

MASSIMO RAFFA
Lecce

KEEP IT SIMPLE, STUDENT!
PLATONE E LA FORMAZIONE MUSICALE
DEL CITTADINO

Molto si è detto e scritto sull'importanza dell'attività musicale nella cultura greco-romana e, in particolare, nell'educazione.¹ Ne sono stati enfatizzati i legami con il sistema dei valori morali e i suoi cambiamenti nel lungo sviluppo storico che va dalla società omerica all'epoca tardoantica,² così come i rapporti con la filosofia³ – *rectius*, le filosofie – e la politica.⁴ Questa messe di studi è stata ed è tuttora resa possibile dall'abbondanza di fonti testuali, che offrono una vastissima base per interpretazioni e sintesi storiche, filosofiche, estetiche.

Assai più sfuggente è, invece, il punto di vista del musicista pratico. Se è agevole comprendere cosa il pubblico apprezzasse nelle *performances* musicali,

¹ Basti ricordare i classici H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1948, pp. 206-217; W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1966; e, più recentemente, S. HAGEL - T. LYNCH, *Musical Education in Greece and Rome*, in *A Companion to Ancient Education*, a cura di W. M. Bloomer, Chichester, Wiley Blackwell, 2015, pp. 401-412; M. RAFFA, *Music in Greek and Roman Education*, in *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, a cura di E. Rocconi e T. Lynch, Chichester, Wiley-Blackwell, 2020, pp. 311-321; ID., *Educar cantando nella Grecia antica*, Carlentini, Duetredue, 2023.

² Vd. p. es. *Mousikè et Aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne*, a cura di F. Malhomme e A. G. Wersinger, Paris, Vrin, 2007.

³ Vd. p. es. *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'Antichità*, a cura di R. W. Wallace e B. MacLachlan, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991; F. PELOSI, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; *Parole e suoni. Contributo a una storia musicale della razionalità antica e moderna*, a cura di F. Malhomme e M. Semi, Milano-Udine, Mimesis, 2015; *Music and Philosophy in the Roman Empire*, a cura di F. Pelosi e F. M. Petrucci, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

⁴ Vd. p. es. D. RESTANI, *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teodorico*, Ravenna, Longo, 2004; E. CSAPO, *The Politics of the New Music*, in *Music and the Muses: The Culture of Mousikè in the Classical Athenian City*, a cura di P. Wilson e P. Murray, pp. 207-248; *Music and Politics in the Ancient World: Exploring Identity, Agency, Stability and Change Through the Records of Music Archaeology*, a cura di R. Eichmann, M. Howell e G. Lawson, Berlin, Topoi, 2019; H. MORGAN, *Music, Politics and Society in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.

tanto nelle capacità degli interpreti quanto nelle modalità esecutive,⁵ è ben più difficile farsi un’idea di come i musicisti greci antichi, professionisti o meno, studiassero i loro strumenti, di cosa intendessero per ‘progresso tecnico’ e ‘virtuosismo’ e, ancor più a monte, di come avvenisse quel passaggio di conoscenze e abilità che oggi collochiamo nello spazio della ‘lezione di musica’. Questa difficoltà nasce, in primo luogo, dall’afasia delle fonti antiche nei confronti dello sforzo fisico e mentale richiesto dallo studio di uno strumento. Nell’*Inno a Ermes* pseudo-omerico il dio, poco più che neonato, costruisce la prima lira ed è subito in grado di suonarla; anche Apollo, che la riceve in dono dal fratellastro, è immediatamente a suo agio con lo strumento.⁶ Quanto ai musicisti umani, lo sforzo nell’atto dell’esecuzione, nella misura in cui è visibile, è connotato negativamente – si pensi alle espressioni che dipingono l’auleta con gli occhi iniettati di sangue, o il cantante che sforza palesemente l’apparato fonatorio.⁷ Anche la fatica dell’apprendimento, che porta con sé l’idea di una condizione subalterna o servile, viene minimizzata: Plinio il Giovane, nel vantare le doti musicali della moglie Calpurnia, che intonava sulla cetra i versi del marito, si affretta a precisare che l’unico maestro della giovane donna era stato l’amore («versus quidem meos cantat etiam formatque cithara non artifice aliquo docente, sed amore qui magister est optimus»).⁸

In secondo luogo, l’apprendimento della musica pratica non trova posto nella trattatistica musicale “maggiore”, che è rivolta alla teoria. Di una produzione “minore” possiamo intuire l’esistenza da fonti indirette e accenni sporadici nei testi in nostro possesso, ma la sua scomparsa – uno dei casi di “sommersione” nella letteratura greca⁹ – è già una prova dello statuto inferiore che le

⁵ Vd. p. es. A. CHANIOTIS, *A few Things Hellenistic Audiences Appreciated in Musical Performances*, in *La Musa dimenticata. Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*, a cura di M. C. Martinelli con la collaborazione di F. Pelosi e C. Pernigotti, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 75-97; M. RAFFA, *Perché mi piace ciò che mi piace? La formazione del giudizio sulla performance musicale nella sezione 19 dei “Problemi” pseudo-aristotelici*, in *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di A. Gostoli, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 413-425.

⁶ *Inno a Ermes*, 52-54; 499-502.

⁷ Vd. GIULIO POLLUCE, *Onomasticon*, IV, 67 (Pollucis *Onomasticon*, ed. E. Bethe, Leipzig, Teubner, 1966, I, p. 220).

⁸ PLINIO IL GIOVANE, *Epistole*, IV, 19, 4-5. Per una lettura di questo passo secondo un’ottica di genere vd. E. A. HEMELRIJK, *Matrona Docta. Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*, London - New York, Routledge, 1999, pp. 28-32.

⁹ L’espressione allude ai tre volumi intitolati *Submerged Literature in Ancient Greek Culture* (Berlin - Boston, De Gruyter: I, *An Introduction*, 2014 e III, *The Comparative Perspective*, 2016, a cura di G. Colesanti e M. Giordano; II, *Case Studies*, 2016, a cura di G. Colesanti e L. Lulli). Il vol. II, in particolare, contiene il saggio di A. MERIANI, *The Submerged Musicology of Ancient Greece* (pp. 316-331), in cui si trovano anche riferimenti alla perdita di questo tipo di letteratura.

derivava dall'essere percepita come *Gebräuchsliteratur*. Tuttavia, da quel che se ne può riscostruire, neppure questa manualistica doveva contenere indicazioni o prescrizioni sull'esercizio strumentale; è più verosimile che anche lì si trovassero principî teorici, sebbene declinati a beneficio dei musicisti pratici (soprattutto attraverso la volgarizzazione della teoria aristossenica, che, com'è noto, prescindeva dalla matematica pitagorica e proponeva divisioni del tono in due o più parti uguali).¹⁰

Non esistono insomma, o non si sono conservati, gli Hanon o i *Gradus ad Parnassum* degli antichi citaristi, citaredi e auleti. Un'eccezione è rappresentata dal cosiddetto *Anonimo di Bellermann*, una raccolta di esercizi per lo più centrati sullo studio del ritmo;¹¹ cui va aggiunta, forse, l'enigmatica *Koinē hormasía*, una tavola contenente i nomi delle note della scala affiancati da segni di notazione¹² interpretata ora come uno schema per l'accordatura dei cordofoni, in qualche modo imparentato con i tipi di accordatura descritti da Tolomeo,¹³ ora come un prontuario per facilitare l'abbinamento di bicordi alle melodie cantate.¹⁴ Tutto ciò che

¹⁰ Esempi di questo genere di semplificazione si trovano in alcuni dei testi raccolti da L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini e Associati, 1990 (penso soprattutto a Bacchio o Cleonide). Alcuni luoghi del *Commentario* di Porfirio all'*Armonica* di Tolomeo, in cui la teoria aristossenica è illustrata attraverso esempi e immagini della vita quotidiana (un tronco che si spezza per il “cadere” della voce dia-stematica su determinate altezze, p. 107, 4-9 in PORPHYRIUS, *Commentarius in Claudii Ptolemaei Harmonica*, ed. M. Raffa, Berlin, De Gruyter, 2016; la maggiore o minor distanza tra le colonne di un portico, p. 163, 9-10 ivi, o tra passi più o meno lunghi di una persona che cammina per i diversi modi di dividere il tetracordo, p. 117, 19-24 ivi) sembrano attingere a un repertorio di immagini che doveva appartenere a questo tipo di letteratura.

¹¹ Per la storia editoriale dell'operetta, pubblicata per la prima volta da Friedrich Bellermann nel 1841 e poi editata da diversi studiosi, fino alla sistemazione definitiva che si deve a Dietmar Najock, vd. E. PÖHLMANN - M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 118; per la sua struttura vd. E. PÖHLMANN, Ανωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς (*Anonymi Bellermann*): *An Agglomeration of Five Musical Handbooks*, «Greek and Roman Musical Studies», VI, n. 1, pp. 115-127. Sulla natura degli esercizi contenuti nell'*Anonimo* vd. S. HAGEL, *Ancient Greek Rhythm: the Bellermann Exercises*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», LXXXVIII, n. 1, 2008, pp. 125-138 e ID., *Music's, Bellermann's "Anonymi" and the Art of the Aulos*, «Greek and Roman Musical Studies», VI, n. 1, 2018, pp. 128-176.

¹² La versione più completa della *koinē hormasía* si trova nel Cod. Pal. 281 (XI sec.), f. 173r. Per una descrizione fedele, accompagnata da una ‘traduzione’ moderna, vd. S. HAGEL, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 122-132.

¹³ Così HAGEL, *Ancient Greek Music* cit., p. 131.

¹⁴ Così D. NAJOCK, *The "Koinē Hormasia" Re-Interpreted*, «Greek and Roman Musical Studies», VI, n. 1, 2018, pp. 177-205; ID., *Some Improvements for the Restored "Hormasia"*

pertiene all'apprendimento pratico appare relegato, invece, al più deperibile dei contesti, cioè alla relazione tra allievo e maestro e alla sua dimensione orale e imitativa. Lo si deduce dalle scene vascolari in cui il docente e il discente sono ritratti affrontati,¹⁵ nonché da cursori accenni nelle fonti scritte, come la lezione di canto abbozzata da Porfirio, in cui un allievo tenta, con alterne fortune, di intonare la medesima nota emessa dal maestro,¹⁶ o la criptica frase platonica che implica, forse, la pratica di far esercitare gli auleti nell'intonazione utilizzando come guida le note prodotte per mezzo di corde.¹⁷ Non è mancato neppure un tentativo, da parte di chi scrive, di vedere in una scena euripidea la rappresentazione metateatrale di una prova di coro.¹⁸

Un altro aspetto di cui sfuggono contorni è la differenza tra il professionista e il cittadino non specialista in termini di *training* e di competenze attese. Negli ambienti aristocratici della società greca arcaica, in cui ciascuno ricopre alternativamente i ruoli di ascoltatore e produttore di musica (si considerino i cosiddetti 'canti scoli' eseguiti nei simposi), tale divario doveva essere trascurabile, anzi forse neppure percepito, per ampliarsi poi notevolmente – almeno nella realtà che conosciamo meglio, quella ateniese – dalla fine del V secolo a.C. fino all'Ellenismo, quando il professionismo musicale porta da una parte alle prime forme di divismo degli interpreti e dall'altra, specularmente, alla nascita del 'pubblico', inteso come popolo (*dēmos*), le cui competenze sono nettamente inferiori a quelle dei musicisti, e dal quale ci si aspetta che ascolti in silenzio. Non è casuale, credo, che le prime attestazioni di un 'galateo' dell'ascoltatore si ritrovino

Tables, «Greek and Roman Musical Studies», VII, n. 2, 2019, pp. 308-226. Per questa pratica citarodica vd. pure *infra*.

¹⁵ È celebre il caso della cosiddetta *Coppa di Duride*, datata al V secolo a.C. (Berlin, *Antikensammlung*, F2285), in cui una figura barbuta, quindi adulta, siede di fronte a una giovanile, priva di barba, mentre entrambe imbracciano una lira. Diversi dettagli, tra cui la presenza di strumenti musicali appesi alle pareti, fanno pensare a un contesto scolastico.

¹⁶ PORFIRIO, *Commentario all'«Armonica» di Tolomeo*, I, 4, p. 103, 11-22 in PORPHYRIUS, *Commentarius* cit.

¹⁷ PLATONE, *Filebo*, 56A. Vd. A. BARKER, *Text and Sense at "Philebus" 56A*, «The Classical Quarterly», XXXVII, n. 1, 1987, pp. 103-109.

¹⁸ M. RAFFÀ, *Performance corale ed emissione vocale nella parodo dell'«Oreste» di Euripide: evidenza testuale ed esegesi antica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CXII, n. 1, 2016, pp. 121-135.

nei *Problemi* pseudo-aristotelici,¹⁹ in Teofrasto²⁰ e in Teocrito:²¹ cioè nel passaggio dal tardo classicismo all'età ellenistica.

In questo quadro così incerto spicca una testimonianza, forse la più articolata a nostra disposizione, sull'esercizio pratico del canto accompagnato con la lira. Si tratta del noto passo platonico²² in cui il filosofo, per bocca del personaggio dell'Ateniese, traccia le linee guida di una didattica musicale pensata per i ragazzi e le ragazze dai tredici ai sedici anni. Riporto qui la mia traduzione, con la traslitterazione del greco nei punti per me più significativi:

[...] è necessario che il maestro e l'allievo impieghino le note della lira, per la chiarezza delle corde, facendo corrispondere suono a suono, all'unisono. L'eterofonia e la varietà (*heterophōnian kai poikilian*) della lira, quando lo strumento esegue melodie differenti da quella composta dal poeta; l'aggiungere densità a ciò che è rarefatto, velocità a ciò che è lento, acutezza, in consonanze e in ottave (*sýmphōnon kai antíphōnon*), a ciò che è grave, e anche l'adattare alle note della lira ogni sorta di variazioni ritmiche (*tōn rhythmōn [...] pantodapà poikilmata*): tutte queste cose non vanno proposte agli allievi che in tre anni dovranno impadronirsi rapidamente della parte utile della musica. Le pratiche tra loro opposte (*tà [...] enantia*), poiché si sovvertono reciprocamente, provocano difficoltà di apprendimento (*dysmátheian*); mentre l'apprendimento dei giovani dev'essere il più possibile facilitato.

Non c'è bisogno di sottolineare i molti motivi di interesse offerti da queste righe. In generale, è nota la predilezione di Platone per i cordofoni rispetto agli *auloi*, non solo come strumenti musicali ma anche come presidi educativi. L'Ateniese specifica infatti che l'insegnamento della cetra deve avere come obiettivo

¹⁹ [ARISTOTELE], *Problemi*, XIX, 10 (918A, 29-36). La datazione dei *Problemi* è incerta e, quanto al Libro XIX (*Questioni di armonia*), non sono mancati tentativi di abbassarla fino ai primi secoli dell'era volgare (così C. STUMPF, *Die Pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*, Berlin, Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1897, p. 79); per parte mia, considerato che la proposta di Stumpf si basa in larga parte su una sua interpretazione, tutt'altro che pacifica, del concetto di antifonia, e considerata l'assenza di riferimenti alle teorie aristosseniche, ritengo più prudente collocare la raccolta non troppo lontano dalla morte dello stesso Aristotele, cioè non oltre il III-II sec. a.C.

²⁰ Mi riferisco al fatto che nei *Caratteri* (19, 10) l'abitudine di canticchiare durante l'esecuzione di un auleta sia attribuita al *dyscherēs*, cioè alla persona molesta. Vd. pure M. RAFFA, *Voce e strumenti in alcune "Questioni di armonia" del corpus aristotelico*, «Il Saggittatore musicale», XXIV, n. 1, 2017, pp. 7-22: 21-22 e nota 39.

²¹ Si pensi al quadretto nell'*Idillio XV* (*Le siracusane*), 96-99, in cui Prassinoa invita l'amica Gorgo a tacere perché una famosa cantante, ingaggiata per la festa di Adone ad Alessandria, sta per iniziare la sua *performance*.

²² PLATONE, *Leggi*, VII, 812D-E.

la formazione complessiva (*pása paídeusis*, 812B, 7) dello studente.²³ Anche il lessico, che in Platone non è ancora rigidamente formalizzato in senso tecnico e quindi mal sopporta interpretazioni univoche, è stato accuratamente investigato;²⁴ val la pena di ricordare, infine, che qui si trova l'unica attestazione antica del termine *heterophónia* con accezione musicale, alla quale si sarebbe ispirato Carl Stumpf per coniarne l'equivalente moderno.²⁵ Dato il tema di questo contributo, tuttavia, ritengo più opportuno rivolgermi agli spunti pratici contenuti nel testo, cioè alle indicazioni su cosa insegnare o non insegnare a un giovane studente di lira. Va notato in premessa che non sappiamo se queste indicazioni descrivano pratiche didattiche effettivamente in uso nella sua epoca, se si riferiscano a usanze del passato, oppure se siano soltanto la proiezione dei desideri del filosofo. Da una parte, la natura utopistica del contesto non incoraggia a dar loro forza di evidenza: com'è noto, nel Libro VII delle *Leggi* si discute dell'assetto educativo e normativo da dare all'immaginaria città di Magnesia. D'altra parte, Magnesia è meno fittizia dell'altra città che Platone aveva disegnato nella *Repubblica*, cioè Callipoli, giacché è pensata in uno spazio e un tempo definiti (una colonia cretese, coeva del filosofo). In ogni caso, questa incertezza non impedisce di analizzare il modello educativo qui proposto.

È evidente che il programma di studio riguarda la citarodia (canto e lira), non la citaristica (lira sola). La preferenza di Platone per la lira in questo contesto si può spiegare, oltre che con le sue note riserve nei confronti dell'*aulós*, anche con il fatto che la lira era lo strumento ideale per l'esercizio autonomo. Inoltre, a differenza dell'*aulós*, con le sue ance doppie da tenere costantemente al giusto punto di umidità e usura, essa non necessitava praticamente di alcuna manutenzione e si poteva realizzare con materiali facilmente reperibili (le tartarughe di terra con cui erano fatte le casse armoniche erano tra gli animali più comuni in Grecia e nell'Italia meridionale). Infine, se lo strumento era ben accordato, poteva offrire una guida sicura per lo *ear training* dell'allievo,²⁶ dato che una corda

²³ Vd. anche T. LYNCH, *Tuning the Lyre, Tuning the Soul: Harmonía and the Kósmos of the Soul in Plato's "Republic" and "Timaeus"*, «Greek and Roman Musical Studies», VIII, n. 1, 2020, pp. 111-155.

²⁴ Vd. p. es. A. BARKER, *Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody*, in *Mousike: metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995, pp. 41-60; M. RAFFÀ, *La pratica eterofonica nell'accompagnamento del canto: una lettura di Pl., "Leg."*, 7, 812d-e, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», LXVI, n. 1, 2024, pp. 139-146.

²⁵ C. STUMPF, *Philosophische Reden und Vorträge*, Lepizig, Barth, 1910, pp. 225-261 (vd. anche trad. ingl.: ID., *The Origins of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 50-146).

²⁶ Un eloquente paragone tra le corde della lira e il canone (lo strumento usato per lo studio degli intervalli, più noto nella sua forma a una sola corda, che poi è il

pizzicata non varia la propria intonazione finché vibra; mentre nell'*aulós* l'intonazione può essere resa incerta da variabili difficilmente controllabili, quali la pressione delle labbra sulle ance o la continuità dell'insufflazione. A questo si riferisce, con ogni probabilità, l'espressione «chiarezza (del suono) delle corde» nel nostro testo (*sapheneia tōn chordōn*: si tenga conto che il sostantivo può valere anche «sicurezza», opposta a «incertezza»).

Quanto all'obiettivo formativo qui dichiarato, cioè la maniera di realizzare l'accompagnamento²⁷ di una melodia cantata, le informazioni fornite da Platone appaiono coerenti con altre fonti di cui disponiamo, soprattutto con i *Problemi* pseudo-aristotelici. Infatti il filosofo raccomanda che gli studenti principianti si limitino a raddoppiare la melodia all'unisono, ma dalla sua descrizione di ciò che non è opportuno insegnare comprendiamo che alla melodia potevano essere aggiunte note, sia *symp̄hōnōn* (ossia alla quarta e alla quinta, poiché queste erano le consonanze, dette appunto *symp̄hōnīai*) sia *antiphōnōn* (cioè all'ottava, una consonanza che godeva di uno statuto particolare in quanto ritenuta la più perfetta);²⁸ il che equivaleva a suonare un bicordo per ogni nota del canto, fatte salve, forse, le note iniziali e finali, oppure quelle poste in posizioni che oggi chiameremmo cadenzali, per le quali si usava l'unisono.²⁹ Dai *Problemi* apprendiamo che, nell'esecuzione di ottave simultanee, la nota inferiore veniva interpretata come appartenente al canto;³⁰ se questa pratica è la medesima che aveva in mente Platone, ne consegue che la nota inferiore di ogni bicordo raddoppiava il canto, e quindi che nel triennio qui considerato gli studenti dovevano evitare i bicordi e suonare una sola nota per volta. La medesima ricerca di semplicità si nota anche nell'indicazione di non aggiungere densità a ciò che è rarefatto e velocità e ciò che è lento: il che dovrebbe significare, verosimilmente, non “riempire” con note intermedie della lira gli eventuali salti nella linea del canto e non eseguire con lo strumento figurazioni più rapide di quelle della melodia cantata. Ci si rende conto, quindi, di come le prescrizioni dell'Ateniese intendano coprire il processo di apprendimento tanto nei suoi aspetti melodici quanto in quelli ritmici.

Va sottolineato, credo, che questi avvertimenti didattici non sembrano fondati, per una volta, su ragioni morali. È ben nota la preoccupazione di Platone che l'allentamento dei vincoli formali della composizione poetico-musicale tradizionale, che egli ravvisava nella propria epoca, stesse provocando, a cascata,

monocordo pitagorico) con riferimento al canto citarodico si trova in [ARISTOTELE], *Problemi*, XIX, 43 (922A, 1-20).

²⁷ Uso il termine solo per praticità, pur essendo consapevole che non è perfettamente appropriato alla pratica antica.

²⁸ Va precisato che non è sicuro che i termini *antiphōnōn*, *antiphōnīa* e simili in Platone indichino l'ottava; l'accezione è attestata soltanto dai *Problemi* in poi. STUMPF, *Die pseudo-aristotelischen Probleme* cit., p. 25 sg., intende come «dissonanza».

²⁹ Cfr. [ARISTOTELE], *Problemi*, XIX, 39, (921A, 7-31).

³⁰ Ivi, XIX, 12 (918A, 37 - 918B, 2).

una pericolosa deriva etica e politica (si pensi alle celebri pagine delle stesse *Leggi* che evocano lo spettro della ‘teatrocrazia’),³¹ ma qui non se ne trova traccia. Per di più, le pratiche sconsigliate non sembrano andare nella direzione del virtuosismo esasperato, ma si collocano appena un passo oltre il raddoppio del canto; non credo si possa sostenere, quindi, che qui Platone avesse in mente come idolo polemico la cosiddetta ‘Nuova Musica’, contro la quale pure spesso si appuntano gli strali suoi e di altri conservatori, come il commediografo Aristofane e poi Aristosseno di Taranto.³² L’inconveniente da evitare, invece, è semplicemente la *dysmátheia*, cioè la difficoltà che si presenterebbe al ragazzo se gli venisse chiesto di suonare note diverse, per altezza e ritmo, da quelle che sta cantando. Ciò complicherebbe e rallenterebbe il processo di apprendimento, allontanando il conseguimento dell’obiettivo formativo – saper cantare semplici melodie accompagnandosi con la lira – che va invece completato nell’arco di tre anni. L’espressione «da parte utile della musica» (*tò tēs mousikēs chrēsimon*) va collocata e letta, a parer mio, nel contesto didattico del passo: non nel senso che nella musica vi sia una parte utile in assoluto (da opporre a una parte ‘inutile’ o, peggio, dannosa), ma che vi siano procedure utili o meno utili in relazione a uno scopo e al tempo assegnato per raggiungerlo.

L’unico punto in cui si affiora un po’ del moralismo platonico cui siamo avvezzi è forse l’affermazione che l’eterofonia e la varietà portino ad eseguire con le corde dello strumento melodie diverse da quelle composte dai poeti. Sul versante tecnico, la frase lascia pensare che almeno fino all’epoca di Platone il poeta-compositore si occupasse della sola melodia e che la parte strumentale venisse realizzata di volta in volta dall’esecutore sulla base di procedure più o meno standardizzate (di cui forse reca tracce la *Koinē hormasia*, come abbiamo visto). Sul versante teorico-didattico, invece, si nota come la melodia disegnata dalle note superiori dei bicordi sia considerata dal filosofo non come una linea melodica secondaria e generata in funzione della prima, ossia una sorta di discanto, ma appunto come una melodia ‘altra’: un elemento estraneo, la cui aggiunta può mettere a rischio la comprensione e forse la memorizzazione della melodia principale.

Se a queste considerazioni aggiungiamo il fatto che il curricolo musicale di Magnesia, reale o immaginario che sia, è pensato per ragazze e ragazzi che

³¹ PLATONE, *Leggi*, III, 700A-D.

³² Sulla ‘Nuova musica’ sviluppatasi dalla seconda metà del V sec. a.C. e sulla relativa *querelle*, vd. A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli, Luciano Editore, 1999, pp. 100-163; A. D’ANGOUR, *The Greeks and the New. Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 184-206; P. A. LEVEN, *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013; A. BARKER, *Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*, Pisa-Roma, Serra, 2014, pp. 89-102.

contemporaneamente studiano anche altre discipline impegnative, come la matematica e l'astronomia,³³ e che non ha come obiettivo la formazione del *performer* in contesti pubblici, possiamo concluderne che nella visione platonica delle *Leggi* vi è, per così dire, una competenza musicale indispensabile che si raggiunge nel momento in cui si sa realizzare un'esecuzione citarodica all'unisono con il canto (*próschorda*). Tutto il resto potrà essere utile al musicista, ma non aggiungerà nulla al possesso di questa sorta di ‘cittadinanza musicale’.

massimo.raffa@unisalento.it

³³ *Ibid.*, 817E-832D.