

Le questioni sulla μουσική τέχνη  
nel *Commento alla Repubblica* di Proclo

Piera De Piano

This article was originally published in

*Platonism Through the Centuries, Selected Papers from the 20th Annual Conference of the International Society for Neoplatonic Studies*

Edited by R. Loredana Cardullo, John F. Finamore and Chiara Militello

ISBN 978 1 898910 541

Published in 2025 by The Prometheus Trust, Chepstow, UK.

**This article is published under the terms of Creative Commons Licence BY 4.0**

Attribution —You must give appropriate credit, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

No additional restrictions —You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

The Prometheus Trust is a registered UK charity (no. 299648)

[www.prometheustrust.co.uk](http://www.prometheustrust.co.uk)

# Le questioni sulla μουσικὴ τέχνη nel *Commento alla Repubblica* di Proclo

Piera De Piano

## 1. Introduzione

Dopo aver trattato del contenuto e dello stile del racconto poetico, Platone, nel terzo libro della *Repubblica*, passa a parlare dell'arte delle Muse concernente il canto melodico<sup>1</sup>. L'educazione musicale ha a che fare con la parola, l'armonia e il ritmo. Perché si arrivi a configurare la migliore forma di poesia bisognerà stabilire, quindi, quali sono i tipi corretti di λόγος, ἀρμονία e ῥυθμός che ogni canto (τὸ μέλος) dovrà possedere. La legge generale, spiega Platone, vuole che la musica tenga seguito al contenuto del discorso, motivo per cui sarà semplice dedurre dai τύποι, esposti precedentemente<sup>2</sup>, quali armonie e quali ritmi saranno accolti nella città giusta. Come non sono accettabili pianti e lamenti degli eroi, così non si accoglieranno le armonie mixolidia e sintonolidia<sup>3</sup>; come agli uomini non si attribuiscono atteggiamenti molli e femminili, così non si dovranno utilizzare armonie conviviali come quelle ioniche; saranno invece da preferire le armonie dorica e frigia perché adatte a uomini coraggiosi e solerti<sup>4</sup>. Allo stesso modo, saranno da evitare tutti gli strumenti a molte corde e panarmonici, come trigoni o pettidi o l'αὐλός, strumento poliarmonico per eccellenza simile al moderno oboe<sup>5</sup>, preferendo invece la lira e la cetra, e la siringa per i

---

<sup>1</sup> Plat. *R.* III, 398b-403c, ma anche *Leg.* II, 652a-656c.

<sup>2</sup> Plat. *R.* II, 377d-381b.

<sup>3</sup> Nel trattato Περὶ μουσικῆς, la cui paternità plutarchea, sebbene avallata dalla tradizione manoscritta, è ormai generalmente respinta dalla critica moderna (cfr. *infra* n. 12), viene spiegato che Platone rifiuta l'armonia lidia perché acuta e adatta ai canti di lamentazione. In *R.* III, 398e Platone, infatti, parla della *syntonolydia*, ossia della lidia "acuta" o "tesa" (σύντονος), e anche delle armonie χαλαραί, "rilassate", come di armonie adatte solo ai simposi. Cfr. Plut. *De mus.* 15.

<sup>4</sup> Già Damone (fr. 8 Lasserre) affermava che l'armonia frigia e quella dorica erano le sole armonie ad avere una funzione paideutica, positiva per il modello di comportamento valoroso in guerra e saggio e moderato in pace.

<sup>5</sup> Pindaro definisce infatti l'αὐλός 'pamphonos': *Ol.* VII, 12. Da sempre fu considerato uno strumento poco adatto all'educazione di uomini liberi, se non in casi eccezionali: Ateneo ci racconta che Alcibiade ed Epaminonda appresero da illustri maestri i primi rudimenti dell'auletica (Athen. IV, 184d-e). Quanto alla

pastori. A proposito dei ritmi, Socrate, rifacendosi alla regola generale dell'accordo armonico e ritmico con le parole, invita Glaucone a disprezzare quelli variati e irregolari per ricercare invece le melodie adatte a vite ordinate e coraggiose. Tralasciando poi dettagli tecnici, che sarà invece compito del musicista Damone approfondire, si può vedere – conclude Socrate – nell'eleganza, l'εὐσημοσύνη, l'effetto melodico da raggiungere, ovvero quella euritmia ben accordata con un'espressività discorsiva che è a sua volta immagine formale di un carattere morale rivolto al bello e al buono. A questo punto così Platone riassume il principio fondamentale della sua educazione musicale, che da questo momento viene direttamente legata all'anima del discente<sup>6</sup>:

Plat. *R.* III, 400d10-e3

Dunque il buon discorso (εὐλογία), la buona armonia (εὐαρμοσσία), la buona grazia (εὐσημοσύνη) e il buon ritmo (εὐρυθμία) dipendono da un buon carattere (εὐήθειαν<sup>7</sup>): non si tratta di quella stupidità che chiamiamo eufemisticamente 'semplicità', ma di una intelligenza (τὴν διάνοιαν) veramente disposta in modo buono e bello (ὡς ἀληθῶς εὖ τε καὶ καλῶς) rispetto al carattere (τὸ ἦθος κατεσκευασμένην). [tr. Vegetti]

Da qui prende avvio la trattazione di Proclo sulla μουσικὴ τέχνη, oggetto di ben tre questioni della quinta dissertazione del suo *Commento alla Repubblica*<sup>8</sup>.

---

denominazione, erroneamente siamo soliti tradurre αὐλός con "flauto": lo strumento moderno più vicino è invece proprio l'oboe perché ad ance (γλότται). Sulle varietà di αὐλοί e sui loro usi cfr. Comotti (1991) 72-76.

<sup>6</sup> Si devono a Damone di Oa, maestro di Draconte, a sua volta maestro di Platone, le prime riflessioni teoriche sugli influssi della musica sulla psicologia. Diverso fu l'approccio pitagorico, con cui pure fu in contatto Platone attraverso Archita di Taranto, approccio di stampo più specificamente matematico. In *R.* IV, 424c (= fr. 14 Lasserre) Platone attribuisce a Damone anche un giudizio sul rapporto tra musica e politica: un mutamento dei modi della musica sconvolge anche le leggi politiche. La *paranomia* è d'altronde il sovvertimento del *nomos*, "legge" ma anche "norma musicale". Sul rapporto tra musica ed educazione cfr. Bélis (2007).

<sup>7</sup> Platone utilizza qui il termine εὐήθεια nel suo significato originario di 'buona moralità' e diversamente dall'uso tradizionale, che era stato anche quello di Trasimaco in *R.* I, 348d, che lo intendeva nel senso di 'semplicità, dabbenaggine'. Cfr. Vegetti (2007), comm. *ad. loc.*

<sup>8</sup> Citerò il testo procliano dall'edizione di Kroll 1899-1901, indicando di seguito il numero del volume dell'edizione, della pagina e delle righe corrispondenti. Della quinta dissertazione esiste una traduzione italiana, di Abbate (2004) qui utilizzata.

## 2. La quarta questione: un problema scolastico

Prima di addentrarsi in una davvero originale<sup>9</sup> esegesi del testo platonico, il filosofo licio, interessato da sempre ad armonizzare Platone, ad assolverlo da ogni accusa di *inconstantia*<sup>10</sup>, nella quarta questione, la prima delle tre, prova a risolvere quello che era sentito come un vero e proprio problema scolastico<sup>11</sup>. Egli comincia dalla dichiarazione di Socrate di non conoscere a fondo le differenze tra le armonie e di lasciare perciò a Glaucone prima e a Damone poi un approfondimento più tecnico al riguardo.

Di tale questione si trovano tracce nel trattato pseudo-plutarco *Sulla musica*<sup>12</sup>. Qui l'autore difende Platone dalle accuse di Aristosseno, allievo di Aristotele, che, sull'esempio forse del maestro, accusava il filosofo di Atene d'ignoranza musicale. Se Aristotele nella *Politica* aveva rimproverato a Platone di non cogliere l'utilità di tutte le armonie, ciascuna per uno specifico fine, Aristosseno lo fa per la scelta di bandire le armonie lidia e ionica, senza riconoscerne il valore etico utile alla

---

<sup>9</sup> *Contra* Rangos che tralascia interamente queste pagine della quinta dissertazione, considerandole una nota esegetica prodotta da un'affermazione socratica più o meno casuale: cfr. Rangos (1999) 256, n. 19.

<sup>10</sup> A Platone furono mosse da molto presto accuse di *inconstantia* dalle scuole rivali. Cicerone riferisce di un certo Velleio, aderente alla scuola epicurea, per il quale “de inconstantia Platonis longum est dicere”: Cic. *Nat. deor.* 1, 30. E da subito l'esegesi accademica, per difendere il *corpus platonicum* da tale accusa, adottò precise strategie ermeneutiche il cui obiettivo era di dimostrare che, sì, Platone era *polyphonos*, ma non certo *polydoxos*: diversi sarebbero stati gli echi della sua voce, ma una sola era la sua opinione sulle cose. L'aforisma lo troviamo in Giovanni Stobeo, ma troverebbe radici in Eudoro di Alessandria di I sec. d. C.: Eudor. *apud* Ar. Did. *apud* Stob. *Eclog.* II, 49, 25 – 50, 1: cfr. Ferrari (2000) 171. Sull'*inconstantia* platonica cfr. Erler (1996) 520 e Ferrari (2001) 538 ss.; sulle strategie ermeneutiche della prima esegesi accademica cfr. ancora Ferrari (2010) 56-59. In generale sulle forme e sul genere del commentario neoplatonico cfr. Donini (1982), Romano (1994) e Cardullo (2019).

<sup>11</sup> Sheppard (1980) 115-116. La studiosa definisce *factitious* questa questione e sottolinea, giustamente, l'importanza di inserire la discussione di Proclo all'interno del dibattito scolastico per meglio comprendere le finalità didattiche della quinta dissertazione e l'orientamento dell'esegeta nella sua lettura e nella scelta delle domande da porre al testo platonico.

<sup>12</sup> Oggi la critica moderna sembra essere concorde nel respingere la paternità plutarca di questo testo, scritto comunque da un personaggio non così lontano cronologicamente parlando e sicuramente fine conoscitore dello scrittore di Cheronea. Alcune particolari cifre stilistiche lo collocano plausibilmente nella seconda metà del II secolo d.C. Cfr. Ballerio – Comotti (2000) 9-10.

città; contraddittoria, poi, appariva, già ad Aristotele, la decisione di accogliere, invece, l'armonia frigia, tradizionalmente legata ad occasioni orgiastiche, adatta ad accompagnare le danze sfrenate dei culti estatici come quelli di Dioniso, e suonata tra l'altro con l'*aulos*, strumento precedentemente bandito dalla *καλλίπολις*. L'autore del *De musica* difende, allora, Platone ricordando la sua formazione in ambito musicale appresa da Draconte di Atene e Megillo di Agrigento e citando i passi del *Timeo* in cui il filosofo espone la teoria della creazione dell'anima del mondo a partire da rapporti musicali (35c-36b), mostrandosi così un vero esperto di scienza armonica (ἐμπειρος ἁρμονίας ἦν)<sup>13</sup>.

Proclo, nel rigore che gli è proprio, trova una motivazione forse più raffinata, inserendo le conoscenze musicali di Socrate, di Damone e di Glaucone in un sistema di saperi gerarchicamente organizzato. È necessario – spiega l'esegeta – che sia il politico-filosofo che il musicista conoscano l'arte delle armonie e del ritmo, ma non allo stesso modo: al primo compete la definizione della corretta forma di armonia, utile al governo ed educativa per i giovani; al secondo, invece, spetta l'analisi tecnica di tutte le forme di armonia, compresa quella utile alla città, e delle loro differenze specifiche. Pertanto, è giusto che il politico non sia completamente inesperto di musica, e il musicista completamente inesperto di politica; il primo, infatti, se inesperto di musica, non saprà dell'esistenza di armonie che possono contribuire all'educazione; il secondo, se inesperto di politica, accoglierà tutte le armonie, sia quelle che conducono all'ignoranza, sia quelle che contribuiscono all'educazione. Socrate, allora, in quanto *πολιτείας δημιουργός*, fa ciò che si addice a un politico, e cioè stabilisce in maniera generale quali sono le armonie paideutiche e quali non lo sono, lasciando invece un'analisi più dettagliata a Damone, esperto di teorie musicali<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Plut. *De mus.* 17-22. Cfr. Arist. *Pol.* VIII, 7, 1342a-b. Sull'argomento cfr. Anderson (1966) 105-107 e Vegetti (2007) 478, n.58, commento a *R.* III, 399a5.

<sup>14</sup> Procl. *In Remp.* I, 54, 25-28. Cfr. Plat. *R.* III, 440b1-c6: “Ma per queste cose – dissi io – ci consiglieremo anche con Damone, su quali siano i piedi convenienti alla meschinità e all'arroganza e alla follia e al resto dei vizi, e quali ritmi si debbano riservare ai loro rispettivi contrari. [...] Ma queste cose, come dicevo, rimettiamole a Damone, perché analizzarle richiederebbe un discorso tutt'altro che breve, non credi?”. Si può notare che è ciò che fa anche il demiurgo di *Tim.* 41a1 ss., lasciare agli dèi giovani il lavoro di dettaglio, il compito di plasmare gli esseri mortali. Platone menziona Damone con lo stesso riguardo riservatogli nella *Repubblica* anche in *Lach.* 200b e *Alc. I*, 118c.

Con il musico il filosofo deve comportarsi come si comporta con lo stratega, il medico e l'oratore: a ciascuno di questi egli indicherà in maniera complessiva le linee generali del loro impegno all'interno della città e cioè contro chi combattere, chi bisogna far guarire senza prolungare l'attesa della morte, quale sapere deve essere alla base di un discorso persuasivo, ma a ciascuno di essi demanderà il compito di assolvere a tale impegno facendo affidamento sulle proprie conoscenze tecniche e cioè, rispettivamente, le tattiche belliche, le modalità di guarigione e le leggi retoriche<sup>15</sup>.

Al livello più basso del sapere musicale, si colloca poi Glaucone. Questi è chiamato in causa per trattare delle armonie, di cui Socrate ammette di essere ignorante. Poi però è sempre Socrate stesso a intervenire sui ritmi – e da qui l'accusa d'incoerenza a Platone – ma, in realtà, spiega Proclo, qui Socrate è costretto a soccorrere Glaucone, che non sa nulla sui ritmi, per completare così il discorso sulla musica e dare un'indicazione di fondo anche su questo argomento, al fine di stabilire almeno che anche nei ritmi c'è qualcosa di educativo e di utile alla virtù<sup>16</sup>.

Tutto si tiene dunque nel testo platonico, niente è in contraddizione. D'altronde, è bene sottolinearlo, lo sforzo di armonizzazione del testo platonico rientra perfettamente nel progetto esegetico che Proclo stesso ha dichiarato all'inizio del suo *Commento alla Repubblica*. La prima dissertazione di tale commento è, in questo senso, un vero e proprio manuale ermeneutico da cui non è possibile prescindere se s'intende approssimarsi il più possibile alle vie esegetiche del filosofo licio<sup>17</sup>. Il settimo punto capitale di quello che è un vero e proprio scritto preparatorio<sup>18</sup> alla lettura della scrittura platonica suggerisce, con palesi

---

<sup>15</sup> Cfr. Procl. *In Remp.* I, 54, 29 – 55, 17. Può essere interessante notare come queste figure di esperti, il poeta-musico, lo stratega, il medico e l'oratore ritornino nel commento procliano come protagonisti nella costruzione della *καλλιπολις* alla fine della dissertazione: nella decima questione (I, 68, 3 - 69, 19) essi trovano le corrispettive divinità protettrici nella dimensione teologica del sistema procliano, come se le loro competenze disegnassero, sotto la guida del politico-filosofo, l'insieme delle tecniche necessarie e sufficienti per una città che guardi alla cosa giusta come all'utile.

<sup>16</sup> Cfr. Procl. *ibi*, I, 55, 27 – 56, 7.

<sup>17</sup> Cfr. Procl. *ibi*, I, 6, 24 – 7, 1.

<sup>18</sup> Proclo chiama *πρόλογος* il discorso preliminare con cui introduce la sua lettura della *Repubblica*, discorso nel quale segnerà le tracce-modello da seguire per l'analisi di qualsiasi altro dialogo platonico. Sull'importanza e la natura dei *προλεγόμενα* nella scrittura filosofica cfr. Untersteiner (1980) 220-222; più

reminiscenze del *Fedro* platonico<sup>19</sup>, proprio la necessità per un esegeta di rendere chiara la consequenzialità delle concezioni che corrono lungo tutto il dialogo e di mostrare, così, come la loro elaborazione arrivi a formare un tutto armonico alla maniera di un essere vivente le cui parti e membra sono tra loro in perfetto accordo.

Occorre, insomma, ricavare dal dialogo di Socrate e Glaucone un unico principio di fondo – spiega Proclo, a chiusura della sua quarta questione – quello stesso principio etico che si è letto nel passo platonico d’apertura: la musica e l’anima sono strettamente legate; se è attraverso la bellezza del linguaggio che si perfeziona la parte razionale di ciascuno di noi, è con la bellezza della musica che trova la sua armonia (κοσμεῖται) la parte irrazionale dell’anima<sup>20</sup>.

### 3. La quinta questione: i quattro εἶδη τῆς μουσικῆς

La trattazione dell’educazione musicale deve cominciare dalla poesia, dal momento che l’educazione dell’anima trova il suo inizio nei discorsi e in particolare nei discorsi falsi: ai bambini, infatti, si raccontano prima di ogni altra cosa i μῦθοι, e tra questi i più grandi (μεῖζονες), e cioè i discorsi di Omero e di Esiodo<sup>21</sup>. Che cosa allora si deve conoscere della musica e che cosa della poesia? Qual è il loro rapporto e quante sono le forme di musica? Queste sono le domande che Proclo pone a sé stesso e ai suoi allievi nella quinta questione, nella quale viene configurata la μουσικὴ τέχνη nelle varie forme contemplate dal divino maestro.

Dalla lettura dei dialoghi sembra che Platone dia alla musica diverse accezioni, come d’altronde voleva l’intera tradizione greca. Ora, infatti, collega la poesia alla musica, quando per esempio dice che il Poeta ‘sta assiso sul tripode delle Muse’ (*Leg. IV*, 719c4) oppure quando parla della poesia nata da un’anima posseduta dall’ispirazione divina, prodotta dalle Muse (*Phdr.* 245a1-8); ora, invece, sembra che le distingua, come quando, nella gerarchia dei generi di vita acquisiti dall’anima nella sua caduta, pone al primo posto la vita del musicista, come di qualsiasi amante del bello, e al sesto quella del poeta e di ogni

---

specificamente in relazione a tale modalità introduttiva o isagogica nell’ermeneutica neoplatonica cfr. Tarrant (2001), Tarrant (2010) e Motta – Petrucci (2022).

<sup>19</sup> Plat. *Phdr.* 264c2-3. Per un’analisi dettagliata del passo platonico cfr. De Vita (2009).

<sup>20</sup> Cfr. Procl. *In Remp.* I, 56, 10-14.

<sup>21</sup> Cfr. Plat. *R.* II, 376e1-377d5.

altro imitatore (*Phdr.* 248d1-e3). Davanti a questa polifonia<sup>22</sup> testuale, Proclo così interpreta:

Procl. *In Remp.* I, 57, 3-6

Quindi, avendo considerato molteplici forme di musica (πολλὰ τῆς μουσικῆς εἶδη θεασάμενος), Platone sembra far rientrare tutto il genere della poesia nella categoria della musica, mentre non sembra ridurre tutto il genere della musica alla poesia. [tr. Abbate]

Nel tentativo di stabilire allora qual è per Platone il genere di musica che può definirsi poesia, l'esegeta neoplatonico si propone di distinguere tutte le forme di μουσική τέχνη contemplate dal divino maestro.

Ebbene, esiste la forma più alta di musica che è quella filosofica. Proclo cita i passi del *Fedone* (61a3), in cui la filosofia è detta essere “una forma elevatissima di musica”<sup>23</sup> e del *Lachete* (188d3), dove è detta essere la forma più intensa di amore perché accorda non già la lira, ma l'anima stessa con la perfetta armonia<sup>24</sup>. non cita invece esplicitamente il *Fedro* che pure è sotteso a tutte le dichiarazioni qui fatte dall'esegeta, e ce ne accorgeremo subito.

Questa pagina del *Commento alla Repubblica* è di estrema importanza per quel che dice proprio intorno alla filosofia. La capacità di guardare al piano intelligibile, al piano universale, al Tutto, viene al filosofo direttamente dalle Muse. In queste righe il filosofo licio afferma con estrema chiarezza che la forma di musica divinamente ispirata si trova primariamente proprio presso il filosofo (τὴν ἔνθεον μουσικὴν παρὰ τῷ φιλοσόφῳ πρώτως ἂν εἶναι) e che, infatti, il filosofo è ἔνθεος, divinamente ispirato, sebbene i più lo ignorino (καὶ γὰρ ὁ φιλόσοφος ἐνθουσιάζων λέληθε τοὺς πολλοὺς)<sup>25</sup>. Proclo sta pensando qui a quella

---

<sup>22</sup> Cfr. *supra* n. 10.

<sup>23</sup> Cfr. *In Crat.* CLXXVII, 103, 7-10, dove Proclo spiega la relazione tra filosofia e musica presentata nel *Fedone*, dicendo che la filosofia “fa in modo che le facoltà della nostra anima si muovano in maniera armonica e in accordo rispetto agli enti e che i movimenti dei cicli insiti in essa siano ordinati”. Traduzione di Abbate (2017).

<sup>24</sup> I passi platonici in cui viene istituito un legame tra ricerca filosofica e musica intesa come arte delle Muse sono numerosi: oltre a quelli qui citati da Proclo, si vedano anche *Phdr.* 248d3 e 259d4; *R.* VIII, 548b8-c2 e *Crat.* 406a3-5. Sull'argomento cfr. Moutsopoulos (2002).

<sup>25</sup> Cfr. Procl. *In Remp.* I, 57, 16-18. La filosofia di Platone è detta divinamente ispirata in *PT* I, 2, p. 8, 22. Può essere significativo registrare che già nel primo

forma terrena di vita più alta acquisita dall'anima che prima della sua incarnazione ha potuto contemplare più a lungo e meglio le idee nel mondo sopraceleste. Si tratta di quell'uomo "che aspira alla sapienza (φιλοσόφου) ovvero un amante della bellezza (ἢ φιλοκάλου), devoto alle Muse (ἢ μουσικοῦ), dedito all'amore (καὶ ἐρωτικοῦ)" descritto da Platone in *Phdr.* 248d3-4<sup>26</sup>. Nella *Teologia Platonica* è proprio il Platone autore del *Fedro* quel filosofo che ha rivelato molte dottrine sugli dèi ἐνθέω στόματι, con bocca divinamente ispirata<sup>27</sup>.

Da questa immagine del filosofo *entusiasta*, però, non è così lontana quella del poeta. Il filosofo, quando si trova in questo stato di possessione divina, diventa capace – nell'interpretazione procliana – di imitare il poeta per eccellenza, e cioè Apollo Musegeta, modello intelligibile del poeta del mondo sensibile<sup>28</sup>. Il filosofo, quando è ispirato dalle Muse, diventa capace di dare ordine a tutto ciò che riguarda gli uomini e di comporre inni di lode alle divinità, imitando così Apollo che, celebrando Zeus con i canti intellettivi, tiene legato insieme l'intero universo, muovendo nello stesso tempo ogni cosa<sup>29</sup>. Ne sarebbe una dimostrazione l'etimologia del nome del dio della musica, proposta da Socrate nel *Cratilo* (405c6-d5) e ripresa da Proclo nel commento allo stesso dialogo. Il prefisso ἄ- sarebbe equivalente all'avverbio ὁμοῦ "insieme"<sup>30</sup> e quindi il teonimo significherebbe ὁμοῦ πόλησις "il moto insieme", cioè concorde, tanto dei cieli quanto dei suoni; Apollo presiederebbe perciò all'armonia ὁμοπολῶν, "muovendo insieme" tutte

---

neoplatonismo il filosofo appare come ispirato dagli dèi. In un episodio della *Vita Plotini* (15, 1-6) Porfirio dice di aver parlato da ispirato (μετ' ἐνθουσιασμοῦ) in un linguaggio mistico (μυστικῶς) e iniziatico (ἐπικεκρυμμένως) tanto che uno del pubblico lo disse preso da μανία. Allora Plotino, rivolgendosi all'allievo, rispose in modo che tutti sentissero: "Ti sei rivelato nello stesso tempo poeta, filosofo e ierofante". Per una discussione sulla natura esegetica e mistica degli scritti porfiriani cfr. Girgenti (1997) 3-32.

<sup>26</sup> Sulla relazione del filosofo con la mania e l'ispirazione divina così come Socrate stesso la presenta in queste pagine del *Fedro* cfr. Casertano (1987) e Capra (2008).

<sup>27</sup> Procl. *PT I*, 4, p. 18, 2. Sull'interpretazione di questo passo cfr. Dillon (1992), Pépin (2000) e Gersh (2000).

<sup>28</sup> Cfr. Procl. *In Remp.* I, 68, 21 – 69, 1.

<sup>29</sup> Cfr. Procl. *ibi*, I, 57, 10-15.

<sup>30</sup> È il cosiddetto valore copulativo di ἄ- proprio come in ἀκόλουτος "compagno di vita" e ἄκοιτις "coniuge, sposa".

le cose che si trovano e presso gli dèi e presso gli uomini<sup>31</sup>. Nell'ordinamento teologico di Proclo, infatti, Apollo, trovandosi al limite estremo del livello ipercosmico, riconduce verso una certa unità l'ordinamento ontologico cui appartiene e la molteplicità determinata e particolare che da esso deriva, facendola convergere verso la realtà intellettuale<sup>32</sup>. L'attività ispirata del filosofo sembra dunque coincidere con quella del poeta. Il confronto del filosofo con Apollo in questa parte del commento è preparatorio alla conclusione della dissertazione, nella quale Apollo diventa la via di accesso della poesia al Tutto, al paradigma eidetico. Proprio presso questo filosofo, imitatore di Apollo musico, si trovano inoltre i beni della musica *educativa*, e cioè tutto quanto della musica è degno della massima attenzione da parte di tutti<sup>33</sup>.

Dopo aver presentato il musico per eccellenza che è identico all'autentico filosofo<sup>34</sup>, Proclo passa a presentare la seconda forma di μουσική. Come la prima, anche questa proviene dalle Muse, che questa volta spingono le anime verso la poesia divinamente ispirata (εἰς τὴν ἔνθεον ποιητικὴν τὰς ψυχάς, I, 57, 25)<sup>35</sup>. È la poesia a coincidere con

---

<sup>31</sup> Per la lunga e dettagliata analisi procliana dell'etimologia di questo teonimo presente in *In Crat.* CLXXIV, 96, 12 – CLXXVI, 103, 5 rimando ad Abbate (2001) 108-114, ora anche in Abbate (2017) 146-151.

<sup>32</sup> Tali attività sono riflesse nel suo stesso nome. Per Apollo come divinità capace di riunire il molteplice in un'unità cfr. anche *PT VI*, 12, pp. 60-62 e al riguardo Abbate (2008) 156-158. Per Apollo Musegeta e principio dell'armonia cosmica e psichica cfr. anche *In Tim.* II, 208 10 e 294, 31.

<sup>33</sup> *Procl. In Remp.* I, 57, 15-20. Si tratta di un passo controverso. Questa musica didattica (παιδευτική), sempre corretta, di cui è autore il filosofo, è stata fatta coincidere, infatti, con quella poesia che nella sesta dissertazione del *Commento alla Repubblica* si caratterizza per trovare la sua origine nella conoscenza e non nell'ispirazione (*In Remp.* II, 186, 22 – 188, 27): da qui la netta separazione posta dagli studiosi moderni tra la poesia dei poeti arcaici e quella dei filosofi. In queste pagine, invece, è chiaro, a mio avviso, come la filosofia si caratterizzi per essere direttamente ispirata dalle Muse, e che proprio quando è ispirata acquisisce le stesse capacità di produzione poetica di coloro che sono guidati da Apollo: ciò autorizza a trovare quantomeno difficile e problematico pensare di separare, nella riflessione procliana sulla poesia, Platone da Omero, la filosofia da qualsiasi forma di sapere ispirato, di natura tradizionale e finanche divina, sulla base del valore didattico da riconoscere all'una e all'altro.

<sup>34</sup> Proclo scrive proprio in questi termini: “ὁ γε τῶν μουσικῶν ἀκρότατος οὗτός ἐστιν, ὁ αὐτός ὢν ὡς εἴρηται τῷ ὡς ἀληθῶς φιλοσόφῳ”, *In Remp.* I, 57, 21-22.

<sup>35</sup> Anche in *In Remp.* II, 313, 23ss. (dissertazione XVI) Proclo distingue una μουσική ispirata e una umana, la prima personificata in Orfeo, la seconda in Tamiri. Il testo di riferimento è, questa volta esplicitamente, il *Fedro*, in particolare il passo

la filosofia e soprattutto con quella parte della filosofia ispirata e imitativa di Apollo, celebrativa degli dèi, ordinatrice del reale.

Procl. *In Remp.* I, 57, 29 – 58, 6

Anche qui la musica giunge allo stesso risultato della poesia, in quanto la musica divinamente ispirata rende chi è divinamente ispirato perfetto poeta: infatti [Platone] afferma che chi è posseduto dalle Muse è divinamente ispirato non per altro se non per divenire poeta (οὐ γὰρ εἰς ἄλλο τί φησιν τὸν ἐκ Μουσῶν κάτοχον ἐνθεάζειν ἢ εἰς τὸ ποιητὴν γενέσθαι), cantore delle nobili imprese compiute anticamente, risvegliando inoltre attraverso queste lo zelo per l'educazione in coloro che vengono dopo. [tr. Abbate]

L'evoluzione naturale della musica sembra essere dunque la composizione poetica, e, come per la filosofia, anche in questo caso con scopo didattico. Se però il politico educa attraverso le leggi, dicendo con chiarezza chi è il buon cittadino, il poeta educa creando dei modelli esemplari (διὰ παραδειγμάτων) attraverso i quali ispirare gli uomini alla virtù. Proclo cita dei passi omerici in cui protagonisti sono proprio uomini antichi, autori di imprese gloriose, uomini fortissimi, presentati dal poeta agli uomini perché da essi apprendano a comportarsi secondo virtù. In questa pagina (*In Remp.* I, 57, 24 – 58, 27) Proclo riesce, con la sua esperta esegesi, ad allineare la posizione di Platone sulla poesia ispirata presentata nel *Fedro* (245a1-8) con l'immagine del poeta, in quanto *mimetes*, disegnata nella *Repubblica* (X, 597e). Il filosofo licio sostiene che il poeta è appunto tre volte lontano dalla verità proprio perché educa gli uomini del presente attraverso gli encomi degli uomini antichi che si sono comportati nobilmente. È come se i modelli mitici fossero più vicini al bene, o alla verità, rispetto a quanto non lo siano i poeti, i quali si servono pertanto dei protagonisti dei loro racconti come intermediari tra sé stessi e il bene<sup>36</sup>. Possiamo allora concludere che la prima e la seconda forma di musica sono entrambe ispirate ed entrambe paideutiche, sebbene procedano con strumenti e modalità differenti.

La terza specie di μουσική è questa volta una forma non divinamente ispirata, riferita da Proclo a quella ἐπιστήμη preparatoria per il filosofo all'esercizio della dialettica di cui Platone parla nel settimo libro della

---

in cui Platone dichiara che non esiste poeta perfetto che non sia posseduto dalle Muse e che colui che compone poesie rimanendo in senno verrà inesorabilmente oscurato dall'autentica poesia (*Phdr.* 245a1-8).

<sup>36</sup> Così interpretano Baltzly – Finamore – Miles (2018) 148, n. 59.

*Repubblica*<sup>37</sup>. Insieme all'aritmetica, alla geometria, alla stereometria e all'astronomia, Platone dà a una particolare forma di musica, quella che egli chiama ἄρμονία, lo statuto di scienza capace di far compiere la conversione dell'anima (ψυχῆς περιαγωγή, *R.* 521c6) da ciò che diviene verso ciò che è. Lo studio del moto armonico (ἐναρμόνιος φορά, 530c7), come quello delle altre scienze matematiche, orienta l'anima verso la dimensione noetica, oggetto di conoscenza del metodo dialettico, a condizione però che non si limiti all'osservazione tecnica degli intervalli minimi delle note intermedie, ma che orienti l'ascolto e lo studio dei ritmi alla ricerca del bello e del buono (πρὸς τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ ἀγαθοῦ ζήτησιν, 531c6-7)<sup>38</sup>. Proclo ricorda, dunque, anche questa forma di musica contemplata da Platone, musica che pur non avendo una natura ispirata, a differenza delle due precedenti, "eleva dalle armonie manifeste alla bellezza invisibile dell'armonia divina". Ed è proprio questa relazione con il bello ad accomunare anche questa forma di musica alla filosofia. Il primo genere di vita, quello erotico (*Phdr.* 248d3), quello che fa volgere l'anima dalle cose più basse a quelle che sono in alto, causa e modello di tutte le altre, è dunque proprio del filosofo, dell'innamorato e del musicista – scrive Proclo<sup>39</sup>. L'innamorato agisce sul bello che è nel sensibile e attraverso di questo è capace di richiamare alla memoria la bellezza in assoluto; il musicista agisce sulla

---

<sup>37</sup> Plat. *R.* VII, 530d6-531b8. Cfr. Abbate 2004, 353, n. 16. La presenza della musica nel sistema scientifico previsto da Platone risale in realtà già ad Archita pitagorico (DK 47 B 1 e 2). Sul posto delle scienze matematiche nel percorso conoscitivo segnato da Platone nei libri VI e VII della *Repubblica* e sul rapporto tra la riflessione platonica sulle scienze e i testi pitagorici cfr. Di Benedetto (1986) 5-34. Per una descrizione della teoria musicale così come viene esposta da Platone in queste pagine, esaminata anche in relazione alla tradizione pitagorica, cfr. Meriani (2003) 85-113.

<sup>38</sup> Procl. *In Remp.* I, 58, 28 – 59, 1: "λέγει δὲ ἄρα καὶ τὸ τρίτον μουσικῆς εἶδος, οὐκέτι τοῦτο καθάπερ τὸ προρηθὲν ἐνθεαστικόν, ἀναγωγὸν δὲ ὅμως ἀπὸ τῶν φαινομένων ἀρμονιῶν εἰς τὸ ἀφανὲς τῆς θείας ἀρμονίας κάλλος". In *In Remp.* I, 54, 22-24, il filosofo licio parla della musica come uno strumento capace "di mettere l'anima, da un lato, in sintonia con le cose belle, dall'altro in una condizione di ripulsa per quelle turpi". Anche Plotino parla di una musica percepibile attraverso i sensi in dipendenza da una musica dell'intelligibile: *Enn.* V, 8 [31], 1.

<sup>39</sup> *In Remp.* I, 59, 3-7. Lo stesso concetto ritorna nel commento al primo libro degli *Elementi* di Euclide. Cfr. *In Eucl.* 21, 4-7 Friedlein: "Ὁ δὲ ἐν τῷ Φαίδρω Σωκράτης τρεῖς ἡμῖν παραδίδωσι τοὺς ἀναγομένους, οἳ καὶ τὸν πρώτιστον αὐτοῦ συμπληροῦσι βίον· τὸν φιλόσοφον, τὸν ἐρωτικόν, τὸν μουσικόν". Sul rapporto tra la filosofia e la forza analogica di Eros nell'ambito del Neoplatonismo alessandrino cfr. Motta (2012).

bellezza delle armonie e dei ritmi e da questa s'innalza a quei ritmi non sensibili che non sono più conoscibili attraverso l'udito, ma si rivelano per mezzo del pensiero discorsivo (τῷ τῆς διανοίας λογισμῷ)<sup>40</sup>; infine, il filosofo, partendo dalle forme sensibili si prepara alla visione di quelle intelligibili, di cui le sensibili sono immagini (εἰκόνες), e realizza in anticipo<sup>41</sup> l'obiettivo del musicista come anche quello dell'innamorato<sup>42</sup>.

A questo punto, però, Proclo compie, rispetto a Platone, un passo ulteriore, che viene a lui dal rapporto analogico che caratterizza la struttura dei livelli della realtà nella prospettiva neoplatonica, e scrive:

Procl. *In Remp.* I, 59, 16-20

Infatti il bello particolare è comunque, a mio avviso, bello (τὸ γὰρ τὶ καλὸν πάντως δήπου καὶ καλὸν ἔστιν), e la forma particolare è comunque forma (τὸ τὶ εἶδος πάντως καὶ εἶδος). Pertanto chi contempla ogni forma conosce entrambi (ὁ τοῖνυν παντὸς εἶδους θεατῆς οἶδεν ἄμφω), sia, da un lato, il bello in assoluto (καὶ τὸ ἀπλῶς μὲν καλόν), e, dall'altro, una sua forma particolare (τὶ δὲ εἶδος), sia la specifica cosa bella (καὶ τὸ τὶ καλόν): sicché il musicista siffatto rientrerebbe nella stessa categoria del filosofo (ὥστ' εἴη ἂν ὁ τοιοῦτος μουσικὸς τῷ φιλοσόφῳ σύστοιχος). [tr. Abbate]

---

<sup>40</sup> Il termine ἁρμονία deriva da ἁρμός, “legame, congiunzione” e infatti le prime forme di armonie musicali si ebbero con l'assemblamento di due tetracordi in un solo eptacorde, facendo coincidere le due corde centrali in una sola, la μέση, e con l'aiuto di un gancio materiale, l'*harmos* appunto. L'armonia per Proclo, come per Aristotele (*De mundo*, 5, 396b7 ss.), è dunque concordanza di elementi opposti in una stessa entità unitaria, in qualsiasi campo, dalla musica, alla cosmologia, alla psicologia: la presenza del bianco accanto al nero, in pittura per esempio, può sembrare armonica allo stesso modo della coesistenza di colori brillanti o scuri: *In Remp.* II, 223, 23-27. Sul concetto di armonia musicale in Proclo cfr. Moutsopoulos (2010) 199-238.

<sup>41</sup> Nel *Fedro* (249d4-250b1) l'uomo amante del sapere è quello che più degli altri riesce a riconoscere la presenza del modello intelligibile nelle cose sensibili da lui osservate, e questa sua capacità è legata contemporaneamente alle Muse e all'amore. Il filosofo risulta essere posseduto da una μανία di origine divina, al pari dell'indovino, del sacerdote e del poeta, da quella follia in virtù della quale, riuscendo a riconoscere nella bellezza di un corpo del mondo sensibile la bellezza assoluta contemplata nel mondo sopraceleste, egli è preso da ciò che gli uomini chiamano *amore*.

<sup>42</sup> Cfr. Procl. *In Remp.* I, 59, 3-16. Nel *Commento all'Alcibiade primo* (328, 11 Segonds), il filosofo neoplatonico collega il bello ai verbi καλεῖν e κηλεῖν, “chiamare” e “affascinare”, proprio per dimostrare l'intrinseca capacità di τὸ καλὸν di richiamare a sé per richiamare ad altro.

Qualsiasi forma di visione anagogica, sia essa di natura sensibile, scientifica o dialettica, se condotta in ascesa verso ciò che è universale, se condotta riconoscendo la natura sensibile come rappresentativa di ciò che sta più in alto, è filosofia.

La quarta e ultima forma di musica è quella che si occupa più tecnicamente delle armonie e dei ritmi, è quella parte educativa della musica che è posta sullo stesso piano della ginnastica<sup>43</sup>, quel genere che educa i caratteri attraverso le armonie e i ritmi utili alla virtù, che stabilisce quali sono i ritmi e le armonie capaci di regolare le passioni delle anime o al contrario di renderle completamente stonate, esasperandole o indebolendole eccessivamente<sup>44</sup>. Questo genere di musica, osserva Proclo, è proprio quello che Platone esclude dai saperi matematici, perché si fonda su un sapere tecnico, sulle regole che definiscono la correttezza formale del canto melodico<sup>45</sup>. Ed è questo genere di musica l'oggetto di indagine della sesta questione, l'ultima che si occupa della μουσική τέχνη.

#### 4. La sesta questione: l'isocronia nei metri e nei ritmi

All'interno della grande varietà musicale che il poeta arcaico ha a disposizione, andranno necessariamente individuate – spiega l'esegeta – delle melodie che evitino quell'eterogeneità di carattere, quella

---

<sup>43</sup> Segno eloquente dell'armonia nell'esistenza umana è la salute (Plat. *Prot.* 326b) e la salute dipende, secondo l'antico precetto ippocratico, proprio dall'armonia esistente tra le parti dell'anima e quelle del corpo e, in generale, tra l'anima e il corpo considerati distintamente.

<sup>44</sup> In Plat. *Tim.* 47d la musica e il ritmo sono detti doni offerti dalla divinità agli uomini capaci di servirsene con intelligenza, perché attraverso di essi sia possibile riportare all'accordo e all'ordine la nostra anima (εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν). Poiché l'armonia musicale riproduce la struttura razionale dei movimenti dell'anima del mondo e ha dei movimenti analoghi a quelli dell'anima umana, ascoltarla permette di accordare con essa un movimento dell'anima divenuto discordante (ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον). Allo stesso modo il ritmo aiuta a correggere le nostre disposizioni che mancano di misura e di grazia.

<sup>45</sup> Così infatti parla Glaucone nel VII libro della *Repubblica*, nell'atto di individuare quelle scienze capaci di far volgere l'anima al vero, cioè all'intelligibile: “Ma quella (*scil.* la musica) era il contrappunto della ginnastica, se ben ricordi: educava i difensori con le abitudini, forniva loro, grazie all'armonia, una buona armonicità, ma non la scienza, e grazie al ritmo, una buona ritmicità; nella parte parlata poi, che fosse di tipo favoloso oppure veritiera, presentava certe altre abitudini affini a queste. Di sapere però che potesse condurre a quello scopo che tu ora ricerchi, in essa non ve n'era affatto (Plat. *R.* VII, 522a3-9)”.

ποικιλία etica che è estranea alle Muse<sup>46</sup>. Tra i ritmi vanno accolti l'enoiplo, perché ispira un'indole virile, pronta ad affrontare ogni azione inevitabile e improvvisa, e il dattilo eroico, perché adatto a produrre ordine, equilibrio e altri benefici di questo tipo<sup>47</sup>.

Procl. *In Remp.* I, 61, 11-14

Da ambedue l'anima è resa pronta (εὐκίνητον) e al tempo stesso quieta (ἡρεμαίαν); questi due ritmi, ben mescolato l'uno all'altro (καλῶς ἀλλήλοις συγκραθέντα), introducono l'autentica educazione (παιδείαν τὴν ὡς ἀληθῶς ἐντιθένα). [tr. Abbate]

Il principio della bella mescolanza fa da criterio nella scelta dei ritmi, perché a prevalere non sia alcun eccesso, ma piuttosto una misurata combinazione. Anche nel *Politico* (309b) – ricorda Proclo – Platone afferma che non si deve preferire solo il carattere vivace, in quanto troppo eccitabile e instabile, né quello quieto, in quanto troppo pigro ed inerte. Entrambi i ritmi, invece, combinati tra loro (ἀλλήλοις συμπλεκόμενοι), assicurano il giusto equilibrio tra questi due temperamenti (τὴν ἀμφοτέρων μετριότητα προξενούσιν)<sup>48</sup>.

Quanto alle armonie, bandite quelle frenodiche e simposiache, le una troppo lamentevoli, le altre troppo festose, si accoglieranno invece la frigia e la dorica. A questo punto l'esegeta ritorna sulla questione dell'armonia frigia che, come abbiamo già ricordato sopra, aveva suscitato qualche polemica in ambito aristotelico. Sulla sua validità paideutica pesava, infatti, l'uso dell'*aulos*, fondamentale in una melodia di questo tipo. Il filosofo licio, allora, si serve di altri due luoghi platonici per dirimere la questione, ovvero *Lachete* 188d e *Minosse*<sup>49</sup> 318b, in cui invece si dice che l'armonia dorica, in quanto unica armonia autenticamente greca, è riservata all'educazione, mentre la frigia è riservata alle pratiche religiose, essendo particolarmente adatta a indurre uno stato di esaltazione in quanti sono portati all'ispirazione divina<sup>50</sup>. Nella maniacale tensione a risolvere contraddizioni, forse anche banali

<sup>46</sup> In Procl. *In Remp.* I, 195, 5-6 la μουσική più semplice è detta essere propria delle Muse (τῆς ἀπλουστέρως μουσικῆς ταῖς Μούσαις).

<sup>47</sup> Cfr. Procl. *ibi*, I, 61, 5-11.

<sup>48</sup> Procl. *ibi*, I, 61, 15-19.

<sup>49</sup> Sull'autenticità del *Minosse*, mai messa in discussione dagli antichi a differenza che dai moderni, rinvio a Brisson (2011).

<sup>50</sup> Nella sesta dissertazione Proclo, sull'esempio di una possibile distinzione tra miti didattici e miti iniziatici, definisce infatti la dorica un'*armonia mimetica* e quella frigia un'*armonia ispirata*: *In Remp.* I, 84, 12-17.

sbavature del testo platonico, Proclo ripensa anche la posizione socratica rispetto ai ritmi per inserire il tutto in un ordine coerente e assolutamente armonico. Socrate sembra esporsi in maniera favorevole sia rispetto all'armonia frigia che a quella dorica, così come, a proposito dei ritmi, sembra accogliere sia l'enoplio che il dattilo eroico. In realtà, a ben guardare, come delle armonie la sola vera armonia educativa è la dorica, così dei ritmi il solo verso veramente educativo è il dattilo. Dell'enoplio egli conferma la funzione parentetica, la sua utilità nell'incitare ad azioni belliche, proprio come dell'armonia frigia ammette la funzione religiosa, utile nel predisporre l'anima a entrare in contatto con la divinità. Tuttavia, la funzione paideutica è invece espletata più specificamente dall'armonia dorica e dal ritmo dattilico.

Procl. *In Remp.* I, 62, 19-20

E infatti fra il dattilo e l'armonia dorica v'è uno stretto legame (κοινωνία) in rapporto al discorso dell'uniformità (κατὰ τὸν τῆς ἰσότητος λόγον). [tr. Abbate, lievemente modificata]

In effetti il metro dattilico e l'armonia dorica rispettano il principio armonico dell'isocronia, dell'equivalenza metrica nella successione di tesi e arsi e di toni e semitoni.

Così, in conclusione alla sesta questione e alla lunga parentesi sulla musica, la riflessione estetica s'intreccia di nuovo con quella etica e non solo. L'uniformità, principio melodico, è criterio di giudizio critico sulla corretta musica. Come nell'imitazione dei caratteri degli uomini e degli eroi è richiesta una perfetta corrispondenza tra le parole, i fatti e i pensieri, e soprattutto il rispetto di una omogeneità a dispetto di una eccessiva varietà nelle abitudini e nei comportamenti, così nell'armonia e nei ritmi bisogna evitare qualsiasi forma di eterogeneità. Lo stesso disprezzo per l'ἁλλόος rientra in questo orientamento etico-stilistico: per via della grande quantità di fori di cui esso, insieme ad altri strumenti panarmonici come trigoni e pettidi, è fornito, questo strumento a fiato riesce a produrre ogni specie di armonia e ciò lo rende pericoloso<sup>51</sup>.

Ma perché l'omogeneitàe, l'isocronia diventano così essenziali nell'esegesi procliana? Il fine ultimo della poesia, e della musica nel cui genere essa rientra, è quello dell'educazione dell'anima; educazione che è via al divino, strumento di assimilazione dell'anima a ciò che è a essa superiore; e ciò che a essa è superiore si muove dal determinato all'indeterminato, dalla molteplicità a ciò che è assolutamente semplice:

---

<sup>51</sup> Procl. *ibi*, I, 62, 20 – 63, 9.

Procl. *In Remp.* I, 63, 9-13

Dunque, per dirla in breve, bisogna che il poeta (ποιητήν), a suo giudizio, faccia attenzione (βλέπειν), in ogni ambito, sia in quello delle rappresentazioni (ἐν ταῖς μιμήσεσιν), che in quello delle armonie e dei ritmi (ἐν ταῖς ἀρμονίαις καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς), a questi due aspetti (εἰς δύο ταῦτα), al bello e al semplice (τὸ καλὸν καὶ τὸ ἀπλοῦν), dei quali l'uno è intelligibile (τὸ μὲν ἐστὶ νοερόν), l'altro divino (τὸ δὲ θεῖον). [tr. Abbate]

Quest'ultima specificazione della sesta questione, l'ultima sull'arte delle Muse, chiarisce il senso e l'orientamento procliano nella sua interpretazione della musica e quindi della poesia, del loro posto all'interno della città dei filosofi. La poesia, quella che rispetta i dettami platonici, nel contenuto e nella forma, nel racconto e nella musica, trova una dimensione non solo estetica, non solo etica, ma addirittura teologica<sup>52</sup>. Il bello appartiene alla sfera dell'intelligibile, ma il poeta va oltre questa sfera per guardare al divino, a ciò che è semplice, e per sollevare l'anima del suo pubblico verso ciò che è a essa superiore. Fine ultimo dell'anima umana, nella sua risalita verso ciò che è prima di lei, è rendersi simile al dio. Contemplare ciò che ha natura e carattere divino, ovvero ciò che è armonico, misurato e semplice, le permette di compiere tale assimilazione che la poesia non ostacola, ma anzi veicola. Così conclude l'esegeta:

Procl. *In Remp.* I, 63, 13-15

E Platone ha ragione. Infatti bisogna che l'anima divenga simile (ὁμοιωθῆναι) a queste realtà che vengono prima di lei (τούτοις πρὸ αὐτῆς οὖσιν); ed infatti dopo essa vengono corpo e materia (μετ'αὐτὴν σῶμα καὶ ὕλη), quest'ultima in quanto è vizio (αἴσχος), il corpo, dal canto suo, in quanto è composto (σύνθετον). [tr. Abbate]

Il bello appartiene dunque al livello intelligibile dell'essere, al quale l'anima risale proprio grazie al cammino anagogico ispirato dal bello sensibile in quanto oggetto d'amore; il musico, sia esso filosofo o poeta, nella sua tensione al bello non dovrà, però, mai perdere di vista ciò che è semplice e dovrà sempre superare la varietà e molteplicità della

---

<sup>52</sup> Nella *Teologia platonica* (I, 24, p. 106, 12) Proclo, seguendo Plotino (I, 6 [1], 1, 37-40), individua nella συμμετρία, nella proporzione armonica, una forma particolare del bello, ma tale principio estetico viene superato da un ulteriore criterio che ha natura teologica.

materia, del corpo, dell'anima, dell'intelletto per arrivare a ciò che è massimamente divino<sup>53</sup>.

## 5. Conclusioni

Nel capitolo 20 del primo libro della *Teologia Platonica* Proclo spiega qual è la semplicità degli dèi. Essa non deve essere intesa come la semplicità dell'uno numerico, né del genere e della specie, né come la forma propria della natura, e neppure come la realtà intellettuale. L'Intelletto, infatti, pur essendo indiviso e uniforme, possiede in sé la molteplicità e la processione, avendo chiaramente relazione con le realtà seconde che riconduce a sé, divenendo così uniforme e multiforme insieme, e cioè, come si sa, uno-molti (ἐν πολλά)<sup>54</sup>. Questi dèi, invece, si trovano in una realtà inaccessibile (ἐν ἀβάτοις), in una *semplicità sovrasemplificata* rispetto a tutte quante le cose che sono nell'universo (τῶν ὅλων ὑπερηπλωμένοι) e nel loro eterno elevarsi al di sopra di tutti gli enti (πᾶσιν ἐποχοῦμενοι τοῖς οὐσί)<sup>55</sup>. Eppure da essi promanano delle irradiazioni (ἐλλάμψεις)<sup>56</sup> che conservano un rapporto di somiglianza con le loro cause, perciò – scrive Proclo – “non ci si deve meravigliare se, benché l'essenza degli dèi si costituisca in modo

---

<sup>53</sup> Il bene è oltre il bello come il dio è oltre le forme anche in *In Crat.* LX, 26, 16-18: “ὁ μέγας Πλάτων...οἶδεν καὶ τὸ ἀγατὸν ἐπέικενα τοῦ καλοῦ καὶ τὸν θεὸν ἐπέικενα τῆς τῶν εἰδῶν οὐσίας”. Nel *Commento all'Alcibiade primo* Proclo scrive che la fonte delle cose buone supera e trascende per semplicità la totalità del bello: “ἡ δὲ πηγὴ τῶν ὅλων ἀγαθῶν ὑπερήπλωται παντὸς τοῦ καλοῦ”, *In Alc.* 320, 5-6. Prima di Proclo già Plotino chiarisce in *Enn.* I, 6 [1], 9, 34-43 che l'Intelletto è il luogo del bello e che invece il bene è ciò che è al di là (τὸ ἐπέικενα), il principio e la fonte del bello (πηγὴ καὶ ἀρχὴ τοῦ καλοῦ). Abbate, in virtù di questa ulteriorità del principio del bello e di ciò di cui il bello si dice, parla di metaestetica neoplatonica: cfr. Abbate (2012).

<sup>54</sup> Cfr. Procl. *PT I*, 20, p. 95, 17-22: “Dunque <la realtà intellettuale> ha ottenuto in sorte una essenza inferiore rispetto alla primissima forma di semplicità. Gli dèi invece per l'appunto hanno essi solamente la loro autentica esistenza ben determinata in una sola e medesima semplicità (ἐν ἀπλότητι), da un lato trascendendo ogni forma in molteplicità, nella misura in cui sono dèi, dall'altro stando al di sopra di ogni distinzione, divisione, separazione o relazione e combinazione (καὶ πάσης συνθέσεως) con le realtà seconde”. La traduzione è di Abbate (2005).

<sup>55</sup> Espressione ripresa da Plot. *Enn.* I, 1[53] 8, 9.

<sup>56</sup> Proclo utilizza il linguaggio mistico dell'illuminazione per parlare della produzione poetica ispirata nella sesta dissertazione (*In Remp I*, 180, 18-30).

superiore in un'unica e sola forma di semplicità, si sono prodotte delle immagini (φαντάσματα) di varia natura della loro presenza"<sup>57</sup>.

Ed è a queste immagini che l'anima deve guardare per risalire dal mondo di qui a quello divino, ed è su questa somiglianza della musica e della poesia con le irradiazioni del divino che si misurano la correttezza e il valore etico dell'arte delle Muse. Il nome stesso delle figlie di *Mnemosyne* racconta di questa assimilazione dell'anima alle leggi uniformi e semplici dell'universo e degli enti ad essa superiori: τὸ μῶσθαι, parola da cui deriva il nome delle Muse, è il verbo del ricercare, dell'investigare e le ricerche non sono che la materia (ὕλη) rispetto al fine (τὸ τέλος) che viene dalla scoperta (ἀπὸ τῆς εὐρέσεως), - spiega Proclo nel *Commento al Cratilo* - così come la molteplicità (τὸ πλῆθος) è materia rispetto all'unità (πρὸς τὸ ἓν), e la varietà (ἡ ποικιλία) lo è rispetto alla semplicità (πρὸς τὴν ἀπλότητα)<sup>58</sup>. Apollo Musegeta, causa di ogni armonia, è la realtà unitaria e separata a cui è ricondotta tale varietà della ricerca e, nel suo essere principio unificatore, lui, che è Poeta cosmico, esprime la sua somiglianza col Bene, ossia la sua semplicità, τὸ γὰρ ἀπλοῦν<sup>59</sup>.

In conclusione, da queste pagine procliane si possono ricavare almeno tre ordini di osservazioni: principi estetici, quali la conformità, l'uniformità e il bello, regolano qualsiasi espressione, ispirata o non ispirata, dell'arte delle Muse; quest'ultima, per la sua funzione intrinsecamente anagogica, è conoscenza, matematica e dialettica; la poesia, in quanto prodotto più immediato dell'ispirazione, oltrepassa per

---

<sup>57</sup> Procl. *PT I*, 20, p. 96, 1-3.

<sup>58</sup> Cfr. Procl. *In Crat.* CLXXVII, 103, 18-23. La derivazione del nome delle Muse dal verbo *mosthai* è ovviamente già platonica (*Crat.* 406a3). Cfr. il poeta Teognide (vv. 769-772) secondo cui al servo e messaggero delle Muse, che non deve affatto custodire gelosamente i doni della saggezza, spetta ricercare (μῶσθαι), insegnare e comporre. Damascio nel *Commento al Fedone* (I, 282 e II, 28), nel riportare alcuni passi della teoria di Plutarco di Cheronea sulla reminiscenza, ricorda che alle Muse viene confermato il ruolo di dispensatrici del dono della ricerca e a Menomossine quello della scoperta.

<sup>59</sup> Cfr. Procl. *ibi.* CLXXVI, 101, 13-16. Proclo oppone alla monade intellettuale, cui Apollo è riconducibile, la molteplicità delle Muse che secondo la tradizione erano nove. Anche in *In Remp.* II, 4, 11-22 ritorna l'immagine delle Muse come una pluralità nata da un solo Musegeta. La stessa dottrina si trova in Herm. *In Phaedr.* 90, 22-27, in cui si ricorda Apollo, a cui è consacrata la monade, per la sua attività che contiene tutte le armonie e tutti i rapporti rappresentati dall'enneade delle Muse. Per il ruolo delle Muse nella produzione scientifica di Proclo cfr. Saffrey (1992).

certi versi quella gradualità ontologica ed epistemologica che è invece necessaria al processo anagogico, ed è sintesi armonica del tutto perché oggetto del suo sguardo non è più solo il bello intelligibile, di cui sono rappresentazioni le sue produzioni mimetiche, ma anche la semplicità divina e trascendente, alla quale quel bello va uniformato. Ecco così disegnato il cammino musicale di risalita dell'anima verso il principio assolutamente trascendente, che è massimamente semplice e divino, cammino nel quale il filosofo, e solo il filosofo, sarà prima un innamorato, poi un matematico, poi un dialettico e infine un poeta, cantore dell'ordine divino.

## Bibliografia

### Letteratura primaria

Abbate M. (a cura di) 2004. *Proclo. Commento alla Repubblica di Platone* (Dissertazioni I, III-V, VII-XII, XIV-XV, XVII. Milano: Bompiani.

\_\_\_\_\_ (a cura di) 2005. *Proclo. Teologia platonica*. Milano: Bompiani.

\_\_\_\_\_ (a cura di) 2017. *Proclo. Commento al Cratilo di Platone*. Milano: Bompiani.

Baltzly D. – Finamore J. F. – Miles G. (ed. by) 2018. *Proclus. Commentary on Plato's Republic, vol. I (Essays 1-6)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vegetti M. (a cura di) 2007. *Platone. La Repubblica*. Milano: BUR.

### Letteratura secondaria

Abbate M. 2001. *Dall'etimologia alla teologia: Proclo interprete del Cratilo*. Casale Monferrato: Piemme.

\_\_\_\_\_ 2008. *Il divino tra unità e molteplicità. Saggio sulla Teologia Platonica di Proclo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

\_\_\_\_\_ M. 2012. "Il fondamento del bello: la meta-estetica neoplatonica", in *Eros e Pulchritudo. Tra Antico e Moderno*, a cura di L. Palumbo – V. Sorge. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, 47-70.

Anderson W. D. 1966. *Ethos and Education in Greek Music: the evidence of poetry and philosophy*. Cambridge: Harvard University Press.

Ballerio R. – Comotti G. 2000. *Plutarco. La musica*. Milano: BUR.

- Bélis A. 2007. “Mauvaise musique, mauvaises mœurs”, in *La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne*, textes réunis par Malhomme F. et Wersinger A. G. Paris: Vrin, 77-86.
- Brisson L. 2011. “La question de l'authenticité du *Minos*”, in Λόγον διδόναι. *La filosofia come esercizio del render ragione. Studi in onore di Giovanni Casertano*, a cura di Palumbo L. Napoli: Loffredo, 327-336.
- Capra A. 2008. “Dialettica e poesia: Platone e il ‘mesmerismo’ di Socrate”. *Acme*, 29-44.
- Cardullo R. L. 2019. “Conservare e tramandare la storia di una tradizione: il commentario filosofico antico”, in *Il valore e la virtù. Studi in onore di Silvana Raffaele*, a cura di Frasca E. Acireale – Roma: Bonanno, 1-10.
- Casertano G. 1987. “Pazzia, poesia e politica in Platone”. *Discorsi*. VII 1, 7-29.
- Comotti G. 1991. *La musica nella cultura greca e romana*, Torino: E. D. T. (1<sup>a</sup> ed. 1979).
- De Vita M. C. 2009. “L'organismo vivo del λόγος (Plat. *Phaedr.* 264c): storia di un'analogia”, *Hermes*, 137, 263-284.
- Di Benedetto V. 1986. “Eros / Conoscenza in Platone”, in *Platone. Simposio*, a cura di Di Benedetto V. - Ferrari F. Milano: BUR, 5-65.
- Dillon J. M. 1992. *Proclus' Commentary on Plato's Parmenides*. Princeton: Princeton University Press.
- Donini P. 1982. *Le scuole l'anima l'impero; la filosofia antica da Antioco a Plotino*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Erler M. 1996. “*Philologia medicans*. La lettura delle opere di Epicuro nella sua scuola”, in *Epicureismo greco e romano*, a cura di Giannantoni G. e Gigante M. voll. 1-3. Atti del convegno internazionale, Napoli 19-26 maggio 1993. Napoli: Bibliopolis, 2, 513-526.
- Ferrari F. 2000. “La letteratura filosofica di carattere esegetico in Plutarco”, in *I generi letterari in Plutarco*, a cura di Gallo. I e Moreschini C. Atti dell'VIII Convegno plutarco. Pisa, 2-4 giugno 1999. Napoli: DAuria, 147-175.
- \_\_\_\_\_ 2001. “Struttura e funzione dell'esegesi testuale nel medioplatonismo: il caso del *Timeo*”. *Athenaeum*. 89, 525-574.
- \_\_\_\_\_ 2010 “Esegesi, commento e sistema nel medioplatonismo”, in *Argumenta in Dialogos Platonis, Teil I: Platoninterpretation und*

*ihre Hermeneutik von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, hrsg. Neschke-Hentschke A. Akten des Internationalen Symposions vom 27-29 April 2006 im Istituto Svizzero di Roma, Basel: Schwabe, 51-76.

- Gersh S. 2000. “Proclus’ Theological Methods. The Programme of Theol. Plat. I 4”, in *Proclus et la Théologie Platonicienne. Actes du Colloque International de Louvain (13-16 mai 1998), en l’honneur de H. D. Saffrey et L. G. Westerink*, textes réunis par Segonds A-Ph. – Steel C. Leuven – Paris: Les Belles Lettres, 15-27.
- Girgenti G. 1997. *Introduzione a Porfirio*. Roma-Bari: Laterza.
- Meriani A. 2003. *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*. Napoli: Guida.
- Motta A. 2012. “Eros ἀναγωγός e filosofia nell’esegesi tardo neoplatonica”, in *Eros e Pulchritudo. Tra Antico e Moderno*, a cura di L. Palumbo – V. Sorge. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, 71-82.
- Motta A. – Petrucci F. M. (ed. by) 2022. *Isagogical Crossroads from Early Imperial Age to the End of Antiquity*, Leiden: Brill.
- Moutsopoulos E. A. 2002. *La musica nell’opera di Platone*. Milano: Vita & Pensiero.
- Moutsopoulos W. A. 2010. *La filosofia della musica nel sistema di Proclo*. Milano: Vita&Pensiero.
- Pépin J. 2000. “Les modes de l’enseignement théologique dans la Théologie platonicienne”, in *Proclus et la Théologie Platonicienne. Actes du Colloque International de Louvain (13-16 mai 1998), en l’honneur de H. D. Saffrey et L. G. Westerink*, textes réunis par Segonds A-Ph. – Steel C. Leuven – Paris: Les Belles Lettres, 1-14.
- Rangos S. 1999. “Proclus on poetic Mimesis, Symbolism, and Truth”. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. XVII, 249-277.
- Romano F. 1994. “La scuola filosofica e il commento”, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, t. III, *I Greci e Roma*, a cura di Cambiano G. – Canfora L. – Lanza D. Roma: Salerno Editrice, 587-611.
- Saffrey H. D. 1992. “Proclus, les Muses et l’amour des livres à Athènes au V<sup>e</sup> siècle”, in *From Athens to Chartres: Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeuneau*, ed. by Westra H. J. Leiden: Brill, 163-171.

- Sheppard A. D. R. 1980. *Studies on the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> Essays of Proclus' Commentary on the Republic*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tarrant H. 2001. "How can Platonist Writing be Introduced?". *Apeiron*. 34, 4, 329-347.
- 2010. "Instruction and Hermeneutics in the *Didascalicus*", in *Argumenta in Dialogos Platonis, Teil 1: Platoninterpretation und ihre Hermeneutik von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, hrsg. Neschke-Hentschke A. Akten des Internationalen Symposions vom 27-29 April 2006 im Istituto Svizzero di Roma, Basel: Schwabe, 77-100.
- Untersteiner M. 1980. *Problemi di filologia filosofica*. Milano: Cisalpino-Goliardica.