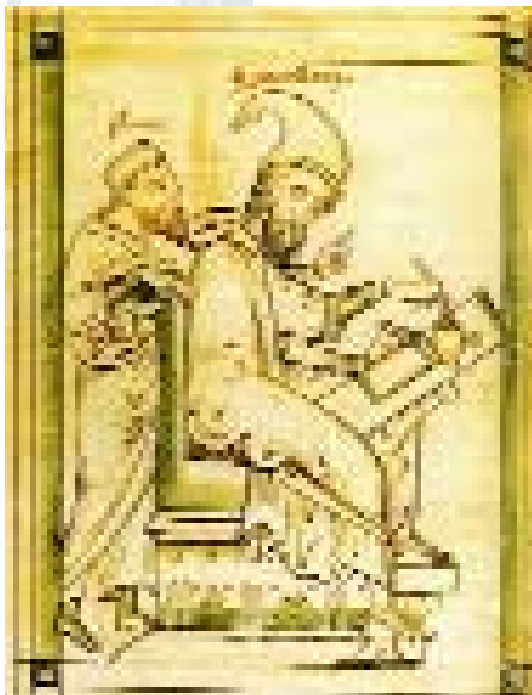


Il canto del cigno

La vocalità nella paideia platonica



Platone dà dei consigli a Socrate (OXFORD, Bodleian Library, ms. Ashmole 304, c. 31v.)

Il nesso tra formazione e vocalità intuito da Platone rappresenta ancor oggi una fonte di ispirazione per il pensiero pedagogico, utile ad una rifondazione creativa della *Bildung* (formazione) che si dimostri sensibile alla valorizzazione dell'unicità dell'io e al suo inserimento in una sempre più ampia rete di conoscenze e relazioni umane.

Dalla voce delle Muse alla «canzone dialettica», vertice del percorso conoscitivo filosofico, Platone immagina infatti un itinerario di educazione all'ascolto e alla voce (*phoné*) che inconsapevolmente oltrepassa la ricerca metafisica attuata dalla parola in quanto veicolo di pensiero (*logos*), lasciando trapelare le potenzialità più eversive del linguaggio musicale. Suggestioni che Adriana Cavarero ha saputo finemente ascoltare teorizzando un'ontologia vocalica dell'unicità, grazie alla quale la singolarità incarnata di ogni esistenza, in quanto si manifesta vocalmente, diventa punto di riferimento per tracciare un progetto di ricerca pedagogico-musicale nel quale la *phoné* torni a svolgere un ruolo decisivo.

L'obiettivo che ci poniamo in questa sede è duplice: da una parte, la ricostruzione a grandi linee della tradizione paideutico-musicale greca e dell'originale contributo platonico; dall'altra, l'apertura di nuovi orizzonti di indagine pedagogica, resi possibili grazie ad una metodologia di ricerca interdisciplinare che si avvale dell'incrocio

poliprospectivo tra la riflessione filosofico-musicale e la storia dei processi formativi.

1. IL CANTO: MEMORIA E RIVELAZIONE DELLA DIVINA ARMONIA

«Si racconta che Socrate abbia sognato di tenere sulle ginocchia un piccolo cigno, che mise subito le ali, volò via e cantò dolcemente, e che il giorno successivo si presentò a lui Platone, ed egli disse che quel cigno era proprio lui».¹

L'aneddoto tramandato da Diogene Laerzio coglie simbolicamente il ruolo determinante svolto dalla vocalità all'interno della concezione paideutica e filosofico-musicale platonica. Una prima occasione di approfondimento ci è offerta dalla rilettura del mito delle cicale narrato nel *Fedro*, testo che incarna, secondo Matassi, la *summa* della riflessione sulla musica elaborata dal pensatore ateniese.²

Riascoltiamo le parole di Socrate:

La storia è che una volta le cicale erano uomini - viventi prima della nascita delle Muse - e che quando esse nacquerò e comparve il canto, alcuni di questi a tal segno furono storditi dal piacere che, per cantare, scordavano cibo e bevanda e neppure si accorgevano di morire. Da costoro e in seguito a ciò saltò fuori la famiglia delle cicale, alle quali le Muse concessero il favore di non avere affatto bisogno, da che son nate, di alimenti, ma di potere cantare subito, senza mangiare e bere, fino alla morte; e dopo, di andare presso le Muse

1. DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, III, 5, p. 102.

2. E. MATASSI, *Musica*, Napoli, Guida, 2004, p. 9.

a riferire chi le onori sulla terra e quale di esse ciascuno veneri. A Tersicore dunque le cicale menzionano gli uomini che l'hanno venerata con le danze, e così li rendono assai cari alla Musa; a Erato, parlano di quelli che la venerano in canti d'amore; e alle altre Muse ugualmente secondo l'arte per cui ciascuna è onorata. Alla più anziana, Calliope, e a Urania che le vien dietro, le cicale menzionano quelli che passano la vita a filosofare e che così onorano l'arte musica propria di quelle; perché queste due, sopra tutte le altre Muse presiedono alle cose celesti ed occupandosi dei discorsi divini ed umani, sanno il canto più soave.³

Il racconto si svolge in un luogo ameno, abitato dalle ninfe,⁴ divinità gentili che attraverso il canto e la danza esprimono poeticamente lo stupore provato dall'uomo greco di fronte al mistero sacro emanato dalla bellezza della natura (*physis*).⁵ Il *canto* sorge cioè dall'*incanto*, dal pudore (*aidos*) che avvolge l'animo afasico immerso nel silenzio naturale.⁶

La stessa meraviglia presiede alla nascita delle Muse, le nove fanciulle figlie di Zeus e di Mnemosyne (la Memoria), venute alla luce per lodare la prodigiosa magnificenza dell'universo. Senza il loro canto, dono celeste in cui è celata la memoria del divino, la creazione del mondo non sarebbe apparsa compiuta.⁷

Anche nella *paideia* platonica il canto (*aoide*) appare come una sorta di incantesimo (*ep-aoide*),⁸ in grado di riportare armonia nel cuore dell'uomo. Il potere ammaliante della voce rivela in Platone una triplice valenza: magico-esoterica, salvifica e terapeutica.

Nelle *Leggi* i canti corali vengono definiti infatti «incantesimi collettivi»,⁹ che nulla hanno però in comune con i riti evocanti forze demoniache, giudicati irrazionali e dunque condannati dal filosofo ateniese.¹⁰

L'aspetto salvifico si collega invece direttamente alla tradizione orfica, cultura eminentemente orale, in grado di suscitare una magnetica immedesimazione tra l'animo dell'ascoltatore e la voce del rapsodo.¹¹ Il potere sovrumano e terapeutico della musica assume infine un ruolo di rilievo nella scuola pitagorica¹² e in quella ippocratica,¹³ il cui influsso si rivela determinante per la teorizzazione platonica della formazione.¹⁴

La facoltà curativa del canto è strettamente connessa alla sua capacità di ricreare nell'uomo il perduto equilibrio psico-fisico attraverso il movimento suscitato nell'anima e nel corpo.



GASPARE OSELLO (1530-1585?), *Apollo fra le muse*. Incisione a bulino da un disegno di Giorgio Ghisi (1520-1582). Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

3. PLATONE, *Fedro*, 259 b-d, Bari, Laterza, 1989, p. 254.

4. Ivi, 230b, p. 216.

5. W. F. OTTO, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (1954), traduzione italiana: *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, Roma, Fazi Editore, 2005, p. 8. Per un approfondimento sul tema delle ninfe e delle muse, cfr. anche H. KOLLER: *Ninfe, Muse, Sirene*; A. QUEYREL, *Le Muse a scuola*, in «Musica e mito nella Grecia antica», a cura di Donatella Restani, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 97-124.

6. W. F. OTTO, *op. cit.*, p. 10.

7. W. F. OTTO, *op. cit.*, p. 85.

8. Evaghélos Moutsopoulos ricorda come in origine gli incantesimi fossero dei canti (cfr. E. MOUTSOPOULOS, *Le musique dans l'oeuvre de Platon* (1959), traduzione italiana, *La musica nell'opera di Platone*, a cura di F. Filippi, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 32). A tale proposito cfr. anche C. SEGAL, *La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio*, in «Musica e mito nella Grecia antica», *op. cit.*, p. 291. Per un approfondimento sulla vocalità di Orfeo, cfr. F. GRAF, *Orfeo un poeta tra gli uomini*; J. BREMMER, *Orfeo, da cantore iniziatico a «guru»*; M. DETIENN, *Orfeo dalla voce di miele*, ivi, pp. 303-348.

9. PLATONE, *Leggi*, Roma-Bari, Laterza, 2001, II 659e, p. 71.

10. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 33.

11. Su questo aspetto della tradizione orfica, cfr. SEGAL, *op. cit.*, p. 295.

12. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 32.

13. Cfr., a tale proposito, la *Parte II* dell'accuratissimo saggio di A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di Angelo Meriani, Napoli, Guida, 2002, pp. 75-98.

14. Per un ulteriore approfondimento sui rapporti tra la tradizione pitagorica e ippocratica e la *paideia* platonica, cfr. W. JAEGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (1947), traduzione italiana: *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, a cura di A. Setti, Firenze, La Nuova Italia, 1967, vol. II e III.

Nelle *Leggi*, ad esempio, Platone sostiene che le *ninne-nanne*, accompagnate dal dondolio delle braccia, esercitano un'azione benefica e rasserenante sull'anima dei neonati,¹⁵ contribuendo a formare già nei primi anni di vita una preziosa sensibilità verso la nobile armonia. Analogo effetto è ottenuto dalla danza, disciplina artistica che, come la poesia e il canto, ha il proprio fulcro nel ritmo, cardine della sinergia tra parola, voce e movimento realizzata dalla *mousiké*.¹⁶

In termini strettamente musicali, il concetto di «armonia» viene utilizzato da Platone per definire «la caratteristica principale di ogni musica, in quanto fattore di ordine e unità, che conduce l'anima umana alla somiglianza, all'amore della Bellezza, alla concordanza con il Bello».¹⁷

Simmia esalta la natura divina dell'armonia,¹⁸ mentre Socrate ne sottolinea la capacità di realizzare un legame unificante tra elementi contrari.¹⁹ È proprio l'armonia, infatti, che rende possibile il legame tra l'anima e il corpo e che consente la convivenza delle diverse parti dell'anima tra loro.²⁰

La relazione armoniosa tra l'anima e il corpo consente di intuire, per analogia, il rapporto che si instaura tra dio e l'universo.

Nel *Timeo* il demiurgo anima la materia amorfa e fluttuante donandole la forma delle Idee e dei Numeri²¹ e introducendovi l'Armonia.²² La sua azione plasmante si sprigiona in particolare attraverso la creazione dell'Anima del mondo, intesa come *trait d'union* dialettico lanciato tra il mondo sensibile e il mondo intelligibile, una sorta cioè di cielo immaginario sorto dall'unione tra l'essere fisico e l'essere ideale, caratterizzato da armonia, proporzione e misura.²³

Nel pensiero di Platone l'aspetto metafisico dell'armonia si intreccia con la sua valenza etica. La virtù stessa è armonia, e l'arte dei suoni - in particolare il canto, che si avvale dell'apporto concettuale racchiuso nella parola - contribuisce in modo determinante a rendere l'anima virtuosa.²⁴ La musica, infatti, sorta dall'*eros* che si sprigiona tra armonia e ritmo,²⁵ incarna l'immagine più viva delle sottili assonanze che relazionano l'anima all'universo.

Occorre però distinguere tra i due diversi tipi di godimento generato dalla musica:²⁶ vi è una sensazione piacevole, che trae gioia dal dinamismo dei suoni, pur senza saperne cogliere il nesso, e vi è un piacere razionale, che si sprigiona dai suoni puri, emessi da una «voce unica», belli in sé e non in relazione ad altro.²⁷ La nota unica e pura a cui allude Platone evoca l'unità interna del suono, caratterizzata da un rapporto numerico. La predilezione dimostrata per i suoni puri si giustifica dunque con la capacità che essi hanno di lasciar trasparire in grado elevato l'idea di cui partecipano. Le emozioni estetiche sorte da questo tipo di ascolto conducono alla conoscenza del Vero, a cui è strettamente connessa la conoscenza del Bene²⁸ e del Bello.²⁹

La musica, dunque, nel momento stesso in cui rivela la struttura del mondo,³⁰ instilla nell'animo l'intuizione e il desiderio di un modello migliore di vita. Di qui la sua importanza cruciale nell'ambito dell'organizzazione statale e il rilievo pedagogico affidatole nella *Repubblica* e nelle *Leggi*.

15. PLATONE, *Leggi*, *op. cit.*, VII 790 d-e, 791 a-b, p. 212.

16. Sull'importanza della danza nella *paideia* platonica, cfr. ancora E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, parte seconda, capp. 1-5.

17. Ivi, p. 352. Cfr. PLATONE, *Repubblica*, *op. cit.*, II 401c, p. 113.

18. PLATONE, *Fedone*, Bari, Laterza, 1988, 86 a-c, p. 141.

19. Ivi, 92e-93a, p. 151.

20. Ivi, 86b-c, p. 141.

21. PLATONE, *Timeo*, Bari, Laterza, 1991, 53b, p. 399.

22. Ivi, 36e-37a, pp. 376-377.

23. Per un approfondimento sul concetto di Anima del mondo, cfr. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 348 e pp. 373-376; utile anche G. GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 1-10.

24. PLATONE, *Protagora*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 326b, p. 87; *Repubblica*, *op. cit.*, III, 401d, p. 113; IV, 442a, p. 156.

25. PLATONE, *Simposio*, Bari, Laterza, 1989, 187c, p. 162.

26. PLATONE, *Timeo*, *op. cit.*, 80b, p. 432.

27. PLATONE, *Filebo*, Bari, Laterza, 1989, 51d, p. 118.

28. PLATONE, *Repubblica*, *op. cit.*, VI, 508e, p. 223.

29. PLATONE, *Simposio*, *op. cit.*, 212a, p. 192.

30. PLATONE, *Timeo*, *op. cit.*, 47b-d, pp. 391-392.

2. L'EDUCAZIONE MUSICALE PRIMA DI PLATONE

Vi è una lunga tradizione educativo- musicale che precede ed ispira la teorizzazione platonica, ideale sintesi di una cultura che ha posto l'arte, e in particolare la musica e il canto, come fonte viva della formazione umana.³¹

Già in Omero la musica e la danza rappresentano il percorso educativo fondamentale per lo sviluppo della personalità.³² La *paideia* liberale dei giovani eroi, infatti, di cui Achille rappresenta il prototipo, concepisce la musica ad un tempo come disciplina principale e complemento indispensabile. Grazie anche all'educazione estetico-musicale ricevuta da Chirone, Achille incarna la fusione armoniosa tra la personalità di Aiace, vigoroso uomo d'azione, e quella di Odisseo, maestro nell'arte della parola e dell'astuzia.³³

Il modello omerico viene ripreso dalla tradizione spartana : si pensi alla scuola di assolo vocale creata da Terpandro nel VII secolo e ai centri di corodia fondati nel VI secolo, ove l'educazione musicale si associa alla formazione ginnica e alla danza.³⁴ L'attrazione esercitata da Sparta nei confronti di poeti e musicisti stranieri (tra cui ricordiamo Tirteo e Alcmane) testimonia l'ampiezza di interessi della cultura lacedemone e la valenza etica connessa all'educazione musicale.³⁵

La lirica monodica di Lesbo, che raggiunge il proprio splendore con Saffo e Alceo, rivoluziona non solo la creazione poetica, d'ora in poi segnata dal predominio della componente musicale su quella letteraria, ma contribuisce al contempo alla fondazione di un nuovo ideale educativo. La scuola di Saffo e delle sue rivali Andromeda e Gorgone, operanti nella regione continentale, rappresentano infatti una sorta di conservatorio *ante litteram* di musica e declamazione, nel quale le giovani allieve imparano a suonare la lira e ad accompagnare con essa il canto, nel corso di insegnamenti che si svolgono spesso durante lunghe veglie notturne. Alla scuola di Alceo, invece, ci si forma per diventare un uomo di cultura, secondo il modello educativo inaugurato da Chirone.³⁶ Occorre attendere però la tradizione pitagorica perché la musica venga indicata come disciplina principale all'interno del percorso di ricerca filosofico e scientifico-astronomico. Il paradigma pitagorico - radicato nell'orfismo e ripreso poi, attraverso la mediazione degli armonisti, nella *paideia* platonica - attribuisce all'educazione musicale un ruolo privilegiato all'interno della formazione dell'uomo in quanto essa consente la comprensibilità e la comunicazione dei segreti racchiusi nella *tetratti*, la dottrina riservata agli acusmatici, ai quali vengono rivelate le leggi che governano la musica celeste e umana.³⁷

Solone introduce nelle scuole l'insegnamento obbligatorio della musica e della ginnastica³⁸ mentre nell'età di Pericle maggior risalto viene affidato, oltre al canto, all'educazione strumentale (soprattutto flauto e lira), per consentire all'uomo di buona educazione di esprimersi musicalmente nei simposi, nelle palestre e nelle feste organizzate dalla *polis*.³⁹

Lezione di musica. Particolare da un vaso greco del VI sec. a. C. Monaco, Antikensammlungen



31. A tale proposito cfr. il prezioso volume di J. CHAILLEY, *La Musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

32. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 188.

33. W. JAEGER, *op. cit.*, vol. I, p. 69.

34. PLUTARCO, *De Musica*, 1134b, a cura di Raffaella Ballerio, Milano, BUR, 2001, p. 35. Sulla centralità della voce nella cultura musicale dell'antica Grecia, cfr. A. BÉLIS, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, 1999, pp. 179-191.

35. W. JAEGER, *op. cit.*, vol. I, p. 193. Cfr. anche E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 189.

36. Ivi, pp. 192-193.

37. Ivi, p. 194.

38. Ivi, p. 203.

39. «L'insegnamento del flauto veniva impartito sia da maestri subalterni che dallo stesso citarista. L'allievo ascoltava l'esecuzione di un brano musicale, poi lo ripeteva a sua volta, sia sullo strumento che il maestro gli dava che sul suo flauto personale; il maestro correggeva i suoi errori oppure l'accompagnava cantando e se accompagnava anche con un *barbiton* la melodia del flauto, si veniva a creare una specie di 'terzetto' vocale e strumentale. Il modo in cui veniva insegnato a suonare la lira era identico: prima la dimostrazione del professore, poi l'esecuzione dell'allievo, infine le correzioni» (ivi, pp. 205-206).

Con Damone, infine, la *paideia* musicale, difesa appassionatamente nell'*Aeropagitico*, diventa la via privilegiata per l'acquisizione della virtù, considerata insegnabile. Il mimetismo emotivo suscitato nell'anima dai suoni, infatti, suggerisce al sofista greco la scomposizione delle diverse forme musicali nei loro elementi costitutivi di base e la definizione di sistemi completi di armonie e di ritmi, ai quali vengono associati atteggiamenti morali più o meno raccomandabili.

Mentre «per i sofisti, strumentali alla trasmissione della virtù sono l'accumulo enciclopedico di conoscenze e l'insegnamento del modo in cui tenere abilmente dei discorsi; per Socrate, il mezzo principale è costituito dalla dialettica; per Damone, infine, si tratta semplicemente della musica».⁴⁰

Moutsopoulos distingue, a questo proposito, tre diversi livelli di etica musicale: «quello proprio delle strutture tecniche, che abbracciano l'armonia, la ritmica, la metrica e la poesia; quello delle strutture fisiologiche e morali, relative alla formazione dei caratteri corrispondenti alle esigenze di un determinato ideale; infine, quello delle strutture politiche che ineriscono alla legislazione».⁴¹ L'etica musicale genera così una vera e propria «politica musicale» che ispira a Platone l'ideazione di strutture atte a garantire la massima diffusione a tutti i livelli sociali della conoscenza musicale.

3. FORMAZIONE E VOCALITÀ IN PLATONE

Traendo ispirazione da Omero, Pitagora e Damone, Platone valorizza infatti, in modo particolare, l'aspetto etico-politico connesso alla *paideia* musicale.

Nelle *Leggi* viene considerato «ineducato» chi non pratica la danza corale, ovvero quella forma di espressione artistica che sorge dall'intreccio armonioso tra la danza e il canto.⁴²

Platone distingue due fasi all'interno del percorso educativo sonoro: l'acquisizione delle abilità tecnico-linguistiche e l'applicazione pratica delle conoscenze acquisite che, una volta metabolizzate, suscitano nell'animo del giovane il desiderio di compiere grandi gesta.

In particolare la *paideia* platonica insiste sulla formazione vocale, strumento indispensabile per raggiungere l'armonia.

L'educazione al canto, come ricordavamo poco sopra, inizia fin dai primi istanti di vita, grazie alle melodie delle nutrici e dei genitori, capaci di evocare nel neonato la prima nozione di euritmia e quiete⁴³ e la relazione indissolubile tra ritmo, armonia e calma psichica.⁴⁴

Su tale fondamento semplice ma rigoroso (genitori e nutrici rispondono direttamente allo stato dell'educazione musicale impartita ai figli nei primi anni di vita)⁴⁵ si erge tutto il complesso edificio formativo platonico, articolato in fasce progressive d'età.

Tra i tre e i sei anni l'educazione al suono avviene tramite giochi che includono canti e danze. Moutsopoulos sottolinea come emerga qui con chiarezza la connessione tra il canto, il gioco e la legge (*nómos*) che lo governa.

Il rispetto delle regole che fondano il gioco e il canto, oltre a indurre l'intuizione empirica della bellezza musicale, educa infatti il bambino all'autodisciplina, allo sviluppo del senso comunitario e all'associazione mentale tra il *nómos* melodico e quello politico.⁴⁶

Nell'età compresa tra i sei e i dieci anni, l'istruzione tra i due sessi inizia a differenziarsi, concentrandosi soprattutto sullo sviluppo del vigore fisico; la musica corale e la danza continuano comunque ad essere praticate allo scopo di equilibrare la dura disciplina fisica e per donare serenità all'anima.⁴⁷

Tra i dieci e i tredici anni il giovane si dedica a perfezionare la propria abilità nella decifrazione degli spartiti musicali, affiancato dal supporto di un maestro qualificato, il *grammatistés*. Solo nel triennio successivo egli prende per la prima volta in mano la lira e riceve un'accurata istruzione vocale monodica grazie al citarista, che gli insegna ad intonare all'unisono voce e accompagnamento, a variare sulla lira la melodia del canto, a comporre ete-

40. Ivi, p. 210.

41. Ivi, p. 213.

42. PLATONE, *Leggi*, op. cit., II, 654b, pp. 64-65.

43. Ivi, VII, 790e, 791 a-b, pp. 212-213.

44. E. MOUTSOPOULOS, op. cit., p. 228.

45. Ivi, p. 243.

46. Ivi, pp. 228-229. Cfr. *Leggi*, op. cit., VII, 797 a-c, p. 220.

47. Ivi, VII, 795d, p. 218.

rofonie (ovvero ad inserire nelle pause della voce un intermezzo strumentale eseguito alla cetra), ad alternare suoni rapidi e lenti, acuti e gravi, e a trasformare i moduli ritmici.⁴⁸

Il metodo di insegnamento si svolge in tre fasi: la dimostrazione del maestro, l'esecuzione dell'allievo che cerca di imitarlo e la successiva correzione da parte del docente.⁴⁹ Lo sforzo di immedesimazione nei ritmi e nelle melodie composte sui testi dei poeti lirici favorisce anche la formazione etica del bambino, che trae alimento dalla saggezza racchiusa nelle opere degli antichi maestri.⁵⁰

Parallelamente all'educazione monodica, si svolgono le esecuzioni corodiche dei giovani, rese sempre più raffinate grazie alla selezione effettuata tramite i concorsi banditi dalla *pólis* in occasione delle numerosissime feste religiose.⁵¹

Nelle *Leggi* il coro dei fanciulli, quello dei cittadini fino a i trent'anni e quello degli uomini in età compresa tra i trenta e i sessant'anni si intrecciano per «cantare alle anime ancora giovani e docili dei bambini parole incantatrici».⁵²

L'approfondita formazione musicale finora descritta non mira alla scoperta e alla valorizzazione del talento geniale: per Platone, infatti, il miglior musicista non è tanto il compositore o l'esecutore eccezionale quanto colui che sa creare armonia tra il pensiero e l'azione, la teoria e la pratica, la cultura e la vita. La musica passa dunque in secondo piano, assumendo una funzione propedeutica per lo sviluppo morale e filosofico dell'individuo.⁵³

Merita però attenzione la cura riservata alla *paideia* musicale dei custodi e dei filosofi, le due classi che costituiscono il cardine della ideale repubblica platonica.

Nel II libro della *Repubblica* si consiglia di affiancare l'educazione ginnica dei futuri guerrieri a quella musicale, onde poter coniugare lo sviluppo del corpo e del coraggio in battaglia con la mitezza e la cura dell'anima.⁵⁴

La sensibilità per il suono educa infatti alla bellezza e al riconoscimento del Bene,⁵⁵ all'ordine e all'armonia tra le varie facoltà,⁵⁶ prima ancora che si siano sviluppate le abilità razionali. Per raggiungere tali obiettivi, i custodi devono ascoltare e suonare composizioni contenenti ritmi virili e armonie doriche e frigie, capaci di incitare al coraggio, alla fermezza e alla preghiera.⁵⁷

Mentre la pratica musicale dei guerrieri è di tipo sostanzialmente empirico, i futuri filosofi vengono invece avviati ad una *paideia* sonora metafisica, finalizzata all'acquisizione della dialettica.⁵⁸ La musica, infatti, consentendo l'intuizione del carattere intelligibile del Bello e del Bene, si manifesta disciplina rivelatoria del mondo trascendente, accanto alla matematica, la geometria, la stereometria e l'astronomia.⁵⁹

Il percorso suggerito da Platone nella *Repubblica* invita a non anteporre le orecchie alla mente e ad evitare le ricerche sterili tipiche degli armonisti. Anziché perdere tempo nelle commisurazioni degli accordi tra loro, utilizzando la facoltà uditiva sensibile, occorre invece cercare i numeri che danno origine alle consonanze.⁶⁰ Si rende cioè necessaria l'elaborazione di una teoria musicale *sorda*,⁶¹ in linea con la tradizione anti-empirista dei pitagorici.⁶²

48. Ivi, VII, 812 d-e, pp. 238-239.

49. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 205.

50. PLATONE, *Protagora*, *op. cit.*, 325d e sgg., p.86.

51. Sullo svolgimento dei concorsi musicali nell'antica Grecia, cfr. A. BÉLIS, *op. cit.*, pp. 123-156.

52. PLATONE, *Leggi*, *cit.*, 664 b-e, p.76.

53. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 233.

54. PLATONE, *Repubblica*, *op. cit.*, II, 375 b-d, p.83.

55. Ivi, III, 403c, p. 115.

56. Ivi, III, 424 d-e, 425 a-c, pp. 136-137.

57. Ivi, IV, 398c-e, 399 a-e, pp. 110-111.

58. Ivi, VII, 531e, 532 a-c, p. 248.

59. Ivi, VII da 524d-e a 533c, pp. 240-249.

60. Ivi, VII, 531 a-c, p. 247.

61. Secondo Angelo Meriani, «la teoria musicale 'sorda' auspicata da Platone si configura, in sostanza, come uno strumento euristico e astratto, che dalla musica prende soltanto le mosse, per poi staccarsene progressivamente, definendo campi e metodi di indagine del tutto autonomi» (A. MERIANI, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli, Guida, 2003, p. 105). Su questo argomento, cfr. anche A. BARKER, *op. cit.*, pp. 119-120.

62. Per un approfondimento sulla scuola pitagorica e le sue diverse fasi di sviluppo, cfr. P. CIARLANTINI, *Phonon ed ethos. Aspetti di estetica musicale greca*, Macerata, Olmi, 1985, pp. 9-17; sul rapporto tra Platone e la scuola pitagorica del tempo di Socrate, cfr. MERIANI, *op. cit.*, pp. 83-114.

Attraverso questo silenzio intenso, che rifiuta voci e strumenti per nutrirsi di pura astrazione matematica, è possibile accedere alla «canzone dialettica», la sola capace di elevare la parte migliore dell'anima alla contemplazione dell'Essere più sublime.⁶³ Nel *Timeo* Platone descrive accuratamente il processo che porta dalla percezione sonora all'intuizione dell'idea. Il suono fisico giunge attraverso le orecchie alla testa; viene quindi trasmesso all'addome, sede delle percezioni sensoriali; il fegato trasforma infine tali sensazioni in immagini.⁶⁴ Solo chi è educato alla teoria musicale matematica sa collegare i movimenti suscitati dalle percezioni sonore ai modelli di movimento intelligibili, di cui le strutture musicali sono imitazione.⁶⁵

4. EDUCAZIONE MUSICALE DI STATO

La musica, ed in particolare l'espressione vocale, in quanto manifestazione artistica in grado di intensificare lo sviluppo delle facoltà conoscitive ed etiche, si rivela dunque in Platone attività educativa *tout court*,⁶⁶ decisiva per la stabilità politica e sociale dello stato. Ogni trasformazione della *paideia* musicale tradizionale, pensata per essere la migliore possibile, influisce pertanto negativamente sul benessere stesso della *polis*. La legge musicale, infatti, è strettamente connessa alla legge dello stato e non può venire alterata, pena la decadenza stessa della *polis*.⁶⁷

È necessario allora fissare con rigore le norme che riguardano la formazione musicale, l'elezione di autorità educative competenti in materia, l'esatto svolgersi degli spettacoli e dei brani che vi vengono eseguiti, le prassi compositive e interpretative e i principi che informano l'attività critico-musicale.

Platone non trascura un solo aspetto della produzione e dell'educazione al suono che, da processo fino a quel momento liberale, affidato fondamentalmente alla gestione autonoma dei privati, diventa ora una vera e propria educazione di stato.

Tale proposta, se limita notevolmente la creatività e l'innovazione, a causa della venerazione per la tradizione antica, modello ideale indiscutibile, consente però di ramificare ed arricchire la formazione musicale diffondendola in tutte le classi sociali, le fasce di età e le professioni.

Le autorità che vigilano sulla corretta applicazione delle leggi in questo campo si suddividono in tre categorie: gli intendenti di musica e ginnastica che supervisionano l'ordine delle scuole e la qualità dell'educazione impartita dagli agenti musicali; i giurati in commissione nei concorsi musicali, esperti in ogni settore culturale, la cui elezione non dura più di un anno; infine il direttore supremo dell'educazione, vertice della gerarchia pedagogica, definito il migliore cittadino possibile, scelto tra i padri di famiglia di almeno cinquant'anni, a cui è affidato il ruolo delicatissimo di vigilare per cinque anni sulla formazione della popolazione.⁶⁸

Quanto all'educazione dei compositori, Platone biasima una competenza puramente virtuosistica: il musicista autentico deve essere piuttosto simile ad uno scienziato, dotato di approfondita competenza matematica e di uno spirito di ricerca razionale. Solo in questo caso egli saprà cogliere l'esatta altezza dei suoni, la quantità degli intervalli, le loro caratteristiche e relazioni numeriche che vi intercorrono, creando sistemi e misurando il ritmo, così da riportare tutti i dettagli musicali ad una espressione costante, di tipo matematico.⁶⁹ Per potere magnificare le virtù degli antenati⁷⁰ e creare incantesimi contro l'ingiustizia,⁷¹ i compositori, considerati da Platone i principali collaboratori dei capi di stato, devono necessariamente sottoporsi ad un *iter* educativo complesso e articolato. Occorre innanzit-

63. PLATONE, *Repubblica*, *op. cit.*, VII 532c, p. 248.

64. PLATONE, *Timeo*, *op. cit.*, 79e-80a, p. 432, e 70d-72d, pp. 422-424.

65. Per l'interpretazione di questi passi del *Timeo*, cfr. A. BARKER, *op. cit.*, pp. 124-125, e ID., *Timaeus on music and the liver*, in M. R. WRIGHT (a cura di), *Reason and Necessity: Essays on Plato's Timaeus*, London, 2000, pp. 85-99.

66. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 247.

67. PLATONE, *Repubblica*, *op. cit.*, IV, 424 b-c, p. 136.

68. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, pp. 243-247.

69. Sulla formazione musicale dei compositori, cfr. anche BÉLIS, *op. cit.*, pp. 157-178.

70. PLATONE, *Menesseno*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 239b, p. 389.

71. PLATONE, *Repubblica*, *op. cit.*, III, 410 a-b, p. 123; II 335c, pp. 38-39.

to che essi conoscano alla perfezione la tradizione musicale antica, deturpata dalle innovazioni degli armonisti e dei virtuosi, ai quali viene imputata la mescolanza dei generi e delle armonie.⁷² Solo dopo questo addestramento essi saranno in grado di esprimersi con semplicità utilizzando sapientemente l'armonia, la melodia e il ritmo.⁷³ I contenuti pessimisti⁷⁴ e l'utilizzo della musica pura sono rigorosamente sconsigliati da Platone;⁷⁵ è inoltre di fondamentale importanza che il compositore abbia sempre chiara coscienza di ciò che vuole esprimere,⁷⁶ in modo che i suoi brani non si rivelino dannosi per l'integrità morale della città.

Nonostante tale rigida normativa, non viene comunque disconosciuto il ruolo decisivo svolto dall'ispirazione nell'evento creativo.

L'artista è dotato, per Platone, di un privilegio divino, in quanto si nutre dell'ispirazione donatagli dalla Musa che lo possiede e tramite la propria competenza tecnica comunica i contenuti ricevuti attraverso la forma che gli è confidata.⁷⁷ Mentre dunque il filosofo conosce il Vero grazie ad una ricerca di tipo attivo, il musicista-poeta si limita a ricevere ed esprimere passivamente le rivelazioni celesti.

Anche gli interpreti, in particolare i cantanti, devono sottoporsi ad una *paideia* musicale approfondita.

Questi nostri cantori che noi ora invitiamo al canto, e in certo modo costringiamo perché cantino volentieri, devono aver ricevuto, direi, un'educazione fino a tanto che ciascuno di loro possa seguire la cadenza dei ritmi e le note della musica, affinché esaminando le armonie e i ritmi sappiano scegliere quelli che sono convenienti e che si addice siano eseguiti alla loro età e nelle loro condizioni, e cantino così, e nell'atto di cantare siano anche subito lieti di innocenti piaceri e divengano guida ai più giovani verso il giusto amore degli onesti costumi: se educati così avrebbero acquistato un'educazione più accurata di quella che spetta alla massa, anche agli stessi poeti.⁷⁸

Per facilitare la comprensione delle opere musicali, determinante si rivela il giudizio critico degli esperti, guida particolarmente preziosa in un periodo storico caratterizzato dalla decadenza del gusto. Le innovazioni introdotte dai compositori e dai virtuosi, infatti, hanno distorto nell'ascoltatore il senso dell'ordine, la solidità dei parametri estetici e dei punti di riferimento critici. L'arroganza della teatrocrazia, che giudica da sé senza averne la necessaria competenza,⁷⁹ va arginata innanzitutto aumentando la formazione musicale del pubblico, fino ad allora limitata alla conoscenza dei soli rudimenti teorici.⁸⁰

Allo scopo di ampliare la cultura musicale degli ascoltatori, Platone propone di diffondere la conoscenza e l'ascolto del repertorio tradizionale, baluardo contro l'ignoranza e modello di riferimento per il raffinamento del gusto. La bellezza, infatti, non può presentarsi sotto forme diverse, poiché le idee eterne si esprimono solo attraverso prototipi artistici assoluti e unici. Per potere cogliere la struttura del mondo portata alla luce dalla musica,⁸¹ è necessario reintrodurre la sacralità all'interno delle manifestazioni artistiche, come avveniva ai tempi di Solone, e rieducare il pubblico all'umiltà e al confronto, a quel silenzio timoroso, cioè, di fronte a chi è davvero competente.

Il critico musicale sa giudicare un'opera confrontandola con un modello ideale che solo lui conosce davvero a fondo (a conferma che la coscienza musicale estetica non esiste al di fuori della scienza musicale), ed esprime un giudizio che si rivela essere ad un tempo musicale, intellettuale e morale. A questa aristocrazia di esteti, custodi del gusto e dell'*ethos* dello stato, il pubblico deve obbedienza assoluta nelle questioni riguardanti la cultura musicale.

72. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 308.

73. PLATONE, *Leggi*, *op. cit.*, VII, 812 d-e, pp. 238-239.

74. Ivi, VII, 800e, 801a, pp. 224-225.

75. L'espressione sonora, in quanto sacra e intimamente connessa con la preghiera, va sempre affiancata alla parola e alla gestualità. Cfr. PLATONE, *Leggi*, *op. cit.*, VII, 801a, p. 225.

76. Ivi, VII, 801 a-b, p. 225

77. PLATONE, *Ione*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 533.

78. PLATONE, *Leggi*, *op. cit.*, II, 670 d-e, p. 83.

79. Sulla teatrocrazia, cfr. in particolare PLATONE, *Leggi*, *op. cit.*, III, 701a-e, 702 a-b, pp. 114-116.

80. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 307.

81. PLATONE, *Timeo*, *cit.*, 47b-d, pp. 391-392.

CONCLUSIONI. VERSO UN'ONTOLOGIA VOCALICA DELL'UNICITÀ

Rileggendo i testi platonici, nei quali l'educazione al suono e alla vocalità viene proposta quale strumento formativo per eccellenza, la prima riflessione che emerge nel lettore moderno è senz'altro lo stupore per la scarsa attenzione di cui gode la *paideia* musicale, in modo particolare nel nostro paese.

Quale abisso separa il progetto di formazione continua tracciato nelle *Leggi* da una realtà educativa come quella italiana, nella quale la musica, lungi dall'essere considerata determinante per lo sviluppo delle facoltà cognitive, estetiche e morali della persona, viene confinata quale sussidio marginale, sostanzialmente ricreativo, all'interno del *curriculum* previsto per le scuole primarie e secondarie; salvo riapparire - con le ben note disfunzioni e carenze, che la recente riforma non riesce ad arginare - nelle istituzioni dei Conservatori e delle Accademie di musica, riservate ai pochi eletti che hanno deciso di dedicare la propria vita ad una professione sempre più ardua da realizzare.

Oltre alle insufficienze formative dell'*iter* conservatoriale mancano, in particolare nelle nuove generazioni, le basi conoscitive fondamentali per potere comprendere e apprezzare l'immensa ricchezza racchiusa nel patrimonio musicale. Manca cioè il pubblico di domani, per il quale gli operatori e gli educatori lavorano, donando i loro sforzi e le loro ricerche. L'allarme è già stato lanciato da tempo, ma rimane ancora inascoltato. Il vuoto culturale da sanare è tale che evidentemente chi dovrebbe assumersi la responsabilità di colmarlo indietreggia disarmato.

Quali rimedi adottare, in attesa di un intervento radicale, lungimirante, capace di suggerire una reimpostazione innanzitutto filosofica del problema? Non è infatti possibile progettare una riforma dell'educazione musicale senza ipotizzare, come suggerisce anche Platone, una rinnovata visione del mondo (*Weltanschauung*) che comprenda al proprio interno una rifondazione non solo conoscitiva ma anche valoriale della formazione.

Educare all'ascolto del suono e, attraverso il suono, all'ascolto del Sé, dell'Altro da sé e del Mondo circostante, significa infatti schiudere ad una visione stereofonica dell'esistenza, nutrita ad un tempo di incanto poetico e di scienza, di impegno etico-sociale e di segreta immersione nelle profondità dello Spirito (*Geist*).⁸²

La voce, la *nostra* voce, *in primis*, nucleo invisibile ma immediatamente percepibile della nostra unicità,⁸³ può diventare - oggi, come ai tempi di Platone - il veicolo prezioso in grado di avviare questa silenziosa ma radicale rivoluzione.

Vibrazione inconfondibile emessa da un corpo che vive e respira, rivelazione disarmante dell'essenza stessa dell'anima, intimamente protesa verso l'orecchio altrui,⁸⁴ l'espressione vocale rappresenta infatti lo strumento più semplice e immediato per riscoprire istintivamente, attraverso la seduzione del canto, le potenzialità conoscitive, razionali, ma anche pulsionali,⁸⁵ insite nel linguaggio sonoro.

Il primato della *phoné* sul *logos*, auspicato da Adriana Cavarero, consente infatti l'abbandono del logocentrismo a cui ci ha abituato la tradizione metafisica occidentale, attenta soprattutto alla parola e alla sua spersonalizzata forma segnica, e il disvelamento di una relazionalità non ancora catturata dall'ordine del linguaggio, precisata come «relazione fra unicità».⁸⁶

Il nesso tra l'unicità del canto e quella della voce, intuito e appena sfiorato nello *Ione* platonico,⁸⁷ invita cioè a recuperare la potenzialità eversiva della *phoné* e ad indicare la formazione vocale quale presupposto per una ontologia vocalica dell'unicità,⁸⁸ ovvero per la rifondazione dell'*esserci* dell'uomo sulla base dell'unicità inconfondibile della sua voce.

82. Per la teoria dell'ascolto, ci richiamiamo a due fondamentali saggi di A. TOMATIS, *Écouter l'univers*, traduzione italiana: *Ascoltare l'universo*, a cura di Laura Merletti, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, e *Vers l'écoute humaine*, traduzione italiana: *Come nasce e si sviluppa l'ascolto umano*, Como, RED, 2001.

83. A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 8.

84. Ivi, pp. 10-11.

85. Ivi, p.17.

86. Ivi, pp. 15-23.

87. Cfr. ancora le preziose osservazioni di Cavarero sul controverso rapporto che intercorre tra Platone e la cultura orale, ivi, pp. 91-104.

88. Sull'ontologia vocalica dell'unicità, cfr. ivi, pp. 189-199.

Il tentativo di strappare la parola dall'isolamento e dal silenzio autoreferenziale, grazie all'affrancamento del *logos* dalla sua sostanza visiva e al recupero della sua natura di parola sonora, rete di relazione tra una pluralità di voci singolari, suggerisce di ripensare radicalmente anche la formazione vocale, valorizzando appieno la lezione di Tomatis.⁸⁹

Ritrovare la «risonanza» del *logos*, cioè «la musica della parola», «il modo specifico per cui la parola, ogni parola e la concatenazione delle parole, canta musicalmente»,⁹⁰ consente infatti, per estensione, un rinnovato ascolto delle vibrazioni emesse dalla voce pura, radensata in canto.

Promuovere la formazione vocale significherà allora schiudere innanzitutto a nuova coscienza la propria originalità, nella quale risiede, come ricordano Humboldt e Schleiermacher, il cuore stesso della formazione (*Bildung*) dell'uomo. Riscoprendo infatti, aldilà della valenza semantica delle parole pronunciate, il colore della nostra voce e delle sue molteplici sfumature, specchio della nostra interiore melodia di timbri (la schönbergiana *Klangfarbenmelodie*),⁹¹ sapremo riascoltare con rinnovato stupore anche l'unione sonora generata dall'intreccio tra *logos* e *phoné*, fusi in un'unica entità musicale globalmente significante.

Si riaprirà, di conseguenza, un inaspettato gioco relazionale, nel quale la corporeità, lungi dal rappresentare una zavorra comunicativa falsante, si paleserà invece come manifestazione privilegiata e non mendace dell'unicità, capace di offrire, attraverso la voce, una risposta appagante alle invocazioni reciproche.⁹²

Se è vero, come sostiene Tomatis, che un uomo è ciò che egli sente, educare a sentire, ed in particolare ad ascoltare, torna ad essere, oggi, come già lo era per Schiller,⁹³ una priorità inderogabile, ad un tempo formativa, estetica, morale, politica e sociale.

L'innesto tra la *paideia* musicale esposta nelle *Leggi* e la *Bildung* schilleriana delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, saldato sul perno fondante di un rinnovata vocalità, potrebbe rappresentare allora un possibile percorso da seguire per non lasciare spegnere nel silenzio il canto del cigno platonico, essenziale alla nostra civiltà quanto lo era per quella dell'antica Grecia.

chopin.fantasia@tiscali.it 

89. A. TOMATIS, *L'oreille et la voix*, traduzione italiana: *L'orecchio e la voce*, a cura di Claudio Mussolini, Milano, Baldini & Castoldi, 1993.

90. A. CAVARERO, *op. cit.*, p. 197.

91. Per la definizione della *Klangfarbenmelodie*, cfr. A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, traduzione italiana: *Manuale di armonia*, a cura di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1991, pp. 528-529.

92. A. CAVARERO, *op. cit.*, p. 192.

93. Cfr. F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, traduzione italiana: *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di Antimo Negri, Roma, Armando, 2000, p. 1.