

Leandro Pisano

Das ἀκούειν ist die eigentliche αἴσθησις: immaginari e mondi sonori nell'antichità classica¹

Abstract

Questo articolo propone una riflessione critica su una serie di spunti teorici emersi negli ultimi anni in alcuni testi che analizzano pratiche di ascolto, immaginari e ambienti sonori nell'antichità classica. A partire dai contributi offerti da Maurizio Bettini, Sean Gurd, Shane Butler e Sarah Nooter, il testo presentato in questa sede si propone di analizzare la dimensione culturale e sensoriale legata all'ascolto nel mondo antico, servendosi della prospettiva metodologica sviluppata recentemente dai sound studies, che riconosce il suono come dispositivo critico che può indagare ambienti, geografie e spazi attraverso la pratica e la riflessione del "sonic thinking". Tale prospettiva mette in discussione la nozione di suono come "oggetto" esterno considerato solo per il suo significato culturale, introducendo la possibilità di pensare con e attraverso il suono stesso. Dalle *voces animalium* all'immersività acustica in Saffo, dal dionisismo sonoro alle vocalizzazioni non verbali eschilee, dal soundscape oracolare ai corpi sonori lucreziani, il mondo antico rivela la sua dimensione sonora attraverso la prospettiva di una storicizzazione sensoriale in chiave (post-)fenomenologica, in cui processi materiali e culturali si articolano nella tensione tra disordine e controllo, dissonanze e consonanze.

This article offers a critical reflection on a series of theoretical ideas that have emerged in recent years in some texts that analyze listening practices, imaginary and sound environments in classical antiquity. Stemming from the contributions offered by Maurizio Bettini, Sean Gurd, Shane Butler and Sarah Nooter, this essay aims to analyze the cultural and sensorial dimension linked to listening in the ancient world, using the methodological perspective recently developed by sound studies, which recognizes sound as a critical device that can investigate environments, geographies and spaces through the practice and reflection of "sonic thinking". This perspective calls into question the notion of sound as an external "object" considered only for its cultural significance, introducing the possibility of thinking with and through the sound itself. From *voces animalium* to acoustic immersion in Sappho, from sonic dionysism to non-verbal aeschilean vocalizations, from the oracular soundscape to Lucretian sound bodies, the ancient world reveals its sound dimension through the perspective of a sensorial historicization in a (post-)phenomenological framework, in which material and cultural processes are articulated in the tension between disorder and control, dissonances and consonances.

¹In occasione di un ciclo di lezioni tenute nel 1924 all'Università di Marburgo, Martin Heidegger scriveva: «'Sentire', ἀκούειν, che corrisponde al parlare, è la forma essenziale di percezione, αἴσθησις. Quando sento sono in comunicazione con altri esseri umani, in quanto essere umano significa parlare»: cfr. HEIDEGGER M., *Gesamtausgabe, volume 18: Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, Klostermann 2002 (trad. ing. Indianapolis 2009).

1. 'Sonic thinking': un paradigma possibile

Le 'svolte'² che hanno recentemente investito lo studio e i metodi delle scienze umane, sia in senso epistemologico³ che ontologico⁴, alla ricerca di paradigmi che introducessero al loro interno elementi di problematicità e di disturbo, sia in senso de-/post-coloniale che neo-materialista, hanno toccato anche gli studi classici.

Gli ultimi anni sono stati forieri di contributi che testimoniano il tentativo di rivitalizzare gli studi del mondo antico utilizzando chiavi di lettura talvolta inusitate: dai tentativi di rileggere l'antichità greco-romana secondo una prospettiva non classicista che racconta la marginalità, il silenzio e le esperienze di vita fuori dalla topicalizzazione delle fonti scritte⁵, fino allo studio delle tracce della presenza non umana e postumana nella letteratura classica, in riferimento al dominio degli animali, dei mostri, degli oggetti e perfino dei cyborg e dei dispositivi robotici⁶. Elaborare prospettive di esplorazione e analisi inconsuete, dalle quali nascono nuovi modi di comprendere, possibilità di porre nuove domande, isolare nuove tematiche, costruire nuove connessioni e proporre nuovi metodi di indagine⁷ sembra configurare un paradigma che sposta gli studi classici verso ulteriori, impensati approdi.

Queste visioni non implicano una frattura con la tradizione umanistica, ma affermano al suo interno il soggetto eterogeneo, aperto e non identico a sé stesso, intensificando i principi più emancipatori dell'umanesimo stesso. Non si tratta di una semplice identificazione delle differenze, ma dell'individuazione di una dimensione di implicazione reciproca - rispetto ad animali e macchine, ma anche a tutto ciò che è altro da sé - in cui l'umano diventa soggetto poroso e aperto e si affermano sia l'alterità, e cioè la particolarità, dell'umano stesso rispetto ad altre identità, sia la differenza tra il sé e l'altro.

² "Turn", secondo la terminologia accademica di matrice anglosassone.

³ Si è messo in discussione il paradigma gerarchico delle scienze umane tradizionali, in cui si afferma la priorità della cultura sulla natura, della mente sul corpo e delle parole sugli oggetti. Questo tipo di orientamento è anticipato già dalla critica del Postmodernismo alla binarietà gerarchica, rintracciabile ad esempio nelle teorie di Gilles Deleuze, Alain Badiou, Michel Henry e Francois Laruelle che hanno promosso una serie di istanze di tipo naturalistico-estatico fondate sull'individuazione di livelli di esistenza irriducibili ai principi della fisica classica: cfr. VAN DER TUIN I., *Non-reductive continental naturalism in the contemporary humanities: Working with Hélène Metzger's philosophical reflections*, «History of the Human Sciences» 26 (2), 2013, 88–105.

⁴ In questa sede, varrà la pena di rilevare soprattutto l'attenzione crescente verso gli orientamenti 'neomaterialisti', 'neovitalisti' ed 'ecofilosofici' all'interno delle scienze umane: cfr. BARAD K., *Nature's Queer Performativity*, «Qui Parle», 19 (2), 2011, 121-158; BRAIDOTTI R., *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge 2002; DE LANDA M., *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York 1997.

⁵ Si vedano ZUCHTRIEGEL (2020) e il più datato BERNAL (1987).

⁶ CHESI-SPIEGEL (2019).

⁷ <https://classicalstudies.org/scs-blog/nina-papathanasopoulou/blog-ancient-worlds-modern-communities-inclusivity-and-accessibility> (ultimo accesso 12 gennaio 2022).

In questa cornice, acquista rilevanza la possibilità di affiancare a uno studio storico costruito su concetti e idee una storia di tipo materialistico e sensoriale, che si avvale sia dei contributi delle neuroscienze e degli studi psicanalitici sulla coscienza⁸, sia dell'esplorazione dei media tecnici così come emerge dallo studio delle fonti antiche. Sean Gurd, in particolare, ha sviluppato quest'ultima prospettiva attraverso uno studio sulla Grecia classica in cui il suono e l'ascolto, concettualizzati all'intersezione tra percezione sensoriale e cognitiva, diventano modalità per costruire una prospettiva di storicizzazione dei sensi, nel loro rapporto con la coscienza e di contestualizzazione della percezione all'interno della cultura e dei processi materiali che investono i corpi.⁹

Il contributo presentato in questa sede propone una riflessione su una serie di spunti teorici emersi negli ultimi anni in alcuni testi che analizzano pratiche di ascolto, immaginari e ambienti sonori nell'antichità classica. Oltre al testo di Gurd, l'analisi si concentrerà in particolare su altri studi, come quelli di Maurizio Bettini¹⁰ e di Shane Butler e Sarah Nooter¹¹, servendosi di una prospettiva metodologica sviluppata recentemente all'interno dei *sound studies*, che riconosce il suono come dispositivo critico in grado di indagare ambienti, geografie e spazi attraverso la pratica e la riflessione del *sonic thinking*¹². Tale approccio ribalta la tradizionale lettura del suono come elemento costituente di una metafisica dell'essere, della rappresentazione e dell'identità in cui esso non è costretto all'interno di una condizione ontologia ilomorfica, ma afferma invece il suo potenziale vibrazionale e di intensità, trovando riconfigurazione in una ontologia orientata al processo che è basata sul principio del divenire: le entità sonore diventano, in tale prospettiva, eventi che sono attualizzazioni contingenti di un potenziale virtuale.

Tale proposizione tende a decostruire quello che Michel Chion¹³ definisce «dogma acustico», vale a dire il principio per cui ogni suono è considerato come un fenomeno acustico prodotto da un oggetto materiale. Per Chion, tale dogma costituisce un profondo fraintendimento ontologico, legato al processo causalistico che porta chi ascolta a considerare il suono percepito come tutto ciò che è prodotto da quello che si riesce a vedere, trascurando tutti gli aspetti invisibili, acusmatici e intangibili legati al suono stesso. La pratica del *sonic thinking*, e cioè del pensare 'con' e 'attraverso' il suono è fondata dunque su una sorta di equanimità ontologica che mette in discussione qualsiasi gerarchia causale che connette il suono alla sua fonte oggettuale. Essa propone invece una possibilità di immaginazione e speculazione differente, collegata direttamente alla dimensione essenziale del suono stesso. Come ha scritto Timothy Morton, «[un] suono parla delle entità fisiche che lo compongono. E tuttavia, allo stesso tempo, non parla di esse. Questo accade sostanzialmente perché un suono è sempre una collusione tra 1 + n

⁸ PURVES (2017).

⁹ GURD (2016).

¹⁰ BETTINI (2008).

¹¹ BUTLER-NOOTER (2018).

¹² HERZOGENRATH (2017).

¹³ CHION (2016).

elementi¹⁴». Morton sostiene che i suoni siano entità indipendenti che necessitano di un conduttore o di un vettore: essi agiscono come dei virus o delle presenze spettrali che ci mettono di fronte a una separazione irriducibile tra essenza e apparenza, mescolando piani diversi e interrompendo la separazione tra soggetto e oggetto.

In questo modo, liberato dalla sua natura oggettuale, dal binarismo e dalla gerarchizzazione causale e sensoriale, il suono diventa dispositivo attraverso il quale pensare e ripensare il mondo, all'interno di un contesto filosofico in cui esso stesso diventa una modalità e forma di pensiero, fino a metterne in discussione la nozione stessa di cosa significhi 'pensare'. A tal proposito, Bernd Herzogenrath scrive:

Quindi, 'pensare attraverso/con il suono' non significa 'pensare al suono', ma anche pensare in maniera 'sana' o, parafrasando Deleuze, [affermare] un pensiero che giustamente merita il suo nome: un pensiero che non deriva i propri parametri e i propri concetti da una conoscenza 'verificata dall'esterno' (Deleuze la chiama 'ricognizione') al fine di adattare l'oggetto di investigazione a questi parametri, ma piuttosto un pensiero che sviluppa i suoi stessi concetti dall'esame dell'oggetto dell'investigazione (Deleuze lo chiama 'incontro'): qui, pensare con e attraverso il mezzo del suono, non pensare riguardo al suono.¹⁵

Il *sonic thinking* offre una molteplicità di punti di lettura e di ascolto a partire dai quali anche il mondo antico rivela la sua dimensione sonora nella chiave di una storicizzazione sensoriale in cui processi materiali e culturali si articolano e si assemblano interconnettendosi indissolubilmente. In quest'ottica, è possibile ricostruire una dimensione sonora all'interno della storia culturale e dei saperi dell'antichità, prendendo in considerazione le pratiche epistemiche legate al suono tenendo conto dei discorsi storici, dei media tecnologici e delle pratiche di ascolto connesse con la dimensione corporea e performativa.

2. Dalla διαφωνία alle figure di sensazione

Analizzare in prospettiva storica i contesti uditivi attraverso l'indagine delle fonti scritte significa chiedersi in che modo le modalità di percezione, il pensiero e le pratiche epistemiche sono costituite dal sonoro. È una posizione che emerge chiaramente nel saggio di Gurd, quando l'autore scrive: «Credo che il suono si manifesti nel momento in

¹⁴ MORTON (2016, 15) «[a] sound talks about the physical entities that made the sound. And yet it doesn't talk about them. This is fundamentally because a sound is always a collusion between 1 + n things.» (trad. it. mia).

¹⁵ HERZOGENRATH (2017, 10), «Thus “sound thinking” does not only imply “the thinking of sound,” but also “healthy thinking,” or, as Deleuze puts it: a thinking that rightfully earns its name: a thinking that does not derive its parameters|concepts from an exterior “verified knowledge” (Deleuze calls this “recognition”) in order to adapt the object of investigation to these parameters, but rather a thinking that develops its very concepts from the examination of the object of investigation (Deleuze calls this “encounter”): here — a thinking with and by means of sound, not a thinking about sound.» (trad. it. mia).

cui l'ordine materiale filtra attraverso l'ordine socioculturale e, viceversa, quando il socioculturale si apre alla rottura operata dai processi materiali.¹⁶

Gurd si focalizza soprattutto sui concetti di rumore, dissonanza e sovvertimento dell'ordine per affermare come nelle opere letterarie greche, dalle origini della letteratura e almeno fino alle ultime tragedie euripidee emerge chiaramente uno spazio «di disturbo» (*unsettling*) in cui si attuano le vibrazioni che costituiscono l'esperienza del suono ma che rappresentano, in sostanza, le modalità attraverso la quale il corpo umano definisce il suo rapporto con il mondo in senso materiale e affettivo.

Nei quattro secoli circa che intercorrono tra i poemi omerici ed Euripide, si definisce un legame tra arte e rumore che, Gurd asserisce,¹⁷ si è affermato con crescente insistenza anche nella musica e nella sound art a partire dai primi anni del Novecento. Allo stesso modo in cui la musica contemporanea utilizza il rumore come elemento fondante nell'articolazione della sua sintassi, dagli albori della cultura greca fino alla fine della tragedia attica si rileva una presenza evidente nelle opere letterarie di una dimensione sonora dissonante, che mette in discussione le convinzioni ampiamente diffuse, all'interno degli studi classici e musicologici, sulla relazione tra suono e cultura. Partendo dall'idea che, come accade nelle avanguardie musicali del Novecento, l'esperienza di fruizione musicale si generi attraverso una rottura delle aspettative culturali condivise, dal momento che essa richiede un atteggiamento diverso rispetto ai protocolli ordinari di creazione del senso, Gurd propone una riconfigurazione della pratica dell'ascolto in riferimento ai testi composti tra l'VIII e il IV secolo a.C., focalizzando la dimensione del 'sentire' all'interno dell'esperienza estetica.

[...] avevo la sensazione che fare questo non significasse godermi un'esperienza beata e bella e che qualsiasi pausa estetica sarebbe stata più simile a una modalità di apertura alla turbolenza che a una forma di quiete e pace.¹⁸

Il contesto culturale in cui operarono i poeti e i compositori greci nel periodo di riferimento sembra associare costantemente la presenza del suono al sovvertimento dell'ordine. Ne costituisce testimonianza efficace il passo esiodeo in cui la dea Giustizia fa rumore («strepita») «quando viene trascinata là dove spingono gli uomini divoratori di doni, giudicando le controversie con la loro perversa giustizia»:

τῆς δὲ Δίκης ῥόθος ἔλκομένης, ἧ κ' ἄνδρες ἄγωσι
δωροφάγοι, σκολιῆς δὲ δίκης κρίνωσι θέμιστας.¹⁹

¹⁶ GURD (2016, 11) «I think sound happens when the material order percolates through the sociocultural order and, vice versa, when the sociocultural opens itself to disruption by the material.» (trad. it. mia).

¹⁷ GURD (2016, 5).

¹⁸ GURD (2016, 5-6) «[...] I had the sense that to do this was hardly to revel in blissful, beautiful experience and that any aesthetic pause would be more like a mode of openness to turbulence than a form of stillness and peace.» (trad. it. mia).

¹⁹ Hes, *Op.* 220-221. La traduzione in italiano è di Aristide Colonna: cfr. Esiodo, *Opere*, Milano 1993.

Il rumore è segnale di un'alterazione inopinata della condizione di pace e serenità, che viene messa in pericolo: non a caso, la presenza del suono nei testi di quest'epoca è associata a luoghi ed eventi legati alla violenza e allo sconvolgimento, che parlano di animali non umani, mostri, disastri e sconvolgimenti naturali, guerre o corruzioni anche morali. Ma immaginare una semplice opposizione silenzio/rumore nei termini di una dicotomia tra il dominio pacificato del controllo e la sua deriva eccentrica, incontenibile e selvaggia costituirebbe una semplificazione ingenua e senza dubbio inaccettabile. L'elemento che interrompe qualsiasi lettura in tal senso è individuato da Gurd nella forma canzone, che crea iato uditivo generando una dissonanza vitale, grazie alla quale il suono afferma la sua presenza all'interno dello spazio letterario in maniera inequivocabile.

La *διαφωνία*, il cui antonimo è *συμφωνία*, e cioè consonanza, si definisce in maniera duratura per differenza, al di fuori di ogni possibile rapporto semplice definito dalle frequenze armoniche fondamentali e inferiori in cui le onde sonore si combinano per produrre una singola onda di ampiezza non fluttuante. In una relazione dissonante, le note invece si combinano secondo sensibili variazioni di ampiezza e sia le frequenze fondamentali che quelle parziali non coincidono. La conseguenza è la presenza di informazioni aggiuntive che definiscono un suono più ricco, granuloso e meno levigato. In questa prospettiva, insistendo in uno spazio di conflittualità e di tensione, la dissonanza può essere considerata come un'estensione, un potenziamento, una dimensione aumentata della soglia dell'udibile, configurandosi come una percezione il cui soggetto coincide con il senso stesso. Così, asserisce Gurd, l'arte uditiva greca

eseguita costantemente il gesto contraddittorio di identificarsi con l'ordine sociale e risuonare con i suoni del disordine sociale. Un risultato è stato quello di aumentare l'ampiezza della sensazione uditiva al punto in cui anch'essa si è rivelata percettibile.²⁰

In questo contesto, sembra potersi configurare un parallelo rispetto alla 'conquista della dissonanza' schoenbergiana di inizio Novecento: al di là delle differenze strutturali che separano due modalità di raggiungimento della *διαφωνία*²¹, comune ai due approcci è l'assenza di una posizione soggettiva rigorosamente razionale che emerge da un pensiero rispettivamente pre- e post-metafisico in cui si materializza un rinnovato interesse verso i flussi transitori e le complesse vibrazioni che costituiscono l'esistenza sia fisica che culturale. Non a caso, le scienze umane, private sempre di più negli ultimi decenni della propria essenza antropocentrica e antropocena, hanno evidenziato un interesse crescente

²⁰ GURD (2016, 11) «[...] performed the self-contradictory gesture of equating itself with social order and resonating with the sounds of social disorder. One result was to raise the amplitude of auditory sensation to the point where it, too, proved perceptible.» (trad. it. mia).

²¹ L'avanguardia musicale europea degli inizi del Novecento elimina o riformula la distinzione tra intervalli consonanti e dissonanti attraverso la messa in discussione del sistema diatonico, mentre l'arte uditiva greca amplifica la distinzione tra suoni 'buoni' e suoni 'cattivi', focalizzandosi su di essa come tema estetico centrale.

verso i processi materiali legati alla corporeità e alle risonanze affettive, riportandoci per certi versi a una riscoperta del pensiero presocratico. Come ha scritto Gurd: «in sintesi, siamo oggi molto più antichi di quanto lo siamo stati in passato.²²» La ricostruzione di Gurd segue un criterio genealogico nel quale gli aspetti del rumore e della dissonanza emergono, nell'epoca dell'arcaismo letterario, aprendo il piano percettivo alle cosiddette “figure di sensazione” («figures of sensation»). Il riferimento è a un passo di Donna Haraway, in cui, nell'ambito di una riflessione più generale sull'ontologia relazionale delle specie e sulla loro biopolitica, viene affrontato il tema delle ‘figure’, che costituiscono dei legami materiali-semiotici inscindibili:

Le figure non sono rappresentazioni o illustrazioni didattiche, ma nodi semiotici materiali o nodi in cui corpi e significati diversi si co-coformano. Per me le figure sono sempre esistite laddove biologico e letterario o artistico si fondono con tutta la forza della realtà vissuta. Il mio stesso corpo è solo, letteralmente, una figura.²³

Nella prospettiva definita da Haraway, la conoscenza è radicata attraverso i posizionamenti / topoi, mentre le figurazioni / trópoi la dislocano, attraverso la creazione di tali legami («knots»). Queste figurazioni, che non necessariamente sono figurali o figurative, costituiscono a tutti gli effetti delle immagini performative che possono essere ‘abitate’ e si articolano secondo livelli temporali mai lineari o progressivi. L'idea di figura conferisce dei contorni definibili all'esperienza senza ridurla a un concetto o a una rappresentazione astratta, introducendo al contempo un'opportunità per l'attraversamento corporeo di una differenza irriducibile. Nell'applicare questo concetto all'analisi del frammento 2 LP di Saffo, Gurd lo teorizza come un “vortice nel flusso del divenire” («an eddy in the stream of becoming»)²⁴ che può essere individuato nella sequenza della vibrazione sonora che viaggiando tra corpi si propaga nell'aria, raggiunge gli organi di senso e infine emerge come consapevolezza linguistica dopo essere stata convertita in segnali neurologici. In questo processo, la figura di sensazione conferisce un contorno o una forma al flusso di vibrazioni, costruendo l'esperienza dell'udibilità nella consapevolezza di chi ascolta. Performando il suono dell'acqua nel contesto del boschetto di Afrodite, questo componimento apre lo spazio letterario a una dimensione di consapevolezza acustica, costruita in tensione tra il flusso sonoro di un potenziale disordine e la canalizzazione sonora. I due poli di questa tensione sono da un lato la forza indomabile dell'acqua che scorre attraverso il boschetto e dall'altra il metro, il ritmo, l'armatura sonora del componimento (vv. 1-16):²⁵

²² GURD (2016, 12) «We are more ancient than we have been in a long time.» (trad. it mia).

²³ HARAWAY (2008, 4) «Figures are not representations or didactic illustrations, but rather material semiotic nodes or knot in which diverse bodies and meaning co-shape one another. For me, figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality. My body itself is just a figure, literally.» (trad. it. mia).

²⁴ GURD (2016, 13).

²⁵ Il testo del componimento è quello che appare in CAMPBELL (1982).

δεῦρ' ἄρ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ]ε ναῦον
ἄγνον, ὄππ[α τοι] χάριεν μὲν ἄλσος
μαλί[αν], βῶμοι τεθυμιάμε-
νοι [λι]βανώντω·
ἐν δ' ὕδωρ ψυχρον κελάδει δι' ὕσδων
μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἐσκίαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
κῶμα κατέρρει·
ἐν δὲ λείμων ἱπόβοτος τέθαλεν
ἠρίνοισιν ἄνθεςιν, αἱ δ' ἄηται
μέλλιχα πνέοισιν [
[
ἐνθα δὴ σύ . . . ἔλοισα Κύπρι
χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ
ὀμμεμείχμενον θαλίαισι νέκταρ
οἶνοχόαισον

Da Creta vieni a me
a questo tempio sacro,
dove si trova un amabile bosco di meli,
con altari su cui brucia l'incenso
e l'acqua fresca che mormora
fra le fronde degli alberi.
Tutto intorno
è ombreggiato dai roseti.
Dalle foglie che ondeggiavano
scende un sonno carico di magia.
Dolce sospira il vento
sopra il prato, ricco di fiori primaverili,
ove pascolano i cavalli.
Qui tu, o Cipride, versa dolcemente
nelle coppe d'oro
il nettare colmo di gioia.²⁶

La figura di sensazione richiamata da Gurd è strettamente connessa al palesarsi della descrizione dell'acqua che «rumoreggia», «mormora» o «gorgoglia» (κελάδει, v. 5), immergendo il soggetto del componimento nella dimensione uditiva. L'alternanza delle vocali ε, υ, ω in ἐν δ' ὕδωρ e poi in κελάδει δι' ὕσδων, spezzata dalla sequenza vocalica in -άδει δι- e la catena allitterante della dentale δ- sono i segnali della sonorità di questa figura. Al di là degli elementi fonologici della lingua che costituiscono di norma il verso poetico, quando il sistema uditivo riconosce più vibrazioni periodiche dalla sequenza di segnali che viene percepita dall'orecchio e le elabora come elementi vocali, il testo

²⁶ La traduzione italiana scelta è di Franco Ferrari: cfr. Saffo, *Poesie*, Milano 1987.

diventa parola e ne richiama l'origine acustica e il 'rumore' attraverso la materializzazione della grana della voce. Valgano come ulteriore esempio in merito le presenze allitteranti di una serie di fonemi nell'ultima strofa: il suono σ , le velari κ e χ , il nesso $-v\theta-$, così come la presenza di v costituiscono sequenze irregolari che non possono essere lette come principi strutturanti o ridotte a una grammatica unificante. Non esistono due modelli uguali e nessun modello diventa un'unità stabile o strutturante. Esse, conclude Gurd, sono la cornice di una presenza udibile senza la quale il poema non potrebbe, giustamente, essere considerato una singolarità concreta. In altre parole, così come il suono stesso, il poema si dispiega in modo inesorabilmente temporale attraverso una dimensione in cui il cambiamento, o ciò che potremmo chiamare frequenza variabile, è fondamentale. Tornando alla teoria di Haraway, potremmo parlare di una temporalità implosa e intermittente, non lineare e progressiva, proprio perché le figurazioni sono sempre radicate in realtà vissute che performano in con-figurazioni mutevoli. Esse 'girano', ma non ritornano mai allo stesso modo.

3. *Il suono come processo materiale e vibrazionale: relazionalità, affettività*

Nelle pagine di un saggio in cui si è occupata della relazione tra *sonus* e *vox* in Lucrezio, Pamela Zinn²⁷ fa notare come il poeta del *De rerum natura* insista sulla materialità del suono: come la vista e l'olfatto, l'udito opera attraverso il contatto indiretto con gli oggetti della sua percezione. Le orecchie interagiscono con gli stimoli intermedi generati dall'oggetto sorgente. Gli intermediari sono corpi microscopici e materiali che, come molecole, si presentano come assemblaggi (*concordia*) di atomi diversi, o ciò che il poeta chiama primi inizi (*primordia*). In questo contesto, la percezione dei suoni avviene quando questi corpi intermedi che causano l'udito, che sono distinti dal loro oggetto sorgente, interagiscono con le strutture interne delle orecchie. I corpi che provocano l'udito sono emessi da macroscopici *concordia*, sia viventi che non viventi, in circostanze particolari: la loro materialità è essenziale, appunto, per la teoria di Lucrezio sulla natura del suono. Zinn esplicita questa materialità attraverso la distinzione tra *vox*, che esprime ciò che è "voce" o "capacità di pronunciare un discorso articolato" e, per estensione, indica «i corpi articolati che causano l'udito che si pronuncia»²⁸ e *sonus*, che per il poeta indica invece un 'suono' o un 'rumore' in generale.

Lucrezio dedica molta più attenzione ai tipi di suono che sono deliberatamente prodotti dalle creature viventi, vale a dire le *voces*. Queste sono le espressioni modellate coinvolte nel linguaggio: il possesso di una *vox*, come capacità di emettere articolati corpi uditivi, è una condizione necessaria del linguaggio. Egli crede che gli esseri umani e gli animali condividano il senso e i meccanismi sottostanti dell'udito e della produzione del suono e,

²⁷ ZINN (2018, 324). Il saggio di Pamela Zinn è inserito nel volume curato da Shane Butler e Sarah Nooter che testimonia l'interesse, all'interno degli studi classici, per i temi dell'esperienza sensoriale. Si tratta di un'ulteriore estensione degli studi umanistici che tocca anche le neuroscienze e gli studi della coscienza.

²⁸ ZINN (2018, 327): «The articulated hearing-causing bodies which one utters.» (trad. it. mia).

per la loro natura e circostanze, gli esseri umani, almeno, lo hanno sviluppato nel linguaggio.

Se il pensiero lucreziano individua dunque una profonda, intrinseca materialità legata al suono e alla sua fenomenologia, in altri testi dell'antichità greco-latina emergono testimonianze che sembrano legare tale spessore materiale a una dimensione vibrazionale, intorno e all'interno della soglia dell'udibile di umani e animali. Al di là di una fenomenologia degli effetti sonori centrata sulla percezione del soggetto umano, questa prospettiva, nella quale il suono diventa una forza connessa ad un centro dell'essere e del sentimento umano interiorizzato, si presenta legata fortemente alla dimensione affettiva. L'essenza vibrazionale del suono²⁹ come elemento che eccede il dominio della razionalità, al confine tra umano e non-umano nel mondo antico costituisce oggetto di analisi da parte di Maurizio Bettini, che in un suo saggio sull'antropologia sonora del mondo antico si dedica a «un'esplorazione della fonosfera antica attraverso le registrazioni scritte delle sue voci»,³⁰ che comprendono i canti degli uccelli³¹, le espressioni vocali degli animali, le parole degli uomini tra la Grecia antica e la Roma repubblicana e imperiale. In queste pagine, si moltiplicano le risonanze non umane e le *voces animalium* diventano strumento di materializzazione di vibrazioni e superfici corporee, al di là della soglia del linguaggio dell'uomo. L'incipit del passo attribuito da una fonte medievale a Svetonio, dal quale Bettini prende le mosse per il suo studio della fonosfera antica, svela il meccanismo di assimilazione e la codificazione nel linguaggio umano dei suoni degli animali, attraverso la grammaticalizzazione delle onomatopee ottenuta tramite l'aggiunta di un suffisso verbale:

[...] dei leoni è proprio il *rugire* o il *fremere*; delle tigri il *rancare*; dei leopardi il *felire*; delle pantere il *caurire*; degli orsi il *saevire* o l'*uncare*; dei cinghiali il *frendere*; delle linci l'*uncare*; dei lupi l'*ululare* [...]

I suoni, i rumori, i ritmi descritti da Bettini all'intersezione tra i domini dell'umano e del non-umano suggeriscono, a una lettura che trascenda un inquadramento prioritariamente 'umanistico'³² della sua ricostruzione antropologica e che preveda la possibilità di

²⁹ PISANO (2017, 89): «L'ontologia della forza vibrazionale rappresenta il supporto teoretico non solo per poter costruire una "politics of frequency", ma anche per dare centralità ad un mutamento concettuale, riportando la teoria sotto il dominio degli "affetti sonori". In questo modo il suono, superando i limiti concettuali imposti dalla prospettiva oculocentrica della metafisica occidentale, diventa uno strumento potente per costruire una materia immaginaria, flessibile e multipla, ben più ampia dell'idea limitata di musica.»

³⁰ BETTINI (2008, 8).

³¹ Il termine utilizzato per indicare la sonorizzazione vocale degli uccelli, che non la generano attraverso la laringe, è ψόφος, per gli altri animali in cui la vocalizzazione è prodotta dalla laringe è φωνή, la voce articolata prodotta dagli uomini è διάλεκτος.

³² La messa in discussione di una prospettiva esclusivamente 'umanistica' nell'antropologia contemporanea parte, nella lettura di Bruno Latour, da una riconfigurazione del rapporto della componente umana rispetto alle altre forme 'naturali' che preveda una redistribuzione della componente umana in «molti altri ruoli e connessioni che rendono irricognoscibili le sue precedenti figurazioni». Cfr. LATOUR (2014):

allontanarsi da una comprensione puramente fenomenologica dell'esperienza acustica, un'esperienza sonora che si costruisce attraverso i suoi livelli di sensorialità e le contingenze dei flussi corporei. In questo senso, la scrittura 'sul' suono può diventare essa stessa una forma di performance; perché, come arguisce Holger Schulze,³³

[...] la scrittura sonora mette in atto e manifesta, con una data distanza temporale, le esperienze sonore che potrebbero essere state innescate da un particolare evento sonoro o ambiente sonoro. Essa non cancella né occulta questo processo, i pensieri e i dubbi, le intuizioni successive e le paure precedenti del suo autore. La scrittura sonora non riguarda solo la documentazione o la riflessione sui suoni, anzi, essa mette in atto una vera e propria esperienza sonora, nei sentimenti e nei concetti, nelle osservazioni, nelle autoriflessioni e nelle narrazioni, nelle parole e nei suoni.

Combinando esperienza, riflessione e performatività, il metodo della scrittura sonora si fonda su una raffinata formazione, sulla sensibilità e sulle abilità del corpo che ascolta del ricercatore. In questo modo, si apre uno spazio al contempo epistemologico e ontologico che mette in correlazione i processi di *sonic thinking* e *sonic writing*, in cui entrambi si intersecano per definire una posizione multidimensionale, che rompe anche nel caso della scrittura la rigida binarietà soggetto/oggetto, come ha fatto notare Deborah Kapchak:³⁴

Scrivere *sul* suono e scrivere *il* suono sono due processi diversi. Il primo mantiene la posizione positivista di soggetto (scrittore) e oggetto (suono). Il secondo rompe la dualità per occupare una posizione multidimensionale in traduzione tra due mondi: lo scrittore ascolta e traduce il suono attraverso l'esperienza incarnata, il corpo traduce l'incontro tra parola e suono, il suono traduce e trasforma sia la parola che l'autore.

Si tratta di un cambiamento di prospettiva a partire dal quale è possibile rileggere, nei termini di una riconfigurazione della relazione tra umano e non-umano, anche le pagine

<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/139-AAA-Washington.pdf> «[...] concentrating around the human could mean either maintaining this character apart from other entities — the former beings of “nature” defining by contrast what could be called the “humanistic” position —, or it could mean accepting that, as soon as you take the human into consideration, it is suddenly redistributed (not disintegrated, that's the whole point, but redistributed) in many other roles and connections that make its earlier figurations unrecognisable.»

³³ SCHULZE (2020, 155): «[...] Sonic writing actualizes and manifests, with a given time distance, the sonic experiences that might have been triggered by a particular sonic event or sound environment. It does not erase or camouflage this process, the thoughts and doubts, the insights afterwards, and the previous fears of its author. Sonic writing is not only about documenting or reflecting on sounds—indeed, it performs a sonic experience itself, in sentiments and concepts, in observations, self-reflections and narrations, in words and sounds.» (trad. it mia).

³⁴ KAPCHAN (2017, 12): «Writing about sound and writing sound are two different processes. The first maintains the positivist position of subject (writer) and object (sound). The second breaks out of duality to inhabit a multidimensional position as translator between worlds—the writer listening to and translating sound through embodied experience, the body translating the encounter between word and sound, sound translating and transforming both word and author.» (trad.it. mia).

in cui Bettini si occupa di glossolalia, vale a dire dell'espressione linguistica di natura oracolare ed estatica, a scopo non meramente comunicativo, ma di evocazione della presenza divina. Si considererà all'uopo l'episodio di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 1035 e segg.), quando prigioniera e disperata, la figlia di Priamo parla con un linguaggio che allude a un balbettio infantile, a un grido barbarico, al lamento di una rondine:

ὄτοτοτοῖ πόποι δᾶ.
᾿Ωπολλον ᾿Ωπολλον.³⁵

Le parole pronunciate dalla profetessa troiana dovevano esercitare un effetto impressionante sul pubblico a teatro: la ripetizione della parola ᾿Ωπολλον, forma contratta per ᾿ὠ ᾿Απολλων, contiene in sé un ambiguo, tragico riferimento all'invocazione allo stesso tempo alla divinità e al «distuttore», e cioè il participio aoristo ἀπόλεσας. Nell'ambiguità delle parole di Cassandra, risuona la natura ambivalente della sua essenza: prigioniera straniera e profetessa; donna barbara, cioè quasi balbuziente nell'esprimersi e creatura sospesa tra umanità e animalità, tra dominio razionale e condizione selvaggia; donna che legge i segni soprannaturali e che diventa medium tra divinità e uomini, esprimendosi attraverso una voce belluina, che declama un linguaggio biaciscato e disarticolato costruito sulla reiterazione di poche sillabe e fonemi.

Il lamento di Cassandra rientra nel contesto delle vocalizzazioni non verbali che risuonano nella poesia eschilea: l'enfasi sui rumori espressivi è una delle caratteristiche fondanti del linguaggio del drammaturgo di Eleusi, nel quale si sovrappongono sovente livelli acustici che definiscono un paesaggio sonoro in costante tensione tra rumore tremendo e anelito al silenzio. Eschilo utilizza il suono per conferire ai drammi interiori dei suoi personaggi una dimensione di condivisione e riconoscibilità sociale, in chiave performativa e multisensoriale. Viaggiando da un corpo all'altro, dalla scena verso il pubblico, esso crea connessioni che riempiono lo spazio con movimenti tra forze diverse, trasformandosi in una proprietà condivisa, che, come ha scritto Brandon LaBelle, «spinge alla comprensione associativa e relazionale³⁶».

Nei *Persiani*, il trauma e l'orgoglio rivissuti dal demos ateniese a teatro, costituiscono i poli di un quadro di maestria narrativa, in cui venivano esplorate le relazioni tra grecità e barbarie attraverso la messa in scena di un contesto immersivo di grande potenza estetica. L'ambientazione barbarica, le tensioni e i lamenti che pervadono tutto il dramma consentono a Eschilo di esplorare un modello di propagazione affettiva innescato dalla dimensione della vibrazione sonora. Dalla flotta ateniese fino alla reggia di Susa, dalla corte persiana fino al teatro di Dioniso, il suono amplifica la dimensione affettiva, attraverso un processo che non è solo spaziale, ma anche semiotico, in una

³⁵ Aesch. Ag. 1071-1072.

³⁶ LABELLE (2010, XXIV).

moltiplicazione di livelli narratologici che coinvolge livelli differenti sulla scena e nel tessuto sonoro del testo teatrale.

ἐπεὶ γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα
 πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφεγγῆς ἰδεῖν,
 πρῶτον μὲν ἤχη κέλαδος Ἑλλήνων πάρα
 μολπηδὸν ἠυφήμησεν, ὄρθιον δ' ἅμα
 ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας
 ἠχώ: φόβος δὲ πᾶσι βαρβάροις παρήν
 γνώμης ἀποσφαλεῖσιν: οὐ γὰρ ὡς φυγῆ
 παιᾶν' ἐφύμνου σερμὸν Ἑλλήνες τότε,
 ἀλλ' ἐς μάχην ὀρμῶντες εὐψύχῳ θράσει:
 σάλπιγξ δ' αὐτῆ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν.
 εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολῆ
 ἔπαισαν ἄλμην βρύχιον ἐκ κελεύματος,
 θοῶς δὲ πάντες ἦσαν ἐκφανεῖς ἰδεῖν.
 (vv. 386-398)

Durante il resoconto della battaglia di Salamina, il dipanarsi della narrazione dell'Ἄγγελος³⁷ traccia la dimensione in climax del dramma attraverso la distribuzione di segnali verbali secondo una trama sensoriale attentamente pianificata: dall'immagine della bellezza dell'alba, εὐφεγγῆς ἰδεῖν «raggiante da vedere» (v. 387) che riflette la speranza persiana di una rapida vittoria, si passa alla descrizione di ciò che può essere ascoltato, in transizione dal visivo al sonoro: i Greci fanno κέλαδος, «frastuono» che ἤχη «risuona» (v. 388) nello stretto; quindi riecheggia il coro dei Greci, ἀντηλάλαξε, dalle rocce circostanti, amplificando l'effetto di paura: ἠχώ, φόβος δε (v. 391). È il momento in cui cambiano le sorti dello scontro, espresso ancora una volta in termini di opposizione tra suono 'buono' e 'cattivo', vale a dire i Greci che cantano sotto buoni auspici (μολπηδὸν εὐφήμησεν, v. 389) un «solenne peana» παιᾶν' ἐφύμνου σερμὸν (v. 393), che preconizza invece per i Persiani la fine inopinata e imminente nello scontro navale. Il ripetersi del suono aspirato φ segna il mutamento dello stato d'animo della flotta persiana, da una condizione di iniziale ottimismo (εὐφεγγῆς) attraverso la trasformazione segnata dalla giustapposizione ironica di due parole composte con il prefisso εὐ- ma con significati opposti: εὐφεγγῆς e εὐφήμησεν che implicano rispettivamente una buona sorte per i Persiani e per i Greci, fino alla drammatica assunzione di consapevolezza dell'errore da parte della flotta persiana: φόβος, ἀποσφαλεῖσιν e, infine, il suono della flotta greca che avanza: ἐφύμνου, ἐπέφλεγεν. In quest'ultima parola, si condensa sinesteticamente il suono della tromba di guerra che "dà fuoco" a tutto con il suo "grido". È il segno di una immagine che trasforma il suono in immagine visiva e che conclude una composizione ad anello, dal momento che la sequenza dei fonemi aspirati labiali era iniziata con la visione di un'alba ardente.

³⁷ Aesch. *Pers.*, 386-398.

Quella di Eschilo è una vera e propria drammaturgia dell'invisibile, in cui sulla scena si avverte chiara la confusione, si delinea lo stato emotivo di uno scontro imminente. Si percepiscono le grida di guerra, il combattimento in cui i corpi dei nemici si affrontano e performano il proprio scontro attraverso le parole del dramma, rendendo evidente quanto la pratica dell'ascolto riesca ad amplificare i livelli descrittivi dell'immagine e del linguaggio, non solo per completare un'impressione, ma giocando un ruolo significativo in relazione alle modalità attraverso le quali gli spettatori vivono la fruizione dell'opera teatrale. L'impronta sonora che Eschilo diede alle sue tragedie fu così profonda da influenzare inevitabilmente gli altri drammaturghi del V sec.: Gurd fa notare come con essa dovettero confrontarsi anche Sofocle ed Euripide, le cui affermazioni erano condizionate in modo decisivo da quelle di Eschilo, per il quale la dimensione affettiva legata all'udito era un tema essenziale nella riflessione metaletteraria sul genere tragico.³⁸ Un chiaro esempio di prosecuzione del percorso sperimentato da Eschilo in merito alle dinamiche affettivo-uditivo della rappresentazione tragica è quello che ritroviamo nelle *Baccanti* di Euripide, laddove Dioniso è associato al suono³⁹, mentre Penteo, nell'atto di negare la natura divina dell'antagonista inevitabilmente diventa un oppositore del sonoro, non diversamente da come si era configurato il personaggio di Eteocle nei *Sette contro Tebe* di Eschilo.⁴⁰ La contrapposizione tra i due si definisce nei termini di una vera e propria antinomia tra i domini dell'uditivo e del visivo. Penteo costruisce la sua ossessione all'interno di una cornice oculocentrica in cui il suono rappresenta ciò che eccede il controllo e il potere politico: il tuonare dei tamburi durante i rituali dionisiaci e il suono dell'ὠλός associato all'immoralità delle officianti sono deviazione rispetto alla norma che deve essere ripristinata catturando chi è a capo di questa intollerabile pratica deviante. Il re ordina dunque che venga condotto alla sua vista, perché possa essere interrogato su quelle che egli immagina siano le orge invisibili legate a questo nuovo culto. Quando si trova al cospetto di Dioniso travestito, Penteo continua a insistere su questo piano, nel fuoco di fila delle domande in cui chiede informazioni sull'aspetto del nuovo dio e sull'esperienza diretta della sua visione. Del resto, per gli alleati e gli agenti del re, i misteri della nuova religione non possono che essere identificati come δεινὸν θέαμα ἰδεῖν, e cioè «uno spettacolo inquietante a vedersi.⁴¹» È la stessa scelta di accostarsi all'esperienza dionisiaca mediandola attraverso il proprio sguardo piuttosto che utilizzando l'ascolto a portare alla rovina di Penteo: il suo ossessivo bisogno di vedere lo consegna nelle mani del dio e lo costringe ad andare a guardare fuori dalla città, sul Citerone, ciò che non dovrebbe. L'osservazione delle *Baccanti* si configura dunque una θεωρία in assenza di suono, nella quale anche lo status di βρόμιος («che ruggisce») del dio, parola quasi mai pronunciata all'udito di Penteo, viene nascosto al re.

³⁸ GURD (2016, 63-64).

³⁹ Sulla relazione tra la figura di Dioniso e l'aspetto sonoro, si veda LOSCALZO (2018).

⁴⁰ GURD (2016, 63-64).

⁴¹ Eur. *Ba.*, 760.

Διώνυσος
ιώ,
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ιώ βάκχαι, ιώ βάκχαι.

Χορός
τίς ὄδε, τίς ὄδε πόθεν ὁ κέλαδος
ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;

Διώνυσος
ιώ ιώ, πάλιν αὐδᾶ,
ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.

Χορός
ιώ ιώ δέσποτα δέσποτα,
μόλε νυν ἡμέτερον ἐς
θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.

Dioniso: Ohè!
ascoltate questa voce, ascoltate la mia voce,
Ohè, baccanti! Ohè, baccanti!

Coro: Chi è chi è, da dove mi chiama questo grido
del dio che grida Evoè?

Dioniso: Ohè Ohè, è di nuovo la mia voce:
io di Semele, io prole di Zeus.

Coro: Ohè ohè, Signore, Signore,
su vieni al nostro
tiaso tu Bromio tu Bromio⁴²
(vv. 572-585)

Una delle scene più significative, che restituiscono il senso della complessa relazione drammaturgica costruita da Euripide in tensione tra suono e visione, è proprio quella qui riportata, in cui Dioniso chiama il coro per "sentire" la sua voce (v. 577) e la risposta evoca un "frastuono" (κέλαδος) in un climax acustico che è collegato alla produzione di un preciso immaginario visuale-sinestetico e che segue la stessa dinamica del testo eschileo esaminato in precedenza. Dal suono si passa al "collasso" della casa: εἶδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα / τάδε διάδρομα; (vv. 591-592) e, infine al divampare lampeggiante del fuoco: ἄπτε κεραύνιον αἶθοπα λαμπάδα, / σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος (vv. 594-595).

⁴² La traduzione italiana scelta è di Vincenzo Di Benedetto: cfr. Euripide, *Baccanti*, Milano 2004.

Come ha fatto notare Gurd⁴³, certamente non sappiamo quali effetti scenici siano stati adoperati da Euripide nella messa in scena di questo dialogo, ma la sua struttura fonica, costruendo un vero e proprio passaggio musicale deve aver esercitato sull'immaginazione del pubblico un fortissimo effetto: il suono come forza evocativa e sensoriale che produce visioni, trasfigurando lo spazio teatrale in un contesto in cui si propaga l'energia dionisiaca.

Anche Euripide, così come Eschilo, costruisce dunque una poetica uditiva basata sull'abilità di produrre un immaginario sonoro così potente da influire profondamente sugli altri sensi, creando vere e proprie visioni di cui gli spettatori a teatro possono fare diretta esperienza.

4. Conclusioni

I punti di lettura e di ascolto individuati nell'attraversamento analitico dei testi presentati in questa sede individuano alcuni elementi di riflessione e sollevano una serie di questioni epistemologiche intorno alla rilettura della dimensione sonora del mondo antico. Se la messa in discussione dell'umanesimo ci ha resi più consapevoli della dimensione corporea, più soggetti a risonanze affettive, nel bene e nel male e più disposti a riconsiderare anche gli ecosistemi in cui siamo immersi in senso co-esistenziale, in che modo questo atteggiamento può influenzare le nostre modalità di accostamento al mondo antico? Quali sono le conseguenze di un'operazione di rilettura di testi in qualche modo 'canonici', rappresentativi di una visione talvolta idealizzante di un'intera civiltà e collocati al di fuori del loro tempo, quando essi vengono invece analizzati attraverso processi culturali comparati che li avvicinano a paradigmi anche avanguardistici a noi vicini per sensibilità culturale e prossimità temporale? Quali risultati può avere la riscoperta del mondo antico attraverso il 'sonic thinking' secondo la prospettiva di una storicizzazione sensoriale costruita sull'assemblamento e l'interconnessione dei processi materiali e della cultura?

Senza dubbio, questa lettura costruita su inquadramenti e metodi sviluppati dai *sound studies* negli ultimi anni, introduce lo stimolo dell'alterità, in riferimento all'idea stessa che la nostra tradizione letteraria ha maturato rispetto ai testi che sono stati analizzati in questa sede. È possibile che essi, individuati dalla come 'classici' o 'canonici', possano essere riconsiderati da noi prima di tutto come i resti frammentari della prima tradizione d'avanguardia nella cultura europea? Nel problematizzare il concetto stesso di lavoro di avanguardia ("avant-garde work") Paul Hegarty ha teorizzato che esso non è soggetto alla stessa cronologia degli altri tipi di lavoro, poiché la sua esistenza dipende dalla contestazione del sistema culturale nel suo insieme e la sua temporalità può essere caratterizzata come un insieme di manifestazioni e spinte radicalmente discontinue.⁴⁴ Dunque, come ha fatto notare lo stesso Gurd, la capacità di questi testi «di continuare ad

⁴³ GURD (2016, 138).

⁴⁴ HEGARTY (2007).

avere un impatto su di noi dipende dalla nostra capacità di sintonizzare le nostre orecchie sulle loro frequenze dirompenti⁴⁵».

In questo modo, sottratto a ogni possibile dinamica oggettualizzante o causalistica e collocato al di fuori della logica degli oggetti e dell'attribuzione, matrice della metafisica del soggetto post-socratica, il suono introduce la possibilità di aprire nuovi spazi epistemici, per attivare molteplici dispositivi critici che consentano di riconfigurare, complessificare e problematizzare la nostra lettura del passato mettendo in discussione, in ultima istanza, le modalità ereditate e autorizzate di costruzione del sapere.

Riferimenti bibliografici:

BERNAL 1987

M. Bernal, *Black Athena : the Afroasiatic roots of classical civilization*, London.

BETTINI 2008

M. Bettini. *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino.

BUTLER-NOOTER 2018

S. Butler, S. Nooter (eds.), *Sound and the Ancient Senses. The senses in antiquity*, London/New York.

CAMPBELL 1982

D. A. Campbell (ed.), *Greek Lyric, Vol. I: Sappho and Alcaeus*, Cambridge.

CHESI - SPIEGEL 2019

G.M. Chesi - F. Spiegel (eds.), *Classical Literature and Posthumanism*, London/New York.

CHION 2016

M. Chion, *Sound: An Acoulogical Treatise*, Durham.

GURD 2016

S.A. Gurd, *Dissonance: Auditory Aesthetics in Ancient Greece. Idiom: inventing writing theory*, New York.

HARAWAY 2008

D.J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis.

⁴⁵ GURD (2016, 11): «[...] their capacity to continue to have an impact on us depends on our ability to tune our ears to their disruptive frequencies».

HEGARTY 2007

P. Hegarty, *Noise/Music: A History*, New York.

HERZOGENRATH 2017

B. Herzogenrath (ed.), *Sonic thinking: a media philosophical approach*, London.

KAPCHAN 2017

D. Kapchan, *The Splash of Icarus: Theorizing Sound Writing/Writing Sound Theory* in D. Kapchan (ed.), *Theorizing Sound Writing, 1–24*, Middletown.

LABELLE 2010

B. LaBelle, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York.

LATOUR 2014

B. Latour, *Anthropology at the Time of the Anthropocene - a personal view of what is to be studied. Distinguished lecture American Association of Anthropologists Washington*.

LOSCALZO 2018

D. Loscalzo, *Lezioni dionisiache: Jim Morrison, Friedrich Nietzsche e la tragedia greca*, in G. Fiorentino, C. Ricci, A. Siekiera (a cura di), *Trasversalità delle lingue e dell'analisi linguistica*, Firenze.

MORTON 2016

T. Morton, *Earworm*, «*Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*» 15, 1, 9-15.

PISANO 2017

L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Milano.

PURVES 2017

A.C. Purves, *Touch and the Ancient Senses. The senses in antiquity*. London/New York.

SCHULZE 2020

H. Schulze, *Intimate*, in H. Schulze (ed.), *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, London.

ZINN 2018

P. Zinn, *Lucretius on Sound*, in S. Butler, S. Nooter (eds.), *Sound and the Ancient Senses. The senses in antiquity*, London/New York, 320-366.

ZUCHTRIEGEL 2020

G. Zuchtriegel, *Colonization and Subalternity in Classical Greece. Experience of the Nonelite Population*, Cambridge.