

Poesia contro filosofia da Platone a Boezio*

Sonia Gentili
(Sapienza-Università di Roma)

1. La mimesis poetica nell'eredità platonica.

Per Platone la poesia è di ispirazione extrasoggettiva (implica cioè l'*enthousiasmos*, l'ispirazione divina) ma è al contempo, sempre, mimesi della realtà; i due aspetti coesistono in modo non precisabile:

Il poeta, quando siede sul tripode della Musa e fuori di senno, come una sorgente lascia liberamente scorrere ciò che gli attraversa la mente. E poiché la sua arte è mimetica, quando esprime personaggi tra loro opposti è spesso costretto ad assumere posizioni opposte alle sue, senza sapere quale delle cose dette corrisponda a verità.¹

Mentre gli dei non mentono mai (*Repubblica*, II, 382 e) e sono infallibili (*Leggi*, II, 669 c), l'errore della poesia è comportato dall'imperfezione mimetica.

L'imperfezione della *mimesis* consiste anzitutto nel suo *mimeisthai panta*, nell'imitare tutte le cose:

Un uomo dunque, a quanto pare, capace per una sua sapienza di trasformarsi in ogni sembianza e di imitare tutte le cose [δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι πάντα χρήματα], se venisse in città da noi volendosi esibire con i suoi poemi, ci prosterneremmo davanti a lui come a una persona sacra e ammirevole e gradevole, ma gli diremmo che non esiste nella nostra città un uomo siffatto e neppure è lecito che vi sopraggiunga, e, cosparsogli il capo di mirra e incoronatolo di bende, lo manderemmo via verso un'altra città. Noi però ci varremo, per giovarcene, di un poeta e di un narratore di miti più austero e meno piacevole, il quale ci imiti le forme espressive dell'uomo onesto [τὴν τοῦ ἐπιεικοῦς λέξιν μιμοῖτο] e modelli i suoi discorsi secondo le tracce che fin dall'inizio abbiamo legiferato quando abbiamo intrapreso l'educazione dei soldati.²

* Il presente articolo riprende e sintetizza alcuni temi di fondo contenuti nel 1 e nel 2 capitolo del mio *L'idea di poesia nel Medioevo*, 2024.

1. Platone, *Leggi*, 719c: “ποιητής, ὁπότεν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔκφρων ἐστίν, οἷον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπὶ ὄν ῥεῖν ἐτοίμως ἔῃ, καὶ τῆς τέχνης οὔσης μιμήσεως ἀναγκάζεται, ἐναντίως ἀλλήλοις ἀνθρώπους ποιῶν διατιθεμένων, ἐναντία λέγειν αὐτῷ πολλάκις, οἶδεν δὲ οὐτ' εἰ ταῦτα οὐτ' εἰ θάτερα ἀληθῆ τῶν λεγομένων”; mia la traduzione. Per Platone tutta la poesia (tanto quella drammatica come tragedia e commedia quanto quella diegetica come l'epica) è imitativa, e l'idea è mantenuta nella *Poetica* di Aristotele (cf. il saggio introduttivo di Lanza (225 e ss.). Su questo passo seguo l'acuta interpretazione di Giuliano (194); mi pare invece parziale, in quanto polarizzata sugli aspetti di svalutazione platonica della poesia, l'analisi di Collobert (41-61).

2. Platone, *Repubblica*, III, 398a, Vegetti (110): “Ἄνδρα δὴ, ὡς ἔοικε, δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι πάντα χρήματα, εἰ ἡμῖν ἀφίκοιτο εἰς τὴν πόλιν αὐτός τε καὶ τὰ ποιήματα βουλόμενος ἐπιδείξασθαι, προσκυνοῖμεν ἂν αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδὺν, εἵπομεν δ' ἂν ὅτι οὐκ ἔστιν τοιοῦτος ἄνθρωπος ἐν τῇ πόλει παρ' ἡμῖν οὔτε θέμις ἐγγενέσθαι, ἀποπέμπομεν τε εἰς ἄλλην πόλιν μύρον κατὰ τῆς κεφαλῆς καταχέαντες καὶ ἐρίω στέψαντες, αὐτοὶ δ' ἂν τῷ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστερῷ ποιητῇ χρώμεθα καὶ μυθολόγῳ ὠφελίας ἕνεκα, ὅς ἡμῖν τὴν τοῦ ἐπιεικοῦς λέξιν μιμοῖτο καὶ τὰ λεγόμενα λέγοι ἐν ἐκείνοις τοῖς τύποις οἷς κατ'

Le implicazioni di questo passo sono chiare alla luce della sistematica contrapposizione platonica tra molteplicità del divenire e unicità ideale del vero dal punto di vista teoretico, morale e ontologico.

Sul piano teoretico la verità, di cui la filosofia è Musa (*alethine Mouse*, *Repubblica*, 548b), è contrapposta alla molteplicità della *doxa*; su quello morale, come emerge dal passo appena citato, la semplicità dell'“onesto” è contrapposta alla molteplicità delle cose e delle passioni; sul piano psicologico ed estetico, all'originaria armonia aritmetico musicale che struttura l'anima umana (*Timeo*, 41d) è contrapposta la molteplicità negativa delle passioni, dei ritmi e delle armonie che frammenta l'anima e i suoi moti (*Timeo*, 43a; *Repubblica*, 603d-c, su cui si veda in questo capitolo il § 4). La pienezza ontologica appartiene naturalmente al mondo delle idee e non a quello contingente.

L'imperfezione della *mimesis* non risiede solo nella molteplicità delle sue rappresentazioni, ma anche nella loro vanità. Il poeta apparentemente capace di fabbricare ogni oggetto riflette in realtà nel suo specchio solo fantasmi:

— Questo stesso artigiano non solo è capace di costruire ogni tipo di mobile, ma fabbrica anche tutto ciò che cresce dalla terra, e produce tutti i viventi, compreso se stesso, e per giunta produce la terra e il cielo e gli dèi e tutto ciò che vi è nel cielo e sottoterra nell'Ade.

— Certo straordinario —, disse,— è il sofista di cui parli.

[...]

— Non è difficile —, dissi io,— anzi è attuabile spesso e rapidamente, direi molto rapidamente, se vuoi prendere uno specchio e girarlo in ogni direzione [εἰ 'θέλεις λαβὼν κάτοπτρον περιφέρειν πανταχῇ]: subito farai il sole e quanto vi è nel cielo, subito la terra, subito te stesso e gli altri viventi e mobili e piante e tutto ciò di cui ora si diceva.

— Sì —, disse,— apparenze, non però cose che veramente esistono [φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ].³

Si tratta di immagini instabili. Il nostro occhio è infatti immerso nel divenire al punto tale che l'oggetto appare mutevole come quando viene contemplato prima fuori e poi dentro l'acqua:

ἀρχὰς ἐνομοθετησάμεθα, ὅτε τοὺς στρατιώτας ἐπεχειροῦμεν παιδεύειν.” Rendo letteralmente τοῦ ἐπεικοῦς, dell'“uomo onesto” (in luogo di “dell'uomo valente” che è nella traduzione di Vegetti da me riprodotta nel resto del passo) per l'importanza che questa parola avrà nella tradizione platonica recepita da Boccaccio (si veda cap. 5, § 5).

3. Platone, *Repubblica*, X, 596 c-e, Vegetti (38-39): “ὁ αὐτὸς γὰρ οὗτος χειροτέχνης οὐ μόνον πάντα οἷός τε σκευὴ ποιῆσαι, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐκ τῆς γῆς φυόμενα ἅπαντα ποιεῖ καὶ ζῶα πάντα ἐργάζεται, τὰ τε ἄλλα καὶ ἑαυτὸν, καὶ πρὸς τοῦτοις γῆν καὶ οὐρανὸν καὶ θεοὺς καὶ πάντα τὰ ἐν οὐρανῷ καὶ τὰ ἐν Ἄιδου ὑπὸ γῆς ἅπαντα ἐργάζεται.

— Πάνυ θαυμαστόν, ἔφη, λέγεις σοφιστήν.

[...] — Οὐ χαλεπός, ἦν δ' ἐγώ, ἀλλὰ πολλαχῇ καὶ ταχὺ δημιουργούμενος, τάχιστα δέ που, εἰ 'θέλεις λαβὼν κάτοπτρον [e] περιφέρειν πανταχῇ· ταχὺ μὲν ἥλιον ποιήσεις καὶ τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ, ταχὺ δὲ γῆν, ταχὺ δὲ σαυτὸν τε καὶ τᾶλλα ζῶα καὶ σκευὴ καὶ φυτὰ καὶ πάντα ὅσα νυνδὴ ἐλέγετο.

— Ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ.”

— Per Zeus –, dissi io,– ma questo imitare verte sul terzo livello a partire dalla verità. O no?

— Sì.

— Ma su quale parte dell'anima esercita il potere che possiede?

— Di che cosa stai parlando?

— Di questo: l'identica grandezza non ci appare uguale se la vista la percepisce da vicino o da lontano.

— No, in effetti.

— E gli stessi oggetti, a seconda che vengano osservati nell'acqua o fuori, appaiono curvi o dritti, concavi o convessi, a causa dell'errore della vista riguardo ai colori, ed è chiaro che nella nostra anima è presente ogni sorta di confusione di questo tipo.⁴

Il neoplatonismo ha tentato di risolvere l'instabilità della mimesi poetica cercando di avvicinarla all'oggetto vero, e cioè all'idea (*Enneades*, 5, 8, 1) e considerando arte e natura imitazioni equidistanti da essa. Nell'ottica plotiniana il grado di vicinanza dell'arte all'idea dipende dall'artista: se egli possiede dentro di sé la forma dell'opera questa sarà perfettamente riuscita poiché non imita la natura, che è essa stessa imitazione, ma l'idea stessa.⁵ Il contatto diretto dell'arte con l'oggetto è così indebolito e sostituito dalla relazione diretta con la forma; Petrarca sfrutterà questo tema nel ritratto di Laura di Simone Martini (*Rerum vulgarium fragmenta*, 76-77, su cui si veda il cap. 4, § 5).

Nella *Poetica* aristotelica il problema non sussiste: gli artisti imitano o “per possesso dell'arte” o “per semplice pratica” (*Poetica*, I, 1447 a 8-20), ma imitano l'oggetto e non la sua forma.

Tuttavia, se si abbandona la *Poetica* e ci si rivolge al *De anima*, dove è fissato il ruolo dell'immagine sensibile nel processo conoscitivo, si scopre che la problematicità del rapporto tra immagine e oggetto è addirittura potenziata.

L'immaginazione nasce dalla sensazione ed è presupposta dal concetto (*De anima*, 427a); può essere non veritiera, perché concepita dalla parte sensibile dell'anima e dunque offuscata dalle passioni (*De anima*, 429a), ma “non si può pensare senza immagine” (*De memoria et reminiscentia*, 449b 31-450a 1).⁶

La concezione della *mimesis* platonica come immagine fantasmatica, turbata, incerta è dunque, in realtà, non risolta ma potenziata da Aristotele.

Questo dato, cancellato dall'interpretazione cinquecentesca dell'estetica aristotelica (cap. 6, § 1), è invece pienamente recuperato come elemento di concordismo platonico-aristotelico da Boezio (cap. 2). Di qui, anzitutto, giungerà al Medioevo l'idea che

4. Platone, *Repubblica*, X, 609c-d, Vegetti (51-52): “Πρὸς Διός, ἦν δ' ἐγώ, τὸ δὲ δὴ μιμεῖσθαι τοῦτο οὐ περὶ τρίτον μὲν τί ἐστὶν ἀπὸ τῆς ἀληθείας; ἢ γάρ;

— Ναί.

— Πρὸς δὲ δὴ ποῖόν τί ἐστιν τῶν τοῦ ἀνθρώπου ἔχον τὴν δύναμιν ἣν ἔχει;

— Τοῦ ποίου τινὸς περὶ λέγεις;

— Τοῦ τοιοῦδε· ταῦτόν που ἡμῖν μέγεθος ἐγγύθεν τε καὶ πόρρωθεν διὰ τῆς ὀψεως οὐκ ἴσον φαίνεται.

— Οὐ γάρ.

— Καὶ ταῦτ'α καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατι τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοῖλά τε δὴ καὶ ἐξέχοντα διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὐτῶν πλάνην τῆς ὀψεως, καὶ πᾶσά τις ταραχὴ δόλη [d] ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ.”

5. Su questo aspetto dell'estetica plotiniana si veda Vassallo e Kuisma. Su Plotino e la poesia resta attuale Ramos Jurado (95-106).

6. Cf. Bianchi y Fattori e Illuminati (9-54).

“l’immaginazione può dirsi percezione della cosa a patto che non si attribuisca importanza alla sua veridicità.”⁷

L’impatto delle idee platoniche sarà infatti enorme sul Medioevo proprio grazie alla profonda e organica rielaborazione che ne diede la *Consolatio Philosophiae*.

La *Repubblica*, fonte chiave del discorso boeziano, fu tradotta solo nel 1402 da Uberto Decembrio,⁸ ma la condanna della poesia passionale in essa formulata, presente anche nel *Timeo*, tradotto in latino da Calcidio, fu nota per tradizione indiretta⁹ e grazie al *Summarium Platonis*, un’epitome posseduta da Richart de Fournival.¹⁰

Il testo, attribuito ad Apuleio da una parte della tradizione,¹¹ è, per il lettore medioevale, un compendio tardoantico di dialoghi platonici. All’opera allude forse Alberto Magno nel commento alla *Politica* (2.1, 91 - 92 a) edito dal Borgnet proprio in relazione alla *Repubblica* (“*Politia Platonis [...] quae apud Latinos rara est, quamvis habeatur a quibusdam, et transtulit eam Apuleius Philosophus*”). Il testo è considerato platonico da Ruggero Bacone nel commento alla *Metafisica* e nella *Moralis philosophia*.

2. Mimesis ed elegia: Boezio lettore di Platone.

Dai temi della *Repubblica* appena sintetizzati e dalla generale opposizione tra verità filosofica e molteplicità fenomenica nasce il *mythos* elaborato da Boezio come scena iniziale della *Consolatio*: la Filosofia giunge in aiuto del poeta sofferente scacciando le Muse della poesia passionale che lo accompagnavano per sostituirsi a loro con la poesia della verità. La prima trasformazione che la materia platonica subisce in Boezio concerne il *mythos*, la narrazione che la veicola.

7. Lo scrive nel sec. XII il teologo e commentatore di Boezio Gilberto di Poitiers (I, 21, 246): “*rei perceptio sine veritatis ipsius assensione recte dicitur ‘imaginatio’.*”

8. Cf. Pissavino y Vegetti.

9. Il bando della poesia del molteplice e delle passioni contenuto in *Repubblica*, III, 398 a, che analizzeremo nel § 2 di questo capitolo, giunge al Medioevo attraverso Cicerone, *Tusculanae*, II, 11 (154-155): “*Sed uidesne, poetae quid mali adferant? Lamentantis inducunt fortissimos uiros, molliunt animos nostros, ita sunt deinde sulces, ut non legantur modo, sed etiam ediscantur. Sic ad malam domesticam disciplinam uitamque umbratilem et delicatam cum accesserunt etiam poetae, neruos omnis uirtutis elidunt. Recte igitur a Platone eiciuntur ex ea ciuitate quam finxit ille, cum optimos mores et optimum rei publicae statum exquireret*”, (“Però, ti accorgi del male che fanno i poeti? Ci fanno vedere i più grandi eroi che si lamentano, ci indeboliscono l’anima, e per giunta hanno tanta attrattiva che la gente non si contenta di leggerli, ma li impara a memoria. E quando ai danni di una cattiva educazione familiare e di una vita comoda e senza scosse si aggiungono anche i poeti, ecco che la virtù perde completamente di valore. Fa bene Platone a escluderli dalla sua città ideale, dove i costumi e l’ordinamento civile devono rappresentare il più alto grado possibile di perfezione”) Agostino, *De Civitate Dei*, II, 14, 1: “*An forte Graeco Platoni potius palma danda est, qui cum ratione formaret, qualis esse ciuitas debeat, tamquam aduersarios ueritatis poetas censuit urbe pellendos*” (“La palma va data forse, piuttosto, al greco Platone, che immaginando in modo razionale come debba essere una città, ritenne che i poeti fossero da espellere dallo stato in quanto nemici della verità”; mia la traduzione) e altri testi patristici. Si veda su questo Deproost (101-121) e Dronke (59-74).

10. Il ms. latore Vat. Reg. lat. 1572, registrato nella Biblionomia, fu posseduto da Richart de Fournival; l’*ex libris* contenuto nel Reginense lo colloca in Sorbona.

11. L’opera era già nota a Klibansky. Attribuisce il testo ad Apuleio la recente edizione critica a cura di Stover. Nella tradizione manoscritta compare il titolo *De habitudine Platonis*, che è intitolazione concorrente a *De Platone et eius dogmate* nella tradizione dell’opera apuleiana, e tuttavia contiene riferimenti a opere come l’*Eutifrone* e le *Leggi*, mai citate dall’autore latino. Il *Summarium platonis* è menzionato nella rapida sintesi sulla tradizione platonica medioevale che apre lo splendido studio di Cajazzo (231-283).

Nella *Repubblica* platonica il bando della poesia mimetica avviene sulla scena politica e collettiva della *polis*; Boezio lo trasferisce nella dimensione tipicamente tardoantica della crisi individuale.

L'opposizione tra i filosofi che governano la città e il poeta accusato di eccitare le passioni dei suoi abitanti diviene nella *Consolatio* conflitto interiore tra due parti dell'io: quella razionale governata dalla Filosofia e quella passionale governata dalla poesia dei sentimenti.

L'interiorizzazione del conflitto comporta la trasformazione della sua temporalità, che da sincronica – tale è nella scena platonica l'opposizione tra i filosofi della repubblica e il poeta scacciato – diviene diacronica: la Filosofia che soccorre Boezio sofferente sul suo letto per allontanare le Muse poetiche e “guarirlo” segna per il protagonista una frattura biografica, intellettuale ed esistenziale.

Boezio inaugura così la rappresentazione del poeta al bivio tra due vie, una spirituale e una passionale, che apre la *Consolatio* e poi, sul modello boeziano, i canzonieri di Guittone d'Arezzo e Francesco Petrarca: non vi sono infatti altri precedenti di questo ritratto del poeta nella poesia classica né in quella romanza.

In questa rappresentazione Boezio fonde due scene della *Repubblica*: quella del bando della poesia passionale (cap. 1, § 2) e quella dello sventurato che, subito un colpo, è esortato da Platone a passare dall'irrazionalità del lamento alla razionalità della cura (cap. 1, § 6).

Giunta sul letto di Boezio sofferente, la Filosofia non si limita infatti a scacciare le Muse poetiche, ma le accusa di non curare (“quae [...] nullis remediis foverent”) il malato (“hunc aegrum”), di aggravare la malattia uccidendo la razionalità e abituando la mente al morbo invece di liberarla (“hominumque mentes assuefaciunt, non liberant”):

Haec dum me cum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem astitisse mihi supra uerticem uisa est mulier reuerendi admodum uultus [...] Quae ubi poeticas Musas uidit nostro assistentes toro fletibusque meis uerba dictantes, commota paulisper ac toruis inflammata luminibus: Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere, quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, uerum dulcibus insuper alerent uenenis? Hae sunt enim quae infructuosis affectuum spinis uberem fructibus rationis segetem necant hominumque mentes assuefaciunt morbo, non liberant. At si quem profanum, uti uulgo solitum uobis, blanditiae uestrae detraherent, minus moleste ferendum putarem – nihil quippe in eo nostrae operae laederentur – hunc uero Eleaticis atque Academicis studiis innutritum? Sed abite potius, Sirenes usque in exitium dulces, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquite.¹²

12. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, I, pr. 1, 1-7, Dronke (5-7): “Mentre in silenzio meditavo dentro di me e con la penna davo espressione al mio doloroso lamento, apparve al mio fianco, in alto al di sopra della mia testa, una donna il cui volto ispirava un grande rispetto [...]. Quando vide che le Muse della poesia stavano attorno al mio letto e dettavano le parole al mio pianto, un po' turbata e con gli adirati occhi in fiamme, disse: Chi ha permesso a queste sgualdrinelle da palcoscenico di avvicinarsi all'ammalato, dato che non potrebbero in alcun modo offrire rimedi alle sue sofferenze, ma anzi le alimenterebbero con dolci veleni? Invero, sono loro quelle che con le sterili spine delle passioni uccidono la messe rigogliosa dei frutti della ragione e rendono le menti umane assuefatte alla malattia, anziché liberarle. Ecco, se le vostre moine

La *Repubblica* platonica non trasmette dunque a Boezio solo il bando della poesia delle passioni ma anche l'identificazione di questa poesia con una sua forma specifica, cioè l'elegia da abbandonare per la filosofia. Rileggiamo poche righe del passo platonico già esaminato (cap. 1, § 6):

se abbiamo ricevuto un colpo, non dobbiamo passare il tempo a gridare come fanciulli, tenendo con la mano la parte colpita, bensì abituare sempre l'anima a guarire [...] lasciando il lamento [l'elegia] per la medicina [ιατρικῇ θρηνησδίαν ἀφανίζοντα].¹³

Nella *Consolatio* lo sventurato dedito alla *threnodia* è Boezio stesso (“segnavo, con il lavoro del mio stilo, lamenti bagnati di lacrime”); l'opera è infatti aperta da una notissima elegia –autoritratto (I, m. 1)– che analizzeremo nel prossimo paragrafo.

A differenza dei traduttori moderni del testo platonico, la lettura boeziana valorizza il significato tecnico-letterario di *threnodia* e, proprio come Platone, gioca sulla combinazione del senso tecnico con quello generico di lamentela quando poco dopo la *Filosofia* afferma che è “tempo non di lamentela ma di medicina” (*Consolatio Philosophiae*, I, pr. 2, 1: “Sed medicinae, inquit, tempus est quam querelae”). D'altronde, forse proprio sul modello platonico, in epoca classica l'uso di accoppiare la definizione tecnica di elegia a quella generica di lamento doveva essere comune: nell'*Ars poetica* Orazio definisce l'elegia attraverso il tecnico *elegi [versus]* e il generico *querimonia*.¹⁴

La lettura “tecnica” che Boezio dà di questo passo della *Repubblica* implica l'identificazione della poesia mimetica anzitutto con l'elegia (come vedremo, in modo più sostanziale che formale) e dunque una scelta interpretativa opposta a quella di Proclo, che sviluppa invece l'associazione tra poesia mimetica e poesia drammatica, sebbene in Platone non vi sia affatto un'identificazione tra le due categorie.

Boezio, accusato di tradimento dal re Teodorico e perso ogni bene mondano (I, 4, 45: “spogliato delle cariche, macchiato nella reputazione, in cambio del bene che ho fatto ho ottenuto la condanna a morte”), reagisce sfogando il proprio stato d'animo in distici elegiaci:

Carmina qui quondam studio florente peregi,
flebilis heu maestos cogor inire modos.
Ecce mihi lacerae dictant scribenda Camenae
et ueris elegi fletibus ora rigant.¹⁵

attirassero qualche profano, come usualmente vi accade con la gente comune, troverei meno fastidioso sopportarlo. Ma questo, allevato nelle scuole di Elea e di Atene? È meglio che ve ne andiate, Sirene dolci da morire, e lasciate che venga curato e guarito dalle mie Muse!”

13. Platone, *Repubblica*, X, 604c.

14. Orazio, *Arte poetica*, 75-78, Rostagni (22-24): “Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos: / quis tamen exiguuos elegos emisit auctor / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est” (“In versi congiunti in modo diseguale furono racchiusi / prima il lamento, poi anche l'espressione di un voto esaudito / su chi fu l'inventore dei brevi versi eliaci / i grammatici discutono e la lite è ancora da risolvere”). Sul passo si veda Clark (1); Freis (363-371).

15. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, I, m. 1, 1-4, Dronke (4-5): “I versi che un tempo composti con giovanile ardore / devo ora ahimé pronunciare piangendo in dolorosi metri. / Lacere ecco le Camene mi dettano quel che scrivere debba / e le elegie mi rigano il volto di lacrime vere.”

Nel primo distico rielabora materiali virgiliani piuttosto convenzionali,¹⁶ ma nel secondo, dove si ritrae con le guance rigate di lacrime elegiache (“ueris elegi fletibus ora rigant”), opera una riscrittura molto più interessante.

Le lacrime boeziane citano quelle orfico-elegiache di Enea che nell’Ade – “memorans largo fletu simul ora rigabat” – mentre tentava di riabbracciare l’ombra di Anchise che gli sfuggiva:

Ille autem: “tua me, genitor, tua tristis imago
saepius occurrens haec limina tendere adegit;
stant sale Tyrrheno classes. da iungere dextram,
da, genitor, teque amplexu ne subtrahe nostro”.
sic memorans largo fletu simul ora rigabat
ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra comprensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.¹⁷

Nei commenti non è rilevato l’unico elemento di innovazione con cui Boezio varia la scena dell’*Eneide*, cioè l’inserzione dell’aggettivo *verus* accanto a *fletus*. Perché questa specificazione? Che cosa vuol dire che il volto di Boezio è rigato da “vere” lacrime?

L’elegia latina classica è tradizionalmente definita *vera* in quanto prossima al vissuto, e superiore in questo senso ai generi alti come la tragedia (anche di questo dibattono Elegia e Tragedia personificate in Ovidio, *Amores*, 3, 1), ma proprio per questo *scaenica*, cioè vicina al genere comico *imitans turpia* (Ovidio, *Tristia*, 2, 515) e *petulans*, lasciva per il suo contenuto erotico (così la personificazione dell’Elegia in Stazio, *Silvae*, I, 2, 7). La “verità” dell’elegia è insomma concretezza, realismo, prossimità al vissuto: è prodotta *veris doloribus* (Orazio, *Epistulae*, I, 17, 57) ed *ex vero* (Ovidio, *Amores*, III, 9, 4).¹⁸

I “veri pianti” del verso 4 sono un calco di questo tipo di locuzioni: Boezio modifica la fonte virgiliana per richiamare il *topos* del realismo elegiaco nella scena iniziale della *Consolatio*.

Perché gli interessa sottolineare l’iperrealismo e il patetismo dell’elegia? Perché questo gli consente di qualificarla in modo identico e opposto alla filosofia che è *alethine Mouse*, “vera Musa” (*Repubblica*, 548b, discusso al cap. 1, § 1), cioè, in sostanza, di fare dell’elegia, “vera” in quanto mimesi della realtà, il doppio negativo della filosofia, “vera” in quanto espressione della verità immutabile e metafisica delle idee.

La caratterizzazione simmetrica delle vere lacrime elegiache e della vera Musa

16. Cioè la brevissima autobiografia poetica con cui Virgilio chiude le *Georgiche*, IV, 564-565: “Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti / carmina qui lusi pastorum audaxque / Tityre te patulae cecini sub tegmine fagi” [“io, Virgilio, che sul ritmo dei pastori ho improvvisato, / cantando, con l’ardire della giovinezza, Tìtiro all’ombra accogliente di un faggio”]) combinata ai versi autobiografici apocrifi riportati dalle antiche *Vite* virgiliane per la formula d’attacco (*Vita Donati* 169-173; Svetonio, *Vita Vergilii*, 42, *Vita Servii*, 35-39: “Ille ego qui quodam...” [“Io che un tempo...”]).

17. Virgilio, *Aeneis*, 5, 695-702.

18. Gruber (57), rimanda correttamente ai due luoghi oraziani e ovidiani, ma senza sottolineare il valore topico e le implicazioni del tema. Sull’assunzione boeziana di Ovidio si veda Claassen (1-35).

filosofica è d'altronde un'articolazione specifica della generale opposizione tra le Sirene mortali ("Sirenes usque in exitium dulces") della poesia e la Musa risanatrice della filosofia.

Ha giustamente notato Peter Dronke che l'elegia iniziale della *Consolatio* è convenzionale perché nasce "per essere demolita"¹⁹ dalla filosofia: direi, sviluppando il ragionamento, che il primo aspetto dell'elegia costruito per essere demolito è quello della sua "verità".

L'apparente concretezza della realtà, una volta che è stata esperita e vissuta, si trasforma infatti nell'evanescenza del fantasma. Il tema è prima espresso in chiave autobiografica e personale con l'evocazione della "tristis imago", l'ombra di Anchise che per tre volte sfugge all'abbraccio del figlio (*Aeneis*, 6, 701-702: "ter frustra comprensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno"), nelle "guance rigate di lacrime" di Boezio e poi affermato in chiave morale e universale al centro dell'opera, dove il mito di Orfeo ed Euridice comporta il rifiuto dell'elegia e la promozione della poesia innodica visto in Platone (cap. 1, § 6).

Alla più alta poesia filosofica rappresentata dall'inno alla reminiscenza della verità (III, m. 11, *Quisquis profunda mente vestigat verum*) si affianca con un metro di eccezionale lunghezza (55 versi) l'emblema negativo dell'elegia, cioè il lamento poetico con cui Orfeo ottiene di scendere agl'inferi, ma Euridice, oggetto del canto, si rivela un fantasma (III, m. 12, *Felix qui potuit boni*).

Entrambi i metri –discorso interessante per la *Commedia* dantesca– mettono in scena una catabasi.

Nel primo caso si tratta però di una discesa dentro sé stessi per ritrovare la verità offuscata dalla materia²⁰ (Proclo, *De providentia*, 18, 3 e commento al *Timeo*, II, 244, 14 e 286, 30). Per questo il ritorno in sé stessa dell'anima è disegnato da Boezio come il ricostituirsi della sua unità: una retta che si chiude a cerchio ("longos [...] in orbem cogat inflectem motus") dopo la dispersione rappresentata dalla linea "lunga" protesa verso l'esterno (Proclo, commento al *Timeo*, II, 244, 17) e comporta il recupero di una visione liberata dalla nebbia della materia e guidata dalla "Musa di Platone che fa risuonare la verità" ("Platonis Musa personat verum"):

Quisquis profunda mente vestigat verum
cupitque nullis ille deviis falli,
in se revolvat intimi lucem visus
longosque in orbem cogat inflectens motus
animumque doceat, quicquid extra molitur,
suis retrusum possidere thesauris.
Dudum quod atra texit erroris nubes
lucebit ipso perspicacius Phoebo.
Non omne namque mente depulit lumen

19. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, Dronke, (xli).

20. Queste fonti, giustamente richiamate in Boezio, *Consolatio Philosophiae*, Moerschmann (192), rendono antieconomico il ricorso ad Agostino, *Confessiones*, VII, 16 (proposto da Klingner (36-37), peraltro condizionato dall'incerta conoscenza boeziana dell'opera.

obliviosam corpus invehens molem.
 Haeret profecto semen introrsum veri
 quod excitatur ventilante doctrina.
 Nam cur rogati sponte recta censetis,
 ni mersus alto viveret fomes corde?
 Quodsi Platonis Musa personat verum,
 quod quisque discit, immemor recordatur.²¹

All'opposto, l'elegia orfica è discesa dell'uomo nel proprio passato terreno e corporeo, la cui immagine rivela la sua inconsistenza di illusione momentanea. L'elegia riesce a commuovere dei e mostri infernali e consente Orfeo di scendere tra i morti, ma il recupero di ciò che è stato vissuto e amato è illusorio quanto più ci si volge verso la sua immagine. Euridice svanisce come un fantasma e Orfeo ne muore:

Tandem: "Vincimur" arbiter
 umbrarum miserans ait.
 "Donamus comitem viro
 emptam carmine coniugem;
 sed lex dona coerceat,
 ne, dum Tartara liquerit,
 fas sit lumina flectere."
 Quis legem det amantibus?
 Maior lex amor est sibi.
 Heu noctis prope terminos
 Orpheus Eurydicen suam
 vidit, perdidit, occidit.
 Vos haec fabula respicit,
 quicumque in superum diem
 mentem ducere quaeritis;
 nam qui Tartareum in specus
 victus lumina flexerit,
 quicquid praecipuum trahit,
 perdit, dum videt inferos.²²

21. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, III, m. 11, Dronke (131-133): "Chiunque con mente profonda investiga il vero / e non vuole errare per falsi sentieri, / rivolga entro di sé la luce del suo occhio interno, / pieghi in circolo i lunghi moti di quella / e insegni all'ani-mo suo / che l'oggetto che cerca fuori di sé / lo possiede sepolto nei suoi tesori: ed ecco, / quello che poco / prima la nera nube dell'errore copriva, / ora brillerà più splendido dello stesso Febo. / Infatti non ogni luce tolse alla mente / il corpo, portando con sé la massa che dà oblio; / sicuramente è confitto entro di noi il seme del vero, / che è destato dal soffio della scienza: / perché, infatti, interrogati, da soli giustamente pensate, / se la scintilla non vive sepolta nel profondo del cuore? / Ché se la Musa di Platone fa echeggiare il vero, / quello che ciascuno apprende, immemore lo ricorda."

22. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, III, m. 12, Dronke (140-143): "E infine il signore delle ombre / 'Siamo vinti', dice, commiserando; / 'doniamo al marito la compagna, / la moglie riscattata col canto; / ma una legge vincoli il dono: / finché non avrà lasciato il Tartaro, / non possa girare lo sguardo'. / Chi potrebbe dettar legge a chi ama? / L'amore è, per sé, una legge maggiore. / Ahi, che vicino al termine della notte /

Il tradizionale rimando, per questi versi, alla tradizione letteraria relativa alla catabasi di Orfeo (Ovidio, *Metamorfosi*, 10, 1, 1-63, e Virgilio, *Georgicae*, IV, 464-498) è ovvio ma forse meno essenziale di quello, che sarebbe da introdurre, al passo già esaminato del *Fedro* (cf. cap. 1, § 6) in cui Platone cita la catabasi elegiaca di Orfeo come esempio di arte che ottiene dagli dei la sola produzione di fantasmi. In sostanza, per delineare valori e implicazioni dell'elegia, Boezio evoca nel I libro la catabasi virgiliana di Enea, e nel III, per svelare l'allegoria della catabasi, quella platonica di Orfeo. Al termine del metro si spiega infatti che la favola di Orfeo riguarda coloro che volgono lo sguardo alla "caverna del Tartaro", con allusione al mito narrato da Platone in *Repubblica*, 515a, secondo cui quando siamo nella materia (nella caverna) vediamo solo "ombre" evanescenti dei veri oggetti del conoscere, costituiti dalle idee.

La poesia del mondo è quindi identificata da Boezio con l'elegia non in senso tecnico ma sostanziale: ogni poesia mimetica è una discesa orfica tra i fantasmi del vissuto, sintetizzata da una doppia immagine –il fantasma di Anchise (I m. 1) e quello di Euridice (III m. 12)– di dissolvenza dell'immagine.

La poesia del mondo è insomma tutt'uno col rischio di perdita a cui è esposta.

3. Muse e meretrici

Il *mimeisthai panta* che caratterizza la poesia della molteplicità nella *Repubblica* di Platone è continuato da Boezio nella qualifica delle Muse poetiche come "scaenicae meretriculae".

La definizione "piccole prostitute" moralizza evidentemente il tema implicato dal *panta* platonico, cioè la disponibilità della poesia ad associarsi a tutti gli elementi della realtà invece che alla sola verità.

Che significato ha, in questo contesto, l'aggettivo *scaenicae*?

L'interpretazione letterale di questa qualifica, pervasiva in epoca medioevale –da Mussato a Petrarca, le Muse *scaenicae* sarebbero quelle del teatro– appare subito come una banalizzazione: in Platone il *mimeisthai* riguarda tutta la poesia e non solo tragedia e commedia.²³ Una eventuale restrizione del bando della poesia al teatro sarebbe ancora meno sensato nell'ambito della *Consolatio*.

In che senso allora la Filosofia, impegnata a cacciare le Muse dell'elegia, le definisce *scaenicae*? Il commento alla *Repubblica* di Proclo afferma anche con chiarezza che ogni tipo di poesia del molteplice è bandita da Platone ma ritiene che tragedia e commedia siano i generi più implicati dalla critica platonica per l'evidenza della loro dimensione mimetica.²⁴

Proclo suggerisce insomma una teatralità poetica di senso più lato che letterale. *Scaenica*, nella tradizione retorica e oratoria latina, è la parola artificiosamente patetica,

Orfeo la sua Euridice / vide, perse – e cadde. / Questo mito riguarda voi, / voi che alla luce superna / volete condurre la mente, / perché alla caverna tartarea / chi, vinto, avrà volto indietro lo sguardo, / tutto il bene che porta con sé, / lo perde, se guarda gli Inferi". Dobbiamo al genio di Peter Dronke la razionalissima, innovativa interpretazione di *occidit* come intransitivo (la i breve essendo imposta dal metro gliconeo del verso) e dunque la scoperta della "conclusione unica" (320, commento *ad locum*) a cui Boezio conduce il mito: Orfeo muore per lo svanire dell'immagine amata.

23. Cf. Giuliano (134).

24. Proclo, commento alla *Repubblica*, V, 47 (76-77).

contrapposta a quella ispirata da sentimenti autentici e dunque credibili (ad es. Cicerone, *De oratore*, 3, 216 e 220).²⁵ Punti d'arrivo di questa tradizione sono il nomignolo di una nota attrice-danzatrice dell'epoca affibbiato all'asiano Ortensio (Gellio, *Noctes atticae*, 1, 5, 2) e la rappresentazione geronimiana dell'oratoria "fucata mendacio" come *meretricula*.²⁶

Nell'"epoca di angoscia"²⁷ coincidente con la fine del mondo antico, quando il bisogno di spiritualizzazione delle cose umane domina la ricerca filosofica, la concreta pertinenza teatrale della poesia nella *polis* platonica diventa il simbolo della pura apparenza del divenire.

Nel II libro della *Consolatio* la "scaena [...] vitae" di tradizione stoica è la messinscena della fortuna che adescia con immagini di felicità per poi farle svanire (II, pr. 1, 10: "talīs erat [fortuna] cum blandiebatur, cum tibi falsae illecebris felicitatis alluderet"). L'incarnazione di questa instabilità, cioè la Fortuna stessa, si rivolge a Boezio chiedendogli

An tu in hanc vitae scenam nunc primum subitus hospesque venisti? Ullamne humanis rebus inesse constantiam reris, cum ipsum saepe hominem velox hora dissolvat?²⁸

Il discorso sulla poesia contenuto nella *Consolatio* prende insomma le mosse dal genere poetico latino che per antonomasia è specchio della contingenza, definito vero in quanto realistico, per mostrare che la rappresentazione poetica del mondo della fortuna è fatta di immagini inconsistenti come la fortuna stessa.

4. La poesia filosofica secondo Boezio

Favorire la reminiscenza della verità metafisica –il tema del metro III, 11 analizzato nel par. 3– è il proposito della Filosofia sin dall'inizio dell'opera:

Sui paulisper oblitus est. Recordabitur facile, si quidem nos ante cognouerit; quod ut possit, paulisper lumina eius mortalium rerum nube caligantia tergamus.²⁹

Sin da allora è stabilita una contrapposizione tra visione instabile e offuscata delle immagini mondane (gli occhi di Boezio "mortalium rerum nube caligantia") e visione, chiara cioè intellettuale.

A rigore, questo dovrebbe escludere che la Filosofia possa esprimersi attraverso l'immagine poetica. In che cosa si distingue allora la sua poesia da quella mondana?

25. Per un esame del significato di scaenicus in questo ambito si veda Romana Nocchi (133-135).

26. Girolamo di Stridone, *Commentarii in epistulam Pauli apostoli ad Galatas*, Raspani (427): "ut oratorio rhetoricae artis fucata mendacio quasi quaedam meretricula procedat in publicum", passo giustamente citato da Gruber (2006, 72), a proposito delle *scaenicae meretriculae* boeziane.

27. Traggo la definizione dal classico Dodds (1999).

28. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, II, pr. 3, Dronke (12): "Sei forse arrivato or ora per la prima volta come ospite inatteso sulla scena di questa vita? Credi che nelle cose umane vi sia qualche costanza, quando il tempo fuggevole dissolve spesso anche l'uomo?"

29. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, I, pr. 2, 7, Dronke (10): "Si è un po' dimenticato di sé stesso, ma se ne ricorderà facilmente se invero ci ha conosciuto prima. Affinché possa farlo, puliamo un po' i suoi occhi offuscati dalla nube delle cose mortali."

Proclo aveva affrontato il problema in due modi: 1) aveva risolto la critica platonica alla poesia omerica attribuendo a essa un valore allegorico;³⁰ 2) aveva mantenuto e potenziato il nesso platonico tra filosofia, forma poetica dell'inno e ritmo musicale.³¹

Allegorismo che dissipa la nebbia dell'immagine svelandola nel suo significato concettuale e *numerus* musicale che caratterizza la verità della poesia in senso non contingente ma scientifico sono i due aspetti, *destruens* e *construens*, della poetica boeziana.

Eliminate le immagini mimetiche, la Filosofia segue Proclo e usa una poesia caratterizzata in senso musicale: Boezio, che sulle prime stenta a riconoscerla, è infatti sordo alla sua musica come “l'asino alla lira.”³²

Ma di quale musica si sta parlando?

Il *numerus* boeziano che lega tra loro le strutture epistemiche del cosmo ha il doppio valore di ritmo e rapporto matematico. Si tratta dell'oggetto conoscitivo del filosofo rammentato dalla Filosofia a Boezio sofferente:

quaecumque uagos stella recursus
exercet uarios flexa per orbes
comprehensam numeris uictor habebat.³³

Colui che conosce filosoficamente è “victor” poiché possiede in modo stabile il proprio oggetto: non la sua concretezza (le “vere” lacrime dell'elegia), ma la sua essenza “comprensam numeris”, stretta nel rapporto aritmetico e ritmico.

Si tratta naturalmente della dottrina platonica secondo cui la musica del cosmo è, in quanto rapporto matematico, regola eterna della sua armonia (cf. cap. 1, § 4); tale dottrina è esplicitamente adottata da Boezio nel *De musica* in relazione alla poesia:

Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vorum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? Quid vero, quod corporis elementa permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat? Sed de hac posterius dicam.³⁴

30. Si veda su ciò Russell (66-67); Sheppard; Keaney y Lamberton.

31. Sull'inno di espressione filosofica cf. Berg (13 e ss.). Sul valore teurgico di questo linguaggio filosofico si vedano in particolare le pp. 86-110.

32. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, I, pr. 4, 1, Dronke (14-15): “Sentisne, inquit, haec atque animo illabuntur tuo an ὄνος λύρας? Quid fles, quid lacrimis manas?” (“Comprendi queste parole, disse, ti penetrano nell'animo? O sei ‘l'asino della lira?’ Perché piangi, perché continui a versar lacrime?”). L'espressione evoca in modo proverbiale Fedro, *Favole*, app. IX.

33. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, I, m. 2, 10-12, Dronke (89): “i ricorsi che vaghi ogni stella / tracciasse piegandosi in orbite varie / vincitore racchiudeva nei numeri.”

34. Traduco da Boezio, *De institutione musicae*, I, 2, ed. Friedlein (188): “Che cosa sia la musica umana può capirlo chiunque si cali in sé stesso. Che cosa infatti unisce al corpo l'incorporea vivacità della ragione, se non un rapporto armonico [*coaptatio* < *harmonia*], come una giusta combinazione di suoni gravi e acuti che realizzi un'unica consonanza? Inoltre che cos'altro può unire le parti dell'anima, la quale –come dice Aristotele– è congiunta dall'unione dell'irrazionale con il razionale? E ancora: che cosa può mescolare gli elementi del corpo, oppure tenerne insieme le parti con un suo proprio rapporto armonico? Ma di questo

In quest'opera si teorizza dunque, oltre alla “musica mundana” (cioè l'armonia del cosmo), una “musica humana” che unifica le parti dell'anima legandole in un tutto (“quod corporis elementa permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat”). L'ulteriore trattazione del tema promessa dall'autore (“Sed de hac posterius dicam”), probabilmente contenuta nei libri perduti dell'opera, non ci perviene. È certo però che Boezio sta qui sintetizzando il passo del *Timeo* già richiamato al cap. 1, § 5, in cui si afferma che l'armonia musicale serve a riaccordare i moti dell'anima divenuti tra loro divergenti:

Harmonia vero, idem est modulatio, utpote intentio modificata, cognatus et velut consanguineas habens commotiones animae nostrae circuituibus, prudenter utentibus Musarum munere temperantiaeque causa potius quam oblectationis satis est commoda, quippe quae discrepantes et inconsonantes animae commotiones ad concentum exornationemque concordiae Musis auxiliantibus revocet; rythmus autem datus ut medela contra illepidam numerorumque et modorum nesciam gratiaeque expertem in plerisque naturam.³⁵

Si tratta naturalmente di un *numerus* musicale opposto a quello passionale-elegiaco, caratterizzato dalla lacerazione e dalla frammentazione descritta nella *Repubblica*.

La connotazione in senso musicale deve aver pesato sulla ricezione della poesia filosofica boeziana, visto che le poesie pronunciate dalla Filosofia hanno una tradizione indipendente con notazione neumatica nel Medioevo,³⁶ epoca in cui si scelse per lungo tempo di evitare la dissonanza e di impiegare solo unisoni o intervalli consonanti di ottava, quarta e quinta.

Del modello platonico Boezio mantiene insomma l'opposizione tra un'armonia dell'unità e un'armonia della frammentazione, ma allontana dalla musica la dimensione mimetica, che era stata invece riconosciuta da Platone.³⁷

La sensibilità boeziana trova riscontro e conferma nella tradizione platonica tardo antica.

Il *Summarium Platonis*, centone platonico circolante nell'occidente latino medioevale

parlerò più avanti”. L'opera è disponibile in una bella traduzione italiana (Boezio, *De institutione musicae*, Marzi) dalla quale qui tuttavia preferisco distaccarmi.

35. Traduco da Platone, *Timeo*, versione di Calcidio, 47c–d (45): “Avendo movimenti affini ai moti circolari della nostra anima l'armonia –cioè la modulazione in base alla modifica dei toni–, per chi usufruisce con discernimento delle Muse, è utile al dono della temperanza piuttosto che al piacere irrazionale, e per ridurre all'ordine e alla bellezza della concordia i moti dell'anima tra loro divergenti [*discrepantes*] e discordanti [*inconsonantes*]. Il ritmo ci è stato dato infatti come medicina contro la rozza natura dei più, ignara di numeri e armonie e priva di grazia.” Fornisco anche l'originale greco (“ἡ δὲ ἀρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγωνῦσαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἐαντὶ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται· καὶ ῥυθμὸς αὖ διὰ τὴν ἄμετρον ἐν ἡμῖν καὶ χαρίτων ἐπιδεῖα γιγνομένην ἐν τοῖς πλείστοις ἔστιν ἐπικούρος ἐπὶ ταῦτα ὑπὸ τῶν αὐτῶν ἐδόθη”) ricordando però che la fruizione boeziana della versione e del commento di Calcidio è convincentemente ipotizzata da Dronke (2008, 45-48). Questo passo avrà un'importanza cruciale per Petrarca (si veda cap. 3, § 3). Studi assai rilevanti sulla musica umana di Boezio si devono a Panti (2004; 2008, 86-103). Della stessa autrice, sulla struttura armonica dell'anima nella tradizione medioevale si veda (2010, 246-260). Sull'origine della categoria boeziana cf. Restani (21-27).

36. Cf. Boezio, *Consolatio Philosophiae*, Dronke (xvi-xviii).

37. Sulla dimensione mimetica della musica in Platone si veda Giuliano (58 e ss).

descritto al cap. 1, § 9, si apre proprio con la critica delle armonie molteplici contenute in *Repubblica*, III 399c-d:

[...] quod habenti virtutem non remordeat. itaque nec comoedias acturum nec tragoedias nec corrupta oratione usurum. et monem modulationem quam canora compositio formaverit numeris tunc esse recipiendam cum ad virtutem referatur. unde etiam improbat scaenica organa quae ex multis et variis chordarum sonis constituta sint nec permittit opifici turpia opera fabricare.³⁸

Anche Agostino, seguendo Platone, aveva identificato la musica razionale con l'intero e quella irrazionale con le *partes*, e aveva inoltre rifiutato la dimensione mimetica. La musica è *scientia bene modulandi* (I iii 4: "scienza del misurare ritmico secondo arte") e non imitazione di suoni empirica o istintiva come quella degli uccelli, poiché l'arte non è imitazione ma ragione:

D. —[...] Nam video tantum valere in artibus imitationem, ut, ea sublata, omnes pene perimantur. Praebent enim se magistri ad imitandum, et hoc ipsum est quod vocant docere.

M. —Videtur tibi ars ratio esse quaedam, et ii qui arte utuntur, ratione uti: an aliter putas?

D. —Videtur.

M. —Quisquis igitur ratione uti non potest, arte non utitur.

D. —Et hoc concedo.

M. —Censesne muta animalia, quae etiam irrationalia dicuntur, uti posse ratione?

D. —Nullo modo.

M. —Aut igitur picas et psittacos et corvos rationalia esse dicturus es animalia, aut imitationem nomine artis temere vocasti. Videmus enim has aves et multa canere ac sonare quodam humano usu, et nonnisi imitando facere: nisi tu aliter credis.

[...]

M. —Quoniam nunc agimus de citharista et tibicine, id est de musicis rebus; volo mihi dicas, utrum corpori tribuendum sit, id est obtemperacioni cuidam corporis, si quid isti homines imitatione faciunt.

D. —Ego istam et animo simul et corpori tribuendam puto: quamquam idipsum verbum satis proprie abs te positum est, quod obtemperacionem corporis appellasti: non enim obtemperare nisi animo potest.

M. —Video te cautissime imitationem non soli corpori voluisse concedere. Sed numquid scientiam negabis ad solum animum pertinere?

D. —Quis hoc negaverit?

M. —Nullo modo igitur scientiam in sonis nervorum et tibiaram, simul et rationi et imitationi tribuere sineris. Illa enim imitatio non est, ut confessus es, sine corpore; scientiam vero solius animi esse dixisti.

D. —Ex iis quidem quae tibi concessi, fateor hoc esse confectum: sed quid ad rem?

38. *Summarium Platonis* (18).

Habebit enim et tibicen scientiam in animo. Neque enim cum ei accedit imitatio, quam sine corpore dedi esse non posse, adimet illud quod animo amplectitur.³⁹

Gli uccelli, emblema classico dell'origine mimetica della poesia lirica e della molteplicità dei suoni (cap. 1, § 5), diventano in Agostino il simbolo negativo dell'estrazione puramente fisica, sensoriale, istintiva del ritmo e della musica, opposta appunto alla sua caratterizzazione scientifico-matematica.

L'obiettivo di una definizione radicalmente metafisica (Agostino, *Retractationes*, I, 11, 1: "a corporalibus numeris [...] ad inmutabiles numeros qui iam in ipsa sunt inmutabili veritate") dell'armonia musicale dovette rendere più lontana, per questi autori, la prospettiva di una sua espressione tecnica concreta.

In Boezio questo ritmo non è mai tradotto in esempio reale e la stessa poesia filosofica non si distingue in concreto da quella mondana se non per la connotazione generalmente elegiaca di quest'ultima.

Sebbene il sentiero aritmetico indicato da Boezio e Agostino non sia definito in modo soddisfacente a parere degli stessi autori, esso non deve considerarsi interrotto presso i poeti italiani: gli studi sull'origine della struttura aritmetica del sonetto hanno seguito la pista pitagorica⁴⁰ ma quella agostiniano-boeziana è forse la più ovvia.

Interpretando insomma temi platonici centrali nella cultura del suo tempo, Boezio consegna al Medioevo due prospettive poetiche in conflitto tra loro: quella (promossa ma non concretamente realizzata) di una poesia filosofica non mimetica nella misura in cui detiene il possesso stabile del suo oggetto non attraverso l'immagine ma attraverso il numero, e quella (condannata e coincidente con l'intera tradizione elegiaca) di una poesia

39. Agostino di Ippona, *De musica*, I, iv 6-7, Marzi (100-106): "D. —A mio avviso, l'imitazione ha tanto valore nelle arti che con la sua eliminazione tutte potrebbero cessare. Anche gli insegnanti si offrono ad essere imitati e questo appunto essi denominano insegnare.

M. —Ritieni che l'arte è una determinata ragione e che si valgono della ragione coloro che si valgono dell'arte, ovvero no?

D. —Sì.

M. —Chi dunque non può usare la ragione, non può usare l'arte.

D. —Anche questo concedo.

M. —Ritieni che gli animali privi di parole e che quindi sono considerati irragionevoli possono usare la ragione?

D. —Assolutamente no.

M. —Allora o dovrai considerare animali ragionevoli le gazze, i pappagalli e i corvi, ovvero senza criterio hai congiunto l'imitazione al concetto di arte. Osserviamo infatti che questi uccelli cantano e fischiano molti motivi alla maniera degli uomini e che lo fanno per imitazione. Che te ne sembra? [...]

M. —Stiamo trattando ora del citarista, del flautista, e cioè delle esecuzioni musicali. Dimmi dunque se al corpo, cioè a una certa sua soggezione, si deve attribuire quanto questi individui producono per imitazione.

D. —Ma io penso che si deve attribuire allo spirito e insieme al corpo. Quando hai detto soggezione al corpo, hai usato un termine veramente appropriato. Il corpo infatti può essere soggetto soltanto allo spirito.

M. —Noto che con molto discernimento hai attribuito l'imitazione non soltanto al corpo. Ma potresti affermare che la scienza non appartiene esclusivamente allo spirito?

D. —E chi lo potrebbe?

M. —Dunque ti è assolutamente impossibile far dipendere da ragione e imitazione una scienza consistente nei suoni delle cetre e dei flauti. Infatti, come hai ammesso, non si dà imitazione senza l'intervento del corpo. Hai affermato anche al contrario che la scienza è soltanto dello spirito."

40. Mi riferisco agli studi sull'aritmetica del sonetto e in generale sull'aspetto numerologico della poesia italiana delle origini di Pötters (1998, 1987, 2008) e a quelli di Silvio Avalle. Per il rapporto tra musica e poesia italiana medioevale sono essenziali, oggi, gli studi di Lannutti (2022a; 2022b; 2024).

mimetica che, secondo il modello della *Repubblica* platonica, non riflette l'immagine dell'oggetto (quella dell'equazione tra poesia e pittura di tradizione aristotelico-oraziana) ma lotta con la sua evanescenza.

Opere citate

- Agostino di Ippona. *De musica*. G. Marzi ed. Firenze: Sansoni, 1969.
- Aristotele. *Poetica*. Diego Lanza ed. Milano: BUR, 2018 [I ed. 1987].
- Berg, Robert M. Van den. *Proclus' hymns: essays, translations, commentary*. Leiden: Brill, 2001.
- Bianchi, Massimo Luigi, & Fattori, Marta eds. *Phantasia / imaginatio*. Atti del V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Firenze: Olshki, 1986.
- Boezio. *De institutione musicae*. Godofredus Friedlein ed. Leipzig: Teubner, 1867.
- Boezio. *Consolatio Philosophiae*. Claudio Moreschini ed. Torino: Utet, 1994.
- Boezio. *Consolatio Philosophiae*. Peter Dronke ed. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2023.
- Boezio Gilberto di Poitiers. *Expositio in Boethii librum contra Euthychen et Nestorium = The commentaries on Boethius by Gilbert of Poitiers*. Nikolaus M. Häring ed. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1966.
- Cajazzo, Irene. "La démonologie platonicienne au Moyen Âge (de l'antiquité Tardive à la fin du XIIe Siècle)." *Recherches de Théologie et Philosophie Médiévales* 91.2 (2024): 231-283.
- Claassen, Jo-Marie. "Literary Anamnesis: Boethius Remembers Ovid." *Helios* 34 (2007): 1-35.
- Clark, Mark Edward. "Horace, *Ars Poetica* 75-78: The Origin and Worth of Elegy." *The Classical World* 77.1 (1983).
- Collobert, Catherine. "Poetry as a flawed reproduction. Possession and mimesis." En Pierre Destrée & Fritz-Gregor Herrmann eds. *Plato and the poets*. Leiden-Boston: Brill, 2011. 41-61.
- Deproost, Paul Augustin. "Ficta et facta. La condamnation du 'mensonge des poètes' dans la poésie latine chrétienne." *Revue des Études Augustiniennes* 44 (1998): 101-121.
- Dodds, Eric R. *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia. Aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*. Giuliana Lanata trad. it. Firenze: La Nuova Italia, 1999 [ed. or. 1965].
- Dronke, Peter. *The Muses and Medieval Latin Poets*. En Kathleen W. Christian, Clare E.L. Guest & Claudia Wedepohl eds. *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*. London, Torino: The Warburg/Nino Aragno Editore, 2014. 59-74.
- Dronle, Peter. *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West*. Firenze: Sismel, 2008.
- Freis, Richard. "Exiguos Elegos: Are *Ars Poetica* 75-78 Critical of Love Elegy?" *Latomus* 52.2 (1993): 364-371.
- Gentili, Sonia. *L'idea di poesia nel Medioevo*. Roma: Viella, 2024.
- Girolamo di Stridone. *Commentarii in epistulam Pauli apostoli ad Galatas* (CPL 591). Giacomo Raspanti ed. Turnhout: Brepols, 2006.
- Giuliano, Fabio Massimo. *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*. International Plato studies; v. 22. Sankt Augustin: Academia Verlag,

- 2005.
- Gruber, Joachim. *Kommentar zu Boethius De consolatione philosophiae*. Berlin-New York: De Gruyter, 2006.
- Illuminati, Augusto. “Quasi una fantasia. Funzioni cognitive dell’immaginazione nei commentari di Aristotele.” *Materiali per una storia e teoria dell’immaginazione*, s.l., s.n., 1999 (Quaderni dell’Istituto di Filosofia-Urbino, 6): 9-54.
- Keaney, John J., & Lamberton, Robert. *Homer’s Ancient Readers*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Klibansky, Raymond. *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages, together with Plato’s Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance*. Second edition. Munich-Millwood-New York: Kraus International Publications, 1981.
- Klingner, Friederich. *De Boethii Consolatione Philosophiae*. Zurich-Dublin: Weidmann, 1966 [1921].
- Kuisma, Oiva. *Art or experience: a study on Plotinus’ aesthetics*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 2003.
- Lannutti, Maria Sofia. “Da Casella a Checolino. Poesia e musica tra Duecento e Trecento a Firenze e Bologna.” En Johannes Bartuschat e Sara Ferrilli ed. *La linea Bologna-Firenze. Cultura letteraria, saperi e scambi culturali nell’Italia del Due e Trecento*. Ravenna: Longo, 2024. 149-161.
- Lannutti, Maria Sofia. “Tradizione e innovazione nel pensiero musicale di Dante.” En Roberto Antonelli & Lorenzo Mainini eds. *La biblioteca di Dante*. Roma: Bardi Edizioni, 2022a. 743-761.
- Lannutti, Maria Sofia. “Petrarca e la musica, tra Francia e Italia.” *Chroniques Italiennes* 42 (2022b): 67-88.
- Orazio. *Arte poetica*. Augusto Rostagni ed. Torino: Loescher, 1991.
- Panti, Cecilia. “La musica e l’anima sinfonica, in Luoghi e voci del pensiero medievale.” En Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri & Riccardo Fedriga eds. *Encyclomedia Publishers*, 2010. 246-260.
- Panti, Cecilia. *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*. Roma: Carocci, 2008.
- Panti, Cecilia. “Suono interiore e musica umana fra tradizione boeziana e aristotelismo: le glosse pseudo-grossatestiane al ‘De institutione musica.’” En Chiara Crisciani, Roberto Lambertini & Romana Martorelli Vico eds. *Parva naturalia: saperi medievali, natura e vita*, atti dell’XI convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (Macerata, 7-9 dicembre 2001). Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004. 219-245.
- Pissavino, Paolo, & Vegetti, Mario eds. *I Decembrio e la tradizione della Repubblica di Platone tra Medioevo e Umanesimo*. Napoli: Bibliopolis, 2005.
- Platone. *Repubblica*. Carlo Vegetti ed. Napoli: Bibliopolis, 1998-2007. 7 vols.
- Pötters, Wilhelm. *Chi era Beatrice? Teoria e allegoria del cosmo nella poesia di Dante*. Canterano: Aracne, 2018.
- Pötters, Wilhelm. *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna: Longo, 1998.

- Pöters, Wilhelm. *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel Canzoniere di Francesco Petrarca*. Bologna: il Mulino, 1987.
- Ramos Jurado, Enrique Angel. "El filósofo ante la poética según Plotino." *Helmantica* 36.1 (1985): 95-106.
- Restani, Donatella. "La 'musica humana' e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto." En Eleonora Rocconi ed. *La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*. Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA. Pavia: University Press, 2008. 21-27.
- Romana Nocchi, Francesca. *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2013.
- Russell, Donald A. *Criticism in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Sheppard, Anne D. R. *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1980.
- Silvio Avalor, D'Arco. *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*. Maria Sofia Lannutti ed. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.
- Stover, Justin A. *A New Work by Apuleius. The Lost Third Book of the "De Platone"*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Summarium platonis = A New Work by Apuleius. The Lost Third Book of the "De Platone"*. Justin Stover ed. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Vassallo, Christian. *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino. Proposte per una nuova lettura dei trattati "Sul bello" e "Sul bello intelligibile"*. Napoli: Giannini, 2009.