

Restani, Donatella, *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico. Le tessere 9.* Ravenna: Longo Editore, 2004.

Tre personaggi, senza particolari legami storici tra loro, sono i protagonisti di tre momenti – non gli unici – di rinascimento della musica dei Greci oltre la Grecia e di rappresentazione della musica come parte di un'identità culturale e politica, nelle capitali della cultura e della politica del Mediterraneo, dal II al VI sec. d.C. [7].

I. *Il Canto di Alessandro* [11-29]. Secondo Diodoro Siculo (17,17-18), Plutarco (*Vit. Alex.*, 15,7-9) e Arriano (*Anab. Alex.*, 1,11-12), Alessandro, dopo lo sbarco in Asia minore, salì in cima alla collina di Ilio, per compiere sacrifici e onorare le tombe degli eroi. In quella occasione, gli fu chiesto se desiderava vedere la *lyra* di Paride; Alessandro rispose di essere interessato piuttosto a quella su cui Achille aveva celebrato le imprese gloriose degli eroi: è evidente che per il condottiero macedone lo strumento musicale dell'eroe rievocava quei valori del mondo omerico ai quali Alessandro aveva ispirato le proprie scelte individuali e, nel misurarsi con le gesta di Achille, intendeva realizzare nella sua vita il paradigma poetico ideato da Omero nell'*Iliade*, conosciuta da Alessandro attraverso il suo maestro Aristotele.

Secondo Plutarco (*Vit. Alex.*, 7,4), la presenza di Aristotele nella vita di Alessandro fu decisiva: oltre a trasmettergli amore per la medicina, il filosofo gli insegnò alcuni elementi delle scienze pratiche, etica e politica. In quegli anni, Aristotele stava elaborando il superamento del modello educativo platonico verso uno cognitivo in cui 'la risposta all'analisi delle emozioni giungeva attraverso la scienza dimostrativa delle *Categorie* e, soprattutto, degli *Analitici secondi*' [15]. Le emozioni provate dall'ascolto della musica e gli effetti per l'educazione e per la società erano trattate da Aristotele dal punto di vista logico, etico e politico, come nell'VIII libro della *Politica*. La musica da un lato doveva far parte della formazione dei giovani futuri politici e governanti, dall'altro 'Aristotele approfondiva la natura della potenza della musica, riconoscendo che non è facile da determinare, e indirizzava la ricerca verso il problema dell'influsso sul carattere e sull'anima esercitato dalla musica (Aristotele, *Politica*, VIII, 5, 1340a 3-14; 1339a 23-26)' [17]. Il filosofo considerava l'esercizio strumentale, limitato agli anni giovanili e mai a scopo professionale, un mezzo privilegiato per la formazione del gusto artistico e di giudizio dei futuri governanti.

Alessandro, oltre ad essere un buon ascoltatore, era promotore di eventi sonori. Le sue conquiste furono tutte caratterizzate dall'istituzione di gare musicali; egli aveva al suo seguito musicisti che, in qualche caso, ricevettero incarichi diplomatici. Gli eventi sonori nella vita di Alessandro divenivano manifestazione 'non silenziosa' [22] del divino sia attraverso gli animali che gli uomini: solo dopo aver ascoltato e visto i segni inviati dal dio Ammone, il suo esercito trovò la direzione verso il tempio; analogamente, per manifestare l'acquisito *status* divino, nell'estate del 325 a.C., Alessandro, rientrando dalla Carmania, diede vita ad un vero e proprio corteo dionisiaco caratterizzato dal vino e dai suoni. Un rilievo diverso ebbero gli eventi sonori nel contesto delle nozze collettive celebrate a Susa, trasmesse in due diverse rielaborazioni. Nel X libro delle *Historiai pros Alexandron*, Carete di Mitilene enfatizzava l'aspetto musicale e spettacolare della cerimonia durante la quale gli auleti proposero il *nomos* pitico, banco di prova nel repertorio dei virtuosi (125F4 *FGrHist apud Athen.* 12,538b-539a). L'altra versione dell'avvenimento ci è pervenuta attraverso *La fortuna o la virtù di Alessandro Magno* di

Plutarco. Le nozze collettive divenivano l'idealizzazione della fusione di tutti i popoli in una comunità perfetta che trovava un corrispondente sonoro nell'imeneo, canto interpretato come vincolo d'amore e di fratellanza ed espressione della fusione e della concordia.

I tratti prevalenti dell'animo di Alessandro, collerico e mosso dall'ambizione, potevano condurre ora al degrado morale oppure ad uno sviluppo positivo delle potenzialità interiori. Nella visione trasmessa da Plutarco, Alessandro poteva rappresentare l'esempio possibile del buon uso delle virtù morali del governante al servizio della politica e punto di incontro tra la Grecia e Roma. La musica era una delle componenti necessarie al tentativo di ricostruzione di una tradizione culturale e politica dei Greci al di fuori e oltre la Grecia. La musica del mondo omerico 'rinascereva come segno simbolico e, al tempo stesso, come rappresentazione sonora di un mondo ideale, perduto, ma di cui ci si sentiva i continuatori' [29].

II. I miraggi sonori di Adriano [31-55]. Nel 112 ad Atene, Adriano incontrò per la prima volta l'ambiente culturale a cui aveva da sempre aspirato di appartenere. Ospite di Filopappo, figlio di Antioco IV, l'imperatore partecipò a numerosi banchetti animati da conversazioni filosofiche: 'nella rappresentazione dei discorsi dei simposi, la musica era una costante, considerata dal punto di vista ora dell'evento sonoro e delle sue modalità, ora del comportamento dei musicisti, oppure per le affinità con gli effetti prodotti da altre forze dinamiche come l'amore' [34].

Durante i suoi viaggi, Adriano tese a realizzare i vari aspetti dell'obiettivo di 'divenire greco': ciò, sul piano pubblico come su quello privato, 'significava reinventare – anche attraverso quanto si coglieva con la vista e con l'udito – la rappresentazione della Grecia che i Romani filelleni avevano' [41]. Adriano nel 130 entrò per la prima volta ad Alessandria con il suo seguito imperiale. Nei pressi di Ossirinco, il suo favorito Antinoo, trovò la morte per cause inspiegabili. Non è rimasta traccia dei suoni che accompagnarono l'inno dedicato ad Antinoo da Mesomedes, musicista di corte, ma è interessante notare che, dal X secolo, la tradizione bizantina abbia trasmesso la sua fama di musicista. Ripreso il viaggio, Adriano e il suo seguito si fermarono nei pressi del colosso di Memnon, una delle due statue poste all'entrata della città di Tebe. L'episodio, è una tra le pagine più importanti di storia della musica antica. Fu la poetessa Giulia Balbilla, al seguito dell'imperatore e probabilmente sorella di Filopappo, a comporre quattro epigrammi fatti incidere sulla caviglia della statua. 'Con la visita di Adriano e di Sabina, immortalata da Balbilla, l'elaborazione culturale della voce (*audĜ*) di Memnon era compiuta': l'evento sonoro del colosso, di cui era riconosciuta una doppia identità, greca ed egiziana, e la cui 'voce' risuonava con parole greche dopo un iniziale silenzio, era 'divenuto il simbolo del processo di assimilazione della continuità di pensiero religioso e filosofico, che da Atene passava ad Alessandria e ad Antiochia' [47]. A questo processo, a cui le *élites* del II e III secolo dedicarono crescente interesse, avevano forse contribuito altre memorie sonore: basti ricordare l'episodio narrato da Plutarco circa il viaggio di Alessandro al santuario di Ammone (*Vita di Alessandro*, 27, 5, 9), in cui si possono trovare molte analogie con l'incontro fra Adriano e il colosso di Memnon. Negli stessi anni e nello stesso clima culturale dell'impero di Adriano, anche Pausania (1, 42, 2-3) ricorda con ammirazione il colosso di Memnon, e ne associa il mirabile suono 'a un altro suono, ugualmente iscritto nella memoria mitica del paesaggio per l'ascoltatore consapevole, proveniente da un'altra pietra, nell'acropoli di Alcatoo, a Megara, su cui

Apollo avrebbe appoggiato la propria cetra per cooperare alla costruzione delle mura' [49].

Nel medesimo ambiente culturale d'età adrianea si inserisce l'*Introduzione aritmetica* di Nicomaco di Gerasa, in cui la musica viene inserita entro la classificazione pitagorica e platonica delle scienze. La destinataria delle riflessioni di Nicomaco era una nobildonna, probabilmente una sua allieva: forse l'*Augusta* Plotina, moglie di Traiano. Bisogna infatti considerare, in questo testo, 'i richiami impliciti all'importanza delle motivazioni culturali insiste nella richiesta insistente di chiarimenti sull'armonica, da contestualizzare ora in un ambiente interessato o permeato di pitagorismo, ora in uno dei numerosi circoli culturali più o meno strettamente in rapporto con la corte imperiale e non estraneo ai significati etici e politici attribuiti alle consonanze musicali' [53]. In ogni caso, è importante sottolineare che i testi di Nicomaco sono legati al contesto dell'età adrianea e forniscono uno sfondo storico e culturale ai miraggi sonori di quell'età.

III. Un manuale per Teoderico [58-84]. Teoderico entrò nel 461/2 per la prima volta a Costantinopoli dove la sua educazione fu affidata ai migliori maestri. Nella tradizione bizantina, almeno sino al XII secolo, la rappresentazione di Teoderico è quella di un *rex philosophus* che traduce il suo progetto culturale in azione politica. Nel 500, Teoderico, dopo che gli erano state aperte le porte di Ravenna nel 493, si recò a Roma che 'rappresentava il compendio artistico delle sette meraviglie del mondo antico' [59]. Cassiodoro (*variae* 7,15,5) narra che Teoderico, ormai lontano dai campi di battaglia, dove i soli suoni che ascoltava erano prodotti dalle armi e dagli strumenti musicali militari, poteva cogliere i minimi segnali sonori, provenienti dai metalli preziosi delle decorazioni statuarie e dalle pietre degli edifici di Roma (cfr. Cassiod. *var.* 7,13,4). Nel suo programma culturale a difesa dei monumenti della città, istituì un *comes Romanus* per contrastare il saccheggio delle opere e sostenne con finanze pubbliche il restauro di edifici di rilevante interesse storico. Tra questi, il teatro di Pompeo ricordava la storia degli spettacoli teatrali: le pietre conservavano la memoria di eventi sonori e 'il loro restauro faceva quasi rivivere i canti intonati dai pastori, all'inizio dell'inverno (*var.* 7,15,5)' [59]. La politica di tutela del patrimonio artistico e architettonico divenne da un lato una forma di espressione della *civilitas* attraverso il riconoscimento dell'eredità storica di Roma, dall'altro fu uno dei temi della propaganda del regno di Teoderico, proposto come *imitatio imperii*, e quindi celebrato come superiore, sul piano politico e culturale, agli altri regni. Così, non a caso, tra i donativi diplomatici al re Clodoveo, Teoderico inviò un citaredo di cui il re dei Franchi aveva fatto espressa richiesta (assieme a due orologi, uno ad acqua e uno solare, con i tecnici per farli funzionare): egli era rimasto colpito dagli spettacoli musicali eseguiti alla corte ostrogota, i quali erano probabilmente anche quei canti di tradizione orale, intonati nei banchetti al suono di strumenti a corde, con cui i Goti perpetuavano di generazione in generazione la memoria delle imprese dei loro antichi (vd. Iordanes, *Get.* 43; 72). Per la ricerca del citaredo, Cassiodoro si era rivolto a Boezio come esperto del sapere musicale (*var.* 2,40,1), in una epistola in cui affrontava, dialogando da non specialista col *peritus* Boezio, questioni tratte dalle conoscenze musicali del suo tempo: la presenza della musica nella natura e nella vita dell'uomo e gli effetti procurati sugli stati d'animo e i meccanismi della *musica artificialis* (vd. 2,40,2 e 5).

All'ambiente di Simmaco, nominato da Odoacre console e *praefectus urbis Romae* nel 485, è stato ricondotto il modello del manoscritto *Vat. Lat. 3867* ('Virgilio Romano') in

cui i testi delle *Bucoliche*, delle *Georgiche* e dell'*Eneide* erano illustrati da miniature. In due di esse erano ritratti eventi sonori che avevano per protagonisti pastori-agricoltori. Boezio indirizzò a Simmaco, di cui era genero, la lettera dedicatoria della *Institutio arithmetica* (o *De institutione arithmetica*) nella quale formulava il progetto di scrivere tutto ciò che era noto delle quattro scienze matematiche. Con Simmaco, Boezio condivideva 'la cura per la conservazione e la trasmissione del patrimonio culturale congiunta con la sensibilità verso i valori etici della *romanitas* e gli ideali politici della *ciuilitas*' [69]. 'Dopo aver esposto le caratteristiche delle proporzioni e della medietà aritmetica e geometrica, Boezio inseriva un confronto tra le medietà e i sistemi di governo degli stati' [70] (cfr. al riguardo, il *Peri nomou kai dikaosynas* del c.d. pseudoArchita e conservato *apud* Stob. *flor.* 43, 132-33): 'le tre medietà – aritmetica, armonica e geometrica – erano viste in parallelo ai tre differenti sistemi politici-oligarchico, aristocratico e democratico' (*inst. arith.* 2,45,1) [71]. Ciò dimostra, in quest'opera a prima vista solo teoretica, l'attenzione ad aspetti della filosofia pratica: il che, nel *De institutione arithmetica*, 'non era disgiunto da un'applicazione anche ai fini della propaganda, se non della politica, culturale, del regno teodericiano' [71]. In via ipotetica, è possibile leggere in questa prospettiva anche il *De institutione musica* (o *de musica*) dove Boezio, attribuisce alla musica un ruolo speciale rispetto alle altre discipline matematiche mettendo in luce il legame tra la musica e la natura dell'uomo. L'*humanitas*, intesa come uno degli aspetti della civiltà antica alla cui eredità aspirava la *ciuilitas* teodericiano, era in stretto legame con gli effetti prodotti dalla musica sull'uomo, 'musicale' per natura. Boezio sottolineava 'il potere della musica nel modificare l'animo dei cittadini che l'ascoltavano. La più immateriale delle arti era in grado, per Boezio, di lasciare una traccia durevole, efficace nel tempo, capace a poco a poco di far sentire la propria influenza, sia negativa sia positiva' (*De institutione musica* 1,1, p. 180,25 ss. Friedlein) [75]. 'Il *musicus* è in grado di interpretare i meccanismi alla base degli effetti e delle reazioni all'ascolto della musica secondo il linguaggio della *scientia*: non si limita al piacere che procura l'ascolto e sa entrare all'interno dei rapporti delle proporzioni che tengono unite le voci' [77]. *Bibliografia* [84-100]. *Indice dei nomi e dei luoghi* [101-106]. [Angela Bellia] [POIESIS]