



ROBERTO PASSARELLA

**MUSICA E
TOTALITARISMO**
UNA QUESTIONE
DI RESPONSABILITÀ FORMATIVA





©

ISBN
979-12-5994-000-1

PRIMA EDIZIONE
ROMA 23 APRILE 2021

INDICE

7 *Introduzione*

MUSICA E SOCIETÀ

- 15 Capitolo I. Platone e l'etica della musica
1.1. Ispirazione e abilità, 16 – 1.2. La verità nell'epos di Platone, 21 – 1.3. Il nuovo epos nella civiltà, 23
- 27 Capitolo II. Adorno e la filosofia della musica
2.1. La filosofia nella storia musicale, 29 – 2.2. L'analisi di Adorno, 34 – 2.3. La paura dello specchio, 38
- 43 Capitolo III. La musica nel Tempo
3.1. Il tempo dell'uomo, 43 – 3.2. Il "timing" della società, 49 – 3.3. Il pregio della banalità, 52 – 3.4. Il tempo in Stravinskij, 57 – 3.5. Jeanne Hersch e il tempo della musica, 61 – 3.6. L'a-temporalità della musica, 67 – 3.7. Il tempo e la memoria, 69

MUSICA E DITTATURE

- 79 Capitolo IV. Contraddizione tra opere e vite dei musicisti
4.1. Cassola: intelligenza e potere, 80 – 4.2. Il doppio volto del progresso, 82
- 89 Capitolo V. Il caso di Alfred Cortot
5.1. La sensibilità del musicista, 90 – 5.2. L'indifferenza del commissario, 93 – 5.3. Contraddizioni di un grande artista, 98

- 101 **Capitolo VI. Il caso di Dmitrij Šostakovič**
6.1. Fare i conti col “formalismo”, 102 – 6.2. Le sinfonie della caduta e della ribalta, 105 – 6.3. Il rapporto con Stalin, 111 – 6.4. La responsabilità del ruolo del compositore, 113
- 119 **Capitolo VII. Il caso di Wilhelm Furtwängler**
7.1. L’ombra del sogno “romantizzato”, 120 – 7.2. L’arte a patti col potere, 124 – 7.3. Il prestigio musicale sotto il nazismo, 126 – 7.4. Resistenza musicale negli anni della guerra, 130 – 7.5. La responsabilità della musica, 135 – 7.6. I “casi Furtwängler” secondo Roncigli, 138
- 141 *Riflessioni conclusive*
- 155 *Bibliografia*

INTRODUZIONE

La musica, in quanto espressione artistica, può avere una responsabilità di carattere etico e politico all'interno della società? E in particolar modo, in quale veste si è mostrata sotto i regimi totalitari del '900? Questi sono i due principali quesiti che guideranno il percorso di questo lavoro, nel quale si cercherà, inoltre, di definire cosa sia una *Filosofia della musica* e quali responsabilità formative si possa assumere nei confronti della società, elemento che, come vedremo, farà da ponte tra gli aspetti teorici e quelli pratici del rapporto che riguarda musica e società.

Nella prima sezione, di natura teoretica, il capitolo iniziale sarà dedicato al pensiero musicale di Platone, il quale, considerando l'*e-pos* un tutt'uno tra poesia e melodia, vede nell'arte dei suoni, il "canto delle Muse", il maggior veicolo di quelle qualità morali, quali la temperanza e la giustizia, che devono necessariamente caratterizzare l'uomo e la civiltà. In Platone, la critica nei confronti della tradizione omerica si basa sul fatto che i modelli a cui gli artisti fanno riferimento abbracciano ogni tipologia e sfumatura dell'umano, permettendo agli *aedi*, così, di incarnare anche personaggi dalla dubbia moralità. In questo modo, la produzione artistica non è consona a quella che dovrebbe essere la sua missione di verità. Potremmo affermare, infatti, che nel pensiero platonico la responsabilità della musica risiede proprio nel suo aspetto formativo nei confronti della società, e ciò può realizzarsi solamente se essa si ispira e persegue l'idea del Bello.

Da sole, *sophia* e *téchne*, abilità intellettuale e pratica, non sono sufficienti per rendere un'opera degna di essere *poesia filosofica*, il nuovo *epos* di Platone si considera l'inventore. Esso, infatti, non è, come tutta l'arte fino a quel momento, copia della natura e delle cose del mondo in generale, che a loro volta sono copie del "Mondo delle Idee", ma bensì copia diretta di quest'ultimo, acquisendo un grado di verità superiore a quello di Omero. Essendo dunque più vicino alla verità, il nuovo *epos* è portatore di valori etici e, quindi, può compiere finalmente il suo ruolo educativo. La parte più interessante per noi, in questo lavoro, sarà vedere come l'ispirazione è ciò che permette la realizzazione della *poesia filosofica* di Platone.

Nel secondo capitolo si affronterà un altro filosofo che della riflessione sulla musica ha fatto uno dei suoi cavalli da battaglia: Theodor W. Adorno, uno dei massimi esponenti della Scuola di Francoforte. La sua celebre opera, *Filosofia della musica moderna*, ricalca quell'inevitabile connessione tra società e musica che già troviamo in Platone, ma considerata e vista, questa volta, con gli occhi di chi ha vissuto il dramma della seconda guerra mondiale. Il "criterio" di verità è ugualmente presente in Adorno, ma non è considerato, diversamente da Platone, nel suo ruolo morale, ma piuttosto sotto l'aspetto del "rispecchiamento": una composizione è *vera*, qui risiede la sua responsabilità formativa, nel momento in cui è l'espressione di una certa società in un dato periodo. Il compositore ricava dalla società il materiale musicale (inteso come insieme del gusto, della sensibilità e degli stili), lo rielabora secondo il filtro della propria soggettività e propone al pubblico ciò che da esso ha tratto, con una forma definita, un senso compiuto ed una maggiore ricchezza. Inoltre, il capolavoro d'arte è tale perché riesce a protrarre la propria comunicabilità anche alle generazioni future, poiché trascende il contesto sociale dal quale è nato. Nella visione adorniana, il compositore del '900 che maggiormente ha saputo realizzare tale connessione con la società, in modo veritiero, è Schönberg, grazie alla sua dodecafonia. Il suo insuccesso di pubblico, dirà Adorno, non è dovuto al fatto che la gente non capisce la sua musica, densa di dissonanze e complesse struttu-

re; la gente la capisce, in realtà, fin troppo bene, e se ne allontana con spavento, poiché in essa è rispecchiata l'anima del loro tempo, simbolo di una cultura che, con le barbarie delle guerre mondiali, ha fallito su tutti i fronti. Più comodo è ascoltare la musica di Stravinskij, caratterizzata dalla miscela di vari stili, tradizionali e non, e da ritmi incalzanti, la cui estrosità non distrugge il sogno di un presente paradisiaco; quella musica non mostra agli ascoltatori chi loro siano realmente, ma soltanto ciò che vogliono essere.

Nel terzo capitolo, invece, si affronteranno questioni più generali che riguardano il rapporto tra la musica e il Tempo, un binomio che da sempre pone vari quesiti di natura speculativa, alle quali, a partire da Sant'Agostino, in molti hanno cercato di dare risposta. Attraverso il pensiero di Igor Stravinskij e di Jeanne Hersch, si cercherà di mostrare una *Filosofia della Musica* che vede quest'ultima protagonista di un processo dialettico che la porta ad essere, simultaneamente, sia dentro che fuori dal Tempo. Se, infatti, cercassimo di intercettare l'istante nella musica, ci accorgeremmo che è praticamente impossibile: le note della melodia sono così connesse tra loro, in un gioco "sofferto" tra il prima e il poi, che hanno significato solo perché tendono a quelle successive e queste, viceversa, solo perché si posano su quelle appena passate. Un suono non è ancora giunto, eppure la nostra mente è già propensa ad accoglierlo poiché la natura della melodia riflette le tensioni tra il "già" e il "non ancora". Il presente, dunque, è inafferrabile, poiché un suono, escluso dal resto, non è musica.

Nella seconda sezione, verrà considerato, nei suoi aspetti pratici, il rapporto tra musica e società sotto la sfera d'influenza della politica, con particolare attenzione ad alcune figure di grandi musicisti che, nel '900, hanno avuto un ruolo fondamentale nella definizione del legame, controverso, tra musica e potere. Dopo una digressione generale sulla relazione tra potere e intelligenza, con riferimento alle riflessioni dello scrittore Carlo Cassola, si analizzeranno le vicende che hanno riguardato la vita di tre fra i maggiori rappresentanti della cultura musicale del secolo scorso: Alfred Cortot, Dmitrij Šostakovič e Wilhelm Furtwängler.

Cortot fu il leggendario pianista dalla sensibilità più unica che rara, i cui concerti erano famosi per il fatto che il pubblico usciva dalla sala in piena commozione. Grande interprete di Chopin e Schumann, solo per citarne alcuni, egli può essere considerato uno degli ultimi esponenti del tardo-romanticismo musicale, un uomo che ancora aveva una visione della vita che consisteva nel “romantizzare” il mondo, con sogni e illusioni. Durante la seconda guerra mondiale, però, fu commissario nella Repubblica di Vichy, elemento che ci aiuta a far luce sul rapporto tra musica e potere attraverso le vicende di un così grande artista che, apparentemente, sembrava insospettabile e incapace di appoggiare una simile dittatura. Cortot, nei suoi cinque lunghi anni da rappresentante delle istituzioni di Vichy, cercò di attuare un piano di riforma del sistema musicale che, in modo forse non del tutto sbagliato, prevedeva una maggior tutela dei musicisti professionisti, inquadrandoli secondo il grado di istruzione e preparazione. Il fattore che rende altamente controversa la sua figura è quello per cui il musicista sembrò del tutto indifferente ai crimini di guerra che si consumavano attorno a lui. Alla fine del conflitto, Cortot fu arrestato e subì un processo che, come accadde per molti altri personaggi di spicco, doveva stabilire se egli fosse stato, e in che misura, un collaborazionista.

Šostakovič, compositore russo tra i più grandi, dovette fare i conti, in patria, col regime di Stalin e le sue continue accuse di *formalismo*, all'estero, con la critica che considerava la sua musica talvolta espressione di dissenso, talvolta serva della propaganda comunista. Dopo un inizio di carriera entusiasmante (a soli diciannove anni la sua prima Sinfonia venne eseguita in giro per il mondo), con l'arrivo di Stalin al potere iniziò una politica culturale sotto la quale, con la scusa della responsabilità, si obbligava gli artisti a educare il pubblico sovietico incentivandoli a creare opere dal carattere popolare e patriottico, dovendo evitare qualsiasi riferimento all'avanguardia borghese-occidentale che, in caso contrario, avrebbe determinato un'accusa di *formalismo*. A seguito di una vera e propria persecuzione della sua musica, Šostakovič dovette fare sua tale missione educatrice

del popolo e, dopo aver ritirato e nascosto la sua quarta Sinfonia (che intenzionalmente o no dipingeva un quadro grottesco della Russia di Stalin), compose la famosa Quinta, dal linguaggio più accessibile, in “risposta ad una giusta critica”. Questa Sinfonia lo renderà celebre in patria come una sorta di eroe sovietico, ma all'estero lo dipingerà come un servitore di Stalin. Con quest'ultimo, infatti, il compositore intraprenderà uno scambio epistolare cospicuo, nel quale emergerà un rispetto (apparente?) reciproco. Dopo la morte del dittatore, Šostakovič, ormai venerato dal pubblico di tutto il mondo, non lo criticherà mai, almeno in forma ufficiale, pur avendone la possibilità e senza rischiare più alcunché. Non farà mai, ad esempio, marcia indietro sulle pesanti affermazioni, critiche nei confronti dell'occidente, che aveva fatto nel '49, quando Stalin lo inviò come rappresentante sovietico ad una conferenza per la Pace a New York.

Infine, il “caso Furtwängler,” che vede protagonista lo straordinario direttore d'orchestra tedesco, il quale guidò i Berliner Philharmoniker sotto il Terzo Reich. Furtwängler, al contrario di molti suoi connazionali, restò nella sua patria, nonostante non nutrisse simpatie per i gerarchi nazisti. Sulla sua figura, divenuta all'epoca emblema della grandezza culturale e artistica della Germania di Hitler, si è discusso molto in merito al suo legame col partito: egli, fu un collaborazionista? Un opportunista? Oppure un uomo che, come affermò in sua difesa al processo di denazificazione, credette sul serio che fra arte e politica non dovesse esserci alcuna connessione? Di fronte all'ordine di licenziare gli strumentisti ebrei dai Berliner, Furtwängler si rifiutò e, dopo varie pressioni, nel '34 decise di dimettersi da direttore dell'orchestra e dalle varie cariche istituzionali di cui il regime lo aveva insignito. Per i nazisti, che in casi normali avrebbero eliminato qualunque dissidente, non era facile toccare il musicista, in quanto lui e l'orchestra rappresentavano, a livello mondiale, la straordinaria espressione e levatura artistica del Reich. Furtwängler rappresentava il loro massimo prestigio e non potevano permettergli di fuggire dalla Germania. Sul direttore, Goebbels seppe giocare d'astuzia nel riportarlo alla guida dei Berliner e lì rimase fino alla fine della guerra,

durante la quale, non più sotto l'occhio vigile di Hitler, avrebbe potuto scappare. Le accuse, a cui fu sottoposto al processo, furono di natura politica, poiché egli, continuando a dare concerti in nome del Reich, al di là delle sue intenzioni, appoggiava simbolicamente l'operato dei nazisti. La difesa di Furtwängler fu di tutt'altro tono e consistette nell'affermare che, anche sapendo di essere usato dal regime a scopo propagandistico, egli sentì più urgente il compito, da buon tedesco, di restare in patria accanto al suo popolo. Più che mai, in quell'era buia, la sua gente aveva bisogno della "grande musica tedesca". Collaborazionista? Seguace? Oppure risultò un uomo tremendamente ingenuo? Fatto sta, seguendo l'argomentazione di Audrey Roncigli, che il "caso Furtwängler", più che riguardare la persona del direttore nello specifico (il cui processo fu molto più pressante rispetto ad altri musicisti ben più accondiscendenti col partito nazista), simboleggia l'attacco politico alla Germania di Hitler e Furtwängler, grande direttore tedesco sotto regime, ne pagò il prezzo.

Questo lavoro, dunque, intende occuparsi di tali questioni, ossia il nesso tra musica e totalitarismi, a fronte delle dinamiche che si ripercuotono nella società e sul ruolo formativo che su di essa può avere la musica. Quanto peso ebbe il fatto che personaggi di così grande fama lavorarono per tali regimi? Quanta responsabilità ha avuto, simbolicamente, il loro rapporto con i dittatori nei confronti della società? La musica, in quanto arte, deve necessariamente far proprio un impegno di carattere politico e sociale? O può considerarsi autonoma rispetto a tutto il resto?

PARTE I

MUSICA E SOCIETÀ

CAPITOLO I

PLATONE E L'ETICA DELLA MUSICA

Musica, termine che nasce dall'unione delle parole greche *Moysa* e *Tèchne*, indica originariamente l'*Arte delle Muse*. Le Muse, dee della danza, del canto e del suono, sono coloro che infondono negli uomini l'ispirazione⁽¹⁾, quel soffio attraverso il quale diventa possibile il ponte tra il mondo della follia e il mondo della coscienza, tra l'*Es* e l'*Io*⁽²⁾. Una volta avuto accesso alle immagini dell'irrazionalità, l'uomo diviene "artista" nel momento in cui riesce a tornare alla ragione e a donare forma a quelle immagini, grazie al proprio sapere e alle proprie abilità tecniche e pratiche. In questo modo, la musica non è soltanto il risultato dell'incontro di due mondi, ossia dell'uomo con se stesso, con la sua dimensione più profonda⁽³⁾, ma rappresenta an-

(1) Si tratta della dialettica tra l'essere in estasi (*èk-stasis*) e l'essere entusiasta (*en-theos*), ossia il venir attratti fuori di sé e il percepire pienezza in sé grazie alla presenza interiore del dio.

(2) Con questi due termini Freud definisce i due lati opposti della psiche umana. L'*Io* è la parte cosciente, dotata di ragione, dedita al *logos* attraverso il quale seleziona e ricostruisce la propria realtà. L'*Es*, al contrario, è l'immenso sostrato dell'inconscio privo di ragione e che durante il sogno si rende rappresentazione-teatro incontrollato di tutto ciò con cui l'uomo viene a contatto, di tutto il mondo esteriore ed interiore. L'*Es* è il mondo delle pulsioni, tra le quali, com'è noto, quelle sessuali che, nel pensiero freudiano, sono alla base dei processi psichici. Si rimanda a Sigmund Freud, *L'Io e l'Es*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

(3) «Nell'affrontare la creatività, Sigmund Freud ritenne che questo aspetto dei processi mentali, come si verifica per tanti altri aspetti del nostro pensare e agire, dipendesse dall'inconscio in quanto essa sarebbe un tentativo di risolvere un conflit-

che, similmente ad Eros, il contatto tra gli uomini, tra le generazioni, tra le epoche della storia. La musica, dunque, come ogni arte, non è mai solo per se stessa, ma, *in primis*, occasione di relazione.

1.1. Ispirazione e abilità

Leggere gli scritti di Platone che riguardano la musica ci aiuta ad avere una vasta idea di quanto fosse importante l'attenzione al suono nell'antica Grecia, in particolar modo in relazione alla parola. Sappiamo, infatti, che la figura dell'*aedo* ebbe una grandissima importanza nell'atto di narrare, e quindi di proseguire, la memoria degli eventi che avevano formato la cultura del popolo greco. L'originaria natura orale di tale trasmissione non permise una trascrizione della parte musicale, cosa che invece fu possibile per quella verbale. Le motivazioni vanno ricercate nel fatto che un sistema complesso e stabile di scrittura musicale non si sviluppò sino al Rinascimento. Il "*mestiere*" dell'*aedo* fu l'unico fattore che assicurò una continuità alla musica grazie alla prassi, all'imitazione, alla memoria e, non per ultimo, all'intuizione. Se allora i testi dell'Iliade e dell'Odissea si sono conservati grazie alla scrittura, per cui abbiamo in generale una profonda conoscenza della letteratura greca antica, della musica possiamo solo parlare in modo indiretto attra-

to generato da pulsioni istintive biologiche non scaricate: perciò i bisogni insoddisfatti sono la forza motrice della fantasia e i sogni notturni e quelli ad occhi aperti. Non soltanto i sogni possono avere una valenza estetica, essere cioè belli e brutti, ma l'inconscio è all'origine di quel bricolage fantastico che li anima, tessendo storie in cui compaiono simboli che possono essere interpretati. In sostanza l'inconscio "crea" rappresentazioni, scenari, vicende caratterizzati da una logica diversa da quella diurna. Ma il sogno non è che una delle attività umane dominate dall'inconscio e l'arte ha tra queste un posto privilegiato non essendo vincolata alle esigenze del reale. L'artista usa simboli e crea rappresentazioni che sono una manifestazione del suo inconscio: se la sua psiche è troppo "protetta", la sua capacità di creare qualcosa di nuovo e spontaneo viene a soffrirne in quanto il suo Io è bloccato da un eccesso di controllo che Freud attribuisce al Super-Io.» (Alberto Oliviero, *La vita nascosta del cervello*, Giunti Editore, Milano, 2009, p. 116).

verso le opere dei filosofi che se ne occuparono, descrivendone principalmente le qualità fisiche ed estetiche, ma non solo⁽⁴⁾.

Leggere Platone circa la musica significa anche comprendere l'importanza che tale arte occupa nel suo pensiero e l'alto grado di educazione che egli aveva rispetto ad essa.

Si racconta che Socrate abbia sognato di tenere sulle ginocchia un piccolo cigno, che mise subito le ali, volò via e cantò dolcemente, e che il giorno successivo si presentò a lui Platone, ed egli gli disse che quel piccolo cigno era proprio lui.⁽⁵⁾

All'inizio del *Fedro*, Platone afferma che la filosofia è la musica suprema. Circa due millenni più tardi, per Schopenhauer varrà l'inverso, ossia la musica come filosofia prima⁽⁶⁾. Questo sta a testimoniare

(4) Non si può non citare ovviamente il lavoro di Pitagora sullo studio della fisica del suono, sul quale si basa tutta l'odierna teoria musicale. Un esempio ne è dato dallo studio sulle vibrazioni della corda; uno dei risultati più noti, ad esempio, è il funzionamento degli strumenti ad arco. «Il fondamento della musica è dato dall'aritmetica, da rapporti numerici e dipende da una legge fissa e regolare dalla quale i suoni non possono discostarsi; la natura stessa, il mondo fisico e i corpi celesti sono sottoposti alle leggi di un intelletto che li domina. Pitagora compie così un passaggio dall'armonia della musica all'armonia della natura e dei corpi celesti, ipotizzando l'esistenza di un intelletto divino; l'aritmetica come scienza dei numeri conduce in lui all'idea di un intelletto non sensibile.» (Piero Giordanetti, *Kant e la musica*, CUEM, Milano, 2001, p.13). È interessante in tale contesto riportare il pensiero di Kant, per il quale «Platone ha compreso che l'animo è dotato della facoltà di percepire i rapporti numerici armonici, ma ha cercato l'origine dei rapporti numerici musicali in un intelletto divino; la sua ammirazione per l'armonia si è così surrettiziamente trasformata in esaltazione.» (Ivi, p. 199) Da questo fatto, Kant prende le distanze sia da Platone che da Pitagora per quanto riguarda il concetto di bellezza intellettuale, che concerne esclusivamente il fattore algebrico e matematico: «Differenziandosi esplicitamente da Platone e anche da Pitagora, Kant non reputa che i rapporti matematici siano oggetto di una conoscenza che derivi a priori dalla mera ragione e non pensa che i sensi non svolgano alcun ruolo in essa. Egli non può accettare che i sensi contengano *lauter Blendwerck*, mero inganno: proprio il senso dell'udito, un senso esterno, può percepire i rapporti fra i suoni; Kant rimprovera a Platone e Pitagora la tendenza a sconfinare nel misticismo, sottovalutando la sensibilità e la sua funzione.» (Ivi, p. 201).

(5) Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, Laterza, Roma-Bari, 2005, III, 5, p. 102.

(6) «Se si paragona tutta la nostra coscienza ad una sfera, allora la musica è forse il gioco dei suoi raggi più corti, più vicini al centro, che altrimenti vengono messi in moto as-

il legame strettissimo che da sempre unisce le due discipline per via della loro natura dialettica. Moutsopoulos, il quale ha dedicato un magistrale volume⁽⁷⁾ sul rapporto tra Platone e la musica⁽⁸⁾, percorre proprio questa strada, ossia l'indagine sul legame tra filosofia e musica attraverso lo sguardo della dialettica⁽⁹⁾.

Nella *Repubblica*, Platone scrive che «l'uomo incolto è colui che non è stato iniziato né alla musica né alla filosofia e che, pertanto, disprezza sia i discorsi che l'arte dei suoni»⁽¹⁰⁾, mentre nel *Timeo* egli «allude a coloro che coltivano queste due discipline, in modo tale che l'accostamento dei due termini sembri designare non solamente una concezione artistica [...], ma anche una realtà»⁽¹¹⁾. Sappiamo che il rapporto dei greci con la musica è antichissimo ed è sempre stato caratterizzato da una patina di mistero e di misticismo⁽¹²⁾, tanto che il

sai più lentamente (come parti dei raggi lunghi) a muovere dalla superficie.» (Arthur Schopenhauer, *L'arte della musica*, Biblioteca d'Astolfo, Firenze 2013, p.31)

(7) Evangelhòs Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.

(8) Un altro esempio che testimonia la sensibilità musicale di Platone proviene da un documento di Filodemo ritrovato ad Ercolano, in cui si narra di un Platone in fin di vita che, ricevendo come ultimo ospite un caldeo capace di eseguire canti magici accompagnato da una suonatrice di flauto tracia, si accorse subito di un errore nella scelta del ritmo e lo fece presente. Il caldeo gli rispose che in effetti l'orecchio di un barbaro non era educabile ai livelli di finezza e sensibilità dell'orecchio di un greco. Questa scena sta proprio a sottolineare quanto grande fosse questa sensibilità al ritmo ed alla musicalità del verso presso il popolo greco, e nello specifico in un Platone che pur morente era perfettamente in grado di percepire errori e sfumature.

(9) Moutsopoulos riporta che, sempre nel *Fedro*, Platone ipotizza un legame tra l'anima del musicista e quella del filosofo dal momento che entrambe tendono all'equilibrio e all'armonia interiore.

(10) E. Moutsopoulos, *ivi*, p. 25.

(11) *Ibidem*.

(12) Platone riferisce che «*gli incantesimi erano innanzitutto dei canti*» ed «*espressioni finalizzate ad una guarigione*» (E. Moutsopoulos, *ivi*, pp. 33-34). Al riguardo vengono nominati i nomi di Orfeo e Museo in qualità di musicisti ed incantatori, «*i primi uomini ad avere posseduto la scienza delle erbe medicinali*». Il legame tra musica e misticismo è rimarcato anche dai pitagorici i quali, con le loro «*credenze sulla magia del numero, dell'astronomia e della musica*», influenzarono profondamente Platone circa l'idea di purificazione da parte della musica e della filosofia.

principale ruolo riservatole era quello di accompagnare le celebrazioni religiose⁽¹³⁾. Il senso di “ispirazione” connesso alla musica creava un varco con la sfera dell’irrazionalità, dell’incantesimo e della magia. Questi aspetti non permisero certamente uno “sviluppo” autonomo della musica per vari secoli, fino a quando, spiega Moutsopoulos, l’arte dei suoni giunse alla propria emancipazione attraverso la conquista di una coppia di concetti: *sophia* e *tèchne*. *Sophia* è significativo di intelligenza, di abilità intellettuale in un dato campo, del saper utilizzare le proprie conoscenze al meglio per un dato fine. Invece *tèchne* indica il senso “artigianale”, cioè l’abilità manuale e pratica di agire con padronanza su qualcosa. In questa maniera, il musicista non è solamente colui che agisce sotto ispirazione, ma che sa anche razionalmente maneggiare la propria arte secondo coscienza e virtù. Dunque, quello del musicista diventa un mestiere, e ciò ha permesso un ulteriore passaggio nella storia musicale, ossia la possibilità di istruire alla musica e di trasmettere agli allievi i segreti di tale mestiere, alla stessa maniera di come i retori insegnano l’arte della retorica.

Nel *Carmide*, riguardo al rapporto tra scienza e sapere, Socrate afferma che la scienza costituisce un sapere completo, mentre la sapienza è solamente un sapere di qualcosa, «ma senza sapere cosa»⁽¹⁴⁾. Platone trasporta il medesimo ragionamento nei riguardi dei musicisti a lui contemporanei, affermando che la loro musica non è una scienza,

(13) Il Dio Apollo era considerato un grande musicista, così come il semidio Orfeo. Nei confronti di quest’ultimo, Eric R. Dobbs propone una tesi che collega la figura mitica con lo sciamanesimo: «Per quanto riguarda Orfeo, propongo un’ipotesi, sia pure rischianando di passare per pansciamanista. La patria di Orfeo è la Tracia, e là egli è adoratore o compagno di una divinità identificata dai Greci con Apollo. Unisce in sé le professioni di poeta, mago, maestro religioso, datore di oracoli. Come certi sciamani leggendari della Siberia, attira con la musica uccelli e animali. Come gli sciamani di tutti i paesi, visita l’oltretomba, con un fine molto diffuso fra gli sciamani: recuperare un’anima rubata. Finalmente, il suo io magico sopravvive nella testa, che canta e continua a dare oracoli per molti anni ancora dopo la sua morte. Anche questo fa pensare al Settentrione: tali teste mantiche compaiono nella mitologia norvegese e nella tradizione irlandese. Ne concludo che Orfeo è un personaggio tracio sul tipo di Zalmoxis, ossia uno sciamano mitico o prototipo degli sciamani.» (Eric. R. Dobbs, *I greci e l’irrazionale*, Bur, 2009, p. 195).

(14) E. Moutsopoulos, op. cit., p. 27.

«ma dovrebbe esserlo»⁽¹⁵⁾. Il motivo di questa affermazione sta nel fatto che egli vedeva nella *sophia* musicale solo una forma di puro virtuosismo fine a sé stesso. Dunque, nella Repubblica si trovano sia indicazioni su come dovrebbe lavorare il musicista, sia riflessioni sul rapporto tra questa disciplina e la filosofia. Un chiarimento lo si può trovare nel dialogo di Glaucone, nel quale ci si chiede se gli amanti dei cori, delle melodie, del teatro, e tutti coloro che pur di assistere ad ogni concerto trascurano ed evitano qualsiasi discorso filosofico siano dei filosofi. Glaucone risponde: «per nulla, dico io: essi non ne hanno che l'apparenza»⁽¹⁶⁾. Ciò chiarisce il fatto che il rapporto che la musica possiede con la filosofia non è tale da renderla filosofia a sua volta, in quanto essa è, e rimane pur sempre, una disciplina propedeutica alla dialettica, che invece rappresenta il cuore della filosofia. In altre parole, la musica assume una veste filosofica nel momento in cui tende a soddisfare i principi del Bello attraverso la propria manifestazione artistica, grazie alla melodia, al ritmo e all'armonia. Ma colui che è vero filosofo deve andare oltre tale manifestazione e attingere direttamente alla «contemplazione della bellezza intelligibile»⁽¹⁷⁾. Dunque coloro che fuggono i discorsi filosofici per andare ai concerti sono degli appassionati di musica, non dei filosofi, in quanto non riescono a vedere in una rappresentazione artistica nulla di ciò che vede un filosofo, fermandosi solamente a questioni di estetica.

Evidentemente, l'elemento che all'interno del discorso di Platone appare assolutamente prezioso è la profonda impronta morale della funzione musicale. Dato il significato del termine *mousikè*, che presso gli antichi greci era ben più ampio di quanto lo sia per noi contemporanei, la commistione di arte ed educazione è così forte ed essenziale che per Platone ha ben poco senso soffermarsi su fattori estetici, che semmai, nel suo pensiero, distolgono e nuocciono all'indagine sulla sua natura se considerati come unica fonte di verità.

(15) Ibidem.

(16) Ivi, p. 28.

(17) Ibidem.