

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

33

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

Sergio Prodigio

**Il platonismo nella teoria
e nell'estetica della musica**





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1801-6

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

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

I edizione: settembre 2018

Indice

9	<i>Introduzione</i>
15	Capitolo I <i>Il platonismo musicale</i>
69	Capitolo II <i>Plotino, Agostino e Boezio</i>
123	Capitolo III <i>I teorici dell'Alto Medioevo</i>
155	Capitolo IV <i>Da Guido d'Arezzo ai teorici del Basso Medioevo</i>
215	Capitolo V <i>Da Guillaume de Machault all'Umanesimo e al tardo Rinascimento</i>
261	Capitolo VI <i>La filosofia della musica barocca: Cartesio, Leibniz ed Eulero</i>
301	Capitolo VII <i>Il Settecento illuminista: Rameau, Rousseau e Kant</i>
333	Capitolo VIII <i>Filosofi e compositori dell'Ottocento</i>
387	Capitolo IX <i>Il sistema teorico del Novecento storico</i>
483	<i>Conclusioni</i>
491	<i>Bibliografia</i>
501	<i>Indice dei nomi</i>

Introduzione

Il tentativo di far convergere istanze intellettuali e ambizioni speculative fra territori contigui del sapere dovrebbe ‘in primis’ tener conto delle loro specificità epistemologiche, specie quando i relativi campi d’indagine rivelano obiettive problematiche di commistione. Musica e Filosofia, mai disgiunte in tempi antichi, poiché profondamente interconnesse a livello teorico e teoretico, hanno scavato nel corso delle rispettive fasi evolutive (o, per certi versi, involutive) ampi solchi tra gli afferenti orizzonti, tesi a perseguire diversi obiettivi: da un lato ricerche introspettive e interpretazioni della realtà fisica e metafisica, dall’altro esteriorità fenomenologica, rappresentazione, estro e creatività.

Del resto, se è lecito concepire una filosofia della musica, seppur in termini, presupposti e finalità mutevoli (dall’armonia del macrocosmo e del microcosmo ai fondamenti dottrinali, dalle componenti estetiche all’interpretazione dei contesti sociali), non è consequenziale e plausibile l’inversione concettuale dei termini medesimi, se non modificandone il rapporto, ossia la musica “come” filosofia. Ciò, tuttavia, rinvierebbe all’intuizione hanslickiana, tesa a estrapolare dal suo generale compendio una costante estetica che ne riflettesse il valore intrinseco e assoluto, senza la necessità o il peso di dover rappresentare e descrivere sia la realtà esterna sia l’espressione o l’estrinsecazione del sentimento, degli affetti e delle emozioni: pertanto, una sorta di emancipazione dalla “tutela” filosofica e il riconoscimento della totale autonomia del suo linguaggio, e, di conseguenza – ma è storia recente, pur se si diparte dagli inizi dello scorso secolo –, dall’indagine dei fondamenti espressivi alla svolta adorniana, accentrata sulla filosofia dell’ascolto e sul confronto-scontro con la dimensione sociologica.

Se il sogno di Socrate, enarrato nel *Fedone*, configura la filosofia come una forma elevata di musica, l’interconnessione è determinata da un linguaggio – quello della ‘mousiké’ – che accomuna e fonde sì differenti forme di espressione artistica, ma che rende possibile in tal senso la correlazione tra due similari attività del pensiero, convergenti

in quanto dono delle Muse. È innegabile, comprensibile e giustificabile (ai fini dell'assunto) che – come esamineremo più a fondo nel primo capitolo – il vasto raggio di azione e il processo speculativo, nei quali si estrinseca la relativa concezione platonica, possano costituire la premessa e la causalità per una indagine e una ricerca volte a seguirne le tracce e il lascito in filosofi, teorici e musicisti (nel senso più comprensivo possibile), fin oltre il secolo dei lumi. Dipoi, sarà consequenziale che da Kant si debba pervenire alle problematiche poste in essere dal pensiero hegeliano (la musica come espressione dell'Assoluto nell'interiorità del sentimento) e, soprattutto, schopenhaueriano (la musica che, come essenza, è rappresentazione del mondo e sommo vertice dell'estetica), approfondire di seguito l'intera visione romantica (la musica come l'eccellenza delle arti per l'ineffabile e incommensurabile suo linguaggio), anche attraverso la concezione estetica hantslickiana (la musica mezzo e fine solo di stessa), e naturalmente trattare del finale disimpegno o emancipazione da ogni legame filosofico in virtù dell'approdo ai lidi della natura contingente del suono e, necessariamente, alle più consone tematiche della ricezione.

Platonismo musicale, quindi, in senso lato e nella globalità che si evince da una dettagliata esposizione di quanto il filosofo dispensa in merito, pur senza un criterio metodologico, in buona parte dei *Dialoghi*: l'insieme o il coacervo di considerazioni, di narrazioni, di riflessioni, di commenti, di annotazioni, di analisi, di speculazioni, di ipotesi e di approfondimenti possono rinvenirsi – almeno negli intendimenti assunti – in ciò che possiamo condensare, unificare e anche sintetizzare nell'estetica e, soprattutto, nella teoria (della musica). Tale termine, tuttavia, dobbiamo intenderlo nel suo etimo più autentico, ossia come nuda osservazione (dal verbo greco 'thèaômai') e investigazione della fenomenologia musicale in tutte le sue componenti, percezioni e ricezioni, anche in grazia del suo precipuo carattere eteroclitico, ossia nel senso che può letteralmente declinarsi e flettersi in ogni possibile angolazione, costituendone nell'ambito specifico una fibra e una connettività integrata e ben radicata.

Non mancano – né potrebbero omettersi – nel corso della trattazione a seguire anche dissertazioni specifiche, corredate da necessarie esemplificazioni, su aspetti prevalentemente tecnici e, appunto, teorici: non apparentati, talvolta, a Platone (forse più al platonismo), ne discendono, tuttavia, per l'ampiezza variegata e multiforme della materia (musicale) riscontrabile nel 'corpus' delle sue opere, come altre e

diversificate questioni e tematiche, forse più pertinenti, di natura estetica e pedagogica, che intendiamo indagare e sviscerare in relazione a quanto rinvenuto nei testi di epigoni, filosofi e teorici.

Abbiamo scelto di riportare, al riguardo, una gran mole di passi, poiché dalla loro lettura scaturiscono l'interpretazione e il commento, seppur limitati e condizionati in certo qual senso dalla soggettività dell'esegesi, ma a volte corroborati dalla citazione di altri interpreti e commentatori.

Pertanto, dopo il capitolo iniziale (*Il platonismo musicale*), teso per l'appunto a ricapitolare le tesi platoniche in materia (con inevitabili inserimenti – specie nella parte terminale – di natura tecnico-armonistica, mutuati dall'opera di Aristosseno di Taranto) e arricchito da un'appendice aristotelica, il secondo (*Plotino, Agostino e Boezio*) viene (quasi equamente) ripartito fra i tre filosofi: vi esaminiamo corposamente tre diverse ma complementari angolazioni, prospettive e sviluppi del platonismo musicale sul piano estetico, etico-pedagogico e teorico-numeric; all'interno dell'ampia disamina, riservata al *De institutione Musica* del filosofo romano, non mancano ampi squarci dedicati a fondamenti teorici, che “sconfinano” sino alle correlate disquisizioni sui modi ecclesiastici e sul canto gregoriano.

Un approfondimento su tali argomentazioni si rinviene ‘in cauda’ anche nel terzo capitolo (*I teorici dell'Alto Medioevo*): più contenuto, scandaglia e descrive quel periodo di interregno, che perviene fino alle soglie del secondo millennio. Viene, pertanto, dedicato a Isidoro di Siviglia e alla non rilevante trattatistica dei teorici che operano fra il VII e il X secolo (Beda il Venerabile, Alcuino di York, Rabano Mauro Magnezio, Aureliano di Réôme, Remigio di Auxerre, Giovanni Scoto Eriugena, Hucbald di Saint Amand e Odone di Cluny, oltre i due fondamentali trattati anonimi, *Musica enchiridis* e *Alia musica*).

Il quarto (*Da Guido d'Arezzo ai teorici del Basso Medioevo*) è accentrato inizialmente (e doviziosamente) sull'opera guidoniana, con la necessaria esposizione e raffigurazione delle relative acquisizioni teorico-musicali e pedagogiche, ma nel prosieguo trattiamo – sempre nell'ambito prescelto e con afferenti approfondimenti tecnici – di teorici e pensatori del Basso Medioevo (da Ermanno il Contratto, Gil de Zamora, Johannes Affligemensis, Tommaso d'Aquino e Giovanni Boen fino a Francone di Colonia, Jacobus de Liège, Johannes de Grocheo e Johannes de Muris); un ragguardevole spazio è anche riservato alla bolla *Docta sanctorum*, emanata da Giovanni XXII, e a composi-

tori operanti nell'ampio contesto sia dell'*Ars antiqua* sia dell'*Ars nova* (da Magister Perotinus a Petrus de Cruce e Philippe de Vitry).

Il quinto capitolo (*Da Guillaume de Machault all'Umanesimo e al tardo Rinascimento*) illustra ed esamina inizialmente l'opera del compositore francese, dipoi vengono riprese fundamentalmente le concezioni teorico-musicali che si dipartono dall'*Ars nova* francese e italiana e pervengono, attraverso l'Umanesimo, fino al tardo Rinascimento, con mirati riscontri sulle opere e sugli scritti di Marchetto da Padova, Bonaventura da Brescia, Gherardello da Firenze, Francesco Landino, Giovanni Ciconia, Johannes Tinctoris, Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino, Nicola Vicentino, Vincenzo Galilei, Marsilio Ficino (ma è un "rinvio" filosofico a ritroso) e Giovanni Maria Artusi (sconfinando sino ai prodromi del Melodramma).

Gran parte delle analisi, delle chiose e delle esemplificazioni musicali di natura tecnico-teorica, esposte e rappresentate marginalmente nel primo capitolo ma elaborate prevalentemente nel secondo, terzo, quarto e quinto, le abbiamo estrapolate direttamente da un nostro precedente lavoro, *La trattatistica musicale nella latinità medievale* (pubblicato nel 2015 dall'Aracne Editrice): naturalmente in quel contesto erano impostate su una diversa prospettiva speculativa, volta a indagare specificamente contenuti e problematiche di carattere primariamente linguistico e letterario.

Nel sesto capitolo (*La filosofia della musica barocca: Cartesio, Leibniz ed Eulero*) affrontiamo gli aspetti teorico-estetici del pensiero filosofico-musicale dell'età barocca, principiando da una triade di accentuato carattere filosofico-scientifico, René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz e Leonhard Euler; una corposa appendice viene dedicata, tuttavia, a Johann Sebastian Bach, alla struttura formale della *Fuga* e all'analisi armonica del *Preludio n. 1* in do maggiore (dal primo volume del Clavicembalo ben temperato).

Nel susseguente settimo (*Il Settecento illuminista: Rameau, Rousseau e Kant*), un'altra triade, seppur esteticamente mista, Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau e Immanuel Kant: è, pertanto, solo l'ambito filosofico-musicale dell'Illuminismo che viene – a grandi linee – indagato, senza sconfinare, poi, nelle consuete e, a volte, verbose appendici (tecniche) digressive.

L'ottavo capitolo (*Filosofi e compositori dell'Ottocento*) – come già preannunciato – viene destinato a rilevare "germogli e frutti" del platonismo nelle difformi o multiformi estetiche, a livello filosofico e

compositivo, dell'Ottocento, principiando dall'eredità kantiana e trattando in logica successione del pensiero specifico e attinente di Georg Wilhelm Friedrich Hegel e di Arthur Schopenhauer. Di seguito, l'indagine si estende ai compositori: Ludwig van Beethoven 'in primis', un breve accenno a Robert Schumann e una lunga dissertazione sugli scritti di Richard Wagner; la logica conclusione di tale percorso la riserviamo ad approfondite considerazioni sulle difformi concezioni estetiche di Friedrich Nietzsche e di Eduard Hanslick.

Il nono e conclusivo (*Il sistema teorico del Novecento storico*), infine: partiamo dall'antitetico rapporto tra Arnold Schönberg e Igor Stravinskij, teorizzato nella *Filosofia della musica moderna* di Theodor Wiesengrund Adorno, ma perveniamo tosto a esporre il sistema dodecafonico (con esemplificazioni desunte da specifiche opere schönberghiane), le correlate teorizzazioni dell'octofonia (con appendici esoteriche-numerologiche interconnesse a stralci scriabiniani) e la particolare (e isolata) metodologia compositiva di Paul Hindemith; di poi torniamo ad analizzare significativi lavori stravinskijani, da *Le sacre* fino alle tarde composizioni seriali; in tale contestualità la conseguente analisi della serialità si diparte a ritroso da opere di Alban Berg, Anton von Webern, e perviene a selezionati brani di Ernst Křenek, Luigi Dallapiccola, Roman Vlad, Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio ('in cauda' anche alcune autocitazioni).

Come già evidenziato a proposito dei primi cinque capitoli, anche nel settimo e, soprattutto, nel nono ci siamo avvalsi di parziali o più estesi stralci, desunti da una nostra precedente pubblicazione, il *Trattato di Armonia teorica e di Analisi armonica* (Aracne Editrice, 2013), quindi inseriti in un ambito peculiarmente teorico.

Un ampio 'excursus', quindi, ben predisposto – ma in altre contestualità sempre 'in fieri' – ad accogliere ulteriori approfondimenti e coinvolgimenti, fino alle soglie dell'età contemporanea, anche deviando (ma non del tutto) dall'assunto medesimo, come potrà evincerli dalle terminali conclusioni, dedicate ad altre, ultronee e "devianti" considerazioni.

Un gran numero di note a margine (ben 645!) correda il nostro verboso saggio: esplicative, sovente, integrative di citazioni stralciate e, in taluni casi, necessariamente biografiche per la maggior parte dei teorici e dei compositori menzionati ed esaminati.

Per i passi in latino, relativi agli autori dell'alto e del basso Medioevo, le traduzioni sono originali (a eccezione di quelli tratti da

Boezio, Isidoro di Siviglia e Guido d'Arezzo, per i quali abbiamo preferito riportare le più consone traduzioni dei curatori delle opere prescelte); nostre anche le traduzioni dal latino di Leibniz e dal francese, relative ai lunghi estratti dalle opere di Rameau e di Rousseau (riportate, tuttavia, in nota nell'originario idioma d'oltralpe), nonché tutte le numerose esemplificazioni musicali, inserite per gli specifici commenti e disseminante lungo l'intero percorso narrativo, interpretativo ed esplicativo.

Un "pretesto", forse e in definitiva, il platonismo, seppur inteso (o malinteso) e ristretto (o costretto) nel solo ambito musicale: eppure, dalla lettura dei passi, estrapolati dai *Dialoghi*, emerge l'acribia di un sistema etico, estetico, teorico e teoretico, non dissimile – dopo secoli di lenta ma costante evoluzione e per i medesimi fini creativi, ricreativi, espressivi e rappresentativi – dall'altro sistema adottato nel Novecento storico, in virtù e grazia dell'intuizione schönberghiana. Una sorta di parabola, quindi, che esaurisce infine la potenzialità di un universale linguaggio, "sopravvissuto" anche nella contemporaneità per le devianze extracolte e per le reviviscenze dei suoi passati fasti.

È naturale, pertanto, che nella copertina trovino spazio le effigi di Platone e di Schönberg: nello sfondo, per analogia e conseguentemente, un frammento papiraceo del *Simposio* e l'ultima pagina della partitura di *Un sopravvissuto di Varsavia*.

Il platonismo musicale

L'aggettivazione, ascritta e consociata al platonismo, tenderebbe a designare e delimitare una specifica e afferente concezione teorica, interconnessa ai principi e ai fondamenti della 'mousiké' medesima, ossia al connubio e alla correlazione in tale arte ('téchne') di poesia, melodia e ritmo. In realtà e, soprattutto, nello spirito dell'assunto, di là da una non sistematica riproposizione di teorie preesistenti, sia per le peculiarità anche etiche (ossia legate all' 'êthos') delle 'harmoniai', sia per le componenti edonistiche, sia per le finalità educative e sia per i costanti rinvii al concetto pitagorico di armonia¹ delle sfere, possiamo individuare difformi atteggiamenti, astrazioni o giudizi, in parte riconducibili prospetticamente a quella «frattura che si approfondirà nei secoli seguenti tra una musica puramente pensata, e perciò appartenente alla matematica e alla filosofia, e una musica realmente udita ed eseguita²». Solo come espediente linguistico sarebbe lecito globalmente formulare o, appunto, conglobare tale coacervo e la conseguente dicotomia fubiniana nello spirito e nella funzione sia di un'estetica musicale, attribuendo al termine entrambe le significazioni kantiane³, sia di una teoria della musica: tuttavia, l'assenza della già menzionata siste-

¹ Per "Armonia" dovremmo intendere – ma nella moderna accezione – la disciplina che studia la formazione e la classificazione degli accordi: nell'antichità, di contro, in base alla derivazione dal verbo greco 'armòzein' (connettere, collegare), il termine designava sia le diverse tipologie di accordatura della lira greca, sia (come 'harmoniai') le difformi denominazioni dei modi in base all'unione dei tetracordi nella scalarità di ottava e sia la contestualità scientifico-filosofica della musica.

² FUBINI, 2003: 72.

³ Ossia l'"Estetica", intesa come dottrina della percezione (secondo la "corretta" etimologia, dal verbo greco 'aisthànomai', percepire) o come scienza del bello sensibile e artistico (secondo l'espressione introdotta nel 1750 dal filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten nella titolazione del suo omonimo trattato).

maticità o, meglio, univocità del pensiero (sempre relativo all'assunto) di Platone (428/27 a.C. - 348 a.C.) impone un'accurata disamina e commento dei relativi passi, disseminati in gran parte dei *Dialoghi*.

L'ordine che seguiamo riflette la discontinuità espositiva, ma non s'avvale, se non parzialmente, della supposta e condivisa cronologia delle sue opere; vogliamo privilegiare, di contro, una sequenza logica di argomentazioni, principiando da un breve stralcio, desunto dal *Lachete*, in virtù d'una primigenia digressione nell'ambito specifico delle 'harmoniai':

(LACHETE) È semplice, Nicia, ciò che penso dei discorsi, anzi, non semplice, ma duplice. A qualcuno potrei sembrare uno che da un lato ama i discorsi e dall'altro li odia. Ogniqualvolta sento qualcuno parlare della virtù o di qualche conoscenza, intendo un uomo che sia veramente degno dei discorsi che fa, [188d] sono molto contento, contemplando insieme colui che parla e le cose che dice, per il fatto che sono in armonia l'uno con le altre. E un uomo del genere mi pare proprio un musico, il quale accorda, secondo un'armonia bellissima, non la lira o uno strumento da gioco, ma la sua vita, in armonia tra parole ed azioni, nel modo dorico, non ionico, né, credo, frigio o lidio, secondo l'armonia che è solo greca. Un uomo siffatto mi rende felice [188e] quando parla e mi fa apparire agli occhi altrui uno che ama i discorsi – tanta è l'intensità con cui accolgo le sue parole –; chi, invece, agisce nel modo contrario, e tanto più quanto meglio sembra parlare mi fa apparire all'opposto uno che odia i discorsi. Dei discorsi di Socrate, poi, sono inesperto, ma prima ho messo alla prova le sue azioni e l'ho trovato [189a] degno di bei discorsi e di grande libertà nel parlare⁴.

Il *Lachete* (come l'*Eutifrone*, il *Carmide* e il *Liside*) appartiene al ciclo giovanile degli scritti socratici e tratta essenzialmente ed estensivamente del concetto di virtù: il breve frammento anticipa i giudizi (o pregiudizi) platonici sull'«*êthos*» delle varie 'harmoniai', compiutamente formulati e codificati – come vedremo – nel terzo libro della *Repubblica*. Tuttavia, può evincersi la preferenza accordata al modo dorico, di carattere austero, solenne e contegnoso, coniugato e interconnesso, in virtù della mirata identificazione con il "musico", alla raffigurazione dell'uomo virtuoso, oggetto specifico del dialogo.

Di contro, in un breve passo del *Gorgia* rinveniamo una sottesa interpretazione edonistica della prassi musicale, seppur circoscritta all'ambito poetico:

⁴ PLATONE, 1997: III, 121-123.

SOCRATE Puoi dire, allora, quali sono le occupazioni che provocano quest'effetto? O piuttosto, se vuoi, facciamo che sia io a interrogarti, e tu di' di sì a quella che ti sembra rientrare fra queste, di' di no a quella che non ti sembra. [501e] Innanzi tutto, esaminiamo l'arte di suonare il flauto. Non ti sembra, o Callicle, che essa sia tale da ricercare solo il nostro piacere, e da non preoccuparsi di niente altro?

CALLICLE Mi pare che sia così.

SOCRATE E questo non vale forse anche per tutte le arti di questo genere, come ad esempio l'arte di suonare la cetra che si esibisce nelle gare?

CALLICLE Sì.

SOCRATE E che dire dell'istruzione dei cori e della poesia ditirambica? Non ti sembrano rientrare in questo genere di arti? Oppure pensi che Cinesia figlio di Meleto si preoccupasse di dire qualcosa che rendesse migliori gli uomini del suo pubblico, e non, invece, che il suo intento fosse quello [502a] di procurare piacere alla folla degli spettatori?

CALLICLE È chiaro che si tratta di questo, o Socrate, almeno per quanto riguarda Cinesia.

SOCRATE E che dire di suo padre Meleto? Ti sembra che cantasse accompagnandosi con la cetra, mirando al bene supremo? O forse egli non mirava neppure al piacere supremo, visto che, quando cantava, era un tormento per gli spettatori? Ma rifletti: non ti sembra che l'arte di cantare accompagnandosi con la cetra, considerata nel suo insieme, e la poesia ditirambica siano state inventate in funzione del piacere?

CALLICLE Sì.

SOCRATE [502b] E qual è il fine che sta a cuore a quest'arte sublime e meravigliosa che è la poesia tragica? Secondo te, il suo sforzo e la sua premura sono solo quelli di procurare piacere al pubblico, o ti pare che essa si sforzi, quando accada che una cosa sia piacevole e gradita ma malefica, di non dirla, e quando invece accada che una cosa sia spiacevole ma utile, di dirla e di cantarla, sia che gli spettatori la gradiscano, sia che no? Quale di queste due attitudini ti sembra che abbia la poesia tragica?

CALLICLE Ma è chiaro che è questa, o Socrate, cioè che essa mira più [502c] al piacere e a fare cosa gradita al pubblico.

SOCRATE E non dicevamo poco fa, o Callicle, che una cosa di questo genere è una lusinga?

CALLICLE Certamente.

SOCRATE Ebbene, se dalla poesia considerata nella sua interezza si togliesse la musica, il ritmo e il metro, che altro resterebbe se non le parole?

CALLICLE Necessariamente.

SOCRATE E non è a una numerosa folla e al popolo che questi discorsi sono rivolti?

CALLICLE Lo affermo.

SOCRATE Dunque, la poesia è una sorta di discorso al popolo.

CALLICLE (502d) Pare.

SOCRATE E un discorso al popolo non sarebbe retorico? Non ti pare che i poeti, nei teatri, usino la retorica nei loro discorsi?

CALLICLE Sì.⁵

In un contesto dialogico dedicato precipuamente alla retorica, la divagazione tende a ricondurvi o a riconnettervi anche la pura espressione poetica, sfrondata naturalmente delle componenti melodiche, ritmiche e gestuali, pur imprescindibili in virtù della concezione unitaria della 'mousiké'. Sembra anche emergere che forzosamente si associ, sia all'auletica e alla citarodia, sia alla composizione poetica corale⁶ e sia alla poesia tragica, l'idea o il principio di 'inventio' in «funzione del piacere». Una siffatta interpretazione, in certo qual senso "edonistica", non trova altri riscontri nell'intero 'corpus' platonico, poiché dal *Cratilo* si sottintende una possibile origine "divina" dell'estensibile astrazione di 'harmonia' e si rinviene una netta definizione filosofica della medesima 'mousiké', in virtù della significazione etimologica:

SOCRATE Tenterò di dirti quello che è il mio parere: infatti non può esserci nome, [405a] che, pur essendo unico, si armonizzi di più alle quattro potenzialità del dio, così da comprenderle tutte e da mostrarne in qualche modo la sua attinenza alla musica, alla nautica, alla scienza medica e alla capacità di scagliare dardi.

ERMOGENE Parlane dunque: perché tu mi dici che questo nome è un po' fuori del comune.

SOCRATE Ma ben armonizzato perché il dio è musico; perché, anzitutto la purificazione e le purgazioni sia secondo la scienza medica sia secondo quella mantica, e le lustrazioni con i farmaci previsti dalla scienza medica [405b] e da quella mantica e le abluzioni che sono insite in queste e le aspersioni, tutte queste cose possono avere questo solo scopo, di rendere l'uomo puro nel corpo e nell'anima, o no?

ERMOGENE Ma certamente.

SOCRATE E dunque non deve essere questo il dio che lava (*apolouon*) e che scioglie (*apolion*) da siffatti mali?

ERMOGENE Senza dubbio.

SOCRATE E dunque per questi lavacri (*apolouseis*) e per questi scioglimenti (*apoliseis*), [405c] siccome egli è medico di codesti malanni dovrebbe essere chiamato correttamente *Apolouon*, 'colui che lava', quanto poi alla scienza nautica, al vero, al semplice *haploun*, che poi sono la stessa cosa, potrebbe essere chiamato correttamente *Aploun*: così infatti chiamano questo

⁵ PLATONE, 1997: III, 457.

⁶ Occorre che rammentiamo e osserviamo come il Ditirambo (antesignano della Tragedia), dedicato al culto dionisiaco e coltivato dai maggiori lirici greci (come Simonide, Pindaro e Bacchilide), rappresentasse l'espressione più completa della 'mousiké', poiché in tale composizione corale si realizzava la fusione paritaria di poesia, musica e danza.

dio tutti i Tessali. E ancora siccome egli è sempre padrone dei lanci (*aei bolon enkrates*) per le sue capacità nel tirare, egli è *Aei ballon* ('che sempre colpisce'). Quanto all'arte musicale occorre tenere presente, come in *akolouthon kai ten akoitin* ('seguace e coniuge') che la *alpha (a)* spesso significa *to omou* ('insieme'), ed anche qui *ten homou polesin* ('il movimento insieme') sia per quel che riguarda il cielo, che chiamano poli, sia per quel che riguarda l'armonia nel canto [405d] che viene chiamata sinfonia, poiché tutte queste cose come dicono gli intenditori in fatto di musica e di astronomia, si muovono tutte insieme a una certa armonia. Questo dio infatti sovrintende all'armonia muovendo tutte queste cose così presso gli dèi, come presso gli uomini. Come dunque l'*homokeleuthon* ('compagno di via') abbiamo chiamato *akolouthos* ('seguace') e l'*homokoitis* ('che giace insieme') abbiamo chiamato *akoitis* ('compagna di letto') cambiando invece dell'*homo* in *alpha (a)* così abbiamo chiamato *Apollon* [406a] quello che era *Homopolon*, aggiungendovi un altro *lambda (l)* poiché diveniva omonimo e quel nome sgradito (*apolon* 'che ucciderà', 'che darà morte'). Ed è proprio quello per cui anche ora alcuni, stando in sospetto per non considerare correttamente la forza espressiva del nome, hanno paura come se avesse il significato di 'strage', 'rovina'. E invece è stato posto molto bene, come si diceva poco fa, perché abbraccia tutte le possibilità del dio, che è schietto, che sempre colpisce, che purifica, che tutto muove. Alle Muse poi e in generale alla musica il legislatore pose questo nome, come è verisimile, dal verbo *mosthai* ('investigare') e dalla ricerca e dalla filosofia.⁷

La complessità e l'originalità del dialogo sono legate principalmente a un'ampia problematica linguistico-etimologica, che dibattono l'eracliteo Cratilo e il parmenideo Ermogene⁸ (costantemente "moderati" da Socrate con colti ed eruditi interventi esplicativi).

Senza entrare nel merito degli etimi connessi alle «quattro potenzialità del dio», possiamo evincere, nella specificità ricercata, come la stessa armonia sia (o sarebbe) insita nel nome sia presso gli dei sia presso gli uomini, in quanto moto simile del cielo e del canto, accomunando nel dicotomico parallelo astronomia e musica (in senso lato). Inoltre, di un certo e mirato interesse si rivelano, anche i possibili etimi delle Muse e della «musica in generale», originati dal verbo 'mosthai'⁹, ossia "investigare" (al quale dovrebbero aggiungersi anche i

⁷ PLATONE, 1997: I, 305-307.

⁸ Nello specifico i due filosofi sostenevano le due tesi contrastanti sull'origine e sull'attribuzione dei nomi: per natura (Cratilo) e per convenzione (Ermogene).

⁹ Naturalmente nel dialetto dorico ('maomai' in quello ionico-attico), come per 'Mousai' ('Môsai' in dorico). Inoltre, le stesse Muse esprimono e interpretano le multiformi attribuzioni della 'mousiké', secondo l'ordine esiodeo: *Clio* (Epica), *Euterpe* (Poesia lirica), *Thalia*

significati di “aspirare”, “bramare” e “agognare”). Ne discenderebbe l'accezione, la significanza e la “dignità” filosofica della ‘mousiké’, le cui attribuzioni e peculiarità possono prestarsi a ulteriori comparazioni o raffronti per altre argomentazioni e dimostrazioni.

In tal senso possiamo intendere e interpretare l'ampia disamina sul rapporto anima-armonia, che si rinviene in diversi passi del *Fedone*, pur se tale dialogo, narrato nella forma indiretta da Fedone di Elide, allievo di Socrate¹⁰, tratta precipuamente tematiche (e problematiche) sull'immortalità dell'anima. Prima, tuttavia, è bene che riportiamo uno stralcio nel quale Socrate (o, meglio, Platone) accenna a passate e giovanili esperienze artistiche:

[...] Spesso, nella mia vita trascorsa, mi visitava lo stesso sogno, e mi appariva ora sotto un aspetto, ora sotto un altro e mi diceva sempre la stessa cosa: “O Socrate componi ed esegui musica”. Ed io quello che facevo nel tempo precedente ritenevo proprio che fosse questo che il sogno mi spingeva e mi invitava a fare, [61a] come quelli che incitano coloro che stanno correndo, così anche a me il sogno ordinava di fare quello che facevo, cioè di fare musica, come se la filosofia fosse musica altissima, ed io facevo appunto di questa. Ora poi, da quando fu celebrato il processo e la festa del dio fu d'impedimento alla mia morte, mi parve che, se mai il sogno mi esortava spesso a comporre musica nel senso comune, di non dovergli disubbidire, ma di fare appunto questa; e mi sembrava fosse più sicuro non andarmene di qui, prima di essermi liberato di ogni scrupolo, [61b] componendo i versi e ubbidendo al sogno. E così, anzitutto, ne composi uno in onore del dio di cui allora si celebrava la festa: e dopo l'inno per il dio, pensando che un poeta, se vuol essere poeta deve comporre favole e non ragionamenti, ma io non ero un compositore di favole e per questo le favole che avevo più alla mano e conoscevo bene, quelle di Esopo appunto, mi misi a porre in versi queste, le prime che mi capitavano in mente.¹¹ [...]

È forse lecito ravvisarvi la peculiare affinità tra ‘mousiké’ e filosofia, quasi le due attività del pensiero esplichino la medesima funzione cognitiva e poetica, sia in una complessa elaborazione di un inno ad

(Commedia), *Melpomene* (Tragedia), *Tersicore* (Danza), *Erato* (Poesia amorosa), *Polimnia* (Poesia religiosa), *Urania* (Poesia didascalica e Astronomia) e *Calliope* (Poesia elegiaca).

¹⁰ Oltre Fedone e Socrate, altri personaggi figurano e agiscono in un contesto altamente drammatico (le ultime ore del Maestro in carcere), nonostante l'apparente serenità e, per taluni versi, “levità” dei temi affrontati nella discussione: Echecrate di Fliunte (filosofo pitagorico), Simia di Tebe (altro allievo di Socrate), Cebete di Tebe (filosofo, amico di Simia), Critone (facoltoso cittadino ateniese, amico e allievo di Socrate), il messo degli Undici e il carceriere.

¹¹ PLATONE, 1997: I, 149.