

Scuola Normale Superiore

Classe di Lettere e Filosofia

Tesi di Perfezionamento in discipline filosofiche

ANIMA E CORPO NELLA RIFLESSIONE PLATONICA SULLA MUSICA

Relatore:

Prof.ssa Maria Michela Sassi

Candidato:

Francesca Pelosi

Anno Accademico 2006/2007

INTRODUZIONE

Nel *Fedone* (60e-61a) Socrate interpreta il monito onirico “mousikh;n poivei kai; ejrgavzou” come un invito a praticare quella megivsth mousikhv che è la filosofia, evocando così molti dei profondi significati che gravitano attorno alla sfera dell’arte delle Muse. A chi si accinge ad un’analisi della considerazione platonica della musica, la definizione della filosofia nei termini di “musica altissima” può dare la misura del lavoro da affrontare: un confronto con i principali temi della filosofia platonica, spesso suscitati dall’analisi delle questioni musicali presenti nei dialoghi. La constatazione del ruolo che le riflessioni musicali hanno, nel tessuto filosofico dei dialoghi, suggerisce la possibilità di impiegare la stessa considerazione della musica per indagare rilevanti motivi filosofici. Si tratta di assumere un punto di vista insolito e interessante, incoraggiati dall’alto valore che Platone riconosce alla musica, ma anche dalla complessità filosofica che l’esperienza musicale assume. Esperienza ad un tempo del corpo e dell’anima, la musica si rivela un luogo privilegiato per studiare la struttura dell’uno e dell’altra, e le loro relazioni.¹ Lo studio della psicologia e di una filosofia della mente platoniche può forse giovare di un’analisi che tenga conto di tutti quei passi in cui Platone si interessa al fenomeno musicale.

Un impiego delle riflessioni sulla musica, come strumento di indagine nell’opera platonica, non può prescindere da un’accorta e lucida definizione dei contorni che un fenomeno complesso come la mousikhv assume nei diversi brani dei dialoghi. Si tratta di confrontarsi con una difficoltà generale, che impegna chiunque si dedichi allo studio della musica greca antica – la difficoltà di recuperare i molteplici significati evocati dal termine mousikhv –, ma anche di misurarsi con una difficoltà particolare, relativa all’impiego che del termine fa Platone nei diversi contesti. Il dato, ben noto, che il termine mousikhv non indica di solito la sola musica strumentale, ma l’unione di forme espressive diverse impone, in particolare, di far luce sulle manifestazioni di volta in volta evocate dall’impiego del termine mousikhv.²

L’incontro della musica con la filosofia, testimoniato da diversi passi dei dialoghi, si rivela un proficuo rapporto di collaborazione. Alla cura filosofica dell’anima la musica

¹Temi che sono stato oggetto, negli ultimi tempi, di indagini tese a rivedere quel paradigma tradizionale che vedeva Platone sostenitore di un netto dualismo tra anima e corpo.

²Per comodità di esposizione di tenderà ad usare con una certa elasticità musica o mousikhv, là dove il contesto permette di cogliere senza fraintendimenti il significato da attribuire ai termini; si faranno ovviamente le dovute distinzioni, là dove si riveleranno necessarie alla corretta comprensione dei passi.

contribuisce come un mezzo assai efficace nel trattamento di sensazioni, emozioni, desideri, contenuti razionali. Si tratta di uno strumento potente e versatile per intervenire su quella realtà complessa che è l'anima; la musica si rivela un mezzo assai utile del quale il filosofo si avvale per affrontare la sfida posta dalla condizione dell'anima incarnata. Il tema di una "psicoterapia musicale" si intreccia alle riflessioni sulla natura della psiche e le illumina; d'altro canto, l'analisi delle forme di intervento della musica sull'anima, contemplate nei dialoghi, sollevano numerosi interrogativi circa la precisa fisionomia dell'interlocutore psichico della musica, gli elementi della *mousikhē* che hanno un maggiore impatto sull'anima e il coinvolgimento del corpo nell'esperienza musicale. Motivi ricorrenti nell'intera ricerca saranno quelli relativi al ruolo assunto, nell'esperienza musicale, dalla percezione – dai meccanismi uditivi e dalle risposte emotive che gli stimoli musicali sollecitano – e dall'intelletto.

Nel tentativo di suggerire possibili percorsi nell'ambito delle riflessioni musicali che attraversano l'intera produzione platonica, si è deciso di distinguere, nella prima parte del lavoro (capp. I-III), l'analisi di un intervento della musica sulla sensibilità – un'azione rivolta alla dimensione legata ai sensi, ma anche alle parti non razionali dell'anima – dalla considerazione di un intervento della musica sulla componente razionale dell'anima. Il lavoro della musica sulla sensibilità è apprezzabile soprattutto nel famoso progetto *paideutico*, incentrato sulla musica, del terzo libro della *Repubblica* e dei libri secondo e settimo delle *Leggi*; ma degno di interesse è parso anche, in questa riflessione sugli effetti più immediati della musica, un passo delle *Leggi* (790d 3-791b 2) che suggerisce come gli stimoli musicali possono influenzare l'emotività dei bambini appena nati.

Nell'analisi della *paideia* musicale della *Repubblica* e delle *Leggi*, particolare attenzione è rivolta alle teorie dell'*ethos* e della mimesi musicale, nel tentativo di comprendere le dinamiche psicologiche che Platone ritiene operative dietro la tradizionale convinzione che la musica abbia il potere di influenzare il comportamento umano. Interessante è parso indagare se quelle convinzioni note come teoria dell'*ethos* musicale, caratteristiche della considerazione greca della musica, subiscano un approfondimento e di che tipo, attraverso il confronto con la psicologia platonica.

L'analisi degli effetti che la musica sortisce sulla razionalità immette nella considerazione dei riferimenti musicali del *Timeo*, dove l'intervento della musica sulla psiche razionale si configura come lavoro su una struttura dal delicato equilibrio armonico. La suggestiva immagine di un'anima che, attraverso l'ascolto della musica, riaccorda i propri circoli, turbati nei loro rapporti reciproci dal contatto con il corpo pone di fronte al difficile

compito di comprendere la descrizione di un'azione diretta e profonda della musica sull'anima e di individuare il ruolo assunto, nella ricezione della musica, dall'atto percettivo da un lato, dalla psiche nelle sue diverse componenti dall'altro. Motivi analoghi emergono nel settimo libro della *Repubblica*, dove è contemplato un altro impiego della musica per la formazione della razionalità: si tratta dello studio della scienza armonica, disciplina che entra a far parte del *curriculum* preparatorio alla dialettica, a condizione di farsi scienza di conversione dal sensibile all'intelligibile, superando l'orizzonte percepibile dei suoni. Nella considerazione della scienza armonica del settimo libro della *Repubblica* si smarrisce, dunque, il contatto con la componente sensibile della musica. L'ultima parte del lavoro (cap. IV) sarà dedicata, allora, a recuperare la dimensione sonora della musica, ricomponendo l'aspetto caratteristico del fenomeno musicale, nella sua presenza simultanea di sensibile e intelligibile. L'attenzione sarà rivolta a quei passi che contemplano il passaggio o la presenza della musica nel corpo e nell'anima, analizzando i meccanismi psicofisici con cui la musica è recepita e compresa, e la "musicalità" della struttura psichica.

L'analisi dei brani del *Timeo* (67b-c, 80a-b), in cui Platone presenta riflessioni su alcuni stimoli acustici – singoli suoni e suoni di altezze diverse, prodotti simultaneamente – e sui meccanismi percettivi necessari a riceverli fa emergere il quadro delle relazioni che lega il sensibile suono al processo uditivo, e il rapporto tra corpo e anima nella sensazione acustica. La riflessione sul suono e sull'udito si inserisce in quell'elaborazione di una teoria della percezione, caratteristica dei dialoghi tardi, che reca importanti acquisizioni sul rapporto tra sensibile e senziente e sulla relazione tra corpo e anima nel processo percettivo. Tuttavia, utile e interessante sarà anche mettere a confronto le teorie acustiche del *Timeo* con altre dottrine antiche sulla diffusione e la percezione del suono, tratte da opere filosofiche o da lavori di teoria musicale.

L'ultimo paragrafo sarà dedicato all'analisi delle rappresentazioni musicali dell'anima, attraverso la lettura dei passi in cui la struttura della psiche e il suo corretto funzionamento sono descritti in termini musicali e armonici. Movendo dal rifiuto opposto da Socrate nel *Fedone* ad una teoria dell'anima-armonia, si tenterà di vedere come Platone recuperi e rielabori, nel corso dei dialoghi, dalla *Repubblica* fino al *Timeo*, l'idea di un assetto armonico dell'anima, in parallelo con le riflessioni sulla struttura dell'anima stessa.

I. EDUCAZIONE MUSICALE DELLA SENSIBILITA'

I.1. La musica nella prima infanzia e l'educazione musicale

Ben prima di entrare nel famoso programma educativo che prevede, secondo tradizione,³ l'impiego di musica e ginnastica, il bambino dello Stato platonico è già venuto a contatto con la musica e ha tratto beneficio dai suoi effetti. Nelle *Leggi* Platone si pone il problema delle modalità per educare⁴ coloro che “non sono ancora in grado di comprendere il linguaggio (la parola), né di gustare del resto dell'educazione” (791e 1-3); si tratta evidentemente di una forma di educazione che non può contare in alcun modo sulla razionalità, si tratta nondimeno di un aspetto sul quale il legislatore non può fare a meno di riflettere, dal momento che la prima infanzia “non è un piccolo pezzo di vita da trascorrere bene o male”.⁵ La risposta fornita nel passo in questione muove dalla constatazione che l'uomo, più di ogni altro animale appena nato, ha l'abitudine di usare subito la voce, esprimendo così, attraverso grida e pianti, piacere o avversione per qualcosa (791e 4-792a 2). Interverrà più tardi l'educazione musicale vera e propria ad insegnare che bisogna evitare i lamenti,⁶ nel frattempo si tratta di trovare un modo per abituare l'anima del bambino a cercare quel giusto mezzo tra piacere e dolore (792b 5-e 1). Dal passo emergono già due dati importanti: i contenuti mentali sui quali si deve lavorare – le sensazioni di piacere e dolore – e

³L'educazione basata sul binomio ginnastica-musica non è altro che l'*ajrcaiva paideiva*, come Socrate riconosce in *Resp.* 376e 2-4, ma i contenuti di questo programma educativo subiscono, ad opera della riflessione platonica, un profondo ripensamento: si potrebbe parlare, in questo caso, di “una cresciuta consapevolezza rispetto a elementi preesistenti” (Jaeger 1933, vol. II, p. 393 e 364 n. 58). Non è difficile leggere, dietro la riflessione sul ruolo educativo della musica, le principali acquisizioni della filosofia platonica sulla struttura dell'anima, così come dietro l'analisi del rapporto tra musica e ginnastica la meditazione platonica sulla relazione anima-corpo.

⁴*trevfein* (far crescere, allevare, nutrire) legato, più di *paideuon*, ad una dimensione fisica; interessante notare come, riferendosi all'educazione nelle diverse fasi, Platone usi spesso entrambi i termini (*Resp.* 445e 2, 534d 3-4, *Leg.* 788a 2). Sull'educazione dell'anima come nutrimento, cf. *Prot.* 313a-314b.

⁵*Leg.* 792a 5-7. I bambini molto piccoli non sono affidati completamente alle cure di familiari e balie: lo Stato, seppure in maniera indiretta (794a-c), esercita un controllo sulle loro attività, attraverso quelle “leggi non scritte” con le quali il legislatore condiziona tradizioni, usanze e costumi (793a-d; il controllo sulla sfera del privato si svolge attraverso insegnamenti e consigli, non leggi, cf. 788a). Sull'attenzione dedicata da Platone, ma anche da altri filosofi antichi, ai primi anni di vita dell'individuo, cf. Vegetti 1983.

⁶L'insistenza sul rifiuto dei lamenti - presente nella *Repubblica* nella sezione della musica riguardante i miti (387e 9-388a 3, 388d 5-7, 395d 8- e 2, 398a 11-12) e in quella riguardante le armonie con il rifiuto delle *qrhnwvdei* (398d 11-e 5) - potrebbe allora giustificarsi proprio con il fatto che l'educazione, su questo fronte, deve opporsi ad una naturale propensione dell'uomo ad esprimersi con il pianto. Cf. *Resp.* 606a 3-b 5 sull'elemento “lamentoso” dell'anima e i desideri che nutre per natura.

la modalità attraverso la quale il lavoro è svolto, l'abitudine; nel bambino molto piccolo "l'intera indole" (το; πα'ν ἡλόοι) si forma "attraverso l'abitudine" (δια; ἐλόοι, 792e 1-2). Sarà l'educazione musicale vera e propria a portare avanti questo lavoro in maniera compiuta, contando su una condizione psichica più matura (*infra*, pp. 9-16), ma se la musica non può orientare con decisione il carattere di un bambino nei primissimi anni di vita, può intervenire in qualche modo con successo sulle sensazioni elementari.

In *Leg.* 790d 3-791b 2 Platone si sofferma ad analizzare la pratica antica di placare i neonati con il dondolio e il canto, un metodo analogo a quello impiegato dalle "donne che officiano durante i riti curativi dei Coribanti";⁷ per far addormentare i bambini che stentano a prendere sonno le madri non li tengono a riposo, ma li muovono, agitandoli continuamente tra le braccia, e non stanno in silenzio, ma intonano qualche melodia: li incantano, come coloro che sono presi da furore bacchico impiegano come rimedio il movimento della danza e della musica.⁸ E' appunto in termini di movimento che si spiega l'azione placante della musica, perché il movimento è anche ciò che descrive la situazione psicologica sulla quale si interviene. Ad accomunare l'inquietudine dei neonati e la follia dei Coribanti è la sensazione di spavento che si prova in entrambe queste affezioni, a causa di una condizione debole dell'anima (790e9-11): tale ἐξίη è una κίβησις interna, innescata dalla paura o dalla follia.⁹ Il rimedio musicale consiste nel produrre, contro queste affezioni, un'agitazione, un movimento esterno in grado di dominare l'interno (790e 11-791a 3); la conseguenza di questo dominio è il ripristino della calma nell'anima e la normalizzazione del battito cardiaco, turbato in entrambe le condizioni.¹⁰

Le capacità espressive della musica sembrano raggiungere e aiutare anche un'anima incapace di usare qualsiasi strumento razionale, pure già scossa da sensazioni violente; dal passo sembra emergere l'idea – abbastanza pacifica – che la dimensione della sensibilità arrechi problemi, ma anche l'idea, più sorprendente, che proprio e solo da quella dimensione

⁷790d 5-6: αἰὲ περι; τα; τῶν Κορυβαντων ἰαυματα τελοῦσαι. Si accoglie qui la traduzione proposta da Linforth 1946, pp. 130-131.

⁸790d 3-e 4, 791a 7-b 1-2. Sull'impiego di musica e danza in questi riti, cf. Linforth 1946; cf. Lippman 1964, pp. 45-46 e p. 50, dove l'autore nota che l'atteggiamento di Platone verso gli "effetti orgiastici" della musica è quello di generalizzarli in modo da applicarli al processo educativo, (cf. anche Moutsopoulos 1992). Per Ménessier (1995, p. 363 e n. 4) il riferimento alla cura musicale per opera dei coribanti è ciò che induce a credere che la musica per Platone eserciti un'azione "fisica" sull'anima (l'autore cita anche il passo delle *Leggi* in questione). Cf. *Ion* 536b-c dove l'anima di Ione - come un Coribante, sensibile solo al canto del "dio" dal quale è posseduto, Omero - danza al suono di quella poesia.

⁹791a 2-3: τῆ; ἐντο;ί φοβερ;ν οὐσαν καί; μακρῆ;ν κίβησιν. La follia dovrebbe caratterizzare la condizione dei Coribanti (cf. 791b 1-2), la paura quella dei neonati, mentre in 790e 9-11 entrambe le affezioni sono segnate dalla paura.

¹⁰791a 3-6. Le stesse reazioni psicofisiche caratterizzano la condizione di Alcibiade di fronte alla dialettica socratica (*Symp.* 215e 1-4): anch'egli è simile ad un Coribante in delirio; interessante notare come tali effetti derivino da un dialogare che è assimilato alla musica *auletica* ed è descritto in termini di incantesimo.

può venire al neonato un aiuto. Non è un caso che Platone definisca l'azione esercitata dal canto e dal dondolio delle mamme sulle anime dei piccoli nei termini di un incantesimo:¹¹ c'è una ricezione completamente passiva della musica che agisce in maniera analoga ad una formula magica, si tratta di abbandonarsi alla musica più che ascoltarla. A questo stadio non sono le parole, né tanto meno l'armonia a influenzare l'anima, ma il ritmo (tanto per i neonati, sotto forma di dondolio, quanto per i Coribanti, come danza), la musicalità di una nenia o di una melodia suonata dall'*aulos*. E' il caso di notare a questo proposito che il paragone con i Coribanti conduce Platone a prendere in considerazione gli effetti buoni di una musica da lui altrove avversata (là dove, si direbbe, la musica può cominciare a "parlare" all'anima): la musica irrazionale dell'*aulos* e dell'armonia frigia,¹² una musica che cura la follia con la follia (Linforth 1946, p. 134).

Anche il trattamento dei neonati avviene per via omeopatica:¹³ al movimento dell'inquietudine non si oppone come cura la quiete, ma un altro movimento. Il primo termine impiegato per definire il movimento esterno è *seismov1*: si tratta, dunque, di un moto che scuote, energico perché deve opporsi e vincere il movimento interno dell'emozione. E' probabile che sia necessaria una certa proporzionalità tra l'intensità dei movimenti esterni e quella dei movimenti interni, perché il meccanismo descritto funzioni.¹⁴ La descrizione del processo nei termini di un dominio del movimento esterno sull'interno (791a 1: *kratei'*, a 3: *krathvsasa*) mostra che, in effetti, è in atto un vero e proprio conflitto in cui, tuttavia, non è chiaro quale fattore determini la vittoria di un movimento sull'altro: se una certa intensità sembra necessaria affinché il movimento esterno entri in competizione con l'interno, la vittoria finale sembra determinata dalle caratteristiche del movimento esterno.

Nonostante l'apparente semplicità con cui il processo è descritto, sorgono diversi interrogativi. Anzitutto una certa perplessità è suscitata dall'accostamento, sotto la categoria del movimento, di uno stato psicologico ad una realtà fisica (il movimento di un'anima agitata

¹¹790e 1-2: *ajtecw1 oion kataulou'si tw'n paidivwn*. Il verbo impiegato qui per indicare l'azione di incantamento dei neonati fa riferimento alla musica dell'*aulos*, la stessa predominante nei riti coribantici, e in generale alla musica dell'*aulos* sono riconosciuti i maggiori effetti psicofisici: esercitare l'azione del *kataulein* su qualcuno significa in senso metaforico incantarlo (West 1992, p. 33). Sull'educazione musicale della sensibilità come incantesimo, cf. *infra*, pp. 14-15.

¹²Sul rifiuto dell'*aulos* West 1992, pp. 105-107, 109-112, 124-126; Moutsopoulos 1959, p. 153 e *infra*, p. 29 n. 92; sull'ammissione controversa dell'armonia frigia nel programma educativo musicale, cf. *infra*, pp. 29-30.

¹³Cf. Boyancé 1936, p. 178; Moutsopoulos 1959, p. 108 n. 2, che propone anche un accostamento con la teoria aristotelica della catarsi; Linforth 1946, pp. 151-162 riguardo ai Coribanti; Gellrich 1994, p. 283. Tuttavia il processo descritto qui non sembra comportare un'esaltazione parossistica dei sintomi, ma un contrasto: dunque in questo senso si tratta di un trattamento allopatico, cf. Lippman 1963, p. 189 n. 3; 1964, p. 170 n. 3. Sul fatto che non sia del tutto corretto parlare di omeopatia neanche in relazione alla catarsi aristotelica, cf. Pigeaud 1995, pp. 204-205.

¹⁴Moutsopoulos 1959, p. 105 n. 2. Cf. *Tim.* 88e 2, dove si parla, a proposito del movimento corporeo, di uno scuotimento misurato (*metrivw1 seivwn*).

semberebbe altro rispetto al movimento della musica) e l'aspetto non pare trascurabile dal momento che l'interazione tra musica e psiche si spiega solo attraverso la nozione di movimento. Si nota, d'altra parte, che il lavoro della musica descritto in *Leg. 790d-791b* si situa su un piano psicofisico: il sonno, la normalizzazione del battito cardiaco¹⁵ sono conseguenze della restaurata quiete interiore, ma anche segnali di un rinnovato equilibrio tra anima e corpo; è probabile dunque che la comprensione della cura psicologica qui proposta richieda un'analisi del rapporto anima-corpo nel neonato e una valutazione in termini fisici e fisiologici del lavoro della musica (Moutsopoulos 1959, p. 108).

Poco prima di descrivere la cura musicale dei neonati, Platone accenna al beneficio che i corpi traggono dal movimento fisico, da tutti quegli scuotimenti e quei moti che non affaticano, siano essi prodotti dallo stesso corpo, o da un mezzo che oscilla - per mare o sui cavalli - o da altri corpi (789c 9-d 5). Addirittura quando ancora in grembo, il bambino può trarre giovamento dal movimento delle madri, alle quali si raccomanda pertanto di passeggiare “per plasmare il corpo del nascituro quasi fosse di cera”;¹⁶ ma il movimento fisico sembra giovare anche all'anima:¹⁷ per il bene del corpo e dell'anima dei bambini molto piccoli l'ideale sarebbe vivere in perenne navigazione; l'oscillazione ritmica del dondolio è un tentativo di riprodurre una condizione quanto più possibile simile a questa.

Il riferimento all'oscillazione impressa dal mare ricorre in un dialogo, il *Timeo*, le cui teorie sul movimento possono gettare una luce sul passo delle *Leggi* che si sta analizzando.¹⁸ In *Tim.* 89a 1-8 trattando “delle purificazioni e delle ricostituzioni del corpo” (τῶν καὶ καθάρσεων καὶ συντάξεων τοῦ σώματος), Platone fa riferimento all'effetto che si ottiene “mediante il dondolio della navigazione” (διὰ τῶν αἰωρήσεων κατὰ τε τοῦ πλοῦ); si tratta di un rimedio meno efficace della

¹⁵Cf. Moutsopoulos 1959, p. 103 n. 3, secondo il quale non si tratterebbe dei movimenti cardiaci di contrazione e dilatazione, ma di movimenti oscillatori: il cuore che balza nel petto ed è riportato al suo posto dalla quiete (φθδῆσῶν di 791a 6 può indicare tanto il battito quanto il sussulto ed entrambi i fenomeni sono compatibili con una condizione di agitazione, dettata da paura o da follia). Tuttavia l'idea di un movimento ritmico, associata tanto alla danza coribantica quanto al dondolio, sembrerebbe accordarsi meglio con l'idea che la musica riporti regolarità nel ritmo cardiaco e che, quindi, il disagio riguardi le pulsazioni. Può essere interessante notare che il medico alessandrino Erofilo, famoso per i suoi studi sul battito cardiaco e i metodi per misurarlo, sviluppa precise analogie con la ritmica musicale con differenze in relazione all'età; nella *Synopsis de pulsibus*, attribuita a Rufo di Efeso (177 von Staden), si legge che Erofilo considera a[logo] il polso dei neonati; la testimonianza, però, è di difficile interpretazione dal momento che Erofilo rinviene proprio nel polso dei neonati “la prima unità di tempo percettibile”: benché sistole e diastole siano minime, sono esprimibili nel rapporto 1:1, quindi in un *logos*. Cf. von Staden 1989, pp. 276-282; Pigeaud 1978, 1995, pp. 176-178.

¹⁶789d 9-e 3. In 792e 2-9, nel passo in cui Platone s'interroga sul mezzo per orientare piaceri e dolori nei bambini molto piccoli, è espressa l'esigenza di preservare le donne incinte da eccessivi piaceri e dolori: in qualche modo la cura del corpo e dell'anima di un individuo ha inizio ancora prima della nascita.

¹⁷790c 5-d 3. Cf. 791c 5-7 dove si dice addirittura che la ginnastica dei neonati contribuisce allo sviluppo di una parte di virtù.

¹⁸Sia Boyancé (1936, p. 178) che Moutsopoulos (1959, p. 104) mettono in relazione il passo delle *Leggi* con luoghi del *Timeo* sul movimento.

ginnastica, poiché è sempre preferibile per un corpo il movimento da esso prodotto piuttosto che uno esterno. Tuttavia in *Leg.* 789c 9-d 5, dove l'oggetto della cura sono i neonati, il movimento passivo - impresso cioè da un corpo estraneo - è considerato un rimedio molto valido: la ginnastica, così come la musica, attivamente svolte, entreranno a far parte della vita del bambino più avanti,¹⁹ ma nei movimenti e nel canto per i neonati è possibile vedere una sorta di anticipazione molto elementare dell'educazione ginnico-musicale, un sistema di stimoli pensato per un individuo ancora incapace di prendere parte attiva alla cura del proprio corpo e della propria anima e per il quale, del resto, è molto più difficile concepire una distinzione netta tra una cura fisica ed una psichica. E' sempre il *Timeo* a fornire la chiave di lettura migliore della particolare condizione psicofisica dei neonati, sulla quale nelle *Leggi* si tenta in qualche modo di intervenire.²⁰

In 42e-44b è descritta la creazione, per opera degli dei, del vivente mortale; l'operazione più delicata e anche quella destinata a creare le conseguenze più serie è l'assemblaggio del corpo, "che subisce influssi ed efflussi", con "i periodi dell'anima immortale" (43a 4-6). Il momento qui descritto - quello dell'incarnazione, l'inizio del difficile rapporto tra anima e corpo - può fornire un'idea del disagio che caratterizza al suo nascere la vita umana. L'incarnazione si preannuncia subito come uno scontro drammatico tra movimenti: *perivodoi* indica un movimento circolare, uniforme, mentre *ejpivrutoi* e *ajpovrrutoi* rinviano ad un movimento irregolare, come è quello dello scorrimento;²¹ in questo scontro né i movimenti dell'anima né quelli del corpo riescono a prendere il sopravvento²² e il risultato è che il vivente prende a muoversi "senza ordine né logica", secondo le sei direzioni (43a 7-b 5). Il corpo si rivela un tramite per mezzo del quale i movimenti prodotti dal contatto del corpo con agenti esterni raggiungono l'anima e la

¹⁹La possibilità di svolgere attivamente un programma di educazione fisica si presenta addirittura dopo quella di partecipare all'educazione musicale: in *Prot.* 325a-326b e in *Resp.* 376e-377a l'educazione comincia con la musica e la ginnastica è introdotta più avanti; cf. Lippman 1964, p. 70, Nehamas 1999, p. 270 n. 16.

²⁰Cf. *Leg.* 672b 10-c 6: "...nessun vivente viene mai alla luce possedendo una mente tale e così matura quanto la dovrebbe avere per essere perfetto; in questo tempo allora in cui non ha ancora conseguito la perfezione propria della sua intelligenza ognuno impazza e grida senz'ordine, e appena può tenersi in piedi fa salti scomposti". Nelle *Leggi* tale atteggiamento è alla base dell'impiego della musica e delle danze, cf. *infra*, pp. 34-35.

²¹Subito dopo, per indicare lo stato dei circoli dell'anima in balia di movimenti disordinati, Platone li descrive "legati come in un grosso fiume" (43a 6); lo stesso movimento dello scorrere ritorna in 43c 8.

²²43a 6-7: *ou[t' ejkravtoun ou[t' ejkratou'nto*. E' presente anche in questo passo, dunque, il concetto di contrasto tra movimenti e dominio di un movimento sull'altro; ancora un'assenza di dominio caratterizza la struttura dell'anima al suo interno (44a): la perdita dell'equilibrio tra i circoli dell'anima è anche lo smarrimento di un ordine gerarchico che si traduce nella perdita del controllo sul movimento. Cf. Cornford 1937, p. 149 n. 3 che precisa come tale condizione sia quella dell'infanzia e non dell'anima adulta turbata dalle passioni.

turbano:²³ tali movimenti sono le sensazioni (43b-c). Esse costituiscono per l'anima un ulteriore, potente fattore di scuotimento che si aggiunge allo scompiglio permanente derivato dal legame con il corpo.²⁴ L'impatto della fisicità sull'anima ha effetti devastanti: i circoli dell'anima, accordati peraltro secondo precise proporzioni numeriche e musicali (*infra*, pp. 158-164), sono gravemente danneggiati (43e 1-2), tanto da smarrire la loro razionalità (43e 3). La perdita del senno è l'esito drammatico della congiunzione dell'anima al corpo (44a 7-b 1).

E' qualcosa di analogo a questo disordine ciò che regna nel neonato, e la paura cui si cerca di far fronte in *Leg.* 790d-791b può essere considerata come una delle tante sensazioni che giungono ad aggravare una situazione già molto instabile. All'assenza di un comando da parte della ragione – situazione che rende del tutto calzante il paragone con gli *e[kfronei]* dei riti coribantici e bacchici – corrisponde una sollecitazione forte di sensazioni ed emozioni, degli aspetti dell'anima maggiormente compromessi con la dimensione corporea (Vegetti 1983, p. 72). Il progetto del legislatore è di gettare una luce nell'oscura fase in cui l'anima subisce, senza che la ragione venga in suo soccorso, le istanze del corpo. Si tratta di occuparsi, quindi, dell'anima e del corpo ad un tempo, del corpo per curare anche l'anima. La dismisura, caratteristica della condizione infantile (Laurent 2000, p. 43-46), come *Tim.* 42e-44b lascia immaginare, riguarda tanto l'anima, privata del suo equilibrio originario, quanto il rapporto tra anima e corpo, ancora privo di una sua proporzionalità. Il movimento musicale contribuisce ad infondere regolarità e misura, mediante stimoli elementari che agiscono sul corpo e sull'anima. Il rimedio viene per la stessa via per cui si è introdotto il disagio, la sensazione: per vincere lo scuotimento dell'emozione che imperversa nell'anima anche la musica deve imprimere uno scuotimento. E' nella dimensione in cui anima e corpo si incontrano e per risolvere i problemi nati da tale incontro che la musica comincia ad agire nella vita dell'uomo.

Nelle *Leggi*, come si è visto, la prima infanzia rappresenta una fase critica della vita di un individuo, ma l'estrema malleabilità che contraddistingue questo periodo fornisce anche all'educatore buone possibilità di intervento (Vegetti 1983, pp. 72-74). Per un po' di tempo ancora, il filosofo può contare su questa plasticità: il programma educativo basato sulla musica e sulla ginnastica sfrutta a pieno questo aspetto. In *Resp.* 377a 12-b 3, prima di cominciare a delineare l'educazione musicale, Socrate osserva che l'impronta che si vuole imprimere si plasma e penetra soprattutto quando un individuo è giovane e morbido; torna in

²³Qui *paqhvmata* (43b 7) può indicare tanto le affezioni del corpo, quanto le qualità degli agenti esterni, cf. Cornford 1937, p. 148 n.2.

²⁴43c 7-d 2. L'azione esercitata dal movimento della sensazione sull'anima è violenta, si tratta di scuotimento (43d a: *seivousai*, cf. *Leg.* 791a 1). Dal passo pare che ogni singola sensazione fornisca una scossa all'anima, già in una condizione generale di turbamento a seguito del contatto con il corpo.

mente l'immagine delle mamme che passeggiano per modellare i corpi dei bimbi ancora in grembo (*supra*, p. 5), ma qui ad essere plasmabile come cera è l'anima²⁵ e a mamme e balie si raccomanda di raccontare le favole giuste per plasmare con i racconti le anime più che con le mani i corpi (377b 11-c 4: *plavttein ta;1 yuca;1 aujtw'n toi'1 muvqoi1 polu; ma'llon h] ta; swmata tai'1 cersivn*). Il lavoro del mito - primo aspetto della *mousikhv* ad essere trattato e prima strumento di formazione dell'anima - è introdotto in termini che rinviano ad una dimensione fisica: l'introduzione di opinioni all'interno dell'anima (377b 5-9) assume i tratti della lavorazione di un materiale plasmabile in relazione ad un *τυπος*. Il termine - indicante l'impronta, ma anche un modello, una figura e i prodotti delle arti plastiche - ricorre di frequente nella trattazione del mito (377c 8, 379a 2, a 5, 398b 3, d 5) ad indicare il carattere cui i racconti dovranno conformarsi; comprendere il processo di formazione delle anime mediante i miti consiste nel capire come un contenuto razionale - il *typos* di un racconto, il concetto che fissa forma e contenuti del mito - si faccia impronta - il *typos* impresso nell'anima -, sollecitando parti non razionali.²⁶

Anche il processo attraverso il quale la musica in senso stretto forma l'anima è descritto in termini fisici: "ritmo e armonia s'introducono in profondità nell'anima,²⁷ la toccano con grande vigore, apportando una bella forma" (*Resp.* 401d 6-8). La formazione musicale dell'anima avviene per contatto,²⁸ il ruolo dell'anima, "materia" modellabile sotto l'influenza di ritmo e armonia, sembra del tutto passivo. Il risultato dell'allevamento a base di musica (401d 6: *ejn mousikh' / trofhv*), correttamente inteso, non è indicato qui nell'acquisizione, da parte dell'anima, di un atteggiamento virtuoso, ma nella conquista della bellezza (401d 8-e 1): sia il lavoro sia gli effetti della musica sull'anima sono concepiti in termini fisici.

In termini psichici e morali il risultato consiste nell'acquisizione della capacità di riconoscere, amare e far proprio ciò che è bello e decoroso e di rigettare il contrario (401e 1-402a 2), nella conquista della *kalokagachiva*. Si tratta, tuttavia, dell'acquisizione di un "abito" e non di una capacità razionale: per effetto della musica un giovane si trova ad assumere certi comportamenti "prima ancora che gli sia dato averne consapevolezza" (402a 2)

²⁵Sull'anima come un blocco di cera e la conoscenza come impronta, cf. *Theaet.* 191c 4-e 1.

²⁶Cf. Edelstein 1949, p. 477: "Through the myth the inner core of man's existence receives the command of the intellect in terms that are adequate to its irrational nature".

²⁷Come nota Barker (1984, p. 135 n. 42) armonia è da intendersi qui in senso ampio, con riferimento all'ordine del movimento e della melodia. Cf. *Protag.* 326b 1-2, dove lo scopo dell'insegnamento musicale è individuato nel conferimento di *eujruqmiva* e *eujarmostiva*, dei maestri di cetra si dice che costringono ritmi e armonie ad entrare in contatto profondamente con le anime dei ragazzi.

²⁸L'incontro intenso della musica con l'anima ricorda in qualche modo il movimento energico che scuote l'anima dei neonati nelle *Leggi*.

e così i contenuti della ragione, quando questa sopraggiunge, non sono sentiti come estranei per la familiarità che in un modo o nell'altro si ha con essi (402a 2-4). In assenza di una piena e sviluppata razionalità, la musica indirizza i giovani “alla somiglianza, all'amicizia e alla concordia con la bella ragione” (401d 2-3) e prepara il campo perché il passaggio all'età della ragione avvenga senza strappi. A questo livello il lavoro della musica non richiede il coinvolgimento della ragione, d'altra parte non porta scienza, ma abitudini,²⁹ come ricorda Glaucone nel settimo libro (522a 3-5); si tratta di abituare i bambini a comportarsi bene e la capacità della musica di condizionare insensibilmente il carattere non sembra un dato problematico in un contesto – qual è quello della trattazione della musica nel terzo libro della *Repubblica* – pervaso dalla convinzione che la musica possieda potenzialità etiche. Tuttavia non è così semplice comprendere quali meccanismi percettivi, psicologici e conoscitivi caratterizzino l'impiego della musica in questa fase, come avvenga effettivamente questo pesante condizionamento per opera della musica e quali dimensioni coinvolga.³⁰

In *Resp.* 401b-d Socrate esprime il timore che i giovani educati tra “immagini” negative contraggano nell'anima, senza averne sentore, un unico grande male; vivere in mezzo ad immagini positive, invece, conduce i giovani, senza che ne abbiano consapevolezza, a ben agire. “Un luogo salubre” è definito l'ambiente caratterizzato da opere d'arte buone e l'effetto esercitato da queste sull'anima è descritto nei termini di qualcosa che colpisce vista e udito in modo benefico, come una brezza che spira da luoghi sani recando salute.³¹ Il passo non aiuta a comprendere i meccanismi che sostengono il lavoro della musica sull'anima, ripresentando in termini fisici un processo che ai nostri occhi fisico non appare; ma ancora una volta il ricorso a categorie relative alla dimensione fisica induce a riflettere sulle ragioni che spingono Platone a presentare il processo educativo sotto forma di una modificazione materiale, anziché di un meccanismo intellettuale. Dal passo emerge con chiarezza l'idea che i

²⁹E' evidente che, rispetto all'impiego della musica per i neonati, un minimo di razionalità in questa fase è richiesta, ma la ragione non è direttamente coinvolta nel lavoro svolto dalla musica: essa è partecipe solo “in a passive and unanalytic sense” (Gill, 1985, p. 9). A proposito del passo, Anderson (1966, p. 68) nota la difficoltà di capire quanto sia da intendere in senso psicologico e quanto in senso metaforico; sulla capacità della musica di agire sul carattere in maniera diretta, attraverso ritmo e melodia, cf. Lippman 1964, p. 67. La condizione infantile sulla quale la musica interviene è così descritta in *Resp.* 411a 7-b 1: “...nei bambini si potrebbe notare che fino dalla nascita sono pieni d'animo, ma in quanto alla ragione, taluni di essi, a mio parere, ne sono totalmente privi, i più ne acquistano col tempo”; in questo senso il bambino è simile ad un animale (411b 2-3). Cf. *Leg.* 808d 4-8, dove l'infanzia emerge come la parte selvaggia della vita umana. Sulla distinzione tra moralità derivante da conoscenze e moralità derivante da abitudini cf. *Resp.* 619c 6-d, dove, di un'anima che compie l'infelice scelta della tirannide nel mito di Er, si dice che nella vita precedente “aveva acquistato virtù per abitudine, non per filosofia”.

³⁰Si tenterà più avanti, trattando della mimesi e della teoria dell'*ethos* musicale, di comprendere le dinamiche specifiche di queste teorie, cf. *infra*, I.2.

³¹Un esempio di ambiente artistico salubre potrebbe essere individuato nell'Egitto, indicato in più luoghi delle *Leggi*, come modello di conservatorismo in materia musicale; l'Ateniense sostiene che in Egitto, sin dai tempi antichissimi, è diffusa l'idea che “i giovani dello Stato devono familiarizzarsi con le belle figure e le belle melodie” (656d 7-9)

giovani subiscono gli effetti dell'educazione, senza rendersi conto di quello che accade nelle loro anime: sia che si tratti di buoni stimoli, sia che si tratti di cattivi (e proprio per questo è di estrema importanza controllare l'attività di poeti e musicisti), il giovane è colpito e non ne ha consapevolezza (401c 3: $\lambda\alpha\eta\gamma\alpha\nu\nu\sigma\iota\eta\sigma\iota\eta\sigma\iota\eta$, 401d 1: $\lambda\alpha\eta\gamma\alpha\nu\nu\eta$ /; cf. Barker 2005, pp. 41-42).

In 429d-430b Platone presenta un'altra immagine per illustrare il processo dell'educazione attraverso musica e ginnastica: la tintura di una stoffa. Educare significa tingere l'anima con i contenuti della legge e farlo in maniera talmente profonda da impedire che il piacere, il dolore, la paura, il desiderio, come "terribili detersivi", portino via il colore (429e 7-430b 2). Di nuovo, e in maniera ancora più netta, emerge il motivo della passività dell'anima di fronte all'influenza degli stimoli educativi, di nuovo è proposta l'idea che la formazione di una giovane anima si svolga con meccanismi simili a processi fisici.

Il programma di educazione musicale proposto nella *Repubblica* per formare i ragazzi, futuri Guardiani, presenta i tratti di una pedagogia della sensibilità, una *paideia* rivolta alla dimensione sensibile dell'uomo, al corpo e alle parti dell'anima ad esso maggiormente legate. Il metodo è quello dell'abitudine: si tratta perciò in questo senso di un condizionamento della sensibilità.³² Nel tentativo di indicare quali parti dell'anima sono più interessate dal *training* musicale non si può fare a meno di riferirsi alle tre parti quali sono individuate in 436a-441c, ma proprio perché la teoria della tripartizione è illustrata dopo il programma educativo, non è detto che sia possibile individuare con chiarezza il coinvolgimento di ciascun elemento psichico; e, d'altra parte, Platone non è chiaro, nella *Repubblica*, in merito all'identità del principale destinatario delle attenzioni della musica.

L'idea che l'educazione musicale insegna ad aderire emotivamente a contenuti della ragione lascia supporre che l'elemento maggiormente coinvolto sia il $\kappa\upsilon\mu\omicron\epsilon\iota\delta\epsilon\upsilon\iota$,³³ elemento che, tra l'altro, sembra risentire fortemente dell'educazione: in 441a 2-3, descrivendo la parte animosa, Socrate sottolinea che essa è portata naturalmente a sostenere la ragione, a meno che non sia rovinata da una cattiva educazione. In 411e 4-6, dopo aver illustrato anche il piano dell'educazione fisica, Socrate sostiene che la musica e la ginnastica servono all'elemento animoso e a quello filosofico, per temperare e armonizzare le tendenze

³²Cf. Lippman 1964, p. 74: "... the strengthening of desirable feelings and beliefs by habit", sul carattere "meccanico" del processo educativo mediante la musica in questa fase, cf. p. 77. Cf. Lain-Entralgo (1958, p. 318) per il quale l'utilità di musica e ginnastica nella *Repubblica* consiste in "die Gefühle des Menschen zu ordnen und zu 'reinigen'". Cf. Arist. *Pol.* 1338b: "...è evidente che bisogna educare i ragazzi con le abitudini prima che con la ragione", nello stesso passo, tuttavia, è affermata l'esigenza che si educi prima il corpo della mente e quindi che si cominci con la ginnastica.

³³L'idea si accorda con la constatazione che la predominanza del $\kappa\upsilon\mu\omicron\epsilon\iota\delta\epsilon\upsilon\iota$ caratterizza tanto la condizione del bambino (411a 7-b1), quanto quella del Guardiano (375b 7) e la *paideia* musicale è concepita per i giovani destinati a ricoprire il ruolo di Guardiani. Per una considerazione dell'educazione musicale in questa prima fase come un'educazione dell'elemento irascibile, cf. Gill 1985, pp. 6-12.

di queste parti dell'anima,³⁴ il concetto è ribadito in 441e 8-442a 2, dove, però, la descrizione del modo in cui musica e ginnastica creano una *symphonia* tra animoso e razionale solleva ulteriori perplessità: l'impiego delle due discipline servirebbe a prendersi cura di un elemento $\lambda\omicron\upsilon\gamma\omicron\iota\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\lambda\omicron\iota\upsilon\ \kappa\alpha\iota;$ $\mu\alpha\theta\eta\mu\sigma\iota\sigma\iota\varsigma$, dell'altro $\alpha\upsilon\tau\omicron\nu\omicron\mu\omicron\nu\iota\upsilon\alpha/\ \kappa\alpha\iota;$ $\rho\omicron\upsilon\mu\omicron\omega\ \prime/\ .$ Non è difficile rendersi conto che, in realtà, sono presi in considerazione solo gli effetti della *mousikhv* e che, inoltre, il coinvolgimento della ragione qui presentato non sembra coincidere con quello apprezzato nei libri secondo e terzo.³⁵

D'altro canto l'acquisizione di un contegno coraggioso – effetto che l'educazione musicale persegue con l'armonia dorica, per esempio – prevede la capacità di misurarsi con le sensazioni di dolore e piacere (442b 11-c 3): l'educazione infonde l'opinione sulle cose da temere, ma essere coraggiosi comporta anche custodire questa opinione in mezzo a dolori, piaceri, desideri, paure;³⁶ la tinta impressa dall'educazione musicale (*supra*, p. 8) ha in sé anche la forza per resistere agli attacchi di piacere, dolore, paura, desiderio (430a 5-b 2). Ancora, la prova che la lezione della musica è stata ben recepita è data dalla capacità di resistere alla *malia* esercitata da piaceri e paure, di “fare buona guardia” alla musica appresa³⁷ proteggendo nello stesso tempo se stessi, le proprie doti di euritmia e armonia (413b-414a). Un eccesso di desideri, piaceri e dolori caratterizza la condizione dei bambini, mentre è una conquista della buona educazione il possesso di desideri semplici e misurati, in accordo con la ragione e l'opinione.³⁸ Il freno posto ai lamenti, almeno quello posto evitando alcune

³⁴411a-412a. Socrate sta proponendo la novità che anche la ginnastica riguarda la cura dell'anima, quella del corpo solo in via accessoria. Anche altrove il programma di musica e ginnastica è presentato come un mezzo per creare armonia: nel *Timeo*, dove la ginnastica torna ad essere considerata disciplina per la cura del corpo, le due attività sono considerate un buon sistema per non creare squilibri nel rapporto anima-corpo. Da notare che anche nelle *Leggi* la ginnastica torna ad essere disciplina per la cura del corpo (795d 7-9): sulla contraddizione tra *Repubblica* e *Leggi* a tale proposito, cf. Anderson 1966, pp. 94-95; cf. anche *Soph.* 226e 8-227a 1, dove la ginnastica rientra tra le purificazioni del corpo e 229a 1, dove è indicata come rimedio contro la bruttezza del corpo. Sull'impiego della musica nella *Repubblica* al fine di creare un'armonia interna all'anima e tra anima e corpo, cf. Lippman 1964, p. 72; *infra*, IV.2.

³⁵Suscita qualche perplessità l'idea che l'aspetto verbale della *mousikhv* solleciti il razionale e la componente musicale quello animoso; benché, poi, come si è detto, l'introduzione del mito presupponga una certa capacità intellettuale, il riferimento ai *mathemata* sembra eccessivo in questo stadio dell'educazione (i $\lambda\omicron\upsilon\gamma\omicron\iota\ \kappa\alpha\lambda\omicron\iota\upsilon\upsilon$, invece, possono essere accostati ai $\kappa\alpha\lambda\alpha;$ $\rho\alpha\upsilon\upsilon\tau\alpha$ che in *Leg.* 664b 6 rappresentano i contenuti verbali dell'educazione musicale per i giovani).

³⁶429c 7-d 1; cf. 502e 2-503b 1, 503e 1-2. Cf. *Leg.* 633d, dove il coraggio implica una lotta contro dolori e paure, così come contro desideri e piaceri.

³⁷La musica appresa sembra richiedere protezione, come nel passo in questione, e nello stesso tempo assicurarla: in 424d 1-2, Socrate propone di costruire nella musica il “posto di guardia” per i Guardiani; mentre nelle *Leggi* (654d 6-e 2) è ancora la musica a richiedere una salvaguardia, garantita lì dal possesso del concetto di bellezza. Cf. *Resp.* 484b 9-c 1, dove i Guardiani sono gli individui in grado di “custodire leggi e occupazioni della Città”, tra cui è legittimo annoverare il sistema musicale.

³⁸431b 9-b 7. Nel passo tale condizione è determinata non solo dall'educazione, ma da una disposizione personale favorevole: tale risultato è raggiunto solo da poche persone ben dotate e ben educate; si tratta di uno dei tanti passi in cui Platone contrappone l'irrazionalità dei molti alla razionalità dei pochi. Interessante notare che il ruolo dell'educazione in relazione ai desideri non sembra quello di sopprimerli né propriamente di tenerli a freno, ma di orientarli in senso qualitativo, rendendoli “semplici e misurati”.

armonie,³⁹ sembra riguardare direttamente quell'elemento irrazionale compiaciuto dai poeti nel libro decimo (606a-b): la parte peggiore dell'anima; da 548b 4-c 2 sembra chiaro che trascurare la musica comporta un'incapacità di gestire i piaceri. Tali passi lasciano almeno ipotizzare un certo coinvolgimento dell'elemento opposto alla ragione, l'*ejpikumhtikovn*, anzitutto per il suo particolare rapporto con l'irascibile – agire sul *qumoeidev1* significa controllare al contempo l'appetitivo –, ma anche per un trattamento che tiene in considerazione in particolare sensazioni ed emozioni. L'impressione è che la musica dei primi libri della *Repubblica* si rivolga alla dimensione sensibile dell'uomo nel suo complesso: dunque, in primo luogo, alle percezioni che, anche in senso temporale, sono le prime ad essere sollecitate nell'esperienza musicale; poi alle parti mortali dell'anima, sfiorando necessariamente una razionalità non (o non ancora) sufficientemente sviluppata per poter essere protagonista di un programma di educazione musicale.⁴⁰

E' nelle *Leggi* – dialogo in cui le caratteristiche dell'educazione musicale di base (cf. *supra*, p. 8) emergono in maniera distinta – che l'identità dell'interlocutore della musica presenta con chiarezza questi tratti. Il secondo libro, dedicato per gran parte all'elaborazione di una *paideia* musicale, si apre con la constatazione che “i bambini hanno tra le prime sensazioni il dolore e il piacere ed è attraverso queste che sorge nell'anima la virtù o il vizio” (653a 6-8); l'educazione consiste nel “giusto orientamento di piacere e dolore” (653b 8-9), nella disposizione che conduce un individuo “ad odiare subito, dall'inizio e fino alla fine della sua vita, ciò che bisogna odiare e ad amare ciò che bisogna amare” (653b 9-c1). Se piacere, amore, dolore e avversione s'ingenerano nell'anima di un individuo che ancora non è in grado di darne conto razionalmente e questo individuo, una volta acquistata la ragione, si ritrova in accordo con essa, l'educazione attraverso abitudini appropriate si è svolta bene.⁴¹ Non c'è dubbio che qui l'educazione riguardi anche e soprattutto gli impulsi più elementari dell'anima, proponendosi come un condizionamento delle sensazioni fondamentali di piacere

³⁹E' possibile che le parole del mito insegnino a non cedere ai lamenti intervenendo sull'elemento irascibile, ma l'intervento della musica sembra diverso: non accogliere nel piano educativo armonie lamentose significa non sollecitare l'elemento peggiore dell'anima, quindi l'educazione musicale pare interessarsi in questo caso direttamente all'*ejpikumhtikovn*.

⁴⁰Tale programma esiste ed è concepito per i futuri dialettici (*infra*, III), i quali, va notato, sono passati comunque da bambini attraverso la formazione musicale della sensibilità (Gill, 1985, p. 9; Lippman 1964, p. 77). L'educazione musicale di base è concepita come una *paideia* per i bambini, i quali non hanno ancora una ragione sviluppata, ma anche come uno strumento per i tanti adulti che non avranno mai una razionalità sviluppata a tal punto da non aver bisogno di mezzi educativi per agire correttamente; questo aspetto è evidente soprattutto nelle *Leggi*.

⁴¹653b 3-7. Evidenti le analogie tra *Leg.* 653b 4-5 *Resp.* 402a 2, così come tra *Leg.* 653b 9-c1 e *Resp.* 401e 1-402a 4.

e dolore;⁴² dubbi non sussistono neanche sul metodo impiegato – sempre quello fondato sull’abitudine – qui chiaramente indicato (Dodds 1945, p. 18, Morrow, 1993, p. 300-301). Si tratta di “abituaire l’anima del ragazzo a non godere e a non soffrire in contrasto con la legge” (659d 5-7) e i contenuti della legge sono appunto i traguardi verso i quali l’educazione tenta di indirizzare e “attrarre” i giovani (659d 1-3). L’idea di una forza attraente – espressa qui dal sostantivo οἰλκῆν – anticipa in qualche modo l’assimilazione dei canti - *wj/daiv* - agli incantesimi - *ejpw/daiv* (659e 1-4) e apre lo scenario su un motivo centrale nella riflessione platonica sulla musica presente nelle *Leggi*: il tema di un potere “magico”.⁴³

La definizione dell’effetto della musica sull’anima nei termini di un incantesimo è una nuova sfida posta a chi tenti di comprendere i meccanismi con cui la musica influenza il carattere; l’insistenza con cui il motivo è presentato nelle *Leggi* (664b3-c 3, 665c 2-8, 666c 6-7, 671a 2, 812c 7) esclude che si possa trattare di un facile accostamento suggerito dal gioco di parole,⁴⁴ del resto tale motivo bene s’inserisce nel contesto dell’educazione di base, in cui la musica agisce scavalcando la razionalità (Dorter 1978, p. 210). In 659e 4-660a 4 l’effetto-incantesimo della musica è paragonato al condizionamento del gusto ottenuto attraverso la somministrazione di alimenti utili sotto forma gradevole e alimenti dannosi sotto forma sgradevole.⁴⁵ L’*epodé* musicale costituirebbe, allora, un ritrovato piacevole, e anzi irresistibile, attraverso il quale far passare contenuti buoni; di nuovo il riferimento ad una dimensione fisica – come quella dell’alimentazione – sembra alludere al fatto che il processo si svolge per vie non razionali, sfruttando i meccanismi automatici dell’abitudine.⁴⁶

⁴²E’ più chiaro, rispetto alla *Repubblica*, il coinvolgimento della parte appetitiva dell’anima, anche se bisogna ricordare che nelle *Leggi* non esiste la distinzione netta che c’è nella *Repubblica* tra *qumoeidevi* e *ejpikumhtikovn* e l’educazione musicale si presenta come condizionamento della parte non razionale dell’anima nel suo complesso, cf. Boyancé 1936, pp. 159, 168, 171; Gill 1985, pp. 11-12; Laurent 2000, p. 54. Si noti inoltre che in *Leg.* 782d-783b l’educazione musicale e ginnica è indicata come strumento per intervenire su impulsi ancora più irrazionali: il desiderio di cibo, di bevanda e di sesso.

⁴³E’ naturale chiedersi a quale elemento della musica sia da attribuire e in che misura tale potere, anche in considerazione del fatto che lo stesso aspetto verbale della musica, il mito, è assimilato altrove all’*epodé* (*Phaed.* 114d 1-7, *Leg.* 887d). Dalle *Leggi* (in particolare 670e-671a, 812c) sembra che ritmo e armonia esercitino uno specifico potere incantatore; sulla questione cf. *infra*, I.2., la teoria dell’*ethos* musicale. Sull’*epodé* nella filosofia di Platone, cf. Boyancé 1972, pp. 155-165; Lain-Entralgo 1958, Morrow 1993, pp. 309-311; Gellrich, 1994; sul mito come *epodé* e la sua capacità di sollecitare gli elementi appetitivi e irascibile, cf. Moline 1978, pp. 19-21 e n. 38, Brisson 1982, pp. 93-105, 144; sulla fiducia nella capacità della musica di introdurre ordine nell’anima, prima ancora che si comprendano razionalmente i suoi contenuti come una “versione razionale di magia musicale”, cf. Lippman 1964, p. 85.

⁴⁴Si può forse vedere, invece, nell’impiego platonico del concetto di *epodé*, un caso di quella “transposition platonicienne” di cui parla Diès 1926, pp. 400-449.

⁴⁵Cf. Moline 1978, pp. 18-19, che mette in relazione la teoria platonica sul potere della parola con le teorie antiche sulla nutrizione.

⁴⁶Mette conto notare, comunque, la differenza, proprio in relazione al coinvolgimento – minimo, ma significativo - della ragione, rispetto a quell’altra azione della musica sull’anima, pure definita come incantesimo: l’intervento rilassante sulle anime dei neonati. A differenza del *kataulein* di *Leg.* 790e l’*epodé* ha i tratti di un’azione persuasiva, cosicché si può cominciare a parlare qui di psicoterapia e di psicagogia. Cf. Gellrich 1994, p. 283.

Tali meccanismi sembrano funzionare non solo per l'anima dei bambini, ma anche per quella dei grandi. Nelle *Leggi*, del resto, la musica si presenta anzitutto come strumento correttivo, in grado di guidare le anime lungo l'arco dell'intera esistenza (Laurent 2000, p. 48). Diversamente dalla *Repubblica*, dove Platone sembra convinto che la tinta impressa dall'educazione abbia un carattere indelebile, nelle *Leggi* è chiara l'idea che l'educazione, proprio perché condizionamento del piacere e del dolore, è destinata a venir meno e a guastarsi più volte nella vita di un uomo (653c 8-d 1); la presenza massiccia della musica nella vita dei cittadini dello Stato ideale si giustifica proprio come forma di recupero di un'educazione che altrimenti tenderebbe a perdersi. La scelta della musica trova qui anche una giustificazione naturalistica (strettamente connessa in ogni caso ad un motivo religioso, quello del dono divino): essa risponde ad un'esigenza innata di muoversi e di usare la voce, necessità comune a tutti gli animali, se non che solo l'uomo possiede "la capacità piacevole di percepire il ritmico e l'armonico" (653d 9-654a 3; cf. 664e 3-665a 4, 672b 10-c 7, 673c11-d 5), quindi di usufruire delle qualità della musica.

L'educazione musicale delle *Leggi* si presenta sotto forma di *coreiva* - unione di parole, musica e danza (cf. 665a 1-4) - forma espressiva che risponde a pieno alle esigenze fisiche e psichiche dell'uomo nelle varie fasi della sua esistenza (Morrow 1993, p. 302); essere educati significa conoscere e praticare la danza corale (654a 7-b 2) e pervenire, attraverso questo esercizio, all'amore per le cose belle e al rifiuto per le brutte (654b-e; cf. *Resp.* 401d-402a). Alla musica in senso stretto – ritmo e armonia – è riconosciuto un preciso valore nell'opera educativa: in 673a 3-5 la musica è definita proprio in funzione della sua capacità di raggiungere l'anima e di educare alla virtù. I meccanismi attraverso i quali il suono si fa portatore di contenuti etici e determina il carattere di un'anima sono da cercare nella teoria complessa che attribuisce alla musica capacità imitative e autorità morale.

I.2. La teoria dell'*ethos* e la mimesi musicale

E' noto che, nell'attribuire alla musica il potere di modellare l'anima in relazione a contenuti etici, Platone aderisce a quella concezione caratteristica della musica greca antica, conosciuta come teoria dell'*ethos* musicale. Le radici remote della fede nel condizionamento musicale del carattere e dei costumi non sono da cercare, tuttavia, in speculazioni filosofiche, né in riflessioni tecniche sul fenomeno musicale, ma nei miti e nell'antico impiego della

con la corrispondenza, istituita in ambito pitagorico⁵¹ tra movimenti ordinati dell'anima e movimenti matematici della musica.⁵²

Nonostante la teoria dell'*ethos* affondi le sue radici in tradizioni e credenze arcaiche e costituisca un tratto peculiare dell'esperienza musicale greca antica, essa subisce una radicale negazione per opera dei cosiddetti "formalisti":⁵³ alla musica, considerata neutra da un punto di vista morale, è negata ogni funzione educativa e psicagogica (riconosciuta solo alla parola). La critica più compiuta alla teoria dell'*ethos* è quella dell'epicureo Filodemo di Gadara (I sec. a C., cf. Anderson 1966, pp. 153-176; West 1992, p. 251), ma il ritrovamento del papiro Hibeh 13, avvenuto nel 1902, ha confermato la congettura di Abert che una critica alla teoria dell'*ethos* nasce in ambiente sofistico.⁵⁴

Questi i presupposti teorici che in un modo o nell'altro hanno condizionato Platone nel tentativo di dare nuova voce all'antica idea che la musica agisce sul carattere; è forse il caso di chiedersi, tuttavia, se la teoria dell'*ethos* musicale subisca un approfondimento attraverso il confronto con la psicologia platonica: analizzare il modo in cui Platone concepisce i meccanismi fisici e psicologici dell'azione della musica sull'anima significa, al contempo, proseguire nello studio dell'impiego platonico della musica per la formazione della sensibilità e misurarsi, come si vedrà, con una destinazione diversa.

⁵¹Non si tratta, come nota Wallace (1988, pp. 21-23), del primo Pitagorismo, benché sia consuetudine antica e moderna attribuire alle prime riflessioni del movimento pitagorico l'interesse per le questioni etiche relative alla musica.

⁵²Harap 1938, pp. 154-155; Anderson 1955, p. 99 n. 36. Si consideri, con le dovute cautele, la testimonianza di Giamblico (V.P. XV 64-66, XXV 110-115; cf. anche Aristox. fr. 26 Wehrli) che attribuisce ai Pitagorici l'elaborazione e l'impiego di una sorta di "psicoterapia"; cf. Boyancé 1936, capp. V-VI; West, 1992, pp. 31, 246. Cf. Rossi 1988, pp. 239-240; 2000, pp. 65-67 che distingue due correnti in seno alla teoria dell'*ethos* musicale: la pitagorica, caratterizzata da un procedimento razionalistico, e la damoniana, che procede con metodo empirico (la classificazione degli effetti della musica non si basa su una spiegazione astratta, ma sull'esperienza); Rossi riconduce la riflessione platonica sull'*ethos* della musica a questo secondo approccio. Cf. West 1992, p. 247, secondo il quale nella teoria etica di Damone i valori numerici giocherebbero un ruolo, aspetto che lascia supporre un'influenza pitagorica. Una differenza tra teoria damoniana e pitagorica può forse consistere nel fatto che Damone pone soprattutto l'accento sugli aspetti qualitativi (ad esempio, cf. *infra*, pp. 32-33, la distinzione tra toni maschili e femminili), laddove i Pitagorici descrivono il fenomeno in termini quantitativi (Lasserre 1954, pp. 59-60; Moutsopoulos 1959, pp. 73-75; Barker 1984, p. 169). In ogni caso, come si vedrà, nella riflessione platonica è presente l'influenza di entrambe le correnti (Wallace 1988, pp. 23-24). Una descrizione della musica in termini di movimento dell'anima ricorre in Theoph. ap. Porph. *In Harm.* 65,13-14, per il cui legame con la teoria damoniana, cf. Barker 1989, p. 118 n. 44.

⁵³Con riferimento alla tendenza moderna, inaugurata da Eduard Hanslick, a vedere nella musica solo valori musicali, contro l'opinione diffusa che il principio estetico della musica risieda nell'espressione di sentimenti. Nel saggio *Vom Musikalisch-Schönen* Hanslick si sofferma anche a considerare la particolare condizione della musica greca antica, salutandola con soddisfazione il tramonto della concezione etica, quel "modo patologico di lasciarsi prendere dalla musica" (pp. 100-103). È interessante notare come per Hanslick ciò che la musica può rappresentare dei sentimenti non è il contenuto, ma la "dinamica", il "moto di un processo psichico" (p. 24): come si vedrà l'idea del movimento gioca un ruolo importante nelle antiche teorie dell'*ethos* musicale, anche in quella platonica (Harap 1938, p. 167 n. 72). Sugli antichi "formalisti", cf. Harap 1938, pp. 165-166; Lasserre, 1954, pp. 84-87; Rossi 2000, pp. 68-69.

⁵⁴Sui problemi di datazione del frammento riportato nel papiro Hibeh, cf. Barker 1984, p. 183, il quale non esclude una collocazione vicina all'inizio del IV secolo.

Nella *Repubblica* Platone prevede che i futuri Guardiani siano esposti sin da piccoli alla *mousikhv* per acquisire, attraverso l'abitudine, alcuni abiti morali. La forma di musica che il filosofo ha in mente è quell'antica unione gerarchica di parole, armonia e ritmo, messa in profonda crisi dall'avvento di nuove espressioni musicali;⁵⁵ la riflessione sulla musica in senso stretto prende l'avvio dalle principali acquisizioni della lunga trattazione del mito: sono i contenuti etici lì individuati ad informare la considerazione di armonie e ritmi che si presenta così come un'impresa relativamente semplice: non bisognerà fare altro che "accordarsi" con quanto già esposto (398c 4-6; cf. *Leg.* 661c 7-8). Il rifiuto di "lamenti e pianti" *ejn lovgoi*" (398d 11-12, cf. 387d 1-2) comporta, dunque, che si respingano le armonie con carattere analogo, le *qrhnwvdei*" (398e 1); l'idea che non sia conveniente per i Guardiani assumere atteggiamenti improntati alla rilassatezza induce a rifiutare le armonie *malakai; kai; sumpotikaiv* (398 e 10). Ora, la certezza con cui Socrate e Glaucone confidano di poter trovare una musica che esprime precisi contenuti etici e l'immediatezza con cui, di fatto, la individuano mostra con quanta familiarità sia avvertita la componente etica della musica e fino a che punto sia giunta la classificazione nell'ambito della teoria dell'*ethos* musicale.

Prima di analizzare la riflessione sulle armonie, però, si vorrebbe richiamare l'attenzione sul protagonista di questa analisi in termini etici; può essere di qualche interesse notare che Socrate si affida a Glaucone (398e1-2, e 10), chiamato in causa in qualità di *mousikov*",⁵⁶ per individuare le armonie in grado di esprimere i corretti abiti morali; ed è singolare notare che a rintracciare le armonie dall'*ethos* buono sia proprio quel Glaucone che, poche battute prima, si dichiarava incapace di condurre una riflessione sulla musica in termini morali (398c 7-10): il giovane "sospettava" (*uJpopteuwv*) sì cosa si dovesse dire, ma era completamente incapace di "indicare" (*sumbalevsqai*) gli argomenti della trattazione. Era stato allora Socrate a condurre la discussione, ma egli si era limitato ad affermare di nuovo l'esigenza di adeguare la musica a certi caratteri morali e ad indicare questi caratteri: quando si era trattato di parlare della musica vera e propria, aveva lasciato la parola a Glaucone che a quel punto si era rivelato perfettamente in grado di indicare le armonie dal corretto contenuto

⁵⁵Da 376e 6-9 e 398b 6-c 2 emerge che la trattazione della musica è concepita necessariamente come trattazione dell'aspetto verbale e di quello sonoro e dell'uno prima dell'altro; in 398d 8-9, 400a 1-3, 400d 3-5 è affermata la subordinazione dell'armonia e del ritmo alla parola. Cf. Moutopoulos 1959, p. 65; Barker 1984, p. 128 n. 13. Il fenomeno dirompente della Musica Nuova (V-IV sec) mette in crisi il rapporto tra musica e parola, aspetto caratteristico dell'antica *mousikhv*. Sulla reazione platonica alle novità in ambito musicale, cf. West 1992, pp. 369-370.

⁵⁶Il termine indica qui l'esperto di questioni tecniche (Anderson 1994, p. 152), "uno che sa di musica" (Barker 1984, p. 130 n. 21), diversamente da tanti passi dei dialoghi nei quali *mousikov*" è l'individuo che ha assunto nell'anima le qualità morali espresse dalla musica o un assetto psicologico musicale.

etico e quelle da rifiutare.⁵⁷ Dunque, Socrate è in grado di indicare i caratteri ai quali le armonie devono conformarsi, non le armonie stesse, sulle quali si dichiara ignorante.⁵⁸ In modo analogo Socrate vorrebbe procedere, parlando dei ritmi: lasciare a Glaucone il compito di individuarli, una volta sottolineato il contenuto etico (399e 8-400a 5), ma qui le conoscenze musicali del giovane non si rivelano adeguate: egli è in grado di individuare i “tipi”⁵⁹ dai quali i ritmi si formano – così come è in grado di individuare i “tipi” dei suoni – ma non sa indicare quali di questi siano “imitazioni” di certi tipi di vita, non è in grado, dunque, di inserire in un contesto etico le nozioni tecniche che possiede in ambito ritmico. Il problema è risolto chiamando in causa direttamente l’autorità di Damone, altra mossa interessante in quest’analisi della figura deputata a condurre una riflessione etica sulla musica.

Il fatto che Glaucone - musico in quanto dotato, come altri giovani del suo tempo, di una certa erudizione in materia musicale (Jaeger 1933, vol. II, p. 387) – riesca a riconoscere solo il contenuto etico delle armonie e non dei ritmi può dimostrare che il primo aspetto sia di gran lunga più conosciuto e identificabile, alla portata di chiunque abbia una formazione in materia di musica;⁶⁰ l’appello a Damone non chiama in causa solo un musico, ma colui che, con indubbie competenze musicali, ha condotto una riflessione sugli effetti psicologici e sull’impatto sociale della musica. Alla trattazione etica della musica del terzo libro della *Repubblica*, allora, contribuiscono tre figure, con competenze assai diverse: Socrate, il

⁵⁷E’ assai probabile che in queste battute – così come nell’intera trattazione della musica del terzo libro della *Repubblica* e, in una certa misura, anche in altri dialoghi – Platone intenda nascondere una certa preparazione musicale, facilmente ipotizzabile sulla base dell’educazione ricevuta dal filosofo, appunto quella a base di musica e ginnastica (Anderson 1994, p. 145, il quale sottolinea anche che nella *Repubblica* Platone parla per bocca di Socrate che invece non deve aver ricevuto un’istruzione musicale) e c’è il sospetto, considerate le notizie biografiche che lo descrivono impegnato con la poesia prima dell’incontro con Socrate, che egli possedesse anche qualcosa in più delle nozioni impartite dall’educazione musicale di base (Moutsopoulos 1959, pp. 93, 95); sulle conoscenze musicali di Platone, cf. Pagliara 2000, pp. 203-206.

⁵⁸399a 5: Ουκ οἶδα, εἰς τὴν ἐργασίαν αἱ ἀρμονίαι. L’idea che Socrate sia in grado di indicare solo i modelli etici sui quali la musica deve modellarsi e non la musica stessa richiama il passo in cui, a proposito della poesia, Socrate spiega che ai fondatori di una Città spetta solo il compito di conoscere i τύποι nei quali i poeti devono comporre i miti e far sì che li rispettino, non comporre miti loro stessi (379a 1-4); del resto in 412b 2-3, riferendosi alla trattazione di musica e ginnastica, Socrate dice che sono stati individuati i “tipi” dell’educazione e dell’allevamento (Οἱ μὲν δὲ τύποι τῆς παιδείας τε καὶ τῶν τροφῶν). Cf. Barker 1984, p. 131 n. 23, per il quale la professione d’ignoranza in 399a 5 (che sia o no falsa modestia), indica che la capacità di riconoscere il legame tra armonie e particolari caratteri non è comune: è propria dell’esperto, anche se un profano forse era in grado di individuare qualche associazione tra musica e stati emotivi.

⁵⁹Su questi εἰς, cf. *infra*, pp. 33-34.

⁶⁰Per Boyancé (1936, pp. 130-131) il fatto che Damone non compaia nella trattazione delle armonie mostra che l’*ethos* di questi elementi musicali doveva essere una questione ben nota; d’altro canto, l’esplicita menzione di Damone nella sezione ritmica sembra a Boyancé indice del fatto che l’attribuzione di un *ethos* ai ritmi è un tratto esclusivamente damoniano, dal quale Platone sembra prendere le distanze. In generale sull’impiego cauto e critico da parte di Platone della teoria damoniana, cf. Anderson 1966, pp. 74-81; 1955. Secondo Lasserre (1959, p. 67) l’imprecisione che caratterizza in generale la trattazione dei ritmi può dare ad intendere che il testo di Damone era molto complesso su questo aspetto, o che riportava nozioni di ritmica così diverse da quelle diffuse all’epoca di Platone da non poter essere riportato nei suoi dettagli tecnici che come una curiosità.

filosofo esperto dei modelli etici e della funzione morale della *mousikhv*, al quale non si addice sapere di musica; Glaucone, il giovane dotato di nozioni tecnico-teoriche sulla musica; Damone, la massima autorità in campo di etica musicale, un tecnico anch'egli, ma capace di rintracciare i legami tra disposizioni del carattere e elementi della *mousikhv*.⁶¹

Senza esitazioni, Glaucone suggerisce a Socrate i nomi delle armonie da scartare in quanto espressioni di un carattere lamentoso - la mixolidia, la sintonolidia e le altre simili (389e 3: *Meixoludistiv*, e[*fh*, kai; *suntonoludisti*; kai; *toiau'taiv tine*") - e quelle "mollie e conviviali", espressioni di ubriachezza e indolenza, cioè le ioniche e alcune lidie, dette "rilassate",⁶² e i nomi delle armonie che restano, dorica e frigia, le quali poi si rivelano rispondere a pieno alle due qualità che alla musica si richiede di esprimere: *ajndreiva* e *swfrosuvnh* (399a 3-c 6; 399a 3-4: *ajlla*; *kinduneuvei soi dwristi*; *leivpesqai kai*; *frugistiv*). Ad essere così ben classificabili in termini etici sono le *harmoniai*, strutture sonore dotate di un precipuo stile e riconducibili ad un particolare ambito geografico e culturale.⁶³ In un passo del *De musica* (I, 18-21) Aristide Quintiliano riporta una descrizione della struttura di alcune armonie, precisando che si tratta proprio di quelle strutture alle quali "il divino Platone" fa riferimento nella *Repubblica*: sarebbe possibile, dunque, confrontarsi con la precisa fisionomia di quelle sequenze sonore portatrici di un contenuto etico; tuttavia la testimonianza di Aristide deve essere considerata con cautela. Le *harmoniai* che egli riporta come platoniche sono strutture formate da tetracordi enarmonici, di ampiezza diseguale, descritte attraverso gli intervalli;⁶⁴ nel paragrafo 15, durante una trattazione dei *susthvματα*, Aristide presenta una lista di *harmoniai* molto più sistematica: si tratta di strutture sonore nel genere diatonico, che Aristide definisce "specie

⁶¹Cf. Jaeger 1933, vol. II, p. 389 n. 110, per il quale l'incapacità di Glaucone di indicare i ritmi appropriati denuncerebbe i limiti di una preparazione tecnica, inadeguata a rendere conto dei valori etici della musica; il riferimento a Damone, invece, mostra che Platone vede in lui "il vero autore della teoria dell'*ethos* nella musica". E' il caso di notare, tuttavia, che Glaucone si mostra capace di misurarsi con l'*ethos* della musica, in occasione di indicare le armonie da accettare e quelle da rifiutare: ciò è il segno, forse, che ad un certo livello e nei suoi aspetti più noti, come le armonie, la teoria dell'*ethos* è parte di una formazione tecnica musicale.

⁶²389e 11: *jIastiv*, h\ d' o{" , kai; *ludisti*; au\ *tine*" *calarai*; *kalou'ntai*. In un appunto che Aristotele muove a Socrate in *Pol.* 1342b 20-30 per aver scartato queste armonie (*infra*, p. 23), il filosofo precisa che per Socrate esse sono "inebrianti" nel senso di languide e non tali da procurare eccitazione. La definizione di "conviviali" fa pensare che Platone rifiuti queste armonie anche per la difficoltà che comporta controllare una musica come quella da simposio, caratterizzata da improvvisazione (Moutsopoulos 1959, p. 300); in proposito si veda la tesi presentata in Rossi 1988, secondo la quale nell'antichità è il simposio aristocratico il luogo privilegiato della sperimentazione musicale.

⁶³Sulla natura delle *harmoniai*, cf. Barker 1989, pp. 14-17; Grout 1960, pp. 42-47; Per l'ipotesi che fossero modelli melodico-modali, assai simili a *maqamât* arabi e *râgas* indiani: Powels 1958; Grout 1960, pp. 41-47; West 1992, p. 217 n. 66; Chailley 1956, p. 155; Moutsopoulos 1959, p. 69.

⁶⁴Si riporta di seguito la lista con i valori degli intervalli in frazioni di tono. Lidia: $\frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 \frac{1}{4}$ (ottava completa); Dorica: $1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2$ (ottava più un tono); Frigia: $1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 1$ (ottava completa); Ionica: $\frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 \frac{3}{2} 1$ (ottava meno un tono); Mixolidia: $\frac{1}{4} \frac{1}{4} 1 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 3$ (ottava completa); Sintonolidia: $\frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 \frac{3}{2}$ (ottava meno due toni).

di sistemi” e descrive non secondo gli intervalli, ma secondo il nome della nota di partenza.⁶⁵ Da un confronto tra le due liste, è evidente come le *harmoniai* “platoniche” di 18 non presentino un aspetto troppo dissimile da quelle della serie sistematica presente in 15:⁶⁶ tale dato può suggerire che esse rappresentino una prima versione meno sistematica, nata sulla base della pratica musicale, e già diffusa al tempo di Platone;⁶⁷ alla testimonianza di Aristide andrebbe accordata, dunque, una certa fiducia: le strutture melodiche alle quali Platone pensa nel terzo libro della *Repubblica* possono essere qualcosa di analogo alle *harmoniai* riportate da Aristide.⁶⁸ In generale, nell’analisi della teoria etica presente nel terzo libro della *Repubblica* si intenderà per *harmonia* un modello di altezze e intervalli definito sulla base di determinati rapporti, modello che impiegato nell’accordatura di uno strumento lo rendeva adatto all’esecuzione di determinate melodie.⁶⁹

L’immediato collegamento tra stati etici e armonie pone subito di fronte a due dati di facile individuazione, ma sui quali vale la pena di soffermarsi: anzitutto, il potere etico è riconosciuto alla musica in senso stretto;⁷⁰ in secondo luogo, ai singoli elementi della musica – qui l’*harmonia*, poi il ritmo – è riconosciuto uno specifico contenuto etico. Questa seconda osservazione pare tanto più interessante in quanto presente in una trattazione in cui, come si è visto (*supra*, pp. 18-19), è affermata con forza l’esigenza di un vincolo stretto tra le diverse espressioni artistiche della *mousikhv* e il rapporto di subordinazione della musica alla parola; come si cercherà di mostrare, l’esigenza che la musica si allinei alla parola deriva proprio dalla consapevolezza delle forti potenzialità espressive ed etiche della musica. Altro

⁶⁵Mixolidia: $\frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1$; Lidia: $\frac{1}{4} 2 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4}$; Frigia: $2 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4}$; Dorica: $\frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2$; Ipolidia: $\frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 1 \frac{1}{4}$; Ipofrigia: $2 1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 \frac{1}{4} \frac{1}{4}$; Ipodorica: $1 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2 \frac{1}{4} \frac{1}{4} 2$

⁶⁶Le analogie più evidenti si riscontrano nelle doriche - quella di 18 presenta una struttura identica alla dorica della versione sistematica -, nella frigia, che può essere riportata a quella sistematica abbassando il tono superiore un’ottava sotto e unendolo al primo, tra la sintonolidia di 18 e la parte superiore della lidia. L’assoluta identità tra la lidia di 18 e l’ipolidia della serie sistematica induce, invece, a sospettare dell’autenticità della lidia. Cf. Winnington-Ingram 1936, p. 21-30; Barker 1984, pp. 165-168.

⁶⁷E’ da escludere che le armonie platoniche avessero una struttura molto rigida: non si tratta di scale, dei *susthvματα* o delle “specie di ottava” (*ei\dh diapasw'n*) successivamente definite (Henderson 1942, p. 96; Chailley 1956, pp. 140-144, 154). Per uno studio che analizza il significato più antico di *harmonia*, cf. Rocconi 1998.

⁶⁸Cf. Barker 1984, pp.165, 167; 2005, p. 69, il quale ipotizza, inoltre, che la fonte alla quale Aristide attinge per riportare queste strutture armoniche sia Aristosseno, dedicatosi all’analisi delle forme musicali più antiche.

⁶⁹Barker 1984, p. 130 n. 18, p. 164; 2002, p. 23. Per un’analisi delle armonie di Aristide e quelle della *Repubblica*, cf. Mountford 1923; Winnington-Ingram 1936, pp. 21-30; Henderson 1942; Chailley 1956; Barker 1984, pp. 165-168; 1989, pp. 14-17; Anderson 1966, p. 70-72; 1994, pp. 154-157; West 1992, pp. 174-177, 227-228; Pagliara 2000, pp. 164-167.

⁷⁰Rossi (2000, p. 73) giustamente pone l’accento sul fatto che la teoria dell’*ethos* si concentra sull’aspetto musicale del fenomeno della *mousikhv*: solo così si comprende l’obiezione epicurea per cui è solo la parola e non la musica ad avere potere etico; sul riconoscimento del valore etico della musica senza parole in ambito pitagorico, cf. West 1992, p. 33. Lippman (1964, pp. 52, 68), che rileva invece come le teorie etiche riguardino l’unione delle espressioni artistiche costituito dalla *mousikhv*, pensa che ogni elemento contribuisca a rinforzare il carattere etico dell’insieme.

dato evidente, ma problematico è che le disposizioni etiche collegate a certi tipi di *harmoniai* - la tendenza a lamentarsi, la pigrizia o la mollezza, il coraggio e la temperanza – individuano, in realtà, stati psichici assai diversi tra loro; è possibile ricondurre sotto categorie simili alcuni di essi e non è un caso forse che ad apparire in qualche modo assimilabili tra loro siano gli stati negativi e quelli positivi: i primi riguardanti la libera espressione di sensazioni spiacevoli (il lamento) e l'abbandono a sensazioni piacevoli (la mollezza), i secondi legati alla capacità di controllare sensazioni ed emozioni (coraggio e temperanza). Anche nell'analisi dell'influenza parti dell'anima più coinvolte.

In termini musicali sarebbe l'altezza il fattore caratterizzante le armonie "lamentose",⁷¹ mentre nella seconda categoria, quella delle "mollie e conviviali", non è facile individuare una caratteristica tecnica distintiva.⁷² Un'opposizione – musicale ed etica insieme – sembra affiorare dalla trattazione delle armonie rifiutate: quella tra tensione e allentamento, comprendere la quale significherebbe compiere un bel passo avanti nell'analisi della teoria etica qui esposta. In una delle critiche che Aristotele muove, nella *Politica* (1342b 17-25), alle scelte musicali operate da Socrate nella *Repubblica*, compare un'interessante osservazione che getta una luce sul passo della *Repubblica* e sulla musica tesa e rilassata.⁷³ Secondo Aristotele è corretto rimproverare a Socrate, come hanno fatto alcuni esperti di musica, di aver rifiutato per l'educazione le armonie rilassate (τα;1 ajneimevna1 aJrmoniva1): sarebbe stato assai opportuno, invece, accettare quelle armonie pensando a chi, per via dell'età, ha difficoltà nel cantare τα;" suntovnou" aJrmoniva". Aristotele sta considerando qui l'educazione in relazione al principio della "convenienza", ma anche della "possibilità": è un limite fisico a suggerire di introdurre nell'educazione le armonie rilassate,

⁷¹Per quanto riguarda la *mixolidia* ciò dovrebbe significare che le note di una melodia scritta in questa armonia si trovano ad un'altezza maggiore rispetto alle note dallo stesso nome in un'altra armonia; invece, per la *sintonolidia* (letteralmente "lidia tesa") l'altezza non riguarda solo questo aspetto, ma anche il fatto che il suo intervallo più alto è ulteriormente esteso di un quarto di tono (Barker 1984, p. 166). Secondo West (1992, p. 179) la differenza tra un'armonia "tesa" e una "rilassata" può consistere nel fatto che, pur trovandosi nella stessa ottava (Do-do, ad esempio) la melodia dell'una si muove soprattutto nella parte alta dell'ottava, la melodia dell'altra nella parte bassa. E' probabile che la testimonianza di ps-Plut. *De Mus.* 15, che riconduce proprio all'altezza (ο;ϰει'α) e al carattere adatto alle lamentazioni il rifiuto da parte di Platone dell'armonia lidia, sia un riferimento al rifiuto platonico della sintonolidia. Cf. West 1992, p. 182 e n. 84 che, riportando passi in cui, a dispetto della sua "rilassatezza", la lidia apparirebbe avere "a high tessitura" avanza l'ipotesi che sia considerata la Sintonolidia.

⁷²Sottolineando che l'aggettivo *chalaros*, impiegato per individuare una categoria nell'ambito delle *harmoniai* lidie, sia quasi sempre usato in senso letterale (a differenza di *malakos*, impiegato anche in senso metaforico per individuare uno stato etico, cf. 398e 9), Barker (2005, pp. 26-27) nota come esso fornisca una precisa indicazione sulla struttura delle lidie di 398e 10: l'allentamento che le contraddistingue riguarda le corde e, di conseguenza, un abbassamento di intonazione.

⁷³Dubbi sono stati sollevati sull'autenticità di quest'ultima parte della *Politica* (Sussemihl, Newman), anche in considerazione dello strano discorso sugli anziani e della riabilitazione di alcune armonie; la riflessione sulle difficoltà di intonazione dei registri alti ricompare in un'opera di ambiente aristotelico, ma non di Aristotele: *Probl.* XIX, 37.

più adatte per natura a coloro che il tempo ha reso meno forti. Rilassatezza e tensione riguardano qui il solo dato tecnico dell'altezza della melodia,⁷⁴ ma è interessante valutare anche i casi in cui i due termini sono impiegati con riferimento al loro significato morale e psicologico, oltre che musicale.

E' interessante notare, anzitutto, che il commentario di Proclo a questo passo della *Repubblica* (in *Remp.* I, 61 Kroll = F 8 Lasserre) non scioglie affatto il nodo concettuale etico-musicale, ma sfrutta a sua volta l'ambiguità dei concetti di tensione e rilassatezza. Delle armonie simposiali Proclo dice che "allentano il desiderio di godere" (αιϋ με; n to; filhvdnon calw'sin), delle lamentose che "tendono il desiderio di soffrire" (αιϋ de; to; filovlupon sunteivnousin);⁷⁵ oggetto dell'azione di tensione-allentamento sarebbe allora l'elemento responsabile delle sensazioni di piacere e dolore e l'esito sarebbe in entrambi i casi una sollecitazione di quell'elemento. Il termine *calarov*" compare in quell'interessante spaccato sulla Musica Nuova che è il frammento del *Chirone* di Ferecrate: la Musica, che in prima persona accusa gli interpreti della nuova temperie musicale, rimprovera a Melanippide di averla "allentata" e "illanguidita" di dodici toni;⁷⁶ l'effetto languido deriverebbe dal cromatismo,⁷⁷ *calarov*" è legato, infatti, all'introduzione di microtoni. Può essere di qualche interesse segnalare che in ps.-Plut. *De mus.* 15 l'origine

⁷⁴Cf. Barker 1984, p. 181, p. 39, per il quale *ajneimevna*" in *Pol.* 1342b 23 non avrebbe particolari implicazioni sul carattere etico e indicherebbe solo il registro basso. Interessante notare che in 1342b 30-33 Aristotele ritiene che la *lidia*, rifiutata da Platone perché "molle", sia particolarmente adatta alla giovane età, in quanto dotata di bellezza e proprietà educative; secondo Barker (1984, 182 n. 41) l'intonazione alta della lidia è forse suggerita anche in questo passo dall'osservazione che tale armonia è particolarmente appropriata per le voci acute dei giovani. Sull'ipotesi che acuto e grave abbiano una valenza morale già nella teoria etica di Damone e che l'acuto sia considerato dannoso per il forte scuotimento che reca all'anima, cf. Lasserre 1954, p. 60. In generale sul valore da attribuire al fattore altezza in relazione al potere etico di un'armonia, Chailley (1956, p. 154), in riferimento proprio ai caratteri attribuiti alle armonie nel terzo libro della *Repubblica* – forzato, volontario, molle, conviviale – sostiene che è piuttosto inverosimile ricondurli ad una modificazione dell'altezza. Cf. Grout 1960, pp. 44-45 che valuta l'ipotesi per cui il carattere etico delle armonie dipenderebbe dalla trasposizione di un modello base di ottava su diverse altezze, ma nota che è difficile immaginare come un semplice cambiamento nell'altezza possa rendere conto di complesse caratteristiche etiche.

⁷⁵Cf. *Pol.* 1341a 40: *ta; pro; i hϋdonh; n sunteivnonta*, a proposito degli strumenti da rifiutare, *infra*, p. 29 n. 92.

⁷⁶Fr. 145 Kock, vv. 3-5: *ejmoi; ga; r h'rxē tw'n kakw'n Melanippivdh", / ejn toi'si prw'to" o; i labw; n ajnh'kev me/ calarwtevrān t' ejpoivhse cordai'" dwvdeka*. Il termine *calarov*" si presta in questo caso ad un'oscillazione dall'ambito musicale a quello erotico (Comotti 1979, p. 82); per un accostamento tra l'impiego ambiguo del termine da parte di Platone e di Ferecrate, cf. Anderson 1994, p. 153.

⁷⁷Il riferimento ai dodici toni ricompare al termine del frammento (vv. 23-25) in relazione ai "sentieri di formica", eloquente metafora per indicare la musica cromatica (cf. *Ar. Thesm.* 100: *muvrmhko" ajtrapouv"*, a proposito delle innovazioni musicali di Agatone). Per un'analisi lessicale e musicale del frammento, Restani 1983. Il cromatismo è posto in relazione ad un addolcimento del carattere della melodia in *El. harm.* 23, 15-18, dove Aristosseno biasima l'abitudine dei musicisti contemporanei di ridurre l'intervallo tra *mese* e *lichanos* (rispettivamente, la nota centrale e quella inferiore dell'ottava caratteristica) – che dovrebbe essere di due toni – usando *lichanoi* "più alte" (*suntonwtevrāi*"), allo scopo di "addolcire" (*glukaiivnein*) il carattere della musica; interessante notare come in questo caso l'operazione che determina un illanguidimento della melodia sia, di fatto, la tensione e non l'allentamento di una corda.

della *lidia* è ricondotta a Melanippide: anche se il senso da attribuire alla notizia è che fu il primo ad usare tale armonia nel ditirambo (West 1992, p. 358 n. 9), è possibile ipotizzare un qualche collegamento tra il carattere “molle” della musica cromatica e quello dell’armonia languida rifiutata da Platone.⁷⁸

Nelle *Leggi* compaiono due impieghi interessanti del concetto di “tensione”. In 815a 8-b 2, descrivendo la corretta esecuzione della danza pirrica, Platone parla di τo; eu[tonon: ad essere “ben teso” in senso fisico, come lo è la corda di uno strumento, è il movimento del corpo che segue un andamento dritto (eujqufere;”), ma in senso morale questa corretta tensione si traduce nell’imitazione di anime e di corpi buoni (*infra*, pp. 35-36).⁷⁹ In 800d 2-4, invece, la tensione non riguarda la musica, ma l’effetto che essa sortisce sull’anima dell’ascoltatore; deprecando il malcostume dei cori di sollecitare il pianto durante i sacrifici mediante l’impiego di musica, l’Ateniese così si esprime: “con parole, ritmi e armonie dolenti, tendono le anime degli ascoltatori” (rJhvmasiv te kai; rJuqmoi' " kai; gowdestavtai" aJrmonivai" sunteivnonte" ta;" tw'n ajkrowmevnwn yucav"). Se è possibile accostare queste armonie funebri a quelle lamentose di *Resp.* 398e 1-3 – e il confronto pare legittimo – si trova una descrizione fisica dell’effetto etico indicato nel passo della *Repubblica*: la tendenza ad esprimere le proprie sofferenze deriva da una “tensione” creata nell’anima; tuttavia, questa “messa in tensione” è un’operazione mutuata dalla pratica musicale (Barker 1984, p. 159 n. 95) e una spiegazione in questi termini dell’influenza che la musica ha sull’anima sfrutta l’oscillazione, da un piano musicale ad uno etico, del concetto di *suvntono*". Per comprendere cosa significa in termini psicologici “tendere l’anima” si possono considerare alcuni passi della *Repubblica* nei quali è valutato il ruolo di musica e ginnastica in rapporto alle parti dell’anima, lasciando da parte per il momento la questione delle regioni della *yuchv* più colpite dalla musica e soffermandoci sull’impiego metaforico delle categorie di tensione e allentamento.

Dimostrando che musica e ginnastica servono entrambe alla cura dell’anima (410b-412b; *supra*, p. 12 n. 34), Socrate afferma (411e 4-412a 2) che le due discipline sono dirette all’elemento irascibile e a quello filosofico “affinché siano accordati tra loro con la tensione e

⁷⁸Restani 1983, p. 144. In *Pol.* 1342a 23-25, dove Aristotele parla in termini negativi di armonie e canti *suvntona* e *parakecrowsmevna* (e qui *suvntonoi* sembra recare una sfumatura etica), si deve pensare ad un uso metaforico della “colorazione” musicale – così come in *Resp.* 601b e in *Leg.* 655a, 669c – e non alla musica nel genere cromatico, tuttavia la metafora può riferirsi tanto al carattere generale della melodia, quanto a sfumature nell’accordatura (Barker 1984, p. 143 n. 61).

⁷⁹Il passo offre lo spunto per valutare il legame tra l’applicazione dei concetti di tensione e rilassamento al corpo e alla psiche, cf. Rocconi 2003, p. 17 che sottolinea, riportando i passi in cui Platone allude alla tensione e all’allentamento dei nervi (*Phaed.* 98c-d; *Tim.* 74b) il ruolo che deve aver giocato, nella nascita di un significato etico dei termini relativi alla sfera della tensione e dell’allentamento, la dimensione fisica della tensione e della rilassatezza del corpo.

l'allentamento fino al punto giusto” (ο{pw1 a]n ajllhvloin sunarmosqh'ton ejpитеinomevnw kai; ajniemevnw mevcri tou' proshvkontoi). Le metafore musicali compaiono già in 410d (ejpitage;n 410d 8, ajnegevnto" 410e 2) e poco dopo è descritto quello che avviene se si espone troppo una parte dell'anima – in questo caso l'irascibile – all'influenza di una delle due discipline – qui la musica: armonie “dolci, molli e lamentose” (411a 7-8: ta;1 glukeiva1 te kai; malaka;1 kai; qrhnwvdei1 a]rmoniva1) che fluiscono attraverso le orecchie fino all'anima determinano sulle prime l'effetto positivo di addolcire l'irascibile, ma se non si dosa bene la quantità di musica allora si determina la distruzione di quell'elemento.⁸⁰ L'irascibile e il razionale sono concepiti come due corde, sulle quali la musica agisce allentando il primo e tendendo il secondo, la ginnastica in modo opposto.⁸¹ Ora, al di là delle difficoltà di comprendere il rapporto tra l'impiego della musica e l'armonia tra le parti dell'anima – questioni che saranno affrontate più avanti (*infra*, pp. 155-159) – l'azione di tendere sembra indicare, fuor di metafora, la sollecitazione di una parte dell'anima: i riferimenti musicali, compreso quello all'armonia tra le parti, reso esplicito solo in 443c-444a, mostrano che quest'azione, diretta tanto all'irascibile quanto al razionale, è essenziale per creare un equilibrio nell'anima e che, del resto, bisogna essere molto cauti nell'impiegare bene musica e ginnastica per non “tendere” oltre il dovuto uno degli elementi e determinare la rottura dell'armonia. Si assiste in questo passo ad un impiego più articolato delle categorie musicali di tensione e rilassatezza in relazione ad un approfondimento del discorso psicologico: diversamente da *Leg.* 800d 2-4 dove la tensione, effetto di *harmoniai* nocive, ha una chiara valenza negativa in termini morali,⁸² la stessa operazione in questo passo non è definita in maniera etica, è semmai il lavoro di tensione e allentamento a produrre un risultato etico.

⁸⁰Come si noterà, diversamente da 398e, l'effetto nocivo sull'anima non è determinato dall'ascolto di armonie “molli e lamentose”, ma da un ascolto eccessivo: il problema non è nella qualità, ma nella quantità. L'incongruenza sembra riconducibile alle differenze che si registrano tra i passi in cui Platone aderisce abbastanza fedelmente alla teoria etica e quelli in cui elabora una riflessione originale sui meccanismi psicologici che conducono la musica ad esercitare un'influenza sull'anima; si nota anche la differente prospettiva da cui è analizzato il concetto di coraggio nei due passi, cf. *infra*, pp. 28-32.

⁸¹Barker 1984, p. 137 n. 45, 138 n. 50. L'impiego delle metafore musicali di tensione e allentamento culmina nell'affermazione per cui è più corretto definire musico colui che sa impiegare opportunamente musica e ginnastica per l'anima piuttosto che l'accordatore di uno strumento (412a 4-7). Cf. 441e 8-442a 2 dove ricorre lo stesso concetto e le metafore musicali di “tensione e allentamento”, ma, come già accennato (*supra*, p. 12), in questo passo è contemplato solo il lavoro della musica che tenderebbe (ejpитеivnousa) l'elemento razionale mediante bei discorsi e nozioni e allenterebbe (ajniei'sa) l'irascibile con armonia e ritmo.

⁸²La sollecitazione descritta in quel passo è forse assimilabile a quella dell'elemento qrhnwvdoi, causata dalla poesia imitativa in *Resp.* 606a 3-b8; nel decimo libro della *Repubblica* in generale l'eccessiva sollecitazione “degli appetiti dolorosi e piacevoli” (606d1-2: tw'n ejpiqumhtikw'n te kai; luphrw'n kai; h]devwn), destinata a creare un serio squilibrio nell'anima, è l'effetto del potere della poesia al quale la musica non manca di dare un prezioso contributo (cf. *infra*, pp. 44-45). Da notare, inoltre, che *Leg.* 800d 2-4 descrive una reazione estemporanea agli stimoli musicali e sarebbe interessante analizzare quale

Questa breve analisi di alcuni passi in cui i concetti di “teso” e “rilassato”⁸³ sono impiegati in riferimento a caratteristiche tecniche della musica, così come agli effetti etici che essa produce, non fa che riconfermare con quanta precisione sia sentita l’interazione tra la realtà fisica del suono e la realtà psicologica e morale dell’anima; ma lascia anche intendere quanto sia difficile comprendere quel rapporto di causa-effetto tra aspetti tecnici della musica e dinamiche interne alla psiche umana.

La valutazione dell’accoglienza riservata nella *Repubblica* alle *harmoniai* dorica e frigia pone repentinamente di fronte all’esigenza di mettere a confronto, e trovare un legame di causa-effetto, tra strutture sonore dai caratteri tanto marcati, quanto difficili da ricostruire e disposizioni complesse, quali il coraggio e la temperanza. A rendere tanto apprezzabili le due armonie scelte è la capacità di “imitare” come si deve “le parole e gli accenti” di due tipologie di individui: del coraggioso in guerra o in altra azione violenta, che affronta con animo forte anche la sventura; di uno che, in condizioni di pace, impiega la preghiera e la persuasione e si comporta in modo saggio e misurato. Le due armonie - definite “violenta e volontaria” - sono quelle che “imitano nel modo più bello i suoni di coloro che si trovano nella sfortuna e nella fortuna, del coraggioso e del temperante”.⁸⁴ Per ben due volte (399a7, c 4) Socrate fa riferimento ad un’imitazione sonora ben fatta: con l’analisi delle armonie buone si è introdotti in un altro importante tema della riflessione platonica sulla musica, il motivo della mimesi musicale.

Il tema è legato in origine alla teoria dell’*ethos* musicale che sembra fondarsi sull’idea che la musica possa rappresentare stati psichici: è proprio questo concetto di mimesi a creare un’interazione forte tra una realtà fisica e una psichica (Harap 1938, p. 156; Lippman 1963, p. 196; 1964, p. 55). In *Resp.* 399a 5-c 4 la mimesi sembra riguardare solo la musica, ma è probabile che sia da intendere in termini di mimesi anche il processo che porta l’anima ad assumere il carattere espresso dalla musica: l’anima assume certe qualità, perché imita i

relazione vi sia tra un’influenza del genere (contemplata anche dalla teoria dell’*ethos* musicale, come mostra ad esempio il curioso aneddoto che vede Pitagora calmare un innamorato ubriaco, chiedendo ad un suonatore di *aulos* di passare dall’eccitante armonia frigia ad una melodia solenne per libagioni [Giambico, V.P. XXV, 112; in Galeno, *De plac. Hipp. et Plat.* 9.5 il protagonista è Damone e la seconda melodia è la dorica]) e l’acquisizione di un certo carattere per la reiterata esposizione ad una musica. Per un confronto tra *Resp.* 398-399 e 410-412, anche riguardo ai concetti di tensione e rilassatezza, cf. Barker 2005, pp. 49-52.

⁸³Un altro singolare impiego dei concetti di tensione e rilassatezza è presente in *Soph.* 242d 7-243a 2, dove Platone presenta in termini “musicali” le posizioni di Eraclito ed Empedocle, attribuendo all’uno il suono delle “Muse dal tono più sostenuto” (aiJ suntonvwterai tw'n Mousw'n), all’altro quello delle Muse “più molli” (aiJ de; malakvwterai); ad essere affermata in tono sostenuto è la contemporanea molteplicità e unità dell’essere, ad essere allentata (ejcavlasan), invece, è la concezione di un essere sempre così nel tempo (a turno prevale l’uno e il molteplice): tensione e rilassatezza musicali sono applicate qui allo scontro tra uno e molteplice nel discorso sull’essere.

⁸⁴399c 2-4: tauvta" duvo aJrmoniva", bivaion, eJkouvSION, dustucouvntwn, eujtucouvntwn, swfrovwn, ajndreivwn ai{tine" fqovggou" mimhvsontai kavllista.

contenuti etici della musica che, a sua volta, si presenta come imitazione di disposizioni etiche;⁸⁵ del resto, nel passo della *Repubblica* sulle armonie e sui ritmi Platone non fa parola del processo che porta l'anima ad assimilarsi alla musica, aspetto che in qualche modo sembra dato per scontato. All'introduzione del concetto di mimesi, nella trattazione della armonie, si accompagna un approfondimento notevole nella descrizione del contenuto etico: nell'analisi delle armonie dall'*ethos* negativo Platone si riferisce in maniera generica al loro carattere lamentoso e molle, mentre il contenuto etico di dorica e frigia presenta tratti ben più definiti. La questione relativa alle modalità con cui delle strutture sonore possano recare contenuti etici sembra presentarsi qui ancora più complessa: se, analizzando la prima parte della trattazione delle *harmoniai*, era possibile intendere il carattere etico di un'*harmonia* come un contenuto astratto legato alle sensazioni che la successione dei suoni trasmette, di fronte all'idea chiara che la musica è imitazione di precise tipologie di individui, e non di generici moti dell'animo, bisogna rinunciare a quella possibilità.⁸⁶

Del coraggioso e del temperante le armonie dorica e frigia imitano *fqovggoi* (399a 7-8, 399c 3) e *prosw/divai* (399a 8), le parole e gli accenti, ma è il caso di notare che i termini greci rinviano ad una sfera musicale; *fqovggoi* è il suono, la nota e *prosw/diva* la modulazione della voce, “la melodia del linguaggio” – come la definisce Aristosseno (*El. Harm.* I, 18,13-14) - determinata dall'innalzamento e dall'abbassamento della voce (Barker 1984, p. 131 n. 24). La mimesi musicale è allora un'imitazione, mediante *fqovggoi* e *prosw/divai*, degli *fqovggoi* e delle *prosw/divai* del coraggioso e del temperante. E' superfluo notare che, ancora una volta, l'impiego di termini recanti anche una precisa

⁸⁵Cf. Lasserre 1954, p. 59-61 il quale ritiene che da *Resp.* 399a-c emerga con chiarezza il principio della teoria damoniana, secondo il quale, imitando i suoni propri di un'attività umana e dei sentimenti ad essa legati, l'armonia produce nell'anima un movimento corrispondente per il principio della rassomiglianza. Tuttavia, dal passo della *Repubblica* emerge con chiarezza solo l'idea che la musica è imitazione di atteggiamenti definiti in termini etici e non il processo mediante il quale l'anima arriva ad essere influenzata da tale imitazione. Sulla possibilità che la dottrina di Damone comprendesse una spiegazione in termini di movimento dell'effetto che la musica ha sull'anima, cf. Anderson 1955, p. 100. Da notare che nella testimonianza di Ateneo (628c) è il movimento dell'anima a produrre - e non ad essere prodotto da - una musica dal particolare carattere etico; mettendo a confronto questa testimonianza con quella di Aristide si può ricostruire il processo mediante il quale, secondo Damone, la musica agisce sull'anima. Else (1958, pp. 84-86) esprime perplessità circa l'attribuzione a Damone di una compiuta teoria della mimesi e ritiene platonico il concetto complesso di imitazione della *mousikhv* presente nel secondo e terzo libro della *Repubblica*; per Anderson (1966, p. 40) il concetto platonico di *mimesis* ingloba quello damoniano di *oJmoiovthi*, ma i due devono essere tenuti ben distinti; cf. Barker 2005, p. 71-72, per il quale non esistono validi motivi per attribuire a Damone una teoria della mimesi musicale né un'analisi dell'anima: quanto si trova, di questi contenuti, frammisto alla teoria damoniana nella *Repubblica* è riconducibile a Platone medesimo.

⁸⁶Accostandosi all'antica teoria dell'*ethos* musicale, viene naturale pensare che le sfumature etiche attribuite alle armonie siano qualcosa di analogo alle caratteristiche emotive e psicologiche che ancora oggi sono associate alla musica in relazione, ad esempio, alla tonalità (cf. Grout 1960, p. 44), ma da un'analisi più approfondita è chiaro che il confronto è improprio. L'elevata precisione con cui sono presentate le imitazioni di dorica e frigia in *Resp.* 399a-c rivela forse una certa artificiosità nel processo di attribuzione di contenuti mimetici alle armonie (Anderson 1966, p.107), ma la considerazione platonica dell'*ethos* musicale sembra autorizzare a prendere abbastanza sul serio questo passo.

connotazione musicale non aiuta a comprendere i meccanismi che sono alla base della teoria dell'*ethos*; d'altra parte pare inevitabile misurarsi con questi termini: sembra significativo che il contenuto etico della dorica e della frigia non è indicato da Platone in qualità astratte – il coraggio e la temperanza – ma in esempi concreti di certe disposizioni morali.⁸⁷ E' possibile che in questo passo, con il riferimento a “suoni” e “accenti” di un uomo dalla particolare disposizione etica, Platone intenda esprimere qualcosa di analogo a quanto indica nelle *Leggi*, dicendo che “ciò che riguarda i ritmi e l'intera *mousikhv* è imitazione di comportamenti degli uomini peggiori e migliori” (798d 8-e1: ta; peri; tou;" rJυqmou;" kai; pa'san mousikhvn ejsti trovnpwn mimhvmata beltiovntwn kai; ceirovwn ajnqrwvnpwn), ma il dato non indifferente è che in quest'ultimo passo Platone si riferisce alle facoltà imitativa della musica nel suo complesso (come è chiaro da pa'san mousikhvn di 798d 9-10), cioè di *harmonia*, ritmo, parole e danza insieme, non della sola *harmonia*;⁸⁸ in ogni caso ciò che la dorica e la frigia sembrano rappresentare non è né direttamente il coraggio e la temperanza,⁸⁹ né il coraggioso e il temperante, ma proprio gli atteggiamenti di questi individui dalle buone disposizioni etiche.

L'espressione musicale migliore di un atteggiamento coraggioso Platone la trova in quell'*harmonia* considerata esemplare, sia in relazione alla struttura - non a caso è su quest'*harmonia* che si svolgono di norma le analisi armoniche - che al contenuto morale: la

⁸⁷La stessa particolare definizione delle armonie come “relativa alla violenza” l'una, “relativa alla volontà” l'altra (399c 2) non sembra comprensibile senza la precedente descrizione degli individui le cui disposizioni sono oggetto dell'imitazione musicale. Anderson (1955, p. 100), delineando i motivi di originalità della riflessione platonica sull'*ethos* della musica rispetto alla dottrina di Damone, sostiene che la definizione di dorica e frigia nei termini di imitazioni di suoni e intonazioni di individui potrebbe denotare un approccio più concreto rispetto al “simbolismo esoterico” attribuibile alla teoria damoniana in base alla testimonianza di Aristide Quintiliano. Tuttavia in Anderson 1966, p. 103-105, l'autore nota che sarebbe naturale attendersi come contenuto imitativo delle armonie non i toni e le intonazioni di uomini dalle particolari disposizioni morali, ma la stessa *harmonia*; nel riferimento a toni e accenti Anderson vede la centralità del ruolo giocato dal discorso nel meccanismo dell'imitazione musicale.

⁸⁸Cf. anche *Leg.* 655d 5-8: ...mimhvmata trovnpwn ejsti; ta; peri; ta;" coreiva", ejn pravxesiv te pantodapai'" gignovmena kai; tuvcai", kai; h[qesi kai; mimhvsesi diexiovntwn eJkavstwn.

⁸⁹In *Resp.* 402b 9-c 8, poco dopo l'analisi etica della musica e la descrizione del lavoro che tale arte svolge nell'anima, Socrate afferma che musico è colui che si rivela in grado di “riconoscere gli aspetti della temperanza e del coraggio, della nobiltà d'animo e della magnificenza, e della qualità a queste affini” e inoltre i loro contrari (ta; th'1 swfrosuvnh1 ei[dh kai; ajndreiva1 kai; ejleuqeriovthto1 kai; megaloprepreiva1 kai; o[sa touvtwn ajdelfa; kai; ta; touvtwn au\ ejnantiva); il riferimento a temperanza e coraggio suggerirebbe di interpretare in termini di ei[dh i contenuti etici delle armonie, ma il passaggio non pare del tutto lecito. Questi ei[dh sembrano avere un grado di astrattezza maggiore rispetto ai contenuti di *Resp.* 399e (anche se è da escludere che si tratti delle Forme, cf. Nehamas 1999, p. 260; Barker 2005, pp. 46-47); d'altra parte, la capacità che Socrate descrive qui – riconoscere ovunque certe qualità morali e le loro immagini (su questo riferimento alle immagini, cf. *infra*, p. 37 n. 108) – non sembra esattamente il risultato dell'educazione musicale descritta in precedenza, la quale conferisce all'anima certe qualità, non la capacità di individuarle.

dorica.⁹⁰ Lachete, nel dialogo omonimo, la definisce come “l’unica *harmonia* che è greca” (movnh JEllhnikhv ejstin aJrmoniva), in contrasto con la ionica, la frigia e la lidia (188d 6-8): tale trasporto non stupisce, dal momento che è il coraggio senza dubbio la virtù più importante per Lachete;⁹¹ per quanto riguarda la frigia, poi, a sollevare qualche perplessità non è tanto il rifiuto di Lachete qui, quanto l’accoglienza che Socrate gli riserva nella *Repubblica*.

Già Aristotele nella *Politica* (1342a 32-b 3) notava, muovendo quindi anche un’altra critica alla trattazione delle armonie presentata nella *Repubblica*, che Socrate non fa bene ad accogliere l’armonia frigia, dal momento che poi rifiuta l’*aulos*:⁹² la frigia sta alle armonie come l’*aulos* sta agli strumenti, ed entrambi si addicono ad una musica che suscita entusiasmo e passione (e[cei ga;r th;n aujth;n duvnamin hJ frugisti; tw'n aJrmoniw'n h{nper aujlo;1 ejn toi'1 ojrgavnoi1: a[mfw ga;r ojrgiastika; kai; paqhtikav). E’ questo carattere entusiastico, legato ai culti dionisiaci, e non quello temperante, ad essere comunemente associato a tale *harmonia* (*Pol.* 1340b 4-5: ejnqousiastikou;1 d’ hJ frugistiv; ps.-Ar. *Probl.* XIX, 48), ma tale carattere, è evidente, male si coniuga con gli obiettivi dell’educazione platonica. Platone

⁹⁰Moutsopoulos 1959, pp. 71-73; Barker 1984, p. 167; West 1992, pp. 179-180. Aristotele (*Pol.* 1340b 3-4, 1342b 12-14) la ritiene l’unica in grado di ispirare moderazione e compostezza, afferma inoltre che tutti sono d’accordo nell’attribuirle un carattere grave e virile.

⁹¹Moutsopoulos 1959, p. 69 n. 9, Pagliara 2000, p. 179 n. 50. In questo passo Lachete assimila all’armonia dorica l’accordo profondo tra comportamento e discorsi: il vero musicista non è colui che vive cercando una perfetta armonia negli strumenti musicali, ma nella propria vita, con l’accordo tra discorsi e azioni, cf. 193d 11-e 2. Il confronto tra coerenza e armonia musicale ricorre in *Gorg.* 482b 7-c 3 dove Socrate confessa che preferirebbe suonare una lira scordata o dirigere un coro stonato, piuttosto che trovarsi in disaccordo con se stesso, ma in questo passo l’accento è posto sulla coerenza delle proprie convinzioni e l’armonia è tutta intellettuale. Su questi passi, cf. *infra*, p. 156 n. 378. A proposito di *Lach.* 188d 6-8, Anderson (1994, p. 152) nota l’insolito impiego non musicale degli avverbi *dwristiv*, *ijastiv*, *frugistiv*, *ludistiv*: un impiego analogo l’autore lo rinviene solo nell’espressione *Dwristi; zh'n* di *Ep.* VII, 336c 7.

⁹²Nel terzo libro della *Repubblica* l’accoglienza di due sole armonie comporta il rifiuto di strumenti “policordi” e “poliarmonici” (399c 7-d 1), come *trigonoï* e *pektides* (entrambi della famiglia delle arpe, Barker 1984, p. 132 n. 28; West 1992, pp. 70-75; strumenti rifiutati anche in *Pol.* 1341a 39-b 1, dove i *trigonoï* sono associati alla sollecitazione del piacere), e l’*aulos* definito lo strumento a più corde (399d 3-5), metafora che allude alla capacità di produrre molte note (Barker 1984, p. 132 n. 29; cf. *Metaph.* 1093b 3-4, dove Aristotele parla della possibilità dell’*aulos* di produrre 24 suoni; per un raffronto polemico tra *ojligocordiva* e *polucordiva*, quindi tra semplicità e complessità in musica, cf. ps.-Plut. *De Mus.* 18, 21): il semplice apparato strumentale della Città è costituito da lira, *kithara* e *syrinx* (399d 7-9). Cf. *Pol.* 1341a 21-24, dove Aristotele interpreta la leggenda secondo cui Atena avrebbe scagliato via l’*aulos*, dopo aver visto come lo sforzo occorso per suonare le sfigurasse i tratti del volto, come il rifiuto da parte della dea della sapienza di uno strumento che alla sapienza non contribuisce affatto (1341b). L’osservazione è legata probabilmente al difficile rapporto tra parola e musica auletica (Lippman 1963, p. 192), questione che emerge già nell’*iporchema* di Pratina di Fliunte (V sec.). La leggenda del rifiuto di Atena nasce in ambienti ateniesi, quando l’*aulos* comincia a perdere consensi (sul rifiuto di Alcibiade di suonare l’*aulos*, cf. *Alc.* I 106e 6-7; Plut. *Vita di Alcibiade*, II, 5), forse anche per l’influenza delle teorie damoniane che attribuiscono all’*aulos* un *ethos* negativo (Moutsopoulos 1959, pp. 195-196). Per una considerazione positiva dell’*aulos* nei dialoghi, cf. *Symp.* 215b-216b, dove Socrate è paragonato ad un auleta e *Leg.* 790e-791b (*supra*, pp. 5-9) e 764e, dove la musica auletica è ammessa nello Stato nella sezione dell’educazione relativa alle gare. Per un’analisi del ruolo dell’*aulos* nella società ateniese, cf. Wilson 1999.

accetta la frigia in apparenza con la stessa sicurezza con la quale accorda il suo consenso allo schietto carattere della dorica, ma l'operazione nel caso della frigia può avvenire solo a condizione di fornire una considerazione parziale del carattere di tale armonia, passando opportunamente sotto silenzio la componente entusiastica ad essa legata.⁹³ Il carattere dionisiaco della musica è un aspetto con il quale Platone sembra non volersi confrontare in questo passo della *Repubblica* e non solo trattando delle *harmoniai*: il rifiuto dell'*aulos* non è motivato dalla sua caratteristica di strumento "orgiastico", come lo definirà Aristotele (*Pol.* 1341a 21-22), ma dalle sue qualità tecniche. Quella coerenza che Aristotele non vede nel trattamento riservato alla frigia e all'*aulos* è invece ottenuta grazie al modo con cui Platone tace, di entrambi, l'aspetto più caratteristico.

I contenuti etici di dorica e frigia sembrano accordarsi perfettamente con i contenuti della mimesi verbale che ai futuri Guardiani è concesso di praticare (395c 4-5), in obbedienza al principio che vuole la musica allineata alla parola; e nelle *Leggi* (814e 7-11, 816b 1-c 2) è anche la danza ad allinearsi sulla stessa espressione di comportamenti esemplari in guerra e in pace:⁹⁴ la *pirrica*, la danza di guerra e l'*emmeleia*, la danza di pace sono il corrispettivo, nell'ambito del movimento corporeo, della dorica e della frigia (Lasserre 1954, p. 71; Moutsopoulos 1959, p. 69 n. 9). Le due danze sono descritte, con espressioni analoghe a quelle impiegate per indicare i contenuti delle armonie dorica e frigia, come imitazioni rispettivamente "di bei corpi e di anime coraggiose impegnati in violente fatiche di guerra" (th;n me;n kata; povlemon kai; ejn biaivoi" ejmplakevntwn povnoi" swmavtwn me;n kalw'n, yuch'" d' ajndrikh'") e "di anime temperanti nel benessere e in piaceri misurati" (th;n d' ejn eujpragivai" te ou[sh" yuch'" swvfrono" ejn hJdonai'" te ejmmevтроi"). Del resto tali contenuti dell'imitazione musicale erano già stati annunciati in 660a 7-9, dove essi riguardavano tanto la danza, quanto l'armonia, chiamate ad esprimere, mediante gli

⁹³Componente presa quanto meno in considerazione altrove (cf. *Leg.* 790e-791b; Pagliara 2000, pp. 202-203); in *Symp.* 215c Platone mostra un certo apprezzamento per le arie tradizionali di Olimpo composte nell'armonia frigia (cf. anche *Mynos* 318b). Sulla questione posta dall'accoglienza dell'armonia frigia, cf. Anderson 1966, pp. 107-109; West 1992, pp. 180-181; Barker 1984, p. 168, che riporta l'ipotesi per cui l'accettazione della frigia sarebbe basata sulla somiglianza strutturale tra quest'armonia e la dorica (nella descrizione di Aristide Quintiliano dorica e frigia si differenziano per il solo intervallo superiore: $1\frac{1}{4} 2 1\frac{1}{4} 2$ e $1\frac{1}{4} 1\frac{1}{4} 2 1\frac{1}{4} 1$); Gostoli 1995; Pagliara 2000. Singolare, e forse riconducibile all'imbarazzo che crea l'accoglienza platonica della frigia, il fatto che in ps.-Plut. *De Mus.* 17 l'autore attribuisca alla dorica scelta da Platone anche il carattere della temperanza (polemikoi'" ajndravsi kai; swvfrosin). Per un'interpretazione che riconosca nei contenuti etici della frigia tratti di originalità della teoria platonica rispetto a quella damoniana (diversamente, ad esempio, da Koller 1954) e tenti di spiegare l'accoglienza riservata alla frigia, mettendo in relazione il carattere catartico che tale armonia ha nei riti coribantici e l'"ethos della volontà" attribuitogli nella *Repubblica*, cf. Tartaglini 2001.

⁹⁴C'è da immaginare che una trattazione della danza nella *Repubblica* si sarebbe sviluppata nello stesso modo; cf. 412b 2-6, dove Socrate sostiene che per regolamentare altri aspetti della vita sociale, tra i quali è citata anche la danza corale, basta attenersi ai principi fissati.

schv mata e i mevlh, “ciò che è proprio di uomini temperanti, coraggiosi e in generale buoni” (ta; tw'n swfrovwn te kai; ajndreivwn kai; pavntw' ajgaqw'n ajndrw'n).

La rilevanza che questa coppia di contenuti morali ha tanto nella riflessione platonica sulla musica, quanto in quella sulla psiche, suggerisce di tentare un'analisi più dettagliata dei meccanismi psicologici innescati da una musica così connotata. L'idea – proposta da Lippman 1964, pp. 72-73, 82 - che Platone concepisca la dorica e la frigia come sollecitazioni del razionale e dell'irascibile sembra conciliarsi male con l'osservazione che in 410d 6-9 la qualità infusa dalla dorica, il coraggio, sembra piuttosto il risultato di una buona educazione musicale dell'irascibile (tov ge a[grion to; qumoeide;" a]n th'" fuvsew" parevcoito, kai; ojrqw'" me;n trafe;n ajndrei'on a]n ei[h) e comunque, in questa sede, coraggio e temperanza sembrano il risultato non solo e non tanto dell'educazione di irascibile e razionale, quanto della loro educazione in vista di una reciproca armonizzazione.⁹⁵ L'impressione è che in 398e-399a, dove l'influenza che la musica esercita sull'anima è valutata secondo i canoni della teoria dell'*ethos* e Platone considera l'anima nel suo complesso, l'acquisizione di una disposizione interiore per l'esposizione ad un certo tipo di musica non è spiegata nei dettagli ed è intesa, presumibilmente, come un processo automatico; in 411e 4-412a 2, dove l'impiego della musica è valutato in relazione ad un approfondimento della psicologia platonica - la distinzione tra due elementi dell'anima – il meccanismo con cui la musica infonde nell'anima particolari qualità si presenta più complesso.

Nella considerazione platonica dell'*ethos* musicale sembrano presenti tracce di una caratterizzazione ancora più precisa di dorica e frigia: quella relativa ai generi. Da una testimonianza di Aristide Quintiliano emerge che nella teoria damoniana ad ogni nota era attribuito un carattere etico e psicologico definito e un'*harmonia* veniva ad assumere un carattere maschile o femminile, in relazione alla natura delle note caratteristiche; con ogni probabilità la dorica era l'esempio di un'armonia maschile, la frigia di una femminile.⁹⁶ In

⁹⁵410e 10-a 1: Kai; tou' me;n hJrmosmevnou swvfrwn te kai; ajndreiva yuchv. La provocatoria affermazione di 412a 4-7 che invita a vedere in colui che accorda gli elementi dell'anima, più che in colui che armonizza le corde, il vero musicista mostra come sia importante – e non metaforico – il concetto di un'armonia tra parti dell'anima. Del resto l'armonia musicale, perfetta fusione di acuto e grave, sembra particolarmente appropriata a descrivere l'anima del Guardiano, dotata di qualità opposte tra loro in accordo (410e 5-6; il problema della convivenza di caratteristiche psicologiche contrarie era già stato sollevato in 375a-376c).

⁹⁶Lasserre 1954, p. 59, Anderson 1955, pp. 98-99 e pp. 100-101 sulle differenze tra Platone e Damone nella connotazione per generi della musica; 1966, pp. 90-91; Barker 1984, p. 169. Sul carattere virile della dorica, cf. *Pol.* 1342b 13-14: mavlista h\qoi ejcouvshı ajndrei'on. Aristide spiegava la caratterizzazione per generi in base all'altezza delle note: il carattere maschile deriverebbe da una prevalenza di

Leg. 802e, un passo in cui Platone esprime l'esigenza di individuare ai fini educativi un *typos* per distinguere "i canti che si addicono alle ragazze e ai ragazzi", definisce maschile "ciò che è d'animo nobile e che tende al coraggio" (to; dh; megaloprepe;" ou\n kai; to; pro;" th;n ajndrivan rJevpon ajrjrJenwpo;n fatevon ei\nai), femminile "ciò che inclina piuttosto alla modestia e alla temperanza" (to; de; pro;" to; kovsmion kai; sw'fron ma'llon ajpokli'non qhlugenevsteron); si tratta, evidentemente, di caratteri analoghi a quelli attribuiti in *Resp.* 399e alla dorica e alla frigia e l'idea che in questo passo delle *Leggi* Platone individui una connotazione per genere non solo nel canto in generale, ma anche in particolare nell'*harmonia*, così come nel ritmo, è suggerita da 802d 11-e 1, dall'affermazione per cui è necessario accordare quei canti "maschili" e "femminili" con i ritmi e le *harmoniai* (aJrmonivaisi dh; kai; rJuqmoi'" prosarmovttein ajnagkai'on). Il passo sembra risentire di quella connotazione damoniana per genere di *harmoniai* e ritmi (Moutsopoulos 1959, p. 219 n. 16; Barker 1984, p. 162 n. 103), le cui tracce si rinvengono anche altrove nelle *Leggi*. In 669c 4-6, elencando gli errori che le Muse, a differenza dei poeti contemporanei, mai commetterebbero nel comporre musica, l'Ateniese si riferisce, tra le altre cose, all'attribuzione di uno sch'ma e un mevlo" da donna a parole da uomo (rJhvmata ajndrw'n poihsasai to; sch'ma gunaikw'n kai; mevlo" ajpodou'nai), affermazione che lascia intendere l'esistenza di una classificazione per generi degli elementi musicali. Ora, l'adesione alla teoria damoniana su questo aspetto sembra conciliarsi a fatica con l'idea – presente tanto nella *Repubblica*, quanto nelle *Leggi*, come un motivo di originalità nella concezione dell'assetto statale – che di fronte all'educazione ginnico-musicale le differenze di sesso contino poco. A suscitare interesse, a questo proposito, non è tanto il passo che compare poco dopo la distinzione sui canti femminili e maschili, *Leg.* 804e-805b, dove, a ben vedere, l'Ateniese sembra preoccupato soprattutto di mostrare che le donne possono e devono fare gli stessi esercizi fisici degli uomini, ma un passo del quinto libro della *Repubblica*, in cui la dimostrazione che non solo è possibile, ma anche auspicabile (457a 3-4) che le donne ricevano la stessa educazione degli uomini passa attraverso un'interessante riflessione sulle differenze di genere. Qui ci limiteremo a notare che la constatazione per cui "non è contro natura attribuire alle donne dalle attitudini guardiane musica e ginnastica" deriva dal fatto che

note basse, quello femminile da note alte; sulla difficoltà di comprendere in base a quali caratteristiche tecniche un'*harmonia* è definita maschile o femminile, cf. Anderson 1966, p. 91, che esclude l'ipotesi secondo la quale tale carattere dipende da un rapporto tra note fisse e mobili del tetracordo, le une considerate maschili, le altre femminili e suggerisce, in via ipotetica, che la differenza sia riconducibile alla struttura continua o con presenza di vuoti.

non è improponibile la figura di una fulanikh; gunhv (456a 7), perché è possibile riscontrare anche in una natura femminile quelle caratteristiche psicofisiche – animosità, amore per il sapere, attitudine alla ginnastica e alla guerra – sulle quali musica e ginnastica intervengono (456a 1-8).⁹⁷ L'impressione, ancora una volta, è che sia impossibile sovrapporre completamente i passi nei quali Platone sembra aderire con un certo grado di fedeltà alla teoria etica damoniana a quelli in cui la sua riflessione sull'impiego della musica per formare il carattere si avvale dei risultati acquisiti in sede psicologica.

In *Leg.* 669c 6-d 1, riflettendo sull'errore di mescolare elementi musicali che esprimono realtà opposte, dopo aver trattato dei caratteri maschile-femminile, l'Ateniense contempla la possibilità che ad essere indebitamente assimilati siano espressioni musicali del libero e dello schiavo: qui compare un esplicito riferimento ai ritmi e ai loro contenuti etici (669c 7: rJuqmou;" douvlwn, 669c 8-9: rJuqmou;" kai; sch'ma ejleuqevrion). Nella *Repubblica* all'elemento ritmico si chiede di esprimere quegli stessi caratteri imitati dalle armonie, in obbedienza al principio di uniformità espressiva tra gli elementi della mousikhv (399e 8-9): saranno scelti i ritmi “di una vita ordinata e virile” (399e 10-400a 1: bivou rJuqmou;" ijdei'n kosmivou te kai; ajndreivou tivne" eijsivn). Si tratta anche qui, come nel caso delle armonie, di individuare un contenuto imitativo (400a 9: poi'a de; oJpoivou bivou mimhvmeta) dai contorni abbastanza definiti – si parla, ad esempio, dei “movimenti ritmici che si addicono alla bassezza d'animo, alla superbia, alla follia e ad altri vizi”⁹⁸ - ma per i ritmi il collegamento di un carattere etico all'elemento musicale non pare così immediato. Glaucone ammette di sapere solo che vi sono “tre tipi a partire dai quali i movimenti ritmici sono imbastiti, così come per i suoni vi sono quattro tipi, dai quali derivano tutte le armonie” (400a 4-7: triv' a[ttta ejsti;n ei[dh ejx w|n aiJ bavsei" plevkontai, w{sper ejn toi'" fqovggoi" tevt tara, o{qen aiJ pa'sai aJrmonivai).

Per quanto riguarda i ritmi, questi ei[dh sarebbero modelli distinti in base al rapporto tra la durata del tempo debole (a[nw, *arsis*, levare del piede) e del tempo forte

⁹⁷Cf. *Tim.* 18c 1-4, dove, ricordando proprio il progetto esposto nella *Repubblica* di educare le donne come gli uomini, impiega il verbo sunarmovttein per indicare l'azione con cui si possono rendere le anime femminili simili a quelle maschili: il verbo richiama gli effetti esercitati dalla musica sull'anima.

⁹⁸400b 2-3: tivne" te ajneleuqeriva" kai; u{brew" h] maniva" kai; a[llh" kakiva" prevpousai bavsei. La *basis* è l'unità di misura del ritmo (*Metaph.* 1087b 33-36). Moutsopoulos 1959, p. 78 n. 5 rileva che il termine rinvia all'influenza che ha avuto la danza sulla metrica; su danza e ritmo cf. Lasserre 1954, pp. 71-73 che mette anche in relazione i ritmi del terzo libro della *Repubblica* con le danze del settimo libro delle *Leggi*.

(kavtw, *thesis*, battere), rapporto di 1:1, di 2:1 o di 3:2;⁹⁹ è probabile che sia questo rapporto a determinare in parte l'*ethos* di un ritmo, oltre alla tradizionale associazione con armonie dal particolare carattere.¹⁰⁰ Nonostante la difficoltà di “essere damoniani” che i protagonisti della *Repubblica* incontrano a questo punto, Socrate stabilisce un principio che può ben dirsi damoniano: anche il ritmo, come gli altri elementi della *mousikhv*, è espressione del carattere dell'anima. Bellezza e sua assenza si accompagnano al buon e al cattivo ritmo,¹⁰¹ i quali seguono a loro volta, come la buona e la cattiva armonia, il discorso buono e quello cattivo (400d 1-4); del resto, il discorso segue il carattere dell'anima (400d 6-7), quindi il buon discorso, l'armonia, la bellezza e il ritmico fanno tutti seguito alla bontà d'animo (400d 11-e 1: Eujlogiva a[ra kai; eujarmostiva kai; eujschmosuvnh kai; eujruqmiva eujhqeiva/ ajkolougei'): forse è possibile accostare queste considerazioni al principio damoniano per cui una musica buona nasce da un'anima con caratteristiche analoghe (*supra*, p. 27 n. 85).

L'idea che la musica sia in qualche modo nell'anima umana compare anche nelle *Leggi*, in un motivo ricorrente nella considerazione della musica lì presente: dalla tendenza propria di ogni animale a muoversi e a gridare l'uomo trae la musica, perché possiede la capacità, cui si accompagna il piacere, di percepire ritmico e armonico (653d 9-e 6: th;n e[nruqmovn te kai; ejnarmovnion ai[sqhsin meq' hJdonh'", cf. 664e 3-

⁹⁹Cf. *Phil.* 17d 4-6, dove i ritmi e i metri sono definiti rapporti (analoghi a quelli delle armonie tra acuto e grave) che si manifestano nei movimenti del corpo e sono misurati per mezzo di numeri (e[n te tai'" kinhvsesin au\ tou' swvmato" e{tera toiau'ta ejnovnta pavdh gignovmena, a} dh; di' ajriqmwn metrjqevnta dei'n au\ fasi rJuqmu;" kai; mevtra ejponomavzein). Il riferimento ai quattro “generi” dai quali derivano tutte le armonie si presenta più problematico. In analogia ai ritmi, dovrebbe trattarsi dei quattro rapporti che esprimono gli intervalli fondamentali di ottava, quinta, quarta e tono: 2:1, 3:2, 4:3, 9:8, ma partendo da questi rapporti è possibile costruire le armonie solo nei generi diatonico e cromatico, non nell'enanarmonico su cui si svolgevano presumibilmente le prime analisi teoriche; secondo un'altra interpretazione i quattro ei[dh delle armonie sono le note di un tetracordo, ma partendo da queste non è possibile formare tutte le armonie. Un'altra possibilità è che si tratti di una distinzione qualitativa e non quantitativa legata alla classificazione damoniana delle note in quattro tipi: uno maschile, uno femminile e due composti, uno a predominanza maschile, l'altro a predominanza femminile; le armonie e il loro carattere etico deriverebbero da questi generi. L'analisi delle prime due interpretazioni e la proposta dell'ultima si trovano in Barker 1984, p. 133 n. 35 e p. 169.

¹⁰⁰Un ritmo con *arsis* e *thesis* di uguale durata, ad esempio, poteva essere associato ad un *ethos* composto, mentre quelli con rapporti diversi potevano esprimere un carattere più mobile. In *Pol.* 1340b 7-10, Aristotele si limita a constatare che alcuni ritmi “hanno carattere più calmo, altri agitato, e di questi taluni hanno movimenti più volgari, altri più nobili” senza indicare a quale caratteristica siano da attribuire tali espressioni, mentre in *Poet.* 49b 24-25, 59b 37-60a 1 riconosce nel giambo un carattere “colloquiale” e “d'azione” e in 59b 34-35 definisce l'eroico il verso “di maggior compostezza e spessore”. Nel vago resoconto delle posizioni di Damone presentato da Socrate in *Resp.* 400b-c compaiono sia il giambo che l'eroico, assieme all'enoipio composto, al dattilo e al trocheo. Sui ritmi, il loro contenuto etico e il passo della *Repubblica* in questione, cf. Lasserre 1954, pp. 67-69; Moutsopoulos 1959, pp. 77-80; Barker 1984, p. 133; West 1992, pp. 157-159, 243-244.

¹⁰¹400c 7-8: to; th'" eujschmosuvnh" te kai; ajschmosuvnh" tw'/ eujruvqmwn/ te kai; ajrruvqmwn/ ajkolougei'. Eujschmosuvnh è il termine impiegato in 401d 8 per indicare la bella forma che la musica conferisce all'anima (*supra*, pp. 10-11); Barker (1984, p. 134 n. 39) fa notare il legame tra questo termine e quello impiegato comunemente per indicare una figura della danza, sch'ma.

9). La facoltà di riconoscere ciò che ha un valore in termini musicali è, dunque, una capacità innata: è definita qui una *ai[sqhsi*", una sorta di sensazione elementare, sicuramente legata in larga misura alla dimensione fisica, nondimeno riguardante l'anima.¹⁰² La capacità di sentire il ritmo determina la nascita della danza, ma il ritmo è anche evocato dalla melodia: così danza e melodia si uniscono a formare la danza corale (673c 11-d 5), fenomeno che nelle *Leggi* rappresenta quella solida unione tra espressioni diverse che Platone cerca nell'esperienza musicale.¹⁰³

La "choréia una e trina"¹⁰⁴ è un sistema complesso in cui l'impulso fisiologico ad usare la voce e a muovere il corpo sono disciplinati, secondo quella sensibilità all'ordine musicale, entro precise categorie: la melodia (ritmo e armonia), propria della voce, la figura, propria del movimento corporeo, il ritmo comune ad entrambi (672e 5-673a 1); ma tale ordinamento segna anche il passaggio da un piano fisico ad uno psichico ed etico: l'uso musicale del movimento e della voce è un fatto che riguarda anzitutto l'anima. Di fronte alle espressioni della *coreiva* non sarà sufficiente, quindi, rilevare se quei movimenti della voce e del corpo sono corretti in termini fisici e musicali, ma bisognerà individuarne anche il contenuto etico; "diciamo 'canta bene' e 'danza bene', ma dovremmo o no aggiungere se canta e danza cose belle?" chiede l'Ateniense in 654b 13-c 2 (Kalw' " a[/dei, famevn, kai; kalw' " ojrcei'tai: povteron eij kai; kala; a[/dei kai; kala; ojrcei'tai prosqw'men h] mhv;): riconoscere alla musica la capacità di educare (654a-b) comporta confrontarsi non solo con il dato tecnico dell'espressione musicale, ma anche con il contenuto etico di cui questa è portatrice. E l'idea che il contenuto morale sia più importante della forma tecnica è suggerita dagli interrogativi che l'Ateniense pone di seguito: se deve essere considerato meglio educato alla danza corale colui che sa riconoscere e impiegare a dovere bello e brutto, colui che riesce a rappresentare con la voce e

¹⁰²Il fatto che il possesso di tale sensazione sia indicato come una prerogativa dell'uomo rispetto agli altri animali può far pensare che abbia qualcosa a che fare con la parte più nobile dell'anima umana; in ogni caso, leggendo questo passo, è difficile non pensare che l'istinto tutto umano di cogliere ciò che è musicale abbia a che fare con quelle origini musicali dell'anima razionale umana descritte nel *Timeo* (*infra*, IV.2.). Anche Aristotele nella *Poetica* (48b 20-21) sembra rilevare una certa naturalezza nell'impiego umano della musica, in un passo in cui ritmo e armonia sono accostati in maniera significativa all'imitazione (su musica e mimesi, *infra*, pp. 33-44), altra pratica naturale per l'uomo: kata; fuvsin de; o[nto" hJmi'n tou' mimei'sqai kai; th'" aJrmoniva" kai; tou' rJuqmou. Cf. ps.-Plut. *De mus.* 2 dove la qualità che gli dei hanno concesso in esclusiva agli uomini è indicata nella "voce articolata" (th;n e[narqron fwnh;n).

¹⁰³Cf. 664e 9-665a 4: th'/ dh; th'" kinhvsew" tavxei rJuqmo;" o[noma ei[h, th'/ d' au\ th'" fwnh'", tou' te ojxevo" a{ma kai; barevo" sugkerannumevwn, aJrmoniva o[noma prosagoreuvoito, coreiva de; to; xunamfovteron klhqeivh. In 673c 11-d 5 il ritmo sembra fungere da elemento di coesione tra diverse espressioni musicali, cf. Moutsopoulos 1959, p. 78-79. Per una descrizione della danza corale, cf. 654b 4-5: coreiva ge mh;n o[rchsiv" te kai; wj/dh; to; xuvnolovn ejstin.

¹⁰⁴Cf. la definizione data da Zieliński in W. Tatarkiewicz 1979, p. 29.

con il corpo ciò che ritiene essere bello, senza però godere del bello e rigettare il brutto, o, infine, colui che non è capace di dirigere al meglio corpo e voce, ma è in grado di dirigere correttamente piacere e dolore verso il bello e ciò che non lo è (654c 4-d 3). Interessante notare che qui Platone non sta chiedendo chi è in generale meglio educato, ma proprio chi lo è nell'arte della danza corale (654c 5-6) e, tuttavia, contempla anche il caso di chi non è molto abile a danzare e a suonare: quando l'Ateniense sostiene (654d 6-8, e 4-9) che per affrontare il discorso dell'educazione è necessario mettersi sulle tracce del "bello nel canto e nella danza" (to; kalo;n wj/dh'" te kai; ojrchvsew"), delle figure belle e delle melodie belle (sch'mav te kalo;n kai; mevlo" kat' wj/dh;n kai; o[rchsin), è chiaro che si sta parlando di un concetto di bellezza con forti implicazioni psicologiche e morali.¹⁰⁵

E' una teoria etica della musica la preda che gli interlocutori delle *Leggi* devono scovare, come cani da caccia (654e 4-5): ben presto si ritrovano a parlare, come Socrate e Glaucone nella *Repubblica*, della diversa rappresentazione musicale di anime virili o vili nelle difficoltà, ma qui l'attenzione dedicata alle possibilità rappresentative della musica sembra subito molto più forte. Alla considerazione di Clinia secondo la quale il diverso atteggiamento del coraggioso e del vile è evidente persino nella colorazione del viso, l'Ateniense risponde che la musica, basandosi su ritmo e armonia, può esprimersi solo attraverso schvmata e mevlh: è corretto, dunque, parlare di eujruqmiva e eujarmostiva in relazione alla musica, non di "buona colorazione" come sono soliti fare i maestri di coro in modo metaforico.¹⁰⁶ Come è stato notato (Barker 1984, p. 143 n. 61), Platone traccia una differenza tra attributi che possono essere riferiti tanto alla musica quanto alle persone in senso non metaforico - quali ritmico e armonico - e caratteristiche attribuibili a musica e persone solo se di questi si fa un uso metaforico, come la giusta colorazione;¹⁰⁷ in ogni caso le possibilità rappresentative della musica sono tali per cui si può parlare, e in senso proprio, di una figura e di una melodia del vile e del coraggioso (655a 10-11, tou' deilou' te kai; ajndreivou sch'ma h] mevlo"): tale considerazione conferma una volta di più che

¹⁰⁵Un'influenza dei passi platonici (cf. anche *Resp.* 401e-402a), nei quali è sottolineata la sensibilità al bello che la musica infonde, è presente in ps.-Plut. *De Mus.* 41: "Chi si sarà esercitato nello stile musicale adatto all'educazione e avrà ottenuto da ragazzo un'istruzione adeguata, apprezzerà e accetterà il bello e criticherà il contrario nella musica come in tutti gli altri campi".

¹⁰⁶655a 4-7. Restani (1983, p. 179-180) suggerisce che Platone critichi l'impiego da parte dei ditirambografi di un nuovo codice linguistico e musicale.

¹⁰⁷Sulla colorazione in musica, cf. *supra*, p. 24 n. 78. Sull'impiego etico di eujruqmiva e eujarmostiva, cf. *Resp.* 400c-d (*supra*, p. 34). L'intensa attenzione rivolta alle proprietà imitative della musica in questo passo delle *Leggi* emerge anche dalla considerazione che l'Ateniense avrebbe potuto evitare l'intera precisazione semplicemente interpretando in senso metaforico, ma con riferimento alla sfera morale, l'osservazione di Clinia sul diverso colore del coraggioso e del codardo.

quella rappresentazione musicale di qualità morali contemplata dalla teoria dell'*ethos* musicale ha contorni assai precisi. La qualità del contenuto rappresentato pare anche l'unico aspetto in base al quale giudicare la bellezza di una musica (655b 1-2), in cui valori etici ed estetici sono perfettamente sovrapponibili: belle sono tutte quelle melodie e figure che rappresentano la virtù del corpo e dell'anima, brutte le contrarie.¹⁰⁸

Tale idea, presentata con semplicità qui (655b 3: αϰϰλω'), si rivela tutt'altro che pacifica; più volte nella trattazione della musica presente nelle *Leggi*, Platone torna a riaffermare questo principio o a confutare tesi che lo indebolirebbero: si tratta di mostrare che la musica buona non è la musica piacevole. Interessante questa analisi tanto più in quanto svolta da un Platone che si mostra ben consapevole del valore edonistico della musica; non è un dato da sottovalutare che egli riscontri la presenza del piacere in quel primo sorgere di una sensazione musicale nell'uomo,¹⁰⁹ ma ancora più rilevante pare la constatazione che l'infusione nell'anima di particolari qualità passi attraverso il piacere. In 655d-656b è presa in considerazione la reazione di fronte ad una imitazione musicale di colui che ha un'indole buona, ma abitudini cattive: costui è portato a godere in cuor suo di figure e canti che in pubblico non osa lodare; per un simile individuo è possibile che una musica sia al contempo piacevole e cattiva (655e 5-656a 5), ma godere delle melodie e delle figure del male reca danno, così come reca vantaggio provare piacere per espressioni opposte (656a 7-10: Μω'ν οὐ\ν τι βλαβῆν ε[σὴ ἡ{ντινα φεῦρει τω'/ καὶ ῥοντι πονηρὰ ἡ] σχῆμασιν ἡ] μεῦλεσιν, ἡ] τὴν' ὠφέλειαν αὐ\ τοι'" προ;" τὰ ἵκνῃται τα;" ἡδονὰ;" ἀποδεχόμενοι"), perché è inevitabile diventare simili a ciò per cui si prova piacere (656b 5-6: τὸν τε οἰοῖται σῆμα δὲ πρὸς ἀναγκῆς τὸν καὶ ῥοντα, οἰοῖται ἄν καὶ ῥον). Il piacere, dunque, sembra giocare un ruolo assai importante nei meccanismi con cui la musica esercita un potere etico sull'anima,¹¹⁰ osservazione che contribuisce a rinforzare l'idea che tali meccanismi si

¹⁰⁸655b 4-7: τα; με;ν ἀρεθ'" εἰκομένην ἡ] σῶματι, εἰ[τε αὐτῆ'" εἰ[τε τὴν;" εἰκόνην", οὐκ ἀποδεχόμενα τὰ καὶ; μετὰ τὴν καλὰν, τα; δὲ; κακὰν αὐ\ τὴν ἀποδεδειγμένον ἀποδεδειγμένον. L'espressione εἰ[τε αὐτῆ'" εἰ[τε τὴν;" εἰκόνην" sembra piuttosto problematica: non è facile intendere in che senso la musica possa recare la virtù in sé e di conseguenza il senso da dare ad εἰκόνην"; il problema interpretativo pare analogo a quello posto da εἰκόνηναι di *Resp.* 402c 6 (*supra*, p. 29 n. 89).

¹⁰⁹653a 8-9, *supra*, pp. 34-36. La componente piacevole dell'esperienza musicale è rilevata anche da Aristotele in *Pol.* 1340a 4-5: "... la musica ha in sé un piacere naturale per cui il ricorrere ad essa è gradito a tutte le età e a tutti i caratteri".

¹¹⁰Il riferimento alla "somiglianza" richiama quel concetto della teoria damoniana per cui la musica forma l'anima di' οἰοῖται ἄν καὶ ῥοντα. Secondo Morrow (1993, p. 308) il motivo originale in questo passo è dato dall'enfasi posta sul piacere di chi canta o danza come criterio per stabilire il suo grado di cultura. Sul piacere nel meccanismo di formazione musicale dell'anima, cf. *Pol.* 1339a 23-25: "...la musica è in grado di dare una certa qualità al carattere, in quanto abitua alla capacità di provare correttamente piacere" (τὴν

svolgano in una dimensione psichica molto legata alla sensibilità. L'affermazione per cui il processo di assimilazione avviene, anche se al piacere provato per una musica cattiva si accompagna una certa consapevolezza di questo aspetto - consapevolezza che si manifesta con la vergogna a confessare in pubblico il proprio piacere (656a 2-5, b 6-7) – mostra che per conferire all'anima un certo abito la musica interviene sulle parti meno razionali.¹¹¹

Tuttavia, è bene notarlo, il piacere musicale di cui Platone parla qui non è suscitato dalle sensazioni acustiche e visive sollecitate dalle melodie e dalla danza, ma dai contenuti rappresentativi: la *caivrii* che la danza corale suscita (654a 2-3) scaturisce dalla “scoperta della rassomiglianza” (Schuhl 1952, p. 44; Wersinger 1999, p. 76), dall'individuazione dei contenuti morali; tale osservazione suggerisce l'idea di un coinvolgimento più complesso dell'anima, chiamata a decodificare quel contenuto e a dare una risposta in termini di piacere o disgusto, ma è il caso di chiedersi se tale idea non derivi da una difficoltà a concepire la mimesi musicale e le modalità con cui essa agisce nella teoria etica: se, come si è visto, i contenuti etici sono collegati in maniera tanto forte agli elementi fisici della musica, allora provare piacere per il bene o il male che ritmo, *harmonia* e danza rappresentano non comporta processi psichici tanto diversi da quelli riguardanti l'ascolto del ritmo e dell'armonia e la visione della danza. In ogni caso, il passo mostra come il tema del piacere e quello della mimesi – due motivi fondamentali nell'analisi della musica che Platone affronta nelle *Leggi* – siano tra loro strettamente connessi.

Anzitutto, è proprio la considerazione che la musica è arte imitativa a denunciare l'inadeguatezza del piacere come criterio di giudizio; tale inadeguatezza è annunciata sin dal passo appena analizzato: in 655c 9-d 3 è definita intollerabile e addirittura empia la convinzione dei più che “la correttezza della musica consista nella capacità di suscitare piacere nell'anima” (*mousikh' " ojrqovthta ei\nai th;n hJdonh;n tai' " yucai' " porivzousan duvnamin*), ma la riprovazione non è motivata e soprattutto non è indicato cosa si debba intendere per “correttezza” della musica. In 658a-e è presentata

mousikh;n to; h\qoi poiovn ti poiei'n, ejqivzousan duvnasqai caivrein ojrqw'1), ma in questo passo il piacere sembra riguardare l'esito del lavoro della musica, come in *Leg.* 659d 1-e 4, mentre in 656a 5 interessa il meccanismo stesso mediante il quale la musica agisce sull'anima. L'esigenza che l'esperienza musicale sia vissuta con piacere è riproposta in 665c 2-8, passo in cui Platone arriva addirittura a concepire una certa *poikiliva* nel semplice sistema musicale elaborato.

¹¹¹Tali considerazioni sul piacere si accordano con l'idea che l'educazione musicale di base agisce sulla sensibilità (cf. *supra*, I.1.); del resto non sembra un caso che questa attenzione al piacere musicale emerge in un'opera in cui l'educazione per mezzo della musica è intesa come un intervento sulle sensazioni di piacere e dolore. Lo stato di conflitto in atto nell'anima di chi gode della musica cattiva sembra riguardare l'elemento appetitivo e l'irascibile e risolversi a favore del primo; in 656b 1-7, paragonando la fruizione della cattiva musica alla compagnia dei malvagi, Platone dice che chi prova piacere nel frequentare i malvagi li critica quasi per scherzo e “vede come in sogno” la malvagità: ciò lascia intendere una certa debolezza dell'elemento che, di fatto, si oppone alla parte che prova piacere.

un'ironica descrizione del relativismo cui conduce una posizione edonistica in materia di giudizio artistico: se il criterio fosse il piacere, i bambini sceglierebbero le marionette, i ragazzi le commedie, le donne istruite, i giovani e tutto il popolo opterebbero per la tragedia, gli anziani per la poesia di Omero ed Esiodo.¹¹² L'alternativa non è esiliare il piacere dalla sfera del giudizio musicale, ma lasciare che solo i migliori giudichino la musica; i toni dell'affermazione di 655c 9-d 3 sono smorzati: l'Ateniense si dichiara d'accordo in una certa misura con l'opinione diffusa, secondo la quale la musica deve essere giudicata in base al piacere che procura, ma a quello che procura al migliore, a colui che eccelle per virtù e educazione.¹¹³

E' soltanto in 667b-669c che i limiti del piacere come criterio di giudizio sono posti in relazione alla natura imitativa della musica e si comprende il concetto di correttezza della musica. La ragione profonda per cui la musica non può essere giudicata in base al piacere è che un'arte "imitativa e rappresentativa",¹¹⁴ come tale, deve essere giudicata in base al criterio

¹¹²L'immagine di questa giuria popolare, ispirata unicamente dal piacere, richiama l'immagine presente nel *Gorgia* (464d-465a) del medico e del cuoco che si contendono, davanti ad una giuria di bambini, il diritto a prendersi cura del corpo: nelle *Leggi*, un corrispettivo di queste due figure si può trovare nel legislatore, che propone una musica corretta, adatta a prendersi cura dell'anima e nei musicisti contemporanei, preoccupati solo di compiacere il pubblico. L'idea che la musica possieda una sua precisa correttezza e che questa non consiste nel piacere suscitato porta, da un lato, a negare la possibilità di un'estetica musicale democratica, dall'altro a pretendere che poeti e musicisti abbiano di mira la composizione di un prodotto corretto, non rispondente ai gusti del pubblico: in 659b-c si deplora la situazione di Sicilia e Italia per l'abitudine invalsa di comporre secondo l'*hJdonh; fauvlh* del pubblico; in 700a-701b, Platone rimpiange i tempi in cui la musica era ben regolamentata e non sottoposta al giudizio popolare ed esprime inoltre un'aspra critica nei confronti della "teatrocrazia" contemporanea, considerata come l'inizio di una degenerazione progressiva dei costumi. Interessante notare che ciò che nelle *Leggi* è indicato come un comportamento riprovevole di poeti e musicisti è considerato in un passo del *Gorgia* (501e 1-c 3) un atteggiamento normale, là dove la musica passa per attività che persegue solo il piacere, senza pensare ad altro (*th;n hJdonh;n hJmw'n movnon diwvkein, a[lllo d' oujde;n frontivzein*); tuttavia, benché la condanna interessi gran parte della musica (quella auletica, citaristica, corale), gli unici musicisti citati sono Cinesia e Meleto, interpreti delle nuove tendenze musicali (per l'ipotesi che qui Cinesia sia preso ad emblema del "musicista corruttore di costumi", cf. Moutsopoulos 1959, p. 288 n. 7). Cf. *Resp.* 493a-d dove Socrate critica la sottomissione alla "necessità diomedeia" di blandire la massa, nell'esercizio dell'attività politica o nelle espressioni artistiche come la pittura e la musica. Di opinione diversa sul giudizio democratico in musica sembra essere Aristotele: in *Pol.* 1281b 5-10 egli dice che in musica e in poesia, così come altrove, il giudizio dei molti è migliore di quello del singolo; ma, come fa notare Leszl (2004, p. 160), si tratta di "molti" educati.

¹¹³658e 7-659a 2. Anche in relazione al gusto musicale e proprio perché l'educazione musicale abbia effetto si tratta di accordare all'unisono le sensazioni di piacere dei più con la sensibilità dei migliori (659d 1-e 4). Nel settimo libro l'Ateniense mostra come la stessa educazione del piacere musicale passi attraverso l'abitudine: chi cresce attraverso la musica temperante e ordinata, detesta quella contraria, chi cresce nella dolce musica popolare considera l'altra fredda e non piacevole (802c 7-d 3); in accordo con le riflessioni sulla correttezza e il piacere sviluppate nel secondo libro, l'accento è posto sul carattere non oggettivo del piacere, suscitato tanto da una musica quanto dall'altra (802c 7: *to; d' hJdu; koino;n pavsaiv*) e sul valore oggettivo e discriminante dell'effetto etico prodotto da diversi tipi di musica (802d 4-7).

¹¹⁴668a 7-8: *Oujkou'n mousikhvn ge pa'savn famen eijkastikhvn te ei'nai kai; mimhtikhvn*. Nelle battute precedenti (667b 5-668a 6) l'Ateniense ha mostrato che si può provare godimento per una cosa piacevole, per qualcosa che ha un valore o una perfezione, per qualcosa di utile; il piacere può fungere da criterio di giudizio solo verso la prima categoria, per le altre occorre il criterio della verità. In 668b 10-c 1 Platone presenta come un dato unanimemente accolto la natura imitativa della musica, ma Barker (1984, p. 153 n. 76) mostra qualche perplessità in merito alla diffusione di tale idea. Un riferimento alle

di rispondenza qualitativa e quantitativa al modello (668b 6-8; cf. 667d 7-10) e ciò comporta conoscere l'essenza di un'opera musicale, la sua intenzione e ciò di cui è rappresentazione (668c 5-10); l'impressione che qui Platone, spinto dall'esigenza di mostrare la natura mimetica della musica per escludere il piacere come criterio di giudizio, non si preoccupi di distinguere la mimesi delle arti plastiche da quella musicale è confermata dall'esempio presentato subito dopo. Nelle tante rappresentazioni percepibili con la vista la conoscenza del modello imitato è garanzia per *tutti* della possibilità di esprimere un giudizio corretto;¹¹⁵ in generale, per giudicare con intelligenza una rappresentazione, sia in pittura, che in musica che in ogni altra arte, è necessario possedere tre requisiti: conoscenza dell'originale, della sua correttezza, infine della perfezione della copia. L'unica particolarità della musica rispetto alle altre arti imitative è individuata nel maggior apprezzamento riservato comunemente a tale arte, così che commettere un errore in questo ambito reca un danno molto serio, perché conduce a cattivi costumi e, del resto, è assai difficile individuare le imprecisioni in materia musicale, perché i poeti sono inferiori di molto alle Muse (669b 6-c 3). Il passo prosegue con una descrizione degli errori - tra i quali quello di mescolare imitazioni musicali di uomini con quelle di donne, di liberi con quelle di schiavi (*supra*, p. 33) – tutti riconducibili ad un impiego scorretto, ai fini imitativi, degli elementi musicali.

Ora, l'imperizia dei poeti non riguarda il contenuto dell'imitazione musicale, ma solo l'impiego degli elementi musicali; in 670e 4-7 Platone sostiene che non è per nulla necessario che un poeta possieda il terzo requisito, la capacità di riconoscere se l'imitazione è ben fatta o no: è sufficiente che conosca ciò che riguarda armonia e ritmo.¹¹⁶ La precisazione ha luogo in

imitazioni musicali ricorre anche nel *Filebo* (62c 1-2), ma in una sede in cui la musica va incontro ad una svalutazione in quanto considerata tecnica basata sull'esperienza e sulla congettura (56a 3-7).

¹¹⁵668d 12-e 4, in questi casi si tratterà di valutare se sono state conservate le proporzioni del corpo, i rapporti reciproci tra le parti, i colori, i contorni; sulla possibilità di intravedere qui un riferimento allo stile di Policleteo, cf. Schuhl 1952, p. XVII; Guidelli 1999, p. 31. Un riferimento alle qualità mimetiche della musica assieme ad un accostamento a quelle della pittura compare anche in *Crat.* 423c 11-d 9, dove Socrate, dopo aver definito il nome "imitazione con la voce della cosa che si vuole imitare" (423b 9-11), specifica che non si tratta, nelle modalità e nei contenuti, delle stesse imitazioni vocali prodotte dalla musica e dalla pittura; a differenza dell'onomastica, musica e pittura non riproducono l'essenza, ma *fwnhv, sch'ma e crw'ma dei pravgmata*. L'impressione non è che qui Platone si riferisca alla cattiva mimesi di certi musicisti (Moutsopoulos 1959, p. 294), ma che parli in generale dell'imitazione musicale: come nelle *Leggi* - e a maggior ragione, dal momento che in questo passo del *Cratilo* l'argomento musicale è incidentale – non distingue tra mimesi musicale e pittorica. Un riferimento ad una mimesi musicale negativa potrebbe trovarsi invece in *Polit.* 306c 10-d 3, dove si parla delle immagini di alcune qualità – prontezza e velocità dei corpi, delle anime e delle emissioni della voce – prodotte dalla "musica imitativa" e dalle imitazioni pittoriche (*oJpovsa mousikh; mimoumevnh kai; e[ti grafikh; mimhvmata parevcetai*). In Arist. *Pol.* 1340a 18-39 la differenza tra capacità mimetiche della musica e della pittura è indicata nel fatto che la musica ha la piena facoltà di imitare i costumi (*ejn de; toi'i mevlesin aujtoi'i e[sti mimhvmata tw'n hjqw'n*), mentre la pittura ne possiede solo in misura limitata e anzi, impiegando disegni e colori, non riproduce direttamente i costumi, ma segni (*shmei'a*) di attitudini morali.

¹¹⁶*to; ga;r trivton oujdemiva ajnavgkh poiht' / gignvvskein, ei[te kalo;n ei[te mh; kalo;n to; mivmhma, to; d' aJrmoniva" kai; rJuqmou' scedo;n*

un ambito in cui sono individuati diversi gradi di specializzazione musicale (670b-671a): il poeta è a metà tra il popolo, che canta e suona senza avere sufficienti nozioni di *eujruqmiva* e *eujarmostiva*, e i cantori più anziani, ai quali è riservato il grado di specializzazione più alto, un'acuta sensibilità e conoscenza di ritmi e armonie e una comprensione completa dei meccanismi dell'imitazione musicale.¹¹⁷ Non si può fare a meno di notare che quella stessa natura imitativa che nel caso delle altre arti rende quanto meno possibile un giudizio popolare (669a 5-6) fa della musica un'arte giudicabile solo da pochi: come per ogni imitazione è necessario conoscere il modello della mimesi e i meccanismi attraverso i quali è realizzata, ma nel caso della musica questo significa possedere requisiti complessi. La comprensione delle modalità con le quali la musica perviene ad imitare esempi di virtù presenta serie difficoltà e non solo per il popolo inesperto di musica dello Stato platonico, o per i poeti che della musica conoscono solo quel tanto che basta per comporre: i meccanismi dell'imitazione musicale, e quindi il nucleo della teoria etica, restano oscuri per il lettore moderno, costretto a fare i conti tra l'altro, analizzando questi passi sull'imitazione musicale, con la nota considerazione negativa che Platone mostra altrove per la mimesi artistica.

E' forse il caso di richiamare per un attimo l'attenzione sull'ipotesi (Koller 1954) per cui il concetto di mimesi, indicante la "rappresentazione" e solo in un secondo momento l'"imitazione", sia in origine legato e limitato alla sfera della musica e della danza, delle manifestazioni espressive della *mousikhv* ("tänzerisch-musikalische Darstellung") e come tale subisce un approfondimento ad opera delle riflessioni di Damone e i dei Pitagorici nell'ambito delle teorie sull'*ethos* della musica. Al di là della validità dei singoli aspetti dell'ipotesi,¹¹⁸ l'idea - più generale rispetto all'ipotesi di Koller - che esista un concetto di imitazione legato alla dimensione della musica, della danza, della pantomima e della poesia, distinto e forse anteriore all'idea di mimesi nelle arti plastiche (Lippman 1963, p. 190; 1964,

ajnavgkh. Si intende qui *ei[te kalo;n ei[te mh; kalo;n to; mivmhma* riferito alla capacità di individuare se un'imitazione è stata bene eseguita, non se essa presenta contenuti moralmente validi (cf. la traduzione di Bury 1968, p. 151: "...whether the representation is noble or ignoble"), dal momento che *trivton* sembra un chiaro riferimento al terzo dei requisiti necessari per giudicare un'imitazione musicale, appunto la facoltà di individuare la correttezza formale dell'imitazione (669b 2-3). Invece l'incapacità dei poeti di distinguere il bene dal male è denunciata in 801b 10-c 1: *to; tw'n poihtw'n gevno" ouj pa'n iJkanovn ejsti gignwvskein sfovdra ta; te ajgaqa; kai; mhv;*

¹¹⁷La prima qualità è descritta in 670b 1-3: *tw'n ga;r rJucmw'n kai; tw'n aJrmoniw'n ajnagkai'on aujtoi'" ejsti;n eujaisqhvtw" e[cein kai; gignwvskein*, il possesso dei tre requisiti necessari a giudicare un'imitazione in 670e 7-671a 4. In 812b 10-c 9 i due aspetti sono collegati: il possesso di un'acuta percezione nell'ambito dei ritmi e delle combinazioni di armonie è necessaria per giudicare se un'imitazione melodica è stata fatta bene o male e individuare la somiglianza a modelli buoni e cattivi.

¹¹⁸Per una critica all'idea che la mimesi rechi anzitutto il senso di "rappresentazione" e solo in un secondo momento quello di "riproduzione", cf. Else 1958; Nehamas (1999, pp. 258-260) mette a confronto alcune posizioni di Koller e di Else.

pp. 47, 55; Nehamas 1999, p. 258) può aiutare a comprendere la riflessione platonica sulla natura imitativa della musica e a considerarla nel giusto rapporto con l'analisi generale del concetto di mimesi.

Anzitutto la danza corale delle *Leggi* si propone proprio come un esempio dell'originario concetto di mimesi, rappresentazione prodotta attraverso la voce e i movimenti del corpo;¹¹⁹ ma alcuni passi delle *Leggi* invitano ad un'analisi più approfondita e insieme ad una distinzione delle capacità imitative dei singoli elementi musicali. Come si è visto, i movimenti del corpo nella danza sono intesi come rappresentazioni di atteggiamenti definiti in senso etico; questi trapelano dall'imitazione di corpi e anime (814e 3-11, 816d 3-4) colti in particolari situazioni e disposizioni; il dato morale sembra strettamente connesso all'aspetto fisico: esiste una rappresentazione di corpi belli ed è elevata, e una di corpi brutti ed è ridicola.¹²⁰ Come siano riproducibili attraverso movimenti del corpo aspetti tanto precisi non è ben chiaro e il testo non offre che due brevi descrizioni dei movimenti della danza. La prima (815a 8-b 3) riguarda la mimesi degli atteggiamenti migliori, del coraggio e della temperanza, prodotta da un movimento lineare della maggior parte del corpo (eujqufere; " wJ" to; polu; tw'n tou' swvmato" melw'n gignovmenon); un'altra indicazione sul rapporto tra disposizione interiore e movimenti del corpo compare in 815e 5-816a 3, dove Platone afferma che nelle danze non guerresche (tra le quali rientra la danza espressione della temperanza, l'*emmeleia*) i movimenti del corpo sono direttamente proporzionali ai piaceri (ejn de; dh; toi'" toiouvtoi" pou pa'" a[nqrwpo" ta;" kinvhsei" tou' swvmato" meizovwn me;n tw'n hJdonw'n oujsw'n meivzou", ejlattovwn de; ejlavttou" kinei'tai) e l'individuo più moderato e più addestrato al coraggio si esprime con piccole variazioni di movimento, mentre il vile e non addestrato alla temperanza esegue cambiamenti più grandi e più violenti (kosmiwvtero" me;n w]n prov" te ajndrivan ma'llon gegumnasmevno" ejlavttou" au\, deilo;" de; kai; ajgumnasto" gegonw;" pro;" to;

¹¹⁹E infatti la trattazione della coreiva del secondo libro delle *Leggi* è ampiamente valutata da Koller (1954, pp. 25-36).

¹²⁰814e 4-6: th;n me;n tw'n kalliovwn swmavtw'n ejpi; to; semno;n mimoumevnhn, th;n de; tw'n aijsciovwn ejpi; to; fau'lon. L'imitazione orchestrale di ciò che è indegno non è bandita, poiché è riconosciuto un valore educativo anche alla conoscenza degli atteggiamenti deplorabili, tuttavia ad occuparsi di simili imitazioni saranno schiavi e stranieri stipendiati e non i cittadini (816e 7-10), in accordo con il potere formativo attribuito all'imitazione (cf. *Resp.* 396a 4-6: gnwstevon me;n ga;r kai; mainomevno" kai; ponhrou;" a[nhra" te kai; gunai'ka" poihtevon de; oujde;n touvtwn oujde; mimhtevon). A scopo educativo sono anche rifiutate le danze bacchiche e affini, rappresentazioni di uomini ebbri che officiano riti di purificazione e iniziazione (815c3-5); interessante notare che tali danze sono rifiutate, poiché inclassificabili e dalle intenzioni difficilmente comprensibili (815b 8-d 5): non si può parlare, dunque, di una condanna e non stupisce che in 790d-791b Platone prenda in considerazione i positivi effetti catartici di queste danze rituali.

swfronei'n meivzou1 kai; sfodrotevra" parevcetai metabola;" th'" kinhvsew"). Il passo è interessante perché descrive come si traducono nei movimenti artistici della danza disposizioni interiori di categorie diverse: prima la sensazione di piacere, poi caratteristiche morali, in parte definite dal rapporto con il piacere (come la temperanza).¹²¹ Ora, non è chiaro cosa colleghi la disposizione interiore ad un movimento fisico – anche se è abbastanza chiaro che alla danza è riconosciuta una precipua capacità imitativa e di conseguenza una potenzialità etica specifica¹²² – ma l'idea, poco dopo espressa, che all'origine della danza vi sia la naturale gestualità che accompagna il movimento della voce, nel canto o nel discorso, e che tale arte sia una sorta di imitazione, mediante figure, delle espressioni verbali¹²³ lascia intendere che il legame tra psichico e fisico avvenga attraverso la musicalità e il ritmo della parola: i movimenti del corpo nascono come proiezione nello spazio del contenuto etico del discorso.

Le *Leggi* autorizzano a riconoscere anche all'altro aspetto della danza corale, il *mevlo*", qualità imitative autonome.¹²⁴ Il brano più chiaro in proposito sembra 669d 7-e 5, uno dei pochi passi in cui Platone valuta in maniera diretta l'affrancamento della musica dalla parola. Tra gli errori commessi dai poeti è citata anche la pratica di trattare in maniera

¹²¹In *Resp.* 397b-c, poco prima di trattare della musica in senso stretto, ma già impiegando un linguaggio tecnico, Platone attribuisce alla mimesi univoca dell'uomo per bene *smikrai; metabolaiv* (397b 7, 10), poiché prodotta dall'impiego di un solo ritmo e di una sola armonia, mentre la mimesi del *faulovtero*" (397a 1-2) ha bisogno di tutti i ritmi e di tutte le armonie per il fatto che ha in sé ogni tipo di variazione (397c 5-6: *dia; to; pantodapa;*" *morfa;*" *tw'n metabolw'n e[cein]*); il rifiuto dell'*aulos*, in quanto strumento "panarmonico", è anche il rifiuto di una musica ricca di modulazioni. In senso tecnico *metabolhv* indica il passaggio da un tono, genere o sistema del tetracordo ad un altro e la pratica è associata allo stile della Musica Nuova, ma nella riflessione platonica le valenze musicali del termine si uniscono a quelle etiche e politiche (Restani 1983, pp. 157-177; Barker 1984, p. 128 n. 13).

¹²²Per Moutsopoulos (1959, p. 138) l'"*ethos* orchestico" sarebbe riconducibile a sua volta all'insegnamento damoniano; Lasserre (1954, p. 53) ritiene che le riflessioni sulla danza del settimo libro delle *Leggi* riflettano in maniera abbastanza fedele la teoria damoniana.

¹²³816a 3-7: *o{lw" de; fqeggovmeno"*, *ei[t' ejn wj/dai'" ei[t' ejn lovgoi"*, *hJsucivan ouj pavnu dunato;" tw'/ swvmati parevcesqai pa'"*: *dio; mivmhsi"* *tw'n legomevwn schvmasi genomevnh th;n ojrchstikh;n ejxeirgavsato tevcnhn xuvmpasan*. Cf. 795e 1-2, dove la danza che esprime ciò che è elevato e liberale è definita *Mouvsh"* *levxi"* *mimoumevwn*. Come ha notato Brisson (1982, pp. 90-91) dire che la musica o la danza è imitazione del discorso parlato, a sua volta imitazione della realtà, significa considerarla un'imitazione di imitazione. Per Anderson (1966, p. 104) questa enfasi sull'aspetto verbale è in contrasto con l'interessante riflessione sull'origine naturalistica della danza corale e rivela un'ambiguità nella considerazione platonica sull'*ethos* musicale.

¹²⁴Una testimonianza chiara del riconoscimento di un *ethos* melodico nell'antica teoria musicale è offerta da ps.-Arist. *Probl.* XIX, 27, 27-28: *kai; ga;r eja;n h\ a[neu lovgou mevlo1, o{mw1 e[cei h\qo1*. L'autore si sta interrogando sulla ragione per cui tra i sensibili solo quelli riguardanti l'udito hanno *ethos*; la risposta si trova nel movimento musicale (più che del movimento del singolo suono, si tratta del movimento della melodia, Barker 1989, p. 197 n. 53) che riflette quello delle azioni; sulla stessa questione, cf. *Probl.* XIX, 29. Sul ruolo del movimento nella teoria platonica dell'*ethos* e della mimesi musicale, cf. *infra*, pp. 48-50. Un riferimento al potere etico della mimesi strumentale è presente anche in *Pol.* 1340a 12-14: "Inoltre ascoltando imitazioni, tutti provano emozioni corrispondenti, anche quando non ci sono parole con i ritmi e le melodie", accettando l'integrazione di Susemihl (*kai; cwri;1 [tw'n lovgwn dia;] tw'n rJuqmw'n kai; tw'n melw'n aujtw'n*), cf. Ford 2004, pp. 320-325.

indipendente gli elementi della *mousikhv*: si assiste all'impiego della parole in metro, ma senza musica, perché ritmo e figure sono state tolte dalla melodia,¹²⁵ o all'esecuzione di melodia e ritmo senza parole, mediante l'impiego di *kithara* e *aulos* a solo (mevlo" d' au\ kai; rJuqmo;n a[neu rJhmavtwn, yilh'/ kigarivsei te kai; aujlvhsei proscrwvmenoi); il problema con la musica assoluta è indicato nella difficoltà di comprenderne le intenzioni e di capire a quale rappresentazione moralmente buona somiglia (ejn oi|" dh; pagcavlepon a[neu lovgou gignovmenon rJuqmovn te kai; aJrmonivan gignwvskein o{ tiv te bouvletai kai; o{tw/ e[oike tw'n ajxiolovgwn mimhmavtwn). Si ricorderà che la conoscenza dell'intenzione di un'opera musicale e della realtà di cui è immagine (668c 8-9: tiv pote bouvletai kai; o{tou potev ejstin eijkw;n o[ntw") erano citate come nozioni necessarie a giudicare la musica. Dunque, il problema non sembra derivare da una caratteristica intrinseca alla musica assoluta - la mancanza di potenzialità imitative ed etiche - ma dalle modalità con cui esprime questi contenuti e da un limite delle capacità umane, per cui di fronte ad un brano di musica strumentale risulta difficile, se non impossibile, formulare un giudizio: la musica strumentale non si situa al di fuori di una dimensione assiologica (Anderson 1966, pp. 106-107), ma è difficile riconoscere la sua collocazione all'interno di questa sfera di valori morali. Si comprende bene come, denunciando l'oscurità della mimesi melodica, Platone mostra di riconoscerne l'esistenza; del resto, dalla trattazione delle *harmoniai* e dei ritmi nella *Repubblica* emerge già il dato - lì pacifico - che la musica strumentale abbia precise qualità etiche e mimetiche,¹²⁶ ma il tema della natura imitativa della musica strumentale resta forse il lato più oscuro della riflessione platonica su *ethos* e mimesi (Anderson 1966, p. 101).

Il riferimento alla musica strumentale di *Leg.* 669d 7-e 5 è preceduto da un'osservazione interessante su un tipo di cattiva mimesi: le Muse, dice l'Ateniese, a differenza dei poeti, mai mescolerebbero come imitazioni di un'unica realtà suoni di animali, di uomini e di strumenti e rumori di ogni tipo (669d 1-2: e[ti de; qhrivwn fwna;" kai; ajnqrwvwpwn kai; ojrgavnwn kai; pavnta" yovfou" eij" taujto; oujk a[n pote xunqei'en, wJ" e{n ti mimouvmenai); il riferimento ai versi di animali ritorna in 669e 5-670a 2 in relazione alla musica strumentale: qui Platone definisce volgare la ricerca della velocità, dell'abilità tecnica, delle voci di animali

¹²⁵Non è da sottovalutare il fatto che Platone consideri anche questa modalità di rottura del vincolo musica-parola e che in 810b-c denunci la pericolosità delle opere poetiche scritte, ma non musicate, cioè senza ritmo e *harmonia* (twtwvmena rJuqmou' te kai; aJrmoniva").

¹²⁶E' difficile conciliare a pieno le perplessità di *Leg.* 669e con la trattazione dell'*ethos* della musica strumentale nel terzo libro della *Repubblica*, cf. Anderson 1966, pp. 73-74.

(tavcou" te kai; ajptaisiva" kai; fwnh'" qhriwvdou"), tale da indurre ad impiegare *aulos* e *kithara* al di fuori di quanto necessario per la danza e il canto (w{st' aujlvhsei ge crh'sqai kai; kigarivsei plh;n o{son uJpo; o[rchsivn te kai; wj/dhvn); l'impiego a solo degli strumenti è considerato espressione di ajmousiva e qaumatourgiva. Alcuni termini presenti in questo brano delle *Leggi* richiamano passi della *Repubblica* in cui Platone si confronta con il tema della mimesi. In 396b 5-7, respingendo la possibilità che i futuri Guardiani si dedichino ad una mimesi indiscriminata di ogni realtà, Platone si riferisce all'imitazione di versi animaleschi e di rumori della natura e in 397a 5-b 1 a questi si uniscono i suoni di diversi strumenti musicali; questo mimetismo è definito in termini metaforici come un discorso musicale ricco di *harmoniai* e ritmi.¹²⁷ E' forse possibile leggere anche dietro il mimetismo multiforme descritto in questi passi un'allusione allo stile dei nuovi musicisti (Schuhl 1960, pp. 102-104, 108): l'incremento delle potenzialità espressive degli strumenti può aver aperto la strada ad un'imitazione musicale della realtà sensibile¹²⁸ che agli occhi di Platone deve aver assunto i tratti di uno stravolgimento della natura stessa della musica: una natura imitativa, appunto, ma là dove per mimesi si intende la rappresentazione di stati interiori e non della realtà in divenire. Se la musica diviene arte di "volgere lo specchio" (*Resp.* 596d-e) mettendo in scena parvenze, si fa simile alla pittura, produttrice di illusioni. Non pare un caso che il termine impiegato in *Leg.* 669e 5-670a 2 per indicare l'uso indisciplinato degli strumenti a solo – qaumatourgiva – abbia lo stesso significato del termine che ricorre in *Resp.* 602d 3 per indicare l'effetto di certa pittura ingannevole, qaumatopoiiva: sfruttando la debolezza delle sensazioni, la musica strumentale mimetica può creare illusioni acustiche in maniera

¹²⁷Cf. 397c 3-6. In opposizione a Köller (1954, pp. 19-21) che vede in questi due passi l'introduzione del concetto musicale di mimesi, definito in senso etico, in luogo del concetto tecnico di imitazione che caratterizza la trattazione della poesia, Else (1958, pp. 83-84) sottolinea che nei due passi si tratta di imitazione "per vocem et gestus". Tuttavia, da un lato, l'aspetto musicale dei passi è suggerito dal riferimento metaforico a ritmi e armonie, dall'altro il confronto con *Leg.* 669d-670a mostra come sia possibile immaginare che la musica strumentale giochi un ruolo nell'esecuzione di questo mimetismo indisciplinato. L'impiego di una terminologia tecnica musicale in *Resp.* 397c è rilevato anche da Chailley (1956, p. 151 n. 4).

¹²⁸Moutsopoulos 1959, p. 248. In *Leg.* 700d 9-10, criticando il malcostume dei poeti contemporanei di mescolare impropriamente gli elementi musicali in obbedienza ai gusti della folla, Platone parla della pratica di imitare le melodie per *aulos* con le melodie per *kithara*; ma quella che Platone attribuisce ai musicisti contemporanei è una pratica introdotta addirittura nel VI sec. da Laso di Ermione, capace di eseguire sulla *kithara* arie per *aulos*, mediante l'introduzione di un'accordatura particolare (è presumibile che egli tentasse di riprodurre con le corde quei quarti di tono che si ottengono facilmente con l'*aulos* mediante la parziale otturazione di un foro, cf. West 1992, pp. 342-343; Comotti 1979, pp. 27-29; Lasserre 1954, pp. 34-44). Cf. *Resp.* 399d 4-5 dove gli strumenti "panarmonici" sono definiti "imitazioni dell'*aulos*" (auJta; ta; panarmovnia auJlou' tugcavnei o[nta mivmhma;) e l'*aulos* è definito polucordovtatou. Sulle possibilità dell'*aulos* di imitare la voce umana, cf. Else, 1958, p. 77. La stessa pratica di impiegare la musica strumentale per riprodurre suoni della realtà sensibile deve essere una pratica antica se un esempio di musica mimetica può essere considerato il *nomos Polykephalos* attribuito ad Olimpo: un brano in cui l'*aulos* imita il lamento delle Gorgoni per Medusa, uccisa da Perseo.

analoga alla skiagrafiva.¹²⁹ E in *Resp. X*, un contesto in cui l'attenzione è rivolta all'arte mimetica che agisce attraverso l'udito più che la vista (603b 6-7), si trova un altro accenno al valore espressivo degli elementi musicali: in 601a 7-b 2 Socrate attribuisce all'impiego di metro, ritmo e *harmonia* - mezzi dotati per natura di un potere ammaliante - la capacità del poeta di sembrare competente in tutto ciò che tratta;¹³⁰ ma denunciare in questi termini la pericolosità dei "colori della musica" (601b 2: *tw'n th' mousikh' crwmavtwn*), cioè affermare che a rappresentare un pericolo è l'incanto stesso che la musica produce, significa mettere in discussione non solo una musica piegata ad un indegno mimetismo, ma la musica stessa e le sue qualità,¹³¹ perché in grado di fornire un valido contributo affinché le parole della poesia assumano una parvenza di verità.

Nel decimo libro della *Repubblica* la musica sembra seguire in parte le sorti della poesia.¹³² In 603c 4-5 Socrate afferma che "l'arte mimetica imita uomini che compiono azioni forzate o volontarie" (*pravttonta, famevn, ajnqrwvpou mimei'tai hJ mimhtikh; biaivou hJ eJkousiva pravxei1*); si ricorderà che nei medesimi termini era definito, in 399c 2, il contenuto etico delle armonie accolte, ma qui la rappresentazione di tali caratteri sembra assai meno educativa. Rispetto a quelle azioni l'uomo pensa di trovarsi bene o male e mostra di soffrire o di provare piacere (603c 6-7): nel suo animo non c'è, dunque, una disposizione univoca (603c 10-d 1); si apre un conflitto tra la razionalità e l'elemento meno razionale dell'anima (603e-d) e la mimesi per sua natura prenderà ad oggetto l'anima in cui tale conflitto si risolve a favore della parte irrazionale (603e-605a). L'idea che la mimesi, poiché rappresentazione di individui in azioni forzate o volontarie, debba inevitabilmente arrivare a farsi espressione dell'*ajganakthtikovn te kai; poikivlon*, anziché del *frovnimovn te kai; hJsvvcion h\qo* è una conclusione che non convince. La trattazione dell'imitazione verbale e musicale del terzo libro mostra proprio che accanto alla mimesi ricca e varia, espressione dell'irrazionalità (604e 1-2: *to; me;n pollh;n mivmhsin kai; poikivlhn e[cei, to; ajganakthtikovn*), esiste un'imitazione - prodotta con mezzi verbali e musicali semplici

¹²⁹L'idea che Platone critichi certe forme ingannevoli di mimesi musicale si accorda con l'ipotesi che la critica all'arte in generale investa le manifestazioni artistiche del suo tempo, perché caratterizzate da realismo e illusionismo, cf. Nehamas 1999, p. 275 n. 59. Sull'assimilazione della mimesi ad una forma di magia, cf. *Soph.* 235a-b.

¹³⁰Il potere della componente verbale della poesia, invece, è sottolineato in *Gorg.* 501c 5-12, dove la poesia priva di melodia, ritmo e metro è definita una sorta di oratoria pubblica.

¹³¹Basti pensare al ruolo che ha proprio il potere magico della musica nelle *Leggi*, cf. *supra*, I.1. Cf. Leszl 2004, p. 178, per il quale Platone è consapevole che molto del fascino di poesia e musica deriva da tecniche che egli condanna.

¹³²Per alcune riflessioni sul diverso trattamento riservato alla poesia nei libri II e III e nel X, cf. Carchia 1999, pp. 95-99; Guidelli 1999, pp. 35-36; Nehamas 1999, cap. 12.

– che rappresenta una condizione interiore positiva (397d 4-5: *to;n tou' ejpieikou' "* *mimhth;n a[kraton*); la dorica e la frigia sono proprio esempi di come la mimesi artistica possa assumere come oggetto casi in cui un conflitto interiore, in condizioni forzate o volontarie, si risolve a favore della razionalità.

In *Resp.* 604e-605a la mimesi del carattere univoco è considerata difficile da eseguire e da intendere, soprattutto per un pubblico raccolto a teatro, nel quale tale mimesi suscita sentimenti estranei (604e 3-6); diversamente, l'abito mutevole è *eujmivmhton* e la sua rappresentazione raccoglie i favori della folla (605a 4-6). Il riferimento al pubblico e ai teatri fa venire in mente la polemica che Platone solleva nel terzo libro delle *Leggi* (700a-701b) contro l'abitudine diffusa di comporre musica in obbedienza ai gusti mutevoli della folla; diffondendo la menzogna che la musica è priva di una sua correttezza e può ben essere giudicata dal piacere che suscita in chiunque, i poeti hanno determinato l'instaurarsi di una "cattiva teatrocrasia" in luogo dell'antica "aristocrazia" (701a 2-3: *ajnti; ajristokrativa" ejn aujth' / qeatrokrativa ti" ponhra; gevgonen*). L'incapacità di seguire altre direttive che non siano il piacere della folla è indicata dall'affermazione che i poeti sono trasportati più del dovuto dal piacere, come baccanti (700d 7-8: *bakceuvonte" kai; ma'llon tou' devonto" katecovmenoi uJf' hJdonh' "*); nei teatri si è instaurato, attraverso la Musa sdolcinata (*th;n hJdusmevnhn Mou'san*), quel regno di piacere e dolore (*hJdonhv soi kai; luvph ejn th' / povlei basileuvseton*) che in *Resp.* 607a 5-8 Platone teme possa instaurarsi nell'intera Città.¹³³

L'approfondita analisi della poesia e della musica sviluppata nel secondo e nel terzo libro della *Repubblica* mira, del resto, ad evitare che un regno delle sensazioni elementari di piacere e di dolore, una cattiva *politeia* privata (605b 7-8) s'instauri nell'anima dei bambini destinati a diventare Guardiani. La concessione alla mimesi che li viene fatta e l'attenzione con cui sono individuati i caratteri degni di un'imitazione sembrano dettate dal

¹³³Un'analogia critica contro l'abitudine di considerare la musica come spettacolo piuttosto che come mezzo educativo si trova in ps.-Plut. *De mus.* 27: "Invece ai nostri giorni la corruzione della musica ha compiuto progressi tali che non si riesce più neppure a ricordare né comprendere il genere musicale adatto all'educazione, ma chiunque pratici questa attività dedica ogni sforzo alla musica per il teatro". Da notare che anche le *Leggi* conoscono momenti di scontro tra filosofia e poesia: in 817a-e, l'Ateniese immagina di rispondere alle richieste dei poeti, figli delle Muse languide (*w\ pai'de" malakw'n Mousw'n e[kgonoi*), di introdurre le proprie opere nella Città, chiedendo loro di metterle a confronto con quell'opera che è mimesi della vita più bella e migliore, la *politeia* appena elaborata (*pa'sa gou'n hJmi'n hJ politeiva xunevsthke mivmhsi" tou' kallivstou kai; ajrivstou bivou*. Sull'aspetto musicale dell'organizzazione statale, cf. 722d 3-723b 2, i proemi alle leggi; sull'impiego platonico di *prooimion* e *nomos*, cf. Stella 1998); sul piano pratico, tuttavia, la risposta non consiste nel rifiuto della poesia in nome delle leggi, ma nella ricerca di una poesia che sia portatrice dei contenuti delle leggi; in un senso non metaforico è la danza corale la migliore imitazione della vita più bella.

riconoscimento del valore psicologico che i meccanismi imitativi hanno ai fini dell'educazione: attraverso la mimesi s'insediano quelle abitudini che costituiscono il nucleo dell'educazione in questa prima fase.¹³⁴ Il potere educativo della mimesi si spiega forse con un processo di "identificazione" che interviene a formare o modificare atteggiamenti fisici e mentali (Brisson 1982, p. 92), ma è il caso di chiedersi se in tal modo può essere descritto anche il ruolo formativo dell'imitazione strettamente musicale; quel processo di assimilazione al carattere imitato, innescato dalla poesia quanto dalla musica (Else 1958, p. 85), assume forse una forma diversa nel caso dei contenuti verbali e musicali. E' probabile che il processo di impressione dell'anima da parte di un contenuto imitativo musicale non passi attraverso la sua individuazione: l'inquietudine che Platone mostra in *Leg.* 669e verso la musica assoluta potrebbe derivare proprio dall'idea che il contenuto imitativo della musica assoluta, anche là dove poco individuato, agisce sull'anima. La musica assoluta non si lascia facilmente penetrare da strumenti razionali, in grado di aggirare il suo potere sensuale per poi orientarlo verso il bene. Il contenuto imitativo delle parole è doppiato all'unisono dalla musica, ma nel momento in cui la rappresentazione è affidata ad un discorso sonoro, s'introduce una nuova forma d'intervento sull'anima; armonia e ritmo "colorano" le parole (*supra*, p. 45) e rendono così possibile un'azione estremamente efficace sulla sensibilità, ma al contempo espongono il processo educativo al rischio che comporta un'intensa sollecitazione dei sensi e della sensibilità (Dorter 1978, pp. 212, 220; Lovibond 1991, p. 51).

Nel *Timeo* (47c-e) il superamento dell'aspetto sensuale della musica è il risultato di un consapevole impiego di quest'arte: chi si accosta alla musica con l'intelletto (tw' / meta; nou' proscrwmevnw/ Mouvsai") comprende che il suo scopo non è quello di

¹³⁴395d 1-3: h] oujk h[/sqhsai o[ti aij mimhvsei", eja;n ejk nevw n povrrw diatelevswsin, eij" e[qh te kai; fuvsin kaqivstantai kai; kata; sw'ma kai; fw na;" kai; kata; th;n diavnoian; il valore educativo dell'imitazione è riconosciuto anche da Aristotele, cf. *Poet.* 48b 5-9. Cf. Nehamas (1999, pp. 255-256, 270 n. 15, 271 n. 18), per il quale povrrw di 395d 2, non indica che i giovani Guardiani si cimenteranno con la mimesi per molti anni, ma che un'imitazione di cattivi costumi protratta per anni può rovinare anche un carattere buono. Nehamas ritiene che Platone, a differenza di Aristotele, attribuisca valore educativo alla mimesi solo in relazione ai bambini e la consideri invece dannosa per gli adulti; questo renderebbe conto in parte della diversa prospettiva assunta in *Resp.* II-III e X: nei primi due libri Platone si confronta con il problema di regolamentare l'impiego della mimesi poetica per la formazione dei bambini, nell'ultimo si affronta la questione dell'esclusione della mimesi poetica dalla vita degli adulti. Cf. anche Collingwood (1925, pp. 163-164) che spiega in termini analoghi il contrasto tra le due riflessioni sull'arte nella *Repubblica*. Tuttavia nelle *Leggi* Platone mostra di concepire un impiego della mimesi artistica anche in età adulta: l'impressione è che Platone non consideri lo sviluppo di una piena razionalità come un'acquisizione legata solo all'età, ma anche e soprattutto ad una particolare disposizione personale che solo pochi possiedono; la mousikhv, con la sua capacità formativa, può risultare inutile per i filosofi (come mostra il settimo libro della *Repubblica*, cf. *infra*, III), ma può essere impiegata con successo per guidare la maggior parte degli adulti, intervenendo sulla sensibilità. Per quanto riguarda povrrw di *Resp.* 395d 2, poi, non sembra costituire, in effetti, indicazione del fatto che l'imitazione accompagnerà i giovani per molti anni, ma non sembra neanche riferito al solo caso di anime buone rovinate da imitazioni cattive: il termine pare indicare l'importanza del fattore tempo nel meccanismo con cui la mimesi, buona o cattiva che sia, si consolida in abitudini.

suscitare un piacere irrazionale (hJdonh;n a[logon), ma di portare ordine nell'anima, attraverso un'affinità di movimenti. In questo passo Platone fa riferimento alla componente piacevole solo per smentire che l'utilità della musica consista nella capacità di suscitare un "piacere irrazionale", ma più avanti compare un interessante approfondimento delle reazioni emotive che la musica suscita. In 80b 5-8 è presentata la distinzione tra due risposte agli stimoli musicali: l'hJdonhv attribuita a coloro che non comprendono i meccanismi della musica e l'eujfrosuvnh propria di coloro che, invece, riconoscono queste dinamiche e individuano nei movimenti fisici della musica un'imitazione della divina armonia. Di nuovo il tema del piacere si lega a quello della mimesi musicale e in maniera ancora più forte: qui la massima emozione estetica scaturisce proprio dalla comprensione dei meccanismi imitativi della musica, e di nuovo e in maniera ancora più forte compare il riferimento ad una mimesi esclusivamente melodica di un contenuto ideale; tuttavia, il contenuto imitativo non consiste qui in atteggiamenti virtuosi: la musica del *Timeo* è imitazione di un'armonia eterna.¹³⁵ Dietro l'effetto psicologico che la musica sortisce si riscontra di nuovo una nozione di affinità, ma in questo caso, a differenza dei passi in cui Platone sembra aderire alla teoria damoniana, è descritto in modo abbastanza preciso il processo per mezzo del quale tale influenza avviene: il concetto di movimento è qui chiaramente individuato. E' percepibile l'influenza delle riflessioni pitagoriche, dietro queste considerazioni sull'impiego della musica per riordinare l'anima e l'idea di un'imitazione musicale della musica celeste.¹³⁶ Riferendo dell'impiego catartico della musica, Giamblico (V.P. XV, 65-66) attribuisce a Pitagora la straordinaria capacità di "riordinare la propria mente secondo una proporzione" (to;n tou' nou' lovgon eujtaktouvmeno") attraverso l'ascolto della musica celeste; ai suoi seguaci,

¹³⁵Cf. Anderson (1966, p. 105) dove l'autore avanza l'ipotesi che sia proprio la fede nella "natura mimetica dell'Armonia" che fa mantenere a Platone, malgrado i seri problemi che ciò comporta (*supra*, pp. 43-44), un margine di possibilità sull'esistenza di un *ethos* della musica assoluta. In *Resp.* 500c 2-7 si trova un'interessante descrizione di un processo di assimilazione attraverso la mimesi: si tratta del processo cui va incontro l'anima del filosofo che, contemplando realtà caratterizzate da ordine e proporzione (kovsmw/ de; pavnta kai; kata; lovgon e[conta), finisce con l'assumere caratteristiche analoghe (tau'ta mimei'sqaiv te kai; o{ti mavlista ajfomoiou'sqai). Il grado di consapevolezza richiesto da questo processo non rende proponibile un confronto con il processo di assimilazione innescato dalla mimesi musicale di *Resp.* II-III e *Leggi*; l'esperienza vissuta da coloro che colgono il contenuto imitativo della musica in *Tim.* 80, invece, comportando una contemplazione dell'armonia universale suggerisce un processo analogo.

¹³⁶Sul carattere pitagorico di *Tim.* 47c-e, cf. Boyancé 1936, pp. 172-183; 1966, pp. 104-105; Harap 1938, pp. 159, 161; Burkert 1972, p. 376 n. 30; West 1992, p. 31 e 31 n. 90; cf. Anderson 1966, p. 69, che a proposito delle difficoltà di spiegare come in questo passo Platone concepisca l'influenza dell'armonia esterna sull'armonia dell'anima richiama le difficoltà poste dalle teorie pitagoriche dell'armonia, alle quali spesso Platone fa riferimento. Sull'esistenza di una teoria pitagorica della mimesi numerica, cf. *Metaph.* 987b 11-12: oiJ me;n ga;r Puqagovreioi mimhvsei ta; o[nta fasi;n ei\nai tw'n ajriqmwn. Il passo è citato da Else (1958, pp. 86-87) che esclude si possa parlare di una teoria pitagorica della mimesi numerica e numerico-musicale, anche se è indubbio che i Pitagorici riconoscono affinità tra i numeri e la realtà, così come tra la musica e l'anima, convinzione quest'ultima che è alla base del concetto di imitazione per Platone. Lasserre (1954, pp. 82-83) rileva un legame tra la teoria damoniana dell'imitazione e la dottrina pitagorica dell'affinità tra musica e anima.

incapaci di percepire tale musica, egli fornisce come delle “immagini”, producendo le imitazioni di quella musica (ειjkovna" tina;"", ejkmimouvmeno") attraverso gli strumenti o con la voce.¹³⁷

Dal raffronto dei due passi del *Timeo* non è chiaro se la consapevolezza che mette capo all'emozione estetica più profonda sia necessaria per mandare ad effetto ritmo e armonia: in ogni caso, la consapevolezza di cui si parla in 47c-e sembra riguardare le finalità della musica e non i suoi meccanismi imitativi; inoltre, l'invito, presente al termine del dialogo, ad impiegare musica e ginnastica per un benessere psicofisico sembra indicare che la musica può assicurare a chiunque un riassetto dell'anima.¹³⁸ Il meccanismo si basa sulla natura profondamente musicale dell'anima, così come è descritta in 35a-36d; è di estrema importanza notare, tuttavia, che si tratta della sola anima razionale ed è a questa che la musica del *Timeo* si rivolge in maniera specifica. Tale dialogo presenta, dunque, un'azione più immediata della musica, che agisce sollecitando i sensi attraverso la sua stessa struttura e non un contenuto rappresentativo ad essa estraneo,¹³⁹ ma al contempo attribuisce a quest'arte un intervento che coinvolge direttamente la ragione: l'analisi della riflessione sulla musica presente nel *Timeo* introduce al tema di una educazione musicale della razionalità.

¹³⁷Sulla ricerca pitagorica delle affinità tra numeri, armonie e fenomeni celesti, cf. *Metaph.* 986a 3-6. Sulla difficoltà di percepire la musica dei cieli, cf. *De caelo* 290b, dove Aristotele sostiene che tale armonia non è percepibile perché rappresenta un continuo sottofondo, mai spezzato da quel silenzio che la farebbe avvertire appunto come suono; ma in *Archita* fr. 1 si trova una spiegazione diversa: l'armonia celeste sarebbe troppo grande e i suoni troppo grandi, al pari di quelli troppo piccoli, non sono udibili. Secondo Lasserre (1954, p. 82) proprio l'impiego della musica è alla base dell'elaborazione del concetto non musicale di armonia universale; per Barker (1989, p. 6), invece, l'interesse pitagorico per la musica deriva dalla scoperta che i principali rapporti armonici sono anche precisi rapporti matematici, in un sistema in cui il numero definisce l'ordine dell'universo e dell'anima umana. In effetti, l'impressione è che la musica deve aver contribuito notevolmente ad affermare la fiducia in un principio di ordine numerico, ma il concetto di armonia non è in origine un concetto musicale (Pretagostini 1998, p. 267 n. 73; Schuhl 1934, p. 262; Moutsopoulos 1959, p. 376) e proprio per questo, nella riflessione pitagorica, funge da raccordo tra nozioni etiche, ontologiche, cosmologiche.

¹³⁸Se è così, si conferma quanto ipotizzato a proposito della musica assoluta di *Leg.* 669d-e (*supra*, p. 43-44): essa può agire sull'anima, anche se non c'è consapevolezza del contenuto imitativo e il processo cinetico qui descritto sarebbe una spiegazione del modo con cui tale azione avviene. Come nota Lippman (1964, p. 56) la musica del *Timeo* si presenta come “purely tonal art” e il suo valore fondamentale è indicato nella capacità di riflettere l'armonia noetica. Secondo Dorter (1978, p. 218) le perplessità che Platone mostra in merito alle possibilità rappresentative della musica assoluta rendono la sua visione accostabile alle teorie formalistiche come quella di Hanslick (*supra*, p. 14 n. 49); tuttavia le perplessità non sembrano riguardare l'esistenza di un preciso contenuto rappresentativo, ma le reali possibilità di coglierlo: un'analogia con la teoria di Hanslick sembra riscontrabile solo nel fatto che nel *Timeo* Platone si riferisce ad una riproduzione musicale di *movimenti* psichici.

¹³⁹Il contenuto imitativo della musica qui non è una virtù, ma la stessa musica nella sua manifestazione ideale, l'armonia dell'universo. Cf. Lippman (1964, pp. 90-92) che nota questa differenza tra la riflessione sulla musica del *Timeo* e di *Repubblica* II-III e *Leggi*, ma nota anche come l'ordine musicale sia solo un altro aspetto della virtù e il contenuto metafisico della musica del *Timeo* sia anche etico.

II. EDUCAZIONE MUSICALE DELLA RAZIONALITA'

Muoversi secondo musica: una terapia per l'anima razionale

Il primo riferimento alla musica presente nel *Timeo* compare in una riflessione sulla profonda utilità del senso dell'udito (47c 4-e 2) e ne occupa una parte consistente (47c 7-e 2): in maniera inattesa ci si trova di fronte ad una delle più interessanti e complesse osservazioni sulla musica espresse da Platone nei dialoghi. In un passo denso di contenuti importanti trovano espressione temi come l'impiego "terapeutico" della musica, il corretto atteggiamento con cui vivere l'esperienza musicale, l'analogia tra gli elementi fondamentali della musica – ritmo e armonia – e l'anima, oltre al motivo della musica come dono divino, tema che non sarà approfondito qui, ma di sicuro rilievo nella considerazione platonica della musica.¹⁴⁰ Abbandonando d'improvviso il motivo del *logos*, dal quale la riflessione sugli stimoli acustici aveva preso le mosse, Timeo intraprende a trattare della musica, ponendo l'accento sulla componente armonica, alla quale sarà dedicata gran parte del passo (47d 2-7): l'armonia, dotata di "movimenti affini ai periodi dell'anima" umana, non è stata donata dalle Muse, a chi ne usufruisca con intelligenza, per un "piacere irrazionale", ma per aiutare a riassetto l'anima; in modo analogo, il ritmo è stato donato quale ausilio per ovviare ad una mancanza di misura e di grazia. Secondo una pratica e una concezione diffuse in ambito pitagorico, la musica in 47c-e si presenta come strumento di psicoterapia,¹⁴¹ ma il passo solleva più di un interrogativo in merito alla natura dell'intervento descritto, al ruolo che vi giocano la parte razionale dell'anima e le altre componenti, nonché la sfera delle sensazioni, ancora al significato da attribuire al termine *mousikhv* e, in generale, alla posizione da dare a questa considerazione nell'ambito della riflessione generale che Platone sviluppa sull'impiego della musica.

E' il caso di dedicarsi, anzitutto, ad una lettura attenta del passo, per poi tentare di tracciare dei collegamenti con le principali tematiche del *Timeo* e con gli altri riferimenti alla musica presenti nel dialogo. Le osservazioni sull'udito si connettono a quelle precedenti sulla vista così strettamente che Timeo introduce le riflessioni sulla *fwnhv*¹⁴² e sull'*ajkohv* dicendo che per esse vale lo stesso discorso espresso in precedenza, poiché sono state donate

¹⁴⁰Sulla divinità della musica, cf. *Leg.* 653d-654a, 665a, 672d, 796e dove la musica è ricondotta alle figure di Apollo, Dioniso e delle Muse; in 669c-d la musica è indicata come arte per eccellenza delle Muse (sul legame tra musica e religione nelle *Leggi*, cf. Boyancé 1972, p. 226). In *Symp.* 197a-b Apollo è l'inventore dell'arte musicale e da lui l'hanno appresa le Muse; su Apollo e sulle Muse, divinità della musica, cf. anche *Crat.* 405a-406a; su Calliope e Urania quali Muse della filosofia e della musica, cf. *Phaedr.* 259d.

¹⁴¹L'influenza pitagorica rilevabile in 47c-e è già stata riscontrata, *supra*, p. 49 n. 136.

¹⁴²Cornford (1937, p. 158 e n. 4) traduce qui *fwnhv* con "sound" e lo intende come tutto ciò che è opposto a *yovfoi*, cioè sia come discorso articolato che come suono musicale; così Barker (2000, p. 85) considera che qui *fwnhv* - sound – non è necessariamente ristretto all'ambito della voce. L'introduzione di *fwnhv* accanto a *ajkohv* fa quasi passare inosservato uno scivolamento che il discorso subisce dall'ambito della facoltà percettiva, l'udito, a quello dell'oggetto di tale facoltà, entrambi trattati come doni divini; tale slittamento avviene solo a proposito dell'udito e dei suoi oggetti - *logos* e musica – e non della vista e dei periodi celesti.

dagli dei per le stesse ragioni e in vista degli stessi scopi (47c 4-6); il primo ambito richiamato è quello del *logos*, che sembra offrire un grandissimo contributo in tal senso (47c 6-7), ma a dispetto dell'importanza accordatale, alla dimensione della parola non sono dedicate altre osservazioni: da questo punto fino alla fine della trattazione dell'udito (47c 7-e 2), l'attenzione è catalizzata dalla musica che assurge, quindi, a modello esplicativo della profonda utilità delle sensazioni acustiche. In realtà, quello che Timeo sceglie come fenomeno adatto ad illustrare i vantaggi che l'udito può recare all'uomo non è indicato semplicemente dal termine *mousikhv*, ma da un'espressione – 47c 7-d 1: *o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon pro;1 ajkoh;n e{neka aJrmoniva1 ejsti; doqevn* – la cui interpretazione non si rivela affatto semplice. Il primo problema riguarda il legame che la frase intrattiene con l'espressione precedente sulla parola: bisogna chiedersi se sia da considerare una frase principale, coordinata alla precedente o se dipenda a sua volta dal verbo *tevtaktai* di 47c 6; la prima possibilità sembra preferibile: considerare *o{son...doqevn* secondo soggetto di *tevtaktai* comporta dare a *pro;1...doqevn* il valore di una relativa (“il *logos* è stato stabilito per...ed anche *o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon...*, che è stato dato..., è stato stabilito per gli stessi scopi”), valore che non sembra avere; il significato reso da questa seconda interpretazione, soprattutto l'idea che anche la musica sia stata ordinata per gli stessi scopi della parola, sembra emergere piuttosto nella prosecuzione del passo: il senso di quell'*au* che introduce il riferimento alla musica, il senso di quell'analogia tra finalità della parola e della musica non è presente tanto in questa prima espressione, quanto nella descrizione del lavoro riordinatore che armonia e ritmo svolgono nell'anima.¹⁴³

La seconda questione riguarda direttamente il soggetto della frase, quindi è di grande rilevanza ai fini del discorso che si sta svolgendo, perché da essa dipende l'identificazione della realtà fatta da Platone oggetto delle riflessioni successive. L'attenzione si concentra sulle parole *o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon pro;1 ajkoh;n*,¹⁴⁴ impiegate a quanto pare per individuare una parte della complessa realtà indicata dal termine *mousikhv*; l'interpretazione sembra dipendere in larga misura dal valore, grammaticale e letterale, che si attribuisce ai termini *fwnh' / e pro;1 ajkoh;n* e alla loro relazione con

¹⁴³La scelta della prima possibilità è anche la più diffusa, come si nota dalle traduzioni del passo fornite da Cornford 1937, p. 158, Barker 2000, pp. 85-86, 2005, p. 124. Taylor (1928, pp. 295-296), che discute esplicitamente la questione, rilevando quale sia la tendenza diffusa, presenta e sostiene la seconda ipotesi, traducendo: “For speech has been appointed for this very purpose and contributes most of all to it, and again all vocal music, which has been given to us that we may listen to it with a view to the apprehension of melodic form, <serves this end>.”

¹⁴⁴Ma se quest'ultimo nucleo - *pro;1 ajkoh;n* - faccia parte o meno della descrizione del soggetto è questione sulla quale bisognerà riflettere.

crhvsimon. Si può considerare ajkoh;n riferimento diretto di crhvsimon pro;1 e fwnh' / oggetto della percezione uditiva: “quanto della musica è utile in relazione all’ascolto della fwnhv”¹⁴⁵ o leggere quale riferimento di crhvsimon fwnh' /, quindi “quanto della musica è utile per la fwnhv in relazione all’udito”; ancora, l’interpretazione dipende dalla traduzione che si dà del termine fwnhv. Le interpretazioni e relative traduzioni fornite da Cornford e da Barker, esempi rispettivamente dell’una e dell’altra ipotesi interpretativa,¹⁴⁶ non sembrano basarsi su una interpretazione rigida del termine fwnhv; Cornford traduce il termine con “suono” ma lo intende evidentemente sia come suono prodotto da uno strumento sia come suono prodotto dalla voce umana, se sostiene che l’ambito individuato da o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon pro;1 ajkoh;n è quello della musica vocale e strumentale; per quanto riguarda Barker, egli accoglie indifferentemente il senso di suono e quello di voce, specificando (2000, p. 86) che quello che Timeo indica qui con *mousiké* è solo una delle manifestazioni della *mousiké*, il suo assetto di rapporti matematici, e che l’espressione o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon pro;1 ajkoh;n serve ad individuare la musica percepibile nel dominio della *mousiké* così intesa. Quest’ultima interpretazione ha il grande merito di evidenziare un aspetto che, come si vedrà, è centrale nel passo: il rapporto tra la componente matematica e quella sensibile della musica; apprezzando dunque tale lettura, provo a presentare un’altra interpretazione, incapace di rendere conto del rapporto tra percettibilità e razionalità della musica tanto rilevante nell’intero passo, ma forse in grado di portare alla luce un altro importante legame con le osservazioni seguenti.

Riferendo crhvsimon a fwnh', ma attribuendo a questo il valore di un dativo di possesso, è possibile tradurre o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon con “quanto c’è di utile nel suono della musica”. Tale traduzione mette in evidenza, in questa individuazione dell’ambito musicale trattato, un tema rilevante nelle riflessioni sull’armonia, il motivo della sua profonda utilità, istituendo un filo diretto tra crhvsimon di 47d 1 e

¹⁴⁵Tale interpretazione comporta leggere fwnh'1 per fwnh' /, cf. Cornford 1937, p. 158 n. 4.

¹⁴⁶Cornford 1937, p. 158: “all that part of Music that is serviceable with respect to the hearing of sound”; Barker 2000 : “so much of mousikhv (*mousikē*) as is adapted to sound in relation to the hearing” (p. 85), “so much of *mousikē* as is useful for voice in relation to hearing”, 2005, p. 124: “quella parte della musica che può essere usata dalla voce e diretta all’udito”. L’interpretazione di Taylor (1928, pp. 295-296) pare riconducibile alla seconda qui presentata, nella misura in cui collega crhvsimon a fwnh' /, ma se ne discosta completamente nell’interpretazione di pro;1 ajkoh;n che considera parte dell’espressione successiva; in ogni caso la traduzione di o{son t' au\ mousikh'1 fwnh' / crhvsimon come “all music which is of use to the voice” o “all vocal music” non pare condivisibile, non essendoci ragioni per ritenere che qui Platone pensi alla sola musica vocale.

crhvsimoi di 47d 4;¹⁴⁷ la successiva individuazione delle ragioni per le quali l'armonia può essere utile all'anima e la critica ad una riduzione di questa utilità al piacere sarebbero da valutare proprio in relazione alla frase che introduce il discorso sulla musica, sottolineando il motivo della sua utilità. L'espressione ο{son...doqevn, allora, non indicherebbe tanto un ambito del fenomeno complesso individuato dal termine mousikhv, quanto il nucleo intelligibile di cui la musica è portatrice, il quale dà la misura, ad un tempo, dell'utilità profonda del senso dell'udito e dell'utilità dell'espressione musicale. Tale nucleo assume in 47c 7-d 1 i connotati di un contenuto armonico: il motivo che spiega il dono della mousikhv, nella sua profonda utilità, alla percezione umana è indicato dall'espressione e{neka aJrmoniva1; e ad un contenuto armonico è anche dedicato gran parte del passo: occorre, dunque, da un lato capire cosa si intenda per armonia, dall'altro comprendere la ragione del rilievo che questa nozione ha nel passo e i rapporti con la riflessione finale sull'elemento ritmico.¹⁴⁸

Della realtà individuata dal termine aJrmoniva Timeo mette in luce la struttura cinetica straordinariamente simile a quella che costituisce l'anima umana (47d 2-3: hJ de; aJrmoniva, suggenei'1 e[cosa fora;1 tai'1 ej hJmi'n th'1 yuch'1 periovdoi1); tale affinità è alla base dell'aiuto che l'aJrmoniva può offrire alla psiche per riconquistare l'equilibrio perduto, alla base cioè della funzione fondamentale in vista della quale essa è stata donata dalle Muse agli uomini (47d3-7). Il rilievo posto sull'aspetto cinetico del fenomeno musicale analizzato suggerisce che per aJrmoniva qui si intende il movimento melodico governato da precisi e ordinati rapporti matematici: una struttura matematica, dunque, ma affidata ad un'espressione sonora. Benché il passo sulla musica si annunci sin dall'inizio rivolto all'aspetto armonico, esso si chiude con una riflessione sul ritmo, al quale è riconosciuta analoga funzione di aiuto per correggere una condizione psichica di squilibrio (47d 7-e 2). Malgrado il parallelismo linguistico – e proprio grazie ad esso – è possibile individuare delle differenze con la trattazione dell'armonia: rispetto all'ejn hJmi'n ajnavrmoston yuch' " perivodon di 47d 5 è cambiato il

¹⁴⁷Se pro;1 ajkoh;n sia da considerare parte di tale descrizione (“quanto c’è di utile nel suono della musica in relazione all’udito”) o sia piuttosto da leggere con quanto segue (“...è stato dato all’udito...”) non cambia la sostanza di questa interpretazione, anche se la preferenza va alla prima possibilità, in considerazione del fatto che essa rende bene il valore attribuito qui alla percezione sensibile. Propenso a legare pro;1 ajkoh;n alla seconda parte della frase è Taylor (1928, p. 296) con un’interpretazione che, tuttavia, non pare condivisibile, attribuendo a pro;1 ajkoh;n un valore finale che nel testo sembra avere solo e{neka aJrmoniva1: “all music which is of use to the voice (has been given) that we may listen to it”.

¹⁴⁸Per concludere l’analisi di 47c 7-d 1, è forse preferibile non tradurre, almeno per il momento, il termine *harmonia* nell’espressione e{neka aJrmoniva1 di 47d 1 - cf. Barker (2000, p. 85): “for the sake of aJrmoniva (*harmonia*); tradurre, infatti, con “armonia” (Cornford 1937, p. 158: “for the sake of harmony”) - senza aver prima chiarito, attraverso una lettura del passo, cosa si intenda qui per *harmonia*.

danno sul quale si opera e la natura della realtà sulla quale si interviene: *th;n a[metron ejn hJmi'n...e{xin* di 47d 7-e 1 sembra individuare un ambito di azione più generico – una disposizione psichica – caratterizzato da un difetto di misura. In generale, questa riflessione conclusiva sul ritmo pare meno accurata di quella dedicata in precedenza all'*aJrmoniva*, limitandosi a rinviare proprio a quanto in precedenza espresso a proposito dell'aspetto armonico; ma se da un lato l'intervento del ritmo sulla psiche pare assimilabile a quello dell'*aJrmoniva*, dall'altro si avverte la mancanza di una trattazione del ritmo che metta in evidenza le affinità ontologiche tra questa realtà musicale e la struttura della psiche, quindi le peculiarità di un intervento del ritmo sull'anima.¹⁴⁹ L'impressione è che in 47c-e Platone pensi alla *mousikhv* e alla sua profonda utilità nella vita dell'uomo e, tuttavia, sia concentrato soprattutto sulla componente armonica del fenomeno musicale: così si spiegherebbe perché egli dedica ampio spazio all'armonia e perché, nello stesso tempo, non rinuncia a parlare del ritmo, seppur frettolosamente e limitandosi a suggerire che questo elemento musicale agisce sull'anima in maniera analoga alla componente armonica.¹⁵⁰

La singolare terminologia con cui *Timeo* si esprime su musica e anima in 47c-e – in particolare, il riferimento a movimenti e circoli dell'anima, e ad un'analogia con i movimenti dell'armonia – suggerisce un confronto con la complessa esposizione della creazione dell'anima, confronto che s'impone anche come una prima mossa obbligata per un'interpretazione del passo. Modellato dagli stessi elementi avanzati dalla creazione dell'anima cosmica, benché dotati di un grado inferiore di purezza, e attraverso un processo analogo (41d 4-7), il principio immortale dell'anima umana reca quelle proporzioni e quell'armonia di movimenti che derivano da una natura “musicale”,¹⁵¹ la sua struttura è

¹⁴⁹E' il caso di chiedersi se l'assenza di tale trattazione non sia da interpretare come indicazione dell'assenza di una riflessione precisa su analogie e interazioni tra ritmo e psiche analoga a quella formulata in ambito armonico: certo l'espressione musicale della struttura psichica è una successione armonica di intervalli e non è così chiaro se si possa parlare di un ritmo dell'anima oltre che di un'armonia. Per un rapido tentativo di individuare accenni ad una ritmica nella struttura della psiche, base per un'analogia con il ritmo della musica, cf. *infra*, p. 56.

¹⁵⁰Per tale ragione, nell'analisi di 47c-e qui proposta, si tenderà a parlare in generale di una considerazione del fenomeno musicale nel suo complesso, operando delle distinzioni tra armonia e ritmo solo là dove risulta particolarmente chiaro nel testo ed essenziale alla comprensione. Il rapporto tra le due trattazioni, dell'armonia e del ritmo, in questo passo del *Timeo* fa tornare alla mente il diverso trattamento riservato alla componente armonica (in quel caso si tratta delle *harmoniai*, *supra*, I.2.) e a quella ritmica da Socrate e Glaucone nel terzo libro della *Repubblica*, ma anche la frequenza con cui la coppia *aJrmoniva kai; rJucmovi* è chiamata a definire la *mousikhv* nelle *Leggi*. Secondo West (1992, p. 246) nella riflessione pitagorica sugli effetti psicologici della musica l'attenzione era rivolta probabilmente tanto all'armonia quanto al ritmo, in entrambi essendo fondamentale l'aspetto numerico; è probabile che anche a tal proposito sia da riscontrare un'influenza pitagorica nella riflessione platonica su una terapia musicale presente nel *Timeo*, terapia interessata al ruolo curativo dell'armonia e del ritmo, sotto il segno della componente numerica che li caratterizza.

¹⁵¹L'aspetto musicale della *psicogonia* sarà illustrato in IV.2., così come le analogie e le differenze tra la creazione dell'anima del mondo e quella dell'anima immortale umana; per ora si noti soltanto che a vedere

costituita da un complesso sistema di orbite descritte da due cerchi, quello dell'identico e quello del diverso, dotati di movimenti rotatori (43c-e): l'identico – circolo esterno con ruolo di comando - procede con moto uniforme e costante verso destra, il diverso è diviso, secondo precisi intervalli, in sette cerchi disuguali che si muovono in direzione contraria l'uno all'altro, tre a velocità simile gli altri quattro a velocità diverse, ma sempre secondo una precisa proporzione (36c-d). L'analogia di movimenti tra armonia e anima, descritta in 47d 2-3 (suggenei'1 e[cousa fora;1 tai'1 ejn hJmi'n th'1 yuch'1 periovdoi1), sembra essere alla base dell'azione che la componente armonica della musica esercita sull'anima: passando attraverso il senso dell'udito, l'armonia raggiunge l'anima e vi infonde ordine, in virtù di un'affinità che non è solo una somiglianza strutturale, ma anche una relazione di origine, un'analogia ontologica.¹⁵²

Nell'impresa di ricondurre all'ordine e alla concordanza con se stesso il cerchio reso discordante, l'armonia è dalla parte dell'anima (47d 6: suvmmaco1); l'espressione con cui Timeo descrive l'utilità della musica – 47d 5-7: ejpi; th;n gegonui'an ejn hJmi'n ajnavrmoston yuch'1 perivodon eij1 katakovsmhsin kai; sumfwnivan eJauth'/ suvmmaco1 uJpo; Mousw'n devdotai – reca le tracce di quella vicinanza strutturale, indicata all'inizio del passo: due termini dalla chiara valenza musicale (sumfwniva, ajnavrmosto") sono impiegati per descrivere l'assetto ordinato dell'anima, che la musica aiuta a ripristinare, e il disordine nel quale è incorso il cerchio psichico: mentre in 47d 2-3 è l'armonia ad essere considerata analoga alla psiche, qui è individuata la musicalità dell'anima. In maniera analoga, il ritmo è un aiuto per ovviare a quella disposizione priva di misura e di grazia che sorge in noi (47d 7-e 2); la benefica azione esercitata dal ritmo musicale sembra riconducibile alla "ritmica" presente in origine nella costituzione dell'anima: benché in 47d 7-e 2 non sia presente un riferimento ad un'affinità tra musica e anima sul piano del ritmo, è forse possibile leggere nella descrizione della *psicogonia* allusioni ad una scansione ritmica secondo la quale l'anima si muove; nel descrivere la complessa organizzazione per verso e velocità dei movimenti dei sette cerchi del diverso (36c-d), Timeo fa riferimento alla proporzione che governa il loro procedere (36d 6-7:

nell'anima razionale una struttura armonica e musicale analoga a quella dell'anima cosmica invitano passi come 43d 4-6, dove i danni arrecati all'anima dal contatto con un corpo sono descritti come uno sconvolgimento di precisi rapporti numerici e musicali, identici a quelli che figurano durante la creazione dell'anima del mondo (35b-36b). Cf. Brisson 1974, p. 416; 1997, p. 150; Barker 2005, pp. 122-123.

¹⁵²Un'interazione di questo tipo tra anima e armonia risulterebbe, invece, impossibile per Aristotele, il quale, argomentando contro la teoria dell'anima-armonia (*infra*, p. 155 n. 376), in un passo del *De anima*, sottolinea che solo l'anima è dotata di movimento, non l'armonia: e[ti de; to; kinei'n oujk e[stin aJrmoniva", yuch'/ de; pavnte" ajponevmousi tou'to mavlisq' wJ" eijpei'n (*De an.* 407b 35-408a 1).

ejn lovgw/ feromevnou₁): tale *logos*, in relazione alla velocità del movimento, potrebbe ben indicare un preciso ritmo impresso all'andamento dei circoli.

Alla luce delle origini musicali della psiche, la chiave di lettura dell'intervento della musica descritto in 47c-e sembra essere quel concetto di affinità, esplicitamente menzionato in relazione ai movimenti di psiche e armonia, ma certo estendibile alla natura profonda della musica e dell'anima: l'azione terapeutica della musica si spiegherebbe, allora, attraverso il *contatto* tra sostanze *suggenei'*₁, congeneri. Ora, descritto in questi termini, il processo con cui la musica agisce sulla ragione rinvia, da un lato, in maniera abbastanza sorprendente al meccanismo mediante il quale la musica, attivando canali non razionali, interviene sulla sensibilità, dall'altro al percorso filosofico di ascesa (o di ritorno) dell'anima immortale alla dimensione ideale, un percorso segnato dal coinvolgimento importante della razionalità.

A parte il fatto - certo imprescindibile per altri versi - che in *Tim.* 47c-e si tratta della sola anima razionale, il processo descritto pare quanto meno simile a quello illustrato, ad esempio, in *Resp.* 401d-402a (*supra*, I.1.): un processo che avviene naturalmente, per contatto della musica con la sostanza psichica; l'*eujschmosuvnh* che la musica apporta nell'anima in *Resp.* 401d 8 è accostabile alla *katakovsmhsii* di *Tim.* 47d 6 e in entrambi i passi l'effetto sulla psiche è ricondotto esplicitamente alle componenti armonica e ritmica della musica. Al contempo, l'idea di un contatto tra sostanze affini richiama passi in cui l'anima, durante la permanenza in un corpo, ristabilisce un contatto con la dimensione ad essa congenere. In un brano del sesto libro della *Repubblica* (490a 8-b 7), nel tentativo di mettere a fuoco la vera figura del filosofo, Socrate parla della tendenza a procedere instancabilmente fino all'essenza delle realtà: il processo è descritto come un "contatto" (490b 3: *a{yasqai}*) con ciascuna cosa che è, in sé stessa, di quella parte dell'anima alla quale si addice simile contatto (490b 4: *ejfavptesqai*), cioè la parte "congenere" (490b 4: *suggenei'*); la conoscenza è descritta come un avvicinamento e addirittura un'unione a ciò che veramente è da parte dell'anima che a tale essenza è affine (490b 5: *w|/ plhsiavsai kai; migei;_1 tw/' o[nti o[ntw_1*).¹⁵³ Analoghe espressioni ricorrono in un passo del *Fedone* (79d1-7) in cui è contemplato un ripiegamento completo dell'anima su se stessa, un

¹⁵³Tale passo offre lo spunto per illustrare entrambi i processi di formazione musicale dell'anima, quello della sensibilità e quello della razionalità: se l'idea del contatto fa pensare al contatto della musica con l'anima di *Resp.* 401d 7 (*a{poetai}*), il motivo dell'affinità tra l'anima, o meglio una sua parte, e la realtà con cui entra in relazione rinvia al riferimento all'armonia di *Tim.* 47c-d. Si noti, tuttavia, la differenza tra il ruolo passivo dell'anima in *Resp.* 401d-e, dove la psiche è toccata dall'armonia e dal ritmo e il ruolo attivo che assume in 490a-b, rendendosi protagonista della ricerca di quel contatto con la realtà ad essa affine. E' il caso di sottolineare, inoltre, che nonostante in 47c-e l'accento sia posto più sull'affinità tra musica e anima, l'idea di un contatto trapeli in maniera abbastanza chiara nella descrizione della percezione acustica (67a-c), dove gli stimoli sonori sono intesi raggiungere l'anima, passando senza soluzione di continuità da una dimensione fisica ad una psichica, cf. *infra*, IV.1.

processo di avvicinamento al puro, all'eterno, all'immortale, all'invariabile, a tutto ciò a cui è naturale per l'anima accostarsi perché ad esso “congenere” (79d3: *suggenh; 1*): si tratta anche in questo passo di un contatto (79d 6: *ejfaptomevnh*) tra realtà affini, un'unione resa difficile dalla presenza del corporeo, affine all'impuro e come tale impossibilitato ad entrare in contatto con il puro (67a-b). L'idea che l'anima ritrovi contatto con realtà congeneri attraverso stimoli percettivi richiama il luogo del *Fedro* in cui Socrate descrive lo straordinario fenomeno che si verifica attraverso l'incontro tra il più acuto dei sensi da un lato, la vista, e la Forma del bello dall'altro, unica tra le Forme ad avere il privilegio di essere visibile (250c 8-e 1); nel *Fedro* l'attenzione è rivolta al processo percettivo della vista e alla bellezza visiva, ma l'idea presente nel *Timeo* che l'anima razionale entra in contatto con una struttura ideale attraverso lo stimolo acustico della musica pare assimilabile al processo descritto nel *Fedro* per la vista.¹⁵⁴

La constatazione che *Tim.* 47c-e invita ad un confronto tanto con l'intervento di stimoli percettivi musicali sulla sensibilità, quanto con l'incontro tutto intellettuale tra anima e mondo ideale lascia intendere la difficoltà di inquadrare l'azione diretta e profonda della musica sulla psiche presente in quel passo. I concetti di affinità e contatto, ai quali sinora si è dato maggiore risalto nell'intento di suggerire una possibile linea interpretativa, presentano l'influenza musicale sulla razionalità come il frutto dell'interazione proficua tra strutture armoniche legate dalla condivisione del dato che determina la loro natura: un complesso proporzionato di movimenti. Per quanto corretta sotto diversi punti di vista, tale lettura non soddisfa affatto l'esigenza di comprendere il ruolo che giocano i sensi, in questo che pure si presenta a tutti gli effetti come un intervento della musica sulla ragione, e il ruolo attivo della stessa razionalità, nel passaggio da una ricezione sensibile ad una cognitiva della musica: il contatto della musica con l'anima razionale è forse il messaggio più forte che *Tim.* 47c-e offre per comprendere questo impiego terapeutico dei suoni, ma è necessario forse seguire anche altri spunti per comprendere come la musica suonata eserciti un'azione tanto benefica su quella musica matematica che è l'anima.

Se è indubbio che una comprensione del valore attribuito alla musica in *Tim.* 47c-e passa attraverso una valutazione delle origini musicali dell'anima razionale umana, è altrettanto certo che non si può prescindere neanche da una considerazione di quei danni

¹⁵⁴L'espressione con cui in *Phaedr.* 255c 6-7 è descritto il passaggio degli stimoli visivi dagli organi di senso all'anima - *dia; tw'n ojmmatw'n...ejpi; th;n yuch;n* - è accostabile a quella che in *Tim.* 67b 2-3 descrive il viaggio del suono dalle orecchie all'anima - *di' w[twn...mevcri yuch'1*; come si avrà modo di vedere (cf. *infra*, IV.1.), la comprensione dei processi percettivi, ma anche cognitivi ed emotivi legati alla musica passa anche attraverso l'analisi del valore da attribuire alla preposizione *dia*; e dei processi interpretativi e di elaborazione che avvengono nel passaggio dal corporeo allo psichico

psichici cui la musica cerca di mettere riparo: oltre al quadro di un'anima fatta di rapporti musicali, è lo scenario assai meno armonioso dell'incarnazione e relativi scompensi l'immagine che *Tim.* 47c-e evoca. La disarmonia di movimenti, accidente di un'anima che smarrisce la propria identità, è una condizione che la psiche sperimenta per la prima volta nel momento in cui si ritrova avvinta ad un corpo: è alla descrizione dell'assemblaggio di anima e corpo in un essere umano che bisogna gettare uno sguardo per comprendere la natura degli inconvenienti ai quali la musica cerca di ovviare.¹⁵⁵

Il passo del *Timeo* (42e-44b) in cui è descritta la creazione del vivente mortale – già richiamato per illustrare la particolare condizione psicofisica del neonato (*supra*, p. 8) – mostra le infelici conseguenze cui va incontro la delicata struttura dell'anima razionale a seguito del congiungimento con il corpo. Il tragico evento dell'incarnazione – operazione di collegamento tra i “periodi dell'anima immortale” ed il corpo esposto ad influssi ed efflussi (43a 4-6) – è, in termini cinetici, l'incontro tra sostanze dotate di movimenti diversi: l'anima, costituita da circoli che procedono esclusivamente secondo il moto circolare e il corpo, dotato di sei movimenti (43a 6-b 5).¹⁵⁶ Immersi in una dimensione sensibile, i movimenti dell'anima devono fare i conti tanto con i movimenti corporei, quanto con le sensazioni, cioè con i movimenti dei *paqhvmata* trasmessi all'anima attraverso il corpo (43b 5-c 7); il circolo dell'identico è ostacolato nel suo movimento e nella sua funzione di comando dal movimento contrario delle sensazioni (43d 2-3: *th;n me;n taujtou' pantavpasin ejpevdhsan ejnantiva aujth'/ rJevousai kai; ejpevscon a[rcousan kai; ijou'san*), mentre il diverso è sconvolto nelle complesse proporzioni dei suoi sette movimenti: i rapporti numerici che ne sono alla base non sono annientati, ma in qualche modo è resa inattiva la loro possibilità di tradursi in armonia di movimenti.¹⁵⁷ Là dove la proporzione è il tratto distintivo della genesi dell'anima e della sua vita, la privazione di *logos* in alcuni movimenti delle sue strutture (43e 3: *ajlovgw1*) è tutt'uno con una

¹⁵⁵Come nota Barker (2005, p. 126), delineando alcune differenze tra la catarsi musicale del *Timeo* ed altre note teorie della purificazione dell'anima come quella aristotelica, nel *Timeo* la musica non è intesa porre rimedio a stati emotivi turbati accidentalmente nel corso della vita, ma ad una condizione che caratterizza la vita umana sin dal suo nascere; tale osservazione fornisce un ulteriore spunto per riflettere sulla questione, già sollevata (*supra*, p. 26 n. 82), del rapporto tra l'intervento estemporaneo della musica su uno stato emotivo e l'influenza permanente sul carattere, sulla struttura della psiche, su un complesso di risposte psichiche.

¹⁵⁶Come nota Johansen (2000, p. 104), tale opposizione deve essere intesa anche e soprattutto come confronto tra movimenti imposti dall'esterno e auto-movimento dell'anima.

¹⁵⁷43d 3-e 4: *th;n d' au\ gatevrou dievseisan, w{ste ta;" tou' diplasivou kai; triplasivou trei'" eJkatevra" ajpostavsei" kai; ta;" tw'n hJmiolivwn kai; ejpitrivtwn kai; ejpogdovwn mevsovthta" kai; sundevseis, ejpeidh; pantelw'" lutai, oujk h\san plh;n uJpo; tou' sundhvsanto", pavsa" me;n strevyai strofav", pavsa" de; klavsei" kai; diafqora;" tw'n kuvklwn ejmpoiei'n, oJsach'/per h\n dunatovn, w{ste met' ajllhvlwn movgi" sunecomevna" fevresqai mevn, ajlovgw" de; fevresqai, tote; me;n ajntiva", a[llote de; plagiva", tote; de; uJptiva".*

perdita drammatica della propria identità: l'anima incarnata, ridotta a muoversi senza rispettare tempi e traiettorie, è espressione di un capovolgimento completo dell'ordine nel segno del quale è stata creata e l'immagine dell'uomo a testa in giù (43e 4-8), impiegata per descrivere lo sconvolgimento subito dai circoli del diverso, può ben assurgere ad esempio delle deformazioni cui è sottoposta l'equilibrata struttura dell'anima nel suo complesso.¹⁵⁸

Ora, se è vero che il terribile dissesto psichico descritto in 42e-44b si verifica solo nel primo momento in cui l'anima è calata in un corpo (44b 1),¹⁵⁹ è pur vero che la ricerca di un'armonia tra anima e corpo e all'interno di queste due componenti è destinata a durare per l'intera esistenza (Brisson 1974, p. 430). La cura, anche musicale, della ragione è parte di una terapia più complessa, risultato della consapevolezza che per assicurare all'anima razionale l'ordine che le permette di esplicare le sue funzioni al meglio, una volta che tale anima è entrata in un corpo, è necessario prendersi cura delle parti mortali, fisiche e psichiche, dell'individuo, di occuparsi dell'individuo nella sua complessità psicosomatica (Johansen 2000, pp. 107-108). E' forse possibile leggere, già nel passo sull'incarnazione appena richiamato, un riferimento al ruolo che la musica può avere nel contribuire alla ricerca di un equilibrio per il vivente mortale: dopo aver spiegato che, con il passare del tempo, le interferenze fisiche diminuiscono e l'anima è in parte recuperata al suo ordine e alle sue facoltà cognitive (44b 1-7), Timeo pone l'accento sul contributo importante fornito dall'educazione per scampare alla *megivsth novso*" (44b 8-c 4). Tale temibile morbo psichico è certo quell'*a[noia]*¹⁶⁰ contratta alla nascita e mai definitivamente debellata; di essa Timeo torna ad occuparsi al termine del dialogo (86b-87a), valutando le responsabilità che ha il contatto con il corpo, ma riconfermando l'importanza della *paideia* (86d 7-e 3, 87a

¹⁵⁸Alla lettura di questo passo sorge un interrogativo sulla ragione per cui Platone in 47d 5, descrivendo l'azione riarmonizzante dall'armonia, faccia riferimento ad un solo circolo (*perivodon*) dell'anima, quando il turbamento causato dal corpo e descritto in 43a-44c interessa chiaramente entrambi i circoli: bisogna chiedersi se l'uso del singolare sia dettato dal fatto che Platone pensi ad un cerchio in particolare e quale esso sia. Il rilievo attribuito al cerchio dell'identico, caratterizzato da un ruolo egemone nell'equilibrio della struttura psichica, farebbe pensare che 47c si riferisca proprio a questo circolo: in 42c-d il ripristino del comando da parte dell'identico (quindi la risoluzione del problema arrecato all'identico dall'incarnazione, cf. 43d 2-3), è indicato come condizione essenziale per sottrarsi al ciclo delle reincarnazioni (vera catarsi per l'anima).

¹⁵⁹Cornford (1937, pp. 147, 149 n. 3) sottolinea più volte a ragione che *Tim.* 42e-44b descrive la condizione della razionalità in un individuo appena nato e non nel corpo di un adulto preda delle passioni; questo dato è da tenere presente nell'analisi dell'intervento della musica descritto in 47c-e, che non può essere interpretato come un intervento terapeutico per l'infanzia; esso sembra inserirsi, seppure con aspetti problematici che saranno analizzati, in quel piano educativo che dovrebbe sostenere e coadiuvare il naturale riassetto dell'anima dopo l'iniziale violento squilibrio infantile (cf. 44b 1-7).

¹⁶⁰In 88b 5 la peggiore malattia è l'ignoranza, ma in 86b 2-4 essa è considerata, assieme alla follia, un tipo di *a[noia]*, dalla quale dipende la cattiva salute dell'anima; nella descrizione dell'incarnazione l'accento è posto sullo smarrimento della ragione, da parte dei circoli dell'anima e dell'intera psiche (44a 3: *ajnovhtoi*, 44a 8: *a[nou]*, 44c 3: *ajnovhto*).

7-b 9) ed indicando nella musica il rimedio educativo per ricondurre l'anima ai movimenti originari (88c 3-6).

Al termine del *Timeo* la musica compare accanto alla ginnastica nel classico accoppiamento educativo, all'impiego del quale Platone dà in questo dialogo una giustificazione fisiologica e cinetica: musica e ginnastica sono utili perché forniscono i movimenti adatti all'anima e al corpo e il loro proporzionato impiego contribuisce a portare equilibrio, non solo nel corpo e nell'anima singolarmente presi, ma nel loro rapporto reciproco.¹⁶¹ Benché non sia per nulla pacifico, come si avrà modo di vedere, comporre in un unico quadro l'impiego della musica di 47c-e e il tradizionale impiego educativo di musica e ginnastica di 88c 3-6, è indubbio che l'intervento musicale sulla razionalità, descritto all'inizio del dialogo, sia da valutare in relazione alla ricerca per l'essere umano di un equilibrio psicofisico, di un benessere che sia dell'anima e del corpo insieme.

L'attenzione sempre viva che Platone mostra per i benefici impieghi della musica nella vita umana si concentra dunque, all'inizio di questo dialogo, sull'evento che della vita umana segna il principio, ma le cui conseguenze si ripercuotono nell'arco dell'intera esistenza: il congiungimento di un'anima ad un corpo. Tuttavia, rinviando al disorientamento dell'anima nel primo contatto con il corpo, ma suggerendo anche la possibilità di un uso proficuo della dimensione corporea, l'impiego terapeutico della musica descritto in 47c-e mostra come nello stesso rapporto anima-corpo si giochi quel recupero da parte dell'anima della propria identità. Certo, parlando di recupero di un'identità originaria, bisogna tenere presente che l'anima che si serve della musica per ripristinare il proprio assetto è un'anima incarnata e l'armonia che tenta di creare al suo interno non è l'armonia originaria, creata e mantenuta al di fuori (e prima) di una dimensione corporea, ma è l'armonia inedita di un'anima calata in un corpo; il duro lavoro di riconquista da parte dell'anima della propria identità strutturale, da restaurare e mantenere entro una dimensione corporea, non può che passare attraverso un uso intelligente della sensibilità: giovare con intelligenza della musica significa proprio instaurare, ai fini di ovviare al disordine interno, un rapporto vantaggioso con le sensazioni che del turbamento sono state causa. La collocazione del riferimento alla musica è, in tal senso, emblematica: esso compare, dopo la drammatica descrizione dei danni che il corpo reca all'anima, ma in una riflessione sui vantaggi che l'anima può ricavare dal corpo; le osservazioni sui benefici

¹⁶¹Si tratta anche qui, come nella *Repubblica*, di operare una sapiente somministrazione di musica e ginnastica per assicurare uno sviluppo armonico dell'individuo, ma come si ricorderà nella *Repubblica* l'attenzione è tutta rivolta all'elemento psichico: Platone rifiuta esplicitamente di concepire musica e ginnastica come rivolte l'una alla cura dell'anima, l'altra a quella del corpo, considerando le due discipline necessarie ad uno sviluppo equilibrato delle parti della psiche. Nel *Timeo*, la consapevolezza che è la stessa anima razionale ad avere al suo interno una complessità problematica, sembra sfumare i termini della contrapposizione con il corpo.

arrecati all'anima dalla musica sono parte di una riflessione sulla vera finalità di vista e udito (46c-47e).

La vista serve per osservare le *perivodoi* dell'intelletto celeste e impiegarle per comprendere le *periforaiv* dell'intelletto che è in noi (47b 6-8: *i{na ta; " ejn oujranw' / tou' nou' katidovnte" periovdou" crhsaivmeqa ejpi; ta; " th'" par' hJmi'n dianohvsew"*) – movimenti congeneri a quelli celesti, ma soggetti a disordine, laddove quelli sono imperturbabili – e, partecipando della correttezza dei ragionamenti e imitando i movimenti assolutamente regolari del dio, correggere i nostri movimenti erranti.¹⁶² Le affinità tra le osservazioni sul valore della vista e quelle sull'utilità dell'udito sono diverse e interessanti: la natura divina del dono di questi sensi (per la vista 47b 6, per l'udito 47c 5-6, d 6-7, e 2), l'impiego "utilitaristico" (47b 7: *crhsaivmeqa*, 47d 1: *crhvsimon*) di tali sensi per il bene dell'anima, l'affinità tra i movimenti della realtà percepita tramite vista/udito e i movimenti dell'anima (47b 8: *suggenei' "*, 47d 2: *suggenei' "*), l'effetto ordinatore del corretto impiego degli stimoli visivi e acustici (47c 3-4, 47d 5-6, d 7-e 1). In particolare sembra esserci una correlazione profonda tra contemplazione degli astri¹⁶³ e ascolto della musica, operazioni dall'alto potenziale terapeutico per l'anima razionale, strutturalmente affine sia all'assetto dei cieli che alla proporzione della musica; del resto, l'ordine dei cieli è al contempo armonia musicale, poiché i movimenti dei pianeti non sono altro che le rotazioni dei cerchi dell'anima cosmica.¹⁶⁴ Al termine del dialogo (90c 6-d 7), emergono entrambi gli aspetti – astronomico e musicale –

¹⁶²L'impiego del participio *peplanhmevna*" (47c 3-4) per indicare il movimento irregolare dei circoli psichici, in un contesto in cui si parla del movimento dei pianeti, appare provocatorio e richiama quei passi delle *Leggi* (821b 9-11, 822a 3-10) in cui Platone polemizza sul termine che indica i pianeti *-planhta;* - che alluderebbe all'irregolarità dei loro movimenti, laddove il movimento dei pianeti esemplifica la massima regolarità. In questo passo del *Timeo* Platone sembra indicare ciò che merita veramente l'attributo di "errante": il movimento psichico turbato e non gli imperturbabili e regolari moti celesti. In *Tim.* 38c 5-6 ricorre l'attributo di "erranti" con riferimento ai cinque astri diversi dal sole e dalla luna, ma in un contesto in cui è molto chiaro il carattere regolare del loro movimento: il loro procedere è così sistematico che essi contribuiscono alla distinzione e alla conservazione dei numeri del tempo. L'osservazione formulata in questo passo del *Timeo* (38b-d) a proposito del tempo - elemento fondamentale nella creazione di una struttura sensibile ordinata, qual è l'ordine dei cieli, a immagine dell'ordine ideale immobile - potrebbe fornire un ulteriore spunto per ampliare la riflessione su una ritmica dell'anima: riordinando i propri movimenti attraverso l'osservazione dei movimenti astrali (che, come si vedrà, non sono altro che i movimenti del cerchio del diverso dell'anima cosmica), l'anima riprende a procedere anche secondo un'ordinata successione ritmica.

¹⁶³L'osservazione terapeutica dei cieli, proposta nel *Timeo*, pare riconducibile a quella che Boyancé (1952) ha analizzato, soprattutto nel *Fedro*, come una "religione astrale", la fede nella purificazione dell'anima attraverso la contemplazione dei cieli.

¹⁶⁴Cf. 38c 3-d 6. La rotazione dell'identico rappresenta il cielo delle stelle fisse, mentre le sette rotazioni del diverso rappresentano Sole, Venere e Mercurio (quelle che si muovono a velocità costante), Luna, Marte, Giove e Saturno (quelle che procedono a velocità diverse). Cf. Taylor 1928, pp. 155-173, Cornford 1937, p. 74-93. La descrizione platonica più nota della musica delle sfere è quella presente nel mito di Er in *Resp.* 617b 4-7, mentre in *Phaedr.* 259d 3-7 al posto delle Sirene si trovano le Muse, Calliope ed Urania, accostate ad esprimere il legame tra musica e astronomia. Per un'osservazione sull'aspetto astronomico dell'anima cosmica, cf. *infra*, p. 163 n. 396. Sul duplice aspetto, sonoro e silenzioso di questa armonia, cf. Lippman 1964, pp. 88-89.

dell'osservazione terapeutica dei cieli: ribadendo l'affinità di fondo tra i movimenti della parte divina dell'uomo e i movimenti dell'universo (tw' / d' ejn hJmi'n qeivw/ suggenei'" eijsin kinhvsei" aij tou' panto;" dianohvsei" kai; periforaiv), Platone suggerisce che è possibile correggere le rotazioni deviate alla nascita attraverso l'apprendimento delle armonie e dei movimenti circolari dell'universo (dia; to; katamanqavnein ta;" tou' panto;" aJrmoniva" te kai; periforav").

E' il caso di proporre, senza sviluppare qui nei dettagli, un confronto tra la cura astro-musicale dell'anima razionale proposta in *Tim.* 47a-e e la riflessione sul valore che lo studio degli astri e dell'armonia ha per la cura della razionalità in *Resp.* 527d-530c; come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, nel passo del settimo libro della *Repubblica* emerge con evidenza la difficoltà di assegnare un posto al momento percettivo nell'impiego di astronomia e musica per la formazione della razionalità, in un brano che, vale la pena di notare, come *Tim.* 47a-e pone in relazione lo studio delle due discipline alle finalità proprie dei sensi migliori, vista e udito (*Resp.* 530d 6-7). Ora, la riflessione presente nel *Timeo* sull'importanza dei movimenti celesti e armonici per la cura dell'anima razionale non presenta quel forte richiamo all'astrazione riscontrabile nel settimo libro della *Repubblica*, eppure, come si tenterà di mostrare, la questione del ruolo da attribuire al corpo e alla percezione sensibile nelle esperienze astronomiche e musicali prospettate nel *Timeo* si presenta assai problematica, benché – o forse, tanto più in quanto – presente nell'intero dialogo senza mai emergere con evidenza.¹⁶⁵

Nel settimo libro della *Repubblica* un superamento del momento empirico dell'esperienza astronomica e musicale è dichiarato necessario al fine di attingere quel contenuto profondo che le discipline astronomiche e armoniche recano e che solo può provocare nella razionalità la maturazione auspicata: lo studio della scienza armonica e dell'astronomia mira a raggiungere quel concetto di armonia di movimenti che rappresenta il nucleo su cui si fonda il legame tra le due discipline. E' interessante notare come l'esigenza primaria di raggiungere quel contenuto ideale che l'osservazione degli astri e l'ascolto della musica recano trovi espressione anche nel *Timeo*: la nozione di armonia che l'ordine cosmico e musicale comunicano è un concetto ideale, soprasensibile. Ciò che nella *Repubblica* è presentato come un'esigenza primaria, ignorare la quale rende vano ogni sforzo intorno alle cose celesti e musicali, assume nel *Timeo* la forma di un invito a vivere nella maniera più

¹⁶⁵Si noti che nel discorso conclusivo sul valore terapeutico della contemplazione di un'armonia celeste è venuto meno ogni riferimento alla sensibilità: in luogo dell'ο[γῆ" e dell'αἴθερ" si trova soltanto l'atto mentale del katamanqavnein (90d 3), permane dunque tutta la difficoltà di spiegare quale sia il ruolo della sensibilità.

proficua l'esperienza di osservazione degli astri e di ascolto della musica, ma l'accostamento dei due dialoghi a proposito di questo aspetto - assieme all'osservazione di una differenza fondamentale, che cioè il *Timeo*, diversamente dal settimo della *Repubblica*, non si riferisce allo *studio* di astronomia e armonia¹⁶⁶ - pone di nuovo di fronte ad una questione complessa riguardante il *Timeo*: se il richiamo alla scoperta del contenuto ideale di musica e astronomia pare quanto meno concepibile là dove si parla di uno studio scientifico di tali discipline, non lo è nel momento in cui si tratta di un'osservazione non scientifica degli astri e di un ascolto non professionistico della musica. Detto altrimenti, il grado di consapevolezza con cui, nel *Timeo*, la ragione entrerebbe in contatto, attraverso l'osservazione dei cieli e l'ascolto della musica, con un ordine universale affine alla sua struttura non è un dato pacifico; ma, per quanto riguarda i riferimenti alla musica, interrogarsi su questo aspetto non è altro dal tentativo di ricostruire il processo, percettivo e intellettuale, attraverso il quale avviene quel contatto tra consimili in cui si è sintetizzata l'esperienza musicale dell'anima razionale.

Il passaggio dalla descrizione dell'incarnazione alla lunga riflessione sulle cause primarie, i meccanismi, e le cause secondarie, le finalità degli organi di senso più elevati, vista e udito (46c-47e) avviene attraverso una considerazione della logica con cui l'anima è collocata in un corpo senziente (44d-45b). Nelle intenzioni degli dei incaricati di creare i viventi mortali, la componente corporea dell'uomo è strutturata in modo da favorire, o quanto meno non turbare in modo eccessivo, lo svolgimento dell'attività cerebrale (*Tim.* 44d 3-7): ad accogliere "i periodi divini" (γεῖραι περιοδουί) è una struttura corporea dalla forma sferica e dalla collocazione privilegiata, la testa, con la quale il resto del corpo, partecipa di ogni genere di movimento, intrattiene un rapporto di servitù (υἱφρησίαν). Tale organizzazione, come si sa, non assicura all'anima una conservazione della propria struttura, dei propri movimenti e delle proprie capacità: l'avrebbe assicurata, forse, ad una struttura non suscettibile di squilibri, un'anima compatta e unitaria, ma non può assicurarla all'anima immortale umana, struttura dall'equilibrio tanto complesso quanto precario, portatrice di una potenzialità a perdere il proprio assetto razionale.¹⁶⁷

¹⁶⁶Non pare legittimo interpretare la cura astrale e musicale proposta nel *Timeo* come l'esito di una corretta applicazione nelle scienze astronomiche e musicali e vi sono le condizioni per chiedersi, addirittura, se il contatto con il contenuto ideale di musica e astronomia, in questo dialogo, sia inteso avvenire in maniera consapevole.

¹⁶⁷L'affermazione di una vulnerabilità propria dell'anima immortale - importante contenuto della psicologia del *Timeo* e ulteriore approfondimento in quella riflessione che, a partire dalla *Repubblica*, individua nella stessa anima le condizioni di sviluppo della disarmonia e del male - sarà considerata in maniera più approfondita nella sezione dedicata alla struttura armonica dell'anima (*infra*, IV.2.). Come è stato efficacemente notato (Johansen 2000, p. 95-96), la frammentazione dell'anima nei circoli dell'identico e del diverso rappresenta una faglia che viene attivata dalle scosse del corpo, ma è il caso di chiedersi se la vulnerabilità dell'anima risieda nel suo assetto diviso o nel grado inferiore di purezza degli elementi dell'anima immortale umana: il congiungimento ad un corpo non è per l'anima cosmica, pure costituita da diversi cerchi ma da

A dispetto degli sforzi compiuti dagli dei creatori, poco si salva dell'originario ordinato procedere dei circoli psichici: un primo forte disorientamento pare inevitabile e la cura posta nel collocare l'anima al posto giusto serve forse più a permetterle di ritrovare se stessa durante l'esistenza terrena che a preservarla dallo smarrimento della nascita. L'intenzione di fornire all'anima gli strumenti per ritrovarsi emerge con chiarezza al termine del passo, dove si apprende che gli dei creatori pongono, "attorno all'involucro della testa", sul viso posto nella parte anteriore del corpo, gli "strumenti per ogni previdenza dell'anima", primi tra tutti gli occhi.¹⁶⁸ L'attenzione poi riservata alle sensazioni visive e acustiche è da mettere in relazione con questo passo: rientra certo in un progetto di "previdenza dell'anima" anche la valutazione del potere che vista e udito hanno di immettere la psiche nella contemplazione dell'armonia del mondo (Cornford 1937, pp. 151-152).

Non sorprende troppo incorrere in una valutazione dei benefici che vista e udito possono portare all'anima dopo una considerazione dei danni che le sensazioni recano, se si considera che persino in un dialogo come il *Fedone*, percorso da una consapevolezza estrema dei danni che la sensibilità reca alla psiche, c'è spazio per un cenno al ruolo che i due sensi più elevati giocano nel processo lì considerato come possibile riavvicinamento dell'anima alla dimensione sua propria - la reminiscenza -, processo descritto, come si è visto, anche nei termini di un contatto con il congenere. Accanto ad affermazioni di dubbio circa la possibilità che vista e udito possiedano qualche verità (65b 1-7), a invocazioni per l'anima di una liberazione dagli occhi e dalle orecchie (66a 3-4, 79c 2-8) e addirittura all'affermazione che vista e udito sono d'intralcio (65c 6: *paraluph' /*) nella ricerca da parte dell'anima di ciò che realmente è, in accordo con l'idea di fondo del dialogo secondo la quale l'anima attinge la verità quando riesce a stornare qualsiasi sensazione, compare nel *Fedone* l'idea che a richiamare il "ricordo" delle realtà immutabili, conosciute prima della nascita, nella dimensione sensibile non possono essere che le percezioni: l'esperienza percettiva è il punto di partenza di quel processo conoscitivo che è in realtà un ricordare (75a 5-b 2, e 2-7, 76a 1-7).

L'idea che attraverso i sensi avvenga un recupero di un contenuto che apparteneva in origine all'anima – il recupero di un *οἰκεία εἰπισθῆμῃ* (*Phaed.* 75e 5) – è accostabile all'idea del *Timeo* secondo la quale, attraverso le sollecitazioni acustiche della musica (o quelle visive dei movimenti astrali) l'anima recuperi qualcosa che le è intimamente

elementi puri, motivo di smarrimento, risultando invulnerabile alle scosse della materia (36e, cf. Cornford 1937, pp. 147, 149 n. 5; Brisson 1974, p. 350).

¹⁶⁸45a 6-b 4: *ο[rgana ejnevδhsan touvtw/ pavsh/ th'/ th'" yuch'" pronoiva/* Cf. *Leg.* 961d, dove vista e udito, i sensi "maggiori e più belli", assieme all'intelletto, sono indicati come la "salvezza "dell'uomo.

proprio: il suo equilibrio originario (traducibile, come poi si vedrà, anche in funzioni cognitive ed epistemologiche). E' di estremo interesse analizzare come l'anima, calata in una dimensione estranea, ritrovi contatto con le realtà affini e quali siano queste realtà in un dialogo come il *Timeo*, nel quale, almeno prima che sia introdotta la creazione delle parti mortali dell'anima, è affrontata una questione assai simile a quella presente nel *Fedone* (che per *yuchv* considera la sola anima razionale): l'incontro e la convivenza difficile tra sostanze estranee. In entrambi i dialoghi si riscontra l'idea che il contatto con la sensibilità immetta in un impoverimento della capacità intellettuale, benché, in maniera assai significativa, il *Fedone* parli di una "stoltezza del corpo" (67a 7: *th'1 tou' swvmato1 ajfrosuvnh1*) e il *Timeo* di un'"irragionevolezza dell'anima (razionale)" (44a 8: *a[nou1 yuch; givgnetai*). Malgrado l'efficacia con cui il *Fedone* descrive gli effetti rovinosi dell'unione dell'anima ad un corpo, l'evento dell'incarnazione sembra assumere tratti ancora più inquietanti nel *Timeo*, presentandosi come avvenimento in grado di recare dei danni all'interno della stessa anima razionale; diventando l'anima di un corpo, la psiche subisce un danno nella sua struttura – la rottura dell'equilibrio interno – tale per cui il male, arrecato dalla dimensione sensibile, è ormai diventato parte dell'anima stessa e non eliminabile con un ripiegamento della psiche su se stessa: a seguito dell'incarnazione, non sono i movimenti del corpo ma gli stessi movimenti dell'anima, privati della loro proporzionalità, a compromettere la vita della psiche e ad impedire un regolare svolgimento dell'attività conoscitiva.¹⁶⁹ Dunque, analizzare nel *Timeo* il contatto dell'anima con il congenere, evento presentato anche sotto forma di esperienza musicale, comporta da un lato riflettere sulla forte interconnessione (in luogo dell'opposizione del *Fedone*) con cui è valutato il rapporto anima-corpo, dall'altro considerare una sostanza psichica vulnerabile, di fatto non integra e – dato questo non ancora rilevato, ma degno di considerazione - rappresentata da una struttura spaziale.

Non sfugge e risulta interessante, anche ad una lettura superficiale, il vigore figurativo e, si direbbe, la plasticità con cui la struttura psichica è presentata nel *Timeo*: un dato che tanto la *psicogonia*, quanto la descrizione dell'incarnazione recano è la concezione in termini spaziali dei movimenti psichici (Sedley 1997; Johansen 2000, pp. 90-91; Brisson 2003, pp. 152-154, 161). Tale considerazione, assai rilevante in assoluto nell'ambito della psicologia platonica, è di estremo interesse nel momento in cui si analizza l'interazione, descritta nel

¹⁶⁹Dell'idea che i movimenti cerebrali costituiscano, in ogni caso, per l'anima motivo di difficoltà nell'esplicare le proprie funzioni cognitive – idea presente in Alcmeone (24 A 5 DK) e in un passo del *De morbo sacro* (XVII, 18 ss.) – si trova una traccia in *Phaed.* 96b 4-8; secondo Di Benedetto (1966, p. 340 n. 50), con tale idea si accorda la convinzione, espressa spesso nel *Fedone*, per cui per l'anima la calma è necessaria a compiere i più profondi atti intellettivi. Nel *Timeo*, tuttavia, la quiete dell'anima è il regolare procedere dei circoli, come si evince da 44b 2-7, dove è impiegato in maniera significativa il termine *galhvnh*, che indica di solito la calma del mare, di qualcosa che in ogni caso si muove.

dialogo, tra la musica, un fenomeno fisico, e l'anima, una sostanza non fisica; anche senza affermare che la psiche del *Timeo* sia dotata di materialità,¹⁷⁰ la rappresentazione di un'anima non priva di una sua consistenza dimensionale pare un dato imprescindibile per interpretare la concezione che Platone esprime nel *Timeo* di un intervento della musica sull'anima: del resto, 47c-e non si presenta come descrizione in termini metaforici della calma che la musica apporta, ma come presentazione in senso letterale dell'interazione tra due realtà dotate di movimenti affini.

La spazialità dell'anima risalta anche con grande evidenza nella descrizione della collocazione nel corpo dell'anima razionale¹⁷¹ e mortale, legandosi dunque all'altro aspetto sopra rilevato, l'interazione anima-corpo così come è presentata nel *Timeo*. La descrizione della genesi dell'anima mortale procede di pari passo con un'illustrazione delle zone del corpo dove gli dei decidono scientemente di porla e la collocazione spaziale dell'anima nelle sue tre parti è messa in stretta relazione con il comportamento proprio di ciascun elemento psichico (69c 5-70e). Gli dei costruiscono “nel corpo un'altra specie di anima, quella mortale che ha in sé terribili e inevitabili affezioni” (α[λλο τε εἰ\δο" εἶν αὐτῷ / γυχ'" προσω/κδοῦμουν το; γητοῦν, δεῖνα; καί; ἀγναγκαι'α εἶν εἰαυτῷ / παρῆματα ε[con) e, ponendo di nuovo attenzione alla salvaguardia dell'anima razionale, collocano l'anima mortale a debita distanza da questa, nel petto cosicché il collo intercorra tra loro a separarle; tuttavia, distinguendo nell'anima mortale una parte migliore – l'irascibile – e una peggiore – la desiderativa – operano un'ulteriore collocazione e divisione: l'εἵπιγυμῆτικὸν finisce nella parte inferiore del torace, tra il diaframma e l'ombelico, separato dal γυμοειδὴν" appunto per mezzo del diaframma. La natura e le funzioni delle parti dell'anima suggeriscono la collocazione nel corpo: l'irascibile in grado di allearsi e sostenere la ragione è posta più vicina alla testa (70a 2-7), mentre l'appetitiva, sensibile alle istanze della nutrizione e della generazione e incapace di ragionamento, è

¹⁷⁰Sull'immaterialità dell'anima del *Timeo* avanza qualche dubbio Miller (1997, pp. 182-183), notando come nella composizione dell'anima cosmica entrino sia l'essere indivisibile sempre identico sia l'essere divisibile che diviene nei corpi (35a 1-4); Miller riconduce a questa comunanza con la materia la possibilità per l'anima di subire l'influenza dei movimenti corporei. Johansen (2000, p. 91-93) sottolinea come una considerazione spaziale dei movimenti dell'anima escluda che si possa considerare l'estensione spaziale come dato discriminante tra anima e corpo, la differenza tra i quali non può essere descritta, quindi, in termini cartesiani; l'autore mette in relazione tale concezione spaziale dell'anima con la particolare considerazione del rapporto anima-corpo nel *Timeo*. D'altro canto anche la materialità e l'immaterialità del suono sono concetti sui quali riflettere, cf. Ar. Quint. *De mus.* II, 7, p. 65, 24 ss. e III, 10, p. 108, 6 ss. che riconosce nel suono il “prodotto sensibile di una causa concepita come immateriale” (Zanoncelli 1977, pp. 75-76).

¹⁷¹Tale aspetto è presentato con un'efficacia figurativa ancora più rilevante nel caso dell'anima cosmica: *Timeo* racconta come il demiurgo l'abbia unita al corpo del mondo nel centro e distesa in ogni direzione, fino all'estremità del cielo ad avvolgere completamente il cosmo. Secondo Frede (1996, pp. 36-37) l'estensione dell'anima cosmica, chiaramente desumibile dal fatto che essa è unita al corpo del mondo avvolgendolo, è prova che la descrizione della struttura psichica fatta di circoli non abbia carattere metaforico.

collocata alla massima distanza dalla testa, per arrecare il minor disturbo possibile all'attività intellettuale dell'anima razionale, ma in una posizione tale per cui le proprie esigenze, in misura necessaria alla perpetuazione della specie umana, siano soddisfatte (70d 7-71a 7). La gerarchia ontologica e morale tra le parti dell'anima, dunque, è proiettata nello spazio del corpo, il quale si presenta come un sistema fisico progettato per accogliere una struttura psichica complessa.¹⁷²

E' interessante scoprire come nel passo in questione l'interazione corpo e psiche, nel disegno della creazione, si spinga sino alla concezione di una finalità psichica degli organi corporei: il cuore, collocato nel petto, può avvertire subito l'ira montare nell'anima irascibile e, in virtù della propria motilità, può comunicare rapidamente a tutte le parti sensibili del corpo il messaggio placante della ragione (70a 7-c 1); i polmoni hanno il compito di "rinfrescare" il cuore e mantenerlo così in grado di prestare servizio alla ragione (70c 1-d 6); il fegato serve a far giungere i messaggi della ragione, sotto forma di immagini, a quella parte dell'anima incapace di ragionamento, l'appetitiva (71a 3-d 4).¹⁷³ Nel *Timeo* trova espressione, del resto, l'idea che esista nel corpo umano un luogo fisico e una sostanza fisica in cui il legame anima-corpo prende vita: si tratta del midollo (73b 1-e 1), sostanza costituita dall'impasto secondo proporzioni dei triangoli in grado di produrre nella migliore maniera possibile fuoco, acqua, aria e terra; in esso sono "piantate" e "incatenate" le specie dell'anima (meta; tau'ta dh; futeuvwn ejn aujtw' / katevdei ta; tw'n yucw'n gevnh), quindi il midollo è diviso in tante figure quante sono le parti della psiche: la parte destinata a ricevere l'anima razionale è plasmata nella forma del cervello, mentre quella formata per accogliere l'anima mortale è fatta di figure tonde e allungate, chiamate nell'insieme "midollo", che costituiscono come delle ancore dalle quali le "catene dell'anima" sono gettate (kaqavper ejx ajgkurw'n ballovmeno" ejk touvtwn pavsh" yuch' " desmou; "). Tali espressioni rendono conto della stretta interconnessione tra piano fisico e psichico concepita nel *Timeo*; oltre alle relazioni già evidenti ad una lettura rapida del

¹⁷²Cf. Vegetti (1985, p. 213) che a tale proposito parla di una "somatizzazione" dell'anima e di una "psicologizzazione" del corpo.

¹⁷³Ancora, in 72e 3-73a 8 la costituzione del ventre, quale ricettacolo per bevande e cibi e degli intestini, è concepita per far sì che il genere umano, non avvertendo in continuazione bisogno di nutrimento, possa dedicarsi alle istanze dell'anima razionale e non diventi ajfilovsofo" kai; a[mouson. L'interazione forte tra anima e corpo emerge anche dalla considerazione che il contrasto tra i movimenti del nutrimento e quelli dell'anima razionale abbiano effetti fisici: in 76a 6-b 1 *Timeo* afferma che la forma e la quantità delle suture della scatola cranica dipende dal tipo di impatto che si verifica tra i movimenti del nutrimento e le rotazioni dell'anima. Analoga considerazione degli effetti fisici che l'attività psichica sortisce emerge in 91e 2-92a 2 dove, descrivendo la nascita degli animali pedestri come degenerazione degli uomini che trascurano l'attività intellettuale, Platone spiega la postura non eretta come risultato di un predominio delle anime poste nel torace e le varie forme della testa degli animali come esiti della compressione cui le rotazioni dell'anima razionale sono state sottoposte per l'inattività.

passo, è possibile immaginare una relazione tra la costituzione pregiata del midollo e l'accoglienza che tale sostanza offre all'anima: il midollo deve essere in grado di vincolare e contenere i delicati movimenti della psiche (Miller 1997, p. 181) e, forse, nel riferimento alla proporzionalità con cui gli elementi scelti a formare il midollo sono mescolati (73c 1: *meignu;" de; ajllhvloi" suvmetra*) è possibile vedere un ulteriore motivo di relazione con quella struttura dell'anima razionale nata e governata dalla proporzione.

Ad una considerazione tanto profonda dell'interazione anima-corpo corrisponde una terapia incentrata sul valore dei movimenti appropriati (90c 6-7: *qerapeiva de; dh; panti; panto;" miva, ta;" oijkeiva" eJkavstw/ trofa;" kai; kinhvsei" ajpodidovnai*), predicata in relazione tanto ad una dimensione fisica, quanto ad una psichica e soprattutto ad una psicofisica. Un passo al termine del dialogo (89e3-90a 2) allude alla presenza di movimenti specifici in ogni parte dell'anima – immortale e mortale (*triva trich'/ yuch'" ejn hJmi'n ei[dh katwv/kistai, tugcavnei de; e{kaston kinhvsei" e[con*) - e all'esigenza di mantenere una corretta proporzione tra questi movimenti (*dio; fulaktevon o{pw" a}n e[cwsin ta;" kinhvsei" pro;" a[llhla summevtrou*"), fornendo alle tre parti nella giusta misura i giusti stimoli cinetici.¹⁷⁴ Il passo è introdotto dalla considerazione che ciò che deve assumere il ruolo di guida deve essere preparato nel modo migliore e per primo ed è seguito da una riflessione sulla specie di anima che ha il ruolo di comando, giungendo all'invito, sopra analizzato (*supra*, pp. 61-62), a curarla mediante la contemplazione delle armonie e dei movimenti celesti: è lecito immaginare che la proporzione tra i movimenti delle tre parti dell'anima rispecchierà la gerarchia che vede il predominio dell'anima razionale (Brisson 1974, p. 431). In tal senso è perfettamente comprensibile l'attenzione posta nell'intero dialogo ad individuare quegli stimoli sensibili – visivi e acustici – in grado di fornire all'anima razionale l'invito ad un movimento corretto: è comprensibile, in particolare, perché Platone mostri interesse per gli effetti della musica sull'equilibrio della sola anima razionale, ma è doveroso chiedersi se vi sia un coinvolgimento della componente mortale della psiche.

In 47c-e il riferimento è alla sola anima razionale, la creazione di un'anima mortale non essendo ancora stata illustrata, ma il processo mediante il quale la musica arriva a toccare

¹⁷⁴L'idea che l'esercizio di movimenti appropriati produca forza e l'inattività debolezza e che tale principio sia da considerare nella cura rivolta alle singole parti è la stessa presente nella disamina del rapporto equilibrato tra anima e corpo (87c-88c), ma colpisce qui, in relazione ad una dimensione tutta psichica, l'impiego di un'espressione quale *ejn gumnasivoi*" indicante di solito l'esercizio fisico; si veda in proposito anche *Resp.* 498b 7-8, dove si parla della necessità di intensificare i *gumnavsia* dell'anima.

e influenzare la ragione sembra comportare un coinvolgimento della sensibilità;¹⁷⁵ tale dato emerge con chiarezza in 67c-e, passo in cui la percezione acustica, in linea con la forte interconnessione tra psiche e corpo presente nel dialogo, è intesa come un percorso del suono attraverso il corpo fino a raggiungere l'anima, toccando le sedi dell'anima mortale e immortale.¹⁷⁶ Tuttavia, il vero beneficiario dell'intervento musicale contemplato nel *Timeo* sembra essere l'anima razionale; persino nel finale invito ad impiegare la musica per muovere nel giusto modo l'anima, invito che si colloca in una riflessione più generale sull'equilibrio dell'anima in rapporto al corpo e poco prima della constatazione che le tre parti dell'anima hanno movimenti specifici, l'attenzione sembra concentrarsi sulla parte razionale. E' vero che in 87e-88a, valutando i danni che uno squilibrio psichico può arrecare al corpo, Platone sembra distinguere eccessi riconducibili alle diverse parti dell'anima – l'ira (87e 6-88a1), l'esercizio intenso di ricerche e studi (88a 2-3), il desiderio di vittoria (88a 3-5) -, ma quella musica che a tali danni dovrebbe porre rimedio, musica accostata in maniera significativa alla filosofia in 88c 5, sembra indirizzarsi alla razionalità, presentandosi come il corrispettivo "intellettuale" dell'esercizio fisico per il corpo (88c 1-2).

La ginnastica musicale dell'anima mira a rinvigorire i circoli della psiche, ripristinando la funzione propria di quell'organo che è l'anima razionale: ricondurre l'anima ad un ordine analogo a quello originario significa restituirle l'esercizio della facoltà che le è propria, quella intellettuale. Lo smarrimento della propria identità a seguito dell'incarnazione, finora considerato soprattutto sotto il profilo strutturale, si traduce infatti, in termini funzionali, in una perdita della capacità intellettuale. In *Tim.* 36e 6-37a1 l'anima è definita "partecipe di ragionamento e armonia", con un interessante riferimento ai due aspetti che definiscono l'anima nella sua funzione e nella sua struttura, ma la paratassi non permette di cogliere a pieno la relazione che corre tra i due aspetti: l'anima può partecipare di ragionamento proprio in quanto partecipa di armonia e può avere un assetto armonico proprio perché concepita per l'esercizio del ragionamento; ragionamento e armonia sono due espressioni di un unico ordine che è quello dell'anima nella sua struttura proporzionata. Il corretto procedere dei circoli dell'anima è, dunque, l'attività del pensiero e l'impalcatura musicale dell'anima è una struttura concepita per l'esercizio di tale attività: l'armonico moto

¹⁷⁵ Nel senso attribuito al termine nel cap. I: la dimensione legata ai sensi, ma anche alle parti mortali dell'anima.

¹⁷⁶ Per un'analisi di *Tim.* 67a-c e una riflessione più profonda del ruolo che le parti mortali dell'anima hanno nella percezione del suono, si rinvia alle pp. Per una sottolineatura del ruolo che le parti mortali dell'anima giocano nei processi percettivi descritti nel *Timeo*, cf. Brisson 1997, pp. 160-163.

circolare uniforme dei periodi psichici è il movimento della conoscenza.¹⁷⁷ Sotto il nocivo influsso dei *paqhvmata* arrecati dal corpo, i movimenti dell'anima perdono la facoltà di individuare identità e diversità nelle realtà esterne con le quali entrano in contatto, diventando “mendaci e irragionevoli” (*yeudei'1 kai; ajnovhtoi*): mettere fuori uso i circoli dell'anima, turbare il loro equilibrio cinetico significa determinare il paradosso (possibile) di una ragione irragionevole (44a 8: *a[nou" yuch;*).

Il processo intellettuale messo in crisi dal contatto con il corpo è descritto in 37a 2-c 5 in relazione all'anima cosmica, ma anche in tal caso la descrizione è estendibile all'anima razionale umana (Cornford 1937, p. 96). Grazie ad una composizione costituita dai generi dell'identico, del diverso e dell'essere, l'anima può riconoscere identità e diversità, ma anche altre caratteristiche nelle realtà con cui viene a contatto; quando l'attività intellettuale riguarda il sensibile (*to; aijsqhto;n*) e il cerchio del diverso, compiendo un movimento corretto, la condivide con tutta l'anima, si generano *dovxai e pivstei1* salde e vere, invece quando riguarda il razionale¹⁷⁸ e il cerchio dell'identico, procedendo bene, la dichiara, si producono *nou'1 e ejpisthvmh*.¹⁷⁹ È illustrata qui l'attività cinetica retrostante quello che Platone ha descritto anche altrove come un dialogo silenzioso dell'anima con se stessa, “un *logos* condotto senza voce e senza suono in ciò che si muove da sé”.¹⁸⁰ Tale processo

¹⁷⁷Come ha mostrato Johansen (2000, pp. 89-90) non occorre dunque decidere tra un'interpretazione cinetica e una cognitiva della psicologia del *Timeo*, essendo entrambe contemplate nel dialogo. La convinzione che il movimento circolare sia il più appropriato a caratterizzare la dimensione del pensiero e dell'intelligenza è espressa in *Tim.* 34a 1-5, in relazione al movimento rotatorio dell'universo, ma anche in *Leg.* 897c-898d: in un brano in cui l'Ateniense dimostra che il moto dell'universo avviene sotto la guida dell'anima virtuosa, è individuata l'affinità tra moto circolare - caratterizzato dal fatto di avvenire sempre nel medesimo luogo, intorno ad uno stesso centro, secondo un unico verso, in modo armonico, proporzionato e ordinato - e intelletto da un lato, e moto dalle caratteristiche contrarie e stoltezza dall'altro. In un passo del *Cratilo* (412a 1-5, cf. 417a 3-b 1) l'etimologia del termine *ejpisthvmh* è ricondotta all'idea che l'anima, nel processo conoscitivo, sia in grado di tener dietro (*hepetai*) alle cose (tuttavia, in 437a 2-8 è espressa l'idea contraria, cioè che il nome della conoscenza indichi piuttosto che l'anima si ferma sulle cose). Ancora l'idea che l'attività intellettuale sia movimento ricorre in *Theaet.* 153b 9-c 1, in un contesto in cui Socrate è impegnato a mostrare l'esistenza di un divenire universale: *kinhvsei1* sono considerate le attività di studio e di istruzione che rendono l'anima migliore; il passo si inserisce in una considerazione dell'importanza del moto per il corpo e per l'anima e si conclude con l'affermazione, che ben si inserirebbe nel *Timeo*, secondo la quale “il moto è un bene per l'anima e per il corpo” (153c 3-4).

¹⁷⁸*to; logistiko;n*, che indica qui l'oggetto dell'attività conoscitiva, non il soggetto (Cornford 1937, p. 95 n. 3; Brisson 1974, p. 351).

¹⁷⁹Su questo passo del *Timeo* e la relazione tra struttura dell'anima e sue facoltà cognitive, cf. Frede (1996, pp. 37-38) che parla di un “economical middle status” della psiche.

¹⁸⁰*Tim.* 37b 3-6: *lovgo1...ejn tw'/ kinoumevnu/ uJf' auJtou' ferovmenoi a[neu fqovggou kai; hjch'1*. Per una riflessione sul legame tra discorso silenzioso interiore e identità e diversità nel *Teeteto*, cf. Frede 1989, pp. 28-31. Può essere di qualche interesse segnalare come la dimensione del dialogo interiore, e in particolare il tema della silenziosità del pensiero interiore (presente anche in Platone, *Tim.* 37b 5-6: *a[neu fqovggou kai; hjch'1, Theaet.* 190a 5-6: *oujde; fwnh' /, ajlla; sigh' /, Soph.* 263e 4: *a[neu fwnh'1, 264a 2: meta; sigh'1*) sia fatta oggetto di riflessione anche dalle moderne teorie di filosofia della mente: nel tentativo di dare conto di un fenomeno quale la riflessione interiore silenziosa, un comportamentista come Lashey (1923) propone una “teoria motoria o laringea della coscienza”, secondo la quale il dialogo interiore del ragionamento sarebbe un parlare impercettibile; per un riferimento alle

presumibilmente non conosce possibilità di errore nel caso dell'anima cosmica, perfettamente armonizzata una volta per tutte al suo corpo, ma diviene un processo dall'esito assai incerto nell'anima immortale dell'uomo (Brisson 1974, p. 431). Si apre, con queste considerazioni, un altro punto di vista dal quale analizzare quell'impiego della musica descritto in 47c-e: si può tentare di analizzare l'effetto terapeutico che la musica produce nell'anima umana – riassetamento dei circoli e ripristino delle facoltà conoscitive – prestando attenzione alla reazione immediata che la musica suscita nell'anima razionale, alla risposta psichica, cognitiva o emotiva, agli stimoli acustici; in altre parole, si tratta di interessarsi non solo a quel movimento psichico, risultato di un lavoro ordinatore della musica nell'anima, ma anche al movimento che è risposta diretta della psiche agli stimoli musicali, quindi riflettere sul legame tra le reazioni alla musica e gli effetti ordinatori che essa esercita.

Come si è visto, favorendo un riassetamento dei circoli dell'anima, la musica contribuisce a creare le condizioni per cui il soliloquio della psiche sia espressione di un processo conoscitivo corretto; il motivo di un dialogo interiore silenzioso dell'anima ricorre in alcuni passi dell'opera platonica che vale la pena di analizzare, per le importanti riflessioni che esprimono su conoscenza, sensazioni e attività psichica. In *Theaet.* 189e 6-190a 6 l'attività del pensiero è definita un "ragionamento che l'anima fa con se stessa su ciò che viene esaminando": l'anima che pensa è paragonata ad una persona che conversa con se stessa e il risultato di quest'attività, l'opinione, è definita un ragionamento non pronunciato ad altri e con la voce, ma in silenzio tra sé. La riflessione si inserisce in un tentativo di comprendere cosa avvenga nella mente quando si genera un'opinione falsa: Teeteto ha da poco accantonato la definizione di conoscenza come sensazione per proporre quella di conoscenza come opinione vera (186e-187b), ma il passaggio impone una considerazione, per niente semplice, di come sia possibile opinare il falso. L'intera riflessione riguarda il processo con cui si applicano al livello mentale i concetti di identità e diversità: la riuscita stessa del processo interiore del ragionamento è descritta nei termini di un'affermazione di identità.¹⁸¹ Per comprendere dove si nasconda la possibilità di fallimento di questo processo, come sia possibile, cioè, dire che una cosa è quello che non è (dopo aver mostrato alcuni esiti assurdi di un discorso intorno all'opinione falsa, cf. 188a-189b), Socrate e Teeteto sono costretti a fare i conti di nuovo con la sensazione, perché – così sembra loro ad un certo punto – può prodursi opinione falsa solo dal contatto di sensazione e pensiero (195c 7-d 2). Con la celebre

problematiche che il dialogo interiore pone, soprattutto in ambito comportamentista, cf. Di Francesco 1996, p. 82 e n. 29 e p. 87.

¹⁸¹Pare corretta la sottolineatura di Frede (1989, p. 28) che mette in evidenza come *to; aujto;* in *Theaet.* 190a 3 indichi appunto il concetto comune di identità e la conclusione di un ragionamento sia proprio l'applicazione della nozione di identità.

descrizione dell'anima come un blocco di cera nel quale s'imprimono sensazioni e pensieri, Platone può presentare l'opinione falsa come lo scorretto accostamento di una sensazione attuale ad un'impronta segnata nell'anima; l'esempio efficace di una visione in lontananza, alla quale si tenta di sovrapporre informazioni conservate nella mente può essere interpretata nei termini di un dialogo interiore dell'anima ed è ciò che, in effetti, Platone fa in un passo del *Filebo* (38b-e), dove le congetture riguardo ad una visione in lontananza prendono la forma di un dialogo silenzioso, portatore di un'opinione vera o falsa (*doxa*, discorso interiore, che diviene *logos*, nel momento in cui è espressa attraverso la voce, 38e 1-4). Tale commistione di sensazione e opinione (*Theaet.* 195d 1: εἴη τῆ / συναυεῖ αἰσθησεῖ προῖ διανοῖαν, *Soph.* 264b 1: συμμεῖξι αἰσθησεῖ καὶ δοξαί) è, nel *Sofista* (264a-b) attività immaginativa, fantasiva, suscettibile, così come *dianoiva* e *doxa*, di verità e di falsità (263d 6-8), in relazione all'applicazione corretta o sbagliata dei concetti di identità e diversità (263d 1-4). Anche nel *Sofista* il legame tra conoscenza, sensazione e applicazione di identità e diversità si accompagna ad una descrizione di un processo mentale nei termini di dialogo intrapsichico; in 263e 3-8 la *diavnoia* è assimilata al *lovgoi*: la differenza è individuata nel fatto che l'una è un dialogo silenzioso che si svolge all'interno dell'anima (οἷ μεν εἴητοῖ τῆ ἑυχῆ προῖ αὐτῆν διαλογοῖ ἀνευ φωνῆ ἰγνῶμενοῖ τοῦτ' αὐτοῖ ἡμῖν εἰπνωμασθη, *diavnoia*), l'altro, una corrente che dall'anima fuoriesce in forma di suoni attraverso la bocca (τοῖ δευ γ' αἰπ' εἰκεῖνῆ ῥῆυμα διαῖ τοῖ στοματοῖ ἰοῖν μεταῖ φῶνγγου κεκλήται *lovgoi*); il concetto è ribadito poco dopo, in 264a 9-10, dove il pensiero è definito "dialogo dell'anima con se stessa" (αὐτῆν προῖ εἰαυτῆν ἑυχῆ διαλογοῖ), mentre in 263e 10-264a 2, come nel *Teeteto*, l'opinione è considerata una conclusione raggiunta in questo discorso silenzioso interiore.¹⁸²

La perdita della capacità di predicare correttamente identità e diversità è espressamente indicata nel *Timeo* tra i danni che il contatto con il corpo reca ad un'anima che ha proprio nel suo proporzionato amalgama di identico e diverso la possibilità di produrre conoscenze e opinioni corrette (44a 2: τοῖτε ταυτοῖν τῶ / καὶ γαυτεροῖν τοῖ ταῖντῆν τῶν ἀληθῶν). In 37a-c, del resto, l'attività conoscitiva dell'anima cosmica è proprio definita in relazione alla capacità di individuare identità e diversità, oltre a relazioni di altro genere, nelle realtà con le quali entra in contatto, relazioni che sussistono tra

¹⁸²Per un'analisi del tema di verità e falsità nel *Sofista* in relazione al *Timeo*, cf. Brisson 1974, pp. 431-438.

le cose sensibili e tra queste e le intelligibili.¹⁸³ L'anima cosmica – e, presumibilmente, l'anima razionale umana nel suo assetto originario integro – è capace di decifrare, mediante un procedimento razionale e producendo un *logos*, il contatto con sostanze intelligibili, ma anche sensibili (Brisson 1974, p. 343); tale facoltà è messa in scacco proprio dall'irruzione del sensibile nello psichico, ma da un punto di vista epistemologico la dimensione sensibile non costituisce di per sé motivo di confusione per l'anima, fornita degli strumenti in grado di comprenderla e interpretarla razionalmente.¹⁸⁴ Parte di un universo sensibile, la musica innesca nell'anima razionale un movimento psichico che è lavoro di elaborazione degli stimoli acustici: se è possibile recuperare l'aspetto sensibile dell'esperienza musicale descritta in 47d-e, forse tale recupero passa proprio attraverso una valutazione dell'attività cinetica di interpretazione della musica.

Benché sconvolta nell'armonia che è fondamento strutturale delle sue facoltà cognitive (*supra*, p. n.), l'anima razionale calata in un corpo continua a partecipare, in una certa misura, della capacità di confrontarsi con i dati del mondo sensibile.¹⁸⁵ L'anima che recepisce e trae giovamento dall'arte dei suoni è proprio un'anima razionale disorientata dal legame con un corpo, ma, se l'ordinato movimento dei circoli psichici è alla base di un corretto lavoro interpretativo dei contenuti intelligibili e sensibili, è legittimo supporre che i danni della struttura psichica pregiudichino una corretta interpretazione degli stimoli uditivi: sarebbe interessante poter valutare la reazione dell'anima cosmica all'ascolto della musica, ma il mondo del *Timeo*, come si sa, non ha orecchie (33c 3). Come avviene per qualsiasi sollecitazione sensibile, stando a *Tim.* 37b 6-8, al contatto con la musica, l'anima prende a parlare tra sé in un dialogo muto in cui il cerchio del diverso assume il ruolo di nunzio per

¹⁸³37a 5-b 3. Si intende l'espressione di 37a 7-b 3, come indicante l'individuazione di identità e diversità da un lato – individuazione fondamentale nel processo conoscitivo – e poi l'individuazione dei predicati della sostanza identificata; per questa interpretazione di un passo assai complicato e l'analisi di diverse possibili interpretazioni, cf. Brisson 1974, pp. 342-347. E' il caso di notare che l'anima che conosce è vista anche qui come un'anima che "tocca" (37a 6: εἰς τὰς αἰσθητάς) le realtà, cf. *supra*, pp. 57-58; Brisson (1974, p. 342) nota che il verbo è impiegato qui tanto in relazione alla conoscenza sensibile quanto a quella intelligibile, pur potendosi riferire alla seconda solo in senso metaforico.

¹⁸⁴In 77b 6-c 3, trattando dei limiti dell'anima appetitiva, Platone definisce la condizione necessaria allo sviluppo del ragionamento nei termini di un ripiegamento della psiche su se stessa (στραφεῦντι δ' αὐτῷ / εἰς ἑαυτῷ / περι; εἰς αὐτόν), che rivolge l'attenzione al proprio movimento interno, respingendo quello proveniente dall'esterno (τῆ; ἄλλῃ; ἐξ ἄλλου ἀποστρέφεται / κινῆσιν, τῆ; δ' οἰκείῃ / ἐξ ἄλλου ἀποστρέφεται); il passo solleva qualche perplessità se posto a confronto con l'idea, desumibile da 37b-c, che l'attività dell'anima razionale comprende anche il confronto con il movimento esterno (la riflessione sull'impatto della musica sembra esserne un chiaro esempio), tuttavia il raccoglimento della psiche in se stessa e l'allontanamento del movimento esterno sembrano avvenire in seconda battuta.

¹⁸⁵Miller 1997, pp. 181-182; Frede 1989, pp. 21-22, 41, per quanto riguarda l'analisi interpretativa dell'anima razionale sui *pathemata* nel *Teeteto*, anche per una riflessione sulla tendenza dell'ultimo Platone a considerare possibile un lavoro razionale sul mondo sensibile, lavoro che differisce dall'attività conoscitiva sul mondo intelligibile per il modo in cui la mente applica i concetti comuni.

l'intera psiche dell'attività conoscitiva innescata dagli stimoli musicali;¹⁸⁶ descrivere cosa accade nell'anima a questo punto o quale piega prende quel discorso intrapsichico pare un compito assai complesso: una descrizione di questi processi, in particolare per quanto riguarda la ricezione della musica, non esiste in alcun luogo del dialogo, tuttavia è interessante notare come Platone paia profondamente consapevole della complessità che si registra nelle reazioni psichiche alla musica e come tracce di tale consapevolezza siano rilevabili nel breve ma pregnante riferimento alla musica di 47c-e.

Nel passo sembra profilarsi la contrapposizione tra due modi di vivere l'esperienza musicale: l'uno definito dal *meta; nou'* di 47d 3, l'altro dall'*hJdonh; a[logon* di 47d 4; dopo aver anche solo accennato, sulla base di *Tim.* 37b-c, ad una possibile ricostruzione del processo psichico innescato dalla musica, l'invito ad affrontare l'esperienza musicale con il *nous* solleva qualche perplessità. In *Tim.* 37b-c il *nous* è indicato come il prodotto dell'attività intellettuale, annunciata dall'*identico* e suscitata da ciò che è razionale;¹⁸⁷ la musica, in quanto fenomeno sensibile, non dovrebbe innescare questo processo, ma una reazione intellettuale avente come prodotto opinioni e credenze (37b 6-8). Eppure in 47d 3 è contemplato il coinvolgimento di una dimensione *noetica* nella ricezione della musica e, anzi, esso è indicato come condizione fondamentale per trarre dalla musica la sua profonda utilità. Sorge, da un lato, il dubbio che non sia poi così corretto, nel tentativo di ricostruire il processo mentale di ricezione della musica sulla base di 37b-c, classificare la musica sotto la categoria *to; ajisqhtovn*, per quanto spazio si voglia e si debba dare alla componente sensibile del fenomeno musicale: è fin troppo evidente il valore "logico" che Platone riconosce e apprezza nella musica e nell'esperienza musicale per non pensare che, secondo il filosofo, la musica susciti anche nella psiche qualcosa di analogo a ciò che in 37c 1-3 è ricondotto alla dimensione del *logistikovn*. D'altro canto, si è indotti ad interrogarsi su cosa significhi accostarsi alla musica *meta; nou'*, non nascondendo una certa perplessità per il modo in cui Timeo muove, senza tante spiegazioni, l'invito a vivere un'esperienza musicale connotata soltanto attraverso un riferimento all'intelletto.¹⁸⁸ Altra perplessità sorge se si accosta il

¹⁸⁶La riflessione sul sensibile sembra coinvolgere in misura maggiore il diverso, nondimeno l'intera anima razionale si confronta con i contenuti sensibili. Ci si discosta qui dall'interpretazione di Brisson (1974, p. 439) che, sulla base di *Tim.* 37b-c, suggerisce di considerare nell'anima immortale umana il cerchio dell'*identico* come sede della conoscenza intellettuale e il diverso come sede della conoscenza sensibile; del resto il coinvolgimento dell'intera psiche anche nel contatto con il sensibile è affermato con chiarezza in 37a 5-7.

¹⁸⁷In 37c 6-8 *nous* indica il prodotto del processo mentale, il "pensiero", in 47d 3 la facoltà mentale, "l'intelligenza"; in ogni caso quel che interessa qui è mostrare le implicazioni di un riferimento alla dimensione del *nous* nell'invito ad impiegare bene la musica per la cura dell'anima.

¹⁸⁸Il riferimento al *nous* e il disinteresse verso il dato sensibile in 47c-e fanno di nuovo pensare al passo del settimo libro della *Repubblica* dedicato alla scienza armonica, in particolare a *Resp.* 531b in cui Glaucone, ironizzando sul lavoro degli empiristi in musica, conclude che *w\ta tou' nou' prosthsavmenoi;*

nou'1 di 47d 3 all'a[nou1 di 44a 8, alla condizione di irragionevolezza in cui versa l'anima razionale a seguito dell'incarnazione, a quella condizione cui la musica dovrebbe porre rimedio: l'invito ad accostarsi alla musica con l'intelletto per riportare l'anima alle originarie capacità intellettive può suonare paradossalmente come l'invito a far uso del *nous* per recuperarlo.

Un coinvolgimento della dimensione sensibile, in *Tim.* 47d-e, è evocato solo per indicare una modalità molto scorretta, benché presumibilmente diffusa, di vivere l'esperienza musicale e attraverso un'espressione che confina irrimediabilmente tale reazione in una sfera opposta a quella razionale: nelle reazioni possibili alla musica la sensibilità affiora solo da quell'hJdonhv che, tuttavia, è tacciata di ajlogiva, come se, fuori da una fruizione intellettualistica della musica, ve ne fosse solo una irrazionale e come se una partecipazione sensuale fosse legata soltanto al secondo modo, deprecabile, di giovarsi della musica.¹⁸⁹ L'opposizione si presenta, dunque, anche come un'opposizione tra una fruizione utilitaristica e una edonistica della musica, là dove, come si è già visto, quel che conta è l'utilità che l'incontro tra una realtà sensibile e un processo percettivo assume per il bene dell'anima razionale;¹⁹⁰ collegare il valore profondo della musica a quel piacere a[logoi, che pure essa suscita evidentemente, significa incorrere in un profondo equivoco circa la vera utilità della musica, equivoco che Platone sembra rinvenire dietro un certo modo contemporaneo di vivere l'esperienza musicale (47d 3-4: oujk ejf' hJdonh;n a[logon kaqavper nu'n ei\nai dokei' crhvsimoi). Che qui, in questo che si presenta come l'unico accenno ad una dimensione temporale (47d 4: nu'n), in un passo tutto permeato dall'attenzione ai movimenti perfetti extratemporali della sostanza psichica, vi sia un riferimento polemico a quell'impiego edonistico della musica stigmatizzato soprattutto nelle *Leggi* sembra

tuttavia, da un lato, come si vedrà, l'impiego dell'intelletto in musica, tanto auspicato nel settimo libro della *Repubblica*, non è assimilabile a quello di *Tim.* 47c-e, dall'altro, l'approccio alla musica condannato nel passo del *Timeo* in questione non pare accostabile all'approccio empirico condannato in *Resp.* 531a 4-b 1.

¹⁸⁹E' interessante notare come nella parafrasi che del passo fornisce Plutarco, in *De superst.* V, 167b, l'hJdonh; a[logon di 47d 4 sia tradotto in termini che accentuano sia la condanna espressa da Platone di un certo modo di fruire della musica, sia la componente sensibile di questa modalità; riportando le riflessioni di *Tim.* 47c-e, Plutarco dice che gli dei hanno fatto dono della musica agli uomini ouj trufh'1 e{neka kai; knhvsew1 w[tnw, letteralmente "non per la mollezza e il solletico delle orecchie". E' facile notare come, in maniera assai rilevante, tale spiegazione plutarchea risenta dei passi platonici in cui l'accento è posto soprattutto sull'influenza della musica sulla sensibilità (in particolare si noti il riferimento alla mollezza).

¹⁹⁰Con il suo accenno a due possibili finalità della musica, il passo del *Timeo* in questione richiama il luogo della *Politica* (1339a 15-27) in cui Aristotele si interroga sul fine per il quale conviene dedicarsi alla musica, se esso sia il divertimento e il riposo, o l'influenza che la musica ha sulla formazione del carattere o, ancora, l'apporto che reca alla ricreazione intellettuale. Cf. anche *Pol.* 1339b 10-31, dove Aristotele valuta il piacere suscitato dalla musica ("una delle cose più piacevoli") come un aspetto positivo proprio in relazione alle finalità della musica, di ricreazione intellettuale o di divertimento o educativa.

abbastanza chiaro;¹⁹¹ meno chiara è la ragione per cui l'alternativa a quest'esperienza musicale piacevole, ma irrazionale non sia un piacere musicale corretto, ma un'esperienza in cui il piacere non compare più, né compare qualche altro riferimento ad una dimensione sensibile. E' necessario, dunque, interrogarsi circa il significato da attribuire all'enfasi posta, in questo invito a cogliere il vero valore della musica, su processi psichici – la rotazione dei cerchi, il contatto con il congenere movimento regolare, l'attivazione del *nous* – svuotati di qualsiasi contenuto sensibile.

L'esistenza di una reazione emotiva, coniugabile con - ed anzi espressione di - una fruizione razionale della musica è contemplata da Platone nello stesso *Timeo*: in 80b 5-8, al termine di una spiegazione del fenomeno della consonanza (80a 3-b 5, cf. *infra*, IV.1.), trova espressione l'idea per cui la percezione di una *sumfwniva* suscita *hJdonhv* negli *a[fronei* e *eujfrosuvnh* negli *e[mfronei*, per l'imitazione della divina armonia che si crea nei movimenti mortali (*o{qen hJdonh;n me;n toi'1 a[frosin, eujfrosuvnhn de; toi'1 e[mfrosin dia; th;n th'1 qeiva1 aJrmoniva1 mivmhsin ejn qnhtai'1 genomevnhn forai'1 parevscon*). Non si può trascurare, analizzando tale passo in relazione a 47c-e, che qui Platone sembra valutare le reazioni emotive ad un particolare stimolo acustico, la consonanza, e non alla musica in generale; tale dato, d'altra parte, ha una portata problematica anche in relazione allo stesso passo nel quale è presente: è abbastanza complicato interpretare *hJdonhv*, *eujfrosuvnh*, *mivmhsii* in relazione alla produzione e alla ricezione della sola consonanza, riferendosi, di solito, tali termini alla musica in generale. In proposito, la soluzione più convincente pare quella proposta da Barker (2000, pp. 91-92), che nota come nel passo sembrano fondersi, in maniera non proprio perfetta, due distinte riflessioni: una sulla consonanza e la dissonanza, fenomeni descritti in termini scientifici, l'altra sulle relazioni musicali e non musicali. Sarebbe proprio quest'ultima contrapposizione ad essere centrale nell'intero passo; dunque, piacere e gioia sono da intendersi come reazioni alla

¹⁹¹Come si sarà notato, nel *Timeo* Platone non sembra tormentato dalla preoccupazione che segna le grandi riflessioni sull'impiego della musica della *Repubblica* e delle *Leggi*, quella di prescrivere una musica corretta: nel *Timeo* l'attenzione si concentra piuttosto sui benefici che reca all'anima la musica, intesa qui forse solo nella sua veste migliore; non è un caso che l'unico accenno di critica verso una realtà musicale sbagliata riguardi qui non il modo di fare musica, ma il modo di riceverla (*I'hJdonh;n a[logon* di 47d 4). Nell'economia del *Timeo* non c'è spazio per le polemiche artistiche, né per una sottolineatura dello stile musicale migliore per aiutare l'anima a ritrovare il suo ordine, ma vale la pena di notare (Lippman 1964, pp. 90-91) che l'assetto musicale dell'anima reca una precisa connotazione etica, trattandosi di una "scala" nel genere diatonico (*infra*, IV.2.) e che, di conseguenza la musica in grado di riordinarla sarà presumibilmente dello stesso tipo; per la preferenza accordata da Platone alla musica diatonica, cf. la testimonianza di Teone di Smirne, 56,3: *to; de; diavtonon gevnoi aJplou'n ti kai; gennai'on kai; ma'llon kata; fuvsin: dio; ma'llon tou'to paralambavnei Plavtwn*.

musica in generale, la quale è un'imitazione dell'armonia divina. E' abbastanza legittimo, allora, l'accostamento tra le reazioni e le disposizioni con cui si vive l'esperienza musicale descritte in 47c-e e quelle presentate in 80b 5-8 e il tentativo di comprendere la relazione tra *meta; nou'* e *hJdonh;n a[logon* anche alla luce dell'opposizione tra *hJdonhv* e *eujfrosuvnh*.

E' il caso, anzitutto, di approfondire i termini dell'opposizione presente in 80b 5-8. La differenza più evidente, suggerita dalle parole stesse, riguarda una partecipazione dell'intelletto, assente nella prima reazione, fondamentale nella seconda (Barker 1989, p. 63 n. 33); un piacere esclusivamente sensuale si contrappone alla gioia della conoscenza, benché identica sia la causa fisiologica e cinetica delle due emozioni: gli stimoli acustici della musica. In maniera ancora più marcata, la differenza tra “provare piacere” (*h{domai}*) e “provare gioia” (*eujfraivnomai*) trova spazio nel *Protagora* (337c 1-4) tra le sottigliezze terminologiche che Platone, non senza una buona dose di ironia, mette in bocca a Prodicco: si prova diletto (*eujfraivnesqai*) – dice il sofista – imparando e partecipando della sapienza con la sola mente (*aujth'/ th'/ dianoiva/*), si prova piacere invece mangiando o percependo qualche altra impressione piacevole con il solo corpo (*a[llō hJdu; pavsconta aujtw'/ tw'/ swvmati*). La differenza è qui presentata nei termini di un'attivazione psichica o somatica, ma è piuttosto improbabile che in termini analoghi sia possibile leggere la contrapposizione presente in *Tim.* 80b 5-8; in particolare, non solo risulta difficile intendere l'*hJdonhv* di *Tim.* 80b 5 come un piacere del corpo, ma qualche dubbio sussiste anche circa l'idea che sia un piacere da ricondurre alla sfera della sensibilità, dei sensi e dell'anima mortale.

In 67b 2-5 il suono è definito come “l'urto dato dall'aria, attraverso le orecchie, al cervello e al sangue e che si propaga fino all'anima”; l'udito è “il movimento che da tale urto si genera a partire dalla testa fino al fegato”; benché non sia del tutto chiaro il coinvolgimento dell'anima nelle sue parti mortali e immortali nei meccanismi uditivi qui descritti, è abbastanza evidente, sia nella descrizione dell'oggetto della percezione acustica che del processo percettivo, un certo coinvolgimento dell'anima razionale: il riferimento al cervello e alla testa come luoghi toccati e interessati dal passaggio del suono lascia intendere che la stessa percezione uditiva comporti un qualche coinvolgimento dell'anima razionale.¹⁹² Del

¹⁹²Altri dati sul coinvolgimento dell'anima nelle sue tre parti potrebbero emergere da un'analisi dell'espressione *mevcri yuch'1* di 67b 3 tesa a chiarire di quale anima si tratti (cf. Moutsopoulos 1959, p. 32-33; *infra*, pp. 133-135). Considerando l'espressione in senso spaziale, si potrebbe pensare che Platone si riferisca all'anima posta nella parte più lontana nel corpo rispetto al luogo in cui il suono approda, quindi all'appetitiva, tuttavia l'espressione compare in una descrizione del suono dall'esterno all'interno del corpo e di qui fino all'anima (67b 2-4), mentre il passaggio del suono attraverso il corpo a toccare le tre parti dell'anima è

resto, analizzando tale descrizione della percezione del suono alla luce dei passi in cui Platone descrive in generale il processo di formazione delle sensazioni, l'idea che l'anima razionale giochi un ruolo fondamentale nella percezione della musica ne esce rafforzata.

In 42a 3-b 2, valutando il collegamento dell'anima immortale ad un corpo, Timeo spiega come nell'anima (razionale) si generi la sensazione a partire dalle affezioni e come sorgano tutte quelle reazioni psichiche – tra le quali anche l'*hJdonhv* – conseguenti all'incarnazione; in maniera ancora più chiara, in 43c 4-7 è espressa l'idea che le sensazioni siano i movimenti di *pathemata* trasmessi dal corpo nel momento in cui raggiungono l'anima, così che la sensazione, qualsiasi sensazione, può ben essere vista come un portato del corpo, ma una volta che l'anima ad un corpo sia avvinta essa riguarda la stessa psiche e la psiche razionale. Tuttavia un passo sembra ancora più interessante in proposito, collegando questo discorso generale sulla sensazione alle percezioni particolari di vista e udito. In 64b-c, dopo aver descritto il meccanismo attraverso il quale le affezioni, colpendo parti del corpo dotate di motilità e conseguente capacità di trasmissione, arrivano fino all'anima razionale – il processo per cui, cioè, i *paqhvmata* diventano *aijsqhvsei* – Platone specifica che esempi di processi del genere sono i meccanismi percettivi di vista e udito; il coinvolgimento della razionalità è qui enfatizzato dall'impiego di *frovnimon* per indicare la parte dell'anima, termine del viaggio delle affezioni.¹⁹³ Come si vedrà meglio analizzando i processi percettivi innescati dalla musica (*infra*, IV.1.), le riflessioni del *Timeo* sulla sensazione in generale e sulla percezione acustica in particolare sembrano inserirsi in una riflessione dell'ultimo Platone sul ruolo importante che l'anima razionale assume nello stesso processo percettivo. In *Theaet.* 184c-d una chiara formulazione del ruolo attivo che l'anima gioca nella gestione delle percezioni (e quelle dei suoni sono esplicitamente indicate, 184b) è

descritto dopo (67b 4-5); la stessa espressione – *mevcri th'1 yuch'1* – compare in 45d 2, nella descrizione della sensazione visiva: la propagazione dello stimolo visivo dall'esterno all'interno del corpo e di qui fino all'anima sembra analoga a quella descritta poi per il suono. Cf. *Leg.* 673a 3-5 dove l'espressione “fino all'anima” è parte della definizione della musica: *Ta; me;n toivnun th'1 fwnh'1 mevcri th'1 yuch'1 pro;1 ajreth;n paideiva1, oujk oi\d' o{ntina trovpon, wjnomavsamen mousikhvn.* E' probabile che la stessa *pavqh* della consonanza di 80b 5 sia da riferirsi all'anima, come luogo in cui il movimento del suono più acuto incontra quello più grave. Tale osservazione riguardo la percezione del suono, del resto, ben si accorderebbe con l'idea piuttosto presente nei dialoghi tardi, che ogni processo percettivo interessi anche l'anima razionale.

¹⁹³Per concludere questa riflessione sul ruolo dell'anima razionale nella percezione in generale e in quella acustica in particolare si può notare che tutti i passi qui segnalati, compreso quello che descrive la percezione del suono, compaiono prima di una descrizione delle origini dell'anima mortale che ha luogo solo in 69c-d; a quel punto si verifica una strana incongruenza con i passi precedenti: quelle reazioni, attribuite in 42a all'anima razionale (*hJdonhv*, *luvph*, *fovbo1*, *quvmo1*), sembrano qui riguardare solo l'anima mortale (cf. anche 77b 5-6, dove all'anima appetitiva sono ricondotte *aijsqhvsew1 de; hJdeiva1 kai; ajlgeinh'1 meta; ejpikumiw'n*); sull'idea che passioni e sensazioni riguardino la stessa anima immortale, cf. *Leg.* 897a. Per un confronto tra questo passo delle *Leggi* e *Tim.* 69c-d in apparente contrasto, cf. Hall 1963, pp. 76-78.

espressa attraverso un impiego preciso del dativo e della preposizione *diav*; Socrate, a rischio di passare per pedante, si affretta a correggere la battuta di Teeteto, secondo la quale vediamo e sentiamo *o[mmasi te kai; wjsivn*: vediamo e sentiamo *con* l'anima, *mediante* occhi e orecchie.¹⁹⁴ E' l'anima il soggetto attivo della percezione, mentre i sensi non sono altro che "organi" dei quali essa si serve (Burnyeat 1976; Frede 1987). Anche il *Timeo* sembra concepire in termini strumentali il rapporto che si instaura tra l'anima e i sensi (il suono passa *diVw[tn* per arrivare *mevcri yuch'1*) e indicare che le sensazioni acustiche non si raccolgono nell'anima come in un ricettacolo – per usare le parole del *Teeteto* (184d), non siedono come in un cavallo di legno -, ma all'anima "tendono", come al luogo dove possono realmente essere interpretate. Nel passo del *Teeteto* citato non è chiaro se il processo percettivo dell'anima sia considerato una mera "consapevolezza sensibile" o se a questa si accompagni una minima concettualizzazione in un'operazione di classificazione dei dati sensibili, in ogni caso esso presenta una distinzione molto netta tra il ruolo dei sensi e quello dell'anima nel processo percettivo (Cooper 1970, pp. 126-127, 129-131), acquisizione dell'ultimo Platone imprescindibile anche nella riflessione sulla percezione del suono nel *Timeo*.¹⁹⁵

¹⁹⁴E' interessante considerare un passo del *Fedone* (82e-83a) relativo al ruolo del corpo e dell'anima nel processo conoscitivo delle realtà, passo in cui la preposizione *dia*; è più volte impiegata; in un contesto cupo in cui il legame dell'anima al corpo è visto come un incatenamento, si dice che l'anima "è costretta ad indagare le realtà *attraverso* il corpo, come *attraverso* un carcere, non da sola *attraverso* se stessa" (*ajnagkazomevnhn de; w{sper dia; eiJrgmou' dia; touvtou skopei'sqai ta; o[nta ajlla; mh; aujth;n di' auJthi*): il corpo con i suoi sensi non sembra avere qui neanche un valore strumentale, ma quello di un luogo fisico, di una barriera che deve essere *attraversata* per attingere la vera conoscenza, acquisibile solo *attraverso* l'impiego delle risorse psichiche; l'indagine conoscitiva *dia; tw'n ojmmavtwn, dia; tw'n w[tn*, per mezzo di altro (*di' a[llwn*) che non sia l'anima è ingannevole. Tale visione si spiega nella cornice di una riflessione che intende come indagine esclusivamente quella sulle realtà ideali e che concepisce in termini oppositivi il rapporto anima-corpo, laddove nei dialoghi tardi, da un lato, è contemplata anche la possibilità di avviare processi conoscitivi sulla realtà sensibile, dall'altro è colmata la distanza tra l'anima razionale e la dimensione corporea.

¹⁹⁵Ed è in perfetto accordo con una considerazione dell'anima protagonista del momento percettivo, l'idea, sostenuta con efficacia nel *Timeo*, per la quale è l'anima che ascolta e comprende la musica, è l'anima che beneficia dei suoi effetti. C'è da notare che, in accordo con questa messa a fuoco del ruolo fondamentale svolto dall'anima nell'attività percettiva - operazione sempre più evidente nei dialoghi tardi -, il *Filebo* individua nell'anima anche "la sede di ogni impulso, di ogni desiderio" (35d 2), negando che possa essere il corpo a percepire certe affezioni. Tuttavia, già nella *Repubblica* trapela l'idea che sia l'anima a provare quegli stati generalmente ricondotti al corpo: in 439a 9-b 1 si dice che è l'anima ad aver sete e a desiderare di bere; lo stesso passo illustra come l'"interiorizzazione" di sensazioni e passioni si sviluppi in parallelo ad una nozione più articolata di anima: quelle affezioni che in una visione dualistica, mirata alla situazione del *Fedone*, sono ricondotte alla sola dimensione corporea, diventano, in una prospettiva diversa, il bagaglio, difficile da gestire, dell'anima. E sempre nella *Repubblica* è indicato come l'anima, attraverso la razionalità, riesca a fare ordine tra sensazioni contraddittorie (524a-c): in qualche modo è adombrata l'idea – resa esplicita dal *Teeteto* - che il compito di interpretare le sensazioni spetti all'anima (i crudi dati della sensazioni sono, per l'anima, *a[topoi...aiJ eJrmhnei'ai kai; ejpiskevyew1 deovmenai*; bisogna sottolineare, però, che in questo passo si trova una distinzione tra oggetti percepibili con le sole sensazioni e altri che fanno appello alla razionalità, cfr. 523a 10-b 4, per ulteriori riflessioni sul passo, cf. *infra*, III).

Alla luce di questi passi, pare quanto meno problematico intendere l'*hJdonhv* musicale di 80b5 come un'emozione arazionale, una reazione che non coinvolge affatto la razionalità: dunque, non solo essa non può essere il piacere musicale delle orecchie, proprio perché un piacere musicale esclusivamente corporeo, cioè suscitato solo da una sollecitazione degli organi di udito, non sembra essere contemplato,¹⁹⁶ ma tale *hJdonhv* musicale non è, forse, neanche un piacere suscitato da qualche reazione delle sole parti mortali dell'anima.¹⁹⁷

D'altro canto, se nell'altra emozione musicale, l'*euJfrosuvnh*, un coinvolgimento dell'anima razionale pare individuabile con facilità, occorre in ogni caso interrogarsi sulla natura di questo coinvolgimento. E' ancora un passo relativo a questioni terminologiche a fornire uno spunto per indagare il processo psichico legato alla gioia musicale: in *Crat.* 419d 4-7 il termine *euJfrosuvnh*, propriamente *euJferosuvnh*, è considerato derivare dall'*eu\ toi'1 pravgmasi th;n yuch;n sumfevresqai*, dal muoversi bene dell'anima in accordo con le cose; tale osservazione richiama l'attenzione sull'aspetto cinetico dell'emozione musicale più profonda.¹⁹⁸ La ragione indicata, in *Tim.* 80b 6-7, come determinante negli *e[mfrone1* una reazione di gioia alla musica è "l'imitazione dell'armonia divina che si genera nei movimenti mortali": l'*euJfrosuvnh*, dunque, sarebbe strettamente legata al riconoscimento, nei movimenti della musica, della rappresentazione di un'armonia soprasensibile, concetto cardine su cui ruota l'accostamento tra musica e astronomia o, per esprimersi in maniera più fedele al *Timeo*, tra una contemplazione terapeutica visiva e una acustica. Non sembra un caso che il concetto di mimesi ricorra nella riflessione sul profondo valore della vista di 47b 5-c 4, lì ad indicare la fase emulativa della contemplazione dei cieli, il tentativo di imitare "i movimenti del tutto regolari del divino" (47c 3-4: *mimouvmenoi ta;1 tou' qeou' pavntw1 ajplanei'1 ou[sai*) per correggere i propri movimenti erranti: i movimenti assolutamente perfetti dell'armonia divina, contenuto della mimesi musicale, sono gli stessi individuati nei cieli e imitati da chi impiega l'osservazione degli astri per il bene dell'anima razionale.¹⁹⁹ E' ragionevole supporre che un

¹⁹⁶Neanche quel piacere *alogos*, contrapposto in 47c-e ad un ascolto della musica orientato dal *nous*, si può intendere come una reazione suscitata dal solo coinvolgimento dei sensi; sotto tale riguardo la parafrasi plutarchea (*supra*, p. 75 n. 189), accentuando la componente sensibile di quel piacere non logico, rischia di nascondere il vero senso della polemica platonica.

¹⁹⁷Cf. Moutsopoulos (1959, p. 261) che intende l'*hJdonhv* di 80b 5 come "un plaisir irrationnel ressenti par le *qumikovn*".

¹⁹⁸In maniera significativa nel *Cratilo* (405c 6-d 5) è lo stesso motivo di un movimento concordante ad offrire la base terminologica per quell'accostamento tra musica e astronomia, già altrove rilevato nell'opera platonica, e qui ricondotto alla figura di Apollo: poiché l'*alpha* equivale ad *homou*, "insieme", il nome della divinità indica un "movimento insieme, concordante" (*homou polesis*), riscontrabile tanto nei cieli, quanto *peri; th;n eJn th' / wj/dh/' aJrmonivan*.

¹⁹⁹Tra l'altro, i due riferimenti ad un concetto di mimesi, presenti nel *Timeo* in relazione alla visione degli astri e all'ascolto della musica, sembrano condensare il duplice aspetto che si è rilevato nella nozione di

meccanismo imitativo analogo sia alla base di quell'operazione di accordatura dei circoli dell'anima attraverso la musica, descritta in 47c-e: il rilievo dato all'affinità tra movimenti psichici e armonici può ben essere visto come il presupposto per un tentativo di assimilazione, in maniera analoga a quanto descritto in 47b 5-c 4;²⁰⁰ in ogni caso l'impiego della musica descritto in 47c-e prevede un contatto con, e forse addirittura un riconoscimento razionale di quel contenuto profondo che è la facoltà della musica di rappresentare le *foraiv* dell'armonia divina: non si comprenderebbe, altrimenti, come la musica possa riportare l'anima alle sue originarie proporzioni, se non recasse e manifestasse l'ordine che è proprio dell'armonia cosmica. Il dinamismo costante e ordinato dell'anima razionale, prima dell'incarnazione, è il prodotto dell'armonico equilibrio di identico e diverso; tale dinamismo è riprodotto da una musica corretta, la quale non a caso riporta ordine nei cicli turbati dell'anima.²⁰¹ L'*euifrosuvnh* di 80b 6 sarebbe, allora, l'emozione collegata al modo di vivere l'esperienza musicale connotato dal *meta*; *nou'* di 47d 3, la gioia pura dell'anima ricondotta alle sue origini musicali, a quell'impasto armonico mescolato in un cratere dalle mani sapienti del demiurgo (41d 4-7). Il contatto dell'anima con la congenere realtà dell'armonia e la riconquista per la psiche dei movimenti e delle facoltà proprie avrebbero, dunque, un risvolto emotivo: l'*euifrosuvnh* si rivela, proprio come dice il *Cratilo*, l'espressione di un movimento concertante dell'anima con qualcosa, in tal caso, con la componente armonica della musica, dunque con l'armonia cosmica.

Se tale lettura è corretta, si colma il vuoto rilevato in 47d-e per l'assenza di un riferimento ad aspetti emotivi dell'esperienza musicale correttamente vissuta; il grado di consapevolezza implicito nella reazione dell'*euifrosuvnh* ben si accorda con un ascolto della musica orientato dal *nous*: il più alto piacere musicale che si possa provare consiste in un piacere intellettuale, un'emozione che coinvolge sensibilità e ragione, nella scoperta del

imitazione musicale (*supra*, I.2.): la facoltà rappresentativa della musica (80b 6-7) e i meccanismi imitativi innescati nella psiche umana (47c 3-4). Nel riferimento finale all'importanza di volgersi alle armonie e ai movimenti circolari dell'universo per la cura dell'anima razionale, in luogo di un concetto di mimesi, ricorre quello di assimilazione del soggetto che contempla all'oggetto contemplato (90d 4-5). In un passo della *Repubblica* (500c-d), i concetti di imitazione e di assimilazione ricorrono quali descrizioni dei processi cui va incontro l'anima di chi contempla le realtà ideali (*tau'ta mimei'sqai te kai; o{ti mavlista ajfomoiou'sqai*); la mimesi è vista come una risposta inevitabile di fronte a qualcosa che si ammira e con cui si vive in armonia (500c 6-7).

²⁰⁰Sul legame tra questo concetto di mimesi musicale e quello presente nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, analizzato in I.2., cf. Lippman 1964, p. 92.

²⁰¹L'impressione suscitata dall'idea che la musica reca nel mondo fenomenico uno straordinario ideale di ordine – impressione assai forte nell'intera trattazione della musica presente nel *Timeo*, così come, del resto, nella riflessione pitagorica – si riscontra anche in un passo degli *Elementa harmonica* di Aristosseno: biasimando quanti hanno analizzato talmente male la musica da arrivare ad attribuirle il massimo disordine, Aristosseno afferma: “Nessuna delle cose sensibili ha, invece, un ordine così grande né così perfetto” (I, 5, 29-30: *oujde;n de; tw'n aijsqhtw'n tosauvthn e[cei tavxin oujde; toiauvthn*).

principio che dona alla musica la sua intelligibilità.²⁰² Tuttavia, aver individuato un momento emotivo nell'esperienza musicale sotto il segno dell'intelletto, non chiarisce i termini di un ascolto della musica così inteso: occorre ancora chiarire quale grado di consapevolezza comporta giovarsi della musica meta; nou', traendone eujfrosuvnh – se sia corretto, ad esempio, interpretare questa esperienza musicale come un lavoro di individuazione dei rapporti numerici che sono alla base della razionalità della musica e del legame di questi con un'armonia cosmica -, è necessario, inoltre, collocare in qualche dimensione psichica il fenomeno emotivo dell'hJdonhv musicale, dal momento che si è rinunciato ad intenderlo come espressione di un modo non razionale di accostarsi alla musica. Dunque, per comprendere a pieno cosa significa trarre piacere o gioia dalla musica bisogna interrogarsi, ancora una volta, sui meccanismi che avvengono nella psiche al contatto con i suoni e sul ruolo che vi giocano razionalità e sensibilità.

Le emozioni musicali che il *Timeo* prende in considerazione, a cominciare da quell'hJdonh; a[logoi di 47d 4 - nominato, a quanto pare, solo per essere escluso dalla dimensione di una corretta fruizione della musica, tuttavia assai importante in relazione all'intera riflessione sulla musica che nel dialogo ha luogo - per finire con il piacere e la gioia di 80b 5-8, considerati come possibili, antitetiche risposte alla musica, possono essere lette come importanti modificazioni di un assetto intrapsichico, in un dialogo che tanta attenzione esibisce verso le modificazioni strutturali profonde che la musica reca nell'anima. La reazione emotiva più immediata, più semplice e, forse, più diffusa alla musica (è legittimo immaginare che il numero degli a[fronei superi di gran lunga quello degli e[mfronei), una certa hJdonhv, è altrove interpretata come una kivnhsi1 o una modificazione consistente che si verifica nell'anima (*Resp.* 583e 9-10, *Phil.* 43c 4-6). Ora, la riflessione sull'impiego terapeutico della musica nel *Timeo* (47c-e, 88c) insegna a concepire l'esperienza musicale proprio nei termini di un'esposizione della psiche razionale ad una realtà in grado di modificarne la struttura, riportandola al suo assetto naturale; ma è facile cogliere come in tale

²⁰²L'affermazione delle *Leggi* (658e-659a, cf. *supra*, p.), secondo la quale è corretto giudicare la musica in base al piacere, purché si tratti del piacere che dona ai migliori, si comprende a pieno alla luce di quanto affiora dall'analisi del *Timeo*: il piacere "matematico" del saggio, derivando proprio dalla correttezza dell'espressione musicale, è l'unico criterio emotivo affidabile quando si tratta di giudicare la musica. Gli e[mfronei del *Timeo* condividono con l'e[mfrwn krithvi delle *Leggi* (669a 9; per un accostamento tra queste due figure, cf. Moutsopoulos 1959, p. 243 n. 6) la capacità di scrutare oltre la dimensione sensibile del fenomeno musicale e di scoprirvi un principio di perfezione. E' il caso di notare, tuttavia, come osserva Barker (2000, p. 97), che nelle *Leggi* è evidente come alla formazione di un corretto giudizio musicale concorra anche la facoltà percettiva: il possesso di una "sensibilità acuta" rientra tra i requisiti del giudice della musica (670b 1-3: tw'n ga;r rJugmw'n kai; tw'n aJrmoniw'n ajnagkai'on aujtoi'1 ejsti;n eujaisqhvtw1 e[cein kai; gignwvskein; cf. 812b 11- c 2: diaferovntw1 eujaisqhvtou dei'n gegonevnai periv te tou;1 rJugmou;1 kai; ta;1 tw'n aJrmoniw'n sustavsei1).

processo sia contenuta quella che - nello stesso *Timeo*, ma anche altrove - è più volte presentata da Platone come la definizione dell' $\eta\delta\omicron\nu\eta$. In *Tim.* 64d 1-2, la sensazione di piacere è definita come un $\rho\alpha\nu\upsilon\omicron\iota$ che all'improvviso ripristina la condizione naturale ($\epsilon\iota\iota$ fuvsin); così in 81d 7-e 2 il concetto è ribadito: è doloroso ciò che è $\rho\alpha\alpha$; fuvsin , piacevole ciò che si verifica $\rho\epsilon\nu\text{fuken}$. Tale considerazione del piacere come movimento verso la fuvsii ricorre nel *Filebo*, che, con espressioni ancora più calzanti in relazione ad una riflessione sulla musica, definisce, in 31d 8-10, il piacere come una "riarmonizzazione" e un ripristino della natura propria ($\rho\alpha\nu\iota\text{in de; a}\eta\text{mottomevnh}\iota$ $\text{te kai; eiji th;n au}\eta\text{th}'\iota$ $\text{fuvsin ajpiouvsh}\iota$ $\eta\delta\omicron\nu\eta$; $\text{n givnesqai lektevon}$, cf. 42d 5-7). Se è corretto pensare che la terapia musicale del *Timeo* abbia un qualche effetto positivo ordinatore anche sull'anima razionale degli $\alpha[\text{fronei}$,²⁰³ allora l' $\eta\delta\omicron\nu\eta$ che segue a questa cura è interpretabile come la reazione al ripristino di quella condizione psichica di equilibrio che per l'anima razionale è lo stato naturale.²⁰⁴ Tale lettura si sostiene, ovviamente, all'idea che qualsiasi reazione musicale, dunque anche la più immediata, non è scevra di un coinvolgimento della ragione, perché la musica, come si è visto, "passa per la testa", e tocca e cura, in qualche modo, l'anima razionale. In tale ottica, $\alpha[\text{logon}$ di 47d 4 indica un piacere alogico non in quanto arazionale, ma in quanto non suscitato dalla percezione dei rapporti *logici* che costituiscono il collegamento tra psiche e musica: l' $\eta\delta\omicron\nu\eta$ di 47d 4 è $\alpha[\text{logo}\iota$ come lo è l' $\alpha\iota[\text{sqhsii}$

²⁰³Un interrogativo che le osservazioni sulla musica del *Timeo* sollevano è se la comprensione profonda della musica sia requisito fondamentale per trarre dalla musica i benefici effetti per i quali è stata donata agli uomini; in 47c-e, tuttavia, non si dice che è necessario comprendere l'affinità tra i movimenti dell'anima e quelli dell'armonia per trarre benefici dalla musica e che la musica per essere utile deve essere compresa fino in fondo, mentre tutto farebbe pensare che l'esistenza di quell'affinità garantisca ad ogni anima un effetto riordinatore, con un processo analogo a quello che nel terzo libro della *Repubblica* e nelle *Leggi* garantisce l'acquisizione di abiti etici corretti. Ciò non esclude, del resto, l'ipotesi che Platone intenda suggerire nel *Timeo* l'idea che vivere l'esperienza musicale in maniera consapevole assicura all'anima razionale un giovamento maggiore.

²⁰⁴L'assimilazione all'ordine suggerito dalle armonie e dai movimenti celesti, cercata per il bene dell'anima immortale è concepita in 91d 5 proprio come un tentativo di muovere $\text{kata; th;n ajrcaivan fuvsin}$. Interessante notare come una correlazione tra piacere musicale, movimento ordinato e condizione naturale sia presente in una delle questioni affrontate nella XIX raccolta dei *Problemata* pseudoaristotelici: nel problema 38, l'autore spiega il piacere derivato dalla musica come una conseguenza del fatto che la musica reca dei rapporti, manifestazioni di ordine ed è nell'ordine che consiste il piacere naturale; con espressioni che richiamano da vicino le riflessioni del *Timeo*, il piacere suscitato dal ritmo è descritto come un effetto del fatto che il ritmo "ha un numero ordinato a noi noto, in grado di farci muovere ordinatamente; il movimento ordinato, infatti, è più affine del disordinato alla natura, cosicché è più conforme alla natura" ($\text{rjuqm}\omega/\text{' de; caivromen dia; to; gnwvrimon kai; tetagmevnon ajriqmo;n e[cein kai; kinei'n h}\eta\text{ma}'\iota$ $\text{tetagmevni: oijkeiotevra ga;r h}\eta\text{ tetagmevnh kivnhsii fuvsei th}'\iota$ $\text{ajtavktou, w}\{\text{ste kai; kata; fuvsin ma'lllon}$).

di 69d 4, in un dialogo che sottolinea più volte il coinvolgimento della ragione nella nascita delle sensazioni.²⁰⁵

Un ritorno della struttura psichica al suo assetto naturale è anche alla base dell'emozione musicale più profonda, l'*euifrosuvnh*, emozione che accompagna ancora un movimento verso la *fuvsi*, ma vissuto in tal caso "con intelletto": si tratta di essere consapevoli del lavoro che la musica svolge nell'anima e soprattutto della ragione per cui può agire così, individuando il contenuto soprasensibile della musica e l'affinità con l'originaria struttura dell'anima razionale. Alla base di questa emozione musicale vi è un lavoro razionale volto a scoprire nelle sollecitazioni acustiche il riflesso di un'armonia intelligibile, evidenziando nella musica il valore di una "rivelazione" (Moutsopoulos 1959, p. 265). La gioia musicale è il diletto che deriva dalla conoscenza dell'alto contenuto rappresentativo di cui tale arte è portatrice, è il piacere che scaturisce dall'esercizio di una corretta attività di pensiero attorno alla musica: si tratta, dunque, di un piacere intellettuale, del piacere proprio della parte razionale dell'anima (cf. *Resp.* 580d-581e). A differenziare gli *e[mfronei* dagli *a[mfronei* è la capacità con cui i primi riescono a fare dell'esperienza musicale un'esperienza propria dell'anima razionale, conferendo alla ragione un ruolo attivo in quel contatto con la musica segnato, sulle prime, da una passività della mente, investita dagli stimoli acustici. In una dimensione spaziale e temporale, il lavoro razionale sulla musica si situa dopo quell'impatto del suono sulla testa e sul resto del corpo e agisce sui riflessi sonori che sono arrivati fino alla sede dell'anima appetitiva (67b-c): è nella riconsiderazione ad un livello razionale - condotta dagli *e[mfronei*, non dagli *a[mfronei* - sugli impulsi che comunque hanno già interessato l'anima nelle sue parti mortali e non, che nasce l'*euifrosuvnh*.²⁰⁶

La distinzione profilata dall'opposizione *e[mfronei* - *a[mfronei*, *euifrosuvnh-hJdonhv* in 80b 5-8 e dalla riflessione su *meta; nou'* e *hJdonh;n* *a[logon* di 47c 3-4 è riscontrabile nell'intera riflessione sulla musica del *Timeo*, che sembra, dunque, contemplare due approcci piuttosto diversi alla musica, due livelli di ricezione e approfondimento degli stimoli sonori e dei messaggi musicali. Lo spunto per

²⁰⁵Sulle difficoltà sollevate dal *aijsqhvsei ajlovgw/* di 69d 4, cf. Brisson 1997, pp. 161-163, che spiega come la sensazione in sé non sia non-razionale, lo è finché i *paqhvmeta* non hanno raggiunto l'anima razionale.

²⁰⁶Tale lettura, incentrata sulla differenza tra due modi di giovare della musica, si avvantaggia molto della recente interpretazione di Barker (2000) di *Tim.* 67b-c e dell'ipotesi, formulata anche sulla base delle osservazioni presenti in 70d-72d sul ruolo del fegato e sulla divinazione, che un livello base di ricezione della musica consista nella percezione di "immagini" riflesse dal fegato, mentre una ricezione più profonda consista nella considerazione razionale di tali immagini, possibile perché gli stimoli che le hanno prodotte ritornano, con un movimento circolare, alla testa, sede della ragione. Per una considerazione più attenta di questa ipotesi, cf. *infra*, IV.1.

approfondire tale distinzione viene da un passo del *Teeteto* (186b 11- c 5) in cui Socrate distingue tra le sensazioni che uomini e animali provano sin dalla nascita, cioè “tutte quelle affezioni che attraverso il corpo giungono all’anima” (ο{sa dia; tou' swvmatoι paqhvmata ejpi; th;n yuch;n teivnei) e le riflessioni che alcuni, col tempo e molta esperienza e educazione, riescono a sviluppare attorno a queste sensazioni, riguardo la loro essenza e la loro utilità (ta; de; peri; touvtwn ajnalogivsmata provi te oujsivaι kai; wjfevleian movgiι kai; ejn crovnw/ dia; pollw'n pragmavtwn kai; paideivaι paragivgnetai oi\ι a]n kai; paragivgnhtai). Vale la pena di sottolineare come questo passo richiami, persino nella terminologia, la riflessione sulla musica del *Timeo* e, in qualche modo, ne illumini i contenuti; la descrizione delle sensazioni nei termini di paqhvmata che attraverso il corpo giungono all’anima è identica a quella descritta in *Tim.* 43b-c,²⁰⁷ mentre il riferimento all’utilità come frutto di un processo riflessivo sulle sensazioni fa tornare alla mente l’accento posto sull’utilità delle sensazioni prodotte dalla musica in *Tim.* 47c-e. Al di là di questi richiami, la distinzione descritta nel passo del *Teeteto* tra una facoltà diffusa di percepire e una capacità rara di comprendere i contenuti delle sensazioni²⁰⁸ può, con qualche precisazione, richiamare la distinzione tra due tipi di reazioni alla musica individuate nel *Timeo*.

Una ricezione elementare e passiva della musica, un passaggio dei suoni attraverso il corpo all’anima, sembra garantita nel *Timeo* dalla conformazione psicofisica dell’uomo: la percezione delle strutture armoniche e ritmiche che compongono il discorso della musica sembra appannaggio di tutti gli esseri umani,²⁰⁹ mentre la facoltà di avviare una riflessione sulle sensazioni musicali è l’esito, per niente scontato, di un’educazione, in condizioni mentali particolari: l’espressione movgiι kai; ejn crovnw/ dia; pollw'n pragmavtwn kai; paideivaι di *Theaet.* 186c 3-4 potrebbe indicare tutte quelle condizioni che concorrono alla nascita dell’e[mfrwn del *Timeo*, di un individuo capace di un

²⁰⁷L’espressione dia; tou' swvmatoι...ejpi; th;n yuch;n (*Tim.* 43c 4-5) ricorre in *Resp.* 584c 4-5 ad indicare il percorso dei “cosiddetti piaceri” quelli che in realtà sono “liberazioni dal dolore”.

²⁰⁸Tale passo deporrebbe a favore dell’ipotesi che l’atto percettivo mediante il quale l’anima sente attraverso il corpo sarebbe una mera “consapevolezza sensibile” scevra da qualsiasi concettualizzazione, concettualizzazione della quale sarebbero incapaci tanto i bambini quanto gli animali: percepire (con l’anima) il rosso, ad esempio, significa avere la sensazione di un colore e non riconoscere quale esso sia; tuttavia il processo contrapposto nel passo a questo atto di percezione passiva non sembra essere l’operazione mentale di classificazione dei dati sensibili, ma il processo ben più complesso di riflessione sui dati sensibili; come ha ben mostrato Cooper (1970, pp. 130-131), nel *Teeteto* Platone non sembra distinguere rigorosamente il processo della mera percezione di un sensibile e quello di classificazione, processi tra loro strettamente connessi e ben distinti dal processo che ha più interesse da un punto di vista conoscitivo: la riflessione che la mente attua sui dati sensibili senza più ricorrere ai sensi.

²⁰⁹L’espressione del *Teeteto* per cui esistono sensazioni che uomini e animali percepiscono per natura sin dalla nascita, se considerata in relazione alle sensazioni stimulate dalla musica e al solo genere umano, richiama i passi delle *Leggi* in cui è sottolineato il possesso da parte dell’uomo di una sensibilità musicale.

ascolto consapevole della musica. La facoltà di produrre analogie intorno alla musica o, per dirla nei termini del *Timeo*, di scoprire la divina armonia di cui la musica reca il riflesso, deriva presumibilmente da un corretto allenamento all'ascolto razionale della musica, ma anche senza dubbio da restaurate condizioni funzionali dell'anima razionale (Barker 2005, pp. 125-126). Si fa evidente un aspetto al quale si è solo accennato: la condizione in cui versa l'anima razionale nel momento in cui è investita dai suoni influenza la ricezione che si ha della musica. La musica, dunque, esercita un riordinamento nei circoli dell'anima e un ripristino delle originarie facoltà intellettive, ma per essere compresa a fondo richiede l'incontro con una realtà psichica già in parte ricostituita nel suo assetto armonico: gli ε[μφρονε]ι di 80b 5-8 sono già rientrati "nella ragione" (44b 7) e con questa si accostano alla musica. L'affinità tra movimenti dell'armonia e movimenti della psiche, indicata in 47d-e come la ragione per cui la musica può recare ordine nell'anima è, allo stesso tempo, il motivo per cui alcuni (in possesso di un'anima che si muove secondo movimenti proporzionati simili a quelli dell'armonia) capiscono la musica, cogliendo le relazioni tra psiche, armonia e un principio di ordine cosmico.

In termini cognitivi accostarsi alla musica con i cerchi dell'anima in buone condizioni strutturali e funzionali significa avere la possibilità di decifrare a pieno i messaggi della musica, avviando un articolato discorso intrapsichico. E' interessante a questo punto notare come le opere richiamate a proposito del rilievo dato all'idea di un dialogo silenzioso interiore e all'impiego dei concetti di identità e diversità – *Teeteto*, *Sofista* e *Filebo* – facciano anche riferimento, più o meno esplicito, ad una comprensione profonda della musica. In *Theaet.* 206a-b, durante una dimostrazione della maggiore conoscibilità degli elementi rispetto ai nessi, Socrate fa l'esempio della musica, la quale, assieme alla grammatica, ben si presta ad esemplificare come la conoscenza dell'"alfabeto" di un'arte sia preliminare e necessaria alla conoscenza dell'arte stessa:²¹⁰ nella citaristica, ad esempio, si tratta di sviluppare anzitutto la capacità di seguire ogni suono e distinguere di quale corda sia (206b 1-2: το; τω' / fqovggw/ εJkavstw/ duvnasqai ejpakolouqei'n, privai cordh'ι ei[h), cioè la facoltà di individuare gli stoicei'a mousikh'ι. Si tratta della capacità elementare di percepire/classificare gli stimoli acustici e visivi dei suoni e delle corde di uno strumento,²¹¹ mentre la conoscenza della musica sembra essere altro: come Socrate mostra

²¹⁰In *Crat.* 424b 7-c 3 l'importanza di conoscere gli elementi prima dei nessi è affermata in relazione alla formulazione dei nomi come imitazione dell'essenza della cosa nominata.

²¹¹In tal caso non si può parlare di una semplice consapevolezza sensibile, essendo presente anche un'operazione di classificazione; ma l'esempio della musica sembra aprire il campo a due ordini di questioni. Anzitutto l'idea che la classificazione degli oggetti sensibili sia un'operazione abbastanza immediata, legata alla mera percezione, se può essere applicata facilmente ad un sensibile come il colore (sotto lo stimolo della visione

ampiamente a proposito delle lettere e delle sillabe (206e-208b), render conto di una cosa dia; tw'n stoiceivwn non significa esibire una conoscenza dell'argomento, poiché è possibile individuare i singoli elementi senza avere la capacità di penetrare a fondo nel sistema di nessi che costituisce l'essenza di una struttura.²¹² Applicato alla musica il discorso mostra che una corretta decifrazione degli stimoli acustici e visivi, attraverso i concetti di identità e diversità - ricondurre correttamente il suono x alla corda x - non può dirsi conoscenza della musica, la quale, dunque, deve consistere in un lavoro intellettuale più profondo su quei dati sensibili. Nel *Teeteto* non si trova un approfondimento della conoscenza musicale, del resto il dialogo come è noto si chiude senza trovare una risposta sicura alla domanda relativa all'essenza della conoscenza in generale; ma su grammatica e musica Platone riflette anche nel *Sofista*, sottolineando qui, piuttosto, lo scarto esistente tra conoscitore e profano, in relazione alla facoltà di individuare i nessi e la ragione di questi tra i singoli elementi (252e-253b): mousikovı̄ è colui che possiede l'arte di riconoscere, tra i suoni acuti e gravi, quali si combinano (tou;ı̄ sugkerannumevnoı̄) quali no, l'a[mousoı̄ è colui che non possiede tale tevcnh. Ancora lettere e suoni ritornano nel *Filebo* (17a-e) quali oggetti di una riflessione scientifica e non: individuare acuto, grave e tono intermedio non significa essere esperti di musica, poiché le conoscenze musicali si basano sulla comprensione del valore quantitativo e qualitativo delle strutture musicali (17c-e).

La differenza, profilata in questi passi, tra un modo scientifico e uno non scientifico di accostarsi alla musica sembra riconducibile ad un diverso lavoro psichico che si conduce sugli stimoli percettivi: alla sollecitazione prodotta da una successione musicale di suoni, nell'anima del conoscitore e nell'anima del profano si innescano due dialoghi silenziosi ben diversi.²¹³ Il musicista è in grado di cogliere, in una successione di suoni, le concatenazioni e i

del colore x è immediato identificare quel colore come rosso o come blu), non lo è altrettanto per quanto riguarda il suono musicale: non è per niente immediato – almeno non per tutti – identificare, sotto lo stimolo del suono x, tale suono come un do o un re (Frede 1989, p. 42 n. 4); in secondo luogo il caso delle nozioni base della citaristica, con il confronto tra gli stimoli acustici dei suoni e quelli visivi delle corde, sembra comportare il confronto e l'applicazione dei concetti comuni di identità e diversità a oggetti di sensi diversi, proprio quel tipo di operazione che nel *Teeteto* rappresenta l'attività riflessiva della mente; come emerge anche dalle testimonianze iconografiche, il metodo dell'insegnamento della musica si basava presumibilmente sulla ripetizione da parte dell'allievo delle note suonate dal maestro, quindi sulla decodificazione e il confronto tra stimoli acustici e visivi. La questione evidentemente merita attenzioni e approfondimenti che non possono esserle dedicati qui.

²¹²L'intero passo sulla conoscibilità degli elementi e dei nessi (201d-208b) serve a confutare l'ipotesi che la conoscenza sia opinione vera accompagnata da ragione (201c 9-d 1): se per ragione si intende l'enumerazione degli elementi, allora l'ipotesi è falsa, perché può esistere opinione vera accompagnata da sensazione che non è conoscenza.

²¹³Cf. Frede 1989, pp. 38-39; 1996, pp. 31-34; ad entrambi gli articoli si fa qui costante riferimento nel delineare due diversi modi di accostarsi alla musica nel *Timeo*, alla luce delle riflessioni condotte anche in altri dialoghi sull'elaborazione razionale delle percezioni acustiche.

rapporti che rivelano la razionalità della musica, sa quindi individuare una struttura ideale nel materiale sensibile del suono (Frede 1996, pp. 49-50); riconoscere nella musica un'imitazione della divina armonia non significa altro che rinvenire nei suoni percepibili un paradigma non sensibile e valutare il significato della musica percepibile alla luce del rapporto con questo principio armonico soprasensibile. Ritornando a *Tim.* 37b-c e all'analisi dei due dialoghi intrapsichici lì condotta, è possibile ora tentare di descrivere cosa avviene nella psiche razionale investita dalla musica. Trattandosi di sollecitazioni sensibili, è presumibile intendere che i suoni attivino in prima battuta il cerchio del diverso: tale decifrazione elementare degli stimoli acustici resta la sola possibile nella maggior parte delle persone per le quali la musica, recepita nella sola componente sensibile, resta confinata all'ambito dell'*aijsqhtovn*; a coloro che sono in grado di individuare la componente "logica" della musica, sotto lo stimolo dei suoni, si attiva anche il cerchio dell'identico, deputato alla decifrazione delle realtà riconducibili al *logistikovn*. L'idea che l'anima razionale sia costituita da identico e diverso, al fine di potersi confrontare con il sensibile e l'intelligibile, trova un riscontro e un'interessante prospettiva dalla quale essere valutata in questa lettura della comprensione della musica, di una realtà che reca in sé sensibilità e intelligibilità. È facile notare come un articolato dialogo interiore del genere presupponga un apparato psichico in buone condizioni e come tale osservazione si accorda con l'idea che per comprendere a pieno la musica sia necessario avere già riacquisito, ad un buon livello, l'equilibrio psichico.²¹⁴

Non è chiaro, tuttavia, come sia elaborata la componente sensibile della musica nel momento in cui si coglie il dato logico: su tale aspetto occorre riflettere, e significa analizzare il ruolo che gioca il dato sensibile nella fruizione della musica *meta*; *nou'* e nella nascita dell'emozione musicale più bella, l'*eujsfrosuvnh*. Il dialogo intrapsichico che si innesca nell'anima di chi coglie entrambe le componenti della musica è un dialogo complesso, nel quale resta imprescindibile la considerazione della voce del diverso: la ricezione della musica come fenomeno sensibile pare un dato essenziale e fondante della stessa analisi volta a rivelare la componente "logica" della musica. Benché si parli qui di "analisi" e di "scoperta del contenuto intelligibile della musica", è il caso di sottolineare che i riferimenti presenti nel *Timeo* ad un modo profondo di comprendere la musica sembrano legati all'ambito di

²¹⁴Alla luce di queste ultime riflessioni, appare ancora più sorprendente il valore che assume *Theaet.* 186b 11-c 5 per comprendere l'analisi della musica presente nel *Timeo*: nella capacità rara di avviare una riflessione profonda sulle sensazioni acustiche, è possibile vedere un esempio della facoltà indicata nel passo del *Teeteto* come capacità di riflettere sulle sensazioni che investono l'anima (per una comparazione tra quanto Platone suggerisce nel *Teeteto* a proposito della conoscenza del musico e del grammatico e la riflessione sugli *analogismata* di 186b 11-c 5, cf. Frede 1989, p. 41). Non sembra invece possibile accostare pacificamente l'altro modo di recepire la musica individuato nel *Timeo* alla ricezione passiva delle sensazioni indicata nel passo del *Teeteto* in questione.

un'esperienza musicale concreta: l'*euifrosuvnh* di 80b 5-8 non nasce dallo studio di rapporti matematici, ma dall'ascolto della musica, e l'invito ad accostarsi alla musica con l'intelletto di 47c-e non è l'invito a studiare la scienza armonica, ma un'indicazione su come predisporre a vivere l'esperienza musicale; nonostante esista senza dubbio un legame tra il modo di intendere la musica degli *euifrosuvnh* del *Timeo* e la disposizione necessaria a ben studiare la scienza armonica del settimo libro della *Repubblica* (*infra*, III), nel *Timeo* Platone sembra confrontarsi con le reazioni cognitive ed emotive all'ascolto della musica (Barker 2000, p. 96). A tal proposito si nota ancora una volta che il *Timeo* non pone tutte le difficoltà che presenta il passo della *Repubblica* sul valore da attribuire alla sensibilità, nondimeno impone una riflessione sul ruolo che la componente percettiva gioca in un modo profondo di recepire la musica; rispetto a *Resp.* VII, anzi, il *Timeo* presenta forse una situazione più interessante da questo punto di vista, mostrando irrisolta quella tensione tra sensibilità e razionalità insita nella struttura della musica e risolta, nel settimo libro della *Repubblica*, con il sacrificio della componente sensibile. Tale tensione emerge con evidenza, in 47c-e, dalla constatazione che nella musica convivono, per nulla pacificamente, un contenuto intelligibile che reca addirittura i movimenti perfetti dell'armonia psichica e un contenuto sensibile, che invita ad una ricezione edonistica e sensuale della musica (Dorter 1978, p. 216). La possibile risoluzione di questa tensione nell'esperienza musicale degli *euifrosuvnh* è l'esito di un delicato e complesso lavoro psichico in cui le componenti sensibile e intelligibile della musica sono correttamente valutate e intese nel loro rapporto reciproco; in altri termini, scoprire che la musica deriva dal *logistikovn* non significa sottrarsi a quella tensione insita nella musica, ma esporsi ad essa pienamente, a meno di non prendere la via indicata in *Resp.* VII, non senza problemi, di obliterare, a seguito di tale scoperta, il dato che la musica appartiene al contempo all'ambito dell'*aijsqhtovn*.

Un legame tra le riflessioni sulla musica presenti nella *Repubblica* e quelle del *Timeo* non è assicurato, comunque, solo da un possibile accostamento tra il modo migliore di sentire la musica presentato nel *Timeo* e l'analisi dell'armonia del settimo libro della *Repubblica*, ma anche da una relazione tra l'approccio più semplice e diffuso alla musica e l'intervento della musica sulla sensibilità del terzo libro della *Repubblica* (Barker 2005, pp. 126-127); ma l'ambito delle relazioni tra i due dialoghi a proposito della musica sembra un terreno ostile, carico di insidiosi fraintendimenti. Emblematico a tale proposito è l'invito che ricorre al termine del *Timeo* a far uso della ginnastica e della musica per la cura del corpo e dell'anima: si direbbe lo stesso invito che caratterizza nella *Repubblica* un programma di educazione della sensibilità, se non fosse che nel *Timeo* esso è preceduto e accompagnato da riflessioni sul

lavoro della musica sulla psiche del tutto particolari e non assimilabili a quelle del terzo libro della *Repubblica*; si tratta indubbiamente dello stesso invito nella misura in cui promuove lo sviluppo di individui sani dal punto di vista etico, ma assume un aspetto diverso per l'acquisizione che reca circa la naturale, ontologicamente fondata, attitudine della musica ad influenzare l'anima razionale. Da un lato, i benefici arrecati dalla musica sono sfruttabili da tutti - lo lascia intendere anche il fatto che in 47d la musica è presentata come un dono delle Muse agli uomini e che in 88c è affiancata alla ginnastica, binomio proprio di un'educazione di base²¹⁵ -, proprio come si registra nel terzo libro della *Repubblica* e nelle *Leggi*, dall'altro un certo approccio alla musica descritto nel *Timeo* e la descrizione dell'emozione musicale più profonda presuppongono nel soggetto la scoperta del contenuto intelligibile della musica, scoperta alla quale nella *Repubblica* pervengono solo gli studiosi di armonia del settimo libro. Viene quanto meno il sospetto che, quando Platone nel *Timeo* affida l'anima alla musica perché ne abbia cura, non compia se non apparentemente la stessa operazione fatta in altri dialoghi: prospetta la possibilità di una cura più efficace, una cura specifica per quella parte dell'anima potenzialmente in grado di seguire la musica fin dove il fascino dei suoni si dissolve nella bellezza intelligibile dell'armonia.

Nel *Timeo* sono visibili tracce delle riflessioni della *Repubblica* su un impiego della musica per la formazione della sensibilità e della razionalità, ma in un contesto in cui l'attenzione sembra costantemente rivolta al lavoro che la musica può svolgere nell'anima razionale. La cura musicale dell'anima razionale è concepita in maniera analoga alla cura della sensibilità: come si è visto a proposito di 47c-e e come emerge dalla finale indicazione a far uso della musica per l'anima, indicazione così simile a quella della *Repubblica* e delle *Leggi*, là dove tali dialoghi contemplanò però un intervento della musica sulla sensibilità; al contempo, la terapia musicale della ragione è analizzata e illustrata con attenzione alle potenzialità dell'apparato razionale: di qui il profilarsi di due reazioni diverse alla musica, reazioni caratterizzate anche dall'intensità con cui la musica è vissuta quale esperienza dell'anima razionale.²¹⁶ L'impressione è che la distinzione tra una cura basata sull'esposizione alla musica ed una sulla comprensione della musica, apprezzabile nella *Repubblica* tra il terzo e il settimo libro, sia trasferita, nel *Timeo*, all'interno di una cura della razionalità; così i brevi riferimenti alla musica presenti in questo dialogo riescono a tenere insieme, certo senza offrire il quadro di una riflessione lineare, sensibilità e razionalità

²¹⁵Sulla particolarità della proposta del *Timeo*, rispetto a quella della *Repubblica*, di far uso di musica e ginnastica, cf. Johansen 2000, p. 108-109.

²¹⁶Lippman (1964, pp. 91-92) nota come nel *Timeo* sia rilevabile lo sforzo di comporre la riflessione sull'imitazione sonora della virtù e la forza ideale della scienza dell'armonia.

dell'esperienza musicale, della musica e della sua ricezione. Maggiore coerenza, come si vedrà tra breve, è possibile, ma solo al prezzo di un sacrificio: della musica stessa al dialogo silenzioso della ragione.

III. EDUCAZIONE MUSICALE DELLA RAZIONALITÀ

Studiare l'armonia oltre i suoni

Un divario profondo divide, nella *Repubblica*, le due grandi riflessioni sulla musica che il dialogo ospita: l'una dedicata alla *mousikhv* nell'elaborazione di una *paideia* di base per la formazione della sensibilità, l'altra dedicata all'*armonia* nella creazione di un programma di addestramento per i futuri dialettici con l'obiettivo di formare la razionalità. È un divario scavato dall'imponente scenario metafisico che i libri centrali della *Repubblica* ergono, con l'illustrazione dei diversi gradi di conoscenza e l'esposizione del mito della caverna, segnando la profonda distanza tra divenire ed essere;²¹⁷ è un divario che si percepisce nella breve apparizione che fa la *mousikhv* del lontano terzo libro nel settimo. Socrate e Glaucone sono alle prese di nuovo con un problema educativo ed è naturale - per quanto si rivelerà quasi ingenuo a posteriori - ritornare con la mente a quelle discipline impiegate con efficacia nella *paideia* elementare: per un momento, e forse solo per mostrare i limiti in questa sede di discipline che andavano bene in un'altra, Platone prende in considerazione il binomio ginnastica-musica (521d 13-522b 1). Di fronte all'esigenza ideale di attrarre l'anima da ciò

²¹⁷Si tratta di uno scenario che ha particolare importanza per la trattazione dei *mevgista maqhvματα* propedeutici alla dialettica, come mostra il fatto che l'esigenza di individuare la discipline si presenta già in 503e 1-504a 3, eppure può essere soddisfatta solo a partire da 521c, dopo l'illustrazione di fondamentali acquisizioni gnoseologiche e metafisiche.

che diviene a ciò che è (521d 3-4), le due discipline non passano l'esame: la ginnastica – osserva Socrate, obliterando l'insistenza con cui nel terzo libro si era affannato a mostrare come contribuisse all'armonico sviluppo dell'anima - si occupa dei corpi, cioè di ciò che è soggetto a divenire (521e 3-5); quanto alla *mousikhv*, Glaucone, presentandola come il “corrispettivo della ginnastica”, ricorda che essa “educava i Guardiani per mezzo di abitudini e apportava con l'armonia una certa armoniosità, con il ritmo una certa ritmica, ma non la scienza” (522a 3-6: *e[qesi paidevousa tou;1 fuvlakai, kata; te aJrmonivan eujarmostivan tinav, oujk ejpisthvnhn, paradidou'sa, kai; kata; rJuoqmo;n eujruqmivan*): la *mousikhv* si è rivelato un potente strumento etico, ma non ha nulla di quel *mavqhma* che si sta cercando (522a 8-b 1). Sembra che la musica non abbia più molto da insegnare a chi, ormai in possesso di abitudini etiche corrette, si accinga a conoscere ciò che rende quelle abitudini virtuose: il Bene, supremo traguardo metafisico; pare che la musica esaurisca tutta la sua efficacia pedagogica in un'educazione di base, salvo poi scoprire, non molte battute dopo, che la musica compare, sotto le sembianze di scienza dell'armonia, tra le discipline atte ad educare i futuri dialettici (530c 9-531c 8).

L'intenzione di mettere in risalto che la musica che si sta scartando è quella presa in considerazione nei libri secondo e terzo è abbastanza evidente, a cominciare dall'espressione di Socrate “la musica nel senso che dicemmo prima” (522a 2: *jAll' a\ra mousikh; o{shn to; provteron dihvlgomen;*), per passare alla descrizione sintetica delle possibilità e dei limiti di quella musica (522a 4-6) e al riferimento alla sua componente verbale (522a 6-8: *e[n te toi'1 lovgoi1 e{tera touvtwn ajdelfa; e[qh a[ttta e[couasa, kai; o{soi muqwvdei1 tw'n lovgwn kai; o{soi ajlhqinwvteroi h\san*), nonché al suo legame con la ginnastica. Tale attenzione a comunicare che, inadatta ad educare i futuri dialettici, è quella *mousikhv* che nel terzo libro assolveva con successo i compiti educativi lì richiesti e non l'intero fenomeno musicale lascia già intendere che la musica, nel suo complesso, non esaurisce la sua utilità in una *paideia* di base e sarà chiamata, sotto una certa forma, a giocare un ruolo importante anche in questo programma di educazione superiore. Sarebbe ben strano, del resto, scoprire che Platone attribuisce alla musica il limite intrinseco di non andare e di non rinviare oltre la sensibilità, dopo aver apprezzato nel *Timeo* la sicurezza con cui il filosofo riconosce nel fenomeno musicale un contenuto extrasensibile; sarà proprio questo contenuto a garantire all'armonia quell'accesso nella selezione dei *mathemata* negato alla *mousikhv* del terzo libro, perché

esso assicura che l'armonia è in possesso di quel requisito fondamentale richiesto alle discipline di questo piano educativo.²¹⁸

Condurre i migliori fuori dalla caverna è l'obiettivo dell'ambizioso progetto educativo al quale Socrate e Glaucone si dedicano nel settimo libro: si tratta di individuare le modalità formative per trarre alla luce i migliori (521c 1-2), per suscitare in loro una "conversione" dell'anima "da un giorno crepuscolare ad uno vero", fuor di metafora "da ciò che diviene a ciò che è" (521c 6-7). Insistendo sulla metafora della vista, in *Resp.* 527d 6-e 3, in piena trattazione delle discipline propedeutiche alla dialettica, rispondendo ad un'eventuale accusa di prescrivere studi inutili, Socrate così descrive il lavoro esercitato dai *mathemata* nell'anima: una purificazione e un rinvigorimento di un certo organo dell'anima danneggiato e accecato da altre occupazioni, la conservazione del quale è più importante di quella di mille occhi.²¹⁹ L'addestramento delle capacità intellettive è concepito, dunque, nei termini di un processo di catarsi e di risanamento di un organo dell'anima invalidato nella sua funzione, in una prospettiva che presenta qualche analogia con *Tim.* 47c-e e con la cura dell'anima razionale lì presentata; ma la ricerca degli stimoli intellettivi necessari ad attuare questa cura passa, nel caso della *Repubblica*, attraverso un confronto serrato, talora aspro, con la dimensione sensibile.

In 523a Socrate prende a guidare Glaucone alla ricerca di un criterio di scelta per costruire la *paideia* superiore,²²⁰ muovendo dall'osservazione che, tra gli oggetti sensibili,

²¹⁸Per un confronto tra la *mousikhv* del secondo e terzo libro e l'armonia del settimo, cf. Lippman 1964, pp. 74-77, il quale nota come la preparazione di base, insufficiente per la formazione dei futuri governanti, sia tuttavia fondamentale per poter accedere al livello educativo di tipo scientifico. E' il caso di notare che anche nelle *Leggi* è possibile rintracciare il progetto di un'educazione superiore, concepita per formare coloro che governeranno, il Consiglio notturno, l'"ancora" dello Stato (961c); tuttavia tale *curriculum* non viene neanche abbozzato e il dialogo si chiude sull'osservazione che "non è facile trovare le discipline che essi dovranno apprendere, né lo è diventare noi discepoli di un altro che le ha trovate" (968d). Sarà l'Epinomide, prosecuzione (che sia di Platone o meno) delle *Leggi*, ad elaborare questa *paideia* superiore, mostrando una sostanziale uniformità con il programma della *Repubblica*: le discipline selezionate sono l'aritmetica pura (990c 6-10), la geometria (990c 10-d 6), la stereometria (990d 6-991a 9), l'armonia (991a 9-b 5); si assiste ad un rifiuto della musica – qui perché arte imitativa – che poi è reintegrata nelle sembianze di armonia pura; è sottolineata l'importanza della componente numerica della musica: "la musica tutta ha evidentemente bisogno che movimenti e suoni siano regolati dal numero" (978a 3-4: *ejpei; kai; ta; kata; mousikh;n pa'san diariqmoumevwn kinhvsewv te kai; fqovffwn dh'lon o{ti dei'*).

²¹⁹Cf. *Symp.* 219a 3-4: *h{ toi th'1 dianoiva1 o[yii a[rctetai ojxu; blevpein o{tan hJ tw'n ojmmavtwn th'1 ajkmh'1 lhvgein ejpiceirh'/. Non ci si soffermerà qui sulla pur interessante presentazione, già dal mito della caverna, della conoscenza come di un vedere e della considerazione metaforica di una vista dell'anima, ma è interessante notare come in un contesto in cui il rapporto con i sensi si farà molto aspro, sia proprio un senso – seppur il più intellettualistico – a rappresentare le facoltà conoscitive dell'anima. Per un'analisi del rapporto tra metafore della vista e processi intellettivi nella filosofia di Platone, cf. Napolitano Valditara, 1994, pp. 27-55.*

²²⁰Benché la trattazione abbia luogo dopo la proposta di considerare l'aritmetica una disciplina adatta a educare i futuri dialettici, l'argomentazione sviluppata sembra estendibile a tutti i *mathemata*, individuando il principio fondamentale che vi sono sensibili - e quindi scienze che si occupano di questi - che sollecitano l'intelletto e altri che non lo fanno. L'espressione che introduce la trattazione, del resto, sembra confermare questa ipotesi: Socrate invita Glaucone a prendere in considerazione "le cose che conducono" all'obiettivo (523a

alcuni non invitano l'intelletto ad un'analisi, essendo sufficiente il giudizio che si ricava dalla sensazione, altri invece suscitano un'indagine mentale, perché dalla sensazione non derivano conclusioni "sane" (523a 10-b 4). Socrate non si riferisce, come Glaucone intende sulle prime, all'inaffidabilità delle sensazioni, spesso ingannate dalla percezione degli oggetti in lontananza o degli effetti illusori del chiaroscuro (523b 5-6),²²¹ ma alla presenza o all'assenza, negli stessi oggetti della sensazione, della facoltà a rinviare ad un esame intellettuale; chiamano in causa l'intelletto quei sensibili che suscitano insieme una sensazione e il suo opposto, gli altri no (523b 9-c 4, cf. 524d 2-5): la visione di un dito non sollecita l'intelletto, perché il dato della sensazione non ha in sé nulla di contraddittorio, mentre la sensazione della sua grandezza o piccolezza, della sua durezza o mollezza chiama l'intelletto a giudicare in mezzo a dati percettivi contraddittori, alla luce delle nozioni di grandezza, piccolezza, durezza, mollezza (523c-524c); così, per quanto riguarda l'unità e la molteplicità, il senso della vista può presentare dati contraddittori che richiedono una valutazione da parte dell'intelletto (523c-525a).

Il criterio preciso in base al quale selezionare le discipline è, dunque, trovato, ma esso non è privo di una forte problematicità: si tratta di una difficoltà riguardante il rapporto tra attività percettiva e attività intellettuale, motivo problematico che percorrerà l'intera trattazione dei *mathemata*. Nel passo in questione, in particolare, Platone sembra ricondurre alla dimensione percettiva operazioni che richiedono già un intervento intellettuale: la contraddittorietà delle sensazioni comporta un confronto tra dati sensibili che può avvenire solo al livello mentale, così come la "percezione" dell'unità e della molteplicità richiede un'elaborazione intellettuale.²²² Tuttavia, tale rilievo dato alla dimensione sensibile, se da un lato apre il campo a problemi e rivela in definitiva una visione del processo percettivo destinata ad essere superata, dall'altro ispira una considerazione interessante: il dato percettivo pare l'imprescindibile punto di partenza di un processo che sembra avere proprio

5-6), con riferimento a 523a 1-2; l'attenzione è rivolta alla matematica, ma per vedere se questa ha diritto ad entrare nel *curriculum* educativo si prospettano condizioni che poi saranno applicabili ai cinque *mathemata*. E l'analisi dei *mathemata*, diversi dall'aritmetica, metterà appunto in luce che il criterio individuato in 523a-524c è operativo nell'intero progetto educativo.

²²¹Nel decimo libro, dove l'attenzione è invece rivolta proprio al perturbamento che possono gettare nell'anima effetti illusori come il chiaroscuro, è invocato comunque l'impiego di operazioni di calcolo per far luce su sensazioni contraddittorie (602c 10-d 9); ma il chiarimento di Socrate, per cui è evidente che non si tratta della stessa situazione evocata nel decimo libro, suscita un'importante considerazione: l'ambiguità non è imputabile alla facoltà percettiva del soggetto, ma deriva dalle caratteristiche stesse dell'oggetto sensibile (Franco Repellini 1989, p. 429).

²²²Si tratta esattamente di quelle acquisizioni che Platone mostra di aver raggiunto nel *Teeteto*, come si è visto; giustamente Cooper (1970, pp. 145-146) nega il parallelismo affermato da Cherniss tra *Resp.* 522-525 e *Theaet.* 184-186, notando tra le altre cose che, nel passo della *Repubblica*, sono considerati "judgments of perception" operazioni che nel *Teeteto* appartengono all'attività intellettuale e che tali giudizi percettivi, nella *Repubblica*, coinvolgono tanto sensibili elementari, quali durezza e mollezza, quanto unità e molteplicità, laddove il *Teeteto* distingue i due casi.

nel passaggio dalla dimensione sensibile a quella intelligibile una delle sue caratteristiche basilari. Non a caso la capacità di innescare un processo simile a quello descritto in 523-524 sarà individuata in discipline che intrattengono un problematico, ambiguo, eppure essenziale rapporto con il divenire.

Quella dinamica individuata in 523-524 come aspetto fondamentale di questo piano educativo - la sollecitazione di un intervento intellettuale da parte di alcuni sensibili - presenta tutta la sua complessità allorché è considerata nella valutazione delle singole discipline. Dopo aver scartato musica e ginnastica, Socrate avanza la proposta di prendere in considerazione “la scienza del numero e del calcolo” (522c 6-7): è possibile che proprio tale disciplina, tanto diffusa e impiegata da molte altre arti,²²³ rientri tra quelle discipline che conducono per natura all’intellectuale, benché comunemente non sia impiegata come scienza che porta all’essere (523a 1-3). Sin dalle iniziali battute dell’analisi della prima possibile disciplina è accennata l’idea che determinante alla costituzione di un *curriculum* adeguato non sia solo l’individuazione delle giuste materie di studio, ma anche del giusto approccio con cui affrontarle, un approccio che si lascia immaginare diverso da quello più diffuso: nessuno fa un uso corretto della scienza del calcolo, un uso che ne esalti le potenzialità di “attrazione” verso l’essere (523a 2-3).²²⁴ Appurato, in base all’argomento dei sensibili che suscitano o meno atti intellettivi, che la matematica merita l’ingresso nel *curriculum* propedeutico alla dialettica (525a-b), Socrate si preoccupa di indicare la corretta finalità da tenere a mente nel dedicarsi alla matematica in un contesto di formazione filosofica, finalità riassumibile nell’espressione “per acquisire conoscenza, non per fare i mercanti” (525d 2-3); esiste evidentemente una bella differenza, ed è il caso di sottolinearla, tra l’impiego volgare della matematica, quello di grossisti e mercanti, e l’uso orientato al rivolgimento dell’anima dal mondo del divenire a quello della verità e dell’essere (525b 11-c 6).

L’idea che i futuri dialettici debbano accostarsi a discipline piuttosto diffuse, ma con un approccio ben diverso rispetto a quello comunemente adottato da chi le pratica, e che tale differente approccio sia essenziale per mandare ad effetto la potenzialità delle discipline di favorire un conversione dal divenire all’essere emerge con evidenza anche nella trattazione

²²³Cf. *Phil.* 55d 10-e 3, dove le scienze del calcolo sono considerate “quell’elemento comune di cui fanno parte tutte le arti, le escogitazioni e le scienze”.

²²⁴Il legame, che si stabilisce nel passo, tra impiego della matematica e capacità di questa disciplina ad immettere in una dimensione extrasensibile fa segnare un altro punto di contatto con *Tim.* 47c-e, per il legame lì presente tra un impiego corretto dell’armonia (della musica in generale) e la potenzialità di quest’arte a stabilire un contatto tra l’anima e l’armonia soprasensibile.

dei successivi *mathemata*: il rischio di perdersi dietro ad uno studio “ridicolo”²²⁵ è denunciato anche a proposito della geometria (527a-b), della stereometria (528b-e), dell’astronomia (529c-530b) e dell’armonia (530e-c). Nel prescrivere, al fine di favorire nell’anima un superamento degli orizzonti sensibili, discipline comunemente impiegate per scopi pratici nella dimensione del divenire, è evidente e comprensibile la premura di Socrate nel mostrare come sia necessario che i futuri dialettici si accostino allo studio di tali discipline con la consapevolezza della loro alta finalità, con il dato chiaro che tali scienze sono suscettibili di uno studio astratto e che proprio questo sia da perseguire per mandare ad effetto la potenzialità insita nei *mathemata* a rinviare oltre il sensibile. Tuttavia, tale osservazione fa emergere una certa circolarità, simile a quella riscontrata nel *Timeo* a proposito dell’impiego proficuo della musica, circolarità forse inevitabile nel momento in cui si suggerisce la possibilità di un contatto con una dimensione extrasensibile, muovendo da dati sensibili: per fare dei *mathemata* le scienze del distacco dal mondo dei sensi, le discipline che dischiudono la dimensione dell’essere, è necessario accostarsi a tali scienze con una capacità di astrazione che sarebbe l’obiettivo di questo piano educativo; ma è forse il caso di chiedersi a proposito di alcuni *mathemata* in cosa consista la deriva empirista che Socrate avverte come un pericolo.

Si è visto come l’attenzione ad orientare i *mathemata* ad un superamento della dimensione sensibile emerga sin dalla trattazione di studi quali la matematica e la geometria, discipline dai forti contenuti di astrazione. Non è facile in questi casi comprendere in cosa consistano esattamente i timori di Socrate, cosa sia da intendere in altre parole per un empirismo in matematica e in geometria, ma esso non riguarda soltanto la finalità di questi studi: il rischio maggiore non sembra rappresentato dallo studio della matematica o della geometria per trafficare o per costruire, ma da un approccio legato al mondo del divenire nello stesso studio teorico di queste discipline. Per quanto riguarda la matematica, l’identità di questa disciplina si gioca sul modo con cui essa concepisce il numero: in maniera corporea o astratta. E’ possibile studiare la matematica, trattando i numeri come “corpi visibili o tangibili” (525d 7-8: οJrata; h] aJpta; swvmata)²²⁶ ed è questo il rischio da evitare, dedicandosi a quei numeri “che si possono soltanto concepire con il pensiero, ma che non si lasciano trattare in altro modo” (526a 6-7: w|n dianohqh'nai movnon ejgcwrei', a[llw1 d' oujdamw'1 metaceirivzesqai dunatovn). La matematica che può favorire la conversione dal sensibile all’intelligibile è quella che lavora con entità non

²²⁵GeIoivw1 è l’avverbio impiegato per descrivere l’approccio volgare alla geometria (527a 6) e alla stereometria (528d 9) e quello degli empiristi nella scienza armonica (531a 4); l’aggettivo geloi'on ricorre nella descrizione dello studio scorretto dell’astronomia (529e 4, 530a 2).

²²⁶L’impiego in matematica di entità corporee (punti, sassi...) è attestato anche in ambienti pitagorici, gli yh' foi (Robins 1995, p. 362).

sensibili, che si discosta tanto dal mondo del divenire da concepire un'unità indivisibile e omogenea (525d 8-526a 5).²²⁷

Nella trattazione della geometria la componente sensibile – e quindi il rischio di uno studio empirico – sembra ancora più presente. Le espressioni impiegate per descrivere questa disciplina da coloro che la praticano rivelano un approccio “pratico” (527a 6-8), laddove il principale scopo della geometria è la conoscenza e la conoscenza di ciò che è sempre, non di ciò che diviene (527b 7-8: tou' ga;r ajei; o[ntoi hJ gewmetrikh; gnw'sivi ejstin). Tuttavia, per quanto “ridicolo”, il linguaggio dei geometri è necessario a rendere conto delle loro operazioni pratiche di costruzione, a loro volta necessarie per muovere verso la conoscenza dell'intelligibile: è, dunque, nell'attitudine con cui ci si accosta a tale disciplina che può e deve esserci una distinzione netta tra geometria pratica delle costruzioni e conoscenza di rapporti immutabili, attraverso lo studio delle figure.²²⁸

Al termine del sesto libro, illustrando i gradi della conoscenza attraverso la celebre metafora della linea, Socrate descrive l'attitudine degli studiosi di matematica e geometria a trattare entità sensibili come fossero entità ideali: si servono di “figure visibili” (510d 5: oJrwmevnoi ei[desi), ma le pensano come copie di altre realtà e a quelle è rivolta la loro attenzione (510d 6-7); i corpi intorno ai quali lavorano matematici e geometri sono “immagini” che servono a vedere quelle realtà intelligibili che si possono cogliere soltanto con la *dianoia* (510e 1-511a 1). Tale riflessione sembra indicare un modo ideale di muoversi nel “mondo della geometria e delle arti sorelle” (511b 1-2), assecondando quei processi mentali che queste discipline innescano: la tensione che poi si avvertirà nel settimo libro tra momento sensibile e intelligibile nello studio delle scienze sembra qui risolvibile attraverso il regolare funzionamento della *dianoia*. La riflessione sul nome da attribuire all'ambito individuato dai *mathemata*, benché in 533d 4-e 2 assuma i contorni di un'oziosa disquisizione sui termini alla presenza di questioni assai più rilevanti, è importante per la stessa comprensione dei processi psichici innescati dagli stimoli intellettivi e sensibili in questa fase educativa.

²²⁷Caratteristica questa che riguarda l'unità in sé, ma anche le diverse unità tra loro (526a 2-4), cf. Robins 1995, p. 362. Cf. *Phil.* 56d 9-e 3.

²²⁸Cf. Robins 1995, pp. 366, 372, il quale nota come le stesse osservazioni siano estendibili anche allo studio dei solidi, quindi alla terza disciplina, la stereometria. A proposito delle idee di Platone riguardo alla geometria si vedano le testimonianze di Plutarco (*Vita di Marcello XIV*, 11 e *Quaest. conv.* 8, 718 e-f) e di Diogene Laerzio (8, 83) che riportano il rimprovero mosso da Platone ad Eudosso ed Archita colpevoli di aver affrontato con esempi sensibili i problemi della geometria; in tal modo, “corrompendo e distruggendo il buono della geometria, che dall'incorporeo e l'intelligibile fugge verso il sensibile” (wJi ajpolluvntai kai; diafgeivrontai to; gewmetriva i ajgaqovn, ajpo; tw'n ajswmavtwn kai; nohtw'n ajpodidraskouvshi ejpi; ta; aijsqhtav).

I *mathemata* sono presentati come discipline ausiliari e cooperatrici nella conversione dell'anima (533d 3-4),²²⁹ discipline per le quali non è corretto impiegare il nome di “scienza”, poiché scienza è solo la dialettica, ma neanche quello di “opinione”: richiamando una distinzione che è quella dei gradi della conoscenza presentata nel sesto libro (509d-511e), sono ricondotte all'ambito del “raziocinio” (533d 4-7). L'educazione qui elaborata agisce su una facoltà, la *dianoia*, capace di un'elaborazione astratta del materiale sensibile (Chaignet 1966, p. 221) e si occupa di tenerla in allenamento e rafforzarla; ma il valore di questo piano educativo risiede anche nei valori di verità che le discipline studiate recano (Barker 2005, p.118): i *mathemata* parlano all'uomo di un'“autenticità” che egli nelle realtà sensibili non ha mai incontrato (Krüger 1995, p. 238); così la loro funzione è a volte individuata nella capacità di indurre la mente ad effettuare un passaggio dal divenire all'essere, a volta nella facoltà di condurre alla verità (525b 1; 526b 2-3; 527b 9; 530b 4-5). In 518b-e Platone mostra come questa educazione superiore non consista nell'acquisizione di conoscenze, quanto in una conversione dell'anima: non si tratta di “infondere la vista ad occhi ciechi”, ma di aiutare l'anima, già dotata di “vista” a guardare nella giusta direzione. Come l'educazione di base non mirava tanto ad insegnare qualcosa, quanto ad essere qualcosa, presentandosi come una formazione della sensibilità, così questa educazione superiore non tende ad infondere alte nozioni, quanto a favorire un mutamento interiore, presentandosi come una sorta di formazione della razionalità.²³⁰ Sottolineare che le discipline individuate sono da ricondurre all'ambito del pensiero dianoetico (511d 2, 533d 6: *diavnoia*), situato a metà tra l'opinione (511d 4, 533d 5: *dovxa*) e il pensiero scientifico (533d 6: *ejpisthvmh*, 511d 4: *nou'1*), significa indicare che il loro esercizio richiede e addestra particolari processi mentali. Si tratta di meccanismi cognitivi che consistono, a loro volta, di un momento sensibile ed uno intelligibile, come emerge da 510-511: benché l'accento sia posto sul superamento dell'entità corporea – la figura, ad esempio –, attraverso la considerazione di questa come di un'immagine della realtà ideale, dal passo si ricava l'interessante dato che il pensiero dianoetico ha bisogno di immagini.

Tale inevitabile, congenita implicazione dei *mathemata*, e della facoltà mentale deputata ad affrontarne lo studio, la *dianoia*, con la dimensione sensibile fa segnare anche il punto di distanza maggiore dal più elevato dei *mathema*, la dialettica, e dal processo mentale più fine, quello intellettuale. In 511b-d è abbastanza chiaro che la *noesis* si muove tra le idee, trascurando completamente ogni dato sensibile (511c 1-2: *aijsqhtw' / pantavpasin*

²²⁹La descrizione ricorda il rapporto di “alleanza” della musica con l'anima di *Tim.* 47c-e.

²³⁰Del resto la *dianoia* - così come *eikasia*, *pistis* e *noesis* - è descritta, in 511d 6-e 4, come un *pavqhma ejn th' / yuch' /*.

oujdeni; proscrwvmenoi, ajll' ei[desin aujtoi'1 di' aujtw'n eij1 aujtav, kai; teleuta'/ eij1 ei[dh), meno chiaro è il procedimento che caratterizza l'atto mentale del pensiero dianoetico; chi contempla (si dovrebbe aggiungere “correttamente”) gli oggetti dei *mathemata* è costretto sì a farlo con il pensiero e non con i sensi, ma procede per ipotesi, senza risalire al principio (511c 7-d 2). L'idea che la dimensione sensibile sia esplicitamente esclusa da entrambi i procedimenti non nasconde il fatto che in realtà dal secondo procedimento, quello *dianoetico*, essa sia ineliminabile, perché intrinsecamente connessa agli stessi meccanismi con cui la *dianoia* lavora; si direbbe che i geometri e gli altri studiosi, anche là dove correttamente riescono ad usare il pensiero e a fare a meno dei sensi, si servono di una facoltà mentale che con i sensi intrattiene comunque un forte, inevitabile rapporto.²³¹

Nel settimo libro il rapporto tra *mathemata* e dialettica è più volte presentato attraverso la metafora musicale del preludio e della canzone (531d 7-e 1, 532a 1-2, d 6-7): in un contesto in cui la musica è presente solo sotto le sembianze intelligibili dell'armonia, la scienza suprema è definita la “vera e propria canzone” (531d 8: aujtou' tou' novmou) e i *mathemata*, ancora con un termine musicale, prooivmiva (531d 8).²³² Portatore dei contenuti ontologici più profondi non è il “discorso musicale” delle cinque scienze, ma quello della dialettica. I *mathemata* colgono “qualcosa dell'essere” (533b 7: tou' o[ntoi ti), “lo sognano” (533b 8-c 1: ojneirwvttousi me;n peri; to; o[n), ma non lo vedono con chiarezza.²³³ Là dove vedere significa cogliere con la ragione, una visione non nitida, una percezione onirica dell'essere non possono che rappresentare un'offuscata comprensione dell'intelligibile. Il distacco decisivo e definitivo dai sensi – quello che assicura il corretto funzionamento di un altro “processo percettivo”, la vista dell'anima – non avviene se non con la dialettica (537d 5-7), in grado di chiudere gli occhi del corpo per aprire quelli della psiche. Eppure ad immettere su questa strada è la dimensione delle scienze propedeutiche, benché il processo innescato sia quello di una tensione verso il totale

²³¹Il legame tra gli stimoli intellettivi e l'attivazione di una facoltà mentale è delineato con chiarezza in questo passo dall'osservazione che i quattro processi mentali – *noesis*, *dianoia*, *pistis*, *eikasia* – partecipano di tanta chiarezza quanta è la verità di cui partecipano gli oggetti che contemplano (511d 6-e 4): quella parte dell'essere e dell'intelligibile che è oggetto di contemplazione della scienza dialettica è più chiara della parte contemplata dalle cosiddette arti (511c 4-6). L'impiego della nozione di chiarezza, per indicare l'intelligibilità degli oggetti contemplati, è parte di quella metafora, che avrà ampio impiego nel settimo libro, dell'attività conoscitiva come visione delle facoltà migliori dell'anima.

²³²O nell'insieme “preludio”, cf. 531d 7, 532d 7.

²³³Nello stesso passo, rilevando i limiti delle discipline diverse dalla dialettica, Socrate prende in considerazione anche le arti diverse da quelle inserite nel *curriculum* propedeutico alla dialettica, notando che esse riguardano di solito o “opinioni e appetiti umani, o processi generativi e compositivi, o sono tutte rivolte a curare gli oggetti naturali e composti” (533b 3-6). Tra queste è lecito vedere la musica e la ginnastica dei libri secondo e terzo.

affrancamento dai sensi e non una conquista, e avvenga attraverso un difficile e ambiguo confronto con la dimensione da superare.

Nella trattazione degli ultimi due *mathemata* – astronomia e scienza dell’armonia – la complessità del confronto con la dimensione sensibile, pure presente nella riflessione su scienze quali l’aritmetica e la geometria, emerge in tutta la sua evidenza. Nello studio degli astri e della scienza armonica il momento percettivo gioca un ruolo assai rilevante, sicché con l’analisi di questi due *mathemata* – discipline che anche sotto questo profilo intrattengono quella relazione di “sorellanza” poi individuata da Socrate riguardo altri aspetti (530d 6-10) – la questione del superamento della dimensione sensibile si complica ulteriormente e mantenere quel rigore speculativo che Platone chiede nello studio dei *mathemata* pare un’impresa più complessa.²³⁴ L’ingenua considerazione di Glaucone, che apre la riflessione sull’astronomia, dà già un’idea della tensione tra momento sensibile e intellettuale che informerà la successiva analisi. Convinto di esprimere una degna lode della disciplina, Glaucone afferma che l’astronomia è senz’altro adatta a volgere l’anima verso l’alto e a guidarla da questo mondo a quello di lassù (528e 6-529a 2); la possibilità di una sovrapposizione tra l’operazione fisica e quella psichica di vedere e di rivolgersi in alto può essere intesa come il segnale di un’oscillazione tra sensibile e intelligibile che caratterizza lo studio di questa disciplina, e l’osservazione di Glaucone di 528e 6-529a 2 si rivela meno ridicola di quanto possa apparire ad una rapida lettura. Essa induce Socrate a fare chiarezza sulla metafora, da lui stesso più volte usata nel corso della riflessione sui *mathemata*, della conoscenza come innalzamento dell’anima,²³⁵ svuotandola di ogni riferimento ad uno spazio fisico; salire o scendere per l’anima non significa spostarsi rispetto a coordinate spaziali, ma rispetto a contenuti ontologici: l’unica disciplina che spinge l’anima a vedere in alto è quella che riguarda l’essere e l’invisibile (529b 3-5),²³⁶ e a nulla vale assumere una posizione con il corpo piuttosto che un’altra, guardare in alto o in basso, se si assume il sensibile come oggetto

²³⁴Cf. Arist. *An. Post.* 87a 34: “la scienza che non si riferisce ad un sostrato è più rigorosa di una scienza che si riferisce ad un sostrato, come ad esempio l’aritmetica risulta più rigorosa della teoria della musica”. Barbera (1981, p. 395) sottolinea come il problema del ruolo della matematica nel piano educativo emerga soprattutto nella trattazione di astronomia e scienza armonica, rispetto alle quali si tratta di comprendere quanto debbano essere matematiche tali discipline; il problema, secondo Barbera, può essere anche inteso come una questione di “rationalism versus empiricism”.

²³⁵521c 7: εἰς πᾶν νόον; 525d 5-6: σφῶδρα ἀ[νω ποὶ ἀ[γεῖ τῆ; νύχ; ν, a proposito dell’aritmetica; 527b 10-11: προ; ἰ το; ἀ[νω σεί'ν ἀ} νύ'ν καὶ τῷ οὐ] δεῶν ἐ[κομῆν, a proposito della geometria.

²³⁶L’impiego della metafora della vista dell’anima, in un contesto in cui si nega l’importanza del rivolgimento dello sguardo fisico, dà vita ad affermazioni paradossali, per cui la disciplina che “fa guardare l’anima in alto” (529b 4: ἀ[νω ποιοῦ'ν νύχ; ν βλέπειν) è quella di “ciò che non si guarda” (529b 5: το; ἀγοῦρατον). Un altro interessante impiego della metafora della vista psichica, in relazione alla vista del corpo, compare in *Phaed.* 99e 1-4, dove Socrate confessa di aver temuto di diventare “cieco” nell’anima a forza di guardare le cose con gli occhi e tentare di afferrarle con i sensi.

di studio: l'anima rimarrà in basso, perché intorno al sensibile non può esserci scienza (529b 5-c 3).

Ora, per concludere che volgersi in alto non assicura una conoscenza, non serve interpretare l'affermazione di Glaucone secondo la quale “guardare in su è conoscere”, nel senso che se si contemplan i fregi di un soffitto e si acquista una qualche conoscenza in merito, ciò avviene per intellesione e non attraverso gli occhi (529a 10-b 3): lo stesso guardar su degli astronomi può essere una mera osservazione di dati sensibili, e come tale può non innescare nell'anima quel processo di comprensione dell'intelligibile che è la conoscenza. Con la riflessione espressa da Socrate in 529b 3-c 3 si è già introdotti in quel clima di forte tensione verso l'astrazione, che sarà tra i motivi più evidenti, e al contempo più difficili, della trattazione dell'astronomia, così come poi della scienza armonica. E' certo singolare apprestarsi a trattare della scienza degli astri, quale quarta disciplina di un *curriculum* di addestramento della facoltà intellettuale, affermando che a nulla serve ai fini della conoscenza guardare in su, se si guarda il sensibile: prescrivere l'astronomia ai futuri dialettici, riconoscendole la facoltà di “avviare alla scienza”, significa ammettere che l'operazione di contemplazione di oggetti sensibili quali sono gli astri, condotta in un certo *modo*, è utile ai fini della conoscenza; eppure nella trattazione dell'astronomia questa svalutazione del fenomeno sarà tanto presente da sfociare in un invito pressante ad un completo superamento del dato sensibile nello studio filosofico degli astri. E' evidente in queste battute anche il fatto che, trattando dell'astronomia, il rischio di uno scivolamento verso posizioni empiristiche si presenta, agli occhi degli interlocutori del dialogo, maggiore, e per certi aspetti diverso, rispetto a quello valutato nell'analisi di aritmetica e geometria:²³⁷ il ruolo che il dato fenomenico – il numero o la figura visibili – assume nello studio delle discipline matematiche, non è identico a quello che esso – gli astri – assume nella scienza astronomica, vincolata, per sua natura, in maniera più stretta alla dimensione fenomenica.

Se l'astronomia è osservazione di oggetti sensibili e lo studio di questi non produce scienza, allora il destino filosofico della scienza degli astri si gioca sul *modo* con cui si volge lo sguardo in su. Le osservazioni circa il senso da attribuire all'innalzamento dell'anima arrecato dall'astronomia si legano ad una critica verso un certo modo di concepire questa disciplina; la polemica è indirizzata a coloro che “la innalzano a filosofia” (οἱ δὲ εἰς τὴν φιλοσοφίαν ἀναγόντες), considerandola in un modo che invece sospinge lo

²³⁷Illustrando la necessità di pervenire ad un giusto rapporto tra impiego dell'intelletto e dell'orecchio nello studio della musica, Aristosseno (*El. harm.* II, 32-34) nota la differenza che sussiste nell'impiego dei processi percettivi in due discipline come la geometria e la musica: nella prima, l'esercizio della facoltà percettiva non è essenziale, mentre nella seconda “la precisione della percezione” (ἡ τῆς αἰσθητικῆς ἀκριβείας) è fondamentale.

sguardo in giù (529a 6-7); si tratta presumibilmente dell'approccio più diffuso allo studio degli astri (529c 4-6), ma scorretto in quanto incapace di individuare il giusto rapporto che tale disciplina intrattiene con la filosofia.²³⁸ Perché lo studio dell'astronomia sia utile alle finalità educative che ci si è proposti, è necessario affrontarlo in maniera diversa rispetto al modo con cui si affronta al momento (529c 4-6: *ajlla; pw'1 dh; e[lege1 dei'n ajstronomivan manqavnein para; a} nu'n manqavnousin, eij mevlloien wjfelivmw1 pro;1 a} levgomen maqhvsesqai...*): come nelle trattazioni di aritmetica e geometria, nel prescrivere una disciplina il cui studio è già molto diffuso, Socrate pone l'accento sull'approccio da assumere. Bisogna volgersi ai “fregi del cielo”, contemplarli e studiarli, con la consapevolezza che essi, benché perfetti in una dimensione sensibile, sono molto inferiori a quelli veri, oggetti che si possono cogliere con la ragione e il pensiero, non con la vista (529c 7-d 5); i *poikivlmata* del cielo devono fungere da “modelli” (*paradeivgmasi*) per apprendere quegli altri oggetti (529d 7-8). Il rapporto modello-originale è segnato qui, come in altri contesti dell'opera platonica, da una distanza ontologica tracciata da valori di verità; esistono contenuti autentici dell'astronomia, ai quali gli oggetti sensibili solo alludono come “paradigmi”: sono i “veri oggetti” (529d 1: *tw'n de; ajlhqinw'n*), il “vero numero” (529d 2-3: *ejn tw/' ajlhqinw' / ajriqmw' /*) e le “vere figure” (529d 3: *pa'si toi'1 ajlhqevsi schvmasi*), secondo i quali avvengono i movimenti celesti.

Di fronte ai movimenti degli astri (530a 4: *eij1 ta;1 tw'n a[strwn fora;1*) l'astronomo dovrebbe comportarsi in maniera analoga ad un esperto di geometria (529e 3: *ti1 e[mpeiroi gewmetrivai*) alla vista di disegni tracciati con abilità da Dedalo o da altri: pur riconoscendone la bellezza, “reputerebbe ridicolo esaminarli seriamente per cogliervi la verità dell'uguale, del doppio o di qualche altro rapporto”. Le figure degli astri devono avere lo stesso valore delle figure geometriche, il valore di paradigmi che rinviano ai veri contenuti delle scienze astronomiche e geometriche.²³⁹ Muovere dai fenomeni dell'astronomia per cercare la verità significa non attribuire a questi uno spessore ontologico

²³⁸Per la questione se sia da attribuire ad *ajnavgonte1* il significato di “innalzare”, e quindi vedere nel bersaglio polemico di Socrate l'astronomia di Eudosso di Cnido, oppure quello di “ricondurre”, così da leggere qui un riferimento critico alla scienza degli astri di Ippia di Elide, cf. Centrene 1997, p. 783, n. 30. Sui rapporti tra l'astronomia di Eudosso e il programma astronomico tracciato nel settimo libro della *Repubblica*, cf. Franco Repellini 1989.

²³⁹Non è casuale, forse, che sia proprio dall'ambito della geometria che Socrate attinge un esempio per illustrare il corretto atteggiamento da tenere di fronte alle evidenze empiriche dell'astronomia: le due discipline sono in qualche modo legate, essendo l'astronomia, intesa in senso corretto, lo studio di solidi in movimento (cf. 528a 7- b1, d 7-e 4). Robins 1995, pp. 373-377, che sottolinea il valore di questa definizione di astronomia, osserva che la distinzione tra i movimenti osservabili nel cielo e i veri movimenti non è altro che una distinzione tra paradigmi e matematica dei solidi in movimento. Per l'idea che l'astronomia prescritta da Platone nel settimo libro della *Repubblica* sia una cinematica, cf. Mourelatos 1980; Franco Repellini 1989, p. 435.

che non hanno, riconoscendone l'assenza di stabilità e immutabilità (530a 4-b 4); ma il discorso sulla scienza degli astri, in conclusione, sembra mettere in discussione la stessa operazione di muovere dai fenomeni, sterzando bruscamente in direzione di una svalutazione completa del dato sensibile. Per studiare l'astronomia bisogna usare i "problemi" e lasciar stare i corpi celesti (530b 6-7: *Problhvmasin a[ra, h\n d' ejgwv, crwvmenoi w{sper gewmetrivan ou{tw kai; ajstronomivan mevtimen, ta; d' ejn tw'/ oujranw'/ ejavsomen*): è quanto Socrate sostiene quasi a concludere l'analisi dell'astronomia con lo stesso tono provocatorio con cui, in apertura, aveva affermato che rivolgere lo sguardo in alto non è conoscenza, se si scrutano solo i fenomeni (529b-c). Il volgersi ai "problemi", trascurando i dati empirici, è presentata come condizione necessaria per trarre dall'astronomia quel benefico effetto sull'anima che tutti i *mathemata* devono avere: un approccio completamente aprioristico sembra l'unico possibile per ottenere dallo studio degli astri la riattivazione dell'elemento intelligente dell'anima (530 b 6-c 1).

A parte la difficoltà di comprendere il valore da attribuire al termine "problemi" e di conseguenza la difficoltà di cogliere il tipo di studio suggerito da Platone (difficoltà che si presenteranno in maniera assai simile a proposito dell'armonia), l'opzione per un approccio completamente svincolato dal dato empirico sembra evidente; mette conto chiedersi, tuttavia, se sia proprio questo l'orientamento suggerito per lo studio filosofico degli astri, analizzando tale conclusiva affermazione, che certo può ben suonare come una chiara indicazione di metodo, nel contesto dell'intera analisi dell'astronomia. A discostarsi da tale "estremo razionalismo" in astronomia non è solo l'approccio più diffuso – come nota prontamente Glaucone, che vede nello studio suggerito da Socrate qualcosa di assai più complesso rispetto al consueto modo di trattare l'astronomia (530c 2-3) –, ma anche l'approccio profilato dalle osservazioni di Socrate nell'intera trattazione della scienza degli astri. La concezione degli astri visibili come di paradigmi dei veri oggetti dell'astronomia, illustrata da 529c a 530b, riconosce un ruolo importante ai sensibili, nel momento stesso in cui, confinandoli nella categoria del "modello", li priva di una piena dignità ontologica; il valore degli astri visibili sta proprio nel loro essere "paradigmi" del vero, e comprendere questo aspetto e improntare ad esso lo studio dell'astronomia significa fare della vera astronomia: un'astronomia che nei fenomeni celesti ha l'abbrivio, dato questo rilevante e rilevabile, benché l'accento sia posto qui soprattutto sul movimento di distacco dal sensibile in direzione dell'ideale. Si tratta del resto di un aspetto, questo contatto con il sensibile, che caratterizza tanto gli altri *mathemata* quanto la facoltà da essi esercitata, e sembra rappresentare quasi un elemento indispensabile nel processo di formazione qui descritto. Il superamento del dato empirico, dunque, non

sembra un'esigenza da soddisfare una volta per tutte e in via preliminare allo studio degli astri, ma una necessità con cui bisogna confrontarsi di volta in volta, in quanto parte dell'addestramento fornito dallo studio dell'astronomia consiste proprio in questa operazione di valicamento del contenuto sensibile. Non si tratta, dunque, di lavorare con i problemi dell'astronomia, lasciando perdere gli astri, ma di occuparsi degli astri per lasciarli stare, nel momento in cui si intravedono i problemi, Lasciar perdere gli astri per dedicarsi ai problemi, poi, può avere un duplice significato in relazione alla fase di studio in cui l'astronomo si trova: egli dovrebbe riuscire a superare il dato fenomenico in un primo momento, passando dalle traiettorie degli astri visibili ai diagrammi, ma dovrebbe a questo punto riuscire a valicare definitivamente la dimensione sensibile, considerando quei diagrammi per se stessi, senza ricorrere di nuovo ai fenomeni per saggiarne la correttezza (Franco Repellini 1989, pp. 434-435). Il monito di lasciar stare gli astri si riferisce, forse, in maniera più decisa a questa seconda fase, in cui anche un'astronomia razionalistica può facilmente commettere l'errore di restare vincolata al sensibile.

Tale considerazione del dato fenomenico non solo è in linea con le dinamiche psicologiche e cognitive caratterizzanti questo piano educativo, ma anche con le riflessioni che Platone formula altrove a proposito dello studio dell'astronomia. In *Tim.* 40c 3-d 3 è affermata l'idea che trattare delle “danze degli astri” “senza averne sotto gli occhi le rappresentazioni sarebbe un'inutile impresa” (α[νευ δι' ο[ψεως τούτων αὐτῶν μίμηστων ματαίως ἀν εἰς ἡ πόνοι); l'ipotesi che qui Platone si riferisca all'impiego di una sfera armillare, in uso forse anche nell'Accademia, per studiare i movimenti celesti (Cornford 1937, p. 74; Franco Repellini 1989, p. 433 a proposito di *Resp.* VII) rivela un altro aspetto nel quale valutare la questione della copia e dell'originale sollevata in *Resp.* 529d a proposito dell'astronomia: per agevolare lo studio degli astri può essere utile anche ricorrere a “rappresentazioni di rappresentazioni”. In ogni caso l'importanza dell'immagine e dell'attività percettiva (40d 2: δι' ο[ψεως) è asserita con chiarezza, con quella chiarezza che manca nel settimo della *Repubblica* dove, pure, trapela il valore che il dato sensibile assume per il pensiero dianoetico.

Non è, dunque, un'astronomia aprioristica che si sbarazza una volta per tutte dei fenomeni quella che Platone ha in mente per i futuri dialettici nel settimo libro della *Repubblica*, eppure, in quel contesto, egli “si lascia prendere la mano dalla polemica” e il rischio di esiti empiristici gli suggerisce moniti come quello che invita a lasciar stare gli astri per dedicarsi ai problemi (Lloyd 1993, pp. 568, 573). Il contesto nel quale tali affermazioni forti trovano espressione – la ricerca di un'educazione che infonda proprio l'abitudine a

distaccarsi dai fenomeni – spiega certo gran parte dell'estremismo che Platone esibisce, in particolare nella trattazione di discipline quali astronomia e armonia nelle quali la componente sensibile gioca un ruolo assai rilevante. La consapevolezza del rischio che si presenta con la prescrizione delle ultime due discipline è forte e forti sono le contromisure che Platone adotta per schivare il pericolo; ma le notevoli implicazioni che astronomia e armonia hanno con il sensibile costituiscono anche un prezioso requisito in un programma educativo che gioca la sua efficacia proprio nella continua ricerca di un confronto con il sensibile e con l'intelligibile e di un equilibrio tra le due dimensioni. Nel prescrivere qui un totale affrancamento dal dato sensibile, Platone non può che essere consapevole e soddisfatto che ciò non sia possibile in via definitiva.

Come si è detto, anche in questo forte radicamento nel sensibile si può vedere una manifestazione di quella parentela tra astronomia e armonia che Socrate rileva proprio nel passare da un *mathema* all'altro; a suggerire il nome della quinta disciplina è l'osservazione che esistono diversi tipi di movimento e, mentre gli occhi sembrano fatti per contemplare il moto circolare - dunque, quello degli astri - le orecchie paiono concepite per apprezzare il moto armonico (530c 5-d 7):²⁴⁰ hanno ragione dunque i Pitagorici a definirle scienze sorelle (530d 7-9).²⁴¹ Il riferimento ai Pitagorici - l'unico esplicito nell'opera di Platone – è un riferimento al frammento 1 di Archita,²⁴² nel quale tuttavia è sostenuta la parentela tra musica, astronomia, geometria e aritmetica e non in relazione al movimento, ma al fatto che tali discipline hanno per oggetto le due forme originarie dell'essere, numero e grandezza (tau'ta ga;r ta; maqhvmata dokou'nti h\men ajdelfeav: peri; ga;r ajdelfea; ta; tw' o[ntoi prwtista duvo ei[dea ta;n ajnastrofa;n e[cei):²⁴³ sono sorelle aritmetica e musica in relazione al numero,

²⁴⁰Nel passare dall'astronomia all'armonia Socrate mostra un'attenzione al legame tra le due discipline analogo a quello esibito nel passaggio dalla geometria alla stereometria (528d-e): si trattava di approfondire, in quel caso, lo studio della dimensione, passando da quella piana (studiata dalla geometria) a quella solida (studiata dalla stereometria), in questo di approfondire lo studio del movimento, rivolgendo l'attenzione prima al moto circolare dei pianeti, con l'astronomia, poi a quello armonico dei suoni, con la scienza dell'armonia; come si vedrà, astronomia e armonica sono concepite come espressioni di una matematica ideale del movimento (Barker 1989, p. 53). Cf. Timpanaro Cardini (1958-1964, vol. II, p. 361) che nota come per indicare il movimento armonico, in *Resp.* 530d, Platone impieghi il termine *forav* comunemente usato per indicare il movimento degli astri.

²⁴¹Secondo Moutsopoulos (1959, p. 366 n. 2), la costruzione dell'anima del mondo nel *Timeo* mostrerebbe che per Platone astronomia e armonia non solo sono sorelle, ma addirittura hanno gli stessi contenuti.

²⁴²L'autenticità di Archita 47 B 1, sulla quale avanzava molti dubbi Burkert (1972, pp. 379 n. 46), è stata affermata da Bowen 1982 e da Huffman 1985; 2005, pp. 112-114.

²⁴³Tale spiegazione è presente solo nella versione di Nicomaco (*Ar.* 7,4 Hoche: peri; ga;r ajdelfea; ta; tou' o[ntoi prwtista duvo ei[dea ta; ajnastrofa;n e[cei): Burkert e Huffman (2005, pp. 121-124; 154-155) la considerano con diffidenza, ma la sua inautenticità non sembra provata; sulla questione, cf. Barker 1989, p. 40 n. 44, che suggerisce di leggere nelle due *ei[dea* dell'essere visibile e udibile.

geometria e astronomia in base alla grandezza; inoltre sono sorelle aritmetica e geometria perché riguardano oggetti immobili, musica e astronomia perché si interessano ad oggetti in movimento.

Come è facile notare, le discipline sorelle del frammento 1 di Archita coincidono – stereometria a parte – con i *mathemata* del settimo libro della *Repubblica*; benché un riferimento esplicito al Pitagorismo compaia solo in relazione ad astronomia e armonia, un'influenza delle riflessioni sviluppate in ambito pitagorico sulle scienze matematiche è ipotizzabile a proposito dell'intera trattazione del settimo libro della *Repubblica* (Barbera 1981, pp. 396, 401-403). Lo stesso motivo del legame tra i *mathemata* – motivo che Platone sembra accogliere negli stessi termini di Archita solo in relazione ad astronomia e armonia – è presente a proposito di tutte le scienze: in 531c 9-d 4 Socrate parla del riconoscimento di *koinwniva*, *suggevneia* e *oijkeiovthi* tra le discipline come di un'operazione fondamentale per rendere il piano educativo efficace. Una relazione di parentela – aspetto tanto impotante da richiedere un chiaro riconoscimento – vincola, dunque, tutti i *mathemata*, proprio come nel frammento 1 di Archita.²⁴⁴

Eppure, proprio perché la riflessione pitagorica è sullo sfondo dell'intera trattazione dei *mathemata*,²⁴⁵ e l'idea di un legame profondo tra questi è sostanzialmente accolta, risalta in maniera ancora più forte il fatto che Platone faccia esplicito riferimento ai Pitagorici solo nel passaggio dall'astronomia all'armonia e solo a queste due discipline dedichi, in questa sede, l'attributo “pitagorico” di sorelle. L'impressione è che Platone avverta l'esigenza di evocare la riflessione pitagorica solo accingendosi a trattare della scienza armonica, scienza nella quale certo le ricerche pitagoriche costituivano un indiscutibile punto di riferimento. D'altra parte, subito dopo aver chiamato in causa i Pitagorici, Socrate afferma con chiarezza il proposito di prendere in considerazione le loro riflessioni su tali argomenti, dal momento che la questione si presenta complessa, ma la necessità di attenersi ad un principio esclusivamente platonico in questo studio è subito affermata (530e 1-3). Da un lato, dunque, è annunciato un confronto con le posizioni pitagoriche, dall'altro è affermato il criterio in base al quale sarà

²⁴⁴In *Resp.* 511b 1-2, nel passo già citato a proposito del modo ideale di studiare geometria e altre scienze (supra, p.), c'è un riferimento proprio ad una relazione di sorellanza: *Manqavnw, e[fh, o{ti to; uJpo; tai'i gewmetrivaii te kai; tai'i tauvthi ajdelfai'i tevcnaii levgeii*. Sull'unità dei *mathemata* riflette anche l'autore dell'*Epinomide* (991d-992a), in un passo in cui essa è posta in relazione ad un vincolo che lega tutti i fenomeni: la scoperta che attende chi si sia dedicato correttamente allo studio delle discipline selezionate è che “un solo naturale vincolo articola tutti i fenomeni” (992a 1-2, cf. 991e 1-6) Le conoscenze scaturite dallo studio della scienza dell'armonia dovranno essere integrate, dal futuro dialettico, in un quadro che abbracci le acquisizioni di tutti i *mathemata* e mostri i loro legami (Barker 1978, p. 342 e n. 22). Sul ruolo che svolge l'armonia nell'individuazione dell'unità dei *mathemata*, cf. Robins 1995, pp. 359, 360, 388.

²⁴⁵Cf. Huffman (2005 p. 84) per l'idea che la critica mossa ai Pitagorici di non aver centrato gli obiettivi di uno studio non riguardi solo la scienza dell'armonia, ma tutte le scienze matematiche.

valutata ogni riflessione sulle scienze: già in 530e 1-3 è possibile intravedere i segni di quell'atteggiamento di considerazione attenta e di condanna che Platone assumerà nei confronti delle ricerche pitagoriche nella trattazione della scienza armonica.²⁴⁶

Il principio che sarà salvaguardato ad ogni costo nel confronto con le teorie pitagoriche sull'armonia è quello - rilevato poco prima a proposito dell'astronomia - secondo il quale i futuri dialettici, cimentandosi in questa come nelle altre scienze, non devono dedicarsi ad uno studio "senza scopo" ($\alpha\upsilon\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota$),²⁴⁷ incapace di pervenire là dove ogni cosa deve giungere (530e 5-7). Lo sbocco ideale degli studi scientifici qui proposti è il terreno del Bene, che toccherà alla dialettica esplorare, ma la consapevolezza del fine da raggiungere è fondamentale nell'elaborazione del *curriculum* - è fondamentale, dunque, negli ideatori di tale piano educativo - e importante negli stessi individui che si accosteranno a queste discipline, ai quali spetta il compito di mettere in pratica lo studio prescritto.²⁴⁸ Non è un caso, forse, che Platone senta l'esigenza di riaffermare l'obiettivo reale, ed esclusivamente platonico, di tutti questi studi scientifici poco prima di affrontare, tra le altre cose, un confronto ineludibile, ma complesso, con i Pitagorici sul terreno della scienza dell'armonia: in questo caso una presa di distanza non facile dal Pitagorismo si rivela in tutta la sua inevitabilità, poste certe premesse.

Ai Pitagorici Socrate muove il rimprovero di dedicarsi, al pari di quegli astronomi che male interpretano la loro disciplina, ad un'impresa inutile, "commisurando le consonanze udibili e i suoni l'uno in relazione all'altro" (530e 7-531a 1: $\tau\alpha\iota\ \gamma\alpha\rho\ \alpha\upsilon\kappa\omicron\upsilon\omicron\epsilon\upsilon\nu\alpha\iota\ \alpha\upsilon\ \sigma\upsilon\mu\phi\nu\nu\iota\alpha\iota\ \kappa\alpha\iota\ \phi\omicron\upsilon\upsilon\gamma\gamma\omicron\upsilon\iota\ \alpha\upsilon\lambda\lambda\eta\nu\lambda\omicron\iota\iota\ \alpha\upsilon\ \nu\alpha\mu\epsilon\tau\omicron\upsilon\nu\tau\epsilon\iota\ \alpha\upsilon\ \nu\eta\nu\nu\tau\alpha, \omega\varsigma\ \sigma\epsilon\rho\ \omicron\iota\upsilon\ \alpha\upsilon\ \sigma\tau\omicron\nu\omicron\nu\mu\omicron\iota, \rho\omicron\nu\omicron\upsilon\ \sigma\iota\nu$); l'affermazione suscita l'intervento di Glaucone che prende a descrivere l'operato di studiosi che non coincidono con quelli richiamati da Socrate: il confronto-scontro con il Pitagorismo è posticipato (531b 8-c 4) da un fraintendimento di Glaucone che, tuttavia, lungi dal costituire solo un'incomprensione,

²⁴⁶Cf. Di Benedetto (1986, pp. 14-15) che nota come in tale passo emergano "con drammatica evidenza" al contempo il "debito" di Platone verso il Pitagorismo e la sua presa di distanza dalle riflessioni sviluppate in ambito pitagorico.

²⁴⁷Credo che sia più appropriato intendere $\alpha\upsilon\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota$ alla lettera nel senso di "privo di fine", piuttosto che di imperfetto, cf. Shorey 1963, p. 190 n. c.

²⁴⁸Nel passaggio ad un'educazione superiore è possibile apprezzare qualche differenza nel rapporto tra ideatore del piano educativo e soggetto di questa educazione: i futuri dialettici dovranno essere in una certa misura consapevoli delle finalità per interpretare correttamente gli studi, anche se sarà sempre l'ideatore ad avere ben chiari gli obiettivi finali (cf. 530c 4-6, dove Socrate, all'osservazione di Glaucone secondo la quale lo studio dell'astronomia prescritto ai futuri dialettici è cosa ben più complessa dello studio diffuso, afferma che anche le prescrizioni relative agli altri studi saranno dello stesso tipo, se deve tornare in qualche modo utile il fatto che i legislatori sono loro).

rappresenta una mossa assai interessante nel discorso sull'armonia.²⁴⁹ Anzitutto esso allarga lo scenario della critica platonica oltre il Pitagorismo, ad abbracciare anche un approccio estremamente empirico, così fornendo un'interessante e preziosa testimonianza – tanto più preziosa in quanto isolata – sui principali orientamenti nello studio della scienza dell'armonia del V-IV secolo;²⁵⁰ inoltre, inserendo una critica alla corrente propriamente empirica, nel momento in cui si appresta a criticare l'“empirismo” dei Pitagorici, Platone crea le condizioni per mettere a fuoco con precisione la portata della critica che egli muove al Pitagorismo, attraverso una valutazione delle differenze tra le due correnti e del trattamento sostanzialmente diverso che egli riserva loro in questo passo (Barker 1978, p. 340). Tuttavia, è interessante notare come tale fraintendimento si inserisca nel tessuto drammatico del passo o, calandosi in quel tessuto, domandarsi come Glaucone possa mal interpretare le parole di Socrate. Forse nella precipitosa quanto convinta risposta di Glaucone che ridicolizza gli empiristi, senza che un dubbio lo sfiori sull'identità dei musicisti di cui sta parlando Socrate, è possibile leggere il riflesso di un'opinione diffusa al tempo di Platone, anche tra chi di musica in qualche modo si intendeva (si ricordi che a Glaucone spetta giustamente la qualifica di *mousikos* nella *Repubblica*), opinione che confondeva, in un'unica critica, fisionomia e operato di teorici diversi (Moutsopoulos 1959, p. 49 n. 17, pp. 55, 57).

Il quadro degli empiristi che emerge da questo passo della *Repubblica* è ironico e irridente e può ben dirsi una caricatura (Moutsopoulos 1959, p. 55); il bersaglio polemico di Platone sono probabilmente “i cosiddetti *harmonikoi*” di Aristosseno, dediti esclusivamente al genere enarmonico, quello caratterizzato dalla maggiore presenza di microintervalli.²⁵¹ Nel

²⁴⁹Cf. Meriani 2003, pp. 89-90. In generale, nell'intera trattazione dell'armonia, alcune interessanti informazioni sembrano emergere proprio dalla costruzione drammatica del passo.

²⁵⁰I due indirizzi sono quello matematico dei pitagorici e quello empirico degli armonici. Il doppio aspetto – speculativo e percettivo – della scienza dell'armonia è sottolineato in modo chiaro da Aristotele in *An. Post.* 79a 1-6: si chiama teoria della musica tanto una scienza matematica, quanto una scienza basata sull'udito. Un riferimento ad una scienza dell'armonia basata sull'aritmetica – di stampo pitagorico, dunque – è presente, invece, in *Top.* 107a 15: Aristotele fa riferimento alla teoria che vuole l'altezza di un suono legata alla velocità e la riconduce ai “teorici dell'armonia basata sui numeri” (οἱ ἄνωγα τῆς ἀρμονικῆς); mentre in *Metaph.* 997b 21 il riferimento è ad un'altra scienza dell'armonia teorica (ἡ ἐν τῷ μαθηματικῷ ἀρμονικῆς). Teofrasto (F 89 Wimmer) distingue i due indirizzi in base al fatto che gli armonici giudicano affidandosi alla percezione (Barker 1977).

²⁵¹Aristox. *El. harm.* I, 2, 8-10: “È avvenuto che coloro i quali si occuparono anteriormente della trattazione armonica vollero essere, in realtà, soltanto ‘Armonici’, perché essi considerarono soltanto il genere enarmonico, e degli altri generi non si diedero mai pensiero”. Cf. I, 7, 28; II, 38, 40, 25-26, 53, ma anche gli studiosi di cui parlano Aristotele in *An. Post.* 79a e Teofrasto *ap. Porph. In Harm.* 62, 2-3. Secondo Barker (1978b) con il termine *harmonikoi* Aristosseno non si riferisce ad una specifica corrente, ma in generale a quanti, prima di lui, si sono dedicati allo studio dell'armonia, eccezione fatta per i Pitagorici; di parere contrario è Wallace (1995, pp. 27-29, 32) che, in polemica con Barker, vede nei “cosiddetti armonici” un riferimento ad un gruppo specifico di teorici, anche se preferisce parlare di movimento piuttosto che di scuola. Alla corrente degli *harmonikoi* si riconducono di solito Eratocle, citato anche più volte da Aristosseno, e Stratonico, cui si attribuisce la prima costruzione di un diagramma (F 32 Wehrli). Cf. Moutsopoulos 1959, pp. 49-50; Rocconi p. 2004, 60.

settimo libro della *Repubblica* tali studiosi sono immortalati nel “ridicolo” (531a 4) atto di tendere le orecchie alla ricerca del minimo intervallo percepibile da assumere quale unità di misura.²⁵² chiamano alcune cose “addensamenti” e cercano di carpire i suoni come si cerca di cogliere la voce dei vicini (531a 4-6: puknwvmat' a[ttta ojnoma>vzonte1 kai; parabavllonte1 ta; w\ta, oi|on ejk geitovnwn fwnh;n qhreuovmenoi). L’addensamento sonoro suggerito dall’espressione puknwvmat' a[ttta mostra come il lavoro empirico di tali studiosi si svolge su un terreno denso di suoni, nel quale è impresa percettiva assai complessa rintracciare le differenze di altezza;²⁵³ ma la difficoltà ben presto si rivela impossibilità di pervenire ad acquisizioni sicure mediante un’indagine esposta ai rischi di qualsiasi valutazione percettiva. Nella ricerca dell’intervallo minimo, in seno alla scuola empirica si verifica una scissione tra quanti “sostengono di percepire in mezzo un qualche suono e che quello è il più piccolo intervallo con il quale misurare” e quanti ribattono che si tratta dello stesso suono (531a 6-8: oiJ me;n fasin e[ti katakouvein ejn mevsw/ tina; hjch;n kai; smikrovvtaton ei\nnai tou'to diavsthma, w|/ metrhte>von, oiJ de; ajmfisbhtou'nte1 wJ1 o{moion h[dh fqeggomev>nwn). La spaccatura deriva direttamente dall’approccio che tali studiosi decidono di seguire, affidandosi ad un criterio di valutazione non oggettivo qual è la percezione; ed è proprio sulla considerazione di questo estremo empirismo che si conclude l’intervento di Glaucone: entrambe le correnti prodotte dalla disputa sulle sensazioni “antepongono le orecchie all’intelletto” (531a 8-b 1: ajmfovteroi w\ta tou' nou' prosthsavmenoi).²⁵⁴

A conferma del fatto che tale fraintendimento di Glaucone è funzionale ad illustrare e condannare l’approccio empirico alla musica, Socrate, precisando che non intendeva parlare di costoro, rincara la dose di derisione, fornendo il suo personale contributo alla descrizione

²⁵²Si tratta del quarto di tono o *diesis* enarmonica; sulla *diesis* come unità di misura in musica, cf. Arist. *Metaph.* 1016b 18-24, 1053a 12-17, 1083b; *Post. An.* 84b. Interessante notare come nelle riflessioni di un trattatista tardo, Bacchio (307,20-24), la stessa operazione di percezione degli intervalli sia un fatto dell’intelletto più che dell’udito.

²⁵³Nel linguaggio tecnico musicale *pyknon* indica quella parte del tetracordo in cui la somma di due intervalli è minore del terzo, eventualità che si verifica solo nei tetracordi enarmonico e cromatico, cf. Aristox. *El. harm.* 31, 3-5; 62 14-18. E’ probabile che *pyknomata* di *Resp.* 531a 4 sia un riferimento alla *katapyknosis*, considerata da Aristosseno una delle pratiche più caratteristiche del lavoro degli *harmonikoi* (*El. Harm.* 32.1 ss.; cf. Barker 1989, p. 55 n. 3). Cf. *Leg.* 812d *pyknotes*.

²⁵⁴Il ruolo di primo piano che l’apparato uditivo gioca nel lavoro degli empiristi è inaccettabile per Platone, a prescindere dalle capacità di tale apparato; è possibile e interessante chiedersi se l’orecchio che gli empiristi innalzano a strumento principe nello studio dell’armonia sia quello del musicista o quello del profano (Moutsopoulos 1959, p. 54), tuttavia si ha l’impressione che in tale contesto Platone sia veramente poco disposto a concedere qualcosa alla percezione, anche a quella più raffinata. E’ il caso di notare, comunque, che altrove egli riconosce l’importanza di una sensibilità musicale sviluppata: in *Leg.* 670b 3 l’euja>isqhv>t>w1 e[cein è, assieme al gignwv>skein, requisito necessario per esprimere giudizi in ambito musicale.

grottesca delle discutibili pratiche empiriche. Con una mossa dalla grande efficacia figurativa, Socrate si serve di una metafora attinta dall'ambito degli interrogatori giudiziari: gli empiristi diventano “quelle brave persone che tormentano e torturano le corde, stirandole sui bischeri” (531b 2-4: *Su; mevn, h\`n d' ejgwv, tou;1 crhstou;1 levgei1 tou;1 tai'1 cordai'1 pravgmata parevcontai kai; basanivzontai, ejpi; tw'n kollovpwn streblou'ntai*); i *kollopes* sono, nel gergo tecnico musicale, i piroli usati per aumentare o diminuire la tensione negli strumenti a corda, ma richiamano, assieme al verbo *streblow* (cf. *Resp.* 361e 4), pratiche di tortura (Barker 1989, p. 56 n. 4; Meriani 2003, p. 111). Si tratta di una metafora assai felice nella sua crudezza,²⁵⁵ ma Socrate, restituendo al discorso sugli empiristi il suo ruolo di *excursus*, evita di elaborare l'immagine della tortura e si limita ad aggiungere solo un'altra pennellata, ma piuttosto incisiva, al quadro: l'immagine si colora di colpi inferti alle corde e di accuse, rivolte a queste dagli “aguzzini”, di negare e dire il falso (531b 4-6: *i{na de; mh; makrotevra hJ eijkw;n givgnhtai plhvktw/ te plhgw'n gignomevwn kai; kathgoriva1 pevri kai; ejxarnhvsew1 kai; ajlazoneiva1 cordw'n*). Di nuovo l'ambiguità dei termini, riconducibili tanto all'ambito di un interrogatorio quanto a quello della sperimentazione musicale, rende l'immagine assai efficace: *plhghv* indica una percossa, ma ha anche un preciso impiego in ambito musicale e nelle teorie sulla diffusione e sulla percezione del suono (*infra*, IV.1.); i termini *ejxavrnhsi1* e *ajlazoneiva* indicano rispettivamente l'azione del negare e di imbrogliare, ma alludono forse anche al comportamento che le corde hanno nelle operazioni di sperimentazione avviate dagli empiristi.

A proposito di tali sperimentazioni, il passo fornisce qualche interessante informazione, fuori della metafora dell'interrogatorio con tortura. Anzitutto semba chiaro che il lavoro che Platone attribuisce a questi teorici è concentrato sull'altezza, fatta variare intervenendo sulla tensione delle corde, come suggerisce l'immagine dello stiramento sui bischeri; il riferimento costante alle corde al plurale e all'operazione della messa in tensione esclude che Platone pensi ad una sperimentazione sul monocordo, sulla cui unica corda si lavorava dividendola mediante ponti mobili e non aumentandone o diminuendone la tensione: gli empiristi di *Resp.* VII probabilmente impiegano, per i loro esperimenti, comuni strumenti a corda come la lira o la *kithara* (Barker 1989, p. 56 n. 4). Essendo il minimo intervallo percepibile l'obiettivo delle loro ricerche (530e), è ipotizzabile che il lavoro consista nel

²⁵⁵Una crudezza e insieme un'efficacia figurativa che ricordano la scena delle violenze inferte alla musica dagli esponenti della Musica Nuova nel frammento del *Chirone* di Ferecrate (fr. 145 Kock).

cambiamento di tensione in una corda e nel confronto con suoni prodotti da corde mantenute ad una tensione costante, nel tentativo di giungere all'individuazione dell'intervallo più piccolo che l'orecchio possa percepire (Meriani 2003, pp. 109-110). In un contesto di sperimentazione del genere, i contenuti delle accuse che i teorici rivolgono alle corde – negazione e impostura – possono alludere alla mancata o falsa produzione di uno specifico suono, laddove in realtà è la percezione dell'accusatore a fare difetto.²⁵⁶ Nell'efficace sviluppo della metafora, l'approccio empirico allo studio della scienza armonica, approccio palesemente scorretto secondo Platone, si presenta come una sorta di giustizia ingiusta: le corde, colpevoli di non rendere il suono che l'orecchio dell'accusatore si aspetta o può percepire, ne sono l'emblema.

Le considerazioni che Aristosseno sviluppa negli *Elementa harmonica* sugli *harmonikoi* permettono di allargare la conoscenza delle pratiche di sperimentazione, in particolare di apprendere dell'impiego di specifici supporti nello studio della scienza dell'armonia. Per dimostrare la scorretta consuetudine degli armonici di curarsi solo del genere enarmonico, Aristosseno afferma che negli armonici si trovano solo i *diagrammi* delle scale enarmoniche, ma non quelli delle diatoniche, né delle cromatiche (*El. harm.* I, 2, 12-15: ta; ga;r diagravmmata aujtoi'1 tw'n ejnarmonivwn e[kkeitai movnon susthmavtwn, diatovnwn d' h] crwmatikw'n oujdei;1 pwvpoq' eJwvraken). I diagrammi cui Aristosseno fa riferimento rappresentano gli espedienti impiegati dagli empiristi per misurare gli intervalli: linee sulle quali il suono è proiettato e visualizzato.²⁵⁷ Ora, si ricorderà che nella trattazione dei *mathemata* è affiorata più volte la questione del ruolo da attribuire alla rappresentazione sensibile nello studio delle scienze; in particolare, a proposito dell'astronomia, un confronto con il *Timeo* ha mostrato la complessità dell'atteggiamento platonico, consapevole tanto dei rischi, quanto dell'importanza dell'impiego di mezzi sensibili. Nel caso dello studio dell'armonia, è abbastanza intuibile la difficoltà di lavorare su un materiale inconsistente quale il suono, e la creazione di uno strumento quale il diagramma pare assai interessante proprio perché cerca di facilitare lo studio, trasformando il suono anche in un affare della vista. La critica agli empiristi di *Resp.* VII non investe esplicitamente l'impiego dei diagrammi, ma non pare del tutto improponibile l'idea di vedere sullo sfondo questo motivo della “visione del suono”. Del

²⁵⁶Concordo con Meriani (2003, p. 111) sul fatto che, essendo gli empiristi concentrati sull'altezza dei suoni e non sull'intensità o il volume, non sia corretto interpretare i termini *ejxarnhvsew1* e *ajlazoneiva1* come indicanti la mancata o l'eccessiva produzione di suono.

²⁵⁷Cf. Bacch. *Is.* p. 305.18 ss. Jan: “utilizziamo il diagramma per rendere visibile agli occhi di chi impara quanto risulta difficile all'udito”. Lo stesso termine *diastema*, che indica in termini tecnici l'intervallo tra due suoni, deriva da una concezione spaziale del suono, indicando la distanza tra due punti nello spazio (Rocconi 1999, p. 95; Meriani 2003, pp. 107-108).

resto, il confronto istituito nel settimo libro della *Repubblica* tra empirismo e Pitagorismo è anche un confronto tra due diversi modi di rappresentare il suono: la concezione dell'universo sonoro che soggiace all'impiego di strumenti come il diagramma – concezione che si potrebbe definire geometrico-spaziale – si contrappone a quella pitagorica che traduce il suono nel linguaggio numerico dell'aritmetica (Meriani 2003, p. 108; Rocconi, 1998, p. 350; 1999); è il caso di tenere in considerazione l'aspetto figurativo di questo confronto in un contesto, quello dell'addestramento dei meccanismi cognitivi della *dianoia*, in cui l'aspetto della rappresentazione sensibile gioca un ruolo tanto delicato.

Al di là dell'impiego dei diagrammi, l'approccio empirico suscita la critica irridente di Platone per la sua compromissione con il sensibile: si tratta di una scienza armonica basata sulle orecchie (531a 5: τα; ὠτα, 531a 6: katakouvein, 531b 1: ὠτα) e sulle corde (531b 2: τὰ ἰσθμιαῖα, 531b 6: ὠδὴν). In un passo del *Fedro* (268d-e) ricorre l'accostamento tra una figura di *harmonikos* e una concentrazione esclusiva sulle corde e sulle loro risposte.²⁵⁸ Socrate si figura la scena di un incontro tra un *mousikos* e “uno che si crede un *harmonikos*”²⁵⁹ in virtù del fatto che “per caso sa come rendere una corda più acuta o più grave”,²⁶⁰ il musico precisa, con gentilezza proprio perché musico,²⁶¹ che tali conoscenze sono certo necessarie se uno vuole diventare *harmonikos*, ma costituiscono soltanto le nozioni essenziali per intraprendere lo studio dell'armonia, non l'armonia stessa (268e 5-6: τα; γὰρ ἀρμονίαι ἀναγκαστικὰ μαθημάτων ἐπιπύστας ἀλλ' οὐ τὰ;

²⁵⁸La concentrazione sulle corde da parte degli *harmonikoi* è sottolineata anche nel Papiro *Hibeh* 13, noto per la dura critica alla teoria dell'*ethos*: gli *harmonikoi* sono lì presentati come semplici strumentisti che si danno arie da teorici; interessante notare che in quella sede agli *harmonikoi* sono attribuite anche la convinzione dei poteri etici della musica e l'elaborazione di una teoria dell'*ethos* musicale; secondo Wallace (1995, pp. 32-35) l'attenzione alle questioni etiche è caratteristica di una parte del movimento degli armonici. Sui problemi di datazione posti da *PHibeh* 13, cf. *supra*, p. 18 n. 54. Tale enfasi sugli strumenti a corda fa segnare invece una differenza con il quadro degli studiosi di armonia tracciato da Aristosseno, il quale riferisce di una predilezione degli armonici per l'*aulos*.

²⁵⁹*Phaedr.* 268d 7: μουσικὸς ἔμπειρος ἀνδρὶς οἰόμενον ἀρμονικῶς εἰσθῆναι. Il termine *mousikos* sembra indicare qui l'espressione meglio riuscita dell'educazione musicale platonica, dunque non tanto l'esperto di questioni tecniche relative alla musica, quanto colui la cui anima è stata plasmata dalla *mousikhe*; il *mousikos* nel senso comune del termine, l'intenditore della tecnica musicale, è qui il sedicente *harmonikos* (Moutsopoulos 1959, p. 46). Il fatto che la qualifica di *harmonikos* sia presentata come una soggettiva attribuzione e non come un dato oggettivo mostra qualche affinità con *PHibeh* 13, dove l'autore sottolinea con l'espressione “dicendo di essere armonici” il carattere soggettivo della qualifica.

²⁶⁰268d 8-e 1: οἱ τὴν δὴ τούτων ἐπιστάμενοι ὦν οἰοντες οἰστανται καὶ βαρύνονται τὰς χορδὰς ποιέειν. Costui che si definisce armonico, dunque, ha le conoscenze tecniche di un accordatore; tuttavia l'espressione *touton epistamenoi* sembra indicare che non si tratta di una conoscenza sistematica.

²⁶¹Il fatto che Socrate riconduca l'atteggiamento garbato alla qualifica di musico e una certa durezza all'assenza di “musicalità” (268d 6: ἀγροίκως, 268e 1: ἀγρίως) mostra come il termine musico si riferisca qui anche al possesso di una certa disposizione interiore, prodotto di un'educazione a base di musica.

aJrmonikav).²⁶² Nella misura in cui lascia intendere che lo studio dell'armonia consiste in qualcosa di ben più complesso e profondo di un lavoro sulle variazioni di altezza del suono – un'impresa da dèmoni, si potrebbe dire, prendendo a prestito l'espressione impiegata da Glaucone in *Resp.* 531c 5 - il passo del *Fedro* si collega alla trattazione del settimo libro della *Repubblica*.

Nel settimo libro della *Repubblica* il confronto con il movimento empirico non si presenta solo come un passaggio doveroso e utile, nel tentativo di illustrare come non si deve studiare la scienza dell'armonia; esso rappresenta anche una lucida presa di coscienza di quegli esiti empiricisti che è la stessa scienza dell'armonia, con il suo radicamento nel sensibile, a permettere. E' interessante richiamare un passo del *Filebo*, singolare nella complessiva riflessione platonica sulla musica, ma illuminante per quanto riguarda la consapevolezza che Platone ha circa i rischi legati alla componente sensibile del fenomeno musicale. Si tratta di *Phil.* 55e-56a, dove Socrate considera ciò che resta nelle tecniche spogliate della parte matematica (55e 1-3: Oion pasw'n pou tecnw'n a[n ti1 ajriqmhtikh;n cwriwzh/ kai; metrhtikh;n kai; statikhvn, wJ1 e[poi eijpei'n fau'lon to; kataleipovmenon eJkavsth1 a]n givgnoito): l'addestramento dei sensi attraverso esperimenti e esercizi, la capacità di fare congetture, che alcuni chiamano tecnica e che raggiunge lo scopo solo con l'esercizio e il lavoro (55e 5-56a 1: To; gou'n meta; tau't' eijkavzein leivpoit' a]n kai; ta;1 aijsqhvhsei1 katameleta'n ejmpeiriva/ kai; tini tribh'/, tai'1 th'1 stocastikh'1 proscrwmevnou1 dunavmesin a}1 polloi; tevcna1 ejponomavzousi, melevth/ kai; povnw/ th;n rJwvmhn ajpeirgasmevna1).²⁶³ Esempio chiaro di una tecnica caratterizzata da questi

²⁶²Il passo è accostabile a *Phil.* 17 c-e dove l'attenzione è concentrata sulle condizioni per definirsi musico (ma si tratta di una musica valutata soprattutto sotto il profilo numerico e, per questo, non molto diversa da ciò che altrove Platone definisce armonia: cf. Moutsopoulos 1959, p. 44 per il quale in quel passo del *Filebo* Platone chiama mousikhv ciò che altrove chiama aJrmoniva): l'esperto di musica non è colui che conosce grave, acuto e medio, conoscenza necessaria, ma non sufficiente, bensì colui che è capace di cogliere la componente "aritmetica" del fenomeno musicale.

²⁶³Denunciando i limiti e gli obiettivi negativi di una tecnica che si occupa solo di procurare il piacere del corpo, la gastronomia, in *Gorg.* 501a 6-b 1 Socrate definisce un modo di procedere empirico che potrebbe ben riferirsi alle tecniche private della matematica individuate nel *Filebo*: "procede in maniera del tutto arazionale, senza capacità di discernere, e attraverso l'esercizio e l'esperimento conserva memoria di ciò che si verifica di solito e che procura piacere" (ajlovgw1 te pantavpasin, wJ1 e[poi eijpei'n oujde;n diariqmhsamevnh, tribh'/ kai; ejmpeiriva/ mnhvnh movnon sw/zomevnh tou' eijwqvotoi givgnesqai, w|/ dh; kai; porivzetai ta;1 hJdonav1). In maniera analoga al *Filebo* è sottolineata l'assenza di componenti logico-matematiche (si pensi al valore logico-matematico dei termini ajlovgw1 e diariqmhsamevnh), mentre il riferimento alla memoria aggiunge un dettaglio che può ben inserirsi nel bagaglio delle tecniche empiriche del *Filebo*; il parallelismo con il *Filebo* prosegue poi nell'inserimento della musica tra le tecniche dedite a procurare piacere dell'anima: il riferimento è

elementi di inaffidabilità è, secondo Socrate, la musica, poiché cerca l'accordatura di uno strumento non attraverso la misurazione, ma con il "prendere la mira" della pratica; e in particolare contraddistinta da queste procedure empiriche è l'intera auletica²⁶⁴ che va a caccia della misura di ciascuna nota, catturandola mentre questa passa, così da avere molto di incerto e poco di sicuro.²⁶⁵

Il passo è inserito nella classificazione delle scienze e delle tecniche che occupa l'ultima parte del dialogo; la musica, in maniera analoga alla medicina, all'agricoltura, alla nautica e alla strategia, sembra segnata da un limite intrinseco alla sua natura: l'applicazione agli oggetti sensibili, in un contesto in cui la precisione di una tecnica è posta in relazione diretta al grado di stabilità dell'oggetto che indaga (58e-59c). Eppure la stessa musica che al termine del dialogo diviene esempio perfetto di una realtà piena di incertezza, all'inizio del dialogo (25e 7-26a 4) è presentata come emblema della dinamica ontologica dell'accordo di limite e illimitato.²⁶⁶ Nella classificazione finale non è solo l'ambito di applicazione di una scienza o di una tecnica a dettare i criteri di valutazione, ma sono anche questioni di metodo; in *Phil.* 57b-e Socrate mostra l'importanza dell'approccio ad una scienza a tal punto da parlare di due scienze diverse – due aritmetiche, ad esempio, o due metretiche - a seconda che siano interpretate alla maniera dei filosofi o no. Si tratta della stessa distinzione presente nel settimo libro della *Repubblica* e riconfermata poi nelle *Leggi* tra i *mathemata* dei più e i *mathemata* dei pochi,²⁶⁷ ma è interessante notare come la questione metodologica che determina la distinzione sia presentata come se mettesse capo alla nascita di altre scienze, dotate di uno statuto ontologico distinto e superiore. La caduta della musica tra le tecniche di livello più basso si spiega certo con il fatto che in 56a Platone si concentra sulla componente tecnica ed empirica del fenomeno musicale; d'altra parte, la musica è presa proprio ad esempio di una realtà caratterizzata da quelle procedure empiriche che restano se si sottrarre la

in particolare all'auletica, alla citaristica e alla musica corale, e tra i musicisti segnalati compaiono i nomi di Meleto e Cinesia, interpreti delle nuove sperimentali forme musicali (501d- 502a).

²⁶⁴Interessante notare come in *El. harm.* II, 43, 20-24, Aristosseno rilevi la fallacia intrinseca all'*aulos*, alla sua fabbricazione, al suo meccanismo, alla sua stessa natura.

²⁶⁵56a 3-7: Ουjkou'n mesth; mevn pou mousikh; prw'ton, to; suvmfwnon aJrmovttousa ouj mevtrw/ ajlla; melevthi stocasmw'/, kai; suvmpasa aujth'i aujltikhv, to; mevtron eJkavsthi cordh'i tw'/ stocavzesqai feromevnh qhrevvousa, w{ste polu; memeigmevnon e[cein to; mh; sapevi, smikro;n de; to; bevbaion. Per la costruzione e l'interpretazione del passo, cf. Barker 1987.

²⁶⁶Il *Filebo* evidenzia sia l'importanza che assume la scoperta dell'aspetto razionale della musica, sia il fatto che tale aspetto rinvia immediatamente ad altro: ad uno sfondo ontologico e metafisico. Il concetto di armonia che emerge da dialoghi tardi quali il *Filebo* e il *Timeo* aiuta a cogliere il senso da attribuire allo studio della scienza armonica nel settimo della *Repubblica*, viceversa l'"intellettualismo matematico" (Robin 1973, p. 251) dell'ultimo Platone sembra già *in nuce* nell'idea che la scoperta dell'ordine numerico della realtà, cui lo studio dell'armonia dà un notevole contributo, apre la strada alla vera conoscenza.

²⁶⁷*Leg.* 817e-818e. Sembra tracciata la distinzione tra un livello non scientifico di apprendimento delle scienze e uno superiore, riservato ai futuri dialettici (Lippman 1964, pp. 75-76). In *Resp.* 536d 5-537a 2 è affermata l'utilità di impartire i *mathemata* sin dall'infanzia.

componente matematica: la musica può diventare *stocastikh; tevcnh*, dominio assoluto della pratica empirica, perché caratterizzata da una componente sensibile tanto consistente e rilevante che, se si sottrae l'altra consistente componente, quella matematica, tale arte "resta in piedi" vivendo come tecnica empirica. E se nella pratica si tratta di una questione di metodo – non trascurare la componente matematica – nella sostanza il vincolo della musica con il sensibile, e di conseguenza la sua caratteristica di scienza empirica, sono insite nella sua stessa natura. L'assenza di misura nella musica non deriva dall'assenza di misura nei suoi oggetti di studio, ma neanche soltanto da un approccio sbagliato: è il risultato della compromissione della musica con il sensibile, aspetto esaltato da un certo orientamento metodologico.²⁶⁸ Se è vero che *Phil.* 56a non dice quello che suonerebbe inconciliabile con l'intera considerazione platonica della musica – che il fenomeno musicale nel suo complesso consiste solo di operazioni pratiche ed empiriche –, è pur vero che non si riferisce neanche soltanto ad un modo scorretto di interpretare la musica: il passo non sostiene che la musica, correttamente intesa, sia arte empirica, ma certo denuncia l'infausta possibilità che tale diventi.

Alla luce di simile consapevolezza è possibile scorgere, dietro le staffilate che Socrate e Glaucone riservano agli empiristi in *Resp.* 531a 4-b 6, la preoccupazione di chi non solo si confronta con un approccio metodologico del tutto scorretto, ma anche vede come tale approccio deriva direttamente dalla natura del fenomeno indagato. E' degno di nota il fatto che, nel passo della *Repubblica* sugli empiristi e in quello del *Filebo* sulla musica arte empirica, ricorra lo stesso termine ad indicare l'atto di catturare qualcosa di sfuggente: si tratta del verbo *qhreuvw*, impiegato per suggerire, in un caso, l'atto di cogliere uno stimolo uditivo non chiaro, nell'altro la pratica degli auleti di "colpire" la giusta nota durante l'esecuzione (*Resp.* 531a 5-6: *oilon ejk geitovwn fwnh;n qhreouvmenoi*, *Phil.* 56a 5-6: *to; mevtron eJkavsth1 cordh'1 tw'/ stocavzesqai feromevnh1 qhreouvosa*). In entrambi i casi il termine allude ad operazioni affidate alle capacità percettive, benché diverse siano le situazioni evocate da tali operazioni: nel passo della *Repubblica* la sperimentazione teorica degli empiristi alla ricerca del minimo intervallo da impiegare come unità di misura, nel *Filebo* la pratica musicale degli auleti impegnati nella produzione dei suoni di altezza giusta (Barker 1987, p. 106 n. 6).

²⁶⁸Ayace (1999, p. 40) nota che Platone sceglie la musica come primo esempio di arti che mancano di misura per evitare la confusione tra un difetto metodologico e uno ontologico dell'oggetto dell'arte; ma il fatto che Platone riconosca altrove, e nello stesso *Filebo*, la perfezione della musica e l'idea che, privata di una certa componente, l'arte musicale diviene tecnica empirica, sembrano visioni della struttura ontologica della musica sostenibili nello stesso tempo.

L'approccio empirico evoca un pericolo intrinseco alla stessa armonia: il legame che tale disciplina intrattiene con il mondo dei fenomeni può costituire un'insidia ed essere di serio ostacolo ad una corretta interpretazione dello studio. Come si vedrà, non saranno solo gli empiristi a ricevere le critiche di Platone, e la definizione del modo corretto di accostarsi alla scienza dell'armonia si presenterà come impresa tutt'altro che semplice. Nel settimo libro della *Repubblica*, all'interpretazione empirica della scienza armonica non si può concedere più di una riflessione derisoria perché, con la sua impostazione metodologica fondata proprio sulla componente sensibile della musica, non ha la piena dignità di *mathema* che rinvia oltre il sensibile; dal punto di vista di Platone, intendere la scienza armonica alla maniera degli empiristi significa annullare la qualità per cui tale scienza ha diritto ad entrare nel *curriculum* di innalzamento e formazione della razionalità: la capacità di favorire un distacco dalla dimensione sensibile. Il fatto che Socrate cerchi un confronto in prima battuta con i Pitagorici – interpreti, come si vedrà, di una scienza armonica che non incontra i favori di Platone, ma che almeno si mostra in grado di levarsi sopra la componente sensibile – e che il confronto con gli empiristi assuma i tratti di una divagazione piuttosto casuale sembra indicare che l'unica scienza da prendere in considerazione per definire i tratti di un'ideale scienza armonica sia quella pitagorica.

Richiamando il momento in cui si erano proposti di interrogare i Pitagorici sulle questioni armoniche, Socrate abbandona la descrizione degli empiristi per dedicarsi finalmente alle riflessioni pitagoriche sull'armonia.²⁶⁹ Il confronto si traduce in realtà in una critica – non ironica questa volta, piuttosto, forse, condita da un pizzico di amarezza – verso un lavoro sull'armonia non soddisfacente, critica dalla quale affiora qualche tratto di un'ideale scienza dell'armonia. Attraversata dalla “digressione” sugli empiristi, la critica all'armonica pitagorica si presenta in due momenti (530e 7-531a 3 e 531b 8-c 4) che vale la pena di analizzare con attenzione, per notare quali sono i tratti fondamentali del lavoro dei Pitagorici, sui quali Socrate ritorna anche quando si tratta di precisare meglio l'obiettivo della polemica. Il procedimento dei Pitagorici è individuato, in 530e 7-531a 3, nella misurazione reciproca dei suoni e delle consonanze percepibili (531a 1-2: *ta;1 ga;r ajkoumevna1 au*

²⁶⁹531b 6-8: *pauvomai th'1 eijkovnoi kai; ou[fhmi touvtou1 levgein, ajll' ejkeivnou1 ou}1 e[fa men nundh; peri; aJrmoniva1 ejrhvsesai, cf. 530e 1-2: Oujkou'n, h\n d' ejgwv, ejpeidh; polu; to; e[rgon, ejkeivnwn peusovmeqa pw'1 levgousi peri; aujtw'n kai; ei[ti a[ll o pro;1 touvtoi1. Si intende ejkeivnwn di 530e 1 ed ejkeivnou1 di 531b 7 riferiti alle stesse persone e segnatamente ai Pitagorici; Barbera (1981) ha mostrato tutte le difficoltà interpretative che pone il passo, se si accetta questa identificazione, concludendo che bisogna di nuovo mettere in discussione l'identità degli ejkei'noi; è probabile, tuttavia, che le difficoltà che il passo presenta siano relative alla stessa considerazione dell'armonica pitagorica in un contesto così particolare e non debbano indurre a cercare altre figure dietro il bersaglio polemico di Socrate. Cf. le osservazioni di Robins (1995, p. 378 n. 29) in merito al dubbio di Barbera.*

sumfwnivai kai; fqovggoui ajllhvloi ajnametrou'nte1); la componente matematizzante di questo modo di fare armonia – rilevata qui dall'espressione ajllhvloi ajnametrou'nte1²⁷⁰ - è messa in maggiore evidenza in 531b 8-c 4, dove l'attività caratterizzante i Pitagorici è indicata nella ricerca dei numeri in queste consonanze percepibili (531c 1-2: tou;1 ga;r ejn tauvtai1 tai'1 sumfwnivai1 tai'1 ajkouomevnai1 ajriqmou;1 zhtou'sin). In entrambi i passi ricorre il riferimento alle ajkouovmenai sumfwnivai, quali ambiti di applicazione della scienza armonica pitagorica, così come l'assimilazione di questo modo di fare armonica a quello errato di fare astronomia (530e 7-531a 1; 531a 3: w{ sper oiJ ajstronovmoi, 531b 8-c 1: taujto;n ga;r poiou'si toi'1 ejn th/' ajstronomiva/). Gli elementi chiave di questi due momenti di critica – la misurazione, il numero e le consonanze sensibili – evidenziano quella tensione tra sensibile e intelligibile che percorre l'intera trattazione dei *mathemata*, che si fa più intensa nelle riflessioni su astronomia e armonia e che sfocia, nell'analisi dell'approccio empirico allo studio dei suoni, in uno sbilanciamento verso il sensibile; tale tensione sembra avere, nella trattazione dell'armonica pitagorica, uno dei momenti di massima espressione: l'ingresso di una rilevante componente numerica convive, nell'approccio pitagorico, con un'attenzione al fenomeno sensibile.²⁷¹ Non pare un caso il fatto che entrambi gli aspetti ricompaiano in tutti e due i passi della critica, espressi con termini quasi identici: in un caso, quello delle consonanze, l'impiego del dimostrativo (tauvtai1) sembra proprio indicare un collegamento con la prima parte della critica, mentre il cambiamento (ajriqmou;1 zhtou'sin per ajnametrou'nte1), rendendo conto in maniera ancora più precisa della piega matematizzante che gli studi pitagorici hanno preso, concorre a rafforzare il senso di tensione tra sensibilità e razionalità.

E' importante sottolineare come in questi passi polemici nei confronti della scienza pitagorica dell'armonia Platone mostri un pieno riconoscimento della componente matematica di quella scienza e come, al contempo e proprio riflettendo su come quella componente è considerata nell'armonia pitagorica, egli costruisca una critica che colpisce lo spazio lasciato dai Pitagorici all'empirismo. La severità che Socrate mostra verso le ricerche armoniche dei Pitagorici sembra derivare proprio dal confronto con un modello di scienza dell'armonia che

²⁷⁰Tale espressione non sembra indicare un'operazione empirica di misurazione degli oggetti produttori del suono, ma un'attività razionale di calcolo, cfr. *infra* p. 119 n. 280. L'idea che qui sia anche implicito un riferimento alla differenza formulata nel *Politico* (283e, 284b-c, cf. *Theaet.* 186a) tra misurazione reciproca e misurazione in rapporto alla giusta misura (Shorey 1963, p. 191 n. e) può suggerire che il disappunto di Platone sia anche dettato dal tipo di misurazione messa in atto.

²⁷¹ Per Burkert (1972, p. 386) la critica che Platone muove ai Pitagorici sarebbe quella di combinare malamente, nella considerazione delle consonanze percepibili, lovgoi e ai[sqhsii, facendo torto ad entrambi.

arriva ad individuare la componente essenziale del fenomeno sonoro, eppure non compie il passo decisivo in direzione di un superamento dell'orizzonte sensibile. Quello che avviene nell'analisi della scienza pitagorica dell'armonia è un delicato confronto con uno studio razionalistico della musica, ad un tempo punto di riferimento e motivo di critica per un ideale di armonica. Nella trattazione del quinto *mathema*, Platone non sembra avvertire soltanto il rischio di fare dell'armonia uno studio di corde e di udito, rischio presente in un approccio troppo distante persino per essere preso sul serio, ma anche quello assai più sentito di non attivare le potenzialità di elevazione dell'armonia, pur interpretandola come scienza di numeri e rapporti.

In *Resp.* 530e-531c Platone non ha parole di apprezzamento nei confronti dell'indirizzo impresso agli studi di armonia dai Pitagorici, e si è costretti ad indovinare una certa approvazione del loro operato dal rispetto con cui ne parla in contrasto con gli accenti canzonatori che riserva agli empiristi; forse è proprio perché egli ravvisa qualcosa (ed è tanto) di buono nell'armonica pitagorica che deve considerarla seriamente, per constatare con un certo disappunto che, pur movendo da premesse buone, essa non giunge “là dove tutto deve sboccare” (530e 6). Se gli empiristi lo fanno sorridere, i Pitagorici lo fanno arrabbiare: con rispetto e allo stesso tempo con fermezza critica il loro operato. Come è stato notato (Barker 1978, p. 342), ciò che Platone rimprovera ai Pitagorici è di non essere andati oltre, essendo andati già così lontano; “di non essere andati più su”, si direbbe pensando alle parole che Socrate pronuncia in 531c 2-4, nell'ultima parte di una critica che presenta tratti costruttivi, lasciando trapelare qualche aspetto dell'armonica ideale secondo Platone. Ai Pitagorici è mosso il rimprovero di non elevarsi ai problemi, ad indagare quali numeri siano consonanti e quali no e perché (531c 2-4: *ajll' oujk eij1 problhvmata ajnivasin, ejpiskopei'n tivnei suvmfwnoi ajriqmoi; kai; tivnei ou[, kai; dia; tiv eJkavteroi*):²⁷² l'occasione mancata dai Pitagorici è quella di dar vita ad una scienza dell'armonia che abbia come contenuti *problhvmata* e *suvmfwnoi ajriqmoiv*. E' alla luce di un progetto del genere – della costituzione di un'armonica “ultrarazionalistica” – che bisogna considerare l'analisi degli studi pitagorici, condotta in questo passo della *Repubblica*: il riconoscimento del loro razionalismo, la denuncia del loro “empirismo”.

²⁷²L'impressione è che l'operazione di elevarsi ai problemi dell'armonia sia tutt'uno con quella di indagare sulla natura dei numeri consonanti, ma sulla possibilità che *ejpiskopei'n* abbia valore finale (elevarsi ai problemi, per indagare...), cf. Robins 1995, p. 376 n. 27. Il fatto che volgersi ai problemi dell'armonia sia un innalzarsi merita di essere sottolineato rispetto ad un contesto, quello della trattazione dei *mathemata*, segnato dal motivo di un innalzamento dell'anima.

Per tentare di definire i termini del rimprovero che Platone muove alla pitagorica scienza dell'armonia può essere di qualche aiuto seguire quel parallelismo con il lavoro errato degli astronomi contemporanei, presentato da Socrate con troppa insistenza per essere trascurato. Come si ricorderà, il principale errore commesso dagli astronomi contemporanei consisteva nel mancato riconoscimento del valore “paradigmatico” degli oggetti visibili dell'astronomia e di conseguenza nell'incapacità di metterli da parte per volgersi ai “problemi”, cioè ad individuare, *dianoiva/ o[yei d' ou[*, gli autentici contenuti della scienza degli astri. Se il paragone con l'astronomia può essere preso sul serio – e a farlo sembrano autorizzare non solo le parole di Socrate, ma anche i richiami terminologici tra le due trattazioni²⁷³ - i Pitagorici non colgono il significato dei fenomeni percepibili della musica e di conseguenza non attribuiscono loro il corretto ruolo nello studio della scienza armonica; rimodellando la critica di 530e-531c sulla base di 529c-e, si potrebbe affermare che i Pitagorici non comprendono che le consonanze udibili devono essere usate come “paradigmi” per lo studio di quegli altri contenuti, le vere consonanze, autentici oggetti di studio della scienza dell'armonia.²⁷⁴ Come l'astronomo contemporaneo, precedentemente criticato, lo studioso pitagorico di armonia compie un passo importante, traducendo i movimenti delle consonanze udibili in rapporti numerici, ma non sa effettuare il passaggio decisivo: il riconoscimento dei veri contenuti della scienza dell'armonia e il conseguente abbandono del dato sensibile.²⁷⁵

Il rapporto che l'armonica pitagorica intrattiene con la dimensione dei suoni è sottolineato, nella critica di *Resp.* 530e-531c, dai ripetuti riferimenti all'orizzonte sonoro - *ajkouomevna1 sumfwniva1, fqovggou1* – al quale si applicano gli strumenti di analisi matematica caratteristici del lavoro pitagorico. Tale scienza dell'armonia si presenta, dunque, come una lettura matematica della musica suonata, una spiegazione in termini intelligibili di una realtà fenomenica. Il suono, punto di partenza di ogni analisi armonica,²⁷⁶ nella scienza pitagorica individua anche il termine di riferimento per lo sviluppo delle ricerche teoriche: l'“empirismo” dei Pitagorici, allora, consiste in questa attenzione costante al

²⁷³Il più interessante è quello che riguarda il termine *problemata*, ma sono presenti anche altri importanti nessi, per i quali si veda Mourelatos (1980, p. 49).

²⁷⁴Nella trattazione dell'armonia il concetto di “consonanza” ha il valore che, nella trattazione dell'astronomia, riveste quello di *summetriva* (Franco Repellini 1989, p. 435).

²⁷⁵Come mostra Mourelatos (1980, p. 49), il confronto può essere esteso al cattivo geometra: come questi cerca i veri rapporti nei diagrammi visibili, così il cattivo astronomo cerca i veri movimenti nei corpi celesti visibili e il Pitagorico cerca i numeri nelle consonanze udibili. Interessante notare come, in ambito astronomico, Aristotele lamenti uno scarso empirismo nelle ricerche pitagoriche (cf. *Metaph.* 986a 6-12, *De cael.* 293a 20-28): si tratta certo di un diverso punto di vista, che rende conto, però, della tendenza all'astrazione negli studi pitagorici.

²⁷⁶Anche di quella platonica, come osserva Barker (1978, p. 341), richiamando *Resp.* 523-524.

fenomeno acustico nell'applicazione di una scienza che è lavoro matematico *sui suoni*.²⁷⁷ In tal modo si fondono, in un progetto che non può incontrare i favori di Platone (in particolare del Platone del settimo libro della *Repubblica*), impiego di strumenti razionalistici e attenzione alla pratica musicale: nell'armonica pitagorica il numero non soppianta il suono, ma lo traduce in un linguaggio intelligibile.

La definizione della dimensione sonora è segnata per due volte dal riferimento ad una particolare realtà musicale - la *sumfwniva* -, tradizionalmente ricondotta all'attività dei Pitagorici. Le testimonianze riconducono al primo Pitagorismo e talora allo stesso Pitagora (Diog. Laert. VIII 12; Nic. *Ench.*, 245-248; Iambl. *VP*, 26; Gaud. *Is.*, 340-341) l'individuazione dei rapporti numerici delle *symphoniai* fondamentali: 4:3, 3:2, 2:1, proporzione tra le corde nelle consonanze di quarta, di quinta e di ottava. Ora, al di là dell'esattezza di simili attribuzioni e della possibilità di ricostruire le operazioni pratiche che hanno condotto a tali acquisizioni,²⁷⁸ è evidente la portata empirica di una scoperta del genere: l'individuazione di una *sumfwniva* deriva da misurazione dei corpi produttori del suono ed è in qualunque momento passibile di conferme empiriche.²⁷⁹ E' interessante notare, tuttavia, come tale empirismo pitagorico non sembri oggetto delle attenzioni di Platone nel passo della *Repubblica* in esame, dove la denuncia di un'"armonica delle corde" compare solo a proposito degli empiristi derisi;²⁸⁰ Platone si concentra piuttosto sulla componente caratteristica e originale dell'armonica pitagorica - l'aspetto matematico - e sulla trattazione del dato fenomenico. Il riferimento alla consonanza, però, reca anche un altro interessante nesso con la dimensione sensibile, evocando un fenomeno comunemente definito in funzione della componente percettiva. *Sumfwniva* è, nel linguaggio tecnico musicale, il fenomeno di due suoni capaci di fondersi in un'unità tale da risultare per la percezione come un unico

²⁷⁷Certo anche nel caso degli empiristi - a maggior ragione in quel caso - il legame che le speculazioni teoriche di questi studiosi intrattengono con la pratica musicale può costituire una nota dolente nell'ottica platonica: è probabile che il lavoro degli *harmonikoi*, teso a formulare un sistema ordinato di scale, si sia imposto nella necessità di fare chiarezza nel variegato panorama di una pratica musicale caratterizzata da frequenti modulazioni su diverse *harmoniai*; ciò non esclude, del resto, motivazioni strettamente speculative (Wallace 1995, p. 30).

²⁷⁸In VIII, 12 Diogene Laerzio riconduce all'ambito pitagorico lo studio della lunghezza delle corde e attribuisce allo stesso Pitagora l'impiego di uno strumento di sperimentazione come il monocordo; ma testimonianze come questa (cf. anche l'esortazione a *monocordivzein*, in punto di morte, di Pitagora ai suoi discepoli, riportata da Aristide Quintiliano *De mus.* III, 2, 97, 3-7 W-I) devono essere considerate con cautela: in particolare è abbastanza improbabile l'impiego del monocordo, che compare probabilmente intorno al IV secolo (Burkert 1972, p. 375 n. 22).

²⁷⁹D'altro canto non sono trascurabili significato e valore esclusivamente numerici della scoperta delle consonanze in ambito pitagorico: i numeri che rendono conto dei rapporti consonanti sono i numeri che formano la sacra *tetraktys*. E' chiaro, dunque, che non è l'assenza di contenuti extramusicali ad impedire ai Pitagorici di staccarsi definitivamente dai fenomeni.

²⁸⁰Come già accennato, l'operazione di commisurazione che Socrate attribuisce ai Pitagorici in 531a 2 non consiste nella misurazione empirica degli strumenti vibranti, ma in un'operazione matematica.

sensibile.²⁸¹ Tale osservazione lascia immaginare che la componente percettiva di un fenomeno del genere sia ben presente anche sullo sfondo del trattamento matematizzante che della consonanza fanno i Pitagorici, e dà la misura, ad un tempo, del livello di astrazione di un'armonica, quella platonica, impegnata con consonanze che hanno perso la loro essenziale natura fenomenica. Come mostra bene l'impiego - per due volte - del participio *ajkouovvmenai* accanto a *sumfwnivai*, per i Pitagorici la consonanza resta anche un fatto puramente acustico, laddove Platone la vorrebbe intesa come un fatto puramente numerico.

L'“empirismo” intollerabile nell'armonia pitagorica non è quello di chi “prepone l'orecchio all'intelletto”, ma l'empirismo di chi concilia orecchio e intelletto. E appare certo singolare un'accusa di empirismo mossa ad indagini sulla musica che hanno nell'astrazione matematizzante un elemento caratteristico e originale.²⁸² Non è un caso che altrove le ricerche pitagoriche di armonia incorrano nell'accusa opposta, quella di eccessivo “razionalismo”: nell'*Armonica* di Tolomeo – un'opera che, tra l'altro, risente molto dell'influenza pitagorica - ai Pitagorici si rimprovera di applicare un approccio aprioristico alla scienza dell'armonia, rifiutando le evidenze empiriche là dove collidono con assunti matematici. Il caso più significativo è quello del rifiuto da parte dei Pitagorici, in obbedienza a principi matematici, di considerare consonanza l'ottava più la quarta, benché dal punto di vista percettivo suoni come la quarta; essa è espressa dal rapporto 8/3, un rapporto multiplo superpartiale, considerato inferiore dal punto di vista matematico: per i Pitagorici sono consonanti solo quegli intervalli espressi da rapporti multipli o superparticolari (*Harm.* I, 6,13-16).²⁸³ Ora, si noterà come tale assunto – problematico per Tolomeo nello studio dei fenomeni acustici – richiami quel superamento dell'universo sonoro auspicato da Platone proprio mentre critica l'operato dei Pitagorici; il fenomeno della consonanza è una questione di rapporti matematici, di *sumfwnoi ajriqmoiv*. Un'espressione analoga ai *sumfwnoi ajriqmoiv* di *Resp.* 531c 3 compare, attribuita proprio ai Pitagorici, in un passo del commento di Porfirio all'*Armonica* di Tolomeo (*In Harm.* I, 6, 107; Archita 47 A 17 DK): ad “alcuni Pitagorici” è ricondotta la pratica di stabilire *tau;1 lovgou1 tw'n sumfwniw'n* e di confrontarli

²⁸¹Per la definizione del fenomeno della *symphonia*, cf. Plat. *Tim.* 80b; Arist. *De an.* 426b; *De sensu* 447a 12-b 21, 448a; Ps.-Eucl. *Sect. Can.* 149,17-24; Nic. *Enc.* 262, 1-6; Cleonid. *Is.* 187,19-188,2; Bacch. *Is.* 293, 8-12; Gaud. *Is.* 337,8-338,3; Arist. *Quint. De mus.* 10, 2-3.

²⁸²Cf. Meriani (2003, p. 105) che considera la critica di Platone una “vera e propria provocazione intellettuale”.

²⁸³Cf. ps.-Eucl. *Sect. Can.* 20-24: “le note consonanti, poiché formano una singola unione da due suoni, siano tra quei numeri che sono definiti con un solo nome in relazione l'uno all'altro, multipli o epimorici”. E' ipotizzabile un qualche collegamento tra il progetto platonico di un'armonia ideale illustrato nel settimo libro della *Repubblica* e la tesi secondo la quale solo alcuni rapporti, in particolare i multipli e i superparticolari, esprimono le consonanze (Barker 1981, p. 10).

tra loro per mostrare quali risultano più consonanti; di nuovo è sottolineata la concentrazione dei Pitagorici sui fattori numerici nell'analisi del fenomeno della consonanza (Meriani 2003, pp.100-102). Tali testimonianze rinviano a ricerche di armonia contrassegnate dall'interesse per l'aspetto numerico del fenomeno percettivo della consonanza, descrivendo un modo di fare armonia che sembra esibire non pochi punti di contatto con l'armonica platonica abbozzata nel settimo libro della *Repubblica*.

Nel tentativo di mettere meglio a fuoco il tipo di lavoro sui suoni criticato qui da Platone, viene immediato volgersi alle ricerche armoniche del pitagorico più versato nella musica (Ptol. *Harm.* I, 13, 30,9 = 47 A 16 DK) e vicino a Platone (*Ep.* VII, 338-339, 350): Archita. Eppure, una considerazione attenta di questa possibilità pone di fronte a temi complessi come il rapporto tra le teorie di Archita e le riflessioni di Platone, e il rapporto tra "empirismo" e "razionalismo" nel lavoro del tarantino. Le divisioni scalari di Archita nei tre generi – riportate da Tolomeo, nel libro I cap. 13 e nel libro II, cap. 14 dell'*Armonica* (cf. 47 A 16 DK) - rivelano, come è naturale attendersi da un Pitagorico, un forte rigore matematico,²⁸⁴ ma anche una notevole attenzione alla pratica musicale. Le diverse particolarità di questa analisi – la ricorrenza del medesimo intervallo inferiore del tetracordo nei tre generi (28/27), la presenza di due rapporti non epimorici nel genere cromatico,²⁸⁵ una terza maggiore ad esprimere l'intervallo superiore dell'enanarmonico in luogo del ditono,²⁸⁶ il distacco da un modello, di certo conosciuto e con ogni probabilità assai apprezzato, come il

²⁸⁴La tesi di Frank (1923, pp. 166, 266), secondo la quale una speculazione numerica nell'ambito della teoria musicale non si trova in Archita, ma è introdotta da Platone, e l'immagine, presentata dallo stesso studioso, di un Archita "empirista", impegnato a misurare la lunghezza delle corde, non sembrano facilmente condivisibili alla luce delle stesse informazioni sul lavoro del Pitagorico; poco condivisibile pare anche la prova addotta da Frank (p. 157) per rendere conto di queste ipotesi, l'*ajnametrou'nte1* di *Resp.* 531, che, come giustamente nota van der Waerden (1943, p. 176, cf. 166 ss.), non sembra alludere ad un'operazione di misurazione delle corde ma ad un calcolo di proporzioni; le diverse posizioni sono considerate e discusse da Burkert (1972, p. 384 e n. 69, cf. 385-386).

²⁸⁵Il rapporto epimorico o superparticolare (*lovgoi ejpimovrioi*) è quello di struttura $(n+1):n$, e riveste un ruolo particolare nella tradizione armonica pitagorica (forse anche per una ragione non musicale: esso rappresenta l'unione del dispari con il pari, cf. Burkert 1972, pp. 383-384); stupisce, dunque, notare che nelle scale di Archita due dei nove rapporti non sono *lovgoi ejpimovrioi*: in particolare, il rapporto tra *Mese* e *Lichanos* (32/27) e tra *Lichanos* e *Parhypate* (243/224) nel cromatico. Tuttavia, come ha mostrato Barker (1989, pp. 46-47; 1989b, pp. 162-165 e *Appendice*, Tavola II, p. 175), la stessa assenza di regolarità nella comparsa dei rapporti superparticolari, svanisce se si considerano i rapporti tra le note nei tre sistemi: è possibile toccare tutte le note dei tre generi procedendo per intervalli esprimibili attraverso rapporti superparticolari; inoltre, dato non trascurabile, tali rapporti sono espressi da numeri interi compresi nella decade, dato matematico non privo di un risvolto filosofico rilevante per un Pitagorico. Sulla superiorità del rapporto epimorico, cf. ps.-Euclid. *Sectio canonis*, 160, 1ss.; Ptol. *Harm.* I, 5, 11.8-12.7; ps.-Arist. *Probl.* 19, 34; 19, 41.

²⁸⁶La presenza di una terza maggiore (5/4) nell'intervallo superiore dell'enanarmonico è forse aspetto emblematico dell'atteggiamento di Archita nei confronti della pratica musicale. A differenza di Aristosseno che sceglie il ditono, denunciando la consuetudine dei musicisti di optare per un intervallo più piccolo e più dolce, Archita sembra interessato non tanto a normalizzare nella teoria una "scorrettezza" della pratica musicale, quanto a tradurre in termini teorici e matematici una consuetudine della prassi.

diatonico di Filolao²⁸⁷ – sono forse interpretabili in relazione alla tendenza di Archita di dedicarsi alla concreta esperienza musicale, operando su questa con strumenti matematici per fornirne una lettura intelligibile.²⁸⁸ Empirismo e razionalismo sembrano convivere in una certa misura nel lavoro di Archita:²⁸⁹ il Pitagorico che più si è dedicato alla musica si è occupato di analizzare le forme musicali della pratica, ma anche di portare in luce le strutture matematiche sulle quali tali forme si fondano.

Dell'empirismo pitagorico criticato nel settimo libro della *Repubblica* è forse possibile riscontrare in Archita l'aspetto relativo alla ricerca di conferme empiriche – l'operazione di misurazione delle corde può aver giocato un ruolo importante anche nell'affermazione delle sue conclusioni -, così come quello riguardante un rapporto stretto con la pratica musicale corrente. Se la critica di Platone colpisce anche Archita lo fa nella misura in cui il suo lavoro resta vincolato alla pratica musicale, della quale si presenta come una lettura in chiave matematica; a lui si attaglia, allora, la critica riguardante l'oggetto dell'indagine armonica, i suoni percepibili. Il tentativo di elaborare sistemi nei quali i fenomeni musicali possano essere interpretati in maniera intelligibile rivela forse l'immagine di un Archita impegnato, in ambito musicale, in una sorta di progetto di “salvezza dei fenomeni”, progetto ben distante da quella “demonica” scienza dell'armonia di *Resp.* 530-531 che i fenomeni si propone di superare.²⁹⁰

Tuttavia, se è possibile vedere il lavoro di Archita dietro il riferimento di Socrate nella *Repubblica* ad un'inopportuna attenzione dei Pitagorici alla musica suonata, fuori luogo risulterebbe, qualora attribuita ad Archita, l'accusa di non indagare natura e ragione dei numeri consonanti, di non occuparsi di aspetti fondamentali nell'armonica intesa alla maniera

²⁸⁷Scala che Platone adotta nella costruzione dell'anima del mondo del *Timeo*, cf. *infra*, IV.2. Anche nel caso del diatonico di Filolao è evidente il legame con la pratica musicale: la sua divisione dell'ottava per quarte e quinte richiama la pratica dell'accordatura della lira, cf. Robins 1995, pp. 380-381.

²⁸⁸Per un'analisi di queste caratteristiche dell'opera di Archita e del rapporto tra matematizzazione e attenzione alla pratica musicale, nonché del rapporto con le critiche di Platone nel settimo libro della *Repubblica*, cf. Barker 1989, pp. 46-52; 1989b; 1994, pp. 132-135; cf. anche Robins 1995, pp. 381-384. Interessante notare come la definizione della scienza armonica data da Tolomeo (*Harm.* III, 4, 94,25-95,2) consista proprio in un lavoro matematico su contenuti fenomenici: la scienza dell'armonia è “una forma di matematica, la forma che riguarda i rapporti delle differenze tra le cose udite” (hJ qewrhtikh; tauvthi ejpisthvnh maqhmatikh'i ejstin ei\doi to; peri; tou; i lovgou i tw'n ajkoustw'n diaforw'n).

²⁸⁹In tal senso si potrebbe parlare di un'anticipazione di quella sapiente mescolanza di pensiero e sensazione che da Aristosseno sarà teorizzata e messa in pratica nei suoi studi di armonica (cf. *El. harm.* II, 33, 4-5; II, 38, 27-30). Per un parallelismo tra il lavoro di Archita e quello di Aristosseno, esteso anche ad altri aspetti, cf. Barker 1989b, pp. 170-173.

²⁹⁰L'espressione sw/vzein ta; fainovmena è quella impiegata da Simplicio nel commento al *De caelo* di Aristotele (*In Arist. De Caelo Comm.* p. 488, 18-24 Heiberg; cf. anche *Simpl. In Arist. Phys. Comm.* pp. 291, 21-292, 3 Diels) come impresa che l'astronomo Eudosso di Cnido avrebbe intrapreso, in risposta alla richiesta di Platone di individuare i movimenti uniformi e regolari che salvano completamente i fenomeni relativi agli astri erranti. Franco Repellini (1989) ha mostrato come tale progetto non sia identificabile né con la platonica astronomia matematica del settimo libro della *Repubblica*, né, per quel che è dato ricostruire, con l'astronomia di Eudosso; sulla stessa linea, a proposito dell'astronomia, ma anche della geometria e dell'armonica del settimo libro della *Repubblica*, è Mourelatos 1980, pp. 36, 52-58.

platonica. Tale osservazione suggerisce di capovolgere i termini della questione: invece di vedere il lavoro di Archita come obiettivo delle critiche di Platone, vedere nella scienza dell'armonia elaborata dal tarantino proprio il tipo di disciplina che Platone ha in mente in *Resp.* 531a-c, mentre mette in bocca a Socrate, nella finzione drammatica, parole di disapprovazione verso le ricerche pitagoriche del tempo (Barker 1989b, p. 170). Del resto, la costruzione dell'anima del mondo nel *Timeo* – un esempio di applicazione della teoria delle medie e delle proporzioni elaborata da Archita, ma nello stesso tempo, forse, anche una dimostrazione di quel modo esemplare di fare astronomia e armonia abbozzato nel settimo libro della *Repubblica*²⁹¹ – mostra proprio il debito che Platone ha verso le indagini armoniche di Archita.

Le critiche rivolte ai Pitagorici, e in particolare la descrizione dei limiti della loro ricerca (531c 2-4), permettono di individuare alcuni tratti del modo con cui, secondo Platone, bisognerebbe volgersi allo studio dell'armonia. Le “consonanze percepibili” lasciano il posto ai “numeri consonanti”, e in luogo dell'operazione di “cercare i numeri” si trova quella di “elevarsi ai problemi”. In un'armonica priva di contenuti sonori l'unico accenno al suono si rinviene in un termine, *sumfwnoi*, che ha il valore di un attributo dell'autentico oggetto di questa ricerca, i numeri; i *sumfwnoi ajriqmoiv* non sono la traduzione, in termini matematici, del fenomeno percepibile della consonanza, ma i numeri che esibiscono determinate qualità all'interno di un sistema e che si possono definire consonanti per analogia con il fenomeno della consonanza.²⁹² L'espressione può essere letta come la soluzione platonica a quella tensione tra contenuti sensibili – *fqovggoi* e *ajkouovmenai sumfwnivai* – e contenuti intelligibili – *ajriqmoiv*, percepibile nella descrizione dell'armonica pitagorica. L'impresa di individuare quali numeri sono consonanti e quali no si rivela, dunque, diversa rispetto a quella intrapresa dai Pitagorici: non si tratta di individuare le ragioni numeriche del fenomeno della consonanza – in altre parole, di capire quale rapporto intercorra tra determinati stimoli acustici e le sensazioni che questi suscitano da un lato e i numeri che li descrivono matematicamente dall'altro: un'indagine sui “numeri consonanti” consiste in un'analisi delle proprietà dei rapporti in un sistema melodico.²⁹³ Il riferimento ai

²⁹¹E' diffusa l'idea di vedere nella psicogonia del *Timeo* un esempio di applicazione del progetto di scienza dell'armonia tratteggiato nel settimo libro della *Repubblica* (Frank 1923, pp. 13, 181; Burkert 1972, pp. 372-373; Mourelatos 1980, pp. 51-52; Barker 1989, p. 54; 2005, pp. 120-121; Robins 1995, pp. 385-387).

²⁹²Cf. Barker 1978, pp. 341-342 e Barker 2000, p. 92, che suggerisce di intendere *sumfwnoi* non tanto nel senso di “consonante” quanto di “musicalmente accettabile in un sistema melodico”. Cf. anche Mourelatos 1980, p. 51.

²⁹³E' possibile, come ipotizza Barker (1994), che tale analisi sia simile a quella condotta da Archita e riportata da Tolomeo in *Harm.* I,5. Robins (1995, p. 385) mostra qualche perplessità verso questa ipotesi, in considerazione del fatto che Platone è interessato non a spiegare perché i rapporti che rendono conto delle consonanze sono superiori agli altri, ma a classificare i rapporti su basi puramente matematiche: tale

problhvmata di 531c 2 rievoca l'invito di 530b 6-7 a lasciar stare gli astri per dedicarsi ai "problemi" (Mourelatos 1980, p. 52); in tal caso, in luogo di un invito a lasciar stare i suoni, compare l'invito ad una scienza armonica priva di suoni: di fatto anche in ambito armonico volgersi ai contenuti importanti comporta un abbandono del dato sensibile.²⁹⁴

Una scienza armonica corretta, funzionale a sollecitare quel distacco dal sensibile che i cinque *mathemata* devono suggerire, deve muovere dalla consapevolezza che la pratica musicale non reca che un riflesso opaco delle strutture armoniche ideali;²⁹⁵ dunque, una volta estrapolato dalla musica suonata il suo nucleo intelligibile non ha senso volgersi di nuovo alle forme sensibili dell'espressione musicale. Il "materiale" sul quale dovrebbe lavorare il futuro dialettico dedito all'armonia non sono i suoni – punto di partenza della scienza armonica,²⁹⁶ come gli astri lo sono dell'astronomia - ma un concetto di "armoniosità" che trova la sua espressione e la sua spiegazione in una dimensione esclusivamente numerica: elevarsi ai problemi della scienza armonica, lasciando stare i suoni, significa dunque spostarsi su un piano ontologico diverso (Mourelatos 1980, pp. 53-54), in un progetto che si presenta come matematico e mira a farsi metafisico. E' proprio in una dimensione di valori metafisici, e non in quella del sensibile, che un'armonica del genere cerca conferme. Eppure, mette conto notare che simile impresa non consiste nell'individuazione dell'essenza metafisica della consonanza; costruendo un programma propedeutico alla dialettica, scienza che sola immette

osservazione, tuttavia, sembra mostrare solo il punto di vista diverso di Archita e di Platone in relazione alla pratica (per Archita può essersi trattato di spiegare perché il rapporto dell'ottava, che è la consonanza più bella, è il più bello, mentre per Platone di spiegare la superiorità del rapporto 2/1), ma non esclude l'ipotesi che il procedimento di analisi dei rapporti seguito da Archita sia per Platone un esempio di buona indagine sui numeri consonanti.

²⁹⁴E' il caso di notare che se lo studio matematico dei suoni diventa studio di numeri, è annullato quel rapporto stretto della scienza armonica con il sensibile e di conseguenza è sfumata la differenza rispetto alle prime tre discipline. Analogo è il discorso per l'astronomia che, facendosi scienza astratta di solidi in movimento, riduce il distacco dalle prime tre scienze in relazione al rapporto con il sensibile, cf. Meriani 2003, pp. 83-84; Mueller (1980, pp. 116-118) nota che, se l'armonica diventa indagine su numeri per se stessi, non come "numeri di qualcosa", allora il rapporto tra armonia e mondo fisico è più simile a quello dell'aritmetica che a quello dell'astronomia o della geometria. Parole che potrebbero suonare come una critica all'operazione condotta da Platone nel settimo libro della *Repubblica* sono presenti nel secondo libro della *Fisica* di Aristotele. In II, 2, 193b 32-194a 13 Aristotele spiega che una scienza come la matematica si presta ad una trattazione astratta, perché essa si occupa di linee, figure e altro, ma non in quanto "confini di un corpo naturale": come tali possono essere considerate con il pensiero, separate dal movimento dei corpi. Gli esponenti della filosofia delle Idee, però, applicano questo processo indebitamente, astraendo entità fisiche non suscettibili di astrazione, come lo sono quelle matematiche: è il caso di quelle scienze che sono più fisiche che matematiche, come l'ottica, l'armonia e l'astronomia (rispetto ad una disciplina come la geometria, che ha a che fare con linee fisiche, ma non in quanto fisiche, l'ottica si occupa di linee matematiche, ma in quanto fisiche non in quanto matematiche).

²⁹⁵Cf. *Symp.* 187c 5-d 4, dove per bocca di Erissimaco, è espressa in maniera assai chiara la distinzione tra una musica intesa in senso ideale, espressione dell'armonia tra opposti, e una musica "al servizio degli uomini", rappresentazione confusa di quella dinamica.

²⁹⁶Benché nel settimo libro Socrate non conceda molto spazio al momento sensibile nello studio dell'armonia, impegnato com'è a predicare l'esigenza che sia superato, è il caso di dare il giusto risalto a questo aspetto, considerando anche questo estremo del percorso che la mente del futuro dialettico deve compiere dai suoni ai problemi dei numeri consonanti. L'iniziale confronto con la dimensione sonora può essere letto, sulla base delle riflessioni illustrate in *Resp.* 523-524, come un'occasione di sollecitazione dell'intelletto chiamato a far chiarezza su percezioni contrastanti, in questo caso le sensazioni acustiche dell'acuto e del grave.

nelle supreme verità, Platone non può commettere l'errore di pretendere capacità e acquisizioni alle quali questo stadio educativo può solo avviare (Barker 1978, p. 337). Allora, tra lo studio matematico dei suoni condotto dai Pitagorici e la contemplazione di un'armonica metafisica deve esserci uno spazio - esiguo forse, ma ben definito – per una scienza dell'armonia che muove dai suoni e li supera nella scoperta di contenuti numerici che accennano a dimensioni etiche e metafisiche.²⁹⁷ La differenza, sottile ma sostanziale, con l'armonica pitagorica risiede non tanto nel metodo di indagine – razionalistico e matematico in entrambi i casi – quanto nel rapporto che si individua tra questa componente numerica e l'aspetto percettivo: per i Pitagorici i rapporti numerici sono l'espressione matematica delle relazioni percepibili tra suoni, laddove per Platone essi costituiscono un'espressione più pura di quelle qualità solo debolmente rappresentate dai fenomeni acustici; si comprende così perché un superamento dell'orizzonte percettivo risulti improponibile per i Pitagorici e al contempo perché sia essenziale per Platone (Barker 1978, p. 341).

Il rapporto di una scienza dell'armonia così intesa con l'intero programma di addestramento della *dianoia* è chiaro; essa possiede quella caratteristica così preziosa nel *curriculum* educativo propedeutico alla dialettica: la capacità di abituare ad un distacco dal sensibile, costringendo ogni volta lo studioso a partire dal dato fenomenico per superarlo. Tuttavia, attivare questa facoltà della scienza dell'armonia significa fare i conti con quella che sembra a tutti gli effetti una caratteristica paradossale della musica: il fatto di recare un contenuto intelligibile, sotto forme sensibili; in tal senso, si può concordare con Glaucone sulla portata sovrumana di uno studio del genere. Per Socrate non esistono alternative: o si studia l'armonia in questo modo, cioè “per la ricerca del bene e del bello”, o è del tutto inutile studiarla (531c 6-7: *Crhvsimon me;n ou\n, h\n d' ejgwv, pro;1 th;n tou' kalou' te kai; ajgaqou' zhvthsin, a[llw1 de; metadiwkovmenon a[crhston*);²⁹⁸ ma sulla possibilità di mettere in pratica uno studio

²⁹⁷Giustamente Barker (1994, pp. 134-135) sottolinea il carattere valutativo dell'aggettivo *sumfwnoi* riferito ai numeri in 531c 3: più che all'esperienza percettiva dell'ascolto della consonanza, i *sumfwnoi ajriqmoi* rinviano alla dimensione etica e metafisica del Bene (cf. 430e 3 e 442c 10, dove il concetto di *sumfwniva* è impiegato per descrivere la temperanza; in 591d 2-7 la *sumfwniva* è l'assetto equilibrato dell'anima).

²⁹⁸Il riferimento all'utilità dello studio dell'armonia richiama il motivo dell'utilità dell'armonia di *Tim.* 47c-e. Il tema dell'utilità ricorre più volte nella trattazione dei *mathemata* e marca quella differenza tra la diffusa interpretazione delle cinque scienze e quella platonica: in 527d 5-6 Socrate scherza sulla premura di Glaucone nell'elencare impieghi pratici dell'astronomia, per evitare l'accusa di prescrivere *a[crhsta maqhvmata* (cf. 527e 5-6); è lo stesso concetto di utilità di una scienza a dover essere ripensato alla luce del piano educativo sviluppato: gli studi meno utili in relazione alle finalità pratiche risultano i più utili per la preparazione dell'anima alla dialettica. Il motivo dell'utilità compare non solo in riferimento alle discipline studiate, ma anche alla facoltà dell'anima sulla quale si interviene: in 530b 8-c 1, durante la trattazione dell'astronomia, Socrate descrive l'allenamento della *dianoia* come un'operazione che trasforma da inutile in utile l'elemento dell'anima per natura intelligente (*eiJ mevllomen ontw1 ajstronomiva1 metalambavnontei*

del genere permane forse qualche dubbio. Il progetto di un totale affrancamento dal dato empirico in armonia è di fatto irrealizzabile;²⁹⁹ anche là dove apprezzata per la sua componente intelligibile, la consonanza resta un fenomeno acustico: uno studio che perde di vista il suo spessore sensibile è uno studio che finisce per avere come oggetto qualcosa di diverso. Il *daimonion pra'gma* a cui sono chiamati i futuri dialettici è la realizzazione - forse impossibile - di una scienza dell'armonia che preponga l'intelletto alle orecchie.

crhvsimon to; fuvsei frovniomon ejn th/' yuch/' ejx ajcrhvston poi hvsein). Interessante notare che in *Tim.* 40c 3-d 3 (*supra*, pp. 103-104), in accordo con il valore riconosciuto all'aspetto figurativo nello studio degli astri, a risultare "inutile" è un'astronomia che non muove dalle rappresentazioni.

²⁹⁹Cf. Porph. *In Harm.* 25,9-14. Secondo Shorey (1963, p. 193 n. g), a questo proposito il parallelismo con l'astronomia si rivela insostenibile: se è concepibile una meccanica dell'astronomia *a priori* in senso kantiano, non è concepibile una matematica dell'acustica con questa caratteristica, poiché la qualità della consonanza di alcuni suoni resta un fatto inscindibile dall'esperienza. Sull'idea che Platone abbia in mente un'armonia *a priori* in senso kantiano, analogamente all'astronomia (p. 190 n. d).

IV. LA MUSICA NEL CORPO E NELL'ANIMA

IV.1. Fenomeni acustici e meccanismi percettivi

Suoni e voci nei dialoghi. Al 'silenzio' nel quale si consumano gli studi di armonia dei futuri dialettici si contrappone la sonorità di molti passi in cui Platone si mostra attento osservatore dei fenomeni acustici e della loro ricezione. Dal silenzio dell'armonia soprasensibile ai suoni del divenire il passo è breve: basta spostarsi, nel settimo libro della *Repubblica*, dall'elaborazione del *curriculum* propedeutico alla dialettica all'illustrazione del mito della caverna; un passo a ritroso, perché bisogna rimettere piede in quella caverna da cui chi si affanna intorno alla scienza dell'armonia tenta di evadere, ma la presenza del motivo del suono e dell'ascolto nell'opera platonica sembra tanto rilevante, e non solo in relazione alla dimensione del divenire, da autorizzare certo una discesa alla ricerca di quell'interazione tra suono e sensi che lo studio della scienza armonica invita a superare.

L'inquietante scenario dell'antro sotterraneo, evocato per descrivere lo stato di un'umanità prigioniera dell'ignoranza, non è avvolto nel silenzio: alcuni dei portatori di oggetti parlano (515a 2-3) e le loro voci, catturate dall'eco della parete verso cui i prigionieri sono rivolti, diventano le voci delle ombre che su quella parete sono proiettate (515b 7-9). L'inganno nel quale si consuma la vita dei prigionieri – equivoco gnoseologico di credere dotata di realtà l'apparenza – investe anche esplicitamente la dimensione degli stimoli acustici

e della loro percezione.³⁰⁰ I suoni della caverna del settimo libro della *Repubblica* sono solo un esempio di quella “sonorità” che pervade i dialoghi e testimonia di una certa attenzione che Platone esibisce per i fenomeni del rumore, del suono, della voce e per la facoltà di coglierli. In una scena ben distante, per clima e contenuti, da quella della caverna, il banchetto del *Simposio*, un passo sembra dare la misura dell’interesse che Platone ha per l’universo uditivo; nel baccano (212c 7: πολυῶν γούφων) che accompagna, al termine del dialogo, l’irruzione sulla scena dell’esagitato Alcibiade, spiccano due suoni in rapida successione: il suono dell’auleta (212c 8: αὐλῆτροιδὸν φωνῆν ἀκούειν) e la voce di Alcibiade (212d 3: Ἰαλκιβιάδου θῆν φωνῆν ἀκούειν); la somiglianza delle espressioni, con la ripetizione del termine φωνήν ad indicare una volta il suono, l’altra la voce, sembra suggerire un accostamento, sottile e pregno di significati, tra il suono dell’*aulos* e la voce di Alcibiade ubriaco.³⁰¹ E la stessa attenzione all’universo dei suoni, riscontrabile nel tessuto drammatico dei dialoghi, trapela nel termine musicale con cui Socrate, nel *Fedone*, descrive i pianti delle donne in vista della sua morte: “stonature” (117e 1: πλῆμμελοῖ ἐν) che egli non gradisce ascoltare.

Si è già visto come nel *Fedone* trovi spazio una valorizzazione della sensibilità anche acustica (*supra*, pp. 64-65); ma l’udito non è solo, nella dimensione del divenire, il mezzo con cui nell’anima può essere sollecitato il ricordo delle realtà immutabili. Assieme al senso più nobile, la vista, e alla facoltà intellettuale (111b 3-4: οὐρα καὶ ἀκούη/καὶ φρονήσῃ), la percezione acustica compare tra quelle facoltà assai più sviluppate in una dimensione caratterizzata da maggiore autenticità, qual è la “vera terra”.³⁰² Fuori del mito e della dimensione ideale della vera terra, e là dove l’udito non intrattiene con l’intelletto una relazione di semplice accostamento, il motivo del suono e dell’ascolto reca la complessa problematica del rapporto tra sensibilità acustica e anima, e l’ascolto non si rivela quasi mai un atto innocente.

³⁰⁰Vale la pena di sottolineare quanto il fenomeno dell’eco contribuisca a creare quel clima di illusorietà che è il tratto distintivo della caverna: inganno acustico dal forte potere suggestivo, l’eco si inserisce perfettamente in quella *fiction* che è la vita proiettata sulla parete, divenendo voce delle ombre. Ancora sul fenomeno dell’eco nella *Repubblica*, cf. *infra*, p. 128. In *Phaedr.* 255c 4-7 Socrate, evocando il fenomeno dell’eco per descrivere il ritorno della bellezza dagli occhi dell’amante a quelli dell’amato, fa anche riferimento ad aspetti fisici del fenomeno: l’eco ritorna indietro, rimbalzando su corpi lisci e solidi. Il legame tra eco e solidità del corpo che rifrange il suono si trova già in Empedocle (31 A 86, Theophr. *De sens.* 9; in Arist. *De an.* 419b 7, durezza e levigatezza dei corpi sono le qualità che producono il suono in atto). Per alcune descrizioni del fenomeno dell’eco, cf. Arist. *De an.* 419b-420a; Ps.-Arist. *Probl.* XI, 6, 7, 8, 9, 23, 25, 51; XIX, 11.

³⁰¹Si pensi solo al legame tra musica auletica ed ebbrezza, chiamato a caratterizzare, tra le altre cose, la figura del democratico nell’ottavo libro della *Repubblica* (561c 7-8: τότε μεν μεθύων καὶ καταουλόμενοι).

³⁰²Lo stesso trinomio – vista, udito, intelletto – compare in *Resp.* (367c 7-d 1: οὐρα, ἀκούειν, φρονεῖν) ad indicare quei beni che vale la pena di possedere per se stessi; cf. 357c 2-3, dove, però, l’udito non compare.

Un'altra eco - oltre a quella che, nella caverna, crea l'inganno di ombre parlanti - risuona nelle pagine della *Repubblica*: è l'onda sonora che restituisce, amplificato (ejphcou'ntei diplavsion qovrubon), il notevole chiasso (pollw'/qoruvbw/) creato dai politici agitatori di folle (492b 5-c 2); l'"inquinamento acustico"³⁰³ prodotto da costoro contribuisce a creare un ambiente che pare l'esatta antitesi di quell'uJgieino;1 tovpoi, permeato di stimoli visivi e acustici positivi, che Socrate prova a costruire, almeno sulla carta, per i giovani di uno Stato ideale (401c 4-d 3). Dalla lettura di questi passi emergono temi come la passività della percezione uditiva,³⁰⁴ il rapporto dell'udito con l'anima - chiamata o impossibilitata a gestire i contenuti immessi dalla sensazione acustica -, l'importanza dei contenuti affidati ad un messaggio "sonoro", siano essi verbali o strettamente musicali. Quelle orecchie che, nella trattazione dell'armonia del settimo libro, trovano un rapporto preciso, seppur complesso, con un intelletto ben operativo sono altrove, in assenza di una psiche adeguata a raccoglierne e ad elaborarne i messaggi, un forte motivo di apprensione. "Le orecchie in affitto" (ajpomemisqwkovtei ta; w\ta) dei filhvkooi (475d 1-e 1) e le orecchie che, "come un imbuto" (dia; cwvnh1), lasciano filtrare *harmoniai* auletiche dolci, molli e lamentose (411a 5-8) sono canali aperti di accesso all'anima, punto di avvio di quel rischioso e coinvolgente atto psicofisico che è l'ascolto.³⁰⁵

Fisica, fisiologia e psicologia: il suono e la percezione. Il dialogo nel quale, come si è visto (*supra*, II), gli effetti della musica sono valutati con grande attenzione ai rapporti tra anima e corpo, è anche il dialogo che ospita la definizione più chiara ed elaborata del suono e dei meccanismi della percezione uditiva. In *Tim.* 67 a 7-c 3, nell'ambito di una trattazione

³⁰³La rumorosità dell'azione esercitata da tali politici è evocata, pure in poche battute, in maniera molto efficace: i luoghi nei quali si esibiscono prevedono sempre la presenza di una folla consistente (assemblee, tribunali, teatri, accampamenti); i politici fanno un "gran chiasso", perché si esprimono "sempre esagerando, gridando e facendo rumore" (uJperballovntwi eJkavtera, kai; ejkbow'ntei kai; krotou'ntei); inoltre "le rocce e il luogo" raddoppiano il chiasso con l'eco. Altro vivido esempio di una rumorosità molesta è quella prodotta dall'assemblea di fronte alla quale Socrate pronuncia la propria autodifesa, cf. *Apol.* 21a 5, 30c 2-3.

³⁰⁴Sul fatto che nelle riflessioni antiche, a partire da quelle presocratiche, l'accento sia posto sulla particolare passività dell'udito, maggiore, ad esempio, di quella della vista, cf. Bonadeo 2003, p. 27.

³⁰⁵Sul rischio per l'anima di venire toccata da contenuti nocivi attraverso le orecchie, si veda *Soph.* 234c 2-d 1, dove lo Straniero denuncia il pericolo di un uso cattivo della parola, teso ad "ammaliare con le parole attraverso le orecchie, mostrando immagini verbali di tutte le cose" (dia; tw'n w[tw'n toi'1 lovgoi1 gohteuvein, deiknuvntai ei[dwla levgomena peri; pavntwn). Interessanti quei passi in cui l'effetto psicologico negativo dei discorsi, penetrati attraverso le orecchie, è descritto nei termini fisici di un effetto sull'apparato uditivo: in *Resp.* 358c 7, Glaucone si sente "rintronare le orecchie" dai discorsi di Trasimaco (diateqrulhmevnoi ta; w\ta ajkouvwn qrasumavcou), mentre in *Phaedr.* 243d 3-5, certi discorsi sull'amore danno a Socrate la sensazione di avere l'udito incrostato di salsedine, così che sente l'esigenza di detergerlo con discorsi di acqua dolce (ejpiqumw' potivmw/ lovgw/ oi\on aJlmura;n ajkoh;n ajpokluvsasqai).

complessiva dei *pathemata* prodotti dai corpi, compare una descrizione del sensibile, oggetto dell'udito, e dei meccanismi percettivi legati alla sfera acustica. Il passo presenta alcune questioni sintattiche e interpretative che meritano di essere discusse: se ne fornisce pertanto di seguito il testo e la traduzione, prima di analizzarne i contenuti.

Trivton de; aijsqhtiko;n ejn hJmi'n mevroi ejpiskopou'sin to;
 peri; thn ajkohvn, di' a]1 aijtival ta; peri; aujto; sumbaivnei
 paqhvmata, lektevov. o{lw1 me;n ou\n fwnh;n qw'men th;n di'
 w[tw'n uJp' ajevroi ejgkefavlou te kai; ai{mato1 mevcric yuch'1
 plhgh;n diadidomevnhn, th;n de; uJp' aujth'1 kivnhsin, ajpo;
 th'1 kefalh'1 me;n ajrcomevnhn, teleutw'san de; peri; th;n tou'
 h{pato1 e{dran, ajkohvn: o{sh d' aujth'1 tacei'a, ojxei'an, o{sh
 de; bradutevra, barutevran: th;n de; oJmoivan oJ oJmalhvn te
 kai; leivan, th;n de; ejnantivan tracei'an: megavln de; th;n
 pollhvn, o{sh de; ejnantiva, smikravn. ta; de; peri; sumfwnival
 aujtw'n ejn toi'1 u{sterno lecqhsomevno11 ajnavgkh rJhqh'nai.

(*Tim. 67a 7-c 3*)

Considerando il terzo nostro organo di senso, quello relativo all'udito, bisogna dire per quali cause si verificano le impressioni che lo riguardano. Stabiliamo in generale che il suono è l'urto, dato dall'aria, attraverso le orecchie, al cervello e al sangue e trasmesso fino all'anima; e che il movimento che deriva da questo, movimento che parte dalla testa e finisce nella zona del fegato è l'udito. Il movimento veloce è acuto, quello più lento è più grave; quello uniforme, è uniforme e dolce, quello contrario è aspro; il grande è di volume alto, il contrario di volume basso. Degli argomenti relativi alla consonanza dei suoni bisogna parlare nel seguito del nostro discorso.

Le definizioni generali, presenti nelle righe centrali del passo, sono due, apparentemente chiare e ben distinguibili,³⁰⁶ ma è impressione, come si vedrà, destinata ad essere in qualche misura smentita: in 67b 2-4 è definito il sensibile dell'*aijsqhtikovn* udito, il suono,³⁰⁷ in 67b 4-5 il processo della stessa percezione acustica. In *Tim. 67b 2-5* si trovano diversi elementi ricorrenti nelle antiche teorie sulla produzione, la diffusione e la percezione del suono. Il termine con cui Platone definisce il suono – *plhghv* – è presente in quasi tutte le riflessioni antiche sul suono, ma è interessante notare come l'identificazione del

³⁰⁶Dal punto di vista formale la distinzione tra le due definizioni è sottolineata dall'impiego della correlazione tra i due enunciati mediante le particelle *mevn* (b 2) e *de;* (b 4).

³⁰⁷*Fwnhv* in b 2 sembra indicare in generale il suono (Taylor 1928, p. 476), ma l'analisi delle sue qualità in b 6-c 1 mostra che Platone ha in mente un suono definibile in termini musicali.

sensibile dell'udito con l'impatto non sia l'unica possibilità, e anzi in alcuni casi le alternative siano materia di discussione.

Nella teoria acustica cui si è soliti fare riferimento per interpretare *Tim.* 67a-c - la dottrina di Archita, quale emerge dal frammento 1 - l'impatto non si identifica con il suono, ma è la condizione necessaria perché questo si generi (dunatovn ejstin h\men yovfon mh; genhqeivsaı plhga'ı tinwn pot' a[llala). Nel resoconto che delle riflessioni musicali pitagoriche fa Eraclide - resoconto riportato da Porfirio - emerge con chiarezza la distinzione tra l'impatto e il suono, assieme al ruolo che alla plhghv è riconosciuto nella nascita dello stimolo acustico e del processo percettivo: quando si genera un impatto all'esterno, un suono si mette in movimento dall'impatto fino all'organo dell'udito (Porph. *In Harm.* 30,16-18: plhgh'ı ga;r e[xwqen prosgenomevnhı ajpo; th'ı plhgh'ı fwnh; fevretaiv tiı, mevcrıı a]n ei]ı to; th'ı ajkoh'ı ajfivkhtai aijsqhthvrion): benché l'idea di qualcosa in movimento, generato da un impatto e destinato a colpire l'udito, rievochi *Tim.* 67b 2-4, non si può fare a meno di notare che quel qualcosa non ha la stessa fisionomia nelle due teorie.

Grazie alla distinzione tra un suono in potenza e uno in atto, Aristotele può formulare in maniera precisa il ruolo causale dell'impatto: la plhghv è ciò che produce effettivamente il suono (*De an.* 419b 9-11: plhgh; gavv ejstin hJ poiou'sa). Analoga considerazione causale ricorre in un lavoro di scuola peripatetica, il trattato *De audibilibus* (800a: dia; ta;ı tou' pnevmatoı kai; tw'n cwrw'n ginomevnaı plhgavı), mentre la *Sectio Canonis* euclidea si apre con un'espressione che ricorda da presso la riflessione di Archita, individuando nella plhghv - qui accostata al movimento - la condizione necessaria perché si produca un oggetto dell'udito (148,5-6: ei] a[ra mevllai ti ajkousqhvsesai, plhgh;n kai; kivnhsin provteron dei' genevsqai). In alcune riflessioni il suono è identificato con l'aria, alla quale è riferita la nozione dell'impatto: si tratta delle definizioni date da Diogene di Babilonia (*ap.* Diog. Laert. VII 55: e[sti de; fwnh; ajh;r peplhgmevnoı) e da Eliano (*ap.* Porph. *In Harm.* 33,21-22: ei]te ga;r ejsti fwnh; ajh;r peplhgmevnoı, hJ plh'xiı kivnhsivı ejstin). Una definizione di questo genere è anche riportata da Aristide Quintiliano, assieme ad un'altra alla quale egli accorda maggiori simpatie: all'opinione di quanti definiscono la fwnhv "aria che ha ricevuto un impatto" (ajevra peplhgmevnon), egli preferisce quella di chi la considera "un impatto d'aria" (ajevroı plhgh;n), perché la prima definizione considera suono il corpo stesso che ha subito una

certa modificazione (aujto; to; sw'ma to; peponqo;1 h\con), mentre la seconda, in maniera più corretta, l'affezione che il corpo ha avuto (to; touvtou pavqo1). Si tratta della stessa critica che muove Simplicio (*In Arist. Phys.* 426,1 Diels) ad una delle più celebri definizioni del suono come aria percossa, quella di Diogene di Babilonia: il vizio di quella definizione consiste nello scambiare ciò che subisce una modificazione (to; peponqo;1) – cioè l'aria che riceve l'impatto (toutevsti to;n peplhgmevnon) – con l'affezione, cioè l'impatto stesso (ajnti; tou' pavqou1, o{per ejsti;n hJ plhghv).³⁰⁸

Nella definizione di *Tim.* 67b 2-4 il suono non è “aria percossa” (ajh;r peplhgmevno1), ma nemmeno propriamente uno “spostamento d'aria”, definizione che si trova in Aristotele (*De an.* 420b 11: ajevro1 kivnhsiv1 tiv1 ejstin oJ yovfo1),³⁰⁹ e che si può attribuire, secondo la testimonianza di Teofrasto (*De sens.* 59: pro;1 touvtou1 periv te fwnh'1 o{ti kivnhsi1 tou' ajevro1), alla maggior parte dei Presocratici,³¹⁰ ma come una plhgh; diadidomevnh uJp' ajevro1; all'aria – altro elemento fondamentale nelle antiche riflessioni sul suono e sull'udito – Platone sembra attribuire la funzione di mezzo di trasmissione dell'impatto che si sprigiona dal corpo sonoro. Accanto all'aria, nella definizione platonica, entrano in gioco elementi corporei come il cervello e il sangue, nella valutazione dei quali ci si imbatte nella questione sintattica più rilevante dell'espressione con cui è definito il suono.

I genitivi ejgkefavlou e ai{mato1 possono dipendere da dia; o essere genitivi oggettivi di plhghvn; nel primo caso, il ruolo del cervello e del sangue nella trasmissione del suono è analogo a quello delle orecchie: essi costituiscono mezzi di passaggio di un urto destinato a colpire l'anima; nel secondo caso, cervello e sangue sono gli elementi su cui si abbatte l'impatto, prima che questo arrivi all'anima. Nel primo senso sembra intendere la

³⁰⁸Esente da questo errore è la definizione di Tolomeo, grazie ad una piccola ma sostanziale variazione rispetto all'idea che il suono sia aria colpita: in *Harm.* 3,2 egli definisce il suono come una modificazione dell'aria che ha subito un impatto (yovfo1 de; pavqo1 ajevro1 plhssomevnu); e corrette, ancora, secondo il ragionamento presente nel *De musica* di Aristide Quintiliano, sono la definizione di Nicomaco (*Ench.* 242-20-21) del suono come “impatto dell'aria che è ininterrotta fino all'udito” (yovfon me;n ei\nai plh'xin ajevro1 a[grupton mevcri ajkoh'1) e quella di Adrasto che, espressamente riportando le teorie pitagoriche, definisce il suono in maniera non dissimile da Nicomaco: plh'xi1 ajevro1 kekwlumevnu gruvptesqai (*ap.* Theon Sm. 50,6-7).

³⁰⁹Cf. *De sensu* 446b 30-447a 1, dove non è specificato se a spostarsi sia l'aria e il suono è definito, in maniera più generica, “il movimento di qualcosa che si sposta” (dokei' d' oJ yovfo1 ei\nai feromevnu tino;1 kivnhsi1).

³¹⁰L'idea è presente anche nel libro XI dei *Problemi* pseudoaristotelici, dove il suono è considerato prodotto dall'aria che si muove (6, 899a 34-35: oJ ajh;r oJ ferovmeno1 poiei' to;n yovfon), mentre nella questione 35a del libro XIX, è presentato un ragionamento per assurdo teso a dimostrare che il suono non è movimento di aria o d'altro: se così fosse, sarebbe più acuto a metà del tragitto che percorre.

teoria Aezio (IV, 19, 1, *Doxogr. Graec.* 407-408) – plhgh;n uJpo; ajevrou di' w[tn kai; ejgkefavlou kai; ai{mato1 mevcri yuch'1 -, nel secondo Teofrasto (*De sens.* 6; cf. *De sens.* 85) – fwnh;n ga;r ei\nai plhgh;n uJp' ajevrou ejgkefavlou kai; ai{mato1 di' w[tn mevcri yuch'1.³¹¹ Tuttavia, esiste forse una terza possibilità, compatibile con l'interpretazione di Teofrasto: considerare i due genitivi dipendenti da uJpov, attribuendo così a cervello e sangue un ruolo analogo a quello dell'aria, di mezzo di trasmissione dell'impatto.³¹² Nelle teorie presocratiche sulla percezione uditiva - teorie delle quali in *Tim.* 67a-c si individuano, come vedremo, diverse tracce³¹³ - il cervello assume in alcuni casi un ruolo di rilievo. Per Anassagora la percezione uditiva è data dal giungere del suono fino al cervello, cadendo nell'osso cavo che lo circonda (Theophr. *De sens.* 28: to; de; tw'/ diiknei'sqai to;n yovfon a[cri tou' ejgkefavlou: to; ga;r perievcon ojstou'n ei\nai koi'lon, ejii d' ejmpivptein to;n yovfon); mentre per Diogene di Apollonia – la cui riflessione sull'udito presenta una certa somiglianza con quella platonica – la percezione uditiva si ha quando il movimento, impresso all'aria contenuta nelle orecchie da quella esterna, è trasmesso al cervello (Theophr. *De sens.* 40: th;n d' ajkohvn, o{tan oJ ejn toi'1 wjsi;n ajh;r kinhqei;1 uJpo; tou' e[xw diadw/' pro;1 to;n ejgkevfalon).³¹⁴ In entrambi i casi il ruolo del cervello non sembra essere

³¹¹Favorevole alla seconda interpretazione è Taylor (1928, pp. 476-477), secondo il quale la lettura di Aezio dipenderebbe da un testo corrotto in cui uJpov prima di ajevrou è caduto; ma la testimonianza di Aezio che Taylor sembra prendere in considerazione è quella sull'udito (IV, 16, 4, *Doxogr. Graec.* 406: plhvttēsqai to;n ejn th/' kefalh/' ajevra) - secondo la quale ad essere colpita è l'aria nella testa - e non quella sul suono di IV, 19, 1. Una scelta della seconda interpretazione emerge dalle traduzioni di Cornford (1937, p. 275: "...the stroke inflicted by air on the brain and blood through the ears and passed on to the soul"), Brisson (1974, p. 445: "Un choc, produit par l'air, sur le cerveau et le sang, à travers les oreilles, parvient jusqu'à l'âme" e, in maniera ancora più chiara, in 1992, p. 178: "...le son est le choc que subissent, par l'action de l'air et par l'intermédiaire des oreilles, le cerveau et le sang, et qui est transmis jusqu'à l'âme") e Barker (1989, p. 61: "...an impact of air, coming through the ears and impinging on the brain and the blood, and passed on until it reaches the soul"). Mansfeld (2005, pp. 388-389) sottolinea le analogie tra l'espressione impiegata da Aezio, per riportare la definizione platonica, e quella impiegata da Teofrasto.

³¹²Una traduzione che sembra presupporre un'interpretazione del genere è quella di Fronterotta (2003, pp. 337-339): "Poniamo dunque, in generale, che il suono sia l'urto che si propaga attraverso le orecchie, per azione dell'aria del cervello e del sangue, fino all'anima".

³¹³Benché l'influenza più diretta sia senz'altro quella esercitata dalla teoria acustica di Archita (cf. *infra*, pp. 139-141), non è trascurabile il peso che sulla teoria di *Tim.*a-c devono aver esercitato riflessioni più antiche sull'udito e sul suono; la ricorrenza degli stessi elementi e degli stessi meccanismi nelle diverse teorie permette di ipotizzare che vi fosse un modello comune di riferimento, persistente nel tempo, per l'interpretazione dei fenomeni acustici (Moutsopoulos 1959, p. 30). Cf. Brisson (1997, p. 165) che, a proposito della teoria della percezione presente nel *Timeo*, nota come Platone inserisca aspetti delle teorie fisiologiche di pensatori precedenti, entro le coordinate tracciate dalle proprie acquisizioni psicologiche; riguardo alla considerazione della percezione acustica in particolare, Brisson rileva le analogie con la riflessione di Diogene di Apollonia.

³¹⁴L'idea che, in ogni atto percettivo, ci sia un passaggio delle sensazioni pro;1 to;n ejgkevfalon è presente in Alcmeone (Theophr. *De sens.* 26 = 24 A 5). L'importanza del cervello in alcune teorie antiche è confermata dalla polemica che l'autore del trattato del *corpus* ippocratico *De carnibus* (XV) intrattiene con chi ritiene che nella percezione acustica sia il cervello a risuonare: tale condizione non può

quello di mezzo di trasmissione del suono, piuttosto di termine raggiungendo il quale il suono produce la sensazione, funzione che è accostabile a quella che nella teoria platonica ha l'anima; inoltre, Diogene, che comprensibilmente pone enfasi sull'aria, distingue in maniera ben precisa la funzione di quest'ultima da quella del cervello nell'atto percettivo.

Per quanto riguarda il sangue, nel *Timeo* è abbastanza evidente la sua funzione di flusso che trasmette le sensazioni; in 77d-78a, descrivendo la circolazione sanguigna della testa – quindi proprio quella interessata dalla definizione del suono – Timeo la descrive come “vincolo tra la testa e il corpo” (desmo;1 a{ma th/' kefalh'/ pro;1 to; sw'ma), in grado di trasmettere l'effetto delle sensazioni a tutto il corpo da entrambe le parti (to; tw'n aijsqhvsewn pavqo1 i{n' ajf' eJkatevrwn tw'n merw'n ei;1 a{pan to; sw'ma ei[h diavdhlon).³¹⁵ Tale considerazione generale della circolazione sanguigna – collegabile di nuovo a teorie presocratiche³¹⁶ – sembra rendere plausibile l'ipotesi che, nella descrizione del suono di 67b 2-4, il sangue svolga, analogamente all'aria, una funzione di trasmissione dell'impatto. Tuttavia, le precedenti riflessioni sul cervello e la considerazione che nella maggior parte delle definizioni del suono l'aria gioca un ruolo particolare, non paragonabile a quello di altri elementi, non sembrano deporre a favore dell'ipotesi che, nella teoria acustica di *Tim.* 67b, cervello e sangue abbiano la funzione di trasmettere l'impatto, in maniera analoga all'aria.

Come si sarà notato, le teorie presocratiche richiamate per analizzare il rapporto tra suono e cervello sono analisi della percezione uditiva e non dell'oggetto dell'udito; nella stessa definizione platonica del suono il ruolo del cervello non può essere correttamente inteso senza valutare quel passaggio del suono nel corpo umano che è il processo uditivo, a conferma del sospetto che quella distinzione tra suono e percezione non sia da intendersi in maniera rigida.³¹⁷ Qualunque sia il valore sintattico e qualunque sia il ruolo nel processo

verificarsi, a causa della consistenza umida del cervello (come direbbe Aristotele – cf. *De an.* 419b 6-9 - il cervello, come la lana o la spugna, non può produrre suono in atto). Per un quadro complessivo delle teorie presocratiche sull'udito, cf. Sassi 1978, pp. 109-119.

³¹⁵Il riferimento ad entrambi i lati del corpo pare molto appropriato a descrivere il caso della sensazione uditiva, del processo per cui i suoni, catturati dalle orecchie a destra o a sinistra, sono incanalati nei vasi sanguigni e trasmessi all'anima. Sulla funzione del sangue nel *Timeo*, cf. anche 70a 7-c 1, dove è presentato come mezzo di diffusione dei messaggi della ragione ad ogni parte sensibile del corpo, quando una reazione dell'anima irascibile, situata non lontano dal cuore, sorgente del sangue, richiede un intervento dell'anima razionale.

³¹⁶Secondo la testimonianza di Aristotele (*Hist. an.* III, 2, 511b-512a), il sangue avrebbe il ruolo di trasmettitore delle sensazioni già nelle riflessioni di Diogene di Apollonia, che riconosce un valore fondamentale alla circolazione sanguigna (64 B 6 = Arist. *Hist. an.* III, 2, 511b 30 ss.; cf. Laks 1983, pp. 57-70; Lloyd 2006); una relazione tra pensiero e sangue è rilevata da Empedocle, 31 A 86 (Theophr. *De sens.* 10) e 31 B 105.

³¹⁷Interessante notare come tra le obiezioni che Teofrasto muove alla definizione platonica della *fwnhv* in *De sens.* 91 – di non essere applicabile a tutti gli animali e di non individuare la causa della sensazione – compare anche l'obiezione di presentarsi più come una definizione del processo percettivo che del suono e della

percettivo di εἰς γέφυρα τοῦ αἵματος, essi si trovano, nel testo e nella propagazione del suono, ad occupare quello spazio che separa le orecchie dall'anima. Di nuovo siamo in presenza di due genitivi – w[τwn e yuch'ι –, dipendenti in questo caso precisamente da due preposizioni – rispettivamente δια; e μενcri – una considerazione delle quali, però, solleva a sua volta numerose questioni. Il valore spaziale che la preposizione δια; reca sembra definire in maniera assai precisa funzione e limiti delle orecchie,³¹⁸ conferendo loro il ruolo di condotto di accesso della φωνή all'interno del corpo: il suono passa “attraverso le orecchie” come “attraverso un imbuto”, si potrebbe dire, riprendendo l'espressione di *Resp.* 411a 6 e rievocando quella passività dell'apparato uditivo che nella definizione di *Tim.* 67b 2-4 non pare assente.³¹⁹ E tuttavia nella *Repubblica* l'idea che le orecchie abbiano solo la funzione di tramite pare più una provocazione, non a caso presentata durante una polemica contro l'indulgere nell'ascolto di musica nociva, che una lucida acquisizione: là dove è valutata con distacco la funzione delle orecchie non si registra un impiego accorto della preposizione διαv a fugare il dubbio che le orecchie siano qualcosa di più di un canale di accesso (352e 7-8: ἀκούσαι ἅλλω/ ἡ] ἠσισιν; Οὐδ' ἀμω'ι).

Dietro il δι' w[τwn di *Tim.* 67b 2 c'è la sottile distinzione elaborata nel *Teeteto* (184b 8-c 9) tra “udire con” e “udire mediante” e l'acquisizione che sia l'impiego della preposizione διαv e non il dativo a meglio esprimere, in generale, il ruolo dei sensi. Non si tratta evidentemente di una mera questione sintattica e nemmeno di una precisazione che riguarda la sola dimensione corporea, ma di un'acquisizione che interessa anche l'anima e soprattutto il rapporto tra anima e corpo; protagonista della percezione diviene la psiche che elabora e articola quelle sensazioni immesse dagli organi di senso (184d-186a), o che si rivela incapace di simili operazioni, eppure resta il termine al quale le sensazioni tendono (186c 1-2: δια; τού' σωματοῦ μαθημάτων εἰς; τῆ;ν ψυχῆ;ν τεῖνει).³²⁰ Di un'anima che diviene luogo di approdo delle sollecitazioni sensibili per il tramite del corpo

voce (ε[τι δε; οὐ; τῆ;ν ὄψιν καί; τῆ;ν φωνήν, ἅλλα; τῆ;ν ἡμέτερον αἰσῆσιν ε[οικεν ἀφορίζεσθαι).

³¹⁸Cf. Burnyeat 1976, p. 41 che, a proposito della teoria platonica della percezione, nota come Platone non sembra avvertire tensione tra linguaggio spaziale e strumentale.

³¹⁹Quest'interpretazione psicofisica delle orecchie come canali che consentono l'accesso di contenuti sensibili all'anima è certo sostenuta, dal punto di vista anatomico, dal mancato riferimento alla membrana del timpano, cf. Cornford 1936, p. 275; Moutsopoulos 1959, p. 31. Interessante notare come l'immagine dell'orecchio come punto di accesso sia evocata anche nel fr. 1 di Archita, là dove, spiegando la ragione per cui i suoni eccessivamente grandi non sono uditi, osserva che questi non riescono ad insinuarsi (παράδυσσαι) nell'udito, proprio come nei vasi con un'apertura ristretta non entra nulla, quanto vi si versano grandi quantità.

³²⁰Cf. *Resp.* 584c 4-5, dove con identica espressione – δια; τού' σωματοῦ εἰς; τῆ;ν ψυχῆ;ν τεῖνουςαι – è descritto il movimento dei cosiddetti piaceri, quelli che in realtà sono liberazioni dal dolore. Sulla teoria della percezione nel *Teeteto*, con particolare riferimento all'impiego della preposizione διαv, cf. Burnyeat 1976.

(43c 4-5: dia; tou' swvmato₁ aiJ kinhvsei₁ ejpi; th;n yuch;n), il *Timeo* evidenzia tutta la portata drammatica: è lo smarrimento della propria struttura originaria il prezzo che l'anima paga, acquisendo un contatto con il divenire; ma nello stesso dialogo l'approdo dello stimolo percettivo alla psiche pare un momento determinante nel processo percettivo stesso: sia nel caso dell'udito (67b 2-3: dia; w[twn...mevcri yuch'₁), che in quello della vista (45d 2: ei j₁ a{pan to; sw'ma mevcri th'₁ yuch'₁) per definire i meccanismi percettivi è necessario fare riferimento all'anima. In quella preposizione dia_v, c'è insieme il disagio dell'anima collegata ad una dimensione estranea e l'indicazione del rapporto strumentale che deve instaurarsi tra anima e sensibilità.

Ora, la trattazione della percezione, dell'incarnazione e dell'interazione tra anima e corpo nel *Timeo* reca come dato abbastanza chiaro, anche se di certo non pacifico, l'idea che sia la stessa anima razionale ad assumere un ruolo di primo piano nel momento percettivo, che, quindi, quell'impiego della preposizione dia_v mostri a pieno il suo significato se valutato in relazione al rapporto che l'anima razionale intrattiene con i sensi. Ciò induce a considerare che in 67b 2-3, quando Timeo contempla quella dinamica psicofisica innescata dal suono, pensi ad un passaggio dalle orecchie all'anima razionale (*supra*, p. 77 n. 192); ma ciò significa che il coinvolgimento della psiche non riguarda propriamente la percezione, bensì una qualche diversa reazione agli stimoli sensibili, propria della razionalità (Barker 2000, p. 87).

Nelle complessità di un'espressione che chiama in causa il corpo e l'anima, la sensazione e il pensiero, la breve definizione del suono di *Tim.* 67b 2-3 attira l'attenzione su quel luogo eccezionale del corpo che è la testa: struttura segnata dalla presenza dell'anima razionale (*supra*, p. 64), accogliendo il suono, la testa non può che farne un fenomeno al contempo fisico e psichico, un fatto insieme della necessità e della ragione, per usare la terminologia del *Timeo*. E gli stessi elementi compresi in quello spazio delimitato da di' w[twn e mevcri yuch'₁ – cervello e sangue – sono parte di quella dimensione psicofisica definita dalla relazione, all'insegna della quale anima e corpo accolgono le sensazioni. Elencando le teorie naturalistiche nelle quali ha rischiato di perdersi, il Socrate di *Phaed.* 98d 4-8 fa riferimento alla spiegazione secondo la quale è il cervello che fornisce le sensazioni dell'udito, della vista e dell'olfatto;³²¹ il riferimento al cervello presente in *Tim.*

³²¹Il riferimento potrebbe essere alla teoria di Alcmeone (24 A 5), secondo la quale tutte le sensazioni hanno un collegamento con il cervello, uno spostamento del quale pregiudica la facoltà percettiva, andando ad otturare quei condotti, per mezzo dei quali passano le sensazioni (tou;₁ povrou₁, di' w\n aiJ aijsqhvsei₁). Più avanti (98d 6-e 1), prendendo le distanze dalla filosofia di Anassagora, Socrate indica altre

67a-c può certo essere considerato come residuo di antiche teorie sul suono e sulla sua percezione, ma la distinzione tra cause primarie e cause secondarie³²² esposta nel dialogo proprio a proposito di vista e udito e la linea di continuità che lega, nel viaggio del suono, corpo e anima impone di valutare la teoria acustica esposta in *Tim.* 67a-c come prodotto della combinazione tra idee tradizionali sulla percezione uditiva e teorie acustico-musicali sul suono da un lato, e dall'altro la "psicologizzazione" dell'atto percettivo che caratterizza in maniera così marcata l'ultima fase della produzione platonica.³²³

Il processo percettivo dell'ascolto³²⁴ (b 4-5) è descritto come il movimento – prodotto dalla *plhghv* in cui consiste il suono³²⁵ – movimento che nasce nella testa e va a morire nella zona dove ha sede il fegato. La testa è di nuovo in primo piano, e forse in maniera ancora più rilevante: il processo dell'udito ha nella testa il suo punto di avvio. Ascoltare è, dunque, il risultato di un secondo movimento, tutto interno al corpo e all'anima e proprio dall'anima razionale innescato (Barker 2000, p. 87).³²⁶ L'idea che il suono attraversi il corpo e il singolare riferimento al fegato suscitano diversi interrogativi. Di nuovo il confronto con idee tradizionali può gettare una luce sulla teoria acustica di *Tim.* 67a-c, in particolare il confronto con l'idea che il suono, come il respiro, sia immesso attraverso le orecchie e passi al petto e al fegato,³²⁷ ma ancora una volta si presenta l'esigenza di valutare tale teoria alla

cause fisiche legate alla sfera dell'udito (*fwnavı te kai; ajevrai kai; ajkoa;ı*) come cause del suo dialogare.

³²²E' senz'altro vero che le *aijtivaı* di cui Timeo parla a proposito dell'udito in 67b 1 sono le cause meccaniche, secondarie, e che le vere cause dell'udito sono state individuate in 47c-e (Brisson 1992, pp. 264 n. 559), ma è pur vero che i due passi rappresentano aspetti diversi di una medesima riflessione sul valore del suono musicale e della facoltà di coglierlo.

³²³Cf. *Tim.* 64a 2-65b 3; cf. *Phil.* 33d 2-34a 9, dove Socrate mostra come la sensazione si abbia solo quando un'affezione non si esaurisce nel corpo, ma raggiunge anche l'anima e muove anima e corpo di un movimento comune; il mancato coinvolgimento dell'anima nel movimento corporeo innescato dall'affezione è "assenza di sensazione" (*ajnaisqhsivan*).

³²⁴Come sottolinea Moutsopoulos (1959, p. 31 n. 2), spiegando il suo impiego del termine "audition" per tradurre *ajkohvn* di b 5, qui Platone sembra parlare proprio del processo stesso mediante cui si ode; si tratta di quello che Aristotele in *De an.* 426b 30-426a 1 definirà "udito in atto" (*hJ kat' ejnevrgeian ajkoh;*) e per il quale impiegherà il termine *a[kousin*.

³²⁵Nel commento al *Timeo* (*ap. Porph. In Harm.* 33,22-25), Eliano afferma che il movimento della *plhghv*, quando è colpito il sensorio dell'udito, è causa dell'affezione (*hJ kivnhsiı aijtiva givnetai tou' pavqoul*): non è il movimento stesso ad essere la sensazione; ma non a caso è citata qui l'idea epicurea che i movimenti prima di raggiungere l'udito sono "quasi suoni" (cf. Epicuro, *Lettera a Erodoto* 46-53). Cf. Eraclide *ap. Porph. In Harm.* 30,18-19: *ajfikomevnh d' ejkivnhse th;n ajkoh;n kai; ai[sqhsin ejnepoivhsen*.

³²⁶Alla distinzione tra due definizioni – del suono e dell'ascolto – s'interseca, senza essere sovrapponibile quella tra due movimenti: uno esterno e uno interno. Il primo comincia dal corpo sonoro e finisce alla soglia dell'apparato uditivo, il secondo comincia dalle orecchie e interessa gran parte del corpo. Per una distinzione simile, cf. Cornford 1937, pp. 321-322.

³²⁷Onians (1998, pp. 91-114) vede una traccia di queste idee, in particolare dell'idea che il suono passi dalle orecchie ai polmoni, anche nel passo del *Fedro* (235c-d) in cui Socrate esprime la sensazione di avere "il petto pieno" delle opinioni altrui sull'amore (*plh'revı pwı, w\ daimovnie, to; sth'qoi e[awn aijsqavnomai*); in tale passo compare, tra l'altro, un ulteriore riferimento all'apparato uditivo come canale di accesso alla psiche: Socrate dichiara di essere stato riempito "come un vaso" da quelle opinioni "attraverso

luce del rapporto psiche-corpo esposto nel *Timeo*. Il termine del secondo movimento – così come l’anima razionale lo era del primo – è la regione del fegato, a sua volta sede di un’altra anima, quella appetitiva (70d-72d). Concepito per recare all’*ejpikumhtikovn* la voce della ragione (71a 5-b 1), traducendo i contenuti del pensiero nella lingua che l’elemento appetitivo comprende, il fegato nel *Timeo* è l’organo che contribuisce ad impedire che quella distanza fisica e ontologica esistente tra anima razionale e anima appetitiva si traduca in incomunicabilità; agendo come uno specchio, riflette i messaggi della ragione, ma nello stesso tempo li elabora, trasformandoli da *tuvpoi* in *ei[dwla* o *fantavsmata*. Che il fegato sia chiamato a svolgere un ruolo analogo anche nella teoria acustica di 67a-c è quanto meno ipotizzabile: richiamando quella funzione che l’organo ha in relazione a sostanze materiali, si potrebbe affermare che esso si occupa di “metabolizzare” quella musica che arriva dalla testa, “impressionando” l’anima appetitiva con immagini sonore che sono la traduzione dei contenuti musicali cerebrali.³²⁸ Si tratta della gestione di un materiale sonoro, dotato di un contenuto rappresentativo, e il lavoro del fegato, così inteso, si collega certamente a quel tema complesso che è la teoria della mimesi musicale (*supra*, I.2.), illuminandone alcuni aspetti. Così, anche la musica, attraverso le immagini in cui il fegato la traduce, entra a far parte di quell’attività di divinazione che è un altro faro gettato nell’oscurità delle viscere in cui alberga l’anima appetitiva, e i due livelli di ricezione della musica (*supra*, II) possono distinguersi in base alla possibilità o meno di avviare un lavoro razionale su quegli *ei[dwla* musicali in cui il fegato traduce il suono che lo colpisce.³²⁹

Tim. 67b 2-5 presenta, dunque, una descrizione del suono e del processo atto a riceverlo in cui le dimensioni fisica, fisiologica e psichica si sovrappongono: la percezione di un suono – di un oggetto fisico che non è definibile senza ricorrere ai meccanismi fisiologici e psicologici del corpo senziente che lo recepisce – è un movimento del corpo e dell’anima, colpiti dalle scosse che l’impatto del suono sprigiona. La trattazione dell’udito di 67b-c, del resto, si inserisce nell’analisi dei *pathemata* suscitati dai corpi (61c-68d), analisi che muove

l’udito” (*dia; th'1 ajkoh'1 pephrw'sqaiv me divkhn ajggeivou*). Una curiosa correlazione tra udito e respiro sembra presente nella teoria di Alcmeone, nell’osservazione che le capre respirano dalle orecchie (*Arist. Hist. An. A*, 11, 492a 13=24 A 7).

³²⁸Passando dalle metafore visive - lo specchio e le immagini riflesse -, con le quali è descritto il ruolo del fegato, a metafore tratte dalla dimensione uditiva, il fegato, con la sua levigatezza (71b 2: *lei'on*), può essere assimilato ad uno di quei corpi lucidi che riflettono il suono sotto forma di eco. Un’assimilazione delle immagini degli specchi ai suoni resi dall’eco, sotto la categoria dei fenomeni di *ajnavklasii*, è presentata da Aristotele in *An. Post.* 98a 25-27.

³²⁹Per questa interpretazione del ruolo del fegato nella ricezione della musica nel *Timeo*, si vedano le riflessioni, già più volte richiamate, di Barker 2000, soprattutto pp. 93-98. Per Taylor (1928, p. 477) il fatto che in 67b 5 la reazione alla sensazione uditiva arrivi fino al fegato serve a rendere conto dello “shock” procurato, all’intero sistema corporeo, da fenomeni come “rumori non familiari” o che indicano la presenza di qualcosa ostile all’organismo (ad esempio, “lo scricchiolio di un gesso su una lavagna”); ma in *Tim.* 67a-c, come già accennato, sembra trattarsi di suoni e non di rumori.

dalla constatazione della stretta relazione tra processo percettivo e struttura psicofisica dell'uomo – non è possibile parlare della sensazione senza trattare della “carne, della generazione della carne e della parte mortale dell'anima” (61c 7-d 2) – e che si sviluppa confermando e approfondendo questo motivo: i *pathemata* di cui si tratta sono il risultato dell'incontro tra sensibile e senziente. Ancora una volta si scorgono le riflessioni del *Teeteto* dietro un motivo del *Timeo*, in particolare l'acquisizione (*Theaet.* 153e-154b, 156a-157a, 159d-e, 182a-b) che alcune qualità dei corpi non esistono prima e fuori dell'incontro con il soggetto senziente, come proprietà oggettive del sensibile, ma scaturiscono dallo stesso processo percettivo,³³⁰ benché non sia possibile sovrapporre le due riflessioni e assimilare i *pathemata* del *Timeo* ai *sensibilia* del *Teeteto*.³³¹

A dispetto di quella distinzione iniziale, l'impossibilità di tenere separati, nell'analisi dei meccanismi della percezione acustica, l'oggetto dell'udito dal processo percettivo emerge nella prima parte della trattazione di *Tim.* 67a-c e trova conferma nelle battute finali, dedicate ad un'analisi delle forme che può assumere quella *kivnhsii* interna al corpo, in cui consiste il processo dell'udito. Si tratta di una descrizione dei più rilevanti attributi del suono nelle teorie acustiche e musicali – acutezza-gravità, dolcezza-asprezza, forza-debolezza – ma *Timeo* li introduce continuando a parlare di quel movimento interno che è l'ascolto. Ora, è evidente che tali qualità sono le qualità del suono, ma del suono così come è percepito; del resto, in relazione a *Tim.* 67a-c, al di fuori del corpo e della dimensione percettiva che coinvolge il corpo e l'anima non sembra corretto parlare di suoni, ma solo di movimenti:³³² il suono è propriamente tale solo quando entra nel corpo e arriva a toccare l'anima (Barker 2000, pp. 86-87, 96-97; 2002, 125). Le qualità del suono, dunque, non sono altro dall'effetto

³³⁰Cf. *Theaet.* 156c 1-2, dove si afferma che si generano “suoni diversi in relazione alle sensazioni dell'udito”.

³³¹Come mostra O'Brien (1984, pp. 124-143), muovendo obiezioni all'interpretazione di Cornford (1936, p. 259) per il legame troppo stretto che istituisce tra la teoria della percezione del *Teeteto* e quella del *Timeo*.

³³²Può essere di qualche interesse segnalare le espressioni con cui Galilei esprimerà l'idea della dipendenza dal soggetto percipiente di certe qualità del sensibile dal soggetto percipiente (*Il Saggiatore*, 48,27): “...e stimo che, tolti via gli orecchi le lingue e i nasi, restino bene le figure i numeri e i moti, ma non già gli odori né i sapori né i suoni, li quali fuor dell'animal vivente non credo che sieno altro che nomi...” (48,15: “Per lo che vo io pensando che questi sapori, odori, colori, etc., per la parte del soggetto nel quale ci par che riseggano, non sieno altro che puri nomi, ma tengano solamente lor residenza nel corpo sensitivo, sì che rimosso l'animale, sieno levate ed annichilite tutte queste qualità”; cf. 48,30: “...molte affezioni, che sono repute qualità risendenti ne' soggetti esterni, non anno veramente altra essistenza che in noi, e fuor di noi non sono altro che nomi...”); l'espressione che Galilei impiega per introdurre il meccanismo della percezione acustica e, ad un tempo, della nascita del sensibile suono, potrebbe ben essere impiegata per spiegare quel movimento del suono nel corpo umano, in cui consiste la sensazione acustica secondo *Tim.* 67b 4-5: “...i suoni allora son *fatti*, e *sentiti* in noi...” (48, 25-26) [corsivo mio].

che un certo movimento suscita sull'apparato psicofisico sollecitato: un suono acuto, ad esempio, è il risultato di un processo percettivo caratterizzato da un movimento rapido.³³³

In *Tim.* 80a 4, in maniera ancora più esplicita, Platone parlerà di suoni che *faivnontai ojxei'1 te kai; barei'1* confermando che la dimensione della manifestazione ai sensi è l'unica nella quale le caratteristiche percettive dei suoni esistono. Interessante, a tale proposito, è il confronto con un passo del *Protagora* (356c 4-8) in cui Socrate, presentando la necessità di una “metretica del piacere”, di una scienza che misuri con precisione piacere e dolore, ricorre ad esempi relativi alla vista e all'udito per mostrare l'esigenza di fare chiarezza tra sensazioni opposte. Le medesime grandezze appaiono alla vista più grandi da vicino, più piccole da lontano (*faivnetai uJmi'n th'/ o[yei ta; aujta; megevqh ejgguvqen me;n meivzw, povrrwqen de; ejlavttw*), così le *medesime* voci sembrano più forti da vicino, più deboli da lontano (*aiJ fwnai; <aiJ> i[sai ejgguvqen me;n meivzou1, povrrwqen de; smikrovterai*). A differenza di *Tim.* 67c 1, dove, come si vedrà, la qualità del volume di un suono rientra tra quelle caratteristiche sensibili che sono tutt'uno con il processo percettivo medesimo, qui essa sembra avere una sua oggettività e l'apparire, che nel *Timeo* è la modalità con cui gli attributi di un suono esistono, è qui la modalità con cui l'udito, forse ingannandosi, le recepisce: sono le “stesse voci”, cioè voci al medesimo volume, ad apparire, per meccanismi legati alla diffusione e alla percezione del suono, più forti o più deboli; lo stesso impiego di comparativi ha senso solo in relazione a quel punto di riferimento che è l'oggettiva intensità della *fwnhv*.

Altro confronto interessante, a proposito dell'interazione presente nel *Timeo* tra suono e atto percettivo, è quello con il frammento 1 di Archita. Il Pitagorico afferma che dei suoni “in grado di cadere sulla percezione, quelli che dall'impatto arrivano con velocità e forza, appaiono acuti, invece quelli che arrivano lentamente e debolmente, sembrano essere gravi” (DK I, 433,13-16: *ta; me;n ou\n potipivptonta poti; ta;n ai[sqasin a} me;n ajpo; ta'n plaga'n tacu; paragivnetai kai; <ijscurw'1>, ojxeva faivnetai, ta; de; bradevw1 kai; ajsqenw'1, bareva dokou'nti h\men*). Le qualità dell'acutezza e della gravità non sono presentate come caratteristiche oggettive del suono, ma come l'effetto (*faivnetai, dokou'nti*) che sulla

³³³Si preferisce, pertanto, evitare la traduzione: “ se questo movimento è veloce, il suono è acuto, ...”(cf. Cornford 1937, p. 275; Brisson 1992, pp. 178-179; Fronterotta 2003, p. 339). Nel *De anima* (425b 26-426a 26) Aristotele formula delle precisazioni riguardo all'idea, lì attribuita ai *provteron fusiolovgoi*, che le qualità del sensibile dipendano dal processo percettivo, mostrando come ciò sia vero solo in relazione a udito e suono in atto. Interessante notare come nel *Timeo* la dipendenza dalla dimensione percettiva è asserita anche per proprietà come il leggero e il pesante.

percezione sortisce una caratteristica oggettiva, quale la velocità con cui un suono giunge: un suono che *arriva*³³⁴ velocemente, *sembra* acuto, uno che *arriva* lentamente, *sembra* grave. E tuttavia, individuando e rilevando il momento in cui la qualità cinetica del suono si traduce in qualità percettiva, Archita tiene ben distinti il sensibile-suono dal processo percettivo. Nel fr. 1 non compare una definizione del suono, limitandosi Archita a riportare la *communis opinio* che non può esserci suono (*γovfon*) senza urto (*plhga' 1*),³³⁵ ma è chiaro, dai casi di suoni non percepibili che egli illustra, che non presuppone una definizione del suono imprescindibile dal processo percettivo: per Archita il suono non deve essere ascoltato per esistere (Huffman 2005, pp. 135, 136). Così, le affermazioni che esprimono il rapporto tra velocità e altezza – rapporto che emerge, in *Tim.* 67a-c, come uno dei motivi d’influenza più evidenti della teoria architea – presentano qualche differenza che vale la pena di cogliere. Il movimento di cui parla Archita, dicendo che *aJ tacei'a kivnasi 1 ojxuvn poiei'*, *aJ de; bradei'a baru;n to;n a\con – movimento del suono – diventa, nell’espressione platonica di *Tim.* 67b 6, – o{sh d' aujth' 1 tacei'a, ojxei'an, o{sh de; bradutevra, barutevran – il movimento in cui consiste la sensazione uditiva.³³⁶*

Come si vedrà meglio durante l’analisi di *Tim.* 80a-b, Platone pensa davvero che l’altezza percepita di un suono dipenda dalla velocità con cui esso si propaga, ma è importante sottolineare come in *Tim.* 67b-c le due dimensioni - oggettiva del sensibile suono e soggettiva dell’atto percettivo - si sovrappongano, e il movimento di propagazione del suono divenga tutt’uno con il movimento della percezione di questo. Così in 67b-c non emerge in maniera netta il fatto che Platone incappi, come forse già Archita, nell’errore di pensare che l’altezza di un suono dipenda dalla velocità di propagazione,³³⁷ e anzi emergono forse alcune analogie

³³⁴Il luogo dove i suoni *paragivnetai* è, presumibilmente, l’apparato percettivo, dal momento che Archita sta parlando proprio di quei suoni che *potipivptonta poti; ta;n ai[sqasin*.

³³⁵Non sembrano esserci i termini per riferire tale acquisizione alla sola cerchia pitagorica: Archita sta riportando l’opinione di “quanti si sono dedicati alle scienze”, e l’intenzione di indicare precisamente i Pitagorici avrebbe assunto forse una forma più chiara. Di questo parere Huffman (2005, pp. 127, 129) che considera l’idea per cui non c’è suono senza urto un’opinione diffusa più che un’idea riconducibile a qualche dottrina in particolare; diversamente Ciancaglini (1998, pp. 219-220) che interpreta *toi; peri; ta; maqhvmeta* come un riferimento ai “matematici” pitagorici, opposti agli acusmatici, e le teorie presentate come pitagoriche.

³³⁶Cf. Timpanaro Cardini (1958-1964, vol. II, pp. 364-365), secondo la quale in *Tim.* 67b-c Platone estenderebbe la teoria del suono-movimento, presente in Archita, alla considerazione dell’udito.

³³⁷Ciancaglini (1998) ha tentato di mostrare che l’errore non è di Archita, ma di Platone e che la consuetudine di attribuirlo ad Archita deriva proprio dallo stretto legame tra la dottrina del Pitagorico e le teorie acustiche del *Timeo*; ma la lettura che bisogna dare di alcuni passi del fr. 1 per eliminare dall’orizzonte della teoria architea l’assunto che la velocità di propagazione determini l’altezza sembra piuttosto faticosa: nell’espressione di DK I, 433,13-16 bisognerebbe attribuire a *paragivnetai* il significato di “proviene” anziché quello di “arriva”, trovandosi a constatare, come la stessa studiosa fa, che in luogo degli avverbi *tacuv, ijscurw' 1, bradevw 1 e ajsqenw' 1* sarebbe stato più logico avere degli aggettivi attribuiti a *plhgaiv*; per quanto riguarda poi l’espressione *toi; ajxei' 1 fqovggoi tavcion kinevontai, oiJ de;*

con le riflessioni di chi quell'impresione tenta di correggere. Correlare l'altezza alla velocità di propagazione è un errore diffuso nell'antica acustica³³⁸ che registra come un'eccezione l'idea presente nella *Sectio canonis* (148,11-149,3) per cui è la frequenza delle vibrazioni a determinare l'altezza.³³⁹ Tuttavia, tra l'intuizione della *Sectio canonis* e l'errore di Platone, ci sono tentativi di approfondimento come quello presente in *De an.* 420a 30-b 4, dove Aristotele, trattando delle differenze percepibili nel suono in atto, afferma che i termini acuto e grave sono impiegati in senso metaforico con riferimento alla sfera del tatto: infatti, l'acuto, come una puntura, sollecita la sensazione intensamente in poco tempo (to; me;n ga;r ojxu; kinei' th;n ai[sqhsin ejn ojlivgw/ crov nw/ ejpi; poluv), mentre il grave, come una spinta, la sollecita debolmente in molto tempo (to; de; baru; ejn pollw/' ejp' ojlivgon); dunque, non è che l'acuto sia veloce, il grave lento, ma il movimento dell'uno è di un certo tipo a causa della velocità, quello dell'altro è di altro tipo a causa della lentezza (ouj dh; tacu; to; ojxuv, to; de; baru; braduv, ajlla; givnetai tou' me;n dia; to; tavcoi hJ kivnhsii toiauvth, tou' de; dia; braduth'ta): è per accidente che l'acuto è veloce, il grave lento (sumbaivnei to; me;n tacu; to; de; bradu; ei\nnai).³⁴⁰ Ora, è

barei'ı bravdion (DK I, 435, 13-14), che sembra inequivocabilmente alludere all'idea che la velocità con cui i suoni si muovono ne determina l'altezza, si dovrebbe interpretare, dando a kinevontai il valore passivo di "sono mossi", nel senso che i suoni acuti sono prodotti da movimenti più veloci, quelli gravi da movimenti più lenti.

³³⁸Sembrano esprimere l'idea, senza riserve, gli autori di diverse questioni delle sezioni XI (6, 899a 26-27: ojxu; me;n ejn yovfw/ to; tacuv, baru; de; to; bradu;; 899b 8: to; ga;r qa'tton ojxu;; 13, 900a 22-23: to; de; tacu; ojxuv; 16, 900b 27: hJ tacei'a kivnhsii ojxei'an fwnhvni;) e XIX (21, 35, 37, 50) della raccolta pseudoaristotelica dei *Problemi* e del trattato pseudoaristotelico *De audibilibus* (803a, Porph. *In Harm.* 73,23-24, che però distingue la velocità, responsabile dell'altezza, dalla forza, determinante la durezza, aspetti indistinti nella teoria di Archita, cf. Barker 1989, p. 105 n. 28). Un rifiuto netto è quello di Teofrasto, il quale tenta di dimostrare "l'assurdità della teoria" che vuole l'altezza attribuito quantitativo del suono, ponendo l'accento sull'aspetto qualitativo del suono (*ap. Porph. In Harm.* 62,31-63,15). Ancora, l'idea compare nel commento di Porfirio all'*Armonica* di Tolomeo, attribuita ad Eliano (33,28-29: huJrivsketo ga;r th'ı me;n ojxeivai fwnh'ı hJ tacei'a kivnhsii aijtiva, th'ı de; bareivai hJ braduthvı; 35,13-14: Th'ı ou\n taceivai kinvhsewı aijtival ou[shı tou' to;n fqovggon ojxu;n ajpotelei'sqai, th'ı de; bradeivai baruvn; 36,9-10: hJ tacei'a kivnhsii ojxu;n ajpotelei' fqovggon, hJ de; bradei'a baruvn; si noterà, però che in nessuno dei tre luoghi Eliano identifica velocità e altezza, istituendo piuttosto tra i due fattori un rapporto di causa-effetto) e in Theon Sm. 50,9-11, attribuita ad Adrasto (plhvsewı de; kai; kinvhsewı genomevnhı peri; to;n ajevra, taceivai me;n ojxu;ı ajpotelei'tai oJ fqovggoı, bradeivai de; baruvı). Nell'opera platonica, un accenno al legame tra velocità e altezza nel suono sembra presente anche in *Pol.* 306c 10-d 1, dove si parla di ojxuvthta kai; tavcoi pure nelle forav kata; fwnh'ı.

³³⁹Barker (1989, p. 192 n. 2) nota che l'originalità dell'affermazione della *Sectio canonis* non sta nel sottolineare che il suono è costituito da una sequenza di impatti e che questi sono più frequenti nel caso di note acute – osservazione presente anche in altre opere – ma nell'affermare che è la frequenza degli impatti a determinare l'altezza.

³⁴⁰Tale passo del *De anima* suona anche come una precisazione a *Top.* 107a 11-17, dove Aristotele afferma: "il suono acuto è veloce, come dicono gli studiosi di armonia con approccio matematico" (fwnh;

piuttosto interessante notare come in *Tim.* 67b 6 gli attributi veloce e lento siano riferiti al movimento in cui consiste la sensazione uditiva (αυθη' 1): in maniera analoga ad Aristotele in *De anima*, qui Platone pensa alla sollecitazione che la sensazione subisce sotto lo stimolo di un suono. La sensazione di un suono acuto è un movimento rapido interno al corpo, quella di un suono grave, un movimento lento; che poi questo movimento interno della sensazione non sia altro, con le sue qualità, che la prosecuzione nel corpo del movimento esterno di propagazione del suono e che Platone consideri acuto il suono che si propaga velocemente, grave quello che si propaga lentamente è indubbio, come si vedrà analizzando *Tim.* 80a-b.

Eppure, se la prima delle correlazioni movimento-suono di *Tim.* 67b-c ci presenta un Platone osservatore non troppo acuto dei fenomeni acustici, il resto della trattazione delle qualità del movimento sonoro mostra un Platone capace di distinzioni piuttosto sottili, quasi ad anticipare quelle sfumature evidenziate dalle analisi del suono che si svilupperanno in ambiente peripatetico. La seconda correlazione tra qualità del movimento e risultato percettivo riguarda le proprietà della dolcezza e dell'asprezza di un suono: un movimento percettivo uniforme (οJμοivan), dà la sensazione di un suono liscio (οJμαλhvn) e dolce (leivan), mentre un movimento contrario produce la percezione di un suono aspro (tracei'an). Si tratta di quella distinzione che Aristotele, in *De gen. an.* V, 7, 788a 23-27, osservando il fenomeno dal punto di vista della nascita del suono più che da quello della percezione, riconduce alle caratteristiche dell'organo produttore del suono, in questo caso la trachea, trattandosi della voce; tracufwniva e lei'a fwnhv sono il risultato di caratteristiche simili nell'organo attraverso il quale la voce passa (di' ou| fevretai hJ fwnh; h] tracu; h] lei'on ei\nai h] ο{lw1 οJmalο;n h] ajnwmalon). Analoga attenzione ai meccanismi fisiologici di produzione della voce e analoga correlazione tra qualità del suono e caratteristiche dell'organo produttore si riscontrano in ps.-Arist. *Probl.* XI, 11, dove l'autore cerca di spiegare perché chi non ha dormito ha la voce più rauca: la ruvidezza è ricondotta all'assenza di uniformità (900a 14: hJ me;n ga;r tracuvth1 dia; th;n ajnwmalivan).

E' nel *De audibilibus*, tuttavia, che compare la riflessione su dolcezza e asprezza più interessante in relazione a *Tim.* 67b-c. Secondo l'autore (803b, ap. Porph. *In Harm.* 74,20-26), il fenomeno della ruvidezza dei suoni (tracuvnesqai de; sumbaivnei ta;1 fwnav1) si verifica quando non c'è un'unica plhghv di tutta l'aria, ma essa si frammenta in impatti piccoli e frequenti (ο{tan hJ plhgh; mh; miva gevnhtai tou'

me;n ga;r ojxei'a hJ tacei'a, kaqavper fasi;n oiJ kata; tou;1 ajriqmou;1 aJrmonikoiv).

ajevroi pantovi, ajlla; pollach/' kata; mikra; diespasmevnh), che colpiscono l'udito separatamente, creando una sensazione frammentata (diespasmevnhn poiei' th;n ai[sqhsin): mentre la sollecitazione di un impatto sta venendo meno, interviene quella dell'impatto successivo così che il contatto con l'udito non è omogeneo (givnesqai th;n ajfh;n th'1 ajkoh'1 ajnomoivan), proprio come avviene tra gli oggetti ruvidi e l'organo del tatto.³⁴¹ Ricompare quel legame – già riscontrato in Aristotele e in *Probl.* XI, 11 – tra qualità della causa che determina il suono e qualità del suono stesso, in un'opera che, del resto, poco dopo il passo riportato, afferma a chiare lettere che le qualità percepibili del suono sono identiche alle qualità delle cause che determinano gli impatti (803b, Porph. *In Harm.* 75,6-13; cf. anche Ptol. *Harm.* 7,5-8). Tuttavia, la spiegazione della ruvidezza dei suoni presente in questo passo del *De audibilibus* fa riferimento ad un fenomeno – la sollecitazione dell'udito ad opera di stimoli acustici ravvicinati ma non simultanei – che non è assente nel *Timeo* e che, forse, è il caso di sfiorare durante l'analisi della ruvidezza e della dolcezza dei suoni.

La nozione di οJμοιοvth1, centrale in *Tim.* 67b 7-c 1, rappresenta uno dei concetti fondamentali e più complessi dell'altro passo del *Timeo* dedicato a questioni acustiche, 80a-b. Lì Platone affronta il tema del rapporto reciproco che si stabilisce, nell'atto percettivo, tra due suoni ajnavrmostoi o suvmfwnoi, riconducendo tali caratteristiche dei suoni all'assenza di uniformità, in un caso, all'uniformità nell'altro, del movimento che questi provocano in noi (80a 4-6): l'attenzione, dunque, è rivolta alla stessa fase del viaggio del suono alla quale è rivolta in 67b, il movimento interno al corpo umano che consiste nella percezione. Certo in 80a uniformità e sua assenza riguardano i rapporti tra suoni, ma un dato sembra utile per analizzare il riferimento di 67b: οJμοιοvth1 e ajnomoiovti sono modalità con cui le scosse del suono pervadono l'anima e il corpo, producendo la sensazione, nel caso di un solo suono, di dolcezza e di asprezza, nel caso di due suoni simultanei, di ajnarmostiva o di consonanza.

Non stupisce il fatto che l'analisi del secondo gruppo di caratteristiche di *Tim.* 67b inviti ad un confronto con la riflessione sui suoni simultanei di *Tim.* 80a-b, se si considera, ad esempio, un passo dell'*Introduzione all'armonica* di Cleonide, in cui la qualità che in *Tim.* 67b è presentata come l'effetto sulla percezione dell'assenza di uniformità nel suono, l'asprezza, è evocata per spiegare l'effetto suscitato sull'udito da due suoni della dissonanza:

³⁴¹In *Tim.* 63e 8-64a 1, i *pathemata* tattili del ruvido e del liscio sono ricondotti rispettivamente alla durezza unita alla difformità (sklhrovth1 ...ajnwmalovthti) e all'uniformità unita alla densità (οJmalovth1 puknovthti). La durezza compare come un'ulteriore qualità del suono, riconducibile alla forza, in *De audib.* 803a (Porph. *In Harm.* 73,23-24: hJ de; biva sklhravn).

questi non si fondono e “irritano l’udito” (*Ench.* 188, 2: *tracunqh'nai th;n ajkohvn*). Il ricorso a risposte percettive per descrivere il fenomeno dei suoni simultanei non è un aspetto insolito in una trattatistica che proprio attraverso la percezione definisce il migliore incontro tra suoni, quello che mette capo alla consonanza; ma è interessante notare come la nozione di “asprezza” evocata da suoni dissonanti che “irritano” l’apparato acustico, procurando un fastidio, dischiuda anche l’aspetto edonistico della dimensione soggettiva dell’ascolto. Anche in *Tim.* 67b, evidentemente, la seconda coppia di qualità – dolcezza e asprezza – rinvia non solo, come tutte le qualità del suono, al processo percettivo nei termini dell’ascolto, ma anche nei termini della risposta edonistica che questo suscita: l’omogeneità del movimento si traduce in una sensazione piacevole, mentre la disomogeneità in una sgradevole;³⁴² non pare un caso, allora, che lo stesso aggettivo impiegato per esprimere una delle due qualità del suono – *lei'oi* – sia chiamato, nel *Filebo* (51d 6-9), a caratterizzare quei suoni in grado di procurare piaceri autentici.³⁴³

L’ultima coppia di qualità sonore riguarda il volume: un movimento grande determina la sensazione di un suono forte, un movimento piccolo la percezione di un suono debole; si tratta di una riflessione non scontata per l’acustica del tempo, né scontato è individuare forza e debolezza di un suono distinguendo tali qualità da quelle relative all’altezza. Sotto questo profilo, *Tim.* 67c 1 si presenta come un superamento della teoria di Archita, nella quale non sembra esserci consapevolezza della distinzione tra altezza e volume (Barker 1989, p. 61 n. 28; Huffman 2005, pp. 114, 143), e come un’anticipazione delle sottili distinzioni sviluppate in *De gen. an.* V, 7, 787a. Il problema da cui prende le mosse Aristotele in quel passo, problema in cui incorre inevitabilmente una teoria come quella di Archita, è come spiegare un fenomeno quale la voce acuta forte e la voce grave debole, se si considera che l’acuto è tale perché il movimento è veloce ed è il poco che è messo in moto velocemente, il grave è tale perché è lento ed è il molto ad essere messo in moto lentamente. La soluzione – spiega Aristotele – consiste nel comprendere che “grande” e “piccolo”, “molto” e “poco” si usano sia

³⁴²Si tratta in ogni caso di sollecitazioni acustiche identificabili in termini musicali; l’idea di Taylor (1928, p. 477) che l’opposizione sia tra una nota di altezza definita, risultato di vibrazioni uniformi, e un rumore di altezza indefinita, risultato di movimenti irregolari, non sembra convincente.

³⁴³La maggior parte dei sensibili, le cui percezioni producono in *Phil.* 51a-e piaceri puri – colori, figure, suoni – sono considerati in *Resp.* 476b 5 oggetti dell’interesse dei *filhvkooi* e *filoqeavmonei*, cioè di coloro che sono in grado di apprezzare svariati bei fenomeni, ma incapaci di cogliere la natura della bellezza in sé; mentre gli unici sensibili nominati nella riflessione sui piaceri puri sono, in *Resp.* 584b 1-8, quelli relativi all’olfatto, poiché nascono all’improvviso e con grande intensità, piaceri che in *Phil.* 51e 1-4 appartengono ad un “genere meno divino” di quelli legati alla vista e all’udito. Si tratta di un piacere, tuttavia, che sembra prestarsi assi bene ad esemplificare l’assenza di una correlazione con il dolore, come mostra anche un passo del *Timeo* (65a 1-6), in cui è ancora agli oggetti dell’olfatto – qui i buoni odori – che Platone pensa descrivendo la situazione, molto piacevole, in cui un organo si svuota lentamente, quindi senza procurare dolore “alla parte mortale dell’anima”, e poi si riempie all’improvviso e in grandi quantità.

in senso assoluto (αϰϰλω'ι) che in senso relativo (προ;ι α[λληλα): se megalofwniva e barufwniva comportano entrambe il movimento del molto, l'una lo comporta in senso assoluto, l'altra in senso relativo; analogamente, se mikrofwwniva e ojxufwniva derivano entrambe dal movimento del poco, nell'un caso ciò si può dire in senso assoluto, nell'altro in senso relativo.³⁴⁴

Dunque, a dispetto dell'equivoco con cui si apre – quello che confonde velocità di vibrazione con velocità di propagazione e a quest'ultima collega l'altezza –, la trattazione delle qualità del suono di *Tim.* 67b 6-c 1 sembra presentare, seppure in maniera molto rapida, un'analisi del suono piuttosto articolata.³⁴⁵

Fisica, fisiologia e psicologia: la consonanza e la percezione. Durante una trattazione dei meccanismi della respirazione, Timeo presenta diversi fenomeni che si spiegano attraverso il medesimo processo della respirazione: un movimento circolare in assenza di vuoto, per mezzo della περιωσιι. Tale meccanismo vale anche a spiegare la *symphonia* dei suoni – interessante fenomeno acustico, del quale Timeo già in 67c 2-3 aveva preannunciato la trattazione³⁴⁶ –; *symphonia* che qui, dunque, in maniera apparentemente abbastanza curiosa, si trova accostata a fenomeni quali la deglutizione, la balistica e ad oggetti come le ventose mediche,³⁴⁷ ricevendo tuttavia attenzioni particolari:

³⁴⁴La relazione tra altezza e quantità di aria messa in movimento compare in *Probl.* XI, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 32, 34 e XIX, 37. In quest'ultimo passo l'autore cerca di spiegare perché, se l'acuto è veloce per la quantità inferiore di aria mossa e il grave lento per la quantità maggiore, è più difficile cantare nei registri acuti. La soluzione proposta sembra basarsi sulla distinzione tra l'essere per natura di voce acuta e cantare all'acuto: la prima situazione è indice di debolezza, poiché indica che non si riesce a muovere che poca aria, mentre la seconda è segnale di forza, perché per muovere velocemente l'aria è necessario farlo con vigore. Una riflessione ancora più lucida sul rapporto tra forza dell'impulso sonoro e altezza del suono pare quella di Teofrasto, *ap. Porph. In Harm.* 63,1-15; la distinzione tra altezza e volume è presente anche nella teoria di Adrasto che riconduce il volume all'energia dell'impatto e del movimento (*ap. Theon Sm.* 50,9-12: ταειβαι με;ν ο;χου;ι α;χποτελει'ται ο;χ φ;ο;υ;γ;ο;ι, β;ραδειβαι δε; βαρου;ι, και; σ;φοδρα'ι με;ν μειβ;ων η\;κοι, η;ρεβ;μου δε; μικρο;ι).

³⁴⁵Si consideri la somiglianza con un'elaborazione teorica matura qual è quella presentata da Nicomaco (*Ench.* 4, 243,5-10): le qualità individuate sono appunto la forza, ricondotta al molto (πολλου'...μεγαλιν), la debolezza ricondotta al poco (ο;λιγ;ου δε; μικρα;ν); la dolcezza ricondotta all'omogeneità (ο;μ;αλου' με;ν λειβα;ν), l'asprezza all'assenza di omogeneità (α;χνω;μα;λου δε; τ;ρα;ει'α;ν); infine l'altezza ricondotta ad una trasmissione veloce dell'impatto (β;ραδ;ε;ω;ι με;ν ε;χ;νε;α;ν;το;ι βα;ρει'α;ν), la gravità ad una trasmissione lenta (τα;ε;ω;ι δε; ο;χ;ει'α;ν).

³⁴⁶Le parole con cui si chiude l'analisi dell'udito di 67a-c paiono più che una promessa o un espediente formale per passare a trattare d'altro: esse indicano come la seconda riflessione su questioni di acustica che il dialogo ospita – quella di 80a-b – sia strettamente connessa alla precedente, benché le esigenze dell'esposizione cosmogonica che si sta portando avanti impongano di separare le due riflessioni. L'analisi della consonanza e dei meccanismi percettivi che coinvolge deve essere valutata alla luce delle precedenti riflessioni sul suono e sull'udito. Per una considerazione molto attenta ai collegamenti tra i due brani, si veda Cornford 1937, pp. 320-326.

³⁴⁷Altri fenomeni analoghi riporta Plutarco in *Quaest. plat.* VII, 1004d-1006b; sull'impossibilità del movimento nel vuoto, con riferimento al movimento dei proiettili e all'α;χ;ν;τι;πε;ρι;ω;σ;τα;σι;ι come possibile spiegazione, cf. Arist. *Phys.* 215a-b.

Kai; dh; kai; ta; tw'n peri; ta;1 ijatrika;1 sikuva1
paqhmavtwn ai[tia kai; ta; th'1 katapovsew1 tav te tw'n
rJiptoumevwn, o{sa ajfeqevnta metevwra kai; o{sa ejpi;
gh'1 fevretai, tauvth/ diwktevon, kai; o{soi fqovggoi
tacei'1 te kai; bradei'1 ojxei'1 te kai; barei'1
faivnontai, tote; me;n ajnavrmostoi ferovmenoi di'
ajnomoiovthta th'1 ejn hJmi'n uJp' aujtw'n kinhvsew1,
tote; de; svvmfwnoi di' oJmoiovthta. ta;1 ga;r tw'n
protevrwn kai; qattovwn oiJ braduvteroi kinhvsei
ajpopauomevna1 h[dh te eiji o{moion ejlhluquiva1, ai|1
u{steron aujtoi; prosferovmenoi kinou'sin ejkeivna1,
katalambavnousin, katalambavnontei de; oujk a[llhn
ejpembavllontei ajnetavraxan kivnhsin, ajll' ajrch;n
bradutevra1 fora'1 kata; th;n th'1 qavttonoi,
ajpolhgouvshi dev, oJmoiovthta prosavyante1, mivan ejx
ojxeiva1 kai; bareiva1 sunekeravsanto pavqhn

(Tim. 79e 10-80b 5)

Inoltre anche le cause dei fenomeni relativi alle ventose mediche e quelle della deglutizione e delle cose che sono lanciate, quelle che sono lanciate in aria e quelle che viaggiano per terra, devono essere descritte nello stesso modo, e anche quei suoni veloci e lenti, che appaiono acuti e gravi, che qualche volta si muovono in maniera non armonica, a causa della dissomiglianza del movimento causato da questi in noi, qualche volta invece in consonanza a causa della somiglianza. Infatti, i suoni più lenti raggiungono i movimenti dei primi e più veloci, quando questi stanno già finendo, e sono giunti alla somiglianza con i movimenti con i quali i suoni più lenti, giungendo dopo, muovono quelli più veloci; raggiungendoli non creano disordine, imprimendo un movimento diverso, ma accordando l'inizio di un movimento più lento in conformità con la somiglianza del più veloce, che però si sta smorzando, e procurando la somiglianza, compongono un'unica impressione dall'acuto e dal grave

Delle qualità sonore individuate in 67b-c qui compaiono solo l'acutezza e la gravità, chiaramente ricondotte al processo percettivo (80a 4: faivnontai),³⁴⁸ in quanto proprietà

³⁴⁸Tuttavia, rispetto a 67b-c, dove l'attenzione è concentrata sul processo percettivo e le stesse qualità cinetiche del suono sono riguardate dal punto di vista soggettivo, essendo le qualità del movimento interno al corpo umano, qui una certa attenzione pare rivolta anche alla dimensione fisica, oggettiva del suono e la velocità e la lentezza sono quelle della propagazione del suono e non del movimento interno della sensazione. Si considerano, dunque, tacei'1 e bradei'1 aggettivi di fqovggoi e soltanto ojxei'1 e barei'1 parti nominali di faivnontai (cf. Cornford 1937, p. 320: "...sounds, which present themselves as high or low in pitch according as they are swift or slow..."; Barker 1989, p. 62: "...sounds, those that are swift and those that are slow, perceived as high and low in pitch..."; Brisson 1992, p. 199: "...tous les sons à la fois rapides et lents

del suono “udito”, perché il fenomeno da indagare, presentato dall’opposizione delle righe 80a 4-6 (ajnavrmostoi³⁴⁹ - suvmfwnoi), è quello dell’incontro mal riuscito o, al contrario, consonante tra suoni di altezze diverse. In realtà, il fenomeno che le righe successive indagano è solo quello della *symphonia*, e non quello dell’*anarmostia*, come dimostra la riflessione finale sulla nascita di un’unica impressione dell’acuto e del grave, espressione classica per definire l’incontro consonante tra suoni.³⁵⁰ Come indica la collocazione del passo, tra esempi volti a rendere conto di un meccanismo di movimento in assenza di vuoto, l’aspetto che attira l’attenzione di Timeo qui è la propagazione e percezione di suoni di altezze diverse, questione che si collega ad un aspetto problematico della teoria acustica che vuole l’altezza dipendente dalla velocità di propagazione: come spiegare la percezione simultanea di suoni di altezze diverse se questi, proprio per il fatto di avere altezze diverse, si propagano a velocità differenti, arrivando a sollecitare in tempi diversi l’organo dell’udito? *Tim.* 80a-b, dunque, si presenta essenzialmente come un tentativo di risolvere tale questione, affrontandola attraverso il caso più suggestivo e più convincente di percezione simultanea di suoni diversi, quello della consonanza.

E’ interessante notare che la situazione considerata in *Tim.* 80a-b – che i suoni non giungono simultaneamente all’organo dell’udito – è solo un’ipotesi, peraltro respinta, in quel

qui nous apparaissent à la fois aigus et graves...”). Secondo Ciancaglini (1998, pp. 243, 246), invece, Platone in questo passo “parla di suoni che appaiono rapidi o lenti, acuti o gravi, senza distinguere i fattori genetici da quelli percettivi”, e mostrando una distanza da Archita, per il quale i suoni possono apparire solo acuti e gravi, e non veloci o lenti. Può darsi che Platone non sia consapevole della differenza tra aspetti legati alla sorgente sonora e aspetti legati alla percezione, ma certo in questo passo egli presta attenzione al rapporto tra movimento di propagazione del suono e percezione, tenendo i due aspetti distinti: il passo pare proprio un tentativo di spiegare come, poste determinate caratteristiche fisiche del suono, ne derivino certe percezioni (peraltro mostrando così di credere in quell’erronea correlazione tra altezza e velocità di propagazione che Ciancaglini gli attribuisce, eliminandola dalla teoria di Archita). Un’interpretazione analoga sembra presupporre la traduzione di Fronterotta (2003, p. 387): “...tutti i suoni che ci appaiono veloci e lenti, acuti e gravi...”.

³⁴⁹Il fatto che qui Platone non contrapponga alla *symphonia* la *diaphonia* ma l’*anarmostia* non passa inosservato ed è degno di considerazione; come ha ipotizzato Barker (2000, pp. 90-92), partendo dalla considerazione che ajnavrmostoi – diversamente da diafvwnoi che indica una relazione non consonante, ma musicale – significa “male accordato” ed è inconcepibile trovarlo riferito ad un intervallo musicale, la scelta di questo aggettivo può essere la spia del fatto che questo passo del *Timeo* rappresenti la fusione non felice di due progetti diversi: sostenere con un argomento scientifico l’opposizione tra consonante e dissonante, e trattare della distinzione tra rapporti musicali e rapporti non musicali. Cf. *Gorg.* 482b 8: ajnarmostei'n te kai; diafwni'n, a proposito di una lira, cf. *infra*, p. 157 n. 378. La considerazione di un altro passo dei dialoghi in cui Platone disattende, in maniera ancor meno comprensibile, le aspettative del lettore, impiegando, in contrapposizione a *symphonos*, un termine diverso da *diaphonos* (si tratta di *Leg.* 812d-e e il termine è *antiphonon*), farebbe quasi pensare ad un’idiosincrasia di Platone per il termine *diaphonos*.

³⁵⁰Cf. Arist. *De an.* 426b; *De sensu* 447a-b, 448a; Theophr. *ap. Porph. In Harm.* 63,15 ss.; ps.-Eucl. *Sect. Can.* 149,17-24; Aelian. *ap. Porph. In Harm.* 35,26 ss; Nicom. *Ench.* 262,1-6; Cleon. *Is.* 187,19-188,2; Bacch. *Is.* 293,8-12; Gaud. *Is.* 337,8-338,3; Porph. *In Harm.* 104,12-13 (attribuita ai seguaci di Archita). Il fatto che alla distinzione di 80a 4-6 non faccia seguito, come ci si attenderebbe, una descrizione di quello che accade all’apparato percettivo nell’ascolto di suoni ajnavrmostoi e in quello di suoni suvmfwnoi, ma solo una descrizione di come si ripristini l’oJmoiovthi nel caso di suoni consonanti può essere un’indicazione del fatto che Platone sia qui interessato in realtà a mostrare come suoni che colpiscono in momenti diversi l’udito siano percepiti come simultanei.

trattato in cui Aristotele elegge la percezione della consonanza a caso rappresentativo di come due sensibili possono essere colti nel medesimo tempo. In *De sensu* 448a 19-b 17, Aristotele prende in considerazione l'ipotesi che i suoni della consonanza “non arrivano simultaneamente, ma così sembra, e non ce ne accorgiamo, dal momento che il tempo del loro succedersi è impercettibile” (ου̅jc̅ a{ma me;n ajfiknou'ntai oiJ yovfoi, faivnontai dev, kai; lanqavnei, o{tan oJ crovnoi h\ / ajnaivsqhtoι). E' evidente che dietro tale teoria, attribuita a non meglio specificati tinei tw'n peri; ta;ι sumfwnivaι, vi è una relazione tra altezza e velocità analoga a quella presupposta da Platone, alla luce della quale non si può negare che i suoni della consonanza colpiscono l'udito in istanti diversi. Quella simultaneità che i suoni di una *symphonia* indubbiamente hanno nel momento della loro nascita diventa un inganno della percezione nel momento in cui sono percepiti: l'illusione dell'impatto simultaneo dei suoni sull'apparato acustico è data da una limite dell'apparato acustico stesso, che non coglie quel tempo impercettibile esistente tra l'arrivo del primo suono e quello del secondo (oiJ metaxu; crovnoi lanqavnousin).³⁵¹ Tale crovnoi ajnaivsqhtoι non può esistere per Aristotele, che su questo concetto fa leva per confutare la teoria della consonanza come illusione acustica; e riferimenti ad un tempo impercettibile non compaiono nella riflessione platonica di *Tim.* 80a-b, che pure condivide con i tinei di *De sensu* 448 la convinzione che suoni di altezze diverse, prodotti simultaneamente, non giungano simultaneamente all'orecchio: l'idea che il processo percettivo di un suono sia un processo che si svolge nello spazio e nel tempo – come notato in 67a-c³⁵² – permette a Platone di elaborare un'altra soluzione al problema sollevato dai suoni simultanei: ascoltare una consonanza non significa non percepire il tempo brevissimo che intercorre tra l'arrivo di un

³⁵¹ Interessante notare che un meccanismo percettivo simile è ipotizzato in un'opera di ambiente peripatetico per spiegare la percezione uniforme e continua di un singolo suono, dal momento che questo è il risultato di diversi impatti prodotti dalle corde sull'aria. In *De audib.* 803b (Porph. *In Harm.* 75,14-17) l'autore afferma che “a causa della piccolezza del tempo intermedio (tou' metaxu; crovnu) l'udito non è in grado di percepire le interruzioni, così il suono appare uno e continuo (miva kai; sunech;ι hJmi'n hJ fwnh; faivnetai), in maniera analoga a quanto accade con i colori (nel *De sensu*, 440a 20-23, è considerata e respinta anche l'idea che la percezione dei colori sia la percezione di impulsi distinti che solo per un inganno della percezione sembrano uniti: si tratta della teoria della giustapposizione, equivalente nell'ambito visivo della teoria di 448a-b nell'ambito dell'udito. Cf. Eraclide *ap.* Porph. *In Harm.* 31,6-21, secondo il quale ogni corda, muovendosi avanti e indietro, produce diverse note, ma l'orecchio non coglie gli intervalli tra l'una e l'altra e così le diverse note producono l'impressione di un singolo suono, oiJ fqovggoi eJno;ι h[cou poiou'ntai fantasivan). Nella stessa maniera, poco dopo (*De audib.* 804a, 75,19-27), l'autore spiega il fenomeno della consonanza: gli impatti dell'aria dell'acuto sono più frequenti di quelli del suono grave, ma si ha simultaneità tra l'ultimo degli acuti e il grave e non si ha percezione dei suoni intermedi (ta;ι metaxu; fwnavi), così che ne risulta una percezione continua.

³⁵² La distinzione, che 67a-c presuppone, tra un movimento esterno ed uno interno del suono aiuta Platone a conciliare la teoria che vuole la consonanza una combinazione di acuto e grave (quindi di suoni che procedono a velocità diverse) con la teoria per cui la consonanza è l'unione di due suoni.

suono e quello di un altro, ma ripristinare nel processo percettivo quella simultaneità che era propria dei suoni consonanti al loro nascere.

Dunque, attraverso un meccanismo che spiega molti altri svariati fenomeni, Timeo confida di poter rendere conto dei suoni veloci e lenti, percepiti quindi come acuti e gravi, i quali a volte si muovono senza avere tra loro una precisa relazione musicale, a volte invece procedono legati da una relazione di consonanza. Ora, si tratta di una differenza oggettiva, descrivibile peraltro anche in termini matematici, come la lezione del Pitagorismo insegna, eppure la ragione che Timeo adduce per spiegare l'*anarmostia* e la *symphonia* tra suoni è soltanto di tipo percettivo: a fare la differenza è l'assenza o la presenza di οJμοιοvthι nel movimento che i suoni innescano dentro il corpo. L'attenzione di Timeo pare tutta concentrata su quella κivnhσιι dei suoni interna al corpo umano (80a 5: th'ι ejn hJmi'n uJp' aujtw'n kinhvsewι) che *Tim.* 67b 4-5 ha mostrato essere l'ascolto; ma comprendere l'esatto significato di quella caratteristica del movimento interno – l'οJμοιοvthι – che rende in un caso i suoni percepiti ajnavrmostoi, nell'altro suvmfwnoi rappresenta una delle difficoltà maggiori del brano. Come già preannunciato, si tratta di confrontarsi con una nozione centrale in *Tim.* 80a-b – essa ricorre quattro volte (80a 4: ajnomοιοvthta, a 6: οJμοιοvthta, a 7: eijι ο{μοιον, b 4: οJμοιοvthta) – e non facilmente definibile.

Le righe 80a 6-b 5, si è già detto, spiegano solo come si verifichi quell'οJμοιοvthι responsabile della percezione di una *symphonia*, dal momento che è solo questo fenomeno, e non quello dell'*anarmostia*, ad essere preso in considerazione. Si tratta di mostrare, dunque, come tra i suoni acuti, quindi più veloci, e quelli gravi, quindi più lenti, si ristabilisca quella simultaneità all'insegna della quale sono stati eseguiti; la spiegazione presuppone l'idea che i suoni subiscano un rallentamento durante il viaggio all'interno del corpo umano, tale per cui, ad un certo momento, i suoni acuti veloci sono raggiunti e sospinti da quelli gravi lenti.³⁵³ In 80a 6-b 2 Timeo mostra che può accadere che tale raggiungimento avvenga nel momento in cui i suoni più veloci rallentati procedono con un movimento che è ο{μοιοι a quello che i suoni lenti imprimono loro raggiungendoli.³⁵⁴ Il periodo fotografa un istante decisivo per la

³⁵³Non è chiaro se tale rallentamento sia dovuto alla resistenza del corpo (Moutsopoulos 1959, p. 37): in ogni caso costituisce un dato problematico, perché se anche il suono lento rallenta (e non ci sono ragioni per pensare che sia solo il suono acuto a subire un rallentamento) non si comprende come possa raggiungere quello acuto, ma cf. *infra*, p. 151 n. 363.

³⁵⁴Si considera che il significato dell'espressione h[dh te eijι ο{μοιον ejlhluquivaι sia completato dalla frase successiva, aiιι u{steron aujtoi; prosferovmenoi kinou'sin ejkeivnaι (cf. le traduzioni di Cornford 1937, p. 320; Barker 1989, p. 62; Brisson 1992, p. 200). Taylor (1928, pp. 575-576) presenta anche la possibilità di intendere eijι ο{μοιον in senso assoluto, rendendo: "...and have come to a uniformity, by the motions with which they (the slower) move them (the more rapid)",

ricostituzione della simultaneità e quindi per la percezione della consonanza: quello dell'incontro³⁵⁵ tra i due suoni che, dopo la simultanea nascita, si erano ritrovati, per le loro caratteristiche acustiche, a viaggiare separati a velocità diverse. Tuttavia, ai fini della percezione di una consonanza, il dato saliente non è solo e non è tanto quello dell'incontro, quanto quello delle condizioni in cui esso avviene: la felice situazione in cui i suoni lenti, sopraggiungendo, trovano i veloci che si muovono di un movimento ο{μοιοι ai loro. Quanto fortunata sia tale situazione lo dimostra l'espressione successiva (80b 3-4) che spiega come, data tale condizione, i suoni lenti non creano disordine nel movimento proprio dei veloci, perché non imprimono un movimento diverso,³⁵⁶ ma accordano l'inizio del movimento più lento secondo l'οJμοιοvth1 del suono più veloce, che sta scemando,³⁵⁷ così facendo riescono a suscitare un'unica sensazione derivata dall'unione dell'acuto e del grave.

Ora, trattandosi di consonanza, verrebbe naturale intendere il concetto di οJμοιοvth1 qui impiegato nel senso di "corrispondenza", pensando dunque alla proporzione tra i rapporti dei due suoni. Tuttavia, tale interpretazione si rivela problematica,

ma afferma che entrambe le costruzioni danno l'impressione che i suoni, per il fatto stesso di rallentare, raggiungono l'uniformità; suggerisce infine di accettare la costruzione più diffusa, togliendo però la virgola dopo ejlhluquiva1.

³⁵⁵Sottolineato anche dalla ripetizione del verbo katalambavnw (80b 1-2) che pone enfasi sul momento in cui i suoni lenti raggiungono quelli acuti.

³⁵⁶L'interpretazione che si dà dell'espressione oujk a[llhn ejpembavllonte1 ajnetavraxan kivnhsin non è l'unica possibile: l'ordine delle parole permette di intendere sia, come si è fatto in questa sede, che i suoni lenti non impartiscono un movimento diverso e per questo non creano disordine (cf. Barker 1989, p. 62: "...they do not disturb their motion by imparting a different one..."; Brisson 1992, p. 200: "Cette rencontre n'a pas perturbé le mouvement, car elle ne lui en a pas adjoint un différent"), sia che i suoni non creano disordine, pur impartendo un movimento nuovo (Cornford 1937, p. 320: "...the slower sounds cause no disturbance when they intrude a fresh motion..."; Fronterotta 2003, p. 387, ma con una maggiore ambiguità: "...non causano nessun turbamento imprimendo loro un movimento nuovo..."). Il problema, rispetto alla seconda interpretazione, mi pare consista nell'accettare che sia definito "altro" (a[llhn) il movimento che il lento imprime al veloce, considerando le espressioni che sottolineano la similitudine tra i movimenti dei due suoni. Interessante è poi il termine ajnetavraxan: considerando il valore che la nozione di ordine ha in relazione ai rapporti musicali e nel racconto cosmogonico del *Timeo*, la presenza di un termine come ajnetavraxan, in una trattazione della consonanza nel *Timeo*, non può che apparire pregna di significati.

³⁵⁷Nell'espressione kata; th;n th'1 qavttono1, ajpolhgouvsh1 dev, οJμοιοvthta prosavyante1 si intende kata; th;n οJμοιοvthta th'1 qavttono1, ajpolhgouvsh1 dev, interpretandola come una ripresa di ajpopauomevna1 h[dh te ei]1 ο{μοιοι ejlhluquiva1: il suono lento si inserisce pianamente nel movimento del veloce, perché quest'ultimo, smorzandosi, ha raggiunto l'οJμοιοvth1 con quello del lento che arriva. Un'interpretazione simile emerge dalla traduzione di Cornford (1937, p. 320): "...rather by joining on the beginning of a slower motion in correspondence with the quicker which is now drawing to an end..."; kata; th;n οJμοιοvthta intende anche Taylor (1926, p. 577) il quale, però, attribuisce la nozione di uniformità al movimento del lento: "The overtaking motion supplies 'the starting-point of a slower movement uniform with (kata; th;n οJμοιοvthta) that of the swifter but now dying"; diverse, invece, le interpretazioni di Barker (1989, p. 62): "...impart the beginning of a slower motion in conformity with that of the swifter sound, when the latter is fading. By attaching similarity..."; Brisson (1992, p. 200): "ayant ajusté le début de la révolution la plus lente sur la révolution la plus rapide mais en déclin, au moment où celle-ci lui était devenue semblable..."; Fronterotta (2003, p. 387): "...adattando il principio del movimento più lento a quello del movimento più veloce che sta rallentando e portandoli all'uniformità...".

non appena si considera che a perdersi, nel tragitto del suono dalla fonte sonora all'orecchio, non è la proporzione tra i due suoni – che anzi è proprio espressa da quel procedere a velocità diverse –, ma la simultaneità;³⁵⁸ e *Tim.* 80a 6-b 5 pare offrire la spiegazione del meccanismo con cui è ripristinata non la proporzione tra i movimenti dei suoni (Cornford 1937, p. 325), ma appunto la simultaneità. D'altra parte, interpretando la nozione di οἰμοιοῦνθι nel senso di “identità”, l'impressione è che il fenomeno indagato non sia quello della consonanza, ma quello dell'unisono; a ben vedere, tuttavia, tale impressione si basa sull'idea che il movimento esterno di propagazione del suono e quello interno ricettivo dell'ascolto siano ugualmente essenziali per la definizione dell'altezza di un suono, ma si tratta di un dato non pacifico e, anzi, piuttosto problematico. Se si considera che l'altezza di un suono dipende dalla velocità con cui esso si muove, che la percezione di un suono è il movimento di questo nel corpo e, al contempo, si sostiene che il suono rallenta nell'impatto con il corpo, non si può che trarre la conclusione imbarazzante che ogni suono è percepito come una sorta di *glissando*; allora bisogna considerare che a determinare l'altezza percepita di un suono non è la velocità che questo ha durante il tragitto nel corpo, ma la velocità con cui raggiunge l'organo dell'udito.³⁵⁹ Dunque, il fatto che nel movimento interno dell'ascolto i suoni si incontrino di nuovo e procedano secondo un moto identico, non significa che essi abbiano la stessa altezza: per essere all'unisono devono, invece, arrivare alla stessa velocità, e quindi nel medesimo tempo, a sollecitare l'udito.

Il rincorrersi e il ritrovarsi dei suoni di 80a 6-b 5 si inserisce entro le coordinate temporali delle diverse velocità – le due velocità dei suoni acuti e gravi e poi le diverse velocità dovute al rallentamento - e le coordinate spaziali del percorso sia esterno (dalla fonte sonora all'udito) sia interno al corpo umano, percorso quest'ultimo che trasforma la propagazione in sensazione. Dopo l'istante della produzione dei suoni, la simultaneità consonante si ha di nuovo – e per la percezione solo – nel momento in cui i processi cinetici e percettivi innescati dagli impulsi dei due suoni si incontrano nella somiglianza. L'espressione

³⁵⁸ Infatti, un'interpretazione come quella di Cornford (1937, pp. 321 n. 1, 324-326), che intende il concetto di οἰμοιοῦνθι nel passo come “corrispondenza”, deve presupporre qualcosa che guasti quella proporzione all'insegna della quale i due suoni sono stati prodotti, individuandola nell'ipotesi, non del tutto convincente, che i suoni lenti subiscano un rallentamento maggiore rispetto a quelli veloci.

³⁵⁹ Barker 1989, p. 62 n. 31. Cf. anche Moutsopoulos (1959, pp. 40-41), secondo il quale la velocità iniziale dei suoni dipende dalla loro altezza, ma, una volta raggiunto il corpo umano, una diminuzione della velocità dei suoni non provoca alcuna diminuzione dell'altezza. In realtà, in 67b 4-6 sembra proprio la velocità di quel movimento interno, che parte dalla testa e arriva al fegato, a determinare l'altezza di un suono, ma lì non c'è riferimento al fatto che i suoni rallentino durante quel percorso e il movimento interno dell'ascolto è visto come una prosecuzione di quel propagarsi della *plhghv* attraverso le orecchie.

di 80b 3-4 riprende il concetto espresso in a 6-b 2³⁶⁰ e lo approfondisce, spiegando che ad entrare in contatto con il veloce che, smorzandosi, ha raggiunto l'οJμοiovtη è l'inizio del movimento lento: l'incontro avviene, dunque, tra l'inizio dell'uno e la fine dell'altro (ajrch;n bradutevrai...th'1 qavttonoi, ajpolhgouvsh1).³⁶¹ Ora, tale riferimento ad un "inizio del movimento", in una trattazione dei meccanismi acustici, non può che essere interpretata in relazione a quel movimento del suono nel corpo umano in cui consiste l'ascolto:³⁶² ajrch;n bradutevrai fora'1 indicherebbe, dunque, il momento in cui il suono lento arriva a sollecitare la sensazione: se, in quell'istante, l'acuto si trova a viaggiare all'interno del corpo secondo un movimento simile a quello con cui il lento arriva, allora si percepisce una consonanza (Barker 1989, p. 62 n. 31). La percezione effettiva della consonanza, in realtà, deve essere posticipata al momento in cui anche il suono lento, attraversando il corpo, dà sensazione di sé, ma il momento dell'impatto con l'udito e l'identità tra la velocità con cui tale impatto avviene e la velocità dell'acuto costituiscono le condizioni essenziali perché possa verificarsi la percezione di una consonanza. Il momento preciso in cui si percepisce una *symphonia*, cioè si ha quella sensazione di fusione tra acuto e grave, è forse definito meglio nel passo dalle espressioni che descrivono come gli impulsi del grave katalambavnousin quelli dell'acuto e li spingono; ma non sembra esserci, in generale, nelle parole di Timeo l'intenzione, né forse la consapevolezza, di dover elaborare questa precisazione, come dimostra l'osservazione che l'espressione in cui compare il riferimento all'inizio del movimento si presenta essenzialmente come una ripetizione del concetto precedente.³⁶³

³⁶⁰Evidenti le analogie: ajpopauomevna1 h[dh / ajpolhgouvsh1 dev, ei]1 o{moion ejlhlquiva1/kata; th;n th'1 qavttonoi...οJμοiovtηta

³⁶¹Si veda, nella spiegazione della percezione delle consonanze, fornita dall'autore del *De audibilibus* (*supra*, p. 147 n. 350), l'espressione: to;n de; teleutai'on tw'n h[cwn a{ma sumbaivnei prospivptein hJmi'n pro;1 th;n ajkoh;n kai; to;n ajpo; th'1 bradutevrai ginovmenon (804a, 75,24-25)

³⁶²E allora potrebbe non essere casuale l'impiego, solo in quest'occasione, del termine forav, indicativo in maniera specifica di un moto di "traslazione" da un punto ad un altro, cf. *Soph.* 181d 5-6; *Parm.* 138b-c, e la differenza presente in questi passi tra forav e ajlloivws1 in un contesto di riflessioni sulla musica si trova in Porph. *In Harm.* 30,9-16, attribuita ad Eraclide: il movimento delle note è definito una forav rettilinea fino all'organo dell'udito.

³⁶³Può essere utile descrivere schematicamente la situazione, prendendo ad esempio una consonanza di ottava:

	(fonte sonora)		(orecchio)		
A suono acuto	A	A	A	A	A
G suono grave					
t tempo	t1	t2	t3	t4	t5
	G	G	G	G	G

Rilevante, invece, appare nelle parole di Timeo la cura posta nel mostrare come, date certe condizioni, l'impulso del lento non sia avvertito come uno scossone che interferisce con il movimento dell'acuto, ma si inserisca in maniera fluida in quel processo cinetico dell'acuto, che si trasforma così in movimento concorde dei due suoni. L'idea di una confluenza tra i movimenti di un suono e quelli dell'altro anticipa l'idea di una definizione della consonanza come fusione in un'unica impressione di due stimoli sonori.³⁶⁴ E' indicativo, in tal senso, il fatto che Platone colleghi l'ὄμοιοιότης ai suoni συμφωνοί, quindi ad una categoria molto ristretta di suoni – quelli definiti da rapporti ben precisi, i multipli o gli epimorici (*supra*, p. III) - non a qualsiasi coppia di suoni dal rapporto esprimibile in termini matematici:³⁶⁵ la caratteristica acustica dell'uniformità sembra la traduzione in termini percettivi dell'eccellenza matematica riconosciuta ai suoni consonanti.

In un passo in cui riferisce del tentativo pitagorico di stabilire quali fossero i rapporti più consonanti, Porfirio (*In Harm.* 107,15) descrive un procedimento matematico che consiste nel sottrarre ad ogni termine del rapporto un'unità (nel caso dell'ottava, ad esempio: 2-1 e 1-1) – quantità definita “simile” (ὁμοία) – quindi nel sommare i valori ottenuti (1), definendo

A e G, prodotti simultaneamente in t1, cominciano a propagarsi l'uno alla velocità doppia dell'altro; in t3 A raggiunge l'orecchio e comincia a rallentare, mentre G procede ancora alla sua velocità originaria; A e G hanno la stessa velocità in t5, quando G arriva all'udito: questa è la metà della velocità che A aveva all'esterno, quindi è possibile ipotizzare che in t5, dopo aver percorso un certo tragitto nel corpo, A ha perso metà della propria velocità originaria; da questo momento in poi i movimenti dei due suoni procedono alla stessa velocità e gli impulsi di G raggiungono A e lo sospingono. Tale rappresentazione non ha alcuna pretesa di precisione, la quale, del resto, con i dati in nostro possesso, non è forse raggiungibile. Sarebbe necessario sapere se il rallentamento dei suoni, nell'impatto con il corpo, sia identico o no e di quanto sia; è evidente, comunque, anche da un grafico piuttosto approssimativo, che, se anche G rallenta entrando nel corpo umano (e non ci sono ragioni per pensare che non lo faccia) la possibilità che raggiunga A non è facile e sembra dipendere tutta dal fatto che G, arrivando più tardi all'orecchio, comincia a rallentare dopo; inoltre, se l'ὄμοιοιότης, all'insegna della quale avviene l'incontro tra i due suoni, è intesa come identità nella velocità dei movimenti non si vede come tale incontro possa avvenire. Una soluzione potrebbe forse consistere nel pensare che il rallentamento sia proporzionale alla velocità del suono.

³⁶⁴La frase con cui è espresso il grado di fusione che gli stimoli dell'acuto e del grave raggiungono nel processo percettivo – μίαν...συνεκεραψάντο παύχην - è molto incisiva; in tutt'altro contesto, quello della psicogonia, Timeo impiega un'espressione analoga per descrivere la prodigiosa azione del Demiurgo che riduce in unità i tre generi dell'Essere, dell'Identico e del Diverso: συνεκεραψάτο εἰς ἓ μίαν παύχην ἰδέαν (35a 7). Nel passo del settimo libro della *Repubblica* in cui Socrate cerca di mostrare come alcuni sensibili, sollecitando impressioni opposte, invitano un'indagine dell'intelletto, compare la distinzione (524b 10- c 1) tra il caso in cui l'anima concepisce separatamente le due impressioni (ταύτην γε δύο κεκωρισμένην νόησει) e quello in cui, non essendo le due impressioni separate, l'anima le concepisce non come due, ma come una (οὐ γὰρ ἀλλ' ἓν ἀκωριστάν γε δύο εἴδη, ἀλλ' ἓν): quest'ultimo caso sembra proprio quello della percezione della consonanza, ma è interessante il fatto che in entrambi i casi sia l'anima ad avvertire che le impressioni sono due o una.

³⁶⁵Si noti la differenza rispetto ad una conclusione come quella che Eliano trae da una riflessione (*ap. Porph. In Harm.* 36,9-37,5) pure relativa alla relazione tra suoni che, essendo di altezze diverse, viaggiano a diverse velocità: dopo aver parlato della relazione di ottava 2:1, Eliano fa riferimento alla nozione di commensurabilità tra velocità dei suoni, una relazione di “numero a numero” (ἀριθμὸς ἑκάστου ἀριθμοῦ). L'espressione ricorre nel *Timeo* (36b 3), nella descrizione della psicogonia, ad indicare il rapporto del *leimma*, del valore che avanza quando si inseriscono in una quarta due toni: l'espressione indica commensurabilità (Kucharski 1951, pp. 44-45), ma non quella commensurabilità perfetta dei rapporti multipli o epimorici (Barker 1989, p. 60 n. 18).

tale quantità “dissimile” (ajnovmoia): ad essere più consonanti sono quei suoni che presentano “dissimili” più piccoli, nell’ordine dunque ottava (un dissimile), quinta (tre dissimili), quarta (cinque dissimili). Lasciando da parte questioni relative alla correttezza del procedimento, l’impiego delle categorie di somiglianza e dissomiglianza – che trova riscontro peraltro in una teoria sul rapporto tra le diverse frequenze di impatti dei due suoni consonanti³⁶⁶ – appare molto interessante in relazione alla teoria di *Tim.* 80a-b. L’idea di impiegare questa nozione di οἰμοιοϑη per andare alla ricerca della sumfwniva sumfwnovtera va persino oltre i termini restrittivi di *Tim.* 80b, che riconduce l’uniformità ai soli suoni consonanti;³⁶⁷ tuttavia analoga è l’idea di associare alla percezione della consonanza una caratteristica già ben definita in senso acustico come l’uniformità.

IV.2. La musicalità della struttura psichica

L’anima, armonia di elementi corporei. “E dunque, carissimo, a noi in nessun modo può andare bene dire che l’anima è un’armonia” (*Phaed.* 94e 8-95a 1: Ουjk a[ra, w\ a[riste, hJmi'n oujdamh/' kalw'ι e[cei yuch;n aJrmonivan tina; favnai ei\nai): con queste parole, nel *Fedone*, Socrate conclude un lungo e deciso rifiuto della proposta di Simmia di interpretare in termini musicali la natura dell’anima; avviene così, in maniera non proprio felice, la prima apparizione nell’opera platonica dell’immagine di un’anima-armonia, ma si tratta di una nozione destinata ad essere riabilitata nelle successive analisi platoniche della psiche.³⁶⁸ E proprio un’analisi dei passi del *Fedone* in cui Socrate nega che l’anima possa dirsi armonia aiuta a comprendere il recupero e il reimpiego che Platone farà di questo concetto in altri dialoghi.

³⁶⁶Come mostra Barker (1989, p. 35 n. 29), i “simili” corrispondono a quegli impatti che, nel movimento di propagazione dei due suoni, coincidono, mentre i “dissimili” sono quelli che non coincidono, guastando la percezione unitaria dei due suoni.

³⁶⁷Una riflessione analoga a quella di Porphy. *In Harm.* 107,15 compare in *Probl.* XIX, 39, dove l’autore, cercando di capire perché l’ottava è più piacevole dell’unisono, stabilisce una classifica delle consonanze che vede l’ottava ricoprire un posto speciale, in virtù del rapporto che si stabilisce tra i movimenti dei suoni che la compongono; nel caso delle altre consonanze, le chiuse di una nota o dell’altra sono incomplete, finendo sulla metà: così una differenza si presenta alla sensazione (diafora; th' / aijsqhvsei); nel caso dell’ottava, invece, la chiusa è comune, perché il secondo impatto sull’aria della *nete* è una *hypate*. Il concetto di differenza può essere accostato a quello di dissomiglianza di *Tim.* 80 e del passo di Porfirio, cf. Barker 1989, p. 95 n. 64.

³⁶⁸Cf. Timpanaro Cardini (1958-1964, p. 107): “D’altra parte, se nel *Fedone* Platone demolisce con tanto ardore dialettico l’anima-armonia, non crediamogli troppo! Essa doveva piacere al suo talento d’artista; assurda ad anima del mondo e divenuta immortale, si esprimerà nell’eterna armonia della scala del *Timeo*”. Come si vedrà, il concetto di anima-armonia sembra ricorrere anche in contesti diversi dalla psicogonia del *Timeo*.

La teoria che Socrate rifiuta nel *Fedone* ha i contorni ben precisi di una dottrina, di provenienza pitagorica,³⁶⁹ che interpreta l'anima come armonia degli elementi corporei. Seriamente preoccupati di non riuscire a vincere il timore che la morte spazzi via l'anima, prossimi a separarsi da Socrate, incantatore capace di allontanare la paura della morte, Simmia e Cebete esprimono i propri dubbi – persistenti anche dopo la batteria di argomenti dispiegata da Socrate (quello dei contrari 70c-72e, quello della reminiscenza 72e-76e, quello della somiglianza 78b-81a) – circa l'idea che l'anima sopravviva al corpo. Simmia obietta, prendendo le mosse dall'ultimo argomento socratico basato sull'assimilazione dell'anima al divino, che anche dell'armonia si può dire qualcosa di analogo – che è “invisibile, incorporea, assolutamente bella e divina” (85e 4-86a 1: hJ me;n aJrmoniva ajovraton kai; ajswvmaton kai; pavgkalovn ti kai; qei'ovn ejstin) – eppure non si può certo dire che sopravviva alla lira e alle corde che l'hanno prodotta. L'operazione di assimilare l'anima all'armonia sulla base di un'equazione del genere – l'anima sta al corpo, come l'armonia sta alla lira – non può certo incontrare il consenso di Socrate; dall'argomento della somiglianza, la teoria di Simmia ricalca l'opposizione dell'anima al corpo e l'assimilazione dell'anima al divino, ma manca di conformarsi per quanto riguarda l'indipendenza dell'anima dal corpo: l'incorporeità dell'anima non è solo essere altro dal corpo, ma anche essere indipendente da esso.³⁷⁰ E' evidente che, nella teoria di Simmia, la definizione dell'armonia in termini analoghi a quelli impiegati da Socrate per descrivere l'anima, mediante caratteristiche quali invisibilità,³⁷¹ incorporeità, bellezza, divinità che dovrebbero legarsi all'incorruttibilità, è solo funzionale a creare i presupposti per l'assimilazione dell'anima all'armonia, ma lascia ben presto il posto ad una definizione materialistica dell'armonia, nel momento in cui si tratta di mostrare che essa non sopravvive agli elementi fisici da cui dipende. La teoria di Simmia poggia, dunque, su un'oscillazione, non priva di conseguenza, tra due sfumature ben diverse del termine armonia (Moutsopoulos 1959, p. 344), ma dipende decisamente da una nozione materialistica di accordo.

Ad essere inconciliabile con l'immortalità dell'anima è una teoria che intende l'armonia dell'anima come accordo degli elementi corporei (86b 6-c 2)³⁷² ed è questa

³⁶⁹Forse riconducibile a Filolao, del quale Simmia e Cebete sono stati allievi (61d 6-7); si veda inoltre nel dialogo il fascino che la teoria esercita su Echecrate (88d 3-6). Cf. Macrob. in *Somm. Scip.* I 14, 19: “Pythagoras et Philolaus harmoniam (*scil.* animam esse dixerunt)”. Cf. Barker 2005, pp. 72-73.

³⁷⁰Indipendenza che peraltro poi Simmia riconoscerà, quando chiamato a decidere tra l'idea dell'anima-accordo e l'argomento della reminiscenza, rinnegherà la propria teoria (91e-92e).

³⁷¹Cf. Eraclito, 22 B 54: aJrmonivh ajfanh; i fanerh' i kreivttwn.

³⁷²Si tratta di un aspetto che, non a caso, Socrate sottolinea, riassumendo la teoria di Simmia (92a 7-9: to; aJrmonivan me;n ei\nai suvneton pra'gma, yuch;n de; aJrmonivan tina; ejk tw'n kata; to; sw'ma ejntetamevwn sugkei'sqai). Cf. *Leg.* 891c, dove l'idea che l'anima derivi da elementi fisici è ricondotta all'ateismo.

immagine che Socrate rifiuta nel *Fedone*. Si tratta di una teoria accostabile alle riflessioni elaborate in termini fisico-medici e riscontrabili in Empedocle, Alcmeone e nei trattati ippocratici.³⁷³ Il fatto che Simmia definisca quell'armonia "divinissima" (86c 6: *qeiotavthn*) non serve ad affrancarla dal suo coinvolgimento con la materia, come dimostrano le parole dello stesso Simmia: essa è divinissima come lo è qualsiasi armonia che si trova nelle opere dei musicisti (86c 6-7: *w{ sper kai; aiJ a[llai aJrmonivai ai{ t' ejn toi'1 fgovggoi1 kai; ejn toi'1 tw'n dhmiourgw'n e[rgoi1 pa'si*). E' chiaro che, così intesa, l'armonia è ben lontana dall'essere rappresentativa dell'anima per Platone, che mette in bocca a Socrate un'incalzante confutazione. Essa consiste di due argomenti: l'armonia segue³⁷⁴ gli elementi da cui è composta, mentre l'anima si oppone e domina gli elementi corporei (92e 4-93a 10, 94b 4-95a 3);³⁷⁵ se l'anima è armonia, allora virtù e vizio sono rispettivamente accordatura e scordatura dell'anima, come se vi fosse un'armonia (quella morale) nell'armonia (quella fisica degli elementi corporei) e l'anima virtuosa risultasse più armonica; ma ciò corrisponderebbe ad affermare che l'anima buona è più anima della cattiva e, poiché ciò non è possibile, bisogna ammettere che la teoria dell'anima-armonia di Simmia conduce all'assurdo di ritenere che non può esistere un'anima cattiva (93b 8-94b 3).³⁷⁶

³⁷³Cf. Moutsopoulos 1959, pp. 322 n. 9, 325, 344; Lippman 1964, pp. 34-35, 169 n. 32. Un riferimento all'armonia del corpo compare in *De victu* I, 8; mentre spiccate sono le analogie tra l'anima-armonia di Simmia e l'armonia fisiologica – *l'ijsonomiva* – in cui consiste per Alcmeone la salute (cf. 24 B 4); sulle differenze tra l'armonia platonica, che può generarsi anche a partire da elementi disuguali, e il concetto alcmeonico di *isonomia*, che presuppone l'uguaglianza, cf. Cambiano 1982, pp. 224-226. Nel suo recupero della teoria dell'anima-armonia, almeno in quello presente nel *Timeo*, Platone si mostrerà per certi aspetti più pitagorico di Simmia, intendendo l'anima non armonia di elementi corporei, ma di numeri. Al filone che intende l'armonia dell'anima come armonia di elementi fisici, bisogna ricondurre anche le teorie peripatetiche di Dicearco, fr. 5-12 Wehrli (*aJrmonivan tw'n tessavrwn stoiceivwn*) e di Aristosseno, fr. 118-121 Wehrli (l'anima come *melo1 hJrmosmevnon*), cf. Bélis 1985; sulle due interpretazioni dell'anima-armonia, cf. Lami 242 n. 116.

³⁷⁴Sulla modalità di relazione tra anima e corpo espressa dal verbo *e{ pesqai*, cf. Sorabji 2003, 153-155.

³⁷⁵Cf. 79e 8-80a 5, dove Socrate mostra, durante l'esposizione dell'argomento della somiglianza, che è l'anima ad avere il comando sul corpo.

³⁷⁶Come mostra Lovibond (1991, pp. 44-45), l'argomento non sembra del tutto convincente, perché, se da un lato è indubbio che l'essenza dell'anima non costituisce una questione di gradi (quindi non ci può essere un'anima che è più anima di un'altra), dall'altro è sempre possibile intendere in due significati il termine armonia, uno dei quali prevede diversi gradi. Con la teoria dell'anima-armonia si confronta anche Aristotele nel primo libro del *De anima* (407b-408a), respingendola, in considerazione del fatto che si può parlare di armonia in due accezioni – composizione o proporzione di elementi – ma in nessuno dei due significati è assimilabile all'anima; inoltre all'armonia manca quella qualità propria dell'anima: la facoltà di imprimere movimento. Evocando l'ambito fisiologico dal quale tale teoria deriva, Aristotele nota che è appropriato parlare di armonia riguardo alla salute e in generale riguardo alle virtù del corpo, ma non riguardo all'anima. L'idea, poi, che l'anima sia armonia delle parti del corpo è respinta con decisione ancora maggiore: se l'anima è armonia in quanto composizione delle parti del corpo, poiché vi sono diverse composizioni corporee, non si comprende di quale parte sia composizione l'anima; se l'anima è armonia in quanto proporzione, allora bisogna ipotizzare la presenza di molte anime nel corpo, giacché tutte le parti sono composte di elementi mescolati secondo proporzione.

Nel *Fedone* Socrate sembra assecondare, confutando la possibilità che l'anima sia armonia, lo scivolamento presente in quella teoria da un senso intelligibile ad uno materiale del termine armonia; ma altrove egli sarà portato a riconsiderare la possibilità di vedere nell'anima un accordo, indicando con precisione il senso da dare al termine armonia. Dispiegate lungo l'arco dell'intera produzione platonica, le teorie e le suggestioni sull'assetto armonico dell'anima suonano come una risposta diversa, rispetto a quella di Socrate nel *Fedone*, all'obiezione di Simmia: una risposta che mostra come possano convivere una rappresentazione armonica dell'anima e la convinzione nella sua immortalità, come, nel suo significato più profondo, quella rappresentazione armonica dell'anima sia espressione della sua immortalità.

L'anima, armonia di elementi psichici: scissione della psiche e ricomposizione musicale. L'anima che Socrate, nel *Fedone*, rifiuta di considerare una sorta di armonia è la psiche razionale immortale, quella psiche che, come si vedrà, nel *Timeo* sarà costruita addirittura attraverso procedimenti musicali; ma il percorso per arrivare a quella rappresentazione musicale dell'anima razionale è lungo e si sviluppa in parallelo a quel percorso di approfondimento della natura dell'anima, segnato soprattutto dalle riflessioni del *Fedone*, della *Repubblica* e del *Timeo*. Analizzare le principali rappresentazioni platoniche dell'anima in termini musicali significa confrontarsi con alcune tra le principali riflessioni sulla psiche presenti nei dialoghi.

La *Repubblica*, tradizionalmente considerata uno snodo fondamentale in questo percorso di analisi delle funzioni psichiche, presenta – come si è avuto modo già di intravedere – pregnanti metafore musicali per descrivere l'assetto dell'anima. E' interessante notare che la prima occorrenza di una descrizione in termini musicali dell'equilibrio intrapsichico presenta quegli stessi concetti di tensione e allentamento evocati da Simmia (86b 7: *ejntetamevnou*, c 3-4: *o{tan calasqh/' to; sw'ma hJmw'n ajmevtrw1 h] ejpitaqh/'*, 92a 9: *ejntetamevnwn*), qui tuttavia interiorizzati, a caratterizzare gli elementi psichici anziché quelli corporei. In 411e 4-412a 2, Socrate spiega che il dono divino di musica e ginnastica ha lo scopo di aiutare l'uomo ad armonizzare tra loro i due elementi diversi della psiche – l'animoso e il filosofico –, tendendoli e allentandoli nella giusta misura (*o{pw1 a]n ajllhvloin sunarmosqh'ton ejpiteinomevnw kai; ajniemevnw mevcri tou proshvkontoi*).³⁷⁷

³⁷⁷Cf. 410d 8, dove si parla di una tensione dell'animoso oltre il dovuto (*ma'lllon d' ejpitaqei;n tou' devontoi*) e 410e 2, dove, al contrario, Socrate si riferisce all'allentamento eccessivo del filosofico

L'“anima-monocordo” del *Fedone* si scopre dotata al suo interno di una dualità che rende possibile concepire in termini musicali il suo equilibrio: il lavoro di musica e ginnastica sull'anima è concepito come un lavoro di accordatura reciproca, mediante tensione e allentamento, di due corde, l'animoso e il filosofico. La metafora musicale, ma anche la differenza tra un'armonia materiale e una psichica, sono pienamente espresse nella battuta successiva di Socrate (412a 4-7), in cui egli afferma che la qualifica di musicista e armonioso (*mousikwvtaton kai; eujarmostovtaton*) spetta di più a chi applica musica e ginnastica all'anima che a chi accorda materialmente le corde tra loro.³⁷⁸ Come si è visto, si tratta di dosare con sapienza musica e ginnastica per portare le corde dell'animoso e del filosofico al giusto grado di tensione reciproca, tale per cui l'anima assuma un assetto armonico. La descrizione dell'intervento della musica sembra particolarmente interessante; in 411a 5-b 4, un passo in cui, in maniera molto significativa, Socrate non sembra preoccupato del fatto che le orecchie, come imbuti, lascino passare *harmoniai* dolci molli e lamentose, ma del fatto che ciò avvenga oltre il dovuto, l'effetto di certa musica sull'elemento animoso è descritto come capace di renderlo molle quasi si trattasse di ferro (*w{sp̄er sivdhr̄on ejmav̄laxen*) e di renderlo utile, da inutile e duro qual era, temperandolo; ma l'eccessiva esposizione a questo effetto è intesa determinare una “fusione” e una “liquefazione” (*thvkei kai; leivbei*) dell'animoso. Al di là della descrizione in termini materialistici dell'intervento della musica sulla psiche – già più volte rilevata (*supra*, I.1.), e qui enfatizzata dalla metafora del metallo – pare interessante notare come la costruzione di un'armonia

(*ma'llon me;n ajneqevnto*"); cf. 410e 8, sul concetto di armonizzazione tra i due elementi, *Oujkou'n hJrmovsqai dei' aujta; i pro; i ajllhvla*.

³⁷⁸Che cercare l'armonia dell'anima sia un'operazione musicale, anzi il più profondo atto musicale, emerge già dalle parole che Socrate impiega nel *Gorgia* (482b 7-c 3), esprimendo il proprio timore di ritrovarsi in disaccordo con se stesso: “Personalmente, amico mio, io preferirei suonare una lira scordata o dirigere un coro stonato o affrontare il dissenso e le obiezioni di un'intera folla, piuttosto che essere in disaccordo (*ajsumfwnon*) e in contraddizione con uno solo, se quell'uno sono io stesso”. Ulteriore esempio della vivace sonorità presente nei dialoghi (*supra*, p.), il passo evoca, attraverso i termini *ajnarmostei'n, diafwnei'n, ajsumfwnon*, una dimensione acustica sgradevole: fare appello a queste sensazioni acustiche e assimilare l'intimo accordo dell'anima con se stessa alla *symphonia* è un modo molto efficace per lasciar intendere quanto spiacevoli possano essere le dissonanze e le scordature interiori. Qui la musicalità dell'anima sembra consistere soprattutto nella serena coerenza di chi segue la filosofia, “che esprime sempre gli stessi discorsi” (482a 7-b 1). Nell'opera platonica, il primo ad esprimere l'idea che vero musicista non è chi cerca l'armonia degli strumenti, ma chi accorda se stesso non è Socrate, ma Lachete nel dialogo omonimo: vero *mousikov* è chi vive accordando, non una lira o strumenti frivoli, ma la propria vita, rendendola consonante nei discorsi rispetto alle azioni (188d); le metafore musicali servono a rendere conto, in tal caso, dell'accordo pieno tra discorsi e azioni. Interessante notare come Lachete sottolinei che quella tra discorsi e azioni non è un'armonia qualsiasi, ma “l'unica armonia greca”, la *dorica*; riprendendo le parole di Lachete, in 193d 11-e 4, Socrate constata che né lui né il suo interlocutore sono “accordati secondo l'armonia dorica”, perché le loro azioni non “consuonano” con i loro discorsi. Cf. Barker 2005, pp. 61-64 il quale ipotizza che nella metafora musicale impiegata da Lachete discorsi e azioni siano intessuti come le due sottostrutture costituenti un'*harmonia* e che l'impiego della metafora musicale sia funzionale ad indicare che, oltre alla piena coerenza tra parole e azioni rappresentata dall'*harmonia* dorica, esistono diverse sfumature.

psichica passi attraverso una modificazione della natura degli elementi, laddove la distruzione dell'armonia passa attraverso la perdita dell'identità di questi: se una certa dose di musica rende malleabile l'animoso, una dose eccessiva ne scioglie l'essenza (ejnthvxh/ to;n qumo;n); tendere e allentare l'animoso e il filosofico per trovare quella giusta altezza reciproca che determina un'armonia significa trovare i giusti toni di questi due elementi. Eppure, spingersi oltre nell'interpretazione musicale dell'armonia psichica non sembra possibile sulla base di questo passo, in cui la metafora delle corde e dell'accordatura non sembra svilupparsi con rigore; se da un lato pare che musica e ginnastica servano rispettivamente ad allentare il filosofico e a tendere l'animoso (410b-e) – che quindi nell'armonia dell'anima il tono basso sia dato dall'elemento filosofico, l'altro dall'animoso –, dall'altro, la musica sortisce il suo effetto “rilassante” anche sull'irascibile, effetto utile e necessario, purché non superi la giusta misura (411a 5-b 4),³⁷⁹ mentre in 411c 9-d 5 l'effetto della musica sul filosofico è descritto nei termini di un rinvigorimento che farebbero pensare ad un aumento della tensione.³⁸⁰ E' probabile che musica e ginnastica agiscano su entrambi gli elementi – la prima rilassando l'irascibile e tendendo il filosofico, l'altra rilassando il filosofico e tendendo l'irascibile (Barker 1984, p. 138 n. 50) – ma non sembra possibile ricondurre le metafore musicali presenti in questo passo ad una teoria elaborata e coerente dell'anima-armonia (Barker 2005, pp. 50-52).

Quando l'immagine di un'armonia dell'anima ricompare, più avanti nel dialogo (441e 4-444a 2), i toni dell'anima da due sono diventati tre e il quadro dei loro rapporti reciproci si presenta più complesso. Ormai è chiaro che con il filosofico, al quale spetta il ruolo di comando, l'animoso intrattiene un rapporto di sudditanza e alleanza (441e 4-6); quella riflessione sull'impiego di musica e ginnastica per creare tra loro armonia – riflessione esplicitamente richiamata (441e 8: w{sp̄er ejlevgomen) – è espressa in una forma che vale la pena di analizzare attentamente (441e 8-442a 2): l'uso congiunto di musica e ginnastica (mousikh'ı kai; gumnastikh'ı kra'siı) “tende e alimenta l'uno con bei discorsi e cognizioni, mentre allenta, calma, addolcisce l'altro mediante armonie e ritmo” (to; me;n ejp̄iteivnousa kai; trevfousa lovgoiı te kaloi'ı kai; maqhvmasin, to; de; ajniei'sa paramuqoumevnh, hJmerou'sa aJrmoniva/ kai; rJuqm̄w' /). Ricompaiono i riferimenti alle pratiche musicali di

³⁷⁹Platone sembra riferirsi qui anche al fatto che il dosaggio di musica e ginnastica dovrà tenere conto delle differenze individuali (411b 6-c 2).

³⁸⁰La mancanza di stimoli musicali rende il filosofico “debole, sordo e cieco” (ajsq̄genevı te kai; kwfo;n kai; tuflo;n), “dalle sensazioni non purificate” (oujde; diakaq̄airomevwn tw'n aijsqh̄vsewn aujtou'); è interessante notare con quanta forza sia evocata la dimensione della percezione parlando dell'elemento più razionale dell'anima.

tendere e allentare, qui rivolte rispettivamente al filosofico e all'animoso, ma è evidente che, a dispetto dell'iniziale riferimento a musica e ginnastica, le due operazioni sono ricondotte entrambe all'effetto della sola musica, nelle parti che la compongono, verbale e strumentale. Altro aspetto rilevante del passo, e differenza rispetto a 410b-412a, è il termine impiegato per indicare l'effetto reso dall'azione concomitante di musica e ginnastica; un altro termine dalla forte valenza musicale, che però non è più "armonia", bensì *symphonia*: la *kra'si* delle due discipline *suvmfwna aujta; poi hvsei* (il filosofico e l'animoso). Non è forse trascurabile il fatto che Socrate impieghi tale concetto, ben connotato musicalmente, subito dopo aver parlato dell'ordine gerarchico tra i due elementi dell'anima,³⁸¹ in ogni caso la nozione di *symphonia* è impiegata poco dopo (442c 10-d 1) ad indicare il rapporto che intercorre tra le tre parti dell'anima nell'individuo temperante,³⁸² e l'atmosfera musicale che il termine evoca prelude alla celebre descrizione dell'ordine intrapsichico nei termini di un'armonia tra tre note.

Quando finalmente si arriva a definire la giustizia, virtù a lungo cercata, è al linguaggio musicale che Socrate attinge (443c 9-444a 2): per descrivere quella caratteristica saliente dell'individuo giusto, la capacità di "armonizzare le tre parti" (*sunarmovsanta triva o[nta*) dell'anima, facendo in modo che ciascun elemento psichico svolga il proprio ruolo e occupi il posto che gli compete, Socrate usa la similitudine "come i tre confini fondamentali dell'armonia – *nete, hypate e mese* – anche se per caso ve ne sono altre intermedie" (*w{ sper o{roui trei'1 aJrmoniva1 ajtecw'1, neavth1 te kai; uJpavth1 kai; mevsh1, kai; eij a[lla a[ttta metaxu; tugcavnei o[nta*). Quello "stato psichico" in cui consiste la giustizia (Cooper 1977, pp. 151-152) è assimilabile ad una struttura musicale complessa, in cui i rapporti reciproci tra i suoni rispondono ad un ideale di armonia. Di nuovo ci si trova di fronte ad una metafora musicale, dall'elaborazione in questo caso anche più raffinata, nella difficoltà di cogliere tutti i termini del confronto. Le tre note basilari dell'armonia, con il loro rapporti reciproci ben definiti, possono indicare le tre parti dell'anima, in un passo in cui Platone molto insiste sulla necessità che il posto e il ruolo di ciascuna parte dell'anima siano ben definiti, così come

³⁸¹Per l'idea che i suoni di una *symphonia* abbiano tra loro un rapporto gerarchico in cui il suono più grave, che dà la melodia, ha il ruolo principale, cf. Plut. *Coniug. Praec.* 139c 31-d 2.

³⁸²Si tratta della ripresa di un concetto proposto durante la trattazione della temperanza, analizzata allargando la visuale dal microcosmo dell'anima umana al macrocosmo dello stato: la virtù che permea di sé l'intero Stato è quella che meglio si presta ad essere assimilata ad armonia e *symphonia* (430e 3-4, 431e 7-8, 432a 2-9): essa "fa cantare insieme all'ottava" i diversi elementi della società, i più deboli, i più forti e i mediani; al termine del passo essa è definita naturale *symphonia* dell'elemento migliore e del peggiore, qui gli elementi sono due.

l'ordine gerarchico tra le tre,³⁸³ il riferimento, poi, a note intermedie, i cui rapporti con le note fisse devono essere ben definiti, così da entrare a far parte di quell'ordine armonico senza turbarlo, può essere un riferimento generale ad ogni istanza psichica che deve essere regolata e ricondotta a quel quadro delineato dagli *horoi* dei tre elementi fondamentali. E' a questa articolazione coerente della molteplicità che sembra fare riferimento l'espressione successiva con cui Socrate descrive l'equilibrata condizione del giusto (443d 7-e 2). La descrizione musicale dell'ordine intrapsichico si sviluppa, nella *Repubblica*, in concomitanza con una riflessione sull'articolazione dell'anima. La rassicurante, potente immagine di un assetto musicale dell'anima ricomparirà anche dopo l'inquietante rappresentazione dell'anima come mostruoso assemblaggio di una bestia policefala, un leone e un uomo (588b-590): richiamando quel passo del terzo libro in cui la qualifica di musico era attribuita non già a chi svolge la pratica della musica, ma a chi è in grado di rendere musicalmente ordinata l'anima (412a 4-7), Platone evoca ancora il fenomeno perfetto della consonanza per mostrare come sia possibile ricostituire la bellezza dell'ordine in quel mostro dalle molteplici nature in cui consiste l'anima umana (591d 1-5: *ajll' ajei; th;n ejn tw/' swvmati aJrmonivan th'ı ejn th/' yuch' / e{neka sumfwnivaı aJrmottovmenoi fanei'tai. Pantavpasi me;n ou\n, e[fh, ejavnper mevlh/ th' / ajlhqeiva/ mousiko;ı ei\nai*).³⁸⁴

L'anima, armonia di Essere, Identico, Diverso: la molteplicità musicale nella psiche razionale. Quella psiche composita che nella *Repubblica* è descritta attraverso l'efficace immagine musicale dell'armonia è l'anima incarnata, comprensiva di propaggini mortali: due delle note fondamentali dell'*harmonia* psichica si rivelano, alla fine del dialogo, scalfitture e incrostazioni di quel Glauco marino che è la psiche rovinata dall'immersione nel corporeo (611a-612a). Dopo aver dedicato tante riflessioni alla comprensione e alla cura dell'anima incarnata, Socrate proclama l'esigenza di contemplare la psiche al di fuori di quel contatto con il corpo che ne contamina la natura, di osservarla con il ragionamento nella sua purezza (611c 3-4: *oi|ovn ejstin kaqaro;n gignovmenon, toiou'ton iJkanw'ı logismw/' diaqatevon*).

³⁸³Ma si veda anche la proposta di Barker (2005, pp. 37-38) di considerare *thymoeides* e *philosophon* non come singole note, ma come due sottostrutture di un'*harmonia*. Sulla difficoltà di conciliare l'idea di armonia psichica di 410a-412a e quella di 441e-444a, cf. Gill 1985, pp. 12-15.

³⁸⁴Tuttavia, pur percorrendo quasi l'intero dialogo, dal terzo al nono libro, il concetto di armonia dell'anima non sembra impiegato in maniera univoca, indicando in un caso l'equilibrio tra due parti dell'anima, in un altro quello tra tre parti dell'anima, e infine l'equilibrio perfetto dell'anima filosoficamente ordinata; l'assenza di una distinzione tra gradi di armonizzazione rende più difficile comprendere le differenze (Gill 1985, pp. 23-26).

Quel punto di vista “logico”, che permette di cogliere l’anima al di fuori e prima del suo ingresso nella dimensione sensibile, è il punto di vista privilegiato, offerto dalle parole di Timeo nel dialogo omonimo, parole che permettono di contemplare l’anima nella purezza della sua nascita. Il brano che descrive, passo per passo, come il demiurgo crea l’anima (35a 1-36d 7)³⁸⁵ tratteggia propriamente la creazione dell’anima cosmica, ma un brano successivo – assieme alle descrizioni, già analizzate, del disagio che subisce l’anima immortale umana entrando in un corpo – autorizza a leggere nel quadro della psicogonia anche la creazione del principio immortale che viene infuso nell’uomo. In 41d 4-7, dopo aver demandato agli dei il compito di creare ciò che deve essere mortale, il demiurgo ritorna a quel “cratere nel quale aveva mescolato, temperandola, l’anima del mondo” (kai; pavlin ejpi; to;n provteron krath'ra, ejn w|/ th;n tou' panto;i yuch;n kerannu;i e[misgen) e vi versa dentro quanto avanzato dalla precedente creazione, mescolandola “più o meno nello stesso modo” (ta; tw'n provsqen uJpovloipa katecei'to mivsgwn trovpon mevn tina to;n aujtovn), benché gli avanzi non siano più così puri come prima, ma di seconda e terza scelta (ajkhvrata de; oujkevti kata; taujta; wJsauvtw1, ajlla; deuvtera kai; trivta). La differenza fondamentale tra l’anima del mondo e quella dell’uomo non sta, dunque, nel tipo di ingredienti, né nella maniera con cui sono amalgamati: non riguarda, dunque, quegli aspetti che caratterizzano il racconto della psicogonia; lo scarto tra anima cosmica e anima del mondo è segnato dalla purezza decisamente inferiore dei costituenti,³⁸⁶ ma si tratta di un aspetto sul quale converrà tornare dopo aver apprezzato le fasi della creazione, leggendo quel passo che è descrizione insieme della nascita dell’anima cosmica e dell’anima immortale umana.

La prima parte del lavoro del demiurgo consiste in una duplice operazione di mescolanza sui tre generi dell’Essere, dell’Identico e del Diverso (35a 1-b 3).³⁸⁷ Anzitutto egli mescola le Forme di questi generi – quelle indivisibili e che rimangono sempre identiche - con le loro manifestazioni sensibili – quelle divisibili e che divengono nei corpi -, per formare Essere, Identico e Diverso intermedi (35a 1-6);³⁸⁸ quindi amalgama tra loro i tre generi

³⁸⁵Come è stato efficacemente notato (Zedda 2000, pp. 23-28), il brano si presenta come una sorta di manuale per costruire un modello di anima del mondo, e il lavoro del demiurgo si modella sulla forma delle attività artigianali, in particolare quelle della lavorazione dei metalli.

³⁸⁶Sull’idea che la distinzione tra una purezza di due gradi inferiori o di tre gradi indichi una differenza tra i generi e alluda a quella superiorità del genere maschile più avanti affermata nel dialogo, cf. Cornford 1937, p. 143.

³⁸⁷Assieme a moto e quiete, sono in *Soph.* 254d-259d, ta; mevgista gevnh.

³⁸⁸Questa prima operazione rende conto di come la dimensione del divenire sia inglobata nella struttura dell’anima dalle fondamenta. L’esistenza, così come l’identità e la diversità, dell’anima sono dunque qualcosa a

intermedi, prima “armonizzando con decisione” il Diverso all’Identico, poi mescolandoli all’Essere, per formare un’unica realtà (35a 6-b 2); la divide dunque in parti, ciascuna costituita da una mescolanza di Identico, Diverso e Essere (35b 2-3).

Comincia a questo punto una seconda fase del lavoro, che potrebbe essere definita “della divisione armonica”: da 35b 4 fino a 36b 6 il demiurgo è impegnato a dividere, secondo proporzioni che hanno anche un preciso valore musicale, la “materia” creata attraverso le operazioni di mescolanza. Egli comincia a dividere, secondo due progressioni geometriche (35b 4-c2), ritagliando una parte (1), una doppia di essa (2¹), una che è una volta e mezzo la seconda e tre volte la prima (3¹), una doppia della seconda (2²), una tripla della terza (3²), una che è otto volte la prima (2³), una che è ventisette volte la prima (3³).³⁸⁹ I numeri che dividono le sette porzioni costituiscono una sequenza che racchiude due progressioni geometriche: 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27,³⁹⁰ una progressione di base 2: 1, 2, 4, 8; l’altra di base 3: 1, 3, 9, 27.³⁹¹

A questo punto il demiurgo procede, riempiendo gli intervalli “doppi e tripli” - cioè della serie del due e di quella del tre - con l’ausilio di parti della mescolanza iniziale, ricavate ancora attraverso un’operazione di divisione, questa volta secondo le medie, armonica e aritmetica.³⁹² Le serie, complete delle inserzioni tra gli intervalli, si presentano così (in grassetto sono evidenziati i numeri delle due progressioni): (progressione del 2) **1** ▪ 4/3 3/2 ▪ **2** ▪ 8/3 3 ▪ **4** 16/3 6 ▪ **8**; (progressione del 3) **1** 3/2 ▪ **2** 3 9/2 ▪ **6** 9 27/2 ▪ **18** **27**. A questo punto il demiurgo nota che, nelle sequenze così formate, sono individuabili altri intervalli secondo tre tipi precisi di rapporti: l’ $\eta\mu\iota\omicron\nu\lambda\iota\omicron\iota$, di uno e un mezzo, l’ $\epsilon\pi\iota\nu\tau\iota\tau\omicron\iota$, di uno e un terzo, l’ $\epsilon\pi\omicron\nu\gamma\delta\omicron\omicron\iota$, di uno e un ottavo; si tratta dei rapporti che individuano gli

metà tra l’essenza, l’identità e la diversità piene delle Forme e quelle mutevoli del divenire. L’anima è predisposta a partecipare di entrambe le dimensioni, intelligibile e sensibile (Cornford 1937, pp. 61-64).

³⁸⁹Sulla decisione di interrompere l’operazione alla potenza del cubo, cf. Moutsopoulos 1959, pp. 364-365, il quale la riconduce al fatto che il cubo rappresenta i corpi solidi e che la somma dei primi sette numeri dà per risultato il settimo; per Lippman (1964, p. 24) la decisione è legata alla tridimensionalità dell’anima.

³⁹⁰L’inversione tra otto e nove potrebbe avere una spiegazione nel fatto che Platone osserva qui l’alternanza tra la progressione secondo il due e quella secondo il tre, cf. Moutsopoulos 1959, p. 364, il quale riporta anche la spiegazione secondo la quale la potenza di 3² (il quadrato) è inferiore alla potenza di 2³ (il cubo) cfr. Tivy 1949, p. 35; Kayas 1979, pp. 294-295 e n. 1.

³⁹¹L’esegesi antica si divide sulla rappresentazione visiva di queste due progressioni, tra la disposizione a lambda, secondo la proposta di Crantore:

$$\begin{array}{cc} 2 & 3 \\ 4 & 9 \\ 8 & 27 \end{array}$$

e quella su un’unica linea retta, secondo la proposta di Teodoro di Soli; cf. Plut. *De an. proc.* 1027d, 1017.

³⁹²Il demiurgo inserisce tra 1 e 2, poi tra 2 e 4, ... e tra 1 e 3, tra 3 e 9, ... due medie, l’armonica e l’aritmetica. L’armonica, è quella in cui il termine medio supera un estremo di una frazione identica a quella per cui è inferiore al termine maggiore (6:8=8=12); nell’aritmetica il medio supera il termine minore della stessa quantità per cui è superato dal maggiore (3:6=6:9). Le tre medie impiegate in questo passo, geometrica, aritmetica e armonica, sono le stesse alle quali Archita riconosce un’importanza in ambito musicale, cfr. fr. 2. Interessante notare in 36a 1 l’impiego del termine, ben connotato musicalmente (*Resp.* 531a; *Phil.* 17c), *diavsthma*.

intervalli musicali di quinta, quarta e tono. Il demiurgo si interessa agli intervalli di quarta (4/3), cominciando a riempirli mediante intervalli di tono (9/8): in ogni quarta, egli può inserire al massimo due toni e gli rimane un residuo corrispondente a 256/243, valore che nella teoria musicale è definito *leimma*.³⁹³ Intercalando anche le ultime inserzioni, la sequenza da **1** a **2**, ad esempio, si presenta così: **1**, 9/8, 81/64 4/3, 3/2, 27/16, 243/128, **2**. Gli intervalli individuati da tale serie sono quelli di tono, tono, *leimma*, tono, tono, tono, *leimma*, in una sequenza che copre un'ottava: si tratta dell'ottava diatonica pitagorica, così come è stata individuata probabilmente da Filolao.³⁹⁴

A questo punto il demiurgo ha adoperato tutto il “materiale” a sua disposizione (36b 5-6), costruendo una struttura che, dal punto di vista musicale, si presenta come una scala dall'estensione molto ampia,³⁹⁵ di certo anomala nella pratica e nella teoria musicale (Moutsopoulos 1959, p. 369 n. 6, p. 380; Lippman 1964, p. 23; Barker 1989, p. 60 n. 18). Tuttavia è evidente che in questo passo si confrontano più nozioni, non solo musicali: esso non è uno scritto teorico di musica, né una fedele testimonianza della pratica musicale del tempo, ma l'esposizione di un elaborato piano cosmologico, che trova nella matematica musicale un efficace strumento di elaborazione. Esso può essere letto come una realizzazione di quel progetto di scienza dell'armonia descritto nel settimo libro della *Repubblica* (Barker 2005, pp. 120-121)

Una volta costruita questa striscia di precisi rapporti armonici, il demiurgo la divide in due in senso longitudinale e sovrappone le due metà a formare una X (36b 6-8); quindi, congiungendo le estremità di ciascuna striscia, forma due cerchi che si incontrano nel punto

³⁹³Secondo la teoria musicale pitagorica, il tono si divide in due rapporti diseguali: l'*apotomé*, detto semitono maggiore 2187/2048 e il *leimma*, semitono minore; *leimma* può indicare anche genericamente la *diesis*, intervallo minimo di un sistema. Sulle scomposizioni matematiche di Archita del tetracordo, cf. Moutsopoulos 1959, p. 370 n. 4; Tiby 1949, pp. 38-40.

³⁹⁴La suddivisione del passo del *Timeo* è quella delle analisi di Filolao; Archita non solo si occupa della divisione del tetracordo anche nei generi cromatico ed enarmonico, ma divide il tetracordo diatonico secondo altri rapporti:

	HYPATE	PARHYPATE	LICHANOS	MESE
FILOLAO	256/243		9/8	9/8
ARCHITA	28/27		8/7	9/8

³⁹⁵Kayas (1979, pp. 298-306) mette a confronto diverse soluzioni proposte per suddividere l'intervallo coperto dalla scala del *Timeo*: a cominciare dall'interpretazione di Proclo, segnata da un difetto di regolarità (lo schema: tono, tono, *leimma*, tono, tono, tono, *leimma*, può ripetersi solo per le prime tre ottave), per arrivare a quella di Taylor (seguito da Moutsopoulos 1959, p. 382) che, tentando di conferire più simmetria alla scansione, è costretto ad introdurre una sesta (la divisione che egli propone è di quattro ottave e una sesta), della quale non c'è alcun accenno nel testo platonico. Kayas fornisce dunque altre due soluzioni (pp. 306-310), dopo aver esaminato quelle già esistenti: in obbedienza ad una simmetria che certo doveva essere preminente per Platone, egli propone di suddividere l'intervallo in tre tetracordi disgiunti (tre quarte separate da un tono) ripetuti per tre volte, oppure in una variante di questa prima soluzione che consiste nel dividere le quinte in un tono e una quarta e le quarte in tono, tono, *leimma*. Cfr. Barker (1989, p. 59 n. 17) il quale ritiene che l'intervallo della scala del *Timeo* è costituito di tre ottave, divise ciascuna in due quarte separate da un tono, seguite da un'ottava e da una sesta, per le quali sussistono diverse ipotesi di divisione. Brisson 1992, p. 287: quattro ottave, una quinta e un tono.

opposto alla prima intersezione (36b 8-c 2). Ai due cerchi, l'uno esterno l'altro interno, il demiurgo conferisce dei movimenti propri (36c 2-4): il primo caratterizzato dal movimento della natura dell'Identico, il secondo da quello della natura del Diverso (36c 4-5).³⁹⁶ Il primo tipo di movimento, che procede secondo il lato destro, è superiore all'altro, poiché permane "unico ed indiviso"; il secondo movimento, invece, procede secondo la diagonale a sinistra ed è diviso sei volte in sette cerchi diseguali secondo l'intervallo del doppio e del triplo, così che vi sono tre intervalli di ciascun genere: i numeri sono quelli della sequenza già incontrata nella costruzione dell'anima cosmica: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, successione contenente tre "doppi intervalli" (2:1, 4:2, 8:4) e tre "tripli intervalli" (3:1, 9:3, 27:9). Il demiurgo ordina ai cerchi di muoversi in senso contrario l'uno rispetto all'altro:³⁹⁷ tre alla stessa velocità, gli altri quattro a velocità diversa tra loro e rispetto agli altri tre, ma sempre seguendo un preciso rapporto.³⁹⁸

Ora, questa complessa descrizione mostra anzitutto che è la stessa anima razionale ad avere al suo interno una complessa articolazione, nascendo proprio come composizione armonica di elementi diversi. Il perfetto spettacolo dell'armonia psichica è anche immagine di fragilità: la scala musicale da cui è composta la psiche reca anche il messaggio della suscettibilità dell'anima a smarrire il proprio equilibrio.³⁹⁹ E' tuttavia il caso di chiedersi se sia effettivamente la mancanza di unità a rendere l'anima immortale umana suscettibile di disordine (Johansen 2000, pp. 95-96) o se non sia piuttosto l'inferiore purezza dei suoi

³⁹⁶Il cerchio esterno rappresenta il cielo delle stelle fisse (equatore celeste), quello interno il cerchio del sole, della luna e dei pianeti (eclittica), cf. Barker 1989 p. 60 n. 19; Kayas 1979, p. 310. La complessa struttura musicale e astronomica di questo passo evoca il tema di una musica celeste: il motivo compare in un altro passo dell'opera platonica, il racconto delle meravigliose visioni di Er nel decimo libro della *Repubblica* (617b-c): su ogni cerchio celeste siede una Sirena che intona una nota e il canto delle otto Sirene produce una sola armonia (da intendersi come "ottava, cf. Barker 1989, p. 58 n. 10); su questo canto delle Sirene si inserisce quello delle Moire che cantano il passato, il presente e il futuro. Dal punto di vista strettamente musicale, se si intende che la Sirene cantano simultaneamente otto note comprese nell'ottava, è difficile comprendere come possa derivarne un'armonia (Reinach 1900 p. 445; cf. Barker 1989, p. 58 n. 11, per il quale l'armonia delle Sirene non rappresenta di per sé la musica delle sfere, ma la struttura eterna e immutabile sulla quale si costruisce la trama dinamica - poiché rappresentazione degli eventi temporali - del canto delle Moire; la preposizione *provi* in 617c 4 potrebbe indicare proprio che il canto delle Moire si dispieghi *sulla* base fornita dall'armonia delle Sirene, o comunque in conformità a quella struttura immutabile. Per l'attribuzione della teoria al Pitagorismo, cf. Arist. *Metaph.* 986a; Iambl. *VP* XV, 65-67. Per alcune ricorrenze dell'armonia delle sfere, cf. Cic. *De Rep.* 5, 18-19; per Filone di Alessandria diverrà un canto levato in onore di Dio e in Boezio sarà la *musica mundana*, perfetta consonanza delle tre persone unite nel mistero della Trinità. Sull'armonia delle sfere, cf. Reinach 1900; MacLachlan 1991; Boyancé 1946.

³⁹⁷36d 4-5: kata; tajnativa me;n ajllhvloi i prosevtaxen ijevnai tou; i kuvklou i. Secondo Barker (1989, p. 61 n. 22) l'espressione starebbe ad indicare non che i cerchi si muovono in senso opposto, ma che ciascuno è soggetto nello stesso tempo a due movimenti.

³⁹⁸36d 5-7: tavcei de; trei' i me;n oJmoivw i, tou; i de; tevttarai ajllhvloi kai; toi' i trisi;n ajnomoiw i, ejn lovgw/ de; feromevnou i. Sole, Mercurio e Venere si muovono alla stessa velocità; gli altri hanno velocità diverse, ma procedono sempre rispettando un definito rapporto numerico-musicale, cfr. Barker 1989, p. 61 n. 23.

³⁹⁹La posizione pare ancora più radicale rispetto a quella della *Repubblica* che riconduce la causa del male alla stessa psiche, ma alle sue parti mortali, laddove il *Timeo* la trasferisce all'interno della stessa anima razionale. Cf. Johansen 2000, pp. 95-96, 111 che parla di "a potential for irrationality" insita nella struttura originaria dell'anima, una potenzialità resa attuale dall'incarnazione.

elementi: è possibile che la frammentazione intrinseca alla sua struttura esponga l'anima al rischio di irrazionalità e che, tuttavia, a rendere così invasivo e dannoso il contatto con la dimensione corporea sia la minore purezza degli elementi che costituiscono l'anima razionale dell'uomo. In ogni caso, nel *Timeo* l'armonia non è solo una rappresentazione della struttura psichica, ma è l'essenza stessa dell'anima; si comprende adesso a pieno come sia possibile ipotizzare un intervento diretto della musica sull'anima razionale: mediante armonia e ritmo, l'anima prova ad accordare se stessa, alla ricerca di quella musicalità ideale delle origini. Si tratta, come si è avuto modo di notare (*supra*, pp. 56-57), dell'interazione tra due realtà affini, legate dalla condivisione di movimenti ordinati ed armonici, interazione che è possibile apprezzare adesso in maniera più profonda.

Lo stato psichico su cui interviene la musica, alleata dell'uomo nel difficile compito di recuperare all'armonia l'anima immortale nella dimensione corporea, è il sovvertimento di un equilibrio complesso e perfetto qual è quello di una struttura musicale, nelle sue componenti profonde: le orbite dell'Identico e del Diverso, ostacolate nel loro procedere, danneggiate nella loro costituzione e turbate nei loro rapporti reciproci dall'irruzione delle sensazioni, sono costituite da una "materia" divisa musicalmente. Alla luce del brano che illustra la psicogonia, è del tutto comprensibile quanto emerge da *Tim. 47c-e*: l'idea che armonia e ritmo possono giovare alla struttura psichica in virtù della musicalità all'insegna della quale l'anima è creata e dell'affinità che lega psiche e musica. L'idea che la musica tocca l'anima, modellandola – idea che segna le grandi riflessioni sulla musica del terzo libro della *Repubblica* e dei libri secondo e settimo delle *Leggi* – sembra assumere nel *Timeo* un fondamento fisiologico e cinetico che la consolida e, al contempo, la approfondisce. Tuttavia, come più volte sottolineato, il motivo di un dialogo ideale tra musica e psiche, con forza evocato dal primo riferimento alla musica presente nel dialogo (*Tim. 47c-e*), non può essere compreso senza passare attraverso la valutazione degli aspetti sensibili di quella benefica e preziosa esperienza che è l'incontro dell'anima immortale umana con la musica.

Dopo aver apprezzato le riflessioni che Platone sviluppa, nello stesso *Timeo*, sulla sensazione uditiva, è possibile aggiungere qualche tassello al quadro complesso delle relazioni tra sensibilità e razionalità in un'esperienza, quella musicale, che vede come protagonista l'anima, ma un'anima che non può esimersi dall'instaurare un impegnativo dialogo con la dimensione corporea. La strada che il suono prende all'interno del corpo non è casuale, né dettata soltanto da cause fisiche e fisiologiche: è il percorso che un sensibile si ritrova ad intraprendere in un processo percettivo che si presenta come atto fisico e psichico insieme. D'altra parte quell'apparato che in 67a-b è valutato solo nel suo aspetto funzionale e

meccanico – benché, come notato, ciò comporti comunque rinviare ai suoi rapporti con la psiche –, l'apparato uditivo, rientra tra quegli organi apposti dagli dei sul volto umano per “ogni previdenza dell'anima”; si tratta di organi presenti su quella parte del corpo divinissima che è la testa, progettata per accogliere l'anima razionale con la sua fragile e pregiata struttura di orbite musicali. Giungendo nella testa attraverso le orecchie, il suono musicale incontra quella struttura che può comprenderne al meglio i messaggi e sfruttarne i benefici: un'anima-armonia, danneggiata nel proprio assetto musicale, ma in grado di avvertire nelle sensazioni sollecitate dalla musica l'eco familiare dei perfetti rapporti armonici delle origini e un'occasione di ritrovarsi.

Abbreviazioni

I. EDIZIONI, TRADUZIONI, COMMENTI

- Aristide Quintiliano

WINNINGTON-INGRAM 1963 = WINNINGTON INGRAM, R. P., *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, Leipzig, 1963

- Aristotele

De anima, De sensu et sensibilibus

ROSS 1961 = ROSS, DAVID, *Aristotle, De anima*, Oxford, Clarendon Press, 1961

LAURENTI 1973 = LAURENTI, RENATO, *Aristotele, Opere*, vol. IV, *Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*, Bari, Laterza, 1973

Politica

LAURENTI 1993 = LAURENTI, RENATO, *Aristotele, Politica*, Bari, Laterza, 1993

- Pseudo-Aristotele

MARENGHI 1957 = MARENGHI, GERARDO, *Aristotele, Problemi musicali*, Firenze, Fussi, 1957

LOUIS 1993 = LOUIS, PIERRE, *Aristote Problèmes*, Paris, Les Belles Lettres, 1993

- Aristosseno

DA RIOS 1954 = DA RIOS, ROSETTA, *Aristoxeni Elementa harmonica*, Roma, 1954

- Pitagorici
TIMPANARO CARDINI 1958-1964 = TIMPANARO CARDINI, MARIA, *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Firenze, La Nuova Italia, 1958-1964
- Platone
- Cratilo*
LUCCIARDI 1989 = LUCCIARDI, CATERINA, *Platone, Cratilo*, Milano, BUR, 1989
- Fedone*
LAMI 1996 = LAMI, A.-FABRINI, P., *Platone, Fedone*, Milano, BUR, 1996
- Filebo*
MIGLIORI 1995 = MIGLIORI, MAURIZIO, *Platone, Filebo*, Milano, Rusconi, 1995
- Gorgia*
ZANETTO 1994 = ZANETTO, GIUSEPPE, *Platone, Gorgia*, Milano, BUR, 1994
- Lachete*
CENTRONE 1997 = CENTRONE, BRUNO, *Platone, Lachete*, Milano BUR, 1997
- Leggi*
BURY 1967 = BURY, R. G., *Plato's Laws*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967
- ZADRO 1983 = ZADRO, A., *Platone, Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1983
- Protagora*
REALE 2001 = REALE, GIOVANNI, *Platone, Protagora*, Milano, Bompiani, 2001
- Repubblica*
SHOREY 1963 = SHOREY, *Plato. The Republic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963
- SARTORI, F. –VEGETTI, M. –CENTRONE, B., *Platone. Repubblica* Bari, Laterza, 1997 (nuova ed. riv. 2001)
- Sofista*
DIÈS 1955 = DIÈS, AUGUSTE, *Platon, Le Sophiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1955
- Teeteto*
VALGIMIGLI –IOPPOLO 1999 = VALGIMIGLI, M.-IOPPOLO, A. M., *Platone, Teeteto*, Bari, Laterza (I ed. 1931)
- Timeo*
TAYLOR 1928 = TAYLOR, A. E., *A commentary on Plato's Timaeus*, Oxford, Clarendon Press 1928
- CORNFORD 1937 = CORNFORD, FRANCIS MACDONALD, *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato translated with a Running Commentary*, London, Routledge and Kegan Paul, 1937

BRISSON 1974 = BRISSON, LUC, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974

BRISSON 1992 = BRISSON, LUC, *Timée, Critias*, Paris, Flammarion, 1992

FRONTEROTTA 2003 = FRONTEROTTA, FRANCESCO, *Platone. Timeo*, Milano, BUR, 2003

- Plutarco

FERRARI-BALDI 2002 = FERRARI, F.-BALDI, L., *Plutarco. La generazione dell'anima nel Timeo*, Napoli, M. D'Auria, 2002

- Pseudo-Plutarco

BALLERIO 2000 = BALLERIO, RAFFAELLA, *Plutarco. La musica*, Milano, BUR, 2000 (I ed. 1991)

- Porfirio

DÜRING 1932 = INGEMAR, DÜRING, *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg, 1932

- Teone di Smirne

HILLER 1878 = HILLER, EDUARD, *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Leipzig, Teubner, 1878

- Tolomeo

DÜRING 1930 = INGEMAR, DÜRING, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg, 1930

- Euclide, Cleonide, Nicomaco, Bacchio, Gaudenzio

VON JAN 1895 = VON JAN, CARL, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895

- DIELS-KRANZ 1934 = H. DIELS-W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche, 1934

- DIELS 1958 = DIELS, HERMANN, *Doxographi Graeci*, Berlin, De Gruyter, 1958

- WEHRLI 1948 = WEHRLI, FRITZ, *Die Schule des Aristoteles*, Basel, Benno Schwabe 1948

II. STUDI

ANDERSON 1955 = ANDERSON, WARREN D., *The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought*, "Transaction and Proceedings of American Philological Association", 86, 1955, pp. 88-102

ANDERSON 1966 = ANDERSON, WARREN D., *Ethos and Education in Greek Music. The evidence of poetry and philosophy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1966

- ANDERSON 1994 = ANDERSON, WARREN D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994
- AYACE 1999 = AYACE, LAURENT, *Le fonds médical du Philèbe*, in M. Dixsaut-F.Teisserenc, *La fêlure du plaisir. Etudes sur le Philèbe de Platon*, Paris, Vrin, 1999
- BARBERA 1981 = BARBERA, ANDRÉ, Republic 530c-531c: another look at Plato and the Pythagoreans, "American Journal of Philology" 102, 1981, pp. 395-410
- BARKER 1977 = BARKER, ANDREW, *Music and Mathematics: Theophrastus against the number theorist*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society" 23 (n.s.), 1977, pp. 1-15
- BARKER 1978 = BARKER, ANDREW, *Συμψωνοὶ ἀρριζμοῖν: a note on Republic 531c 1-4*, "Classical Philology" 73, 1978, pp. 337-342
- BARKER 1978b = BARKER, ANDREW, *Οἱ ἰ καλουμένοι ἀρμονικοῖν: the Predecessors of Aristoxenus*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society" 24 (n.s.), 1978, pp. 5-21
- BARKER 1981 = BARKER, ANDREW, *Methods and aims in the euclidean Sectio Canonis*, "Journal of Hellenic Studies" 101, 1981, pp. 1-16
- BARKER 1984 = BARKER, ANDREW *Greek Musical Writings*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1984
- BARKER 1987 = BARKER, ANDREW, *Text and Sense at Philebus 56a*, "Classical Quarterly" 37, 1987, pp. 103-109
- BARKER 1989 = BARKER, ANDREW, *Greek Musical Writings*, vol. II, Cambridge, Cambridge, University Press, 1989
- BARKER 1989b = BARKER, ANDREW, *Archita di Taranto e l'armonica pitagorica*, in A. C. Cassio-D. Musti (a cura di), *Tra Sicilia e Magna Grecia. Aspetti di interazione culturale nel IV sec. a. C.* (Atti del Convegno, Napoli 19-20 marzo 1987), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989
- BARKER 1994 = BARKER, ANDREW, *Ptolemy's Pythagoreans, Archytas and Plato's conception of mathematics*, "Phronesis" 39, 1994, pp. 113-135
- BARKER 2000 = BARKER, ANDREW, *Timaeus on Music and the Liver*, in M. R. Wright, (a cura di), *Reason and Necessity. Essays on Plato's Timaeus*, 2000, pp. 85-99
- BARKER 2005 = BARKER, ANDREW, *Psicomusicologia nella Grecia antica* (a cura di A. Meriani), Napoli, Guida, 2005
- BÉLIS 1985 = BÉLIS, ANNIE, *La théorie de l'âme chez Aristoxène de Tarente*, "Revue de Philologie" 59, 1985, pp. 239-246
- BONADEO 2003 = BONADEO, ALESSIA, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero*

greco e latino, Pisa, Ets, 2003

- BOYANCÉ 1936 = BOYANCÉ, PIERRE, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs Etudes d'histoire et de psychologie religieuses*, II ed., Paris, Editions E. de Boccard, 1972 (I ed. 1936)
- BOYANCÉ 1946 = BOYANCÉ, PIERRE, *Les Muses et l'harmonie des sphères*, in *Mélanges dédiés à la mémoire de F. Grat*, Paris, Mme Pecquer Grat, 1946, pp. 3-16
- BOYANCÉ 1952 = BOYANCÉ, PIERRE, *La religion astrale de Platon à Cicéron*, "Revue des études grecques" 65, 1952, pp. 312-350
- BOWEN 1982 = BOWEN, ALAN C., *The foundation of early Pythagorean harmonic science: Archytas fragment 1*, "Ancient Philosophy" 2, 1982, pp. 79-104
- BRISSON 1982 = BRISSON, LUC, *Platon: les mots et les mythes*, Paris, Maspero, 1982
- BRISSON 1997 = BRISSON, LUC, *Plato's theory of sense perception in the Timaeus. How it works et what it means*, in Cleary-Gurtler, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, vol. 13, Leiden, Brill, 1997, pp. 147-176
- BURKERT 1972 = BURKERT, WALTER, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972
- BURNYEAT 1976 = BURNYEAT, MILES F., *Plato on the Grammar of Perceiving*, "Classical Quarterly", 26 (n.s.), 1976, pp. 29-51
- CAMBIANO 1982 = CAMBIANO, GIUSEPPE, *Patologia e metafora politica. Alcmeone, Platone*, Corpus Hippocraticum, "Elenchos" 1982, fasc. 2, pp. 219-236
- CARCHIA 1999 = CARCHIA, GIANNI, *L'estetica antica*, Bari, Laterza, 1999
- CHAIGNET 1966 = CHAIGNET, ANTELME EDOUARD, *Histoire de la psychologie des Grecs*, Bruxelles, Culture et Civilisation, rist. anast. 1966 (I ed. 1887)
- CHAILLEY 1956 = CHAILLEY, JACQUES, *Le mythe des modes grecs*, "Acta Musicologica" 28, fasc. 4, 1956, pp. 137-163
- CIANCAGLINI 1998 = CIANCAGLINI, CLAUDIA A., *L'acustica in Archita*, "Maia" 50, 1998, pp. 213-251
- COLLINGWOOD 1925 = COLLINGWOOD, *Plato's Philosophy of Art*, "Mind" 34, 1925, pp. 154-172
- COMOTTI 1979 = COMOTTI, GIOVANNI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, E.d.t., 1979
- COOPER 1970 = COOPER, J., *Plato on sense-perception and knowledge (Theaetetus 184 186)*, "Phronesis" 15, 1970, pp. 123-146
- COOPER 1977 = COOPER, J., *The Psychology of Justice in Plato*, "American

- Philosophical Quarterly” 14, fasc. 2, 1977, pp. 151-157
- DI BENEDETTO 1966 = DI BENEDETTO, VINCENZO, *Tendenza e probabilità nell’antica medicina greca*, “Critica Storica” 5, 1966, pp. 315-368
- DI BENEDETTO 1986 = DI BENEDETTO, VINCENZO, “Eros/conoscenza in Platone”, in V. Di Benedetto-F. Ferrari (a cura di), *Platone, Simposio*, Milano, BUR., 1986
- DIÈS 1926 = DIÈS, AUGUSTE, *Autour de Platon. Essai de critique et d’histoire*, Paris, Les Belles Lettres 1972 (I ed. 1926)
- DI FRANCESCO 1996 = DI FRANCESCO, MICHELE *Introduzione alla filosofia della mente*, Roma, Carocci, 1996
- DODDS 1945 = DODDS, ERIC R., *Plato and the Irrational*, “Journal of Hellenic Studies” 45, 1945, pp. 18-25
- DORTER 1978 = DORTER, KENNETH, *Plato and music: sensuousness and spirituality*, “Music and Man” 2, 1978, pp. 205-221
- EDELSTEIN 1949 = EDELSTEIN, LUDWIG, *The Function of the Myth in Plato’s Philosophy*, “Journal of the history of ideas” 10, 1949, pp. 463-481
- ELSE 1958 = ELSE, GERALD F., *Imitation in the Fifth Century*, “Classical Philology” 53, 1958, pp. 73-90
- FORD 2004 = FORD, ANDREW, *Catharsis: The Power of Music in Aristotle’s Politics*, in P. Murray-P. Wilson, *Music and the Muses. The Culture of ‘Mousike’ in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 309-336
- FRANCO REPELLINI 1989 = FRANCO REPELLINI, FERRUCCIO, *Platone e la salvezza dei fenomeni*, “Rivista di storia della filosofia” 44, 1989, pp. 419-442
- FRANK 1923 = FRANK, ERICH, *Plato und die Sogenannten der Pythagoreer*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, , 1923
- FREDE 1987 = FREDE, MICHAEL, *Essays in Ancient Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1987
- FREDE 1989 = FREDE, DOROTHEA, *The Soul’s Silent Dialogue: A Non-Aporetic Reading of the Theaetetus*, “Proceedings of the Cambridge Philological Society” 215 (35 n.s.), 1989, pp. 20-49
- FREDE 1996 = FREDE, DOROTHEA, *The Philosophical Economy of Plato’s Psychology: Rationality and Common Concepts in the Timaeus*, in M. Frede-G. Striker (a cura di), *Rationality in Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 29-58
- GALILEI 1623 = GALILEI, GALILEO, *Il Saggiatore* in F. Brunetti (a cura di), *Galilei, Opere*, Torino, Utet 1964

- GELLRICH 1994 = GELLRICH, MICHELLE, *Socratic magic: enchantment, irony, and persuasion in Plato's dialogues*, "Classical World" 87, 1994, pp. 275-307
- GILL 1985 = GILL, CHRISTOPHER, *Plato and the Education of Character*, "Archiv für Geschichte der Philosophie" 67, 1985, pp. 1-26
- GOSTOLI 1995 = GOSTOLI, ANTONIETTA, *L'armonia frigiana nei progetti politico pedagogici di Platone e Aristotele*, in B. Gentili-F. Perusino, *Mousiké. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, Pisa-Roma, 1995
- GROUT 1960 = GROUT, DONALD J., *Storia della musica in occidente*, ed. it., Milano, Feltrinelli, 1998
- GUIDELLI 1999 = GUIDELLI, CHIARA, *Dall'ordine alla vita – Mutamenti del bello nel platonismo antico*, Bologna, CLUEB, 1999
- GUTHRIE 1955 = GUTHRIE, WILLIAM K. C., *Plato's Views on the Nature of the Soul*, in *Recherche sur la tradition platonicienne*, Entretiens, vol. III, Genève, Vandœuvres, 1955, pp. 3-22
- HALL 1963 = HALL, R. W., *Yuchv as Differentiated Unity in the Philosophy of Plato*, "Phronesis" 8, 1963, pp. 63-82
- HANSLICK, EDUARD = HANSLICK, EDUARD, *Il bello musicale*, Milano, Martello 1945 (ed. or.: *Vom musikalisch-schönen*, Leipzig, 1854)
- HARAP 1938 = HARAP, LOUIS, *Some Hellenic Ideas on Music and Character*, "Musical Quarterly", 24, 1938, pp. 153-168
- HENDERSON 1942 = HENDERSON, M. I., *The Growth of the Greek ARMONIAI*, "Classical Quarterly" 36, 1942, pp. 94-103
- HUFFMAN 1985 = HUFFMAN, CARL A., *The Authenticity of Archytas fr. 1*, "Classical Quarterly" 35, 1985, pp. 344-348
- HUFFMAN 2005 = HUFFMAN, CARL A. *Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- JAEGER 1933 = JAEGER, WERNER *Paideia – La formazione dell'uomo greco*, (rist. anast.1990-1991), Firenze, La Nuova Italia
- JOHANSEN 2000 = JOHANSEN, THOMAS, *Body, Soul and Tripartition in Plato's Timaeus*, in *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 19, 2000, pp. 87-111
- KAYAS 1979 = KAYAS, GEORGES J., *L'âme de l'univers et la musique dans le Timée de Platon (34b et ss.)*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé", 1979, pp. 287-329
- KÖLLER 1954 = KÖLLER, HERMANN, *Die Mimesis in der Antike*, Berna, 1954
- KRÜGER 1995 = KRÜGER, GERHARD *Ragione e passione – L'essenza del pensiero*

platonico, I ed. it., Milano, Vita e Pensiero

- KUCHARSKI 1951 = KUCHARSKI, *La musique et la conception du réel dans le 'Philèbe'*, "Revue philosophique de la France et de l'Étranger", 76, pp. 39-60
- LAKS 1983 = LAKS, ANDRÉ, *Diogène d'Apollonie. La dernière cosmologie presocratique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983
- LAIN-ENTRALGO 1958 = LAIN-ENTRALGO, PEDRO, *Die Platonische Rationalisierung der Besprechung (εἰπω/δῆν) und die Erfindung der Psychotherapie durch das Wort*, "Hermes" 86, 1958, pp. 298-323
- LASHEY 1923 = LASHEY, K. *The Behaviouristic Interpretation of Consciousness*, "Psychological Review" 30, 1923, pp. 237-273, 329-353
- LASSERRE 1954 = LASSERRE, FRANÇOIS, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, in F. Lasserre (a cura di), *Plutarque, De la musique*, Olten-Lausanne, Urs Graf Verlag, 1954
- LAURENT 2000 = LAURENT, JÉRÔME, *L'éducation de l'enfance dans les Lois*, "Revue Philosophique" 2000, pp. 41-56
- LESZL 2004 = LESZL, WALTER, *Plato's attitude to poetry and the fine arts and the origins of aesthetics, Études platoniciennes I*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 113-197
- LINFORTH 1946 = LINFORTH, IVAN M., *The corybantic rites in Plato*, in *University of California Publications in Classical Philology XIII*, 1946, 5, pp. 121-162
- LINFORTH 1946 = LINFORTH, IVAN M., *Telestic madness in Plato: Phaedrus 244d-e*, *University of California Publications in Classical Philology XIII*, 1946, 6, pp. 163-172
- LIPPMAN 1963 = LIPPMAN, EDWARD A., *The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece*, "Musical Quarterly" 49, 1963, pp. 188-209
- LIPPMAN 1964 = LIPPMAN, EDWARD, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York London, Columbia University Press
- LLOYD 1993 = LLOYD, GEOFFREY E. R., *Metodi e problemi della scienza greca*, Roma-Bari, Laterza 1993 (ed. or.: *Methods and Problems in Greek Science*, Cambridge University Press, 1991)
- LLOYD 2006 = LLOYD, GEOFFREY E. R., *Diogenes of Apollonia. Master of Ducts*, in M. M. Sassi (a cura di), *La costruzione del discorso filosofico nell'età dei Presocratici* (Atti del II Symposium Praesocraticum, Pisa, Scuola Normale Superiore, 16-18 settembre 2004), Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 237-257
- LOVIBOND 1991 = LOVIBOND, SABINA, *Plato's theory of mind*, in S. Everson (a cura di), *Companions to Ancient Thought, 2 Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 35-55
- MACLACHLAN 1991 = MACLACHLAN, BONNIE, *The harmony of the spheres: dulcis*

sonus, in R. W. Wallace-B. MacLachlan (a cura di), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Pisa-Roma, Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica 5

MANSFELD 2005 = MANSFELD, JAAP, "Illuminating what is thought". *A middle platonist Placitum on "voice" in context*, "Mnemosyne" 58, fasc. 3, 2005, pp. 358-407

MÉNISSIER 1995 = MÉNISSIER, THIERRY, *Platon et la maladie dans la République*, "Études philosophiques" 1995, pp. 355-373

MERIANI 2003 = MERIANI, ANGELO, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli, Guida, 2003

MILLER 1997 = MILLER, DANA R., *Commentary on Brisson*, in Cleary-Gurtler, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, vol. 13, Leiden, Brill, 1997, pp. 177-185

MOLINE 1978 = MOLINE, JON, *Plato on the Complexity of the Psyche*, "Archiv für Geschichte der Philosophie" 60, 1978, 1-16

MORROW 1993 = MORROW, GLENN RAYMOND, *Plato's Cretan City*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993 (I ed. 1960)

MOUNTFORD 1923 = MOUNTFORD, J. F., *The Musical Scales of Plato's Republic*, "Classical Quarterly" 17, 1923, pp.125-136

MOURELATOS 1980 = MOURELATOS, A. P. D., *Plato's "Real Astronomy": Republic 527d-531d*, in J. P. Anton (a cura di), *Science and the Sciences in Plato*, Buffalo, New York, Eidos, 1980, pp. 33-73

MOURELATOS 1981 = MOURELATOS, A. P. D., *Astronomy and kinematics in Plato's project of rationalist explanation*, "Studies in the History and Philosophy of Science" 12, 1981, pp. 1-32

MOUTSOPOULOS 1959 = MOUTSOPOULOS, EVANGHELOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959

MOUTSOPOULOS 1992 = MOUTSOPOULOS, EVANGHELOS, *Prevenir ou guerir? Musique et états orgiastiques chez Platon*, "Kernos" 5, 1992, p. 141-151

MUELLER 1980 = MUELLER, IAN, *Ascending to Problems : Astronomy and Harmonics in Republic VII*, in J. P. Anton (a cura di), *Science and the Sciences in Plato*, New York, Eidos, 1980, pp. 103-121

NAPOLITANO VALDITARA 1994 = NAPOLITANO VALDITARA, LINDA M., *Lo sguardo nel buio, Metafore visive e forme greco antiche della razionalità*, Bari, Laterza, 1994

NEHAMAS 1999 = NEHAMAS, ALEXANDER *Virtue of Authenticity. Essays on Plato and Socrates*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1999

- O' BRIEN 1984 = O' BRIEN, DENIS, *Theories of Weight in the Ancient World*, Vol. II. *Plato, Weight and Sensation. The two Theories of the Timaeus*, Paris, Les Belles Lettres, 1984
- ONIANI 1998 = ONIANI, R. B., *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, Milano, Adelphi, 1998 (ed. or.: *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Rosalind Onians 1951)
- PAGLIARA 2000 = PAGLIARA, ALESSANDRO, *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'ethos del modo frigio* (Resp. III 10, 399a-c), in Cassio, A. C.-Musti, D.- Rossi, L. E. (a cura di), *Synaulía-Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, Istituto Universitario Orientale
- PIGEAUD 1978 = PIGEAUD, JACKIE, *Du rythme dans le corps. Quelques notes sur l'interprétation du pouls pas le médecin Hérophile*, Bulletin de l'Association G. Budé 3, 1978, pp. 258-267
- PIGEAUD 1995 = PIGEAUD, JACKIE, *La follia nell'antichità classica*, Venezia, Marsilio, 1995 (ed. or. *Folie et cure de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1987)
- POWELS 1958 = POWELS HAROLD S., *Mode and Raga*, "Musical Quarterly" 44, 1958, pp. 448-460
- PRETAGOSTINI 1998 = PRETAGOSTINI, ROBERTO, 'Mousike': *poesia e 'performance'*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte e società*, Torino, Einaudi, 1998
- REINACH 1900 = REINACH, THEODORE, *La musique des sphères*, "Revue des études grecques" 13, 1900, pp. 432-439
- RESTANI, 1983 = RESTANI, DONATELLA, *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, "Rivista italiana di musicologia" 18, 1983, pp. 139-192
- ROBIN 1973 = ROBIN, LEON, *La teoria platonica dell'amore*, (ed. it.), Milano, CELUC, 1973
- ROBINS 1995 = ROBINS, IAN, *Mathematics and the Conversion of the Mind. Republic VII, 522c 1-531e 3*, "Ancient Philosophy" 15, 1995, pp. 359-391
- ROCCONI 1998 = ROCCONI, ELEONORA, *Harmoniai e teoria dei gene musicali nella Grecia antica*, "Seminari Romani di Cultura Greca" 1, 1998, pp. 345-363
- ROCCONI 1999 = ROCCONI, ELEONORA, *Terminologia dello 'spazio sonoro' negli Elementa Harmonica di Aristosseno di Taranto*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 90, 1999, pp. 93-103
- ROCCONI 2003 = ROCCONI, ELEONORA, *Le parole della Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma, Quasar, 2003

- ROCCONI 2004 = ROCCONI, ELEONORA, *Mousikè téchne. La musica nel mondo greco*, Milano, Università Cattolica, 2004
- ROSSI 1988 = ROSSI, LUIGI ENRICO, *La dottrina dell'éthos musicale e il simposio*, in B. Gentili-R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988
- ROSSI 2000 = ROSSI, LUIGI ENRICO, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in A. C. Cassio-D. Musti-L. E. Rossi (a cura di), *Synaulía-Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000
- SASSI 1978 = SASSI, MARIA MICHELA, *Le teorie della percezione in Democrito*, Firenze, La Nuova Italia, 1978
- SCHUHL 1934 = SCHUHL, PIERRE-MAXIME, *La formation de la pensée grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934
- SCHUHL 1952 = SCHUHL, PIERRE-MAXIME, *Platon et l'art de son temps (Art plastiques)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952
- SCHUHL 1960 = SCHUHL, PIERRE-MAXIME, *Platon et la musique de son temps*, in *Etudes platoniciennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960
- SEDLEY 1997 = SEDLEY, DAVID, *Becoming like God in the Timaeus and Aristotle*, in Calvo-Brisson (a cura di), *Interpreting the Timaeus-Critias: Proceedings of the IV Symposium Platonicum*, 1997
- SORABJI 2003 = SORABJI, RICHARD, *The Mind-Body Relation in the Wake of Plato' Timaeus*, in G. J. Reydamas-Schils (a cura di), *Plato' Timaeus ad a Cultural Icon*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2003, pp. 152-162
- STELLA 1998 = STELLA, MASSIMO, *Prooimion e nomos*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone, La Repubblica*, a Napoli, Bibliopolis, 1998
- TARTAGLINI 2001 = TARTAGLINI, CLAUDIO, *Ethos hekousion e paideia musicale nella Repubblica di Platone*, "Seminari Romani di Cultura Greca" 4, 2001, pp. 289-311
- TARTAGLINI 2003 = TARTAGLINI, CLAUDIO, *Ethos del lamento e ethos simposiale nella paideia musicale dei guardiani nella Repubblica di Platone*, in Nicolai, Roberto (a cura di), *Rysmos. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, Quasar, 2003, pp. 319-345
- TATARKIEWICZ 1979 = TATARKIEWICZ, W., *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi 1979 (ed. or.: *History of Aesthetics*, 1970)
- TIBY 1949 = TIBY, OTTAVIO, *Note musicologiche al Timeo di Platone*, "Dioniso" 12, 1949, pp. 33-55
- VEGETTI 1983 = VEGETTI, MARIO, *Passioni e bagni caldi*, in *Tra Edipo e Euclide. Forme del sapere antico*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 71-90

- VEGETTI 1985 = VEGETTI, MARIO, *Anima e corpo*, in M. Vegetti (a cura di), *Il sapere degli antichi*, Torino, Boringhieri, 1985, pp. 201-228
- VEGETTI 1989 = VEGETTI, MARIO, *Etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza, 1989
- VON STADEN 1989 = VON STADEN, HEINRICH (a cura di), *Herophilus, The Art of Medicine in Early Alexandria*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- VAN DER WAERDEN 1943 = VAN DER WAERDEN, B. L., *Die Harmonielehre der Pythagoreer*, "Hermes" 68, 1943, pp. 163-199
- WALLACE 1991 = WALLACE, ROBERT W., *Musica e filosofia nell'antichità*, in Wallace, R. W.-MacLachlan, B. (a cura di), *Harmonia mundi - Musica e filosofia nell'antichità*, Pisa-Roma, Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica 5, 1991
- WALLACE 1995 = WALLACE, ROBERT W., *Music Theorist in Fourth Century*, in B. Gentili-F. Perusino, *Mousiké. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, Pisa-Roma, 1995
- WALLACE 2004 = WALLACE, ROBERT W., *Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?*, in P. Murray-P. Wilson, *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 249-267
- WERSINGER 1999 = WERSINGER, ANNE GABRIÈLE, *La charis des Muses – Le plaisir musical dans les dialogues de Platon*, in *La fêlure du plaisir - Etudes sur le Philèbe de Platon*, a cura di Dixsaut, M.- Teisserenc, F., Paris, Vrin, 1999
- WERSINGER 2001 = WERSINGER, ANNE GABRIÈLE, *Platone et la dysharmonie*, Paris, Vrin, 2001
- WEST 1992 = WEST, MARTIN LITCHFIELD *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press
- WILSON 1999 = WILSON, PETER, *The aulos in Athens*, in Goldhill, Simon-Osborne, Robin (a cura di), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 58-95
- WINNINGTON-INGRAM 1936 = WINNINGTON-INGRAM R. P., *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936
- ZANONCELLI 1977 = ZANONCELLI, LUISA, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 24, 1977, pp. 51-93
- ZANONCELLI 1990 = ZANONCELLI, LUISA, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini e Associati, 1990
- ZEDDA 2000 = ZEDDA, SERGIO, *How to build a world soul: a practical guide*, in M. R. Wright, (a cura di), *Reason and Necessity. Essays on Plato's Timaeus*, 2000, pp. 23-41

Indice

Introduzione	1
I. Educazione musicale della sensibilità	
I.1. La musica nella prima infanzia e l'educazione musicale	5
I.2. La teoria dell' <i>ethos</i> e la mimesi musicale	17
II. Educazione musicale della razionalità	
Muoversi secondo musica: una terapia per l'anima razionale	52
III. Educazione musicale della razionalità	

Studiare l'armonia oltre i suoni	92
IV. La musica nel corpo e nell'anima	
IV.1. Fenomeni acustici e meccanismi percettivi	128
IV.2. La musicalità della struttura psichica	154
Abbreviazioni	167