

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOIΣA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Tra incantamento e *phobos* Alcuni esempi sugli effetti dell'*aulos* nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica

di Antonietta Provenza

Università degli Studi di Palermo, Italia
antonellaprovenza@libero.it

§ Il potere dell'*aulos* e i suoi effetti sull'animo erano così emblematici per i Greci da far loro trasformare lo strumento e le sue sonorità in una metafora di persuasione, come si riscontra in alcuni dialoghi di Platone. Da un altro punto di vista, però, l'*aulos* fu anche uno strumento 'perturbante', come appare ad esempio in tragedia. In tale contesto esso sembra operare sulle paure (*phobos*) e le insicurezze dei personaggi tragici, e talora addirittura condurre agli sviluppi conclusivi della *performance* teatrale. Per quel che riguarda invece l'uditorio in teatro, l'*aulos* può aver giocato un ruolo nello sviluppo della catarsi, in quanto gli spettatori potevano essere in grado di collegare i suoni da esso prodotti con le proprie esperienze di vita quotidiana, specie quelle dei riti catartici dionisiaci. Per mezzo della catarsi e grazie alle sue implicazioni etiche, la tragedia – in virtù del suo contesto e del suo ruolo interamente pubblici – pare quindi aver avuto un effetto più significativamente 'politico' sulle ansietà del vastissimo uditorio teatrale.

§ The power of the *aulos* and its effects on the soul were so emblematic for the Greeks, that they also made this instrument and its sounds into a metaphor of persuasion, as it happens for instance in some Platonic dialogues. On the other side, the *aulos* was also a 'perturbing' instrument, as it appears for instance in tragedy. Indeed it seems to work on the fears (*phobos*) and insecurities of tragic characters, and leads sometimes to the conclusive developments of the theatrical performance. As far as the audience in the theatre is concerned, the *aulos* instead may have had a role in the development of catharsis, since the audience would be able to connect its sounds with experiences of everyday life, especially with the Dionysiac cathartic rites. By means of catharsis, and because of its ethical implications, tragedy – with its utterly public context and role – seems then to have performed a most meaningful 'political' effect on the anxieties of the very large theatre audience.

Fra gli strumenti musicali in uso nella Grecia Antica, l'*aulos*¹ rivela aspetti interessanti sia sul versante dell'*ēthos*, sia riguardo alla dimensione terapeutica della catarsi che aveva luogo nei riti dionisiaci, in cui tale strumento assumeva un ruolo molto rilevante.

Propongo qui alcune riflessioni sulla funzione di tale strumento, connesse, da un lato, col pensiero filosofico – Platone e Aristotele – e, dall'altro, con la tragedia, che, nella *Poetica* di Aristotele, dà luogo ad una catarsi intesa ad agire sugli spettatori «per mezzo di pietà e paura» (1449b27: δι' ἐλέου καὶ φόβου) in modo tale da offrire loro un beneficio etico. In particolare, mi concentrerò sulla funzione terapeutica dell'*aulos* connessa col *phobos*: quest'ultimo, infatti, innesca sviluppi drammatici nelle vicende degli eroi tragici, ma si rivela benefico nei confronti dell' 'uomo comune', in quanto elemento che dà origine alla catarsi sia nei riti dionisiaci,² sia nel corso delle rappresentazioni tragiche.³ L'uomo comune che assiste ad una tragedia in cui l'*aulos* è presente non solo come strumento per l'esecuzione delle musiche sceniche, ma anche nelle parole dei personaggi, mostra pertanto una fondamentale differenza rispetto ai personaggi mitici della tragedia stessa, in quanto può connettere i riferimenti tragici all'*aulos* con la propria esperienza di vita, in particolare con i riti dionisiaci, mentre per questi ultimi tale strumento rappresenta spesso un richiamo inquietante degli eventi disastrosi e ineluttabili che li attendono. Coniugando questi elementi con quanto Aristotele afferma sulla catarsi tragica, l'idea di un influsso catartico e socialmente terapeutico che il mito rappresentato sulla scena può esercitare sugli spettatori sembra quindi rafforzarsi. La catarsi tragica, evento dai risultati terapeutici e paideutici, per di più, non si avvale solamente del *medium* costituito dall'udito (attraverso la dimensione musicale), ma anche della vista, e pertanto agisce sull'uomo sia in quanto ascoltatore, sia in veste di spettatore, confermando la preminenza dell'ὄψις e della ἀκοή sugli altri sensi.⁴

Alcune testimonianze tragiche sull'*aulos*

Un effetto di sopraffazione e di soggiogamento dell'*aulos* nei confronti dell'anima emerge in diversi passi tragici che rinviano ai riti misterici: nelle *Trachinie* di Sofocle (vv. 205-224), ad esempio, il coro di donne, nel suo canto di gioia per

¹ Per una trattazione relativa all'*aulos* e al suo ruolo a livello religioso e sociale rimando a WILSON (1999). Un'utile panoramica generale sul ruolo di tale strumento nella musica greca è in BARKER (2002).

² Vd. Aristotele *Politica* 1342a5-15.

³ Vd. Aristotele *Poetica* 1449b24-28.

⁴ Aristotele esprime tale concetto, ad es., nel *De philosophia* fr. 24 Ross (= *Eudemus*. fr. 48 Rose); cf. Pseudo-Aristotele *Problemata* 19, 27, in cui invece si dice che l'udito è il solo dei sensi ad avere un *ēthos*. La superiorità di vista e udito è espressa anche in Pseudo-Plutarco *De Musica* 25, 1140a (dove tali sensi sono considerati "celesti e divini" (οὐράνια <καὶ> θεῖα), in quanto «procurano agli uomini le percezioni con l'aiuto della divinità e manifestano l'armonia attraverso il suono e la luce» (μετὰ θεοῦ τὴν αἴσθησιν παρεχόμενα τοῖς ἀνθρώποις [...] μετὰ φωνῆς καὶ φωτὸς τὴν ἁρμονίαν ἐπιφαίνουσι: tale passo si rifà a dottrine dello stesso Aristotele). Vd. anche Aristosseno fr. 73 Wehrli, che definisce vista e udito come «la parte dominante della cognizione e i più divini tra gli altri sensi» (Ἀριστοξένος τὴν ὄρασιν καὶ τὴν ἀκοήν [τὴν] λήγον [γεγεν]ῆσθαι τὸ κύριον τῆς ἐννοίας καὶ θειοτέρας τῶν ἄλλων αἰσθήσεων). Uno studio affascinante e sintetico degli aspetti e degli effetti emozionali della tragedia è STANFORD (1983): in particolare riguardo agli effetti connessi con la musicalità e con i suoni in genere, vd. i capp. 5 e 6, pp. 49-75.

l'annunziato ritorno a casa di Eracle, esorta i giovani ad intonare un peana, e le fanciulle a fare altrettanto in onore di Artemide, sorella di Apollo, mentre esso stesso non potrà sottrarsi al richiamo dionisiaco dell'*aulos* (vv. 216-217: ἀείρομ' οὐδ' ἀπόσομαι / τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός).⁵ Il contesto dionisiaco evocato in questi versi è tratteggiato da verbi designanti sconvolgimento ed esaltazione (v. 218: ἀναταράσσει, v. 220: ὑποστρέφω), i quali, sebbene collocati in un contesto gioioso, non potevano non evocare negli spettatori, insieme con la musica dell'*aulos* che doveva risuonare sulla scena,⁶ la presenza dell'*aulos* nei riti dionisiaci e, quindi, l'inquietante sconvolgimento delle menadi. L'*aulos* ritorna nel secondo stasimo, in cui si esprime la gioia per il prossimo ritorno a casa di Eracle: la sua bella voce non farà echeggiare lo strepito di suoni ostili, ma il suono della musa divina, il suono corrispondente a quello della lira.⁷ Il suono ἀντίλυρον dell'*aulos*, quindi, sarà precursore del ritorno della serenità dopo i giorni dolorosi dell'assenza dell'eroe che lottava per la presa di Ecalia (vv. 653-654), ma, d'altro canto, esso, che di frequente è connesso nella tragedia con la morte e il lamento,⁸ sembra evocato come ἀντίλυρον quasi a voler scongiurare i terribili sviluppi drammaturgici connessi con la morte di Eracle.

Di grande interesse è anche la sfera musicale evocata nell'*Eracle* di Euripide, in cui, tra l'altro, i riferimenti ai riti dionisiaci delineano la duplice prospettiva della *mania* religiosa, ritualmente controllata e guidata, e tale che opporvisi è atto di *asebeia*,⁹ e della follia indotta per volontà di Hera in Eracle, che pure aveva in altri tempi restituito agli dèi l'onore che loro spettava, e che era stato

⁵ L'evocazione di un contesto rituale dionisiaco in questi versi indurrebbe a ritenere che la locuzione al vocativo ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός sia rivolta a Dioniso – come sostengono, tra gli altri, DAIN – MAZON (1955), p. 22, n. 1 (in cui si afferma che, in questi versi, il coro 'dimentica' la sua funzione di personaggio per mostrarsi come un coro della polis che celebra Dioniso), LONGO (1968), p. 102, e LORAUX (2001), pp. 154-155 – piuttosto che all'*aulos* (vd. JEBB [1892], *ad loc.* e KAMERBEEK [1959], *ad loc.*).

⁶ WILSON (1999), pp. 76-78, sottolinea che la rappresentazione di una figura di *aulētēs* tra gli attori nelle raffigurazioni vascolari attiche «testifies to his importance as the mediator between the world of tragedy and the ordinary world, and visually establishes him as the 'introducer of alterity'» (p. 76).

⁷ La lira, infatti, si pone usualmente nell'ambito della serenità, come si può constatare, ad esempio, nella *Pitica* 1 di Pindaro (in part. vv. 10-11, in cui il poeta afferma che la lira è in grado di sedare asprezza e violenza dicendo che persino Ares ne è placato (ἰαίνει καρδίαν / κόματι). Al contrario, l'aggettivo ἀφόρμυκτος connota molti contesti in maniera negativa e paurosa: è tale, ad esempio, lo ὕμνος δέσμιος intonato dalle Erinni che perseguitano Oreste uccisore della madre (Eschilo *Eumenides* vv. 307-396, in part. vv. 328-333).

⁸ Preludono a sviluppi drammatici, ad esempio, la δύσσορnis [...] ξυναυλία δορός («concerto di lance che risuonano come *auloi* cattivo presagio di morte») di Eschilo *Septem contra Thebas* vv. 838-839, e la στονόεσσά [...] γῆρυς ὄμαυλος («voce di lamenti, che risuona insieme con l'*aulos*») di Sofocle *Oedipus tyrannus* v. 186.

⁹ Nell'*Antigone* di Sofocle (vv. 955-965), la μανία è la punizione alla quale Dioniso sottopone Licurgo, re degli Edoni, per aver rifiutato e perseguitato il suo culto, opponendosi alle ἐνθέους γυναῖκας e al fuoco divino dei riti (εὐλίον τε πῦρ), e osando, pertanto, sfidare le Muse che amano l'*aulos* (φιλαύλους τ' ἠρέθειζε Μούσας). Sempre riguardo alla punizione dell'empietà nei confronti di Dioniso, d'altro canto, non si può non ricordare la terribile fine di Penteo nelle *Baccanti* euripidee. Alla luce di questi versi dell'*Antigone*, il dualismo lira-*aulos* appare ulteriormente offuscato e smentito, a vantaggio della scelta di tali strumenti in funzione del ruolo che ciascuno di essi è in grado di svolgere secondo i contesti. La 'religione di Dioniso' appare, quindi, socialmente fondamentale quanto la 'religione di Apollo'.

conculcato da uomini empi.¹⁰ L'atmosfera gioiosa dei canti di Dioniso emerge nella volontà di celebrare i trionfi di Eracle «con Bromio che dona il vino, con la melodia della lira a sette corde e con l'*aulos* libico» (vv. 680-684: ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀείδω / παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν / παρά τε χέλυος ἑπτατόνου / μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν): il coro auspica di non vivere mai senza i doni delle Muse (v. 676: μὴ ζῶην μετ' ἀμουσίας), ovvero, rispetto a quanto detto poco prima, senza unire le Cariti con le Muse, "soavissima congiunzione" (vv. 673-675: οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / ταῖς Μούσαισιν συγκαταμει-/γνύς, ἡδίσταν συζυγίαν). Esso, in definitiva, vuole preservare a mantenere la *sōphrosynē*, l'armonia,¹¹ esaltando Eracle come liberatore dai mali e dalla paura di essi (v. 700: πέρσας δείματα θηρῶν). Ma le Deliadi che cantano il peana ad Apollo, evocate pochi versi prima nel roteare della loro danza armoniosa (vv. 687-690: Δηλιάδες [...] εἰλίσσοσαι καλλίχοροι), sembrano già preludere, per contrasto, al roteare degli occhi di Eracle (v. 868: διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωπούς κόρας) in preda a quella follia che lo farà precipitare dallo stato di eroe a quello di vittima di un male tremendo indotto da Lyssa¹² attraverso un *phobos* sfrenato e funesto, che a sua volta sembra richiamare i δείματα θηρῶν prima annientati dallo stesso Eracle (v. 700). Anche la danza dell'eroe posseduto dalla follia 'auletica' del demone (v. 871: τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβωι, vv. 878-879: μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις) sembra contrapporsi drammaticamente a quella armoniosa ed aggraziata delle Deliadi, ispirata dalle Muse. La 'danza' di Eracle folle non è quella dionisiaca, e non ha effetti benefici: è senza timpani, e non viene allietata dal tirso di Bromio (vv. 889-890: κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων / οὐ Βρομίου κεχαρισμένα θύρσῳ): è una *mania* dionisiaca del tutto distorta, *enthousiasmos* solo in apparenza. La melodia di *aulos* che Lyssa fa echeggiare per la casa di Eracle è rovinosa: egli dà la caccia ai suoi figli, inseguendoli,¹³ ed il furore bacchico che si scatenerà nel palazzo¹⁴ non resterà senza risultati (vv. 896-897: οὐποτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει). La follia di Eracle, indotta tramite una danza accompagnata da *auloi* di paura (vv. 878-879), causa l'inumano superamento di ogni limite, e non prevede alcuna risoluzione positiva: l'eroe, infatti, non è *mainomenos* ad opera di Dioniso, ma di Lyssa. La sua follia ha fini unicamente distruttivi, eppure i sintomi esterni sono quelli comuni tra le Baccanti, che non possono in alcun modo opporsi all'incitamento dionisiaco:¹⁵ Eracle scuote il capo (v. 867: τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο), rotea le pupille stravolte come occhi di gorgone (v. 868), non è in sé (v. 869: οὐ σωφρονίζει); ma si aggiunge che la sua forza è mutata in una furia che ne fa un toro pronto

¹⁰ Euripide *Hercules* vv. 852-853: θεῶν ἀνέστησεν μόνος / τιμὰς πιτνοῦσας ἀνοσίῳ ἀνδρῶν ὕπο.

¹¹ *Ibid.* vv. 694-695: τὸ γὰρ εὖ / τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει («il bene è il fondamento degli inni»).

¹² Sulle caratteristiche e la rappresentazione tragica di Lyssa – anche nell'iconografia della tragedia – vd. PADEL (1992), in part. pp. 151 e 163, e PADEL (1995), pp. 17-20.

¹³ *Ibid.* v. 896: κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν. L'immagine richiama quella di Lyssa che si attiene agli ordini di Hera come i cani seguono il cacciatore (v. 860).

¹⁴ Cf. Eschilo fr. 58, 1 Radt: ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη.

¹⁵ Vd., ad es., Platone *Ion* 533e-534a.

all'assalto, i cui muggiti (vv. 869-870: ταῦρος ὦς ἐς ἐμβολήν δεινὰ μυκᾶται) sembrano sostituire sinistramente lo strepito cupo dei *tympana* e degli *auloi* tipici dei riti.¹⁶

L'aulos incantatore di Platone

Il suono dell'*aulos* viene quindi percepito come inquietante:¹⁷ la vittoria di Apollo su Marsia che aveva osato sfidarlo, e la trasformazione mitica da parte di Atena del "lamento risonante" (γῶος ἐρικλάγκτης) delle Gorgoni nella "melodia delle molte teste" (νόμος κεφαλῶν πολλῶν),¹⁸ non obliterano del tutto le contraddizioni di tale strumento, che il punto di vista etnico (il suo uso per le melodie frigie, e per quelle orientali in genere) non basta a definire e giustificare, alimentando un dibattito molto complesso. Se, infatti, da quanto si può ricostruire in base ai dialoghi platonici e alla *Politica* di Aristotele, l'*aulos* non veniva considerato uno strumento utile in vista dell'etica, tuttavia entrambi i filosofi non possono fare a meno di considerare la sua rilevanza sociale.

Sebbene affermi decisamente il rifiuto dell'*aulos* nell'educazione dei giovani nel terzo libro della *Repubblica*,¹⁹ Platone lo richiama in diversi dialoghi, riferendosi in particolare al suo effetto 'incantatore'. Nel *Menexenus* (234c1-235a1), ad esempio, l'effetto psicagogico del *logos* dei retori viene assimilato a quello dell'*aulos*: in entrambi i casi, basta ascoltare per essere 'incantati'. I retori, infatti, sono in grado di rendere l'uditorio dimentico della realtà e di influenzare il giudizio sociale, costruendo anche dal nulla, mediante gli artifici del linguaggio, il κλέος di coloro che essi lodano. Questa loro capacità viene enfatizzata nel dialogo come vera e propria 'magia' attraverso il verbo γοητεύω, che ha come oggetto le ψυχᾶι: si tratta di una psicagogia 'negativa' e ingannevole, quindi pericolosa. Poco dopo (235b1), Socrate afferma di essere 'incantato'²⁰ ascoltando i discorsi dei retori (235a7-b1: ἐκάστοτε ἐξέστηκα ἀκροώμενος καὶ κηλούμενος), che gli fanno pensare di essere migliore di quanto non sia, mentre gli stranieri che

¹⁶ A questi suoni si fa riferimento, ad esempio, in Eschilo *Edonoi* fr. 57 Radt, in cui il suono degli *auloi* (v. 2: βόμβυκας, su cui vd. Polluce *Onomasticon* 4, 70 e *ibid.* 4, 82; βομβεῖ viene contrapposto ad ἄδειν in Aristotele *Historia animalium* 535b3 ss.) suscita il clamore della *mania* (v. 5: μανίας ἐπαγωγὸν ὀμοκλάν), e il suono dei τύπανοι viene considerato affine al rombo di un tuono (vv. 10-11: τυπάνου δ' εἰκόν, ὥσθ' ὑπογαίου βροντῆς / φέρεται βαρυταρβῆς. Il tuono è βαρύβρομος in Euripide *Phoenissae* v. 181); cf. Pindaro fr. 70b, 9 La Vecchia: ῥόμβοι τυπάνων e Strabone 10, 470-471. I muggiti di toro di Eracle trovano un parallelo nello stesso frammento degli *Edonoi* (vv. 8-9: ταυρόφοθογγοὶ δ' ὑπομυκῶνταί / ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῆμοι). Su questi versi vd. ROCCONI (1999), p. 111.

¹⁷ Nel nesso φόβος ἑναυλος in Platone *Leges* 678c3 (la paura 'auletica' di scendere dai luoghi alti alle pianure), l'aggettivo sembra connotare la paura per antonomasia, come inquietudine e incertezza profonda.

¹⁸ Vd. Pindaro *Pythia* 12, 21-23.

¹⁹ In part. 399d.

²⁰ La *Suda* (s.v. κηλούμενος) attribuisce l'effetto dell'incantesimo agli αἰλοὶ e alla dolcezza della voce (ἡδυφωνία). Il verbo κηλέω è associato sia all'incantesimo musicale, sia a quello verbale: in *Protagora* 315a8-b1, ad esempio, Socrate afferma che Protagora 'incanta' i suoi seguaci con la voce come se fosse Orfeo (κηλῶν τῇ φωνῇ ὥσπερ Ὀρφεύς), e quelli lo seguono, presi dalla forza 'magica' della sua persuasione (οἱ δὲ κατὰ τὴν φωνὴν ἔπονται κεκλημένοι).

sono soliti seguirlo sono persuasi (ἀναπειθόμενοι) a pensare ciò sia di lui, sia della città stessa. Questo λόγος incantatore dei ῥήτορες, che è in grado di alterare la percezione della realtà, viene caratterizzato come ἔναυλος (235c1), ovvero possiede, secondo Socrate, la stessa forza incantatrice e soggiogante degli αὐλοί, così che il suo effetto può essere assimilato a quello di tali strumenti.²¹

L'aggettivo ἔναυλος viene efficacemente riferito sia all'aspetto contenutistico del λόγος, enfatizzando la potenza persuasiva dei significati in esso enunciati, sia all'aspetto strettamente fonico (φθόγγος), che, del resto, è il primo a penetrare attraverso le orecchie, esercitando l'incantesimo.²²

Sembra che suoni e significati, insieme, congiurino ad indurre una arrendevole persuasione in coloro che ascoltano, così che l'effetto soggiogante e incantatore della musica appare come il termine di paragone più efficace per rappresentare la forza di persuasione di certi λόγοι, segno di una riconosciuta potenza della musica e, in particolare, del suono dell'*aulos*, i cui contesti d'uso sembrano qui adombrati. Le caratteristiche 'auletiche' del λόγος dei retori, che si rivela attraverso φθόγγοι suadenti ma del tutto privi di un *ēthos*, appaiono comunque coerenti con la concezione di tale strumento che emerge nel terzo libro della *Repubblica*, in cui esso viene rifiutato da Socrate per la sua capacità di modulare tra armonie diverse,²³ che lo esclude dall'imitazione di un *ēthos* facendo delle armonie dorica e frigia le uniche ammesse nella città in quanto in grado di imitare i φθόγγοι di uomini tali da mostrare σωφροσύνη e ἀνδρεία anche in circostanze difficili.²⁴ In questo senso, il Socrate del *Menesseno* sembra alludere in maniera ironica²⁵ alle caratteristiche 'auletiche' del *logos* dei retori: se le *harmoniai* utili per la città devono imitare i φθόγγοι di uomini valorosi e saggi in tutte le circostanze della vita (*Respublica* 399a-c), è del tutto impensabile, proprio per l'*ēthos*, che accada

²¹ Cf. Dionigi di Alicarnasso (*De compositione verborum* 11, 14), il quale afferma che nei πολιτικοὶ λόγοι vi è una μουσική che differisce per 'quantità' da quella presente nei canti e negli strumenti, e non in 'qualità'.

²² Anche in *Respublica* 411a l'incantesimo 'auletico', stavolta esplicitamente riferito alla musica, perviene all'anima incanalandosi attraverso le orecchie (411a5-6: οὐκοῦν ὅταν μὲν τις μουσικῆ παρέχη καταυλεῖν καὶ καταχεῖν τῆς ψυχῆς διὰ τῶν ὠτῶν ὥσπερ διὰ χώνης): le «armonie dolci, molli e lamentose» (411a7-8: τὰς γλυκείας τε καὶ μαλακὰς καὶ θρηνώδεις ἀρμονίας) – citate anche a 398e (μειζολυδιστὶ καὶ συντονολυδιστὶ) – «addolciscono la collera come il ferro, rendendolo utile da inutile e duro» (411a10-b1: εἴ τι θυμοειδὲς εἶχεν, ὥσπερ σίδηρον ἐμάλαξεν καὶ χρήσιμον ἐξ ἀχρήστου καὶ σκληροῦ ἐποίησεν), ma se l'individuo cede all'incanto (411b2: κηλῆ), si rammollisce al punto da «recidere, in un certo senso, i nervi dell'anima» (411b3: ἐκτέμη ὥσπερ νεῦρα ἐκ τῆς ψυχῆς). *Kēlēsis* e *kataulēsis*, quindi, si fondono anche in questo passo della *Repubblica*.

²³ *Respublica* 399d3-5: Αὐλοποιοὺς ἢ αὐλητὰς παραδέξει εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχροδόντατον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα; L'*aulos* è definito πολυχροδός nel senso che è in grado di emettere una moltitudine di suoni (vd. *πάμφωνος* in Pindaro *Pythia* 12, 19, dove questa caratteristica viene fatta derivare dal lamento di Medusa uccisa da Perseo), mentre l'aggettivo παναρμόνιος si riferisce, invece, alla capacità dell'*aulos* di passare da un'armonia all'altra senza discriminanti.

²⁴ Vd. *Respublica* 399a3-c6. Questi concetti vengono ribaditi in *Leges* 660a a proposito della 'teatrocrazia': il legislatore retto persuaderà il musico, oppure lo costringerà, se questi non vorrà obbedire, a «riprodurre rettamente, nei ritmi e nelle armonie, le 'figure' di uomini temperanti, coraggiosi e virtuosi in ogni aspetto» (3-8: ταῦτόν δὴ καὶ τὸν ποιητικὸν ὁ ὀρθὸς νομοθέτης ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει τε, καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθων, τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἀρμονίαισιν μέλη ποιούντα ὀρθῶς ποιεῖν).

²⁵ Vd. la risposta di Menesseno in *Menexenus* 235c7: προσπαίσεις.

il contrario, ovvero che siano i φθόγγοι umani ad imitare quelli musicali, come sembra verificarsi, invece, nel *Menesseno*.

L'ambito dell'*aulos*, comunque, non è solo quello dell'incantesimo, ma è anche quello dei riti misterici, ben presenti allo stesso Platone, che offre alcuni interessanti riferimenti ai riti dei Coribanti. Due passi in particolare, nel *Simposio* e nelle *Leggi*, appaiono significativi. Nel primo (*Symposium* 215e1-4), Alcibiade paragona l'effetto che producono in lui i discorsi di Socrate a quello delle melodie entusiastiche nei confronti dei partecipanti ai riti dei Coribanti: il cuore gli salta nel petto e piange copiosamente (ὄταν γὰρ ἀκούω, πολύ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶντων ἢ τε καρδία πηδᾷ καὶ δάκρυα ἐκχεῖται ὑπὸ τῶν λόγων τῶν τούτου), e si accorge che tali effetti vengono suscitati anche in tutti i presenti (ὄρῳ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας). La reazione psico-fisica che caratterizza i partecipanti ai riti dei Coribanti diviene, quindi, il paradigma esplicativo della perdita di controllo di sé, dell'abbandonarsi ad un elemento esterno caratterizzato da una forza trascinante, e viene intesa, potremmo dire, come l' 'emozione' per antonomasia. I discorsi di Socrate vengono connotati come αὐλήματα, e tale metafora diviene tanto più significativa, quanto più si mette in evidenza che Socrate riesce ad avvincere 'incantando' con le sue sole parole.²⁶

Molto interessante è anche un noto passo delle *Leggi* (790d2-791b1) in cui si allude ad un effetto terapeutico dei riti coribantici: attraverso la metafora dei bambini molto piccoli, che traggono giovamento dal tipo di moto continuo e ondulatorio indotto dalla nutrice e dalle madri che li cullano, il filosofo accenna, infatti, alla *trance* coribantica, in cui è possibile riscontrare ondulazioni cadenzate e ritmate del corpo indotte dalle donne che presiedono ai riti, le quali vengono messe sullo stesso piano delle donne che sedano i timori dei bambini cullandoli e cantando per loro delle nenie (790e1-4: καὶ ἀτεχνῶς οἷον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἢ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἴασις,²⁷ ταύτη τῆ τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούση χρώμεναι). I bambini vengono 'incantati', ed in base ad un processo analogo, anche nei partecipanti ai riti il tremore (σεισμός) indotto dall'esterno lotta contro il movimento interno, generato dalla paura o dalla follia (791a2-3: τὴν ἐντὸς φοβερὰν οὐσαν καὶ μανικὴν κίνησιν),²⁸ e prevale su di esso, producendo nell'anima serenità e calmando il battito cardiaco che era divenuto agitato in relazione alle circostanze occorse a ciascuno (791a3-5: γαλήνην ἠσυχίαν τε ἐν τῆ ψυχῇ φαίνεσθαι ἀπεργασαμένη τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδῆσεως).²⁹ I bambini, così, si addormentano, mentre i coloro che si sottopongono ai riti dei Coribanti riacquistano padronanza di se stessi, ma – precisa Platone – ciò avviene danzando al suono della musica dell'*aulos* con il favore degli dèi, a cui ciascuno offre sacrifici ben accetti (791a7-8: ὀρχουμένους τε καὶ αὐλουμένους μετὰ

²⁶ Vd. BELFIORE (1980); RUTHERFORD (1995), pp. 202-203.

²⁷ Piuttosto che il tradito ἴασις, mi sembra preferibile il nominativo ἴασις, congetturato da F. H. Dale (vd. ENGLAND [1921], comm. al passo, e l'edizione delle *Leggi* di DIÉS [1956]).

²⁸ Sulle paure provocate da estasi entusiastiche senza controllo, vd. Aristide Quintiliano *De musica* 2, 5, p. 58, 10-13 W.-I.

²⁹ Risulta qui chiaramente riscontrabile il rapporto tra ritmi musicali e pulsazioni.

θεῶν, οἷς ἂν καλλιεροῦντες ἕκαστοι θύωσι). Il verbo καταλέω (790e2) rinvia pertanto all'incantesimo, che comunque, in questo caso, ha luogo durante un processo terapeutico collocato in ambito religioso e attraverso il quale il *phobos* viene controllato e curato.

Aristotele e la catarsi musicale e tragica

Questo passo si connette in maniera evidente con quanto Aristotele, nell'ottavo libro della *Politica* (1342a7-11), afferma riguardo alla musica dell'*aulos* che induce la catarsi nel corso dei riti. Sebbene, infatti, a livello di educazione individuale Aristotele non riconosca all'*aulos* alcuna funzione (1341b6-7), considerandolo uno strumento 'da professionisti',³⁰ tuttavia, a livello sociale, esso ha una collocazione specifica: l'aggettivo ὀργιαστικός (1341a22), infatti, lo connette immediatamente ai riti misterici (ὄργια), la cui funzione peculiare è la *katharsis*.³¹ Tale concetto viene ribadito dal filosofo associando *aulos* e modo frigio – che da questo strumento non può prescindere³² – e caratterizzando entrambi come ὀργιαστικά καὶ παθητικά (1342b1-3), così da collocarli nella dimensione dei riti misterici, e da mettere in evidenza la carica emotiva che essi sono in grado di trasmettere e che riguarda, con intensità diverse, tutti gli individui (1342a5-6: ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει). Pertanto, sebbene il filosofo affermi di avere derivato da altri³³ la distinzione tra μέλη che giovano al carattere (ἠθικά), che spingono all'azione (πρακτικά) e che suscitano entusiasmo (ἐνθουσιαστικά),³⁴ tiene comunque a differenziare la propria posizione (1341b36: φαμὲν δ[ε]) affermando che l'utilità della musica non è una sola (1341b36-38: οὐ μιᾶς ἔνεκεν ὠφελείας τῆ μουσικῆ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν), bensì sono da considerarsi in tale prospettiva sia la παιδεία, sia la κάθαρσις, sia la διαγωγή: la musica, quindi, è utile in vista dell'educazione, per una vera e propria terapia delle passioni, e per lo svago e la distensione dalle fatiche quotidiane (1341b38-41).

Poco dopo, Aristotele afferma che quanti sono particolarmente inclini all'ἐνθουσιασμός, partecipando ai riti religiosi in cui si ricorre ad esecuzioni di

³⁰ Come si afferma in seguito (1341a36-b1), la χειρουργικὴ ἐπιστήμη è il criterio fondamentale di esclusione dalla *polis* di determinati strumenti musicali: oltre all'*aulos*, vengono citati *barbitoi*, *pēktides*, *eptagona*, *trigona* e *sambykai* (1341a39-b1). Queste affermazioni si inseriscono nel contesto del rifiuto di qualsiasi occupazione tecnica e a fini di lucro dell'uomo libero (1341b 8-15).

³¹ La *mathēsis*, processo per eccellenza paideutico, e l'acquisizione della *aretē*, fine dell'educazione, sono pertanto del tutto lontane dalla pratica di tale strumento, come si nota in *Politica* 1341a23-24 e 37-39. La caratteristica più evidente dell'inadeguatezza dell'*aulos* in ambito paideutico è l'impedimento a cantare (*Politica* 1341a24-25).

³² Vd. *Politica* 1342b4-6: πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αἰλοῖς, τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστῆ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον («ogni forma di eccitamento dionisiaco, e ogni agitazione di questo tipo, infatti, sono connessi soprattutto con gli *auloi*, tra gli strumenti, e prendono ciò che è ad essi appropriato, fra le armonie, nelle melodie frigie»). Sembra opportuno ricordare che, in questo contesto, *harmonia* indica la disposizione degli intervalli all'interno dell'ottava, ovvero la struttura scalare (σύστημα), che si colloca in una fase e ad un livello precedente rispetto alla composizione melodica (μελοποιία).

³³ *Politica* 1341b33: ὡς διαροῦσὶ τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ.

³⁴ *Politica* 1341b34-36.

“melodie sacre”, ovvero di musica entusiastica, si comportano, in seguito, come se fossero stati sottoposti ad una terapia medica catartica (1342a7-11: και γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). Affermando che la musica entusiastica può essere usata ὥσπερ ἰατρεία, “come un medicamento”, al manifestarsi e fino al superamento di stati di disagio indotti da ἔλεος, φόβος ed ἐνθουσιασμός,³⁵ il filosofo mostra di interessarsi ad emozioni (πάθη) che tutti provano, ma che è necessario disciplinare, purificandole mediante “melodie sacre” (ἱερὰ μέλη) che “trascinano l’anima fuori di sé” (ἐξοργιάζοντα) e la riportano alla normalità. Insieme alla purificazione, tali melodie apportano un “solievo accompagnato da piacere”, e queste conseguenze non riguardano solo coloro che siano particolarmente inclini a pietà, paura ed entusiasmo, ma tutti i παθητικοί, qualunque sia l’emozione che in essi si manifesti sotto forma di disagio (1342a14-15: πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς).

Aristotele, pertanto, trae spunto per definire la catarsi musicale dai riti religiosi che prevedevano uno stato di *trance*, e a tale accezione rituale e terapeutica appare riferita anche la catarsi tragica della *Poetica*: tale meccanismo, infatti, implica una ‘scarica’ degli eccessi delle passioni e consente il ripristino dell’equilibrio. A fondamento della catarsi, Aristotele evoca la *mimesis* e, nel caso specifico della *Politica*, la facoltà mimetica della musica, che si traduce in effetti terapeutici, così che la musica entusiastica appare come un vero e proprio φάρμακον. Catarsi, senso di liberazione e piacere costituiscono, in tal modo, una *climax*, che segna il raggiungimento dell’obiettivo psicagogico-risanatore della musica, ed è interessante che Aristotele parta dalla realtà sociale e religiosa del suo tempo per definire uno degli aspetti del suo pensiero che, in seguito, conoscerà una fortuna più duratura.

Conclusioni. Gli effetti della catarsi tragica

Al di là delle differenze tra la catarsi musicale della *Politica* e la catarsi tragica della *Poetica* (1449b24-28),³⁶ è possibile rilevare un importante elemento in comune: in entrambi i casi, infatti, punto di partenza sono πάθη come ἔλεος e φόβος, e si perviene alla risoluzione degli stessi con risultati che appaiono complementari, in quanto riguardano da un lato i gruppi ristretti di individui che partecipano ai riti misterici, mentre, dall’altro, coinvolgono il vasto pubblico delle tragedie,³⁷ e,

³⁵ Per una considerazione ‘patologica’ dell’ἐνθουσιασμός che riceve cura e catarsi attraverso i ἱερὰ μέλη, vd. in part. LORD (1982), pp. 127-134; cf. LLOYD (2003), pp. 185-193. Come mette in evidenza KRAUT (1997), p. 209, la catarsi tramite la musica entusiastica ha uno scopo etico, che non consiste comunque nella *paideia* – alla quale si viene sottoposti da fanciulli, mentre non è prevista per gli adulti –, bensì nel consentire di superare un ‘ostacolo emozionale’ che impedisca di operare rettamente.

³⁶ Per una rassegna delle interpretazioni della catarsi tragica aristotelica rimando a BELFIORE (1992), pp. 257-290 e a HALLIWELL (1992), pp. 409-424. Di quest’ultimo autore, vd. anche HALLIWELL (2002).

³⁷ Durante le rappresentazioni, il pubblico ateniese doveva esprimere in modo molto evidente le proprie emozioni nei confronti di ciò a cui assisteva: si può ricordare ad esempio il famoso caso della tragedia di Frinico sulla presa di Mileto (Erodoto 6, 21), che ricordò agli spettatori ateniesi una recentissima disgrazia, così che «il pubblico cadde nel pianto e lo punirono con una multa di mille dracme in quanto

quindi, l'intera comunità cittadina. Sia nella *Politica*, sia nella *Poetica*, pertanto, sembra avere luogo un processo terapeutico di tipo allopatico, attraverso il quale la musica da un lato, e la tragedia dall'altro, si rivelano in grado di ripristinare attitudini e comportamenti 'etici', contrastando passioni eccessive nel caso dei παθητικοί della *Politica*, e agendo sulle tendenze più individualisticamente aggressive degli spettatori della tragedia.³⁸

Considerando, d'altra parte, il rifiuto etico della tragedia espresso da Platone nel libro 10 della *Repubblica* (603a-606b), sembra che Aristotele, partendo dalle considerazioni della *Politica* sulla "utilità" (ὠφελεία) di tutti e tre i generi di *harmoniai*, e non solo di quelle aventi come scopo la *paideia* e l'etica, si distingua proprio per una più ampia considerazione della funzione del rito per il singolo e per la società, facendo di esso un fenomeno 'politico' di controllo dell'emozionalità. In questo senso, Aristotele individua come forma rituale e ampiamente terapeutica un fenomeno diffuso e popolare come la tragedia, considerandola sotto l'aspetto di 'rito della polis'³⁹ dai risvolti terapeutici catartici: egli, pertanto, conferisce alla catarsi un valore ampiamente sociale.

In conclusione, si può allora affermare che il messaggio socio-psicologico della catarsi aristotelica tenga conto del fatto che gli effetti inquietanti dell'*aulos* e la *mania* inducono nelle vicende degli eroi tragici sviluppi funesti, che costituiscono l'essenza stessa della tragedia, ma instaurano invece un processo catartico, come si è visto, nei partecipanti al 'rito', ovvero negli spettatori. La follia del personaggio mitico, pertanto, sembra costituire per l'uomo comune un monito a partire dal quale viene innescato il processo catartico che solo a lui è riservato, proprio in virtù delle molteplici sfaccettature e contraddizioni connesse con la sua 'normalità'.*

Bibliografia

- ARISTIDE QUINTILIANO *De musica*, in *Aristidi Quintiliani De musica* (1963), ed. Reginald Pepys Winnington-Ingram, Lipsiae, Teubner.
- ARISTOSSENO *Fragmenta*, in *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, vol. 2: *Aristoxenos* (1945), hrsg. von Fritz Wehrli, Basel, B. Schwabe.

aveva fatto loro ricordare i propri mali, e stabilirono che nessuno si servisse più di questo soggetto drammatico» (ἐς δ'ἀκρῦά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκίη κακὰ χιλίησι δραχμῆσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δρᾶματι). Sui comportamenti degli spettatori a teatro si veda WALLACE (1997); sulla composizione del pubblico delle tragedie vd. GOLDHILL (1997).

³⁸ Per l'interpretazione della catarsi tragica come processo allopatico avente il fine 'etico' di instillare negli spettatori attraverso pietà e paura il ritegno nei confronti di azioni turpi e delle loro conseguenze 'anti-politiche', mi avvalgo soprattutto dell'attento e documentato studio di BELFIORE (1992), che definisce il significato medico della catarsi e le valenze di ἔλεος e φόβος attraverso una rigorosa disamina dei trattati biologici ed etici di Aristotele.

³⁹ Tra gli studiosi che negli ultimi decenni hanno messo a fuoco la stretta relazione tra riti e tragedia, mi limito qui a ricordare SEAFORD (1981), ID. (1994), SOURVINOU-INWOOD (2003), ID. (2005).

* Desidero ringraziare la Dott.ssa Eleonora Rocconi, il Prof. Andrew Barker e il Prof. Salvatore Nicosia per aver letto queste pagine e averle discusse con me.

- ARISTOTELE *Fragmenta*, in *Aristoteles pseudepigraphus* (1863), ed. Valentin Rose, Lipsiae, Teubner (rist. Hildesheim, Olms, 1971).
- ARISTOTELE *Fragmenta*, in *Aristotle* (1923), ed. by William David Ross, London, Methuen.
- ANDREW D. BARKER (2002), *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di Franca Perusino e Eleonora Rocconi, Pisa, ETS.
- ELIZABETH BELFIORE (1980), *Elenchus, Epode and Magic: Socrates and Silenus*, «Phoenix», 34, pp. 128-137.
- ELIZABETH BELFIORE (1992), *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press.
- ALPHONSE DAIN – PAUL MAZON (1955) [éd. par], *Sophocle 1: Les Trachiniennes; Antigone*, Paris, Les Belles Lettres.
- AUGUSTE DIES (1956) [éd. par], *Platon. Les «Lois»*, Paris, Les Belles Lettres.
- EDWIN B. ENGLAND (1921) [ed. by], *The Laws of Plato*, Manchester, Manchester University Press (rist. New York, Arno Press, 1976).
- ESCHILO *Fragmenta*, in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3 (1985): *Aeschylus*, ed. Stefan Radt, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SIMON GOLDHILL (1997), *The Audience of Athenian Tragedy*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by Patricia E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 54-68.
- STEPHEN HALLIWELL (1992), *Epilogue: the Poetics and its interpreters*, in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. by Amélie Oksenberg-Rorty, Princeton, Princeton University Press, pp. 409-424.
- STEPHEN HALLIWELL (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- RICHARD C. JEBB (1892) [ed. by], *Sophocles: the Plays and Fragments. Part 5: The Trachiniae*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JAN COENRAAD KAMERBEEK (1959), *The Plays of Sophocles: commentaries*, vol. II: *The Trachiniae*, Leiden, Brill.
- RICHARD KRAUT (1997), *Aristotle. Politics. Books 7 and 8*, translated with a commentary, Oxford, Clarendon Press.
- GEOFFREY E. R. LLOYD (2003), *In the Grip of Disease. Studies in the Greek Imagination*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- ODDONE LONGO (1968), *Commento linguistico alle «Trachinie» di Sofocle*, Padova, Antenore.
- NICOLE LORAUX (2001), *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, traduzione di Monica Guerra, Torino, Einaudi.
- CARNES LORD (1982), *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- RUTH PADEL (1992), *In and out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, Princeton University Press.
- RUTH PADEL (1995), *Whom Gods destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, Princeton University Press.
- PINDARO *Fragmenta*, in *Pindari Dithyramborum fragmenta* (2000), ed. Salvatore La Vecchia, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici.
- ELEONORA ROCCONI (1999), *Eracle «mainomenos» e «katauloumenos»: appunti sulla rappresentazione tragica della follia*, «Rudiae», 11, pp. 103-112

- RICHARD B. RUTHERFORD (1995), *The Art of Plato: Ten Essays in Platonic Interpretation*, London, Duckworth.
- RICHARD SEAFORD (1981), *Dionysiac drama and the Dionysiac Mysteries*, «Classical Quarterly», 31/2, pp. 252-275.
- RICHARD SEAFORD (1994), *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Oxford University Press.
- CHRISTIANE SOURVINOU-INWOOD (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books.
- CHRISTIANE SOURVINOU-INWOOD (2005), *Greek Tragedy and Ritual*, in *A Companion to Tragedy*, ed. by Rebecca Bushnell, Malden, Mass.-Oxford, Blackwell Publishing, pp. 7-24.
- WILLIAM BEDELL STANFORD (1983), *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory study*, London, Routledge & Kegan Paul.
- ROBERT W. WALLACE (1997), *Poet, Public and Theatrocracy: Audience Performance in Classical Athens*, in *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, ed. by Lowell Edmunds and Robert W. Wallace, Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 97-111.
- PETER WILSON (1999), *The Aulos in Athens*, in *Performance Culture and Athenian Democracy*, ed. by Simon Goldhill and Robin Osborne, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 58-95.

Antonietta Provenza è assegnista di ricerca presso il Dipartimento AGLAIA (Studi Greci, Latini e Musicali. Tradizione e Modernità) dell'Università degli Studi di Palermo (Italia). È autrice di un contributo sulla musica nel *Timeo* di Platone («Seminari Romani di Cultura Classica», 9, 2006) e di altri studi sulla musica greca attualmente in corso di stampa. Ha in corso l'elaborazione di una monografia sulla musicoterapia nella Grecia antica la cui pubblicazione è prevista per il 2010.

Antonietta Provenza has obtained a post-doctoral scholarship at the AGLAIA Department (Greek, Latin and Musical Studies. Tradition and Modernity) of the Università degli Studi in Palermo (Italy). She is author of a paper on music in Plato's *Timaeus* («Seminari Romani di Cultura Classica», 9, 2006) and other forthcoming publications. She is now completing a book on musical therapy in ancient Greece, to be published in 2010.