

PIERANGELA PALMA
Madrid - Roma

L'EDUCAZIONE DEL CARATTERE MUSICALE NEI LIBRI II E III DELLA REPUBBLICA E NEL LIBRO II DELLE LEGGI DI PLATONE

1. Il 'carattere': breve percorso lessicografico

La musica, per i Greci *mousiké téchne* (letteralmente l'arte delle Muse), ha carattere? Che cosa si intende per 'carattere musicale'? Il termine carattere, derivante dal latino *character* -ēris e dal greco *χαρακτήρ* -ῆρος 'impronta', ha indubbiamente diverse accezioni in differenti ambiti del sapere, ma, quando parliamo di musica, come può essere collocato il concetto di 'carattere'? In questo saggio si ricostruiranno, a grandi linee, le tappe della trasformazione dell'uso terminologico della parola, e, al tempo stesso, verrà messa in rilievo l'importanza che il vocabolo riveste in ambito musicale. L'analisi del termine 'carattere', in riferimento alla musica, vuole costituire soltanto una possibile chiave di lettura. Questa riflessione è nata dall'esame di alcuni passi presenti nella *Repubblica* e nelle *Leggi* di Platone (427-348 a.C.), testi risalenti al IV secolo a.C., nei quali il filosofo esplora il ruolo educativo ed etico della musica all'interno della società ateniese. Come afferma Barker,¹ la musica nella Grecia antica era onnipresente nella vita sociale e religiosa, dai riti sacri ai simposi, dagli agoni musicali ai momenti di intrattenimento. L'autore, inoltre, sostiene che questa pervasività spiega perché filosofi come Platone abbiano attribuito alla *mousiké* un ruolo educativo essenziale. L'indagine intende prendere il via da una breve analisi delle fonti lessicografiche di abituale consultazione, fonti che non sembrano aver dedicato la dovuta attenzione all'uso del vocabolo in ambito musicale, relegando questo compito a dizionari specifici. A questo scopo si ricostruiranno, sinteticamente, i momenti principali partendo dall'analisi dell'evoluzione del significato del lemma. La Fig. 1 mostra, estrapolata dalla IV edizione del dizionario degli accademici della Crusca relativa agli anni 1729-1738, le modifiche che il termine ha avuto nel corso del tempo a partire dal 1612:

¹ A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di A. Meriani, Napoli, Guida, 2005.

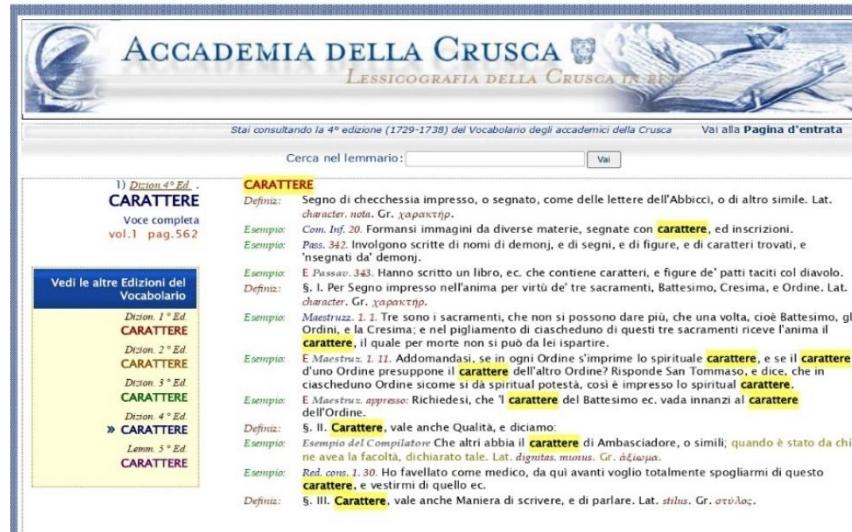


FIGURA 1: definizione della parola ‘carattere’ nella IV edizione (1729-1738) del Vocabolario degli Accademici della Crusca²

In sintesi, i significati che sono stati attribuiti al vocabolo nel 1729 sono:

- segno grafico cui si attribuisce un significato (lettere di un alfabeto, caratteri magici ecc.);
- il segno spirituale che imprimono i sacramenti: battesimo, cresima;
- maniera di scrivere e di parlare;
- qualità.

A questo proposito è bene notare, così come è stato sottolineato da Terraciano,³ che si farà riferimento al ‘carattere’ come qualità propria, ossia come *proprium* di un individuo o di una categoria, solo a partire dal 1729: in piena età illuministica.

Ai già menzionati significati, per una lettura del vocabolo in chiave moderna, si aggiungono le seguenti definizioni tratte dai dizionari Garzanti⁴ e Hoepli.⁵

² Cfr. [CARATTERE: Vocabolario della Crusca, Firenze - 4° edizione \(1729-1738\)](https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=carattere) (ultimo accesso a tutti i link del presente contributo: 15.11.2025).

³ P. TERRACCIANO, *Habitus e carattere tra Umanesimo e Rinascimento, da Ficino a Bruno*, seminario dottorale tenuto il 14 marzo 2023 all’interno del ciclo di incontri *On Character: un modello di sviluppo tra Natura e Libertà*, Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell’arte, Dottorato in Filosofia.

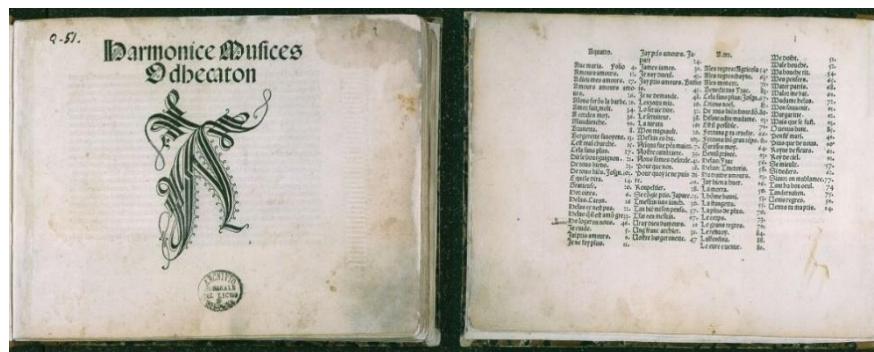
⁴ Cfr. <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=carattere>.

⁵ Cfr. https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/C/carattere.aspx?query=carattere.

CARATTERE

- complesso di qualità e attitudini psicologiche che costituiscono la personalità di un individuo; indole, natura, temperamento; complesso degli attributi psicologici che definiscono una personalità forte;
- capacità della volontà di operare secondo determinati principi: costanza, serietà;
- caratteristica, tratto distintivo di qualcosa; essere in carattere con qualcosa, essere intonato, in armonia;
- in genetica: aspetto di un organismo osservabile a livello di fenotipo; il risultato dell'espressione di uno o più geni;
- in biologia: carattere dominante, che compare in tutti i discendenti della prima generazione; carattere recessivo, che non compare in tutti i discendenti della prima generazione;
- in informatica: quantità di informazione composta da un numero di bit che, con le loro combinazioni, possono rappresentare una cifra decimale, una lettera dell'alfabeto o altri segni;
- in tipografia: nella composizione tipografica a caratteri mobili, ciascuno dei piccoli parallelepipedi in lega che porta in rilievo su una delle facce il segno grafico da stampare, rappresentato a rovescio;
- in statistica: ciascuno degli attributi su cui si conduce un'indagine statistica di fenomeno atipico;
- in letteratura, teatro: complesso dei tratti individuali di un personaggio, rappresentati in un testo letterario o sulla scena; romanzo, commedia di carattere, che presentano personaggi dalla personalità tratteggiata con vigore e attentamente analizzata.

Nell'elenco appena citato, si può riscontrare che non si fa alcun cenno al mondo musicale, neanche nella definizione relativa ai caratteri tipografici: eppure, anche la musica ha i suoi libri stampati, costituiti da righi e 'lettere', queste, altro non sono che le note musicali scritte sul pentagramma. Si ricorda inoltre che la prima stampa, in senso assoluto, di brani polifonici in notazione mensurale si deve all'italiano Ottaviano Petrucci (1466-1539), il quale, nel 1501 a Venezia, stampò la raccolta *Harmonice Musices Odhecaton*: 96 composizioni, a tre e a quattro voci, di autori vari. Di quell'edizione se ne conserva un'unica copia, che è esposta nella sala cinque del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna:



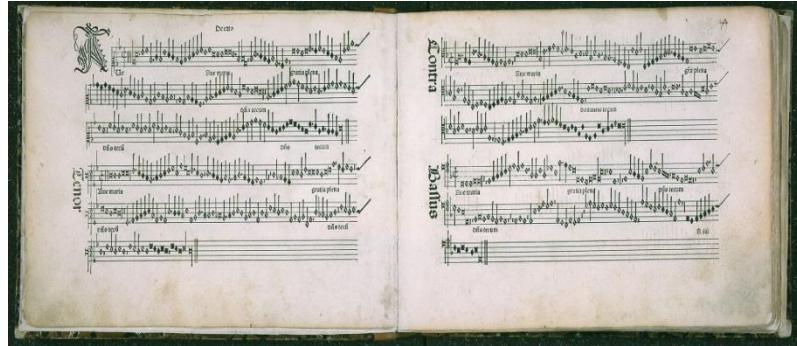


FIGURA 2: *Harmonice Musices Odhecaton*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1501⁶

È singolare notare che, nei dizionari di lingua italiana, nessun cenno venga fatto riguardo al ‘carattere’ in ambito musicale, eppure la prima stampa ebbe luce proprio in Italia. Per approfondire maggiormente l’argomento è stata compiuta un’ulteriore ricerca consultando il dizionario etimologico inglese. Il glossario anglofono ha offerto un’interessante panoramica storica sul significato del vocabolo:

character (n.): dal francese antico *caratere* ‘caratteristica, carattere’ (XIII secolo, francese moderno *caractère*), dal latino *character*, dal greco *kharakter* ‘marchio inciso’, anche ‘simbolo o impronta nell’anima’, propriamente ‘strumento per marchiare’, da *kharassein* ‘incidere’, da *kharax* ‘punta di paletto’ una parola di etimologia incerta che Beekes considera ‘molto probabilmente pre-greca’. In inglese, l’ortografia latina *ch-* è stata ripristinata a partire dal 1500.⁷

A metà del XIV secolo la parola veniva scritta *carecter* e come significato indicava simbolo marchiato o bruciato sul corpo. A metà del XV secolo designava anche simbolo o disegno usato nella stregoneria. Alla fine del XV secolo indicava la lettera alfabetica, simbolo grafico che rappresenta un suono (ossia le note musicali) o una sillaba. In inglese, il significato di insieme di qualità che definiscono una persona o una cosa e la distinguono da un’altra risale al 1640. Quello di qualità morali attribuite a una persona è del 1712. Intorno al 1660 il termine segnala anche le ‘qualità definitive’ che l’autore dà ai personaggi di un’opera teatrale o romanzo, mentre, il significato di ‘una persona’ in senso astratto risale al 1749. Al 1861 risale la definizione *Character-actor* (caratterista), colui a cui è affidata l’interpretazione di personaggi che presentano spiccate note di singolarità.

Sebbene il dizionario etimologico offra un resoconto abbastanza dettagliato dell’evoluzione dell’uso del vocabolo, viene ignorato il riferimento alla musica. Un’analoga omissione si riscontra anche nel dizionario di greco antico,

⁶ Cfr. <http://www.museibologna.it/musica/percorsi/53097/id/56685/oggetto/102695/>

⁷ Cfr. <https://www.etymonline.com/search?q=character> (Traduzione a cura di chi scrive).

nonostante l'arte delle Muse occupasse un ruolo centrale nella cultura ellenica. Infatti, la voce *χαρακτήρ*, così come appare nel *Greek-English Lexicon*,⁸ si articola esclusivamente nei seguenti significati:

1. incisore;
2. strumento per incidere;
3. matrice, stampo;
4. marchio a fuoco;
- II. segno inciso, impronta, timbro (su monete e sigilli);
2. in particolare, figure o lettere;
3. in senso metaforico: segno distintivo o simbolico (per così dire) su una persona o una cosa, attraverso il quale è riconoscibile, tratto distintivo, carattere;
4. tipo di carattere (inteso come condiviso con altri) di una cosa o di una persona, raramente di natura individuale;
5. stile;
6. impronta, immagine;
7. in grammatica: forma tipica.

Innegabilmente, la ricerca ha portato alla luce questa mancanza, ma, come si vedrà più avanti, il 'carattere' è una peculiarità importante dell'arte dei suoni. Per poter conoscere la rilevanza di questo vocabolo, si è dovuto ricorrere a un glossario della musica. Considerando l'evoluzione temporale del termine, ci si è avvalsi del *Dizionario e bibliografia della musica* di Pietro Lichtenthal (1780-1853), uno dei primi dizionari italiani redatto con metodo scientifico pubblicato nel 1826.⁹ Nel primo volume della prima edizione si legge quanto segue:¹⁰

CARATTERE, s.m. Colui che vuole creare un bel lavoro d'arte, deve ben esser d'accordo con sé stesso su di ciò che la sua produzione dev'essere e significare. Un tal lavoro avrà quindi Carattere (cioè: impronto [sic!] estetico [...]), allorchè rappresenterà qualcosa in modo determinato.

Il carattere generale de' varj pezzi di musica è quello che li distingue fra sé stessi, la forma, il Tempo, il movimento, l'accompagnamento, il sentimento ec., tutto

⁸ H. G. LIDDELL - R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, 9^a ed. con un supplemento riveduto, Oxford, Clarendon Press, 1996. Di seguito si riportano tutte le corrispondenti voci in inglese indicate nel dizionario: 1. *engraver*; 2. *graving tool*; 3. *die, stamp*; 4. *branding-iron*; II. *mark engraved, impress, stamp on coins and seals*; 2. esp. *of figures or letters*; 3. *metaph. Distinctive mark or token (as it were) on a person or thing, by which it is known from others, characteristic, character*; 4. *type of character (regarded as shared with others) of a thing or person, rarely of an individual nature*; 5. *Style*; 6. *impress, image*; 7. *Gramm., typical form*.

⁹ Pietro Lichtenthal, nella prefazione al primo volume, riporta che il suo glossario si colloca tra quello che fu il primo dizionario sulla musica pubblicato a Napoli nel 1474 – scritto dal fiammingo Johannes Tinctoris con il titolo *Terminorum Musicae Diffinitorium* – e quello scritto nel 1821 a Parigi.

¹⁰ P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, I, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 143.

contribuisce più o meno a caratterizzare un componimento musicale. La Marcia p.e. si distingue dal Minuetto riguardo alla forma, al tempo al movimento, metro [...] ; la stessa marcia può essere qualificata in vario modo, per esempio Marcia militare, funebre, religiosa.

Il Carattere è poi una certa originalità che si fa sentire nella composizione, o nel modo d'esecuzione, per cui si distingue da tutte le altre composizioni, e maniere d'esecuzione. Ed è questo che imprime suggello all'immortalità; per cui si distingue il metodo di Spohr da quello di Paganini.

Molti compositori strumentali hanno tentato di pingere nelle loro composizioni un dato Carattere, come Haydn nella sua Sinfonia intitolata: il Distratto;¹¹ non parlando del carattere musicale analogo al personaggio dell'Opera, dell'imitazione caratteristica nelle composizioni di caratteri nazionali, come il Coro de' Solitarii nella Ginevra di Mayr, e nelle composizioni di Ballo.

Sostanzialmente si può ben dire che 'carattere' è sinonimo di stile, pertanto, si potrebbero tentare di aggiungere, alle già esistenti voci del dizionario, le seguenti ulteriori definizioni, in musica:

- a) complesso di elementi che contraddistinguono il carattere o lo stile compositivo proprio di un musicista, di una scuola, di un'epoca, di una nazione, di una composizione: il carattere /stile italiano, francese, spagnolo, tedesco ecc.; il carattere della musica barocca / lo stile barocco, classico, romantico ecc; lo stile della musica di Bach, Beethoven ecc.; il carattere pastorale ecc.;
- b) insieme dei tratti specifici di un personaggio di un'opera lirica o di un balletto;
- c) genere teatrale e musicale: dramma di mezzo-carattere.

Come si è appena visto, il termine può essere utilizzato per designare diversi elementi distintivi in ambito musicale. Nel presente saggio, per ragioni di spazio, si approfondiranno solo alcuni di questi aspetti. Qual è dunque il senso dell'*excursus* inerente al lemma 'carattere'? Lo scopo principale non è stato sicuramente quello di verificare se ci fossero delle omissioni nelle voci dei dizionari o meno, quanto quello di coglierne l'aspetto più profondo del significato, per poi poter avere una chiave di lettura interpretativa più efficace. Per esempio, se si sofferma l'attenzione sull'importanza che i Greci davano alla musica, anche in funzione dell'educazione del carattere tramite di essa, l'espressione *imprint on the soul*,¹² letteralmente 'impronta nell'anima', presente nel

¹¹ Sinfonia n. 60 in Do maggiore, scritta da Haydn tra il 1774 e il 1775. Nacque come musica per il testo teatrale *Der Zerstreute* (*Il distratto*). La sinfonia ha un certo 'carattere' comico. Improvvisi passaggi da forte a piano, inaspettati e bruschi cambiamenti di ritmo ed armonia, intervallati da ripetizioni ed interruzioni, descrivono in modo efficace la distrazione del protagonista.

¹² La preposizione *on* in inglese si utilizza, tra l'altro, quando avviene un contatto con qualcosa, per esempio: *The cat is on the chair*, il gatto è sulla sedia, c'è un contatto tra

dizionario etimologico inglese alla voce ‘carattere’, non dovrebbe stupirci perché ci dà l’immagine chiara, nella concezione dei Greci, dell’importanza e della forza che la musica aveva per loro. Infatti, Mila sottolinea che i Greci concepivano la musica come «una forza demoniaca»¹³ in quanto agiva sulla loro anima e anche sulla loro volontà. Untersteiner afferma che fu la Grecia a occuparsi per prima dell’estetica musicale e a studiare l’influenza che la musica ha sull’animo, sull’educazione e sullo sviluppo del carattere.¹⁴

2. Il ‘carattere’ dell’educazione musicale

Lo storico Marrou afferma che la cultura e l’educazione dei Greci erano più artistiche che scientifiche e la loro arte principale era la musica.¹⁵ La cultura classica, invece, ce li mostra, in primo luogo, poeti, filosofi e matematici, mentre, come artisti vengono identificati soprattutto come architetti e scultori, ma mai si pensa alla loro musica. Come osserva Mila,¹⁶ quando ci si riferisce alla musica dei Greci si allude più alla concezione che essi ne ebbero, piuttosto che alla musica in sé, poiché di essa ci sono pervenuti solo pochi frammenti. Negli ultimi decenni, tuttavia, la documentazione disponibile si è ampliata, permettendo di delineare un quadro più concreto dei materiali oggi conosciuti. Una delle raccolte di riferimento per la documentazione musicale dell’antichità greca è *Documents of Ancient Greek Music*, curata dai filologi Egert Pöhlmann e Martin Litchfield West e pubblicata nel 2001, che include trascrizioni in notazione moderna e commenti critici sui valori ritmici, melodici e paleografici dei reperti.¹⁷ Come sottolineano gli autori, nei secoli passati si disponeva di pochissimi materiali autentici, spesso tramandati in modo indiretto tramite trattati teorici o pubblicazioni errate. Solo dalla fine dell’Ottocento, con il ritrovamento dell’Epitaffio di Seikilos (1883) e dei peana di Delfi (1893-1894), si cominciano ad avere frammenti autentici affidabili. A questi si aggiungono brani tratti da tragedie, inni religiosi, esempi didattici e gli inni di Mesomedè, musicista di corte dell’imperatore Adriano. Il corpus, inizialmente molto esiguo, ha superato nel tempo i 60 frammenti, grazie a una serie di ritrovamenti novecenteschi, per lo più di natura papiracea.

Oggi, per ampliare le conoscenze a nostra disposizione, si può contare anche sul contributo che deriva dall’iconografia musicale che, attraverso le informazioni estrapolabili dalle scene dipinte sulla ceramica attica, può contribuire a

il gatto e la sedia. Pertanto, l’espressione *imprint on the soul* trasmette, in senso metaforico, una notevole forza in quanto tocca proprio l’anima.

¹³ M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 15.

¹⁴ A. UNTERSTEINER, *Storia della musica*, Milano, Ulrico Hoepli, Ed.-Libr. della Real Casa, 1910.

¹⁵ H. I. MARROU, *Storia dell’educazione nell’antichità*, Roma, Studium, 2016.

¹⁶ MILA, *Breve storia* cit.

¹⁷ E. PÖHLMANN - M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

delineare un quadro più completo della questione e, talvolta, rimettere in discussione alcuni capisaldi della storiografia, che, sostanzialmente, si è avvalsa delle notizie tramandate dalle fonti letterarie.¹⁸

Differenti testimonianze della *mousiké* sono appunto contenute negli scritti di Platone, in particolare nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, e nell'ottavo libro della *Politica* di Aristotele. In questo contesto l'analisi si concentrerà esclusivamente su alcuni passi tratti dagli scritti di Platone. In particolare, il tema centrale della *Repubblica* riguarda, come sottolineano Giovanni Reale e Roberto Radice, non solo la «condizione umana» ma anche la questione legata all'aspetto educativo: «La *Repubblica* di Platone, ben più che la *politica*, riguarda l'*educazione*»,¹⁹ evidenziando la centralità della *mousiké* nel processo di formazione morale dell'individuo.

Ma allora, come educare il popolo? Quali mezzi scegliere? Come vedremo più avanti, al centro dell'*educazione* Platone pone la musica. Questo conferma quanto sostiene anche Fubini, secondo cui la musica costituisce, nei dialoghi di Platone, un punto nodale della sua filosofia.²⁰ Come osserva il musicologo, nel mondo antico la riflessione sull'uso della musica nelle società ideali ruota attorno alla sua funzione educativa e alla capacità di trasmettere valori o disvalori, rendendola perciò uno strumento eticamente rilevante.²¹ Questa lettura è ripresa anche da Martinelli, il quale sottolinea come Platone attribuisca alla musica un ruolo formativo fondamentale, pur distinguendola dalla filosofia, che resta l'unico strumento in grado di condurre alla verità.²²

A seguire si ricostruirà il pensiero di Platone riguardo l'*educazione musicale*, attraverso l'analisi di alcuni passi contenuti nelle opere appena menzionate, evidenziando la centralità della *mousiké* nel processo di formazione morale dell'individuo.

3. L'*ideale di educazione musicale* per Platone

In un passo del II libro della *Repubblica*, Platone si preoccupa di fornire un'*educazione* adeguata ai Custodi, i quali avranno come compito quello di difendere la città. Tra le qualità richieste a questi uomini vi sono il coraggio, il vigore fisico e la capacità di essere gentili con i conoscenti e aggressivi con gli estranei. Si tratta di un compito tutt'altro che semplice: non basta una formazione generica, ma occorre fornire, come riportano Reale e Radice,

¹⁸ E. PALA, *La mousiké téchne nel mito greco. 'Sentire' la musica attraverso le immagini*, «Medea», I, n. 1, 2015, pp. 1-2

¹⁹ PLATONE, *Repubblica*, a cura di G. Reale e R. Radice, Milano, Bompiani, 2009, p. 7.

²⁰ E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976. Cfr. anche E. FUBINI, *L'estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

²¹ E. FUBINI, *La musica: natura e storia*, Torino, Einaudi, 2004.

²² R. MARTINELLI, *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012.

un'educazione accurata e mirata.²³ Platone afferma chiaramente che l'educazione deve iniziare dalla musica, come mostra questo passo:

«Dunque, facciamo come in un mito narrato per immagini, prendiamoci il tempo necessario, e a forza di ragionamenti diamo un'educazione a questi uomini».

«È proprio necessario»,

«Già, ma quale educazione? Non sarà forse tutt'altro che facile escogitarne una migliore di quella scoperta ormai da tempo immemorabile? Mi riferisco alla ginnastica per il corpo e alla musica per l'anima».

«E così, infatti».

«E, nella nostra educazione, non prenderemo le mosse dalla musica, piuttosto che dalla ginnastica?» (*Repubblica*, II, 376d-e).²⁴

Ancora a proposito dell'educazione musicale, Platone, nel III libro della *Repubblica*, rimarca la capacità che ha l'arte delle Muse di plasmare l'animo umano. La musica, per mezzo del senso ritmico e dell'armonia, penetra fin nel profondo dell'anima rendendola nobile. Il filosofo aggiunge che, chi riceve una simile educazione acquisisce la capacità di distinguere il bello dal brutto, e l'uomo stesso diverrebbe bello e buono. Sostanzialmente, attraverso una idonea educazione musicale, l'uomo è portato a sviluppare il senso critico ed il gusto estetico, caratteristiche che lo portano ad avere una qualità di vita volta a cercare virtù e amore del bello:

«E allora – ripresi –, caro Glaucone, per i motivi che si sono detti, non è forse questa l'educazione artistica più efficace? Effettivamente essa, in primo luogo fa penetrare fin nel profondo dell'anima il senso del ritmo e dell'armonia, facendovelo aderire nel modo più saldo, apportandovi una certa finezza, e anzi rendendo fine l'anima stessa – certo, tutto ciò vale se uno è sottoposto a una educazione idonea, altrimenti gli capita tutto l'opposto –. In secondo luogo, chi è stato formato in questa educazione nella maniera conveniente sa subito cogliere quanto v'è di difettoso, o di mal fatto o di nato male, e a giusta ragione non lo tollera. Questo uomo loderebbe invece le cose belle e godrebbe nell'ospitarle nell'anima, e, anzi, traendo alimento da esse, egli stesso diverrebbe bello e buono. All'opposto, criticerebbe le cose malfatte e con tutti i diritti le odierebbe fin dalla più tenera età, prima ancora di essere in grado di farsene una ragione; e poi quando finalmente una tal ragione gli si facesse innanzi, l'uomo allevato in tal maniera l'accoglierebbe a braccia aperte, come una persona ben nota per un'assidua frequentazione».

«Mi sembra proprio – concluse – che per tutti questi motivi non debba mancare una educazione musicale» (*Repubblica*, III, 401e-402a).

²³ PLATONE, *Repubblica* cit.

²⁴ La traduzione dei passi della *Repubblica* riportati in questo saggio è quella già menzionata, curata da Roberto Radice e Giovanni Reale per l'edizione Bompiani del 2009.

«E non sembra anche a te – gli domandai – che, a tal punto, il nostro discorso sulla musica sia giunto al traguardo? S'è concluso esattamente dove si doveva concludere, in quanto che la musica trova il suo coronamento proprio nell'amore del bello». «Sono d'accordo», ammise (*Repubblica*, III, 403c).

Platone insiste sulla necessità di iniziare l'educazione fin dalla più tenera età, come afferma in questo passo:

«E poi non sai che in ogni cosa, e specialmente quando si abbia a che fare con esseri ancora giovani e immaturi, ciò che più conta è l'inizio, perché proprio questo è il momento ideale per plasmarli e per foggiarli secondo l'impronta che a ciascuno di essi si vuol dare?»

«Esattamente» (*Repubblica*, II, 377b).

Sino ad ora abbiamo visto le ragioni del pensiero che c'è dietro alla scelta di Platone di servirsi della musica come strumento di educazione. Essa riveste un ruolo importante perché agisce sull'animo umano rendendolo nobile, sensibile. Quale fu, allora, il mezzo attraverso cui questa educazione poté essere attuata? La risposta la si troverà nei seguenti due passi tratti dal II libro delle *Leggi* di Platone:

Esso ci dice che pressoché tutti gli esseri giovani non riescono a stare mai in quiete con il corpo e con la voce, [e] ma cercano continuamente di muoversi e di esprimersi, alcuni con balzi e salti come se danzassero e giocassero esultanti, altri emettendo ogni sorta di suoni. Ora, mentre le altre creature animate non hanno la percezione dell'ordine o del disordine insiti nei loro movimenti, e dunque di ciò a cui diamo il nome di «ritmo» e di «armonia», a noi quegli stessi numi di cui (654a) abbiamo detto che ci furono assegnati come compagni di danza hanno trasmesso la percezione del ritmo e dell'armonia unita al senso del piacere, e subito ci spingono a muoverci e dirigono le nostre evoluzioni intrecciandoci gli uni agli altri con danze e cori, e hanno scelto il nome di «cori» in relazione alla «gioia» che in essi è connaturata. Vogliamo accogliere innanzi tutto questo principio? Stabiliremo dunque che la prima educazione è opera delle Muse e di Apollo?

CLINIA Sì.

ATENIESE Allora per noi chi non ha competenza dei cori sarà da considerare ineducato mentre diremo [b] educato chi ne ha sufficiente esperienza?

CLINIA Senza dubbio (*Leggi* II, 653e-654b).

ATENIESE E dunque sarà bene che avanzi per primo il coro dei fanciulli, consacrato alle Muse, per cantare in pubblico, con assoluta serietà e rivolto alla folla dei cittadini, le massime di cui si diceva, e che, per secondo, quello di coloro che non hanno più di trent'anni, invocando Peana a testimone della verità delle cose dette e pregandolo di essere propizio [d] e di usare la sua forza di persuasione nei confronti dei giovani. Bisogna poi che per terzi cantino gli uomini fra i trentuno e i sessant'anni, mentre coloro che hanno superato questa età, ormai incapaci di reggere la fatica del canto, restino a

raccontare per divina ispirazione favole che illustrano la varia indole degli uomini (*Leggi* II, 664d sgg.).²⁵

Il ‘mezzo’ che ebbe il compito di educare musicalmente gli uomini fu il coro. Come abbiamo appena visto, nei passi sopra citati, al coro devono partecipare tutti: bambini, giovani fino ai trent’anni e uomini di un’età compresa tra i trenta e i sessant’anni. Come riporta Raffa, nelle *poleis*, i cittadini di entrambi i sessi conoscevano la pratica corale, che comportava non solo la capacità di cantare ma anche quella di danzare e imparare a memoria poesie e melodie.²⁶ Queste attività si svolgevano sotto la direzione di un *choragos*, che poteva essere il poeta/compositore, autore del pezzo, oppure un suonatore di lira. Tuttavia, l’aspetto più interessante, la vera essenza del pensiero del carattere educativo della musica per Platone, risiede nel seguente passo:

tutti gli esseri giovani non riescono a stare mai in quiete con il corpo e con la voce, [e] ma cercano continuamente di muoversi e di esprimersi, alcuni con balzi e salti come se danzassero e giocassero esultanti, altri emettendo ogni sorta di suoni. Ora, mentre le altre creature animate non hanno la percezione dell’ordine o del disordine insiti nei loro movimenti (*Leggi* II, 653e).

È in queste parole che va trovata l’importanza del carattere educativo che Platone attribuì alla musica. Il filosofo, infatti, pone l’accento sui giovani che parlano forte ed emettono ogni sorta di suoni senza aver consapevolezza di ciò che provocano, se ordine o disordine. Pertanto, solo chi conosce l’arte dei cori – ossia sa stare in un coro (si potrebbe dire anche: solo chi sa ‘controllare’ il tono della voce) – può essere considerata una persona educata. Questo pensiero pone due problematiche, ossia: a) saper stare in un coro da un punto di vista del saper stare con gli altri; b) saper ‘utilizzare’ bene la voce. Se si grida non si può ascoltare gli altri, perché li si sovrasta. Se si ha una voce sgradevole (in senso strettamente educativo, si potrebbe ipotizzare un riferimento all’uso di un linguaggio poco elegante, volgare) si può risultare poco piacevoli all’ascolto. Educare la voce e non gridare permette di avere una migliore comunicazione, e l’ascolto è alla base dei rapporti sociali. Saper mettersi in ascolto dell’altro sottintende la capacità di restare in silenzio. E allora, perché proprio il coro? Perché il coro è un potentissimo mezzo di formazione, educazione e di aggregazione. Se vogliamo darne una lettura in chiave moderna, va detto che, come sostiene Branca, «il gruppo rappresenta per i più giovani il luogo privilegiato della comunicazione, degli affetti,

²⁵ La traduzione dei passi delle *Leggi* riportati in questo saggio è quella curata da Franco Ferrari e Silvia Poli, cfr. PLATONE, *Le leggi*, Milano, Rizzoli, 2005.

²⁶ 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.

della condivisione dei propri vissuti emotivi».²⁷ L'autrice afferma anche che «i bambini che crescono con la musica siano più motivati all'apprendimento, più concentrati, meno aggressivi e più pronti a capire che ognuno ha un ruolo peculiare all'interno della società[...].» Come sostenuto da Semplici,²⁸ l'io si costituisce dentro il processo di socializzazione. Il professore afferma, inoltre, che la comunicazione dell'individuo con gli altri va favorita attraverso strumenti condivisi, quale appunto può essere il coro. Questo permette di aprirsi all'esterno mantenendo un solido senso di sé. Tosto scrive che «cantare risponde [...] al bisogno di espressione e conoscenza di sé, permette all'uomo di comunicare e dialogare con l'ambiente [...]».²⁹ Una 'bella voce' procura benessere sia a chi la emette sia a chi l'ascolta. Inoltre, l'autrice sostiene che il gruppo, in quanto 'sistema sociale' (del resto già Aristotele, nella sua *Politica*, affermò che l'uomo è un animale sociale) costituisce una eccellente opportunità educativa. Il gruppo corale aiuta a comprendere che la qualità espressiva ed esecutiva di un insieme dipende dalla qualità dell'interrelazione tra le persone che lo compongono, e la capacità di ascolto assume un'importanza fondamentale, perché riflette il reale grado di apertura alla comunicazione e alla condivisione.

Le dinamiche di socializzazione e formazione che caratterizzano il coro nel contesto contemporaneo trovano, come abbiamo visto, una sorprendente anticipazione nella riflessione platonica, dove la musica ha un ruolo etico e politico nel plasmare l'anima e nel mantenere l'equilibrio della *polis*.

Alla luce di quanto esposto sinora, Platone rimarca l'importanza di impartire un'educazione musicale idonea: questo fa presupporre che debbano essere fatte delle scelte. Non si tratta quindi di trasmettere genericamente una pratica musicale, ma di definire con precisione quali elementi siano in grado di orientare la formazione del cittadino. Questa esigenza è ben evidenziata da Pelosi, che analizza la struttura formativa della *mousiké* nei dialoghi platonici.³⁰ In particolare, l'autore mostra come la *mousiké* venga concepita come un'arte capace di imprimerle contenuti morali nella psiche, grazie all'interazione tra parola, ritmo, armonia e danza, secondo rapporti gerarchici ben definiti. Tali componenti non agiscono come elementi decorativi, ma come dispositivi formativi dotati di una propria efficacia rappresentativa e trasformativa. In questa prospettiva, il carattere dell'educazione musicale si delinea come risultato di una composizione ordinata e finalizzata, in cui ogni parte concorre alla formazione etica dell'anima.

²⁷ D. BRANCA, *L'importanza dell'educazione musicale: risvolti pedagogici del fare bene musica insieme*, «Studi sulla formazione», XV, n. 1, 2012, pp. 85-102.

²⁸ S. SEMPLICI, *Carattere, riflessione, relazione*, seminario dottorale tenuto il 20 dicembre 2022 all'interno del ciclo di incontri *On Character: un modello di sviluppo tra Natura e Libertà*, Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte, Dottorato in Filosofia.

²⁹ I. M. TOSTO, *La voce musicale: orientamenti per l'educazione vocale*, Torino, EDT, 2009.

³⁰ F. PELOSI, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge University Press, 2010.

Un ulteriore elemento messo in luce da Pelosi è la centralità del concetto di ‘movimento’ nella riflessione platonica. La musica è movimento, ed è proprio in quanto tale che riesce a intervenire sul corpo e sull’anima: può calmare, stimolare, riequilibrare. È dunque una forza capace di agire profondamente sulla dimensione psichica, fino a orientare il comportamento e la disposizione morale del soggetto. Infine, Pelosi interpreta il discorso platonico sull’interazione tra musica, anima e corpo come una costruzione di tipo *eikòs mythos*, ovvero un discorso verosimile, non dimostrativo in senso stretto. Secondo l’autore, Platone non mira a offrire spiegazioni razionali e coerenti in ogni dettaglio, ma propone immagini dotate di forza evocativa, capaci di agire sulla psiche. In questa prospettiva, la nozione di movimento – centrale nel rapporto tra musica e formazione – va intesa non come un concetto esplicativo, bensì come una figura interpretativa efficace per rappresentare l’esperienza musicale nella sua dimensione educativa e trasformativa.

Ma, poste queste premesse, secondo quali criteri Platone seleziona i contenuti musicali più adatti alla formazione del cittadino? Si tratta di una questione centrale, la cui prima risposta si trova nella riflessione sull’*ethos*, ovvero nella convinzione che i suoni abbiano la capacità di modellare l’anima e orientarne il comportamento.

4. *La dottrina dell’ethos musicale*

Per i Greci la musica aveva il potere di influire, in senso positivo o negativo, sulla loro anima e sulla loro volontà, questo diede origine alla nascita della dottrina dell’*ethos*. Come osserva Fubini, rileggendo tale concetto in chiave moderna, il rapporto tra musica e *ethos* può essere inteso come il legame tra musica e stati d’animo: «La natura dell’animo umano consiste essenzialmente nella varietà di stati d’animo che l’uomo assume nel corso della sua vita a seconda delle circostanze».³¹ La prima sistematizzazione del pensiero musicale in senso etico è tradizionalmente attribuita a Damone di Atene, attivo nel V secolo a.C., ma è Platone a portare questa riflessione a una svolta decisiva, rielaborandola con originalità. Come sottolinea Anderson, Platone semplifica e riduce la complessità damoniana, integrando la dottrina dell’*ethos* all’interno di una visione educativa e politica più ampia, volta alla formazione dell’anima e alla conservazione dell’ordine sociale.³² Tuttavia, come afferma Hagel, le fonti che ci parlano di Damone – in gran parte platoniche – non permettono di attribuirgli una teoria dell’*ethos* coerente e sistematica.³³ È piuttosto Platone a costruire – come ribadisce ancora

³¹ FUBINI, *La musica* cit. p. 11.

³² W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1968.

³³ S. HAGEL, *Shaping Character: An Ancient Science of Musical Ethos?*, in *Music and Politics in the Ancient World: Exploring Identity, Agency, Stability and Change through the Records of*

Anderson – un modello normativo della funzione educativa della musica, nel quale la *mimēsis* svolge un ruolo fondamentale. Egli diffida della varietà dei modi e dei ritmi musicali, che considera una minaccia per la coesione della *polis*, e promuove un'idea di musica disciplinata e sorvegliata dallo Stato. Anderson sottolinea anche il limite teorico di questa impostazione: Platone insiste sul potere formativo dell'*ethos*, ma non sviluppa un apparato tecnico sistematico, preferendo delegare le questioni musicali a figure come Damone, la cui reale posizione, come detto, resta elusiva.

Come afferma Fubini, in Platone albergano due differenti concezioni riguardo alla musica: una la condanna, mentre l'altra ne esalta la suprema bellezza e verità.³⁴ Come osserva Mioli, Platone mostra ostilità nei confronti della musica moderna, superficiale, edonistica, materiale, mentre è favorevole alla musica antica, fondata su armonie pure e orientata a finalità spirituali e educative:

rivivono e si chiarificano in Platone la tripartizione pitagorica e la pedagogia damoniana: “la musica che resta solo ‘instrumentalis’ è vile, quella che plasma l'uomo ed incide sulla sorella ‘humana’ è valida, quella che riflette la sorella ‘mundana’ e apre l'intelletto alla contemplazione della verità è fenomeno altissimo”.³⁵

In questa prospettiva, Quintili sottolinea come la nozione di *ethos* in Platone svolga una funzione di mediazione tra interno ed esterno, individuo e ambiente, razionalità e irrazionalità.³⁶

Relativamente al carattere educativo musicale, come vedremo più avanti, Platone dice che è necessario compiere delle scelte tra musiche buone e musiche cattive. Tale categorizzazione potrebbe essere ricondotta alla responsabilità ed importanza di fornire un'educazione adeguata. Riguardo questo aspetto, è bene prendere in considerazione il pensiero che Kant esprime nella sua opera *La Pedagogia*. Egli sostiene che una buona educazione è la sorgente d'ogni bene nel mondo: educare e governare gli uomini rientra tra le arti più difficili e bisogna servirsi dell'autorità per educare nell'uomo la libertà.³⁷ Inoltre, il filosofo afferma che l'educazione morale ha per fine principale quello di formare un uomo dal carattere onesto e vero, il quale deve, prima di tutto, saper domare le sue passioni. Del resto, come accennato poco sopra, Platone condannava la musica in

Music Archaeology, a cura di R. Eichmann, G. Lawson, M. Howell, Berlin, Topoi, 2019, pp. 87-103.

³⁴ FUBINI, *L'estetica musicale* cit.

³⁵ P. MIOLI, *L'antichità*, in *La musica nella storia*, a cura di Id., 3^a ed., Milano, Calderini, 1997, p. 19.

³⁶ P. QUINTILI, *Les Caractères: La Bruyère, i Moralisti classici e le Lumières*, seminario dottorale tenuto il 6 dicembre 2022 all'interno del ciclo di incontri *On Character: un modello di sviluppo tra Natura e Libertà*, Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte, Dottorato in Filosofia.

³⁷ I. KANT, *Pedagogía*, 85, Madrid, Ediciones Akal, 2003.

quanto fonte di piacere ma, depurata dalle armonie dannose, poteva essere accettata quale strumento educativo: l'educazione musicale ha carattere morale, di conseguenza ha necessità di 'un giusto tipo di musica'.³⁸

Nel passo seguente, si vedranno quei 'criteri di selezione', indicati da Platone, che decretano la bontà educativa di una musica:

che la melodia si compone di tre parti: il recitato, l'armonia e il ritmo. [...]

«E l'armonia e il ritmo devono seguire il recitato».

«Come no?»

«D'altra parte abbiamo anche affermato che nel discorso non c'è posto per lamentazioni e pianti».

«No, infatti».

«E quali sono le armonie che si intonano al lamento? [...]»

«Sono la mixolidia e la sintonolidia e altre dello stesso tipo».

«Dunque, queste vanno scartate [...]»

«Senza dubbio».

«E tanto meno l'ubriachezza e l'ignavia e l'indolenza si addicono ai Custodi».

«Come no?»

«E quali sono le armonie effeminate e conviviali?»

«La ionica e la lidia – rispose –, le quali per l'appunto da alcuni son dette armonie rilassanti».

«E possiamo ammettere che siano di utilità per uomini votati alla guerra?»

«Niente affatto – disse –. Certo che di questo passo c'è il rischio che non ci restino che l'armonia dorica e la frigia».

[...] ma vorrei che tu mi lasciassi solo quella che sappia riprodurre come si deve le voci e i toni dell'uomo valoroso, impegnato in azioni di guerra e in missioni che implicano l'uso della forza [...] E poi lasciamene un'altra per quando è in tempo di pace, e impegnato in opere libere e non coatte, sia che convinca o preghi qualcuno per uno scopo [...] Insomma, lasciaci le due armonie – quella per le azioni di forza e quella per il tempo libero – che imitano alla perfezione le voci, qualunque siano, dell'uomo perseguitato dalla sfortuna o baciato dalla fortuna, di chi è saggio o audace» (*Repubblica* III, 398d-399c).

«L'armonia ed il ritmo devono seguire il recitato», scrive Platone, questa affermazione non deve affatto sorprendere, perché, considerata l'inscindibile unione che la musica e la poesia avevano nell'antica Grecia: le forme poetiche sono forme musicali.³⁹ Nello scritto di Platone si individuano quattro tipologie di armonie che 'mostrano' caratteri (*ethos*) differenti:

- a) le armonie mixolidia e sintonolidia educano la voce al lamento;
- b) la ionica e la lidia sono armonie conviviali, effeminate, anche dette rilassanti.

³⁸ FUBINI, *L'estetica musicale* cit.

³⁹ MILA, *Breve storia* cit.

Da ciò si evince che le armonie sopra citate non potessero andar bene per forgiare e modellare un carattere virtuoso, pertanto la scelta è ricaduta sulla dorica e sulla frigia per le seguenti ragioni:

- a) la dorica, perché virile, è idonea per l'uomo valoroso, impegnato in azioni di guerra e in missioni che implicano l'uso della forza;
- b) la frigia, perché spontanea e dolce, è adatta per il tempo libero e per i tempi di pace.

Due sono quindi le armonie necessarie all'educazione musicale: una dal carattere vigoroso, necessario per le azioni di forza, e l'altra dal carattere dolce e sereno, adatta per il tempo libero.⁴⁰ Come sottolinea Barker, ogni armonia possiede una configurazione intervallare che, nella percezione dei Greci, era collegata a stati d'animo, disposizioni morali e atteggiamenti comportamentali.⁴¹ Inoltre, Barker afferma che, la distinzione platonica tra relazioni *sympyphos* – cioè proporzioni numeriche che producono consonanze percepite come armoniche – e relazioni non *sympyphos* non riguarda semplicemente il gusto musicale, ma riflette un criterio oggettivo di valore: alcune relazioni sono ‘migliori’ perché ordinate, armoniche e capaci di generare bellezza, mentre altre sono escluse in quanto difettose.⁴² Tale distinzione, che ha radici matematiche, permette di comprendere perché certi tipi di armonia vengano considerati più adatti – secondo le finalità educative delineate da Platone – alla formazione del carattere.

Sin qui si sono analizzate le qualità che devono avere le armonie: e il ritmo? Che caratteristiche deve avere per poter essere ritenuto idoneo? Il passo seguente darà le indicazioni necessarie:

Alle regole dell'armonia seguono quelle dei ritmi. In tal caso, non ci sarà da perdersi dietro a ritmi complessi e variati nei metri, ma si dovrà considerare la natura di quelli che si confanno a una vita morigerata e coraggiosa [...]

[...] posso riferirti [...] che ci sono tre generi dal cui intreccio vengono i sistemi metrici [...]

[...] potremmo anche unirci a Damone per decidere quali sono i ritmi che traducono la volgarità, la violenza, oppure la pazzia e ogni altro difetto, e quali invece vadano tenuti in serbo per le qualità opposte. Mi sembra [...] di averlo sentito nominare un certo enoplio composto, un ritmo dattilico e uno eroico. [...] E poi, se non sbaglio, definiva

⁴⁰ Tuttavia, come ha sottolineato Hagel nel 2019, nonostante le armonie vengano associate a determinati stati d'animo o disposizioni morali, non esiste in Platone una sistematizzazione musicale vera e propria. Le etichette modali riflettono percezioni culturali piuttosto che categorie tecniche codificate, e il loro significato resta in larga parte indeterminato sul piano musicale concreto.

⁴¹ BARKER, *Psicomusicologia* cit., 2005.

⁴² A. BARKER, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

uno giombo e l'altro trocheo, distribuendo fra di essi quantità lunghe e brevi. Credo che per alcuni di questi lodasse o biasimasse il movimento del piede non meno degli stessi ritmi, oppure un certo qual carattere che includeva l'una e l'altra qualità. [...]

«Ma almeno questo sei in grado di discernerlo: che al ritmo armonico e a quello disarmonico tengono dietro rispettivamente effetti piacevoli e spiacevoli?»

«Come no?»

«E poi che il ritmo armonico si accompagna al buon discorso e quello disarmonico al cattivo discorso, per una questione di affinità, e lo stesso vale per l'armonia e la disarmonia [...].

«Ora – domandai –, lo stile del discorso e il suo contenuto non vanno forse di pari passo con la disposizione dell'anima?»

«Come no?» [...]

«E i discorsi di tono elevato, ben congegnati nella forma, nella struttura e nel ritmo non sono forse conseguenza della bontà d'animo [...], ossia di quell'atteggiamento mentale che nobilmente dispone il nostro carattere morale?»

«Esattamente», rispose.

«E non sarà proprio tale disposizione che i nostri giovani dovranno perseguire a qualsiasi costo, se vogliono assolvere degnamente al loro compito?»

«Senz'altro».

[...] la mancanza di ritmo e di equilibrio sono parenti stretti di un discorso e di un carattere sconvenienti, come le qualità contrarie sono sorelle e copie dei caratteri contrari, ossia di una condotta di vita assennata e virtuosa».

«Senza dubbio», disse (*Repubblica* III, 400a-401a).

Una vita morigerata e coraggiosa, la bontà d'animo, i discorsi di alto livello ben strutturati nella forma e nel ritmo ed infine l'equilibrio sono quelle qualità morali, indicate da Platone, che i giovani dovranno perseguire. In questo processo di formazione e di educazione del carattere non devono essere utilizzati i ritmi volgari e violenti, o quelli che incitano alla pazzia. Lo scopo è quello di giungere, attraverso l'educazione musicale, ad una condotta di vita assennata e virtuosa. I ritmi indicati da Platone sono quindi: enoplio composto, un ritmo dattilico e uno eroico, il ritmo giombo e quello trocheo.⁴³ West afferma che il ritmo nella musica greca non era concepito come una misura rigida e meccanica, ma come una successione regolare di durate basate sull'alternanza tra sillabe lunghe e brevi, organizzate in schemi ricorrenti.⁴⁴ Il dattilo (— U U), ad esempio, era caratteristico della poesia epica e suggeriva un andamento regolare e progressivo; il trocheo (— U) produceva un passo deciso e incalzante; il giombo (U —) trasmetteva un movimento vivace e reattivo. Tali strutture ritmiche si basavano su una distinzione binaria – tra una durata breve (tempo primo) e una lunga (pari

⁴³ Come sottolinea Hagel, anche nel caso dei ritmi menzionati da Platone non si può parlare di un sistema tecnico definito. Le denominazioni come 'dattilico' o 'trocheo' riflettono un uso ancora flessibile e non normato, legato più alla tradizione orale e performativa che a un apparato teorico sistematico.

⁴⁴ M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

a due brevi) – che, come osserva West, era alla base della metrica greca tanto nel parlato quanto nel cantato. Come osserva ancora West, questa regolarità ritmica era così profondamente radicata nella lingua e nel metro che, nei testi musicali, i valori delle note erano spesso omessi: bastava il testo metrico per renderli evidenti. Questo riflette una concezione del ritmo come principio di ordine formale, fondato su unità additive e prevedibili, e non su divisioni arbitrarie

Questa chiarezza strutturale rende plausibile il fatto che proprio questi ritmi – ovvero il giambo, il dattilo e il trocheo – siano stati selezionati da Platone come strumenti educativi idonei alla formazione del carattere, in coerenza con un ideale di ordine e misura.

Se si provasse a cantare, o a danzare, sulle note di un ritmo dattilico, oppure trocheo o giambo, si avrebbe immediatamente una sorta di percezione sensoriale che infonde energia e disciplina allo stesso tempo: esattamente quanto necessario per dare ‘struttura’ ad una giovane ed acerba personalità. Al contrario, se si eseguisse lo stesso esperimento con piedi come il pirrichio, il tribraco, l’anapesto o lo spondeo, l’effetto risulterebbe meno incisivo, più ‘molle’.

Si potrebbe dire ancora molto sulla ‘capacità’ della musica di scalpare e modellare l’animo umano, ma i limiti di spazio del presente lavoro non consentono ulteriori approfondimenti. Tuttavia, sembra opportuno citare un pensiero dello psicologo britannico John Sloboda:

la musica è capace di suscitare in noi stessi delle emozioni profonde e significative. Sono emozioni che possono andare da un “puro” godimento estetico per un costrutto sonoro, alla gioia o alla disperazione, che la musica a volte evoca o sostiene, al semplice sollievo dalla monotonia, dalla noia, dalla depressione, che le esperienze musicali quotidiane possono fornire.⁴⁵

5. Il ‘carattere’ di un’opera musicale

Quanto sin qui analizzato ha evidenziato, nel pensiero di Platone, l’importanza fondamentale che rivestono armonia e ritmo nel conferire carattere alle forme musicali e poetiche in funzione dell’educazione morale. Come osserva Cartoceti, il processo psicagogico attivato dalla musica si sviluppa attraverso l’interazione tra componenti musicali e non musicali, generando uno stimolo emotivo che orienta la condotta: da impulso involontario a intenzione razionalizzata e infine a scelta consapevole.⁴⁶ Secondo questa prospettiva, la musica agisce sulle componenti non razionali della psiche, influenzando gli stati emotivi e contribuendo alla formazione del carattere non come disposizione stabile, ma come inclinazione comportamentale. La *paideia* musicale, afferma l’autrice, si configura quindi come uno strumento di orientamento e controllo degli stati d’animo e

⁴⁵ J. A. SLOBODA, *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 23.

⁴⁶ C. CARTOCETI, *Musica ed ethos nell’Atene classica: Damone di Oa. Aspetti di psicologia musicale nel mondo antico*, Pesaro, Metauro, 2021.

delle azioni, operato dai vertici della politica attraverso un sistema educativo basato su valori selezionati e modelli estetici condivisi. Questi concetti, però, non si esauriscono nell'antichità: anche nella musica moderna continuano a svolgere un ruolo decisivo nella definizione del carattere di un'opera. Sebbene il contesto storico e performativo sia profondamente mutato, il principio di fondo resta invariato: attraverso la scelta dei ritmi e delle strutture armoniche, la musica è ancora in grado di trasmettere una fisionomia espressiva definita, che a sua volta può influenzare la percezione e la ricezione da parte dell'ascoltatore. In altre parole, come osserva Rossi, pur passando da una concezione antica della musica come «prontuario pratico», orientata al destinatario e funzionale alla formazione civica, a una visione moderna intesa come «prontuario espressivo», più centrata sull'espressione individuale dell'autore (e, in un certo senso, anche dell'interprete), permane l'idea che il carattere musicale sia veicolo di significati e affetti riconoscibili.⁴⁷ Rossi, inoltre, sottolinea che «la musica, essendo un sistema di segni, un universo semiologico, dà origine a un fatto di comunicazione».⁴⁸ A partire da questa prospettiva, egli osserva come nella riflessione teorica antica si rilevi una «concentrazione assoluta sulla funzione conativa», ovvero quella volta a suscitare specifici effetti sull'ascoltatore: «precisamente la sua reazione psicologica».⁴⁹ Secondo lo stesso autore, la relazione tra elementi musicali e reazioni emotive viene descritta secondo uno schema ricorrente: a un certo tipo di armonia, ritmo, tempo o strumento corrisponde un determinato effetto psicologico sull'ascoltatore.

Ma allora, quali sono quegli elementi distintivi che si possono leggere e che hanno la funzione di indicare il carattere espressivo di un'opera musicale? Non avendo a disposizione esempi di musica greca tali da poter essere analizzati, si prenderanno ora in esame due frammenti estrapolati da celebri esempi della letteratura pianistica ottocentesca. L'analisi mostrerà come la combinazione di ritmo e armonia contribuisca in modo determinante alla definizione del carattere espressivo di un brano musicale.

Il primo esempio (Fig. 3) è l'incipit del III movimento della Sonata per pianoforte n. 2 op. 35⁵⁰ di Friedrich Chopin (1810-1849). *Marcia funebre* è il titolo dato dal compositore. La tonalità (armonia) è Si bemolle minore:

⁴⁷ L. E. ROSSI, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in, *Synaulia: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi, «A.I.O.N. – Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione filologico-letteraria, Quaderni», V, 2000, p. 89.

⁴⁸ Ivi, p. 74.

⁴⁹ Ivi, pp. 74-75.

⁵⁰ La Sonata per pianoforte in Si bemolle minore, n. 2 op. 35, in quattro movimenti (1. Grave. Doppio movimento; 2. Scherzo; 3. *Marcia funebre*. Lento; 4. Finale: Presto) fu scritta da Friedrich Chopin tra il 1837 e il 1839.



FIGURA 3: F. CHOPIN, Sonata per pianoforte n. 2 op. 35, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1840, *Marcia funebre*, bb. 1-15

L'osservazione visiva delle battute iniziali, anche in assenza di indicazioni esplicite sul carattere da parte di Chopin, rimanda comunque all'idea di un movimento «Lento», dal «passo pesante», quasi martellante. Il ritmo è costituito da due elementi: al rigo inferiore, quello suonato dalla mano sinistra, vi è un basso ostinato che si ripete incessantemente; alla mano destra, invece, è affidato un ritmo puntato caratterizzato da una nota lunga seguita da una nota di valore più breve, detto anche 'ritmo alla francese'. Nel caso specifico, si tratta di una croma puntata seguita da una semicroma (Fig. 4):



FIGURA 4: ritmo puntato del tipo 'ritmo alla francese'

Ascoltando un'incisione della *Marcia funebre*, si ha immediatamente l'impressione di visualizzare un corteo che incede dietro al feretro con passo lento e cadenzato. La tonalità scelta da Chopin si presta a conferire, al tema iniziale, un sentimento di mestizia e dolore. La melodia è accompagnata da un ritmo solenne ed ossessivo, completato, come si è detto, dal ritmo puntato. Questo è un chiaro esempio di come ritmo ed armonia possano definire, in modo quasi descrittivo, il carattere di un brano musicale.

Per rendere più concreta questa osservazione, si rimanda a una delle interpretazioni considerate, secondo Rattalino,⁵¹ un punto di riferimento per lettura di questa Sonata: l'esecuzione dal vivo del 12 febbraio 1952 del celebre pianista

⁵¹ P. RATTALINO, *Arturo Benedetti Michelangeli. L'asceta*, Varese, Zecchini, 2006.

italiano Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995). Conosciuto per la sua raffinatezza interpretativa, l'unicità del tocco e la grande varietà di sfumature timbriche, Michelangeli restituisce, nell'esecuzione di questo movimento, una lettura dal carattere profondamente tragico, che culmina in una cupezza tale da evocare un senso di fatalismo estremo.⁵²

Il secondo frammento proposto, che presenta tutt'altro carattere, è tratto dal IV movimento della Sonata per pianoforte n. 1 op. 1 di Johannes Brahms (1833-1897). Si tratta di un movimento denominato «Finale», il cui andamento ritmico è indicato come «Allegro con fuoco». La tonalità scelta da Brahms per questo movimento è Do maggiore, che conferisce al pezzo un carattere decisamente differente rispetto al frammento precedente: il brano si apre con una certa energia e solarità. Anche in questo caso, la scrittura musicale suggerisce – ancor prima dell'ascolto – la natura del movimento. In particolare, l'enfasi data dai punti posti sotto ogni croma (che rendono le note staccate) e gli accenti nel *fortissimo* (Fig. 5), concorrono a delineare il carattere deciso e brillante del movimento:



FIGURA 5: J. BRAHMS, Sonata per pianoforte n. 1 op. 1, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1854, Finale. Allegro con fuoco, bb. 1-12

⁵² *Ibidem*.

Tra le interpretazioni storiche più significative di questa Sonata, Mila cita quella di Sviatoslav Richter (1915-1997),⁵³ pubblicata dalla Decca nel 1992, considerandola tra le più autorevoli. Di fatto, le scelte interpretative che Richter propone in questa incisione risultano particolarmente adatte al carattere di questo movimento. Infatti, una delle sue peculiarità, come afferma Neuhaus, è la forza con cui rende l'elemento ritmico, concepito come qualcosa di logico, organizzato, rigoroso e insieme libero, sempre guidato da una visione completa della composizione.⁵⁴

Vale la pena sottolineare il ruolo fondamentale dell'interprete nella trasmissione del pensiero del compositore e, dunque, nella resa del carattere di un'opera. Una cattiva interpretazione – dovuta, ad esempio, a una scelta inadeguata del tempo di esecuzione, il quale potrebbe risultare più lento o più veloce – può compromettere l'estetica complessiva del brano. Talvolta si tende a sottovalutare la figura dell'interprete, che invece riveste un ruolo di primo piano nella resa dell'opera. Come afferma il celebre violinista Leopold Auer (1845-1930), il ritmo è il fondamento stesso della musica, e solo pochi eletti sono in grado di cogliere correttamente il carattere della musica che interpretano.⁵⁵ Il violinista aggiunge che la monotonia – intesa come monotonia ritmica – e la mancanza di sfumature contribuiscono a distruggere la bellezza dell'opera più pregevole. L'interprete, come sottolinea Barenboim ha un obbligo morale nei confronti dell'opera: quello di restituirla con sincerità.⁵⁶ Ricorda, inoltre, che lo spartito non è ancora musica, ma solo segno; la musica prende vita solo nell'atto dell'esecuzione, grazie all'intervento di chi la suona e gli dà carattere.

I due frammenti musicali precedentemente illustrati mettono in evidenza come ritmo e armonia siano innegabilmente i pilastri del carattere musicale. La scelta di ritmi e armonie permette al compositore di esprimere al meglio il proprio pensiero. Numerose sono ancora le riflessioni, le interpretazioni e gli approfondimenti che questo tema richiede. Molto interessante sarebbe anche poterne offrire una lettura da un punto di vista multidisciplinare. Nell'epoca attuale si è perfettamente consapevoli del 'carattere terapeutico' che la musica esercita sull'animo, così come degli studi già condotti e tuttora in corso. Ma ciò che continua a suscitare meraviglia è l'intuizione che ebbe, nel lontano IV secolo a.C., un uomo, un genio: Platone. Concludendo questo breve saggio sul 'carattere' della musica, risulta evidente che l'Arte delle Muse è una Signora che si presta ad avere un carattere davvero poliedrico.

pierangela.palma@gmail.com

⁵³ M. MILA, *Brahms e Wagner*, a cura di A. Batisti, Torino, Einaudi, 1994.

⁵⁴ H. NEUHAUS, *L'arte del pianoforte*, a cura di V. Voskobojnikov e S. Chinzari, 3.^a ed., Palermo, Sellerio, 2021.

⁵⁵ L. AUER, *Violin Master Works and their Interpretation* (1925), New York, Dover, 2012.

⁵⁶ D. BARENBOIM, *La musica è un tutto. Etica ed estetica*, a cura di E. Girardi e M. Belardetti, 3.^a ed., Milano, Feltrinelli, 2012.