

# PAN

*Rivista di Filologia Latina*

---

11 n.s. (2022)

---

**PAN. Rivista di Filologia Latina**  
**11 n.s. (2022)**

*Direttori*

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

*Comitato scientifico*

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)  
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)  
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)  
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)  
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)  
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)  
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)  
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)  
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)  
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)  
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)  
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)  
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)  
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)  
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

*Comitato di redazione*

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)  
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)  
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

*Editore*

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice  
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl  
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo  
tel. 091 7099510  
casaeditrice@gipesrl.net - www.gipesrl.net

© 2022 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl  
Tutti i diritti riservati

*This is a double blind peer-reviewed journal*

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso  
[www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/](http://www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/)

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo  
dell'Associazione Mnemosine

Atti del Convegno su  
OMNIS VOCULAE MELLEUS MODULATOR.  
*I FLORIDA E L'ELOQUENZA DI APULEIO*

Palermo, 1-2 dicembre 2021

a cura di Maurizio Massimo Bianco



RETORICA, MUSICA E FILOSOFIA NEI *FLORIDA* DI APULEIO

Lo stile di Apuleio romanziere è notoriamente assai musicale: l'abbondanza delle figure di suono è tale che uno studioso come Eduard Norden, fautore di un'estetica decisamente classicistica, ne rimaneva disgustato<sup>1</sup>. Ora, è certo che anche le *Metamorfosi* fossero per lo più fruite auralmente, non tramite una lettura personale e silenziosa: che vi fossero pubbliche letture di parti del romanzo rimane un'ipotesi indimostrabile anche se verosimile e seducente, ma anche la fruizione dei lettori singoli sarà stata per lo più mediata o dalla performance di uno schiavo-lettore o da una lettura personale ad alta voce<sup>2</sup>. È del tutto naturale che in un'opera retorica come i *Florida* questa dimensione aurale acquisti una rilevanza ancora maggiore. Il frammento 2 gioca addirittura sulla tradizionale supremazia che storici e filosofi riconoscevano alla vista rispetto all'udito. Apuleio ha buon gioco a ribaltare la gerarchia riadattando un brano di Platone, *Charm.* 154-155: Socrate, per 'vedere' veramente un bel giovane, ha bisogno che questi dica qualcosa. L'aspetto esteriore rivela infatti nient'altro che la bellezza fisica del ragazzo, ma a Socrate è necessario udirne le parole per poterne valutare la bellezza interiore. Tipicamente, il filosofo ateniese (e Apuleio con lui)<sup>3</sup> mette in dubbio l'ideale greco della *kalokagathia*: aspetto esteriore e bontà interiore non coincidono necessariamente, ed è solo la parola che permette di accedere alla seconda.

<sup>1</sup> E. NORDEN, *La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, Roma 1986, p. 607 (*Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig-Berlin 1915-1918): «In lui celebra le sue orgie uno stile delirante di bacchica ebbrezza, accavallantesi come un torrente selvaggio che si perde in un nebbioso mare di confuse fantasticherie; qui si associa la più mostruosa ampollosità con la più affettata eleganza: tutti i mezzucci che servono alla più sdolcinata armonia sono adoperati a profusione, come allitterazioni, giochi di parole che confondono gli orecchi e gli occhi, frasettine compassate in perfetta corrispondenza fra loro, fino al numero delle sillabe e con sonore assonanze alla fine. La lingua latina, l'austera, dignitosa matrona, è diventata *prostibulum*, la lingua del lupanare le ha sottratto la sua *castitas*».

<sup>2</sup> E.J. KENNEY, *Apuleius. Cupid & Psyche*, Cambridge 1990, a proposito delle *Metamorfosi*, osservava che «if ever a Latin book cried out (as indeed most were intended) to be read aloud, it is this one». Cfr. W. KEULEN, *L'immagine evocata dal testo. La rappresentazione drammatica della Venere apuleiana*, in *Fontes* 5-6, 2000, pp. 55-72: p. 59; W. KEULEN, *Vocis immutatio: The Apuleian Prologue and the Pleasures and Pitfalls of Vocal Versatility*, in V. RIMELL (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel* ("Ancient Narrative", Suppl. 7), Groningen 2007, pp. 106-137; L. GRAVERINI, *Le Metamorfosi di Apuleio. Letteratura e identità*, Pisa 2007, pp. 175 ss. e 223 ss. L'ipotesi riaffiora spesso in sordina negli studi apuleiani. Per T. HÄGG, *Orality, Literacy, and the «Readership» of the Early Greek Novel*, in R. ERIKSEN, ed., *Contexts of Pre-Novel Narrative*, Berlin-New York 1994, pp. 47-81, «it is probable that the... dissemination of the novels down the social scale, as far as it did take place, was primarily by means of recitals within the household, among friends, or even publicly – i.e., the novel in such circumstances had an 'audience' proper rather than a 'readership'». Hägg si riferisce soprattutto ai romanzi greci più antichi, ma non mi pare affatto assurdo considerare una tale possibilità anche per le *Metamorfosi* di Apuleio; vd. anche A. STRAMAGLIA, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari 1999, pp. 82 ss. su narrativa di vario genere diffusa per via orale.

<sup>3</sup> Vd. GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 138 ss.

1. RETORICA E *CARMEN*

La retorica, naturalmente, ha bisogno della parola pronunciata. È difficile sottostimare quanto sia straniante leggere un'orazione come facciamo noi (come siamo costretti a fare), e per di più leggerla in silenzio invece che ad alta voce – o meglio ancora, farcela leggere ad alta voce da qualcun altro. In effetti, in *Flor.* 16.47 ci vien dato ad intendere che perfino un libro può “cantare”:

16.47 All'atto della dedica della mia statua canterò più pienamente la mia gratitudine (*gratias canam*) in un libro che avrò scritto<sup>4</sup>.

L'uso deliberato di *canam* in luogo dell'atteso *agam* costruisce qui un ponte tra la retorica epidittica e la poesia, per la quale la metafora del canto è largamente praticata<sup>5</sup>. Quando ad esempio Virgilio nel primo verso dell'*Eneide* ci dice che lui “canta” le armi e l'eroe, invece di parlarne, raccontarne, o scriverne, non si riferisce soltanto alle qualità musicali dei suoi versi. Michèle Lowrie<sup>6</sup> osserva bene che l'idea di “cantare” invece che di “scrivere” è una figura per il carattere autorevole e vivido del discorso del poeta. Sottolinea la sua presenza di fronte al suo pubblico, non mediata da un testo scritto; suggerisce un'invenzione poetica che si evolve contemporaneamente alla sua performance e allo svilupparsi della trama, e rende l'idea di un linguaggio rituale. In sostanza, e soprattutto, «il linguaggio del canto è una rivendicazione di verità e valore»<sup>7</sup>. Il canto poetico, quindi, è una rappresentazione che si svolge di fronte al pubblico del poeta: anche quando si tratta di un pubblico di lettori, questi (se si lasciano prendere dall'incanto poetico) finiscono per convincersi di stare assistendo a una performance dal vivo. Possiamo quindi dire che il *canam* di Apuleio promette di riprodurre, per un pubblico di lettori, la stessa esperienza offerta a chi lo ha potuto ascoltare dal vivo.

Nelle parole della Lowrie, la letteratura è in grado di «rendere presenti cose che letteralmente non sono lì»<sup>8</sup>, come appunto il poeta che canta – o, aggiungerei, l'oratore che parla. La performance del poeta o del retore naturalmente avviene soltanto nella mente del lettore, ed è incoraggiata dalla metamorfosi della scrittura che diventa ‘canto’ e rappresentazione. Il pubblico ovviamente non si immagina soltanto la performance del poeta o del retore, ma anche tutti gli oggetti, le persone, le scene e le azioni descritte dalle sue parole: si crea in sostanza *enargeia* o *evidentia*, cioè il potere

<sup>4</sup> Le traduzioni dei *Florida* sono di F. PICCIONI, *Apuleio. Florida. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Cagliari 2018 – talvolta, come in questo caso, con leggere modifiche: Piccioni traduce “dopo aver scritto un libro”. Mi pare più probabile che Apuleio prometta di scrivere un libro come ringraziamento, piuttosto che impegnarsi a pronunciare un altro discorso dopo aver scritto un libro; ma la questione rimane dubbia, e il brano è complicato anche da incertezze testuali: vd. in proposito i commenti *ad loc.* di B.T. LEE, *Apuleius' Florida*, Berlin-New York 2005; e V. HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida*, Amsterdam 2001.

<sup>5</sup> Vd. GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 174-75 su alcune ambiguità tra oralità e scrittura nella poesia latina; cfr. in particolare *Dirae 26 nostris cantata libellis*.

<sup>6</sup> M. LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford 2009, p. 7.

<sup>7</sup> LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority*, cit., p. 7: «the language of song is a claim to truth and value».

<sup>8</sup> LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority*, cit., p. 20: «the ability of literature and other forms of cultural production to make present things that are literally not there».

del testo o della parola di creare immagini vivide nella *phantasia*, l'immaginazione del lettore; il potere di creare un universo fantastico vivido e credibile nel quale il lettore è disponibile a entrare, almeno per un po'<sup>9</sup>. Volendo tirare le fila di tutto questo, direi che suggerire una connessione con il *canere*, cioè con ritmo e musicalità poetici, può servire ad accrescere il carattere autorevole e l'*evidentia* di un testo.

I *Florida* sono brani tratti da orazioni chiaramente concepite per essere pronunciate 'live', di fronte a un pubblico, ma evidentemente Apuleio, come nel caso del *De Magia*, le ha anche rielaborate per un pubblico di lettori. Anche in questa forma scritta, il suo eloquio diventa (o meglio, resta), in alcune occasioni, esplicitamente un *carmen*<sup>10</sup>. Così il breve frammento 13 confronta favorevolmente le qualità del retore e del filosofo con il canto degli uccelli: la *ratio* e l'*oratio* di Apuleio (inevitabile pensare che, come così spesso, il retore stia parlando proprio di sé) durano nel tempo, sono venerabili all'udito, utili all'intelletto, e capaci di usare tutti i toni (*modo omnica*), laddove un uccello è limitato a poter esprimere una sola melodia. *Cantus* è un discorso sì musicale, ma anche e soprattutto autorevole e utile. A 17.18 una lunga digressione dà al retore un'altra occasione per confrontare il proprio *carmen de virtutibus Orfiti* con il canto degli uccelli: che è quanto mai gradevole, ma certamente non *utile* quanto il *carmen* di Apuleio, che pur rimanendo comunque *gratum* è anche degno di essere pronunciato non nella solitudine di un bosco, ma di fronte a tutta Cartagine. A 20.5 il verbo *canit* introduce una lista di autori e opere le cui virtù Apuleio afferma di eguagliare. Il verbo è quanto mai appropriato per il primo della lista, Empedocle, che compone in versi; e lo stesso si può dire per gli inni di Socrate e i *modi* di Epicarmo. Ma Platone, nonostante sia spesso paragonato ad un cigno e a quanto pare abbia scritto dei ditirambi, scrive soprattutto in prosa, e ancor più lo storico Senofonte. Lo zeugma del resto non è in realtà inappropriato: ogni discorso autorevole, infatti, partecipa delle qualità del *carmen*<sup>11</sup>.

Anche la ricerca di vere e proprie, non metaforiche, qualità musicali, era molto praticata dai retori – e poteva anche giungere a degli eccessi. Un contemporaneo più anziano di Apuleio era Favorino di Arles<sup>12</sup>, di cui Filostrato (*VS* 491-492) ci dice che

<sup>9</sup> Quintiliano usa il termine *repraesentatio* in 8.3.61. LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority*, cit., p. 72 osserva che «a verbal representation vivid enough to seem visible to the senses can go in the direction of either presence or absence... You can emphasize the appearance of presence, as in enactment, or its fictionality, as in imitation, but you cannot entirely extricate the two». L'*evidentia* è stata oggetto di molti studi, impossibili qui da elencare compiutamente: tra i più importanti e recenti mi limito a ricordare G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in *RhM* 124, 1981, pp. 297-311; A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed Enargeia*, Pisa-Roma 1998; R. WEBB, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Burlington 2009; N. OTTO, *Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart 2009 ("Hermes" Einzelschriften 102); F. BERARDI, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012; H.F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden-Boston 2012.

<sup>10</sup> Per una recente e approfondita discussione sul concetto di *carmen* vd. M. PIERRE, *Carmen. Étude d'une catégorie sonore romaine*, Paris 2016.

<sup>11</sup> Il termine *carmen* è naturalmente riferito nei *Florida* anche alla poesia vera e propria: cfr. 7.4 (un poema su Alessandro Magno), 16.18 (le commedie di Filemone) e 18.38 (un inno a Esculapio). È detto del canto degli uccelli a 12.8 (il pappagallo), 13.2 (vari uccelli) e 17.17 (il cigno). Sono un *cantus* la musica del flauto di Hyagnis e le zampogne dei pastori virgiliani a 3.1-3.

<sup>12</sup> Su Apuleio e la cultura sofistica greca, e in particolare Favorino, vd. G.N. SANDY, *The Greek World of Apuleius*, Leiden 1997.

Quando teneva i suoi discorsi a Roma, grande attenzione si volgeva a lui da ogni parte, poiché anche quanti non comprendevano la lingua greca non erano impossibilitati a trarre godimento (*hedone*) dall'ascolto, ma anzi venivano da lui affascinati (*etbelge*) con la sonorità della voce, con l'espressività del suo sguardo e col ritmo del suo linguaggio. Li affascinava pure l'epilogo del discorso, che quelli chiamavano "canto"<sup>13</sup>.

Naturalmente non c'è bisogno di pensare che Apuleio fosse un "retore cantante" come Favorino<sup>14</sup>. Di solito non lo pensiamo anche perché per formazione siamo un po' tutti molto rispettosi, come lo era Eduard Norden, di Cicerone e Quintiliano, che probabilmente rabbrivirebbero ad ascoltare un oratore che termina un discorso con una "ode"<sup>15</sup>. Tuttavia, se per un attimo ci sbarazziamo di ogni pregiudizio, non c'è nemmeno alcun motivo stringente per evitare di pensarlo. Apuleio aveva anche lui una grande propensione alla fascinazione verbale, e il prologo delle *Metamorfosi*, nel quale il parlante promette di *permulcere aures*, è molto eloquente in questo. Per noi rimane difficile sapere se e quanto Apuleio, retore e filosofo come lo stesso Favorino<sup>16</sup>, inclinasse verso una declamazione melodica<sup>17</sup>; vediamo però chiaramente che amava molto le figure di suono, che danno al discorso un che di musicale; e che considerava la sua retorica per nulla estranea al discorso poetico, autorevole e utile indicato dalla parola-chiave *carmen*.

## 2. RETORICA E INTERESSI MUSICALI

Sia come sia, è noto che Apuleio aveva un interesse ben sviluppato per la musica<sup>18</sup>. In *Flor.* 20.4 lui stesso ci dice che la musica faceva parte dell'educazione da lui ricevuta ad Atene; e Cassiodoro (*Inst.* 2.5.10) menziona *en passant* un lavoro di Apuleio su questo argomento, anche se lascia capire di non averlo letto lui stesso<sup>19</sup>. Di questo interesse rimangono ampie tracce nei *Florida*. Il frammento 3 è dedicato al flautista

<sup>13</sup> Trad. M. CIVILETTI, *Filostrato. Vite dei sofisti*, Milano 2002.

<sup>14</sup> Sullo stile cantilenante della *pronuntiatio*, e le polemiche ad esso collegate, vd. M. GLEASON, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton 1995; Keulen, *Vocis immutatio*, cit.; W.H. KEULEN, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book I. Text, Introduction and Commentary (GCA 2007)*, Groningen 2007, pp. 21-23; ulteriori riferimenti in GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 30-31.

<sup>15</sup> Cfr. ad es. Quintiliano 11.3.57-60; GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 29-66.

<sup>16</sup> Sull'ambiguo apprezzamento di Gellio per Favorino cfr. ad es. W.H. KEULEN, *Gellius the Satirist. Roman Cultural Authority in Attic Nights*, Leiden-Boston 2009, p. 155: «On the one hand, he integrates Favorinus as a didactic authority into his youthful world of playful learning; on the other hand, he exposes him as an inadequate authority in the light of his Roman cultural programme». Vd. anche E. FANTHAM, *Roman Literary Culture: From Plautus to Macrobius*, Baltimore 1996, p. 220.

<sup>17</sup> Sul ritmo nelle clausole, che comunque è questione diversa, vd. NORDEN, *La prosa d'arte antica*, cit., p. 944; N. Bernhard, *Der Stil des Apuleius von Madaura*, Stuttgart 1927, pp. 249 ss.

<sup>18</sup> M. RAFFA, *Music in Greek and Roman Education*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020, pp. 311-322, p. 319: «Until late antiquity, the toolbox of any intellectual should include at least the basics of music theory. Porphyry (Plot. 14.9-10), for instance, tells us that his teacher Plotinus had a fair knowledge of a variety of subjects, including music, although he was in no position to contribute to their development (*exergazesthai*)».

<sup>19</sup> Vd. S.J. HARRISON, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000, p. 31.

Marsia e alla sua scriteriata competizione con Apollo, e il 4 all'altro flautista Antigenida; e nel 15 si loda Pitagora anche in quanto “esperto più di ogni altro nel suonare con la cetra e in ogni genere di musica”. La musica fa parte quindi del bagaglio culturale indispensabile – della *polymathia* – del sofista-filosofo.

La conoscenza della musica era in certo modo strumentale per un retore. La musica e il ritmo, tradizionalmente, erano considerate capaci di avere un profondo impatto sull'anima e sulle emozioni di chi li ascoltava. Platone ne parla in *resp.* 3.410d<sup>20</sup>; e le sue opinioni sono riprese anche da Cicerone, *leg.* 2.38:

Ritengo infatti con Platone, che nulla suggestiona di più gli animi teneri e plasmabili che i vari suoni musicali, dei quali appena si potrebbe dire quanto grande sia l'efficacia in una doppia direzione: infatti la musica eccita i languidi ed illanguidisce gli eccitati, ed ora distende lo spirito, ora lo rinfranca<sup>21</sup>.

Ciò che interessava a Platone era soprattutto l'educazione morale dei cittadini del suo Stato utopico, ma per i retori lo scopo era naturalmente più pratico: essenzialmente, la persuasione e l'intrattenimento. Un retore non poteva certamente usare la musica in modo diretto, e la distinzione etica tra i vari modi musicali (così importante in Platone, come vedremo) non ha per lui alcun valore operativo; però la cultura antica ama paragonare un discorso, sia esso in prosa o in poesia, alla musica. Ad esempio, per lo Pseudo-Longino la musica (*harmonia*) è uno strumento naturale di persuasione, dato che è in grado di offrire piacere e di stimolare emozioni (*peitho*, *hedone*, *pathos*) che incantano chi la ascolta con la sua magia (*thelgetron*). Può evocare nelle loro menti una moltitudine di idee, e ottenerne il completo controllo. La composizione di un discorso o di una poesia (*synthesis*) non è altro che una ‘armonia di parole’ (da *harmozo*, ‘unire assieme’), e mantiene tutto il potere quasi magico della musica di persuadere e suscitare emozioni e immagini mentali<sup>22</sup>. A quanto pare, per lo pseudo-Longino un buon discorso dovrebbe aspirare ad ottenere lo stesso livello di *evidentia* di un buon brano musicale: il che, tra parentesi, ci dovrebbe stupire non poco, dato che siamo abituati a considerare la musica la più astratta e meno rappresentativa delle arti.

<sup>20</sup> “...la musica ha la parte fondamentale nell'educazione, appunto perché il ritmo e l'armonia particolarmente s'insinuano nell'anima e fortemente la toccano e la bellezza che ne segue la rende virtuosa” (*resp.* 3.401d, trad. F. ADORNO, *Platone. Dialoghi politici e lettere*, Torino 1970). Vd. W.B. STANFORD, *Sound, Sense, and Music in Greek Poetry*, in *G&R* 28, 1981, pp. 127-140, p. 133; PIERRE, *Carmen*, cit., pp. 28 ss.

<sup>21</sup> Trad. L. FERRERO, N. ZORZETTI, N. MARINONE, M. Tullio Cicerone. *Opere politiche e filosofiche*, Torino 1974.

<sup>22</sup> *Peri Hypsous* 39: “L'armonia non è per gli uomini solo un mezzo naturale di persuasione [*peitho*] e di diletto [*hedone*], ma anche, in un certo senso, uno splendido strumento del sublime [*megalegoria*] e della passione [*pathos*]. Il flauto non introduce infatti negli ascoltatori certe passioni e non li rende – diciamo così – fuori di sé e ripieni di una frenesia coribantica?... E, per Zeus, i suoni di una cetra – che di per sé non hanno alcun significato preciso – grazie ai mutamenti dei toni, grazie alla loro combinazione uno con l'altro e alla fusione del loro accordo, non introducono spesso (come certo tu sai) un meraviglioso incanto [*thelgetron*]?... Ma, allora, non riteniamo noi che la composizione (che è una sorta di armonia delle parole) ... la quale suscita svariati tipi di parole, di pensieri, di azioni, di bellezza e di melodia ... e che, con la fusione e la varietà dei propri suoni introduce la passione posseduta da chi parla in coloro che gli sono vicini – non riteniamo noi che, in virtù di tutto questo, la composizione seduca [*kelein*] anche noi ... conquistando interamente il nostro pensiero?” (trad. E. MATELLI, *Longino. Il sublime*, Milano 1988).

### 3. MUSICA ED ETICA IN PLATONE

In sostanza, una buona educazione musicale poteva essere di grande utilità sia per un retore che per un filosofo; Apuleio, che era retore e filosofo platonico allo stesso tempo, era nella posizione ideale per trarne il massimo vantaggio. Eppure, si deve anche riconoscere che musica e platonismo non erano poi così facili da conciliare. Platone era notoriamente di gusti assai selettivi, e non approvava certo tutta la musica in generale. Ad esempio, il filosofo applicava delle connotazioni etiche ai vari modi musicali greci: non tutti erano moralmente apprezzabili e educativamente utili. Ad es. in *resp.* 3.398d-399d<sup>23</sup> Socrate, dopo aver osservato che armonia e ritmo si accompagnano necessariamente alle parole, opera una selezione piuttosto ristretta tra le classiche armonie greche<sup>24</sup>. Vengono eliminate anzitutto la mixolidia, sintolidia e simili, accusate di essere troppo lamentose (*threnodeis*): e i lamenti non si addicono a donne e uomini perbene, e quindi nemmeno ai discorsi. Poi è la volta delle armonie “mollì” (*malakai*) e conviviali: mollezza, pigrizia e ubriachezza non si convengono affatto ai guardiani. Lo Stato platonico farà quindi a meno delle armonie ioniche e lidie, quelle dette “rilassate” (*chalarai*). Le uniche che rimangono, e possono essere usate nello stato utopico, sono la dorica e la frigia, che incitano al valore, alla persuasione, all’invocazione sacra e non<sup>25</sup>.

La totale libertà armonica, in sostanza, è da evitare, dato che non tutte le armonie sono accettabili; nello Stato platonico quindi non ci dovranno essere strumenti che la permettono, né a corda né a fiato: e qui l’imputato principale è l’*aulos*, definito con

<sup>23</sup> Socrate: “Ma niente pianti e lamenti, dicemmo, nei nostri discorsi. [...] Quali sono, dunque, le armonie lamentose (*threnodeis*)? Dimmelo tu e che sei musico”. Glaucone: “La mixolidia, la sintonolidia, e le altre simili”. S.: “Via, quindi... armonie del genere! Non servono neppure alle donne, se vogliono essere per bene, figurarsi agli uomini! [...] Sconvenientissime, poi, sono per i custodi l’ubriachezza, la voluttà e la pigrizia. [...] E quali sono le armonie voluttuose (*malakai*) e da simposi (*sympotikai*)?” G.: “La ionica e la lidia che sono dette, appunto, armonie rilassate (*chalarai*)”. S.: “Ebbene, amico mio, che uso è da farne per dei guerrieri?” G.: “Nessuno! Ma così finisce che non ti resta altro che la dorica e la frigia”. S.: “Non m’intendo di armonie, ad ogni modo lasciami quella che sappia imitar bene la voce e gli accenti dell’uomo valoroso in guerra o in altra azione violenta [...] E lasciami un’altra armonia che sappia renderci l’uomo anche in un’opera di pace, non forzata, ma dovuta al suo libero volere, che, per giungere al fine, si accattiva un dio con la preghiera, o convince un uomo coi suoi insegnamenti e consigli, o viceversa si convince alle preghiere, agli insegnamenti, all’opera di dissuasione di un altro [...] Questi due tipi d’armonia, quello della violenza e quello della spontaneità, che sono i migliori per imitare gli accenti di chi si trovi nella buona e nella cattiva fortuna, di chi sia temperante e forte, questi devi lasciarci. [...] Dunque per i nostri canti e le nostre musiche non avremo bisogno di strumenti a molte corde e che rendano tutte le armonie [...] E accoglieremo nella città fabbricanti di flauti (*auloi*) e flautisti? Non è forse il flauto lo strumento che può dare più suoni (*polychordotatos*)? [...] Ti restano la lira e la cetra come strumenti utili per chi sta in città, mentre in campagna i pastori potranno far uso di una specie di siringa” (trad. ADORNO, *Platone*, cit.).

<sup>24</sup> Sugli antichi modi musicali vd. ad es. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1994, pp. 179-84; J.G. LANDELS, *Music in Ancient Greece and Rome*, London-New York 1999, pp. 86-109.

<sup>25</sup> Questa preferenza accordata all’armonia frigia in realtà può stupire (cfr. Aristotele, *pol.* 8.7.1342a32-b7), dato che essa era legata ai riti orgiastici di religioni misteriche come i culti di Cibele e Dioniso. Tuttavia esistevano a quanto pare forme di ditrambo non scomposte e sfrenate (vd. S. GRANDOLINI, *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditrambo in Platone*, in *GIF* 53, 2001, pp. 287-292), e Platone stesso pare ne compose (cfr. ad es. Apuleio, *de Plat.* 1.2; Diogene Laerzio, *vitae Phil.* 3.5). Cfr. anche WEST, *Ancient Greek Music*, cit., p. 180; LANDELS, *Music*, cit., p. 102.

un certo gusto del paradosso *polychordotatos*, “lo strumento che ha più corde di tutti”. Ora, naturalmente il flauto non possiede alcuna corda; ma con l’aumento progressivo del numero di fori e grazie alla possibilità di creare una quantità di suoni anche superiore agendo sull’ancia o coprendo i fori soltanto a metà è di solito in grado di riprodurre le note necessarie a più armonie<sup>26</sup>. Quindi niente *auloi* nella Kallipolis platonica, e in generale niente strumenti a fiato. Utili sono soltanto la lira e la cetra; nelle campagne, al massimo, si potrà concedere ai pastori di suonare la siringa, che ha una libertà armonica estremamente limitata (una singola nota per ogni canna).

#### 4. FLORIDA 4: ANTIGENIDA

Ora, il nostro *philosophus Platonicus* non pare essere così fedele al dettato del Maestro – semmai, è più incline a fare sfoggio di sapere enciclopedico. Di questa tendenza nelle *Metamorfosi*, sempre riguardo a strumenti e modi musicali, ho già parlato altrove<sup>27</sup>. I *Florida*, più brevi e frammentari del romanzo, offrono senz’altro meno materiale di discussione. Però questo enciclopedismo emerge ad esempio all’inizio del frammento 4, dove troviamo elencati tutti i principali modi musicali greci. Il flautista Antigenida è menzionato come esempio di quella versatilità altrove lodata nei sofisti:

Antigenida fu un flautista (*tibicen*) capace di modulare dolcemente (*melleus modulator*) ogni suono e del pari esperto nel variare un’armonia in qualsivoglia modo (*omni-modis peritus modulator*), si volesse sia una semplice melodia eolica, sia una ionica variegata, sia una lidia lamentosa, sia una frigia religiosa, sia una dorica guerresca.

Il frammento non è certo dedicato espressamente ad esprimere giudizi, morali o di altro genere, sui modi e gli strumenti musicali. Il punto piuttosto è che Antigenida, un flautista virtuoso e versatile, si lamenta che anche quelli che suonavano solo ai funerali (quindi presumibilmente solo in modi Lidii) si chiamavano “flautisti” come lui; e Apuleio sfrutta l’*exemplum* per far notare che anche gli uomini, pur vestendosi tutti allo stesso modo, possono avere sorti molto diverse. È possibile, come ipotizza Stephen Harrison<sup>28</sup>, che questo preludesse a un confronto tra Apuleio stesso ed altri inferiori a lui, che però si dicono ugualmente ‘retori’ o ‘filosofi’. In ogni caso, è da notare che nel frammento non c’è traccia di alcun giudizio o differenziazione tra i vari modi musicali, e che il mestiere stesso di flautista non incorre in alcuna censura. Antigenida, anzi, è un modello di versatilità e *polymathia*, la stessa virtù che Apuleio loda in quelli che fanno il suo mestiere, i retori<sup>29</sup>: ad esempio Ippia, *artium multitudine prior omnibus* (9.15), del quale Apuleio stesso si dichiara emulo e superiore.

<sup>26</sup> Cfr. sotto, n. 38.

<sup>27</sup> L. GRAVERINI, *Music and the Poetics of Latin Narrative*, in F. BUÈ, A. VANNINI (éds.), *Sonus in metaphora. La rhétorique sonore et musicale dans l’Antiquité*, Besançon 2021, pp. 151-167.

<sup>28</sup> HARRISON, *Apuleius*, cit., p. 100.

<sup>29</sup> Un confronto (o meglio, un contrasto) tra Antigenida e un oratore è anche in Cicerone, *Brut.* 187.

## 5. FLORIDA 3: HYAGNIS, MARSIA, E IL “FLAUTO DAI MOLTI FORI”

Diverso, e più complesso, è il caso di *Florida* 3, un frammento molto noto dedicato alla mitica contesa musicale tra Marsia e Apollo. Il frammento offre una descrizione – decisamente elogiativa, a quanto pare – dei progressi tecnici e musicali compiuti nell’arte del flautista grazie a Hyagnis, che per primo introdusse il flauto doppio, “rese indipendenti le mani” (3.5 *manus discapedinavit*) e sostanzialmente fece del flauto uno strumento non solo melodico ma anche armonico, capace di suonare due note contemporaneamente<sup>30</sup>. Tuttavia la sua musica non aveva ancora il potere di “smuovere gli animi”, e il suo flauto non era provvisto di molti fori né in grado di suonare in armonie diverse (3.1 *nondum quidem tamen flexanimo sono nec tamen pluriformi modo nec tamen multiforati tibia*): una precisazione importante, sulla quale torneremo. Il figlio di Hyagnis, Marsia, “seguì le orme del padre” (3.6) ed evidentemente possedette il suo stesso virtuosismo; tuttavia era “per il resto frigio e barbaro, dal volto belluino, truce, ispido, con la barba incolta, irto di setole”.

Dopo questa parte introduttiva ci aspetteremmo il racconto della famosa contesa musicale con il dio Apollo, ma sorprendentemente questa rimane soltanto nel *background*<sup>31</sup>: vi si accenna brevemente due volte (3.6-7 e 13-14), e veniamo semplicemente informati che la contesa ci fu, che le Muse erano smaccatamente dalla parte di Apollo, che questi ovviamente vinse e che Marsia finì scuoiato. La maggior parte dello spazio è occupata invece da un’invettiva di Marsia contro Apollo, riferita prima in discorso indiretto e poi (con qualche ripetizione) in discorso diretto, con parole dello stesso Marsia. Cito per brevità solo quest’ultima, con la reazione finale delle Muse (3.10-13):

“Anzitutto... i suoi capelli pendono e ricadono sulla fronte in ciocche delicatamente acconciate e ciuffi lisci, il corpo è tutto bellissimo, le membra leggiadre, la lingua profetica, a scelta in prosa o in poesia è in entrambe di eguale eloquenza. E che dire del fatto che anche la veste è di tessuto impalpabile, morbida al tatto, splendente di porpora? E che la sua lira risplende d’oro, brilla d’avorio, è variegata di gemme? E che canta con straordinaria maestria e piacevolezza? Tutti questi allettamenti non sono affatto” disse “di ornamento alla virtù, ma di accompagnamento alla depravazione”. Di contro ostentava le caratteristiche del suo corpo quale somma bellezza. Risero le Muse quando udirono accuse di tal fatta, che un saggio dovrebbe desiderare, rinfacciate ad Apollo e quel flautista, sconfitto nella gara, lo lasciarono come un orso a due zampe, scuoiato e con le viscere straziate di fuori.

<sup>30</sup> Sull’*aulos* in realtà da intendersi sempre come “flauto doppio”, vd. C. TERZÈS, *Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020, pp. 213-227, pp. 220-223.

<sup>31</sup> Come peraltro accade, per altri versi, in Ovidio, *met.* 6.382-400. Su questo brano vd. ad es. Ch. SEGAL, *Ovid’s Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the “Metamorphoses”*, in *Arion* 5, 1998, pp. 9-41; A. FELDHERR, P. JAMES, *Making the Most of Marsyas, in Arethusa* 37, 2004, pp. 75-103; G. ROSATI, *Ovidio. Metamorfosi. III (Libri V-VI)*, Milano 2009 *ad loc.* In *met.* 6.400 le lacrime versate da fauni, satiri e ninfe sulla morte di Marsia danno origine al fiume omonimo, definito *Phrygiae liquidissimus amnis* (6.400); si può forse vedere in queste parole una sorta di sublimazione *post mortem* del satiro verso una purezza callimachea.

Stephen Harrison<sup>32</sup> ha suggerito che l'intero frammento servisse da introduzione ad un discorso nel quale Apuleio si difendeva da (veri o presunti) accusatori, assimilando questi ultimi al barbaro e perdente Marsia e naturalmente attribuendo a se stesso le caratteristiche vincenti di Apollo: una strategia retorica non troppo diversa da quella adottata nei frammenti 9, dove si compara ad Ippia, 15, dove si confronta con Pitagora, e 16, dove il termine di confronto è il poeta Filemone. Pochi anni dopo, Ellen Finkelpearl<sup>33</sup> ha tentato di rovesciare il tavolo, osservando che Apuleio non poteva non solidarizzare in qualche modo *anche* con Marsia, portatore di una posizione sostanzialmente filosofica<sup>34</sup> ed emblema del 'provinciale' in conflitto con la cultura centralista dell'Impero romano<sup>35</sup>.

Lasciando da parte in questo contesto le questioni di identità culturale<sup>36</sup>, credo non sia del tutto impossibile vedere qualche parallelismo tra Marsia e Apuleio, se non altro perché il satiro è presentato sì come flautista, ma agisce soprattutto come un retore. E forse è anche il caso di osservare che l'idea della necessaria identificazione di Apuleio con Apollo nell'ambito di una polemica con degli oppositori che inevitabilmente vengono proiettati nel ruolo del barbaro, stolto e perdente Marsia, pur autorevolmente proposta da Harrison, non è l'unica possibile contestualizzazione del frammento. Ad esempio, il testo che abbiamo potrebbe preludere non a una polemica retorica ma a una meditazione filosofica sul ruolo della fortuna nella vita umana, sulla punizione riservata alla *hybris*, come in Ovidio<sup>37</sup>, sulla necessità di restare nei propri limiti e rispettare gli dei. Apuleio ama certamente parlare di retorica ed elogiare se stesso, ma questo non vuol dire che dovesse farlo sempre, e che il confronto tra Marsia e Apollo debba necessariamente essere personalizzato.

Qui però vorrei concentrarmi sugli aspetti più propriamente musicali di questo testo, che non hanno ricevuto molta attenzione da parte dei critici, e sulle loro implicazioni filosofiche dal punto di vista di un dichiarato *philosophus Platonicus* come Apuleio. Hyagnis è un flautista, e già questo lo porrebbe in contrasto con i dettami platonici espressi nella *Repubblica*. Tuttavia, Apuleio nota che Hyagnis era sì un bravo musicista,

<sup>32</sup> HARRISON, *Apuleius*, cit., p. 97-99.

<sup>33</sup> E. FINKELPEARL, *Marsyas the Satyr and Apuleius of Madauros*, in *Ramus* 38, 2009, pp. 7-42.

<sup>34</sup> FINKELPEARL, *Marsyas*, cit., p. 18: «while Marsyas receives a lot of abuse from the narrator as well as the Muses, and is making a rather absurd case, as Satyr/satirist he puts forward recognisably Socratic and Cynic ideas which are a major theme elsewhere in the *Florida*»; p. 20: «In second century terms, Marsyas can lay claim to better philosophical credentials than Apollo and in this sense is closer to one of the identities Apuleius claims for himself, the messy philosopher with little regard for outward appearance».

<sup>35</sup> FINKELPEARL, *Marsyas*, cit., p. 33: «Apuleius lives in two worlds: what one might call 'the culture of Marsyas', a highly developed yet distinctly provincial culture, and that of Apollo, standing for the centre».

<sup>36</sup> Vd. la *Introduction* e gli studi contenuti in B.T. LEE, E. FINKELPEARL, L. GRAVERINI (eds.), *Apuleius and Africa*, New York-Oxford 2014. Qui mi limito a osservare che, se Apuleio avesse voluto esprimere in modo meno subliminale la propria simpatia per Marsia, avrebbe potuto scegliere versioni del mito diverse, nelle quali la punizione di Marsia risultava ingiusta: vd. ad es. LANDELS, *Musik*, cit., pp. 156 s.; Apollodoro, *bibl.* 1.4.2.

<sup>37</sup> Sul Marsia di Ovidio vd. ad es. ROSATI, *Ovidio*, cit. e L. GALASSO, *Musical Metamorphoses in the Roman World*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020, pp. 75-86; su Marsia in generale, S. SARTI, *Musical Heroes*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020.

per quanto certo non ancora con un suono tale da muovere gli animi né con modi svariati né con un flauto a più fori (3.1: *nondum quidem tamen flexanimo sono nec tamen pluriformi modo nec tamen multiforati tibia*).

In certo modo, quindi, il fatto stesso che Hyagnis viva sostanzialmente ai primordi dell'arte auletica lo potrebbe salvare dalle censure di Platone, soprattutto per due motivi: il suo flauto non era in grado di “muovere gli animi” e, soprattutto, non era in grado di passare da un'armonia all'altra (*nec pluriformi modo*), dato che non era provvisto di molti fori e quindi non poteva produrre molte note<sup>38</sup>.

È da notare in particolare quello strano aggettivo *multiforatis*, un neologismo apuleiano usato solo qui e in *Met.* 10.32.2 (nella forma *multiforabilis*). Maaïke Zimmerman suggerisce che esso sia modellato sul greco *polytretos*, detto dell'*aulos* “dai molti fori” in *Anthologia Palatina* 9.266 (Antipatro) e Polluce, *Onomasticon* 4.80<sup>39</sup>. Ora, se il greco *polytretos* è certamente la fonte più vicina e concreta per la neoformazione latina *multiforatis*, la fonte dell'idea credo sia da ricondursi a Platone, nel brano visto prima dove il flauto viene messo al bando in quanto *polychordotatos*, “lo strumento con più corde di tutti” (*resp.* 3.399d)<sup>40</sup>. Si tratta di una definizione chiaramente ironica come dicevo, dato che ovviamente il flauto non ha alcuna corda; Platone però è preoccupato dal suo avere molti fori e quindi dalla sua facoltà di emettere una gran quantità di note, e quindi di spaziare con facilità da un modo all'altro eseguendo melodie anche nei modi ‘proibiti’. Questo a differenza della lira e della cetra, che avevano un limitato numero di corde (e quindi di note): per passare da un modo all'altro, quindi, dovevano necessariamente essere riaccordate in modo diverso (oppure, naturalmente il musicista poteva passare da una cetra all'altra). E il brano della *Repubblica* platonica è tanto più significativo per l'interpretazione di questo *Floridum* se consideriamo che, subito dopo aver ribadito in modo irrevocabile la superiorità di lira e cetra rispetto al flauto *polychordotatos*, Socrate parla proprio del mito di Marsia e Apollo:

Non facciamo del resto nulla di nuovo, amico, giudicando Apollo e gli strumenti di Apollo preferibili ai suoi strumenti (*resp.* 3.399e).

In Platone, in sostanza, la cetra di Apollo è preferibile al flauto di Marsia anche perché “ha meno corde”, e non può spaziare da un'armonia all'altra. In Apuleio, il flauto di Hyagnis non era ancora *multiforatis* / *polychordos* o capace di passare da un modo all'altro (*nec tamen pluriformi modo*): e quindi, in termini platonici, non ancora del tutto condannabile. L'ampliamento del *range* musicale del flauto è presentato

<sup>38</sup> Quest'ultima affermazione può non apparire molto pertinente: bastano ben pochi fori a un flauto per produrre melodie in vari modi musicali, dato che il flautista può anche limitarsi a tappare un foro per metà (vd. ad es. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., pp. 95 ss.). Ma non c'è ragione di ritenere che Apuleio possedesse una buona conoscenza tecnica del flauto: come vedremo, il retore sta semplicemente elaborando un'idea di Platone.

<sup>39</sup> M. ZIMMERMAN, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book X. Text, Introduction and Commentary*, Groningen 2000, p. 388 *ad loc.* Sulla passione apuleiana per i neologismi vd. L. NICOLINI, *Ad (I)usum lectoris: Etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Bologna 2011, pp. 129 ss.

<sup>40</sup> Sugli strumenti *polychordoi*, come l'arpa, e la loro evoluzione, vd. LANDELS, *Music*, cit., pp. 73-77; p. 101 sulla prospettiva di Platone, che «seems to be harking back to a state of affairs which may have existed fifty or sixty years earlier, but had long since passed into history».

come un'innovazione successiva a Hyagnis. Dal frammento dei *Florida* sembra di intendere che l'autore ne sia stato Marsia, figlio di Hyagnis, e il confronto perdente con Apollo – se ha valore ciò che ho detto sull'ascendenza platonica dell'aggettivo *multiforabilis* – potrebbe dimostrarlo.

Apuleio ci dice anche che l'innovazione tecnica introdotta da Hyagnis è il flauto doppio:

3.5 Iagni per primo suonò a mani separate, per primo diede fiato con un'unica emissione a due canne, per primo, grazie ai fori a sinistra e a destra, con suoni acuti e tintinnanti e suoni gravi e rimbombanti, armonizzò una varietà di accordi.

Ora, come le due canne del flauto doppio interagissero fra loro non è certo: non siamo sicuri se esse dovessero suonare separate o assieme, all'unisono, in una sorta di contrappunto, a distanza di un'ottava o ad altra distanza<sup>41</sup>; ma sembra in ogni caso improbabile che la combinazione di due canne servisse semplicemente ad ampliare il range del flauto singolo<sup>42</sup>, e quindi a dargli la possibilità di spaziare tra più modi tanto osteggiata da Platone. Questa è forse da connettere ad un'altra innovazione tecnica, introdotta apparentemente dopo la metà del V secolo. Laddove il flauto 'classico' aveva normalmente solo 5 fori, e quindi era verosimilmente limitato a poter suonare in un singolo modo (per passare ad un altro occorreva cambiare flauto), in quel periodo cominciano a diffondersi *auloi* con 8 e più fori, dotati di semplici meccanismi (molto più semplici di quelli oggi adottati ad esempio da oboe e clarinetto) che ne coprivano alcuni lasciandone aperti altri; agendo su di essi, si poteva passare rapidamente da un modo a un altro, anche se per farlo era verosimilmente necessario approfittare di una pausa nella musica<sup>43</sup>. Anche da questo punto di vista, quindi, il flauto di Hyagnis sembra non essere del tutto inaccettabile secondo i canoni platonici.

Sia come sia, è chiaro che in una prospettiva rigorosamente platonica un flauto (specialmente se "multiforabile", ma non è chiaro se per Apuleio quello di Marsia lo fosse), non aveva speranza contro la lira apollinea, dotata di sole sette corde e limitata ad usare un solo modo.

## 6. SOCRATE E MARSIA

Eppure... come sempre, anche nell'interpretare *Florida* 3 alla luce dei testi di Platone molto dipende dall'intertesto che si sceglie. Nella *Repubblica* l'atteggiamento è normativo, e le formulazioni prevedibilmente apodittiche. Altrove, le cose vengono presentate in maniera un po' diversa. Ad esempio, se nella *Repubblica* Marsia e il suo flauto erano censurati, nel *Simposio* scopriamo addirittura che Socrate è proprio come Marsia, sia per arroganza (quella che Marsia mostra nello sfidare Apollo), sia per l'aspetto semiferino, sia per capacità seduttive (si ricordi il *flexanimus sonus* che Hyagnis ancora non possedeva, ma che poi divenne tipico dei flautisti e forse era già di Marsia). Dice Alcibiade:

<sup>41</sup> LANDELS, *Music*, cit., p. 41 ss.

<sup>42</sup> LANDELS, *Music*, cit., p. 45: «A single pipe, fingered by both hands, is capable of a greater range of notes, because it can be held more easily, and there are more opportunities for cross-fingering».

<sup>43</sup> LANDELS, *Music*, cit., pp. 34-36.

... Dico, poi, che [scil. Socrate] assomiglia al satiro Marsia. In verità, che nell'aspetto sei simile a questi, neppure tu, Socrate, potresti contestarlo. Che, poi, tu assomigli a loro [scil. i Sileni e Marsia] anche in altre cose. Sei arrogante, no? ... E non sei forse un flautista? Anzi, molto più meraviglioso di quello. Marsia incantava gli uomini per mezzo di strumenti, con la potenza che gli veniva dalla bocca... le sue melodie, dunque, sia che le suoni un bravo flautista sia un flautista mediocre, da sole inducono in uno stato di possessione... perché sono divine. Tu sei diverso da lui solo in questo: senza usare strumenti, produci lo stesso effetto con le nude parole<sup>44</sup>.

Le parole di Socrate, secondo Alcibiade, sono *flexanima* quanto la melodia di un flauto. Socrate è come un flautista, anzi, proprio come Marsia, tanto assomiglia anche fisicamente ad un satiro. Se leggiamo il frammento di Apuleio alla luce delle parole di Alcibiade, viene quasi da stupirsi che alla fine prevalgano la lira di Apollo e la classica *kalokagathia* del dio, quell'ideale unione di bellezza estetica e di virtù morali che Socrate non manca mai di mettere in discussione. Certo, non possiamo veramente stupircene perché in fondo sappiamo come deve finire il mito<sup>45</sup>; ma il confronto con il discorso di Alcibiade ci ispira almeno una virgiliana pietà per i vinti, che non si meritavano veramente di finire in quel modo. E di questo c'è almeno un breve tratto alla fine, nella veloce descrizione di Marsia sconfitto e lasciato "come un orso a due zampe, scuoiato e con le viscere straziate di fuori", umiliato dalle risate delle Muse; e di Apollo che "si dispiacque di una vittoria tanto meschina"<sup>46</sup>.

Ho discusso a lungo altrove delle caratteristiche da Sileno e Satiro socratico di Lucio nelle *Metamorfosi* di Apuleio<sup>47</sup>, e qui mi asterrò dal tentare di usare il romanzo per interpretare un frammento dei *Florida*. Tuttavia, se talvolta anche la solida dottrina platonica mostra delle crepe di ambiguità e perfino un po' di autoironia, da Apuleio non possiamo aspettarci una fedeltà granitica al dettato del caposcuola – anche qui potrei rifarmi all'esempio delle *Metamorfosi*, ma anche di questo faccio grazia<sup>48</sup>.

## CONCLUSIONI

Concludendo, nei *Florida* Apuleio fa notevole mostra di musicalità stilistica – della quale non ho parlato, né c'era veramente bisogno di sottolinearla. Ma anche la musica vera e propria rimane importante come punto di riferimento, sia metaforico (la voce del sofista è una musica affascinante e seducente) sia filosofico. In quest'ultimo

<sup>44</sup> Platone, *symp.* 215b-c; trad. G. REALE, *Platone. Simposio*, Milano 2001.

<sup>45</sup> Anche se ci sono attestati dei finali alternativi, su cui vd. sopra, n. 36.

<sup>46</sup> Forse un tratto originale di Apuleio. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio (6.392 ss.) ci sono ampie espressioni di cordoglio per la fine orribile di Marsia, da parte di *ruricolae, silvarum numina, fauni / et satyri fratres et tunc quoque carus Olympus / et nymphae... et quisquis montibus illis / lanigerosque greges armentaue bucera pavit*, ma naturalmente nessuna reazione da parte di Apollo.

<sup>47</sup> GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 141-144.

<sup>48</sup> Sul sincretismo filosofico di Apuleio, in cui un platonismo di fondo può mescolarsi ad esempio con idee di tipo stoico, vd. GRAVERINI, *Prudentia and Providentia. Book XI in Context*, in W. KEULEN, U. EGELHAAF-GAISER (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass. Volume III. The Isis Book*, Leiden-Boston 2012, pp. 86-106.

aspetto la prospettiva di Apuleio non è normativa come quella di Platone nella *Repubblica*, ma attenta a sottolineare l'intima unione di fascinazione e utilità come nel discorso di Alcibiade nel *Simposio*. In *Florida* 13.3 Apuleio afferma che

la sapienza e l'eloquenza del filosofo è... venerabile all'udito e utile all'intelletto e capace di usare tutti i toni (*modo omniana*).

Nelle sue tendenze enciclopediche e direi quasi ecumeniche Apuleio si distacca dall'originale severità di Platone per andare verso la più umana posizione del platonismo più tardo, che può essere ben rappresentata da un brano di Plotino:

Il bello è soprattutto nella vista, ma anche nelle cose che udiamo, secondo la combinazione delle parole, ed è in ogni genere di musica (ἐν μουσικῇ ... ἀπάσῃ); belli infatti sono melodie e ritmi<sup>49</sup>.

#### ABSTRACT

La musicalità è una caratteristica essenziale dello stile di Apuleio. Ma anche la musica vera e propria è importante come punto di riferimento, sia metaforico (la voce del sofista è una musica o un canto affascinante e seducente) sia filosofico. In quest'ultimo aspetto la prospettiva di Apuleio non è severa e normativa come quella di Platone nella *Repubblica*, ma attenta a sottolineare la necessaria intima unione di fascinazione e utilità come nel discorso di Alcibiade nel *Simposio*; il satiro Marsia può essere preso come simbolo di questa posizione filosofica e retorica.

Musicality is a crucial feature of Apuleius' style. But music proper is also important, both as a metaphor (the sophist's voice is a fascinating and alluring music or song) and a philosophical idea. In this regard, Apuleius' attitude is not stern and normative like that of Plato in the *Republic*: he usually highlights the necessity of a deep connection between fascination and usefulness as Alcibiades does in the *Symposium*. The satyr Marsyas can embody this philosophical and rhetorical stance.

KEYWORDS: Apuleius; *Florida*; music; Platonism; rhetoric.

Luca Graverini  
Università degli Studi di Siena  
graverini@unisi.it

<sup>49</sup> Plotino, *enn.* 1.6.1; trad. M. CASAGLIA, C. GUIDELLI, A. LINGUITI, F. MORIANI, *Plotino. Enneadi*, Torino 1997. Vedi anche 5.8.1 sulla rivalutazione delle arti e della musica rispetto a Platone: "Se poi qualcuno disprezza le arti in quanto creano imitando la natura, occorre innanzi tutto dire che anche la natura imita qualcos'altro. È poi necessario sapere che le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono ai principi razionali da cui deriva la natura; e inoltre creano da sé molte cose e completano ciò che per qualche aspetto è manchevole, possedendo la bellezza".

