

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

38

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 Prodigo

Storia e Filosofia della Musica

Volume I

DALL' ANTICA GRECIA AL CLASSICISMO





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

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

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

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

ISBN 978-88-255-3710-9
9788825537116
9788825537123

*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: ottobre 2020

Indice

VOLUME I Dall'Antica Grecia al Classicismo

- 11 *Introduzione*
- 15 *Capitolo I*
La musica nell'Antica Grecia: teoria ed estetica
- 65 *Capitolo II*
La musica cristiana: teoria ed estetica fino a Boezio
- 113 *Capitolo III*
I teorici dell'Alto Medioevo
- 145 *Capitolo IV*
Da Guido d'Arezzo all'Ars Antiqua
- 193 *Capitolo V*
Dall'Ars Nova al primo Rinascimento
- 231 *Capitolo VI*
La musica nei secoli XVI-XVII: teoria, prassi ed estetica
- 263 *Capitolo VII*
L'estetica e le forme musicali del periodo barocco
- 313 *Capitolo VIII*
Il Melodramma: genesi e sviluppi "storici". L'Oratorio
- 355 *Capitolo IX*
Georg Friedrich Händel
- 399 *Capitolo X*
Johann Sebastian Bach

- 425 Capitolo XI
Il Settecento barocco e classico: compositori, forme ed estetica
- 465 Capitolo XII
L'Opera dal Settecento al primo Ottocento
- 489 Capitolo XIII
Il Classicismo. Franz Joseph Haydn
- 509 Capitolo XIV
Wolfgang Amadeus Mozart
- 537 Capitolo XV
Ludwig van Beethoven

VOLUME II

Dal Romanticismo alla contemporaneità

- 587 Capitolo XVI
Il primo Romanticismo. Franz Schubert
- 609 Capitolo XVII
Il Romanticismo: Berlioz, Chopin e Mendelssohn
- 639 Capitolo XVIII
Il Romanticismo: Schumann e Liszt
- 685 Capitolo XIX
Bellini, Rossini e Donizetti
- 741 Capitolo XX
Giuseppe Verdi
- 807 Capitolo XXI
L'Opera in Francia e in Italia nell'Ottocento
- 841 Capitolo XXII
Richard Wagner

- 911 Capitolo XXIII
Johannes Brahms
- 947 Capitolo XXIV
Le Scuole nazionali e il Tardoromanticismo
- 983 Capitolo XXV
L'estetica musicale dell'Ottocento
- 1035 Capitolo XXVI
I sistemi teorici del Novecento storico
- 1081 Capitolo XXVII
Il Novecento storico in Italia e in Francia
- 1139 Capitolo XXVIII
Il Novecento storico in Austria, in Germania e in Ungheria
- 1173 Capitolo XXIX
Il Novecento storico in Russia e nel resto del mondo
- 1217 Capitolo XXX
Dal secondo Novecento alla contemporaneità
- 1255 *Conclusioni*
- 1265 *Bibliografia*
- 1279 *Indice dei teorici, dei compositori e dei filosofi trattati*

Le traduzioni dei passi in latino, relativi ai teorici dell'alto e del basso Medioevo, sono state curate dall'autore (a eccezione di quelli tratti da Boezio, Isidoro di Siviglia e Guido d'Arezzo, per i quali si è preferito riportare le più consone traduzioni dei curatori delle opere prescelte); similmente le traduzioni dal latino di Leibniz e dal francese, relative ai lunghi estratti desunti dalle opere di Rameau e di Rousseau. L'autore ha altresì curato e realizzato l'elaborazione grafica di tutte le esemplificazioni musicali (con il programma "Finale"), inserite nel testo e oggetto di analisi.

Introduzione

La Storia di una disciplina come la Musica ne esamina, scandaglia ed espone la letterarietà diacronica attraverso il conseguente ‘excursus’ di stili, tendenze e autori; la Filosofia, di contro, vi applica le metodologie dei suoi due fondamentali settori d’indagine speculativa, la logica e l’estetica. Di conseguenza, il tentativo di far convergere le due istanze intellettuali e i relativi campi di ricerca, specie fra territori contigui del sapere, deve tener conto delle specificità epistemologiche in virtù di obiettive problematiche di commistione. Storia, Filosofia e Musica, 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: narrazioni biografiche, sequenze e concatenazione di eventi e di linguaggi, ricerche introspettive e interpretazioni della realtà fisica e metafisica, esteriorità fenomenologica, rappresentazione, estro e creatività.

L’ambizione di rappresentare il tutto come un ‘unicum’ può rivelarsi velleitaria, ma costituisce e definisce nella specificità testuale l’intento e la volontà di compendiare e collazionare come estremo ‘limes’ il frutto organico di nostre pregresse ricerche e di afferenti pubblicazioni¹.

Lo “scibile” musicale non è mai semplice da rappresentare o da esporre in coerente sequenza, seppur esistano testi eccellenti, per la vastità e l’eterogeneità di ogni possibile argomentazione: abbiamo, al riguardo, privilegiato aspetti e fondamenti teorici, estetici, storici e analitici. In particolare, se è lecito concepire una filosofia della musi-

¹ In questa sorta di “manuale” confluiscono larghi estratti desunti dal *Trattato di armonia teorica e di analisi armonica* (Aracne, 2013), da *Verdi e Wagner: analisi armoniche e strutturali a confronto* (Aracne, 2013), da *La trattatistica musicale nella latinità medievale* (Aracne, 2014), da *Il platonismo nella teoria e nell’estetica della musica* (Aracne, 2018) e da una tesi di laurea sul *Melodramma della Storia*. Non mancano citazioni anche da *Plagi d’autore* (Aracne, 2013), da *La grande Musica. Media, istituzioni, strutture e altro* (Aracne, 2014) e da *D’Annunzio. Il musicista invisibile* (Aracne, 2018).

ca, 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. Pertanto, tutto ciò che viene (o può essere) racchiuso nel vasto campo dell'indagine estetica si è voluto estenderlo a frequenti "descrizioni" di significativi lavori, seppur con opinabili scelte operate soprattutto nel repertorio sinfonico.

Ugualmente, la logica compositiva (soprattutto per le strutture armoniche) si è espressa e concretata nell'analisi (a volte pedissequa) di numerose esemplificazioni di frammenti, estrapolati dalle opere (prevalentemente pianistiche, ma anche liederistiche, quartettistiche e sinfoniche) dei maggiori compositori. Si tratta, in fondo, di un aspetto di quella componente "filosofica" che attiene alla ricerca di quella "logica" e di quella stessa "estetica", rinvenute (ed espresse) in taluni e mirati testi filosofici (appunto) da Platone e Aristotele fino a Nietzsche e Adorno, oppure estratte e carpite dalla specifica trattatistica.

Diversa (ma correlata) la narrazione dell'epopea melodrammatica: abbiamo privilegiato (e scelto) le ambientazioni e le attinenze storiche, poiché tracciano episodicità e figure, apparentate a eventi e personaggi che, nel limitato spazio dell'azione scenica, ne ripropongono una immanente temporalità, attraverso il connubio di intrecci, versi, arie e concertati o di quant'altro possa essere connesso alla sua specifica forma strutturale. Di là dagli stili cangianti e aderenti o uniformati alla consequenziale mutazione ed evoluzione del linguaggio, linee melodiche, aggregati armonici e strumentazioni espressive delineano caratteri, "cantano" passioni, frangenti, vicissitudini e peripezie umane, reinterpretandone e ricreandone – pur in un'accezione che acquisisca «l'insolito fascino delle ombre sfuggenti²» – una sorta di storia vivificata³. Di conseguenza, più che l'analisi di passi e squarci musicali (ri-

² SORLIN, 2013: 19.

³ Si è voluto rappresentare una sorta di materializzazione della memoria del passato, che ha dato corpo e sostanza a vicende disseminate lungo l'arco di almeno due millenni, pur se l'estro e l'inventiva dei librettisti (ossia degli artefici di trame e di stesure versificate) tendeva a limitarsi (o, meglio, delimitarsi e circoscriversi) prevalentemente alla romanità, a squarci del Medioevo e ad ampi tratteggiamenti dell'evo moderno (sebbene inteso – letterariamente – nell'accezione rinascimentale e barocca).

Forse gli storici (non a torto) possono ben ritenere inane e altamente ingannevole una simile illusione, disseminata e accumulata lungo gli oltre tre secoli dell'epopea citata, purtutta-

servati, di contro, a opere avulse da quelle ambientazioni), si è scelto di riprodurre degli stralci (sovente di notevole consistenza) desunti dai relativi libretti.

Scarse e, a volte, irrilevanti le note biografiche a corredo per i teorici, i filosofi e i compositori citati e trattati (tranne qualche doverosa eccezione), anche in grazia della predilezione per altre tematiche e per narrazioni più inerenti: al riguardo, non va sottaciuta – in generale – una preferenza e una conseguente opzione riservate e attribuite all’uso dell’indicativo presente in luogo (o in alternativa) del più logico passato remoto, secondo uno schema non prefissato ma estemporaneo di alternanza e di interconnessione. Quel presente andrà sempre inteso, pertanto, come una sorta di “prezioso” aoristo, un tempo che (purtroppo) manca nella nostra sintassi.

Riguardo la terminologia adottata⁴, di là dalla (prolissa) nota esplicativa, è naturale che si presupponga in senso lato una conoscenza non

via quel singolare recupero del passato, sebbene limitato dalla riconversione scenica e dalle riduzioni temporali, può offrire, proporre e destinare alla stessa memoria una visione speculare, appunto, di vicende e personaggi: il raffronto fra realtà (storiche, naturalmente) e interpretazioni, parafrasi e possibili decodificazioni musico-letterarie s’è imposto, di conseguenza, come processo analitico e, soprattutto, come metodologia specifica.

⁴ Nel corso delle analisi abbiamo utilizzato il termine *triade* per gli accordi formati da tre suoni, suddivisi in quattro specie (maggiore, minore, diminuita e aumentata); con il termine *tetrade* abbiamo designato gli accordi composti da quattro suoni, ossia gli accordi di settima, a loro volta suddivisi o, meglio, classificati nelle sette specie indicate in una sequenza ordinale (spesso, inoltre, abbiamo designato come l’aggettivazione “primaria” semplicemente la tetrade di prima specie, in virtù della sua funzione). Ugualmente per gli accordi di nona (e le relative specie) ci siamo avvalsi del termine *pentade*, ma anche dei termini *esade* ed *eptade* per indicare gli accordi di undicesima e tredicesima e le afferenti specie. Di conseguenza ci siamo avvalsi di supposti e funzionali neologismi, come *triadico*, *tetradico*, *pentadico*, *esadico*, *eptadico*, per indicare le relative aggettivazioni (ma anche *triadicità* e *tetradicità* per indicare le relative caratterizzazioni accordali).

Non mancano – sempre nelle analisi – altre terminologie particolari, sovente disgiunte da significati correnti o da intendersi come forzature neologiche, che è opportuno riportare: *accordale* (aggettivazione riferibile agli accordi, indipendentemente dalla loro natura); *bimodalismo* (applicazione del sistema bimodale); *bipolare* (aggettivazione che indica la presenza o l’attribuzione gradica di due poli armonici); *cadenzale* (aggettivazione indicativa e specifica di determinati passaggi, caratterizzati da cadenze tradizionali); *caudale* (aggettivazione riferibile a tematismi legati alla “coda”); *compositivo* (aggettivazione relativa a una specifica composizione o al ‘corpus’ delle opere di un autore inerente il sistema, la tecnica e il linguaggio); *decade* (definizione quantitativa di un accordo costituito da dieci suoni); *esafonia* (sistema armonico basato sulle scale esatoniche); *esafonico* (aggettivazione di esafonia); *esatonalismo* (sistema strutturale basato sulle scale per toni interi); *esatonico* (aggettivazione riferibile alle scale composte di sei gradi o scale per toni interi); *gradicamente* (locuzione avverbale riferibile ai gradi del basso reale); *gradico* (aggettivazione riferibile ai gradi del basso reale); *intervallazione* (il rapporto che si rileva fra due suoni, a livello sia armonico sia melodico); *nota-*

superficiale della teoria musicale, necessaria per la comprensione medesima dell’afferente linguaggio, specie per le “mutazioni” degli stessi termini nei vari contesti storico-estetici. Del resto, la “teoria” va sempre intesa 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.

In generale, soprattutto per quanto riguarda teorie ed estetiche, abbiamo voluto riportare 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.

Ampia e mirata la bibliografia, seppur non esaustiva, mentre non si è ritenuto necessario proporre il consueto e tradizionale “indice dei nomi”, sia per un abnorme congerie di autori citati sia per la loro obiettiva eterogeneità: abbiamo semplicemente elencato ‘in cauda’ teorici, filosofi e compositori, oggetto di più ampia disamina (contrassegnati nel testo dal “maiuscoletto”).

Argomenti negletti e omissioni, infine: l’organologia, l’acustica e l’etnomusicologia – per tacere di altro –, poiché non inerenti e attinenti agli intendimenti prefissati.

zionale (aggettivazione di notazione); *octade* (definizione quantitativa di un accordo costituito da otto suoni); *octofonia* (sistema armonico basato sulle scale di otto suoni); *octofonico* (aggettivazione di octofonia); *octotonico* (aggettivazione riferibile alle scale composte di otto gradi); *paratonale*, *paratonalismo*, *paratonalità* (aggettivazione e applicazione del sistema di affinità tonale in un contesto di allargamento e superamento della tonalità); *pedalizzazione* (l’assumere da parte di un grado o di un suono, prevalentemente al basso, la funzione di pedale); *polare* (aggettivazione forzata del termine relativo al polo armonico); *polarità* (espressione e attribuzione dell’attrazione armonica di un grado primario, ma anche di gradi relativi, accessori e alterati); *poliarmonia* (armonizzazione di un grado con più accordi); *polimodale* (aggettivazione di polimodalità, ossia di un sistema compositivo legato alla compresenza di molteplici spazi modalità); *politonale*, *politonalismo*, *politonalità* (aggettivazione e applicazione del sistema compositivo legato alla compresenza di molteplici spazi tonali); *polivoco* (aggettivazione di una sovrapposizione di più parti lineari); *scalare* (aggettivazione riferibile alla successione gradica, identificabile con qualsivoglia tipologia di scala); *scalarità* (espressione di una sequenza scalare, estensibile sempre a qualsivoglia tipologia di scala); *semiseriale* (indica e circoscrive una serie incompleta); *semitonico* (aggettivazione di semitono); *tonicità* (caratterizzazione o attribuzione caratterizzante della funzione di tonica); *tritonico* (aggettivazione di tritono).

La musica nell'Antica Grecia: teoria ed estetica

Una trattazione della storia musicale occidentale non può che partire direttamente dal periodo greco e pervenire storicamente (e filosoficamente, soprattutto sotto i vari profili teorici ed estetici) alla contemporaneità.

L'importanza, il ruolo pedagogico e gli effetti psicologici del linguaggio musicale dell'antica Grecia sono testimoniati dagli scritti dei maggiori filosofi, PLATONE (428/427 a.C. – 348/347 a.C.) e ARISTOTELE (384 a.C. – 322 a.C.).

Platone, nel sostenere i valori della tradizione, attribuiva alla musica un carattere preminentemente etico, stabilito da norme o leggi che potessero concorrere, nel processo educativo, alla formazione dei giovani in uno stato ideale, contrapponendosi alle tendenze musicali del tempo, che minavano tali principi. Del resto, il connubio fra la musica e la legge (*vóμος* in greco) era anche più antico: i 'nomoi' erano dei precisi schemi melodici che costituivano le basi della tradizione musicale, in quanto collegati alla teoria dell'*ethos* (*ἦθος*, ossia letteralmente il carattere che modi, generi e ritmi dovevano possedere per atti d'eroismo e d'audacia – diastaltico –, per l'espressione della soggettività – sistaltico – e per l'equilibrio spirituale – esicastico).

Aristotele, invece, pur riconoscendo alla musica una forte valenza nei processi educativi, ammetteva anche l'utilità sociale di tutti i generi musicali per l'intrinseco valore catartico (da *κάθαρσις*, ossia purificazione).

Del resto, la storia della musica, nel corso della sua più che millenaria evoluzione, è disseminata di antinomie sui diversi piani interpretativi, teorici, pratici, etici ed estetici. Occorre anche rammentare come nell'antichità greca l'arte delle Muse (*μουσική τέχνη*) designasse

l'unità di poesia, melodia e azione gestuale. In tale coeso contesto, interpretazioni e speculazioni filosofiche investivano la stessa espressione artistica nel suo complesso: alla condanna platonica dell'arte in generale, in quanto mera imitazione della realtà, si giustapponeva una visione più "liberale" delle discipline afferenti da parte di Aristotele, che ne indicava (ma delimitava) il fine catartico.

In Platone l'astrazione della musica (nella "moderna" accezione terminologica) si concretava solo sul piano teorico e si associava al concetto pitagorico di armonia delle sfere, poiché rappresentava l'armonia (appunto) dell'anima e quindi dell'universo, determinando difformi atteggiamenti, astrazioni (appunto) 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 eseguita⁵». Il pensiero aristotelico, pur derivato da tale dicotomia, scindeva la fruizione (attribuendole valore etico non disgiunto dal beneficio edonistico) dalla stessa prassi, avulsa dall'educazione e relegata a mestiere.

Solo come espediente linguistico sarebbe lecito globalmente formulare o, appunto, conglobare tale coacervo e la conseguente dicotomia fubiniiana nello spirito e nella funzione sia di un'estetica musicale, attribuendo al termine entrambe le significazioni kantiane⁶, sia di una teoria della musica.

Aggiungiamo, inoltre, che la citata concezione pitagorica si fondeva principalmente su un razionalismo di carattere matematico: nella conseguente astrazione del contesto musicale i rapporti numerici tra i suoni si estendevano, come già rimarcato, al concetto di armonia dell'anima e dell'universo.

Certamente la conoscenza della musica greca è ampia dal punto di vista teorico, per la gran mole di trattati pervenutici. Citiamo tre categorie di trattatisti: i cosiddetti canonici, ossia i seguaci delle teorie pitagoriche (Euclide e Tolomeo), gli armonisti che s'ispiravano alle teorie della scienza armonica di ARISTOSSENSO DI TARANTO (375 a.C.? – dopo il 322 a.C., il maggiore fra i trattatisti, di scuola aristotelica) e gli

⁵ FUBINI, 2003: 72.

⁶ 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).

eclettici, che conciliavano le due posizioni teoriche (Aristide Quintiliano e Alipio). Rammentiamo come proprio Aristosseno, appartenente alla scuola peripatetica, nell'età ellenistica e più precisamente nel IV sec. a.C. avesse posto i fondamenti teorici ed estetici del sistema musicale. Nell'esordio dei suoi *Elementa Harmonica* così definiva e delimitava il campo d'azione della ricerca speculativa:

La scienza della melodia è multiforme e si divide in più parti; una di esse si deve considerare la scienza detta armonica, che è, secondo l'ordine, la prima ed ha una funzione elementare.⁷

L'impostazione in termini aristotelici della sua trattazione indicava l'armonia, ma nell'accezione greca, come oggetto fondamentale ed "elementare" della conoscenza (ἐπιστήμη) teorica della musica, compresa nel più ampio genere della melodia (τό μέλος). Rammentiamo anche le sette parti in cui Aristosseno divideva l'esposizione della sua scienza armonica (ἁρμονική ἐπιστήμη): la prima trattava dei generi, la seconda degli intervalli, la terza delle note, la quarta delle scale, la quinta delle tonalità, la sesta delle modulazioni e la settima della composizione. La trattazione e l'acquisizione razionale degli elementi elencati contribuivano alla comprensione dell'opera musicale, attraverso l'analisi delle parti costituenti e la sintesi delle stesse nel divenire stesso della conoscenza sensibile e della conoscenza razionale.

Se ci riallacciamo, ora, alla teorizzazione dei modi, ossia le 'harmoniai', osserviamo come Aristosseno con estrema liberalità non esprimesse giudizi sulla dottrina dell'ethos musicale e sulla distinzione dei modi medesimi: similmente ad Aristotele, ne ammetteva il libero uso, riteneva le stesse attribuzioni modali meramente concatenate a radici storiche e ne negava l'associazione platonica a specifiche qualità intrinseche delle melodie correlate ed espresse: la questione sembrava così porsi unicamente sul piano percettivo e sensibile, anche ai fini del giudizio estetico, avulso dai contenuti etici dei modi e dei generi ma legato a una "profetica" concezione del "bello in musica".

Del resto, il primo filosofo che elaborò la teoria sugli effetti morali della musica fu Damone di Atene (filosofo e teorico della musica, vissuto nel V sec. a.C.). In seguito, Platone riprese e sviluppò tali teorie, attribuendo alla musica una specifica funzione educativa: in effetti,

⁷ ARISTOSSENSO, 1954: I, 3.

formulava specifici giudizi sulle ‘harmoniai’⁸, come può evincersi dal breve trattato Περὶ Μουσικῆς dello Pseudo-Plutarco⁹.

Il Nostro (secondo lo Pseudo-Plutarco, ma tali giudizi possono rinvenirsi anche nella *Repubblica*) reputava l’armonia misolidia “lamentosa” e la lidia “dissoluta”, mentre prediligeva la dorica poiché adatta al temperamento virile e allo spirito bellicoso, pur non ignorando che partenii, peani, lamenti tragici e persino canti erotici si avvalessero della stessa armonia dorica e che lo stesso modo lidio venisse usato sovente dai poeti tragici. Una primigenia digressione platonica nell’ambito specifico delle ‘harmoniai’ si rinviene in un passaggio del Lachete.

(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. Ogniquale volta sento qualcuno parlare della virtù o di qualche conoscenza, intendo un uomo che sia veramente degno dei discorsi che fa, 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 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 degno di bei discorsi e di grande libertà nel parlare¹⁰.

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 inter-

⁸ Le diverse denominazioni “geografiche” delle ‘harmoniai’ indicavano la regione nella quale si erano originate e, di conseguenza, venivano utilizzate per fini poetici (la Doride, la Lidia e la Frigia).

⁹ Tale trattato (oggi non più attribuito a Plutarco di Cheronea) risale probabilmente alla seconda metà del II sec. a. C.

¹⁰ PLATONE, 1997: III, 121-123.

connesso, in virtù della mirata identificazione con il “musicista”, 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:

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. 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 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 – 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 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 – 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.¹¹

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 corale¹² 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, 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 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.

¹¹ PLATONE, 1997: III, 457.

¹² 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.

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*), 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 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 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* 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.¹³

La complessità e l’originalità del dialogo sono legate principalmente a un’ampia problematica linguistico-etimologica, che dibattono l’eracliteo Cratilo e il parmenideo Ermogene¹⁴ (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, accennando nel dicotomico parallelo astronomia e musica (in senso lato).

¹³ PLATONE, 1997: I, 305-307.

¹⁴ Nello specifico i due filosofi sostenevano le due tesi contrastanti sull’origine e sull’attribuzione dei nomi: per natura (Cratilo) e per convenzione (Ermogene).