente interessante, che illumina anche aspetti pregnanti della logica eraclitea, che abbiamo finora sfiorato.

πυρός τε ἀνταμοιβῆ τὰ πάντα καὶ πῦρ ἀπάντων  
ὄκωσπερ χρυσοῦ χρήματα καὶ χρημάτων χρυσός

*In cambio del fuoco si hanno tutte le cose e di tutte le cose il fuoco: come in cambio dell'oro le merci e delle merci l'oro.*<sup>148</sup>

Esiste una mutabilità delle forme del fuoco o dell'oro, forma di scambio fra tutte le cose avviluppate nel divenire, che non indebolisce l'identità delle cose stesse, individuando un livello che potrebbe sembrare meramente quantitativo. Il fuoco è la misura di scambio del nucleo che partecipa al mutamento: si tratta, tuttavia, di un principio qualitativo, rispetto al quale il paragone tra lo scambio tra le merci e l'oro assume il carattere della ricerca di un criterio di equivalenza, che assume il significato d'una attribuzione di valore, quindi di un criterio il più possibile generale.

La possibilità di rintracciare un criterio d'ordine si appoggia alla ripetizione, che diventa essenziale per fissare il criterio d'equivalenza fra oro e merci, come fra cose e fuoco. In questo modo, oggetti diversi possono essere messi tutti in relazione fra loro. Tuttavia, né il fuoco, né l'oro partecipano al mutamento: essi sono *i criteri logici* attraverso cui il mutamento può essere misurato. La cosa si chiarifica, se accogliamo l'interpretazione proposta da Isabella Labriola, sulla scorta di Kirk, che propone di leggere il frammento così: «tutto si cambia in fuoco, il fuoco in tutto, come l'oro in cose e le cose in oro».<sup>149</sup>

<sup>148</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 22 - 23.

<sup>149</sup> Cfr. Isabella Labriola, « Il fuoco, lo scambio e l'unità degli opposti » in *Atti del Symposium Heracliteum; Chieti, 1981* a cura di Livio Rossetti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp. 243 -244

Quale dimensione logica si nasconde dietro al frammento? Per comprenderlo, dobbiamo fissare la nostra attenzione sulla parola ἀνταμοιβή, tradotta come scambio. In questo contesto, essa è associata al termine cambiamento. Lo schema, come nota la Labriola, è basato sulla proporzione, che coglie una similitudine fra rapporti dello stesso tipo.

*Fuoco: tutto = oro : χρήματα.*

La tipologia della relazione è racchiuso in ἀνταμοιβή. La parola esprime l'idea di scambio, è composta da ἀντί (di fronte) + ἀμοιβή (spostamento, corrispondenza, cambio, permuta, e, soprattutto alternanza, alternarsi in una successione, e quindi trasformazione tra elementi posti in un certo ordine, *commutabilità*), e offre un preciso riferimento anche alla dimensione metamorfica, lontana dall'atto di porre relazioni fra elementi che entrano in rapporto.

Viene così adombrata una trasformazione per sostituzioni alternate, regolata da un *ritmo oppositivo e reciproco*: ἀντί esprime un movimento che partendo da un'opposizione (identità degli opposti), porta alla loro correlatività. La conversione reciproca richiama la natura delle τροπαί del fuoco.

πυρὸς τροπαὶ πρῶτον θάλασσα, θαλάσσης δὲ τὸ  
μὲν ἥμισου γῆ, τὸ δὲ ἥμισου πρηστήρ

*Mutazioni del fuoco: da prima mare, e dal mare una metà terra e una metà fiamma in cielo<sup>150</sup>.*

Il fuoco è processo di trasformazione che segue una doppia via: si scinde per tornare a riunirsi in due sostanze diverse ma interrelate. Il mondo è costituito da un continuo nascere e perire degli elementi, che si correlano però in un sistema unitario, costituito da metamorfosi, che tengono tutti gli elementi in tensione fra di loro. In una simile cosmologia, morte e metamorfosi te-

---

<sup>150</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 22 - 23.

ndono a diventare sinonimi, nella logica della conversione di un elemento nell'altro. Le trasformazioni del fuoco, che potremmo solo impropriamente ridurre a semplice elemento, governano l'ordine del cosmo attraverso una misura che gli permette di trasformarsi dapprima in mare, e poi dal mare, di trasformarsi una metà in terra e una metà in fiamma in cielo, secondo la bella traduzione di Diano. Il fuoco è processo, in cui alto (fiamma in cielo) e basso (terra) indicano la medesima via.

A confermare quest'interpretazione, c'è una risonanza semantica, ben evidenziata da Joel Wilcox<sup>151</sup>: *τρόπος*, cui si collega *τροπή*, non significa soltanto svolta, direzione, ma anche *stile*, maniera, ordine. Al fuoco appartiene la capacità di mutare da una cosa all'altra, di trapassare da un'essenza all'altra. Esso è il medesimo e l'altro da sé: l'ordine nel ciclo è così determinato dal *ῥυθμός*: lo stile delle trasformazioni del fuoco ha un ritmo, ed una direzione, che abbraccia e complementarizza la via dall'alto e la via dal basso. Il fuoco può farlo perché pone tutti gli elementi in relazione transitiva, il suo stile è quello di una transizione da un elemento ad un altro, dal termine della proporzione al suo relato.

Nel caso di *ἀνταμοιβή* la conversione si attua in entrambe i sensi, come sottolinea bene la Labriola. I contrari si rovesciano senza residui l'uno nell'altro: tutto diventa fuoco, nello stesso modo in cui tutti i beni diventano oro. Reciprocamente, il fuoco è in tutte le cose, come l'oro stabilisce il valore di tutte le merci. Siamo quindi di fronte ad una situazione in cui è essenziale l'idea di misura e in cui vengono posti dei limiti rigorosi, pena la perdita della reciprocità della trasformazione.

In queste condizioni, le due polarità divengono inscindibili e si possono applicare i criteri di conversione. La reciprocità viene dunque attuata con rigore, nell'ambito definito dal termine *ἀνταμοιβή* grazie alla metamorfosi per cui i beni, le merci, possono essere pensate rispetto al loro valore in oro.

Il fuoco è così l'unità in cui sono comprese tutte le cose: al

---

<sup>151</sup> Joel Wilcox, *op. cit.*, pp. 42 - 43. Wilcox parla di gioco di parole, espressione forse riduttiva della componente teorica delle relazioni fra stile del fuoco e stile del logos.

tempo stesso, da quelle esso si sottrae, si distingue perché ne è unità di misura. Esiste così una sorta di reciprocità fra polarità che si escludono, questo è forse l'aspetto logico più interessante. È appena il caso di notare che una logica del doppio scambio di questo tipo ha forti analogie con quella che regola il costituirsi del movimento melodico dei tetracordi attorno a *συναφή*, come vedremo nel prossimo capitolo.

Grazie alla metamorfosi determinata dall'individuazione dell'unità di misura, gli opposti divengono complementari. Abbiamo quindi questa strana situazione: una reciprocità che implica un rapporto tra poli che si equivalgono e possono scambiarsi in modo alternato e reciproco.

Ma quali sono i veri poli di questa relazione? La parola *ἀνταμοιβή* stende un velo su questo problema, ci fa solo capire che c'è stata metamorfosi per opposizione e conversione totale, grazie ad un'unità di misura.

Se guardiamo alla proporzione, abbiamo un primo polo fra opposti, il fuoco e tutte le cose, cui si oppone l'altro polo in cui si fronteggiano oro e *χρήματα*.

Il fuoco e le cose sono due aspetti della stessa realtà, manifestazioni del cosmo che si rendono comprensibili solo se viene colta la regola logica che ne sostiene la convertibilità.

Ma il fuoco, pur garantendo unità al molteplice, se ne distacca, come abbiamo detto è separato, misura ma non viene misurato. Il fuoco appartiene a tutte le cose, è parte della totalità, ma al tempo stesso è scambio, perché le misura e quindi deve sottrarsi alla molteplicità. Alla stessa stregua, l'oro non è solo ricchezza, ma è ciò che dà la misura del valore nello scambio fra le merci.<sup>152</sup>

La moneta è la misura dei valori, e rende omogeneo l'ambito estremamente differenziato delle merci. E come il fuoco e le cose sono forme alternative dello stesso cosmo, così oro e merci sono facce alternative della ricchezza.

Ma in senso lato l'oro è ricchezza e il fuoco è cosmo, concetti che hanno maggior capacità di rappresentazione, rispetto a merci

---

<sup>152</sup> Cfr. Isabella Labriola, *op. cit.*, 1983.

e cose. Ed entrambi uniscono, grazie alla separazione<sup>153</sup>. La filosofia eraclitea oscilla così fra queste bipolarità mutamento/regola, principio/metamorfosi, fluire/misura. E le relazioni connesse al μέτρον, variano: possono diventare criteri d'ordine quantitativo, come nel caso dell'anno eracliteo, o legarsi a parametri di tipo qualitativo. Questi aspetti logici dovranno necessariamente entrare nel carattere paradossale della nozione di armonia eraclitea: essa individua misurazioni, pone relazioni, ma sembra voler proteggere le modalità delle relazioni da un'interpretazione quantitativa.

---

<sup>153</sup> Isabella Labriola. Ivi, p. 243.

### § 13. Il frammento 10 D.K.: statuto dell'ἁρμονία tra tecniche e tensione strutturale

Il problema dello statuto dell'armonia eraclitea torna così a tormentarci: abbiamo notato che, frequentemente, i vari significati del concetto di ἁρμονία vengono a saldarsi fra loro: la tendenza è piuttosto evidente già a partire dalle problematiche epistemologiche che abbiamo visto agire in ambiente pitagorico.

Nel mondo antico non è raro che diverse concezioni del termine ἁρμονία vengano accostate fra loro, in nodi piuttosto difficili a sciogliersi. Ma proprio il condensarsi dei concetti può permettere di effettuare dei primi, grossolani, *distinguo*.

Prendiamo in considerazione, concludendo questa sezione, un passo tratto dall'inizio del V capitolo del *De Mundo* (396 a-396 b), attribuita da Reale<sup>154</sup> ad Aristotele. L'opera si presenta come un testo ricco d'influssi diversi, non univocamente riconducibili all'ambiente aristotelico. Nel testo, che riprende molti elementi derivanti da una discussione presente nel *Simposio* di Platone, vi è un lungo elogio dell'armonia dei contrari, che tiene unito il cosmo attraverso l'integrazione e l'equilibrio fra elementi opposti (caldo e freddo, secco e umido).

Il frammento si apre così con una evocazione del legame che unisce l'ordine del cosmo all'ordine politico, che deve regnare nella città. L'ordinata struttura del cosmo è modello per la concordia politica che tiene unite le classi della città: essa permette l'integrazione fra opposti all'interno delle classi sociali (poveri e ricchi, giovani e vecchi, deboli e forti, cattivi e buoni). Tanto nella dimensione cosmologica che in quella politica, il fulcro attorno cui si costruisce il concetto d'ἁρμονία è la misura nel conflitto ed il mantenimento di un ritmo ordinato nei cambiamenti fra contrari. Nella trama di relazioni che vengono generate, non

---

<sup>154</sup> Aristotele, *Trattato sul Cosmo per Alessandro*, trad. introduzione e comm. a cura di Giovanni Reale, Napoli, 1974, pp. 206 - 209. La questione dell'attribuzione dell'opera non rientra negli scopi di questa ricerca, continueremo ad indicarla come pseudo - Aristotele.

vi è posto per eventi di tipo casuale, che metterebbe a repentaglio il limato equilibrio fra le componenti dinamiche dell'intero corpo politico.

Nel passo leggiamo che:

«[...] Essa (la concordia politica) realizza un ordinamento unico, pur partendo da una molteplicità di elementi, e omogeneo, pur partendo da elementi eterogenei e capaci di contenere in se tutto, sia la natura, sia la casualità. E certamente la natura agogna i contrari e da questi e non dai simili trae l'accordo, e come, ad esempio ha congiunto il maschio alla femmina, e non ciascuno dei sessi al proprio simile, così come ha stretto la concordia originaria mediante i contrari e non mediante i simili<sup>155</sup>.»

L'idea che il cosmo sia ἁρμονία di contrari è una suggestione, che viene sviluppata, secondo diverse prospettive, nel pensiero presocratico. Abbiamo visto che nella particolare accezione che il pitagorismo assume in Filolao, la tematica epistemologica per cui le cose che si possono conoscere debbono passare attraverso la determinazione del numero, nel senso più ampio possibile, si appoggia all'intuizione che esista un'armonia che tiene unite le omogenee con le non omogenee. Sappiamo che «la natura nel mondo è risultata dall'accordo di illimitati e limitanti: sia l'intero mondo che le cose in esso<sup>156</sup>».

Sul piano politico, l'ἁρμονία può stringere in combinazione elementi eterogenei, riuscendo a stabilire fra loro relazioni d'ordine abbastanza strette da garantirne una *disposizione* equilibrata, che permetta alle classi sociali, legate nella società in grazia della complementarità delle funzioni conservino un'architettura che, per quanto sollecitata, non scinda il corpus della polis<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> Ivi, pp. 206 - 207.

<sup>156</sup> Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, VIII, 85 = DK 44 B 1. Traggio la traduzione del frammento 1 da Ferruccio Franco Repellini, *Cosmologie greche*, Loescher, Torino, 1980, p.107

<sup>157</sup> Il richiamo al mito fondativo, che congiunge la dimensione tecnica alla fondazione della città, trova il proprio modello nei passi del Protagora (320 c- 322 d)

Per tale motivo, viene molto marcato il carattere di complementarità degli elementi nella struttura che dall'eterogeneità e dalla differenziazione vengono portati all'omogeneità e quindi connessi in unità. In tale processo, però, si rischia di perdere qualcosa: quella funzione che aggrega e riequilibra, potrebbe attenuare anche le differenze, e connetterebbe i contrari stabilendo un equilibrio statico, un campo conservativo di forze, insomma una sorta di neutralizzazione.

La costruzione equilibrata della comunità politica si deve perciò affidare ad una τέχνη, che non elimini il dinamismo fra gli elementi, ma che riesca a creare condizioni d'equilibrio che ne preservino la sopravvivenza, compromessa dalla dissipazione, dalla disgiunzione radicale degli interessi fra i partecipanti alla vita della polis.

Costoro sono legati fra loro da un vincolo che trova il fondamento nella divinità: il rapporto intero parti si è da tempo trasformato, si pensi anche alla posizione di Parmenide e, in modo più conflittuale, Eraclito e Pitagora, in un paradigma che può assumere una valenza politica.

Ma il riferimento al mondo delle tecniche, dopo Platone, è ancora più radicale, Partendo dall'assunto aristotelico per cui l'arte imita la natura, la questione dell'ἁρμονία diventa un patrimonio specifico delle singole tecniche. Del resto, l'idea che la τέχνη proceda imitando la natura, nasce già nel contesto ippocratico.

*«E si vede bene che l'arte, imitando la natura, fa lo stesso. Infatti l'arte della pittura, mescolando insieme i colori bianchi e neri e gialli e rossi, produce immagini in armonia coi modelli; l'arte della musica, mescolando insieme suoni acuti e gravi, lunghi e corti, realizza con voci diverse un'unica armonia; l'arte della grammatica, operando una fusione di vocali e di consonanti, produce con esse tutta quanta la sua arte<sup>158</sup>.»*

La relazione fra τέχνη ed ἁρμονία, che cominciava a prender forma nella bottega del falegname, tende ad espandersi: esiste una τέχνη nell'arte della pittura, che attraverso l'uso dei co-

---

<sup>158</sup> [Aristotele], *op. cit.*, pp. 206 - 207.

lori e delle loro sfumature, legate al miscelarsi in modo irreversibile delle quattro gradazioni cromatiche fondamentali, permette che vi sia armonia fra immagine e modello, una τέχνη musicale, attraverso cui si realizza un'unica ἁρμονία fra suoni che derivano da aree spaziali opposte (acuto e grave), inseriti all'interno di una articolazione ritmico temporale, infine una τέχνη della grammatica, che attraverso la fusione di vocali e consonanti, costruisce lemmi e nomi, coordinandoli poi nelle strutture logiche del linguaggio. Le tecniche assumono il valore di una costellazione che ruota attorno alla tecnica più importante, la politica. L'affiancamento fra grammatica e musica si appoggia sulla consuetudine pedagogica di affiancare lo studio della musica a quello della grammatica, oltre che sulla declamazione musicale della poesia. Si sottolinea anche la possibilità di giungere ad elementi ultimi, decomponibili nelle loro articolazioni più minute (suoni, fonemi, colori), contrapponendo a generazione e corruzione l'equilibrio nel movimento.

Il concetto di misura, che si esprime attraverso quei numeri, in grado di indicare tanto le consonanze, quanto i rapporti fra colore e figura, o la metrica nella scansione del linguaggio è fondamentale. Alla fine del passo, ci si fa incontro una citazione del filosofo di Efeso, usata come conferma autorevole della importanza delle figure dell'armonia sopra enumerate.

È un passaggio importante, anche se il frammento eracliteo, pur avendo come oggetto il tema delle relazioni, non è perfettamente integrabile all'interno di una interpretazione basata sulla funzione delle tecniche, cui corrisponda un cosmo, ordinato e perfettamente misurabile. A ben guardare, però, scorgiamo un elemento di continuità fra il mondo delle tecniche e la prospettiva eraclitea: quella della funzione mediatrice del conflitto, del ritmo che assume la funzione di organizzazione fra istanze opposte:

*«Ed è esattamente questo il significato che ha anche ciò che viene affermato da Eraclito l'Oscuro:*

συνάψεις [συλλάψεις]  
ὅλα καὶ οὐχ ὅλα,

συνφερόμενον διαφερόμενον,  
 συνᾰδον διᾰδον,  
 καὶ ἐκ πάντων ἐν  
 καὶ ἐξ ἐνὸς πάντα

*Conessioni:*  
*intero e non intero,*  
*convergente e divergente,*  
*consonante dissonante:*  
*e da tutte le cose l'uno,*  
*e dall'uno tutte le cose.*<sup>159</sup>

*Così dunque un'armonia unica mediante la mescolanza di principi contrari ha organizzato la costituzione della totalità delle cose*<sup>160</sup>.»

Viene posta enfasi sull'equilibrio, prodotto da un irriducibile dinamismo di tipo processuale, per cui le cose vivono in relazioni che le presentano attraverso determinazioni contraddittorie (intero - non intero, consonante/dissonante eccetera).

Il frammento indica che ciò che muta è, in generale, la qualità delle relazioni che legano gli opposti tra di loro, e il dinamismo fra gli elementi che entrano in polarità: si calca sull'aspetto legato alla mobilità degli opposti, che si avverte nel reciproco convergere di un elemento nell'altro all'interno di una contrapposizione, coerentemente agli esempi tratti dal mondo delle arti e della natura che propongono una risoluzione delle tensioni.

Il *tono* del frammento eracliteo, tuttavia, è molto diverso: esso sembra staccarsi nettamente da quanto lo precede, suggerendo che ciò che viene come inteso come un intero, per altro verso possa essere visto come un non intero, in una formulazione che

<sup>159</sup> La versione del frammento eracliteo presentato da Diels - Kranz è leggermente diverso, soprattutto per quanto riguarda la scelta del termine *συνάψεις*, sostituito da [*συνλλάψεις*]. Tale sostituzione, proposta soprattutto da Bruno Snell, seguito da Kirk, Marcovich, Kahn, Diano, verrà discussa più avanti: per la traduzione, abbiamo seguito quella presente in Eraclito, *op. cit.*, pp. 14 - 15.

<sup>160</sup> Aristotele, *op. cit.*, pp. 208 - 209.

ricorda la forma dell'enigma. Si sottolinea la presenza di un dinamismo che mantiene fra elementi una tensione convergente-divergente che *non* si deve risolvere. Vi è quindi un intenso dinamismo immaginativo fra opposizioni, una imprevedibilità degli assetti in cui l'accentuazione del carattere di instabilità non va certo in direzione delle componenti epistemologiche legate allo statuto delle tecniche.

I vari livelli dell'ἁρμονία, che prima venivano distinti, in grazia delle tecniche, vengono ora abbracciati contemporaneamente e non si risolvono nel paradigma di un intero che possa valere come esemplare d'un equilibrio, come nel caso della città.

La forma diareitica, tuttavia, se da un lato rompe ogni genere d'unità, per metterne in mostra componenti contrappositive, dall'altro rivendica la presenza di un processo unitario. Il frammento consta di una serie di parole al nominativo: questo implica che tutte abbiano la stessa forza nella proposizione, e che godano dello stesso valore.

Le coppie di opposti non sono dunque semplici predicati contraddittori, ma trovano riferimento nel connettersi degli elementi in una struttura complessa. Diano traduce il primo termine con la parola connessioni: esso non si riferisce al termine συνάψεις<sup>161</sup> ma ad un'altra parola greca, συλλάψεις: si tratta di un termine la cui desinenza indica il nome di una azione, di un processo in atto.

Il processo è legato alle connessioni che stanno tenendo insieme gli elementi: all'interno della relazione, essi mostrano proprietà contraddittorie, si presentano come interi- non interi, come convergenti-divergenti, come consonanti - dissonanti. La

---

<sup>161</sup> La parola σύναψεις veniva già scartata da Bruno Snell (Bruno Snell, « Heraklitis fragment 10 » in *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, pp.151-156) in quanto, nella sua accezione originaria, significa semplicemente l'annodarsi di due cose e quindi avrebbe avuto riferimento solo a delle singolarità connesse, e non a termini generali. In questo, Snell è stato seguito, pur da prospettive molto diverse, da Marcovich, Khan, Diano. Giorgio Colli ritiene, al contrario, σύναψεις termine appropriato per indicare una connessione basata sul contatto. Cfr. Giorgio Colli, *La sapienza greca, III, Eraclito*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 40 - 41.

desinenza -ι ες indica che le coppie contrapposte sono colte proprio nel momento in cui vengono tenute assieme. Ci muoviamo sul piano del ritmo, della configurazione, che si delinea fra quelle che Diano chiama pluralità connesse e divergenti.

L'annodarsi delle relazioni è colto quando esistono *ancora* tensioni reciproche che tendono ad allontanare gli elementi: la relazione non è un cappio che stringa in relazione termini connessi in modo definitivo, ma un legame *elastico*, sottoposto a sollecitazioni, ed incapace di metter capo ad unità statiche. Ogni coppia obbedisce ad un solo principio, che tiene in equilibrio qualcosa che diverge. Tutto ciò è coerente con quanto abbiamo detto riguardo al concetto di opposizione: l'armonia mira all'identità delle cose poste in relazione, ed al modo in cui esse si differenziano per unirsi. La natura del legame armonico fa entrare il frammento in conflitto con le considerazioni che lo precedono.

La prima tentazione che prende il lettore è trasformare la contrapposizione tra parole in una serie di giudizi predicativi, e sostenere, alla lettera, che gli interi sono non interi, che ciò che è convergente è divergente. In questo modo, cadremmo in una contraddizione logica, da cui ci salva lo stesso Eraclito, che si guarda bene dall'inserire il verbo essere fra i termini giustapposti. Il pensiero eracliteo obbliga a passare attraverso la natura paradossale degli enunciati,<sup>162</sup> che sembrano annunciare una dimensione mimetica per cui gli opposti trapassano continuamente l'uno nell'altro. Il frammento si scinde in tre parti: dobbiamo definire il significato delle relazioni, il senso della contrapposizione fra le tre coppie di predicati, e, infine, la relazione fra uno e tutto, cui abbiamo accennato. una dimensione mimetica per cui gli opposti trapassano continuamente l'uno nell'altro. Il frammento si scinde in tre parti: dobbiamo definire il significato delle relazioni, il senso della contrapposizione fra le tre coppie di predicati, e, infine, la relazione fra uno e tutto, cui abbiamo accennato.

---

<sup>162</sup> Sull'argomento, vedi Mary Margareth Mackenzie, *op. cit.*, pp. 1 - 37. Sul problema della contrapposizione terminologica in Eraclito G. Romeyer - Dherbey, « Le discours et le contraire. Notes sur le débat entre Aristote et Héraclite au livre Γ de la *Metaphisique* », *Les Études Philosophiques*, 1970, pp. 475 - 497.

Esistono due interpretazioni, caratteristicamente divergenti, del frammento: secondo Kirk<sup>163</sup>, le connessioni sono cose messe *mentalmente* in rapporto fra loro, e vanno intesi come dei continui: gli opposti rappresenterebbero gli estremi di tali continui, e il loro presentarsi ora, sotto una forma, ora sotto un'altra, dipenderebbe dal modo con cui il soggetto guarda alle molteplici relazioni nel mondo fenomenico.

Una cosa si presenterebbe, ora come un intero, ora come un non intero, ora come calda, ora come fredda, ora convergente, ora divergente e così via.

Secondo Marcovich<sup>164</sup>, al contrario, le relazioni sono proprio fra oggetti, andrebbero intese quali manifestazioni di un principio unitario, in grado di sostenerle nella loro capacità di manifestarsi in forma di opposti. Gli influssi heideggeriani, legati all'idea che apparire e rivelarsi facciano per Eraclito capo al loro emergere da un sostrato nascosto, è tanto evidente quanto non rilevata, come poco rilevata è la funzione della soggettività, a cui le opposizioni si danno prospetticamente, per adombramenti progressivi, rendendo trasparente l'interrelazione fra gli elementi.

Le distanze fra i due interpreti sono notevoli.

Volendo avviare un'interpretazione del frammento, viene spontaneo porsi questa domanda: per chi si danno queste trasformazioni? La risposta potrebbe arrivarci da una ricognizione proprio dal significato di  $\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\psi\iota\varsigma$ , che descrive la forma della relazione che tiene uniti gli elementi: la parola, originariamente, indica un cogliere, un prendere qualcosa che si sottrae, come in un inseguimento<sup>165</sup>. Il termine, nello sviluppo storico della lingua greca, assume due significati principali: il primo, riferito ad oggetti, indica l'azione del congiungere in senso fisico, come nel concatenare le parti di un oggetto tra di loro. Da quel riferimento materiale, deriva l'altro significato, attinente all'attività della coscienza: la  $\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\psi\iota\varsigma$  indica l'atto intellettuale del raccogliere insieme oggetti, costruire una collezione, e quindi, in senso lato, comprendere.

---

<sup>163</sup> Geoffrey Stephen Kirk, *op. cit.*, p. 176.

<sup>164</sup> Eraclito- Marcovich, *op. cit.*, p. 75 - 76.

<sup>165</sup> Per le osservazioni che seguono, abbiamo rielaborato soprattutto il commento di Kahn, *op. cit.*, pp. 281 - 286.

La derivazione da συλλαμβάνω, la stessa di συλλαβή, ci riporta nell'alveo delle figure dell'armonia che hanno un riferimento alla dimensione musicale. Sul piano funzionale, la parola rimanda all'azione che il λόγος, inteso tanto come collezione che come rapporto, sviluppa nella filosofia eraclitea: l'idea di configurarsi di una articolazione ritmica nel presentarsi di aspetti opposti nelle stesse cose è pregnante.

Per questo motivo, l'uso di σύλλαψις, parola che si radica tanto sul terreno delle cose materiali che su quello dell'articolazione concettuale di un intero, mette in luce l'intenzione di descrivere l'articolarsi di una forma di correlatività fra soggetto ed oggetto. Riportando il frammento sul piano del rapporto che intercorre fra sensi e λόγος, potremmo trarre da questo frammento quelle indicazioni sullo statuto dei sensi, che prima non riuscivamo a rintracciare. la percezione incontra interi e non interi, in consonanza e in dissonanza, mentre vi è un principio, ad essa immanente, che, a partire dal materiale fornito dalla percezione stessa, coglie il senso di unità che sostiene queste opposizioni. Il momento percettivo, quindi, è molto importante, ma va sostenuto dall'attività di una coscienza che cerchi elementi di permanenza nello sfrangiarsi delle apparenze che coprono l'unitarietà del processo.

Ma anche inquadrando la questione in questo modo, rimane una profonda *bivalenza*, ben sottolineata da Snell e Khan: le connessioni fanno capo tanto all'atto del cogliere la connessione fra le cose, quanto alle cose concretamente connesse, di cui le tre coppie di opposti costituiscono un quadro di riferimento che definisce la qualità del legame. Il prezioso parallelismo giocato da σύλλαψις, che stringe le relazioni fra cose all'attività della coscienza, ripropone il tema dell'andamento chiaroscurale delle relazioni fra opposizioni, nello stesso oggetto: le cose sono da un lato degli interi, da un altro dei non interi, convergono e divergono rispetto alle stesse proprietà, a seconda del modo in cui esibiscono la natura delle relazioni che le lega ad un intero, quel misterioso uno che appare nella clausola che chiude il frammento. Esiste quindi un tessuto di regole, che fornisce unità dell'opposizione, a cui il frammento allude, senza fornirci un'è-semplificazione concreta.

La prima coppia, interi - non interi, si riferisce alle opposizioni che incontriamo nel mondo, quasi come se fossero delle combinazioni da sciogliere mediante un'attività intellettuale che riconosca nelle cose contrapposte delle componenti di unità più ampie.

Nell'usare i termini al plurale, ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, Eraclito li lega con una negazione. Il riferimento all'articolazione di un intero, rispetto alle sue parti, potrebbe implicare la relazione attraverso cui una struttura viene colta nel fondersi dinamico delle sue componenti.: l'integrarsi della percezione con il tema del senso connette, ad esempio, un elemento più piccolo come il tassello del mosaico, alla struttura più grande, il disegno, in grado di attribuirgli un significato. L'uso del plurale accentua il carattere astratto del legame armonico, e dà alla formulazione valenza ontologica: su tale livello di generalità, è possibile sostenere l'interpretazione di chi vede in questi interi l'unità naturale sostenuta dalla φύσις, quindi quell'unità biologica delle relazioni fra tutto e parti che costituisce il modello delle parti in movimento di un corpo, come fa Marcel Conche<sup>166</sup>. Ma il discorso potrebbe essere immediatamente ampliato, perché non c'è nulla nel frammento che ci porti ad individuare un modello esclusivamente biologico, a parte le valenze semantiche della coppia συμφερόμενον διαφερόμενον, che potrebbe avere attinenza a ciò che è giovevole e a ciò che è nocivo per la salute. Un legame tenue, se confrontato alla ricchezza di implicazioni del testo.

Il punto centrale, che i commenti sfiorano senza esplicitarne fino in fondo la natura prospettica, è legato alla distinzione che passa tra gli oggetti di cui facciamo esperienza e le loro proprietà: lo stesso oggetto può sostenere proprietà opposte, svelandosi progressivamente come luogo di un conflitto, cui allude la seconda opposizione, convergente - divergente, dove Eraclito mette in urto due participi medi, συμφερόμενον διαφερόμενον ottenendo un effetto di una stridente contrapposizione dinamica fra convergere e divergere *nella stessa cosa*. Il gioco oppositivo

---

<sup>166</sup> Eraclito - Conche, *op. cit.*, pp. 434 - 435. Non a caso Conche preferisce utilizzare il termine συνάψεις, che egli intende come nodi, meglio come l'annodarsi di relazioni fra entità concrete in una contrapposizione apparente che copre l'articolazione unitaria della realtà.

è rafforzato dal riferimento a  $\sigma\upsilon\nu$  e  $\delta\iota\alpha$ , cioè all'idea di un movimento di una pluralità, che si raccoglie in un punto, contrapposto al movimento che separa, frantuma, disgrega. L'uso del singolare e della forma media implica una gradazione di tipo *epistemico*: stiamo entrando in un processo genetico, in cui il processo connettivo fra interi e non interi non si può risolvere.

In questo modo, se i due termini vengono posti uno di fronte all'altro in modo molto *crudo*, viene anche rilevata l'unità del processo in cui nascono differenziazioni nel *riconoscimento* di interi costituiti da opposti. Il riferimento all'attività intellettuale, che garantisce il riconoscimento di tali relazioni, è marcato ed assumerebbe finalmente legittimità.

La terza opposizione è consonante - dissonante,  $\sigma\upsilon\nu\tilde{\alpha}\delta\omicron\nu/\delta\iota\tilde{\alpha}\delta\omicron\nu$ : essa contrappone l'azione del cantare assieme al cantare da solo, in un'ulteriore restrizione del significato di  $\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\psi\iota\varsigma$ .

Kahn nota che il verbo  $\delta\iota\alpha\epsilon\acute{\iota}\delta\omega$  ( $\delta\iota\acute{\alpha}\delta\omega$ ) può significare, oltre che mostrare, non cantare all'unisono o competere in una gara di canto, e quindi potrebbe avere un riferimento all'aspetto agonistico, presente anche in  $\delta\iota\alpha\phi\acute{\epsilon}\rho\omega$ . Grazie alla traslazione del significato da un termine ad un altro, si farebbe avvertire un aspetto legato al conflitto, anche nel contrapporre il canto corale alla gara di canto fra dei solisti: il conflitto prenderebbe concretezza in due pratiche, quella del cantare da soli e quella del cantare accompagnandosi ad altre voci.

Sviluppando l'interpretazione di Khan, osserviamo che la pratica del canto corale, prevede che le voci s'incontrino su estremi di un intervallo, isolando quindi dei punti nello spazio musicale, su cui convergono, mentre chi canta da solo non avrebbe tale problema. Si adombrerebbe, quindi, un riferimento al tema all'accordarsi, dell'armonia fra altezze, grazie a cui voci diverse convergono sullo stesso punto o su estremi di un intervallo, fondendosi tra loro.

La contrapposizione suggerirebbe, in definitiva, l'esistenza di un conflitto fra chi canta intonato nel coro e chi non riesce ad intonarsi, va fuori tono, ossia si muove attraverso un riferimento spaziale che non è quello condiviso dagli altri, che non segue l'orientamento comune.

Riferimenti spaziali nell'individuazione dell'armonia sono ben evidenziati nel testo del *De Mundo*, proprio con l'esempio della dislocazione delle altezze che con voci diverse produrrebbe una sola armonia. Vi sarebbe così un conflitto tra chi ha in mente una convenzione, e la condivide, qual è quella della intonazione, e chi vi si sottrae.

Ci sembra che l'analogia sia ancora troppo debole, come del resto, il riferimento di Khan alla scordatura di una lira in cui siano intonate tutte le corde tranne una. Saremmo di fronte ad un'immagine bizzarra, che avrebbe un riferimento nascosto al solipsismo. Un'opposizione costruita in questo modo sembra meno incisiva, e di portata meno generale, delle altre due.

In questo modo si perde, infatti, la forza della coppia oppositiva consonante e dissonante, che ha significato molto più radicale del cantare o meno in coro. La consonanza fra voci, infatti, è una conseguenza del procedimento d'intonazione, che si radica nella suddivisione intervallare dell'ottava e nell'individuazione di una accordatura comune. Il ricorso ad una annotazione che mette in contrasto, e in relazione, due fenomeni distinti come consonanza e dissonanza, sembra alludere ad un problema di portata più generale, ovvero la morfologia dello spazio sonoro e del rapporto di transizione che occorre fra consonanza e dissonanza.

Il dubbio prende anche Khan, che osserva che il porre in relazione consonanza con dissonanza possa avere un riferimento alla speculazione pitagorica, in particolare a quel frammento di Filolao che abbiamo citato, ove occorre il termine tecnico  $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\acute{\eta}$ , parola che ha la stessa origine di  $\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\psi\iota\varsigma$ , per indicare l'intervallo di quarta.

L'osservazione fa sospettare che in Eraclito esista una sensibilità nei confronti del tema della musica, anche se la nozione d'armonia del pensatore di Efeso sembra lontana da quella pitagorica.

Una comunanza di interessi potrebbe emergere anche da altre suggestioni: l'unico strumento musicale citato da Eraclito è la lira, che aveva ispirato il monocordo pitagorico.

Volendo attribuire ai due aggettivi un significato di tipo cosmologico, per cui il divenire verrebbe caratterizzato da un rapporto di consonanza e dissonanza che separi ed unisca le cose, il concetto d'armonia evocato dal frammento sarebbe comunque

ben lontano da quello pitagorico, ove regna ordine e regolarità, mentre qui abbiamo trasformazione improvvisa e conflitto, per quanto mediati da una misura.

Il farsi avanti dell'armonia fra contrapposizioni generali sembra improntato ad una drammaticità quasi *narrativa*. L'elemento più in evidenza è una processualità in cui le relazioni permangono in un costante chiaroscuro, che impedisce la fusione tra gli elementi connessi. L'immagine ha quindi l'andamento spiraliforme di un ciclo, destinato a riaprirsi.

Passati in rassegna le tre coppie d'opposti, il passo si conclude, specificando quale sia la funzione delle connessioni: da tutte le cose l'uno e dall'uno tutte le cose. La frase è lapidaria: sul piano espressivo è una formula, una sintesi di tutto quello che è stato detto prima. Il riferimento non è semplicemente all'unità e alla pluralità, ma all'unità e alla totalità: il termine *πάντα* significa infatti tutte le cose.

Si tratta di un movimento che connette l'unità ad una molteplicità, che presenta aspetti contraddittori. Lo spessore della componente ontologica del frammento è così confermato: alla coscienza si va presentando un modello relazionale della costituzione del mondo, attraverso contrasto e connessioni. Contrasto e connessioni devono essere riconosciuti da chi sia in grado di decifrare la formula, che pone il rapporto fra uno e tutto in termine di *deduzione*: dall'uno il tutto e dal tutto l'uno. Senza conflitto e connessione, tanto sul piano delle cose che su quello della coscienza, non si potrebbe raggiungere questa formulazione. La capacità di cogliere le relazioni negli opposti è quindi legata alla capacità di cogliere in modo dialettico l'unione fra interi e non interi, convergenti e divergenti.

Lo sforzo analitico richiesto è paradossale: si tratta di riconoscere come unitario e aggregato un mondo che si presenta disaggregato e contraddittorio, di far emergere una consonanza dalla dissonanza. Ad ognuno di questi riflessi corrisponde un modificarsi delle relazioni attraverso cui l'oggetto stesso viene inteso. Ciò implica che le tre polarità fra opposti facciano parte di un unico ciclo, in cui un qualunque oggetto muta se stesso in qualcos'altro, secondo un processo che si ripete ed una coscienza che lo intende in modo sempre diverso, facendo emergere prospettive opposte.

E, in questa mobilità, cogliamo ancora lo zampillare inafferrabile del fuoco, che unisce per separare. Al tempo stesso, il frammento 10 si chiude con un richiamo all'uno: questo implica che attraverso l'esame delle connessioni si possa passare dal concetto di molteplicità a quello di totalità. Ma questa totalità, non viene mai raggiunta: il ciclo delle opposizioni ricomincia continuamente, non si può mai chiudere, come abbiamo visto nel caso del fiume, ma va *indicata*. Il riferimento all'uno rimane, in queste interpretazioni, assai opaco: non riusciamo a trovare una morfologia che possa interpretare l'esplosione di tutte queste determinazioni. Il *De Mundo* ci ha posto di fronte due modelli di ἀρμονία difficilmente integrabili, che non possono essere connessi o confusi tra di loro. Il concetto d'armonia eraclitea mette capo ad una molteplicità di figure così differenziate, che un'interpretazione del frammento non riesce a rintracciare l'elemento comune: ma forse è possibile ridurre tutte queste figure ad una serie di esempi verificabili in un unico modello, quello musicale.

## Capitolo Terzo

### L'emergere della dimensione musicale nei frammenti eraclitei



**§ 1. L'interpretazione musicale del frammento 10:  
il ripresentarsi del tema del nascosto**

Sappiamo che vi sono personaggi con cui Eraclito è particolarmente polemico. Si tratta di coloro che

οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφέρομενον ἑωυτῶ  
συμφέρεται<sup>167</sup>.

*Non intendono come da sé discordando seco stesso concordi*<sup>168</sup>.

Gli invisibili ad Eraclito non colgono la struttura logica della relazione (ἁρμονία) nella tipologia d'opposti. Esiste così una strana situazione di partenza per la speculazione filosofica: da un lato abbiamo un principio comune, che stringe in relazione tutte le cose, dall'altro i modi di tale relazione sono misteriosi, e quello che chiameremmo impropriamente il senso comune prova un senso di sconcerto, di autentico smarrimento, nel quale sono immersi tutti gli interlocutori di Eraclito, la tradizione pitagorica, la poesia omerica non meno dei suoi concittadini di Efeso. D'altra parte, il termine ἁρμονία, nella sua accezione musicale, potrebbe offrirci qualche appiglio per iniziare a sviluppare un'indagine su questa misteriosa visione della natura? Sappiamo già che la filosofia eraclitea viene raramente riportata all'interno di un discorso afferente le tematiche musicali. Per quanto autorevoli testimonianze, quale quella di Platone, introducano riferimenti ad Eraclito all'interno di una discussione sugli opposti che si riferisce esemplificativamente alla τέχνη che governa la musica (Plat. *Symp.* 187 a), il tema è rimasto, sostanzialmente, poco sviluppato, anche se non sono mancate interpretazioni che hanno tentato un confronto con le componenti semantiche relative ad ἁρμονία.

<sup>167</sup> Diels- Kranz 51, tratto da Hippol. *Refut.* IX 10,6

<sup>168</sup> Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980, pp. 14 - 15.

Nel suo *Heraclitus*<sup>169</sup> Philip Wheelwright agita la questione relativa al possibile statuto musicale di ἁρμονία, e si pone alcune domande sul rapporto fra contrasto e armonia, così peculiare in Eraclito. Egli non intende escludere un richiamo alla musica, ma si trova di fronte ad un imbarazzo teorico, avvertendo una comunanza fra la natura relazionale della musica e gli aspetti pregnanti della logica eraclitea.

In particolare, Wheelwright vorrebbe comprendere a fondo un possibile modello musicale da far valere, per chiarire il concetto d'armonia del filosofo greco, che dovrebbe riprendere e modificare radicalmente la visione musicale del cosmo elaborata dalla tradizione pitagorica. Egli chiarisce che non può esistere ἁρμονία per una singola nota, ma che è fondamentale un richiamo ad una struttura relazionale, in cui toni che si oppongono, possano risolversi e stabilizzarsi.

Il passo, nella sua brevità, è molto significativo: si pone, infatti, una domanda sulla traducibilità del concetto di relazione all'interno di un modello musicale. La musica è potente paradigma delle forme di relazionalità, se nel mondo dei suoni non si parla di un suono singolo, ma si è sempre portati a rapportarlo ad un altro: la musica è una trama di comparazioni, di relazioni spaziali, che esibisce in modo trasparente le proprie caratteristiche grammaticali. Possiamo chiederci se esista un modello che possa esibire efficacemente le relazioni sfuggenti, cui allude Eraclito.

Se fosse possibile individuarlo, sarebbe legittimo tentare di costruire un modello della logica eraclitea all'interno della grammatica musicale, e potremmo portare in luce l'area semantica di pertinenza musicale che giace, inesplorata, all'interno del termine ἁρμονία.

Lo studio di Shipton<sup>170</sup> che analizzeremo brevemente sembra voler individuare tale struttura.

---

<sup>169</sup> Cfr. Philip Wheelwright, *Heraclitus*, Princeton University Press, Princeton, 1959, pp.102 - 110.

<sup>170</sup> K. M. W. Shipton, « Heraclitus fr.10: a musical interpretation », *Phronesis* 1985, Vol. XXX/2 pp. 111 - 130.

Sono stati già presentate possibili analogie funzionali fra la struttura del tetracordo congiunto e alcuni frammenti eraclitei: è tempo ora di entrare nel dettaglio del problema. Lo studio che analizzeremo è stato generalmente ignorato nell'ambito degli studi eraclitei. L'unico autore che a noi risulti aver fatto un cenno al saggio, è stato Carl Huffman, nella monografia dedicata a Filolao<sup>171</sup>.

Shipton sviluppa una discussione sulla effettiva portata del frammento D.K.10, che abbiamo percorso nella sua opacità, mostrando la difficoltà a ricondurre ad una struttura unitaria tutte le caratterizzazioni delle relazioni che colgono degli elementi, la cui natura non riusciamo a determinare in modo univoco, proprio nel momento in cui iniziano a stabilire connessioni fra di loro.

Il nucleo teorico del frammento è legato alla tipologia degli opposti indicate da Eraclito: essa mostra la tendenza ad una forte generalizzazione, in grado di cogliere il comportamento degli opposti nell'atto del reciproco relazionarsi. Eraclito non indica esplicitamente di cosa stia parlando, se le opposizioni che vanno correlandosi abbiano un riferimento naturalistico, etico o di tipo logico: in compenso, egli ci offre una prima mappatura dei requisiti che la relazione fra opposti impone al pensiero che voglia catturarne l'ἁρμονία. Riprendiamo l'analisi del frammento D. K.10, seguendo inizialmente l'analisi di Shipton, anche se saremo costretti ad ampliarla:

συνάψεις [συλλάψεις]  
 ὅλα καὶ οὐχ ὅλα,  
 συμφερόμενον διαφερόμενον,  
 συνᾶδον διᾶδον,  
 καὶ ἐκ πάντων ἐν  
 καὶ ἐξ ἐνὸς πάντα

*Connessioni*  
*Intero e non intero,*  
*convergente - divergente,*

---

<sup>171</sup> Carl A. Huffman: *Philolaus of Croton Pythagorean and Presocratic*, Cambridge University Press 1993, p.140.

*consonante - dissonante*  
*da tutto l'uno*  
*e dall'uno il tutto*<sup>172</sup>.

Il significato del frammento e la misteriosa clausola finale, si erano rivelati oscuri, mentre la nostra lettura aveva prodotto un proliferare di modelli, che non coagulano tra loro. Nella lettura di Shipton, la questione dello statuto dell'armonia si chiarifica, sostituendo a *σύλλαψις* la parola *σύναψις*.

Le aree semantiche dei due termini che qualificano la relazione fra opposizioni sono in gran parte sovrapponibili, ed entrambe hanno relazioni assai forti con l'ambito musicale.

*Σύναψις* significa contatto, congiungimento, punto o linea di congiunzione, mentre *σύλλαψις* (*συλλαμβάνω* rimanda, come sappiamo, al prendere assieme, l'afferrare, e in senso lato al comprendere, al concepire) indica la comprensione, il concepire, e anche l'enunciare assieme due suoni. Sappiamo che *σύλλαψις* (o *σύλληψις*) indica l'atto intellettuale di raccogliere insieme degli oggetti, cercando un elemento comune: la costruzione di una collezione implica un comprendere che si appoggia all'individuazione dell'elemento comune in grado di tenere assieme una raccolta d'oggetti o un raggruppamento di suoni. Ci siamo già trattenuti sulle bivalenze del termine, e sulla sua capacità di indicare la cor-relazione fra soggetto ed oggetto.

Ricordiamo che con la desinenza *-ιες* viene colto il momento in cui due elementi cominciano a porsi in una processualità, che li porrà in relazione.

Vi è però un problema nell'avviare l'interpretazione del frammento utilizzando questa parola. La prima è, ancora, di natura prettamente filologica: le connotazioni cognitive del termine sono tarde, e *σύλληψις*<sup>173</sup>, in Aristotele, indica ancora la gravidanza, o l'atto dell'arresto, in senso giuridico. Inoltre, nell'epoca

---

<sup>172</sup> Ricorriamo ancora una volta alla traduzione di Diano, ma la nostra interpretazione sarà piuttosto diversa: cfr. Eraclito, *op. cit.*, pp.14 - 15. Per il commento di Diano, vedi pp. 126 - 127.

<sup>173</sup> Nel Trattato di Nicomaco (9), *σύλληψις* indica l'emissione contemporanea di due suoni.

arcaica, la nozione di raccogliere insieme viene resa attraverso il termine συλλαβή: la parola, come sappiamo, ha occorrenze musicali. Abbiamo letto in Nicomaco di Gerasa ( in un frammento che abbiamo già richiamato) che συλλαβά è la parola con cui Filolao indica l'intervallo di quarta, che "stringe attorno a sé" i quattro suoni articolati nel tetracordo. Il termine definiva la funzione di tener assieme una struttura gerarchicamente organizzata attorno ad una consonanza, che «prende assieme» (συλλαμβάνω), abbraccia, la prima e l'ultima nota del tetracordo.

Il termine σύναψις, a sua volta, indica connessione fra cose anche in senso molto astratto, come accade nel *Teeteto*, dove, 195 d, Socrate la usa per indicare la connessione fra sensazione (αἴσθησις) e pensiero (διάνοια). Si tratta di una formulazione importante, perché in quel luogo inizia la demolizione della teoria che vede l'anima come un blocco di cera su cui lasciano la loro impronta le sensazioni. Siamo quindi di fronte ad un uso tecnico, molto evoluto, che Shipton segnala, e che noi vorremmo approfondire.

In quel contesto, σύναψις sembra in grado di raccogliere le preziose bivalenze giocate da σύλλαψις, e di illuminare il costituirsi di un processo conoscitivo dal punto di vista della relazione e dell'atto che la decifra. Allontanandoci dalla lettera del passo platonico, sembra che questa parola ci riporti all'interno del problema conoscitivo eracliteo: come conciliare l'aspetto immaginativo con l'ambito della percezione?

In Aristotele il termine indica una connessione che comporta unità: il termine viene utilizzato nel quinto libro della *Fisica*, per definire il continuo (227a 10 e segg.):

«Il «continuo» (τὸ συνεχές) rientra fra ciò che è contiguo: dico che una cosa è continua (συνεχής, continuo, senza intervallo: da συνέχεια, continuità, serie non interrotta) quando il limite che esiste fra due cose, ciò per cui esse sono in contatto, è lo stesso ed unico termine, e, come dice il nome, «essi stanno insieme» (συνέχεται, lett. vengono tenute unite, συνέχω) [...] Il «continuo» è

in quelle cose che, essendo in contatto, (κατὰ τὴν σύναψιν), divengono, a partire da esse, un'unica cosa, per natura<sup>174</sup>».

La *Fisica* è uno dei testi ispiratori della riflessione aristossenica sulla continuità dello spazio musicale, legata alla dialettica che contrappone al movimento della voce<sup>175</sup>, che attraversa ogni punto dello spazio sonoro il delinearsi degli intervalli attraverso il soffermarsi della voce sugli estremi delle strutture tetracordali, che divengono momenti di discontinuità, e perciò profili della curva melodica o segmenti della linea intervallare. L'unità che garantisce la σύναψις è una forma di strettissima contiguità che porta alla luce una forma.

Shipton, pur non entrando in questi particolari, arricchisce e sviluppa la documentazione relativa al termine su alcuni casi notevoli: σύναψις indica l'incontro di una tangente con una circonferenza, la congiunzione dei pianeti, sulla medesima linea di visione, di modo che uno ne occulti un altro per sovrapposizione rispetto all'asse ottico, il fulcro di un forcipe: si tratta sempre di relazioni che implicano unità di relazioni funzionali.

Il termine indica un modo di mettere insieme le cose in grado di costituire un intero, caratterizzato da un tessuto di regole, decomponibili passo dopo passo. In tali occorrenze, la σύναψις effettua la connessione garantendo complementarità fra funzioni, ed arricchendo lo spessore di senso del contesto: anche in questi casi, σύναψις non ha però riferimento a coppie di opposti di portata tanto ampia quali quelli riportati nel frammento eracliteo.

Quell'ampiezza semantica, secondo Shipton, caratterizza invece il termine συναφή: la desinenza finale in -η ha significato equivalente a quella in -ις: si tratta, quindi, di una congiunzione in atto, che sta prendendo forma nel momento in cui la os-

---

<sup>174</sup> Aristotele, *Fisica*, a cura di L. Ruggiu, Milano, Rusconi, 1995, pp.260 - 261.

<sup>175</sup> Vale la pena di ricordare che un riferimento alla φωνή, come voce che risuona, è presente anche nel frammento 50 Diels- Kranz, quando veniva rilevato che al λόγος si obbedisce dopo averlo ascoltato. Nell'Appendice, accenneremo alle polivalenze semantiche del termine φωνή, che designa anche suono musicale.

serviamo, che sta mantenendo coesi gli oggetti che ha correlato.

Fino ad Aristotele, le due parole coprono le stesse aree semantiche.

Pensando al contesto eracliteo, avvertiamo, tanto in συναφή che in σύναψις, una forte vicinanza alla concettualità agitata dal ῥυθμός, una mobilità della configurazione, che tende allo σχῆμα. Nel frammento esiste anche un conflitto, una tensione che tende a separare ciò che è stato unito, a riproporne l'individuazione: è difficile non pensare alla tensione evocata da τόπος. Per quanto riguarda un esempio dell'utilizzo in senso astratto di συναφή, nelle prime righe della *Metafisica* di Teofrasto il lettore incontra l'espressione<sup>176</sup> nello snodo iniziale della discussione filosofica, come già accadeva per σύναψις nel *Teeteto*: Teofrasto si chiede infatti se esista una qualche connessione (συναφή) fra oggetti della ragione e le realtà naturali o se questi due piani siano assolutamente separati fra loro.

Solo dopo una risposta precisa al problema potrà svilupparsi la possibilità di elaborare i principi di un'interpretazione metafisica della natura<sup>177</sup>.

L'alludere dei due termini a tematiche epistemologiche molto simili fra loro sembra evidente: accade poi che συναφή e σύναψις vengano a coincidere, come nella descrizione del fulcro di uno schiaccianoci presente nei *Mekanika* dello pseudo Aristotele.

Abbiamo già notato che il termine συναφή viene utilizzato per indicare la nota su cui si congiungono i tetracordi, e, al tempo stesso, la natura di una relazione particolarmente intima, che si riverbera su un intero.

Possiamo rimanere ancora all'interno di possibili valenze musicali del concetto di συναφή e vedere quali relazioni può tesse-

---

<sup>176</sup> Abbiamo già notato che il termine συναφή indica la congiunzione astrale, mentre sul piano funzionale individua, ad esempio, il punto di giunzione della tangente ad una circonferenza data. Per quanto riguarda le occorrenze biologiche, Shipton osserva che il termine συναφή indica anche quella cerniera che tiene a contatto le due parti di una conchiglia bivalve: anche qui è evidente la valenza funzionale del termine.

<sup>177</sup> Teofrasto, *La Metafisica*, a cura di Silvia Romani, 1994, La Vita Felice, Milano, pp.16 - 17.

re con la filosofia eraclitea.

In tal senso, se σύναψις ha riferimento alla funzione che svolge la συναφή nel tetracordo congiunto, dobbiamo vedere se il significato del termine viene in qualche modo illuminato dalle tre coppie di aggettivi che lo seguono.

Shipton muove la sua analisi da ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, interi e non interi. La prima coppia di opposti darebbe ragione dell'architettura del sistema, dove i due tetracordi sono uniti dalla συναφή, dando luogo ad una struttura chiusa, stabile.

Nella congiunzione, i tetracordi danno luogo a un intero, mentre separati sono solo parti, non interi. L'osservazione di Shipton è vera, ma rimane povera, dando la sensazione di rimanere sulla superficie della descrizione della struttura.

Infatti, se i due tetracordi costituiscono un intero, ciò è legato al fatto che vengono intesi come gerarchicamente organizzati rispetto ad un punto di riferimento comune. La struttura è dotata di organizzazione unitaria, solo se ne riconosciamo quel punto di convergenza nello spazio musicale in cui i due tetracordi si integrano.

Si tratta quindi non di una semplice forma percettiva, ma di una percezione che riconosce una struttura, decifrandone le regole di costruzione: nell'analisi di quell'intero, dobbiamo decifrare il movimento melodico dei tetracordi non come un movimento fra parti, ma come la costituzione di un intero da parte dei suoi momenti. Il riferimento alla peculiarità della nozione di λόγος, come qualità di un rapporto e come descrizione, è evidente.

Il problema è complesso e ci fa entrare nella delicata sfera che in Eraclito collega mondo dei sensi ad area del significato. Nella percezione si rivelano, infatti, significati unitari solo per chi sappia cogliere la natura discorsiva del mondo retto dalla tensione armonica, che, per adombramenti successivi, si dà ad una soggettività che vive immaginativamente il momento percettivo.

La coppia συνφερόμενον διαφερόμενον, convergente divergente, che si mette in contatto e che si allontana, implica un riferimento alla centralità del punto d'ancoraggio fra i tetracordi, la συναφή come nota centrale o come suono comune. I tetracordi arrivano sulla stessa nota, che è, al tempo stesso, l'ultima del te-

tracordo che scende e la prima del tetracordo che sale. L'opposizione cui συναφή attribuisce λόγος, si lega al movimento opposto dei due tetracordi, che vanno uno contro l'altro, e che in questo tipo di direzionalità trovano la loro compiutezza espressiva.

Shipton osserva che, nella disposizione attraverso συναφή, gli estremi del tetracordo rimangono fissi, mentre le note interne possono variare a seconda del modo.

In questo senso, essi avrebbero una mobilità interna. L'osservazione è preziosa, ma va disambiguata: se συλλαβά presiede alla posizione delle note fisse del tetracordo, il parallelismo fra συλλαβά e συναφή comporterebbe ad una sorta di complementarità fra un lemma (συλλαβά) che parla della morfologia dell'identità degli estremi in grazia dei quali viene riconosciuto, e la sua articolazione interna, legata al disegnarsi della curva melodica, cui farebbe capo συναφή. Siamo nei pressi di una tematica melodica, più che modale.

In questo modo, ci sembra che Shipton sprechi un'intuizione preziosa, quando osserva che il richiamo all'articolazione modale arricchirebbe di senso l'opposizione: συν-φερόμενον descriverebbe la forma della connessione da un punto di vista sintetico, dell'intero che raccoglie in sé le parti, mentre il termine opposto, δια-φερόμενον ne darebbe ragione sotto il profilo analitico, cioè della parte, del non - intero. Ma sul piano della costituzione, la distinzione rischia l'irrelevanza, se non rintracciamo le regole grammaticali dell'ancoraggio alla nota, che determina lo scambio fra le valenze della tipologia. Shipton commette un errore concettuale, attribuendo a συναφή lo stesso valore di συλλαβή, la struttura che abbraccia le quattro note del tetracordo. Ora, συλλαβή tiene uniti gli estremi dell'unità di riferimento nella costruzione dello spazio musicale greco, attribuendogli una forma in modo assai diverso da συναφή, che si confronta con il movimento d'opposizione dei tetracordi nello spazio. Συναφή ha quindi caratteristiche morfologiche diverse, ed una gradazione funzionale più sfumata, perché rientra a pieno titolo nel mondo qualitativo delle pratiche musicali, coerentemente all'attenzione agli aspetti sensibili dell'esperienza, che sembrano attirare l'attenzione di Eraclito. In questo modo si confondono concet-

tualmente due modelli tipologici diversi.

Per quanto riguarda  $\sigma\upsilon\nu\tilde{\alpha}\delta\omicron\nu$   $\delta\iota\tilde{\alpha}\delta\omicron\nu$ , manteniamo pure il significato principale dell'opposizione fra consonante e dissonante. Il verbo  $\delta\iota\tilde{\alpha}\delta\epsilon\iota\nu$  può significare anche gareggiare nel canto, ma qui sembra fuori contesto, mentre con  $\sigma\upsilon\nu\tilde{\alpha}\delta\omicron\nu$  ci si riferisce anche alla rotondità, alla fusione che opera nella consonanza: in tal senso il termine diventa sinonimo di  $\sigma\upsilon\mu\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$ .

Secondo Shipton consonante-dissonante si riferisce alla tipologia intervallare, cioè ai vari intervalli che il sistema tetracordale chiuso dalla  $\sigma\acute{\upsilon}\nu\alpha\psi\iota\varsigma$  contiene. Così, le parole consonante dissonante possono darci ragione di tutti gli intervalli compresi nel sistema, e verificarne puntualmente la natura armonica.

Shipton nota, correttamente, che tali intervalli sono la quarta e la quinta, aggiungendo che tutti gli altri intervalli venivano considerati dissonanti. L'interpretazione comincia a diventare problematica, nel momento in cui Shipton sostiene che il tetracordo congiunto può coprire l'ottava. Il che è vero, ma solo se si ricorre alla nota aggiunta, che è *fuori* sistema.

Come abbiamo visto, i tetracordi congiunti coprono la settima e danno origine a quel fenomeno di insaturazione, che abbiamo analizzato nella nostra presentazione: il che rientra in quel carattere paradossale della struttura, che si rivela proprio quando cerchiamo l'ottava, ossia ci orientiamo verso un'interpretazione scalare della struttura congiunta, alla ricerca della consonanza che garantisce il massimo di saturazione. È, tuttavia, inevitabile incontrare il fenomeno di mancata saturazione richiamata dall'effetto di sensibile<sup>178</sup> della settima.

Il problema è legato ad un modo equivoco d'intendere la struttura: l'osservazione di Shipton ha senso solo in un contesto esclusivamente volto alla definizione degli aspetti teorici connessi alle relazioni scalari. Di per sé, il sistema si sostiene grazie

---

<sup>178</sup> Ci avvaliamo di un termine assolutamente improprio nel contesto melodico della musica greca, per suggerire che la successione dei gradi della scala tende alla chiusura sull'ottava: l'effetto di sensibile accentua in realtà il carattere di chiusura iterativa dell'ottava.

al torcersi dei tetracordi intorno alla  $\sigma\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$ <sup>179</sup>: non si coglierebbe in modo diverso il senso dei riferimenti dei teorici alle relazioni che connettono l'impostazione pitagorica al modo ordinato di ricostruire le relazioni scalari attraverso la disgiunzione.

La consonanza di riferimento del sistema congiunto assume consistenza per il fatto che i due tetracordi vengano rovesciati, colti nelle loro relazioni strutturali, distaccandoci dal mondo dell'armonia pitagorica, dove uno spazio vuoto, il salto di un tono, corrisponde a un silenzio e rende manifesta la disgiunzione. La disgiunzione si fa *evidente* grazie ad un silenzio, e tale caratteristica potrebbe essere un esempio d'armonia nascosta. D'altra parte, anche il tetracordo congiunto si fa carico di un'armonia nascosta, che bisogna saper riconoscere, secondo lo stile dei frammenti eraclitei, ponendo in relazione i contrari.

La natura melodica che verte attorno all'architettura scalare, e la pregnante funzione del tono viene così trascurata da Shipton, in un'analisi estremamente brillante, ma che non coglie fino in fondo la differente concezione degli opposti che distingue i diversi modi di congiungere i raggruppamenti tetracordali. Indipendentemente da queste osservazioni tecniche, la conclusione dell'articolo di Shipton ricorre alla comparazione con l'ottava pitagorica.

La frase finale  $\acute{\epsilon}\kappa\ \acute{\pi}\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu\ \acute{\epsilon}\nu\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\xi\ \acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \acute{\pi}\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$ , da tutto l'uno e dall'uno il tutto, ripropone il concetto eracliteo per cui tutto è uno e uno è tutto.

Rispetto alla  $\sigma\acute{\upsilon}\nu\alpha\psi\iota\varsigma$ , i due tetracordi congiunti coprono l'ottava, che veniva definita  $\delta\iota\alpha\pi\alpha\sigma\tilde{\omega}\nu$ , cioè la struttura che coi-

---

<sup>179</sup> È chiaro che nell'interpretazione che andiamo presentando, accentuiamo il carattere *tecnico* del termine: del resto, anche  $\delta\iota\acute{\alpha}\sigma\tau\eta\mu\alpha$ ,  $\omicron\rho\omicron\varsigma$ ,  $\acute{\alpha}\nu\alpha\lambda\omicron\gamma\acute{\iota}\alpha$  hanno, nella terminologia pitagorica, un significato tecnico, che nasce all'interno di problemi concreti di misurazione. In generale si tende a valutare come inconsistente l'uso di termini tecnici nella filosofia presocratica, oppure a non attribuire spessore tecnico alla riflessione pitagorica delle origini, come accade nel testo di Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagorism*, Cambridge, Mass., 1972. Non riusciamo a condividere questa posizione, perché sembra forzare la natura dei problemi teorici che si pone il pitagorismo nei confronti della misurazione delle consonanze, attribuendo la matematizzazione di tali problemi precipuamente alla ripresa di tali tematiche in contesto alessandrino.

nvolve tutte le corde della lira. Quindi, secondo Shipton, ἐκ πάντων ἔν si riferirebbe, di nuovo, alla totalità degli intervalli prodotti dalla σύναψις. La correlativa che chiude il frammento, ἐξ ἑνὸς πάντα, dall'uno tutto enfatizzerebbe l'identità dell'ottava che comprende dentro di sé tutte le note di cui è composta. La spiegazione sembra ancora opaca.

Intanto, abbiamo ancora aperto il problema dell'ottava, e della sua estensione, che, abbiamo detto, viene colta fuori sistema. In secondo luogo, è proprio il senso dell'affermazione che va, a nostro avviso, ripensato radicalmente.

Se i due tetracordi acquistano senso di compiutezza inanellandosi attraverso la συναφή dovremmo dire che la relazione è dall'uno al tutto, nel senso che il riconoscimento della struttura passa attraverso l'individuazione della funzione dell'elemento che la rende coerente e che ne arricchisce le relazioni strutturali.

Le relazioni, che ineriscono a tutte le altezze coinvolte nel doppio movimento contrapposto, nascono nel momento in cui i tetracordi si incontrano su una nota, quindi dal tutto all'uno.

Il meccanismo di riconoscimento della struttura passa attraverso l'analisi delle funzioni strutturali e delle gerarchie che discendono dalla connessione sulla συναφή stessa.

Le analogie con l'esser comune del punto lungo la circonferenza del cerchio sono evidenti: come il punto che traccia la circonferenza lo fa solo impropriamente sul piano fisico, così la συναφή non è, come Shipton dà ad intendere il punto di contatto fisico tra i tetracordi, ma quel punto in cui *si svelano le regole costruttive* della struttura.

È giunto il momento di trarre qualche conclusione: abbiamo osservato il prender corpo delle relazioni che operano all'interno del tetracordo congiunto, seguendone i vari livelli di costituzione, dall'identità (intero - non intero), alla strutturazione delle funzioni interne attraverso il movimento (convergente-divergente rispetto alla συναφή, prima e ultima nota dei tetracordi e perciò sigillo della struttura), ed infine abbiamo riportato tutta la struttura intervallare del sistema congiunto sulla συναφή e abbiamo sollevato il problema della consonanza e della dissonanza di ogni singolo intervallo nella struttura.

Il discorso ha senso, abbiamo osservato contro Shipton, solo se presupponiamo che si sia sviluppata una comparazione col sistema chiuso dall'ottava, ossia con il sistema pitagorico.

Al tempo stesso, la logica musicale che presiede ai movimenti opposti fra tetracordi è proprio la logica della ἀνταμοιβή, in cui i contrari debbono rovesciarsi l'uno nell'altro in grazia dell'esistenza della nota centrale che li mette in contatto: l'incrociarsi delle relazioni fra centro (συναφή) e periferia (estremi dei due tetracordi, ovvero prima nota del tetracordo superiore ed ultima nota del tetracordo inferiore) fa sì che la relazione alto e basso smussa la sua tensione oppositiva, permettendo il libero gioco dell'intervallistica melodica fra le strutture. Gli intervalli, definiti dalla contrapposizione direzionale che si appoggia sul centro, possono rovesciarsi gli uni negli altri: al tetracordo che ha come estremi la prima nota del primo tetracordo e la συναφή, corrisponde specularmente quello che ha come prima nota la συναφή e l'ultima nota del secondo tetracordo. In questo gioco gli estremi possono rovesciarsi melodicamente, in una continua metamorfosi degli stessi elementi.

Il frammento permette così di intendere nella prospettiva eraclea l'armonia degli opposti, scavarne progressivamente il significato, e di dar ragione delle articolazioni, anche immaginative, che il discorso musicale comporta. Il passaggio da un sistema scalare ad uno melodico diventa occasione per la riflessione per un attacco al pitagorismo nella sua costruzione più caratteristica, il tetracordo disgiunto. Eraclito vuol fermare il discorso un passo prima, forse in cerca di opposizioni più ampie che rafforzino il significato del concetto d'armonia, congiungendo la sfera del musicale a qualcosa di più complesso.

Infatti qui si chiarifica come musica e relazioni scalari possano rappresentare un'immagine dell'irrequieta mobilità del mondo e del modo in cui il mondo si dà alla coscienza per essere inteso, riconosciuto, nelle sue regole costitutive. L'accento cade sulla componente *espressiva* della musica, enfatizzando i caratteri di riconoscimento progressivo di una struttura. La struttura, infatti, come ogni tessuto di regole, impone una riflessione sulla genesi dell'intero e dei suoi momenti: più che pensiero che si es-

prime nel colpo d'occhio, o nella riflessione bruciante ed enigmatica, la filosofia eraclitea appare l'estrinsecazione di atteggiamenti che guardano alle relazioni costitutive che determinano gli snodi di processi d'esperienza.

La situazione è talmente esemplare, che varrebbe anche se il frammento eracliteo non si riferisse esclusivamente alla musica. Esso trova nella musica una esemplificazione eloquente, anche se risulta troppo penalizzante chiudere il discorso eracliteo fra gli estremi dei sistemi tetracordali.

Del resto, abbiamo già notato che nel suo guardare al trasformarsi degli elementi, la logica eraclitea che attinge ad una descrittiva della relazione, che mira a concetti: il frammento, nel suo riferirsi alla tematica dell'ascolto musicale, sembra suggerire alcune istruttive analogie per cogliere meglio il dipanarsi del rapporto fra regole ed intero.

Alle quattro coppie di opposti intero - non intero, convergente-divergente, consonante - dissonante, uno - tutto, sembrano infatti corrispondere quattro livelli di articolazione della struttura musicale, che dapprima si rivela un non - intero che porta con sé la natura dell'intero, (la tensione suggerita dalla mancata chiusura sull'ottava bilanciata dal movimento dei tetracordi sulla  $\sigma\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$ ), che è, di conseguenza, un convergente-divergente in grado di dar luogo ad una struttura consonante/dissonante.

Per questo motivo, ci sembra che l'interpretazione di Shipton finisca paradossalmente per inserire concetto d'armonia eracliteo in una tradizione che definiremmo ancora pitagorica, tradizione che ha un antecedente illustre, nella figura del medico Erissimaco, uno dei personaggi del *Simposio*, che cerca di tradurre il concetto di  $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\eta$  eracliteo all'interno di una visione meno tensiva, meno conflittuale di quella evocata dal continuo gioco fra momento e costituzione dell'intero, cui alludono i giochi linguistici del pensatore di Efeso.

Potremmo essere tentati di organizzare una sorta di mappatura del problema della costituzione dell'intero regolato dal movimento intorno a  $\sigma\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$ , costruendo una gerarchia dei livelli attentivi evocati dall'ascolto della nostra figura: essa va dal livello del semplice udire a quello di un ascolto in grado di dar ragione dell'articolazione strutturale dell'intero, quindi ad un intendere,

preludio alla comprensione dell'esibirsi delle regole strutturali d'una articolazione dello spazio musicale.

La nostra presentazione iniziale del problema del tetracordo, aveva come obiettivo proprio il disvelarsi delle relazioni strutturali, che ci hanno portato ad individuare gli opposti e la loro complementarizzazione. Ci troviamo di fronte ad una struttura che dapprima semplicemente udiamo, e poi impariamo ad ascoltare, cogliendo nel rapporto di convergenza - divergenza il fulcro di una struttura che, da posizioni opposte, è sempre in movimento, verso il centro.

In tale prospettiva, si risolve anche l'ultima opposizione, ossia quella che contrappone l'uno al tutto: nell'esperienza dell'ascolto, essi vengono a richiamarsi circolarmente, come accadeva per la regola di costruzione del cerchio rispetto all'esibizione del movimento del moto del punto lungo la periferia. Continuiamo a percepire un intero, non appena abbandoniamo l'organizzazione gerarchizzata dell'ottava, che rimane fuori dal sistema.

Nello stesso momento, comprendendo i nessi strutturali della figurazione dinamica del congiunto, cogliamo anche il significato simbolico che, sul piano immaginativo, si connette alla struttura. La struttura è un'immagine del mondo. Il bilanciarsi sul centro, il dover trovare comunque un fondamento che permetta si oscilli in configurazioni opposte, è condizione per poter riconoscere l'unità nella molteplicità, l'armonizzazione nell'opposizione, insomma  $\Gamma\acute{\epsilon}\kappa\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu\ \acute{\epsilon}\nu\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\xi\ \acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$ .

$\Sigma\upsilon\nu\alpha\phi\acute{\eta}$  appartiene e non appartiene pienamente ai due tetracordi, e per questo è la componente relazionale nascosta, il *limite comune* cui tendono le opposizioni.

Riferendo il frammento ad una situazione qual è quella evocata dal tetracordo, si descrive in modo esemplare un percorso che conduce da una *relazione* al suo *significato*: il progressivo svelarsi dei livelli di senso connessi al manifestarsi della costituzione strutturale dei tetracordi nel congiunto verrebbero riportati all'interno di una prospettiva cosmologica, in grado di rivelare nell'uno il significato del tutto.

Il nostro intero diventerebbe così il modello epistemologico che garantisce la comprensione del divenire nelle relazioni fra opposti, e quindi la scala tende a trasformarsi in un paradigma

del *cosmo*. La relazione simbolica va intesa coerentemente al rapporto che si intreccia fra atto della percezione e momento del giudizio: non si tratta semplicemente di far propria una visione cosmologica in cui la via che va verso l'alto e quella che va verso il basso connettono le relazioni fra componente naturalistica (il carattere di τροπή del fuoco, inversione verso l'alto e verso il basso, ma anche metamorfosi, scambio), ma di cogliere la *natura logica* della relazione, che emerge attraverso lo svelarsi di una relazione d'ordine che rende gli opposti complementari secondo un'ottica in cui le funzioni logiche che oppongono le varie coppie di opposti e le mettono in conflitto divengono il terreno in cui si manifesta un'armonia.. Naturalmente, bisogna guardarsi dalla deriva psicologica, come da quella meramente formale, di tale interpretazione: le manifestazioni della struttura, e il modo della sua articolazione, sono un modo per riconoscere un criterio d'ordine, per sollecitare, nello spettatore o nell'ascoltatore, l'attenzione nei confronti delle trame celate del divenire, della sua possibile interpretazione epistemologica.

Il modello epistemologico che fonda questa esemplificazione ci permette di orientare meglio il nostro discorso, interpretando il concetto di armonia nascosta, non evidente, che tanta importanza assume nell'esegesi del pensiero eracliteo. In effetti, la portata della formula, così misteriosa, non può ridursi ad un semplice significato musicale, come, del resto, accade con il frammento 10, dove il ricorso a tematiche musicali illustrerebbe solo un lato del tema epistemologico. L'esempio musicale chiarisce tuttavia molti aspetti di questo problema, e ci riporta alla centralità del tema dell'intendere e delle regole, rispetto all'esempio, aspetto viene rafforzato dal fatto che σύναψις si riferisce alle relazioni intero - parti, sul piano concreto come su quello astratto, e quindi potrebbe adombrare un riferimento ad una forma di correlatività fra attività del soggetto e costituzione dell'oggetto. L'arricchimento di senso che σύναψις, incamerando i significati di σύλλαψις, porta all'interpretazione del frammento sta proprio nella sua capacità di indicare l'annodarsi della relazione, ed il radicarsi dell'identità delle parti come momenti. Essa annoda i tetracordi o gli interi fra loro, ma nel momento in cui il

ritmo della loro configurazione tende a fonderli, sa riconoscerne il limite, l'ambito in cui essi possono muoversi: questo spazio minuto, così importante, è il limite che essi percorrono nel diventare l'uno il limite dell'altro.

Seguendo queste suggestioni, andiamo a recuperare quella nozione di complementarità di cui ci parlava il frammento tratto dall'*Etica Nicomachea* (1155 b 4, Diels-Kranz B 8).

τὸ ἀντίξουν συμφέρον...ἐκ τῶν διαφορόντων καλλίστην ἄρμονίαν.

Potremmo finalmente porci delle domande sul tipo di relazione che connette la bellissima armonia al contrasto che trova un equilibrio.

È evidente che il conflitto fra contrari si lega in primo luogo alla qualità della relazione che li connette nella struttura: l'ἄρμονία fra contrari è bellissima solo se li connette in modo tale da renderli complementari. Sul piano logico, una relazione di contrarietà così ampia rischierebbe di rimanere generica, se non viene rintracciato un modello che la renda vera. Le assonanze evocate da ἀντί/κουν, che alludono ad un attrito fra forze che si contrappongono, sono all'origine della bellissima armonia solo se vengono ricondotte ad un convergere il cui le contrapposizioni vengano superate in una architettura che le legghi in modo produttivo.

Il richiamo estetico e cosmologico connesso a καλλίστην ἄρμονίαν è evidente, ma ciò che va messo a fuoco è la natura logica del movimento fra opposti. L'esempio musicale realizza un modello adeguato per una simile descrittiva, all'interno di una processualità che impone all'ascoltatore di cogliere in modo nitido l'inanellarsi dei due tetracordi l'uno nell'altro. Senza le regole grammaticali che governano l'articolarsi della struttura attraverso il movimento sulla nota congiunta, i due tetracordi sarebbero irrelati. Si fa così avanti il tema dell'armonia nascosta, che forse non può essere ridotto alla dimensione musicale, ma di cui l'esemplificazione tetracordale fornisce un modello efficace: il tessuto di relazioni che generano καλλίστην ἄρμονίαν pren-

de forma nel movimento in cui alto e basso divengono la medesima via. Il riferimento alla bellezza si affianca al *riconoscimento* di una forza che spinge all'unità, che si cela dietro all'apparente divergere dei tetracordi e lo rende possibile.

La bellezza chiama uno sguardo che sappia scendere in profondità, nelle maglie logiche della costruzione della struttura. La componente religiosa connessa ad una indagine sul concetto di κόσμος si fa qui particolarmente importante: l'unificazione degli opposti in trame ordinate, in sequenze metamorfiche che non sacrificano nulla dell'inarrestabile dinamismo che attraversa la natura e la tecnica che ad essa si conforma, è compito del filosofo, che cerca sempre il lato invisibile dell'ἄρμονία.

ἄρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείσσων.<sup>180</sup>

*Armonia invisibile della visibile è migliore.*<sup>181</sup>

L'opposizione si esprime contrapponendo ἀφανῆς a φανερῆς. I due aggettivi trovano radicamento nel verbo φαίνω, faccio vedere, manifesto, mostro: φανερός indica qualcosa che appare, si rende visibile, viene alla luce, è palese mentre il suo privativo ἀφανῆς indica ciò che non appare, che non viene alla luce e perciò rimane nascosto, oscuro<sup>182</sup>.

La comparazione fra i due aggettivi, collocati al centro della frase, vuol probabilmente attirare l'attenzione sull'aspetto qualitativo delle connessioni determinate dall'azione della natura che ama nascondersi. Le meno evidenti sono le più forti: κρείσσων significa più forte, più potente, che supera, ma anche preferibile perché più salutare. La comparazione va proiettata su ἄρμονίη la qualità nascosta delle relazioni è più forte di quella evidente, l'invisibile è in grado di dominare il visibile.

---

<sup>180</sup> Hippol. *Refut.* IX 9,2 (p. 242,10 W.), IX, 10,1 (p. 242,22) Plut. *De an. procr. in Tim.* 1026 c.

<sup>181</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 16 - 17.

<sup>182</sup> Sulle valenze culturali di tale opposizione, vedi Choses visibles et choses invisibles in Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Flammarion, Paris, 1982, pp.227 - 238.

Ciò determina un paradosso apparente: un elogio del nascosto, il cui nucleo più intimo è un elogio dell'evidenza, che sa riconoscere l'armonia meno visibile come quella più forte, più interna impossibile all'organizzazione della struttura. Riconoscere quella bellezza richiede uno sguardo che non si arresti nella contemplazione della rigidità della struttura, ma ne sappia individuare quel *ῥυθμός* fra le forme che le complementarizza nell'iterazione della processualità.

La felice traduzione di Marcovich, che intende *ἁρμονίη ἀφανής* come un *rapporto nascosto*<sup>183</sup>, mette bene in evidenza quanto possa essere problematico lo statuto di tale relazione: ora, in linea di principio il concetto di rapporto nascosto non escluderebbe la possibilità di un rapporto fra tali tematiche e la dimensione musicale<sup>184</sup>. D'altra parte sarebbe inutile ricordare quanti importanti commentatori cancellino la possibilità d'un riferimento alla dimensione musicale. La posizione di Giorgio Colli, che propone come traduzione *La trama nascosta è più forte di quella manifesta*<sup>185</sup>, sembra esemplare.

Si tratta di una traduzione che esclude ogni riferimento ad

---

<sup>183</sup> M. Marcovich, *Eraclito. Frammenti*, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Marcovich, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 26 - 27 [da ora, Marcovich - Eraclito].

<sup>184</sup> Il rapporto fra visibile ed invisibile si connette a quello dell'armonia musicale nelle Lezioni che Proclo dedica al Cratilo di Platone (cfr. Proclo, *Lezioni sul Cratilo di Platone*, introduzione, traduzione e commento di Francesco Romano, Università di Catania, 1989, p.101, 22), dove si osserva che Apollo, essendo Dio della musica, è signore dell'armonia visibile e di quella invisibile. Il richiamo che il filosofo neoplatonico dedica al tema dell'armonia, ci ripropone la presenza della figura di Apollo musico, cui fa riferimento anche il frammento 51 b Diels .Kranz. Sarebbe certamente temerario sostenere che Proclo abbia in mente soltanto una fonte eraclitea. Francesco Romano mette in evidenza la radice pitagorica di tale opposizione, i suoi rapporti con Porfirio e con Tolomeo: rimane semmai da chiarire quanto la diffusione dell'eraclitismo e delle sue varianti stoiche abbia influenzato, direttamente o indirettamente, la tradizione neoplatonica. Tuttavia, studi più recenti hanno mostrato come la tradizione orfica abbia potuto riportare al suo interno componenti eraclitee. Tale patrimonio fa parte della formazione di un autore come Proclo.

<sup>185</sup> Giorgio Colli, *La sapienza greca, III, Eraclito*, Milano, Adelphi, 1993, pp.34 - 35.

una terminologia musicale: nella sua estrema eleganza, assume dentro di sé tutto lo stile di un approccio teso a valorizzare la componente sapienziale che, in misura consistente, permea il discorso eracliteo. E che rimane ostinatamente *sordo* al momento sensibile. Vi è una trama nascosta, e perciò particolarmente forte, che si lega ad un'origine divina del mondo: chi entra nel mondo della ricerca dei principi che reggono il cosmo, deve rassegnarsi in partenza al tema dell'enigma, che fa da contraltare ad ogni tentativo di ridurre il λόγος ad un semplice principio di tipo razionale. Nel mondo continua a giocarsi, senza fine, la tenzone fra dionisiaco ed apollineo, e una filosofia come quella eraclitea non può essere troppo avvicinata ad una dimensione apollinea qual è quella pitagorica.

Ma anche quando non si escluda un riferimento alla musica, si avverte un lieve imbarazzo. Da questo punto di vista, è interessante la posizione proposta, con notevole sensibilità, da Khan<sup>186</sup>, che tende a riconoscere nel concetto di armonia nascosta una antica concezione pitagorica, che Eraclito avrebbe, in qualche misura, conservato e modificato. Con ἄρμονίη si dovrebbe pensare alle note musicali, al modo in cui esse si connettono nel brano: tornerebbe così un richiamo al tema dell'organizzazione dell'ottava pitagorica. A questo livello udibile, evidente, nell'armonia musicale, corrisponderebbe un piano nascosto e meno evidente, legato al tema dell'armonia delle sfere, che reggerebbe il movimento dei cieli secondo l'ordine stabilito dagli intervalli musicali di ottava, quarta e quinta, in analogia con la strutturazione pitagorica dell'ottava.

L'ἄρμονίη, non udibile, sarebbe così un'armonia nascosta. È evidente che il richiamo cosmologico ci riporta nell'area semantica evocata da σύναψις, una *figura* che stringe e nasconde un ritmo sotterraneo che porta al suo interno un criterio d'ordine, in grado di connettere le relazioni fra le cose mediante opposti e figurazione.

---

<sup>186</sup> Charles Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus* Cambridge University Press, 1979, pp 202 e sgg. Khan traduce così: *The hidden attunement* (ἄρμονίη) *is better than the obvious one*. Il termine attunement indica un riferimento alla accordatura musicale.

Un richiamo a tale dottrina lo potremmo cogliere nelle prime righe della *Sectio Canonis*<sup>187</sup>, ove al silenzio corrisponde l'assenza di movimento, mentre le reazioni fra armonia e movimento messe in gioco dalla consonanza, evocano un cosmo ordinato che sta animandosi, secondo i criteri descritti dalla divisione del canone e dalla proporzione epimora. Per indicare il termine armonia, Khan propone una parola che sollecita il tema pitagorico dell'accordatura dello strumento musicale (*attunement*) secondo l'individuazione del rapporto esatto della consonanza.

L'interpretazione appare potente e connette correttamente E-raclito al pitagorismo: trova un fondamento anche nella dossografia antica, che attribuiva al filosofo di Efeso un tirocinio filosofico sotto la guida del pitagorico Ippaso, riportandoci circolarmente al frammento di Filolao sulla grandezza dell'armonia, e alla sua esemplificazione scalare, che funge da modello per la pratica dell'accordatura. La musica prodotta dal musicista, percepita come consonante dagli ascoltatori, lo è in quanto l'armonia che connette i toni<sup>188</sup> si appoggia sulle proporzioni 2:1 che definisce l'ottava, 3:2 (quarta), e 4:3 (quinta), che, in quanto tali, rimarrebbero un sostrato invisibile e non udibile.

L'osservazione, decisiva nell'argomentazione di Khan in quanto permette di distinguere il livello dell'evidenza dalla struttura di senso nascosta che la sostiene, ovvero l'ambito delle proporzioni epimore che reggono la forma logica del rapporto, va ulteriormente chiarita attraverso un richiamo agli aspetti fondamentali della pratica dell'analisi delle consonanze.

Sappiamo che la visibilizzazione dell'intervallo attraverso gli ὄροι che delimitavano gli estremi della consonanze sul monocordo è un aspetto *metodologico* che la filosofia pitagorica esplicita in modo molto preciso: gli estremi che delimitavano l'ampiezza degli intervalli sul canone, e che indicavano la lunghezza della corda per produrre la consonanza erano *visibili* e indicati da numeri. La relazione di visibilità è dunque implicita nella preparazione dello studio della consonanza al monocordo.

---

<sup>187</sup> Cfr.: (Euclide) *Sectio Canonis*, 1 - 5, in Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp.37 - 38.

<sup>188</sup> Charles Kahn, *op. cit.*, p. 203.

La consonanza rimandava direttamente al numero, al numero visto come posizione di un segmento misurabile all'interno di una linea, che fungeva da coordinata spaziale di riferimento. Il numero richiama, contemporaneamente, una realtà intellegibile. Filolao ed Eraclito sarebbero così, in misura differente e da differenti prospettive, custodi di una antica tradizione pitagorica<sup>189</sup>.

Vorremmo integrare queste osservazioni con alcune considerazioni relative alla funzione della *σύναψις*. Se la polemica di Eraclito con il pitagorismo, motivo di continuità con quella filosofia, ci riportasse al tetracordo disgiunto, perderemmo la particolare accentuazione che lega la componente epistemologica al concetto di *σύναψις*. Esistono altri motivi di polemica da parte del filosofo di Efeso, che vengono rivolti contro la tradizione pitagorica, dal destino dell'anima alla concezione degli opposti. Ma proprio in questa polemica cogliamo forse il senso del recupero di una struttura arcaica, ma ancora ben viva qual era quella del tetracordo congiunto. E in quest'ambito il problema della saturazione connessa all'ottava, muta bruscamente di senso.

E se l'armonia silente del tono disgiuntivo mette in mostra la nuova organizzazione dell'ottava, i tormentati rivolti dei tetracordi sul centro potrebbero forse diventare un paradigma di una filosofia della musica che rifiuta l'impostazione del tema del tono pitagorico, con le sue simmetrie. Un movimento circolare sollecita il centro che congiunge i tetracordi: l'uno si metamorfizza nell'altro e nell'altro trova il suo compimento musicale nel doppio movimento che si incrocia sul centro. In questo senso non si tratta certo di accettare la dissonanza, ma di articolare uno spazio musicale che, pur percorso dall'opposizione, mostri un'architettura in grado di evitare l'ottava come riproposizione dell'identico, di quella saturazione di cui parlava già Nicomaco.

Eraclito mette in discussione una struttura formale, a favore di un'altra, celata ai nostri occhi dall'impostazione teorica del pitagorismo, che abbandona il doppio movimento sui tetracordi, per un rafforzamento del carattere simmetrico della suddivisione dell'ottava.

Emerge ancora la logica del doppio scambio, che abbiamo vi-

---

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 204.

sto all'opera nel frammento che connetteva il fuoco all'oro, in cui la σύναψις<sup>190</sup> correla gli elementi, senza identificarsi con nessuno dei due. La natura nascosta della relazione sta proprio nell'esser la σύναψις l'ultima nota del primo tetracordo e la prima del secondo, ossia lo snodo attraverso cui prendono forma i disegni della figurazione melodica.

Al doppio movimento corrispondono, sul piano ontologico, le trasformazioni del fuoco, il suo caratteristico scindersi in due per potersi riunire. In tal senso, l'immagine del movimento delle linee melodiche lungo i percorsi opposti che convergono sul centro divengono immagini di una relazione logica che sostiene una cosmologia.

Se la verità coincide con la scoperta che la cosa che discorda da sé stessa, con se stessa concorda, la figura musicale che abbiamo analizzato sinora è intesa come un affiorare delle relazioni di fronte ad una soggettività che va riconoscendole, secondo

---

<sup>190</sup> A riprova della centralità della nozione di ciclo ritmico vi è l'uso assai insistito del verbo α/ptomai, un verbo caratterizzato che indica tanto l'accendersi che il toccare. Ora, su/n-ayij è termine ad esso correlato, ed è molto strano che Shipton non abbia sviluppato l'indagine anche in questa direzione.

ἄνθρωπος ἐν εὐφρόνη φάος ἄπτεται ἑαυτῷ  
 ἄ[ποθανῶν] ἀποσβεσθεὶς ὄψειζῶ ζῶν δὲ ἄπτεται  
 τεθνεῶτος εὐδῶν [ἀποσβεσθεὶς ὄψεις], ἐργηγορῶς  
 ἄπτεται εὐδοντος.

L'uomo accende a se stesso una luce nella notte, quando essa è spenta ai suoi occhi: vivo è a contatto col morto quando dorme, desto è a contatto col dormiente (Eraclito, op. cit., pp. 16 - 17).

Nel frammento l'unità tra le due parti è garantita dalla oscillazione semantica connessa all'uso di ἄπτεται, espressione che richiama il ciclo del fuoco che si accende e si spegne con misura, governando in forma ciclica l'accendersi delle relazioni fra opposti. La σύναψις torna così ad essere l'incarnazione stessa del concetto di relazione, incarnazione che comporta sempre l'apertura di una struttura ciclica. Le relazioni fra ritmo, ripetizione, e variazione nell'opposizione sono avvertibili alla semplice lettura del frammento.

quella strutturazione gerarchica dei livelli d'attenzione cui abbiamo accennato prima.

Il comportamento bivalente della *σύναψις*, che si manifesta sulla superficie delle cose e delle relazioni, che lega in modo nascosto ciò che sta separando, che tiene in intima e quasi nascosta armonia, l'intrecciarsi di rapporti che non si devono chiudere, ma espandersi, è l'immagine del nascosto, di quel nucleo intimo delle relazioni fra cose, che le annoda tra loro.

Possiamo radicare su questo terreno anche il problema dell'indicare, su cui abbiamo indugiato più volte, senza portarlo mai a chiarezza. Se il Signore che può stringere fra le braccia arco e lira, e farli risuonare in armonia, indica qualcosa, egli lo fa puntando all'intrecciarsi delle relazioni aporetiche che incontriamo sul piano esperenziale. Apollo indica contesti problematici, rispetto ai quali non si deve dire, né nascondere nulla ma puntare allo sviluppo dell'intreccio.

Il destino della *σύναψις* è annodare una relazione con un braccio, indebolendola con l'altro, espandendo i suoi nodi come se fossero trame opache, che si contemplanò di sghembo nel loro farsi, nella ritmicità del loro prender forma, quando la relazione si annoda su se stessa per dilatarsi, in un proliferare di strutture di senso che, manifestandosi sulla superficie delle cose, orientano il nostro sguardo sulla permanenza nella trasformazione, permanenza che attiene unicamente l'ambito del significato.

La conoscenza si conferma un fenomeno *graduale*, che connette le singole tessere del mosaico lentamente, per poi stringerle di colpo nella forma di un disegno compiuto. Seguendo quest'andamento prospettico, si giunge a toccare il fondo delle cose, individuando le regole che stanno dietro le trasformazioni.

Nell'illuminare in modo chiaro l'immanenza del nascosto, potremmo dire che l'ascolto del tetracordo congiunto dà, finalmente, *μάθησις*, secondo le indicazioni del frammento eracliteo commentato nel capitolo precedente.

Possiamo ora enunciare qualche conclusione di tipo generale, che ci permetta di ricongiungerci alla nozione originaria d'armonia, da cui il nostro discorso aveva preso le mosse.

Il frammento è un'illustrazione che descrive quell'annodarsi delle relazioni fra opposti che ci permette di *pensare* un mondo

ordinato, il modo con cui esso si presenta alla coscienza. Il connettersi della σύναασις al concetto di nodo ci riporta al tema della flessibilità della relazione, quella flessibilità che ci fa parlare di un gioco di posizioni mobili attorno a punti fissi. La logica eraclitea ha di mira soprattutto il modo in cui venga garantito a ciò che è connesso di potersi muovere nel legame, al differenziarsi *qualitativo* della relazione delle parti nell'intero. Nella dissonanza, nella rivendicazione del carattere di non intero degli interi, dobbiamo vedere in azione soprattutto una logica del modo, della differenziazione delle relazioni.

L'intreccio che stringe le anfore nella stiva della nave o quello metaforico che unisce le assi di connessione del fondo dell'imbarcazione, deve garantire morbidezza, duttilità nella relazione, possibilità di movimento attorno a quei valori di massima e di minima garantiti dall'armonia.

Sarebbe certamente molto ingenuo voler appiattare la ricchezza del discorso eracliteo all'interno dell'interpretazione musicale di un frammento, per quanto importante esso possa essere.

Vorremmo tentare uno sviluppo *analogico* del problema della musica, tenendo in mente la complessità del rapporto che lega il concetto di λόγος, come discorso ordinato che descrive e chiarifica la struttura del mondo, con la natura sonoriale del discorso parlato.

Certamente, il termine λόγος ha un riferimento al fatto che il discorso è costituito da suoni, che sono uditi e il cui senso, quando venga riconosciuto, ha la possibilità di portare in evidenza aspetti oscuri della realtà. Esiste allora una possibilità di connettere il tema dell'άρμονία ai rapporti che intercorrono fra suono musicale e rumore?

Riallacciandoci alle suggestive osservazioni di Proclo, potremmo cogliere una prima suggerimento, la cui consistenza filologica è troppo tenue per essere assunta con sicurezza: se il paradigma dell'armonia nascosta trova un fondamento nella figura di Apollo citaredo, portando in evidenza la relazione strutturale che connette senso ad evidenza.

## Annotazione 2. Concettualizzazioni del movimento

*Potremmo essere tentati di commentare le relazioni che ruotano attorno a σύναψις con le parole: ... σκίδνησι καὶ πάλιν συνάγει, [...] συνίσταται καὶ ἀπολείπει, [καὶ] πρόσσεισι καὶ ἄπεισι ἄ... (si separa e di nuovo si aduna, e sorge e vien meno, si avvicina e si allontana), nella traduzione che Carlo Diano proponeva del frammento B 91 b Diels - Kranz. (Eraclito, op. cit., pp. 12 - 13). Il frammento pone molti problemi interpretativi: riportato in un testo di Plutarco, De E apud Delphos, 392 b, è stato al centro di una complessa discussione fra i filologi per quanto attiene l'autenticità delle coppie di verbi che lo costituiscono. Un ulteriore dubbio cade sul riferimento del frammento: se esso verta attorno al movimento delle acque del fiume nelle quali è impossibile immergersi due volte, o se provenga da un contesto più generale, riadattato dallo stesso Plutarco al tema del fiume.*

*Lo stesso Plutarco, infatti, osserva che il soggetto della prima copia di verbi è la sostanza mortale (cfr. il commento di Giuseppe Serra in Eraclito, op. cit., pp. 124 - 125).*

*A qualunque situazione le tre coppie di verbi si riferiscano, ed indipendentemente dall'autenticità della fonte, l'annodarsi dei concetti che esse muovono è interessante.*

*Si parla di qualcosa che si separa e di nuovo si aduna, in un movimento d'allontanamento e convergenza rispetto ad un punto, che possa garantire tanto l'osservazione del fenomeno che la chiusura del fenomeno attorno al punto stesso. Quel punto è un fulcro rispetto a cui quelle relazioni assumono senso.*

*La cosa non cambia, tanto che si tratti delle acque del fiume che scorrono sempre nuove sulla pelle del bagnante, che le avverte con il proprio corpo, sia che si tratti, nelle parole di Ruggero Mondolfo di un congiungersi di nuovo che afferma contemporaneamente: «la trasformazione reciproca (successiva) degli opposti che è prova della loro identità e la loro coincidenza (simultanea) come tensioni contrarie che si condizionano e si esigono mutuamente, facendo d'ogni essere reale un convergente divergente» (E. Zeller- R. Mondolfo, La filosofia dei greci nel*

*suo sviluppo storico, Parte I, vol. IV. Eraclito, a cura di R. Mondolfo, Firenze, 1961, p.46).*

*Il commento, che potremmo proiettare anche all'interno della concezione dell'armonia eraclitea che da un estremo torna ad un altro estremo, stringendo due oggetti come l'arco e la lira, rende in modo pregnante la funzione del centro rispetto ai due tetracordi opposti, a seconda delle relazioni spaziali che i due tetracordi stringono fra loro nel continuum spaziale rispetto a quel punto d'individuazione: esso è punto d'incontro rispetto al quale l'intero si avvicina o si allontana.*

*Non vogliamo certamente attribuire così una valenza esclusivamente musicale al frammento eracliteo: vorremmo solo notare che le relazioni descritte da questi sei verbi, messe tanto in sincronia, che nel loro sviluppo diacronico, danno un'efficace descrizione del comportamento della struttura. Quello che ci interessa di più è segnalare l'emergere di quei caratteri logici delle relazioni fra opposti, che abbiamo notato sin dall'inizio: il punto che individua la relazione è, anzitutto, un limite comune, che definisce le regole dell'interazione reciproca. Solo rispetto a quel limite, essa può sorgere e venir meno (interi e non interi, come si ricorderà) e prendere consistenza in un movimento di adombramenti prospettici, che avvicina, allontanando i poli della relazione, leggendoli cioè in un tessuto di opposizioni apparenti, che fissino il momento del loro reciproco convergere, rispetto al tessuto di regole che ne regoli le possibili inter-relazioni.*

## § 2. L'arco e la lira: il rilasciarsi della corda e l'epifania del rapporto fra suono e rumore

L'ultimo frammento che prenderemo in considerazione è il 51 D. –K., d'ardua decifrazione:

οὐ ξυνηῶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῶ συμφέρεται  
παλίντονος (παλίντροπος) ἀρμονίη ὅκωσπερ τόξου  
καὶ λύρης.<sup>191</sup>

*(Gli uomini) non comprendono in che modo ciò che  
diverge nondimeno converge con se stesso;  
c'è un rapporto di tensione retrograda, come quello  
dell'arco o della lira*<sup>192</sup>.

Il passo, tratto da Ippolito (Hippol. *Refut.* IX 9,2) si presenta con una storia particolarmente travagliata, su cui è necessario spendere qualche parola. Anzitutto, partendo dalle questioni più macroscopiche, l'edizione dei frammenti curata da Diano, separa nettamente la prima parte dalla seconda, osservando che lo stesso Ippolito, cita la seconda parte da sola in un altro punto delle *Refutationes*.

A sua volta, Plutarco cita la prima parte del frammento da sola, e così fanno anche Porfirio e Sinesio: secondo Carlo Diano<sup>193</sup> si tratterebbe di due frammenti separati, che sono stati uniti in un unico commento da Platone. Da qui, un'intera tradizione interpretativa che salterebbe fra di loro due detti probabilmente separati, e provenienti da contesti diversi. Ciò è possibile, ma le considerazioni convincono solo in parte, perché l'accostamento fra mancata comprensione e tensione fra arco e lira ricorda molto il delinearsi di un enigma, secondo una strategia argomentativa tipicamente eraclitea. L'osservazione di Diano è comunque molto suggestiva e così ci pare assai convincente la sua traduzi-

<sup>191</sup> Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 81.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>193</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 136 - 137.

one della seconda parte del frammento, che suona così: *Armonia che da un estremo torna ad un altro estremo, come è nell'arco e nella lira*<sup>194</sup>.

Del resto, Diano, appoggiandosi a Snell, osserva che nel frammento il termine ἄρμονίη non va inteso in senso esclusivamente musicale, a causa del contesto tecnico in cui si svolge il paragone.

Si potrebbe ragionevolmente obiettare che tale conclusione rimane discutibile, fin quando non si chiarifichi su cosa *si appoggi* la componente tecnica del paragone: un'analisi tecnica del rapporto fra due manufatti quali l'arco e la lira, attributi di Apollo, potrebbe non escludere un riferimento alla possibilità di interpretare tali simboli rispetto alla dimensione della sonorialità che fa loro da contesto. Tutto il frammento è oggetto di discussione, che tocca altre parole chiave.

Un primo problema riguarda il verbo che chiuderebbe la presunta prima metà del frammento, ossia συμφέρεται che viene adoperato anche nella parafrasi platonica che commenteremo più avanti.

Nel testo di Ippolito troviamo l'espressione ὁμολογέειν al posto di ὁμολογέει: si tratta di un probabile errore di trascrizione. Marcovich adotta la dizione συμφέρεται, come fa, del resto, Diano, e si dice convinto che ὁμολογέει sia un'espressione non eraclitea, legata ad un'interpolazione stoica.

Altri autori, come Khan, ricorrono invece a ὁμολογέει, sostenendo che la citazione platonica abbia solo il valore di una parafrasi svolta durante un banchetto, e sia quindi assai approssimativa. La cosa non convince del tutto, perché le intenzioni con cui Platone si appresta a sviluppare questa parafrasi, hanno probabilmente una finalità teorica, che sostiene l'uso del verbo ὁμολογεῖν, ma il problema verrà discusso nell'*Appendice*.

Dubbi avvolgono anche l'aggettivo che qualifica l'ἄρμονίη fra arco e lira, ossia παλίντροπος. Nel testo di Ippolito occorre un aggettivo diverso, ossia παλίντροπος, termine che appare anche nel frammento 6a di Parmenide ed ha fatto pensare ad un'e-

---

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 16 - 17.

splicita polemica contro Eraclito. La questione è complessa<sup>195</sup>, ma si tende comunque ad escludere la possibilità di una polemica sotto forma di citazione indiretta. Prescindendo dal problema dei presunti rapporti fra Parmenide e Eraclito, d'ardua dimostrabilità, il contrasto fra i due aggettivi rimane. Quale differenza intercorre fra le due espressioni indicanti la tensione che lega l'arco alla lira?

Παλίνοτροπος significa volto indietro, che ritorna. Esso viene usato anche per indicare il movimento dello sguardo che torna in una direzione, che si rivolge verso qualcosa: in senso lato indica un qualcosa che torna in un luogo, per indicare, ad esempio, un reduce che torna in patria. L'esempio dello sguardo di Odisseo ci ha mostrato che guardare indietro può anche indicare un modo per cercare di catturare la *genesi* di un problema, o di ricostruirne variabili e coordinate, tenendole tutte sotto controllo, nel tentativo di trovare una via d'uscita. Affrontare un problema implica uno sforzo per adeguarvisi: la moltiplicazione dei punti di vista, il saper riconoscere una dialettica fra le posizioni del problema, attenta alle variazioni che legano il declinarsi dell'oggetto in strategie linguistiche che sappiano interpretarlo in più modi, rientra in pieno nell'atmosfera evocata dall'aggettivo.

Il vocabolario isola un uso di παλίνοτροπος, relativo alla cosa stessa, che, nel momento in cui venga esaminata, *muta lato* rispetto allo sguardo che ad essa si *rivolge*: l'esempio ci porta nella dimensione della correlatività fra costituzione dell'oggetto e atteggiamenti del soggetto, tipica dei frammenti esaminati. La sfu-

---

<sup>195</sup> Cfr. Parmenide, *Sulla Natura. Frammenti e testimonianze* a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1998, pp.48 - 49: si tratta del famoso passo in cui la Dea invita Parmenide a tenersi lontano dalla via di ricerca in cui essere e non-essere vengono considerati la medesima cosa, un'opinione degna di uomini senza giudizio, incapaci di percorrere un cammino coerente verso la verità, ma sbalottati in tutte le direzioni da un παλίνοτροπός ἐστι κέλευθος (un cammino che torna indietro, che si avvolge su sè stesso, *reversible*, come traduce Reale). Sul tema cfr. S. Welz, *Die Einheit der Erfahrung. Eine Interpretation der parmenideischen Fragmente*, München, Hanser, 1976 e M. Untersteiner, *Parmenide. Testimonianze e Frammenti*, Firenze, 1958.

matura di significato ci interessa, perché mette in luce un atteggiamento che si costituisce interrogando la costituzione della cosa, e che ne tiene ferma l'essenza, attraverso adombramenti successivi

Παλίνοτος ha significato più tecnico: in Omero indica l'arco ritorto, che può piegarsi in due direzioni, a doppia curvatura. L'uso dell'aggettivo si riferirebbe precipuamente alla natura vibrante della corda dell'arco, alla sua capacità tensiva, al fatto che la corda possa essere tesa, sollecitata con forza tendendosi all'indietro (πάλινο). Non a caso, l'aggettivo ricorre anche per indicare le sollecitazioni che subiscono le redini. Esse sorreggono tensioni contrastanti tra la tensione di un corpo che si lancia in avanti ed una tensione che lo frena, lo riporta indietro, conquistando un equilibrio che permette di controllare la sorgente del movimento, di imbrigliarla, attribuendole un ῥυθμός attraverso il dosaggio della tensione.

È chiaro che, in questa seconda accezione, muta lo statuto del punto scelto di vista scelta dallo spettatore: in παλίνοτος, si cerca un nucleo permanente, ove far scattare il gioco linguistico fra modello e variazione, in παλίνοτος si cerca un punto d'equilibrio vantaggioso, per dosare una tensione.

L'aggettivo ha così area di significato più consona ad un discorso in cui si parli di corde che vanno tendendosi e, in qualche modo, ci sembra assorbire parecchi dei significati oppositivi che giacciono anche in παλίνοτος: lo sguardo che ritorna, infatti, si muove sotto una tensione che lo attrae e ci riporta a volgerci verso qualcosa.

L'attributo che qualifica ἁρμονίη allude ad una tensione all'indietro, che mette in collegamento. Il termine τόνος, (da τείνω, che significa tendere verso, muoversi in una certa direzione) ha notevoli possibilità semantiche connesse a tale idea: esso indica fatica, tensione, intensità, ma anche l'altezza musicale di un suono, la tendenza di un suono musicale ad occupare un luogo nell'ottava, facendosi riconoscere *mentre* stringe relazioni intervallari con gli altri.

La faticosa conquista di un punto di riferimento per l'organizzazione della morfologia scalare ci porta nell'alveo delle pra-

tiche d'accordatura d'uno strumento: la tensione della corda dipende dall'individuazione del giusto rapporto che permetta di suonare e riconoscere un'altezza musicale in quanto tale, come quando diciamo che un do è troppo basso o è troppo alto rispetto a quel punto nello spazio musicale in cui lo individuiamo nella *giusta* posizione. Il riferimento alla pratica dell'accordatura è evidente, ma esso si appoggia ancora all'individuazione del modello matematico - musicale che organizza la struttura scalare, e quindi tocca un tema legato al costituirsi della forma e dell'identificazione del suono, che coincide con il riconoscimento dell'esatta posizione nello spazio.

Per questo motivo τόπος può davvero esprimere bene la tensione che fa assumere ad un oggetto tutta la sua forza, come accade per l'arco e al tempo stesso suggerire la tendenza dei suoi costituenti ad occupare una posizione che permetta di raggiungere la massima forza solo in *un* punto, in quel luogo dove le braccia tese dalla corda garantiscono che si unisca la forza del lancio alla precisione della mira.

Bisogna conservare una relazione di tipo simmetrico fra corda e braccia dell'arco: quando l'arco è teso con sforzo, le due braccia vengono avvicinate tra loro, muovendosi da posizioni opposte. Nel tendere l'arco si passa così da una simmetria statica ad una tensione dinamica che dev'essere rilasciata, perché il sistema costituito da corda e braccia dell'arco possa ritornare alla posizione originaria, lanciando la freccia.

L'arciere *sa* che l'arco acquisterà la massima forza quando le braccia piegate dallo sforzo, tireranno in direzioni opposte: a quel punto, la corda libererà tutta la forza terribile, raccolta sugli estremi, lanciando la freccia che sibila. A lancio ultimato, mentre la corda riacquisterà la sua posizione ed il sistema tornerà alla sua simmetria statica, condizione del dinamismo del lancio. È evidente che anche qui ci troviamo di fronte ad un convergente-divergente, che trova il suo punto d'equilibrio nel passaggio da statico a dinamico, ma non siamo ancora riusciti a scalfire la natura *relazionale* del rapporto fra arco e lira e individuare l'ἁρμονίη che li connette.

Da questo punto di vista, infatti, le interpretazioni del fram-

mento si differenziano in modo netto. Marcovich, ad esempio,<sup>196</sup> intende il senso del frammento in questo modo: gli uomini non comprendono come ogni cosa che venga divisa, possa riunirsi con se stessa. La tensione retrograda che connette l'arco alla lira andrebbe illuminata solo da questo punto di vista. Si tratta di capire a quale tipologia di σύναψις corrispondano le relazioni fra i due manufatti. L'arco, teso, ma inerte, tende a convergere indietro rispetto al proprio asse. La corda, in altri termini, effettua una sollecitazione in due sensi: tiene teso l'arco e lo fa convergere all'indietro. Ora l'arco viene pensato senza arciere, e la corda tesa diventa principio d'unità funzionale. La tensione della corda è condizione di funzionamento dell'arco, e la scoperta di tale funzione coinciderebbe con il significato del rapporto, del λόγος.

La spiegazione, che staticizza l'armonia all'interno della definizione strutturale dell'oggetto e vede nella direzione opposta della curvatura delle braccia dell'arco il manifestarsi degli opposti, ha un difetto: non ci dice nulla della lira. Inoltre, impoverisce molto le potenzialità tensive dell'aggettivo παλίνοστροφος. La connessione (più affine alla concettualità giocata da σύλλαψις che al movimento nascosto della σύναψις) è ridotta ad un marcatore linguistico, e non viene colta nel costituirsi della dinamica delle relazioni funzionali fra oggetti.

La tensione rivolta all'indietro sembra infatti cadere soprattutto sull'utensile, che è semplicemente teso, non teso all'indietro: in un certo senso, a Marcovich sembra interessare solo l'aspetto disposizionale dell'arco, e non la sua relazione con un arciere. Cosa accada mentre l'arco scaglia la freccia rimane fuori dell'interesse del grande filologo.

Per quanto riguarda la lira, inoltre, potremmo dire solo impropriamente che lo strumento è *tenuto assieme* da corde tese. Il meccanismo è più complesso e differenziato: si usano, ad esempio, bischeri per mutare la tensione della corda e raggiungere l'accordatura desiderata. Si perde la specificità musicale dello strumento. La posizione delle corde sulla lira, tra l'altro, non è completamente riducibile a quella dell'arco: le corde della lira possono avere disposizione trasversale, mentre quella dell'arco è

---

<sup>196</sup> Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, pp. 87 - 89.

tesa in modo rettilineo, Così, piegando la corda dell'arco, otteniamo una spezzata, mentre piegando quelle della lira, *rettifichiamo* una spezzata. In questo modo, quando vengono tirate indietro, il ῥυθμός delle corde diventa per l'una l'opposto dell'altra. La posizione delle parti della corda tesa di uno strumento è identica a quella delle parti della corda in riposo nell'altro. La lira *risuona* mentre l'arco serve a scagliare frecce. Tutto qui: nella visione di Marcovich il rapporto parti - tutto è pensato in forma statica, e viene impoverita l'idea di tensione che ritorna e congiunge, perché viene negata una descrizione dinamica del funzionamento degli oggetti, e con quella, la loro identità. Ne consegue che ciò che congiunge è, in realtà, l'azione del λόγος, che assume l'andamento di un'operazione mentale, quella della definizione linguistica dell'essenza della strumento mentre l'idea di ἀρμονίη viene impoverita: si tratta di una semplice trama di rapporti che garantisce la funzionalità, *in astratto*, d'un manufatto, quasi irrigidita sul piano della potenzialità.

L'interpretazione di Khan, al contrario, è tutta incentrata su una nozione di armonia<sup>197</sup> meno lineare: cosa può mai indicare questo termine nei confronti di due strutture diverse quali sono l'arco e la lira?

Eraclito giocherebbe la sua partita alludendo ad almeno due sensi della parola: il primo si riferisce alla struttura ed alla funzione dell'arco, il secondo alla pratica dell'intonazione e dell'esecuzione con la lira.

La capacità dell'arco di cogliere nel segno deve potersi integrare con la produzione di suoni musicali, ricomponendo gli attributi apollinei: quando si ha intenzione di lanciare una freccia una mano tiene teso l'arco mentre l'altra lo avvicina, creando tensione elastica, che si avvale di un sistema in cui l'opposizione delle direzioni diviene *simbolo* della complementarità degli opposti.

Nel lancio della freccia le forze opposte cantano, insomma all'unisono.

Allo stesso modo, l'armonia della lira si esprime attraverso la costruzione di scale e modi in cui il rapporto di consonanza e dissonanza (συνᾶδον διᾶδον) dona varietà alla struttura forma-

---

<sup>197</sup> Charles Kahn, *op. cit.*, pp. 195 - 200.

le della scala o del modo: in questo senso la scala o la melodia sarebbero una struttura unitaria, che dà ragione della molteplicità e della differenziazione dei suoni musicali che la compongono.

Alla corda dell'arco si contrappone la molteplicità delle corde della lira. In effetti, anche questo conflitto fra unità e pluralità potrebbe entrare all'interno di una dialettica fra opposti: Eraclito parla di un'ἄρμονίη che congiunge ciò che si differenzia, che fa convergere ciò che diverge, e in questo concetto c'è certamente posto per una interpretazione delle relazioni spaziali fra intervalli musicali, consonanti e dissonanti, ma allora il termine giusto dovrebbe essere παλίνοστος, e non παλίνοτροπος, come, al contrario, sostiene Khan.

Khan insiste sul fatto che Eraclito, da grande scrittore qual è, utilizzi il termine παλίνοτροπος, per evocare, al tempo stesso il termine παλίνοστος e per ricollegarsi alla τροπή del fuoco, al suo mimetismo. L'idea è suggestiva ed è basata su una teoria della risonanza, un tratto stilistico della scrittura eraclitea: il suono di una parola ne evoca un altro, in un progressivo espandersi delle aree di significato dei termini stessi.

In tal modo, i frammenti eraclitei sarebbero pervasi da una voluta ambiguità che si avvale del gioco di parole, dell'incrociarsi delle occorrenze di termini assonanti fra di loro, di tutte quelle pratiche che rimandano al tema dell'oralità sono in realtà nuclei di senso che impongono di essere sviluppati nel gioco dello squadernarsi del significato di un testo. Παλίνοτροπος ci riporterebbe, allora, al tema del processo e della metamorfosi nel ciclo del fuoco. L'armonia che ritorna metterebbe in relazione l'arco e la lira secondo l'idea di un processo in cui qualcosa si metamorfizza e crea comunanza fra i due opposti. Si potrebbe sviluppare questa interpretazione usando il movimento della corda che torna indietro: ma la corda *non* tiene unita la lira allo stesso modo in cui tiene unito l'arco.

La direzione interpretativa di Khan ci è comunque utile perché attrae la nostra attenzione sull'idea di una proprietà connessa al movimento della corda, ed al suo *rilasciarsi*, che prenda corpo in modo diverso nei due strumenti, in grado di differenziarsi secondo tipicità morfologiche che ci permettano di parlo co-

me un elemento che venga a *mutare* nei due oggetti quando la tensione, che corre lungo le corde, torna indietro.

La posizione sarebbe conforme al carattere stilistico delle τροπαί, secondo quanto abbiamo delineato nel nostro commento sul doppio scambio del fuoco. In una visione della natura che abbia lo stile del λόγος, il carattere cangiante dell'armonia può ben essere reso con il termine παλίντροπος, sottolineando una capacità di trasformazione continua, che si cela dietro a tutti i fenomeni e che potrebbe essere ridotta ad un unico principio, quello del suo nascondimento mimetico. Ma limitandosi al riproporre la centralità della trasposizione immaginativa del concetto di proporzione si perderebbe la possibilità di individuare il legame *specifico* che indica proprio le relazioni fra arco e lira, che deve comunque prender corpo in entrambe gli elementi tesi in rapporto. Si perderebbe, insomma, la funzione della σύναψις, e il gioco legato alla costituzione del senso, perché non riusciamo a far emergere un terreno comune, il limite a cui tende ἄρμονίη.

A quale elemento potremmo volgerci, per illuminare le relazioni fra arco e lira? La lira e l'arco hanno, naturalmente, molte cose in comune: in particolare, come ha mostrato Jane McIntosh Snyder<sup>198</sup>, entrambi sono caratterizzati da una struttura curva, dal fatto di essere manufatti che funzionano in grazia di corde in tensione e dalla possibilità di essere iscritti nell'arco di un cerchio, come è deducibile dalla ceramica greca coeva ad Eraclito. Essi vengono spesso rappresentati insieme ma la relazione colta da Eraclito sembra più profonda. Il punto di contatto, infatti, dev'essere nascosto, come nascosta sembra la connessione fra un termine qual è ἄρμονίη, che può avere un significato musicale in un contesto in cui appaia la lira e un aggettivo tecnico come παλίντροπος, che ci riporta nel mondo del manufatto, ma anche della tecnica del lancio della freccia.

Un elemento che le due analisi toccano è certamente la sonorità che accompagna l'emergere dell'armonia. Le corde dell'arco e della lira, quando vengono rilasciate producono *suoni*,

---

<sup>198</sup> Jane McIntosh Snyder, « The *Harmonia* of Bow and Lyre in Heraclitus Fr 51 (DK) » in *Phronesis*, XXIX, 1984, pp. 91 - 95.

che si oppongono tra loro, e che narrano quello che sta avvenendo, mentre la tensione va scaricandosi.

La παλίπτονος ἄρμονίη eraclitea si arricchirebbe di uno strato di senso in più legato allo statuto espressivo del rumore o del suono che produce il movimento della corda: ma cosa possono avere in comune il suono della lira, che si produce mentre la corda viene sfiorata all'indietro e il rumore dell'arco?

Sono due forme d'espressione dell'apollineo, del dio arciere, che vaticina e che punisce e del dio che suona la musica sullo strumento la cui limpidezza, l'assoluta discrezza timbrica, è preliminare alla sua sublimazione nel monocordo, lo strumento su cui il pitagorismo andava a cercare e l'armonia del mondo, partendo dalla trasparenza del suono musicale, e dal suo intrecciarsi con l'analisi matematica. Apollo è certamente la divinità del pitagorismo: i miti che legano la figura di Pitagora a quella di Apollo sono noti e numerosi.

Questo livello del discorso c'interessa più del semplice parallelismo funzionale delle corde dell'arco e della lira: possiamo chiederci se esista un terreno in cui musica e tecnica dell'arciere possano incontrarsi.

Nell'*Odissea* troviamo una rappresentazione drammatica della tecnica di impugnatura dell'arco, ed essa ha significative analogie con l'ambito musicale. Nel ventunesimo canto, dedicato alla gara con l'arco che farà da preludio alla terrificante strage dei Proci, Odisseo deve tendere un arco di tipo scitico (τόξον), che viene definito παλίπτονον, flessibile<sup>199</sup>.

Le operazioni da fare sono due: dapprima tendere la corda piegando le braccia dell'arco e poi fletterla all'indietro. L'arma è pesante, tendere la corda è impresa che richiede una forza spaventosa: l'arco, costituito da due grandi braccia che si incontrano su un'impugnatura, molto flessibile, richiede che la corda vada tesa in direzione contraria a quella delle braccia (da qui l'idea che nell'arco scitico le varie parti abbiano funzione opposta: si

---

<sup>199</sup> Cfr. Omero, *Odissea*, Volume VI (Libri XXI - XXIV) a cura di Manuel Fernández - Galliano e Alfred Heubeck, tr. it. di G. Aurelio Privitera, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 1986, pp. XVI - XVII.

tratta, in realtà, di uno di quei principi di costruzione che abbiamo visto all'inizio della nostra trattazione e che danno maggior tensione elastica alla corda).

Il lettore eracliteo si trova di fronte ad una densa evocazione dell'ἄρμονίη degli opposti: la tensione che oppone braccia a corda cresce in relazione ad un'opposizione di tipo direzionale, mirata ad incentivare la spinta nel lancio della freccia. Nel dedicarsi alla preparazione di quel gesto, Odisseo ha la grazia di un citarredo: come il musicista fissa la corda di budello del suo strumento attorno al bischero che la tiene in tensione, e ne saggia l'intonazione, così egli

δεξιτερῆ δ' ἔῤρα χειρὶ λαβῶν πειρήσατο  
νευρῆς ἄ•  
ἦ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη ἀυδῆν

*Prese e saggìo con la destra la corda:  
essa cantò pienamente, con voce simile a rondine<sup>200</sup>.*

Per molti critici moderni il paragone non è credibile ma l'analogia con il musicista è potente: la corda dell'arco canta, pigola come una rondine emette cioè un sovracuto lancinante.. L'intenzione espressiva è chiara: si tratta di un preludio, che passa dall'evocazione di una sonorità acuta, penetrante, che fa rabbrivire, ad una misurata gestualità musicale, che colloca lo strazio che seguirà tra il sublime e l'orrorifico.

Odisseo sta cercando il ῥυθμός e il suo gesto preparatorio alla strage gli conferisce statuto mitico: musicalità si coniuga a ritmo, il suono della corda, che canta pienamente con voce di rondine, è già un gesto rituale. Da un lato, questo richiamo alla struttura dell'arco potrebbe rinviare all'interpretazione di Marcovitch: l'arco non ha ancora scoccato la freccia. È però evidente che la pignoleria dei gesti apre l'identificazione di Odisseo con Apollo. La preparazione di una strage è preannunciata dal suono sinistro del canto della corda, un sovracuto atroce, che fa sobbal-

---

<sup>200</sup> Ivi, Libro XXI, vv. 410 - 411, pp. 36 - 37.

zare. Alla rottura di un ordine, legata al gesto di sorpresa, si contrappone la calma tetra con cui Odisseo prepara lo strumento della vendetta.

Il verso coglie in modo inequivocabile la natura di un problema: lo statuto espressivo del rumore non musicale. D'altra parte il mondo greco ha profonda sensibilità nei confronti dei suoni e della natura onomatopeica della parola, sensibilità ben radicata in Eraclito<sup>201</sup>, è un tema assai dibattuto nel mondo greco: si pensi alla discussione platonica sulla funzione della mimesi nella *Repubblica* (396b - 397c), alla deprecazione dell'uso insistito di rumori, onomatopee, ed altri elementi sensibili che eccitano il pubblico. Se il riferimento diretto ai suoni naturali (compreso il canto degli uccelli) nella narrazione e nel ditirambo è fonte di critica da parte di Socrate, ciò indica che nel mondo greco, all'interno della stessa dimensione teatrale, ci si avvaleva di tecniche imitativo – espressive, che enfatizzavano la componente sonoriale connessa alla messa in scena, a partire dalla deformazione della voce nella maschera teatrale. Si fa luce un problema che incontreremo ancora: l'esigenza di una misura nel narrare, in cui ritmo ed armonia riescano a dare una regolarità, una gradualità modulabile in modo preciso, che non si avvalga di picchi, di differenziazioni nell'elaborazione del momento narrativo o drammaturgico, cui obbedisca anche la musica.

Vi è un aspetto ancora più importante, che il passo tratto dall'*Odissea* segnala in modo chiaro: l'esigenza di una sorta di mimesi del gesto, che connette l'arciere al citaredo. L'arco e la lira sono due manufatti che richiedono una gestualità assai diversa, nel comune anelito alla precisione: l'arco richiede forza, ma quell'atto può diventare un atto elegante, che ha un ritmo proprio, ricco di una grazia sinistra e inquietante, preludio ad una danza mortifera.

Così, prima della grande mattanza, l'arciere cerca di sublima-

---

<sup>201</sup> Oltre al frammento Diels - Kranz 48: τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον θάνατος: il nome dell'arco è bios e bios è vita:opera ne è la morte (Eraclito, *op. cit.*, pp. 26 – 27), basterebbe pensare al magistrale connettersi di ritmi, risonanze, nel senso di Khan, con cui si esprimono i giochi eraclitei.

re i suoi gesti con la grazia di un musicista, evoca l'ombra della lira dietro alla sonorità aggricciante dell'arco.

L'arco emette un suono sinistro aggiungendo un'opposizione in più al quadro: affinché si apra lo spazio rituale, quello del sacrificio, ci vogliono entrambe i gesti. Certamente, il lettore che pensasse che una rondine non fa primavera, o che il verso della rondine sia di buon augurio, andrebbe in una direzione sbagliata. La raffinatezza del gesto tecnico sottolinea, ulteriormente, l'atmosfera ferale che si va preparando, attorno alla gara coll'arco. La freccia di Apollo è precisa, come spietate sono le vendette che accostano le due figure: la mimesi gestuale con cui Odisseo prepara lo strumento rituale della vendetta, e trova la sua identificazione con Apollo, ha bisogno di una potente connotazione sonora, che rafforzi l'aspetto visivo del gesto ben fatto. La centralità degli attributi apollinei permette così che qualcosa della spietatezza dell'arco e della sua manifestazione sonora, un pigolare sinistro, vada iscritto nella delicatezza e nella pignoleria dei gesti con cui il suonatore di lira saggia il suo strumento, ne prova la *voce*.

Il particolare si congiunge bene alla ricostruzione dell'apollineo eracliteo, alla ricchezza dei suoi contrasti, che divengono forrieri del significato filosofico della relazione fra i due strumenti. Apollo è, d'altra parte, divinità inquietante, arciere spietato e Signore di Delfi, Dio che non parla, né nasconde ma indica, significa, ossia si sottrae alla comunicazione diretta e chiede una decifrazione del messaggio su cui è scritta la natura del mondo.

I due lati, oscuri entrambi, sono ben presenti ad Eraclito, che vuol differenziare in qualche modo la sua concezione della armonia fra opposti. Essa stringe così, a livello sonoriale, una relazione fra il suono discreto della lira, purezza per antonomasia, e il canto pigolante dell'arco, rumore che si fa espressione. Del resto, il dio arciere, come noteremo commentando Platone è anche il dio dell'esattezza eristica, della frase che tocca con chiarezza il centro di un problema, proprio come mostra la scrittura eraclitea. Ma che la chiarezza apollinea rechi in sé qualche traccia d'inquietudine, ben accetta nella conturbante dinamicità del mondo eracliteo, lo mostra anche la prima descrizione del suono della lira che viene offerta nell'*Inno Omerico ad Hermes* (v.52 ss.).

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε, φέρων ἔραιτεινὸν ἄθυρμα  
 πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος• ἢ δ' Πυπὸ χειρὸς  
 σμερδαλέον κονάβησε•θεὸς δ' ἐῦπὸ καλὸν ἄειδεν  
 ἕξ αὐτοσχεδίου πειρώμενος

*E quando l'ebbe costruito, reggendo l'amabile giocattolo,  
 col plettro ne saggiò le corde, una dopo l'altra: quello sotto la  
 sua mano diede un suono prodigioso<sup>202</sup> e il dio lo seguiva col  
 suo dolce canto cimentandosi nell'improvvisare.<sup>203</sup>:*

Il suono della lira inventata da Hermes è σμερδαλέον, orribile, spaventoso da udire. Come ha mostrato Cantilena è sorprendente che il suono di una lira possa essere associato «ad una locuzione che nella lingua epica è *sempre* associata a suoni o rumori che incutono rumore e spavento<sup>204</sup>». La sensazione di sbigottimento, che tocca anche Apollo la prima volta che ascolta il suono della lira toccata da Hermes, è liminare all'idea di bellezza: la bellezza del suono, che anche nella sua assoluta purezza, suscita turbamento profondo.

Bellezza ed orrore si collocano così sul terreno originario della scoperta della dimensione acustico - musicale, in un discorso poetico che, accentuando elementi ossimorici, allude ad una origine comune nell'ambito della materialità del suono, che ora si presenta come purezza e discretezza, ora come continuità amorfa e terrore. Un buon esempio di τροπή, perturbante per lo stesso Apollo.

Il momento di rivelazione della bellezza nell'inquietudine è una tipica relazione funzionale tra opposti: da un lato sta il rumore sinistro dell'arco di Odisseo, dall'altro la perturbante bellezza del primo suono della lira. In mezzo l'armonia che corre, lungo le braccia di Apollo.

---

<sup>202</sup> Sul tema del suono meraviglioso della lira cfr. il bel saggio di M. Cantilena, « Il primo suono della lira », in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*. Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma, 1993, vol. I, pp. 115 - 127

<sup>203</sup> Cfr. *Inni Omerici*, a cura di Filippo Càssola, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 1975, pp. 218 219.

<sup>204</sup> Cfr. M. Cantilena, *op. cit.*, p. 115.

La compresenza delle connotazioni sonore nei due strumenti non può lasciare indifferente Eraclito, sempre alla ricerca di stimoli per mettere il lettore sulle tracce di un λόγος multiforme, sollecitando il significato oppositivo della correlazione. La corda dell'arco e la corda della lira cantano assieme l'inesauribile ambiguità<sup>205</sup> del λόγος, l'armonia che continuamente attribuisce senso agli opposti, congiungendo mediante disgiunzioni. La struttura fisica dei due strumenti, la presenza delle corde, va riportata all'interno di una riflessione sulla loro funzione catturata sul piano espressivo: l'arco punta sul bersaglio, il suono della lira si tende fra altezze, per cogliere quel punto dello spazio in cui viene individuata l'ampiezza dell'intervallo.

Nasce così una nuova immagine della lira, perché l'espressione cupa del rumore diventa l'ombra silente del suono musicale assolutamente puro<sup>206</sup>: tornano i caratteri attentivi presenti nel frammento D.K.10: la sonorità passa dal livello uditivo a quello della comprensione in grazia allo statuto espressivo del suono e alle sintesi immaginative dell'ascolto. L'armonia fra gli attributi apollinei è epifania delle possibilità espressive del suono, che Apollo detiene fra arco e lira.

L'uso paradigmatico di due esperienze della sonorità tanto diverse consiste nel mettere in correlazione due aspetti che il

---

<sup>205</sup> L'elemento ambiguo prende evidenza in modo mirabile nell'*Agamennone* di Eschilo, quando il coro, cercando di decifrare l'inquietante glossolalia di Cassandra (ὄτοτοτοτοῖ πόποι δ᾿ὄ ὄπολλον ὄπολλον), evoca Apollo attraverso l'epitteto λοξός, (che rimanda foneticamente a λόγος) ovvero l'Obliquo, sottolineando l'ambiguità del responso oracolare, le mille equivocità in cui cadono le sue interpretazioni (Aesch, Ag, 1074): Cassandra sa che i suoi vaticini non saranno creduti, ma che sono veri. E sa di essere parte di un gioco tragico, che pone la verità delle sue affermazioni in una dialettica del mancato riconoscimento. L'ambiguità non si contrappone alla verità, non esiste alcun relativismo nel tragico.

<sup>206</sup> È possibile pensare che Eraclito voglia sottolineare le componenti ferali legate alla figura di Apollo, componenti ferali che turbano il Socrate del *Cratilo*. Nella ricostruzione delle etimologie, dopo aver ricordato i riferimenti che collegano il nome di Apollo al concetto di armonia musicale ed all'armonia che regge i movimenti coordinati degli astri, Socrate sottolinea come l'utilizzo del doppio lamda in Ἀπόλλων allontani il rischio dell'etimologia inquietante Ἀπολῶν, ossia colui che ucciderà (*Cratilo*, 405 e).

senso comune vorrebbe distinguere, e che invece sono ben presenti nella sensibilità poetica eraclitea. Suono e rumore, stretti in armonia, sono strumenti per una riflessione sulla natura del mondo e del divino. Apollo canta in modo articolato, accompagnandosi alla lira, ma il divino è in grado di farsi intendere anche attraverso il suono inarticolato dell'arco, che obbedisce alla legge del λόγος, o nelle parole esaltate della Sibilla<sup>207</sup>.

Nella musica greca esiste un conflitto fra continuità e discretezza, rappresentate dalle famiglie degli strumenti a fiato come l'αὐλός, e a corda, come la lira, conflittualità che trapassa nel dibattito teorico, ove l'αὐλός è lasciato fuori dalle mura della città platonica.

La παλίντονος ἀρμονίη di Eraclito, in grazia della ricchezza semantica del termine τόνος, che raccoglie in sé la tendenza del movimento tensivo verso un luogo, suggerisce la possibilità di leggere una sorta di complementarità fra suono musicale e rumore. Il richiamo omerico, d'altra parte, dona risonanza, nel senso pensato da Khan, anche a παλίντομος.

Lo spostamento della frontiera teorica si coniuga alla necessità di imparare a riconoscere le manifestazioni del λόγος che, in forme diverse, permea di sé parola, suono e musica. Nello

---

<sup>207</sup> Frammento Diels - Kranz 92: Σίβυλλα δὲ μαινομένῳ στόματι ἀγέλαστα καὶ ἀκαλλώπιστα καὶ ἀμύριστα φθεγγομένη χιλίων ἑπτῶν ἐξικνεῖται τῇ φωνῇ διὰ τὸν θεόν.

La Sibilla con la bocca della follia dà suono a parole che non hanno sorriso, né abbellimento, né profumo, e giunge con la sua voce al di là di mille anni, per il nume che è in lei.

Per questa traduzione, Eraclito, *op. cit.*, pp. 52 - 53. Ancora nell'Agamennone eschileo, il linguaggio profetico di Cassandra emerge, dopo un lungo silenzio, attraverso la glossolalia cui abbiamo accennato sopra: si tratta di una drammatizzazione che trova nella brutalità del fonema l'occasione per evocare la natura indecifrabile delle parole della profezia sacra. Si tratta di un effetto tipicamente musicale, basato sul prevalere del suono, della componente timbrica e ritmica del gesto vocale, rispetto all'articolazione sintattica. Sul tema, cfr. Mimma Muci, « Il delirio di Cassandra », *Sonus*, 17, 1997, pp.33 - 45. Anche in questo caso troviamo una drammatizzazione che si avvale delle componenti fonetiche: ὀτοτοτοτοῖ πόποι δᾶδ ὀπολλον ὀπολλον. Sul tema è possibile consultare anche L.J. Heirman, « Cassandra's Glossolalia », *Mnemosyne*, 28, 1975, p.257 e sgg.

stesso modo in cui il vivo tocca/accende il morto, così il suono e il rumore sollecitano l'attenzione sulle metamorfosi del suono e sulla loro natura espressiva. Musica e rumore sono quindi figurazioni di una trasposizione mitica, ed iconologica, della  $\phi\omega\nu\eta$  del  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ .

La posizione del problema trova un fondamento anche nel mondo della religione: Nicomaco di Gerasa racconta di ritualità in cui il sacro viene evocato attraverso rumori, e basta aprire i poemi omerici, per venir assorbiti dalle numerose manifestazioni acustiche che indicano la presenza della divinità. Il sacro si presenta, nell'ambito delle manifestazioni naturali, attraverso la continuità disarticolata del rumore, dall'urlo al rombo. Nell'immagine eraclitea dell'intreccio tra le due morfologie del suono, musicale e non musicale, leggiamo un compito filosofico: la filosofia deve poter toccare due piani, muoversi sul piano dell'articolarsi della relazionalità armonica, dell'armonia delle sfere, e in quella sensibile e conturbante del rumore. Entrambe evocano l'idea di movimento, che può essere ordinato, armonico (e qui troviamo la radice metaforica del concetto d'armonia della sfere) o improvviso e disarticolante: i due concetti limite devono temperarsi l'uno nell'altro, richiamarsi in continuazione, in un gioco nascosto fra forma e matericità, che prefigura alcuni aspetti dell'idea di sublime.

Guardare alla figura di Apollo da tale prospettiva, sottolinea la bilateralità della sua logica. Vedere il suono come sublimazione espressiva del rumore, e viceversa riportare il suono musicale, rispetto alla sua potenzialità espressiva, ad un intreccio con il rumore, è una sorta di indebolimento dell'idea di  $\kappa\acute{o}\sigma\mu\omicron\varsigma$  pitagorico.

In questo esito estremo, tuttavia, Eraclito si confronta, ancora una volta, con il pitagorismo: cos'è mai, infatti, l'aspetto acustico, l'ascolto dell'insegnamento del maestro nascosto dietro la tenda, se non una valorizzazione della pratica dell'ascolto, da accostare alla comprensione del significato? In Eraclito il problema torna, in un atteggiamento che non vuol depurare la riflessione filosofica dall'elemento sensibile, bloccato dalla riflessione pitagorica sul numero. L'intreccio di relazioni che l'armonia che ritorna porta con sé, avvolge le relazioni tra arco e lira,

tanto a livello visivo che a livello acustico. Il suono della lira porta con sé quella tensione espressiva cui obbedisce anche il canto dell'arco: i due attributi, nella loro correlatività, danno origine ad una visione apollinea non priva di una profonda inquietudine, aspetto facilmente verificabile in una lettura di quella figura, che sappia prendere le distanze dalle suggestioni nietszchiane, certamente deformanti nel loro artificiosa separazione dell'apollineo dal musicale.

La radice espressiva che giace dietro al rapporto suono - rumore, ne esplica gli ambiti oppositivi e li relativizza: i suoni trovano il loro senso nel contesto espressivo del narrare, dove il fonetico, il suono portato dalla voce, s'intreccia all'intervallo musicale prodotto dalle corde della lira. Tale contesto può essere allargato, sostando attorno al problema del portato espressivo del rumore, ed al suo rapporto con la musica: quando la poesia epica parla dello stridore dell'arco o della freccia (*Iliade*, 1, 49) usa il termine *κλαγγή*, che significa urlo, strepito, rumore.

Esiste nel mondo greco un tema mitologico, che ci riporti al rapporto metamorfico che intercorre fra suono musicale e rumore, rispetto al mondo dell'espressione?

Nel mito che intreccia la figura di Gorgone all'invenzione dell'*άλός*<sup>208</sup>, analizzato, fra gli altri, da Jean - Pierre Vernant<sup>209</sup> e Françoise Frontisi - Ducroux<sup>210</sup>, incontriamo un argomento che potrebbe farci comprendere più a fondo la tematica apollinea sviluppata nel frammento eracliteo, ed il rifiuto del ricorso alle componenti materiche nel mondo greco. Nell'evocazione

---

<sup>208</sup> Il termine indica, generalmente, un tubo, una canna o una fistula. Da qui la denominazione dello strumento musicale, costituito da un'ancia connessa a una canna o a una doppia canna, dotato di un timbro intermedio fra quello di un clarinetto e quello di un oboe.

<sup>209</sup> Jean - Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette Paris, 1985 (*La morte negli occhi*, traduzione italiana di Caterina Saletti, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1987)

<sup>210</sup> Françoise Frontisi - Ducroux, « Athéna et l'invention de la flûte », *Musica e Storia*, vol. II, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, 1994, pp.239 - 267 [da ora, Ducroux, 1994]. Sul tema, cfr. anche Françoise Frontisi - Ducroux, *Du Masque au Visage*, Flammarion, Paris, 1995, pp.74 - 77.

auletica di Medusa, infatti, la liquidità timbrica di uno strumento a fiato diviene un correlato simbolico dell'esperienza della morte.

Per comprendere quel rapporto di mimesi, per molti versi affine all'immagine dell'arco e della lira, possiamo considerare il mondo delle relazioni timbrico-acustiche elaborato nella *XII Pitica* di Pindaro, che celebra la vittoria dell'auleta Mida da Agrigento<sup>211</sup> alle Panatenee del 490 a. C.

Nell'opera si celebra l'invenzione dell'αὐλός da parte di Atena. Lo strumento musicale, spesso confuso con il flauto, è in realtà uno strumento ad ancia, una sorta di oboe, spesso dotato di doppia canna: la tradizione musicale greca lo descrive come uno strumento frigio, e questa connotazione, come nota Frontisi - Ducroux, lo pone come strumento originariamente marginale, rispetto alla grecità della lira.

L'αὐλός è lo strumento dei cerimoniali dionisiaci, la sua presenza, associata agli strumenti a percussione, caratterizza la dimensione, estatica e coribantica al tempo stesso, del corteo dionisiaco, dove l'αὐλός fa valere la sua voce mentre la lira si trasfigura ed urla, come l'arco.

ὁ μὲν ἐν χερσὶν  
 βόμβυκας ἔχων, τόνου κάματον,  
 δακτυλόδεικτον πίμπλησι μέλος,  
 μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,  
 ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ  
 .. .. .  
 ἄ.. ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει  
 ταυρόφθογγοὶ δ' ἐὶ ὑπομυκῶνταί  
 ποθεν ἐξ ἀφανῶς φοβεροὶ μῆμοι  
 τυ[μ]πάνου δ' εἰκῶν ὥσθ' ὑπογαίου  
 βροντῆς φέρεται βαρυταρβῆς<sup>212</sup>.

<sup>211</sup> Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di Bruno Gentili, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995, pp. 315 - 323.

<sup>212</sup> Aeschylus, fr. 71 Mette (Strab. 10, 3, 16)

*L'uno tiene nelle mani flauti  
dal suono profondo, lavorati col tornio,  
e riempie tutta una melodia strappata con le dita,  
un richiamo minaccioso suscitatore di follia;  
un altro fa risuonare cimbali cinti di bronzo*

.....  
*...alto si leva il suono della cetra:  
da qualche luogo segreto muggiano in risposta  
terrificanti imitatori dalla voce taurina,  
e la parvenza sonora di un timpano, come di un tuono  
sotterraneo, si propaga con oppressione tremenda<sup>213</sup>.*

L'urlo della lira<sup>214</sup>, il contrappunto ferino dei fiati e il senso d'oppressione sollecitato dal rombare del timpano, cui corrisponde la polifonia ritmica dei cimbali mostrano il declinarsi di ῥυθμός e di ἁρμονία nell'auletica dionisiaca: il contesto è frastornante, la forma ingovernabile. La liquidità di timbro, caratteristica di uno strumento ad ancia, ha qualcosa di inquietante per i teorici greci: lo strumento, infatti, non ha un'accordatura fissa, è in grado di passare da un modo ad un altro, di alzare e abbassare continuamente l'intonazione di una altezza, rompendo quella rigida separazione fra contesti espressivi, indispensabile per la corretta fruizione della musica, in grado di non turbare l'animo.

Lo strumento ad ancia non si avvale delle sonorità discrete della lira, di quei punti colti nello spazio sonoro *una volta per*

---

<sup>213</sup> Giorgio Colli, *La sapienza greca I*, Milano, Adelphi, 1977, pp.52 - 53. Nella traduzione di Colli, βόμβυκας viene tradotto con flauti, ma Anna Di Giglio, nel suo *Strumenti delle Muse*, Levante Editore, Bari, 2000, p.36 e p.49 mostra che con tale nome si designavano anche strumenti per modificare l'intonazione dell' αὐλός. La sfumatura semantica che deriverebbe dalla scelta di tale indicazione enfatizzerebbe la dimensione dell'*alterazione*, legata alla morfologia dello strumento ad ancia: la linea melodica verrebbe proposta e continuamente modificata, arricchendosi di colori che ne mutano continuamente l'identità ed assumendo un sinuoso andamento glissante, che entrebbe in conflitto con l'andamento ritmico della melodia, che procede a scatti. Risulterebbe così rafforzata l'idea di straniamento, di follia e di opacità evocata dal frammento.

<sup>214</sup> ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει.

*tutte*<sup>215</sup>: all' *αὐλός* appartiene la possibilità di glissare, di congiungere cioè tutti i punti dello spazio, cancellandone la localizzazione in un *fondale* sonoro. L'*auleta* è il musicista in grado di saturare *tutto* lo spazio musicale con il movimento melodico delle sue linee, può raggiungere, in modo assolutamente fluido, ogni intervallo, mettendo in luce la centralità del timbro rispetto all'altezza e cancellandone l'individualità. Il suono si riduce a macchia cromatica.

La liquidità timbrica dello strumento permette di coprire qualunque posizione: l'*αὐλός* diventa così l'immagine stessa della continuità, laddove la lira si fa carico della discretezza, e del limite, dell'intervallo circoscritto.

L'*αὐλός* ha una selvaggia libertà di movimento nello spazio musicale. Il problema è *disciplinare* la continuità, non permettere alla macchia di sostituire la linea. Naturalmente, le distinzioni teoriche vengono attenuate e valorizzate nella pratica musicale: *αὐλός* e lira suonano insieme, e l'*αὐλός*, nella teoria musicale greca, può diventare uno strumento d'analisi quanto il monocordo, come mostra il trattato di Boezio e la tradizione antica, che attribuisce ai pitagorici uno studio analitico delle consonanze sugli strumenti a fiato. La distinzione fra strumento ad ancia e strumento a corda, d'altra parte, è nitida nei dibattiti teorici che accompagnano lo sviluppo della musica greca: Platone ed Aristotele, ad esempio, vedono in questo strumento qualcosa di destabilizzante e scarsamente formativo, se non dannoso, dal punto di vista pedagogico.

La stessa valutazione traluce dalla narrazione mitica della gara fra Apollo che suona la lira e il satiro Marsia che suona l'*αὐλός*: essa si concluderà con la vittoria di Apollo e il terribile gesto dello scuoiamento dell'avversario. Apollo sancisce una punizione esemplare che adombra una repressione violenta, ed estrema, degli aspetti sensibili e tattili connessi al portato imma-

---

<sup>215</sup> Al tema della trasposizione mitica del conflitto fra continuità e discretezza in ambito musicale era dedicata una parte del Corso di filosofia teoretica, tenuto da Giovanni Piana durante nell'anno accademico 1997-1998, *Problemi filosofici ed epistemologici nella teoria greca della musica. Con una introduzione alle nozioni generali di spazio sonoro.*

ginativo collegato al timbro dello strumento: si arriva a strappare la pelle, ricettacolo di ogni sensibilità, annullando l'aspetto sensuale della musica.

Nella stessa condotta della gara cogliamo anche un altro aspetto della problematica relazione fra i due strumenti: Apollo sconfigge Marsia, perché può suonare il suo strumento al contrario e perché può cantare mentre suona, mentre Marsia può emettere solo suoni musicali o soffi, suoni inarticolati.

Insomma, l'auletica, può solo accompagnare una composizione poetica, ma non è autonoma: lo strumentista ad ancia, pur potendo accompagnare la poesia, non può articolare canto, rimane estraneo al mondo della parola, ma l'accompagna come un'ombra. Il regno dell'*αὐλός* è eterogeneo all'ambito del *λόγος*: esso può mettere in relazione strutture melodiche diverse, coniugare i modi tra loro, sconvolgendone l'identità e la connotazione espressiva, ma non è in grado di assorbire dentro di sé l'articolazione linguistica del discorso, non può suonare e cantare, non può farsi carico di una narrazione. Può solo *evocarla*.

D'altra parte, l'affermare che la plasticità dell'*αὐλός* rimanga estranea<sup>216</sup> alla voce umana, come accade nel saggio citato, è affermazione troppo decisa, che dimentica quanto sia complesso lo statuto della *φωνή* nella elaborazione della teoria musicale greca: quando Aristosseno, in apertura dei suoi *Harmonica*, dovrà indicare quale sia lo statuto del suono musicale, dovrà proprio mettere al bando le sonorità dominate dalla continuità, come la voce umana, e ritagliare dall'ambito di queste sonorità, troppo ricche perché percorse da una commistione di suoni non definiti, un'area privilegiata individuata dalle ampiezze definite degli intervalli musicali. Bisogna individuare con il canto le prime componenti grammaticali dell'organizzazione dello spazio musicale, spezzando la continuità del fluire della voce.

Più che di *estraneità*, dovremmo allora parlare di una sorta di *restrizione preventiva*, tesa a riconoscere segmenti musicali, ove le relazioni intervallari permettano la costruzione di strutture melodiche e scalari. L'individuazione dell'impalcatura permette che *αὐλός* e voce umana possano riconciliarsi in un sistema

---

<sup>216</sup> Cfr. Ducroux - 1994, *op. cit.*, p. 257.

retto da ritmo ed armonia. Si tratta di limitare la componente materica della φωνή, di costruire un filtro che le permetta di trasformarsi in suono musicale, in φθόγγος<sup>217</sup>.

Naturalmente, anche se l'ἄυλός rimane senza parola, allo strumento si riconoscono possibilità imitative, legate alla plasticità del timbro: si tratterà sempre di una serie di gesti che alluderanno a situazioni espressive. Lo strumento potrà ridere, piangere, urlare ma potrà farlo senza mai articolare parola, come osserva Frontisi - Ducroux.

Viene così riconosciuta la possibilità della mimesi gestuale del suono rispetto al discorso. Del resto, anche Gorgone, del cui urlo l'ἄυλός rappresenta la mimesi, non può articolare parola: il mondo del λόγος le è ostile, e dal suo viso stravolto, dalla bocca ferina escono solo suoni cavernosi, che fanno rabbrivire. Molte le connotazioni terrorizzanti nel volto di Medusa: dalla lingua penzolante (γλῶσσα, lo stesso termine che indica l'ancia dell'ἄυλός), ai serpenti che fungono da capelli, e soffiano, fino allo sguardo che pietrifica e, soprattutto, butta in un terrore *cieco*. L'indeterminatezza di quella paura, l'impossibilità di venir ricondotta ad un oggetto, merita di essere analizzata, per le connotazioni sonore che l'accompagnano.

Infatti, l'immagine evoca suoni quali il battere di denti, il fischio di serpenti, rantoli infernali, che vanno a costituire qualcosa di intollerabile, un'immagine sonora dove terrore e sofferenza si mescolano in modo inestricabile: un flusso continuo di suoni atroci. Il rombare<sup>218</sup> delle sonorità metalliche sgorganti dalla testa di Gorgo entrano così a pieno titolo nell'ambito semantico di

---

<sup>217</sup> La complessità della situazione si riverbera sui vari significati assunti da φθόγγος, che indica il suono, la voce, il rumore l'intervallo musicale delimitato dall'auleta. Nella trattatistica greca, φθόγγος e φωνή spesso si contrappongono, quasi ad indicare l'individuazione di un elemento discreto (φθόγγος) dal movimento continuo della voce stessa. In altre situazioni i due termini si complementarizzano, come vedremo tra poco. Rara una totale coincidenza fra φθόγγος e φωνή, in quanto appartengono a due distinte fasi descrittive nella elaborazione teorica del concetto di suono musicale.

<sup>218</sup> Cfr. Jean - Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Éditions Julliard, 1990 (traduzione italiana di Adriana Zangara, *Figure, idoli, maschere*, Il Saggiatore, Milano, 2001, p.80). Da ora, Vernant - 2001

σμερδαλέος, come attesta l'*Iliade*. Sono suoni che non possono armonizzarsi, e coprono tutta la gamma dello spazio sonoro (dal sovracuto del fischio al rombare metallico della gola, sono opposti la cui natura materiale rende impossibile la fusione): il caos è terrorizzante perché rimanda all'indeterminatezza di un fenomeno terrificante.

Il guerriero invasato, notano tanto Frontisi - Ducroux che Vernant, ha sguardo da Medusa, e fa gelare il sangue nelle file avversarie. Vernant osserva che il terrore prodotto dall'evocazione dei tratti di quel viso spaventoso e di quella mimesi espressiva, non coincidono semplicemente con la paura della morte in battaglia, ma scendono in un terreno più oscuro ed inquietante, di difficile delimitazione: si tratta di un terrore che arriva *prima*, e che ha estensione più ampia. È la paura di ciò che non può diventare oggetto d'esperienza, di quella dimensione di un altro da sé così inavvicinabile, da non poter neppure essere rappresentato a parole e quindi paralizzante<sup>219</sup>. Anche qui viene meno la possibilità d'essere ridotto ad un oggetto determinato. Si evoca un terrore per qualcosa che non si può circoscrivere al campo di battaglia: quella furia è, appunto, cieca, travolge gli uomini, cancellandone l'individualità, scempra ed oltraggia i cadaveri, alterandone la forma umana.

Il volto dell'auleta, rappresentato frontalmente, con le guance gonfie d'aria che verrà emessa nell'ancia dello strumento attraverso la respirazione circolare, è un doppio del volto di Medusa: essi conducono la stessa danza dell'oblio. Atena, nel momento in cui inventa l'αὐλόξ, lo strumento che può imitare il pianto delle Gorgoni, assume l'espressione stravolta della Gorgone stessa, la pressione oculare fa dilatare le palpebre, gli occhi sporgono, le gote si deformano e la dea, vedendosi riflessa nell'acqua come mimesi del mostro, getta lontano lo strumento appena inventato. Gli studi degli autori che abbiamo citato mo-

---

<sup>219</sup> Si pensi al χλωρόν δέος (Odissea, 11, 633), al terrore che fa impallidire, che rende verde («verde terrore mi prese» nella versione di Rosa Calzecchi Onesti: cfr. Omero, Odissea, Torino, Einaudi, 1963, pp. 326 - 327). È un terrore che fa mutar colore quello che coglie Odisseo proprio alla fine del suo viaggio nel regno dei morti, al pensiero di incontrare quello sguardo pietrificante.

strano chiaramente come nel mondo greco non esista una rappresentazione visiva del volto di Medusa, pur così diffuso negli scudi e nelle armi del mondo antico. Si cerca sempre di darne una rappresentazione stilizzata, quasi che l'orrore di quella visione possa essere solo evocata: del resto, anche del sacrificio di Marsia, non esiste mai una rappresentazione visiva esplicita. Lo scuoiamento è troppo conturbante, come lo è quel viso mostruoso: esistono invece, almeno per quanto riguarda Medusa, rappresentazioni mimetiche del pianto delle Gorgoni, di tipo musicale, talmente codificate da essere citate nel Περὶ Μουσικῆς attribuito a Plutarco<sup>220</sup>. Tale aspetto del problema non può che attirare la nostra attenzione, in particolare per quanto attiene lo statuto di quella mimesi. Siamo di fronte ad una situazione simile a quella dell'arco che canta: lì trovavamo una mimesi gestuale, che preludeva ad un rito, qui una mimesi sonora.

Vorremmo sviluppare la nostra analisi a partire dalle suggestioni timbriche connesse all'ἀυλός, colte solo parzialmente dai due autori citati, osservando che una mimesi del gesto è possibile solo attraverso la messa in norma dello strumento, che deve purificarsi di tutti i suoi attributi materici.

Nella dodicesima Pitica molte espressioni si riferiscono al tema della mimesi, allo sforzo con cui Atena ricostruisce attraverso la musica il lamento delle Gorgoni, che piangono la decapitazione della sorella. Come nota Frontisi - Ducroux<sup>221</sup>, Atena deve intrecciare<sup>222</sup> i suoni per costruire una melodia in cui riec-

---

<sup>220</sup> Cfr. Plutarco, *La Musica*, a cura di Giovanni Comotti, traduzione di Raffaella Ballerio, 2000, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, pp.32 - 33. Nel passo citato (6) viene ricordato che l'auleta frigio Olimpo aveva composto per Apollo un nomos auletico, dedicato ad Apollo, cosiddetto policefalo (νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον) che imita il lamento delle Gorgoni per la decapitazione di Medusa. Potrebbe essere lo stesso nomos citato da Pindaro nella dodicesima Pitica. Il fatto che nel testo attribuito a Plutarco il nomos sia dedicato ad Apollo, anziché ad Atena, non deve sorprendere. Lo stesso Apollo che scuoiava Marsia, diventa protettore dell'ἀυλός e a Delfi gli *auloi* celebrano la vittoria di Apollo su Pytho.

<sup>221</sup> Ducroux -1994, *op. cit.*, p. 254.

<sup>222</sup> (διὰ πλέξις ἢ Ἀθάνα, da διὰ πλέκω, intreccio, tesso, contesso)

cheggi il funereo lamento (οὔλιον θρήνον) delle Gorgoni. Giustamente, viene qui sottolineato l'aspetto mimetico-sonoro dell'evocazione del dolore.

Le Gorgoni urlano in modo luttuoso, con suono disarticolato: l'espressione scelta da Pindaro è λειβόμενον (da λείβω, stillo, verso, spando, e soprattutto λείβομαι, versar lacrime, ma anche liquefarsi nel dolore). Lo sgorgare delle lacrime ha, per Frontisi - Ducroux, il valore di una sottolineatura della discontinuità del pianto luttuoso, legata al cadere goccia a goccia delle lacrime. Aggiungiamo che al liquefarsi, all'annullarsi nel dolore, corrisponde la discontinuità, che deve trovare un suo analogo in una tessitura di suoni composta da Atena, nella costruzione di un'armonia che tenga unito un gruppo di altezze discrete, in una struttura intervallare, capace di rendere quel dolore *rappresentabile*. Abbiamo quindi l'articolarsi di tre livelli, che passano metamorficamente dal piano del rumore a quello del suono. All'inizio si passa dal pianto disarticolato della Gorgone al lamento, dalla continuità dell'urlo alla delibazione della lacrima; in seguito, si articola il lamento nella rappresentazione sonora del canto policefalo.

Il medium della metamorfosi, in cui si passa dal suono alla rappresentazione mimetica del suono stesso, è il *timbro* dell'αὐλός. Atena tesse il canto mettendo in armonia due opposti: alla fine uno dei due termini, ossia la continuità timbrica della voce dell'αὐλός dovrà trovarsi intrecciato in una architettura orizzontale dal forte connotato espressivo.

Il tessere insieme dei suoni, di organizzarli in architetture musicali, espressive, offre la possibilità di una prima *neutralizzazione* del liquido timbro dell'αὐλός. L'αὐλός deve imitare l'impostazione discreta della lira, la capacità di organizzare trame sonore stabili e fissate una volta per tutte.

La componente timbrica dello strumento è stata disciplinata in una trama, che mantiene ancora il colore lamentoso dello strumento ad ancia ma che disegna melodie passando attraverso punti discreti dello spazio musicale, non connettendoli più attraverso il moto glissante. Lo stesso fenomeno cromatico, per un continuista come Aristosseno, non deve mai permettere che si arrivi alla fusione fra suoni discreti, alla semplice *sbavatura* glissante.

Nella mimesi narrata da Pindaro viene messa a fuoco la messa a regime dello strumento, la scelta disciplinata del timbro a discapito del movimento cromatico incontrollato, la linea retta, immagine del movimento continuo, ma segmentabile, al posto della fusione cromatica, in grado di cancellare ogni individuazione.

Per Pindaro l'evocazione del rumore musicali passa attraverso la messa in forma del carattere glissante dello strumento mediante l'individuazione di un tessuto d'altezze.

Per molti aspetti, è il percorso inverso rispetto ad Eraclito, che propone di far accompagnare il suono della lira dall'ombra del rumore dell'arco. Ora l'ἀυλός è davvero strumento più educato, intramato in una connessione melodica organizzata. Ma vi è un altro lato della questione: l'ἀυλός è stato *intrappolato* in un modo, nell'architettura di una struttura melodica. E l'intuizione eraclitea del tutto cancellata: una linea netta separa il rumore espressivo dalla sua possibile rappresentazione: l'apollineo che emerge da questo modo di trattare lo strumento coglie solo un lato dell'intuizione eraclitea. La cultura greca non accetta le atroci evocazioni sonore che si esprimono negli estremi delle regioni dello spazio sonoro, come il sovracuto della rondine, il rombare metallico dell'urlo di Gorgo, il fischiare del serpente, quella matericità, che Eraclito illumina, va sublimata nel mondo apollineo della consonanza.

Esiste una magica immagine del canto della melodia inventata da Atena, che dall'ancia dello strumento si espande riempiendo le canne dell'ἀυλός stesso. Si tratta di una suggestione che trova il suo modello nel timbro nel movimento della colonna d'aria che dall'ancia si espande sino alle canne, suggerendo la continuità di uno spazio totalmente trasfigurato nella pienezza di un timbro continuo (*XII Pitica, 17 - 27*). Ma quel timbro ora deve solo trasfigurare in melodia tutte le voci dell'ἀυλός, ossia fissare in uno schema melodico quell'inquieta mobilità, in grado di catturare ogni suono dell'ottava e fonderlo in una colata di suoni:

ἀλλ' ἔπει ἐκ τούτων φίλον ἄνδρα πόνων  
ἔρρυσάτο παρθένος ἀυλῶν τευχε πάμφωνον μέλος,

ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμῶν γενύων  
 χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἔερικλάγκταν  
 γόον.  
 εὔρεν θεόσῃ ἀλλά μιν εὐροῖσ' ἑάνδρασι θνατοῖς  
 ἔχειν,  
 ὠνύμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,  
 εὐκλέα λαοσσόων μναστῆρ' ἐαγώνων,  
 λεπτοῦ διανισόμενον χαλκοῦ θ' ἑᾶμα καὶ δονάκων,  
 τοί παρὰ καλλίχορον ναίοισι πόλιν Χαρίτων  
 Καφισίδος ἐν τεμένει, πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.

*Ma quando da queste fatiche  
 ebbe salvato l'eroe diletto  
 una melodia la vergine compose  
 con tutte le voci dell'aulo,  
 per imitare con lo strumento  
 il lamento sonoro scaturito  
 dalle mascelle frenetiche di Euriale.  
 La dea la trovò e trovatala  
 ne fece dono agli uomini mortali,  
 la chiamò aria dalle molte teste,  
 glorioso incentivo alle gare  
 che adunano il popolo;  
 essa percorre il bronzo sottile  
 e insieme le anse di canna  
 che vive presso la città delle Càriti  
 dai bei cori, nel sacro recinto  
 della ninfa Cefisia,  
 fedeli testimoni dei coreuti*<sup>223</sup>.

Mentre l'aria dalle molte teste percorre le canne dello strumento, occorrono due connotazioni di ordine sonoro, che hanno riferimento alla funzione mimetica: si tratta di due aggettivi che giocano specularmente una partita analoga a quella dell'arco e

---

<sup>223</sup> *Ivi*, pp. 320 - 321.

della lira nel frammento eracliteo, con funzione opposta.

Gli aggettivi sono ἔρικλάγκταν, riferito a γόον, e πάμφωνον, riferito a μέλος. L'aggettivo ἔρικλάγκτης, deriva dal verbo κλάζω che significa "mando un suono acuto, grido" ma anche "cigolo, strido": negli *Inni Omerici* (*Inn.O* 14) esso indica anche il suonare l'άλός. Il termine γόος indica invece un gemito che ha già il significato del grido: nei suoi significati, di frequente cogliamo un riferimento al pianto funebre. Elementi di continuità si oppongono a picchi della voce, evocando il materico timbro del pianto e la *ritualizzazione* del lamento.

L'unione delle due parole allude ad un lamento stridente, un urlo promanante dalla mascella grottesca delle Gorgoni, decisamente dalla parte del suono inarticolato, straziante, *inascoltabile*. Dall'altra parte sta il canto (μέλος) dell'άλός, un canto che stringe tutti i suoni (πάμφωνον = dai molteplici suoni, sonoro), tradotto con l'espressione "con tutte le voci".

Nel riferimento alla dimensione sonora dello strumento, la cui voce *s'identifica* completamente col timbro, facendosi cavità risonante in cui il suono esplose in ogni punto, saturandolo, il rapporto mimetico, lungi dall'evocare la matericità timbrica, diviene metafora della rappresentazione dell'icona musicale, con tutte le ambiguità che ricorrono nei due termini.

A sancire il rapporto di discretezza, sta anche un'analogia più profonda, che collega morte, suono e movimento: lo sguardo di Gorgone è micidiale per chi lo guarda, riporta nel mondo minerale tutto ciò che è organico, staticizza, mutando tutto in pietra.<sup>224</sup>

Pindaro racconta un canto che rappresenta la morte, in cui il ventre pieno di suono dell'άλός viene ricondotto alla discretezza, per rappresentare il mortifero, la disperazione che l'accompagna. Con la mimesi del canto policefalo, si impone alla musica di sublimare il rumore *dentro* di sé, temperandone gli eccessi. E, nello stesso tempo, si cerca di lasciar fuori dalla porta il portato *espressivo* del rumore, che si tinge immediatamente di portati espressivi troppo forti e troppo vaghi. Si possono conciliare acuto e grave all'interno dello spazio musicale grazie alla consonanza, ma è impossibile trovare una mediazione nella ge-

---

<sup>224</sup> Cfr. Vernant - 2000, *op. cit.*, p. 185.

stione del rumore, impossibile mediare le relazioni fra le regioni estreme dello spazio acustico, fra fischio e rombo. Il rumore risuonerà nelle concavità delle maschere degli attori, modificandone la voce, negli effetti teatrali, ma si tratta, appunto, di effetti, di componenti materiche che possono rientrare a pieno titolo in un discorso sul colore, sul *fondale*, sull'indeterminabile.

Il radicamento intravisto da Eraclito è estraneo alla cultura greca, mentre la melodia funebre, plasmata nell'ancia, si diffonde nell'aria, verso Orcomeno, la città dove si costruiscono gli auloi e quindi, in senso lato, un luogo d'origine che testimonia la riforma dello strumento auspicata nel mito adombrato dal canto pindarico. Se lo strumento ad ancia e la lira si troveranno affiancati nello studio della loro capacità psicagogica nel *Sublime* dello Pseudo – Longino (39. 1-3), per ritrovare tracce della intuizione eraclitea, dovremo aspettare le classificazioni di Pierre Schaeffer<sup>225</sup> o gli scritti teorici di Edgar Varèse.

Possiamo concludere il nostro discorso. Abbiamo cercato di mettere in mostra come il richiamo alla dimensione della sonorità, e alle componenti tecniche legate alla teoria musicale greca, metta in luce il riplasmarsi del discorso eracliteo sul concetto di attenzione, di colpo d'occhio, di intenzionalità, suggerita dalla stessa formulazione dei frammenti che intendono sottolineare le possibili stratificazioni d'esperienza grazie a cui entriamo in contatto con il significato delle cose. Emerge così la centralità della categoria di significato, che si fa strada grazie all'alternarsi ritmico di permanenza e mutamento *nella ripetizione* attraverso giochi linguistici che intendono educare il lettore verso quell'elemento comune nell'ambito d'esperienza che è lo stile del *λόγος*, stile che trova il suo *analogon* cosmologico nel modo in cui il fuoco governa il mutamento fra gli elementi. Il mondo vive in un ordine che va riconosciuto, e che ha l'andame-

---

<sup>225</sup> Il ricorso a quattro fasi connesse che portano dall'udire al comprendere attraverso l'ascoltare e l'intendere che abbiamo fatto intervenire nell'interpretazione del frammento 10 trovano esplicita tematizzazione in una riflessione teorica sulla classificazione delle tipologie sonore nel sesto capitolo del testo di Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, dal titolo *Les quatre écoutes*. Cfr. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, pp. 112 - 128.

nto di un gioco. Il sapiente indica i confini di tale gioco attraverso una selezione di situazioni esemplari, che, se correttamente interpretate, permettono alla ψυχή di potersi avvalere dell'insegnamento dei sensi. Tutto l'ambito del sensibile è quindi terreno di una ricerca, che muove dall'ambito della sensazione a quello del senso. All'interno di questo percorso, la pratica dell'esemplarismo filosofico, del cercare situazioni in grado di poter educare al riconoscimento dello stile del λόγος, che descrive il rapporto che stringe i contrari grazie alla misura nel mutamento, va alla ricerca dell'armonia nascosta, che stringe fra di loro le opposizioni e che si identifica con il darsi della natura.

### § 3. Conclusione: un mondo per la ψυχή

È appena il caso di notare che tutte le forme di processualità analizzate sottintendono un uso raffinato del principio di non contraddizione.

All'unità del soggetto che le sostiene, si contrappone la molteplicità nell'adombrarsi delle proprietà opposte, che stratificano il suo ingresso negli ambiti d'esperienza in un percorso prospettico in cui le opposizioni guadagnano il loro significato. Nel ciclo, la posizione centrale spetta al soggetto che assiste ai giochi linguistici generati dal rivelarsi della natura. Il mondo e il divenire sono *per lui*. Il compito che si deve porre chi abbia compreso la natura dei rapporti messi in mostra dal λόγος è esercitare un pensiero che si ponga il problema del riconoscimento delle regole che operano nei rapporti stessi. Secondo questa angolazione, leggiamo il frammento D.K. 113:

ξυνόν ἐστι πᾶσι τὸ φρονεῖν

*Comune a tutti è pensare*<sup>226</sup>.

Il pensare, il pensare teso al coglimento di ciò che è *comune* nell'ambito dell'esperienza, è necessario per tutti, anche se di fatto, viene affrontato da pochi.

D'altra parte, φρόνησις, pur avendo originariamente un riferimento alla dimensione dell'intelligenza pratica, designa l'attività del pensare in senso ampio, che si collega a cuno/n: il frammento prende così un registro quasi ottativo, come accade, del resto, con quello che, secondo Diano, chiudeva il libro eracliteo (Diels- Kranz 101).

ἔδιζησάμην ἑμεωυτόν

*Ho indagato me stesso*<sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 10 -11.

<sup>227</sup> *Ivi*, pp. 54 - 55.

A ragione, Marcovich<sup>228</sup> insiste sul carattere non psicologizzante del frammento, che farebbe ricadere il discorso eracliteo all'interno della dimensione privata: il frammento va letto come un invito a scendere alla ricerca di quel λόγος che non ha limiti, in grazia della profondità del suo rapporto. La forma conativa, su cui insiste anche Joel Wilcox,<sup>229</sup> allude al movimento di continuo avvicinamento alla verità che la ψυχή effettua nel tentativo di decifrare i caratteri del λόγος nelle manifestazioni del mondo, atteggiamento che impone sempre di cogliere trasversalmente la solida intelaiatura che dà ragione delle opposizioni. Si indaga sé stessi, ci si mette alla prova in un processo che vuol far esperienza del λόγος attraverso la natura ignea della ψυχή, in un compito che non si esaurisce mai. Il pensare ed il giungere ai limiti dell'anima fanno parte di un'esperienza che ha, sostanzialmente, una natura etica e religiosa. Ma quando ci chiediamo a che tipo di profondità Eraclito voglia alludere, allora ritroviamo di fronte a noi ancora una metafora di esplicita derivazione spaziale (Diels-Kranz, 45):

ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἄν ἐξεύροιο πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόνῳ οὕτω βαθύν λόγον ἔχει<sup>230</sup>.

*Pur andando, non troveresti i limiti dell'anima, anche percorrendo ogni strada: così profondo ha il logos.*

Il frammento gioca immediatamente su due componenti, una orizzontale legata al movimento spaziale di chi s'avventura alla ricerca dei limiti di un illimitato, la ψυχή, sottolineato da ἰὼν e da ἐπιπορευόμενος, a cui si contrappone implacabilmente la profondità del λόγος posseduto dalla stessa ψυχή (βαθύν λόγον).

Nel conflitto tra orizzontalità del movimento, che continua a ripetersi, ed abissalità del rapporto, Eraclito ci propone l'imma-

<sup>228</sup> Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 38.

<sup>229</sup> Joel Wilcox, *The origins of epistemology in early greek thought. A study of Psyche and Logos in Heraclitus*, Edwin Mellen Press, Lewinston, N.Y., 1994, pp. 97 - 100.

<sup>230</sup> Diog. Laert. IX 7

gine di una ricerca in cui lo stesso movimento di un punto sembra rivolgersi su di sé. Ci si muove, si coprono vaste estensioni di spazio, alla ricerca di un limite che non si riesce mai a rintracciare: l'anima non ha limiti, il suo significato risiede in una profondità che il movimento lungo la superficie non riesce a cogliere.

Partendo dall'idea che il termine *πείρατα* abbia un significato meramente quantitativo, Diano - Serra vedono in questa metafora un'allusione al fatto che l'anima sia circolare, come è circolare, ciclico il movimento del *λόγος*, ossia quella sorta di legge che attraverso il fuoco, regola il mutamento. D'altra parte, Marcovich<sup>231</sup> esclude l'idea di una allusione alla profondità dell'anima, concetto troppo moderno per un pensatore presocratico: i *πείρατα* andrebbero pensati come capi di una corda, o, al più, con forti riserve, come un'allusione alla circolarità del sangue, ed alla misura che regola lo scambio tra sangue e fuoco per il mantenimento della *ψυχή*.

L'interpretazione non sembra soddisfacente, impoverendo troppo lo statuto della *ψυχή*<sup>232</sup>. La *ψυχή*, infatti, non si esaurisce nel semplice mantenimento della funzione vitale ma svolge una funzione epistemologica che Eraclito lega alla sua costituzione materiale: essa ha natura ignea, perde capacità epistemologiche in presenza di umidità, le è mortale diventare acqua. Tale natura fa sì che l'anima possa esercitare al meglio le proprie capacità gnoseologiche in grazia di un principio di similitudine con il fuoco.

Collocando l'interpretazione del frammento su questo primo livello, ne concluderemmo che la *ψυχή* è diffusa dappertutto, in una sorta di panschismo di cui dovremo poi dar ragione in termini più analitici, riportando le trasformazioni della *ψυχή* a quelle caratteristiche trasformazioni del fuoco, in grazia delle quali tutte le mutazioni degli elementi potrebbero essere riportate a mutazioni del fuoco, secondo lo stile della conversione e della metamorfosi nello scambio, che abbiamo già intravisto nel rapporto fra fuoco, oro e *χρήματα*.

---

<sup>231</sup> Eraclito - Marcovich, *op. cit.*, p. 257.

<sup>232</sup> Joel Wilcox, *op. cit.*, pp. 90 - 94.

Potremmo parlare di una coestensività fra materia e principi che la animano, e, in particolare, fra estensione e ψυχή. La ψυχή pervaderebbe di sé lo spazio, uno spazio infinito e ciò implicherebbe che quei limiti che non si riescono a raggiungere siano limiti essenzialmente *quantitativi*.<sup>233</sup> Ma in questo modo, la ψυχή rischia di confondersi con il λόγος, in un rapporto di totale identificazione, che confonde completamente le acque.

Non ci sentiamo neppure di percorrere la via che suggerisce lo stesso Wilcox, riportando la componente ignea dell'anima al λόγος ed alle caratteristiche divine che legano tale concetto alla possibilità di conoscenza della stessa ψυχή. Ci sembra quindi di poter interpretare il riferimento alla categoria filosofica dell'ἄπειρον di Anassimandro, prendendo il riferimento al concetto di illimitato in senso *qualitativo* e mantenendo la tensione fra componente orizzontale, del movimento di chi cerca i limiti dell'anima e quella verticale, legata all'insondabilità del rapporto che lega l'anima al mondo, leggendo cioè il riferimento al λόγος come un riferimento al rapporto parti - tutto, su cui soprintende il concetto d'ἁρμονία.

I limiti della ψυχή rimangono irraggiungibili proprio perché l'anima ha da sempre di fronte a sé le enigmatiche forme del mondo, è coestensiva alla materia di cui il mondo è costituito e si modella sullo stile delle trasformazioni del fuoco, ossia sull'ordine delle relazioni che connettono le opposizioni puntuali in processi d'esperienza che fanno sbocciare di volta in volta un significato diverso, ma riconducibile al λόγος cioè ad una decifrazione della realtà che si basa su un rapporto.

La profondità attiene così un rapporto che si estende in tutte le regioni di un visibile, che reclama il suo diritto a diventare oggetto di sapienza, ossia di senso.

Il λόγος dell'anima è così profondo perché si estende lungo *tutta la superficie* del mondo che la circonda: anche in questo caso, si tratta di un rapporto di reciproca coappartenenza, come in tutte le forme autentiche di *polarità*. L'anima allora *vive* certamente, ma in un rapporto di decifrazione del mondo, intrappol-

---

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 92.

ata quasi nelle maglie del compito di una inesauribile descrizione della trama di relazioni che la natura nasconde, in quella continua definizione del rapporto tutto - parti in cui si annullino le opposizioni.

Ma questo rapporto viene rintracciato nel movimento della vite o nell'ascolto di una struttura musicale: esso è il fondo nascosto con cui intrecciamo ogni passo nel nostro far esperienza del mondo. Prima ancora di andare a cercare un aldilà dell'esperienza, avvolto da nebbie fitte, l'uomo deve cercare di decifrare i rapporti misteriosi che si inseguono sull'increspata superficie di ciò che gli si presenta di fronte, e che, implacabilmente, lo interroga nel suo adombrarsi.

Alla inesauribilità del movimento lungo i confini dell'anima, corrisponde ora la *profondità* del rapporto che tiene il mondo in armonia conflittuale che sollecita la ricerca del senso.

Torna il richiamo al rapporto nascosto, perché collocato in una verticalità abissale, ma è *la profondità stessa del rapporto a sostenere la relazione*: tutto il movimento lungo la superficie trova sostegno nella profondità del radicamento della relazione indicata dall'aggettivo βαθὺν, che, nelle sue assonanze volumetriche, indica, nella lingua greca, quel radicarsi delle fondamenta che sostengono, ad esempio, un ponte sull'acqua. L'inabissarsi del volume che sostiene, contrapposto al movimento lungo la superficie, ci riporta, alle metafore che contrassegnavano i giudizi sul libro eracleo, al tuffo<sup>234</sup> che richiede al lettore.

La profondità del rapporto prende dunque forma nelle correlazioni, che stringono ψυχή e mondo, nella problematizzazione dell'esperienza, ossia nel chiarimento dei significati giocati nelle opposizioni. Lì si dà il radicamento che permette il continuo movimento alla ricerca dei limiti.

Λόγος e ψυχή trovano così una fondazione nell'etica di una ricerca, ricerca verso ciò che è comune: l'anima s'appoggia a qu-

---

<sup>234</sup> Paolo Mantovanelli, nel suo *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, pp. 38 - 39, indica βαθύ πτόμα, presente nel *Prometeo* di Eschilo (796 - 797), che « descrive la caduta umana nel vuoto », contrapponendola al movimento lineare sulla superficie.

esto compito infinito, senza limiti, gettata nel mondo da un rapporto che passa attraverso la sua natura ignea. All'esemplarismo dei casi individuati nei frammenti corrisponde così un atteggiamento della ψυχή di tipo *intenzionale*, volto a rintracciare ciò che permane nel mutamento repentino

Per questo motivo il linguaggio eracliteo distingue, ad esempio, grazie alla sostantivazione dell'aggettivo, la qualità dall'oggetto. Si fa esperienza e si riflette a partire, in alti termini, dalla cosa calda esperita, non del calore inteso come sorta di principio fisico. Soggetto e oggetto sono polarizzati fin *dall'inizio*, in una correlazione che diventa inscindibile. Per questo l'interpretazione di Snell, che richiama il concetto di corpo, ha forse come unico limite l'intendere la dimensione della correlatività all'interno di griglie che mirano ad una relazione di rispecchiamento tra esperienza vissuta e riflessione cosmologica. In questo modo si ridimensiona troppo la componente formale, presente nella morfologia delle relazioni, a favore di una psicologizzazione che utilizza il richiamo alle componenti sensibili, ben evidenziate dal linguaggio eracliteo. L'uomo è sempre in rapporto con il mondo, non semplicemente inserito fra le cose del mondo. La polarità si manifesta attraverso il dinamismo degli opposti che si rivolgono ad uno spettatore che ne colga le relazioni processuali e ne individui gli snodi, e passa attraverso la valorizzazione dell'esperienza sensibile, alla luce degli strumenti concettuali offerti dal linguaggio. Nel mondo della correlazione, l'esperienza del divenire, e del mutamento passa attraverso il mutare improvviso (μεταπίπτειν) degli stati dell'anima, cui corrisponde il mutare degli stati del mondo, in un senso diverso da quello suggerito da Snell.

τὰ δὲ πάντα οἰακίζει Κεραυνός <sup>235</sup>

*È il fulmine che è al timone dell'universo* <sup>236</sup>

Al grande dinamismo del divenire corrisponde la ricchezza di

---

<sup>235</sup> Hippol. *Refut.* IX 9,7 (p.243,19 W.) [] I τὰ δὲ P: τὰδε Boeder ap. Guthrie

<sup>236</sup> Eraclito, *op. cit.*, pp. 50 - 51.

una processualità conoscitiva che, esemplarmente, guarda a casi notevoli, che il lettore del frammento deve riattraversare attraverso la mediazione linguistica della parola poetica o dell'espressione enigmatica. Un sentire distinto dall'intendere le possibilità relazionali rimane un sentire sterile. Il sentire si confronta con le regole giocate da rapporto e misura. Nell'intenso lavoro concettuale con cui traccia le relazioni fra emozionalità del vissuto e significato del rapporto, Eraclito *deve* ricorrere al termine ἀρμονίη, per descrivere la *tensione armonica* ed *attrattiva* delle opposizioni. La bivalenza del nodo relazionale affiora dalla problematica circolarità che congiunge gli opposti nelle trasformazioni degli elementi metereologici, o, dalla posizione del cammino del sole nel cosmo,<sup>237</sup> ove il ripetere e il misurare mantengono tutta la loro pregnanza, rispetto al mutamento che continuamente li intreccia in modo nuovo, sollecitando nuove forme. Sul terreno della riflessione sull'ascolto musicale, messo in gioco dai frammenti commentati, il filosofo si appoggia alla capacità di trarre suggestioni dalla sensibilità al mutamento, in una prospettiva in cui è centrale la componente di esperienza vissuta del mondo, trasposta immaginativamente. La necessità di disporre in un ordine gerarchico e scandibile il susseguirsi delle opposizioni rispetto al riconoscimento delle articolazioni della struttura rimanda al mondo di una forma che fugge solo se non la si sa riconoscere.

---

<sup>237</sup> Cfr. il frammento 94 Diels-Kranz: « Il Sole non andrà oltre la sua misura (μέτρον): se lo farà, le Erinni, ministre della Giustizia, lo scopriranno» (Eraclito, *op. cit.*, pp. 24 - 25) ove, come notava Giovanni Piana nel suo Corso, il concetto di μέτρον diventa assolutamente centrale nel suo vincolarsi al concetto di ripetizione ed entra in contrasto con l'idea che il sole sorga *nuovo ogni giorno*. Lo stesso concetto di μέτρον, in questo contesto, viene riportato da Diano e Marcovich al concetto di durata e di posizione spaziale.



## Appendice



### **Riferimenti alle esemplificazioni musicali nel dibattito sull'eraclitismo**

§.1. Il risuonare della lira nella testimonianza platonica: dalla consonanza come κρᾶσις al criterio d'organizzazione grammaticale dello spazio musicale.

Vorremmo soffermarci su una testimonianza platonica, in cui viene posta una relazione fra la tematica degli opposti eraclitea e il concetto d'armonia, in senso musicale.

L'esemplificazione, tende a ricondurre ad una interpretazione forse impropria del concetto d'armonia eraclitea, ma ha il pregio di far intravedere l'affastellarsi dei problemi che si stringono attorno all'interpretazione dello statuto della connessione che lega gli opposti, in una lettura che adombra densi nodi concettuali.

È stato spesso notato, da più parti<sup>238</sup>, che né Platone né Aristotele possono essere considerati fonti attendibili per una comprensione della filosofia eraclitea: ciò può essere vero, a causa delle complesse discussioni teoriche che i due autori vanno impostando nei confronti del concetto di divenire, ma limitarsi a tale constatazione chiuderebbe troppo rapidamente un problema connesso alla portata del discorso filosofico, che *si costituisce* nella discussione.

Nel caso di Eraclito la questione è particolarmente complessa: già nel *Papiro di Derveni* appaiono consistenti riferimenti a concetti eraclitei, in commistione con elementi tratti dalla filosofia di Anassagora, una circostanza che testimonia della rapida diffusione della dottrina dell'Efesio e delle discussioni, che avvolgono il contenuto dei frammenti.

La scuola ippocratica e lo stoicismo hanno reinterpretato elementi che appartengono alla componente cosmologica e logica dell'eraclitismo, in un'ulteriore manipolazione filosofica del portato concettuale del testo.

---

<sup>238</sup> Si pensi alle opinioni di studiosi di ben diverso orientamento quali Kirk, Colli o Marcovich. Per una critica del valore delle testimonianze aristoteliche, vedi H. Cherniss, *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*, New York, 1935.

In questa matassa di rimandi, e di tradimenti, sarebbe assurdo lasciar cadere testimonianze autorevoli quali quelle dei due filosofi.

Se Platone ha di mira il problema del flusso, enfatizzato dagli esponenti dell'eraclitismo con cui si confronta, in Aristotele la tensione interpretativa muove dall'assimilazione di Eraclito alla corrente del pensiero naturalistico. Le valutazioni dei due filosofi relative ai problemi agitati dalla riflessione eraclitea, mutano spesso di senso, e si appoggiano ad un consistente sforzo teorico, che ha di mira problemi logici e afferenti la consistenza epistemologica *nel* mondo del mutamento.

Le loro testimonianze offrono così ricche interpolazioni e intuizioni interpretative di notevole spessore. Per entrambi la filosofia eraclitea è un silente presupposto delle posizioni gnoseologiche sui cui appoggiano, ben differenziati, i fondamenti epistemologici della sofistica, di Protagora e Gorgia in particolare.

E così, da ben diverse posizioni, i due autori sviluppano una serrata discussione quanto ai suoi fondamenti teorici: basti pensare, oltre al *Cratilo*, alla lunga elaborazione teorica che accompagna lo sviluppo del tema delle relazioni fra percezione e giudizio cui è dedicata la prima parte del *Teeteto* (151 d - 186e), dove alla confutazione di Protagora (177c - 179b) si accompagna (179c - 183c) la confutazione della teoria della correlatività puntuale della percezione fra soggetto e oggetto, attribuita ad Eraclito, suggerendo che esista una sorta di *parentela* fra relativismo gnoseologico e dottrina del flusso. D'altra parte, Platone ed Aristotele, tendono a distinguere la filosofia eraclitea dalle interpretazioni che la appiattiscono indiscriminatamente sulla teoria del flusso e del conseguente relativismo gnoseologico che ne conseguirebbe<sup>239</sup>.

Alla stessa stregua, la tagliente discussione dedicata al tema del divenire e alle sue aporie logiche nel libro Γ della *Metafisica* aristotelica, o quella sulla incapacità esplicativa della teoria dei contrari eraclitei riguardo al movimento nel libro K, mostrano l'attenzione polemica con cui Aristotele attacca il nucleo

---

<sup>239</sup> Cfr. Platone, *Simposio*, 187 a, *Sofista*, 242, d-e Aristotele, *Metafisica*, Γ 5, 1010. Sul tema, vedi il saggio di Leonardo Tarán,

« Heraclitus: the river-fragments and their implications », *Elenchos*, 1999, fasc.I, Napoli Bibliopolis, pp. 9 - 52.

teorico su cui poggia l'opera del grande predecessore. Tra l'altro, prima di definire inattendibili le testimonianze dei due filosofi, bisognerebbe comunque ricordare che i nostri autori avevano, probabilmente, il testo eracliteo sotto gli occhi. Non si comprenderebbe, infatti, la già citata annotazione aristotelica espressa nella *Retorica* (*Rhetor*, 1047 b 11), secondo cui la punteggiatura eraclitea si presta ad ambiguità, se non pensando alla lettura molto attenta di un testo.

Le stesse considerazioni si potrebbero svolgere per l'interpretazione platonica: il filosofo ateniese ha un vivacissimo dialogo con la tradizione filosofica che lo precede: la sua conoscenza diretta del testo eracliteo risulta approfondita, anche se fortemente orientata in senso teorico. Eloquente il passo del *Sofista*, (242 e), in cui si differenzia in modo sensibile il concetto d'armonia eracliteo rispetto a quello di Empedocle, con l'accentuazione del movimento convergente/divergente nell'armonia, che caratterizza l'ottica del nostro autore.

Introducendo la distinzione fra le concezioni dell'essere legate al mondo dei filosofi presocratici (siamo ai primi passi dell'argomentazione che dovrebbe sancire il *parricidio* di Parmenide), il filosofo osserva che: «ciò che è, è molteplice ed uno, e per amore e per odio sta insieme. Le più intonate di queste muse dicono che «nel disaccordo sempre concorda».<sup>240</sup>

L'evocazione del concetto d'armonia eracliteo, affidata alla formula διαφερόμενον ἀεί συμφέρεται (*Soph.* 242 e) è utilizzata per indicare soltanto un *presupposto* teorico utilizzato dalla posizione filosofica che predica un flusso inquietante, in cui ogni possibilità di consolidamento gnoseologico venga implacabilmente a sfaldarsi.

Se le cose stanno così, è chiaro che il problema non sta tanto nell'attendibilità delle testimonianze, di cui nessuno dubita, ma nello spessore che immediatamente assume discussione la teorica che i due filosofi sentono di dover sviluppare nei confronti dell'eraclitismo, una discussione che non esclude proiezioni molto violente della propria teoria su quella che viene discussa.

---

<sup>240</sup> Traduzione di Attilio Zadro in: Platone, *Opere complete*, volume II, Bari, Laterza, 1975, p. 224.

L'immagine di Eraclito viene così frammentata, ed i suoi riflessi diventano indici per lo sviluppo di discussioni filosofiche di notevole ampiezza.

Sostare attorno ai riferimenti al tema dell'armonia nel nostro autore, in specie nella loro esemplificazione musicale, è quindi inevitabile, pur nella consapevolezza che le componenti autenticamente eraclitee verranno inglobate in una discussione che le inquadrerà all'interno della storia di un problema volto teleologicamente alla *messa in mora* di una tradizione, che si vuol correggere in misura consistente. Un destino analogo subiranno, del resto, i passi eraclitei citati dalla tradizione posteriore.

Il ricorso ad esemplificazioni musicali, rispetto allo statuto dell'armonia eraclitea, viene discusso in un passo del *Simposio*, in cui Erisssimaco, nell'interpretazione della tensione dinamica fra opposti eraclitei, propone un riferimento al valore sintattico del rapporto armonico fra acuto e grave nel risuonare delle voci nella consonanza. Tali considerazioni sono contenute in uno snodo del discorso che tocca la dimensione cosmologica del rapporto fra medicina, musica ed Eros.

L'impostazione torna in un passo del *De Mundo*, e nel riferimento di quel testo ad opera di Apuleio. Esiste quindi una tradizione molto antica, che riprende un'esemplificazione musicale per confrontarla con il concetto d'armonia fra gli opposti.

Il passo, considerato il modello a cui guardano le citazioni tratte da *De Mundo*, è piuttosto tormentato. Esso presenta un contesto composito, che non può essere trasposto con troppa disinvoltura in termini di puro dettato eracliteo.

L'individuazione del paradigma della relazionalità fra opposti rispetto alle altezze musicali è legato alla contrapposizione acuto/grave, che mette capo ad un intero, qualitativamente diverso dal semplice assommarsi dei due suoni grazie alla consonanza, intreccio stabile in cui una voce risuona letteralmente nell'altra. Tutto ciò sarebbe coerente con la ricerca del giusto atteggiamento filosofico che si impone nello studio della scienza dell'armonia, e delle regole con cui si possono combinare i suoni (*Resp.* VII 530c-531c), ma molti particolari di questo quadro non collimano

strettamente con l'interpretazione platonica di tali problemi<sup>241</sup>.

I commenti che riporteremo vanno a toccare il tema dell'organizzazione scalare, a partire dalla verticalità della consonanza, in una dimensione ermeneutica, che vuol portare alla luce le intenzioni teoriche latenti nel dettato eracliteo.

Un'interpretazione del conflitto acuto - grave ha così valenza spaziale, nella relazione contrappositiva fra alto e basso, adombrata da quella fra suono acuto e suono grave, il più elementare modello di partizione nello spazio musicale. Per trovare una interpretazione in cui acuto e grave possano essere riferite esplicitamente a regioni dello spazio musicale attraverso l'uso di ἄνω e κάτω<sup>242</sup> bisogna attendere i *Problemata* aristotelici (*Problemata*, XIX, 47), ma quella formalizzazione non esclude che il tema fosse stato già avvertito in precedenza, mentre spesso capita di leggere che questi temi prendano consistenza solo a partire dalla trattatistica medioevale: la questione, che tocca i rapporti del momento percettivo con l'immaginazione, non sta affatto così.

---

<sup>241</sup> Ricordiamo che nel mondo musicale greco la nozione d'armonia non ha valenza verticale, non si riferisce ad un incolonnamento delle voci all'interno di un accordo, ma tocca principalmente l'organizzazione della scala, del tetracordo, e in generale, del riempimento melodico

<sup>242</sup> Cfr. il frammento commentato a pp. 82 – 83.

### Annotazione 3. Portati immaginativi nella terminologia musicale

*Abbiamo già accennato al tema della consonanza nella strutturazione intervallare dello spazio d'ottava, facendo riferimento al passaggio che permette l'individuazione della consonanza, fissando sul monocordo gli ὄροι delimitanti il διάστημα. Il problema ora si ripresenta secondo una prospettiva legata ai dinamismi della percezione.*

*Esiste una differente portata teorica dei termini διάστημα e συμφωνία. Il primo si riferisce alla distanza che separa due suoni, in altre parole alla natura intervallare della loro relazione mentre συμφωνία indica la consonanza, l'accordo o la fusione fra due suoni che compongono un intervallo. Due suoni diversi mettono capo ad un'unità, la consonanza, che dà piacere sul piano percettivo. In Platone essa assume frequentemente un uso figurato (cfr. Gorgia, 482b). Di solito è contrapposto al termine διαφωνία, dissonanza.*

*Nel contesto in cui stiamo intrattenendoci, la consonanza viene vista sotto un profilo che definiremmo di tipo psicologico-percettivo: si tratta del confondersi di due suoni in un'unica impressione. Siamo quindi, almeno inizialmente sul piano della percezione del suono, piuttosto che su quello della misurazione dell'ampiezza intervallare. Συμφωνία è per i teorici greci un caso notevole di armonia fra opposti, il comporsi di due suoni diversi in un intero, stabile e armonioso: essa riguarda consonanze quali la quinta, la quarta, l'ottava, gli intervalli notevoli su cui si articola la scala musicale. E come accade nei contesti d'esperienza quotidiana, la componente percettiva si tinge di forti suggestioni immaginative.*

*I due estremi dell'intervallo vengono intesi come opposti da più punti di vista: gli estremi possono essere costituiti da altezze diverse, come accade per gli intervalli, oppure dallo stesso suono, posto ad altezze diverse, come accade per l'intervallo d'ottava. Il carattere di opposizione va allora riportato alla contrapposizione spaziale alto/basso, cui corrisponde la relazione acuto e grave. Il tema della contrapposizione fra la nota grave e*

la nota acuta diventa interessante sul piano teorico per il fondersi di elementi distinti in un unico intero. Se attraverso il  $\sigma\upsilon\mu\phi\omega\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$  è possibile mettere in relazione altezze diverse, tale relazione può diventare talmente stretta da far perdere identità ed indipendenza ai componenti che risuonano nell'intero (momenti).

Nell'uso di questa terminologia è evidente la centralità della trasposizione immaginativa, come dato originale nell'esperienza dell'ascolto. Il rapporto intero/parte lascia una traccia evidente fino a Boezio, che nel primo libro del suo *De Institutione Musica* presenta una chiara definizione di consonanza: «Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens<sup>243</sup>». L'uso degli avverbi suaviter e uniformiter esplicita la valenza psicologico-percettiva della relazione, accentuando, al tempo stesso un riferimento al concetto di regolarità.

Nella teoria musicale greca è presente una gerarchizzazione dalla consonanza alla dissonanza legata alla piacevolezza dell'ascolto, e le singole consonanze sono considerate più piacevoli dei suoni presi isolatamente. Nella *Sectio Canonis* il rapporto fra consonanza e dissonanza viene definito in termine di raggiungimento di una fusione fra due note; quando quella fusione non viene raggiunta, si ha dissonanza<sup>244</sup>.

La riflessione filosofica si confronta volentieri con il tema di elementi contrari che si combinano nelle consonanze e che si fanno intendere simultaneamente. Nel *De Sensu* di Aristotele il problema si presenta quando il filosofo affronta il tema della percezione simultanea di due oggetti da parte dello stesso organo di senso: come accade che l'occhio non vede due colori che si mescolano tra loro, ma ne vede un terzo, prodotto dal loro mescolarsi, così accade che si ascoltino non due suoni ad altezza diversa ma una semplice consonanza (439b). E la consonan-

---

<sup>243</sup> Anicius Manlius Severinus Boetius, *De Institutione Musica*, caput VIII, Patrologia cursus completus, series latina, ed. J.P. Migne, Paris, Garnier, 1844/1904.

<sup>244</sup> I termini usati sono  $\sigma\upsilon\mu\phi\acute{\omega}\nu\omicron\upsilon\varsigma/\delta\iota\alpha\phi\acute{\omega}\nu\omicron\upsilon\varsigma$   $\phi\theta\acute{\omicron}\gamma\gamma\omicron\upsilon\varsigma$ , dove emerge l'opposizione fra  $\sigma\upsilon\nu$  e  $\delta\iota\alpha$ , su cui giocano tanti frammenti eraclitei. Ogni suono nasce dall'urto: il fenomeno della diafonia esclude che si possa raggiungere fusione ( $\kappa\rho\acute{\alpha}\sigma\iota\nu$ ) fra acuto e grave, i due suoni, urtandosi, sembrano allontanarsi l'uno dall'altro.

za, essendo un intero che si presenta alla percezione costruito secondo rapporti numerici ben determinati, è sempre più piacevole del suono di uno dei due componenti l'accordo (De Anima, 427 b).

Platone affronta il problema nel Filebo, e nel Timeo (80b): in questo dialogo la consonanza di due suoni, udita come una singola sensazione di tipo acustico, viene connessa al tema dell'armonia divina e a quello della velocità di propagazione del suono stesso. Nel quarto libro della Repubblica (443de,) si costruisce un suggestivo paragone fra l'ordine che articola le tre parti dell'anima in un tutto armonioso e le tre parti della scala ὑπάτη, μέση e νήτη, che attraverso le loro relazioni intervallari tengono unito il sistema scalare.

## § 2. *Simposio*: 187 A-B

In Platone l'intuizione eraclitea che la via verso l'alto e quella verso il basso siano la medesima via viene riportata nell'alveo di una interpretazione della filosofia del flusso, in cui alto e basso vengano connotati in senso cosmologico: alto e basso sono le direzioni con cui le cose vengono trascinate dal movimento incessante flusso che non le mantiene mai identiche a sé stesse, come le correnti dell'Euripo (*Phaedo*, 90c).

Tale atteggiamento emerge anche in ambiente ippocratico<sup>245</sup>; ciò non esclude che, sul piano teorico, il problema dell'armonia e dello spazio musicale non avesse già acquisito un notevole spessore teorico, come mostrano i frammenti attribuiti a Filolao.

D'altra parte il commento al detto eracliteo presente nel *Simposio* è preparatorio a una discussione teorica più ampia, che, nel nostro caso, si limita a passare attraverso l'esemplificazione caratteristica del rapporto acuto/grave. Non si tratta, quindi, di argomentazioni che si esauriscono all'interno di un contesto puramente musicale, ma che sono interne ad una tormentata analogia fra musica ed Eros.

In tal senso, l'emergere della componente musicale nella filosofia di Eraclito viene pensata come propedeutica ad una interpretazione, di ampio respiro, della teoria degli opposti. Nel *Simposio* tema della musica viene sviluppato all'interno di una riflessione sulla mediazione armonica degli opposti: tale aspetto si intreccia a riflessioni mediche, cosmologiche e connesse alla mantica. In. 187 A B Erissimaco osserva che

[...] μουσική δὲ καὶ παντὶ κατάδηλος τῷ καὶ σμικρὸν προσέχοντι τὸν νοῦν, ὅτι κατὰ τὰντὰ ἔχει τούτοις, ὡσπερ ἰσως καὶ Ηράκλειτος βούλεται λέγειν, ἐπεὶ τοῖς γε ῥήμασιν οὐ καλῶς λέγει ἐ τὸ ἐν γὰρ φησι ὀ"διαφερόμενον αὐτὸ αὐτῷ συμφέρεσθαι," "ὡσπερ ἀρμονίαν τόξου τε καὶ λύρας". ἔστι δὲ πολλὴ ἀλογία

---

<sup>245</sup> Cfr. l'incipit del trattato ippocratico *De Regime* ove tutte le cose, divine e umane, in alternanza affluiscono verso l'alto e il basso.

ἀρμονίαν φάναι διαφέρεσθαι ἢ ἐκ διαφορομένων ἔτι εἶναι. ἀλλὰ ἴσως τόδε ἐβούλετο λέγειν, ὅτι ἐκ διαφορομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογεσάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης. οὐ γὰρ δήπου ἐκ διαφορομένων γε ἔτι τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος ἀρμονία ἂν εἴη ἢ γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τισὶ ὁμολογίαν δὲ ἐκ διαφορομένων, ἕως ἂν διαφέρωνται, ἀδύνατον εἶναι ἐκ διαφορομένων δὲ αὖ καὶ μὴ ὁμολογοῦν ἀδύνατον ἀρμόσαι <sup>246</sup> [...]

*La musica poi, è chiarissimo a chiunque vi ponga mente anche poco, si comporta allo stesso modo: ed è questo forse che anche Eraclito vuol dire, quando afferma: «L'uno in sé discorde seco stesso si accorda, come armonia d'arco e di lira». Ed è grande stranezza dire che l'armonia discordi o risulti da elementi che si trovino tuttavia discordi. Ma forse voleva dire questo, che essa nasce da elementi che prima discordi, come l'acuto e il grave, si sono in seguito accordati ad opera della musica. Perché, certo, finché l'acuto il grave si mantengono discordi non vi può essere armonia: armonia è consonanza, consonanza val come dir consenso, e consenso di elementi discordi, fino a che discordano, è impossibile ci sia, e ciò che discorda e non consente, non può infine comporsi in armonia <sup>247</sup>.*

Siamo di fronte ad una semplice esemplificazione, ma il tema dell'armonia assume qui forte accentuazione rispetto al concetto di consonanza e a quello di ritmo, diventando il paradigma a cui riportare quelle due nozioni. In termini molto generali, il problema di partenza è dar ragione del modo attraverso cui si passa da quantità continue (acuto e grave) a unità dotate di forma, attra-

<sup>246</sup> Per il testo del Simposio, cfr. *Simposio*, introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, Rusconi, 1993, pp. 110 - 112, che si avvale della versione di Burnet.

<sup>247</sup> Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980, p. 70.

verso la mediazione dei contrari e del numero. L'utilizzo del concetto di continuo trova un fondamento nella tematica epistemologica trattata, anche se la trattazione platonica più esplicita di tale concetto emerge in opere più tarde, come accade per lo statuto del secondo genere nel *Filebo*. L'accordo che permette che si passi dalla semplice contrapposizione fra acuto e grave al loro reciproco integrarsi nella consonanza, principio formale che indica l'acquisizione di una struttura scalare, corrisponde alla mediazione del metro, con cui lunga e breve individuano una forma ritmica dalla continuità del flusso temporale. L'armonia viene presentata attraverso i due attributi d'Apollo, l'arco e la lira, che intrecciano l'immagine del dio guaritore con quella del dio citaredo. Il paradigma passa per tutta la cultura greca e Platone lo rievoca in più occasioni, come nella ricostruzione socratica dell'etimologia del nome del Dio nel *Cratilo*<sup>248</sup>.

Quelle etimologie, che muovono dall'intenzione di apporre correttivi filosofici al modo tradizionale di intendere le figure degli dei, spogliandole da caratteristiche troppo antropomorfe, hanno in comune il riferimento alla regolarità e alla esattezza che presiedono all'attività del dio. Apollo è anzitutto purificatore, e l'opera di purificazione passa attraverso la medicina, che garantisce l'equilibrio fra le varie parti del corpo, presupposto indispensabile per la cura dell'anima.

Le metafore connesse alla precisione rimandano all'immagine del dio arciere: l'arco è metafora della precisione nel colpire, del saper condurre rettamente il discorso, senza farlo scadere nella semplice contrapposizione di opinioni. La freccia di Apollo ha come scopo la *verità*, colta in grazia del rigore nella costruzione dialettica prodotta dalla dialogicità.

Il richiamo apollineo in Platone, rimandando alla regolarità del movimento degli astri, allude alla teoria dei moti armonici e circolari che sono consoni all'attività dell'anima: qui si potrebbe

---

<sup>248</sup> *Cratilo*, 405, b, c, d, e. Per un inquadramento dell'etimologia e il suo significato rispetto al tema del mito, cfr. Fernando Montrasio, « Le etimologie del nome Apollo nel *Cratilo* », *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 43, 1988, pp. 227 - 259.

pensare ad una critica del mondo coribantico, con i suoi movimenti irregolari e contratti.

Il tema dell'Apollo citaredo rientra dunque nella visione pitagorica ( e platonica) di una musica che suggerisca all'anima l'idea dell'ordine del cosmo come struttura ordinata e matematicamente descrivibile e dell'equilibrio, facendosi carico anche di una finalità educativa.

Ben diverso è lo statuto dell'armonia proposto dal frammento 10. I riferimenti ad una nozione d'ordine rappresentata dalla divinità, al tema della *precisione*, si affacciavano anche in Eraclito, a sua volta critico nei confronti della religiosità tradizionale, come abbiamo già visto. Vi sono, tuttavia, distinzioni nette nel *modo di percorrere* la via verso la verità: se il Signore di Delfi *indica*, fa segno verso la verità, la dimensione oracolare di quell'indicare, che in modo assai diverso, hanno sottolineato Colli e Bategazzore<sup>249</sup>, sottolinea un percorso solitario, che non passa attraverso l'elogio della forma dialogica, essenziale per Platone.

L'insistito ricorso al paradosso sottintende, forse, una nozione di dialogo, di una cura dolorosa e ironica nei confronti del concetto di *doxa*, di demolizione delle certezze irriflesse di chi si limita al piano delle apparenze senza il ricorso al *λόγος*, ma si tratta di un lavoro che non ha certamente l'articolazione o la forma della dialettica platonica. Sotto forme *diverse*, la via eraclitea si rivolge verso se stessi e verso il comune.

Il modo di trattare tali temi dovrebbe così chiarire che un riferimento ad Apollo in Platone ha certamente intenzioni diverse, e che i due filosofi attribuiscono valenze diverse alla stessa figura, e ciò trova puntuale riferimento nei *Dialoghi*: si pensi alle allusioni scherzose con cui Platone rappresenta gli eraclitei, tutti presi a lanciare frecce sugli avversari per sovrastarli sul piano dell'eristica (*Theaet.* 180).

L'impressione che il problema sia da trattare con delicatezza, è confermata da un elemento testuale: il frammento Diels - Kranz 51 b, secondo il testo di Ippolito, non presenta riferimenti al termine uno (*ἓν*), presente nella citazione tratta dal dialogo, che

---

<sup>249</sup> Antonio M. Bategazzore, *Gestualità e oracolarità in Eraclito*, Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1979, pp.27 - 41.

lo trasforma nel soggetto della frase. Platone sta quindi proponendo una interpolazione del testo eracliteo che, come ha rilevato Giovanni Reale, vedrebbe nella polarità degli opposti eraclitei una sintesi che ricondurrebbe al concetto di Uno – bene<sup>250</sup>. L'interpretazione farebbe rientrare l'equivoca interpretazione del motto eracliteo in una intenzione drammaturgica che metterebbe in luce la contraddittoria posizione di Erissimaco.

Non riusciamo a far completamente nostra questa ipotesi. Il riferimento si presta infatti a qualche riflessione ulteriore: Mondolfo<sup>251</sup>, ad esempio, aveva in precedenza proposto un'esegesi diversa, osservando che il termine τὸ ἔν potrebbe riferirsi ad un'applicazione del principio di convergenza e divergenza dell'armonia ad ogni essere «totale, τὸ ἔν, come particolare».

L'interpretazione porta tutto il discorso di Erissimaco all'interno di una riflessione ontologica sul rapporto fra tecnica e contrari: l'unità delle tensioni opposte diviene mediazione dei contrari, affidata a tecniche specifiche come la medicina, la musica, la ginnastica, che farebbero da rispecchiamento all'attività di Eros nel cosmo, che, appunto, armonizza i contrari. Si tratta di una direzione interpretativa che vorremmo seguire, accentuando quelle relazioni fra tecnica e armonia, che qui rimangono ancora accen-

---

<sup>250</sup> Platone, *Simposio*, introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, Rusconi, 1993, p.256. Non seguiremo la questione legata alle dottrine non scritte di Platone, e alla complessa interpretazione che questi passi del Simposio hanno in: Giovanni Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone. Rilettura della metafisica dei grandi dialoghi alla luce delle "dottrine non scritte"*, Vita e Pensiero, Milano, 1997, pp. 462 ss., discussione che porterebbe ad un indebito ampliamento del problema. Lascia comunque molto perplessi constatare che il problema tecnico legato all'evocazione di una armonia musicale, nel commento di Reale, venga *totalmente scavalcato*: un tema così denso non sembra avere alcun interesse, e si va direttamente ad una ricca discussione esegetica in cui Eraclito e la musica giacciono silenti di fronte alla predominanza della dottrina non scritta. Per un primo approfondimento del problema si rimanda ad Evaghélos Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, 1959 (Evaghélos Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, traduzione italiana di Francesca Filippi, Edizioni Vita e Pensiero, Milano, 2002).

<sup>251</sup> Eraclito, *Testimonianze e imitazioni*, introduzione, traduzione e commento a cura di Rodolfo Mondolfo e Leonardo Tarán, la Nuova Italia Editrice, Firenze, 1972, pp. CXXXIV - CXXXV.

nate: da questa visuale, i rapporti di questo passo con quello del *De Mundo*, già presentato, si rivelano strettissimi.

Nella drammaturgia filosofica del dialogo, nella forma logica e retorica con cui Platone sceglie i suoi personaggi e calibra i loro interventi<sup>252</sup>, Erissimaco<sup>253</sup> parlando delle relazioni fra Eros e armonia, si fa carico di una interpretazione della posizione eraclitea, all'interno di una prospettiva di tipo tecnico-specialistico, con insospettabili assonanze pitagoriche, almeno per quanto attiene il riferimento alla musica.

L'immagine della musica come mediatrice d'opposti, pensata in stretta relazione alla τέχνη medica<sup>254</sup>, dovrebbe dar ragione del delicato problema che lega la tematica dell'armonia a quella dell'equilibrio fra le parti del corpo, intrecciandosi, fin dall'inizio, con il tema dell'amore che media tra discordi: la medicina, come la musica, è al servizio di Eros, mediando tra opposti. Tale concezione ha sullo sfondo l'idea che la salute del corpo prende forma attraverso la mediazione dei contrari.

L'impostazione del discorso si allontana dunque molto rapidamente dai paradigmi della filosofia eraclitea, che vede nel conflitto e nel movimento il *rivelarsi* della complementarità degli opposti. Tale aspetto è inaccettabile nella visione del nostro personaggio, che lo considera contraddittorio (ἀλογία), e che trova impossibile (ἀδύνατον) che esista un'armonia in grado di far convergere ciò che contemporaneamente diverge. Con crudele ironia, Erissimaco bolla come una sorta di ἀλογία la concezione eraclitea dell'armonia: osservazione certamente spietata nei confronti del filosofo del λόγος.

---

<sup>252</sup> Sul tema, vedi Franco Trabattoni, *Scrivere nell'anima: Verità, dialettica e persuasione in Platone*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1994, pp. 245-261.

<sup>253</sup> Per la figura di Erissimaco, e per i suoi rapporti con Platone vedi: Mario Vegetti, *La medicina in Platone*, Il Cardo Editore 1995, Venezia, pp. 68 - 73.

<sup>254</sup> Cfr. Giuseppe Cambiano, *Platone e le tecniche*, Laterza, Bari, 1991, pp.19 - 23 e 99 -100. Va comunque ricordato che il tema della medicina, e delle sue relazioni con l'equilibrio raggiunto grazie all'azione contrastante degli opposti emerge anche nei frammenti eraclitei, oltre che nella morte del filosofo, narrata da Diogene Laerzio, XI, 1-16.

La discussione, commento esplicativo alla massima eraclitea, nasce quindi come tentativo di dar ragione a un concetto a tutta prima inesplicabile<sup>255</sup>, perché intimamente contraddittorio.

Nell'integrarsi di livelli così complessi, la natura degli opposti di cui parla Erissimaco diventa ambigua, concettualmente spuria. Nel suo discorso, infatti, ci si riferisce a elementi che si possono armonizzare se viene ristabilita fra di loro una relazione di similarità<sup>256</sup>, un qualcosa in comune che è presupposto dell'armonia stessa, alla ricerca di un equilibrio perduto e riconquistato sul piano materiale. Per il medico ateniese, è necessario dimostrare che vi sia un termine che blocchi quel divergere, una componente che organizzi il movimento fluido degli opposti in un composto stabile, in cui venga meno la tensione.

Tutto ciò è in dissonanza con la stessa interpretazione platonica della filosofia eraclitea, che non ignora la centralità che in essa assume l'idea della divergenza, della trasformazione improvvisa, e che non accetterebbe mai di minimizzare questi aspetti attraverso una semplice parafrasi. Ci troviamo probabilmente di fronte ad un richiamo in filigrana, che potrebbe alludere a un'equivoca interpretazione del concetto d'armonia eraclitea da parte di Erissimaco o, in generale, della corrente di pensiero che Erissimaco rappresenta, che non coglie la valenza teorica di quel concetto.

L'armonia di cui parla Erissimaco ha come oggetto opposizioni fra elementi quali il caldo, il freddo, l'umido, il secco e così via che si estrinsecano in processi biologici, e portano ad una mediazione in cui il concetto tecnico di misura risolve gli squili-

---

<sup>255</sup> Rispetto a tale tema, Platone mantiene un atteggiamento più sfumato e la sua posizione non coincide, naturalmente, con quella di Erissimaco: cfr. *Sofista*, 243 a, dove la valutazione è molto più articolata. A riprova di tale atteggiamento, in 208 A-B, il discorso di Diotima si colora di suggestioni orfiche ed eraclitee.

<sup>256</sup> Cfr. Edward A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Columbia University Press, 1964, p. 20. A conferma di quanto scrive Lippman, va notato che ὁμοιοτης indica anche similitudine nella forma: Platone lo usa in geometria, ad esempio, accostato al termine ἴσος, equivalente, per indicare il rapporto di *congruenza* fra due figure geometriche (equivalente e simile). Cfr. Charles Mugler, *Platon et la recherche mathématique de son époque*, Strasbourg, 1948, p. 49.

bri che agitano il corpo, in perenne oscillazione fra riempimento e svuotamento.

Naturalmente, all'interno del sommarsi di motivazioni tanto differenziate, nella sua esplicazione polemica della nozione di armonia che lega arco e lira, Erissimaco è costretto a sviluppare argomentazioni anche in direzione di una puntualizzazione della funzione del ritmo, che organizza il fluire nel πάντα χωρεῖ<sup>257</sup> attraverso lunghe e brevi, attribuendogli una forma specifica. Tali tematiche verranno riprese, in ambiente platonico, nelle *Leggi*, con una maggiore articolazione.

La componente ritmica viene isolata dall'omogeneità del flusso, mediante l'individuazione di una relazione di tipo quantitativo, che diventa un principio formale: individuando una durata attraverso lunghe e brevi, si isola una forma modulare, grazie a ripetizione e misura. Si tratta così dell'individuazione del nucleo di uno *schema*, tema che verrà ripreso, non in forma diretta, nel sesto libro del *De Musica* agostiniano. Il flusso va segmentato e scandito attraverso la scelta di numeri, è matematicamente descrivibile attraverso la iterazione di modularità ritmiche. È chiaro che questo modo di configurare il problema del ritmo segna un'evoluzione, ed una formalizzazione in senso numerico, che vuol prender le distanze rispetto all'ambiguità delle configurazioni eraclitee.

È certamente significativo il fatto che non ci si intrattenga su accenti forti e accenti deboli, termini che rinchiuderebbero il discorso all'interno di una riflessione meramente musicale: Erissimaco usa una terminologia di portata più generale, indicando così che il tema del ritmo va inteso nella sua massima generalità. Al tempo stesso, il riferimento simultaneo a ritmo e armonia, mediante la valorizzazione di componenti *metriche*, allude probabilmente alla natura del genere lirico, in cui le opere di poesia venivano cantate: si coglie così un riferimento al problema dell'adeguatezza di forma e contenuto nell'opera musicale. Nell'Apollonio platonico la mobilità va raccolta, e composta in movimenti ordinati: da qui quindi tutta la speculazione sul movimento e le

---

<sup>257</sup> Tale interpretazione della filosofia eraclitea riappare in molti dialoghi. Cfr., ad esempio, *Crat.* 402 a.

sue figure nella danza, nell'astronomia e nella musica. Si mira infatti ad un ordinamento discreto delle quantità attraverso un numero che *sigilli* la forma. Il richiamo ad Apollo indica come la discussione tenda subito ad ampliarsi, ed il riferimento al paradigma della discretezza nella lira, all'ordine nel ritmo e nel movimento, alla mantica stessa ha probabilmente un richiamo polemico agli aspetti convulsivi della danza dionisiaca, e della musica che l'accompagna basata su strumenti a percussione e sull'auletica, paradigmi della disarticolazione nel movimento<sup>258</sup>.

---

<sup>258</sup> I richiami al coribantismo emergeranno, infatti, nell'evocazione della figura di Socrate nel discorso di Alcibiade 215, b, c. Le complesse valenze con cui Platone presenta la componente dionisiaca nell'amore di Alcibiade per Socrate si esemplifica nell'analogia fra l'aspetto del maestro e quello di Marsia. Come ha ben mostrato Hadot (Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études Augustiniennes, Paris, 1987, traduzione italiana di Anna Maria Marietti *Esercizi Spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 115 - 116) la figura dello stesso Socrate nel *Simposio* è ricca di risonanze dionisiache. Alla natura intermedia di Eros appartiene tanto la lira apollinea come l'auletica del sileno (non a caso la voce di Socrate ricorda quella dell'αὐλός), in un percorso che si incarna, metaforicamente, anche nella scelta dei due strumenti che sono paradigmatici delle forme espressive legate alla musica greca. La suggestione si perde se, come accade per la gran parte delle traduzioni italiane del dialogo, si trasforma l' αὐλός in un flauto, alterandone la natura timbrica e i portati simbolici. Sul tema delle maschere di Eros sui rapporti fra Socrate e Dioniso, si veda D. E. Anderson, *The Masks of Dionysos. A Commentary on Plato's Symposium*, Albany, State University of New York Press, 1993 e Guido Bonelli, *Socrate sileno: dinamica erotica e figurazione scenica nel Convito di Platone*, Torino, CELID, 1991. Il bel testo di Anderson sfiora la tematica musicale in modo raffinato, proponendo un'analogia fra l'inganno con cui Apollo vince la gara con Marsia di fronte alla muse e la condanna di Socrate, ad opera dell'eristica, caricatura della dialettica praticata da personaggi quali Antino, Licoone e Meleto (p.108). Tuttavia, l'analogia coglie a nostro avviso solo la superficie del problema, in quanto la lira è, nel mondo greco, lo strumento della speculazione intellettuale e della discretezza, del criterio d'ordine costruito attraverso un calcolo mentre l' αὐλός ci riporta nella dimensione dionisiaca. Nella prima Pitica la lira di Apollo è voce dell'ordine divino che tiene il mondo in armonia. Il richiamo al simbolismo musicale connesso all'auletica ha forse più a che vedere con la capacità dinamica dell'Eros, con la direzione ascensionale del movimento dialettico, piuttosto che con una riflessione sul destino *del personaggio* Socrate. Questa sensazione è rinforzata dal fatto che nel dialogo, come mostra ancora Hadot nell'opera citata, non mancano momenti in cui

Il delicato passaggio passa attraverso il problema dell'individuazione della *natura di quell'intero* attraverso cui si organizzano ritmo e armonia. Per questo motivo, quando si parla del rapporto fra acuto e grave, si ricorre all'espressione πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογεσάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης. Siamo di fronte ad un discorso che ha risonanza *metodologica*, e in cui la musica sarà una semplice esemplificazione. In questo modo, si avvicinerrebbe pericolosamente l'armonia eraclitea alle concezioni di Empedocle<sup>259</sup>, staticizzandola.

Forse non è necessario spingersi fino a tal punto: va comunque notato che Erissimaco vede nella relazione fra gli opposti una fusione, in cui gli elementi si confondono l'uno nell'altro, mentre in Eraclito, più che di una fusione fra opposti, si dovrebbe parlare di una polarità tensiva, di una convergenza fra i limiti, tra componenti d'una armonia. La loro identità, che nel concetto di fusione è irrimediabilmente perduta, non viene mai meno, dato che la possibilità di distinguere nella correlazione è essenziale, anche nella gradualità dei passaggi da un limite ad un altro, perché la connessione passa sempre attraverso *un* elemento.

Lo stesso tema del movimento, che sostiene la possibilità che ciò che è discorde con se stesso, possa concordare, non permette che si dia una integrazione così omogenea di elementi nella stabilità di un intero, a meno che quell'intero non sia incessantemente attraversato da tensioni che creino un gioco di equilibri dinamico, come nel caso del ciceone.

Per dar ragione di un tema tanto complesso, Erissimaco ricorre a tre concetti ampi, quali sono quello di armonia, consonanza e, più in generale, di accordo (ἁρμονία, συμφωνία, ὁμολογία), che, con ὁμολογία si estende sul terreno del radicamento della convenzione, in senso non esclusivamente musicale.

Egli li intreccia fra loro e scarica il peso della loro definizione

---

emergono tratti dionisiaci come negli atteggiamenti quasi estatici che dipingono Socrate mentre riflette, nel prologo e nel finale del dialogo (174d, e, 220 c).

<sup>259</sup> Cfr. l'impostazione che dà a questo problema Edward A. Lippman nell'opera citata.

sul semplice integrarsi dei tre termini, collegati dall'esempio della fusione irreversibile tra grave e acuto nell'accordo. Il legame fra i tre termini si ripresenterà in forma più pregnante nel mito di *Er*, che fa da suggello al decimo libro della *Repubblica* (617b), per dar ragione dell'armonia<sup>260</sup> del canto prodotto dalle otto Sirene, probabilmente attraverso la disposizione di quattro quinte sovrapposte.<sup>261</sup> Il concetto di ὁμολογία prende forma grazie a numero e consonanza, facendo cade l'accento sulle operazioni preliminari, che dissodano il terreno all'operazione tecnica, con cui si blocca la divergenza. Quanto alla funzione della ὁμολογία e dell'azione dell' ὁμολογεῖν, verbo che ricorre nella terminologia eraclitea,<sup>262</sup> il termine verrà usato<sup>263</sup> per commen-

---

<sup>260</sup> È significativo che il riferimento al problema della regolarità nel movimento si colori di richiami alle teorie pitagoriche, come spesso accade quando Platone parla di musica. Su questi problemi, piuttosto controversi, si veda il classico testo di Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagorism*, Cambridge, Mass., 1972, dove tali temi vengono discussi in modo molto deciso, forse troppo, cercando di contrapporre univocamente scienza a coscienza mitica.

<sup>261</sup> Cfr Bonnie MacLachlan, « The Harmony of the spheres: dulcis sonus » in AA. VV *Harmonia Mundi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1991, pp.7-20.

<sup>262</sup>In Eraclito (Fr.50 DK; 1, b) si ha ὁμολογεῖν dopo aver compreso il logos ed averlo assimilato, e tale "concordare" permette di affermare che tutte le cose sono uno. Questa prospettiva implica che per cogliere il logos si possa avere una visione comune delle cose, che permetta di cogliere la complementarità degli opposti. In ὁμολογεῖν, infatti, sentiamo risuonare due radici, quella relativa al termine logos, all'idea di raccogliere e quella connessa all'aggettivo omoios, che significa lo stesso. Si tratta quindi di raccogliere ciò che è comune, secondo la gradazione semantica espressa dal verbo συνίημι, ma anche di raccogliarlo secondo lo stesso rapporto. Ora, Erissimaco interpreta questo tema in termini pitagorici, per questo l'ὁμολογεῖν è l'operazione matematica che prepara la messa in atto dell'accordatura e della definizione metrica delle unità ritmiche, ossia il raccogliere secondo il medesimo rapporto. Abbiamo già accennato alla discussione sull'autenticità dell'uso del verbo nel frammento citato nel *Simposio*, cui si preferisce, in generale, sympheretai Cfr. M. Marcovich, *Eraclito. Frammenti*, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Marcovich, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p.85 [da ora, Eraclito - Marcovich]. Tuttavia, Charles Kahn, in *The Art and Thought of Heraclitus* Cambridge, 1979 e Roman Dilcher, *Studies in Heraclitus*, Hildesheim, New York, Oms, 1995 sono favorevoli all'uso di omo-

tare, o chiarire, *il modo* attraverso cui si realizza l'armonia fra opposti nel divenire.

L'argomentazione prende le mosse dal livello fenomenologico della forma di relazionalità più elementare: l'inviluppo sincronico delle voci nella consonanza, come accade quando le note provenienti dal registro acuto e grave s'intrecciano nel risuonare di una consonanza sulle corde di una lira.<sup>264</sup> Diciamo in forma preliminare che, perché vi sia consonanza, è necessario stabilire rapporti precisi fra le due altezze: da qui si origina un nuovo intero, in cui acuto e grave risultano momenti che costituiscono l'accordo (συμφωνεῖν).

Un aspetto balza subito agli occhi: le parole di Eraclito vanno comprese a partire dalla *rotondità* della consonanza, dalla sua pienezza, quasi che la citazione del frammento debba subito commisurarsi con livello particolarmente elementare cui presiede la τέχνη musicale. Si tratta di una esemplificazione paradossale rispetto al pensiero eracliteo, perché una fusione irreversibile è del tutto priva di ritmicità.

Nella consonanza torna un equilibrio perduto, grazie ad una neutralizzazione dei contrari, che sono *continui* (acuto e grave) in un *discreto*. Forse, forzando il ragionamento potremmo dire vi è analogia fra la fusione di acuto e grave nell'accordo e la *krasis* di caldo, freddo, umido e secco dal cui armonizzarsi dipende la salute del corpo (188 A 1- 6): si tratta di due paradigmi dell'attività di Eros, che permettono di mettere a fuoco la speci-

---

logoi. Tale aspetto sottolinea ancora di più l'aspetto operativo del logos. Per tutta la discussione, cfr. Capitolo II.

<sup>263</sup> Per una rassegna delle occorrenze dei termini ὁμολογεῖν e ὁμολογία in Platone, si veda: F. Adorno, «Appunti su ὁμολογεῖν e ὁμολογία nel vocabolario di Platone», *Dialoghi di Archeologia*, II, 1968, pp.152 ss.

<sup>264</sup> Sulle controverse relazioni fra anima e armonia attribuite da Platone al pitagorismo, e sulla confutazione della concezione dell'anima come armonia nel Fedone (93 A 11- c 10), cfr. H.B. Gottschalck, «Soul as Harmonia», *Phronesis*, XVI (1971), pp.179 - 198. Sul tema vedi anche: F. Trabattini, «La dottrina dell'anima - armonia nel "Fedone"», *Elenchos*, 9, 1988, pp.53-74.

ficità della τέχνη medica e di quella musicale. Il discorso mira alla centralità della tecnica.

Rispetto a quest'impostazione, vanno sottolineati alcuni aspetti legati all'uso di κρᾶσις: il termine, infatti non accentua semplicemente l'indecomponibilità della fusione, ma insiste sulla stabilità che ne consegue. Nella cultura medica greca, ad esempio, il concetto di κρᾶσις indica quell'equilibrio di tipo statico, fissato una volta per tutte, che permette un temperarsi delle qualità degli opposti vitali, che presiede alla salute del corpo: Alcmeone di Crotona (cfr. fr.24 B.4 D. K.) fa coincidere il concetto di salute con il felice temperarsi degli opposti nel corpo, un equilibrio che garantisce salute. Un altro esempio possibile è qualità di una perfetta lega metallica, in cui la fusione degli elementi ne renda le componenti irricognoscibili. Tutta questa elaborazione immaginativa del dato percettivo va accentuando il tema della irreversibilità, acquisendolo però come un dato.

È a questo concetto di temperanza, che mira il discorso di Erissimaco: esso assumerà così un andamento *prescrittivo*, sul corretto uso della musica e sulla sua capacità di far temperare gli squilibri connessi ai moti amorosi.

Infatti, sul piano dei contenuti, il discorso del filosofo naturalista si sviluppa progressivamente enfatizzando l'attenzione sulle componenti educative connesse alla τέχνη musicale, alla capacità della musica di infondere educazione e temperanza attraverso la scelta di strutture melodiche appropriate. Vengono così rievocati i problemi caratteristici della filosofia platonica<sup>265</sup> connessi alla musica: la tematica dell'educazione al bello presente in *Repubblica* (403, c,d), nelle *Leggi* attraverso armonia e ginnastica.

Il mondo cui guarda Erissimaco è così, più che un paradigma della staticità, un modello del *fissarsi dell'equilibrio* attraverso la scelta di ritmi e di fenomeni di fusione.

Tutto ciò è in linea con una concezione che vuol creare un parallelismo fra musica e medicina, concezione in cui la musica deve, in fondo, portare equilibrio nell'anima, secondo quei por-

---

<sup>265</sup> Cfr. Platone, *Simposio*, (introduzione di Umberto Galimberti, traduzione e cura di Fabio Zanatta), Feltrinelli, Milano, 1995, pp.154 - 155.

tati della tradizione omeopatica nella medicina greca, che lasciano una traccia nella posizione del problema in Aristotele, che vede nell'uso della musica una forma catartica, ottenuta attraverso opposti<sup>266</sup>.

È chiaro che questo modo di presentare l'armonia eraclitea è fuorviante. Se la filosofia eraclitea vede nell'intreccio di fuoco e λόγος il modello di un'armonia che possa essere raggiunta attraverso scossoni o salti, essa obbedisce solo in parte all'idea di una statica pacificazione, e la puntualizzazione platonica è assai opportuna.

L'analisi abbozzata dal medico ateniese prende le mosse da un problema molto ampio e dibattuto nella teoria musicale greca, ossia la *gradualità* attraverso cui la τέχνη del musicista stempera la tensione fra acuto e grave portandoli alla consonanza. La consonanza è la tappa di un processo, che si appoggia su quel convenire degli opposti che produce consonanza o articolazione ritmica mediante la coppia lungo/breve, con cui si riesce a trattenerne lo scorrere del tempo e comporlo in armonia.<sup>267</sup>

Pur essendo le premesse del discorso così forti e suggestive, appoggiate su termini di grande ampiezza semantica, non appena cerchiamo di capire davvero come funzioni l'armonia, cogliamo *solo* una ricca serie di analogie. È come se la grande ricchezza dei concetti impiegati da Erissimaco non venga mai totalmente esibita, se non attraverso allusioni o esempi del loro continuo coimplicarsi. Seguendo Erissimaco, entriamo in un circolo, da cui vorremmo uscire attraverso una breve indagine terminologica sulla correlazione in alcuni luoghi notevoli dei dialoghi platonici.

Platone propone infatti esemplificazioni generali che si speci-

---

<sup>266</sup> Aristotele, *Politica*, 1342 a 10 - 11: Su tale tema, vedi Elisabeth. S. Belfiore, *Tragic Pleasures*. Aristotle on plot and emotions, Princeton University Press, Princeton, 1992, pp. 324 - 325.

<sup>267</sup> È difficile non pensare che qui si alluda all'interpretazione platonica della filosofia eraclitea come filosofia del flusso, della continua trasformazione di un elemento in qualcosa di diverso da sé, che non permette alla riflessione di appoggiarsi su nulla di stabile. La funzione del ritmo sarebbe quella di *opporsi* allo scorrere, attribuendogli una forma mediante l'articolazione offerta dagli opposti lungo/breve.

ficano in figure tratte dall'ambito musicale in molti punti strategici della sua opera: ad esempio, cita l'arte musicale con valore paradigmatico per quanto attiene la capacità di dar ragione del modo di fondersi del suono grave e del suono acuto (τούς συγκεραυνυμένους) nel *Sofista* 253a, ove musica e grammatica aprono la via alla scoperta della dialettica e del filosofo, che è in grado di articolare i generi, proprio come quelle tecniche sanno combinare grammaticalmente elementi semplici in complessi.

La parola ὁμολογία torna quindi al centro del nostro problema. Essa non è un termine musicale, indica quindi uno spostamento del livello della discussione su un piano teorico più generale: il ricorso a numero e lettere va impiantato su un terreno più generale, che riesca a dar ragione della convenzione stessa, attraverso la dialettica. In senso generale, il termine indica un accordo, che viene raggiunto attraverso una convenzione.

Sullo statuto di tale convenzioni, potrebbe essere legittimo sollevare qualche domanda. L'ὁμολογία nei dialoghi platonici indica un accordo che, dal punto di vista logico, nasce da premesse poste in modo necessario secondo un ragionamento, sulle quali si debba avere un «accordo univoco».<sup>268</sup> In tal senso, il termine opposto a ὁμολογία è ciò che per sua natura è contraddittorio, come può esserlo una premessa sbagliata.

Per questo motivo, Erisimaco definisce ἀλογία la concordanza di opposti che non siano stati accordati, ovvero posti in un rapporto costante ed irreversibile. Bisogna comprendere come le relazioni tra ὁμολογία e συμφωνεῖν trovino un fondamento nell'ἄρμονία, esattamente come sul piano dialettico, la relazione tra ὁμολογία ed ἐπιστήμη va riportata all'ἀρχή attorno cui si organizza l'edificio della scienza.

Il problema viene impostato partendo dalla bivalenza del termine, dall'oscillare fra una connotazione più generale, connessa alla convenzione, ed una più ristretta, di tipo logico. Erisimaco associa la nozione di ἄρμονία fondata sull'ὁμολογία alla capacità di organizzare il flusso attraverso il ritmo. Ma il rapporto analogico si appoggia su un terreno che va esplorato

---

<sup>268</sup> Cfr. F. Adorno, *op. cit.*, p.159.

filosoficamente, ed Erissimaco non lo fa sino in fondo, almeno per quanto attiene il tema musicale. Egli infatti presuppone un intero (la consonanza), e le sue proprietà, ma si limita ad accenni per quanto riguarda la sua genesi. Ma è proprio sul terreno delle relazioni fra numero e musica che Platone intende trovare la fondazione scientifica della scienza armonica, come mostra bene la discussione che esplose nel settimo libro della *Repubblica* (530 d 531 d).

Il termine ὁμολογία ha infatti anche un altro possibile significato: esso potrebbe indicare che la grandezza delle corde, e soprattutto la misura degli intervalli, vadano tutte calcolate secondo lo stesso rapporto, rendendo cioè omogenee tutte le grandezze tra di loro.

Il lavoro affidato al concetto di ὁμολογία tocca un livello che è intermedio fra il piano tecnico e quello dialettico: deve organizzare la prima mossa, preliminare allo sviluppo di una discussione sull'armonia. Quella prima mossa sottintende che si ponga in correlazione l'operazione dell'accordare lo strumento con il livello speculativo, connesso alla costruzione dell'intervallo musicale al monocordo, attraverso le giuste proporzioni, attraverso cioè un'operazione che si basi sulla ἀναλογία.<sup>269</sup> la divisione attuata secondo la proporzione epimora.

Infine, il criterio offerto dalle due operazioni in cui collaborano metaforicamente il matematico, il musicista e l'armonista, si traduce nella produzione di un suono musicale, recepito psicologicamente come consonanza.

Il ragionamento platonico tende così a sviluppare componenti pitagoriche attraverso una concettualizzazione che il suo perno nel concetto di ὁμολογία, del mettere in relazione due suoni secondo il medesimo rapporto.

Erisimaco non si propone di effettuare tali distinzioni, unisce semplicemente i due livelli del problema.

---

<sup>269</sup> Sul concetto di ἀναλογία nel pensiero platonico, e le sue relazioni con il pensiero platonico, vedi, oltre allo studio di Szabò già citato, la bella trattazione del problema in Karl Bärthlein, *Der Analogiebegriff bei den griechischen Mathematikern und bei Platon*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996, pp. 115 - 132.

Ma tale modo di impostare la questione non può soddisfare lo stesso Platone: la sfumatura semantica suggerita dall'uso di ὁμολογία propone la compresenza dei due problemi, o meglio di due livelli interpretativi: Il primo si riferisce all'individuazione della convenzione a cui guardano il musicista o l'armonista che attraverso l'accordatura, permette che acuto e grave si fondano. Si tratta di affrontare un tema complesso, qual è quello della costruzione della scala.

L' ὁμολογία deve essere il punto di partenza, per definire le relazioni d'ordine, di tipo teorico, cui obbediscono le condizioni che permettono una consonanza fra due suoni. Solo successivamente l'asse del discorso potrà spostarsi sul piano delle relazioni intervallari, individuando una struttura relazionale privilegiata, in cui suoni acuti e gravi vengano connessi fra di loro e disposti secondo regole formali, che permettano di disporre in modo ordinato le altezze dall'acuto al grave.

Il tema dei modi e della scala è così la condizione preliminare per un discorso sulla funzione del *modello* a cui guardano le pratiche dell'armonia.

Solo all'interno di un sistema ordinato di relazioni scalari, si potranno selezionare quei punti dello spazio musicale in cui si dà la relazione di consonanza fra acuto e grave. Il discorso ci porta quindi nei pressi di una teoria della scala come criterio formale che organizza lo spazio musicale e relazioni fra i suoi membri, sull'ordine in cui essi vengono disposti. Ma la fondazione di tutta questa costruzione scientifica è preliminare, deve scavarne i fondamenti, portandoli alla luce con il processo dialettico.

Il discorso sulla scala comincia ad arricchirsi di componenti relative alle tematiche dell'ἔθος. Infatti, la scelta della scala si lega immediatamente al rapporto che intercorre fra strutture melodiche e capacità d'evocare emozioni nel discorso musicale, secondo quel modello di relazioni fra musica e poesia che adombrava già le relazioni metriche fra ritmo e armonia. Il tema delle relazioni intervallari prende qui una dignità filosofica, che riavvicina l'impostazione del problema platonico a quella del pitagorismo ed apre sul secondo problema: su cosa si fonda quell'accordo preliminare e come va articolandosi la relazione fra i criteri d'ordine che derivano dall'analisi delle proprietà di una scala?

Per Platone il problema filosofico legato al fondersi di acuto e grave alla scala sembra prendere forma, proprio dove il discorso di Erissimaco si limita ad enunciare delle procedure tecniche. Del resto, il tema è piuttosto problematico: se l'individuazione del limite di due grandezze continue mediante la mediazione degli opposti mette capo alla consonanza, la consonanza ha al suo interno alcune caratteristiche, che sollecitano riflessioni metodologiche più dense..

Anzitutto, se si sviluppa una κρᾶσις,<sup>270</sup> la trasformazione irreversibile pone immediatamente la questione di *quale sia il tipo di relazione* che lega i momenti di quell'intero.

Che tipo di oggetto è la consonanza o meglio quali relazioni qualitative emergono dalla consonanza? Potremmo limitarci ad *indicare* il problema, come fa il personaggio del *Simposio*, ma la discussione platonica non si arresta certo su questo livello: Platone infatti riprenderà il discorso sulla fusione fra grave e acuto, su come essi si articolino in un composto, nella trattazione della dialettica dei generi.

L'aspetto emerge con forza nel *Filebo*, ma non possiamo seguire questa direzione di ricerca, dove la riflessione sul termine φωνή assume valenze quasi pre- aristosseniche. Platone vede nella rotondità della consonanza il risultato di una operazione che ha portata ontologica, e che indica un livello che va problematizzato: la consonanza indica un genere di relazione, che permette si blocchi in una struttura relazionale la mobile natura dei suoni, e una operazione di quella portata va inquadrata in una appropriata cornice dialettica, che indichi con sicurezza un livello ontologico, che va illuminato sul piano del metodo, e rifondato nella declinazione dialettica delle relazioni che intercorrono fra forma ed oggetto.

---

<sup>270</sup> Il concetto torna, in altro senso, nello stoicismo: κρᾶσις δι' ὅλου indicherà un tipo di mescolanza fra due o più elementi, di tipo totale e irreversibile, quale la compenetrazione fra fluidi che occupino lo stesso spazio, e ciascuno tutto lo spazio a propria disposizione come per una goccia di vino nell'acqua. Il tema della κρᾶσις ha comunque un consistente riferimento all'attività conoscitiva dell'anima rispetto alle condizioni che ne determinano, in senso lato, l'equilibrio.

**§ 3. *Etica a Eudemo*: VII, 1, 1235 a 28.**

I temi dell'interpretazione platonica riemergono in ambiente aristotelico, con varianti assai significative.

Prendiamo una citazione aristotelica in cui si attribuisce ad Eraclito un elogio del conflitto fra contrari e della natura nascosta dell'armonia. Il passo è tratto dall'*Etica a Eudemo* (Eth. Eud., VII, 1, 1235 a 28):

οὐ γὰρ ἄν εἶναι ἁρμονίαν μὴ ὄντος ὀξέος καὶ  
βαρέος...ἐναντίων ὄντων

*Infatti non vi sarebbe armonia se non fossero l'acuto e il grave, (e neppure animali senza il maschio e la femmina,) che sono opposti*<sup>271</sup>.

L'armonia musicale permette l'integrazione fra acuto e grave, cioè fra due regione sonore che contrapposte, ma che si richiamano<sup>272</sup> come *momenti di un intero nel συμφωνεῖν*. Nella testimonianza, viene posta un'enfasi sull'aspetto *attrattivo* della tensione fra opposti, sottolineato dall'analogia con i generi sessuali<sup>273</sup>: il modello musicale viene affiancato a quello biologico, calcando la componente di complementarità interna alla relazione, anche quando essa non sia visibile. Infatti il contesto della testimonianza richiama l'idea di un'unità che si cela nascosta, sotto un'opposizione apparente. Aristotele infatti, introducendo il richiamo all'armonia, ricorda che Eraclito rimprovera ad O-

<sup>271</sup> Eraclito, *op. cit.*, p. 70.

<sup>272</sup> Su questo tema, si veda Marie Elisabeth Duchez, «La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de Hauteur du son dans la conscience musicale occidentale», *Acta Musicologica* LVI, 1984, fasc. I, pp. 54-73.

<sup>273</sup> Il richiamo al modello biologico, d'altra parte, rientrerebbe a buon diritto nell'interpretazione aristotelica di Eraclito come filosofo naturalista.

mero di non aver saputo cogliere l'armonia nascosta che si cela nel conflitto fra opposti, in questo caso uomini e Dei<sup>274</sup>.

Se la citazione che ha di mira soprattutto l'idea di armonia nascosta., può essere interessante ricordare che, nella filosofia aristotelica, alto e basso sono *esplicitamente* il correlato spaziale del contenuto sensibile acuto/grave, anche se non mancano riferimenti assai importanti a tale contrapposizione in molti dialoghi platonici, fra cui il *Timeo*.

---

<sup>274</sup> Cfr. *Iliade*, XVIII, 107: traduzione italiana di Rosa Calzecchi Onesti "Oh, perisca la lite fra i numi e gli uomini", Torino, Einaudi, 1950, pp. 644-645.

#### § 4. *De Mundo*: 396 b 15 s

La posizione dell'altezza nello spazio musicale non è neutrale: la dimensione relazionale fra suoni, per cui uno è più in alto dell'altro, conduce a forti contrapposizioni immaginative fortissime, legate al movimento con cui l'armonia connette due punti nello spazio musicale: alto e basso, che corrispondono ad acuto e grave. L'aspetto immaginativo trova un richiamo anche in un passo del *De Anima* (420 A), in cui la distinzione fra suono grave e acuto viene fatta ricadere su una metafora legata all'esperienza tattile, ed al modo in cui il movimento che caratterizza i due suoni viene colto dal senso.

Abbiamo già visto che nel *De Mundo* (396 b 15 s.) il lungo passo dedicato all'armonia degli opposti che tiene insieme il cosmo tematiche cosmologiche, mediche, musicali e grammaticali, vengono intramate assieme, con occorrenze terminologiche che rieccheggiano da vicino il discorso di Erissimaco. A fianco della citazione eraclitea, emerge una impostazione tipicamente pitagorica, quella dell'equilibrio dei contrari. Tuttavia, la *formulazione* cui ricorre l'autore del *De Mundo* presenta delle peculiarità, che arricchiscono il modello platonico-pitagorico. Infatti, il testo, come abbiamo già visto recita:

μουσική δὲ ὄξεις ἅμα καὶ βαρεῖς, μακροῦς τε καὶ  
βραχεῖς φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς, μίαν  
ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν

*La musica mescolando insieme suoni acuti e gravi, lunghi e brevi, in voci diverse produsse una sola armonia*<sup>275</sup>.

L'armonia fra elementi discordanti, nel caso dei suoni musicali, è armonia che tiene uniti come opposti dei suoni, originalmente dislocati in regioni opposte dello spazio musicale e che si fondono, dando luogo a un intero. L'uso di μίαν indica che si tratta di un'*unica* armonia che proviene da elementi in contrap-

---

<sup>275</sup> Eraclito, *op. cit.*, p. 134.

posizione. Torna quindi un carattere oppositivo, comune al pitagorismo quanto al pensiero eracliteo: qualcosa di discordante viene ridotto ad unità in grazia della misura

A che tipo di opposto obbedisce quella relazione? Qui si insiste soprattutto sulla tematica della mescolanza e dell'opposizione spaziale, legata alla sottolineatura della *posizione* delle voci. Tale specificazione è, per noi, molto significativa, perché rafforza l'opposizione fra voci che occupano punti nello spazio musicale, regioni sonore attraverso cui si esplicita il conflitto e la risoluzione della relazione fra opposti.

I termini vengono uniti all'interno della medesima categoria qualitativa. Più esattamente, l'esplosione delle dimensioni relazionali connesse all'alto e al basso, cui corrisponde l'acuto e il grave, si lega al loro variare in termini quantitativi dentro l'opposizione. Perché ciò accada, è necessario che vi sia un qualche elemento intermedio, che permetta di distinguere e differenziare elementi omogenei tra di loro.

È evidente che, anche qui, l'operatore che agisce nel caso dell'armonia musicale non possa essere altro che l'intervallo musicale.

Il tema è particolarmente significativo, se ricordiamo che la contrapposizione fra alto e basso è, all'interno del pensiero aristotelico, il paradigma della nozione di contrarietà nella quantità continua. L'opposizione fra alto e basso<sup>276</sup> è opposizione fra luoghi, nello spazio, una quantità continua che attraverso il riferimento alla coppia di opposti alto/basso individua posizioni opposte nello spazio. Da questo punto di vista gli elementi che si oppongono (διαφέρονται) sono ἐναντία<sup>277</sup>.

Si suggerisce così l'idea di una spazialità musicale continua, mediata attraverso categorie logiche e fenomenologiche. L'intervallo individuato dal risuonare degli estremi della consonanza preannuncia l'emergere del tema della funzione della forma: acuto e grave, nel loro congiungersi dal divergere di due aree spaziali diverse, costruiscono quell'elemento intermedio attraverso cui riorganizzare la trama dello spazio musicale: l'opposizio-

<sup>276</sup> Aristotele, *Le Categorie*, Libro I, 6a, 10 -20 Introduzione, traduzione e commento di Marcello Zanatta, Milano, BUR, 1989, pp. 326 - 328.

<sup>277</sup> Cfr. [Aristotele] *De mundo*, 5,396, b 7: la differenza è individuata, ma non esplicitata anche in Eraclito -Marcovich, *op. cit.*, p. 86 - 89.

ne logica permette che si individui il principio d'articolazione dello spazio musicale. Così, nel commento emerge una nuova coppia di opposti che rimanda a una organizzazione del tipo melodico: quella fra altezze dei suoni (φθόγγους) e voci (φωναίς).

La distinzione è molto importante: prima la nota viene considerata astrattamente (φθόγγος), come semplice estremo dell'intervallo, diremmo come altezza di tipo teorico, e poi come estremo sonoro che risuona (φωνή): in tal senso si passa dalla determinazione di una altezza in senso astratto alla concretezza di una posizione del punto sonoro risuonante nello spazio musicale. L'opposizione appare frequentemente negli scritti della teoria musicale greca, come ha mostrato Chailley<sup>278</sup>: si tratta, anche qui di una opposizione che guarda al processo di costituzione di un intero.

La nota come entità sonora risonante viene differenziata da quella intesa come entità astratta, e immediatamente connessa, come due lati opposti di una figura che vada costituendosi. La distinzione fra altezza teorica e risuonare della nota nello spazio musicale ha molte componenti che riecheggiano la distinzione fra potenza e atto, con cui si apre il VI libro della *Fisica* aristotelica e che torna, rispetto al tema dei suoni musicali, nel *De Anima* (419 b)<sup>279</sup>.

L'aspetto più interessante è la constatazione che l'armonia fra i due opposti che non ne cancella le differenze reciproche, che raggiungono, per opposizione, un'integrazione. Dove prima esistevano suoni gravi e acuti, l'armonia che si esprime attraverso la consonanza permette una serie di mediazioni che articolano il rapporto fra regioni sonore opposte in tanti discreti, determinati da consonanze che svolgono una vera e propria opera di mediazione fra opposti stretti fra loro dalla relazione di contrarietà logica.

Attraverso l'incontro tra acuto e grave, si apre l'attività di *mediazione* della consonanza, che funge da elemento *sintattico*, tema già adombrato nel *Timeo* e nel *Filebo*. Nella consonanza, i

---

<sup>278</sup> Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, «Les Belles Lettres», 1979, p. 218.

<sup>279</sup> Cfr. T. K. Johansen, *Aristotle on the sense-organs*, 1998 Cambridge University Press, pp.259 - 263.

punti musicali contrapposti nella relazione alto/basso, vengono tutti attraversati da una relazione che li pone in corrispondenza: ora, ogni regione nello spazio musicale può essere posta in relazione con un'altra.

Dove dominava l'irrelazione, ora ci si muove in una trama consonante, in cui l'armonia articola *tutto* lo spazio musicale. Ma lo spazio musicale è ancora un *continuum*, da cui emergono, per dislocazione spaziale, gli intervalli, i diastema che lo articolano in consonanze.

Un'ultima osservazione: lo stile concettuale con cui viene presentato il fenomeno della consonanza avvicina molto questo passo all'interpretazione aristossenica del tema della funzione discretizzante dell'intervallo rispetto alla continuità dello spazio musicale: l'armonia musicale è una architettura, tutta poggiata sulla capacità di far emergere consonanze ponendo dei limiti alla continuità dello spazio musicale, messo in forma dall'intervallo.

In conclusione, tali testimonianze non riescono a dimostrare che esista una teoria musicale in Eraclito. Le relazioni fra grave e acuto, nella forma che abbiamo visto, sono certamente una componente, in senso lato, platonica.

Tali formulazioni riportano la riflessione eraclitea nell'alveo di una impostazione che non sorregge il dinamismo e la vasta fenomenologia delle relazioni fra opposti che emerge dai suoi frammenti. L'aspetto di contrapposizione fra opposti, infatti passa esclusivamente attraverso il filtro della fusione e della omogeneità: anche se l'aspetto di irreversibilità legata alla mescolanza nel divenire emerge, ad esempio nel frammento sul ciceone, la tensione eraclitea dei contrari sembra giocare su una differente nozione di circolarità, che va continuamente sollecitata. È comunque interessante osservare che la filosofia eraclitea si sia prestata ad una esemplificazione musicale tanto delicata, che prende le mosse dalla sensibilità musicale e dall'atteggiamento ad essa connesso.

**Annotazione 4.**  
**Cenni sui presupposti teorici che operano**  
**nell'accordatura in Platone**

*Un problema del passo del Simposio su cui ci siamo così lungamente soffermati è la mancata definizione degli aspetti genetici nell'elaborazione del concetto di consonanza: sappiamo che grave e acuto vengono accordati dall'arte musicale costituendo un intero ma vorremmo sapere come esso prenda forma avviene e che tipo di intero venga costituito.*

*Quali implicazioni giacciono dietro l'accordarsi di due suoni.? E, soprattutto cosa vuol dire porli in accordo?. Se il riferimento pratico alle tecniche d'accordatura è certamente presente nelle intenzioni di Erissimaco, va ricordato che l'ὁμολογία indicherà qui una condizione preliminare cui bisogna guardare prima di iniziare le operazioni d'accordatura che permette alle corde di risuonare armoniosamente tra loro, attraverso un appropriato modello procedurale.*

*La parola ὁμολογία ha significato ampio, ma per comprendere il modo in cui viene pensata la costituzione di quell'intero dovremo soffermarci attorno a questo vocabolo, che non è esclusivo appannaggio della tecnica musicale.*

*Iniziamo dall'ambito dialettico. Se per Eraclito, si arrivava all'ὁμολογεῖν dopo aver ascoltato il λόγος, discorso che descrive in modo vero il mondo, nel dialogo platonico la verità va colta dialetticamente, attraverso la persuasione e soprattutto attraverso una argomentazione vera, che possa essere sempre uguale a se stessa, e che non tema di mostrare, con la massima chiarezza, il connettersi di tutte le sue articolazioni all'interlocutore. Ogni dialogo parte da un problema filosofico, che deve mettere il lettore sulla giusta via per la comprensione della verità: è indispensabile che questo passaggio persuasivo, si basi su pratiche dimostrative assolutamente trasparenti. Così, l'ὁμολογία, ovvero quella definizione generale da cui parte la discussione e su cui si deve convenire per avviare un dialogo, deve garantire, in primo luogo, la fondatezza dell'avvio. L'espres-*

sione non indica quindi un semplice consenso, ma qualcosa di più, un consolidato punto d'avvio della discussione.

Come ha mostrato Francesco Adorno,<sup>280</sup> nel suo significato più intimo, la parola esprime un accordo che, nel farsi del processo dialettico, si appoggi su premesse non contraddittorie, incontrovertibili, cui possano corrispondere conclusioni in grado di dar luogo ad un unico percorso argomentativo, assolutamente lineare e coerente.

L'accordo cui si perviene non è semplicemente dedotto dalle premesse, ma ne esplicita le componenti logiche in una procedura essenzialmente analitica. Le potenzialità argomentative della premessa prenderanno corpo nel percorso lineare delle argomentazioni dialettiche il cui valore veritativo è un frutto che matura cancellando le equivocità che impediscono lo sbocciare di un discorso, in grado di mostrare ordinatamente tutte le sue connessioni e di strappare il consenso all'avversario.

Quel consenso, via d'accesso alla comunicazione della verità, si appoggia alla compattezza formale che stringe la definizione che sostiene la premessa alle conclusioni.

Se l'accordo per ὁμολογία è la prima tappa di un processo volto a raggiungere conclusioni che esplicitino premesse poste in modo incontrovertibile, l'opposto di ὁμολογία, non può che essere contraddittorio, per cui, «se un'ὁμολογία si dimostra contraddittoria, in se stessa, cessa d'essere ὁμολογία e dunque, anche non 'vera' la premessa in oggetto e non 'verÈ' le relative conclusioni [...] l'assunzione delle premesse cui, in una riduzione delle contraddizioni, si giunge ragionando è tale, appunto, quando sulle premesse stesse non vi può più essere opposizione, contrarietà (enantios), alogicità (aloghia: Gorgia, 496b 1), ma ὁμολογία.<sup>281</sup>».

Si tratta dell'alogicità con cui Erissimaco bolla il concetto di armonia eracliteo: quel concetto non permette l'uso di definizioni che si fondino su premesse che sostengano il peso di ipotesi costruttive la cui verità venga confermata nello snodarsi analitico della discussione stessa. Il convenire su ciò che viene ac-

---

<sup>280</sup> F. Adorno, *op. cit.*, p.160.

<sup>281</sup> *Ivi*, pp. 160 - 161.

*cordato nelle premesse è un accordo necessario che va confermandosi nella discussione, mostrando le impalcature e le implicazioni logiche connesse in una dimostrazione.*

*Quando questo accordo di partenza non venga sufficientemente esplicitato ed illustrato nella discussione, quando i principi da cui si devono prendere le mosse non siano sufficientemente messi alla prova dalla dialettica, la scienza si trasforma in convenzione, perché non è più possibile dar ragione delle potenzialità analitiche che sono racchiuse nella definizione da cui quella discussione prende consistenza. La necessità di una analitica che divenga una descrittiva del costituirsi delle relazioni giocata dal corretto sviluppo di un' ὁμολογία, influisce sulle posizioni che Platone assume nei confronti del mondo della scienza. La capacità di connettere l'accordo di partenza a conclusioni stringenti, che ne rafforzino l'impianto e le potenzialità dimostrative, è all'origine dell'atteggiamento polemico con cui Platone guarda allo sviluppo delle componenti assiomatiche nelle ricerche geometriche a lui contemporanee. Ad un primo interesse per una geometria che procede attraverso problemi che vengono ridotti a proposizioni già dimostrate, corrisponde una marcata sospettosità su sul metodo deduttivo - assiomatico che si appoggia semplicemente a ipotesi, da cui trarre deduttivamente delle conclusioni o delle dimostrazioni, senza aver deciso nulla sulla verità dei postulati.*

*Nella Repubblica la geometria viene considerata non tanto una scienza (ἐπιστήμη), ma, appunto, convenzione, ὁμολογία. Essa infatti si appoggia ad assiomi considerati dai geometri evidenti di per sé, quali quello di numero pari e dispari, di figura, delle tre specie degli angoli, non sottoposti ad una discussione che ne chiarisca la natura (Resp, 510, c). Così, la geometria, e le arti sorelle musica, matematica, stereometria, astronomia (Resp, 533) non riescono a dar ragione delle ipotesi su cui si appoggia il loro apparato deduttivo, le assumono come già dimostrate, e le isolano da quella discussione sui principi delle scienze dell'essere che, da sola, può portare in luce la natura dei loro fondamenti. In tal modo l'intero edificio di dette scienze risulta un meccanismo, in cui si intrecciano in modo improprio ipotesi, parti intermedie e conclusione dell'indagine.*

*Per sciogliere il nodo che rende equivoco il percorso dimostrativo, tali scienze andranno rifondate sulla dialettica e sull'idea di bene. Il vero problema che si deve porre il filosofo è quindi poter trovare gli strumenti dialettici con cui esibire le relazioni permettano di passare dall' ὁμολογία ai principi delle scienze stesse.*

*Diverso, come si è detto, l'atteggiamento verso uno sviluppo analitico delle procedure dimostrative, che non procede dall'alto verso il basso, attraverso deduzioni, ma mediante confronti di tipo analitico, in cui si intravede una esplicita tendenza costruttivista.*

*Socrate, nel Menone (87 b.), riduce il problema aritmetico del calcolo dell'area di un quadrato doppio di un altro, alla sua interpretazione geometrica attraverso la costruzione della diagonale, cioè ricorrendo alla costruzione della figura, evitando l'uso dei numeri irrazionali. In tal modo, il problema viene per così dire spostato e riappoggiato su fondamenta che possono essere esibite, passo dopo passo.*

*Analogamente, quando deve spiegare se e come la virtù sia insegnabile, lo fa appoggiandosi ad una definizione che risponda ad un nuovo problema, che possa cioè descrivere quali siano i requisiti della virtù stessa. A tale scopo viene introdotto una questione più semplice, ossia se la virtù sia simile alla scienza.*

*Come ha mostrato Cambiano<sup>282</sup>, non si tratta di una semplice deduzione: Socrate non dimostra che, essendo la virtù simile alla scienza, essa sia insegnabile, ma riduce l'assunto che la virtù sia insegnabile al problema del poter dimostrare se essa sia assimilabile alla scienza. Si evita così che la verità di una proposizione venga verificata attraverso la semplice deduzione delle conseguenze, e la si riporta ad un'altra, che ha il valore di una ipotesi, che ne diventa condizione di dimostrabilità, proponendo un passaggio dal basso che permetta al processo dialettico di risalire.*

*Problemi simili si esemplificano bene, secondo Cambiano, nelle sezioni conclusive del Cratilo, dove si sviluppa una discus-*

---

<sup>282</sup> Giuseppe Cambiano, *op. cit.*, pp. 168 - 169.

sione che mira a una confutazione dell'eraclitismo sul piano epistemologico, attraverso il riconoscimento delle difficoltà concettuali legate alla costruzione di un nucleo strutturalmente stabilizzato fra verità, nome e cosa. In questa prospettiva viene riportata l'indagine sulle possibilità referenziali del nome rispetto alla cosa, e se quella relazione si dia per convenzione o per natura. Al centro del dibattito sta quindi il problema delle relazioni fra linguaggio e modo di intendere le cose, e dello statuto dell'esattezza del nome, esattezze che si deve appoggiare sulla conoscenza delle cose che offre la dialettica.

L'analisi delle possibilità ostensive del nome impone al dialogo un delicato equilibrio, che se riconosce nel nome solo un'immagine della cosa, che va conosciuta direttamente, conferma anche la centralità del linguaggio nel processo conoscitivo.

Di fronte all'ipotesi di Socrate, che insinua maliziosamente la possibilità d'errore da parte di colui che ha dato per la prima volta i nomi alle cose, un sempre più infastidito Cratilo, sostenitore dell'ὀρθότης, dei nomi per natura, oppone la concordanza che lega tutti i nomi fra loro. Essi sono tutti in accordo fra loro. Nella replica socratica, si affianca (436 b) l'esser coerenti (ὁμολογεῖν) che lega le conseguenze tratte dalle ipotesi costruite attraverso figure geometriche che errori impercettibili rendono inesatte con il concordare (συμφωνεῖν) dei nomi con se stessi, sostenendo che, dal punto di vista epistemologico tali concordanze non dimostrano ancora nulla e che è necessaria una indagine sul principio di ogni cosa, in questo caso il principio della scienza.

È probabile che il discorso sulle figure geometriche, in realtà, abbia di mira il tema della equivocità delle dimostrazioni, e del valore convenzionale che assume, in questo contesto, l'esibizione della loro coerenza.

La discussione distingue in modo netto l'ὁμολογία, come pre-requisito da verificare ed esplicitare nella discussione, dal raggiungimento dell'episteme. L'accento cade così sul valore provvisorio dell'ὁμολογεῖν, rispetto alla ricerca del principio conoscitivo.

*A confermare il valore di apertura, e sospensione del problema, in questa fase del dialogo, c'è l'uso calibrato<sup>283</sup> delle occorrenze del verbo συμφωνεῖν, che non indica una implicazione logica, né una semplice concordanza di fatto: la piena resa semantica del termine potrà essere resa univocamente solo dopo un esame del problema dei nomi alla luce di un'indagine (σκέψις) volta alla conoscenza del principio conoscitivo di ogni cosa, e quindi dello statuto epistemologico del nome, e delle relazioni che lo stringono alle cose.*

*Indicare semplicemente il concordare dei nomi, è un συμφωνεῖν che lascia perplesso Socrate: egli deve riavviare la discussione, attaccando i fondamenti della radicalizzazione dell'eraclitismo di Cratilo.*

*L'esito della discussione, che rimane comunque aperta, sarà quello di offrire un fondamento alla relazione nome cosa a partire dalla conoscenza delle cose stesse, fissando cioè un nucleo stabile e consistente al tema della possibile esattezza del nome che sul piano epistemologico possa dar fondamento ad una scienza che coglie oggetti e relazioni attraverso la loro invarianza nel divenire stesso.*

*La risonanza di tali problemi si manifesta nel peso che l'espressione ὁμολογεσάντων assume nel discorso di Erissimaco, come operazione preliminare all'analisi degli intervalli musicali: prima di tutto, va creato un sistema di riferimento attraverso cui dar ragione della misura degli intervalli: si tratta, probabilmente, delle operazioni di accordatura. Quel procedimento, che fa capo al modo con cui la filosofia pitagorica costruiva la scala mediante il circolo delle quinte, ossia grazie alla consonanza più importante nello spazio musicale greco, comporta decisioni in merito alla categoria dell'espressione e della purezza del suono musicale.*

*Si evidenzia così la natura filosofica dell'operazione che permette d'individuare un fondamento razionale, ed esatto, all'esperienza dell'ascolto. Non a caso, il problema della giusta*

---

<sup>283</sup> Ivi, p. 169.

*scala musicale in Platone si affianca a quello della presunta insufficienza assiomatica nella fondazione della geometria.*

*In qualche modo quindi il tema della musica intreccia in modo significativo quello dell'evidenza matematica: si tratta di portare alla luce quelle componenti che l'assiomatizzazione tende a nascondere: sul piano musicale, il problema è analogo: la sensibilità che viene messa in gioco nelle pratiche dell'accordatura deve ritrovare un fondamento rigoroso in una teoria, che possa sviluppare il discorso metafisico del pitagorismo.*

*Tali temi vanno ovviamente oltre i limiti del nostro testo, ma è interessante notare come Platone ed Eraclito si rincontrino all'interno di una discussione sul tema della centralità del momento dell'evidenza. Si tratta di uno sviluppo critico sulle connessioni che stringono evidenza a fondamento. Il problema della natura della consonanza si rivela gravido di componenti teoriche, che troveranno espressione compiuta nei dialoghi successivi.*

*Dal fitto intrecciarsi di tali problemi, possiamo dedurre qualcosa relativo al livello della rifondazione della tematica musicale, a partire dalla richiesta platonica che la procedura per l'analisi dei rapporti ritmico - intervallari passi attraverso una ὁμολογία, e che la possa superare: che la teoria della musica e quella matematica ritrovino cioè un fondamento rigoroso, nella dialettica delle idee, in un radicale ripensamento della funzione del numero, rispetto al concetto di evidenza. La tematica della consonanza, e l'individuazione della natura delle relazioni fra i suoni che la compongono, diventa così una via d'accesso al problema metafisico delle relazioni fra genere ed idea.*

### Riferimenti bibliografici

Impossibile proporre una bibliografia eraclitea esauriente. Abbiamo deciso di elencare solo i testi che ci hanno accompagnato durante la nostra ricerca, sollecitando una discussione sulle componenti epistemologiche o immaginative nella filosofia dell'Efesio o su aspetti specifici del rapporto che lega la musica alla filosofia nel mondo greco. Un particolare ringraziamento alla Dottoressa Laura Frigerio, che mi ha aiutato a rintracciare molti testi, altrimenti introvabili.

- 1) AA.VV., *Greek Musical Writings*, a cura di A. Barker, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge, 1984 - 1898.
- 2) AA.VV., *La manualistica musicale greca*, a cura di L. Zanoncelli, Milano, Guerini e Associati, 1990.
- 3) AA. VV. *Atti del Symposium Heracliteum; Chieti, 1981* a cura di Livio Rossetti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983
- 4) F. Adorno, «Appunti su o(mologeî=n e o(mologi/a nel vocabolario di Platone», *Dialoghi di Archeologia*, II, 1968.
- 5) D. E. Anderson, *The Masks of Dionysos. A Commentary on Plato's Symposium*, Albany, State University of New York Press, 1993.
- 6) Aristosseno, *Aristoxeni Elementi Harmonici*, Libro I, II, III a cura di R. Da Rios, Roma, 1954.
- 7) Aristote, *Problèmes*, trad. P. Louis, Paris, «Les Belles Lettres», 1993.
- 8) Aristotele, *Fisica*, a cura di L. Ruggiu, Milano, Rusconi, 1995.
- 9) Aristotele, *La metafisica*; a cura di C. A. Viano, Torino, UTET, 1996.
- 10) Aristotele, *Le Categorie*, Introduzione, traduzione e commento di Marcello Zanatta, Milano, BUR, 1989.
- 11) Aristotele. *Metafisica*; introduzione, traduzione, note ed apparati di G. Reale, appendice bibliografica di R. Radice. - Milano, Bompiani, 2000.
- 12) *Aristoteles Politik*, a cura di A. Dreizehnter, Munich, 1970.
- 13) [Aristotele], *Trattato sul Cosmo per Alessandro*, trad. intr. e comm. a cura di G. Reale, Napoli, 1974.

- 14) K. Bärthlein, *Der Analogiebegriff bei den griechischen Mathematikern und bei Platon*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996.
- 15) M. Battezzato, *Gestualità e oracolarità in Eraclito*, Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale dell'Università di Genova, 1979.
- 16) E. S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on plot and emotions*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
- 17) A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Klincksieck, Paris, 1986.
- 18) É. Benveniste, *Problèmes de linguistique generale* Gallimard, Parigi, 1966, (*Problemi di linguistica generale*, (trad. italiana di M. Vittoria Giuliani, Il Saggiatore, Milano, 1971)
- 19) É. Benveniste, «La notion du «rythme» dans son expression linguistique», *Journal de Psychologie*, 1951, oggi in Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique generale* Gallimard, Parigi, 1966, (*Problemi di linguistica generale*, (trad. italiana di M. Vittoria Giuliani, Il Saggiatore, Milano, 1971.)
- 20) G. Bonelli. *Socrate sileno: dinamica erotica e figurazione scenica nel Convito di Platone*, Torino, CELID, 1991.
- 21) Anicius Manlius Severinus Boetius, *De Institutione Musica*, caput VIII, Patrologia cursus completus, series latina, ed. J.P. Migne, Paris, Garnier, 1844/1904.
- 22) J. Bollack - H. Wismann : *Héraclite ou la séparation*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- 23) P. Bonaventura Meyer, *ARMONIA, Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Diss., Freiburg (Schweiz) - Zürich, 1932.
- 24) P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Institut Suisse de Rome, Roma, 1979.
- 25) W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagorism*, Cambridge, Mass., 1972.
- 26) J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, London, 1908.
- 27) M. Burneyatt, «Conflicting Appareances», *Proceedings of the British Academy*, LXV, 1979.
- 28) P. Chaintrane, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, Paris, 1968 - 1980.

- 29) F. Calabi, «Eraclito: il cammino della saggezza», *Sandalion*, Università degli Studi di Sassari 8 - 9, Sassari, 1985 - 86.
- 30) F. Calabi, *Linguaggio e legge di Dio*, Corso Editore, Ferrara, 1998.
- 31) Giuseppe Cambiano, *Platone e le tecniche*, Laterza, Bari, 1991.
- 32) M. Cantilena, «Il primo suono della lira», in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*. Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma, 1993.
- 33) E. Cassirer, «Logos, Dike, Kosmos in der Entwicklung der Griechischen Philosophie», *Göteborgs Högskolas Årsskrift*, 6, 1941 (traduzione italiana di G. A. De Toni, Logos, Dike, Kosmos nello sviluppo della filosofia greca in E. Cassirer, *Da Talete a Platone*, a cura di G. A. De Toni, Laterza, Bari, 1992).
- 34) L. Casson, *Ship and Seamanship in the Ancient World*, Princeton, Princeton University Press, 1971. (trad. di Antonio Aloni *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, - Milano, Mursia, 1978).
- 35) L. Casson, *The ancient mariners : seafarers and sea fighters of the Mediterranean in ancient times*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1991.
- 36) M. Caveing, *La figure et le nombre. Recherches sur les premières mathématiques des Grecs*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq (Nord), 1997.
- 37) J. Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Le Duc, Paris, 1985.
- 38) J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, «Les Belles Lettres», 1979.
- 39) H. Cherniss, *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*, New York, 1935.
- 40) G. Colli, *La sapienza greca, III, Eraclito*, Milano, Adelphi, 1993.
- 41) K. Deichgräber, *Rythmische Elemente im Logos des Heraclit, Abhandlungen der Geistes u. sozialwissenschaftlichen*

- Klasse der Akad. Der Wissenschaften u. der Literatur in Mainz*, 1962.
- 42) F. De Martino, L. Rossetti, P. Rosati, *Eraclito : bibliografia 1970-1984 e complementi 1621-1969*, Napoli : Edizioni scientifiche italiane, 1986.
- 43) C. Diano, «Il concetto della Storia nella filosofia dei Greci», *Grande Antologia Filosofica*, II, Milano, 1955.
- 44) H. Diels - W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch*, hrsg. von W. Kranz, Weidmann, Berlin 1937 - 1938.
- 45) R. Dilcher, *Studies in Heraclitus*, Georg Olms Verlag, Zürich - New York, 1995.
- 46) M.- E. Duchez, «La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de Hauteur du son dans la conscience musicale occidentale», *Acta Musicologica LVI*, 1984, fasc. I.
- 47) Diogene Laerce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*; traduction française sous la direction de Marie-Odile Goulet-Caze, introductions, traductions et notes de J.-F. Balaude, avec la collaboration de M. Patillon, [Paris], Le Livre de Poche, 1999.
- 48) Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di Marcello Gigante, Roma -Bari , Laterza, 1983.
- 49) M. Doria, *Avviamento allo studio del Miceneo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965.
- 50) J. Emlyn Jones, «Heraclitus and the Identity of the Opposites», *Phronesis* 21, 1976.
- 51) Eraclito, *Raccolta dei frammenti e traduzione italiana* di R. Walzer, Testi della scuola normale superiore di Pisa ; 4, Firenze, G.C. Sansoni, 1939.
- 52) Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, testo critico e traduzione di C. Diano, commento di C. Diano e G. Serra, [Roma], Fondazione Lorenzo Valla; Milano, A. Mondadori, 1980.
- 53) Eraclito. *Frammenti*, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Marcovich, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- 54) Eschilo, *Agamennone, Coefore, Eumenidi*, a cura di D. Del Corno, traduzione di R. Cantarella, Milano, 1981.

- 55) F. Franco Repellini, *Cosmologie greche*, Loescher, Torino, 1980.
- 56) H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, 1969.
- 57) H. Fränkel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens: literarische und philosophischgeschichtliche Studien*, hrsg. von F. Tietze, C. H. Beck, München, 1968.
- 58) H. Fränkel, «A thought pattern in Heraclitus», *American Journal of Philology*, 1938.
- 59) F. Frontisi - Ducroux, «Athéna et l'invention de la flûte», *Musica e Storia*, vol. II, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, 1994.
- 60) F. Frontisi - Ducroux, *Du Masque au Visage*, Flammarion, Paris, 1995.
- 61) J. Furley-R.E. Allen, *Studies in Presocratic Philosophy*, London, 1970.
- 62) Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Kassel - München, Bärenreiter, 1974.
- 63) G. Giannantoni, *I presocratici*, Testimonianze e frammenti, Bari, 1969.
- 64) O. Gigon *Der Ursprung der Griechischen Philosophie von Esiod bis Parmenides*, Basel, B. Schwabe e Co., 1945.
- 65) O. Gigon, *Untersuchungen zu Heraklit*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1935.
- 66) H.B. Gottschalck, «Soul as Harmonia», *Phronesis*, XVI (1971).
- 67) P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études Augustiniennes, Paris, 1987, (traduzione italiana di A. M. Marietti *Esercizi Spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 1988).
- 68) G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, tr. it. di E. Codignola e G. Sanna, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- 69) G. W. F. Hegel, *Scienza della Logica*, Roma - Bari, Laterza, 1996.
- 70) M. Heidegger, *Seminare*, Frankfurt a. Main, Klostermann, 1986.

- 71) M. Heidegger, *Heraklit*, Frankfurt a. Main, Klostermann, 1979.
- 72) L.J. Heirman, «Kassandra's Glossolalia», *Mnemosyne*, 28, 1975.
- 73) K. Held, *Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft: eine phänomenologische Besinnung*, Der Gruyter, Berlin - New York, 1980.
- 74) Héraclite, *Fragments*, texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche, P. U. F., Paris, 1986.
- 75) Heraclitea, *edition critique complete des temoignages sur la vie et l'oeuvre d'Heraclite d'Ephese et des vestiges de son livre*, Moscou, Paris 1999, Myrmekya [poi] Sankt Augustin, Academia Verlag.
- 76) Heraclitus, *Fragmenten*, J. Mansfeld, Amsterdam, 1987.
- 77) Heraclitus, *Fragments. A text and translation with a commentary* by T. M. Robinson, Toronto, 1987.
- 78) Herakleitos von Ephesos, *Griechisch und Deutsch* von Hermann Diels, 2. Aufl., Berlin, Weidmann, 1909.
- 79) L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, 1968, Maspero, Paris. [poi] Flammarion, 1982, Paris.
- 80) C. A. Huffman: *Philolaus of Croton Pythagorean and Pre-socratic*, Cambridge University Press 1993.
- 81) *Inni Omerici*, a cura di F. Càssola, Fondazione Lorenzo Valla, [Roma], Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1975.
- 82) Ippocrate, *Antica Medicina - Giuramento del medico*, Introduzione, traduzione e note di Mario Vegetti, Milano, Rusconi, 1998.
- 83) W. Jaeger, *Paideia*, (trad. italiana di Luigi Emery), Firenze, La Nuova Italia, 1953.
- 84) T: K. Johansen, *Aristotle on the sense-organs*, 1998 Cambridge University Press.
- 85) C. H. Kahn, *The Art and thought of Heraclitus. An edition of the fragments with translation and commentary*, Cambridge University Press, 1979.
- 86) G. Kanisza, *Grammatica del vedere*, 1980 Il Mulino, Bologna.
- 87) M. Kaplan, «Apeiros and circularity», *Greek Roman and Byzantine studies*, Vol. XVI, 1975.

- 88) G. S. Kirk, *Heraclitus. The Cosmic Fragments*, Cambridge University Press 1954.
- 89) I. Labriola, «Il fuoco, lo scambio e l'unità degli opposti» in *Atti del Symposium Heracliteum; Chieti, 1981* a cura di Livio Rossetti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp.243 - 244.
- 90) Leonardo da Vinci, *Il diluvio*, Introduzione di F. Salerno, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1992.
- 91) T. H. Leshner, «Heraclitus' epistemological vocabulary», *Hermes*, 111, 1983.
- 92) E. A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Columbia University Press, 1964.
- 93) B. MacLachlan, «The Harmony of the spheres: dulcis sonus» in AA. VV *Harmonia Mundi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1991.
- 94) M. M. Mackenzie, «Heraclitus and the art of Paradox» , *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Vol. VI, 1988.
- 95) J. Mansfeld, «Parménide et Héraclite avaient-ils une théorie de la perception?» *Phronesis*, XLIV\4, Leiden, 1999.
- 96) P. Mantovanelli, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.
- 97) T. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999.
- 98) C. Mazzantini, *Eraclito*, Edizioni Chiantore, Torino, 1944.
- 99) J. McIntosh Snyder, «The *Harmonia* of Bow and Lyre in Heraclitus Fr 51 (DK)» in *Phronesis*, XXIX, 1984.
- 100) H. Meschonnic *Critique du rythme. Anthropologie historique de langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- 101) H. Meschonnic, «Se la teoria del ritmo cambia, allora tutta la teoria del linguaggio cambia», traduzione di Fabio Scotto Studi di Estetica, 21 Bologna, Clueb, 2000, pp. 11 - 30.
- 102) F. Montrasio, «Le etimologie del nome Apollo nel *Cratilo*», *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 43, 1988.
- 103) P. D. Mourelatos, *The Pre-Socratics*, New York, Doubleday, 1974.

- 104) N. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, P. U. F., Paris, 1959 (traduzione italiana di Francesca Filippi, *La musica nell'opera di Platone*, introduzione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 2002)
- 105) M. Muci, «Il delirio di Cassandra», *Sonus*, 17, 1997.
- 106) C. Mugler, *Platon et la recherche mathématique de son époque*, Strasbourg, 1948.
- 107) Nichomachus *The Manual of Harmonics of Nichomachus the Pythagorean*, translation and commentary by Flora R. Levin, Phanes Press, 1994.
- 108) P. Natorp, *Platos Ideenlehre: eine Einführung in den Idealismus*, Hamburg,: Meiner, 1994 (traduzione italiana di V. Cicero, *Dottrina platonica delle idee : una introduzione all'idealismo* introduzione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1999).
- 109) M. C. Nussbaum, «PUXH in Heraclitus »I - II, *Phronesis*, 17 /18, 1972.
- 110) Omero, *Iliade*, XVIII, 107:traduzione italiana di R. C. Onesti, Torino, Einaudi, 1950.
- 111) Omero, *Odissea*, Volume II (Libri V - VIII) a cura di J. B. Hainsworth, tr. it. di G. A. Privitera, Fondazione Lorenzo Valla Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1982.
- 112) Omero, *Odissea*, Volume VI (Libri XXI - XIV) a cura di M. F.- Galliano e A. Heubeck , tr. it. di G. A. Privitera, Fondazione Lorenzo Valla, [Roma], Arnoldo Mondadori, Milano, 1986, pp. XVI - XVII.
- 113) Omero, *Odissea*, tr. it. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1963.
- 114) F. E. Peters, *Greek Philosophical Terms. A Historical Lexicon*, 1967, New York - London, University Press.
- 115) Parmenide, *Sulla Natura. Frammenti e testimonianze* a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1998.
- 116) G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991.
- 117) *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*. A cura di Maria Timpanaro Cardini, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1962
- 118) Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di Bruno Gentili, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995.

- 119) Platone, *Cratilo*, introduzione e traduzione di F. Aronadio, Laterza, Bari, 1996.
- 120) Platone, *Il Simposio*, traduzione di Carlo Diano, introduzione e commento di Davide Susanetti, 1992, Marsilio, Padova.
- 121) Platone. 1: Dialoghi filosofici 1: *Apologia di Socrate ; Critone; Eutifrone; Ione; Carmide; Lachete; Liside; Ippia maggiore; Ippia minore, Protagora; Gorgia Menone; Fedone; Eutidemo*; a cura di G. Cambiano Torino, UTET, 1970.
- 122) Platone, Dialoghi filosofici 2: *Cratilo; Simposio; Fedro; Teeteto; Parmenide; Sofista; Filebo*, a cura di G. Cambiano - Torino, 1981.
- 123) Platone, *Repubblica; Timeo; Crizia; Politico*; a cura di F. Adorno. - 2. ed. - Torino, UTET, 1970.
- 124) Platone, *Simposio*, (introduzione di U. Galimberti, traduzione e cura di F. Zanatta), Feltrinelli, Milano, 1995.
- 125) Platone, *Simposio*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Reale, Rusconi, 1993.
- 126) Plutarco, *La Musica*, a cura di Giovanni Comotti, traduzione di Raffaella Ballerio, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.
- 127) R. A. Prier, *Archaic Logic. Symbol and Structure in Heraclitus, Parmenides, and Empedocles*, Mouton & Co. B.V. Publishers, The Hague, 1976.
- 128) Proclo, *Lezioni sul Cratilo di Platone*, introduzione, traduzione e commento di Francesco Romano, Università di Catania, 1989.
- 129) C. Ramnoux, *Héraclite, ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, «Les Belles Lettres», 1968.
- 130) G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone. Rilettura della metafisica dei grandi dialoghi alla luce delle "dottrine non scritte"*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.
- 131) K. Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechische Philosophie*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1985
- 132) G. Romeyer - Dherbey, «Le discours et le contraire. Notes sur le débat entre Aristote et Héraclite au livre Γ de la *Metaphisique*», *Les Études Philosophiques*, 1970.

- 133) C. Sachs, *The Rise of Music in Ancient World . East and West*, W .W. Norton and Company, New York, 1943 (traduzione italiana di Anna Mondolfi: Curt Sachs, *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*, Rusconi, Milano, 1992).
- 134) P. Sauvanet, *Le rythme grecque d'Héraclite à Aristote*, P.U.F., 1999.
- 135) P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- 136) K. M. W. Shipton, «Heraclitus fr.10: a musical interpretation», *Phronesis* 1985, Vol. XXX/2 pp. 111 - 130.
- 137) B. Snell, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978.
- 138) B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966.
- 139) B. Snell, *Il linguaggio di Eraclito*, a cura di Barbara Maj, Gabriele Corbo & C., Ferrara, 1989.
- 140) M. Stemich Huber, *Heraklit. Der Werdegang des Weisen*, Bochumer Studien zur Philosophie, B.R. Grüner Publishing Co, Amsterdam/Philadelphia, 1996.
- 141) Michael C. Stokes, *One and many in presocratic philosophy*, Cambridge, Mass 1971.
- 142) Á. Szabò, *The beginnings of greek mathematics*, Dordrecht , D. Reidel Publishing Company, 1978.
- 143) L. Tarán, «Heraclitus: the river -fragments and their implications», *Elenchos*, 1999, fasc.1 Bibliopolis, Napoli, 1999.
- 144) Teofrasto, *La Metafisica*, a cura di Silvia Romani, 1994, La Vita Felice, Milano.
- 145) F. Trabattoni, «La dottrina dell'anima - armonia nel Fedone», *Elenchos*, 9, 1988.
- 146) F. Trabattoni, *Scrivere nell'anima: Verità, dialettica e persuasione in Platone*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1994
- 147) M. Untersteiner, *Parmenide. Testimonianze e Frammenti*, Firenze, 1958.
- 148) M. Untersteiner, *Problemi di filologia filosofica*, a cura di L. Sichirolo e M. Venturi Ferriolo, Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica, Milano, 1980.

- 149) M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria ad Eschilo* (rist. riv. e corr. della seconda edizione a cura di F. Decleva Caizzi), Milano, 1984.
- 150) M. Vegetti, *La medicina in Platone*, Il Cardo Editore 1995, Venezia.
- 151) J. - P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Éditions Julliard, 1990 (traduzione italiana di A. Zangara, *Figure, idoli, maschere*, Il Saggiatore, Milano, 2001).
- 152) J. - P. Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette Paris, 1985 (*La morte negli occhi*, traduzione italiana di Caterina Saletti, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1987).
- 153) J. - P. Vernant, *L'Univers, les Dieux, Les Hommes. Récits grecs des origines*, Éditions du Seuil, Paris, 1999 (traduzione italiana di Irene Babboni *L'Universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito*, 2000, Giulio Einaudi editore, Torino).
- 154) S. Welzk, *Die Einheit der Erfahrung. Eine Interpretation der parmenideischen Fragmente*, München, 1976.
- 155) M. L. West, *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford, Oxford University Press, 1971 (*La filosofia greca arcaica e l' Oriente*, tr. it. di G. Giorgini, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1993).
- 156) P. Wheelwright, *Heraclitus*, Princeton University Press, Princeton, 1959.
- 157) J. Wilcox, *The origins of epistemology in early greek thought. A study of Psyche and Logos in Heraclitus*, Edwin Mellen Press, Lewinston, N.Y., 1994.
- 158) E. Zeller. R. Mondolfo: *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Parte I vol. IV. *Eraclito*, a cura di R. Mondolfo, Firenze, 1961.