

Barker, Andrew, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di Angelo Meriani. Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità; Università degli Studi di Salerno. Napoli: Guida Editore, 2005.

Presentazione [di Angelo Meriani]. 'L'attenzione che negli ultimi anni si è sviluppata tra gli antichisti verso i fenomeni e i contesti della comunicazione culturale ha portato con sé un interesse sempre crescente nei confronti della musica greca antica' [5-7].

Prefazione [9-10]. *Introduzione* [11-14] 'Se qualcosa di originale c'è in questo libro, nasce dalla convinzione che, nella storia intellettuale della Grecia antica, esiste una tradizione di ricerca e di speculazione psicomusicologica, che delinea per noi i contorni di uno specifico campo d'indagine' [14].

Parte I. Musica e carattere nella Repubblica di Platone [19-54].

I. Affinità tra musica e anima [19-38]. Nel terzo libro della *Repubblica* platonica si discute dell'educazione dei guardiani, che devono possedere sia un'attitudine aggressiva nei confronti dei nemici, sia una inclinazione alla mitezza verso i concittadini. Ciò è possibile grazie alla compresenza nel loro animo di due componenti che Socrate chiama rispettivamente *to thymoeides* e *to philosophon*. L'educazione, per consentire lo sviluppo di queste qualità, deve articolarsi in *gymnastike* e *mousike* (Plat. *resp.* 375a-376e). Alla base della selezione che Socrate opera nel repertorio musicale a lui contemporaneo – selezione che possiamo ritenere altrettanto drastica di quella operata nel campo della poesia – vi è l'idea che 'le composizioni musicali e l'anima [...] sono simili', in quanto 'la musica, come l'anima, possiede, a quanto pare, caratteristiche etiche': dunque la prima può influire sulla seconda [21]. In primo luogo è essenziale che l'*harmonia* della composizione non sia in disaccordo con le parole. È plausibile che in questo contesto il termine *harmonia* indichi 'un modello di accordatura' [23], e sembra che sia la struttura intervallare di ogni singola armonia a conferire alla melodia un determinato carattere; dunque, estendendo questo principio al campo dell'etica, si può affermare che la natura buona o cattiva di un uomo non dipende dalle singole azioni, ma dalla struttura del suo carattere [24]. Dalla discussione tra Socrate e Glaucone emerge che alcune *harmoniai* sono definite dai musicisti *chalarai*, 'allentate', mentre altre sono più tese (*syntonoi*); questi termini, ancor prima di essere metafora del rilassamento e della tensione morali, si riferiscono concretamente alla tensione delle corde. La chiave per intendere in che modo la musica sia legata all'anima è quindi il concetto di imitazione, che Platone introduce proprio a questo punto (*resp.* 399a); non si tratta di una imitazione tra due elementi omogenei (p. es. una musica che ne imita un'altra), ma tra entità differenti: l'*harmonia* imita il carattere, mentre il ritmo - anche se nel dialogo platonico questo aspetto è solo accennato - è una imitazione della vita (*biou mimemata: resp.* 400a). In generale, Platone esprime la buona concatenazione esistente tra le parti della composizione - parola, melodia, ritmo, figure di danza - con l'idea di 'seguire': ogni elemento ne segue un altro, fino ad arrivare allo stile poetico e al contenuto verbale, che seguono 'il carattere dell'anima' [32]. Se si verifica questa condizione, il risultato sarà l'*euschemosyne*, la 'bellezza', altrimenti si avrà il suo opposto, l'*aschemosyne*. Analizzando nei dettagli l'argomentazione di Platone, è possibile ipotizzare che l'elemento su cui si basa l'imitazione sia 'un principio organizzatore' di carattere strutturale [34]; ciò permette di interpretare in senso pregnante tutta la serie di metafore musicali con cui Platone descrive il corretto rapporto tra il *thymoeides* e il *philosophon*, che devono essere reciprocamente

'ben accordati'. Il modello musicale di tale rapporto potrebbe essere, allora, quello tra le due parti (tetracordi) che insieme formano una scala completa (*harmonia*); in effetti, nelle scale accettate da Platone (la dorica e la frigia), queste parti sono tra loro più simmetriche di quanto non accada in altre scale che il filosofo rifiuta. Questa naturalmente rimane un'ipotesi, in quanto la nostra fonte per le scale di età platonica, cioè Aristide Quintiliano, è di molto posteriore e la sua affidabilità non è certa.

II. In che modo la musica influenza l'anima [39-54]. Il testo platonico lascia supporre che la musica influisca sull'anima tramite la consuetudine, creando abitudini di ascolto che poco per volta si traducono in stili di comportamento e di vita. La musica è dunque per l'anima una forma di nutrimento, che viene assimilato impercettibilmente e provoca la crescita - nel bene o nel male - con risultati visibili nel lungo periodo. Come conseguenza, l'adulto tenderà a riconoscere come a lui vicini i comportamenti simili ai modelli musicali ai quali è stato educato; egli compirà le sue scelte morali 'per affinità' (*di'oikoteta*), e solo con la maturità interverrà il *logos* a motivarle razionalmente [43]. Da un lungo paragone tra le attività del *grammatikos* e del *mousikos* (*resp.* 402a-c) si capisce che Platone considera *mousikos* non tanto colui che conosce alla perfezione note e scale, ma colui che è in grado di 'riconoscere esempi delle virtù e dei vizi'. Si tratta di una competenza diversa da quella richiesta al musicista pratico o al musicologo, che tende a riconoscere il carattere di cui ogni musica è *mimesis*; anzi, per possedere questa forma di discernimento di tipo etico non è necessario conoscere i dettagli tecnici della musica, ma è sufficiente aver assorbito i modelli della 'buona' musica attraverso l'educazione. Chi sarà stato educato alla bellezza musicale non potrà far altro che amarla. Tornando all'educazione dei guardiani (di cui si è parlato nel cap. I), Socrate paragona la musica e la ginnastica a due principi, rispettivamente di rilassamento e di tensione, entrambi necessari allo sviluppo dell'anima: l'uno non può dare frutti senza l'altro [50-51]. Questa teoria è in parziale disaccordo con quanto Platone afferma poco prima, poiché non è chiaro se la musica abbia una funzione di tensione e rilassamento insieme, a seconda delle *harmoniai* usate, o se le competa solo il rilassamento, mentre la tensione è affidata alla ginnastica. Qui il testo platonico presenta un'aporia difficilmente riconducibile ad unità. Si può ipotizzare che il filosofo tentasse di conciliare teorie a lui preesistenti e riflessioni sue personali in un progetto pedagogico unitario, e che l'operazione, in questo particolare stadio del suo pensiero, non sia completamente riuscita [53-54].

Parte II. Teoria musicale prima della Repubblica di Platone [55-95].

III. Damone e i sofisti [57-74]. Le metafore musicali attribuite a Socrate, comuni nelle opere tarde di Platone, sono però quasi assenti dei dialoghi precedenti; per di più, nelle opere precedenti alla *Repubblica* le discussioni di ordine musicale non sono mai iniziate da Socrate, ma sempre da altri personaggi. Ciò induce a pensare che Platone derivi il suo pensiero musicale da teorie precedenti (cfr. cap. II).

Nel *Protagora* la musica è considerata una parte essenziale dell'educazione dei giovani, ma non vi è alcun accenno né alla possibilità che essa possa influenzare l'anima, né al fatto che alcune *harmoniai* abbiano effetti migliori di altre. Questa idea affiora nel *Lachete*, in cui il personaggio omonimo mostra di preferire l'armonia dorica a tutte le altre e propugna la necessità che la vita di un uomo e le sue azioni siano tra loro 'accordate' [60-61]. La metafora acquista valenza pregnante se si tiene presente che nell'armonia dorica, tra tutte quelle presentate come platoniche da Aristide Quintiliano,

c'è assoluta corrispondenza nella struttura intervallare tra tetracordo superiore e inferiore; potrebbe essere questo il tipo di accordatura alla quale fa riferimento Lachete. Inoltre, Lachete sembra suggerire che, nonostante l'assoluta corrispondenza tra le parole di un uomo e le sue azioni (= armonia dorica) sia da preferire in assoluto, possano darsi casi più sfumati (= armonia frigia, lidia, ionica). La fonte per queste teorie è probabilmente Damone, che viene ripetutamente menzionato come esperto di musica sia nel *Lachete*, sia in altri dialoghi platonici. Se la testimonianza più volte ricordata di Aristide Quintiliano è attendibile, allora si può ritenere che le scale da lui riportate risalgano a Damone stesso, attraverso la mediazione di Aristosseno. Come sia avvenuto il passaggio da Damone ad Aristosseno è difficile da stabilire, anche perché Damone non ha lasciato opere scritte; però ad Aristosseno potrebbero essere pervenuti dei diagrammi, espediente al quale i teorici musicali di V e IV sec. a.C. ricorrevano spesso. Probabilmente Damone era interessato agli usi della musica in contesti sociali e politici, come strumento per ottenere e amministrare il consenso; Platone avrebbe assimilato queste teorie, orientandole però verso una finalità morale sconosciuta al sofista ateniese. Nel *Fedone* appare per la prima volta, per bocca del pitagorico Simmia, una metafora musicale per esprimere la natura dell'anima e il suo rapporto con il corpo (*Phaed.* 85e-86d). Socrate replica a Simmia mostrando che, se la virtù dell'anima esiste in quanto 'accordatura', *harmonia*, allora bisognerebbe concludere che un'anima è o virtuosa o non lo è, senza poter ammettere la possibilità di diversi gradi di virtù. Poiché però la tesi data come perdente nel *Fedone* è ripresa poi da Socrate stesso nella *Repubblica*, è chiaro che Platone deve aver superato in qualche modo l'aporia [74].

IV. *La tradizione medica* [75-95]. Nel *Simposio* platonico Erissimaco, uno dei convitati, accomuna la musica alla medicina (*symp.* 187a-c). Entrambe hanno il compito di (ri)portare armonia tra elementi potenzialmente opposti, favorendone l'unione attraverso un impulso amoroso (*erotikon*). Come i farmaci, pur buoni in sé, possono dare luogo ad effetti indesiderati, così le componenti della musica (ritmo, melodia, *harmonia*), pur corrette in sé, possono produrre cattivi effetti sull'anima, specialmente quando non favoriscano l'equilibrio tra l'amore 'celeste' e quello 'volgare'. Qui sembra che l'effetto sull'anima non derivi dalle strutture intervallari e ritmiche in sé, ma dall'uso che ne fa il compositore; è un approccio fenomenologico, molto diverso da quello che si troverà nella *Repubblica*. Sono evidenti i debiti di questa teoria con la tradizione medica (lo stesso Erissimaco è un medico) e con la filosofia presocratica (p. es. Eraclito), come dimostra anche il confronto con alcuni trattati del *Corpus Hippocraticum* (specialmente il *De victu*). A questo punto è chiaro che la distinzione della *Repubblica* tra *philosophon* e *thymoeides* (di cui si è parlato nel cap. I) rappresenta una sintesi delle teorie damoniane (classificazione tecnica delle *harmoniai*), pitagoriche (influenza delle strutture musicali sull'anima) e mediche (importanza dei 'modi e tempi di somministrazione' della musica ai fini degli effetti sull'anima). In particolare, la mescolanza di questi due elementi può essere assimilata a quella tra fuoco ed acqua teorizzata dall'autore del *De victu*; inoltre, nel trattato ippocratico (*de victu* 1,11-24) si sostiene che 'tutte le arti e le tecniche sono imitazioni delle funzioni del corpo umano' [86], concetto che potrebbe aver condotto Platone all'elaborazione della sua teoria della *mimesis*. Del resto, nel *De victu* si trovano metafore musicali applicate a vari contesti fisiologici, tra cui persino l'embriologia [89-91]. Il *De victu* testimonia anche che il criterio di analisi delle *harmoniai* basato sulla divisione della scala in due parti è anteriore al 400 a.C. ed è diffuso anche in ambiti non

specialistici, o comunque non strettamente legati al pitagorismo. In ogni caso Platone, pur accogliendo queste suggestioni dalla tradizione medica, non le utilizza per proporre una musicoterapia, in quanto ritiene che le malattie vadano evitate piuttosto che curate.

Parte III. Tra etica, cosmologia e psicologia: Aristotele e Platone [97-128].

V. *Musica, etica e anima nella Politica di Aristotele* [99-111]. A differenza di Platone, Aristotele non bandisce dal suo modello di Stato nessun tipo di *harmonia* o di stile musicale, poiché della musica prende in considerazione non soltanto l'utilità pedagogica, ma una serie più ampia di funzioni. La musica ha una funzione 'ricreativa', ideale per coloro che compiono lavori pesanti e che necessitano di una musica degradata, ma comunque utile in quanto conforme alla loro natura. La musica ha poi una funzione di ristoro intellettuale, adatta all'*otium (scholé)* delle persone colte: questa musica, che non deve raggiungere alti livelli di virtuosismo, è necessaria per la formazione dei fanciulli liberi, i quali dovranno conoscere della musica quel tanto che basta per poterla giudicare da adulti. In terzo luogo, alla musica si può attribuire la funzione di formare il carattere: sotto questo aspetto Aristotele, pur con le note differenze riguardo agli effetti di alcune *harmoniai*, dipende da Platone, ma riconosce alla musica uno 'statuto speciale' [103], in quanto per lui solo la musica, tra le arti, possiede la capacità di imitare le qualità morali per mezzo di 'somiglianze' o 'affinità' (*homoiomata*). È solo riguardo a questa funzione della musica che Aristotele ammette una forma di censura; i virtuosismi dei citaristi e degli auleti, infatti, sono dannosi per la formazione morale, ma sono perfettamente leciti ed anzi utili in altri contesti (p. es. in teatro). Infine, la quarta e ultima funzione assegnata da Aristotele alla musica è quella di procurare una purificazione emotiva, una *katharsis*: attraverso alcuni tipi di melodie o di strumenti (p. es. l'*aulos*), l'anima può liberarsi in modo innocuo di passioni che altrimenti potrebbero essere dannose; anche in questo caso, la musica, molto più di altre arti, ad esempio della danza, può raggiungere l'obiettivo della catarsi. Un argomento a sostegno di questa tesi si trova in uno dei *Problemi pseudoaristotelici* [19,27]

VI. *Musica e cosmo: il Timeo di Platone e la matematica dell'anima* [113-128]. Nel pensiero platonico sulla musica vi è, oltre alla riflessione sull'*ethos* che si è vista nella *Repubblica*, anche una speculazione metafisica che trova il suo apice nel *Timeo* e che si può comprendere a partire dalle teorie pitagoriche (anche se ricostruire il primo pitagorismo è sempre un compito problematico, dato che le fonti in nostro possesso sono per lo più tarde e successive allo stesso Platone).

Il pensiero pitagorico, così come dovette giungere a Platone, si può riassumere nei seguenti punti: 1) era stata teorizzata una stretta connessione tra l'universo e il numero; 2) attraverso l'osservazione delle corde vibranti, erano stati scoperti i rapporti numerici corrispondenti agli intervalli musicali fondamentali; 3) sulla base della constatazione dell'eccellenza di alcuni intervalli musicali rispetto ad altri (ottava quinta, quarta) si era giunti, con un salto speculativo, ad attribuire ai rapporti matematici relativi speciali qualità, derivanti dalla loro struttura formale e validi anche in altri campi (astronomia, psicologia); 4) non vi sono elementi per affermare che i primi Pitagorici avessero descritto in termini matematici anche intere scale (*harmoniai*), così come non vi è notizia dello studio delle tre medie matematiche prima di Archita, contemporaneo di Platone [114-118].

Nel VII libro della *Repubblica* (530d-531c) Socrate critica i teorici musicali empiristi ma anche gli stessi Pitagorici perché a suo dire essi non sono capaci di astrarsi dalla realtà

fenomenica e non sanno 'sollevarsi ai problemi'; ciò che Socrate auspica è una teoria musicale senza suoni, proprio come un'astronomia senza stelle. Nel *Timeo* questa idea è espressa molto più dettagliatamente; sono del tutto matematici i criteri con i quali, secondo il protagonista del dialogo, il Demiurgo ha costruito l'anima del mondo. Attraverso il sistema dei cerchi concentrici che girano a velocità differenti, secondo rapporti analoghi a quelli di 'un'enorme scala diatonica' [121], Platone integra i principi della teoria musicale con quelli dell'astronomia. Anche l'anima umana è strutturata secondo questo modello: nella sua condizione di equilibrio originario, le sue parti girano secondo gli stessi rapporti che regolano l'anima del mondo. Allorché l'anima si trova 'inchiodata' al corpo, gli stimoli sensoriali alterano e distorcono l'originaria armonia (*Tim.* 37a-44a); solo un'adeguata educazione può ristabilire l'ordine. Qui la tematica del *Timeo* si riconnette a quella della *Repubblica*.

Particolarmente importante è il ruolo dell'udito. Solo in virtù della percezione, infatti, le vibrazioni fisiche innescate nell'aria dalle fonti sonore si trasformano in suoni e note [125]; ma la percezione della musica avviene, secondo Platone, a più livelli. Il livello inferiore è quello nel quale gli stimoli sensoriali sono tradotti in 'immagini' e 'apparizioni' (*eidola* e *phantasmata*) e sono recepiti nell'addome, sede della parte irrazionale dell'anima. Tutti sono capaci di questo genere di percezione, che può dare piacere o dolore; ma vi è una percezione superiore, a cui gli stolti non hanno accesso, che risiede nella testa e che consiste nel riconoscimento del grado di affinità tra le melodie percepite e la struttura armonica dell'anima del mondo. In questo modo la musica ha anche una funzione ordinatrice dell'anima, dunque si può asserire che sia 'terapeutica' [126], seppure in modo molto diverso dalla catarsi aristotelica (su cui vd. *supra*, cap. V). Per questa tensione verso il raggiungimento della perfezione, le pagine platoniche sull'anima del mondo avrebbero goduto di enorme fortuna nelle epoche successive, a partire dal I sec. d.C.

Parte IV. Musica, terapia e cosmo: Teofrasto, Aristide Quintiliano, Claudio Tolomeo [129-190].

VII. Terapia musicale in Teofrasto e in Aristide Quintiliano [131-141]. Nonostante il pensiero di Teofrasto sul problema dell'*ethos* musicale sia difficile da ricostruire con esattezza, in quanto le fonti sono papiracee e gravemente mutilate, oppure mediate da traduzioni arabe, si può essere ragionevolmente sicuri che egli considerasse l'influsso della musica sull'anima umana molto più lieve sia rispetto a Platone, sia rispetto al proprio maestro Aristotele. Egli sembra più interessato alla natura profonda della musica, che individua, stando al frammento salvato da Porfirio nel *Commento agli Harmonica* di Tolomeo (n. 716 F. *apud* 61, 16-65, 15 Düring), nel bisogno dell'anima di 'liberarsi dai danni causati dalle emozioni' [133].

Da testimonianze più tarde sembra (ma non è certo) che Teofrasto attribuisse alla musica anche la capacità di suscitare emozioni negli ascoltatori, in modo da indurli a liberarsi dagli effetti negativi di quelle in modo sicuro e indolore; se ciò fosse vero, la sua teoria risulterebbe fortemente debitrice della catarsi aristotelica. In ogni caso, è certo che per il filosofo non la musica ha un valore terapeutico, ma questo valore è la sua 'funzione primaria' [135]; anzi, ci sono fondati motivi per ritenere che secondo lui essa potesse curare anche affezioni fisiche, come la sciatica, stati mentali alterati, come fobie di vario tipo, svenimenti, ecc., o condizioni di sofferenza come la fame; d'altro canto, nel pensiero di Teofrasto non vi è una divisione netta tra malattie del corpo e dell'anima. Alla terapia

musicale è dedicata anche parte del II libro del *De musica* di Aristide Quintiliano. Partendo da una base evidentemente teofrastea, Aristide precisa che la musica è capace di curare non tutte le emozioni, ma solo quelle che sono in grado di suscitare, cioè piacere, dolore ed *enthousiasmos*, le stesse indicate da Teofrasto [138]. Da ciò discende che ogni particolare affezione necessita di un'appropriata melodia, il che comporta un vero e proprio processo diagnostico, in cui il terapeuta sceglie il tipo di melodia 'per prove ed errori' [139], ma tiene anche conto della condizione emozionale generale del paziente e valuta il grado di vigore terapeutico che questi può sopportare.

VIII. Musica e anima in Aristide Quintiliano [143-155]. La teoria dell'anima di Aristide Quintiliano nel *De musica* muove da basi evidentemente platoniche (quale l'asserzione che l'anima ha una parte razionale, attraverso la quale mantiene un ricordo della perfezione del mondo superiore, e una irrazionale, che le consente di rimanere ancorata al mondo fenomenico); ma rispetto a Platone, Aristide introduce il concetto dell'"adeguatezza", in base alla quale ogni anima tende a scegliere il corpo a lei più adatto, secondo una polarità generale maschio/femmina. Attorno a questo dualismo si organizzano tutte le caratteristiche dell'anima, incluse le sue emozioni e le sue inclinazioni valutative nei confronti della realtà percepita, inclinazioni che Aristide chiama *ennoia*. Ed è proprio sull'*ennoia* che agisce l'arte, potenziando la parte migliore delle disposizioni ricettive dell'anima [146]. In particolare, le melodie agiscono sull'anima in quanto questa è in grado di riconoscerle; tale riconoscimento avviene sulla base della somiglianza tra i suoni della melodia e quelli prodotti dall'apparato fonatorio umano. Qui Aristide riprende la pratica comune di associare le note della scala a determinate vocali (pratica riscontrabile anche, ad esempio, nei cosiddetti *Anonimi Bellermanniani*), integrandola nella sua teoria della dualità maschio/femmina e sostenendo che, come tra le vocali alcune hanno caratteri 'maschili', altre 'femminili', altre 'intermedi', così in ogni scala musicale vi sono note 'maschili', 'femminili' e 'intermedie'. È dunque possibile, per il musicoterapeuta, calibrare la melodia in base al risultato voluto e alle caratteristiche del paziente, omettendo alcuni tipi di note e inserendone altri; tanto più che le note più marcatamente maschili o femminili sono quelle interne dei tetracordi e non quelle cosiddette 'fisse'.

Anche gli strumenti musicali esercitano un potere sull'anima secondo Aristide; questa concezione è diretta conseguenza della sua teoria sulla formazione dell'anima. Cadendo dalle regioni eteree verso la terra, l'anima si costruisce una sorta di guscio sferico, che poi si schiaccia fino ad assumere forma umana; durante la caduta si formano anche gli elementi necessari al benessere dell'anima, che sono membrane e arterie contenenti il respiro. I movimenti dell'anima all'interno della struttura sono testimoniati dal ritmo del polso [152]. L'anima dunque riepiloga in sé le caratteristiche degli strumenti a corda e a fiato, rispettivamente considerati maschili e femminili. Tutta questa rappresentazione, per quanto affascinante, risente comunque del maschilismo tipico della cultura greca.

Appendice [156-160]. La teoria di Aristide è innovativa, ma ha comunque dei precedenti nella tradizione greca. L'abitudine di classificare ma gli oggetti sensibili in genere in termini di 'maschile' e 'femminile' si ritrova ben prima di Aristide; così come *Cratilo* platonico e nel *De compositione verborum* di Dionigi di Alicarnasso vi sono classificazioni delle vocali. L'uso di distinguere i suoni con vocali diverse a seconda delle loro posizioni nella scala potrebbe avere delle basi nella teoria aristossenica.

La novità di Aristide consiste nell'aver unificato tutti questi spunti in una teoria che, seppure stravagante agli occhi dei lettori moderni, è tuttavia coerente e affascinante. L'unico punto il cui la sua costruzione vacilla è che tra le vocali e le note della scala non vi è un legame necessario, ma convenzionale. Probabilmente Aristide ha assegnato caratteristiche intermedie alle note fisse della scala per non essere costretto a concludere che vi fossero scale interamente maschili o femminili; ma questa è solo un'ipotesi, giacché il trattatista non esplicita i criteri adottati nell'attribuzione delle qualità alle vocali.

IX. Speculazione e scienza in Aristide Quintiliano e Claudio Tolomeo [161-190].

Nonostante la grande fortuna del platonismo in età tardoantica, Aristide Quintiliano e Claudio Tolomeo elaborano le loro costruzioni teoriche in modo alquanto indipendente dal modello platonico.

Per Aristide la musica, allorché si mescola con le imperfezioni del mondo sublunare, perde la sua originaria purezza numerica. Tuttavia, nell'analizzare la struttura dell'anima egli non ricorre quasi per nulla a modelli matematici o numerologici, bensì a un sistema di analogie. Egli paragona, ad esempio, i cinque tetracordi di cui sono composti il sistema perfetto di due ottave e il sistema minore, ai cinque sensi, oppure ai cinque elementi primari del cosmo [165]. Successivamente, però, la stessa struttura scalare è utilizzata come modello dello sviluppo etico della vita umana: in questo caso il sistema di tre tetracordi, quello cosiddetto minore, è assimilato al vizio, poiché è più facile da percorrere ma nello stesso tempo non consente di raggiungere grandi altezze, mentre il sistema perfetto è immagine della virtù, in quanto comporta uno sforzo (cioè il 'salto' del tono intermedio), ma permette di raggiungere i limiti più alti dell'intonazione. È chiaro che Aristide non vuole costruire una teoria coerente in tutti i dettagli, ma piuttosto mostrare che il principio di organizzazione che presiede all'intero universo si manifesta in diversi campi con modalità analoghe, che la musica consente di percepire e concettualizzare. Tutto ciò comporta un certo grado di arbitrarietà nella scelta delle analogie [171].

Rispetto al *De musica* di Aristide, gli *Harmonica* di Tolomeo sono improntati a un maggior rigore metodologico. Come il trattatista teorizza nel quarto capitolo del III libro, gli oggetti percepibili con la vista e l'udito - i due sensi più perfetti - possono rivelare, grazie al movimento, la presenza di una struttura formale intelligibile che conferisce ad essi una forma di bellezza. Dunque vi è un principio razionale comune, di tipo matematico, che conferisce bellezza ai sistemi musicali, ai movimenti astrali e all'anima umana. Tuttavia le analogie che egli individua tra struttura delle scale musicali, movimenti dei pianeti e parti dell'anima non sono rigorosamente basate su criteri matematici, ma su similitudini sostanzialmente non molto diverse da quelle di Aristide. A proposito delle tre parti dell'anima, ad esempio, Tolomeo non fornisce ragioni cogenti sul perché l'anima intellettuale debba corrispondere all'ottava, la quinta alla percettiva e la quarta alla vegetativa. Lo stesso si può dire per le specie di ottava, di quinta e di quarta (*eide tou dia pason, tou dia pente, tou dia tessaron*) messe in relazione con le facoltà dell'anima (ed anche, sebbene ciò esuli dalla psicologia, per la relazione tra intervalli musicali e reciproche posizioni dei pianeti descritta nel cap. nono del III libro).

Nonostante la teoria di Tolomeo possa sembrare superficiale o gratuita sotto alcuni aspetti, essa è tuttavia il tentativo più elaborato di giungere ad una visione che unifichi scienza armonica, psicologia e astrologia. È importante considerare che, se anche qualche

analogia può apparire forzata o dettata dalla necessità di dimostrare a tutti i costi l'esistenza di questo tipo di corrispondenze, gli elementi ai quali Tolomeo ricorre (p. es. il numero delle parti dell'anima, o quello delle facoltà di ciascuna parte) non sono da lui inventati o aggiustati per ottenere un insieme coerente, ma attinti dalla tradizione filosofica precedente, seppure in modo eclettico (vi si notano ascendenze platoniche, aristoteliche, stoiche). Compito dello scienziato sembra essere dunque, secondo Tolomeo, elaborare una teoria che 'non descrive soltanto i fenomeni all'interno del proprio ambito, ma li spiega: tra le specie di consonanze e le virtù c'è corrispondenza perché si tratta di manifestazioni alternative della medesima proprietà formale' [186]. Nell'opera di Tolomeo vi erano insomma i presupposti perché si potesse costruire una psicologia tanto 'scientifica' quanto lo erano l'armonica e l'astronomia. 'Ciò non è avvenuto: ma si tratta soltanto di uno dei tanti casi della storia della cultura' [190].

Bibliografia essenziale [191-195]. *Indice dei testi antichi citati e richiamati* [197-202]. *Indice dei nomi citati* [203-205]. *Indice generale* [207]. [Massimo Raffa] [POIESIS]