

Federico Lazzaro, Sonia Ghidoni, Massimo Parodi

A proposito di Marrou, Agostino e la musica*

1. Marrou, Lourié e l'umanesimo non-conformista

... ci sono giornate, le cattive giornate di agitazione o di accidia, nelle quali, nel tumulto scatenato dalle basse passioni, non c'è modo di riuscire a suonare la vera musica, la Gigue di Lourié o il preludio alla Kovancina, come pur di legger una pagina di san Massimo o di qualunque altro autore spirituale.¹

Ce lo si può immaginare, lo storico Henri-Irenée Marrou, davanti al suo pianoforte. Immancabilmente verticale, l'autentico pianoforte dell'*umile appassionato* che

da solo ... ripete indefinitamente, alla meglio, una musica che ama, non tanto per rallegrare con essa il proprio orecchio e distendersi i nervi, quanto per inciderla nella propria memoria, divenirne più cosciente.²

Marrou fu critico musicale di "Esprit" (la rivista di Emmanuel Mounier nata nel 1932, per cui aveva subito collaborato) dal 1945 al 1968, e il suo curioso e confuso *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, da cui ho tratto la suggestione citata in apertura, si inserisce per molti tratti significativi nella cultura francese (musicale e non) degli anni Trenta. Sarà pertanto utile inquadrarlo nel suo contesto, che contribuisce a illustrare e da cui, soprattutto, viene per molti versi spiegato.

* Frutto di un lavoro comune, il presente articolo comprende un intervento di F. Lazzaro (par. 1), S. Ghidoni (par. 2) e M. Parodi (par. 3).

1.1. Non-conformisti, spiritualisti, rivoluzionari

La *Gigue* di Arthur Lourié, evocata da Marrou come esempio di *vera musica*, è un breve pezzo per pianoforte pubblicato da Rouart-Lerolle nel 1927 insieme ad altri tre del medesimo autore: *Toccata*, *Valse*, *Marche*. Ancora prima di sedersi all'amato verticale per averne un riscontro sonoro, il potenziale esecutore di questa danza non può non annuire compiaciuto – la sensazione che tutto quadra – davanti alla dedica: à *Jacques Maritain*. Il mentore della nuova cristianità intesa come *nuovo umanesimo*³ (*Humanisme intégral* uscirà nel 1936) aveva pubblicato proprio nel 1927 *Primauté du spirituel* (in cui si distaccava definitivamente dai monarchici dell'*Action française*), e nello stesso anno usciva in traduzione francese *Un nouveau moyen âge* di Berdiaev: il rilancio della dimensione spirituale per la rigenerazione della civiltà era la proposta forte del momento, con varie sfaccettature. È un periodo affascinante (e molto attuale: la ricerca di vie alternative a una società corrotta in crisi su tutti i fronti), ripercorso magistralmente da Jean-Louis Loubet del Bayle in *Les non-conformistes des années '30*⁴.

Il quadro è molto semplice: il 1930 è considerato come un anno perno, a metà strada tra la fine della Prima Guerra Mondiale e l'inizio della Seconda; prima dello spartiacque ci sono gli anni della speranza, del divertimento e del *boom*, dopo quelli della crisi. I titoli di alcune monografie hanno coniato etichette significative: prima della Grande Guerra, i *banquet years*⁵, dopo gli *harlequin years*⁶, la *folle époque*⁷ o *années folles*⁸, ma, col senno di poi, *les années d'illusion*⁹ e *décade d'illusion*¹⁰; *dancing on the edge of the vulcano*¹¹ è la cupa metafora scelta per tratteggiare gli anni Trenta¹²: *années tournantes*¹³, senza dubbio, *twilight years*¹⁴, ma erano davvero *hollow years* (vuoti, falsi)¹⁵? È sicuramente un'immagine diffusa: anni di totalitarismi, di affievolimento del fulgore avanguardistico del decennio precedente, di crisi economica (post 1929). Ma uno sguardo più attento al fermento intellettuale, magari quasi sotterraneo, non può che correggere quest'impressione.

Per quanto concerne la Francia, gli anni Trenta non sono, innanzitutto, un blocco unico. Come ha evidenziato lo storico politico

Jean Touchard, *l'esprit des années trente* è ben diverso da quello del 1936¹⁶: da una parte il sottobosco *non-conformista*, dall'altra la grandiosa avventura del Front Populaire (1936-38). Si noti che il fatto che ci sia un *esprit* (anzi due) rema esattamente contro l'impressione che siano anni vuoti, *hollow*. Se per il pensiero filosofico e politico l'avvento del *Front Populaire* ha sicuramente una forte incidenza¹⁷, per la musica questo non è sempre del tutto valido: anche dopo il 1936 si sviluppano correnti infuse di *esprit des années trente*; basti pensare che proprio di quell'anno è il manifesto della *Jeune France*.

A che cosa corrisponde questo spirito del 1930? Si possono evidenziare alcune parole chiave: *spirituel, humanisme, ordre, révolution*. È un *esprit de sérieux*¹⁸ che si manifesta in un fervore di movimenti extraparlamentari che vogliono costruire un mondo nuovo. A un mondo *inhumain*, abbruttito dallo spirito borghese del guadagno, i giovani *non-conformisti* (che si riuniscono in tre movimenti fondamentali – *La Jeune Droite, Ordre Nouveau, Esprit* – e si esprimono su numerosi periodici a essi afferenti)¹⁹ vogliono sostituire un *nuovo ordine* che ripristini, attraverso una *rivoluzione spirituale*, la piena realizzazione della natura umana.

Il punto di partenza è la critica alla cultura intellettuale degli anni Venti²⁰, che ha eretto l'insignificante a essenziale; ma il *délire de gratuité*²¹, che ha tenuto la letteratura lontana dai veri problemi dell'uomo, ha fallito: nello psicologismo autocompiaciuto e autoreferenziale (da Gide a Proust) e parimenti nell'evasione o esotismo, che preferivano *partire* piuttosto che affrontare i problemi. Per contro, la svolta del 1930 doveva portare a uscire da se stessi, a produrre arte e letteratura utili, non improntate al gioco, all'estetismo, fini a se stesse, costruttiviste, ma che ritrovassero una dimensione umana, che tornassero all'essenziale e al reale.

Dalla cultura intellettuale, la critica si estende alla società *tout court* (di cui la vita intellettuale è manifestazione): i *non conformisti* rifiutano l'*esprit bourgeois* (ma, a differenza degli avanguardisti, non lo vogliono *épater*: sarebbe solo una manovra sterile che in realtà sguazza nello *status quo*), rifiutano quel mix di moralismo idealista e materialismo pratico che ha creato un apparente ordine confortevole che nasconde i problemi; i giovani cristiani, poi, sono infuriati: i

borghesi si eleggono a depositari dei valori religiosi, quando invece *ils prétendent servir Dieu, et ils s'en servent*²², appoggiati dalla Chiesa ufficiale, espressione emblematica della decadenza spirituale.

Come si sarà capito, la rivoluzione auspicata dai giovani non-conformisti ricercava una terza via tra il modello capitalista incarnato dall'America (non solo geografica, ma simbolo dell'evoluzione marcia della società occidentale: *l'Amérique est déjà chez nous*²³) e quello marxista sovietico. Questa terza via è una rivoluzione spirituale: *La révolution sera morale ou elle ne sera pas*²⁴. Il concetto di *spirituale*, come prevedibile, era inteso da ognuno un po' a modo suo; ma, a mio avviso, ciò che conta è l'accento posto sulla dimensione anti-materialista, anti-opportunista dell'esistenza, che i non-conformisti volevano riscoprire e rilanciare.

La *Jeune France*, gruppo-movimento lanciato da quattro giovani compositori (André Jolivet, Olivier Messiaen, Yves Baudrier, Daniel-Lesure), sembra essere la declinazione in musica dell'*esprit des années trente*²⁵. Perlomeno è quanto traspare dal suo manifesto (pubblicato nel 1936 in occasione del primo concerto organizzato) che si apre con queste parole:

Le condizioni della vita divenendo sempre più dure, meccaniche e impersonali, la Musica ha il dovere di portare senza tregua a coloro che l'amano la sua violenza spirituale e le sue reazioni generose.

Il manifesto continua rilanciando l'esigenza di una *musique vivante*, lontana dagli stereotipi (accademici o *rivoluzionari* che siano). Come spesso avviene, tra i quattro compositori erano più le differenze che le somiglianze, soprattutto a livello stilistico. Ma, se consideriamo la produzione di quegli anni dei due principali, Jolivet e Messiaen, emerge con forza, pur se con incarnazioni differenti, l'*esprit* spiritualista dichiarato nel manifesto: Messiaen ne dà un'interpretazione profondamente e tradizionalmente religiosa, cattolica, quasi contemplativa e molto simbolica (si pensi a brani come *L'Ascension*, che ha per sottotitolo *meditazioni sinfoniche* o *La Nativité du Seigneur*, o *Le Corps glorieux*); Jolivet va alla ricerca dell'essenza della natura umana risalendo al primordiale, al primitivo

(cfr. le *Cinq incantations* o le *Cinq Danses rituelles*) e ha una concezione religiosa del cosmo intesa come *re-ligare*, una ricerca esoterica di unione tra gli uomini, gli oggetti, la natura (*Mana, Cosmogonie*). Entrambi credono che l'ascoltatore debba essere coinvolto anche fisicamente dalla musica per essere trasportato in una dimensione che Jolivet non si trattiene dal chiamare di *transe*: i mezzi per farlo sono tra gli scopi della loro ricerca linguistica (di Messiaen, per esempio, vengono spesso rimarcate le tecniche di dilatazione ritmica che vuole alterare la percezione temporale e introdurre in una dimensione di eternità). Ma si possono chiarire meglio queste posizioni facendole incontrare con il pensiero di Marrou²⁶.

1.2. Marrou umanista

Marrou aveva assorbito pienamente la *vague* umanista:

*Ciò che, in effetti è importante definire non è tanto ciò che è la musica in se stessa, quanto il modo di servirsene ... Musicista, in realtà, io sono prima un uomo.*²⁷

L'uomo è al centro. Per chiarirlo, Marrou contrappone la sua concezione della musica a quella che definisce *romantica* e a quella degli anni Venti. La prima è la *Religione della Musica, una sacra noia*²⁸, che ritiene la musica il fine ultimo, la rivelazione diretta dell'Assoluto (e non un mezzo che aiuti l'uomo a raggiungerlo); quella degli anni Venti, al contrario, *non serve a niente: pura vanità, gioco inconsistente ... divertimento*²⁹, che cerca di *rompere il proprio legame essenziale con l'uomo: era l'epoca di una musica "oggettiva"*³⁰. Per Marrou, invece la musica è un *mezzo di ascesa*³¹ spirituale: ha un fine morale. Il che è un punto chiave per musicisti umanisti come Jolivet, che ribadiva con forza il *fin éthique* della sua musica, il fatto che ciò che conta nella musica è soprattutto a che cosa serva e come debba essere fruita³²:

Gli artisti ... hanno sentito che il problema non era di ordine estetico ma etico ... hanno compreso che non si trattava di

*vedere o di capire ma di sentire ... hanno riscoperto che l'arte è un processo magico.*³³

Marrou dirama il rapporto uomo-musica in modo pindarico ma ricco (e significativo in relazione al contesto). Innanzitutto, con l'importanza data al momento della ricezione e della memoria come fondamentali nella creazione dell'immagine personale che ognuno si fa di un determinato brano, vuole prendere le distanze da una concezione *troppo scritta* della musica, per privilegiare il momento performativo, un indirizzo recente della musicologia di cui possiamo trovare le radici proprio nelle poetiche di tipo umanista e nella loro considerazione del fenomeno musicale come equamente distribuito tra compositore, esecutore e pubblico:

*Siccome la musica è fatta per l'uomo, è solo l'esistenza di un ascoltatore (almeno eventuale) che giustifica il creatore e i sacrifici che egli consente alla propria vocazione ... bisogna strappare l'artista all'ideologia del Creatore.*³⁴

In Marrou, il legame musica-uomo non si dà soltanto a livello di *fine etico* (la musica dev'essere in funzione dell'ascesi dell'uomo) e di attenzione al momento dell'ascolto; già la sorgente della musica è nell'uomo: il compositore ha i mezzi tecnici per *imitare* la musica interiore-ideale-latente che si trova in ogni uomo, l'esecutore imita l'immagine interiore che si è fatta del brano, l'ascoltatore percepisce la musica come imitazione dell'immagine che di quel brano ha nella memoria (se lo conosce già) o della musica interiore che vorrebbe trovare esplicitata (e che, a differenza del compositore, non ha le capacità di tradurre in musica materiale). La musica è dunque dentro l'uomo a livello latente, e anche in questo senso l'uomo è al centro della musica (come sua sorgente); il che, si badi, è anche una dichiarazione di anti-formalismo, poiché la vera forma (organicisticamente) è la configurazione singolare e unitaria di ogni materializzazione dell'idea archetipica musicale, e non uno schema vuoto, esistente in sé, da applicare: Marrou è contro l'apollineo stravinskijano, il neoclassicismo inteso come purezza formale data dalla costruzione con regole applicabili alle più svariate idee sonore³⁵.

L'uomo, per Marrou, è un essere complesso e vive nel mondo, e ciò ha varie implicazioni musicali. L'uomo ha una componente spirituale e una emozionale, che non vanno confuse: l'elemento corporeo, il livello *dionisiaco* dell'esperienza musicale sensibile, è indispensabile, per Marrou, in contrapposizione a una concezione astratta, numerica, costruttivista dell'oggetto musicale – *un falso razionalismo, che conduce (e infatti ha condotto Schönberg) a un puritanesimo sonoro essenzialmente anti-musicale*³⁶:

*la nostra musica ideale e silenziosa non negherà i valori sonori e dovrà stabilirsi al di là e non al di qua dell'esperienza sensibile. Proprio per questo motivo ... esigerò dal mio allievo, per cominciare, un'estrema (benché provvisoria) sensualità sonora, cosciente e raffinata.*³⁷

(Marrou esagera addirittura l'importanza della fisicità sfiorando posizioni da *carnal musicology*: l'elogio del clavicembalo, che costringe l'esecutore a regolarne personalmente l'*accordatura instabile*, e *frequentemente, coinvolgendolo in tal modo in maniera intima e fisica nell'elaborazione del suono*³⁸; o la critica a radio e giradischi, che non sono musica perché questa *si realizza veramente solo nel momento in cui io stesso mi metto a suonare, con le mie mani, sullo strumento, o quando assisto corporalmente all'esibizione del virtuoso o dell'orchestra*³⁹).

C'è musica che si ferma al livello fisico della fruizione? Certo, e con una funzione importante: la musica di consumo permette di non *nutrire la superstizione della grande musica: in noi c'è posto per la musica leggera, decorativa, che mira solo al divertimento*⁴⁰. Ecco che si conclude il cerchio ritornando alla citazione in apertura: nelle cattive giornate è impossibile darsi alla vera musica spirituale, *la Gigue di Lourié o il preludio alla Kovancina*. Pazienza, la musica *leggera* svolge una funzione (quasi) altrettanto importante: la concezione umanista esposta da Marrou considera le diverse componenti dell'uomo, e pertanto la dimensione umana della musica abbraccia più musiche, poiché multiforme è l'uomo e varie le sue necessità (dalla spiritualità allo spirito, *wit*):

*il musicista, mousikòs anèr, è, prima di tutto, un uomo, e non una Musa, una pura Idea: un uomo, un essere carnale, complesso, appesantito, terreno e terroso, impuro. Perché scandalizzarsi di una musica impura? ... Essa non ha niente da guadagnare privandosi di tutto ciò che fa presa sull'uomo ... Sì, una musica impura, se si vuole, ma impura come l'umano.*⁴¹

1.3. Lourié l'eletto

Non è più troppo strano, allora, che Marrou vedesse la vera musica pienamente realizzata in Lourié – che è sicuramente *one of the most interesting forgotten musicians of the twentieth century*, secondo la condivisibile opinione di Richard Taruskin⁴² – a scapito, per esempio, di un musicista emblema del cattolicesimo di quegli anni come Olivier Messiaen. Lourié probabilmente incarnava, agli occhi di Marrou, una sintesi magistrale tra impegno spirituale e coinvolgimento fisico, o perlomeno questo è quanto suggerisce la tanto lodata *Gigue*: un brano che fonde energia e cantabilità dal sapore sacro in una scrittura del tutto anti-intuitiva⁴³. L'energia è il primo elemento che balza all'occhio sfogliando lo spartito: un Presto *secco, sempre marcato*, puntellato di accenti in posizioni metriche variabili, note che per la loro tessitura gravissima si intuisce abbiano soprattutto una funzione percussiva. Se si continua a sfogliare la *Gigue*, difficilmente ci si accorgerà della sua – celatissima – melodicità. Davanti alla frase dell'esempio qui sotto, per esempio, difficilmente si intuisce che cosa celi la scrittura (B); ma l'ascolto è rivelatore: si tratta di una melodia dall'irresistibile sapore popolare, fatta di reiterazioni variate come estemporaneamente (A):

Il gioco di mascheramento della semplicità dietro una scrittura rocambolesca continua per tutto il brano, che si rivela però come una orecchiabilissima combinazione di quattro melodie, probabilmente canti popolari russi o melodie della tradizione liturgica ortodossa. La dedica del brano a Jaques Maritain⁴⁴ mi ha fatto sospettare che almeno una di esse fosse tratta dal repertorio gregoriano (*un chant étrange et prenant d'une vague couleur liturgique et grégorienne*, agli occhi di Marrou)⁴⁵: in questo caso la sintesi di fisicità e spiritualità sarebbe stata ancora più puntuale – ma ciò nulla toglie al grado di spiritualità garantito tradizionalmente dalla Russia *tout court*⁴⁶. A questo proposito, vale la pena di citare alcune righe che F. Porcile dedica alla musica di Lourié, in cui il musicista viene paragonato all'emblema della musica spiritualista del secondo Novecento :

*una musica in cui l'eredità del canto liturgico ortodosso, incontrandosi col corrente ritorno a Bach, forma uno strano mascheretto i cui effetti di sospensione del tempo, di scorrimento ripetitivo e lancinante hanno qualcosa che annuncia Arvo Pärt.*⁴⁷

Se si continua a percorrere la feconda strada delle dediche, si giunge ad accumulare indizi di prima scelta sulla venerazione di Marrou per Lourié: il *Trattato* è dedicato proprio a *Arthur Lourié, musicista*; la lunga epigrafe, che si vuole *tradotta dal provenzale*, si apre in modo significativo: *Quando diciamo Musica, è la tua musica che il cuore intende*. Il cattolicissimo Messiaen, per la verità, è citato da Marrou, ma come esempio di *tentazione romantica (Questa eresia, perché è tale, è una delle tentazioni permanenti, sempre rinascenti)*⁴⁸ in agguato:

*Oggi, come sempre, questo pericolo esiste, e tende a condurre il compositore a gonfiare la propria opera, ad appesantirla ingenuamente di elementi indigesti; non penso soltanto al caso, già, patologico, di un Markevitch, che confina con la follia mistica, familiare agli slavi, ma a quel bravo Migot, a quel caro ragazzo di Olivier Messiaen, la cui opera, di volta in volta, mi attira e mi allarma per questo eccesso di volontaria spiritualità.*⁴⁹

Bisogna pertanto distinguere, nella concezione di Marrou, tra *considerazione religiosa della musica* (musica come mezzo di ascesi), *musica religiosa* (musica programmaticamente cristiana) e *religione della musica* (l'*eresia* romantica per cui la musica, e non l'uomo, è il fine). Marrou ritiene che si debba servirsi della musica, e non goderne in modo eccessivo (religioso o disimpegnato che sia), fine a se stesso.

La presa di distanza dai musicisti umanisti suoi contemporanei (da Markevitch a Migot a Messiaen) compare anche in un altro passo:

*la crisi della cultura nella quale ci dibattiamo da vent'anni [cioè dalla fine della Grande Guerra], ci ha fatto vivere in una musica, in un'arte svuotate di qualunque contenuto spirituale, di qualunque valore umano ... Ma non erano i tentativi abbozzati dall'Opera da tre soldi (1929 rectius 1928) alla Jeune France che potevano bastare per reintrodurre l'umano nella nostra arte.*⁵⁰

Kurt Weill e la *Jeune France* falliscono allo stesso modo, per Marrou. Rimane, naturalmente, Lourié:

*la musica di Lourié deve il suo orientamento mistico all'anima in cui si è formata, Lourié è un'anima religiosa, la sua musica non ha bisogno di esserlo.*⁵¹

Marrou lo saluterà per l'ultima volta nell'epitaffio (firmato, ancora una volta, con lo pseudonimo di Henri Davenson) pubblicato su "Perspectives of New Music" nel 1967 (Lourié era morto nell'ottobre 1966)⁵².

2. La filosofia della musica di Marrou: lo scacco metodologico di una crociata morale

2.1. Introduzione

Non è davvero un'impresa alla portata di tutti, quella di mettere alla prova la raffinata teologia musicale di Agostino nel confuso e rumoroso XX secolo: da un punto di vista puramente metodologico, la possibilità di smarrire il senso originario del *De Musica*, tradendone le intenzioni e gli scopi, è altrettanto concreta del rischio opposto di conservare troppo, creando un sistema inadeguato alla descrizione del presente. Se la particolare operazione di Henri-Irénée Marrou dovesse dunque essere interpretata in termini di scientificità, probabilmente non sopravviverebbe a un rapido esame delle prime pagine, in cui si alternano dichiarazioni di intenti, citazioni di musicisti viventi, riferimenti ad Aristotele – il tutto intervallato da glosse di carattere *religioso, musicale o erudito*⁵³; la stessa ambiguità metodologica sembra, peraltro, già presente nella scelta singolare, e a dir poco ambiziosa, del titolo dell'opera: *Trattato della musica secondo lo spirito di Sant'Agostino*. Un *trattato* – il genere della dissertazione colta, accademica – di argomento *musicale*, e tuttavia un *trattato ispirato* e non freddamente assemblato attraverso i meccanici e polverosi automatismi dell'erudizione.

Non è storia, tuttavia, l'avventura intellettuale in cui Marrou, storico di professione, si cimenta nelle strane pagine di questo trattatello. Men che meno è musicologia; non vi si discuterà sistematicamente, se non in circostanze occasionali, la musica come disciplina tecnica e regolata, né sul piano grammaticale né dal punto di vista delle poetiche. Non si può nemmeno affermare che il *Trattato della musica* sia un testo autenticamente filosofico, se riconosciamo al termine almeno la garanzia di una schiettezza intellettuale e di un rigore argomentativo. Esso è, invece, fondamentalmente un esperimento, senza dubbio più letterario che teorico, e compromesso fin dall'inizio con la severa intenzione morale che ne guida programmaticamente gli snodi principali. La sua vocazione

sperimentale si manifesta in una struttura pochissimo lineare, intrecciata di racconti, suggestioni e spunti di varia natura che conferiscono al discorso un carattere soggettivistico, talvolta intimo, e al tempo stesso esplicitamente sostenuto da numerosi riferimenti ad autori antichi e medievali. Più vicina, forse, al genere della meditazione religiosa, dunque, che a quello trattatistico, l'impresa filosofico-musicale di Marrou rilegge l'evoluzione del platonismo cristiano nei secoli da un punto di vista tutto personale e moralmente intransigente, sotto il vessillo di un intento rieducatore di un'umanità ormai sorda (nell'anima, molto più che nel corpo) e smarrita.

Tralasciando questi aspetti che indubbiamente, negli anni Trenta del Novecento, erano molto sentiti da una larga fetta di intellettuali francesi, è possibile concentrarsi sui contenuti teorici e provare a ricostruire, nonostante la disorganicità degli argomenti, la *filosofia della musica* di Marrou, per come si definisce frammentariamente in alcuni punti salienti del *Trattato*. Come forse emergerà nel corso di questo breve studio, l'interpretazione della musica in chiave metafisica assume, nello sviluppo dell'opera, i connotati di una vera e propria costruzione mitologica: ogni oggetto chiamato in causa ostenta una valenza astratta, diventando portavoce di un valore simbolico-morale che trae legittimazione dai fondamenti della dottrina cristiana. Il connotato più spiccatamente visibile delle descrizioni effettuate da Marrou dei diversi modi di intendere il rapporto triadico tra musica, vita emotiva ed essenza veritativa del reale è il trattamento radicalmente astorico degli oggetti paradigmatici inseriti nella narrazione, siano essi personaggi realmente esistiti o di carattere leggendario (filosofi dell'antichità, figure di santi e padri della chiesa, entità culturali di varia natura – angeli, demoni ecc. –) o tradizioni culturali concepite monoliticamente (il *cristianesimo*, il *paganesimo*, il *pitagorismo*). Tutti questi elementi agiscono nel *Trattato* in modo sincronico, come sistemi valoriali dotati di un maggiore o minore grado di avvicinamento al vero.

2.2. Eresie

Nelle parole di Marrou, la musica diventa, in presunta continuità con l'ottica anagogica della pedagogia platonica, strumento di accesso a un *mondo nuovo*, a una *sfera ignota, estranea, inaudita*⁵⁴: proprio il rapporto tra questa presunta alterità sostanziale dell'arte musicale e la *vita spirituale*⁵⁵ del fruitore è uno dei problemi centrali della *teologia morale* sviluppata in alcune pagine centrali del *Trattato*. Quest'ultima è *teologia* in quanto si propone di rifondare, in seno alla tradizione agostiniana, una concezione psicagogica della musica come strumento di elevazione a Dio; ma è altresì *morale* in senso normativo, come scienza instaurante una gerarchia di valori. È solo all'interno di questa cornice rigidamente conservatrice – del lessico, dei concetti, dei dogmi cristiani – che Marrou prende le distanze da quelle concezioni che reputa inadatte ai suoi scopi, tacciandole di eresia: una visione della musica che tende a enfatizzare il suo ruolo di mediatrice verso la dimensione soprasensibile (*eresia gnostica*)⁵⁶ e una, al contrario, incline a deresponsabilizzarla di qualunque ambizione metafisica, considerandola un piacere vano ed effimero (*eresia islamica*)⁵⁷. Entrambe queste concezioni sono storicamente motivate e tornano ciclicamente a ripresentarsi in diversi sistemi culturali, di cui Marrou prova a isolare alcuni caratteri identificativi dotati di valore positivo o negativo specialmente in relazione alla crociata cui si sente chiamato.

Vanno così costruendosi progressivamente, nella mitologia marrouiana, tre diverse descrizioni del *mondo nuovo* dell'esperienza musicale, ognuna corredata di un importante bagaglio di immagini e riferimenti concettuali in ordine sparso. Queste tre prospettive – il platonismo cristiano rivisitato dell'autore stesso, oltre alle metafisiche che sottendono le due *eresie* di cui si è già accennato – si connotano come onnicomprensive del reale e allo stesso tempo come interpretative della vita emotiva del creatore e del fruitore artistico, concentrandosi sul problema dell'opera d'arte musicale in contesti assiologici di tipo religioso:

l'unico problema è evidentemente di sapere se, e come, la musica può integrarsi alla nostra vita spirituale e svolgere un ruolo nell'ascesa dell'anima verso la perfezione interiore ...

*Dobbiamo elaborare una dottrina teologica che, per mezzo di appropriate ragioni, ponga la musica al posto che le spetta nella scala dei valori umani e determini, con ciò, il ruolo efficace e legittimo che deve essere il suo.*⁵⁸

La finalità espressa in queste righe è evidentemente di carattere tassonomico: la sfera delle attività umane deve essere ripensata in piena armonia con l'*ordo creationis*, in modo da rispettarne equilibratamente l'organizzazione formale. In questo senso, la via *gnostica* alla definizione della musica e quella *islamica* sembrano connotarsi rispettivamente come eretiche in quanto fondate su un'immagine disordinata del cosmo e dell'anima umana (la prima) e su una falsa e pericolosa gerarchia metafisica (la seconda).

La *grandiosa concezione romantica della musica "dionisiaca"*⁵⁹, che fa rivivere in età moderna, secondo quanto apprendiamo dal *Trattato della musica*, l'antica aspirazione gnostica al *Silenzio*⁶⁰ abbraccia un apparato simbolico che raccoglie frammentariamente immagini e concetti a partire da diversi ambiti culturali e momenti storici, e per questo motivo è meno rigidamente connotata della concezione sottostante all'*eresia islamica*. Marrou individua i maggiori esponenti di questa eresia, dalla quale *i musicisti stessi ... non saranno mai totalmente affrancati*⁶¹, in Beethoven (di cui sottolinea *l'esecuzione rituale delle nove Sinfonie*⁶²), Schopenhauer (il primo a interpretare la dottrina eretica secondo le coordinate del buddhismo) e, naturalmente, Wagner. Collocandosi sulla linea ideale che congiunge i tre grandi eretici,

*il musicista si onorava di conservare l'eredità del mago, dello sciamano primitivo (e, come sempre, a un certo punto, la storia scopriva che era proprio così, e che la nostra arte era nata dalle pratiche più antiche dell'incantesimo magico, dell'esorcismo e dell'orgia): nuovo Bacco, nuovo Prometeo, padrone di scatenare a suo piacimento le forze titaniche, era lui che versava ai mortali la divina esaltazione dello spirito.*⁶³

Come nota l'autore stesso del *Trattato*, l'eresia gnostica è in realtà coerente con l'accettazione e la valorizzazione di una forte connotazione emotiva dell'esperienza musicale, lontanissima da un

ideale estetico che scorge nel distacco contemplativo la descrizione di una fruizione ottimale. L'emozione provocata dall'ascolto musicale (una violenza, che in effetti sembra magica e che cattura di colpo tutta la nostra capacità d'attenzione)⁶⁴ viene trasfigurata a strumento di estasi e congiunzione con l'Assoluto: il *mondo nuovo* in cui la musica precipita l'ascoltatore si configura così come interamente separato dall'ambito della quotidianità, *quello delle forme visibili, dei colori, delle rappresentazioni, immagini, concetti e la cui povertà in materia sonora è in effetti notevole*⁶⁵.

Di segno opposto rispetto alla concezione gnostica, l'eresia islamica contempla al contrario la totale delegittimazione della musica come strumento di esplorazione metafisica. Secondo l'Islam, nota Marrou, la musica è associata alla vita profana, alla leggerezza e alla vanità delle cose che passano: la totale assenza in essa di una seria pretesa pedagogica o anagogica, determinata dalla sua natura essenzialmente ludica, la assolve allo stesso tempo da qualsivoglia connotazione peccaminosa. Nella sua rielaborazione contemporanea (che la situa a fondamento della musica degli anni Venti), tale tradizione si risolve invece in una tendenza *oggettivante* e *meccanizzante*, che allontana radicalmente dalla teoria e dalla pratica musicale riferimenti alla *bellezza*, al *potere emotivo* e al *significato*. L'accostamento singolare, sul piano storico come su quello speculativo, dei *pensatori arabi* ai musicisti degli anni Venti risulterà forse meno sconcertante una volta considerata la giustificazione che Marrou stesso ne fornisce, secondo la quale l'eresia islamica sarebbe un motivo ricorrente della storia della cultura umana:

*sottolineo queste convergenze, non per vana erudizione, ma per mostrare che si tratta proprio di una costante umana, di una presa di posizione fondamentale.*⁶⁶

Come l'eresia gnostica, la via islamica alla riflessione sulla musica si rivela un luogo comune del pensiero, una tentazione concreta per gli uomini di ogni tempo e luogo. La disamina inquisitoria del nostro autore alla ricerca di posizioni eretiche si estende addirittura a quello che egli stesso definisce il suo maestro, Agostino, il quale *sembra prevedere e ammettere ... questa morale abbastanza deludente*⁶⁷,

acconsentendo a una pratica e a una fruizione musicale concepite come *tecnica di rilassamento per intellettuali affaticati*⁶⁸. Una parziale assoluzione viene tuttavia concessa all'Ipponate in virtù della sua appartenenza a una tradizione comune ai Padri della chiesa (mediante l'utilizzo, piuttosto eccezionale nella prospettiva metodologica di Marrou, di un criterio di oggettivazione storicizzante): da secoli associata a un uso profano, la musica per la tarda antichità cristiana non può che essere guardata con una certa severità, quando non rigidamente condannata. Per questo motivo, per mostrare i frutti che il *De Musica* può offrire attualmente – è questo l'intento ribadito dal nostro autore lungo tutto lo sviluppo del testo – è necessario, egli sostiene, *allontanarsi dalla lettera stessa del suo insegnamento, non contentarsi solo delle conseguenze immediate, così timide, ch'egli stesso ne ha tratto*⁶⁹.

Come si è già accennato, la declinazione interamente morale della filosofia della musica di Marrou emerge piuttosto chiaramente dalla descrizione delle due maggiori eresie teologico-musicali, effettuata nei paragrafi centrali del *Traité* e qui grossolanamente sintetizzata. Secondo la logica del *Traité*, entrambe le dottrine interpretate dal nostro autore come *devianti*, e che tendono a permeare la storia del genere umano con l'incalzante ripetitività dei luoghi dello spirito, si costruiscono a partire dall'inversione di un rapporto logico fondamentale, quello definito dalla coppia *uti-frui*: mentre è infatti possibile propriamente *fruire* solo dell'*amore divino*⁷⁰, la musica deve essere invece concepita e utilizzata, in quanto *medium* privilegiato dell'elevazione umana di tipo neoplatonico-cristiano, in senso strumentale. Entrambe le eresie tenderebbero invece a dimenticare il suo fondamentale aspetto medianico, esaltando il momento del *frui* in un'ottica mistico-enfatica che tende a smarrire la finalità morale dell'esperienza estetica (l'eresia gnostica), o, più semplicemente, riducendo il fenomeno musicale alla vanità della sue manifestazioni ludiche (l'eresia islamica); in entrambi i casi, l'ascolto risulterebbe deprivato della sua originaria essenza servile, smarrendo così la sua autentica e originaria inclinazione teologica.

2.3. Marrou eretico?

Anche delineata attraverso il filtro teorico delle posizioni eterodosse, la petizione di principio del crociato Marrou imprigiona la musica nelle ferree maglie di un dogmatismo cristiano rigidamente moralizzatore. All'interno di questo quadro, il debito della dottrina marrouiana nei confronti della tradizione platonica risulta evidente nell'enfasi posta sul concetto di imitazione, che descrive la psicologia dei procedimenti compositivi ed esecutivi: il compositore, infatti, *imita, con delle forme sonore, la musica silenziosa ch'egli scopre nell'astratto del suo cuore*⁷¹. Prima di esaminare le difficoltà intrinseche a simili affermazioni, assai frequenti nell'economia argomentativa del *Traité*, si noti che tuttavia l'adesione di Marrou alla tradizione che vorrebbe rivitalizzare – il *platonismo cristiano* – non è completa e presenta, secondo alcune esplicite dichiarazioni dell'autore, qualche elemento di discontinuità (che appare comunque scarsamente rilevante nel quadro generale delle posizioni abbracciate). Tra essi, si segnalano in primo luogo la presa di distanza dalla teoria platonica della reminiscenza, qui definita, sulla scia di uno spunto agostiniano, un autentico *errore metafisico*⁷²; secondariamente, la rivalutazione, che Marrou ascrive ai principi del cristianesimo stesso, della dimensione della corporeità rispetto alla condanna a cui l'avrebbe sottoposta il mondo greco⁷³; infine, il rifiuto dell'essenza matematica della musica, presente invece in Agostino e in una vasta tradizione culminante nel leibniziano *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*⁷⁴.

Altri principi-guida del sistema marrouiano investono il piano metodologico e la più generale visione del mondo e della cultura contemporanea. A monte dei singoli argomenti filosofico-musicali del *Traité* si colloca, per esplicita dichiarazione dell'autore, un radicale e intransigente principio d'autorità che vede nella Bibbia l'unica e letterale fonte di ogni conoscenza vera e di ogni ortoprassi. Marrou tuttavia non avverte lo stridore di una precettistica eteronomica rispetto alla pratica autenticamente filosofica, persuaso forse in tal modo di partecipare più intimamente dello *spirito di Sant'Agostino*. L'adesione totale all'insegnamento biblico può parzialmente essere

determinata dalla constatazione moralistica – assai frequente nel testo – della *fine della metafisica* e, conseguentemente, della decadenza dei costumi:

*il male di cui essa [la musica] soffre è quello dell'intera civiltà: assenza di un sistema di riferimento metafisico e, conseguentemente, distruzione dell'unità della città spirituale. Né il marxismo né il fascismo sono bastati a guarirlo: a dispetto delle loro ambizioni, sono dottrine il cui campo d'applicazione è rigorosamente delimitato (economico, o politico); esse lasciano intatto il problema dell'uomo, che vi si ritrova tremante e nudo.*⁷⁵

Un *problema dell'uomo* che, nell'ottica del nostro autore, solo una cultura esoterica ed elitaria può pensare di individuare e risolvere correttamente. L'esperimento del *Traité* si conclude con un estremo slancio moralistico dal tono predicatorio e rassegnato, di cui varrà la pena citare i passaggi più rappresentativi:

non ci si deve sorprendere di questo carattere segreto della vera cultura musicale, diffusa in cellule isolate e acquisita secondo le occasioni delle amicizie e degli incontri: è la sorte normale di ogni alta cultura, che è uno dei pungoli che spingono gli uomini incontro allo Spirito, come la Scienza, – come la Santità.

Tu sei triste, musicista, perché ti senti solo, perché soltanto un piccolo numero siamo intorno a te a comprenderti e ad amarti. Non accusare l'infelicità dei tempi, la minaccia che pesa sulle nostre vite, la barbarie imminente. Consolati, è sempre stato così.

*... da quando i nostri teatri sono diventati barbari e la corruzione, la decadenza hanno invaso questa musica grossolana di cui la folla si pasce, siamo rimasti solo in pochi in grado di ricordare tra noi, di riguadagnare con la memoria ciò che era la Musica ...*⁷⁶

Non sono pochi i passi del *Traité* che lasciano francamente spiazzato un lettore dotato del più elementare buon senso, anche dopo aver preso tutte le precauzioni metodologiche possibili e aver

contestualizzato le paginette in questione. Se possono ancora in qualche modo essere comprensibili gli slanci misticeggianti di un autore fervidamente cristiano o l'anelito restauratore di un paladino del conservatorismo quale è il nostro, un'affermazione come è normale che l'artista sia inumano nei confronti della propria moglie in virtù della sua vocazione e perfezione d'artista⁷⁷ appare qualcosa di molto simile a un'assurdità, se non a una vera e propria idiozia: specialmente se il conflitto tra l'assiduo maltrattamento della sfortunata consorte e l'ideale di vita cristiana al quale Marrou vorrebbe costringere lo scontroso musicista (è suo dovere ... essere virtuoso, casto, sobrio, buon padre, cittadino ecc.⁷⁸) viene solennemente sintetizzato con queste parole: tutto il tragico della vita è di sentirsi lacerati tra valori ugualmente reali, e che bisogna tuttavia saper sacrificare a tempo debito⁷⁹.

A questo punto, tuttavia, è il momento di chiudere la parentesi sulla *metafisica generale* di Marrou e di riaprire alcune questioni spinose lasciate in precedenza senza risposta: quanto è davvero coerente l'autore del *Trattato* con la sua dottrina? E soprattutto, che rischi presenta una lettura dell'arte musicale in termini di coppie oppositive, quale la sua?

In primo luogo, si deve ancora una volta rilevare la difficoltà intrinseca a una lettura analitica del *Trattato della musica secondo lo spirito di Sant'Agostino*, ostacolata dall'andamento discontinuo dell'argomentazione e dall'utilizzo equivoco di molti termini. Una delle coppie semantiche più ambigue è indubbiamente la rivisitazione di un luogo classico della filosofia, l'opposizione *materia-forma*, utilizzata nella duplice accezione ontologica e gnoseologica. La musica soffrirebbe costitutivamente, secondo Marrou, di un'autentica *tensione tragica* tra la *materia musicale*, che esiste solo nel presente, e la sua *forma*⁸⁰, che il nostro autore identificherà al termine della sua opera con il *Logos sonoro*, il *Senso*, il *valore spirituale che quell'opera ha per l'anima umana*⁸¹. Ma per tutto lo sviluppo del *Traité* è l'autore stesso a riconoscere la difficoltà di isolare il contenuto della musica dal suo sostrato sensibile, cui è geneticamente connessa. La stessa essenza *pura* della musica⁸², la sua presunta dimensione di astratta intellegibilità, separata dalle manifestazioni

sensibili e *silenziosa*, come viene affermato più volte, rimane per tutto il testo a un livello di descrizione metaforico e sentimentale.

Proprio il concetto ossimorico di *musica silenziosa*, oltre che la connotazione soggettivistica della scrittura stessa del nostro autore, sembra inoltre avvicinare pericolosamente l'ideologica marrouiana al primo dei suoi due grandi nemici, l'eresia *gnostica* o, appunto, *romantica*. Ricordiamolo: l'*errore romantico* sarebbe stato quello di *confondere questo silenzio interiore, una condizione dell'anima umana, questo silenzio dello spirito, sikhé noeté, con l'illusorio Silenzio degli antichi gnostici, la Sighé*⁸³; i romantici avrebbero, in sintesi, *assolutizzato* e quasi *divinizzato* la musica. Nonostante la prescrizione più volte ribadita, cui si è già accennato, che la musica debba essere un *mezzo* e non un *fine* – caratterizzazione che ne permette appunto l'allontanamento dall'ideale romantico – il linguaggio di Marrou è tutto nutrito di slanci e toni mistici, come risulterà, credo, evidente nel passo che segue, volto a descrivere l'esperienza della fruizione:

*esperienza tragica, come tutte quelle in cui l'anima si slancia e grida: Istante, istante, fermati! Esperienza dolorosa dello spirito che sente di essere ancora legato a una carne imperfetta, al tempo, alla memoria, mentre sente che avrebbe potuto ben essere un dio, e che presente ed eterno avrebbero potuto fondersi, e questa felicità sovrumana, invece di sprofondare, durare ... Mi fermo su questa parola: giungiamo qui alla soglia che non è concesso varcare e contro la quale il linguaggio si scontra; che paradosso, infatti, chiamare durata, con una parola che evoca precisamente l'odiosa servitù del tempo che scorre, questa pienezza immobile d'una intuizione eterna dove tutto sarebbe atto puro, presenza, Essere!*⁸⁴

E almeno in un punto fondamentale il nostro crociato ricade precisamente all'interno delle coordinate dell'*eresia gnostica*, quando dichiara che

purificandosi, di grado in grado più spirituale, essa [la musica] tende a superare se stessa, vuota a sua volta l'anima della propria presenza raggiungendo la musica più segreta al

*limite dello spirito puro, e vi si perde, dopo aver guidato passo per passo l'anima che l'alberga fino alla soglia della Notte più calma, fino in seno al più profondo Silenzio.*⁸⁵

La fruizione musicale è particolarmente intensa sul piano emotivo: è sufficiente essere semplici osservatori delle reazioni umane per rendersene conto. Se l'errore gnostico, aveva notato Marrou, *si fonda sull'interpretazione illegittima di un'esperienza psicologica*⁸⁶ – quella appunto risultante dalla percezione musicale – si deve tuttavia riconoscere che il filosofo del *Traité* si comporta in modo estremamente simile, pur fondando estrinsecamente le proprie affermazioni sull'autorità della Bibbia. Il tutto comporta uno scacco metodologico piuttosto ingombrante: la ricaduta emotiva del fenomeno musicale sulla soggettività viene filtrata dai dogmi e dall'apparato dottrinario della religione rivelata, che fornisce contemporaneamente la giustificazione delle implicazioni psicologiche dell'esperienza musicale e l'indicazione della sua corretta riconversione in senso morale.

Lo stesso concetto di *imitazione*, fondante la teoria dei procedimenti compositivi di Marrou, risulta sfuggente e ambiguo, a meno di non intenderlo in senso estremamente generale. Che il compositore abbia una particolare idea dell'opera da concretizzare e che tale concretizzazione sia sempre in un certo grado *inadeguata* (non necessariamente, però, in senso negativo) alle attese del suo artefice rientra – credo – nel naturale ordine delle pratiche umane. Dubito tuttavia che Marrou accetterebbe una lettura così semplice – forse semplicistica – della sua proposta teorica. La ridondanza retorica con cui il nostro autore ci presenta queste verità le rendono immediatamente oscure ed esoteriche: e in questo, si deve ammettere, la sua ambizione aristocratica (ricordiamolo: ogni *alta cultura* non può che avere un *carattere segreto*)⁸⁷ trova una piena soddisfazione.

Da quest'ultimo punto di vista, la filosofia della musica di Marrou è saldamente radicata nella sua epoca e per ciò stesso profondamente inattuale: più vicina a una crociata ideologica che a un'onesta riflessione sui fenomeni, il semplice fine a cui la filosofia – credo – dovrebbe umilmente ambire, essa sembra offrire più materiale storico-culturale per lo studio del Novecento che effettivi argomenti per

l'indagine filosofica o storico-filosofica. Forse è proprio in tale direzione che il *Trattato della musica secondo lo spirito di Sant'Agostino* può divenire un fertile oggetto di studio, una volta adeguatamente contestualizzato, come ampiamente dimostrano le pagine precedenti di F. Lazzaro.

3. Marrou e Agostino

Le considerazioni proposte nelle pagine precedenti mostrano bene quanto sia problematica la relazione fra lo studio di Marrou e il *De musica* di Agostino, nei confronti del quale lo studioso francese rivendica una consapevole e voluta infedeltà, anche al fine di avanzare una personale concezione del rapporto tra il pensiero di ispirazione cristiana e la riflessione filosofica precedente, tardo-platonica in particolare. Marrou è infedele ad Agostino perché il suo discorso vuole essere di carattere teorico e andare al di là di un'analisi storico-filosofica del pensiero dell'autore cui pure ha dedicato pagine fondamentali⁸⁸:

*Questo tentativo sincero e velato di ammirazione non comporta una ripetizione pura e semplice. Si tratta, qui, di pensiero e non di storia: intendo aiutare il mio lettore a scoprire ciò che la musica realmente è, e non di ricostruire quello che ne pensava sant'Agostino tra il 387 e il 391.*⁸⁹

Il tono ricorda, in alcuni passaggi, le osservazioni di E. Gilson a proposito dell'atteggiamento che gli autori medievali assumono di fronte agli antichi, dialogando con loro quasi fossero contemporanei, senza alcuno scrupolo filologico, e immaginando talvolta come avrebbero ragionato se avessero avuto modo di sapere quello che un *moderno* non può non sapere.

Marrou è ancora più radicale, dal momento che distingue esplicitamente lo spirito dalla lettera dell'insegnamento agostiniano, affermando

*... mi allontano dalla lettera dell'insegnamento del mio maestro soltanto per restare più fedele al suo spirito ... per rifondere il suo pensiero al crogiolo della sua stessa logica e per restituirglielo più unitario e pienamente suo,*⁹⁰

e spingendosi fino a sostenere che, attardandosi in una concezione matematica della musica, Agostino elabora argomenti che gli si

rivoltano contro e, in ultima analisi, allontanano quello che dovrebbe essere il vero fine della musica e cioè l'ascesi dell'anima a Dio. Si tratta, per Marrou, di correggere in certa misura Agostino, che risente ancora in modo eccessivo dell'influenza del tardo platonismo, nel quale occorre invece

*discernere nei tardi platonici la perdita di quella luce profetica che anima il pensiero di Platone, un certo qual irrigidimento, una diminuzione di valore umano, effetti del rifiuto della luce.*⁹¹

Il terreno storico-filosofico è del tutto abbandonato dall'autore francese che si spinge a criticare apertamente i pensatori neoplatonici conosciuti da Agostino e a rimproverarli con accenti aspri, osservando che

*Se ... avessero cercato, con tutta la loro anima, di purificare se stessi il pensiero platonico, non avrebbero potuto non capire che il cristianesimo era là per purificarlo ulteriormente, per salvarlo ...*⁹²

Il tono, per così dire, eccessivamente *militante* è in alcuni casi quasi irritante e raggiunge il suo punto culminante nel finale del libro, dove l'espressione piena del proprio giudizio ideologico porta Marrou a proporre una netta contrapposizione, decisamente semplificatoria, e a emettere giudizi assai lontani da una sensibilità storica.

*Lo slancio che trascina il platonismo verso il Mondo invisibile dovrebbe portare verso il Dio vivente, e non verso il Dio dei matematici, verso il Dio di Abramo, d'Isacco e di Giacobbe, e non verso il Dio dei filosofi e dei dotti.*⁹³

Appare quasi melanconico quel *dovrebbe* che sta a segnalare una specie di fallimento della storia davanti al tribunale di una logica ideale e fideistica. Il tema del rapporto fra cristianesimo e filosofia tardo-antica ricorre ripetutamente nelle pagine di Marrou il quale, in varie occasioni, insiste sulle *correzioni* che il cristianesimo – a suo parere – introduce nel tardo-platonismo.

Due in particolare sono i temi a proposito dei quali la novità cristiana risulta più evidente per quanto interessa il discorso sulla musica. In primo luogo il cristianesimo attribuisce nuova importanza alla corporeità, distinguendosi in questo modo dalla tradizione pitagorica e platonica che, esaltando la legalità matematica del mondo, fa della musica, intesa come forma di conoscenza razionale, una *presa di coscienza delle leggi matematiche di armonia e ritmo*⁹⁴. Si tratta dunque, da questo punto di vista, di esprimere la bellezza intelligibile del mondo ed

*è solamente grazie a un abuso linguistico che Agostino può abbellire col nome di musica quel sostrato matematico privo di rapporti con l'esperienza propriamente musicale.*⁹⁵

L'espressione è molto forte, ma l'idea di un *abuso linguistico* è ancora una volta un atto di accusa nei confronti di Agostino, giustificabile solamente alla luce del modo di pensare la musica proprio di Marrou e del suo contesto culturale negli anni Trenta del secolo scorso, descritti sopra da Federico Lazzaro. Il cristianesimo – secondo lo studioso francese – si tiene molto più vicino alla corporeità e perciò

*non potremo mai, noi cristiani, spingerci tanto lontano quanto i platonici pagani nella condanna del sensibile, del carnale ... non potremo mai raggiungere platonismo o manicheismo nella loro insensata aspirazione a una liberazione impossibile.*⁹⁶

Su questa assunzione, e non su Agostino, si fondano le idee centrali del suo modo di concepire la musica, che non deve collocarsi sul livello emozionale, cioè al di sotto dell'uomo, che è unione di materia e spirito, né tuttavia al di sopra, cioè sul piano della pura conoscenza razionale dei filosofi⁹⁷, e che non può assolutamente essere separata dal suo costitutivo aspetto materiale, cioè dal suono⁹⁸.

Il secondo punto essenziale in cui il cristianesimo si allontana dalla tradizione platonica è l'impossibilità di accettare la dottrina della reminiscenza, che implica la preesistenza delle anime rispetto alla loro unione con il corpo. Di nuovo Marrou trasforma questa considerazione in una *correzione* della filosofia pre-cristiana, parlando

di radice psicologica di quell'errore metafisico che è la reminiscenza platonica⁹⁹ derivante dall'interpretare ingenuamente questa confusa sensazione di riconoscimento come ricordo di un'esistenza anteriore¹⁰⁰. Il cristianesimo, in questo modo, trasforma l'intelligibile neoplatonico in un elemento di carattere spirituale, nel quale Marrou può collocare quella musica interiore che precede il senso, ma non può essere ridotta alla capacità intellettuale di cogliere l'armonia numerica del mondo.

Proprio dal modo di interpretare il rapporto tra cristianesimo e tardo-platonismo derivano i due punti di più profonda divergenza tra Marrou e Agostino. Il primo è indubbiamente quello che si potrebbe definire il *passaggio attraverso il pitagorismo* che è impossibile sottovalutare nel percorso di Agostino, fin dal *De ordine*, in cui il punto di arrivo della formazione culturale attraverso il settenario delle arti liberali culmina nell'aritmetica che consente di cogliere il principio primo nel concetto di unità, richiamandosi – come osserva Alipio, uno degli interlocutori del dialogo – all'insegnamento che già era stato quello di Pitagora. Tuttavia per Marrou la riduzione della musica a matematica è operazione sbagliata e inutile:

*possiamo inserire, innestare in Dio la bellezza musicale senza passare dall'algebra. Perché beninteso è a questa meta che anch'io aspiro,*¹⁰¹

ed è interessante osservare che in un certo senso anche per Agostino tutto il discorso proposto nel *De musica* può risultare inutile, ma solo per alcuni lettori ben precisi, cioè per coloro che hanno già colto per altra via, grazie alla fede nel Dio cristiano il fondamento del creato nell'armonica convivenza di identico e diverso. Ma questa prospettiva, che compare in particolare nel sesto libro del *De musica*, capovolge quella di Marrou, in quanto il passaggio attraverso l'aspetto numerico della musica, cioè attraverso la *ritmica* che del dialogo agostiniano è oggetto specifico, può assumere, per chi ne abbia bisogno, persino la funzione di una sorta di dimostrazione dell'esistenza di Dio, di un principio cioè che possa garantire la stabilità e l'immutabilità di quelli che Agostino chiama *numeri del giudizio* che stanno a indicare la capacità intellettuale umana di

cogliere le armonie *algebriche* – direbbe Marrou – della musica e del mondo

M. – E ora dimmi se questi numeri, intorno ai quali si sta così indagando, ti sembrano essere mutevoli. / Al. – Assolutamente no. / M. – Quindi non neghi che siano eterni? / Al. – Anzi lo affermo. / M. – E ora si insinuerà quel timore che ci sfugga una qualche loro ineguaglianza? / Al. – Niente è per me più sicuro dell'uguaglianza di questi numeri. / M. – Da chi dunque si deve credere che all'anima sia dato ciò che è eterno e immutabile, se non dall'unico, eterno e immutabile Dio? / Al. – Non vedo che cos'altro si possa credere.¹⁰²

Marrou parla di questo itinerario della mente nella metrica, musicale e non solo, come di una specie di giro vizioso e proprio su questo in certo senso possono facilmente divergere le interpretazioni del pensiero agostiniano. Usiamo pure la definizione dello studioso francese, ma resta la domanda di fondo, se davvero in Agostino i *giri viziosi* debbano essere giudicati inutili; nella riflessione su un percorso di ricerca che è anche percorso esistenziale, i *giri viziosi* appaiono elementi fondamentali e, a mio parere, essenziali. Ma qui emerge il secondo punto di divergenza tra Marrou e Agostino. Le osservazioni dello studioso francese sarebbero assolutamente corrette se una *ispirazione agostiniana*, al di là della infedeltà al maestro, dovesse portare a sottolineare la finalità religiosa della musica. Quella a cui pensa Marrou è una *teologia della musica* che, secondo lui, trova espressione anche in Francesco di Assisi¹⁰³ ed è finalizzata soprattutto a un viaggio interiore incontro a Dio¹⁰⁴.

In questo senso si comprende la stretta relazione che per lui esiste tra il suo impegno storiografico e quello di musicologo; infatti, con toni che sembrano anticipare la *Fides et ratio* di Giovanni Paolo II, rimprovera alla cultura del suo tempo la mancanza di un saldo sistema di riferimento metafisico, di essere cioè – come si direbbe oggi – eccessivamente *debole*:

Il male di cui essa soffre è quello dell'intera civiltà: assenza di un sistema di riferimento metafisico e, conseguentemente, distruzione dell'unità della città spirituale.¹⁰⁵

Da parte nostra potremmo rimproverare a Marrou di essere, al contrario, un po' troppo *forte*, quando sottolinea la componente sonora della musica fino a sostenere che persino nella vita futura la sensazione, certo riscattata, non verrà tuttavia abolita¹⁰⁶, richiamando a sostegno di questa tesi i riferimenti della teologia mistica all'eco dei cori angelici¹⁰⁷. Ma i rischi che si corrono a produrre metafore per poi prenderle sul serio andrebbero segnalati non solo a Marrou, ma al pensiero religioso in senso lato, e non è questa la sede adatta. Si deve comunque ammettere che molto più poetico e suggestivo è un altro riferimento all'importanza della dimensione sonora, quando si richiama il libro della *Sapienza* in cui si trova non solo la famosa espressione secondo cui Dio tutto dispose *mensura, numero et pondere*, e che potrebbe essere usata, come di fatto è stata usata, a sostegno della componente pitagorica del cristianesimo, ma anche la qualificazione di Dio come *suaviter disponens omnia*¹⁰⁸.

Il problema è dunque se si possa rintracciare in Agostino una finalità religiosa della musica, nel senso sostenuto da Marrou. A mio parere nella riflessione agostiniana la finalità è profondamente filosofica e anzi il riferimento a concetti teologici o, in senso ampio, religiosi significa solo che, come accade spesso nelle pagine agostiniane, concetti di questo genere acquistano una chiara valenza di carattere filosofico. Come è noto, il *De musica* è essenzialmente un trattato di metrica, o di ritmica, e nei libri centrali prende in esame anche una classificazione di ritmi, versi e metri all'interno dei quali il ritmo musicale in senso stretto risulta solo un caso particolare. All'aspetto più propriamente melodico Agostino progettava di dedicare uno specifico trattato, che tuttavia non scrisse e del quale il libro di Marrou vorrebbe in un certo senso rappresentare una possibile realizzazione. La famosa definizione di *scientia bene modulandi*¹⁰⁹ riconduce totalmente la musica nel contesto delle arti liberali, cioè della teoria del misurare secondo un ritmo, una regola che consente di giudicare la configurazione dei suoni, ma non solo dei suoni, sottolineando con il termine *bene* che si tratta di fare emergere una disposizione etica che indirizzi in modo opportuno l'aspetto che le cose assumono, e con il termine *scientia* il fatto che si studia tutto ciò

nel suo fondamento razionale per coglierne l'essenza di carattere numerico.

In senso più stretto l'arte musica si occupa del movimento, realizzato secondo una precisa regola di misura, ed espresso in modo del tutto libero, disinteressato, non subordinato ad alcun fine esterno, nemmeno – si potrebbe aggiungere – a un fine religioso. Ha certamente ragione Marrou nel sostenere che Agostino è consapevole della componente rappresentata dal suono materiale, di cui spesso nelle sue opere sottolinea il fascino. Si può ammettere che, malgrado insista ripetutamente sul fatto che la musica va collocata sul livello razionale, sembra fare fatica a rompere del tutto con un'idea di arte in cui sono presenti anche le componenti della imitazione e dell'abilità tecnica, ma è difficile sottovalutare il fatto che, come dice lo stesso Marrou,

*essa importa meno per se stessa che per le segrete inclinazioni verso cui essa spinge il mio cuore, per le induzioni ch'essa gli fa compiere e a partire dalle quali il mio pensiero musicale saprà accordare la mia lira interiore*¹¹⁰

e che, come invece Marrou vorrebbe non fosse, questa musica interiore è, in ultima analisi, aritmetica.

Non serve, in questa sede, ripercorrere tutta la riflessione agostiniana sui vari livelli di numero e di ritmo presenti in una specie di fenomenologia della percezione sonora delineata nel *De musica*, ma occorre ricordare che punto di arrivo dell'analisi è l'affermazione della superiorità dei *numeri del giudizio* che, in una dimensione che riesce a prescindere dal tempo, propongono la struttura astratta e immortale entro la quale armonie e consonanze numeriche assumono un carattere universale¹¹¹. L'arte liberale musica consente in questo modo di sollevarsi a una riflessione più ampia sull'ordine del mondo, nella quale si coglie come l'idea di perfezione e bellezza venga a coincidere con la misura e il limite e come ogni regolarità individuabile persino nei movimenti sensibili – del camminare o del grattarsi la barba ad esempio – sia testimonianza della portata universale di un ordine fondato su analogie numeriche, rapporti, relazioni.

Le varie linee di ricerca seguite da Agostino nel *De musica* confluiscono proprio in quella affermazione che si è già segnalata come paradossalmente vicina alla tesi di Marrou del *circolo vizioso* e cioè nella dichiarazione che tutto il percorso proposto si rivela infine *inutile*; ma per chi si rivela inutile?

Altri che invece non sono stati istruiti per capire queste cose, se sono stati permeati dai sacramenti della pura fede cristiana e tendono con somma carità all'unico e vero Dio, hanno superato tutte queste puerilità ... pur non conoscendo cammini difficili e molesti per i loro piedi, possono superarli volando, anche se li ignorano ... Questi libri infatti sono stati scritti per coloro che, dediti alla letteratura profana, incorrono in gravi errori e consumano le loro buone intelligenze con delle sciocchezze, senza conoscere la natura del piacere che ne provano.¹¹²

La fede cristiana sembra rendere superflua tutta la ricerca e consentire di trascurarla per arrivare di slancio alle conclusioni. Ma non si tratta del fine religioso di cui parla Marrou; nel momento in cui Agostino porta alle proprie conclusioni il discorso che forse si è rivelato inutile, compare, quasi inatteso, il tema trinitario:

Il numero infatti inizia dall'uno, è bello per l'uguaglianza e la similitudine e si congiunge secondo un ordine. Pertanto chiunque ammetta che non c'è nessuna natura che, per essere ciò che è, non tenda all'unità, non cerchi di rimanere simile a se stessa per quanto può e non mantenga il proprio ordine nei luoghi o nei tempi o la propria salute con un certo equilibrio incorporato, allora deve anche ammettere che da un solo Principio, per mezzo di una Forma a Lui uguale e simile, con la ricchezza della sua bontà, in virtù della quale l'Uno e l'Uno dall'Uno si congiungono tra loro, per dir così, con un Amore amorevolissimo, sono state create e fondate tutte le cose che sono, quali che siano e in qualunque maniera siano.¹¹³

Questo è il punto di arrivo della riflessione sulla musica, il senso di tutta la ricerca, ciò che riconduce a unità tutti i punti di vista di volta in volta proposti all'attenzione del lettore. Si comprende perché il

percorso può risultare inutile: chi già conosce, per fede, la struttura trinitaria di Dio, ha già colto il modello delle proporzioni musicali riscontrabili nel mondo e non ha bisogno di passare attraverso le regole della ritmica per arrivare fin qui. E tuttavia risulta anche evidente come il percorso sia, nello stesso tempo, necessario, per comprendere appunto come le relazioni individuabili nella conoscenza, sensibile e intellettuale, dell'uomo acquistino pieno significato nel modello stabile ed eterno. La musica non porta a un esito religioso; porta a cogliere pienamente il rilievo filosofico di un principio primo in cui stanno l'identico e il diverso, l'uno e il molteplice. Il Dio cristiano, modello e fondamento delle proporzioni e delle armonie numeriche che animano il mondo, è, in quanto uno e trino, ordine e musica intima del cosmo.

Note

- 1 H.-I. Marrou (con lo pseudonimo di Henri Davenson), *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, La Baconnière, Neuchâtel 1942; trad. it. H.-I. Marrou, *Il silenzio e la storia. Trattato della musica secondo lo spirito di Sant'Agostino*, Medusa, Milano 2007, p. 72.
- 2 Ivi, p. 54.
- 3 P. Chenaux, *L'Umanesimo integrale di Jacques Maritain*, Jaca Book, Milano 2005.
- 4 J.-L. Loubet del Bayle, *Les non conformistes des années '30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Seuil, Paris 1969; 1987; 2001 (consultata).
- 5 R. Shattuck, *The banquet years. The Arts in France, 1885-1918*, Faber & Faber, London 1958; II ed.: *The Banquet Years. The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, Vintage Books, New York 1968; trad. it. *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia, 1885-1918*, il Mulino, Bologna 1990.

- 6 R. Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris 1917-1929*, Thames & Hudson, London 2002.
- 7 J. P. Crespelle, *La folle époque des Ballets Russes au Surréalisme*, Hachette, Paris 1968.
- 8 Si noti che per J.-J. Leveque, *Les années folles, 1918-1939. Le triomphe de l'art moderne*, ACR, Courbevoie 1992, *les années folles* durano fino al 1939 e abbracciano dunque l'intero *entre-deux-guerres*.
- 9 J. Chastenet, *Histoire de la Troisième République*, 7 voll., Hachette, Paris 1952-1963, V (1960): *Les Années d'illusion* (1918-1931).
- 10 M. Sachs, *La décade de l'illusion*, Gallimard, Paris 1950; trad. it. *La decade dell'illusione, Parigi 1918-1928*, Meridiano zero, Padova 2002.
- 11 D. Mawer, "Dancing on the Edge of the Volcano". *French Music in the 1930s*, in *French Music since Berlioz*, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 249-280.
- 12 D. Mawer, *op. cit.*, cita Harry Halbreich.
- 13 H. Daniel-Rops, *Le années tournantes*, Editions du siècle, Paris 1932.
- 14 W. Wiser, *The Twilight Years. Paris in the 1930s*, Carroll and Graff, New York 2000.
- 15 E. Weber, *The Hollow Years. France in the 1930s*, Norton, New York - London 1994.
- 16 J. Touchard, *L'esprit des années 1930. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, in G. Michaud (a cura), *Tendances politiques de la vie française depuis 1789*, Hachette, Paris 1960; questo studio è la base da cui si sviluppa la ricerca di J.-L. Loubet del Bayle, *op. cit.*
- 17 J.-L. Loubet del Bayle, *op. cit.*, addirittura, studia solo i contributi tra il 1930 e il 1934, che forniscono (con qualche avvisaglia già dal 1928) una prospettiva più largamente culturale, filosofica, rispetto a quella indirizzata alla ricerca di soluzioni concrete predominante fino al 1936 (pp. 33-35).
- 18 Ivi, p. 25.

- 19 Ivi, pp. 529 sgg. elenca le pubblicazioni connesse ai tre movimenti. Tutto lo studio di J.-L. Loubet del Bayle, *op. cit.* è mirato all'analisi di questi documenti, dapprima trattando separatamente i movimenti (Parte I) per poi metter in luce sinteticamente i punti di convergenza che formano *l'esprit de 1930* (Parte II).
- 20 Cfr. ivi, II.1.4.
- 21 Espressione di Jean de Fabrègues citata ivi, p. 256.
- 22 J. de Fabrègues citato ivi, p. 263.
- 23 J. de Fabrègues citato ivi, p. 281.
- 24 Il motto è di C. Péguy, citato a più riprese dalle riviste non-conformiste. Cfr. ivi, p. 315.
- 25 La prima a rimarcare la vicinanza del manifesto della *Jeune France* al clima non-conformista è stata J. Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford University Press, Oxford 2005: *Contrary to previous histories, which have placed its argument within a primarily musical context, I maintain that its sources were partly ideological, and the intertextual reference to the nonconformist movement is clear* (p. 293).
- 26 Sulla *Jeune France*, più che il difficilmente reperibile (e datato) S. Gut, *Le groupe Jeune France: Yves Baudrier, Daniel Lesur, Andre Jolivet, Olivier Messiaen*, Champion, Paris 1977, 1984², cfr. N. Simeone, *Group Identities. La Spirale and La Jeune France*, "The Musical Times", 143/1880 (2002), pp. 10-36. La poetica e la storia del gruppo è poi trattata ampiamente nelle recente e magistrale monografia su Jolivet scritta da L. Kayas, *André Jolivet*, Fayard, Paris 2005, cui rimando per approfondimenti sul compositore. Sulla musica del primo Messiaen, cfr. in italiano (la bibliografia sul compositore è vastissima) R. Pozzi, *Il suono dell'estasi. Olivier Messiaen dal "Banquet céleste" alla "Turangalîla-Symphonie"*, Lim, Lucca 2007.
- 27 H.-I. Marrou, *Il silenzio ...* cit., p. 93 (corsivo mio).
- 28 Ivi, p. 94.

- 29 *Ibidem.*
- 30 Ivi, p. 99.
- 31 Ivi, p. 113: *mostrerò nella musica una seminazione del Silenzio, una tecnica di spoliazione e di purificazione interiore, e dunque, per l'anima sufficientemente preparata, un mezzo di ascesa.* Questo passo aiuterà forse a spiegarsi come mai la traduzione italiana del *Traité* anteponga al titolo originale *Il silenzio e la storia* (spiega perlomeno il *silenzio*: la storia, se non per allusione al mestiere dell'autore, mi sembra piuttosto fuori luogo in un testo che, per il suo impianto teologico, non adotta mai un approccio storiografico; anche le distinzioni tra musica romantica e degli anni Venti sono concettuali, e il loro incarnarsi in momenti storici precisi funge, per Marrou, sostanzialmente come esemplificazione).
- 32 Luisa Curinga ha trattato il carattere umanista di Jolivet in un'ampia dissertazione dottorale (L. Curinga, *"La naissance d'un nouvel humanisme". André Jolivet e l'umanesimo musicale in Francia, 1935-1974*, tesi di dottorato, Università degli studi di Roma Tor Vergata, 2007), che prende in considerazione l'intera carriera del compositore, fondatore, nel 1959, di un *Centre français d'humanisme musical* attivo ad Aix-en-Provence sino al 1963. L. Curinga, che propone una tripartizione delle correnti umaniste in spiritualiste, marxiste ed esistenzialiste, non evidenzia i rapporti tra Jolivet e il pensiero non-conformista, a mio avviso illuminanti.
- 33 A. Jolivet, *Genèse d'un renouveau musical* (1937), in *Écrits*, a cura di C. Jolivet-Erlh, 2 voll., Delatour, Paris 2006, I, pp. 53-73; p. 53, traduzione mia, corsivi dell'autore.
- 34 H.-I. Marrou, *Il silenzio ...* cit., p. 145.
- 35 Cfr. ivi, pp. 152 sgg. La posizione di Marrou apre una serie di questioni non chiarite dall'autore: nella sua concezione, la musica preesiste all'uomo in un mondo di *idee* o è nell'interiorità di ognuno? E comunque, ci sono tante idee e a ognuna corrisponde una sola forma in cui possono incarnarsi? Oppure c'è l'Idea di Musica e le diverse forme sono interpretazioni di come la percepisce ogni singolo artista? Oppure ogni musica concreta è una materializzazione parziale dell'Idea e la Musica Concretizzata è l'eventuale somma di tutte le musiche?

- 36 Ivi, p. 72. È molto probabilmente contro questo tipo di avanguardia meccanizzata (o perlomeno così percepita) che si scagliava il manifesto della *Jeune France* in termini di *stereotipi rivoluzionari*.
- 37 Ivi, p. 71, corsivi miei.
- 38 Ivi, p. 72.
- 39 Ivi, p. 73.
- 40 Ivi, p. 135.
- 41 Ivi, p. 143. Il discorso di Marrou è, come si è detto, spesso contraddittorio: se in alcuni passi parla di musica leggera come realmente esistente, in altri afferma che in realtà *non esiste musica leggera ma esiste un uso essoterico, superficiale della musica, legittimo per il bene dei corpi* (p. 137). La differenza sarebbe dunque a livello fruitivo. Vedi *infra* le considerazioni sulla *Gigue* di Lourié.
- 42 R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, 2 voll., University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1996, II, p. 1585.
- 43 H.-I. Marrou (con lo pseudonimo di Henri Davenson), *Arthur Lourié (1892-1966)*, "Perspectives of New Music" 5/2 (1967), pp. 166-169 porta la *Gigue* come esempio del lato *brutale (brute power), archaic and Asiatic* di Lourié, che contrappone alla *angelic vein* rappresentata da *La flûte à travers le violon* del 1935. Ma attenzione, è una brutalità che colpisce lo spirito, non è fatua esteriorità: la *ancient youthfulness* di questo *primordial breath of the Russian soul ... appeals to our occidental hearts*.
- 44 Maritain stesso scrisse un articolo sulla musica di Lourié, nel 1936: J. Maritain, *Sur la musique d'Arthur Lourié*, "La Revue musicale" 17/4/165 (1936), pp. 266-271; riprodotto in "Cahiers Jacques Maritain", 3 (1981), pp. 23-28.
- 45 H.-I. Marrou (con lo pseudonimo di Henri Davenson), *D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié*, "Esprit", 3/29 (1935), pp. 824-838 ; p. 831.

- 46 Una verifica nel *Global Chant Database* (www.globalchant.org, database consultato nel marzo 2010) ha portato alla concordanza di una delle melodie della *Gigue* con l'antifona *Deus meus es tu et confitebor*: nulla vieta che potesse essere un brano caro a Maritain e conosciuto da Lourié, ma resta un'ipotesi non verificabile.
- 47 F. Porcile, *La Belle époque de la musique française, 1871-1940*, Fayard, Paris 1999, p. 376.
- 48 H.-I. Marrou, *Il silenzio ...* cit., p. 95.
- 49 Ivi, p. 96. Cfr. anche H.-I. Marrou, *D'une musique nécessaire ...* cit., pp. 837-38, in cui l'autore se la prende con tutti quei musicisti che hanno scritto salmi aspirando a una musica religiosa in senso esteriore: F. Schmitt, A. Roussel, E. Bloch, I. Markevitch, e soprattutto Stravinskij, con quella *Symphonie de psaumes* (1930) che è *un art dépourvu d'atmosphère intérieure, de contenu mystique, un art décoratif* degna prosecuzione del pagano *Sacre du printemps* (1913).
- 50 Ivi, p. 148.
- 51 H.-I. Marrou, *D'une musique nécessaire ...* cit., p. 838.
- 52 H.-I. Marrou, *Arthur Lourié ...* cit.
- 53 H.-I. Marrou, *Il silenzio ...* cit., p. 34.
- 54 Ivi, p. 114.
- 55 Ivi, p. 94.
- 56 *Ibidem*.
- 57 Ivi, p. 100.
- 58 Ivi, p. 94.
- 59 Ivi, p. 97.

60 Ivi, p. 99.

61 Ivi, p. 95.

62 *Ibidem.*

63 *Ibidem.*

64 Ivi, p. 98.

65 *Ibidem.*

66 Ivi, p. 104.

67 Ivi, p. 105.

68 *Ibidem.*

69 Ivi, p. 107.

70 Ivi, p. 96.

71 Ivi, p. 63.

72 Ivi, p. 60.

73 Ivi, p. 82.

74 Ivi, p. 79.

75 Ivi, p. 148.

76 Ivi, p. 160.

77 Ivi, p. 147.

78 *Ibidem.*

79 *Ibidem.*

- 80 Ivi, p. 53.
- 81 Ivi, p. 155.
- 82 Ivi, p. 142.
- 83 Ivi, p. 99.
- 84 Ivi, p. 56.
- 85 Ivi, p. 118.
- 86 Ivi, p. 97.
- 87 Ivi, p. 160.
- 88 Basti qui ricordare *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, pubblicata nella Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, nel 1938; nel 1949 viene completata da una *Retractatio* secondo uno stile esplicitamente agostiniano; nella quarta edizione del 1958 oltre alla *Retractatio*, compaiono *Errata* e *Addenda*.
- 89 H.-I. Marrou, *Il silenzio e la storia ...* cit., pp. 35-36.
- 90 Ivi, p. 86.
- 91 Ivi, p. 90.
- 92 *Ibidem*.
- 93 Ivi, p. 91.
- 94 Ivi, pp. 78-79.
- 95 Ivi, p. 80.
- 96 Ivi, p. 82.
- 97 Cfr. ivi, p. 67.

98 Cfr. *ivi*, pp. 70-71.

99 *Ivi*, p. 60.

100 *Ibidem*.

101 *Ivi*, pp. 85-86.

102 Agostino, *De musica* 6.12.36, traduzione italiana di M. Bettetini in Agostino, *Tutti i dialoghi*, a cura di G. Catapano, Bompiani, Milano 2006, p. 1601.

103 Cfr. H.-I. Marrou, *op. cit.*, p. 111.

104 Cfr. *ivi*, p. 113.

105 *Ivi*, p. 148.

106 Cfr. *ivi*, p. 88.

107 Cfr. *ivi*, p. 87.

108 Cfr. *ivi*, p. 89; *Sap.* 8.1.

109 Agostino, *De musica* 1.2.2.

110 H.-I. Marrou, *op. cit.*, p. 47.

111 Cfr. Agostino, *De musica* 6.7.18.

112 *Ivi*, 6.1.1., trad. it. cit., pp. 1531-1533.

113 *Ivi*, 6.17.56., trad. it. cit., p. 1631.