

Il dono delle muse. Mitologemi e pronomi personali nell'enunciazione musicale

Marcello La Matina

Abstract

L'invenzione della musica presso i Greci è legata al canto delle Muse, mitologema denso e, insieme, inarrivabile arcievento. Ritornare a una vocazione "musaica" della filosofia richiede che il senso di questo dono antico sia portato alla luce. Si tratta di raccogliere i materiali per sviluppare una piccola archeologia della Musa, capace di ripensare l'incontro originario del poeta con le "datrici del canto" attraverso gli strumenti – in buona parte ancora da costruire – di una teoria dell'enunciazione. Costruire tale filosofia dell'enunciazione comporta, per un verso, l'abbandono della centralità della nozione di "teoria del significato" come forma privilegiata per lo studio della verità che è data nel linguaggio. Per altro verso, richiede la riscoperta del suono come corpo e significante che diventa luogo di una relazione indessicale – quella dell'*io* col suo *tu* mitico – che ancora abbisogna di chiarimento. Esiodo, Alcmane, la ninfa Eco, le pernici, sono soltanto alcune delle figure che occorre interpellare in questo cammino. La posta in gioco non è solamente la riscoperta di un modo di articolazione in cui voce e lingua convergono ipostatizzandosi, ma anche la sopravvivenza di una civiltà e di una filosofia che rischiano oggi di divenire quasi del tutto insensibili alla Musa, perdute nell'*amouisia* della lingua senza discorso.

In epoche di crisi imparare ad ascoltare la musica non è più solo acquisire competenze o abilità pragmatico-linguistiche ma può significare tornare ad avvertire il bisogno di ricostruire una storia dimenticata. Il divenire umano dell'uomo è legato all'articolazione della voce tanto quanto è associato alla



conquista del linguaggio che lo apre al mondo, agli enti. Oggi queste dotazioni sembrano rimesse in questione dallo stordimento che la società digitale impone al vivente e al suo chiacchiericcio omnipervasivo. L'avvenimento della musica – dagli antichi Greci salutato come un dono – non questiona più, o, se mai, conferma il conformismo delle società occidentali. D'altra parte, se è vero che la filosofia può solo nascere da una tonalità emotiva fondamentale, allora occorre chiedersi qual mai evento possa ancora risvegliare la sensibilità al richiamo della sua voce. C'è un modo nel quale la *Stimmung* filosofica possa riconciliarsi con la *Stimme* del canto che gli dèi donarono all'uomo e che questi sembra avere oggi perduto? In queste pagine vorrei io per primo pormi in ascolto – dei filosofi, dei poeti, del canto – per poi provare a tracciare uno schizzo della filosofia che vorrei. Considero la musica carattere inestirpabile dalla vicenda umana e, dunque, anche sempre parte di ogni genuina avventura filosofica.

1. Cominciamo dalle Muse

In un recente volume il filosofo Giorgio Agamben ha sostenuto con determinazione che «[l]a filosofia può darsi oggi solo come riforma della musica»¹. Col termine “musica” egli fa riferimento all'esperienza della Musa, che ha posto l'uomo greco in una relazione diagnostica con l'evento della parola. Le Μοῦσαι, come narrano i miti, danno forma in modi diversi alla voce del canto: ciascuna ipostatizza un modo di articolazione, e tutte insieme risalgono, quasi una diffrazione *in absentia*, al medesimo ancestrale, che in tal modo rimane inattuabile. Ricomprendere l'origine musaica nella filosofia vorrebbe allora dire sottrarre alla dimensione trascendentale quell'*arcievento* che installa la voce umana nel canto, e fare di esso lo spunto per un nuovo programma filosofico, come lo stesso Agamben propone da molto tempo². Nel suo recente volume egli prende a riferimento privilegiato Esiodo, nel cui poema si trovano elementi riferibili al contesto dell'esperienza poetica: cosa che non accade nei poemi di Omero e che solo in minima parte può assimilarsi a quanto viene detto nei proemi degli *Inni*. Infatti, all'inizio della

¹ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet 2016; Vedi “Appendice. La Musica suprema. Musica e Politica”. La frase cit. si trova a p.135.

² Solo *exempli gratia* si veda Giorgio AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi 1984; e Id., *Infanzia e storia* (1978), Torino, Einaudi 2001.

Teogonia, Esiodo racconta come abbia ricevuto l'investitura poetica da parte delle stesse Μοῦσαι, e la sua narrazione contiene informazioni significative per una teoria dell'enunciazione poetica³. Nel poema – per noi oggi assimilabile a un grandioso racconto cosmogonico – ha luogo l'installazione del soggetto del canto, senza, però, che questo si possa con certezza localizzare: ciò che il canto mostra è «la posizione dell'istanza enunciativa in un ambito in cui non è chiaro se essa spetti al poeta o alle Muse»⁴. I versi su cui Agamben richiama la nostra attenzione sono quelli, ben noti, della prima parte del proemio, dove l'enunciazione enunciativa mostra un brusco *shifting* dal nome proprio al pronome di prima persona: un *egli* diventa *io*. Si noti in corsivo la cadenza: «Queste [*scil.* le Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες] una volta insegnarono un canto bello *a Esiodo* che pascolava sotto il sacro Elicona: Questa parola *a me* primamente dicevano le dee»; (αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν αἰοδήν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο. / τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον).

L'incontro con le Muse segna sempre anche una cesura tra l'uomo parlante e la voce che canta, poi che introduce modalità articolatorie (τρόποι) che non sono solo dettate dalla semantica: si dà musica, continua Agamben, perché «l'uomo non si limita a parlare». Capire perché l'uomo avverta il bisogno (il desiderio) di cantare, di fare cioè esperienza della Musa, può sottrarre la filosofia alla tirannia del significato, per condurla a ricercare negli spostamenti del soggetto significante un differente esser vero del linguaggio. Non già un esser vero che scaturisca dall'adeguarsi del piano espressivo a quello fattizio, o dalla semplice coerenza tra le proposizioni di un testo; la verità verso cui la Musa può guidare la filosofia non concerne ciò che è nel canto *in quanto è detto*, ma riguarda quel che nel canto *mostra sé* in quanto significante. Ciò che dunque ci interessa è l'aver luogo dell'enunciazione, non il contenuto del mero enunciato. La struttura incaricata di articolare i due piani è la persona

³ Informazioni in gran parte contenute nel lungo proemio (vv. 1-115) che apre la *Teogonia*. Esse trasformano Esiodo, pastore al pari degli altri uomini che sono “ventre soltanto” (γαστέρες οἶον) in un poeta, affinché canti «le cose che saranno e quelle che sono» (v.33). Sull'importanza del proemio della *Teogonia*, si veda il fondamentale studio di Paul FRIEDLÄNDER, *Das Proömium von Hesiods Theogonie*, in «Hermes», Band 49, 1914, pp. 1-16. Considerazioni puntuali sulla struttura formale sono offerte da B. A. van GRONINGEN, *La composition littéraire archaïque Grecque*, Amsterdam 1960 (cfr. spec. pp. 256 ss.), il quale definisce le composizioni epiche esiodee come «textes en mouvement».

⁴ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 136.

grammaticale. Il legame tra persone grammaticali e persone prosodiche, tra costituenti dell'enunciato e costituenti dell'enunciazione, costituisce il giunto cardanico che può manifestare il significante *quā* significante. Esso funzionerebbe così non già quale mero veicolo del significato, ma quale luogo morfologico dell'incontro, e dell'eventuale frizione, fra persone grammaticali, che prendono e mutano posizione intorno al corpo del suono destato nel canto.

Osservazioni – Un esperimento che ricerchi l'arcievento musaico del canto ha sempre un valore fenomenologico che non deve qui essere trascurato. È in ciò l'esperienza del canto, la scoperta ontologica – come direbbe Giovanni Piana – del suono che ci chiama. Salvo che, questa esperienza non può compirsi senza il togliimento degli enti cui usualmente prestiamo orecchio. Ci torna alla mente l'evento in cui fu preso Eugenio Montale, quando, rivolgendosi, vide il nulla, il vuoto alle sue spalle. Questo allontanarsi dagli enti abitualmente nominati dalla lingua mette capo all'incontro che segnerà l'investitura del poeta: «le trombe d'oro della solarità» che il giallo dei limoni dischiude come una promessa nei radi «silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Tutto questo, però, in una veste più dimessa, potrebbe ricordare qualcosa che a molti di noi è accaduto ascoltando i dischi dei classici. Chi non ricorda la meraviglia provata quando, adolescenti appassionati di musica, ci capitava di individuare, nel bel mezzo di una frase suonata dal flauto, lo stesso respiro del flautista che prendeva fiato? Non era forse quel sussulto inspiratorio uno squarcio che ci immetteva nella stessa vicenda dei corpi risonanti, installandoci surrettiziamente nel farsi stesso dell'enunciazione?

Inoltre, se è vero, come Agamben ritiene, che la crisi della filosofia manifesti la crisi di «una musica non più musicamente accordata»⁵, può risultare vero anche l'inverso. Si dà oggi anche un'innegabile crisi della filosofia, che vediamo spesso ridotta a mosca cocchiera delle neuroscienze ovvero a discorso gergale tra cronisti di facezie definitorie. Questa riduzione della filosofia alle funzioni di un Super-Io censorio – la cui prestazione prevalente consiste nella ratifica o nella sanzione del discorso delle scienze sociali – non

⁵ *Ibid.*, cit. p. 145.

è altra cosa rispetto alla crisi della musica: è invece il segno che questa filosofia ha perduto la sua sensibilità rispetto al significante che giace nel corpo della voce. Riformare la musica non può non significare anche riformare la filosofia, redimerla dalla ἀνουσία in cui versa oggi. La riforma musaica potrebbe allora restituire la filosofia a se stessa, liberandola tanto dalle sirene del calcolo, quanto dal brulichio del discorso amorfo che si respira nei caffè filosofici. «Dove tutto sembra indifferentemente potersi dire, il canto viene meno e, con questo, le tonalità emotive che musaicamente lo articolano» (ibid.).

Il collasso del canto rischia oggi di consegnare la voce umana alla dimensione della pura funzionalità dell'insetto; o, peggio, alla dimensione meccanica che agglutina il linguaggio nel campo digitale. In un panorama così fosco, Agamben ritiene che la sola prestazione oggi possibile per la filosofia sia ciò che potremmo chiamare una "archeologia dell'evento musaico". Si vorrebbe, con questo, trascorrere dal canto, concepito come ciò che è comunque dato nel suono (o conservato nel testo scritto, nello spartito), al canto inteso come il darsi di una *Stimmung* tra persone. Ipostasi, cioè, che, nell'esperire la loro apertura al mondo, si alternano o si confondono nello *shifting* dei ruoli di donatore e destinatario del dono. Quel che è offerto nel dono delle Muse è la possibilità di esemplificare al livello dell'enunciazione non la materia del canto, ma il suo avvenire esordiale nel processo antropogenetico. Il frutto di una tale ricerca filosofica potrebbe consistere di una riforma della musica, nella liberazione dalla «cattiva musica che invade oggi in ogni istante e in ogni luogo le nostre città»⁶.

2. Le Muse come dispositivo

Il punto su cui va posto l'accento è la persona grammaticale, *in quanto* è catturata dallo spostamento pronominale; lo *shifting* costituisce una spia di una densità che non riguarda il piano dell'enunciato, bensì il campo enunciazione: «si tratta, con ogni evidenza, di inserire l'io del poeta come soggetto dell'enunciazione in un contesto in cui l'inizio del canto appartiene incontestabilmente alle Muse, ed è tuttavia proferito dal poeta» (ibid.). Il riferimento

⁶ *Ibid.*, p. 140.

di Agamben, come ogni lettore avrà compreso, è diretto alla teoria dell'enunciazione elaborata da Émile Benveniste⁷. Nel volgere del secolo passato questa teoria è stata oggetto di studi accurati – penso segnatamente ai lavori di Paolo Fabbri, di Giovanni Manetti, di János Sándor Petőfi – che hanno rilevato la centralità della *Person-Deixis*⁸ per una comprensione anche filosofica del linguaggio poetico. È stato l'ellenista Claude Calame a sviluppare una teoria dell'enunciazione riguardante i modi del canto greco, illuminando quei fenomeni della lirica corale che un'attenzione alla sola lingua verbale non aveva consentito prima di cogliere⁹. In forza di analisi come le sue, si potrebbe dire che Esiodo non è qui, come taluno ha sostenuto, l'io parlante che assicura al soggetto una presa sul linguaggio. Piuttosto, il poeta sembra essere il luogo nel quale la persona grammaticale può essere assoggettata all'istanza di un discorso non più riconducibile al mero linguaggio umano.

Le Μοῦσαι iniziano il canto, lo indirizzano rispondendo a un'invocazione: sono creature *amebeiche* (ἀμειβόμεναι)¹⁰. Il che vuol dire che si comportano come *alleli*. Dischiudono il canto e, insieme, assicurano, a ogni darsi di questo, una dimensione, non già plurale, quanto piuttosto antifonale. Un passo indicativo, riportato da Temistio, spiega come tutte e nove le Muse nella danza *amebeizzino* fra loro e con il Musagete (συγχορεύουσιν ἀλλήλαις καὶ τῷ Ἀπόλλωνι); in più, sembra che nessuna confligga con le altre (καὶ οὐδεμία αὐτῶν ἀγανακτεῖ πρὸς τὰς ἄλλας). La dimensione allelomorfa del collegio

⁷ Cfr. spec. Émile BENVENISTE, *L'appareil formel de l'énonciation*, in «Langages», 17, [num. spec. Su "L'énonciation"], mars 1970, pp. 12-18. Questo saggio e molti altri saggi sul tema medesimo sono stati raccolti in É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, PUF 1966, 2 voll.

⁸ Ma il termine è di John LYONS. Cfr. il suo *Semantics:2*, Cambridge (UK), Clarendon Press 1977.

⁹ In particolare, per lo stato del testo e per le testimonianze, rimando il lettore all'edizione critica di Claude CALAME, *Alcman*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1983; per una lettura semiologica della lirica corale si veda Claude CALAME, *Les choeurs de jeunes-filles en Grèce archaïque, vol. II: Alcman*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1977.

¹⁰ Molte sono le espressioni a ciò riferibili nel proemio della *Teogonia*. Esiodo celebra, e.g. la dolce voce delle Muse (vv. 10, 41, 97), il discorso che esse gli rivolgono (vv. 22-3), la loro voce infaticabile (v. 39), l'amabile canto (v. 60 e 65). In *Od.*, ω 60 la responsabilità delle Muse concerne elementi dell'enunciazione come la morfologia facciale e prosodica: «Μοῦσαι δ' ἔννεα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ θρήνεον» L'espressione "ἀμειβόμεναι" occorre ancora, e.g., in un co-testo omerico (cfr. *Ilias*, A, 604) riferito alla musica e che riguarda gli dèi e gli uomini; si veda ancora il commento di Athen. *Deipnosoph.* 14, 24, 23: «ᾄθην καὶ Ὅμηρος εἰσήγαγε τοὺς θεοὺς χρωμένους ἐν τοῖς πρώτοις τῆς Ἰλιάδος τῆ μουσικῆ. μετὰ γὰρ τὴν περὶ τὸν Ἀχιλλεῖα φιλοτιμίαν διετέλουν [γὰρ] ἀκρόωμενοι (cfr. *Ilias*, A, 603-4) φόρμιγγος περικαλλέος, ἣν ἔχ' Ἀπόλλων, Μουσῶων <θ'>, αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ».

musaico è tale, per cui nessuna di esse è mai sapiente da sola (ὅτι μὴ μόνη σοφὴ ἐστὶ) né mai riceve da sola le richieste dei poeti (μηδὲ αὐτῇ μόνη προσεύχονται οἱ ποιηταί). Tutto questo ci porta a concludere che la prestazione delle Muse, come emerge anche da altri passi, è il canto *antifonale* o *responsionale* (καὶ ἄδουσιν ἀμειβόμεναι ἀλλήλας); il quale richiede, per il suo compimento, la perfetta omeostasi degli alleli. Nessuna delle Muse impedisce, o invidia o si oppone (οὐ κολούουσαι καὶ βασκαίνουσαι καὶ ἀντηχοῦσαι) alle sorelle¹¹.

In aggiunta a questa dimensione allelomorfa va notato che le Muse funzionano nella cultura greca arcaica come un dispositivo “mnestico”/ “amnestico”. Tutte le società a oralità primaria sono “omeostatiche”, già che vivono in un equilibrio che tende a disfarsi delle memorie prive di rilievo per il presente. Non posseggono dizionari né semantiche finitamente differenziate. La ratifica semantica avviene di solito in forme rituali, mediante la produzione di eventi vocali, gestici, prosodici. Gli aedi e i rapsodi delle società orali mantengono in omeostasi col presente la memoria comunitaria¹². Esse assicurano alla comunità orale il controllo dei processi di conservazione e distruzione dinamica dell’informazione. Le Muse funzionano, in questo senso tecnologico, come dei *media*. Al pari di ogni altro *medium*, rappresentano differenti *estensioni* dell’unica facoltà mnestica e, al contempo, presiedono alla ratifica sociale di tale processo¹³. E però, diversamente da tutti gli altri *media*, le Muse sembrano anche fornire una rappresentazione (certo non priva di lati oscuri)

¹¹ Cfr. Themist., *Βασανιστῆς ἢ φιλόσοφος*, 255b, 5.

¹² Cfr. J. GOODY and I. WATT, *The consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1963, pp. 204-45.

¹³ Nel capitolo quarto del suo famoso *Understanding Media* Marshall McLuhan introduce il fenomeno della “narcosi” mediale, traendo spunto dagli studi sui fenomeni di stress da iperstimolazione. In essi accade caratteristicamente che il sistema nervoso centrale cerchi di difendere l’equilibrio mediante strategie di auto-amputazione della facoltà aggredita, ovvero attraverso l’isolamento dell’organo che si trova in sovraeccitazione. Il soggetto appare allora stordito, *numbed*, narcotizzato. McLuhan aveva intuito nel 1960 il legame tra l’auto-amputazione e certi sviluppi dei media che oggi ci troviamo a sperimentare. Su questo, vedi quel che scrive il filosofo Byung-Chul HAN, *Nello sciame. Immagini del digitale*, Roma, Nottetempo 2014, il quale ha accostato la *numbness* dell’uomo tardo-moderno allo stordimento dell’animale povero di mondo, descritta da Martin HEIDEGGER nel suo corso universitario del 1929/30: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt/Main, Klostermann 1983. Su questo tema, più recentemente, ha scritto pagine belle Giorgio AGAMBEN, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Milano, Bollati Boringhieri 2002.

del loro stesso modo di funzionare quale dispositivo mediale. Da un lato, iniziano il canto facendosi precipitato mnestico, e, dall'altro, inibiscono l'accesso diretto del poeta alla matrice del canto, *i.e.* alla loro madre Mnemosine¹⁴. Sicché, in base alla testimonianza dei poeti arcaici e degli scrittori antichi, sembra che il poeta riceva dall'esterno la sua memoria, nel momento in cui riceve il canto. Dobbiamo allora pensare che l'evento del canto, espresso nell'unico vocabolario mitico che possa renderlo spiegabile, rappresenti l'evento germinale della transcodificazione da *exosomatico* a *endosomatico*? O, al contrario, dobbiamo ritenere che l'evento descritto dal mito rappresenti l'estroflessione ritmica di una complessità psichica non più governabile da parte dell'uomo omerico? Questa seconda ipotesi sembrerebbe suffragabile, se riprendiamo una felice intuizione di McLuhan che oggi appare quasi profetica. Già nel 1962 il sociologo canadese individuava nel principio di auto-amputazione quel fattore di crescita che rende inevitabile la saturazione e il rimpiazzamento di un *medium* con altri, sempre nuovi, dispositivi di traduzione sensoriale: «The principle of self-amputation as an immediate relief of strain on the central nervous system applies very readily to the origin of the media of communication from the speech to computer»¹⁵. A difesa della prima ipotesi, invece, che vede nell'evento della ricezione del canto da una sorgente esterna la transcodifica di stimoli exosomatici nella forma di una partitura endosomatica, cioè una *Ich-Partitur*, vale quanto scrivevamo in un saggio di alcuni anni fa¹⁶.

In un modo o nell'altro, il ritorno della filosofia all'evento musaico auspicato da Agamben comincia per noi dalla riflessione sui due fenomeni di cui

¹⁴ Una lettura razionalizzante della relazione tra le Muse e Mnemosine (come rapporto tra verità e memoria) è in Plutarco (*Fragm.* 215h 35) Ὅτι καὶ ἡ ἀλήθεια τὸ ὄνομα δηλοῖ λήθης ἐκβολὴν εἶναι τὴν ἐπιστήμην, ὃ ἐστὶν ἀνάμνησις. Ὅτι καὶ οἱ μητέρα τῶν Μουσῶν τὴν Μνημοσύνην εἰπόντες αὐτὸ τοῦτο ἐνδείκνυται· αἱ μὲν γὰρ Μοῦσαι τὸ ζητεῖν παρέχονται, ἡ δὲ Μνημοσύνη τὸ εὐρίσκειν. Ὅτι καὶ οἱ πολλοὶ τὸ ἀγνοεῖν ἐπιλελιῆσθαι λέγοντες τῷ αὐτῷ μαρτυροῦσι· λανθάνειν γὰρ ἡμᾶς φαμεν ἄπερ ἀγνοοῦμεν, καὶ λαθραῖα πράγματα καλοῦμεν τὰ ἀγνοούμενα.

¹⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, *cit.*, p. 52. Nella versione di Ovidio, Narciso è alle prese con una estensione del sé, che gli impediva di riconoscere nel proferimento di Eco la manifestazione di un tu. Sicché, egli funziona come un sistema chiuso: «He had adapted to his extension of himself and had become a closed system» (p. 52).

¹⁶ Rimandiamo il lettore al nostro *Cronosensitività. Una teoria per l'analisi filosofica dei linguaggi*, Roma, Carocci 2004 (rist. 2016), pp. 134-50.

s'è qui fatta menzione: l'*allelomorfismo* e la *circolazione delle persone grammaticali* nell'enunciazione. Il primo fenomeno revoca in questione la categoria del numero, già che il darsi mutuamente delle Muse si urta all'abituale distribuzione di singolare e plurale. Il secondo fenomeno investe la categoria della persona, ovverosia, la modalità per mezzo della quale le lingue ipostanziano l'atto del prendere posto – sia entro l'enunciato sia rispetto all'enunciato – delle tre persone convocate quale significante di relazione: “io”, “tu”, “egli”/“esso”¹⁷. Il canto che le Muse suscitano in questo modo si pone quale margine liminale, che insieme rivela e occlude l'accesso alle origini mnestiche da cui esso scaturisce. Una rilettura delle testimonianze e di alcuni casi paradigmatici ci consentirà di fissare la forma che potrebbe assumere un possibile *experimentum memoriae*. Si tratterebbe di una piccola archeologia tascabile dell'enunciazione poetica incaricata di rivelare al filosofo i luoghi nei quali cercare l'elemento *nomologico* della musica musaica: tale elemento è nascosto nel mitologema del “dono del canto”, nel fatto, cioè, che *ambulanti obviam venisse Musas poetae*. Sulla natura di questo incontro gli studiosi si sono esercitati con ogni acribia: v'è chi l'ha interpretato come l'omaggio a una convenzione letteraria, chi ha pensato ad una visione e chi a una personificazione del processo compositivo. Noi non ci occuperemo qui del riferimento, reale o presunto, a uno stato di cose; quel che ci intriga è il mitologema, ovvero la relazione tra enunciazione e *deixis* delle Muse.

3. L'innesto del canto: ἀντιάζειν¹⁸, “andare incontro”

Canto antifonale delle Muse e *deixis* vocale del poeta sono luoghi privilegiati per ogni discorso che si prefigga di cogliere il dispositivo musaico all'opera nella Grecia arcaica. Tali caratteri ricorrono incessantemente nella

¹⁷ Questi aspetti sono stati spunto privilegiato di riflessione, in modo particolare, di due miei recenti lavori: Marcello LA MATINA, *L'accadere del suono. Filosofia, Significante e forme di vita*, Milano, Mimesis 2017, e ID., *Agire l'inoperoso* (Arist. Pol. 1337b35). *Musica, intenzione e pluralità tra Hannah Arendt ed Elisabeth Anscombe*, in «Quaderni della Società di Pedagogia e Comunicazione Musicale» (a cura di Luca Bertazzoni; Edizioni Università di Macerata), pp.147-203.

¹⁸ “Andare incontro”. Fozio registra come traduce di ἀντιάζειν il verbo ἐναντιοῦσθαι. Il lessicografo Esichio, cogliendo un'altra isotopia, traduce: ἀπαντᾶν, o anche συναπαντᾶν, “andare incontro”, “convergere a vicenda”.

mitografia e nella poesia, come pure nella parola dei grammatici e dei musicografi. Dappertutto il canto è descritto come ciò che può essere donato dalla Musa e che viene ricevuto dal vivente; ma è, al contempo, ciò che sempre deve venire chiesto dal poeta. Il poeta filologo Callimaco¹⁹ narra che lo sciame (ἔσμος) delle Muse si fece incontro a Esiodo mentre costui pascolava il suo gregge (μῆλα νέμοντι). Al principio degli *Erga* Esiodo le chiama, perché vengano a cantare a lui: «Μοῦσαι Πιερὶθηεν ἀοιδῆσι κλείουσαι, δεῦτε Δί' ἐννέπετε». Benché ripetibile più volte (o, forse, perché ripetibile senza perdita di efficacia simbolica) ἁντιάζειν, il gesto dell'andare incontro alle Muse per chiederne il canto, esibisce una esemplarità che la mitologia ha catturato e preservato. Ogni poeta è tale, in grazia di un evento germinale: *ambulanti obviam venisse Musas*, chiosano i memorialisti. Che ruolo assegnare a questo ἁντιάζειν nel processo antropogenetico? Dove porre il discrimine tra il mondo umano e l'ambiente musaico? Se il primo è certamente una *Welt*, già che possiede un contenuto ontologico, che cosa dire dell'ambiente musaico, dell'*Umwelt* in cui si muove lo sciame delle Muse? Certamente, non possiamo ridurre l'avvento del canto a un evento tra gli altri: ma quale degli elementi del racconto trådito dal mito è suscettibile di custodire una nomicità – una *lawlikeness*, direbbe Nelson Goodman – per noi? Con il termine “nomicità” o “nomologicità” [= *lawlikeness*] ci riferiamo a quel tratto che rende possibile riconoscere e accettare un comportamento qualcosa come l'espressione di una legge, di un νόμος²⁰.

Il tentativo più clamoroso di dare una spiegazione razionale dell'incontro fra dèi e umani è stato fornito dallo psicologo statunitense Julian Jaynes con la teoria della mente bicamerale. Poiché questa è nota, ci limitiamo a pochi cenni di supporto al nostro discorso. Studiando l'*Illiade* e l'*Odissea*, Jaynes si è soffermato su una serie di episodi che presentano un elemento costante. Gli eroi di Omero appaiono incapaci di cominciare qualcosa: «Le azioni <degli eroi> non trovano il loro inizio in piani, ragioni e motivi coscienti bensì nelle

¹⁹ Cfr. *Aetia*, fr. 2, 1-2: Ποιμένι μῆλα νέμοντι παρ' ἴχνιον ὄξεως ἵππου, Ἡσιόδω, Μουσέων ἔσμος ἦντίασεν.

²⁰ Di esemplificazione nomica abbiamo parlato nel nostro saggio, *Esemplificazione, riferimento e verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi*, in Elio FRANZINI – Marcello LA MATINA (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, Macerata, Quodlibet 2007, pp. 109-155.

azioni e nei discorsi di dèi»²¹. Jaynes riconduce questo fenomeno alla struttura “bicamerale” della mente dell’uomo arcaico. In quel lontano passato il cervello umano avrebbe avuto una struttura simmetrica, diversa da quella che oggi conosciamo. L’emisfero destro, secondo questa ipotesi, era in grado di produrre “voci” o “grumi acustici”; l’emisfero destro rielaborava queste “voci”, attribuendole a un dio. Questo fenomeno oggi è conosciuto e studiato in connessione con i fenomeni di allucinazione, quando appunto il malato sostiene di aver fatto qualcosa perché ha sentito delle voci che glielo comandavano. Jaynes ritiene che in Omero si trovi evidenza di questa mente bicamerale. Questo spiegherebbe, secondo Jaynes, l’origine divina del canto epico: il poema, la poesia «è il canto della dea che l’aedo posseduto “udi” e cantò ai suoi ascoltatori»²². Il ritmo e il metro agivano sul poeta e sui suoi ascoltatori come una stimolazione elettrica che attiva certe popolazioni neuronali e disinibisce il soggetto che le esperisce.

Tutto accadeva come se l’emisfero destro fosse il mondo degli dèi e il sinistro il mondo degli uomini: quel che oggi contraddistingue la mente del paziente schizofrenico era, secondo Jaynes, patrimonio dell’uomo arcaico orale. I poemi e i canti sarebbero stati recitati in una condizione simile a quella delle improvvisazioni estemporanee dei musicisti jazz. Uno studioso che ritenesse valida la teoria di Jaynes vedrebbe nell’incontro delle Muse col poeta un evento mentale, poi estroflesso e ricostruito come un reale incontro: si tratterebbe di un’ipotesi *internalista*, affine, per certi versi, a quella avanzata da Eric Dodds nel suo ormai classico *I Greci e l’irrazionale*²³. Scrive Jaynes: «Gli dèi erano organizzazioni del sistema nervoso centrale e li si può considerare come *personae*, nel senso di forti presenze costanti nel tempo, amalgama di immagini parentali o ammonitorie»²⁴. Gli dèi abitano la mente, ma l’uomo li colloca nello spazio esteso. Secondo questa spiegazione, l’evento che cerchiamo sarebbe un evento mentale, sorta di eco anterograda che precede il canto e ne è inseparabile. Gli dèi greci sarebbero allucinazioni: le Muse che danno il canto nulla più che grumi acusmatici che il linguaggio del poeta

²¹ Cfr. Julian JAYNES, *L’uomo omerico e il crollo della mente bicamerale*, Milano, Adelphi 2002, citazione a p. 98.

²² *Ibid.*, p. 99.

²³ Eric DODDS, *I Greci e l’irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia 1951.

²⁴ Julian JAYNES, *L’uomo omerico e il crollo della mente bicamerale*, cit., p. 100.

traduce in canto senza poter mai render conto della loro origine. Il canto sarebbe anche così un evento precluso alla ricostruzione razionale.

V'è però traccia di una spiegazione differente, che diremmo *esternalista*, di questo mitologema: la troviamo nel racconto di Narciso ed Eco contenuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Il tono è quello di un resoconto normalizzato e ridotto a fenomeno di specularità acustica di un mito certo molto più antico. La ninfa capace di voce (*vocalis nympha*), Eco, colpevole di aver agevolato le infedeltà di Zeus, è stata punita da Era, che l'ha privata della capacità di iniziare un qualsivoglia discorso: essa può solo aspettare che qualcuno le parli e poi restituire gli ultimi suoni che ha ricevuto. Eco non può dare inizio, non può prendere iniziativa linguistica. In altre parole, *Eco non può fare con la sua voce quel che le Muse fanno con la loro* quando danno il canto. Anch'essa, tuttavia, è come le Muse una creatura responsiva (*resonabilis Echo*, la dice Ovidio). Innamorata di Narciso, non può donargli parole, ma solo attendere quelle di lui: *parata est expectare sonos, ad quos sua verba remittat*» (*Metamorph.*, III 377-8). Talché, quando Narciso sente dei rumori nel bosco e chiede se ci sia qualcuno (*Ecquis adest?*), Eco può solo restituire parte di quei suoni: *Adest*. Narciso è ingannato da quei suoni, nei quali non riconosce persona (*alternae deceptus imagine vocis*, v. 385) e l'incontro, l'*obviam venire*, non ha luogo. La trascrizione omofonica non funziona in questo caso come "teoria interpretativa", perché lo *shifting* pronominale non trova il suo luogo nell'immagine della voce e l'*io* non si scambia di posto col *tu*. Narciso ed Eco sono presi dentro uno stesso solco acustico, dal quale non riescono a far scaturire una significativa differenza espressiva. Cosa che invece riesce bene a un altro poeta arcaico, del quale ora si dirà in breve.

4. Alcmane: un insospettabile personaggio quineano?

Di Alcmane le fonti dicono molte cose. Tra tutte, dicono con convinzione che egli conoscesse i canti degli uccelli. Alcmane è considerato da molti scrittori antichi l'inventore del canto. E colpisce subito che non dalle Muse egli abbia imparato (o non solo da esse), ma dagli uccelli, di cui ascoltava e osservava il comportamento. Non ce ne occuperemmo qui, se egli non avesse scritto dei versi che alludono in modo singolare all'*ἀντιάζειν*, all'evento

ecoico da cui nasce e si sviluppa il canto umano. Questi versi hanno incuriosito molti studiosi²⁵. Più che ad Esiodo il poeta greco Alcmane assomiglia in modo impressionante a una creatura inventata, in un arcinoto *Gedankenexperiment*, dal filosofo Willard Van Orman Quine. Una testimonianza di Ateneo (*Deipnosoph.*, 9, 43, 6) ascrive ad Alcmane i versi seguenti (fr. 25 B49):

ἔπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν

εὔρε γεγλωσσάμενον

κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος,

[*lectio varia*: **στόμα**]

nei quali che il poeta rende manifesto con chiarezza di aver appreso (e non ricevuto) il canto dalle pernici (σαφῶς ἐμφανίζων ὅτι παρὰ τῶν περδίκων ἄδειν ἐμάνθανε). Ciò concorda con altre testimonianze, che riconducono la *trouvaille* del canto del poeta all'ascolto degli uccelli in luoghi solitari. Il grammatico Cameleone Pontico descrive questo episodio come fosse l'arcievento della stessa *inventio musicae*, «τὴν εὔρεσιν τῆς μουσικῆς». In un altro componimento, che conosciamo allo stato di frammento, Alcmane rivendica: φοῖδα δ' ὀρνίχων νόμω, “conosco i *nómoi* degli uccelli”.

Alcmane è dunque capace di trascrivere i grumi acusmatici, riuscendo a differenziare la voce degli uccelli dalla propria. Il canto nasce già scisso in una coppia di agenti mitici: c'è un *tu*, una *orienza presupposta* e variamente etichettata (le Muse, gli uccelli, lo sciame, etc.) e c'è una *trascrizione di grumi acusmatici*, operata da altri nella lingua dell'*io* (per solito, un *io* poetico). Il canto è questo incontro e questa frizione tra chi comincia e chi dà seguito venendo incontro. Si può individuare in questo mitologema una struttura che, come nel caso di Eco, cerca il suo luogo nella voce che articola lo spostamento dal *tu* mitico/esotico all'*io* poetico/domestico. Il dono del canto è l'adomesticamento della voce musaica e del canto degli uccelli. Alcmane assomiglia al linguista che il filosofo Quine immagina alle prese con un indigeno, parlante nativo di una lingua esotica a noi sconosciuta. I due reagiscono a stimoli distali come conigli o segmenti temporali di coniglio; l'indigeno esclama “Gavagai” e il linguista trascrive/traduce “Ecco là un coniglio”. Nel nostro mitologema Alcmane osserva il comportamento vocale delle pernici,

²⁵ Cfr. almeno i seguenti studi: Maurice BOWRA, *Greek Lyrics from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press 1961; Claude CALAME, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, cit.; da ultimo ha trattato questo tema, con importanti riferimenti alla teoria del linguaggio, Emanuele FADDA in un bel saggio, dal titolo *Alcmane e la pernice. Note su vocalità e iconismo*, in «De Musica», 2009, pp. 1-15.

definendolo “loquace”, “linguacciuto” (ὄπα [*varia lectio*: στόμα] συνθέμενος γεγλωσσάμενον κακκαβίδων); quindi, trascrive/traduce l’*input* stimolatorio in un *output* misto di parole e melodia (ἔπη τάδε καὶ μέλος). Una risposta viene dunque appaiata a quei grumi acusmatici esotici, addomesticandoli in voce del canto. Non cerca una traduzione provvisoria da appaiare allo stimolo esotico: non cerca il significato del comportamento, per lui esotico, delle pernici, questo strano antenato del “Gavagai” di Quine. Alcmane trova nel comportamento degli uccelli qualcosa come un proferimento ecoico che ridice “Gavagai” facendo uso di metri e parole. Questo “Gavagai” di Alcmane non è il significato di un originario “Gavagai”, ma un nuovo significante. Non è la *Bedeutung* di un suono, ma un nuovo suono, un corpo vocale che trascrive una relazione tra il *tu* esotico e l’*io* domestico al modo di un indicale relazionale. Il *tu* è l’elemento musaico che dona l’articolazione, il grumo acusmatico che l’*io* riconduce alla prima persona del suo lirismo. Il mitologema funziona sotto mentite spoglie anche in questo caso.

5. In forma di cadenza evitata

Le Muse ed Esiodo, la ninfa Eco e Narciso, il poeta Alcmane e le pernici: tutte queste diadi allelomorfe presenti nel mitologema del canto musaico – e altre, delle quali dobbiamo qui tacere – mostrano che il processo del dono può essere colto come il luogo di una articolazione, un incontro ecoico, dal quale scaturisce la scissione della persona grammaticale in “tu” e “io”: queste persone si ipostatizzano nel corpo del canto, divenendo un unico indicale di relazione²⁶. Nell’epica il canto appare già dato: nasce come fosse già da sempre articolato e solo bisognoso di attualizzazione; nella poesia lirica, come in altre espressioni, via via meno arcaiche, il canto si dà a vedere come processo, più che come oggetto o dono predisposto. Il canto accade nell’incontro che scinde il *tu* in una coppia amebeica, spostando l’attenzione dall’enunciato mitico – dall’*Egli* degli dèi, e degli eroi che compiono gesta, dall’*esso* dello sciame delle Muse – all’enunciazione capace di inglobare la voce umana. Il poeta che raccoglie la voce esotica delle Muse o degli uccelli potrebbe essere considerato come l’operatore mitico che decostruisce, iscrivendolo nella propria

²⁶ Questa tesi ho sostenuto nel mio *L’accadere del suono. Op cit.*, Mimesis, Milano 2017. Cf. spec. il cap. primo.

voce, l'antico inspiegato legame tra assenza e presenza di persona. Il canto che il poeta raccoglie potrebbe essere il residuo della voce dell'atenato, il suo *churinga* in attesa di ridiventare ancora per lui *significante fluttuante*²⁷, incaricato di mediare tra sincronia delle persone nell'enunciazione e diacronia delle voci nella durata del canto. La voce del poeta che raccoglie il canto traghetta le persone in uno spostamento che non le cancella, ma le appaia. Il *tu* esotico che viene tradotto nella lingua domestica dell'*io* è l'atenato di quel *tu* che la teoria del linguaggio è costretta a presupporre (come *hypokeimenos* o *subjectus*), ogni volta che appaia due grumi espressivi in una coppia di forme ritenute equivalenti (e *vice versa*).

Riformare la filosofia in senso musaico può voler dire, inizialmente, riconoscere una origine e un senso mitici al detto del filosofo: «Si duo idem faciunt, non est unum». Il canto, così come appare nell'antropogenesi, evoca la forma ecoica degli enunciati bicondizionali di Tarski, non meno di quanto evochi la figura della trasposizione originaria di una voce animale nella lingua del vivente che diventa umano. In ambo i casi, la voce e la persona grammaticale si presuppongono per potersi scindere e si scindono per potersi presupporre, *per speculum in aenigmate*, nella forma di un'eco allelomorfa. In particolare, una riforma della filosofia dovrebbe poter guardare al piano dell'enunciazione, privilegiando lo studio del significante rispetto al significato. Per fare questo, essa dovrebbe rinunciare alla presunta purezza della teoria analitica e rimuovere il vincolo che la porta oggi a privilegiare il rapporto con le neuroscienze a discapito della relazione con discipline quali la musicologia, l'estetica musicale, ma anche l'etnomusicologia, la semiotica testuale, la fenomenologia della musica, le discipline della performance. Come seconda cosa, la filosofia dovrebbe ripensare al formato che potrebbe e/o dovrebbe assumere una teoria del significante. Considerato quanto si è detto sulla forma ecoica della relazione tra linguaggi esotici (musaici, ornitologici) e trascrizione domestica, si potrebbe utilmente pensare ad una teoria basata sul criterio dell'appaiamento di stile tarskiano, così come Donald Davidson ha fatto per il linguaggio verbale.

²⁷ Per il tema del "churinga" come *signifiant flottant*, si vedano sia l'analisi di Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Seuil 1962, e sia gli sviluppi teoretici proposti da Giorgio AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., pp. 90 ss.

Naturalmente, il riferimento alla forma del bi-condizionale *à la* Davidson, andrebbe specificato così da chiarire che le espressioni appaiate non sono assunte in quanto veicolo di significati ma in quanto corpi significanti. In Davidson, la teoria presuppone una forma come la seguente:

P_i: « “p” è Vero in L, se, e solo se, e »

dove la parte di sinistra è un enunciato menzionato e la destra una sua traduzione nel metalinguaggio dell’interprete. Nella nostra prospettiva, le cose dovrebbero andare diversamente da così. Si tratta di costruire enunciati teorici simili a quello sopra riportato, dove, però, la parte sinistra “p” stia per una traccia acusmatica (poniamo: “♪♪♪”) riferibile a *tu*, e il significante “e”, che compare nella parte destra, sia la trascrizione/traduzione della traccia “p” nella forma prosodica assegnata da un *io* (poniamo: ♪♪♪ decitato). A mo’ di scherzo, potremmo immaginare uno schema simile:

P_j: « “♪♪♪” ∩ ♪♪♪ »

«Il prosodema ♪♪♪ (lato destro) “trascrive” “♪♪♪” (lato sinistro)»: così potrebbe essere letto il nostro bi-condizionale. Questo esempio è, ovviamente, giusto un modo per rendere visibile quel che vorremmo dire in modo più accurato; ma, per arrivare a una “teoria della verità musaica”, v’è bisogno di compiere altri passi intermedi. Anzitutto, occorre valutare quale predicato possa sostituire il predicato «è vero», che anche in Davidson si riferisce agli aspetti semantici del linguaggio. Poi, è da capire quale spazio la teoria debba riservare al trattamento delle espressioni indessicali della persona grammaticale: le teorie della verità che conosciamo escludono le espressioni indessicali (Tarski si occupava di linguaggi formalizzati) ovvero le traducono alla terza persona (come, p. es., fa Davidson) per esempio alla maniera seguente:

« “Io ho fame” è vero se, e solo se, il parlante ha fame al tempo *t* ».

Tuttavia, come più volte ha scritto Ludwig Wittgenstein, la traduzione di enunciati esperienziali – quali sarebbero quelli qui posti in questione – non

può considerarsi una *routine* affidabile a mere indicazioni sintattiche o semantiche. Il mio proferimento attuale “io ho fame” può bensì essere trattato come traduzione di “egli ha fame”: ma solo a patto di espungere dalla traduzione ogni residuo esperienziale della persona sulla quale l’indicatore getta la sua ombra grammaticale. Inoltre, va rilevato con decisione che il significante non permette appaiamenti del tipo di quelli solitamente studiati dalla semantica scientifica. Non va dimenticato che, mentre “la neve è bianca” – in qualunque modo sia tradotto nella parte destra di un bi-condizionale – non produce fenomeni ecoici, *la ripetizione di una sequenza acusmatica qualsiasi conta come una reiterazione del significante*: questo fa la differenza tra una teoria semantica e una teoria del significante. Infine, resta la questione generale che abbiamo cercato qui di sfiorare: come sviluppare in senso filosofico le indicazioni di Benveniste sulla persona? Temi, questi, sui quali non abbiamo qui potuto fornire che qualche accenno. Ma il nostro obiettivo era principalmente richiamare l’attenzione degli studiosi su certi fenomeni, prospettando un’indagine che non possiamo svolgere adesso. Abbiamo cominciato dalle Muse, ma il canto che esse ci indicano adesso è solo il materiale per una archeologia filosofica, come sempre, ancora da darsi.

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi 1984.
- AGAMBEN Giorgio, *Infanzia e storia* (1978), Torino, Einaudi 2001.
- AGAMBEN Giorgio, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Milano, Bollati Boringhieri 2002.
- AGAMBEN Giorgio, *Che cos’è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.
- BENVENISTE Émile, *L’appareil formel de l’énonciation*, in «Langages», 17, [num. spec. Su “L’énonciation”], mars 1970, pp. 12-18; ora in É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, PUF 1966, 2 voll.
- BOWRA C. Maurice, *Greek Lyrics from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press 1961.
- CALAME Claude, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri 1977.

CALAME Claude, *Alcman: Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire par Claude Calame*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1983.

DODDS Eric R., *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia 1959 (*The Greeks and the Irrational*, Berkeley, Univ. of California Press 1951).

FADDA Emanuele, *Alcmane e la pernice. Note su vocalità e iconismo*, in «De Musica», XIII, 2009, pp. 1-15; ora consultabile in: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm13idxrd.htm>.

FRANZINI Elio – LA MATINA Marcello (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, Macerata, Quodlibet 2007.

FRIEDLÄNDER Paul, *Das Proömium von Hesiods Theogonie*, in «Hermes», Band 49, 1914, pp. 1-16

GOODY Jack – WATT Ian, *The consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1963, pp. 204-45.

van GRONINGEN Bernard A., *La composition littéraire archaïque Grecque*, Amsterdam, Noord Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1958.

JAYNES Julian, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi 2002.

HAN Byung-Chul, *Nello sciame. Immagini del digitale*, Roma, Nottetempo 2014.

HEIDEGGER Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Klostermann 1983.

LA MATINA Marcello, *Cronosensitività. Una teoria per l'analisi filosofica dei linguaggi*, Roma, Carocci, 2004 (rist. 2016).

LA MATINA Marcello, *Esemplificazione, riferimento e verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi*, in E. Franzini, M. La Matina (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, 2007, pp. 109-155.

LA MATINA Marcello, *L'accadere del suono. Filosofia, Significante e Forme di vita*, Milano, Mimesis, 2017.

LA MATINA Marcello, *Agire l'inoperoso* (Arist. *Pol.* 1337b35). *Musica, intenzione e pluralità tra Hannah Arendt ed Elisabeth Anscombe*, in «Quaderni della Società di Pedagogia e Comunicazione Musicale» (a cura di Luca Bertazzoni, Edizioni Università di Macerata), 2, 2015, pp.147-203.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Seuil 1962.

LYONS John, *Semantics: 2*, Cambridge (UK), Clarendon Press 1977.

McLUHAN Marshall H., *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Mc Graw-Hill 1964.