

## “Il divino principio di incessante e sapiente vita”.

### Proposta per una rilettura *live electronics* dell’Anima Mundi platonica.

#### Abstract

Matematica, filosofia, musica e astronomia si intrecciano indissolubilmente nel *Timeo* platonico che raggiunge uno dei propri vertici poetici ed epistemici nella creazione demiurgica dell’ *Anima Mundi*. In questo *trait d’union* dialettico, lanciato tra l’universo sensibile e quello intelligibile, pulsano le stesse leggi matematiche, di ascendenza pitagorica, che regolano l’armonia tra anima e corpo, l’ordine cosmico e il sistema modale.

Utilizzando una metodologia di ricerca interdisciplinare, ci proponiamo in questa sede un duplice obiettivo: da una parte la ricostruzione poliprospectica della rete di conoscenze che fonda la centralità speculativa dell’*Anima Mundi*, prendendo le mosse dal ruolo determinante svolto dalla vocalità all’interno del pensiero platonico; dall’altra suggerire alcune possibili applicazioni dei principali nodi concettuali racchiusi nel *Timeo* all’interno di uno *Studio* per pianoforte in prima assoluta che si avvale del contributo elettronico. Attraverso l’uso di otto altoparlanti e la valorizzazione delle tecniche di spazializzazione e di elaborazione del suono, la procedura informatica si rivela infatti decisiva per esaltare la stratificazione gnoseologica del testo, raccordare scienza e musica e restituire l’impalpabile e dinamica spiritualità dell’*Anima Mundi*.

## 1. Il canto, memoria e rivelazione della divina armonia.

Dalla voce delle Muse alla “canzone dialettica”, vertice del percorso epistemico, Platone immagina un itinerario di educazione all’ascolto e alla *phonè* che inconsapevolmente oltrepassa la ricerca metafisica attuata dal *logos*, lasciando trapelare le potenzialità più eversive del linguaggio musicale.

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 del pensatore ateniese<sup>1</sup>. Il racconto si svolge in un luogo ameno, abitato dalle

ninfe<sup>2</sup>, 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*)<sup>3</sup>. Il *canto* sorge cioè dall’ *incanto*, dal pudore (*aidos*) che avvolge l’animo afasico immerso nel silenzio naturale<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>.

Anche nella *paideia* platonica il canto (*aoide*) appare come una sorta di incantesimo (*ep-aoide*)<sup>6</sup>, 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”<sup>7</sup>, che nulla hanno però in comune con i riti che evocano le forze demoniache, giudicati irrazionali e dunque condannati dal filosofo ateniese<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>. Il potere sovrumano e terapeutico della musica assume infine un ruolo di rilievo nella scuola pitagorica<sup>10</sup> e in quella ippocratica<sup>11</sup>, il cui influsso si rivela determinante per elaborazione della teoria platonica della formazione<sup>12</sup>.

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.

Nelle *Leggi*, ad esempio, Platone sostiene che le ninne-nanne, accompagnate dal dondolio delle braccia, esercitano un’azione benefica e rassereneante sull’anima dei neonati<sup>13</sup>, contribuendo a formare già nei primi anni

<sup>2</sup> PLATONE: *Fedro*, Bari-Laterza, 1989, 230b, p. 216.

<sup>3</sup> W.F.OTTO: *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (1954), trad.it. *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 D.Restani, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 97-124.

<sup>4</sup> W.F.OTTO, cit., p. 10. Sul ruolo del canto nella *paideia* platonica, cfr. CHAILLEY J.: *La Musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979; sulla vocalità nella cultura musicale dell’Antica Grecia, cfr. BÉLIS A.: *Les Musiciens dans l’Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, 1999, pp.179-191.

<sup>5</sup> OTTO, cit., p. 85.

<sup>6</sup> MOUTSOPOULOS ricorda come in origine gli incantesimi fossero dei canti (E.MOUTSOPOULOS: *Le musique dans l’œuvre de Platon* (1959), trad.it. *La musica nell’opera di Platone*, a cura di F.Filippi, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 32).

<sup>7</sup> PLATONE: *Leggi*, Roma- Bari, Laterza, 2001, II 659e (p. 71).

<sup>8</sup> MOUTSOPOULOS, cit., p. 33.

<sup>9</sup> Su questo aspetto della tradizione orfica, cfr. SEGAL, cit., p. 295.

<sup>10</sup> MOUTSOPOULOS, cit., p.32.

<sup>11</sup> Cfr., a tale proposito, la *Parte II* del saggio di A.BARKER: *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli, Guida, 2002 (pp. 75-98).

<sup>12</sup> 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), trad.it. *Paideia La formazione dell’uomo greco*, a cura di A.Setti, Firenze, La Nuova Italia, 1967, vol. II e III.

<sup>13</sup> PLATONE: *Leggi*, cit., VII 790 d-e, 791 a-b, p. 212.

<sup>1</sup> E. MATASSI: *Musica*, Napoli, Guida, 2004, p. 9.

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 *mousikè*<sup>14</sup>.

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”<sup>15</sup>.

Simmia esalta la natura divina dell’armonia<sup>16</sup>, mentre Socrate ne sottolinea la capacità di realizzare un legame unificante tra elementi contrari<sup>17</sup>. 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<sup>18</sup>.

## 2. La creazione dell’Anima Mundi.

### 2.1. Influssi pitagorici sul *Timeo* di Platone.

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

Nel *Timeo* il demiurgo, sorta di *Nous* anassagoreo che ordina l’universo, dona vita alla materia amorfa e fluttuante introducendovi la forma delle Idee e dei Numeri<sup>19</sup> e l’Armonia<sup>20</sup>. La sua azione plasmante si sprigiona in particolare attraverso la creazione dell’*Anima mundi*, “il divino principio di incessante e sapiente vita”<sup>21</sup>, inteso come *trait d’union* dialettico lanciato tra l’universo sensibile e quello intelligibile<sup>22</sup>.

Per Moutsopoulos l’intero dialogo va interpretato come una “trasposizione parallela di nozioni matematiche attestate tanto nel campo dell’armonia che in quello della scienza delle rivoluzioni celesti”<sup>23</sup>.

Barker osserva come già nel V sec. a.C. le concezioni pitagoriche dell’ordine del cosmo fossero connesse con la musica e il numero<sup>24</sup>. Filolao definisce *harmonia* il principio ordinatore che presiede alla conciliazione e composizione delle due categorie di elementi costitutivi dell’universo, quelli che “limitano” e quelli che

“vengono delimitati”: tra questi ultimi vi è anche l’intonazione musicale<sup>25</sup>. Il tratto distintivo dell’analisi musicale pitagorica risiede nella rappresentazione dei rapporti tra le intonazioni come rapporti tra numeri interi. Nel Fr. 1, Archita (IV sec. a. C.) concepisce i suoni come movimenti impressi nell’aria; le loro intonazioni vengono definite quali valori misurabili di una proprietà del movimento. Tale proprietà è intesa come velocità o forza o frequenza degli impulsi nel mezzo di propagazione (per es. la corda di uno strumento musicale)<sup>26</sup>. Le misure sul *kanon* (il monocordo, lo strumento più adatto per realizzare esperimenti sulle corde vibranti) dimostrano come il rapporto di 2:1 corrisponda all’intervallo di ottava, quello di 3:2 alla quinta giusta, quello di 4:3 alla quarta giusta. Il fatto che i quattro numeri che stanno alla base dei rapporti musicali di ottava, quinta e quarta giusta siano gli stessi che formano la *grande tetrattide* induce a credere che in essa sia contenuta l’essenza dell’armonia musicale<sup>27</sup>. Ottava, quinta e quarta giusta costituiscono i cardini del sistema musicale greco e, insieme al rapporto di 9:8, che produce il tono (*toniaion diastema*), i punti di riferimento dei modelli di accordatura (*harmoniai*). Di tutti gli intervalli all’interno dell’ottava questi sono gli unici a produrre *symphonia* (consonanza) e questa loro proprietà armonizzante ed equilibrante conserva la medesima efficacia anche oltre l’ambito specificatamente musicale, poiché sorge da proprietà matematiche. Dunque utilizzando le strutture matematiche che presiedono alle intonazioni musicali si possono applicare analoghe riflessioni al cosmo e all’anima dell’uomo.

Platone aveva una concezione della teoria musicale vicina a quella pitagorica. Nel libro VII della *Repubblica* tra le cinque discipline matematiche propedeutiche alla dialettica compare proprio la teoria musicale<sup>28</sup>, di cui si distinguono due diverse scuole di pensiero: quella dei pitagorici, che cercano di trovare “i numeri delle consonanze che si odono”, e quella degli empiristi, liquidati da Socrate con disprezzo. Ma anche i Pitagorici si sono impegnati, secondo Socrate, in un’impresa inutile in quanto l’autentica teoria musicale dovrebbe occuparsi non di suoni ma di numeri, accessibili solo alla mente razionale. Più che ai motivi che rendono piacevoli al nostro udito certi intervalli musicali, a Platone interessa infatti indagare le forme strutturali dei sistemi matematicamente perfetti che vi sono sottesi.

### 2.2. La genesi dell’Anima Mundi.

Un’esemplare applicazione di tale teoria scientifica è realizzata nel *Timeo*.

Quando il demiurgo crea l’*Anima Mundi*, ovvero l’entità vivente che anima il corpo del cosmo e che gli

<sup>14</sup> Sull’importanza della danza nella *paideia* platonica, cfr. ancora MOUTSOPOULOS, cit., *Parte II*, capp. 1-5. Cfr. anche il rilievo della formazione ginnica e coreutica nella tradizione spartana, testimoniata da PLUTARCO: *De Musica*, a cura di R.Ballerio, Milano, BUR, 2001, 1134b, p.35.

<sup>15</sup> Ivi, p. 352. Cfr. PLATONE: *Repubblica*, cit., II 401c, p. 113.

<sup>16</sup> ID.: *Fedone*, Bari, Laterza, 1988, 86 a-c, p. 141.

<sup>17</sup> Ivi, 92e -93a, p. 151.

<sup>18</sup> Ivi, 86b-c, p. 141.

<sup>19</sup> PLATONE: *Timeo*, Bari, Laterza, 1991, 53b, p. 399. Sulla numerologia e l’importanza delle scienze matematiche nel pensiero platonico, cfr. anche G.REALE: *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, BUR, 2005, cap. VIII

<sup>20</sup> Ivi, 36e-37a, pp. 376-377.

<sup>21</sup> Ivi, 37°, p. 377.

<sup>22</sup> Per un approfondimento sul concetto di *Anima mundi*, cfr. MOUTSOPOULOS, 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.

<sup>23</sup> MOUTSOPOULOS, cit., p. 381.

<sup>24</sup> A.BARKER: *Psicomusicologia nella Grecia antica*, cit., p. 114.

<sup>25</sup> FILOLAI, Framm. 6, in *I Presocratici. Frammenti e testimonianze*, Bari, Laterza, 1986, Tomo I, p. 467.

<sup>26</sup> ARCHITA: Framm. I, in *I presocratici*, cit., pp. 492 - 493.

<sup>27</sup> Per un approfondimento sulla *tetrattide*, cfr. P.KUCHARSKI: *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la Tétrade*, Paris, Les Belles-Lettres, 1952.

<sup>28</sup> PLATONE, *Repubblica*, Bari, Laterza, 1991, 530d-531c, p.

preesiste<sup>29</sup>, si coglie con evidenza come i principi che la caratterizzano siano eminentemente matematici, in quanto dipendono dalle tre medie matematiche codificate da Archita<sup>30</sup>.

Secondo Moutsopoulos è necessario distinguere due momenti successivi che caratterizzano la formazione dell' *Anima Mundi*: uno è quello della concezione (l'intenzione, in virtù della quale il demiurgo può considerarsi un *inventore*), l'altro è quello della realizzazione (l'esecuzione, resa possibile grazie all'azione di un demiurgo *artefice*)<sup>31</sup>. Una volta che il *nous* ha concepito nella sua mente il mondo come immagine intelligibile, egli dovrà realizzare concretamente il suo progetto agendo sulla materia bruta per donarle ordine, forma e coerenza.

Esiste dell'universo un solo modello ideale, perfetto, accessibile grazie alla scienza dialettica, e l'*Anima Mundi* rappresenta l'ordine ideale impresso alla materia fluttuante. Grazie all'*Anima Mundi*, dunque, la materia si sottomette all'Intelligenza del demiurgo che le conferisce una struttura attraverso l'azione di forme e numeri<sup>32</sup>. Armonia, proporzione e misura rappresentano i tratti caratterizzanti dell'*Anima Mundi*, essere il cui *status* ontologico, sorto dall'azione combinata tra l'Identico, il Diverso e l'Esistenza, è superiore a quello della materia ma inferiore a quello dell'Essere Assoluto. La nozione di *Anima Mundi* rappresenta un simbolo cosmografico, una sorta di mondo funzionale ai calcoli dell'astronomia matematica. In sostanza essa risponde alla necessità dialettica della presenza di un intermedio ontologico generato da due tipi di mescolanze di opposti.

Nella *prima mescolanza* agiscono tre coppie di opposti.

- a) l'Essenza indivisibile/divisibile
- b) l'Identico indivisibile/ divisibile
- c) il Diverso indivisibile/divisibile.

Nella *seconda mescolanza* si combinano Essenza intermedia, l'Identico intermedio e il Diverso intermedio<sup>33</sup>.

La mescolanza degli opposti porta alla costruzione di una scala musicale assoluta e l'*Anima Mundi*, divenendo sostrato dei numeri ideali, comprenderà tutti gli intervalli di questa scala musicale. In quanto *mescolanza* di opposti essa rappresenta un legame ideale espresso dai numeri ideali; in quanto *proporzione* presente nella mescolanza di opposti, cioè in quanto "accordo", è armonia musicale; in quanto *successione* di intervalli è espressione di una scala musicale assoluta e acquista autonomia dialettica divenendo *Harmonia Mundi*.

<sup>29</sup> J.N.FINDLEY: *Plato. The written and Unwritten Doctrines*, (1974), trad. it. *Platone. Le dottrine scritte e non scritte*, a cura di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1994, p.283.

<sup>30</sup> ARCHITA, Framm. 2, in : *I presocratici*, cit., pp.493-94.

<sup>31</sup> MOUTSOPOULOS, cit., p. 373.

<sup>32</sup> PLATONE, *Timeo*, cit. 37a, p.

<sup>33</sup> F.M.CORNFORD: *Plato's Cosmology. The Timaeus*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1997, p.61. REALE identifica i principi supremi del medesimo e del diverso con l'Uno e il Due, a lungo indagati da Platone nelle dottrine non scritte. A questo proposito cfr. G. REALE: *Storia della filosofia antica*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, vol. II; AA.VV.: *Verso una nuova immagine di Platone*, Milano, Vita e pensiero, 1994.

Una volta composta attraverso le mescolanze, l' *Anima Mundi*, il demiurgo continua la sua opera creatrice effettuando tre *suddivisioni*.

Nella *prima* fase viene fissata la struttura dell' *Anima*: delle masse ancora amorfe vengono estratte dalla mescolanza della materia di cui l'*Anima Mundi* è costituita e la sua sostanza viene divisa in sette parti secondo la successione matematica 1, 2, 3,4, 9,8,27.

Nella *seconda* fase Platone inserisce la medietà *armonica* e *aritmetica* in ciascun intervallo della serie delle doppie (2, 4,8) e delle triple (3,9, 27), operazione grazie alla quale si ottengono le seguenti tre serie:

A)1, 4/3, 3/2, 2, 8/3, 3, 4, 16/3, 6, 8

B)1, 3/2, 2, 3, 9/2, 6,9, 37/2, 18, 27

C) dalla combinazione delle due serie precedenti: 1, 4/3,3/2, 2, 8/3, 3, 4, 9/2, 16/3,6, 8, 9, 27/2, 18, 27.

Si vengono così a creare nuove porzioni di materia dell' *Anima Mundi* che riempiono come una sorta di legami gli intervalli iniziali, generando dei termini che stanno con il precedente in rapporto o di 4/3, o di 3/2 o di 9/8.

Nella *terza* fase l'intervallo di quarta (4/3) viene coperto dall'intervallo più piccolo di 9/8. L'intervallo di quarta può essere coperto da due intervalli di tono più un residuo. Intercalando i nuovi valori negli intervalli ottenuti nella fase precedente, si otterranno nell'intervallo 1-2 i seguenti valori: 9/8, 81/64, 3/4, 3/2, 27/16, 243/128, 2, corrispondenti a una serie di note ascendente procedente da *ut* a *ut*, o discendente da *mi* a *mi*, cioè una eptatonica regolare, identificabile con gli intervalli dei suoni dell'ottacordo diatonico dorico.

### 2.3. I circoli dell' Identico e del Diverso

L'aspetto musicale è solo uno dei tratti fondamentali dell' *Anima Mundi* che è insieme "la costruzione di una scala musicale, di un ordine planetario e di un supremo intelletto sensibile"<sup>34</sup>.

Dopo queste prime suddivisioni e mescolanze l'*Anima Mundi* viene divisa in due senso della lunghezza in due strisce, che il demiurgo dispone a forma di X; le due metà vengono poi curvate per creare circoli che si incontrano di nuovo nel punto opposto alla loro prima giuntura<sup>35</sup>.

Il circolo "esterno" (quello dell'"identico") gira verso destra a velocità costante, è indivisibile e quello dominante, responsabile del movimento diurno dei Cieli da Est a Ovest; la striscia "interna" (quella del "diverso") viene divisa sei volte fino ad ottenere sette circoli disuguali - i circoli dei pianeti - dotati di diversa grandezza, le cui misure sono determinate da due progressioni geometriche (le stesse impiegate nella prima fase della costruzione della scala musicale). La sequenza delle lunghezze relative è, ancora una volta: 1,2, 3, 4, 9, 8, 27. Si tratta di circoli concentrici che girano a velocità differenti "diagonalmente verso sinistra"<sup>36</sup>, nonostante vengano spinti simultaneamente verso destra dal movimento rotatorio primario della

<sup>34</sup> FINDLEY, cit., p. 283.

<sup>35</sup> PLATONE, *Timeo*, cit., 37c e d, p. 376.

<sup>36</sup> Ivi., 36 b-d, pp. 375-6.

circonferenza esterna. Quando ognuno dei circoli viene collegato a una parte del corpo dell'universo, i suoi movimenti sono visibili nel moto rotatorio delle sfere celesti<sup>37</sup>. I primi tre pianeti sono quelli del Sole, Venere e Mercurio; gli altri quattro quelli della Luna, Marte, Giove e Saturno. La serie dei numeri 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27 indica i rapporti delle distanze di questi pianeti dalla Terra.

Teoria musicale razionale e astronomia razionale (la scienza senza oggetti visibili di cui si accenna nella *Repubblica*<sup>38</sup>) creano dunque la struttura perfettamente integrata dell'*Anima Mundi*. Come nota Findley, essa "non è semplicemente un legame estrinseco e conscio tra l'*eidōs* e l'ambito degli esempi: essa è anche un canale vivente attraverso il quale l'una incide sull'altro".<sup>39</sup> Platone cioè "crede che la stessa serie di numeri che organizza le distanze dal centro dei vari circoli planetari organizza anche i processi psichici che avvengono nel cosmo". Dunque "il cerchio dell'Identico che conduce i contenuti dell'universo in modo uniforme da Est a Ovest è anche l'organo attraverso il quale l'Anima del Mondo è in grado di conoscere tutte le verità e le nature eterne (37a), mentre il circolo del Diverso, con i suoi circoli planetari subordinati, è anche l'organo attraverso il quale l'Anima ha la certezza di entrare in contatto con tutte le questioni meramente contingenti e con i fatti mutevoli (37b-c)".<sup>40</sup>

## 2.4 Il Tempo, l'Eterno, l'anima umana.

La generazione del cosmo organico viene perfezionata dalla generazione del Tempo<sup>41</sup>.

Nel caso delle stelle e dei pianeti, che comprendono sia permanenza che divenire, l'intelletto eterno può trattenere la sua creazione dall'evanescenza, ma il tempo vero e proprio sorge, come nota Findley, "quando il flusso privo di significato viene limitato, quando esso rientra all'interno di modelli regolarmente ricorrenti e riconoscibili, e questo sfondo di ricorrenza e di permanenza è ciò che i corpi celesti devono offrire"<sup>42</sup>. Come l'eternità ha il suo riflesso nella persistenza del tempo, così tale persistenza si riflette negli *eide* del movimento e del divenire in sé, della lentezza e della rapidità in sé.

Sempre Findley osserva che il tempo non deve essere considerato un *medium* del divenire o qualcosa di sostanziale: esso è "un aspetto della permanente possibilità dell'esserci degli esempi, di cui lo spazio e il luogo sono l'altro aspetto"<sup>43</sup>.

Il tempo cosmico viene misurato dalla Luna, dal Sole dagli altri cinque pianeti. Il Sole è responsabile della successione del giorno e della notte; calcoli più complessi consentono lo studio delle dinamiche celesti

(studio del periodo dei vari corpi planetari e calcolo dell'anno perfetto alla fine del quale tutti i corpi celesti ritorneranno alla loro relativa posizione<sup>44</sup>).

La struttura dell'anima umana è collegata strettamente a quella dell'universo e molteplici sono i nessi tra musica umana e armonia cosmica. Quando l'anima viene attaccata al corpo umano, attraverso "numerosi e invisibili chiodi", essa viene immessa nel flusso del cambiamento corporeo, in particolare dal movimento del nutrimento che consente al corpo di crescere. Le sensazioni agitano i moti circolari dell'anima e il loro flusso ostacola il moto del circolo più esterno dell'anima (quello dell' "identico", che dovrebbe invece svolgere il ruolo di dominio). Anche i circoli del "diverso" vengono turbati così che i tre intervalli in rapporto doppio (2:1) triplo (3:1) ed emiolico, epitrito ed epogdo (3:2; 4:3; 9:8), si contorcono in tutte le direzioni, non potendosi sciogliere tra loro. Si tratta degli stessi rapporti numerici che definivano l'*harmonia* dell'*Anima Mundi*.

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<sup>45</sup>. La musica, infatti, sorta dall'eros che si sprigiona tra armonia e ritmo<sup>46</sup>, incarna l'immagine più viva delle sottili assonanze che relazionano l'anima al cosmo.

Occorre però distinguere tra i due diversi tipi di godimento generato dalla musica<sup>47</sup>: 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<sup>48</sup>. 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 Bene<sup>49</sup> e del Bello<sup>50</sup>.

La musica, dunque, nel momento stesso in cui rivela la struttura del mondo<sup>51</sup>, 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*.

Prendendo spunto dalla tradizione pitagorica, il cui paradigma, radicato nell'orfismo, attribuisce all'educazione musicale un ruolo privilegiato all'interno

<sup>37</sup> Ivi, 38c-39e, pp. 378-9.

<sup>38</sup> ID., *Rep.*, cit. 528e-530d, pp. 244-246.

<sup>39</sup> FINDLEY, cit. p. 284.

<sup>40</sup> Ivi, p. 286.

<sup>41</sup> PLATONE, *Timeo*, cit., 37 c-d, p. 377.

<sup>42</sup> FINDLEY, cit., p. 286.

<sup>43</sup> Ivi, p. 287.

<sup>44</sup> PLATONE, *Timeo*, cit., 39 d, p. 380.

<sup>45</sup> PLATONE: *Protagora*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 326b, p. 87; *Repubblica*, cit., III, 401d, p. 113; IV, 442a, p. 156.

<sup>46</sup> ID.: *Simposio*, Bari, Laterza, 1989, 187c, p. 162.

<sup>47</sup> ID.: *Timeo*, cit., 80b, p. 432.

<sup>48</sup> ID.: *Filebo*, Bari, Laterza, 1989, 51d, p. 118.

<sup>49</sup> ID.: *Repubblica*, cit., VI, 508e, p. 223.

<sup>50</sup> ID.: *Simposio*, cit., 212a, p. 192.

<sup>51</sup> ID.: *Timeo*, cit., 47b-d, pp. 391-392.

della *paideia* in quanto 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<sup>52</sup>), Platone invita a non anteporre le orecchie alla mente. Cercando i numeri che danno origine alle consonanze<sup>53</sup>, si rende cioè necessaria l'elaborazione di una teoria musicale *sorda*<sup>54</sup>, in linea con la tradizione anti-empirista dei pitagorici<sup>55</sup>. 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<sup>56</sup>.

### 3. Anima Mundi, Étude per pianoforte ed elettronica

Primo di una serie di sette studi per pianoforte ognuno dei quali dedicati a un compositore e a un filosofo, il brano si ispira alla concezione platonica dell' *Anima Mundi* descritta nel *Timeo*.

L'utilizzo dell'elettronica, e in particolare della spazializzazione, attraverso l'uso di otto altoparlanti (elementi che giustificano la seconda dedica dello studio, quella a K. Stockhausen), contribuiscono a esaltare la stratificazione del testo filosofico e a porne in luce l'impalpabile spiritualità.

La disposizione degli altoparlanti è la seguente (fig.1):

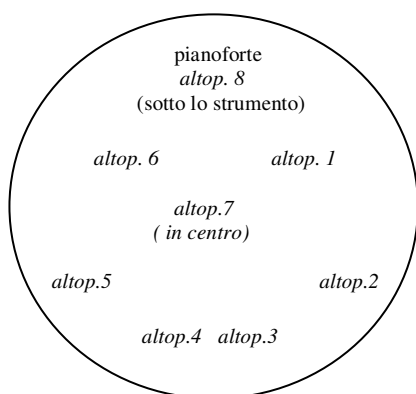


fig.1. Disposizione degli altoparlanti

<sup>52</sup> JAEGER, cit., p. 194.

<sup>53</sup> PLATONE: *Repubblica*, cit., VII, 531 a-c, p. 247.

<sup>54</sup> Secondo 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" (MERIANI, cit., p. 105). Su questo argomento, cfr. anche BARKER, cit., pp.119-120.

<sup>55</sup> Per un approfondimento sulla scuola pitagorica e le sue diverse fasi di sviluppo, cfr. P. CIARLANTINI: "Phonos ed ethos. Aspetti di estetica musicale greca", Macerata, Olmi Ed., 1985, pp. 9 - 17; sul rapporto tra Platone e la scuola pitagorica del tempo di Socrate, cfr. MERIANI, cit., pp. 83-114.

<sup>56</sup> PLATONE: *Repubblica*, cit., VII 532c, p. 248. Nonostante tale impostazione metafisica e la rigida normativa che regola la formazione del compositore, Platone non disconosce il ruolo decisivo svolto dall'ispirazione nella creazione artistica (cfr. PLATONE: *Ione*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 533, pp.365-6-

Formalmente composto da sette sezioni - macrostruttura che riflette la prima delle tre suddivisioni dell' *Anima Mundi* realizzata dal demiurgo, quella delle "doppie" e delle "triple" - il brano segue da vicino i momenti salienti del *Timeo*.

Nell'introduzione, "Chora", viene evocata la materia indistinta che il demiurgo utilizza per plasmare l'universo. Il blocco accordale affidato al pianoforte è costituito dalla serie originaria del brano, amplificata con spazializzazione circolare per esaltare la natura avvolgente dell' *Anima Mundi* (fig.2):

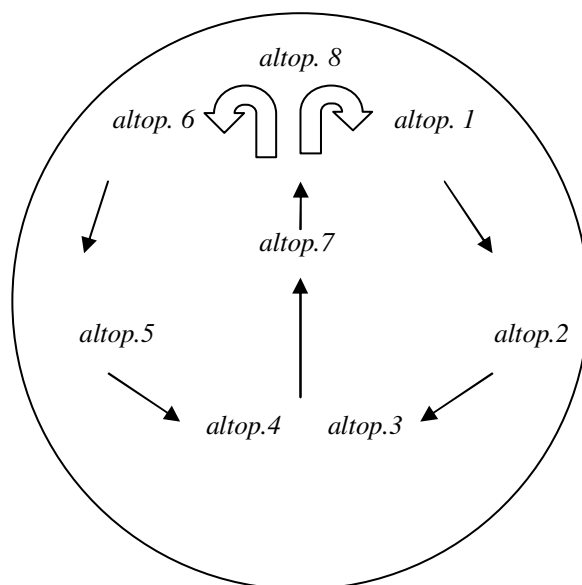


Fig.2. Spazializzazione di Chora

Seguono i quattro elementi (terra, acqua, fuoco e aria), tratti dalle quattro possibili forme della serie (Originaria, Inversa, Retrograda e Retrograda Inversa, cfr. fig. 3),

Prospetto delle serie Anima Mundi

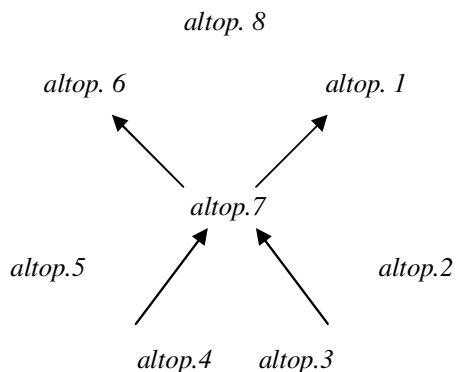


Fig. 3. Serie dell'Anima Mundi

fino alla comparsa, dalla rarefazione dell'aria, del tema dell' *Anima Mundi*, dal carattere eminentemente lirico. In questa prima creazione 'concettuale' immagino che l'essenza trasparente dell' *Anima Mundi* contenga,

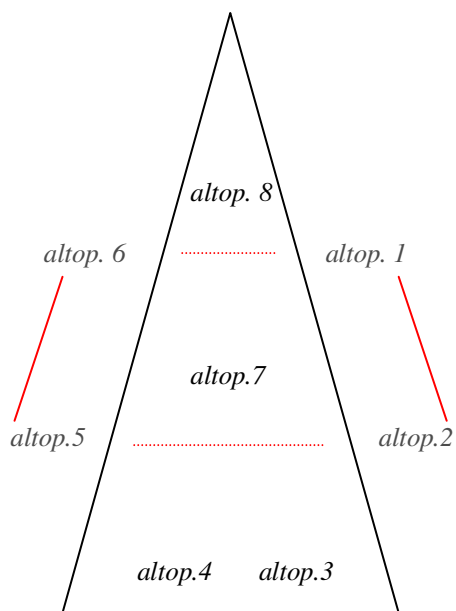
come in una sorta di sogno, tutto ciò che seguirà (compresi alcuni frammenti degli studi dell'intera raccolta, pre-registrati e lanciati dagli altoparlanti).

Alla fase della mescolanza segue quella delle tre suddivisioni operate dal demiurgo, nelle quali ho utilizzato le note corrispondenti alla numerologia platonica. La spazializzazione agisce in questa sezione sottolineando i due rami rovesciati della lambda (prima suddivisione, fig.4):



**fig. 4.** Spazializzazione della prima suddivisione

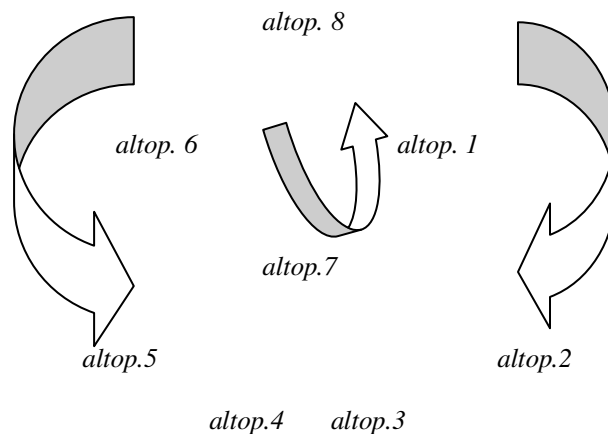
le varie triangolazioni della seconda suddivisione (in fig.5 sono evidenziate le traiettorie percorse dal suono tra gli altoparlanti 3+4 , 7+8; e in rosso la sezione di triangolo formato da 5+2 e 1+6: ricordiamo che il triangolo rappresenta una figura geometrica fondamentale all'interno di tutto il *Timeo*):



**Fig. 5.** Esempi di triangolazione nella seconda suddivisione

e frammenti di circolarità (terza suddivisione, quella che porta alla scala dorica esaltata dai glissandi; in fig.6

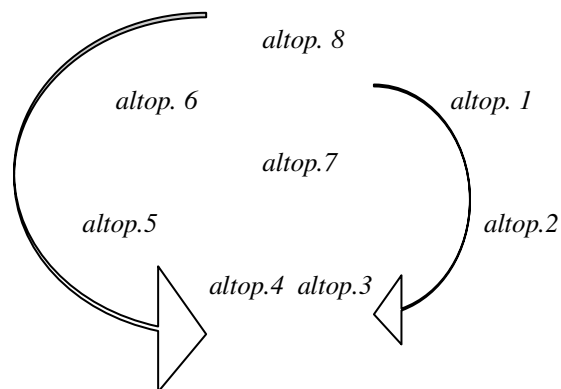
si vedono alcuni es. dei frammenti di rotazione formata dagli altoparlanti 8,1,2; 7,1,8; 8,6,5):



**Fig. 6.** Esempi di rotazione circolare nella terza suddivisione

Riguardo all'uso del materiale tematico all'interno delle tre suddivisioni, segnaliamo nella prima fase l'impiego delle seguenti note derivate dalla suddivisione delle doppie e delle triple ascendente, individuata da Moutsopoulos: do1, do2, sol2, do3, re4, do4, si5; e discendente: la5, la4, re4, la3, si2, la2, do1<sup>57</sup>; nella seconda la successione do1, fa1, sol1, do2, fa2, sol2, do3, re3, fa3, sol3, do4, re4, la4, mi5, la5<sup>58</sup>; nella terza, infine, l'ottacordo dorico, in glissando.

La sezione successiva è puramente elettronica e utilizza una spazializzazione rotante in *loop* per potere rendere al meglio il dinamismo innescato dai due "cerchi", quello *esterno* e quello *interno*, di cui parla Platone. Il cerchio *esterno*, simbolo dell'eterno, gira verso la destra dell'ascoltatore e permane regolare ed equilibrato fino alla fine del brano; si avvale di una cellula estrapolata dal tema che identifica *Anima Mundi* e utilizza la rapida successione degli altoparlanti 8,6,5,4,3,2,1. Il cerchio *interno*, invece, gira verso la sinistra dell'ascoltatore, è irregolare e spezzato in tre frammenti tratti dai temi dei quattro elementi, in libera alternanza tra loro; è caratterizzato da forti contrasti e coinvolge in rotazione gli altoparlanti 3,4,5,6,1,2 ( fig. 7):

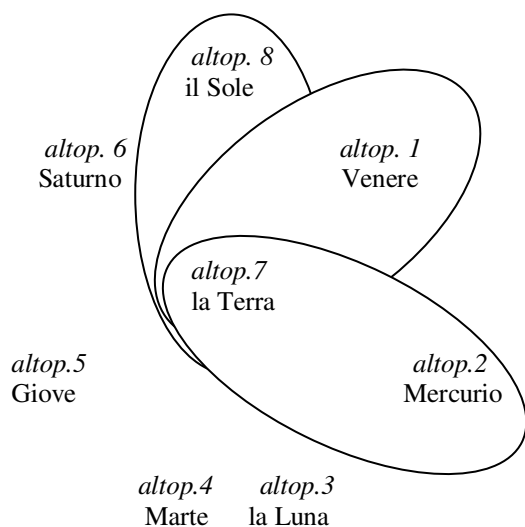


**Fig. 7.** Spazializzazione dei due cerchi "esterno" e "interno"

<sup>57</sup> MOUTSOPOULOS, cit., p. 395.

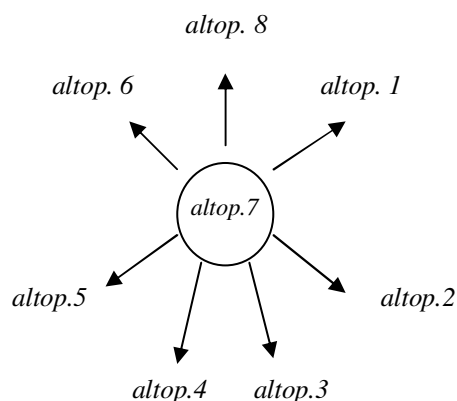
<sup>58</sup> Ivi, p. 396

Inizia quindi la sesta fase, quella che presiede alla creazione dei pianeti, incastonati in sette orbite derivate da un'ulteriore suddivisione del circolo interno, quello del "diverso". Il materiale tematico è tratto dall'interpolazione dei quattro elementi originari; la spazializzazione si complica ed evidenzia come ognuno degli otto altoparlanti rappresenti un pianeta, mentre la Terra è posta, in linea con le concezioni astronomiche del tempo, al centro (altoparlante n. 7). L'eco del materiale acustico che caratterizza ogni corpo celeste viene catturato *live*, elaborato e posto in rotazione con l'altoparlante centrale. Si vengono così a creare delle rivoluzioni planetarie fittizie, espresse dalle diverse velocità del *loop*, sempre più lento a seconda della distanza che separa ogni pianeta dalla Terra (fig.8):



**Fig. 8.** Es. di alcune rivoluzioni dei pianeti

Nella coda avviene un'accumulazione dinamica e agogica, oltre che timbrica, grazie alla granulazione, attraverso l'utilizzazione di materiale pre-registrato lanciato radialmente dall'altoparlante centrale (n.7) a tutti gli altri altoparlanti (fig. 9):

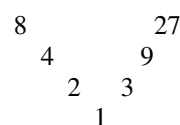


**Fig. 9.** La deflagrazione e l'irruzione nel tempo

La deflagrazione conclusiva rappresenta il momento in cui l'opera del demiurgo irrompe nella realtà del tempo: comincia la vita, ovvero, simbolicamente, l'intera serie dei sette studi (sette appunto, come i pianeti).

Alla radice delle proporzioni architettoniche temporali, vi è la numerologia derivata dalla prima suddivisione, quella che utilizza le due progressioni geometriche in ragione del doppio (2,4,8) e del triplo (3,9,27).

Si sono prese in considerazione sia le successioni numeriche singole (2,4,8; 3,9,27), precedute o meno dall'unità; sia la successione mista (1,2,3,4,9,8,27)<sup>59</sup>; sia, infine, le varie combinazioni che sorgono dal disporre le progressioni in ragione del 2 e del 3 sui rami rovesciati della lambda, figura della grande *tetratti*<sup>60</sup> (fig.10):



**Fig.10.** Le progressioni geometriche poste sui due rami rovesciati della lambda

Ecco, in sintesi, le proporzioni temporali delle sette sezioni:

- 1) Chora: 10'' (1+2+3+4)
- 2) Quattro Elementi: 17'' (9+8)
- 3) Anima Mundi: 27'' (27)
- 4) Le tre suddivisioni: 35'' (da 27+8). La fase è articolata come segue:
  - a) prima suddivisione: 6''=2+4;
  - b) seconda suddivisione: 12''=3+9;
  - c) terza suddivisione: 17'', cifra sorta dalla differenza tra il totale 35''- 18'', quantità composta dalla somma di a) =6 +b)= 12
- 5) I due circoli: 18'', così ripartiti:
  - a) 5''(2+3) durata di rotazione del circolo esterno da solo
  - b) 13'' (4+9) - con innesco al 6''- corrispondente alla durata del circolo interno
- 6) I sette pianeti: durata complessiva di 53'' (2+3+4+9+8+27)
  - a) Sole: 2''
  - b) Venere: 3''
  - c) Mercurio: 4''
  - d) Luna: 5''
  - e) Marte: 6''
  - f) Giove: 7''
  - g) Saturno: 10''
- 7) Coda e deflagrazione: 10''

<sup>59</sup> Platone inverte il 9 con l' 8 per mantenere intatto l'ordine interno della progressione. Il 9, quadrato di 3, è infatti una potenza più piccola di 8, cubo di 2 (ivi, pp. 376-377).

<sup>60</sup> Sulla raffigurazione della grande *tetratti* attraverso i due rami della lambda, cfr. SPITZER L.: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, trad.it. *L'armonia del mondo, storia semantica di un'idea*, a cura di V.Poggi, Bologna, Il Mulino, 2006, p.14.

La componente elettronica viene utilizzata principalmente per esaltare la spazializzazione ma vengono realizzate anche altre operazioni decisive per la struttura compositiva del brano: inserimenti di materiali preregistrati, operazioni *live*, anche di elaborazione del suono che arricchiscono la tavolozza timbrica ed esaltano la natura anfibia dell' *Anima Mundi*, onnipresente *ousia* che riflette nel suo ordine la perfezione del mondo sovrasensibile e ne consente l'innesto nella vita dell' "animale cosmico".

## BIBLIOGRAFIA

- [1] AA.VV.: *Verso una nuova immagine di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 1994
- [2] BARKER A.: *Timaeus on music and the liver*, in M.R. WRIGHT (cur.): *Reason and Necessity: Essays on Plato's Timaeus*, London, 2000.
- [3] BARKER A.: *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli, Guida, 2002.
- [4] BÉLIS A.: *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, 1999.
- [5] CHAILLEY J.: *La Musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- [6] CIARLANTINI P.: "Phonos ed ethos. Aspetti di estetica musicale greca", Macerata, Olmi Ed., 1985
- [7] CORNFORD F.M.: *Plato's Cosmology. The Timaeus*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1997.
- [8] FINDLEY J.N.: *Plato. The written and Unwritten Doctrines*, (1974), tr. it. *Platone. Le dottrine scritte e non scritte*, a cura di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1994
- [9] GUANTI G.: *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- [10] JAEGER W.: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (1947), tr.it. *Paideia La formazione dell'uomo greco*, a cura di A.Setti, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- [11] I PRESOCRATICI: *Frammenti e testimonianze*, Bari, Laterza, 1986, Tomo I.
- [12] KOLLER H.: *Ninfe, Muse, Sirene*; A. Queyrel: *Le Muse a scuola*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D.Restani, Bologna, Il Mulino, 1995.
- [13] KUCHARSKI P.: *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la Tétrade*, Paris, Les Belles- Lettres, 1952.
- [14] MATASSI E.: *Musica*, Napoli, Guida, 2004.
- [15] MOUTSOPOULOS E.: *Le musique dans l'oeuvre de Platon* (1959), tr.it. *La musica nell'opera di Platone*, a cura di F.Filippi, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- [16] OTTO W.F.: *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (1954), tr.it. *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S.Mati, Roma, Fazi Editore, 2005
- [17] PLATONE: *Fedone*, Bari, Laterza, 1988.
- [18] ID.: *Fedro*, Bari, Laterza, 1989.
- [19] ID.: *Filebo*, Bari, Laterza, 1989.
- [20] ID.: *Ione*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- [21] ID.: *Leggi*, Roma- Bari, Laterza, 2001.
- [22] ID.: *Menesseno*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- [23] ID.: *Protagora*, Roma- Bari, Laterza, 2003.
- [24] ID.: *Repubblica*, Bari, Laterza, 1991.
- [25] ID.: *Simposio*, Bari, Laterza, 1989.
- [26] ID.: *Timeo*, Bari, Laterza, 1991.
- [27] PLUTARCO: *De Musica*, tr. it. a cura di R. Ballerio, Milano, BUR, 2001.
- [28] REALE G.: *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, BUR, 2005
- [29] REALE G.: *Storia della filosofia antica*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, vol. II.
- [30] SPITZER L.: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, tr.it. *L'armonia del mondo, storia semantica di un'idea*, a cura di V.Poggi, Bologna, Il Mulino, 2006.