



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

CORSO DI DOTTORATO IN LETTERATURE E CULTURE CLASSICHE E MODERNE

CURRICULUM: FILOLOGIA CLASSICA

CICLO XXXI

Tesi di Dottorato

STORIA E STORIOGRAFIA MUSICALE NEL PRIMO PERIPATO

Tutor: Prof. Franco Montanari

Co-tutor: Prof.ssa Lara Pagani

Candidata: Ambra Tocco

a.a. 2018-2019

STORIA E STORIOGRAFIA MUSICALE NEL PRIMO PERIPATO

Sommario

Introduzione

1. La riflessione teorica sulla musica nel primo Peripato: inquadramento generale	1
1.1. Μουσική e ἄρμονική nel pensiero di Aristotele	2
1.2. La musica come ἐπιστήμη: gli <i>Elementa Harmonica</i> di Aristosseno	10
2. Il Peripato e la storia delle discipline	17
2.1. Aristotele e l'idea di storia della letteratura	22
3. "Storiografia musicale" peripatetica	31
3.1. La scienza musicale come storia: elaborazione e ricezione di uno schema cronologico	31
3.2. Stato della documentazione e criteri di selezione e organizzazione del materiale	41

I. Τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ: il Peripato e la musica delle origini

1. L'invenzione della musica: εὐρήματα ed εὐρηταί nella preistoria musicale greca	51
1.1. Teorie peripatetiche sulle origini della musica: tra imitazione e invenzione	54
2. Poeti e aedi in Omero e prima di Omero: ζητήματα musicali nell'esegesi omerica peripatetica	84

II. Περί τῆς ἀρχαίας μουσικῆς: lo sviluppo della musica e la sua ricostruzione in ambiente peripatetico

1. Le musiche dimenticate della Grecia antica	103
1.1. Strumenti musicali	105
1.2. Canti	125
1.3. Danze	135
2. Innovazioni e innovatori nel passato musicale greco	146
2.1. Τί εὔρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος: le προσεξευρήσεις nella storia musicale arcaica e classica	147
2.2. Τίνες εὐδόκιμοι γεγόνασιν: questioni cronologiche e biografiche	167

III. Ἡ τῆς μουσικῆς παραφθορά: il Peripato e la "degenerazione" della musica

1. La 'nuova musica' come snodo storiografico	177
2. Etica ed estetica della 'nuova musica' nei frammenti dei Peripatetici	185

Bibliografia	198
---------------------	-----

Tabella riassuntiva dei frammenti peripatetici esaminati	211
---	-----

INTRODUZIONE

1. La riflessione teorica sulla musica nel Peripato: inquadramento generale

L'interesse dei Peripatetici per la musica è attestato da un numero assai elevato di testimonianze, in larga parte frammentarie, dal cui carattere eterogeneo emergono la notevole varietà di argomenti trattati in questo ambito e la diversità – e specificità – delle linee di indagine messe a punto per prenderne in esame i differenti aspetti sotto differenti punti di vista. Uno sguardo d'insieme al complesso della documentazione superstite rivela altresì, accanto alla varietà e alla ricchezza delle ricerche svolte in questo campo dagli allievi diretti di Aristotele e da alcuni dei loro successori, la persistenza di idee e metodi d'indagine comuni, la cui prima fondazione si deve allo stesso Aristotele e che costituiscono uno dei suoi lasciti più significativi e caratteristici del *modus operandi* della sua scuola.

Ciononostante, uno studio sistematico di tali testimonianze, volto a rilevare non solo le specificità dei metodi e degli interessi dei singoli autori presi in esame, ma anche gli elementi di continuità con l'insegnamento aristotelico e, quindi, le analogie riscontrabili tra uno e l'altro e i tratti "d'insieme" che concorrono a definire lo statuto della musica nel quadro delle discipline studiate nel Peripato, ad oggi non risulta essere stato intrapreso, forse a causa delle difficoltà poste tanto dalla frammentarietà del materiale a disposizione, conseguenza del naufragio di buona parte delle opere prodotte da Aristotele e dai suoi successori, quanto dalla complessità dell'argomento. La mia tesi si propone di sopperire almeno parzialmente a tale mancanza, prendendo in esame le testimonianze relative allo studio della musica all'interno del Peripato sotto un punto di vista che, dall'esame dei materiali, è apparso particolarmente degno di nota, vale a dire l'interesse dei Peripatetici per la storia di questa disciplina in rapporto a quella dei generi poetici e, più in generale, alla storia culturale del mondo greco arcaico e classico. Scopo del lavoro è, pertanto, gettare uno sguardo d'insieme sui modi e sulle forme attraverso cui, nei testi che possediamo, si manifesta la consapevolezza dell'evoluzione storica della prassi musicale nel corso delle epoche e si indagano questioni ad essa connesse, nella convinzione che tale atteggiamento non solo costituisca uno degli elementi maggiormente rivelatori della ricezione e rielaborazione delle teorie aristoteliche da parte dei principali esponenti della sua scuola, ma consenta anche di scorgere, a

dispetto del carattere frammentario, disomogeneo e spesso problematico della documentazione, la condivisione di un paradigma concettuale comune.

Preliminarmente, sarà opportuno delineare un breve profilo della musica come oggetto di studio all'interno del Peripato, al fine di definirne lo statuto epistemologico e indagarne le interazioni con altri saperi, nonché di coglierne, per quanto è possibile, la progressiva codificazione, dalle premesse poste in questo senso da Aristotele alla fondazione di una vera e propria ἐπιστήμη τοῦ μέλους, suddivisa al proprio interno in più parti, ad opera, segnatamente, di Aristosseno (come si dirà *infra*: cfr. par. 1.2).

1.1. Μουσική e ἄρμονική nel pensiero di Aristotele

Nel *corpus* di opere che la tradizione ci ha tramandato sotto il nome di Aristotele non figurano scritti di argomento specificamente musicale; se un certo interesse per la musica da parte del filosofo è documentato dai numerosi riferimenti presenti nella sua produzione superstita – talvolta molto dettagliati ed estesi, come la digressione che occupa il libro VIII della *Politica*, su cui si tornerà poco più avanti – sulla base di queste testimonianze non sembra che egli abbia atteso a uno studio sistematico e “descrittivo” della disciplina. Va ricordato, tuttavia, che un Περὶ μουσικῆς in tre libri figura nel catalogo delle opere di Aristotele trasmesso da Diogene Laerzio (5.1.26), nonché in quello contenuto nella *Vita Hesychii*, mentre la lista contenuta nella biografia di Aristotele redatta dal neoplatonico Tolemeo, di cui si conserva la traduzione araba, annovera un titolo che, retroverso in greco, sembrerebbe leggibile come Περὶ μουσικῆς κατὰ τῶν Πυθαγορείων¹ (senza che sia possibile determinare se si tratti della stessa opera menzionata negli altri due cataloghi o di un trattato differente). Se un Περὶ μουσικῆς di Aristotele è effettivamente esistito, ciò indurrebbe a pensare che nel suo pensiero la musica fosse già un sapere con un certo grado di formalizzazione, tale da poter essere oggetto di una monografia al pari di altre scienze, come la fisica, o arti dell'uomo, come la retorica e la poetica; dal momento però che nulla se ne è conservato, resta impossibile conoscere in che termini esattamente Aristotele concepisse la μουσική, se per lui essa

¹ In questa sede non è possibile soffermarsi sui numerosi problemi di carattere storico e filologico che gravano su ciascuna delle liste sopra menzionate. Per uno studio approfondito dei tre cataloghi si rimanda ai lavori di Moraux 1951 e Düring 1957; si veda inoltre la sintesi di Tarán 2012, 13-17, con la bibliografia ivi

costituisse una scienza a tutti gli effetti, quali fossero i suoi oggetti e quali le sue relazioni con altri ambiti disciplinari “vicini” (e segnatamente la poetica: un punto su cui si tornerà *infra*)².

Nelle opere superstiti di Aristotele i riferimenti alla musica sono in ogni caso numerosi e, pur nel loro carattere asistemico e, spesso, strumentale rispetto all’argomentazione cui sono dedicati i passaggi in cui di volta in volta essi figurano, possono essere ricondotti ad alcuni principali ambiti di indagine³.

Il primo è costituito dalla riflessione sul ruolo della musica nelle comunità statali e, nella fattispecie, circa l’opportunità o meno di includere questa disciplina nella *παιδεία* dei futuri cittadini e, eventualmente, con quali modalità e limiti: a questo tema, di ascendenza platonica, è dedicata la lunga digressione sulla musica che occupa il libro VIII della *Politica* (*Pol.* 1337a-1342b). Dell’intera argomentazione, complessa ed articolata, mi limito in questa sede a richiamare i punti essenziali⁴: Aristotele vi ribadisce l’importanza della musica nell’educazione dei giovani, sulla base della peculiare efficacia con cui differenti melodie producono la *μίμησις* di differenti caratteri e passioni umane (1340a 39-40: *ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν*; 1340b 11-14: *ἐκ μὲν τούτων φανερόν ὅτι δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικὴ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους*). Al tempo stesso, tuttavia, il filosofo prende le distanze dall’eccessivo tecnicismo di una formazione finalizzata alla pratica professionale: è necessario che i giovani apprendano la musica eseguendola in prima persona, ma non per diventare musicisti, occupazione considerata volgare e indegna di uomini liberi, bensì per sviluppare un gusto consapevole come ascoltatori (1340b 32-37 *passim*: *παιδευτέον τὴν μουσικὴν οὕτως ὥστε καὶ κοινωνεῖν τῶν ἔργων... πρῶτον μὲν γὰρ, ἐπεὶ τοῦ κρῖνειν χάρις μετέχειν δεῖ τῶν ἔργων*). Occorrerà di conseguenza stabilire quali melodie, ritmi e persino quali strumenti siano più idonei allo svolgimento di tale funzione: in questo Aristotele si pone in sostanziale continuità con Platone, individuando l’armonia dorica come l’unica da impiegare a scopi educativi e, per quanto riguarda gli strumenti, rigettando la pratica dell’*aulos* e, più in generale, di tutti gli strumenti “da professionisti” (1341a 17-19: *οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς*

² Il Περὶ μουσικῆς di Aristotele non è la prima opera con questo titolo di cui si abbia notizia nella letteratura greca antica: tale primato spetta invece all’omonimo trattato attribuito a Laso di Ermione, che visse nella seconda metà del VI sec. a.C. (cfr. *Suda* λ 139 Adler, *s.v.* Λᾶσος: πρῶτος δὲ οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε).

³ Per una sintesi si veda Barker 1989, 66.

⁴ Per approfondimenti si rimanda a Stalley 2009, 571 sgg.; Destrée 2013, 301 sgg.; Jones 2012, 163 sgg. Sulla riflessione aristotelica in merito alla funzione della musica nel contesto della *polis* democratica si veda in particolare Musti 2006, 43-59.

παιδείαν ἀκτέον οὐτ' ἄλλο τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἀν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερόν ἐστιν). Non per questo, tuttavia, il filosofo ritiene che vi siano ἀρμονίαι da bandire dalla *polis*, contestando esplicitamente quanto affermato a riguardo da Platone, per bocca di Socrate, nella *Repubblica*⁵: al contrario, per Aristotele tali limitazioni si applicano unicamente all'ambito della παιδεία, che è solo una delle finalità cui la musica assolve nella vita cittadina accanto a quelle del puro intrattenimento e, in determinati contesti, della catarsi; a questa tripartizione sembrerebbe corrispondere, pur con qualche incongruenza dovuta probabilmente al carattere non rifinito del materiale qui esposto dall'autore⁶, quella delle melodie in ἠθικά, πρακτικά ed ἐνθουσιαστικά, e l'uso di differenti armonie coerentemente con gli scopi di ciascuna categoria⁷.

In secondo luogo, buona parte della riflessione aristotelica sui concetti musicali fa riferimento al piano epistemologico dello studio della natura e dell'indagine sulle prerogative della percezione umana nei confronti della realtà; è in questo quadro che Aristotele chiama in causa talvolta la terminologia e i concetti della scienza armonica (ἀρμονική), mostrando di conoscerne gli oggetti e i principali orientamenti teorici, mentre altrove si sofferma sulla natura fisica del suono e sulla sua produzione e propagazione⁸. Per il primo di questi due tipi di riferimenti si possono citare numerosi passi provenienti da opere di logica (in particolare i *Topica* e gli *Analytica Posteriora*) e dalla *Metafisica*, in cui i concetti musicali sono utilizzati per spiegare o esemplificare, per analogia o

⁵ Aristot. *Pol.* 1342a 33-34: ὁ δ' ἐν τῇ Πολιτείᾳ Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν φρουγιστὴν μόνην καταλείπει μετὰ τῆς δωριστῆ. Il riferimento è a quanto si afferma in *Pl. Resp.* 3.399a-c: οὐκ οἶδα... τὰς ἀρμονίας, ἀλλὰ κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἀρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμῆσαιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας... καὶ ἄλλην αὖ ἐν εἰρηρικῇ τε καὶ μὴ βιαίῳ ἀλλ' ἐν ἔκουσίᾳ πράξει ὄντος.... ταύτας δύο ἀρμονίας, βίαιον, ἐκούσιον, δυστυχοῦντων, εὐτυχοῦντων, σωφρόνων, ἀνδρείων ἀρμονίας αἴτινες φθόγγους μιμῆσονται κάλλιστα, ταύτας λείπε.

⁶ In questa sede non è possibile soffermarsi in ulteriore dettaglio sull'effettiva natura del rapporto tra le finalità della musica e i diversi tipi di melodia individuati dall'autore: l'individuazione delle prime non rispecchia esattamente quella delle seconde, dal momento che la κάθαρσις sembra avere, rispetto alle funzioni di educazione e intrattenimento, uno statuto leggermente differente, forse frutto di un'elaborazione successiva da parte di Aristotele. Non bisogna dunque pensare a una corrispondenza *tout-court* tra le funzioni sociali cui assolve la μουσική e i diversi generi di melodie individuati dal filosofo, tanto meno se si considera la natura probabilmente "stratificata" delle riflessioni confluite nel testo della *Politica* così come lo possediamo e la mancanza di rifinitura dell'opera, anche in ragione della sua destinazione.

⁷ *Pol.* 1341b 33-1342a 5 *passim*: ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιρουσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες, καὶ τῶν ἀρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκειᾶν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φημέν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως... τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν...), φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς). A riguardo si vedano in particolare Destrée 2013, 301 sgg., e Jones 2012, 163 sgg.

⁸ Per uno studio delle teorie aristoteliche sul suono si rimanda in particolare a Pelosi 2006, 27-60.

per contrasto, altri termini o fenomeni: così avviene, ad esempio, in *Top.* 107a 11-17 a proposito del differente significato degli aggettivi 'bianco' (λευκός) e 'acuto' (ὀξύς) in geometria e in musica (ὡσαύτως δὲ καὶ τὸ λευκὸν ἐπὶ σώματος μὲν χρῶμα, ἐπὶ δὲ φωνῆς τὸ εὐήκοον. παραπλησίως δὲ καὶ τὸ ὀξύ... φωνὴ μὲν γὰρ ὀξεῖα ἢ ταχεῖα, καθάπερ φασὶν οἱ κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ἀρμονικοί⁹, γωνία δ' ὀξεῖα ἢ ἐλάσσων ὀρθῆς), mentre in un passo precedente un'analogia simile era occorsa per spiegare il fatto che uno stesso termine abbia contrari differenti a seconda dell'ambito in cui lo si utilizza (106a 12-14: ἔνια γὰρ εὐθύς καὶ τοῖς ὀνόμασιν ἕτερά ἐστίν, οἷον τῷ ὀξεῖ ἐν φωνῇ μὲν ἐναντίον τὸ βαρὺ, ἐν ὄγκῳ δὲ τὸ ἀμβλύ).

Considerazioni analoghe si possono rinvenire anche nella *Metafisica*, a proposito del concetto di "unità" (τὸ ἓν), rappresentato da differenti entità a seconda dell'ambito disciplinare e nella fattispecie, per quanto riguarda la musica, dalla διέσις (1016b 18-24), che ne costituisce la più piccola unità di misura (μέτρον); essa tuttavia non è quantificabile numericamente in modo univoco giacché, come si afferma in *Met.* 1053a 14-19, unità di misura e unità in senso assoluto non sempre coincidono e, in particolare, οὐκ ἀεὶ δὲ τῷ ἀριθμῷ ἐν τῷ μέτρῳ ἀλλ' ἐνίοτε πλείω, οἷον αἱ διέσεις δύο, αἱ μὴ κατὰ τὴν ἀκοήν ἀλλ' ἐν τοῖς λόγοις (1053a 14-16). La distinzione tra il concetto di διέσις κατὰ τὴν ἀκοήν e διέσις ἐν τοῖς λόγοις – al di là del suo impiego meramente esemplificativo nel passo citato – fa riferimento a due ambiti teorici ben distinti e che Aristotele mostra di conoscere, perlomeno nelle rispettive linee essenziali: quello dei cosiddetti ἀρμονικοί, che descrive i suoni sulla base di come essi risultano all'udito, e quello matematico, di ascendenza pitagorica, che concepisce invece gli intervalli melodici come rapporti numerici (λόγοι)¹⁰.

A questi due differenti approcci allo studio del suono e alle rispettive prerogative dal punto di vista epistemologico Aristotele allude anche in *APo* 78b 39-79a 3: σχεδὸν δὲ συνώνυμοί εἰσιν ἔνια τούτων τῶν ἐπιστημῶν, οἷον... ἀρμονικὴ ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν. ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ὅτι τῶν αἰσθητικῶν εἰδέναι, τὸ δὲ διότι τῶν μαθηματικῶν. Alle scienze basate sulla percezione, nel cui novero rientra appunto la ἀρμονικὴ κατὰ τὴν ἀκοήν, spetta il compito di individuare l'oggetto d'indagine, il "che cosa" (τὸ ὅτι); esse non sono tuttavia in grado di risalire alle cause dei fenomeni che prendono in esame, al loro "perché" (τὸ διότι), operazione che compete invece alle scienze matematiche, tra le quali si colloca naturalmente la μαθηματικὴ ἀρμονικὴ. Subito prima, però, Aristotele aveva definito la ἀρμονικὴ (in senso generico, senza

⁹ Il riferimento è alla concezione tipicamente pitagorica per cui la maggiore o minore altezza di un suono è determinata dalla maggiore o minore velocità del movimento del corpo che ne è all'origine.

¹⁰ Cfr. Barker 1989, 73 n. 17.

distinzioni di sorta) come un sapere “subordinato” all’aritmetica, in virtù della sua affinità con quest’ultima (APo 78b 36-38: τοιαῦτα δ’ ἐστὶν ὅσα οὕτως ἔχει πρὸς ἄλληλα ὥστ’ εἶναι θάτερον ὑπὸ θάτερον, οἶον... τὰ ἀρμονικὰ πρὸς ἀριθμητικὴν); ed è in termini matematici che, più avanti, fornisce una definizione del concetto di consonanza (συμφωνία), allo scopo di dimostrare come, in alcuni casi, il “che cosa” e il “perché” di uno stesso fenomeno possano coincidere (APo 90a 19-21: τί ἐστὶ συμφωνία; λόγος ἀριθμῶν ἐν ὀξεί καὶ βαρεῖ. διὰ τί συμφωνεῖ τὸ ὀξὺ τῷ βαρεῖ; διὰ τὸ λόγον ἔχειν ἀριθμῶν τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρὺ). Per Aristotele il fatto che i suoni siano espressione di proporzioni matematiche è anche alla base del modo in cui essi vengono percepiti dall’orecchio umano: così, in *De sensu* 439b 33-440a 4 la maggiore piacevolezza di alcuni colori alla vista e di alcuni intervalli all’udito è attribuita alle proporzioni matematiche da cui essi sono espressi in base a questa concezione (καὶ τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ἔχειν ταῦτα [sc. τὰ χρώματα] ταῖς συμφωνίαις· τὰ μὲν γὰρ ἐν ἀριθμοῖς εὐλογίστοις χρώματα, καθάπερ ἐκεῖ τὰς συμφωνίας, τὰ ἥδιστα τῶν χρωμάτων εἶναι δοκοῦντα... δι’ ἣνπερ αἰτίαν καὶ αἱ συμφωνίαι ὀλίγαι) e, più avanti, si spiega in modo analogo anche il comportamento di due oggetti percepiti simultaneamente (449 a 9-11: οὐδὲ τὰ μεμιγμένα ἄμα· λόγοι γὰρ εἰσὶν ἀντικειμένων, οἶον τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ διὰ πέντε, ἂν μὴ ὡς ἐν αἰσθάνεται)¹¹.

Nei passi fin qui citati Aristotele si limitava a ricorrere al linguaggio e alle prerogative della ἀρμονική per fornire esempi atti di volta in volta ad illustrare concetti di portata più generale, senza dunque soffermarsi in dettaglio sui contenuti di questa disciplina – pur mostrando di conoscerne e saperne adoperare all’occorrenza i presupposti teorici fondamentali. Altrove egli si sofferma in modo più approfondito sui meccanismi di produzione e percezione del suono e sulle caratteristiche della voce animale e umana, ricorrendo in maniera più sistematica ai concetti della scienza armonica¹²; anche di queste testimonianze mi limiterò a fornire una sintesi, rinviando, per ciò che concerne la loro interpretazione, ai principali studi che sono stati loro dedicati¹³.

Nel *De Anima* Aristotele dedica un lungo *excursus* alla natura del suono (419b 4-420b 3) e della voce (420b 4 – 421a 5), esaminando modalità e condizioni in cui avviene la loro produzione e trasmissione. La dottrina qui espressa è quella, di ascendenza pitagorica, che descrive il suono come il prodotto di un impatto (πληγή) tra due corpi, la cui propagazione avviene mediante un

¹¹ Sulla percezione simultanea dei suoni consonanti si veda in particolare Pelosi 2014, 681-702.

¹² In generale, la scienza armonica (ἀρμονική) è nel mondo greco la disciplina che studia le componenti costitutive della melodia, ossia i suoni che compongono i sistemi scalari nelle loro interazioni reciproche e i criteri che regolano queste ultime: a riguardo cfr. in particolare Barker 2007, 6-12.

¹³ In particolare Pelosi 2006, 27-60. Di questi passi, così come di quelli precedentemente citati, si vedano inoltre la traduzione inglese e le note di commento in Barker 1989, 69-84.

movimento (κίνησις) attraverso l'aria; l'atto dell'ascolto (ἀκοή) avviene quindi nel momento in cui l'aria in movimento raggiunge l'orecchio e vi si ferma¹⁴. Per quanto riguarda la φωνή – definita in *De An.* 420b 5 come ψόφος ἐμψύχου, suono emesso da un essere vivente – Aristotele si sofferma in particolare sul modo in cui l'aria, passando attraverso gli organi di fonazione, determina l'emissione vocale¹⁵ e sulle condizioni in cui essa può essere definita tale¹⁶.

Ancora la voce e le sue caratteristiche distintive nei diversi esseri viventi, in relazione alle differenti modalità di fonazione, sono oggetto di discussione in *De generatione animalium* 786b 7-788b 2. Particolare attenzione è dedicata alle differenze di altezza della voce, sia tra esemplari di una stessa specie animale sia tra specie diverse, e all'individuazione delle loro cause: qui Aristotele pone in rilievo alcune criticità poste dalla dottrina "tradizionale" di origine pitagorica, che faceva dipendere la maggiore o minore altezza di un suono dalla maggiore o minore velocità del movimento del corpo che lo determina e, inoltre, postulava che uno spostamento d'aria più lento desse luogo a un suono di maggior volume e uno spostamento più rapido a un suono di volume ridotto¹⁷. Pur accogliendo singolarmente i due presupposti, vale a dire da un lato l'idea che i suoni siano il prodotto di masse d'aria in movimento, dalla cui maggiore o minore entità dipende il volume di suono prodotto, dall'altro il principio secondo il quale una massa d'aria maggiore dà luogo a un suono più forte e una massa d'aria minore a un suono più debole, Aristotele ne contesta la correlazione reciproca (un suono grave, in quanto frutto di una massa d'aria più lenta e più grande, è necessariamente forte, mentre un suono acuto, in quanto prodotto da una massa d'aria più rapida e piccola, è necessariamente debole), che è frutto di un ragionamento astratto, ma è

¹⁴ 419b 9-13 *passim*: γίνεται δ' ὁ κατ' ἐνέργειαν ψόφος ἀεὶ τινος πρὸς τι καὶ ἐν τινι· πληγὴ γὰρ ἐστὶν ἡ ποιούσα... ὥστε τὸ ψοφοῦν πρὸς τι ψοφεῖ· πληγὴ δ' οὐ γίνεται ἄνευ φορᾶς.

420a 3-11 *passim*: ψοφητικὸν μὲν οὖν τὸ κινητικὸν ἐνὸς ἀέρος συνεχεῖα μέχρις ἀκοῆς. ἀκοῆ δὲ συμφυῆς ἀήρ· διὰ δὲ τὸ ἐν ἀέρι εἶναι, κινουμένου τοῦ ἔξω ὁ εἶσω κινεῖται... αὐτὸς μὲν δὴ ἄψοφον ὁ ἀήρ διὰ τὸ εὐθροπτον· ὅταν δὲ κωλυθῆ θρύπτεσθαι, ἢ τούτου κίνησις ψοφός. ὁ δ' ἐν τοῖς ὤσιν ἐγκατακοδόμεται πρὸς τὸ ἀκίνητος εἶναι, ὅπως ἀκριβῶς αἰσθάνηται πάσας τὰς διαφορὰς τῆς κινήσεως.

¹⁵ *De An.* 420b 22-29: ὄργανον δὲ τῆ ἀναπνοῆ ὁ φάρυγξ· οὐ δ' ἔνεκα καὶ τὸ μόριον ἐστὶ τοῦτο, πλεύμων... δεῖται δὲ τῆς ἀναπνοῆς καὶ ὁ περὶ τὴν καρδίαν τόπος πρῶτος. διὸ ἀναγκαῖον εἶσω ἀναπνεομένου εἰσιέναι τὸν ἀέρα. ὥστε ἡ πληγὴ τοῦ ἀναπνεομένου ἀέρος ὑπὸ τῆς ἐν τούτοις τοῖς μορίοις ψυχῆς πρὸς τὴν καλουμένην ἀρτηρίαν φωνὴ ἐστὶν.

¹⁶ *De An.* 420b 29-33: οὐ γὰρ πᾶς ζῶον ψόφος φωνή, καθάπερ εἶπομεν... ἀλλὰ δεῖ ἐμψυχόν τε εἶναι τὸ τύπτον καὶ μετὰ φαντασίας τινός· σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἡ φωνή.

¹⁷ La formulazione più esaustiva di questa teoria si deve ad Archita di Taranto (fr. 1 Huffman): οὐ δυνατόν ἐστὶν εἶμεν ψόφον μὴ γενηθείσας πληγᾶς τινων ποτ' ἄλλαλα... τὰ μὲν οὖν ποτιπίπτοντα ποτὶ τὰν αἰσθασιν ἃ μὲν ἀπὸ τὰν πλαγὰν ταχὺ παραγίγνεται καὶ <ισχυρῶς>, ὀξεᾶ φαίνεται, τὰ δὲ βραδέως καὶ ἀσθενέως, βαρέα δοκοῦντι εἶμεν. Per un'analisi approfondita della teoria acustica di Archita si rimanda in particolare a Huffman 2005, 129-148.

smentita dall'osservazione diretta della realtà¹⁸. Si dovranno pertanto spiegare le differenze di volume in termini di grandezza assoluta della massa d'aria in movimento (*Gen. an.* 787a 12-14: μεγαλόφωνα μὲν οὖν ἐστὶν ἐν τῷ πολὺ ἀπλῶς εἶναι τὸ κινούμενον, μικρόφωνα δὲ τῷ ὀλίγον), quelle di altezza in termini di grandezze relative (787a 15: βαρύφωνα δὲ καὶ ὀξύφωνα ἐν τῷ πρὸς ἄλληλα ταύτην ἔχειν τὴν διαφοράν).

Ciò che si evince dagli esempi presi in considerazione – con i quali non si è inteso presentare un quadro esaustivo, ma piuttosto offrire una sintesi dei principali aspetti che caratterizzano la riflessione aristotelica sui fenomeni musicali, al fine di individuare i modi e i limiti con cui essa ha posto le basi per gli sviluppi successivi della disciplina nel Peripato – è come nel pensiero di Aristotele l'analisi dei fenomeni sonori e acustici occupi uno spazio ben preciso nello studio degli oggetti che compongono il mondo fisico, nonché del modo in cui essi sono esperiti dall'uomo e dagli altri esseri viventi per mezzo dei loro sensi, senza tuttavia configurarsi, a quanto ne sappiamo, come un campo di studio autonomo. Aristotele, in sostanza, non sembra interessato a (ri)fondare in modo sistematico la disciplina, ma ne utilizza i concetti facendo riferimento a teorie già esistenti, espressione di una tradizione filosofica autorevole, e correggendone quegli assunti che l'osservazione diretta dei fenomeni della natura rivela come basati sulla pura astrazione matematica e privi di un riscontro sul piano della realtà¹⁹. Le sue osservazioni su questi argomenti, tuttavia, sono alla base dello sviluppo di un'ampia discussione in merito all'interno del Peripato, che vede coinvolti i suoi esponenti più in vista, sia tra gli allievi diretti di Aristotele sia tra gli studiosi della generazione successiva, e che lascia traccia di sé non solo – e principalmente – nella fondazione e nello studio sistematico della ἀρμονική da parte di Aristosseno (cfr. *infra*), ma anche in opere come il *De audibilibus* o le sezioni musicali dei *Problemata*, che testimoniano un interesse diffuso in questo ambito, nonché dell'elaborazione di nuove teorie a partire dalla ridiscussione e

¹⁸ *Gen. an.* 787a 3-11 *passim*: ἀλλ' ἐπειδὴ ἐστὶν ἕτερον τὸ βαρὺ καὶ ὀξὺ ἐν φωνῇ μεγαλοφωνίας καὶ μικροφωνίας – ἐστὶ γὰρ καὶ ὀξύφωνα μεγαλόφωνα, καὶ μικρόφωνα βαρύφωνα ὡσαύτως – ὁμοίως δὲ καὶ κατὰ τὸν μέσον τόνον τούτων... εἰ οὖν κατὰ τὸ λεγόμενον ἔσται διορισμὸν τὸ ὀξὺ καὶ βαρὺ, συμβήσεται τὰ αὐτὰ εἶναι βαρύφωνα καὶ μεγαλόφωνα καὶ ὀξύφωνα καὶ μικρόφωνα. τοῦτο δὲ ψεῦδος. Per una sintesi delle modifiche apportate da Aristotele alla dottrina architea della πλῆγῆ e del rapporto tra velocità del movimento e altezza del suono si veda Petrucci 2011, 185-188.

¹⁹ Cfr. Barker 1989, 68: "On the one hand there was the observation and tabulation of empirical phenomena [...]. On the other there was the developing mathematics of ratios, and its application to quantitative variables envisaged as the causes of differently pitched sounds. Aristotle's remarks about harmonics seek merely to bring the two into an intelligible relation with one another".

dal ripensamento delle posizioni del maestro²⁰. Soprattutto, però, non va trascurato il ruolo che, nella fondazione teorica della disciplina, gioca la riflessione di Aristotele sulle scienze e sulle loro prerogative, che costituisce forse il più importante lascito dello Stagirita ai suoi allievi, in particolare ad Aristosseno, e quindi, in virtù dell'importanza di quest'ultimo nel panorama della teoria musicale greca antica, agli studiosi di musica di età ellenistica e imperiale: la definizione di cosa sia una scienza, quali i suoi oggetti e i suoi scopi, quali i procedimenti tramite cui essa realizza il proprio τέλος. In altre parole, benché Aristotele non fornisca, a quanto ci è dato conoscere, una definizione di che cosa sia la μουσική e di come essa si collochi nella sua classificazione delle scienze e dei saperi dell'uomo, «it was his reflection on what a science should be, on its origins in human perception and on the abstract structure to which it should conform, that inspired Aristoxenus' invention of harmonics in an entirely new style»²¹.

Quanto esaminato finora nel complesso si può ricondurre, a ben guardare, a una sostanziale bipartizione tra l'attenzione alla musica in quanto parte integrante e imprescindibile della παιδεία e più in generale della vita comunitaria del cittadino, nel quadro di una riflessione sull'agire dell'uomo all'interno delle comunità organizzate che egli, secondo Aristotele, è per natura portato a formare, e l'interesse per il μέλος in quanto fenomeno fisico e sensibile, ancorché definibile e misurabile per mezzo di rapporti matematici: ovvero, in altre parole, tra il piano delle attività umane e quello dell'osservazione della natura e delle prerogative dei sensi umani in rapporto ad essa, vale a dire, in termini aristotelici, tra scienze pratiche (πρακτικὰ ἐπιστήμαι) e scienze teoretiche (θεωρητικὰ ἐπιστήμαι). A questa divisione sembra corrispondere la distinzione, a livello terminologico, tra μουσική e ἄρμονική, che nel pensiero aristotelico appaiono ancora – diversamente da quanto avverrà nella teorizzazione di Aristosseno (cfr. *infra*) – come due ambiti nettamente distinti e non legati da rapporti reciproci, ma anzi appartenenti a due piani epistemologici ben diversi: quello delle τέχναι, vale a dire le attività nelle quali si esprime l'ingegno umano, tra cui va annoverata la μουσική, e quello delle scienze matematiche, nel cui alveo Aristotele colloca, come si è visto, la ἄρμονική (pur distinguendo tra ἄρμονική μαθηματική e ἄρμονική κατὰ τὴν ἀκοήν).

Se, almeno sul piano formale, una riunificazione delle due prospettive è proposta da Aristosseno nei termini che saranno esaminati *infra* (cfr. paragrafo successivo), di fatto all'interno

²⁰ Per una ricostruzione del dibattito interno al primo Peripato su temi di ambito musicale e acustico, segnatamente in riferimento a ciò che si evince dalle sezioni musicali dei *Problemata*, si veda in particolare Petrucci 2011, 175-238.

²¹ Barker 1989, 68.

del Peripato esse danno vita a due filoni di ricerca sostanzialmente indipendenti uno dall'altro, pur con inevitabili tangenze reciproche e con alcune costanti metodologiche di fondo: da una parte, lo studio descrittivo del μέλος udibile, nelle sue componenti costitutive e nei fenomeni percettivi e acustici che ne determinano la percezione; dall'altra, l'interesse per la musica come attività umana, in un'ottica quindi meno incentrata sulle specificità tecniche e maggiormente intesa a prendere in esame gli aspetti sociali e culturali connessi con la pratica musicale. Tra questi, un ruolo di primo piano spetta senz'altro al rapporto tra musica e poesia: da un lato in relazione alla vita della polis, di cui le manifestazioni poetico-musicali costituiscono una parte rilevante, portatrice di effetti importanti sulla collettività che ne fruisce e, al tempo stesso, espressione essa stessa dello 'stato di salute' della comunità, a seconda del gusto predominante; dall'altro come componente costitutiva dei generi letterari stessi, che concorre a identificare le specificità di ciascuno in rapporto agli altri e consente di leggere l'evoluzione di ognuno nel corso delle epoche, operando dunque in una duplice prospettiva, sincronica e diacronica. Ciò avviene, ancora una volta, sulla base delle premesse poste in tal senso da Aristotele, non soltanto per ciò che attiene al ruolo della musica nelle comunità organizzate, ma anche e soprattutto, seppur indirettamente, grazie alla fondazione di un nuovo approccio allo studio dei testi letterari e dell'arte umana di cui essi sono espressione, vale a dire la τέχνη ποιητική, come si approfondirà più avanti (cfr. *infra*, par. 2.1).

1.2. La musica come ἐπιστήμη: gli *Elementa Harmonica* di Aristosseno

La prima e più esaustiva descrizione a noi nota dello statuto epistemologico della scienza del μέλος nel Peripato è formulata da Aristosseno, in apertura di quello che, nelle edizioni moderne e in buona parte della tradizione manoscritta, figura come il primo libro degli *Elementa Harmonica*, ma che potrebbe aver costituito originariamente un trattato a sé stante, di carattere introduttivo alla disciplina²² (Aristox. *El. Harm.* 5.4-6.6 da Rios):

²² La possibilità che il primo libro degli *Elementa Harmonica* appartenesse originariamente a un'opera introduttiva al trattato vero e proprio, o quantomeno che quest'ultimo fosse suddiviso in due sezioni corrispondenti, rispettivamente, al primo e ai secondi due libri, è suggerita dal fatto che, nel codice più antico della tradizione manoscritta dell'opera (il Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/3, XII sec.: su cui cfr. da Rios 1954, XV n. 1), gli attuali secondo e terzo libro figurino come primo e secondo, mentre l'intestazione che precede l'odierno primo libro, oggetto di più correzioni da parte di mani successive, recava originariamente la dicitura πρὸ τῶν ἀρμονικῶν στοιχείων, poi trasformata in πρῶτον ἀρμονικῶν στοιχείων: per una sintesi si veda Macran 1902, 89 sgg. Che nella tarda antichità il primo libro circolasse autonomamente sembra del resto confermato da Porfirio, che nel *Commentario* agli *Harmonica* di Tolemeo si riferisce più volte a passi del primo libro degli *Elementa Harmonica* attribuendoli a un'opera intitolata *Sui principi* e, in un caso,

Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὔσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ἰδέας μίαν τινα αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ τὴν ἀρμονικὴν καλουμένην εἶναι πραγματείαν, τῇ τε τάξει πρώτην οὔσαν ἔχουσάν τε δύναμιν στοιχειώδη. τυγχάνει γὰρ οὔσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν, ταύτης δ' ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν [...]. τὰ δ' ἀνώτερον ὅσα θεωρεῖται χρωμένης ἤδη τῆς ποιητικῆς τοῖς τε συστήμασι καὶ τοῖς τόνοις οὐκέτι ταύτης ἐστίν, ἀλλὰ τῆς ταύτης τε καὶ τὰς ἄλλας περιεχούσης ἐπιστήμης, δι' ὧν πάντα θεωρεῖται τὰ κατὰ μουσικὴν. αὕτη δ' ἐστὶν ἡ τοῦ μουσικοῦ ἕξις.

Dato che la scienza della melodia consta di più parti e si divide in più ambiti, è necessario assumere che la disciplina chiamata armonica sia uno di questi. Essa è la prima nell'ordine e ha un valore fondante²³. Si dà il caso infatti che essa sia la prima tra le discipline teoriche²⁴ e che abbia per oggetto tutto ciò che concerne lo studio dei sistemi scalari e dei toni [...]. Tutto ciò che esula da questi argomenti (dato che già la *poietikē* fa uso di sistemi e toni)²⁵ non è più di sua competenza, bensì della

riporta come proveniente dal primo libro degli *Elementa* un passaggio che, nelle edizioni moderne, fa parte del secondo; per una disamina approfondita della questione si vedano la sintesi storica e le osservazioni di metodo di Rosetta da Rios, nell'introduzione alla sua edizione del testo aristossenico (da Rios 1954, CVII-CXVII) e inoltre Bélis 1986, 25 sgg., Barker 1989, 122-123, e Mathiesen 1999, 295-298, che tuttavia pervengono a conclusioni differenti circa l'effettivo assetto dell'opera. La tesi unitaria, difesa dalla sola Bélis, alla luce di quanto sopra risulta in effetti difficilmente sostenibile (come osserva Mathiesen, "the evidence seems compelling in favor of identifying the traditional first book as a treatise entitled *De principiis* and the traditional second book as the first book of a treatise entitled *Elementa Harmonica*"; si veda a riguardo anche Barker 1989, 120). Restano tuttavia valide, sul piano metodologico, le considerazioni conclusive espresse in da Rios 1954, CXVII: "Hoc tamen Westphalio et Laloyo sine dubio concedendum esse puto, scripta, quae ad nos pervenerunt, in primorum elementorum collectionem, ἀρχάς, et in problematum series, στοιχεῖα, distribui posse et aliud post aliud composita esse [...]. Sed haec minime, ni fallor, sufficiunt ut rerum dispositio in tres libros nobis tradita immutetur (aliud est enim hic illic quaedam reprehendere, aliud novum Aristoxenum arbitrio nostro producere)".

²³ Rendo così il sintagma ἔχουσάν δύναμιν στοιχειώδη, di non facile interpretazione. La traduzione di Barker, "its character is that of an element" (1989, 126), non soddisfa appieno perché, rendendo l'espressione in modo letterale, non ne chiarisce il significato in relazione al contesto. Appare perciò preferibile intendere l'aggettivo στοιχειώδης come "elementare" in senso traslato, vale a dire relativo agli "elementi fondamentali" della disciplina, che sono in effetti oggetto della ἀρμονική e ne motivano la posizione di primo piano, più volte ribadita da Aristosseno, rispetto agli altri saperi di cui si compone la scienza musicale.

²⁴ Come rileva Barker (1989, 126 n. 2), qui al testo dell'ed. da Rios è forse preferibile la proposta di Macran, che in luogo di πρώτη τῶν θεωρητικῶν legge τῶν πρώτων θεωρητικῆ (egli traduce di conseguenza "it is the study of first principles"), espressione che sembra trovare un parallelo in Porph. in *Harm.* 4.9-4.10 Raffa, in cui il dettato aristossenico è parafrasato piuttosto da vicino: [sc. ἡ ἀρμονική] τάξει μὲν ὑπάρχει πρώτη, δύναμιν δὲ στοιχειώδη κέκτηται, θεωρητικῆ τῶν πρώτων οὔσαν ἐν μουσικῇ.

²⁵ Se una certa ambiguità terminologica rende difficile la comprensione immediata di questo passaggio, esso sembra in realtà inteso a prevenire il sorgere di equivoci circa le prerogative della ἀρμονική rispetto alle altre discipline di ambito musicale e, nella fattispecie, rispetto alla ποιητική, termine che, per ora, mi limito a

scienza che racchiude l'armonica e le altre discipline per mezzo delle quali si studia tutto ciò che riguarda la musica. E questo è il campo dello studioso di musica.

La disciplina che studia i suoni, nel suo complesso, è definita da Aristosseno ἡ περὶ τοῦ μέλους ἐπιστήμη; si tratta dunque, secondo la terminologia aristotelica, di una scienza a tutti gli effetti, avente come oggetto di studio il μέλος nelle sue diverse componenti costitutive e composta di più parti (μέρη), ciascuna delle quali argomento di una sottodisciplina specifica. L'impianto aristotelico dell'intero schema è evidente, in quanto richiama non soltanto la tipica maniera di procedere dal generale (ἡ περὶ τοῦ μέλους ἐπιστήμη) al particolare (i molteplici μέρη e ἰδέαι che compongono la scienza musicale nel suo complesso), ma presuppone anche la suddivisione dei saperi scientifici in ἐπιστήμαι θεωρητικά, ποιητικά e πρακτικά, collocando esplicitamente la musica – e in particolare la ἄρμονική – tra i primi. In quanto scienza teoretica avente per oggetto il μέλος, dunque una realtà naturale e prodotta da cause fisiche, la musica, e nella fattispecie la ἄρμονική, sembrerebbe rientrare nell'ambito della fisica aristotelica, della quale si mostra erede anche sotto il profilo procedurale, incentrato sull'osservazione dei fenomeni sonori così come essi si presentano all'udito e, in un secondo momento, sulla loro astrazione razionale²⁶.

Per quanto riguarda i μέρη di cui si compone la μουσική, da un altro passo degli *Elementa Harmonica* si ricava che, oltre alla ἄρμονική, vale a dire lo studio teorico degli intervalli e dei sistemi scalari che compongono la melodia, cui è specificamente dedicato il trattato, rientrano nell'ambito della scienza musicale anche la ritmica (ῥυθμική), la metrica (μετρική) e l'organologia (ὄργανική)²⁷. Meno chiaramente si evince quali siano le prerogative e il ruolo in rapporto alle altre discipline che Aristosseno attribuisce in questo contesto alla ποιητική, termine che ha qui la sua unica occorrenza nel testo a noi pervenuto degli *Elementa Harmonica* e che, a prima vista, lo studioso sembrerebbe impiegare nel significato di "composizione" in senso strettamente musicale²⁸ in luogo del più "tecnico" μελοποιΐα, vocabolo che designa propriamente la composizione della

traslitterare, evitando deliberatamente di fornire una traduzione prima di averne discusso l'interpretazione, a mio parere problematica (cfr. *infra*), e per la quale rimando sin d'ora alle osservazioni espresse in Barker 2007, 138-140.

²⁶ Tale principio è affermato espressamente all'inizio del secondo libro degli *Elementa harmonica* (*El. Harm.* 32.19): καὶ τούτων ἀποδείξεις περὶ ὧν λέγειν ὁμολογουμένως τοῖς φαινομένοις.

²⁷ Aristox. *El. Harm.* 41.8-41.12 da Ríos: πολλὰ γὰρ δὴ καὶ ἕτερα ὑπάρχει [...] τῷ μουσικῷ· μέρος γὰρ ἐστὶν ἡ ἄρμονική πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἡ τε ῥυθμική καὶ ἡ μετρική καὶ ἡ ὄργανική.

²⁸ Cfr. Barker 1989, 126 n. 4.

melodia e che, tuttavia, più avanti figura come uno dei μέρη di cui consta la sola ἄρμονική, e non la scienza musicale nel suo complesso²⁹.

Qualche indicazione in proposito si può forse ricavare da un passo del *Commentario* di Porfirio agli *Harmonica* di Tolemeo, che sembra rielaborare lo schema proposto da Aristosseno, in cui la ποιητική figura insieme alle altre discipline sopra menzionate tra i saperi di cui si compone la μουσική (Porph. in *Harm.* 4.3-4.7 Raffa):

Τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαίρειν εἰώθασιν εἰς τε τὴν ἄρμονικὴν καλουμένην πραγματείαν, εἰς τε τὴν ῥυθμικὴν καὶ τὴν μετρικὴν, εἰς τε τὴν ὄργανικὴν καὶ τὴν ἰδίως κατ' ἔξοχὴν ποιητικὴν καλουμένην καὶ τὴν ταύτης ὑποκριτικὴν³⁰. μουσικοὶ γὰρ λέγονται πάντες οἱ περὶ ταῦτα τεχνῖται.

È invalso l'uso di suddividere la musica nel suo complesso nella disciplina chiamata armonica, nella ritmica, nella metrica, nell'organologia, in quella che è detta propriamente e per eccellenza "poetica" e nella sua interpretazione. Tutti coloro che sono esperti in questi ambiti sono definiti "musicisti".

Anche qui, l'interpretazione del termine ποιητική pone qualche incertezza: se, a prima vista, appare più che plausibile intenderlo nell'accezione ristretta di "composizione della melodia" (né del resto sembrano avere dubbi in proposito i più recenti commentatori del testo di Porfirio)³¹, altri elementi del testo sollevano qualche difficoltà. Risulta infatti problematica l'interpretazione complessiva del sintagma τὴν ἰδίως κατ' ἔξοχὴν ποιητικὴν καλουμένην: la traduzione che ne offre Barker ("the study of what is called 'composition' in the special sense applicable here")

²⁹ Aristox. *El. Harm.* 48.4-48.10 da Rios: τελευταῖον δὲ [sc. τῶν τῆς ἄρμονικῆς μερῶν] τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιΐας <εἰπεῖν>. ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδιαφόροις οὔσι τὸ καθ' αὐτοὺς πολλὰ τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἂν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιΐαν. ἢ μὲν οὖν περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματεία διὰ τῶν εἰρημένων μερῶν πορευθεῖσα τοιοῦτον λήψεται τέλος. Il participio neutro ἡρμοσμένον, da intendersi nel senso di "convenienter dispositum ex musicis legibus" (da Rios 1954, 158) è spesso impiegato da Aristosseno e dai teorici musicali successivi per definire l'oggetto della ἄρμονική. Si veda ad esempio Porph. in *Harm.* 4.14-4.17 Raffa: ὀρίζονται δ' αὐτὴν [sc. τὴν ἄρμονικὴν] ἐπιστήμην θεωρητικὴν τῆς τοῦ ἡρμοσμένου φύσεως, οἱ δ' ἔξιν θεωρητικὴν τοῦ διαστηματικοῦ μέλους καὶ τῶν τούτῳ συμβαινόντων, ὅπερ ἰδίως ἡρμοσμένον προσαγορεύεται. Per una proposta di spiegazione dell'incoerenza tra questo passo e quanto affermato in apertura del primo libro a proposito della "collocazione" della ποιητική/μελοποιΐα all'interno delle discipline di ambito musicale si veda Barker 1989, 155 n. 36 ("The difference may be one of perspective, rather than a flat contradiction"), e per una disamina più approfondita del rapporto tra questi due termini Barker 2007, 138 sgg.

³⁰ La medesima suddivisione è attestata anche negli *Anonyma Bellermanniana*: (Anon. Bell. 13 Najock): ἔστι δὲ τῆς μουσικῆς εἶδη ἕξ· ἄρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν, ὄργανικόν, ποιητικόν, ὑποκριτικόν.

³¹ Cfr. Barker (2015, 69) e Raffa (2016b, 305).

sembra forzare leggermente il testo nel tentativo di rendere l'avverbio ἰδίως e l'espressione κατ' ἑξοχὴν in modo coerente con il significato attribuito *a priori* a ποιητική in questo passaggio. In effetti è proprio l'enfasi con cui Porfirio si riferisce alla ποιητική "per eccellenza" a suscitare qualche perplessità, dal momento che, come si è detto, il vocabolo d'elezione per la composizione in senso prettamente musicale è, nel linguaggio aristossenico, ereditato dalla teoria musicale successiva, μελοποιΐα³²; il sospetto che tale interpretazione possa essere fuorviante è poi accresciuto dalla menzione, subito dopo, di un'ulteriore disciplina strettamente connessa alla ποιητική, vale a dire la sua ὑποκριτική, termine che richiama immediatamente la sfera teatrale e, dunque, sembra indicare, più che la sola esecuzione musicale, l'"interpretazione" nel senso più ampio, performativo del termine³³.

Tornando ad Aristosseno, a una lettura più attenta della frase in cui è menzionata la ποιητική (τὰ δ' ἀνώτερον ὅσα θεωρεῖται χρωμένης ἤδη τῆς ποιητικῆς τοῖς τε συστήμασι καὶ τοῖς τόνοις οὐκέτι ταύτης ἐστίν), si possono individuare alcuni elementi in grado fornire qualche indicazione ulteriore, a dispetto della sintassi piuttosto brachilogica, che non rende facile l'interpretazione complessiva del passaggio. Verosimilmente, Aristosseno intende qui fornire un ulteriore chiarimento circa le prerogative della ἀρμονική in rapporto agli altri rami che compongono la musica nel suo complesso: non solo essa non si occupa, come è logico, di ciò che va "al di là" (ἀνώτερον) del proprio oggetto, che è costituito dalla θεωρία τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων (cfr. *supra*), ma va tenuta ben distinta da un'altra disciplina che "già" (ἤδη) fa uso di συστήματα e τόνοι, vale a dire la ποιητική. Se il genitivo assoluto sottolinea chiaramente questa distinzione, la natura implicita del costrutto rende meno perspicuo il modo in cui esso si lega a quanto detto precedentemente, rispetto a cui sembrerebbe costituire una sorta di ulteriore chiosa: se questa lettura è corretta, qui Aristosseno distinguerebbe due differenti livelli ai quali ci si può occupare di συστήματα e τόνοι, uno "fondante" (στοιχειώδης), prerogativa dell'armonica, e uno che si colloca, rispetto al primo, ἀνώτερον, "oltre", e che sembra coincidere con l'uso, il χρῆσθαι, di quegli stessi concetti preliminarmente definiti e spiegati dalla ἀρμονική.

Nel vocabolario aristossenico, dunque, ἀρμονική sarebbe la scienza che "studia" i suoni e le loro interazioni che danno luogo al μέλος, mentre con ποιητική si intenderebbe la disciplina che

³² Si veda ad esempio Cleonide (p. 179 Jan), in cui essa figura tra le componenti della ἀρμονική.

³³ Per un uso del termine con questa accezione si veda per esempio Aristot. *Rh.* 1404a 13: ἐκεῖνη [ἡ ῥητορικὴ] μὲν οὖν ὅταν ἔλθῃ ταῦτὸ ποιήσῃ τῇ ὑποκριτικῇ. Per questa interpretazione di ποιητική nel contesto in esame propende Barker 2007, 139: "But *poietike* in those passages includes all aspects of composition – rhythmic, melodic, verbal, instrumental and so on – taken together. The word never has a sense that is straightforwardly equivalent to *melopoiia*, 'the art of composing melodies'".

“usa” i medesimi elementi, senza ulteriori specificazioni in merito al modo in cui essa adempie al proprio compito e al suo inquadramento all’interno di quella che Aristosseno definisce ἡ τοῦ μουσικοῦ ἕξις. Ciò che dalla formulazione di tutto il passaggio risulta evidente è che si tratta di qualcosa che esula dalle prerogative della ἀρμονική, da tenersi dunque distinto dalla μελοποιΐα in senso stretto, che invece ne fa parte, e da intendersi come “arte del comporre” in un senso più generale e non limitato alle sole tecniche musicali: un concetto, dunque, che sembra semmai più vicino a quello di “poetica” nel senso aristotelico del termine, e che impone di domandarsi in che modo ποιητική e μουσική, così strettamente interconnesse nella pratica artistica da costituire un tutt’uno, interagiscano all’interno del sistema scientifico messo a punto da Aristotele e dai suoi allievi. Qualche indicazione in più a riguardo si può ricavare proprio dalle pagine introduttive della *Poetica*, laddove Aristotele individua i mezzi attraverso cui è possibile realizzare la μίμησις nei diversi generi letterari e/o musicali (*Poet.* 1447a-b *passim*):

ἐποποιΐα δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῶ ἕτερον ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῶ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ’ ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένους [...]. εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος.

La poesia epica e quella tragica e inoltre la commedia, la poesia ditirambica, la maggior parte dell’auletica e della citaristica sono tutte, nel complesso, forme di imitazione; differiscono tuttavia tra di loro sotto tre aspetti, vale a dire nel fatto di realizzare l’imitazione con mezzi differenti, di oggetti differenti e in modi differenti. Allo stesso modo in cui numerosi oggetti si imitano rappresentandoli con colori e figure (chi per arte, chi per consuetudine), altri invece con la voce, così, anche per quanto riguarda le arti sopra menzionate, tutte realizzano l’imitazione per mezzo del ritmo, della parola e della melodia, e di ciascuno di questi mezzi fanno uso separatamente o insieme [...]. Ve ne sono alcune che si servono di tutti gli elementi suddetti, vale a dire ritmo, melodia e metro, come ad esempio la poesia ditirambica e quella dei *nomoi*, e inoltre la tragedia e la commedia;

differiscono tuttavia nel fatto che le prime due li impiegano tutti insieme, mentre le seconde due li alternano.

Non sfuggirà l'analogia tra la tripartizione dei mezzi per ottenere la μίμησις proposta da Aristotele (ῥυθμός, λόγος e ἄρμονία, più avanti ῥυθμός, μέτρον e μέλος) e la suddivisione della μουσική in ἄρμονική, ῥυθμική e μετρική presentata da Aristosseno. Un riecheggiamento terminologico che non deve far pensare a una sovrapposizione *tout-court* tra il concetto aristotelico di ποιητική come arte della μίμησις e quello aristossenico di μουσική come disciplina che annovera al proprio interno lo studio delle tre componenti individuate da Aristotele come funzionali al conseguimento della μίμησις poetico-musicale: è evidente infatti lo spostamento dei tre concetti da una riflessione di carattere principalmente estetico, volto ad esaminare i meccanismi messi in atto nei diversi generi poetici per raggiungere ciascuno il proprio τέλος, individuato appunto nella μίμησις, alla descrizione formale delle componenti costitutive di una scienza teorica. Si tratta, ciononostante, di due prospettive che, pur nella loro diversità, condividono almeno in parte i loro oggetti di studio, in due ottiche tra loro complementari: se la poetica si interessa di melodia, metro e ritmo in quanto componenti costitutive dei generi letterari e ne indaga l'operatività in funzione dell'ideale estetico che questi dovrebbero perseguire, la musica ha nella descrizione dei fenomeni musicali in quanto tali il proprio τέλος. I mezzi della prima, in altre parole, coincidono con gli scopi della seconda; il che conferma lo stretto legame che intercorre tra la fondazione della μουσική come scienza teoretica vera e propria da parte di Aristosseno e il linguaggio e i concetti messi a punto da Aristotele sia per l'analisi dei fenomeni sonori e acustici nel mondo naturale, sia per lo studio teorico dei generi poetici e delle loro componenti costitutive.

L'operazione di Aristosseno appare dunque intesa a sintetizzare e organizzare in una struttura coerente argomenti e riflessioni che Aristotele aveva sviluppato in modo asistemico, senza porre in evidenza gli elementi di sovrapposizione e di continuità tra uno e l'altro e senza dedicare loro approfondimenti specifici, ma trattandoli come singoli aspetti di questioni di più ampia portata (cfr. *supra*: paragrafo precedente). La ricerca di un equilibrio formale tra le componenti di un sapere per sua natura composito e 'multidisciplinare', quale è quello musicale, costituisce la premessa necessaria alla fondazione della ἄρμονική come scienza pienamente "aristotelica" dal punto di vista dell'impianto metodologico (come afferma acutamente Barker, sotto certi aspetti

“Aristoxenus speaks as a purer Aristotelian than Aristotle himself”³⁴), ma allo stesso tempo del tutto innovativa nei contenuti e nel modo di interpretare i propri oggetti. Il primo risultato di questa operazione è il completo affrancamento della ἀρμονική dalla matematica, per collocarla nell’alveo di una scienza nuova che, benché dotata di un rigore procedurale ben diverso dall’empirismo *tout-court* degli ἀρμονικοὶ κατὰ τὴν ἀκοήν cui si riferiva Aristotele, e che peraltro lo stesso Aristosseno critica severamente³⁵, si compone e si occupa di quei presupposti teorici che sono alla base della musica come attività pratica, prima ancora che come speculazione astratta.

Questo aspetto appare particolarmente significativo in quanto se ne evince come la fondazione teorica della musica all’interno del Peripato sia influenzata non soltanto dalla scienza aristotelica (cfr. *supra*), ma anche – cosa più rilevante ai fini di questo studio – dal grande lavoro di sistemazione concettuale e metodologica intrapreso dal filosofo sul versante storico-culturale e dal suo interesse per lo studio della letteratura e, nella fattispecie, della poesia, di cui la musica costituisce una componente tanto inscindibile dalle altre, quanto centrale nell’individuazione delle caratteristiche dei singoli generi e nella valutazione, assoluta e relativa, dei poeti, della qualità delle loro composizioni e della portata delle loro innovazioni.

La documentazione superstite mostra come, dopo Aristotele, la ricerca sulla musica da parte dei più importanti esponenti del Peripato muova in entrambe le direzioni - quella propriamente “scientifica” dello studio descrittivo della melodia e delle sue componenti e quella, per così dire, “storico-culturale” che guarda ai fenomeni musicali come ad aspetti centrali per comprendere i contesti di produzione e fruizione poetico-letteraria - e come le due prospettive, sebbene distinte, talora si sovrappongano e si intersechino. Esse appaiono in ogni caso caratterizzate e accomunate da una consapevolezza di fondo dell’evoluzione storica dei loro oggetti di studio, nonché dell’importanza di questo aspetto ai fini di comprendere la natura o di ricostruire l’origine di essi: un altro elemento profondamente influenzato dalle idee aristoteliche e che costituisce una caratteristica peculiare e riconoscibile del *modus operandi* della scuola peripatetica, come si mostrerà attraverso l’esame puntuale delle evidenze testuali nei capitoli successivi.

³⁴ Barker 1989, 68.

³⁵ *El. Harm.* 6.20-7.7 da Rios: ὅτι δ' οὐδένα πεπραγμάτευνται τρόπον οὐδὲ περὶ αὐτῶν τούτων, ὧν ἡμμενοι τυγχάνουσι, σχεδὸν μὲν ἡμῖν γεγένηται φανερόν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν ὅτε ἐπεσκοποῦμεν τὰς τῶν ἀρμονικῶν δόξας, οὐ μὴν ἀλλ' ἔτι μᾶλλον νῦν ἔσται εὐσύνοπτον διεξιόντων ἡμῶν τὰ μέρη τῆς πραγματείας ὅσα ἐστὶ καὶ ἦντινα ἕκαστον αὐτῶν δύναμιν ἔχει· τῶν μὲν γὰρ ὅλως οὐδ' ἡμμένους εὐρήσομεν αὐτοὺς τῶν δ' οὐχ ἰκανῶς.

2. Il Peripato e la storia delle discipline

Si è già accennato al fatto che prendere in esame le testimonianze relative allo studio della storia musicale da parte dei Peripatetici appaia opportuno anche in relazione ad un altro aspetto che, da Aristotele in poi, caratterizza in modo evidente l'approccio della sua scuola alle varie discipline che in essa si praticavano, vale a dire l'attenzione alla loro evoluzione storica. Nonostante Aristotele non codifichi esplicitamente questo principio, perlomeno su un piano metodologico generale, esso appare operante in diversi ambiti e costituisce uno degli aspetti che contraddistinguono le ricerche intraprese dai suoi allievi, ciascuno nei propri settori di competenza.

È proprio questa continuità ad aver suggerito l'idea che un'indagine sistematica sulla storia del sapere umano abbia costituito l'ultimo e più ambizioso progetto di Aristotele, che ne avrebbe affidato la realizzazione, suddividendola per aree disciplinari, ai suoi allievi più fidati. In questi termini si esprime Jaeger: «Another and no less important creation of Aristotle's later days was the foundation of the history of philosophy and the sciences [...]. On a view of the world-process such as Aristotle's the history of the gradual advance of human knowledge is the grand final theme of learning [...]. It far exceeded the powers of a single person, and had to be divided among several workers»³⁶. Così a Teofrasto sarebbe stato assegnato il compito di attendere alla storia della fisica e della metafisica, a Eudemo sarebbero spettate le scienze matematiche, a Menone la medicina³⁷: si sarebbe trattato dunque di un vero e proprio progetto, finalizzato all'indagine dell'evoluzione storica del sapere in quanto tale («with it science attains the stage of an historical understanding of the inner teleological law of its own being»)³⁸ e che, sempre secondo Jaeger, avrebbe trovato la sua prima realizzazione, da parte di Aristotele, nella serie delle Πολιτεῖαι³⁹, ma sarebbe stato poi portato avanti segnatamente per quanto riguarda le scienze teoretiche (fisica, matematica, teologia)⁴⁰.

Benché l'esistenza di un "progetto storiografico" vero e proprio nel Peripato, nato e sviluppatosi nei termini sopra descritti, resti un'ipotesi non dimostrabile con certezza, frutto di una ricostruzione *a posteriori* che, come tale, rischia di sovrainterpretare i dati a disposizione,

³⁶ Jaeger 1948², 334-335.

³⁷ Jaeger 1948², 335; per una trattazione approfondita si veda Zhmud 2006, 122-165.

³⁸ Jaeger 1948², 335.

³⁹ Jaeger 1948², 335.

⁴⁰ Zhmud 2006, 125-133 e 140-164.

ancorché con valide argomentazioni, quel che è indubbio è l'importanza, per Aristotele e, di conseguenza, per i suoi allievi, del presupposto secondo il quale l'evoluzione storica di una disciplina costituisce parte integrante del suo studio descrittivo, o quantomeno va affrontata preliminarmente a quest'ultimo. L'originalità di questo approccio non risiede tanto nell'indagine "storiografica" in quanto tale – che, anzi, recupera anche generi e schemi di pensiero in uso già da epoche molto antiche, quali ad esempio l'eurematografia o le cronologie dei vincitori agonali, come si dirà più dettagliatamente *infra* – ma piuttosto nel suo impiego "trasversale", come metodo più che come disciplina.

In effetti per Aristotele la "storia" nel senso proprio del termine non può essere considerata una vera scienza, dal momento che non si occupa del generale ma del particolare (*Poet.* 1451b 5-7: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει)⁴¹. Sebbene egli attribuisca alle scienze un compito sotto certi aspetti affine a quello della storia, vale a dire l'individuazione e la spiegazione non soltanto del "che cosa" (τὸ ὅτι) ma anche del "perché" (τὸ διότι), dunque delle cause che presiedono ai fenomeni oggetto di osservazione (ma in un'ottica che guarda al generale, τὰ καθόλου, o al massimo a ciò che si riscontra in modo costante, ἐπὶ τὸ πολὺ)⁴², di fatto nel linguaggio della scienza aristotelica il termine ἱστορία designa solamente la prima fase della ricerca, vale a dire quella puramente descrittiva, rispetto alla quale l'indagine sulle cause avviene in un secondo momento. Così, ad esempio, in *De incessu animalium* 704b 9-11: ὅτι μὲν γὰρ οὕτω ταῦτα συμβαίνει, δῆλον ἐκ τῆς ἱστορίας τῆς φυσικῆς, διότι δέ, νῦν σκεπτέον; ma si veda anche *Hist. an.* 491a 7-14 *passim*: ταῦτα μὲν οὖν τοῦτον τὸν τρόπον εἴρηται νῦν ὡς ἐν τύπῳ... μετὰ δὲ τοῦτο τὰς αἰτίας τούτων πειρατέον εὐρεῖν. οὕτω γὰρ κατὰ φύσιν ἐστὶ ποιεῖσθαι τὴν μέθοδον, ὑπαρχούσης τῆς ἱστορίας τῆς περὶ ἕκαστον. Un uso analogo del termine è attestato anche in Teofrasto (*Historia plantarum* I 4: ἢ δὲ ἱστορία τῶν φυτῶν ἐστὶν ὡς ἀπλῶς εἰπεῖν ἢ κατὰ τὰ ἔξω μόρια καὶ τὴν ὅλην μορφήν ἢ κατὰ τὰ ἐντός).

Questo tuttavia non esclude che l'intento sistematico dell'ἱστορία così intesa possa comprendere, accanto a un'ottica sincronica, anche un'ottica diacronica: «from the point of view of Aristotelian ἱστορία, the historical and systematic approaches hardly contradict each other; rather,

⁴¹ Per una riflessione sul rapporto tra poetica e storia in Aristotele sulla base delle affermazioni contenute nella *Poetica* si rimanda in particolare ad Halliwell 2017, 189-211.

⁴² A riguardo si veda Zhmud 2006, 136-137.

they are different methods of bringing facts into a system»⁴³. Un primo aspetto da tenere presente a questo proposito è che, in Aristotele, anche la ricerca dei fenomeni oggetto di una disciplina teoretica procede di pari passo, laddove possibile, con il confronto con le opinioni dei predecessori in merito, o comunque con l'individuazione di un asse evolutivo che renda ragione dello *status quaestionis*: tale operazione è, anzi, parte integrante della ricerca scientifica stessa, che costituisce il punto d'arrivo di un processo naturalmente insito nelle diverse manifestazioni della conoscenza umana, vale a dire la progressione di ciascuna di esse dal proprio stadio iniziale verso uno stato di sempre maggiore compiutezza. È questa concezione a costituire uno degli aspetti più significativi e innovativi del pensiero aristotelico: «Aristotle was the first thinker to set up along with his philosophy a conception of his own position in history... he was the inventor of the notion of intellectual development in time, and regards even his own achievement as the result of an evolution dependent solely on its own law»⁴⁴.

Tra le scienze teoretiche, proprio la metafisica (o, in termini autenticamente aristotelici, la πρώτη φιλοσοφία) mostra in modo evidente l'importanza di questo aspetto, dal momento che la riflessione aristotelica sulla "scienza teoretica dei principi primi e delle cause" (ἐπιστήμη θεωρητικὴ τῶν πρώτων ἀρχῶν καὶ αἰτιῶν) si colloca consapevolmente nel solco della tradizione filosofica che la precede, ponendosi come l'ultimo e più maturo stadio di una riflessione sull'essere che aveva avuto in Talete il suo ἀρχηγός (*Met.* 983b 20) e, dopo una prima fase contraddistinta dall'identificazione dell'ἀρχή con uno o più elementi naturali, aveva iniziato a interrogarsi sul rapporto tra uno e molteplice e tra essere e divenire, venendo gradualmente a configurarsi come indagine sull'essere in quanto tale. Ripercorrendo, sia pure brevemente, la storia del pensiero filosofico dai presocratici a Platone, Aristotele pone in evidenza gli aspetti in merito ai quali la sua teoria dell'essere si differenzia da quelle dei filosofi precedenti, assumendoli dunque come imprescindibile punto di partenza per la propria riflessione e mostrando perciò consapevolezza di come, in loro assenza, essa non avrebbe potuto prendere forma. Tuttavia, nei capitoli introduttivi della *Metafisica* è possibile scorgere anche una certa attenzione alla ricostruzione cronologica in quanto tale, o, per meglio dire, all'individuazione dei principali snodi che segnano l'evoluzione del pensiero filosofico antico in rapporto al problema dell'essere: in particolare, il superamento dell'identificazione dell'ἀρχή con la cosiddetta "causa materiale" e i diversi esiti della ricerca della "seconda causa", che presiede al movimento delle cose e, quindi, al loro divenire (984a 16 sgg.). In

⁴³ Zhmud 2008, 141.

⁴⁴ Jaeger 1948², 3.

questo ambito Aristotele attribuisce particolare rilievo alle acquisizioni dei Pitagorici, che, ponendo i numeri e le loro proporzioni all'origine di tutte le cose, pervengono a una prima, ancorché imperfetta soluzione al problema del rapporto tra uno e molteplice, in base alla quale a rendere ragione del divenire delle cose sono i concetti di "finito" e "infinito", non come attributi di una specifica entità del mondo naturale ma come realtà trascendenti quest'ultimo; e diretta erede della scuola di Pitagora è, per Aristotele, la dottrina platonica delle idee, che se ne differenzia solo per la sostituzione del concetto di "imitazione" con quello di "partecipazione" (*Met.* 987b 10-12: τὴν δὲ μέθεξιν τοῦνομα μόνον μετέβαλεν· οἱ μὲν γὰρ Πυθαγόρειοι μιμήσει τὰ ὄντα φασὶν εἶναι τῶν ἀριθμῶν, Πλάτων δὲ μεθέξει, τοῦνομα μεταβαλὼν) e, cosa più importante, per l'assegnazione ai numeri di uno *status* ontologico "intermedio" tra mondo sensibile e mondo delle idee, senza però, di fatto, riuscire ad andare oltre la ricerca della "seconda causa". Aristotele intende così mostrare come i suoi predecessori abbiano lasciato inspiegato il problema dell'essere e della sostanza (988a 34-35: τὸ δὲ τί ἦν εἶναι καὶ τὴν οὐσίαν σαφῶς μὲν οὐδεὶς ἀποδέδωκε), fornendogli così la conferma della propria teoria delle cause (988b 16-17: ὅτι μὲν οὖν ὀρθῶς διώρισται περὶ τῶν αἰτίων καὶ πόσα καὶ ποῖα, μαρτυρεῖν εἰκόσιν ἡμῖν καὶ οὗτοι πάντες): la dimensione diacronica e quella sincronica si dimostrano dunque strettamente correlate e la prima non si limita a svolgere, rispetto alla seconda, una funzione puramente introduttiva, ma al contrario costituisce parte integrante dell'argomentazione teorica.

È però nell'ambito delle ποιητικὰ ἐπιστῆμαι che la dimensione storica e storiografica gioca il ruolo di maggior importanza, tanto da configurarsi non più come una componente finalizzata all'inquadramento delle singole discipline entro una visione teleologicamente orientata, ma da diventare essa stessa, in taluni casi, la modalità privilegiata di organizzazione della materia. È il caso, ad esempio, della retorica: nella perdita Τεχνῶν συναγωγῆ Aristotele ripercorreva, a quanto si può desumere dai frammenti superstiti dell'opera⁴⁵, l'intera storia della disciplina dai suoi primissimi esordi, individuati nella redazione del primo manuale ad opera di Tisia, fino ad arrivare a se stesso, come apprendiamo da Cicerone (*De inventione* 2.6-8 = Aristot. fr. 123 Gigon): «atque hic quidem et sese ipsum nobis et eos, qui ante fuerunt, in medio posuit, ut ceteros et se ipsum per se cognosceremus». Anche in questo caso, dunque, Aristotele sembra non concepire la trattazione sistematica della disciplina come qualcosa di svincolato dall'esperienza dei suoi predecessori, ma al contrario come l'esito di un processo evolutivo del quale essa costituisce lo stadio più recente e maturo, la cui elaborazione teorica non può prescindere dalle esperienze

⁴⁵ Frr. 123-134 Gigon.

precedenti ma, al contrario, le presuppone. Ed è sempre Cicerone a informarci dell'importanza dell'opera di Aristotele come fonte per conoscere la storia più antica della retorica, ancora più affidabile delle τέχναι stesse, che nella sua epoca erano probabilmente già andate perdute, o comunque non erano più lette: «Ac veteres quidem scriptores artis usque a principe illo atque inventore Tisia repetitos unum in locum conduxit Aristoteles et nominatim cuiusque praecepta magna conquisita cura perspicue conscripsit... ac tantum inventoribus ipsis suavitate et brevitate dicendi praestitit, ut nemo illorum praecepta ex ipsorum libris cognoscat, sed omnes... ad hunc quasi ad quendam multo commodiorem explicatorem revertantur» (*De inventione* 2.6-8 = Aristot. fr. 123 Gigon). Da questa e da altre testimonianze appare evidente, tra l'altro, come la ricostruzione della storia antica della retorica da parte di Aristotele si avvalsesse di schemi di pensiero come la ricerca del πρώτος εὐρητής e, a seguire, di diverse figure di innovatori, ciascuno dei quali avrebbe contribuito all'evoluzione della disciplina in uno o più aspetti; vedremo di seguito come questa modalità di organizzazione della materia caratterizzi in modo rilevante anche lo studio della musica, tanto da essere riconosciuta in epoche più tarde come una delle specificità di questa particolare disciplina (cfr. *infra*: paragrafo 2.2.).

2.1. Aristotele e l'idea di storia della letteratura

Nel panorama delle scienze poietiche il campo della storia della letteratura merita un'attenzione particolare, sia per la sua attinenza alla linea di indagine che questo studio si prefigge di seguire, sia per l'importanza dell'attività di Aristotele e dei suoi allievi in questo settore per lo sviluppo di una nuova sensibilità nei confronti dei testi letterari: come efficacemente sintetizzato da Franco Montanari, «il genere di ricerche e di trattazioni diffuso nella scuola peripatetica e il pensiero espresso nella *Poetica* di Aristotele contribuirono decisamente a porre la considerazione della letteratura sotto una luce diversa: la letteratura e le personalità dei poeti cominciarono a diventare oggetto (non solo legittimo, ma anche di primaria importanza) di lettura, interpretazione, studio»⁴⁶.

È evidente come questo concetto di storia della letteratura non possa non comprendere al proprio interno anche quello di storia della musica, se si considera da un lato lo stretto legame tra poesia e musica nella letteratura greca antica, dall'altro l'importanza delle specificità musicali come elemento distintivo di ciascun genere poetico, utile a ricostruirne l'evoluzione nel corso delle

⁴⁶ Montanari 2017a, 615.

epoche ma anche a valutare e confrontare tra di loro i poeti del passato; per meglio cogliere l'importanza di questo aspetto, certo tutt'altro che secondaria, occorre considerare inoltre quanto la perdita pressoché totale degli elementi extratestuali che erano parte integrante della *performance* poetica greca antica porti i moderni a percepire il testo come assolutamente centrale, a scapito della componente musicale che, però, anticamente era oggetto di riflessioni teoriche e giudizi estetici al pari, se non anche più, del testo stesso. Nel prendere in esame i riferimenti alla musica e alla sua storia nella produzione di carattere storico-antiquario del Peripato, dunque, si dovrà tenere ben presente il significato complessivo dell'operazione culturale di cui essi sono testimonianza, vale a dire la messa a punto di strumenti, metodi e punti di vista attraverso i quali poter studiare e interpretare i testi letterari che costituivano il patrimonio della παιδεία greca.

Delineare una panoramica d'insieme della produzione di Aristotele in questo campo si presenta in partenza come un compito arduo, a causa della perdita delle sue opere di argomento storico-poetico, di cui sopravvivono tutt'al più scarni frammenti e di cui in alcuni casi conosciamo solamente il titolo. Da Diogene Laerzio sappiamo che tra queste vi erano un Περὶ ποιητῶν in tre libri (5.1.22), una Πραγματεία τέχνης ποιητικῆς (5.1.24: probabilmente la *Poetica* in nostro possesso) e un'altra opera intitolata Ποητικά, in un unico libro (5.1.26); un nutrito gruppo di scritti menzionati uno di seguito all'altro (5.1.26) comprende poi varie liste di vincitori agli agoni olimpici, pitici e dionisiaci (Ὀλυμπιονῆται, Πυθιονῆται μουσικῆς, Πυθικός, Πυθιονικῶν ἔλεγχος, Νῆται Διονυσιακαί), un Περὶ τραγῳδιῶν e un libro di Διδασκαλία. Musica, poetica e teatro appaiono dunque nuovamente come ambiti di studio strettamente contigui, se non almeno in parte coincidenti; fatto che del resto non deve stupire, se si considera, come si è detto, la strettissima interazione tra testo e melodia nella gran parte dei generi poetici e nel teatro in particolare, e l'attenzione posta a questo aspetto da Aristotele, come ben si evince dalle prime pagine della *Poetica* (cfr. *supra*: par. 1.2). Ma non sfuggirà neppure come l'atteggiamento del filosofo nei confronti di questa sfera dell'attività umana sia fortemente caratterizzato dall'interesse per la dimensione storico-biografica, testimoniato dal Περὶ ποιητῶν, e per la ricostruzione cronologica degli eventi poetico-musicali, come dimostrano le numerose liste di vincitori dei principali agoni panellenici. Tuttavia il contenuto di questi scritti rimane in larga parte sconosciuto, fatto che impedisce di valutare in modo più puntuale il rapporto tra questo tipo di indagine e la riflessione di tipo prevalentemente teorico e descrittivo condotta nella *Poetica*.

Qualche informazione in merito al tipo di questioni affrontate in questo genere di letteratura si può ricavare dai pochi frammenti superstiti del Περὶ ποιητῶν (frr. 14-22 Gigon): i frr. 14-15

documentano come Aristotele attribuisse l'invenzione della forma letteraria del dialogo ad Alessameno, attivo prima di Platone; un altro gruppo di frammenti (fr. 17-19) è incentrato sulla figura di Empedocle e contiene informazioni sulla sua produzione letteraria e sulla sua cronologia – apprendiamo così che Aristotele ne collocava l'ἀκμή in corrispondenza dell'ottantaquattresima olimpiade, mentre un Empedocle vincitore della settantunesima olimpiade sarebbe stato suo nonno paterno. Sappiamo poi che Aristotele affrontò anch'egli il problema della provenienza di Omero, che secondo lui sarebbe stato originario dell'isola di Io (fr. 20.1-20.5); dal fr. 16, in cui Aristotele correggeva una notizia fornita in modo impreciso da Euripide a proposito degli Etoli, che avrebbero avuto l'usanza di combattere con un piede scalzo (il sinistro per Euripide, il destro per Aristotele), si può dedurre che nell'opera vi fosse spazio anche per il commento dei testi letterari stessi, anche se con finalità e criteri che restano in larga parte sconosciuti.

Pur nella loro esiguità, questi frammenti appaiono rappresentativi del tipo di interessi che dovevano caratterizzare lo studio della letteratura da parte di Aristotele, e che si riscontrano in modo analogo anche in ciò che resta degli scritti dei suoi allievi: la ricostruzione della priorità cronologica di un autore su un altro e della paternità di un genere letterario attraverso l'individuazione del πρώτος εὐρητής o il ricorso, come si evince dai fr. 18-19, alle liste dei vincitori dei vari agoni panellenici, il commento dei testi (per ricavarne, sembrerebbe, informazioni di natura storico-antiquaria, più che per la ricostruzione testuale in sé), l'omeristica. A quest'ultima erano poi specificamente dedicati i cinque libri, secondo la testimonianza di Diogene Laerzio, degli *Απορήματα Ὀμηρικά*, i cui frammenti superstiti (fr. 366-404 Gigon), provenienti in massima parte dagli scolî iliadici e odissiaci, testimoniano dell'attività esegetica di Aristotele sui poemi omerici; senza entrare nel merito delle numerose questioni inerenti al contenuto e alla tradizione dei frammenti, in questa sede basti sottolineare come la pratica di commentare i testi letterari del passato, a cominciare da Omero, l'autore più profondamente e concordemente alla base della παιδεία in tutto il mondo greco, costituisca anch'essa una manifestazione assai rilevante della nuova sensibilità che caratterizza l'operato di Aristotele e della sua scuola nei confronti della letteratura delle epoche precedenti, e come essa ponga le basi per i successivi sviluppi della filologia alessandrina⁴⁷. Vedremo in seguito (cfr. I 2) come anche il campo dell'esegesi omerica da

⁴⁷ Come è noto, attorno alla natura e alla rilevanza dei rapporti tra Peripato e Alessandria è fiorito un ampio dibattito a partire dal tendenziale scetticismo di Pfeiffer (1968; 67, 88), secondo il quale il ruolo di Aristotele e in generale del Peripato nei confronti dello sviluppo della filologia ellenistica andava drasticamente ridimensionato ("the relation of the new generation to the past was entirely different from that of Aristotle"). Studi più recenti tendono invece a leggere questo legame e ad evidenziarne l'importanza non tanto nei

parte dei Peripatetici potesse abbracciare, sia pure in misura molto limitata, perlomeno nelle attestazioni in nostro possesso, questioni relative alle modalità di esecuzione dell'epica stessa, contestualmente all'individuazione delle maggiori personalità del passato più antico di questo genere letterario.

Al di là del contenuto e del valore delle singole notizie trasmesse da ciò che sopravvive di queste opere, elementi che dipendono, trattandosi di informazioni note per tradizione indiretta, dagli intenti e dagli interessi delle fonti che le tramandano (o, nel caso dei *corpora* scolastici, dal processo di progressiva selezione, epitomazione e fusione che caratterizza questo tipo di materiale), occorre piuttosto domandarsi, come si accennava in precedenza, in quali rapporti questo tipo di ricerca si ponga nei confronti dello studio della poetica come arte dell'uomo, così come ci è testimoniato da quanto possiamo leggere della *Poetica* (della quale ci si occuperà con maggiori dettagli *infra*).

Con tutte le dovute cautele, data l'incompletezza delle informazioni in nostro possesso, sembra lecito immaginare che al complesso del lavoro intrapreso da Aristotele sul versante della letteratura fossero sottesi da un lato l'intento di riorganizzare in modo sistematico e su basi teoriche solide una serie di notizie e riflessioni sulla poesia del passato che già in epoche precedenti avevano dato vita a una cospicua produzione di carattere cronografico e/o biografico, dall'altro una concezione dell'arte poetica come disciplina intrinsecamente orientata al pieno raggiungimento del suo *τέλος* attraverso una progressiva evoluzione, al pari di altre *τέχναι* ed *ἐπιστήμαι* (cfr. *supra*: cap. 2). Si tratta di due aspetti distinti, ma certo in stretta relazione reciproca, se non altro in quanto entrambi espressione dell'idea di fondo che la fondazione teorica di una disciplina non possa non contemplare anche la consapevolezza della sua storia⁴⁸, o almeno della profondità temporale in cui si collocano i testi letterari oggetto di studio, e della distanza cronologica che li separa non solo gli uni dagli altri, ma anche dalla contemporaneità. Un aspetto, quest'ultimo, che appare già pienamente radicato nella sensibilità di Aristotele e dei suoi scolari, e che ancora una volta anticipa l'atteggiamento che avrà i suoi esiti più maturi nella filologia

termini di una "filiazione" diretta di metodi e procedimenti esegetici, quanto nel senso di una più generale continuità di atteggiamento e di consapevolezza nei confronti del patrimonio culturale del passato: così ad esempio Montanari 2014a, 79-80; 2017b, 163-168; per una ripresa aggiornata Montanari 2019, c.d.s. Per uno studio recente e dettagliato della questione si rimanda a Bouchard 2016 e alle osservazioni in merito di Montana 2017, 443-473. Per una sintesi storica si vedano inoltre Novokhatko 2015, 49 sgg., e Montana 2015, 60 sgg. Per quanto riguarda la filologia ellenistica e la sua evoluzione storica il lavoro oggi di riferimento è Montana 2012.

⁴⁸ Montanari 2017b, 163.

alessandrina: l'operazione culturale che si dispiega nel Peripato nei confronti della letteratura del passato presuppone infatti una chiara coscienza dell'avvenuto mutamento delle condizioni storico-sociali entro le quali i diversi generi letterari trovavano espressione e di cui costituivano essi stessi testimonianza, divenendo per questo contemporaneamente oggetto e fonte di ricostruzione storica.

Tutto ciò doveva risultare tanto più evidente – e problematico – in relazione agli elementi musicali caratteristici dei diversi generi, non solo perché legati alla dimensione della *performance* poetica alla presenza di un pubblico, e dunque al contesto prevalentemente aurale della *polis* arcaica e classica, ma perché la loro realizzazione aveva subito, nel corso del V sec. a.C., una serie di radicali mutamenti, sia di tipo tecnico, con la crescente complessità delle melodie strumentali e vocali e il progressivo affrancamento di queste ultime dal testo, sia di natura sociale, con il ricorso sempre più massiccio a musicisti di professione per l'esecuzione delle nuove melodie, a scapito dell'educazione musicale tradizionale⁴⁹; di tutti questi aspetti tratteremo più diffusamente nel paragrafo successivo.

Tornando nuovamente allo sviluppo dell'idea di storia della letteratura in Aristotele – sempre al fine di mostrare come la messa a punto di determinati presupposti teorici e metodologici da parte del maestro sia alla base del lavoro dei suoi allievi in questo ambito – la lettura dei primi capitoli della *Poetica* offre, a tale proposito, alcune indicazioni di grande importanza. È proprio il fatto che si tratti di un lavoro dall'impianto descrittivo a rendere tanto più rilevante in esso la presenza di un'idea di storia non solo dei singoli generi letterari, e nella fattispecie della tragedia, oggetto del libro a noi pervenuto, ma della poetica stessa come arte dell'uomo: un'idea, in altre parole, secondo la quale è possibile individuare un asse evolutivo su cui collocare i diversi generi, individuandone i rapporti reciproci di derivazione e filiazione⁵⁰.

All'esposizione sintetica di una breve "storia della letteratura", sia pure funzionale a mettere in evidenza la questione delle origini della tragedia e della commedia, oggetto specifico del trattato, è in effetti dedicato in particolare il capitolo 4 della *Poetica*, in cui sono individuati alcuni snodi e aspetti di notevole rilevanza, e che testimonia della generale consapevolezza con cui Aristotele si pone nei confronti di aspetti che, tuttora, costituiscono problemi aperti. Esempio è, a questo proposito, il suo approccio alla questione del preomerico, sintetizzato in poche righe che, però,

⁴⁹ Cfr. Barker 2014, 75.

⁵⁰ Cfr. Halliwell 1995, 6: "The second distinctive element in the *Poetics'* perspective is the recognition that poetry has a history of its own, and that this history is indispensable for the interpretation of certain conventions and possibilities of poetic practice. Literary criticism and literary history are here simultaneously delineated and conceptually intertwined".

bastano a inquadrarne con efficacia le linee essenziali (1448b 28-30): τῶν μὲν οὖν πρὸς Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν. Si è già anticipato del resto come proprio il preomerico costituisca, nel quadro degli studi di omeristica intrapresi all'interno del Peripato sempre su impulso di Aristotele, uno degli ambiti di ricerca di cui la tradizione indiretta reca testimonianza, e come a questo aspetto si leghino anche considerazioni di natura più specificamente poetico-musicale (cfr. *infra*, parte I cap. 2). La considerazione che prima dei poemi omerici sarebbero esistite diverse forme poetiche nasceva forse proprio dallo studio dei poemi stessi (benché ciò che si conserva degli Ἀπορήματα Ὀμηρικά non fornisca informazioni a riguardo): non soltanto per via della presenza di figure di aedi che la tradizione antica annoverava, già prima di Aristotele, tra i predecessori storici di Omero, ma soprattutto perché nell'*Iliade* e nell'*Odissea* sono presenti scene in cui si descrivono canti di vario genere, che sembrano costituire gli antecedenti di diverse forme liriche (come il peana o l'imeneo) e canti popolari e di lavoro (le melodie intonate da Calipso e Circe mentre attendono ai loro lavori, o il λίνοσ cantato da ragazzi e ragazze durante la vendemmia descritta nello scudo di Achille)⁵¹.

Che una riflessione teorica sulla storia letteraria, a partire appunto dal preomerico, si fosse sviluppata contestualmente all'esegesi del testo dei poemi appare in effetti probabile e, se fosse possibile dimostrarlo, ciò comproverebbe ulteriormente il legame tra i due approcci, quello sistematico della *Poetica* e quello di natura più manifestamente storico-antiquaria che caratterizzava, a quanto sembra, le altre opere di Aristotele dedicate alla letteratura. Nella *Poetica*, però, la riflessione sulle origini della poesia muove da due considerazioni di tipo diverso, giacché Aristotele pone alle origini dell'attività poetica due αἰτίαι φυσικαί, vale a dire due caratteristiche che l'essere umano possiede per natura e che lo distinguono dagli altri animali: da un lato la propensione all'imitazione, che costituisce anzi la prima forma di apprendimento, dall'altro la naturale inclinazione a conoscere (1448b 5-14 *passim*: τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας... αἴτιον δὲ καὶ τοῦτο, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως). Se la tendenza innata all'imitazione è ciò che spiega il ricorso da parte dell'uomo alle arti mimetiche in generale – quindi non soltanto la poesia, ma anche le arti figurative; nelle pagine della *Poetica* abbondano, come è noto, i riferimenti alla pittura – per ciò che concerne nello specifico la ποίησις e i suoi mezzi espressivi Aristotele

⁵¹ Cfr. Montanari 2017b, 158. Per uno studio complessivo delle scene di musica e canto all'interno dei poemi omerici si rimanda a Grandolini 1996.

individua un'altra caratteristica che l'uomo possiede per natura ed è alla base dello sviluppo della versificazione, vale a dire la predisposizione alla musica e al ritmo (1448b 20-24): κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ... ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

La collocazione della metrica – e dunque della poesia – nell'alveo della musica si conferma dunque come un'idea già ben presente nel pensiero aristotelico, e di cui si può avvertire l'influenza nella sistemazione teorica della μουσική da parte di Aristosseno (cfr. *supra*: par. 1.2); se diverse sono le arti attraverso cui l'uomo può esprimere la propria naturale capacità imitativa, nello specifico, alla base dello sviluppo della poesia, con le caratteristiche che le sono proprie, vi è la sua propensione innata per la musica – del resto, già in precedenza nella *Poetica* Aristotele aveva individuato ῥυθμός, λόγος e ἀρμονία come i mezzi impiegati, insieme o separatamente, nelle diverse τέχναι che egli annoverava all'interno della ποιητική (1447a 21-22; cfr. anche *supra*, par. 1.2). Da questa idea, che costituisce quindi uno dei presupposti su cui Aristotele fonda la propria trattazione della ποιητική, pur soffermandosi poi su aspetti più strettamente inerenti alla struttura e al contenuto della poesia drammatica, deriva, evidentemente, che l'evoluzione dell'arte poetica in quanto tale non può prescindere da quella delle sue componenti musicali; la messa a punto di questi concetti, di cui la *Poetica* costituisce la testimonianza più completa e significativa in nostro possesso, si conferma dunque come ideale punto di partenza per le ricerche successivamente intraprese all'interno del Peripato su questo versante⁵².

Di seguito, come è noto, Aristotele sintetizza le tappe attraverso cui questa inclinazione naturale dell'uomo si evolve dalle sue prime e più rudimentali manifestazioni, basate sull'improvvisazione, fino a dare vita ai diversi generi letterari: a seconda della propria indole, gli uomini presero dapprima a comporre invettive o, all'opposto, inni ed encomi (1448b 25-27: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια), presumibilmente già prima di Omero – anche se nulla si conserva di questa fase – ma, soprattutto, a partire da Omero, che di queste due tendenze costituisce la sintesi ideale. Sappiamo infatti che Aristotele gli attribuiva non soltanto *Illiade* e *Odissea* – inaugurando quindi la tendenza unitaria che successivamente si imporrà nella filologia alessandrina grazie al prestigio del suo più autorevole propugnatore, Aristarco – ma anche il *Margite*, riconducendo così ad Omero tanto le origini storiche della poesia “seria”, destinata ad avere nella tragedia il suo frutto più maturo, quanto quelle della poesia

⁵² A riguardo si veda ancora Montanari 2017b, 163 sgg.

comica⁵³. Successivamente, dalla poesia giambica, veicolo privilegiato dello ψόγος, si sarebbe passati alla commedia, e dall'epica alla tragedia, sempre secondo le differenti inclinazioni di ciascun poeta (1449a 2-5: παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδωδιδάσκαλοι).

È a questo punto che la "storia" fin qui delineata, sia pure in modo molto essenziale, si salda con un altro aspetto fondamentale del pensiero aristotelico, vale a dire quello della teleologia⁵⁴: secondo questa visione, tragedia e commedia si collocano al vertice dell'evoluzione delle forme poetiche, poiché in esse trovano spazio tutte le componenti costitutive della τέχνη ποιητική e, soprattutto, la μίμησις vi ha la sua realizzazione più piena e compiuta. Il discorso si sviluppa in realtà su due piani: non soltanto in rapporto agli altri generi letterari, e dunque in un'ottica di "filiazione" di uno dall'altro (nella fattispecie, come si è visto, la commedia dalla poesia giambica da un lato e dal *Margite* dall'altro, la tragedia dall'epica), ma anche in relazione all'evoluzione del genere drammatico stesso – e segnatamente la tragedia – dalla sua nascita ai suoi esiti più maturi. Ed è qui che l'idea di "storia" dei generi letterari (o, in questo caso, di un singolo genere letterario) rivela la sua importanza in relazione all'aspetto teleologico (*Poet.* 1449a 9-15):

γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς – καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἅ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα – κατὰ μικρὸν ηὔξηθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

La tragedia, dunque, nata in un primo tempo come forma basata sull'improvvisazione, al pari della commedia – l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra dalle falloforie che ancora oggi rimangono in uso in molte città – si sviluppò gradualmente, man mano che i poeti portavano alla luce quanto di essa diveniva evidente; e dopo molti cambiamenti la tragedia cessò di evolversi, una volta che ebbe portato a compimento la propria natura.

⁵³ *Poet.* 1448b 34 – 1449a 2: ὥσπερ δὲ καὶ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐκ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

⁵⁴ Cfr. Montanari 2017b, 156: "The diachronic evolution is set in connection with an idea of progress, such that every poetic form has its own beginnings, develops over time until, in a given historical period, it reaches its state of perfection, at which point its nature is fully realized".

Senza entrare nel merito della teoria aristotelica circa la derivazione della tragedia dal ditirambo, questo celebre passo offre la possibilità di riflettere sul rapporto tra la concezione “biologica” che Aristotele ha dello sviluppo del genere tragico, che avviene, a partire dalla nascita, secondo un percorso di progressiva crescita (ἠὺξήθη), scandito da una serie di successive trasformazioni (πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα) fino al raggiungimento della piena maturità (ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν), e l’idea di storia della letteratura. Fino a che punto, in altre parole, l’evoluzione dei generi letterari è concepita come un fatto naturale, intrinsecamente legato a determinate caratteristiche della natura umana e da queste influenzato, e fino a che punto invece è lecito leggersi un’idea di “storia della cultura” propriamente detta?⁵⁵

Senza pretendere di fornire una risposta a quello che resta un problema aperto, appare tuttavia difficile negare che il quadro delineato da Aristotele in questo capitolo della *Poetica* presupponga, ancorché in una forma non esplicitamente codificata, un’idea di “storia” dei generi letterari, se non altro nella misura in cui l’individuazione delle fasi di “nascita” e “crescita” di una disciplina, che ne hanno preceduto il raggiungimento della maturità, ben difficilmente può aver avuto luogo senza la messa a punto di strumenti e metodologie atti a fare luce su di esso, vale a dire senza un procedimento che può essere definito “storiografico” (perlomeno nell’accezione differente da quella moderna che il termine ha nell’antichità)⁵⁶. Non sappiamo su quali fonti e su quali riflessioni teoriche Aristotele fondasse le proprie idee sulla nascita della tragedia, ma è lecito supporre che alla base delle sue affermazioni vi fosse uno studio delle testimonianze letterarie, laddove disponibili, nonché di opere storiografiche più antiche, come ad esempio il *Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν* di Glauco di Reggio, o il *Περὶ ποιητῶν καὶ σοφιστῶν* di Damaste di Sigeo⁵⁷; senza contare i riferimenti alla storia del genere drammatico che si potevano e si possono trovare nei drammi stessi, e in particolare in alcune commedie di Aristofane (il che, peraltro, riconfermerebbe l’importanza dell’esegesi dei testi al fine di ricavarne indicazioni di natura storica, e il ruolo chiave svolto da Aristotele nel codificare questa prassi): come ben sintetizzato da Stephen Halliwell, “the ideas found in *Poetics* 4-5 have patently resulted from an engagement with, and attempted refinement of, such a culture of proto-literary-historical awareness”⁵⁸.

⁵⁵ Si vedano le riflessioni espresse a riguardo in Montanari 2017b e Halliwell 2017.

⁵⁶ Cfr. Halliwell 2017, 189-190.

⁵⁷ Per una panoramica, si veda Montanari 2017b, 157-161. Considerazioni simili sono espresse anche in Halliwell 2017, 195.

⁵⁸ Halliwell 2017, 195.

Al di là delle considerazioni di natura strettamente teorica e filosofica inerenti allo statuto della storia in generale (e della storia letteraria in particolare) nel pensiero aristotelico, ciò che appare evidente – e maggiormente rilevante ai fini di questo studio – è che la riflessione svolta da Aristotele nei confronti della letteratura greca antica è alla base della fondazione di un *modus operandi* che dà vita a una ricca produzione in questo ambito all'interno della sua scuola, e in cui l'indagine sul passato dei generi poetico-musicali appare come un elemento di primaria importanza (perlomeno alla luce delle testimonianze in nostro possesso).

3. “Storiografia musicale” peripatetica

3.1. La scienza musicale come storia: elaborazione e ricezione di uno schema cronologico

L'etichetta di “storiografia musicale” peripatetica, sotto la quale raduno il complesso dei frammenti che costituiscono l'oggetto del mio lavoro di tesi, può forse apparire arbitraria, e in una certa misura in effetti lo è, se non altro in quanto frutto di una riflessione svolta *a posteriori* su testi che non hanno tra di loro relazioni esplicite, se non in rari casi e se non in quanto opera di autori che si collocano all'interno o almeno in prossimità di uno stesso contesto culturale, e in un arco temporale che abbraccia sostanzialmente due generazioni, quella degli allievi diretti di Aristotele e quella dei loro allievi (nel par. 3.2 si darà conto più dettagliatamente dei criteri seguiti per l'individuazione degli autori e dei testi oggetto di studio).

Nel mondo antico, in generale, non esiste una disciplina paragonabile alla “storia della musica” così come la concepiamo noi moderni (ma, d'altra parte, non esiste neppure una “storia della letteratura” in senso stretto, ed è bene ricordare che la nozione stessa di “storiografia” in generale è qualcosa di ben più composito ed eterogeneo rispetto al suo equivalente moderno)⁵⁹; per ciò che riguarda il Peripato, nella fattispecie, lo stato frammentario della maggior parte della documentazione e la scarsità di notizie in nostro possesso sugli autori impediscono di valutare con precisione se e in quale misura le informazioni e le riflessioni che si ricavano dai loro scritti di argomento poetico-musicale fossero espressione di un atteggiamento “storiografico” sentito e riconosciuto come tale. Si è visto del resto come anche la musica nel suo complesso, a dispetto del quadro d'insieme prospettato da Aristosseno in apertura degli *Elementa Harmonica* (cfr. *supra*: par. 1.2), non venga per lo più percepita come una disciplina unitaria, ma al contrario resti largamente

⁵⁹ Cfr. Halliwell 2017, 189-190. Si veda anche Zhmud 2006, 135.

operante la bipartizione tra la scienza armonica da un lato e, dall'altro, l'interesse per la musica come fenomeno sociale e in relazione allo studio della letteratura (cfr. *supra*: parr. 1.1 e 1.3). È quindi lecito domandarsi per quale ragione e a quale scopo affrontare lo studio di questo materiale sotto un punto di vista apparentemente tanto labile e difficile da giustificare.

Due considerazioni sono alla base di questa scelta. La prima muove da una riflessione di carattere più generale circa i modi e le forme che caratterizzano l'atteggiamento degli scrittori greci antichi nei confronti del loro passato musicale, a partire dagli studi svolti in questo campo da Andrew Barker, cui si deve l'idea che i riferimenti a prassi e tradizioni musicali del passato nei diversi generi della letteratura greca possano costituire "a substantial field of research in its own right"⁶⁰ e l'individuazione della "storiografia musicale", così intesa, come nuovo e fertile ambito di ricerca, al cui interno appare particolarmente rilevante la documentazione relativa all'età ellenistica. Come lo stesso Barker mette opportunamente in evidenza, infatti, se una certa consapevolezza dell'evoluzione della prassi poetico-musicale nel corso delle epoche è testimoniata già alle soglie dell'età classica da opere come il Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν di Glaucò (cfr. *supra*: paragrafo precedente) o dalle liste dei vincitori, come ad esempio i Καρνεονῆκαι di Ellanico, è a partire dalla seconda metà del IV secolo a.C. che si assiste a un evidente cambio di atteggiamento, conseguente ai mutamenti verificatisi a livello non soltanto sociale e politico, ma anche culturale: "the music of archaic period, and even that of the 5th and the early 4th century, was by this time ancient history, distant from the writers not only in time, but also because it belonged to a very different world from the one they knew"⁶¹.

Nel prendere in esame la documentazione relativa alla storia musicale – sempre nell'accezione "vasta" del termine proposta da Barker – risalente al periodo compreso tra il IV e il I secolo a.C., si riscontra innanzitutto come un cospicuo numero di testimonianze sia costituito da resti più o meno consistenti di opere di studiosi appartenenti (o quantomeno vicini) al primo Peripato, che, in virtù della loro pertinenza ad un contesto culturale omogeneo, sono apparsi meritevoli di un esame complessivo e approfondito. Tale scelta è apparsa ulteriormente opportuna alla luce del ruolo chiave svolto dal Peripato nel dare il via al processo di sistemazione e suddivisione del sapere in aree disciplinari distinte, da indagare ciascuna con metodi e strumenti specifici, che si verifica nel corso dell'età ellenistica⁶²: ci si è chiesti pertanto in che modo l'indagine sulla storia poetico-

⁶⁰ Barker 2014, 12.

⁶¹ Barker 2014, 75.

⁶² Cfr. Barker 2014, 75.

musicale intrapresa dapprima da Aristotele e successivamente dai suoi allievi si inserisca in questo quadro. La collocazione cronologica di questi materiali, opera di autori vissuti tra il IV e il III sec. a.C., induce inoltre a considerarli con particolare attenzione, giacché si tratta di testimonianze che si datano all'estremo superiore dell'arco temporale preso inizialmente in considerazione: un motivo ulteriore per domandarsi se e in quale misura esse possano aver influito sullo sviluppo di un interesse per questi temi, specifico od occasionale che sia, in periodi successivi. Ed è sempre Barker, del resto, a individuare proprio in un passo dei *Problemata* pseudoaristotelici, le cui sezioni musicali risalgono presumibilmente all'inizio del III secolo a.C., una delle prime e più significative attestazioni dell'avvenuta "transition into a different musical world from that of classical Greece"⁶³.

La seconda considerazione riguarda invece le informazioni in nostro possesso in merito al modo in cui il *modus operandi* della scuola peripatetica nei confronti di questa materia viene recepito da fonti di epoche più tarde. Particolarmente significativa appare a questo proposito la testimonianza offerta dal *De musica* pseudoplutarcheo, trattatello che, per il suo carattere compilatorio e disomogeneo, si ritiene essere stato composto da un autore sconosciuto in un'epoca compresa tra la seconda metà del II sec. d.C. e la fine del III⁶⁴. L'opera, frutto di un assemblaggio spesso poco coerente di diverse fonti (tra le quali, al netto dell'ampio dibattito cui ha dato luogo il problema della loro identificazione, un ruolo privilegiato spetta senz'altro ad Aristosseno ed Eraclide Pontico, più volte citati e menzionati esplicitamente), consiste in un dialogo tra tre dotti personaggi, Lisia, Soterico e Onesicrate, che si svolge in occasione di un banchetto a casa di quest'ultimo, nel secondo giorno dei Saturnali. È in questa cornice che il padrone di casa presenta l'argomento di conversazione del giorno, la musica, e immediatamente dopo invita i suoi ospiti, entrambi esperti in materia (ἄνδρας μουσικῆς ἐπιστήμονας), a prendere la parola a riguardo ([Plut]. *mus.* 2.1131e):

Ἄγε δὴ, ὦ μουσικῆς θιασῶται, τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ ἀναμνήσατε τοὺς ἐταίρους, καὶ τί εὔρε προὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος, καὶ τίνες γεγόνασιν εὐδόκιμοι τῶν τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην μεταχειρισάντων· ἀλλὰ μὴν καὶ εἰς πόσα καὶ εἰς τίνα χρήσιμον τὸ ἐπιτήδευμα.

⁶³ Barker 2014, 75. Del passo dei *Problemata* in questione (19.15) ci occuperemo dettagliatamente in III 1.

⁶⁴ Cfr. Lasserre 1954, 104; vd. anche Barker 2014, 15 sgg.

Avanti, dunque, o voi che siete iniziati alla musica, richiamate alla memoria dei convitati chi per primo esercitò l'arte della musica e quali scoperte per la sua evoluzione furono fatte nel corso del tempo, e inoltre chi si distinse tra coloro che coltivarono la scienza musicale; ma ricordateci anche per quali finalità e a chi sia utile lo studio di questa disciplina.

Dalle parole di Onesicrate risulta dunque evidente come l'esposizione che egli si aspetta dai suoi ospiti debba svolgersi innanzitutto secondo un ordine cronologico, a partire dalla scoperta della musica (τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῆ) e secondo la sua progressiva evoluzione, descritta da un lato come frutto di sempre nuove scoperte (τί εὔρε πρὸς αὔξησιν ταύτης ὁ χρόνος), dall'altro come una successione di personalità eccellenti in questo ambito (τίνες γεγόνασιν εὐδόκιμοι τῶν τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην μεταχειρισάντων); in secondo luogo, occorrerà discutere anche della sua utilità, definendone la funzione e individuando le categorie di persone per le quali tale disciplina è maggiormente indicata.

Già da questo passo si possono ricavare alcune indicazioni di una certa rilevanza ai fini della linea di indagine che mi prefiggo di seguire. Un primo elemento significativo è costituito dal fatto che, nelle parole di Onesicrate, il contenuto della μουσικὴ ἐπιστήμη venga di fatto identificato con la sua storia, concepita in termini che sono quelli tradizionali della mentalità greca antica (e che trovano piena corrispondenza in ciò che resta della storiografia musicale peripatetica, come si dirà meglio *infra*): un percorso che parte dalla fondazione della disciplina ad opera di un πρῶτος εὐρητής, per poi svilupparsi attraverso un susseguirsi di nuovi εὐρήματα, attribuiti a una serie di personalità illustri. Il fatto che nella mentalità di un compilatore di II-III sec. d.C. occuparsi di musica significasse in primo luogo rapportarsi con il passato più antico della disciplina non suscita, in sé, particolare stupore, e anzi si inquadra pienamente nel gusto antiquario tipico dell'epoca; ciò che però colpisce, e anzi appare come un elemento che caratterizza in modo abbastanza peculiare il *De musica* rispetto ad altre opere erudite dello stesso periodo, è proprio l'interesse per l'evoluzione diacronica della musica, che costituisce anzi, pur con tutte le incoerenze che si riscontrano nel corso della lettura, il criterio privilegiato – ed esplicitamente dichiarato – di organizzazione della materia⁶⁵. Questo aspetto è tanto più rilevante proprio per via del carattere compilatorio e quasi per nulla originale dell'opera, giacché evidentemente l'autore del *De musica* lo desumeva dalle fonti a sua disposizione, anche se resta impossibile stabilire con quale grado di

⁶⁵ Cfr. Barker 2014, 16-17.

autonomia: se, cioè, sulla base di una sua riflessione sul contenuto dei testi cui attingeva o, come è forse più probabile, riportando o sintetizzando concetti già espressi da altri.

L'individuazione precisa delle fonti del *De musica* costituisce, come già si è accennato, un problema di non facile soluzione, sia per il modo di procedere del compilatore, che giustappone porzioni di testo desunte da ipotesti diversi senza segnalare il passaggio da uno all'altro e, spesso, senza nemmeno avvedersi delle incongruenze di contenuto che ne derivano, sia per la notevole distanza cronologica che separa l'opuscolo pseudoplutarcheo dai suoi riferimenti dichiarati, tutti autori di V-IV secolo a.C. o tutt'al più della prima età ellenistica: resta infatti impossibile stabilire se di queste opere l'anonimo autore del *De musica* possedesse i testi originali o li leggesse attraverso qualche fonte intermedia di età ellenistica o protoimperiale. Quel che è certo è che gran parte del materiale presente nell'opera risale a numerosi secoli addietro, e più precisamente proprio all'epoca in cui, come si è detto, la riflessione sulla musica del passato comincia ad inquadrarsi in un atteggiamento di generale consapevolezza della storia culturale della Grecia antica e della frattura tra passato e presente, con la conseguente necessità di mettere a punto procedimenti e metodi adatti a ricostruirla.

Se, fin qui, nulla autorizza a individuare un legame diretto tra le affermazioni di Onesicrate in apertura del *De musica* e la storiografia musicale peripatetica, è la risposta di Lisia, nel paragrafo immediatamente successivo, a rendere manifesto tale collegamento (3.1131f):

Παρά πολλοῖς, ἔφη [sc. Λυσίας], ἐζητημένον πρόβλημα ἐπιζητεῖς, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες. τῶν τε γὰρ Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι καὶ τῶν ἀπὸ τοῦ Περιπάτου φιλοσόφων οἱ ἄριστοι περὶ τε τῆς ἀρχαίας μουσικῆς συντάξαι ἐσπούδασαν καὶ περὶ τῆς αὐτῆς γεγεννημένης παραφθορᾶς, ἀλλὰ γὰρ καὶ γραμματικῶν καὶ ἀρμονικῶν οἱ ἐπ' ἄκρον παιδείας ἐληλακότες πολλὴν σπουδὴν περὶ τοῦτο πεποίηται. πολλὴ γοῦν ἢ τῶν συντεταχότων διαφωνία.

Prese la parola Lisia: "Mio caro Onesicrate, sollevi un problema dibattuto da molti, giacché la maggior parte dei filosofi platonici e i migliori tra quelli appartenenti al Peripato si sono occupati della musica nell'antichità e della sua successiva degenerazione; ma anche coloro che, tra i grammatici e i teorici musicali, hanno raggiunto il massimo livello di erudizione hanno profuso molto impegno in questo campo. Di conseguenza, c'è molto disaccordo tra coloro che hanno scritto opere a riguardo".

Con il suo esordio, Lisia colloca esplicitamente il tema di discussione proposto da Onesicrate all'interno di una tradizione di studi rappresentata in primo luogo da esponenti delle due maggiori scuole filosofiche di IV sec. a.C., l'Accademia platonica e, appunto, il Peripato. È a costoro che viene qui attribuita l'elaborazione di uno schema cronologico affine a quello precedentemente delineato da Onesicrate, ma con l'aggiunta di un elemento tutt'altro che irrilevante, vale a dire l'idea che alla fase di crescita della ἀρχαία μουσική ne fosse seguita una all'insegna della decadenza. Quest'ultima è da identificarsi, naturalmente, con quell'insieme di trasformazioni nella prassi musicale documentato a partire dal tardo V sec. a.C. che dà vita alla stagione della cosiddetta "nuova musica"⁶⁶: le testimonianze dei Peripatetici relative a questo fenomeno saranno trattate approfonditamente *infra* (III 1). Questi capitoli introduttivi del *De musica* sembrerebbero dunque testimoniare l'esistenza, già nel IV sec. a.C., di uno schema cronologico, più o meno codificato, soggiacente all'indagine sulla musica in ambito peripatetico e platonico; tuttavia, se anche la sua elaborazione non risalisse direttamente alle fonti di IV sec. cui attinge il trattato pseudoplutarcheo ma fosse il frutto di un'operazione svolta *a posteriori*, da un intermediario o meno probabilmente dal compilatore stesso, si tratterebbe ugualmente di un aspetto rilevante della ricezione della trattatistica musicale di IV secolo nelle epoche successive. In altre parole, anche se non possiamo attribuire con assoluta certezza all'Accademia e al Peripato il paradigma storiografico descritto nel *De musica*, data la mancanza di altre fonti che lo confermino, lo pseudo-Plutarco ci mostra come già nell'antichità lo studio della musica da parte degli esponenti di queste due scuole venisse percepito come "storiografia", indipendentemente dal fatto che questa connotazione fosse presente o meno in origine.

Resta da capire a chi siano riferite esattamente e che significato abbiano nel passo sopra citato le espressioni τῶν Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι e τῶν ἀπὸ τοῦ Περιπάτου φιλοσόφων οἱ ἄριστοι. Dal momento che, come si è accennato in precedenza, tra le principali *auctoritates* di cui si avvale l'autore del *De musica* vi sono Eraclide Pontico e Aristosseno, una possibilità è che con queste due formule egli intenda in realtà riferirsi a questi due autori come esponenti di maggiore spicco, rispettivamente, dell'Accademia e del Peripato⁶⁷. Si tratterebbe in sostanza di due perifrasi dal significato analogo a quello che gli studiosi moderni attribuiscono alla formula οἱ περὶ τινα nella scoliografia, in cui questa espressione risulterebbe impiegata per designare non "la scuola" di un

⁶⁶ Su questo fenomeno nelle sue diverse implicazioni (estetiche e socio-politiche) si veda in particolare Csapo 2011; cfr. inoltre D'Angour 2011, 202-206. Per ulteriori rimandi bibliografici e osservazioni in merito vd. *infra* (III 1).

⁶⁷ Cfr. Lasserre 1954, 153.

determinato studioso, ma lo studioso stesso⁶⁸. L'ipotesi è senz'altro plausibile, nonché "economica", in quanto basata sulle fonti effettive del *De musica*; essa tuttavia lascia inspiegati alcuni elementi. In primo luogo, non si comprenderebbe il perché della *variatio* delle due espressioni: se è vero che può trattarsi di un vezzo stilistico fine a se stesso, ne risulterebbe però completamente depotenziato il valore semantico dei due superlativi impiegati, οἱ πλεῖστοι in riferimento agli accademici e οἱ ἄριστοι in riferimento ai peripatetici, con cui l'autore del *De musica* sembrerebbe porre in rilievo dei primi la quantità, dei secondi, per così dire, la qualità, ovvero il grado di autorevolezza all'interno della scuola; tanto più che οἱ πλεῖστοι e οἱ ἄριστοι sono termini semanticamente molto connotati, che ancor più difficilmente si prestano a essere del tutto svuotati del loro significato per essere utilizzati unicamente come perifrasi (uso che, comunque, è stato negato con validi argomenti anche in riferimento all'οἱ περί della scoliografia)⁶⁹. Meno rilevante sul piano semantico appare l'ulteriore *variatio* tra il genitivo semplice τῶν Πλατωνικῶν e l'espressione ἀπὸ τοῦ Περιπάτου, che però potrebbe anch'essa sottintendere un qualche tipo di distinzione tra differenti modalità di "appartenenza" alle due scuole filosofiche menzionate. A suggerire una certa prudenza in merito all'interpretazione del passaggio è in effetti proprio la sua raffinatezza formale, che apparirebbe del tutto priva di scopo se non fosse finalizzata a una migliore articolazione del contenuto.

Contro l'interpretazione delle due formule come riferite unicamente ad Eraclide e Aristosseno vi è poi la prosecuzione del passo, nel quale si fa menzione anche dell'impegno profuso nello studio della μουσική da parte dei γραμματικοί e degli ἄρμονικοί: per coerenza, anche il riferimento a queste due categorie andrebbe inteso come un artificio per alludere a una fonte in particolare. Questo è in effetti quanto proposto da Lasserre, che nei γραμματικοί volle scorgere un'allusione a Dionisio Giambo, che lo pseudo-Plutarco cita cursoriamente più avanti⁷⁰, e per gli ἄρμονικοί, trovandosi in difficoltà nell'individuare un referente preciso, "les Harmoniciens eux-mêmes (eventuellement Lysis?)"⁷¹; questo Liside è un non meglio conosciuto autore che, nel cap. 16 del *De musica*, attribuisce all'ateniese Lamprocle la scoperta dell'esatta collocazione della disgiunzione nella scala misolidia (16.1136d: Λύσις δέ [φησι] Λαμπροκλέα τὸν Ἀθηναῖον,

⁶⁸ Cfr. Lehrs 1902, 337-338 e 525-526; per uno studio sistematico delle occorrenze di questo sintagma cfr. Dubuisson 1976-1977. Per una discussione di questa interpretazione, con particolare riferimento alla scoliografia, si veda Savio 2017, 278-279, n. 115, con la bibliografia citata: qui di fatto si nega che l'espressione vada mai intesa come un'innocua perifrasi (οἱ περί X = X).

⁶⁹ Cfr. Savio 2017, 278-279 e n. 115 (vd. nota precedente).

⁷⁰ [Plut.] *mus.* 15.1136c.

⁷¹ Lasserre 1954, 153.

συνιδόντα ὅτι οὐκ ἐνταῦθα ἔχει τὴν διάζευξιν [sc. ἡ Μιξολυδιστὶ ἀρμονία] ὅπου σχεδὸν ἅπαντες ᾤοντο ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὄξύ, τοιοῦτον αὐτῆς ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ παραμέσης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν)⁷². L'unico motivo apparente per cui Lasserre lo individua come possibile rappresentante della categoria degli ἀρμονικοί è la natura squisitamente tecnica del frammento, cosa che dimostra la fragilità delle basi su cui riposa l'intera interpretazione del passo e, dunque, la necessità di adottare un approccio più cauto a riguardo.

Tornando a τῶν Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι e τῶν ἀπὸ τοῦ Περιπάτου φιλοσόφων οἱ ἄριστοι, è molto probabile allora che lo pseudo-Plutarco, o più verosimilmente la sua fonte, avesse in mente, oltre ai due autori maggiormente impiegati nel corso della trattazione, anche altre personalità delle due scuole, le cui identità restano però impossibili da ricavare dal *De musica*. Per ciò che concerne nello specifico i Peripatetici, il quadro che sembra così delinearsi corrisponde abbastanza bene alla situazione documentata dalle opere e dai frammenti in nostro possesso, fornendo ulteriori elementi a favore del loro raggruppamento in una categoria comune e, nella fattispecie, della percezione della loro natura “storiografica” già in una fase verosimilmente più antica rispetto all'epoca dello pseudo-Plutarco. Riguardo agli esponenti dell'Accademia platonica, in questa sede basti dire che, in generale, la loro individuazione è resa problematica dallo stato altamente lacunoso della relativa documentazione e che, in ogni caso, questa non reca, nel suo complesso, testimonianze significative di un impegno su tematiche di ambito musicale e, soprattutto, storico-musicale, con l'eccezione naturalmente – che giustifica, almeno in parte, l'interpretazione precedentemente discussa del passo – di Eraclide Pontico. A questo proposito è necessario qualche chiarimento, dal momento che Eraclide è, come noto, un allievo di Platone la cui attività sembrerebbe però collocarsi, per così dire, “a cavallo” tra Accademia e Peripato, senza che sia possibile pronunciarsi con certezza in merito all'esatta natura dei suoi rapporti con la scuola di Aristotele. Di questo aspetto, in relazione alla mia scelta di includere anche Eraclide nel novero degli autori presi in esame per ciò che concerne la storiografia musicale peripatetica, si discuterà più dettagliatamente nel paragrafo successivo; mi limito qui a osservare come sia opportuno tenere conto del carattere forse un po' semplificatorio dell'opposizione binaria tra Accademia e Peripato, come se si trattasse di due contesti tra loro rigidamente separati e non attraversati, come invece

⁷² La disgiunzione (διάζευξις) è l'intervallo di tono che separa i due tetracordi centrali del “sistema perfetto” (cfr. Barker 1989, 12-13, e 2007, 12-18; a riguardo vd. anche *infra*: I 1), posto, in senso discendente, tra la παραμέση e la μέση. La scala frigia individuata da Lamprocle, avendo come estremo superiore la παραμέση, ha di conseguenza la disgiunzione nella sua parte più acuta. Per una trattazione più dettagliata cfr. *infra*, II 2.1.

accade, da un continuo dialogo e interscambio di idee, anche e soprattutto grazie all'attività di figure di intellettuali che potremmo definire "di confine" (come può essere appunto il caso di Eraclide).

Da questi primi capitoli del *De musica* si ricava dunque l'idea che, già a partire dal IV secolo a.C., allo studio teorico della musica soggiacesse un vero e proprio schema storiografico che, indipendentemente dalla sua reale epoca di formazione, impossibile da determinare con certezza, è esplicitamente attribuito tanto alla scuola platonica quanto, ciò che più importa ai fini di questo studio, a quella peripatetica. Unendo le informazioni desunte dai due passi pseudoplutarchei sopra esaminati è possibile ricostruirne l'ossatura generale, che si articola sostanzialmente intorno a tre principali fasi cronologiche: le origini della musica (cfr. *supra*, 2.1131e: τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ); la sua "crescita" (*ibid.*: τί εὗρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος), coincidente con il periodo della ἀρχαία μουσική cui allude Lisia nel suo discorso (3.1131f) e scandita non solo, come si è visto, da sempre nuove innovazioni alla base del progresso tecnico della disciplina, ma anche da una successione di artisti illustri (2.1131e: τίνες εὐδόκιμοι γεγόνασιν); e, infine, la sua degenerazione (3.1131f: ἡ αὐτῆ γεγενημένη παραφθορά).

Non sfuggirà come questo modello tradisca la presenza, accanto alla dimensione prettamente storica, di qualche pregiudizio di natura ideologica nei confronti dell'ultima fase della vita musicale della Grecia classica: si tratta, come è noto, di un elemento tradizionalmente associato al conservatorismo musicale tipico del pensiero di Platone, ma che è ben attestato anche in ambiente peripatetico, come si approfondirà nel capitolo dedicato a questo tema (cfr. *infra*: III 1), e che si lega all'altro aspetto della riflessione sulla musica del passato richiamato nel discorso introduttivo di Onesicrate accanto all'interesse di natura prettamente storica (vd. *supra*), vale a dire l'attenzione alla valenza educativa e alle implicazioni etiche della pratica musicale (una questione centrale nel pensiero platonico ma che, come si è visto, ha una certa importanza anche nella riflessione di Aristotele: cfr. *supra*, par. 1.1). Tuttavia, nelle tre fasi di nascita, crescita e degenerazione della musica è possibile scorgere anche una riproposizione del modello biologico aristotelico, sulla falsariga di quello prospettato per la tragedia nella *Poetica* (cfr. il paragrafo precedente). In particolare, nella battuta di Onesicrate, il modo in cui ci si riferisce all'evoluzione della musica nel corso del tempo (τί εὗρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος) sembra richiamare la formulazione del medesimo concetto da parte di Aristotele in riferimento alla tragedia ([ἡ τραγωδία] κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς); e una qualche ascendenza aristotelica si può forse ravvisare anche nell'associazione dell'idea di crescita progressiva (espressa, come

abbiamo visto, mediante il ricorso a termini dalla medesima radice, ἀϋξάνειν e il deverbale ἀϋξήσις) con le personalità coinvolte in tale processo, anche se in questo caso la ripresa, se intenzionale, riguarda solamente il concetto e non si manifesta sul piano formale.

Il fatto che, in linea generale, le osservazioni di carattere storico-musicale espresse nei frammenti dei Peripatetici da me presi in considerazione attestino non solo un interesse diffuso per tutte e tre le fasi cronologiche fin qui individuate, ma anche il ricorso a procedimenti analoghi a quelli descritti dallo pseudo-Plutarco (come la ricerca del πρῶτος εὐρητής, o la ricostruzione della cronologia dei poeti in rapporto alle innovazioni musicali introdotte da ciascuno), e possano pertanto essere ricondotte a uno schema del tutto affine a quello delineato nel *De musica*, mi è parso dirimente in relazione alla possibilità di riferirmi al complesso di questa documentazione come a ciò che resta della “storiografia musicale” peripatetica.

Non possiamo sapere se un’idea coerente dello sviluppo diacronico della musica greca antica nelle sue diverse fasi fosse già presente nelle opere dei Peripatetici, di cui la tradizione indiretta e, in qualche caso, i papiri ci hanno restituito soltanto frammenti relativi a singoli aspetti della loro riflessione su questi argomenti, senza che sia possibile stabilire se e in che modo essi si legassero a una visione d’insieme del fenomeno. Possiamo però supporre, sulla base delle premesse poste in questo senso da Aristotele (cfr. *supra*: cap. 2 e par. 2.1) e del lavoro intrapreso da alcuni dei suoi discepoli in ambiti disciplinari diversi⁷³, che l’idea secondo cui la fondazione teorica di una disciplina non può prescindere dalla consapevolezza della sua storia fosse un presupposto metodologico ben radicato e condiviso all’interno del Peripato, e che di conseguenza fosse operante anche nello studio della letteratura e della musica. Abbiamo infine a disposizione testimonianze, come quella qui esaminata dello pseudo-Plutarco, che ci informano di come almeno a partire dal II sec. d.C., ma probabilmente già in precedenza, lo studio della musica nei principali contesti filosofico-scientifici di IV sec. a.C. fosse percepito e descritto in termini eminentemente “storiografici”. Alla luce di tutti questi aspetti, la storiografia musicale peripatetica, pur nella consapevolezza dei limiti di questa definizione e del suo carattere di etichetta attribuita *a posteriori*, appare meritevole di essere presa in esame come fenomeno d’insieme, prodotto di un contesto culturale omogeneo e riconosciuto come tale già nella sua ricezione antica. Di seguito presenterò in dettaglio gli autori e i testi da me presi in esame, dando conto dei criteri seguiti per la loro selezione e delle scelte alla base dell’impostazione del lavoro.

⁷³ Per una panoramica si veda in particolare Zhmud 2006, 117 sgg.

3.2. Stato della documentazione e criteri di selezione del materiale

Oggetto di questa tesi è il complesso delle testimonianze ascrivibili alla categoria della “storiografia musicale”, secondo i criteri delineati nei precedenti paragrafi, prodotte all’interno della scuola di Aristotele. In generale, la documentazione relativa allo studio della musica da parte dei Peripatetici è, come già si è detto, in buona parte frammentaria e trasmessa per via indiretta. Le opere che sopravvivono intere, o di cui quantomeno siano leggibili porzioni significative, costituiscono con ogni probabilità una piccola parte rispetto al complesso della produzione originariamente esistente, che verosimilmente comprendeva sia vere e proprie monografie di argomento strettamente musicale, sia scritti di carattere più generale, al cui interno si affrontavano anche questioni musicali.

Un’idea dell’originaria vastità di questa produzione è offerta dai cataloghi delle opere dei peripatetici trasmessi da Diogene Laerzio nel V libro delle *Vitae philosophorum*, dedicato alla scuola peripatetica e comprendente, come è noto, le biografie di Aristotele, Teofrasto, Stratone, Licone, Demetrio Falereo ed Eraclide Pontico, tutte corredate, ad eccezione di quella di Licone, decisamente più stringata rispetto alle altre, da un elenco di titoli di lunghezza variabile (si va dagli oltre 200 attribuiti rispettivamente ad Aristotele e a Teofrasto, ai 29 attribuiti a Eraclide). Scorrendo queste liste, ci si imbatte più volte in titoli che testimoniano un diffuso interesse per l’ambito poetico-musicale e che confermano ancora una volta la generale continuità tra l’insegnamento di Aristotele e le ricerche intraprese successivamente all’interno del Peripato in questo settore. Oltre ad Aristotele (di cui si è trattato nel par. 2.1: cfr. *infra*), particolarmente interessato a questo ambito di indagine risulta essere stato Teofrasto, che avrebbe composto un Περί μουσικῆς in tre libri (5.2.47), due distinti trattati Περί ποιητικῆς (5.2.47 e 5.2.48) e inoltre un Περί τῶν μουσικῶν, nonché un trattato di armonica (ἄρμονικῶν α’, 5.2.46) e un Περί μέτρων (5.2.47)⁷⁴. Nel catalogo delle opere di Stratone, decisamente meno ricco rispetto ai due precedenti, non figurano titoli di argomento poetico-musicale, anche se non si può escludere che egli abbia dedicato qualche attenzione alla musica nel quadro del suo più generale e ben noto interesse per lo

⁷⁴ Non sfuggirà come alcuni di questi titoli rispecchino la partizione delle diverse sottodiscipline afferenti al campo della musica delineata in modo sistematico, come si è visto, da Aristosseno (cfr. *supra*). Si tratta, del resto, di un ulteriore elemento che sembra confermare il fatto che tale sistemazione sia stata portata a compimento non da Aristotele bensì, seppure in continuità con le sue ricerche, dai suoi allievi diretti – Aristosseno, appunto, ma anche lo stesso Teofrasto, che furono attivi all’interno del Liceo negli stessi anni.

studio dei fenomeni fisici⁷⁵. Di Demetrio non sono note, né dal catalogo di Diogene Laerzio né dai frammenti superstiti, opere di argomento musicale; il suo interesse per tale ambito va piuttosto ricondotto alla sua attività di esegeta dei poemi omerici, che lo portò a misurarsi anche con questioni di carattere musicale connesse con le modalità di esecuzione dei poemi stessi e con la storia della tradizione epica. Le poche, ma significative testimonianze in proposito (frr. 144 e 146 SOD) saranno discusse approfonditamente *infra* (cfr. I 2). Ben documentati da più fonti e di contenuto assai vario sono invece gli interessi musicali di Eraclide Pontico. Il catalogo delle sue opere, che compone l'ultimo capitolo del libro delle *Vitae philosophorum* dedicato al Peripato, presenta una seppur approssimativa e non sempre perspicua suddivisione delle opere in scritti di argomento fisico (φυσικά), grammaticale (γραμματικά) e musicale (μουσικά), inframmezzate però da titoli che, almeno apparentemente, sembrano non appartenere a nessuna di queste categorie. Tra i μουσικά figurano sicuramente un Περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ in tre libri e, ancora una volta, un Περὶ μουσικῆς, in due libri (Diog. Laert. 5.6.87); tra i titoli successivi, di argomento apparentemente vario, vale la pena di menzionare un Περὶ τῶν τριῶν τραγωδοποιῶν e un Περὶ ποιητικῆς καὶ ποιητῶν, che sembrano nuovamente denotare interessi di tipo biografico in relazione alla poesia nei suoi diversi generi.

Naturalmente questo rapido esame dei cataloghi trasmessi da Diogene Laerzio è ben lungi dall'offrire un quadro esaustivo della produzione di trattati di argomento musicale nel Peripato, sia per il numero limitato di autori presi in considerazione rispetto a quelli noti come appartenenti alla scuola, sia per la difficoltà di verificare la corrispondenza dei titoli tramandati a opere effettivamente esistite, delle quali nella maggior parte dei casi non si conserva nulla; ciò che però se ne evince indubabilmente è che dovesse trattarsi di un argomento di studio piuttosto diffuso e di una certa importanza, che dopo Aristotele continuò a essere oggetto di ricerche e di una cospicua letteratura scientifica. Ciò che si conserva, pur nella sua esiguità rispetto alla quantità di testi prodotti dai principali studiosi peripatetici, costituisce un insieme assai vasto di testimonianze molto differenti tra di loro per contenuto, estensione e situazione documentaria. All'infuori degli *Elementa Harmonica* di Aristosseno, che peraltro ci sono con ogni probabilità pervenuti in una forma ben diversa da quella con cui erano stati originariamente concepiti, pochissimi sono gli scritti di argomento musicale conservati per intero, o quantomeno in una porzione significativa dell'originale; per la maggior parte si tratta di frammenti di tradizione indiretta, dei quali non

⁷⁵ In particolare, per una discussione del rapporto tra le teorie stratoniane e alcune questioni discusse nelle sezioni musicali dei *Problemata*, si rimanda a Petrucci 2011, 199 sgg.

sempre si conosce l'opera di provenienza, che appaiono decontestualizzati e reimpiegati in funzione dell'impianto argomentativo entro cui sono inseriti, spesso all'interno di opere di carattere compilativo (quali ad esempio i *Deipnosofisti* di Ateneo o il *De musica* pseudoplutarcho).

Alla luce di quanto sopra, l'individuazione degli autori e la ricognizione dei testi da prendere in esame sono state condotte principalmente attraverso lo spoglio sistematico delle principali edizioni critiche dei frammenti delle opere di ciascun membro della scuola, dalla generazione degli allievi diretti di Aristotele fino alla metà del III sec. a.C. (periodo dopo il quale essa cadde progressivamente in declino, per poi conoscere una nuova fase di fioritura dal I secolo d.C.). Tale operazione ha avuto come imprescindibile punto di partenza i volumi della serie *Die Schule des Aristoteles*, curata da Fritz Wehrli tra il 1944 e il 1959 e comprendente le edizioni commentate di Dicearco (vol. I, 1944), Aristosseno (vol. II, 1945), Clearco (vol. III, 1948), Demetrio Falereo (vol. IV, 1949), Stratone (vol. V, 1950), Licone e Aristone (vol. VI, 1952), Eraclide Pontico (vol. VII, 1953), Eudemo (vol. VIII, 1955), Fania, Cameleonte, Prassifane (vol. IX, 1957), Ieronimo di Rodi, Critolao (vol. X, 1959). La ricognizione effettuata sui testi di Wehrli è stata puntualmente integrata e confrontata con i volumi che compongono la più recente e aggiornata serie della collana RUSCH (Rutgers Studies in Classical Humanities), nata dal *Project Theophrastus* lanciato nel 1979 da William Fortenbaugh con lo scopo di produrre nuove edizioni dei frammenti dei peripatetici, corredate di traduzione inglese, note di commento e una selezione di saggi critici dedicati a ciascun autore (per i riferimenti dettagliati ai singoli volumi e ai contributi in essi pubblicati si rimanda alla Bibliografia). Per alcuni autori, tuttavia, testo critico e commento di riferimento rimangono quelli di Wehrli, giacché non tutti i volumi del *Project Theophrastus* comprendono l'edizione dei frammenti ma in alcuni casi raccolgono soltanto contributi dedicati all'inquadramento storico o teorico dell'autore e della sua produzione: è il caso di Aristosseno e di Eudemo. Per Teofrasto, al contrario, non compreso nella serie curata da Wehrli, l'edizione di riferimento dei frammenti è quella a cura di W. W. Fortenbaugh nell'ambito del progetto che da questo autore ha preso il nome e lo spunto iniziale.

Se le edizioni di Wehrli e del *Project Theophrastus* hanno fornito la base per l'individuazione degli autori da includere nello studio, è tuttavia doverosa una precisazione circa le difficoltà e i limiti posti dalla nozione di "appartenenza" alla scuola peripatetica: definire in che termini esattamente si debba intendere tale concetto è reso difficile, in generale, dalla scarsità di dati biografici in nostro possesso, e per alcune delle personalità comprese in questo raggruppamento appare decisamente problematico a causa degli elementi contraddittori che si ricavano dalle fonti.

Il caso più rilevante a tale proposito è, come già si è accennato (cfr. *supra*: paragrafo precedente), quello di Eraclide Pontico, che sappiamo essere stato un membro dell'Accademia platonica, allievo dello stesso Platone e di Speusippo; alla morte di quest'ultimo, non riuscendo ad ottenere lo scolarcato, avrebbe lasciato Atene per fare ritorno ad Eraclea, sua città natale. La notizia che in una fase successiva della sua vita sarebbe stato anche allievo di Aristotele si ricava da Diogene Laerzio, che afferma di averla desunta dalle Διαδοχαί di Sozione⁷⁶; se ciò ne motiva l'inclusione da parte di Wehrli nella sua raccolta di edizioni dei Peripatetici e, di conseguenza, nella serie RUSCH, al cui interno gli sono dedicati due volumi⁷⁷, la sua effettiva appartenenza al Peripato è in realtà oggetto di opinioni discordanti e in studi recenti è stata apertamente negata⁷⁸.

In questa sede si è scelto di includere anche Eraclide tra gli autori presi in considerazione, non soltanto in continuità con i due principali progetti editoriali di riferimento, peraltro gli unici intesi a restituire un quadro d'insieme della "scuola di Aristotele" nella sua prima fase, ma anche in ragione del contenuto dei frammenti stessi, giacché gli interessi musicali di questo studioso, così come ci sono testimoniati dalla tradizione indiretta, presentano caratteristiche in linea con quelle che si riscontrano in altri autori attivi in questo contesto, corroborando l'idea di un dibattito ampio e diffuso su questi argomenti, che proprio nel Peripato avrebbe trovato un luogo privilegiato di espressione ed elaborazione, presumibilmente anche grazie al confronto e allo scambio con personalità provenienti da ambienti diversi o, comunque, non "allievi" della scuola in senso stretto ed esclusivo. Quest'ultimo è del resto anche il caso di Aristosseno, la cui formazione filosofica si svolse in ambienti differenti – e in particolare quello pitagorico – prima di avvicinarsi ad Aristotele, del quale sarebbe peraltro divenuto uno dei discepoli più brillanti, come attesta la voce della *Suda* a lui dedicata, secondo cui egli non avrebbe perdonato al maestro di avergli preferito Teofrasto come successore alla guida del Liceo⁷⁹ (e come dimostra del resto anche la sua innovativa quanto rigorosa applicazione del metodo scientifico aristotelico alla scienza armonica: cfr. *supra*, par. 1.2).

Da questa ricerca è emerso innanzitutto come la maggior parte degli autori inclusi in entrambe le raccolte abbia trattato questioni di carattere poetico-musicale, sia in trattati specificamente incentrati sull'argomento, sia in scritti di carattere più generale (tenendo conto che solo di una

⁷⁶ Diog. Laert. 5.6.86.

⁷⁷ Wehrli 1953; Schütrumpf 2008; Fortenbaugh-Pender 2009.

⁷⁸ In particolare Mejer 2009, 27-40.

⁷⁹ *Suda*, α 3927 Adler (s.v. Ἀριστοξένος): εἰς ὃν [sc. Ἀριστοτέλην] ἀποθανόντα ὕβρισε, διότι κατέλιπε τῆς σχολῆς διάδοχον Θεόφραστον, αὐτοῦ δόξαν μεγάλην ἐν τοῖς ἀκροαταῖς τοῖς Ἀριστοτέλους ἔχοντος.

parte dei frammenti conosciamo dalla fonte che li riporta i titoli delle opere di provenienza, peraltro non senza incertezze). Per gli autori di cui possediamo i cataloghi di Diogene Laerzio, talora è possibile riscontrare l'effettiva corrispondenza tra i titoli di Diogene e quelli dei frammenti superstiti: è il caso dei *Περὶ μουσικῆς* di Teofrasto ed Eraclide, anche se per quanto riguarda quest'ultimo le fonti divergono in merito al numero di libri di cui si componeva l'opera (due nel catalogo di Diogene, mentre da Ateneo, che ne riporta due frammenti, si ricava che essa fosse almeno in tre libri).

Dalla tradizione indiretta apprendiamo che un *Περὶ μουσικῆς* sarebbe stato composto anche da Aristosseno e, sempre a quanto si evince da Ateneo, sarebbe stato almeno in quattro libri. La produzione di argomento musicale dello studioso di Taranto avrebbe poi compreso uno o più scritti sulla danza (*Περὶ χορῶν*, *Περὶ τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως*) e di organologia (*Περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων*, *Περὶ αὐλῶν τρήσεως*) e un *Περὶ μουσικῆς ἀκροάσεως*; egli sarebbe stato inoltre autore di varie opere di carattere miscelaneo e storico-biografico. Resta impossibile stabilire se i titoli attestati nei frammenti corrispondano a monografie indipendenti o – come forse è più plausibile almeno per alcuni di essi – a singoli libri di opere più estese, o denominazioni alternative per una stessa opera. Dal complesso dei frammenti superstiti è in ogni caso possibile farsi un'idea della straordinaria prolificità di questo autore e della notevole varietà dei suoi interessi; un dato che appare confermato anche dalla *Suda*, che, nella voce a lui dedicata (α 3927 Adler), gli attribuisce un totale di 453 opere “di argomento musicale, filosofico, storico e su ogni aspetto della cultura” (*μουσικά τε καὶ φιλόσοφα, καὶ ἱστορίας καὶ παντὸς εἴδους παιδείας*), cifra senz'altro da ridimensionare, ma pur sempre indicativa della vastità della sua produzione e delle sue conoscenze in diversi rami del sapere.

Contemporaneo ad Aristosseno – quindi appartenente alla generazione degli allievi diretti di Aristotele, come attesta nuovamente la *Suda*⁸⁰ – fu Dicearco, i cui interessi sembrano essersi rivolti prevalentemente verso questioni di carattere storico-culturale; tra i titoli che la tradizione gli attribuisce figurano una o più liste di vincitori di agoni poetici (*Περὶ μουσικῶν ἀγῶνων*, *Περὶ Διονυσιακῶν ἀγῶνων*), le *Ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων*, una serie di biografie (*Περὶ βίων*, tra cui è forse da annoverarsi un *Περὶ Ἀλκαίου*), nonché un'opera intitolata *Ἑλλάδος βίος*, che dai frammenti superstiti sembrerebbe configurarsi come una raccolta di notizie

⁸⁰ δ 1062 Adler, *s.v.* Δικαίαρχος: Δικαίαρχος, Φειδίου, Σικελιώτης, ἐκ πόλεως Μεσσήνης, Ἀριστοτέλους ἀκουστής, φιλόσοφος καὶ ῥήτωρ καὶ γεωμέτρης.

di vario genere – geografico e storico-antiquario – tra le quali trovano spazio anche questioni musicali.

L'interesse per le biografie dei poeti è la cifra più significativa del *modus operandi* di Cameleonte, figura dai contorni sfuggenti e che non risulta aver ricoperto un ruolo di spicco all'interno del Peripato, ma i cui interessi appaiono in linea con quelli della prima generazione degli allievi di Aristotele, dei quali deve essere stato del resto contemporaneo – se è vero quanto riportato da Diogene Laerzio, secondo il quale Cameleonte accusava Eraclide Pontico di aver plagiato le sue opere su Omero e su Esiodo⁸¹. Dai frammenti superstiti si ricava che avrebbe composto monografie su quasi tutti i principali poeti arcaici: oltre ad Omero ed Esiodo, si sarebbe occupato di numerosi poeti lirici (Saffo, Anacreonte, Simonide, Stesicoro, Pindaro, Laso) e tragici (Eschilo, ma anche il semilegendario Tespi); restano inoltre tracce di un suo lavoro di commento all'*Iliade* (Περὶ Ἰλιάδος) e di un trattato sulla commedia (Περὶ κωμωδίας). I lavori sui poeti, ascrivibili alla cosiddetta letteratura *Peri tou deina*⁸², appaiono caratterizzati dall'individuazione di una stretta interrelazione tra i dati biografici relativi all'autore e le peculiarità compositive e stilistiche di ciascuno, secondo il principio della corrispondenza reciproca tra ἦθος e ἔργον: tale procedimento, noto appunto come "metodo di Cameleonte", ma proprio in realtà della biografia antica nel suo complesso, costituisce lo strumento esegetico privilegiato di questo studioso, che, a quanto si può ricavare dai frammenti, sembra servirsene in modo abbastanza sistematico per indagare la natura delle innovazioni, anche musicali, apportate da ciascun poeta nell'ambito del proprio genere⁸³.

Cronologia e storia poetica sembrano aver costituito parte degli interessi anche di altri peripatetici nei cui confronti la tradizione è stata più avara di notizie e di frammenti di opere; tra questi occorre senz'altro menzionare Fania di Ereso, conterraneo e forse contemporaneo di Teofrasto, del quale si conosce un Περὶ ποιητῶν (ma frammenti dal contenuto interessante per ciò che riguarda la musica provengono anche da un'opera intitolata Πρὸς τοὺς σοφιστάς), e Ieronimo di Rodi, cui Ateneo attribuisce un trattato dal medesimo titolo, al cui interno era compreso un libro Περὶ κιθαρωδῶν.

Oltre alle raccolte di frammenti, si è preso in esame anche quanto resta delle trattazioni di teoria musicale prodotte all'interno del Peripato: ciò ha permesso di isolare diversi passaggi rilevanti ai fini della mia indagine nei *Problemata* pseudoaristotelici, che contengono due libri, XI e XIX,

⁸¹ *Vitae philosophorum* 5.6.92 = Chamael. fr. 16 Martano: Χαμαιλέων τε τὰ παρ' ἑαυτοῦ φησι κλέψαντα αὐτὸν [sc. Ἡρακλείδην] τὰ περὶ Ἡσιόδου καὶ Ὀμήρου γράψαι.

⁸² Cfr. in particolare Schorn 2012a, 411-444.

⁸³ Schorn 2012a, 426 sgg.

dedicati a questioni musicali. Il libro XI ha per oggetto ciò che concerne la voce (ὄσα περὶ φωνῆς): i 62 problemi che lo compongono riguardano sia questioni connesse con la voce umana e le sue caratteristiche, sia argomenti di acustica in senso più generale. Il libro XIX, dedicato all'armonia (ὄσα περὶ ἁρμονίαν), consta invece di 50 problemi che spaziano da questioni propriamente armoniche (la scala e la sua nomenclatura) alla discussione di aspetti di carattere estetico, posti in relazione con l'adozione di determinati stili esecutivi; alcuni di essi denunciano una chiara consapevolezza dell'evoluzione storica della prassi e del gusto musicale e pongono in relazione determinati usi, sia di carattere terminologico sia relativi alla prassi musicale vera e propria, con i cambiamenti verificatisi nel corso delle epoche. Questa sezione dei *Problemata* appare dunque particolarmente interessante, in quanto costituisce forse la testimonianza più esplicita e completa, tra quelle a nostra disposizione, del fatto che lo studio della cosiddetta ἁρμονία non si limitasse soltanto agli aspetti più "tecnici" relativi alle scale e agli intervalli musicali, ma prendesse in considerazione anche le ragioni di natura storico-culturale sottese alla persistenza o, all'opposto, al mutamento e all'evoluzione di determinati usi in campo musicale a seconda dell'epoca e del contesto. La particolare natura di quest'opera, che fornisce una sorta di sintesi dei principali argomenti di discussione trattati nel primo Peripato, contribuisce inoltre a confermare la rilevanza della musica, nelle sue varie componenti, in questo contesto.

Una volta delimitato l'ambito di indagine e individuati i suoi obiettivi si è passati alla definizione dei criteri con cui gestire l'inquadramento critico di un *corpus* di testi frammentari di autori diversi e che, al netto della loro appartenenza allo stesso ambiente culturale, sono comunque differenti tra loro per contenuto, finalità, opera di provenienza, situazione documentaria. Una prima suddivisione dei testi per argomento ha permesso di individuare le diverse epoche e fasi della storia greca cui essi si riferiscono, confermando il quadro che si ricava dal *De musica* (cfr. *supra*: paragrafo precedente): si è visto così come il complesso della documentazione abbracci un arco temporale che va dal passato mitico fino alle tendenze musicali più recenti (IV sec. a.C.) e come l'indagine sulle varie fasi di questa storia si svolga secondo procedimenti in linea con quelli descritti dallo pseudo-Plutarco. La scelta di assumere come criterio l'ordine cronologico del contenuto dei frammenti, lasciando in secondo piano una loro suddivisione per autori o opera di provenienza, che sarebbe stata forse più lineare, è quindi apparsa preferibile, in quanto più funzionale a porre in risalto la pertinenza di questa documentazione a un contesto culturale omogeneo e attraversato da presupposti teorici e di metodo comuni.

La prima sezione della tesi ha pertanto per oggetto le testimonianze dedicate alla fase più antica, vale a dire le origini della musica (ossia, riprendendo la formulazione del concetto impiegata nel *De musica*, τὴν πρῶτον ἐχρήσατο μουσικῆν). Il suo primo capitolo ha per oggetto l'eurematografia musicale peripatetica, vale a dire ciò che riguarda l'individuazione del πρῶτον εὐρητήσ della musica *tout-court* o delle forme in assoluto più antiche di un dato genere o scala musicale. In questa prima parte si è poi scelto di dedicare un secondo capitolo ai frammenti superstiti relativi alla cosiddetta "questione del preomerico" e, in particolare, all'impegno attestato su questo versante per Demetrio Falereo; scopo di questo approfondimento è inoltre quello di mostrare la contiguità tra l'ambito di indagine della "storiografia musicale" e l'esegesi omerica, attraverso l'esame dei pochi casi superstiti in cui essi vengono sostanzialmente a sovrapporsi.

Nella seconda sezione del lavoro si affrontano invece le numerose questioni relative al modo in cui i Peripatetici descrivono lo sviluppo della musica nella sua fase ἀρχαία, vale a dire precedente alla "rivoluzione" di fine V secolo. Data la molteplicità di interessi e riflessioni che caratterizza la ricerca relativa a questa fase cronologica – anche in virtù dell'interesse antiquario di questo tipo di documentazione, che ne ha determinato la grande fortuna presso le fonti di età imperiale che ce ne hanno trasmesso la maggior parte – all'interno di questa sezione è stata effettuata una suddivisione per argomenti, che corrisponde ai due capitoli ivi compresi e alle loro ulteriori suddivisioni interne. Il primo raccoglie ed esamina le testimonianze dedicate alla ricostruzione di diversi aspetti della prassi musicale del passato: danze, strumenti, canti. Nel secondo si prendono in esame i testi dai quali si ricavano indicazioni in merito da un lato alle cosiddette προσεξευρήσεις, vale a dire le innovazioni di natura tecnica o stilistica di volta in volta attribuite a un determinato autore, dall'altro alla cronologia, assoluta e relativa, dei poeti-musici del passato e ad alcune questioni biografiche.

La terza parte è infine dedicata a ciò che resta delle riflessioni dei Peripatetici sulla cosiddetta "nuova musica", ovvero la fase che, secondo uno schema di pensiero tipico delle fonti di IV secolo a.C., coincide con la "degenerazione" della καλὴ μουσικὴ degli antichi. Le testimonianze oggetto di quest'ultima sezione del lavoro sono quelle che, in vari modi, si soffermano sui cambiamenti occorsi nella prassi musicale con l'avvento del nuovo gusto di fine V secolo, segnatamente (ma non solo) in ambito teatrale, riflettendo sulle novità ed interpretandole dal punto di vista storico-sociale ed estetico⁸⁴.

⁸⁴ Quest'ultima parte del lavoro rielabora e amplia alcune questioni preliminarmente affrontate in un articolo dedicato all'esame delle testimonianze peripatetiche relative alla "nuova musica": Tocco 2019, 33-50.

È evidente che non tutti i testi che costituiscono l'oggetto di questo lavoro possono essere ricondotti *tout-court* a uno solo dei raggruppamenti cronologici e tematici da me individuati: è possibile, anzi, che lo stesso frammento contenga informazioni ed osservazioni rilevanti sotto più di un punto di vista, e debba quindi essere chiamato in causa più volte; al tempo stesso, occorre tenere conto dei limiti che, inevitabilmente, la scelta di un qualsiasi criterio di suddivisione presenta, in virtù del carattere vario e composito dei materiali oggetto dello studio, e di come di conseguenza non tutti i testi esaminati vi si adattino perfettamente ma, talvolta, possano apparire "stravaganti" o poco rilevanti rispetto al contesto argomentativo generale. A tal proposito è opportuno anche considerare come osservazioni che ai nostri occhi possono risultare poco pertinenti o scarsamente interessanti dal punto di vista storico o storiografico costituiscano invece aspetti caratteristici della maniera antica di concepire questo atteggiamento, o come il carattere anedddotico ed estemporaneo di certi resoconti dipenda in larga parte anche dagli intenti della fonte che li ha trasmessi. Rimane comunque inevitabile il fatto che non tutti i testi presi in considerazione abbiano lo stesso valore, trattandosi di frammenti o estratti assai differenti tra loro per estensione e assetto testuale, elementi che incidono significativamente sulla maggiore o minore ricchezza ed affidabilità dei loro contenuti; e che non a tutti potrà essere dedicato lo stesso livello di approfondimento, in ragione sia delle loro caratteristiche intrinseche, sia del modo in cui ciascuno di essi si inserisce nella struttura complessiva del lavoro.

Per queste ragioni, il lavoro è corredato di una tabella riassuntiva dei frammenti degli studiosi peripatetici che saranno di qui in poi presi in esame, con l'indicazione dei capitoli in cui essi sono trattati, così da rendere più agevole il loro reperimento nella loro esatta collocazione all'interno del lavoro. Dei testi di volta in volta citati, l'edizione di riferimento è, se presente, quella più recente edita nell'ambito del *Project Theophrastus* (cfr. *supra*); laddove non sia possibile, i frammenti saranno citati secondo la numerazione di Wehrli. Tutte le traduzioni sono opera mia, salvo diversa indicazione.

Desidero ringraziare il Prof. Franco Montanari, tutor di questa tesi dottorale, per le preziose indicazioni fornite nel corso del lavoro ma, soprattutto, per avermi indirizzata verso una linea di ricerca che unisce da un lato il mio interesse nei confronti della musica greca antica, dall'altro quello per i modi e le forme dell'erudizione antica, che contraddistingue la scuola genovese al cui interno ho avuto la fortuna di formarmi, prima come studentessa e in seguito come dottoranda. Alla Prof.ssa Lara Pagani va la mia più sincera gratitudine per la costante attenzione, la grande

disponibilità e la straordinaria competenza su cui ho potuto sempre fare affidamento nel corso del mio dottorato. Un sentito ringraziamento esprimo alla Prof.ssa Donatella Restani e alla Prof.ssa Eleonora Rocconi, che mi seguono “a distanza” ormai da tempo e che, con i loro consigli, hanno contribuito in modo determinante all’impostazione e allo sviluppo di questa tesi, di cui sono state infine lettrici attente e benevole, sempre prodighe di suggerimenti e spunti per ulteriori riflessioni e approfondimenti. Fondamentali sono state inoltre le numerose occasioni di incontro e confronto offerte da *MOISA – International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage* e quanto ho potuto apprendere grazie al dialogo, sempre costruttivo e piacevole, con numerosi suoi membri nel corso di seminari e convegni in Italia e all’estero. La responsabilità di quanto scritto in queste pagine rimane naturalmente soltanto mia.

I.

Τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῆ: il Peripato e la musica delle origini

1. L'invenzione della musica. Εὐρήματα ed εὐρηταί nella preistoria musicale greca

Numerose sono le testimonianze di provenienza peripatetica dalle quali si possono ricavare informazioni di varia natura a proposito delle origini della musica e di alcune sue componenti costitutive (scale, generi, ἁρμονία, come si specificherà ed approfondirà nel corso di questo capitolo). Dai testi che saranno qui esaminati si evince in primo luogo come, in linea di massima, l'indagine sul passato musicale più lontano dei Greci da parte degli studiosi del Peripato si avvalga di alcuni schemi di pensiero ricorrenti e già ben codificati e operanti nella tradizione precedente, assumendoli come strumento privilegiato di ricostruzione storiografica.

Il modello più largamente impiegato per questo tipo di indagine è quello eurematografico, vale a dire la descrizione delle origini di una data attività o di un dato artefatto umano nei termini della sua scoperta o invenzione da parte di un πρῶτος εὐρητής, umano o divino, sebbene non manchino alcune significative eccezioni a questa tendenza, che costituisce la più diffusa ma certo non la sola chiave di lettura con cui affrontare lo studio di un passato non testimoniato da fonti letterarie, tale pertanto da non poter essere indagato mediante l'ausilio di strumenti interpretativi più sofisticati. Ciò non significa naturalmente che l'interesse dei Peripatetici per questa prima fase della storia musicale antica si limiti unicamente all'individuazione fine a se stessa degli "inventori" della musica nelle sue diverse manifestazioni: esso, al contrario, abbraccia anche questioni di altro genere o, per meglio dire, ricorre a questa movenza più che altro come spunto a partire dal quale svolgere considerazioni sulle origini di una determinata prassi o specificità tecnica musicale e, contestualmente, riflettere sulla sua evoluzione nel corso del tempo, come si vedrà *infra* attraverso la discussione puntuale delle evidenze testuali.

In questo modo di rapportarsi alla ricostruzione della storia culturale più antica è riconoscibile l'influsso di schemi di pensiero e forme storiografiche in uso già nel V secolo a.C., ma che sono espressione essi stessi di tendenze le cui prime manifestazioni si collocano in una fase ancora precedente. L'esigenza di ascrivere ogni elemento che caratterizza l'evoluzione dell'uomo e delle sue conoscenze all'operato di un πρῶτος εὐρητής è infatti un elemento che caratterizza in modo significativo l'organizzazione del pensiero storiografico greco, perlomeno nella sua fase più antica

e, in particolare, in rapporto a ciò che concerne l'evoluzione della civiltà e lo sviluppo delle attività umane; questa tendenza è a propria volta leggibile come una delle tante manifestazioni dell'individualismo tipico della mentalità greca e sembra costituire una sorta di proiezione di quell'agonismo che caratterizza fortemente le manifestazioni poetiche, artistiche e sportive dei Greci sul piano dell'evoluzione diacronica delle τέχναι.

Se le prime attestazioni a noi note delle espressioni πρώτος εὐρητής ο πρώτος εὐρεῖν risalgono all'età arcaica⁸⁵, nella letteratura di V secolo la raccolta di εὐρήματα ed εὐρηταί di vario tipo, in varie sfere dell'attività umana, non costituisce soltanto un motivo che si ritrova in opere di diverso genere, a cominciare dalla storiografia propriamente detta (come ben dimostra il catalogo erodoteo delle invenzioni dei Lidi)⁸⁶, ma dà anche vita a un vero e proprio sottogenere storiografico che a partire da quest'epoca risulta essere stato praticato da numerosi autori, come apprendiamo dai numerosi Περὶ εὐρημάτων di cui la tradizione indiretta ci offre testimonianza, anche se soltanto di alcune di queste opere restano scarni frammenti⁸⁷. Da ciò che sopravvive di questo tipo di letteratura si evince tuttavia come in essa un ruolo tutt'altro che di secondo piano spettasse alle invenzioni di ambito poetico-musicale: particolarmente significativa risulta a tale proposito la documentazione relativa a Eforo, del cui Περὶ εὐρημάτων, oltre a un riferimento in Strabone (13.3.6 = *FGrHist* 70 T 2a), che lo definisce "autore di un'opera storica e una sulle invenzioni" (ὁ τὴν ἱστορίαν συγγράψας καὶ τὰ περὶ τῶν εὐρημάτων), restano quattro frammenti, tre dei quali di argomento musicale⁸⁸.

⁸⁵ Cfr. Zhmud 2006, 24.

⁸⁶ Hdt. 1.94, su cui si veda in particolare Paradiso 2012, 131-148.

⁸⁷ Il più antico autore a noi noto che avrebbe composto un'opera con questo titolo è Simonide di Ceo ὁ γενεαλόγος, forse nipote dell'omonimo poeta lirico e vissuto nella seconda metà del V sec. a.C., come attesta la voce del lessico *Suda* a lui dedicata (σ 442 Adler = *FGrHist* 8 T 1), anche se nulla rimane di quest'opera e l'attendibilità di questa testimonianza è stata più volte messa in discussione proprio in ragione dell'altezza cronologica dell'autore (tuttavia, in anni più recenti, non si è mancato di notare come «an interest in the origin of human activities, the πρώτος εὐρητής-theme, was lively in the time of Simonides, and even before»: cfr. Paradiso *ad BNJ* 8 T 1, cui rimando anche per una sintesi del dibattito relativo all'attribuzione a questo autore di un Περὶ εὐρημάτων da parte della *Suda*). Informazioni più sicure si hanno invece a proposito di altri Περὶ εὐρημάτων dei quali rimangono frammenti per lo più da fonti tarde, il cui gusto antiquario è alla base della fortuna di questo genere di testimonianze: è il caso, ad esempio, di quelli composti da Scamone di Mitilene (vissuto a cavallo tra V e IV sec. a.C., se si accetta l'ipotesi, sostenuta con forza da Jacoby e generalmente accolta, che si tratti del figlio di Ellanico, sulla base della voce della *Suda* relativa a quest'ultimo: cfr. Jacoby *ad FGrHist* 4 T 1) e da Eforo, che costituisce uno degli autori meglio testimoniati per questo tipo di produzione (cfr. *infra*).

⁸⁸ Nel primo frammento (Ath. 4.182c = *FGrHist* 70 F 3) si attribuisce a Eforo la distinzione di tre differenti tipi di *auloi* (τραγαικοί, λυσιφδικοί, κιθαριστήριοι); il secondo, da cui apprendiamo tra l'altro che l'opera era almeno in due libri, riguarda il ditirambografo Filosseno di Citera (Ath. 8.352c = *FGrHist* 70 F 2), anche se in questo caso il contenuto del frammento non è di carattere propriamente eurematografico, in quanto vi si

Alla luce di questo, appare tanto più significativo il fatto che la produzione di opere Περί εὐρημάτων sia attestata anche all'interno del Peripato: nulla sopravvive dei loro contenuti, ma dai cataloghi di Diogene Laerzio risulta che trattati con questo titolo furono composti da Teofrasto (5.2.47), Stratone (5.3.60: in questo caso, per la precisione, il titolo riportato è Εὐρημάτων ἔλεγχοι) ed Eraclide Pontico (5.6.88: si tratta significativamente di una delle due opere menzionate nella categoria ἱστορικά). Come si è detto, di queste opere non si conservano frammenti, perlomeno non di attribuzione certa; è tuttavia possibile che essi contenessero riferimenti alle scoperte succedutesi in ambito poetico-musicale e, in ogni caso, la fortuna di questo genere all'interno del Peripato induce a ritenere che questo tipo di indagine abbia ricevuto in questo contesto un qualche grado di codificazione formale e metodologica; il che confermerebbe tra l'altro la persistenza di un paradigma storiografico di ascendenza peripatetica nello schema delineato in apertura del *De musica* (cfr. *Introduzione* 3.1), fornendo ulteriori elementi a sostegno del quadro d'insieme che questo lavoro si propone, per quanto possibile, di restituire. Ciò non significa, naturalmente, che questo interesse si esprimesse solamente nella produzione di opere di argomento specificamente eurematografico: al contrario, esso appare piuttosto come una modalità di organizzazione cronologica del passato più antico che opera in modo "trasversale", come si mostrerà attraverso l'analisi più puntuale della documentazione relativa alle origini della musica nel prossimo capitolo.

A questo proposito vale la pena di anticipare come non sia mancato chi ha ipotizzato che proprio i materiali eraclidei contenuti nel *De musica*, che saranno oggetto di discussione più approfondita nel paragrafo successivo, possano provenire da un'opera di argomento eurematografico: così Lasserre, nella sua edizione del trattato pseudoplutarco, integrava il titolo dell'opera ivi attribuita a Eraclide, proponendo di leggerlo come Συναγωγή τῶν <εὐρημάτων> ἐν μουσικῇ. Benché si tratti di una congettura priva di alcun riscontro – se non il riferimento al tema degli εὐρήματα nella presentazione dell'argomento del dialogo da parte di Onesicrate in 2.1131e (cfr. *Introduzione*, 3.1) – e non necessaria, è pur vero che il contenuto del frammento offre una

racconta di come Filosseno ambisse a imitare Simonide. Si tratta peraltro di un elemento interessante, poiché testimonia di come la letteratura Περί εὐρημάτων non si limitasse necessariamente a contenere notizie di "invenzioni" in senso stretto, ma potesse anche abbracciare questioni più generali di carattere biografico o storico-poetico, fatto che spinge ulteriormente ad interrogarsi sul modo in cui questo tipo di indagine concorra al formarsi di un'attitudine "storiografica" in ambito poetico-musicale e a considerare con maggiore attenzione la fortuna di questo genere in ambito peripatetico, come si dirà meglio *infra*. In un ultimo passo, infine, Ateneo fa riferimento congiuntamente ai Περί εὐρημάτων di Eforo e del già menzionato Scamone come fonti che attestano l'origine fenicia dello strumento noto, appunto, come φοῖνιξ (Ath. 14.637b = *FGrHist* 70 F 4 = *FGrHist* 476 F 2).

significativa testimonianza dell'interesse di Eraclide per questo aspetto e dell'effettiva operatività di questo schema nella ricostruzione della storia musicale più antica. Un'attitudine analoga si riscontra del resto anche in ciò che sopravvive della produzione di altri autori, *in primis* Aristosseno, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

1.1. Teorie peripatetiche sulle origini della musica: tra imitazione e invenzione

Nella documentazione in nostro possesso l'interesse dei Peripatetici nei confronti delle origini della musica appare rivolto non tanto alla nascita della musica in quanto tale, e di conseguenza alla ricerca del suo primo scopritore "in assoluto", quanto piuttosto all'individuazione delle personalità legate all'invenzione o alla scoperta delle singole componenti costitutive della musica greca antica – come le ἄρμονίαι o i generi tetracordali – nonché dei generi poetici in cui essa si esprime fin dall'antichità più remota⁸⁹. In generale, nei testi che ci sono pervenuti la riflessione sui primordi della storia musicale greca non si svolge a partire da una concezione "unitaria" della musica come entità la cui nascita possa essere ricondotta a un singolo atto creativo, ma è condotta in relazione alla pluralità di modi e forme in cui essa si manifesta nel mondo greco, ciascuno con le proprie caratteristiche, la propria fisionomia e i propri esponenti di maggiore rilievo: si tratta, in altre parole, di una ricerca che, anche quando prende in esame il passato più lontano, ha come interesse primario quello di interrogarsi sulle specificità della musica greca in rapporto alla tradizione poetica di cui essa è espressione e di risalire ai capostipiti di ognuna di esse, più che quello di individuare l'origine della musica come attività umana *tout court*. È per questo tipo di indagine che il procedimento maggiormente impiegato è la ricerca del *πρωτος εϋρητης*: essa quindi non va intesa in senso assoluto, bensì in rapporto ai singoli aspetti presi di volta in volta in considerazione, mentre non sono attestati tentativi di ricondurre l'introduzione della musica in quanto tale all'operato di un'unica personalità creatrice, se non entro i limiti della tradizionale attribuzione agli dei di prerogative in questo senso. Questo è ciò che avviene ad esempio in un frammento di Eraclide Pontico trasmesso da uno scolio al *Reso* pseudoeuripideo, nel quale si fa riferimento all'invenzione da parte di ciascuna Musa del genere poetico di cui essa è protettrice⁹⁰.

⁸⁹ Un analogo atteggiamento è del resto riscontrabile già nella *Poetica* di Aristotele: cfr. in particolare la rassegna delle innovazioni di Eschilo e Sofocle relativamente a singoli aspetti drammaturgici (1449a 16 sgg.).

⁹⁰ Fr. 111 Schütrumpf = 159 Wehrli = Sch. in Eur. *Rh.* 346: ἔνιοι δὲ Εὐτέρπης αὐτὸν [sc. Πῆσον] γενεαλογοῦσιν, καθάπερ Ἡρακλείδης. φησὶ δὲ· ἐβδόμη δὲ Καλλιόπη, <ῆ> ποίησιν εὔρε ἐπῶν καὶ συνοικήσασα Οἰάγρω γεννᾶ Ὀρφέα τὸν πάντων μέγιστον ἀνθρώπων ἐν τῇ κιθαρωδικῇ τέχνῃ

Ciò non esclude, tuttavia, che un dibattito su come la musica fosse nata e si fosse diffusa tra gli uomini, e nella fattispecie in Grecia, possa effettivamente aver avuto luogo all'interno del Peripato. Tra i frammenti in nostro possesso, uno appare particolarmente significativo a tale proposito. Si tratta di una citazione di Cameleonte trasmessa da Ateneo nel quadro di una discussione riguardante gli uccelli e, nella fattispecie, le pernici (Ath. 9.389f = Chamael. fr. 26 Martano):

καλοῦνται δ' οἱ πέρδικες ὑπ' ἐνίων κακκάβαι, ὡς καὶ ὑπ' Ἀλκμᾶνος λέγοντος οὕτως [fr. 39 Davies].

Ἔπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν

εὔρε γεγλωσσάμενον

κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος

σαφῶς ἐμφανίζων ὅτι παρὰ τῶν περδίκων ἄδειν ἐμάνθανε. διὸ καὶ Χαμαιλέων ὁ Ποντικός ἔφη τὴν εὔρεσιν τῆς μουσικῆς τοῖς ἀρχαίοις ἐπινοηθῆναι ἀπὸ τῶν ἐν ταῖς ἐρημίαις ἀδόντων ὀρνίθων· ὧν κατὰ μίμησιν λαβεῖν στάσιν τὴν μουσικήν. οὐ πάντες δ' οἱ πέρδικες, φησί, κακκαβίζουσιν.

Le pernici sono chiamate da alcuni *kakkabai*, come ad esempio da Alcmane, che scrive così:

«Alcmane scoprì questi versi e il canto

trasformando in poesia la voce parlante

delle pernici»,

lasciando chiaramente intendere che avrebbe imparato a cantare dalle pernici. Perciò anche Cameleonte Pontico affermò che l'invenzione della musica sarebbe stata concepita dagli antichi proprio grazie all'ascolto degli uccelli che cantavano nei luoghi solitari; e dalla loro imitazione la musica avrebbe preso forma. Ma non tutte le pernici, dice Cameleonte, fanno come verso *kakkabizein*.

La teoria di Cameleonte secondo cui la musica sarebbe nata per imitazione del verso degli uccelli è qui riportata in maniera estremamente sintetica e cursoria, fatto che impedisce di valutare in quale misura egli l'avesse approfondita e in quale contesto argomentativo essa trovasse originariamente espressione. Nella sua forma, il frammento non consente infatti di capire se a suscitare questa riflessione sia la presenza nei versi di Alcmane qui citati del sostantivo *κακκαβίδες*, la cui

γενόμενον, πρὸς δὲ καὶ τῆς ἐγκυκλίου μαθήσεως τρυγκρεματικώτερον† ὀγδόη δ' Εὐτέρπη, ἢ τὴν κατ' αὐλοῦ εὔρεν εὐέπειαν, συνοικήσασα Στρυμόνι τεκνοῖ Πῆσον, ὃς ὑπὸ Ὄσουσέως καὶ Διομήδους ἀναίρεται.

interpretazione avrebbe offerto a Cameleonte l'occasione per esprimere questa considerazione – e in tal caso saremmo quindi di fronte a una traccia dell'attività esegetica di Cameleonte nei confronti di Alcmane – o se essa possa essere stata sviluppata in modo più dettagliato anche in altri contesti, magari nel quadro di un più ampio dibattito su questo tema. Né del resto le due possibilità si escludono reciprocamente: se, da un lato, il frammento sembra incentrato, più che sulla questione dell'imitazione, sull'interpretazione del sostantivo *κακκαβίδες* per indicare le pernici e del verbo *κακκαβίζειν* per designarne il verso, dall'altro può essere che ciò sia imputabile alla fonte che ce lo trasmette, dal momento che è Ateneo stesso a introdurre la questione della duplice denominazione della pernice – anche se, in tal caso, è verosimile che egli si basasse su una fonte intermedia, magari un lessico, in cui la citazione di Cameleonte era già abbreviata in una forma analoga a quella che leggiamo qui. Non è privo di interesse a questo proposito neanche il fatto che l'autore citato da Ateneo immediatamente dopo Cameleonte a proposito del *κακκαβίζειν* sia Teofrasto⁹¹, dunque ancora una volta un peripatetico, fatto che potrebbe suggerire che si tratti di ciò che resta di uno *ζήτημα* di scuola (consistente però, in questo caso, nella definizione del verso della pernice, presumibilmente nel quadro di ricerche di carattere naturalistico, e non nella questione della nascita della musica come imitazione del canto degli uccelli).

Appare tuttavia improbabile che il riferimento alla musica come prodotto dell'imitazione del mondo naturale, e nella fattispecie del canto degli uccelli, sia puramente occasionale e si limiti a costituire l'*interpretamentum* di un termine poetico, senza presupporre una discussione di più ampio respiro in materia. Il concetto di *μίμησις* chiama inevitabilmente in causa le riflessioni di Aristotele in merito e, in particolare, le osservazioni espresse in apertura della *Poetica* a proposito del carattere innato della capacità imitativa dell'uomo, che sarebbe alla base della nascita delle diverse *τέχναι* (cfr. anche *supra*, *Introduzione* 2.1). La teoria qui attribuita a Cameleonte sembra porsi nel solco di questa idea più generale, che, come si ricorderà, contemplava anche l'assunto secondo il quale la poesia avrebbe acquisito le caratteristiche che le sono proprie in virtù della peculiare attitudine dell'uomo per la musica e il ritmo⁹².

⁹¹ Θεόφραστος γούν ἐν τῷ περὶ ἑτεροφωνίας τῶν ὁμογενῶν οἱ Ἀθηῆνσι, φησὶν, ἐπὶ τάδε πέριδικες τοῦ Κορυδαλλοῦ πρὸς τὸ ἄστνυ κακκαβίζουσιν, οἱ δ' ἐπέκεινα τιπτυβίζουσιν.

⁹² Cfr. Aristot. *Poet.* 1448b 5-9: τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Quello che non è chiaro è in che modo questa considerazione debba essere interpretata in rapporto ai versi di Alcmane che la precedono – e che, verosimilmente, erano commentati anche da Cameleonte nell’opera da cui la citazione è estrapolata, forse una biografia di Alcmane, cui è riferito anche un altro frammento trasmesso sempre da Ateneo (Chamael. fr. 27 Martano = Ath. 13.600f-601a) nel quale si attribuisce al poeta l’invenzione della poesia erotica (su questo si tornerà *infra*: vd. II 2): occorre chiedersi, in altre parole, quale interpretazione venisse data all’orgogliosa rivendicazione da parte di Alcmane di aver “inventato” il proprio canto ascoltando gli uccelli e traendone ispirazione. Che Cameleonte – o chi altri abbia commentato i versi in questione – intendesse alla lettera tale affermazione, e di conseguenza individuasse in Alcmane l’effettivo εὐρητής della musica, appare improbabile, dal momento che l’esistenza di una storia poetico-musicale ben precedente a questo poeta è cosa ben nota all’interno del Peripato, come dimostrano le considerazioni espresse da Aristotele a proposito di Omero e della tradizione che l’avrebbe preceduto, nonché i numerosi riferimenti a personalità mitiche o semileggendarie (Orfeo, Lino, Olimpo...) come iniziatori dei diversi generi, di cui tratteremo poco più avanti. Sembra quindi più plausibile che anche la discussione sui versi di Alcmane possa costituire in qualche modo il portato di uno ζήτημα di carattere più generale in merito alle origini della musica, e che essi possano essere stati impiegati per suffragare l’idea della sua nascita come effetto dell’imitazione dei suoni del mondo naturale.

Il frammento di Cameleonte preso sin qui in esame sembra quindi dimostrare come, anche dopo Aristotele, all’interno del Peripato si sia continuato a perseguire una linea di indagine incentrata sulla funzione della μίμησις in rapporto alla nascita e all’evoluzione delle forme poetico-musicali: un dato, questo, che appare confermato anche da altre testimonianze di scuola, prima fra tutte quella costituita da *Problemata* 19.15 (sulla quale ci soffermeremo dettagliatamente nella terza parte del lavoro. vd. III 1), in cui il passaggio da *nomoi* strofici a *nomoi* astrofici è spiegato proprio in relazione alla maggiore capacità mimetica di questi ultimi rispetto ai primi. Proprio il tema della μίμησις potrebbe in effetti aver costituito una sorta di “filo conduttore” alla luce del quale interpretare la storia poetico-musicale dalle sue prime manifestazioni fino ai suoi esiti più recenti (ovvero quelli descritti in *Problemata* 19.15), anche se lo stato della documentazione non consente di formulare ulteriori ipotesi in merito.

Ci si può domandare, a questo punto, in che modo questo approccio, che sembra recepire la concezione aristotelica della poesia – e quindi della musica – come prodotto di un’attitudine insita nella φύσις umana, conviva ed interagisca con la tendenza precedentemente introdotta, e che

esamineremo di seguito in maggiore dettaglio, all'individuazione per ogni genere e specificità musicale di un suo εὐρητής. In effetti, l'interpretazione della nascita della musica come prodotto "naturale" della capacità mimetica dell'uomo esclude l'idea che essa sia il frutto di un atto creativo consapevole ed intenzionale, da attribuirsi a una personalità ben precisa: si tratta anzi di due schemi di pensiero opposti, di matrice biologica il primo, frutto di una tradizione storico-biografica di origine molto antica il secondo (cfr. il paragrafo precedente). Ma la coesistenza di atteggiamenti apparentemente tanto diversi si può forse spiegare anche in relazione ai differenti scopi per i quali si ricorre all'uno o all'altro e alle caratteristiche dei loro oggetti di indagine: in questo senso, quanto si rilevava in precedenza in merito alla mancata individuazione di un πρώτος εὐρητής della musica in generale (cfr. *supra*) appare pienamente coerente con l'idea che si ricava dal fr. 26 di Cameleonte e con le riflessioni di Aristotele sull'origine della poesia e delle τέχναι umane in genere e rivela la persistenza di uno schema analogo a quello della *Poetica*, in cui lo sviluppo dei generi poetici è descritto ora in termini prettamente biologici, ora secondo una visione di carattere più chiaramente "storico" (cfr. *Introduzione*, par. 2.1). In particolare, sembra di poter scorgere una distinzione piuttosto netta tra una riflessione teorica sulle origini della musica in quanto tale, condotta sulla scorta del concetto aristotelico di μίμησις, e un'indagine di natura più propriamente storica sulle manifestazioni più antiche di questa arte nell'orizzonte culturale greco, che si avvale invece di strumenti e movenze desunti dalla tradizione storico-biografica e genealogica di V e di IV sec. a.C.

Un punto d'incontro, ancorché estremamente labile, tra queste due linee interpretative potrebbe essere ravvisato in un passo del *De musica* pseudoplutarcheo, laddove si afferma, a proposito di Orfeo, che egli avrebbe composto i suoi canti "senza aver imitato nessuno" ([Plut.] *mus.* 5.1132f: ὁ Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μιμημένος): la fonte dello pseudo-Plutarco individuerrebbe quindi in Orfeo la figura a partire dalla quale è possibile rintracciare una linea evolutiva descritta, appunto, nei termini dell'imitazione dei poeti precedenti da parte di quelli successivi; tuttavia la paternità di questa affermazione è incerta, dal momento che l'argomentazione in cui essa è inserita contraddice affermazioni precedenti che possono essere ricondotte con una certa sicurezza a Eraclide Pontico⁹³, fatto che chiama in causa la *vexata quaestio* delle fonti del *De musica* e induce a

⁹³ In 5.1132f si dice infatti che al tempo di Orfeo non vi era ancora nessun musico εἰ μὴ τῶν ἀλφεικῶν ποιηταί: tuttavia, nel testo che occupa i precedenti paragrafi del *De musica*, Eraclide non faceva riferimento all'invenzione di questo genere in età mitica e menzionava solamente un certo Clona come il primo autore di aulodie in età storica, collocando l'istituzione dei *nomoi* aulodici in una fase successiva a quella dei *nomoi*

riconsiderare l'idea attualmente predominante secondo la quale, con l'eccezione di pochissime inserzioni da altri autori, Eraclide sarebbe la fonte di tutta la prima parte del discorso di Lisia (capitoli 3-10)⁹⁴.

Nel panorama delle testimonianze peripatetiche sui primordi della musica nel mondo greco è difficile individuare con esattezza un punto di inizio a partire dal quale le riflessioni condotte in questo ambito possano essere collocate secondo un asse cronologico e di successione reciproca, dati il carattere particolare delle singole scoperte che vengono di volta in volta prese in considerazione e la natura il più delle volte semileggendaria dei personaggi chiamati in causa in rapporto a ciascuna di esse: per presentare questa documentazione, pertanto, ho scelto di individuare alcuni raggruppamenti tematici, per meglio mettere in evidenza analogie e differenze che si riscontrano tra un autore e l'altro nella trattazione degli stessi argomenti.

Una delle questioni più interessanti tra quelle dibattute nei testi in nostro possesso è costituita dall'origine e dalla natura delle ἀρμονίαι e delle scale di cui si avvale la musica greca antica. Prima di proseguire con la trattazione di questo tema è opportuno qualche chiarimento terminologico. Fin dall'età arcaica è attestata nel mondo greco l'individuazione di diversi stili melodici, definiti appunto ἀρμονίαι e associati ciascuno non solo a una diversa etnia o area del mondo egeo, ma anche a differenti emozioni ed effetti che il loro ascolto produce sull'anima umana⁹⁵; in concreto, le ἀρμονίαι costituiscono la più antica distinzione tra diverse modalità di organizzazione degli intervalli all'interno dell'ottava, ovvero, in origine, sulle corde della lira o della cetra⁹⁶. Nelle fonti antiche è invalsa l'individuazione di tre o tutt'al più quattro armonie fondamentali (dorica, lidia, frigia ed eventualmente ionica); dal punto di vista teorico, i primi tentativi a noi noti di inquadrare le ἀρμονίαι entro un sistema scalare organico risalirebbero alla fine del V secolo a.C., secondo quanto si ricava dai polemici riferimenti da parte di Aristosseno ai suoi predecessori, cui egli rimprovera di aver "svolto le loro ricerche soltanto sulle sette scale di otto note che chiamavano ἀρμονίαι", tralasciando invece altri aspetti⁹⁷. La descrizione aristossenica del sistema scalare

citarodici. Di questi aspetti si tratterà meglio *infra* in relazione al frammento di Eraclide in questione (fr. 109 Schütrumpf).

⁹⁴ A riguardo cfr. in particolare Barker 2009a, 278-285, e 2014, 15 sgg.

⁹⁵ Per una sintesi storica e una spiegazione più dettagliata si rimanda in particolare a Barker 1989, 14 sgg. Per una definizione di ἀρμονία si veda anche da Rios 1954, 143.

⁹⁶ Barker 1989, 14.

⁹⁷ Aristox. *El. Harm.* 46.9-10 da Rios (ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἑπτὰ ὀκταχόρδων ἃ ἐκάλουν ἀρμονίας τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιοῦντο).

risulta piuttosto incentrata sull'individuazione di una serie di τόνοι⁹⁸, che si possono descrivere come una serie di scale di un'ottava situate ciascuna in una differente posizione all'interno del cosiddetto "sistema perfetto" (σύστημα τέλειον), vale a dire la doppia ottava, formata da due coppie di tetracordi separate al centro da un tono disgiuntivo e con l'aggiunta di un ulteriore tono all'estremo inferiore, che costituisce la rappresentazione più completa ed articolata dello spazio sonoro entro cui si esprime la musica greca antica⁹⁹.

Per via degli effetti psicologici e della differente valenza etica associati a ciascuna di esse, le ἁρμονίαι hanno un ruolo rilevante nel dibattito filosofico in merito alla funzione e al ruolo della musica nella polis: come è noto, nella Repubblica platonica le sole consentite nella città ideale sono quella dorica, in virtù del suo carattere nobile e virile, e quella frigia, che Platone riteneva predisponesse alla pace¹⁰⁰; e si è visto come questa posizione venga apertamente contestata da Aristotele che, nella Politica, si pronuncia a favore dell'accettazione di tutte le armonie nella città, ma distingue i diversi usi per cui ciascuna di esse è maggiormente indicata (si veda Introduzione, par. 1.1).

La questione delle origini delle ἁρμονίαι va naturalmente di pari passo con l'associazione a ciascuna di esse di una specifica connotazione etnica. Un primo aspetto degno di nota, e che nelle fonti di scuola peripatetica appare oggetto di interpretazioni differenti, è l'origine non greca di due di esse, la lidia e la frigia. Curiosamente, della prima Aristosseno attribuisce la scoperta a un frigio, il semilegendario Olimpo, che sarebbe stato il primo a comporre ed eseguire con l'aulos un compianto funebre in questa armonia, come si dirà *infra*; per quanto invece riguarda l'armonia

⁹⁸ Per una spiegazione più approfondita dei concetti di ἁρμονία e τόνοσ si rimanda in particolare a Barker 1989, 14-27. Sul significato di τόνοσ in Aristosseno si veda anche da Rios 1953, 182.

⁹⁹ In Aristosseno la definizione è attestata solamente in *El. Harm.* 10.12-13 da Rios (λεκτέον περὶ τῶν ἄλλων [sc. συστημάτων] καὶ τοῦ τελείου). In generale, nella teoria aristossenica con σύστημα si intende una sequenza formata da più intervalli ἀσύνητοι, ossia "non composti", vale a dire formati da note consecutive nella scala: sono quindi συστήματα la quarta, la quinta, l'ottava e la doppia ottava, che coincide appunto con il σύστημα τέλειον. Cfr. da Rios 1954, 179-180, Barker 1989, 11-13 e 130, n. 27.

¹⁰⁰ Cfr. *Resp.* 3.399a-d. Il rifiuto delle armonie ionica e lidia va forse letto, ad Atene, nel quadro di un più generale atteggiamento di diffidenza e rifiuto nei confronti dell'elemento orientale che si sviluppa a partire dal V sec. a.C., all'indomani delle guerre Persiane, e che successivamente investe anche i costumi e le usanze introdotte della città dopo la creazione della lega delio-attica, saldandosi con la polemica nei confronti dell'imperialismo ateniese promosso dai governi democratici nella seconda metà del secolo. È in questo contesto che sembra diffondersi la reputazione negativa in particolare dello stile musicale lidio, bollato come "lascivo" anche dai comici; si veda p.es. Cratino, fr. 276 K.-A.:

ἴτω δὲ καὶ τραγῳδίας
ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος
μετ' αὐτόν, <ὁ> παρατιλιτρῶν
ἔχων χορὸν λυδιστὶ τιλλουσῶν μέλη πονηρά.

frigia, da una breve annotazione riportata in Ateneo apprendiamo unicamente che Aristosseno ne riconduceva l'invenzione a un altro personaggio frigio dai contorni leggendarî, Iagnide (Aristox. fr. 78 Wehrli = Ath. 14.624b: ὁ δ' Ἀριστόξενος τὴν εὐρεσίαν αὐτῆς [sc. τῆς Φρυγιστὶ ἀρμονίας] Ὑάγνιδι τῷ Φρυγί ἀνατίθησιν).

Ci occuperemo in un secondo momento dei problemi legati all'individuazione di queste personalità, alla loro collocazione cronologica e agli εὐρήματα attribuiti a ciascuna di esse. Ciò che per ora mi preme sottolineare è come l'origine anellenica di queste armonie venga presentata da Aristosseno, almeno alla luce di quanto possiamo leggere, come un fatto assolutamente privo di implicazioni ideologiche: al contrario, è proprio ad Olimpo che egli attribuisce il merito di essere stato "l'iniziatore della bella musica greca" (fr. 83 Wehrli: φαίνεται δ' Ὀλυμπος... ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς. Anche su questo frammento torneremo più dettagliatamente *infra* a proposito dell'invenzione ivi attribuita a Olimpo del genere enarmonico). Questo dato, in sé, non stupisce, dato che, in generale, l'associazione di ciascuna armonia a un differente elemento etnico non sembra porre particolari problemi; persino in un'ottica conservatrice e selettiva come quella di Platone, l'esclusione dell'armonia lidia dalla *polis* ideale era motivata non tanto dalla sua origine non greca, ma dal suo carattere lascivo, che l'accomuna a quella ionica: τίνες οὖν μαλακαί τε καὶ συμποτικάι τῶν ἀρμονιῶν; ἰαστί, ἦ δ' ὅς, καὶ λυδιστί αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται (Pl. *Resp.* 3.398e).

Per tutte queste ragioni, appare quindi decisamente idiosincratico quanto afferma in merito Eraclide Pontico, in un lungo frammento trasmesso ancora una volta da Ateneo di cui riporto qui il testo (Ath. 14.624c-626a *passim* = fr. 114 Schütrumpf = 163 Wehrli)¹⁰¹:

Ἡρακλείδης δ' ὁ Ποντικός ἐν τρίτῳ Περὶ μουσικῆς οὐδ' ἀρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἀρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας. οὐ μικρὰς οὖν οὔσης διαφορὰς ἐν τοῖς

Eraclide Pontico, nel terzo libro dell'opera *Sulla musica*, dice che l'armonia frigia non dovrebbe neppure essere definita un'armonia, e così quella lidia. Le armonie sono tre, perché tre sono le stirpi dei Greci: Dori, Eoli, Ioni. Dal momento che nei loro caratteri vi è una

¹⁰¹ Il frammento di Eraclide così come figura nell'edizione curata da Schütrumpf è mancante di due porzioni del testo di Ateneo (la seconda metà di 625a e la parte che va da 625c a metà di 625e), considerate provenienti da altra fonte. Seguo l'editore per quanto riguarda l'omissione della seconda porzione di testo, il cui contenuto appare in effetti difficilmente compatibile con il resto del frammento, ma riporto invece per intero il testo di 625a, ponendo tra parentesi quadre la porzione mancante in Schütrumpf: ritengo infatti che essa possa far parte del testo di Eraclide (cfr. *infra*).

τούτων ἤθεσιν, Λακεδαιμόνιοι μὲν μάλιστα τῶν ἄλλων Δωριέων τὰ πάτρια διαφυλάττουσιν, Θεσσαλοὶ δὲ, οὗτοι γὰρ εἰσιν <οἱ> τὴν ἀρχὴν τοῦ γένους Αἰολεῦσιν μεταδόντες, παραπλήσιον αἰεὶ ποιοῦνται τοῦ βίου τὴν ἀγωγὴν· Ἴωνων δὲ τὸ πολὺ πλῆθος ἠλλοίωται διὰ τὸ συμπεριφέρεσθαι τοῖς αἰεὶ δυναστεύουσιν αὐτοῖς τῶν βαρβάρων. τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἦν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δώριον ἐκάλουν ἀρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἀρμονίαν ἦν Αἰολεῖς ἤδον· Ἰαστί δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἦν ἤκουον ἀδόντων τῶν Ἴωνων. ἡ μὲν οὖν Δώριος ἀρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἰλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον. τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον· ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ἵπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις· οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός. διὸ καὶ οἰκεῖόν ἐστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἐρωτικὰ καὶ πᾶσα ἡ περὶ τὴν δίαιταν ἄνεσις. διόπερ ἔχουσι τὸ τῆς ὑποδωρίου καλουμένης ἀρμονίας ἦθος. αὕτη γὰρ ἐστὶ, φησὶν ὁ Ἡρακλείδης, ἦν ἐκάλουν Αἰολίδα, ὡς καὶ Λᾶσος ὁ Ἐρμιονεὺς ἐν τῷ εἰς τὴν <ἐν> Ἐρμιόνι Δήμητρα Ὑμνω λέγων οὕτως·

‘Δάματρα μέλπω Κόραν τε Κλυμένοι’

differenza tutt'altro che piccola, gli Spartani sono i più ligi alle tradizioni rispetto agli altri Dori, i Tessali – sono loro ad aver dato inizio alla stirpe eolica – conducono da sempre uno stile di vita analogo; invece la maggior parte degli Ioni è diversa, in quanto intrattengono strette relazioni con i barbari che da sempre li governano. Lo stile della melodia che utilizzavano i Dori era chiamato armonia dorica; quello in cui cantavano gli Eoli, armonia eolica; la terza, quella che si ascolta quando gli Ioni cantano, era chiamata ionica. Ora, l'armonia dorica esprime virilità e grandiosità e il suo carattere non è né languido né allegro, ma severo e potente, senza varietà né complessità¹⁰². Il carattere degli Eoli ha in sé fierezza e solennità, addirittura superbia; questo del resto si addice al loro essere allevatori di cavalli e al loro modo di accogliere gli stranieri: non c'è malvagità, ma piuttosto esaltazione e spavalderia. Perciò sono loro caratteristiche anche l'amore per il bere, la passionalità e, in generale, l'atteggiamento rilassato verso la vita: hanno dunque il carattere della cosiddetta armonia ipodorica. È questa che, secondo Eraclide, era chiamata eolica, come fa ad esempio Laso di Ermione nell'*Inno a Demetra in Ermione*, quando dice:

“Canto Demetra e Kore moglie di

¹⁰² Gli aggettivi ποικίλος e πολύτροπος esprimono alcuni elementi caratteristici dell'estetica della c.d. “nuova musica”, in contrapposizione allo stile sobrio e severo della musica tradizionale. A riguardo cfr. in particolare LeVen 2013. Su questi aspetti si tornerà più approfonditamente *infra*, nella terza parte del lavoro.

ἄλοχον,
 μελιβόαν ὕμνον ἀνάγων,
 Αἰολίδ' ἅμα βαρῦβρομον ἄρμονίαν'.
 ταῦτα δ' ἄδουσιν πάντες ὑποδώρια [τὰ μέλη].
 ἐπεὶ οὖν τὸ μέλος ἐστὶν ὑποδώριον [τὰ μέλη],
 εἰκότως Αἰολίδα φησὶν εἶναι τὴν ἄρμονίαν ὁ
 Λᾶσος. καὶ Πρατίνας δέ πού φησι·
 'μήτε σύντονον δῖωκε μήτε τὰν ἀνειμέναν
 Ἰαστὶ μοῦσαν, ἀλλὰ
 τὰν μέσαν νεῶν ἄρουραν
 αἰόλιζε τῶ μέλει'.
 ἐν δὲ τοῖς ἐξῆς σαφέστερόν φησιν·
 'πρέπει τοι
 πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις
 Αἰολίς ἄρμονία'.
 πρότερον μὲν οὖν, ὡς ἔφην, Αἰολίδα αὐτὴν
 ἐκάλουν, ὕστερον δ' ὑποδώριον, ὥσπερ ἔνοιό
 φασιν, ἐν τοῖς αὐλοῖς τετάχθαι νομίσαντες
 αὐτὴν ὑπὸ τὴν Δώριον ἄρμονίαν. [ἐμοὶ δὲ
 δοκεῖ ὀρῶντας αὐτοὺς τὸν ὄγκον καὶ τὸ
 προσποίημα τῆς καλοκάγαθίας ἐν τοῖς τῆς
 ἄρμονίας ἦθεσιν Δώριον μὲν αὐτὴν οὐ
 νομίζειν, προσεμφερῆ δὲ πως ἐκεῖνη· διόπερ
 ὑποδώριον ἐκάλεσαν, ὡς τὸ προσεμφερές τῶ
 λευκῶ ὑπόλευκον καὶ τὸ μὴ γλυκὺ μὲν ἐγγὺς
 δὲ τούτου λέγομεν ὑπόγλυκυ· οὕτως καὶ
 ὑποδώριον τὸ μὴ πάνυ Δώριον.]

Climeno/levando un inno dalla voce di miele/nell'armonia eolica dal forte suono".

Del resto tutti cantano queste melodie nell'armonia ipodorica. Poiché dunque il componimento è ipodorico, a ragione Laso dice che l'armonia è quella eolica. Anche Pratina da qualche parte dice:

"non cercare la Musa possente/né quella languida/ma dissodando il campo intermedio/rendi eolico il tuo canto".

E nei versi successivi dice, ancor più chiaramente:

"davvero si addice
 a tutti i cantori blateranti
 l'armonia eolica".

Dunque, come dicevo, prima si chiamava armonia eolica, in seguito ipodorica, come sostengono alcuni, credendo che negli *auloi* essa fosse disposta al di sotto di quella dorica¹⁰³. [A me sembra però che costoro, osservando l'alterigia e il sussiego del carattere che si riscontrano in questa armonia non la considerarono propriamente dorica, ma in qualche modo simile ad essa: perciò la chiamarono ipodorica, allo stesso modo in cui definiamo ὑπόλευκος il colore vicino al bianco e ὑπόγλυκός ciò che non è esattamente

¹⁰³ Il riferimento sembra essere a quanto si afferma in Aristox. *El. Harm.* 47.7-10 in merito alla collocazione del tono ipodorico subito al di sotto di quello dorico: οἱ δὲ αὖ [sc. τῶν ἄρμονικῶν] πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουσιν, τὸν τε ὑποφρύγιον καὶ τὸν ὑποδώριον καὶ τὸν δώριον ("Altri *harmonikoi*, invece, osservando la disposizione dei fori negli *auloi*, pongono i tre toni più gravi, l'ipofrigio, l'ipodorico e il dorico, a distanza di altrettante *diesis* uno dall'altro"). La *diésis* è il più piccolo intervallo tra quelli utilizzati nel sistema scalare di riferimento (cfr. Aristot. *Met.* 1016b 18-24 e le osservazioni a riguardo in *Introduzione* I.1): nella teoria aristossenica essa corrisponde dunque, in linea di massima, al quarto di tono.

ἐξῆς ἐπισκεψώμεθα τὸ τῶν Μιλησίων ἦθος, ὃ διαφαίνουσιν οἱ Ἴωνες, ἐπὶ ταῖς τῶν σωμάτων εὐεξίαις βρενθυόμενοι καὶ θυμοῦ πλήρεις, δυσκατάλλακτοι, φιλόνεικοι, οὐδὲν φιλάνθρωπον οὐδ' ἰλαρὸν ἐνδιδόντες, ἀστοργίαν <δὲ> καὶ σκληρότητα ἐν τοῖς ἦθεσιν ἐμφανίζοντες. διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἀρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἰλαρὸν ἐστίν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρὸν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῆ τραγωδία προσφιλεῖς ἢ ἀρμονία. τὰ δὲ τῶν νῦν Ἴωνων ἦθη τρυφερώτερα καὶ πολὺ παραλλάττον τὸ τῆς ἀρμονίας ἦθος.

[...]

τρῆς οὖν αὗται, καθάπερ ἐξ ἀρχῆς εἵπομεν εἶναι ἀρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔθνη. τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας γνωσθῆναι τοῖς Ἑλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν. Λυδοὶ μὲν γὰρ αὐτῶ συνηκολούθησαν διὰ τὸ τὴν Σίπυλον εἶναι τῆς Λυδίας· Φρύγες δὲ οὐχ ὅτι ὁμοτέρμονες τοῖς Λυδοῖς εἰσιν, ἀλλ' ὅτι καὶ αὐτῶν ἦρχεν ὁ Τάνταλος. ἴδοις δ' ἂν καὶ τῆς Πελοποννήσου πανταχοῦ, μάλιστα δὲ ἐν Λακεδαίμονι χώματα μεγάλα, ἃ καλοῦσι τάφους τῶν μετὰ Πέλοπος Φρυγῶν. μαθεῖν οὖν τὰς ἀρμονίας ταύτας τοὺς Ἑλληνας παρὰ τούτων. διὸ καὶ Τελέστης ὁ

dolce, ma gli si avvicina. Così anche l'armonia ipodorica è quella "non del tutto dorica"¹⁰⁴.

Consideriamo ora il carattere che contraddistingue gli Ioni di Mileto, che si vantano del vigore dei loro corpi e sono pieni di impeto, intrattabili, attaccabrighe, non esprimono mai gentilezza né allegria, ma mostrano indifferenza e durezza di indole. Di conseguenza, anche l'armonia ionica non è né brillante né allegra, ma grave e severa, con una solennità non priva di nobiltà: dunque è un'armonia cara alla tragedia. Tuttavia il carattere degli Ioni di oggi è più dissoluto e molto diverso da quello dell'armonia ionica.

[...]

Dunque le armonie sono tre, come abbiamo detto all'inizio, tante quanti i popoli greci. La frigia e la lidia, invece, che sono di origine barbara, furono fatte conoscere ai Greci dai Frigi e dai Lidi che arrivarono nel Peloponneso al seguito di Pelope. I Lidi lo seguirono perché Sipilo fa parte della Lidia; quanto ai Frigi, invece, non perché fossero confinanti con i Lidi, ma perché Tantalò regnava anche su di loro. Dappertutto nel Peloponneso, ma soprattutto a Sparta, si possono vedere grandi tumuli di terra che si dice siano le tombe dei Frigi venuti al seguito di Pelope. Fu da loro, quindi, che i Greci

¹⁰⁴ Come si è anticipato (vd. *supra*, n. 101), per questa porzione di testo non vedo ragioni cogenti che spingano a ritenerla non eraclidea. Al contrario, vi si prosegue il discorso sull'ἦθος dell'armonia eolica, di cui si rilevano le affinità con quella dorica al fine di fornire una spiegazione "alternativa" a quella comunemente accettata della definizione di "ipodorica" con cui essa è più comunemente nota. Tale digressione sembra anzi un tentativo di conciliare le posizioni espresse nel frammento con la teoria aristossenica dei τόνοι e la relativa terminologia (cfr. Aristox. *El. Harm.* 47 da Rios).

Σελινούντιός φησιν [PMG 810].
 ‘πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλήνων ἐν αὐλοῖς
 συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας
 Φρύγιον ἄεισαν νόμον·
 τοῖς δ’ ὀξύφωνοι πηκτίδων ψαλμοὶ κρέκον
 Λύδιον ὕμνον’.

appresero queste armonie. Per questo anche
 Teleste di Selinunte dice:
 “Per primi, accanto ai crateri dei Greci, sugli
 auli i seguaci di Pelope cantarono il *nomos*
 frigio della Madre montana: e con i suoni
 acuti, vibranti, delle arpe levavano l’inno
 lidio”.

Della posizione qui espressa da Eraclide a proposito del fatto che le armonie frigia e lidia non possano essere definite propriamente tali non si conoscono paralleli in altri autori e opere. L’intento sotteso a tale affermazione appare, evidentemente, quello di rivendicare l’origine pienamente autoctona delle tre armonie fondamentali, riconducendole alle tre stirpi greche dei Dori, degli Eoli e degli Ioni e contrapponendo loro l’alterità delle armonie frigia e lidia, che sarebbero state introdotte in Grecia all’epoca della conquista del Peloponneso da parte di Pelope, alla testa di un esercito composto di frigi e lidi. Ciò che non si comprende, tuttavia, è come sulla base di queste premesse Eraclide intendesse spiegare le modalità con cui queste due armonie erano impiegate nella prassi musicale greca: in effetti, la distinzione tra armonie di pieno diritto e armonie “barbare” appare dettata più da considerazioni di natura ideologica che dall’individuazione di un qualche tipo di differenza nelle modalità di utilizzo concreto delle une e delle altre, come invece sembrerebbe suggerire l’affermazione con cui si apre il frammento, anche se la perdita del prosieguo dell’argomentazione impedisce di pronunciarsi con sicurezza a riguardo. Di fatto, anzi, l’intero discorso sembra riassumibile nell’idea che le tre armonie greche e le due barbare di fatto abbiano coesistito tra di loro fin da una fase antichissima, come indica il fatto che l’introduzione in Grecia delle armonie lidia e frigia sia attribuita da Eraclide a Pelope, e che l’unica vera distinzione consista nell’origine autoctona delle une e nella provenienza straniera delle altre, apparentemente senza implicazioni di sorta sul piano pratico.

È proprio in relazione alla figura di Pelope che l’enfasi posta sulla non grecità delle armonie frigia e lidia risulta ancora meno facile da comprendere e appare, a maggior ragione, come frutto di un ragionamento del tutto idiosincratico, dal momento che, se è vero che Pelope è figlio di Tantalo, re di Lidia, si tratta al tempo stesso dell’eroe cui la tradizione mitica attribuisce, come è noto, non solo la conquista del Peloponneso, che da lui avrebbe preso il nome, ma anche la prima

fondazione dei giochi olimpici (poi interrotti ed istituiti nuovamente da Eracle): una figura civilizzatrice, dunque, profondamente legata all'identità culturale greca e, in particolare, al mondo dorico. A tal proposito basti ricordare, del resto, come nell'*Olimpica* I di Pindaro il racconto mitico dell'istituzione delle Olimpiadi a seguito della vittoria conseguita da Pelope nella corsa sui carri sia preceduto dall'esortazione a "strappare dal chiodo la cetra dorica" (vv. 26-27: ἀλλὰ Δώριαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου/λάμβαν') per celebrare degnamente l'impresa del siracusano Ierone, dedicatario dell'ode: una dichiarazione di poetica e, probabilmente, un'indicazione musicale ben precisa (se è corretto leggerci un riferimento all'ἀρμονία del componimento)¹⁰⁵ funzionale a porre ulteriormente in risalto l'identità profondamente dorica della vicenda mitica narrata. Il legame di Pelope con l'elemento musicale lidio e frigio appare dunque piuttosto labile e frutto, semmai, dell'intento di Eraclide di suffragare la propria teoria individuando un momento del passato mitico greco in cui fosse avvenuto un contatto con il mondo frigio e lidio, così da potervi collocare anche l'arrivo in Grecia delle armonie "barbare": in questo senso, l'episodio della conquista della Grecia da parte di Pelope sembra prestarsi non tanto in relazione al ruolo di quest'ultimo, quanto per la presenza congiunta dei due elementi etnici in questione. La conferma di tale ricostruzione poteva essere offerta ad Eraclide dai versi di Teleste con cui si chiude il frammento, dai quali egli poteva trarre la notizia dell'introduzione in Grecia dei primi canti nelle due armonie ad opera delle popolazioni al seguito di Pelope.

Non possiamo sapere come proseguisse la trattazione sulle ἀρμονίαι da parte di Eraclide, dal momento che, subito dopo il frammento di Teleste, Ateneo introduce una nuova citazione, stavolta da Eforo per il tramite di Polibio (Ath. 626a-f = Polyb. 4.20 = *FGrHist* 70 F 8), e non si può escludere che in un secondo momento egli passasse a descrivere anche l'ἥθος delle due armonie straniere; tuttavia, il fatto che nel testo superstite siano discusse solamente le caratteristiche dei popoli greci che avrebbero dato origine alle tre "vere" armonie appare coerente con quanto affermato in apertura della citazione e potrebbe anche rispondere ad un intento deliberato. In effetti, il fatto che delle tre armonie greche si ponga in evidenza il carattere innato, legato alla particolare indole di ciascuno dei tre popoli cui esse sono associate, mentre per le due armonie barbare si menzionano gli artefici del loro ingresso nel mondo greco (ovvero l'equivalente, in una prospettiva ellenocentrica, del πρώτος εὐρητής, come del resto si ricava anche dal frammento di Teleste), può essere letto come un ulteriore elemento di contrapposizione tra l'autoctonia delle prime e l'alterità

¹⁰⁵ Cfr. *Sch. in Pind. Ol.* 1.26f, 1.26 Drachmann: ἀλλὰ Δώριαν ἀπὸ [sc. φόρμιγγα]· ὅτι Δωριστὶ συντέτακται τὸ ἐπίνικον.

delle seconde, per arrivare a concludere che queste ultime siano “both musically redundant and alien to the true Hellenic tradition”¹⁰⁶. Appare tuttavia difficile credere che Eraclide intendesse davvero sostenere l’irrelevanza delle armonie lidia e frigia nella tradizione musicale greca: si tratterebbe infatti di un’affermazione paradossale, dato il prestigio di entrambe, e in particolare di quella frigia – che, vale la pena di ricordare ancora una volta, è la sola ammessa nella Καλλιπολις platonica oltre alla dorica. Non bisogna però dimenticare come la perdita del contesto argomentativo in cui le teorie qui espresse erano originariamente inserite pregiudichi inevitabilmente la possibilità di comprenderne esattamente il significato: nulla conosciamo dell’opera di provenienza del frammento se non il titolo e, anche se dalla citazione di Ateneo siamo indotti a credere di trovarci di fronte all’opinione reale di Eraclide sull’argomento, potrebbe anche trattarsi di un’argomentazione fittizia o destinata a essere confutata in un secondo momento (se, per esempio, il Περὶ μουσικῆς da cui è tratta la citazione fosse stato un dialogo sul modello platonico, come peraltro sappiamo essere il caso di numerosi suoi scritti).

In ogni caso, dato il carattere assolutamente stravagante delle posizioni espresse in questo frammento rispetto al quadro generale che si ricava dal complesso della documentazione a noi nota per ciò che riguarda le ἀρμονίαι, ben poco si può ipotizzare circa l’ambiente di elaborazione di queste teorie e il modo in cui esse possano essere state discusse in ambito peripatetico; esse tuttavia appaiono scarsamente compatibili anche con la concezione platonica, in cui, come già si è detto, all’armonia frigia è riconosciuto un prestigio tutt’altro che secondario. Pertanto, l’unica linea di indagine che appare perseguibile allo scopo di fare luce sulle relazioni tra la concezione eraclidee delle origini della musica greca e altre teorie di ambiente peripatetico consiste nel valutare se si possano rintracciare elementi di coerenza tra quanto espresso qui e altri frammenti di Eraclide più facilmente riconducibili a una discussione “di scuola” (sempre nei limiti rilevati in *Introduzione*, par. 3.2).

Che Eraclide possa essere stato fautore di una linea interpretativa tendenzialmente orientata a porre in risalto le origini autoctone della musica greca non è, in effetti, un’ipotesi troppo azzardata, almeno a quanto si può evincere dal frammento con cui si apre la rassegna storica svolta nel *De musica* pseudoplutarcheo, coerentemente con quanto preannunciato dai protagonisti del dialogo (a riguardo si veda *Introduzione*, par. 3.1). Nella tradizione manoscritta del *De musica*, l’opera da cui è tratta la citazione di Eraclide figura con il titolo di Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ, variamente

¹⁰⁶ Barker 2009a, 274.

interpretato ed integrato dagli editori dello pseudo-Plutarco e di Eraclide stesso¹⁰⁷. Il frammento consiste in una lunga serie di εὐρήματα relativi a diversi generi poetico-musicali e attribuiti ciascuno a differenti personalità del passato, sia leggendarie che realmente esistite, lungo un arco temporale che va dal tempo del mito all'età storica. L'effettiva estensione della citazione e, più in generale, l'entità del debito che l'autore del *De musica* ha nei confronti di Eraclide Pontico costituiscono, come già si è detto, un problema aperto¹⁰⁸; sicuramente eraclideo è, in ogni caso, la porzione di testo dedicata alle origini della musica greca nella sua fase più antica, fino all'epoca di Terpandro, di cui riporto di seguito il testo, che corrisponde al capitolo 3 del *De musica* (Heracl. Pont. fr. 109 Schütrumpf = 157 Wehrli = [Plut.] *mus.* 3.1131f-1132c):

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτον φησιν Ἀμφίονα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης [FGrHist 550 F 1], δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει. κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἡλικίαν καὶ Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνους πεποικέναι λέγει καὶ Ἄνθην τὸν ἐξ Ἀνθηδόνας τῆς Βοιωτίας ὕμνους καὶ Πίερον τὸν ἐκ Πιερίας τὰ περὶ τὰς Μούσας ποιήματα· ἀλλὰ καὶ Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι καὶ χοροῦς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι· Θάμυριν δὲ τὸ γένος

Eraclide, nella sua *Raccolta di musicisti*, afferma che il primo a inventare la citarodia e la poesia citarodica fu Anfione, figlio di Zeus e Antiope, su insegnamento, evidentemente, del padre. Ciò è dimostrato dall'iscrizione che si trova a Sicione, servendosi della quale Eraclide elenca le sacerdotesse di Argo, i poeti e i musicisti. Egli riporta inoltre che, nella stessa epoca, Lino, originario dell'Eubea, avrebbe composto lamenti funebri, Ante di Antedone di Beozia avrebbe composto inni e Piero di Pieria componimenti sulle Muse; Filammone di Delfi invece avrebbe narrato in versi lirici la nascita di Latona, Artemide e Apollo e sarebbe stato il primo ad allestire un coro presso il santuario di Delfi. Tamiri, di stirpe tracia, sarebbe stato il cantore più melodioso

¹⁰⁷ Gli editori si dividono tra quanti accolgono il testo trådito (Bernardakis 1895, Schütrumpf 2008) e quanti ritengono invece che il titolo sia incompleto e vada integrato con un termine al genitivo da concordare con l'articolo (Wehrli 1953: Σ. τῶν ἐν μουσικῇ <διαλαμψάντων> Lasserre 1954: τῶν <εὐρημάτων> ἐν μουσικῇ; Ziegler 1966³: τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων>). L'integrazione non è in realtà necessaria, in quanto il titolo nella forma trådita è leggibile come un equivalente di Συναγωγὴ τῶν μουσικῶν.

¹⁰⁸ Cfr. *supra*, pp. 58-59, e *infra*, 72 sgg.

Θραῦκα εὐφωνότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ἄσαι, ὡς ταῖς Μούσαις, κατὰ τοὺς ποιητάς, εἰς ἀγῶνα καταστῆναι· πεποιηκέναι δὲ τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάνων πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον. γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποιηκέναι Ἰλίου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἥφαιστου γάμον· ἀλλὰ μὴν καὶ Φήμιον Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι. οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ Σησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιῶντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεσαν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν ἀποφῆναι δὲ τοῦτον λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρωδικοῖς νόμοις· ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλωδικούς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι· καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρῆσασθαι ποιήμασιν.

e intonato tra tutti i suoi contemporanei, tanto che, secondo i poeti, avrebbe sfidato le Muse; si racconta inoltre che compose una *Titanomachia*. Anche Demodoco di Corcira fu un antico musicista, autore di un *Saccheggio di Troia* e delle *Nozze di Afrodite ed Efesto*; Femio, invece, avrebbe composto il *Ritorno di coloro che ripartirono da Troia con Agamennone*. La forma di queste opere non sarebbe stata libera e senza una struttura metrica regolare, ma simile a quella dei componimenti di Stesicoro e degli antichi poeti, che componevano versi epici e vi aggiungevano la melodia: infatti Terpandro, che fu autore di *nomoi* citarodici, avrebbe composto melodie per i suoi versi e per quelli di Omero, secondo ciascun *nomos*, e li avrebbe cantati negli agoni. Inoltre Eraclide afferma che fu lui a dare per primo ai *nomoi* citarodici i loro nomi. Analogamente a Terpandro, Clona, il primo a comporre *nomoi* aulodici e prosodi, sarebbe stato autore di elegie e versi epici; Polimnesto di Colofone, vissuto dopo di lui, avrebbe fatto ricorso alle stesse forme poetiche.

Questo resoconto, come si è detto, costituisce la risposta diretta che il primo interlocutore del dialogo pseudoplutarcheo, Lisia, fornisce alla domanda precedentemente rivolta da Onesicrate (*mus.* 2.1131e: τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ καὶ τί εὔρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος). Significativa è l'indicazione della fonte da cui, secondo l'autore del *De musica*, Eraclide avrebbe tratto le informazioni qui riportate: si tratterebbe di un'iscrizione (ἀναγραφή) situata a Sicione e

contenente sia una lista delle sacerdotesse eponime di Argo, sia un elenco di poeti e musicisti, presumibilmente vincitori di agoni¹⁰⁹; l'effettiva natura del contenuto di questo documento epigrafico, di cui lo pseudo-Plutarco reca le sole attestazioni a noi note, è dubbia¹¹⁰, ma il dato interessante che si evince da questa informazione è come lo scritto di Eraclide si ponga nel solco della tradizione cronografica rappresentata dalle liste dei vincitori, confermando ancora una volta l'importanza di questo tipo di testimonianze per la messa a punto di un'indagine storico-musicale negli ambienti eruditi di IV sec. a.C.

Dal punto di vista cronologico, il resoconto di Eraclide presenta una bipartizione piuttosto evidente, ancorché non espressa esplicitamente, tra una fase precedente a Omero e una successiva, come dimostra inequivocabilmente il fatto che nella prima parte nel frammento siano menzionati, tra gli altri, gli aedi citati nei poemi omerici. Il primo personaggio che figura in questa prima sezione è Anfione, figlio di Zeus e Antiope, cui Eraclide attribuisce l'invenzione della citarodia e della poesia citaredica, che gli sarebbero state insegnate direttamente da Zeus; la distinzione tra *κιθαρωδία* e *κιθαρωδική ποίησις* sembra corrispondere a quella tra esecuzione poetico-musicale, da un lato, e composizione dall'altro, sottintendendo forse l'idea che ad Anfione vadano ricondotte le origini tanto dell'attività poetica in senso proprio, quanto della *performance* citarodica. L'associazione di questo personaggio con la citarodia appare coerente con la tradizione mitica a lui relativa, secondo la quale Anfione, impegnato nella costruzione delle mura di Tebe insieme al gemello Zeto, avrebbe smosso grazie al suono della sua lira le pietre del Citerone impiegate per la realizzazione della cinta muraria della città¹¹¹. Contemporaneo ad Anfione sarebbe stato Lino, cui Eraclide attribuisce la paternità del compianto funebre: anche in questo caso, il legame del personaggio con il genere del *θρηνησ* richiama la tradizione relativa al cosiddetto *λίνοσ*, canto popolare che si sarebbe diffuso nel Mediterraneo in seguito all'uccisione di Lino per mano di Eracle, come attestano numerose fonti¹¹². Il testo di Eraclide costituisce invece la sola attestazione a

¹⁰⁹ Vd. Jacoby *ad FGrHist* 550.

¹¹⁰ Cfr. Jacoby, *ad FGrHist* 550, e Banchich, *ad BNJ* 550. Gottschalk (1980, 138 n. 37) sostiene invece, probabilmente con un eccesso di scetticismo, che questo documento sia un'invenzione di Eraclide.

¹¹¹ Cfr. [Apollod.] *Bibl.* 3.5.5.

¹¹² Sulla morte di Lino per mano di Eracle cfr. [Apollod.] *Bibl.* 1.3.2 e 2.4.9; Paus. 9.29.9, che riporta anche l'origine tebana di questa versione del mito, mentre secondo un'altra Lino sarebbe stato ucciso da Apollo, invidioso del suo talento musicale (cfr. Paus. 9.29.6). Dopo la morte di Lino il lamento funebre in suo onore si sarebbe diffuso in Egitto, secondo quanto riporta sempre Pausania (9.29.7) e anche in altre zone del Mediterraneo secondo la tradizione attestata in Hdt. 2.79.1-2., che identifica inoltre il *λίνοσ* con il canto egizio noto come *Maneros*, dal nome del figlio del primo faraone la cui morte prematura avrebbe dato origine a questo canto. Cfr. anche Schütrumpf 2008, 201 n. 1 (*ad Heracl. Pont. fr.* 109 S.).

noi nota dell'origine euboica di Lino, cui tanto Pausania quanto lo pseudo-Apollodoro attribuiscono piuttosto un legame particolare con la città di Tebe.

Pochissimo si sa delle tre figure ricordate di seguito: Ante di Antedone, autore di inni, Piero di Pieria, che avrebbe composto poemi sulle Muse, e Filammone di Delfi, che avrebbe istituito il primo coro presso il santuario¹¹³. Quest'ultimo sarebbe stato il padre di Tamiri, come attesta la *Suda* (θ 41 Adler, *s.v.* Θάμυρις ἢ Θάμυρας, e φ 300, *s.v.* Φιλάμμων); una tradizione che anche il frammento di Eraclide sembrerebbe adombrare, dal momento che Tamiri è effettivamente menzionato immediatamente dopo. Filammone è menzionato anche più avanti nel *De musica* come colui che, secondo una tradizione, avrebbe stabilito i *nomoi* citarodici poi eseguiti da Terpandro¹¹⁴. I personaggi fin qui menzionati – Anfione, Lino, Ante, Piero e Filammone – costituiscono quindi la prima o le prime generazioni di poeti cui far risalire le origini dei diversi generi poetico-musicali greci, che si collocano quindi in un passato mitico molto antecedente non soltanto a Omero, ma anche alle vicende narrate nei poemi stessi. La tradizione secondo cui Lino sarebbe stato il maestro di musica di Eracle porterebbe in effetti a collocare almeno lui, nella genealogia del mito, due generazioni prima degli eroi omerici – e, dunque, anche degli aedi menzionati nei poemi; la tradizione secondo cui Piero sarebbe stato figlio di Lino e Tamiri di Filammone induce in effetti a ipotizzare che la narrazione segua uno schema genealogico, che però non è esplicitato. Con la menzione di Tamiri, Demodoco e Femio il racconto delle origini della musica greca viene ad intersecarsi con un altro aspetto rilevante delle ricerche svolte dai Peripatetici in questo ambito, vale a dire la ricerca di informazioni in merito al preomerico all'interno dei poemi omerici stessi, come è evidente dai titoli dei poemi attribuiti a Demodoco e Femio, evidentemente desunti dalla narrazione di Omero; della riflessione dei Peripatetici sul preomerico e al rapporto di questo ambito d'indagine con l'esegesi omerica vera e propria si tratterà più dettagliatamente nel prossimo capitolo.

L'idea espressa da Eraclide in merito alla forma di questi antichi componimenti, che cioè essi fossero in esametri accompagnati dalla musica, alla maniera di Stesicoro e dei poeti arcaici, consente il passaggio a un'altra figura fondamentale della musica greca delle origini, quella di Terpandro, qui presentato come Ἐὐρητής dei *nomoi* citarodici, mentre al tebano (o arcade, a

¹¹³ Pausania (9.22.5) menziona un Ἄνθαξ che sarebbe stato figlio di Poseidone ed Alcione e avrebbe regnato su Antedone. Piero sarebbe, secondo una tradizione di cui resta traccia in *Suda* o 251 Adler, *s.v.* Ὀμηρος e in *Certamen Hom. et Hes.* 1.43, il figlio di Lino.

¹¹⁴ [Plut.] *mus.* 1133b: τινὰς δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαρωδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φιλάμμωνά φασι τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.

seconda della tradizione) Clona viene ricondotta l'introduzione dei *nomoi* aulodici, ossia cantati con l'accompagnamento dell'*aulos* (alle origini dei *nomoi* aulodici, ovvero quelli eseguiti dal solo *aulos*, è dedicato il capitolo 7 del *De musica*, che però, contrariamente a quanto sostiene Barker, ritengo derivi da una fonte diversa da Eraclide, come avrò modo di precisare *infra*).

Ancora di derivazione eraclideia è con ogni probabilità la prima parte del capitolo 4 del *De musica*, nella quale si enumerano i *nomoi* aulodici e citaredici stabiliti rispettivamente da Clona e da Terpandro; vi si afferma inoltre la priorità cronologica di quest'ultimo, sulla base del fatto che οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον πολλῶ χρόνῳ τῶν ἀυλωδικῶν κατεστάθησαν (4.1132d). Si ribadisce inoltre l'idea precedentemente affermata secondo cui i *nomoi* di Terpandro erano in esametri, sulla base di un'interessante considerazione storica relativa alla musica più recente: il ditirambografo di fine V secolo Timoteo, una delle personalità maggiormente rappresentative della cosiddetta "nuova musica" (su cui avremo modo di tornare *infra*: cfr. III 1), avrebbe inizialmente "cantato *nomoi* citarodici mescolandovi lo stile ditirambico, per non apparire da subito un trasgressore nei confronti della musica antica" (4.1132e: ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικήν). È qui che l'autore del *De musica* introduce la testimonianza di Glauco di Reggio, secondo la quale Terpandro sarebbe vissuto prima di Archiloco (*mus.* 4.1132e = *FHG* II 23 f. 2); nulla però vieta di ipotizzare – e appare anzi decisamente plausibile – che la citazione di Glauco si trovasse in Eraclide, che tra l'altro da lì ricavava l'informazione che Archiloco sarebbe vissuto μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας ἀυλωδίαν, che conferma quanto precedentemente sostenuto circa la maggiore antichità dei *nomoi* citarodici rispetto a quelli aulodici (cfr. *supra*). Il contenuto del capitolo successivo induce invece a sospettare che subito dopo la citazione di Glauco debba collocarsi il passaggio a un'altra fonte, come si vedrà meglio poco oltre. Più avanti si approfondirà anche la questione della cronologia di Terpandro, assai dibattuta dalle fonti peripatetiche (vd. II 2.2).

Sulla base dell'analisi fin qui svolta si possono ora esprimere alcune considerazioni riassuntive. Un primo elemento che dalla genealogia delineata da Eraclide emerge con una certa evidenza è, come si è accennato in precedenza, l'origine a tutti gli effetti greca degli iniziatori delle diverse forme poetico-musicali, che potrebbe confermare l'importanza dell'aspetto dell'autoctonia nella riflessione del Pontico su questo argomento, anche mantenendo un atteggiamento prudente nei confronti delle affermazioni paradossali in merito contenute nel fr. 114 (cfr. *supra*). Eraclide mostra

in ogni caso di rifarsi ad una tradizione alternativa a quella attestata da altri autori, *in primis* Aristosseno, che, come si è anticipato in precedenza, sembra attribuire un ruolo di prima importanza nella fondazione della Ἑλληνικὴ μουσικὴ al frigio Olimpo (come si dirà meglio *infra*), significativamente non menzionato da Eraclide – altro indizio che induce a ravvisare una coerenza di fondo tra il contenuto del fr. 109 e le posizioni espresse nei confronti dell’elemento frigio e lidio nel fr. 114. Ciò suggerisce tra l’altro un certo scetticismo circa la paternità eraclidea di quanto si afferma nel capitolo 8 del *De musica* a proposito del cosiddetto νόμος Τριμελής, un canto che, secondo la tradizione, si sarebbe composto di tre strofe eseguite rispettivamente in modo dorico, lidio e frigio¹¹⁵; in questa sede non è possibile soffermarsi più dettagliatamente su questa questione, salvo richiamarla laddove sia utile in relazione alla paternità delle argomentazioni di volta in volta discusse, ma, in generale, gli elementi a favore di un ridimensionamento della dipendenza del *De musica* da Eraclide Pontico sono numerosi e meriterebbero di essere oggetto di un’analisi più approfondita.

L’esistenza di una tradizione che riconduceva in particolare alla Frigia le origini della musica greca e il fatto che essa non sia testimoniata da Eraclide – probabilmente per una scelta deliberata, alla luce di quanto sopra – sono informazioni che si ricavano del resto anche dal prosieguito del *De musica*, che all’inizio del capitolo 5 menziona come propria fonte per le origini frigie della musica greca l’erudito di I sec. a.C. Alessandro Poliistore (*FGrHist* 273 F 77 = [Plut.] *mus.* 5.1132f): apprendiamo così che Olimpo avrebbe introdotto in Grecia τὰ κρούματα. Il termine è di per sé ambiguo, in quanto può indicare i “suoni” prodotti tanto dagli strumenti a corda quanto da quelli a fiato; qui però l’espressione si riferisce con ogni probabilità specificamente alla musica dell’*aulos*, come si deduce dalla prosecuzione del frammento, in cui viene presentata una sorta di διαδοχὴ di auleti frigi (Ἵαγνιν δὲ πρῶτον ἀυλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ’ Ὀλυμπον). Si è già detto di come Iagnide sia, secondo Aristosseno, il πρῶτος εὐρητής dell’armonia frigia (fr. 78 Wehrli = Ath. 14.624b); ben si spiegherebbe, dunque, il silenzio di Eraclide nei confronti di questa

¹¹⁵ Oltre al problema posto dalla menzione delle tre armonie, che contraddice la teoria esposta da Eraclide nel fr. 114 (cfr. *supra*), in questo passo del *De musica* un altro elemento di contraddizione rispetto a quanto precedentemente affermato è che la composizione del νόμος Τριμελής vada attribuita a Sacada e non a Clona, come sostenuto, presumibilmente da Eraclide, in 4.1132d, e come si riafferma subito dopo (8.1134b) sulla base nuovamente della testimonianza dell’iscrizione di Sicione (*FGrHist* 550 F 2), fatto che sembra confermare la dipendenza di Eraclide da questo documento ma non, contrariamente a quanto sostenuto ad esempio da Barker (2009, 278-281), la paternità eraclidea di quasi tutto il contenuto dei capitoli 3-10 del *De musica*.

tradizione (tanto più che, come si ricorderà, nel fr. 114 l'introduzione dell'armonia frigia in Grecia veniva in ogni caso ricondotta a Pelope).

Riguardo alla figura leggendaria di Olimpo, la tradizione biografica antica offre notizie piuttosto incerte e contraddittorie. Nel lessico *Suda* figurano tre voci dedicate ad altrettanti musicisti con questo nome: all'Olimpo menzionato da Alessandro Poliistore come colui che avrebbe introdotto in Grecia la musica dell'*aulos* si riferisce con ogni probabilità la prima di queste (o 219 Adler), secondo la quale egli sarebbe stato per l'appunto ἡγεμὼν τῆς κρουματικῆς μουσικῆς τῆς διὰ τῶν ἀυλῶν; sarebbe stato inoltre amante e allievo di Marsia, a sua volta figlio e discepolo di Iagnide. Un secondo Olimpo (*Suda* o 220 Adler) sarebbe stato invece l'iniziatore dei *nomoi* citarodici; il terzo, infine (o 221 Adler), sarebbe stato un auleta frigio vissuto al tempo di Mida e definito dalla *Suda* νεώτερος, presumibilmente rispetto al primo dei tre. È probabile tuttavia che l'individuazione di differenti figure con lo stesso nome costituisca semplicemente un riflesso dell'esistenza di più tradizioni relative a uno stesso personaggio¹¹⁶. Da più scolî a un verso dei *Cavalieri* di Aristofane apprendiamo che un auleta di nome Olimpo, allievo di Marsia, sarebbe stato l'inventore della συναυλία, ovvero l'accompagnamento musicale realizzato da due strumenti (a tale proposito i diversi scolî forniscono due interpretazioni: secondo alcuni due coppie di *auloi*, secondo altri *aulos* e *kithara*)¹¹⁷: questa notizia, che peraltro conferma la fortuna della tradizione che vedeva in Olimpo l'εὐρητής di numerose forme musicali greche, è forse alla base dell'ulteriore sdoppiamento che si riscontra nella *Suda*, che accanto a due auleti con questo nome individua, come si è visto, anche un Olimpo citaredo, benché il suo nome sia legato principalmente all'*aulos* e alle innovazioni ad esso correlate.

L'esistenza di due differenti personaggi di nome Olimpo è un dato che si ricava però anche dal *De musica*, nel capitolo dedicato all'istituzione dei *nomoi* auleti, di cui, come si è anticipato, risulta problematico identificare la fonte (o le fonti). Al secondo Olimpo è qui attribuita la composizione del cosiddetto νόμος Πολυκέφαλος; riporto il passaggio per intero, poiché contiene alcuni elementi che meritano di essere discussi un po' più a fondo ([Plut.] *mus.* 7.1132d-e):

Λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλυμπον, ἀυλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον ἀυλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτον φασι εἶνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσίου, πεποιηκός εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους·

¹¹⁶ Cfr. West 1992, 330-331.

¹¹⁷ Sch. in Aristoph. *Eq.* 9a-d, I.2.8 Jones.

οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσίου καὶ τὴν αὐλησιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἐορταῖς τῶν θεῶν.

Del già menzionato Olimpo, auleta frigio, si dice che abbia composto il *nomos* auletico in onore di Apollo noto come Policefalo; questo Olimpo sarebbe stato un discendente del primo Olimpo, allievo di Marsia, che avrebbe composto *nomoi* dedicati agli dei. Dopo essere divenuto l'amante di Marsia e aver da lui appreso i *nomoi* enarmonici, li introdusse in Grecia; i Greci li eseguono ancora oggi nelle feste in onore degli dei.

Un primo elemento a sfavore dell'individuazione di Eraclide come fonte del passaggio è offerto dal participio προειρημένον riferito a Olimpo, giacché non solo l'unica sua menzione precedente a questa è, nel *De musica*, quella che il suo autore afferma esplicitamente di trovare in Alessandro Poliistore, ma essa sembra anche riferirsi al primo Olimpo e non al secondo. Più interessante appare però quanto si afferma di seguito a proposito dei *nomoi* enarmonici che il primo Olimpo avrebbe introdotto in Grecia, idea che, qualche capitolo più avanti, viene ricondotta esplicitamente ad Aristosseno, in un lungo frammento di cui ci occuperemo *infra*. La possibilità che in questo passo sia confluito materiale aristossenico, sia pure assemblato con elementi di diversa provenienza – magari per il tramite di una qualche fonte intermedia – è forse adombrata anche dal riferimento, che occorre immediatamente di seguito, al frigio Iagnide come scopritore dell'auletica (7.1133f); se è vero che da Ateneo sappiamo che Aristosseno gli attribuiva la scoperta dell'armonia frigia (fr. 78 Wehrli: cfr. *supra*), e non dell'auletica, non è da escludersi che le due informazioni siano collegate tra di loro, in primo luogo per via della tradizione che vedeva in Iagnide il maestro di Marsia, a sua volta maestro di Olimpo, in secondo luogo per la consueta associazione della musica per *aulos* con l'armonia frigia¹¹⁸. Il fatto che subito dopo sia citato nuovamente Glauco di Reggio (*FHG* II 23 fr. 3) come fonte per l'attribuzione a Olimpo nel νόμος Ἀρμάτειος induce a pensare non, come sostenuto da Barker, che la fonte per questo passaggio sia sempre Eraclide, proprio sulla base della presenza di Glauco¹¹⁹, ma l'opposto, dato che già in precedenza lo storico

¹¹⁸ Cfr. Aristot. *Pol.* 8.1342b 3-8: ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν ἤνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὄργανοις· ἄμφω γὰρ ὄργιαστικά καὶ παθητικά· δηλοῖ δ' ἡ ποιήσις (“Tra le armonie, infatti, la frigia ha la stessa proprietà che, tra gli strumenti, appartiene all'*aulos*. Entrambi infatti sono di carattere orgiastico e patetico, come dimostra la poesia loro destinata”).

¹¹⁹ Barker 2009a, 279-280.

di Reggio figurava come portatore di informazioni almeno parzialmente in contrasto con quelle attribuibili con sicurezza a Eraclide (cfr. *supra*).

In ciò che sopravvive della produzione di Aristosseno il nome di Olimpo è associato, come già si è accennato, a due scoperte: l'armonia lidia e il genere enarmonico. Nel primo caso, quindi, è evidente ancora una volta l'adozione da parte di Aristosseno di una linea interpretativa del tutto diversa da quella che emerge dai frammenti presi in esame di Eraclide, se si vuole dare credito al suo rifiuto dell'armonia lidia in quanto straniera, al pari di quella frigia. La fonte per la ricostruzione di Aristosseno in proposito è ancora una volta il *De musica* (15.1136c = Aristox. fr. 80 Wehrli):

Τὴν γοῦν Λύδιον ἀρμονίαν παραιτεῖται [sc. Πλάτων], ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον. ἦ καὶ τὴν πρώτην σύστασιν αὐτῆς φασὶ θρηνώδη τινὰ γενέσθαι. Ὀλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνί φησιν ἐπικῆδειον ἀυλῆσαι Λυδιστί. εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί.

Platone respinge l'armonia lidia in quanto acuta e adatta al lamento funebre. Dicono che così fosse anche la prima composizione in questa armonia: luttuosa, appunto. Secondo Aristosseno, nel primo libro dell'opera *Sulla musica*, fu Olimpo che per primo eseguì con l'*aulos* un epicedio per il serpente Pitone; ma c'è chi sostiene che l'iniziatore di questo tipo di melodia fu Melanippide.

Scopo della citazione di Aristosseno da parte dell'autore del *De musica* è mostrare come l'armonia lidia fosse associata fin dalle sue prime manifestazioni al genere del compianto funebre, motivando così la sua esclusione dalla Καλλιπολις platonica. Il riferimento è a *Resp.* 398d-e, in cui effettivamente Socrate propone di escludere dalla città ideale i componimenti di carattere luttuoso e, di conseguenza, le armonie in cui essi si esprimono; a rigore, tuttavia, tra queste non figura l'armonia lidia vera e propria, bensì la misolidia e quella che nel passo in questione è definita συντονολυδιστί, ovvero un tipo particolare di armonia lidia¹²⁰. Si è già detto invece di come la λυδιστί vera e propria fosse annoverata da Platone, insieme a quella ionica, tra le armonie μαλακαί τε καὶ συμποτικάί. In ogni caso, Aristosseno attribuisce esplicitamente a Olimpo la

¹²⁰ Pl. *Resp.* 3.398e. Per συντονολυδιστί si intende l'armonia lidia "tesa", una scala caratterizzata da un'estensione complessiva ridotta (pari a una sesta minore) e da una particolare disposizione degli intervalli al proprio interno. Per una discussione delle caratteristiche di questa armonia in relazione alla sua esclusione da parte di Platone si rimanda in particolare a Lynch 2016, 273-274.

prima esecuzione con l'*aulos* di un epicedio in questa armonia, evento che coincide anche con la sua πρώτη σύστασις, almeno a quanto si ricava dalla sintesi fornita dall'autore del *De musica*: l'occasione che dà origine alla composizione di questo lamento funebre è individuata nell'episodio mitico dell'uccisione del Pitone da parte di Apollo, a seguito della quale si narrava che il dio avesse istituito il proprio culto a Delfi¹²¹. Da questo racconto sembrerebbe inoltre di poter desumere come, ancora una volta, Aristosseno si rifacesse a una tradizione differente da quella seguita da Eraclide, che vedeva in Lino il primo esecutore di θοῦνοι, anche per quanto riguarda l'origine dei canti funebri: benché dal passo non sia del tutto chiaro se l'ἐπικήδειον di Olimpo fosse il primo a essere eseguito in tono lidio o il primo esempio in assoluto di questo tipo di componimento, risulta comunque difficile negare che all'auleta frigio venga attribuito un ruolo fondante anche nei confronti di questo particolare genere di canto, perlomeno nel conferirgli le caratteristiche musicali che gli sono tradizionalmente associate.

Sempre lo pseudo-Plutarco ci ha conservato un frammento aristossenico di una certa lunghezza e di non immediata comprensione, data la natura strettamente tecnica degli argomenti che vi si affrontano. Oggetto della trattazione è la scoperta da parte di Olimpo del genere enarmonico, ossia uno dei tre modi in cui potevano essere disposti gli intervalli all'interno del tetracordo (la successione di quattro note, i cui estremi formano un intervallo di quarta, pari a due toni e mezzo, che è il principale elemento costitutivo del sistema scalare greco antico)¹²². A seconda degli intervalli formati dalle due note interne, nella teoria musicale antica si distinguono tetracordi diatonici (formati da un tono + un tono + un semitono), cromatici (un tono e mezzo + un semitono + un semitono) e, per l'appunto, enarmonici (doppio tono + un quarto di tono + un quarto di tono)¹²³. Caratteristica del genere cromatico e, ancor più, dell'enaarmonico è la sproporzione tra l'ampiezza dell'intervallo formato dall'estremo superiore del tetracordo con la nota immediatamente discendente e quella degli altri due intervalli: in questi due generi, nei quali la

¹²¹ Cfr. [Apollod.] *Bibl.* 1.4.1.

¹²² Sui sistemi che i tetracordi possono formare per congiunzione o disgiunzione cfr. Aristox. *El. Harm.* 73.4-75.10 da Rios.

¹²³ Tale suddivisione interna è da intendersi come frutto di astrazione teorica e non è attestata in modo univoco in tutte le fonti: di fatto, il principio comunemente riconosciuto alla base delle tre suddivisioni tetracordali è la maggiore o minore distanza della prima nota mobile dall'estremo superiore del tetracordo, che è massima nell'enaarmonico, intermedia nel cromatico e minima nel diatonico. Cfr. a riguardo Barker 1989, 12-13, e 2007, 13-14.

somma dei due intervalli inferiori è minore dell'intervallo superiore, essa è definita πυκνόν (al contrario, il genere diatonico è ἄπυκνος)¹²⁴.

L'attribuzione ad Olimpo della scoperta del genere enarmonico non risale in realtà direttamente ad Aristosseno; egli la fa derivare dai cosiddetti μουσικοί, termine la cui interpretazione pone qualche problema. Sulla base del confronto con altre fonti, infatti, esso potrebbe essere interpretato come sinonimo di ἄρμονικοί, ovvero i teorici musicali dall'approccio empirista che negli *Elementa Harmonica* costituiscono, insieme ai matematici di scuola pitagorico-platonica, il principale bersaglio delle critiche di Aristosseno¹²⁵: questo uso dell'appellativo μουσικοί è testimoniato in particolare da Tolemaide di Cirene, che, in un frammento riportato nel *Commentario* di Porfirio, contrappone esplicitamente tale categoria a quella dei κανονικοί, vale a dire i pitagorici (Porph. *in Harm.* 27.7-8 Raffa: μουσικοί μὲν γὰρ λέγονται οἱ ἀπὸ τῶν αἰσθήσεων ὀρμώμενοι ἄρμονικοί, κανονικοί δ' οἱ Πυθαγορικοί οἱ ἄρμονικοί) e che anche altrove utilizza il termine nella medesima accezione¹²⁶.

In questo contesto, tuttavia, non c'è traccia di polemica da parte di Aristosseno nei confronti dei μουσικοί: egli sembra anzi condividere la loro teoria sulle origini del genere enarmonico. Appare

¹²⁴ Cfr. Aristox. *El. Harm.* 31.3-5 da Rios: πυκνόν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο διαστημάτων συνεσθηκὸς ἂ συντεθέντα ἔλαττον διάστημα περιέξει τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων ("si definisca *pyknon* la somma di due intervalli che, presi insieme, formino all'interno della quarta un intervallo minore di quello rimanente").

¹²⁵ Cfr. in particolare Aristox. *El. Harm.* 41.17-42.7 da Rios: καὶ τούτων ἀποδείξεις πειρώμεθα λέγειν ὁμολογουμένας τοῖς φαινομένοις, οὐ καθάπερ οἱ ἔμπροσθεν, οἱ μὲν ἀλλοτριολογοῦντες καὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ἐκκλίνοντες ὡς οὐσαν οὐκ ἀκριβῆ, νοητὰς δὲ κατασκευάζοντες αἰτίας καὶ φάσκοντες λόγους δὲ τινὰς ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχῃ πρὸς ἄλληλα ἐν οἷς τό τε ὄξύ καὶ τὸ βαρὺ γίγνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινομένοις· οἱ δ' ἀποθεσπίζοντες ἕκαστα ἄνευ αἰτίας καὶ ἀποδείξεως οὐδ' αὐτὰ τὰ φαινόμενα καλῶς ἐξηριθμηκότες ("Di questi argomenti cercheremo di dare dimostrazioni coerenti con i fenomeni sensibili, diversamente dai nostri predecessori, che da una parte finivano per parlare d'altro, respingendo la ragione perché imprecisa, costruendo spiegazioni teoriche e postulando numeri e velocità reciproche come condizioni in cui si verificano suoni acuti e gravi, facendo insomma discorsi totalmente avulsi dalla disciplina e in contraddizione palese con i dati sensibili; dall'altra si esprimevano su ogni cosa in modo oracolare, senza una spiegazione né una dimostrazione e senza neppure calcolare bene i dati sensibili").

¹²⁶ Cfr. Tolemaide *apud* Porph. *in Harm.* 28.18 Raffa (ἐναντίως δὲ τούτοις [*sc.* τοῖς Πυθαγορείοις] ἔνιοι τῶν ἀπ' Ἀριστοξένου μουσικῶν φέρονται); *ibid.*, 30.20-21 (τῶν Πυθαγορείων ὅσοι μᾶλλον ἐφιλονείκησαν πρὸς τοὺς μουσικούς). La stessa Tolemaide aveva tuttavia precisato in precedenza come il termine μουσικός possa valere anche nel suo significato generico di "teorico musicale", comprendendo quindi, in questa accezione più estesa, tanto i pitagorici quanto gli aristossenicici (*in Harm.* 27.8-9: εἰσὶ δὲ καὶ ἑκάτεροι τῷ γένει μουσικοί. Non sfuggirà peraltro il riferimento, seppure cursorio, alla classificazione aristotelica incentrata sui concetti di γένος e εἶδος). All'uso di μουσικός nel significato generico di "teorico musicale", a prescindere dalla scuola di appartenenza, corrisponde quello del termine *musicus* nella trattatistica musicale latina e segnatamente in Boeth. *mus.* 1.34 (*isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus... ac de poetarum carminibus iudicandi*).

quindi più probabile che con questo termine Aristosseno qui si riferisca non a un particolare gruppo di teorici, ma piuttosto alla categoria professionale dei musicisti, come sembra suggerire anche la natura strettamente tecnica della questione, che presuppone, più che il possesso di un sapere teorico astratto, una buona conoscenza della pratica strumentale¹²⁷. Indicativo a tale riguardo è anche il modo in cui sarebbe avvenuta, secondo l'ipotesi dei μουσικοί accolta da Aristosseno, la scoperta del genere enarmonico da parte di Olimpo (Aristox. fr. 83 Wehrli = [Plut.] *mus.* 11.1134f-1135b):

<p>Ὀλυμπος δὲ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρητῆς γεγενέσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν. ὑπονοοῦσι δὲ τὴν εὐρησιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι ἀναστρεφόμενον τὸν Ὀλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρῦπᾶτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ</p>	<p>Come afferma Aristosseno, Olimpo è considerato dai <i>mousikoi</i> l'inventore del genere enarmonico: prima di lui, infatti, tutta la musica era diatonica o cromatica. Ipotizzano che l'invenzione sia avvenuta nel seguente modo: componendo musica nel genere diatonico ed estendendo spesso la melodia fino alla <i>parhypate</i> diatonica, partendo a volte dalla <i>paramese</i>, a volte dalla <i>mese</i>, e tralasciando invece la <i>lichanos</i> diatonica¹²⁸, Olimpo si rese conto della bellezza del carattere della composizione; così, meravigliato per</p>
---	---

¹²⁷ Cfr. a riguardo Barker 2012, 7-11. I μουσικοί così intesi potrebbero corrispondere a coloro che un'altra fonte di Porfirio, Didimo, chiama ὄργανικοί e φωνασκικοί, attribuendo loro un approccio allo studio del suono incentrato sulla sola percezione e svincolato dall'elaborazione razionale dei dati sensibili (Porph. *in Harm.* 31.17-26); a riguardo cfr. soprattutto Barker 2009c, 165-190. Si veda anche Tocco 2017, 51-60. L'ambiguità semantica del termine μουσικός e del suo corrispettivo latino *musicus* (cfr. nota precedente) sembra del resto testimoniata anche dalla suddivisione boeziana di coloro che *circa artem musicam versantur* in tre categorie: *unum genus est quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium quod instrumentorum opus carmenque diiudicat* (Boeth. *mus.* 1.34), sebbene solamente gli ultimi siano da definirsi *musici* in senso stretto.

¹²⁸ La melodia suonata da Olimpo con l'*aulos* si svolge nel registro centrale del "sistema perfetto" (cfr. *supra*), coerentemente del resto con l'idea secondo la quale esso constasse anticamente di una sola ottava corrispondente ai due tetracordi centrali e dal tono disgiuntivo che li separa (cfr. Barker 1989, 11-12). Qui, in particolare, si fa riferimento al tetracordo inferiore dell'ottava centrale (le cui note si chiamano, in senso discendente, μέση, λιχανός, παρῦπᾶτη e ὑπάτη) e al tono disgiuntivo posto sopra di esso: dalla μέση, ovvero l'estremo superiore di questo tetracordo, oppure dalla παραμέση, un tono sopra, Olimpo compie un salto discendente verso la παρῦπᾶτη, vale a dire, in senso discendente, la penultima nota del medesimo tetracordo, senza invece eseguire la λιχανός. Ne risulta un salto discendente di tre toni partendo dalla παρῦπᾶτη e di due partendo dalla μέση (se si considera che la scala è diatonica, quindi il tetracordo che ha come estremo superiore la μέση ha sequenza tono-tono-semitono): in entrambi i casi, ciò che attira l'attenzione di Olimpo è l'intervallo di due toni che viene a formarsi tra la μέση e la παρῦπᾶτη, che è la base per il nuovo genere tetracordale (formato appunto da un intervallo di due toni + un semitono inizialmente indiviso e poi suddiviso in due quarti di tono). Cfr. Barker 2012, 6.

παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτως τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου· οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεσθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἀρμονίας. εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ Σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει, εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσειε. δῆλον δ' ὅτι καὶ ψευδὸς καὶ ἐκμελὲς θήσει τοιοῦτο τιθεῖς· ψευδὸς μὲν ὅτι διέσει ἔλαττον ἐστὶ τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δ' ὅτι, καὶ εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθείη τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνοι ἂν δύο ἐξῆς τίθεσθαι δίτονα, τὸ μὲν ἀσύνθετον, τὸ δὲ σύνθετον· τὸ γὰρ ἐν

il sistema risultante dalla trasposizione¹²⁹, lo accolse e con questa suddivisione compose in tono dorico; non adottò le proprietà del genere diatonico e di quello cromatico, ma neanche quelle dell' enarmonico¹³⁰. Tali furono le sue prime sperimentazioni nel genere enarmonico. Come prima tra queste collocano lo *Spondeion*, in cui nessuna delle tre suddivisioni mostra la propria specificità, a meno che, osservando lo *spondeiasmos* più acuto, non lo si concepisca come diatonico¹³¹. Ma è evidente che chi assume che sia così postula qualcosa di falso e contrario alle leggi della melodia: falso, perché questo intervallo è inferiore di un quarto di tono rispetto al tono adiacente alla nota principale¹³², contrario alle leggi della melodia perché, anche assumendo che ciò che è propriamente un intervallo di tre quarti di tono abbia il valore di un tono, ne conseguirebbe che si pongano due doppi toni consecutivi, uno semplice e uno composto¹³³. Non risulta, infatti, che il *pyknon*

¹²⁹ In sostanza, eliminando la λιχανός diatonica Olimpo crea un nuovo genere tetracordale in cui la παρυσπᾶτη diatonica diventa la λιχανός enarmonica (ovvero la seconda nota del tetracordo, in senso discendente, e non più la terza); il restante semitono rimane inizialmente indiviso, dando luogo a una sequenza formata da tre note e non da quattro; in una fase successiva esso sarà diviso in due διέσεις separate dalla παρυσπᾶτη del genere enarmonico, che in questa fase è mancante. Cfr. Barker 2012, 6 n. 11.

¹³⁰ Con ciò si intende che questa prima forma di enarmonico, mancante come si è detto della sua παρυσπᾶτη (cfr. nota precedente), non presenta la suddivisione in due quarti di tono che è propria del genere enarmonico così come viene successivamente a codificarsi; al tempo stesso, la λιχανός enarmonica corrisponde alla παρυσπᾶτη diatonica e anche a quella cromatica (entrambi i generi terminano infatti con un intervallo di semitono), così da non essere "specificata" di nessuno dei tre generi, ma al contrario da accomunarli. Cfr. Barker 2012, 7.

¹³¹ Sembra di capire che lo *Spondeion* preveda un intervallo più acuto (σπονδειασμός συντονώτερος) al di sopra della παρυσπᾶτη; l'affermazione secondo cui la sequenza che ne risulta non è identificabile con le caratteristiche di nessuno dei tre generi tetracordali a meno di non intenderla come diatonica si spiega alla luce di quanto Aristosseno dirà poco oltre, ovvero se si intende questo intervallo come un tono nonostante in realtà esso sia pari a tre quarti di tono.

¹³² La nota principale (ἡγεμών) è, nel sistema scalare antico, la μέση; di conseguenza il tono posto a ridosso di essa è il tono disgiuntivo che separa il tetracordo inferiore da quello superiore.

¹³³ I due doppi toni consecutivi sarebbero rispettivamente quello formato dallo *spondeiasmos*, concepito come un intervallo di tono, e dal disgiuntivo e quello tra la μέση e la λιχανός enarmonica (vd. *supra*).

ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνὸν ᾧ νῦν
χρῶνται οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. ῥάδιον δ'
ἐστὶ συνιδεῖν, ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος
ἀύλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται
εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον.

τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων
τοιαῦτα· ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἔν
τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις. φαίνεται
δ' Ὀλυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγενητόν
τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν
εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς
Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.

enarmonico in corrispondenza delle note interne [al
tetracordo] che si usa adesso facesse parte dell'uso
di Olimpo¹³⁴. È facile accorgersene se si ascolta
qualcuno suonare *l'aulos* alla maniera antica: la
prassi richiede che anche il semitono in
corrispondenza delle note centrali sia semplice¹³⁵.

Questi furono dunque i primordi del genere
enarmonico: in seguito, nelle armonie lidia e frigia il
semitono fu diviso. Olimpo, che fece progredire la
musica inserendovi qualcosa che prima non esisteva
e non era conosciuto dai suoi predecessori, è
chiaramente anche l'iniziatore della "bella musica"
greca.

Al di là delle specificità tecniche oggetto del frammento, esso presenta diversi elementi interessanti per ciò che concerne il modo in cui Aristosseno si rapporta alla storia più antica della musica. Il fatto che la ricostruzione del modo in cui Olimpo avrebbe scoperto il genere enarmonico sia esplicitamente attribuita da Aristosseno ai μουσικοί non toglie valore alla testimonianza ma, al contrario, dà prova del suo impegno nel documentarsi in merito alle presunte origini di una prassi musicale appartenente al passato. Il riferimento ai μουσικοί acquista anzi ulteriore rilevanza alla luce della considerazione relativa alla natura originaria del πυκνόν enarmonico, che anticamente era costituito non da due quarti di tono consecutivi, bensì da un singolo semitono (dando quindi luogo a un tetracordo mancante di una delle note centrali): tale informazione si ricava infatti dal fatto che, a quanto riportato nel frammento, il semitono indiviso fosse ancora in uso all'epoca di Aristosseno qualora si suonasse *l'aulos* "alla maniera arcaica". È possibile che Aristosseno ricavasse questa informazione dall'ascolto diretto dei μουσικοί o dalla sua stessa competenza di musicista,

Quest'ultimo è semplice (ἀσύνθετος) perché avente come estremi due note consecutive, mentre l'altro ditono risulterebbe composto (σύνθετος) in quanto formato da due distinti intervalli di un tono ciascuno. La regola per cui non sono ammessi ditoni consecutivi è enunciata da Aristosseno in *El. Harm.* 80.3 da Rios. Non è chiaro, peraltro, in che modo lo *spondeiasmos* pari a un tono darebbe luogo a una sequenza diatonica, dato che "in a regularly formed diatonic scale no note would occur in this position" (Barker 2012, 9).

¹³⁴ Sul concetto di *pyknon* cfr. *supra*; nel genere enarmonico "moderno", esso è costituito dai due quarti di tono consecutivi formati dalle due note centrali del tetracordo e dall'estremo inferiore; nella fase antica, mancando la *παρυπάτη*, vi è un solo semitono (e quindi una sola nota interna al tetracordo) e, di conseguenza, non può esservi *pyknon*.

¹³⁵ Cfr. *supra*, n. 133.

prima ancora che di studioso¹³⁶, o anche che ne trovasse riscontro nei manuali di tecnica strumentale che probabilmente circolavano entro le cerchie degli “addetti ai lavori”¹³⁷. In ogni caso, ciò testimonia non solo dell’importanza della pratica musicale come fonte per la conoscenza degli stili musicali del passato, ma anche del carattere a tutti gli effetti “storico” di questa modalità di ricostruzione, basata su un confronto concreto tra prassi antica e prassi moderna. Non conosciamo l’opera di provenienza del frammento, ma ne ricaviamo un’ulteriore conferma dell’interesse di Aristosseno per la musica del passato, anche se, forse, non tanto in funzione dell’elaborazione di una “storia della musica” vera e propria, operazione alla quale Aristosseno non sembra in realtà particolarmente interessato, quanto in relazione allo studio della teoria e della pratica strumentale della sua epoca¹³⁸: ma è proprio per questo che tale atteggiamento appare tanto più significativo, in quanto prova come la conoscenza degli stili del passato fosse parte integrante del bagaglio di conoscenze del musicista di professione, e possa quindi aver contribuito al formarsi di una sensibilità a questo aspetto anche negli studi teorici.

Il fatto che ad Olimpo sia attribuita l’invenzione del genere enarmonico, sia pure in una forma differente da quella con cui sarebbe stato codificato nella pratica e nella teoria musicali successive, non è privo di implicazioni sul piano estetico e, per così dire, ideologico. Nelle fonti antiche il genere enarmonico è infatti quello considerato maggiormente nobile e rappresentativo del buon gusto musicale degli antichi, spesso e volentieri in opposizione allo stile “degenerato” caratteristico della cosiddetta “nuova musica”¹³⁹. L’individuazione in Olimpo dell’iniziatore della Ἑλληνικὴ καὶ καλὴ μουσικὴ costituisce pertanto non solo una chiara presa di posizione nei confronti del “nuovo” stile musicale, ma anche l’espressione di una linea di pensiero che vede nel leggendario auleta frigio, a dispetto della sua origine anellenica, il fondatore della più nobile tradizione musicale greca. La formulazione del concetto lascia anzi immaginare che di questa tradizione di cui Olimpo rappresentava Ἄρχηγός fossero note anche le tappe successive e che Aristosseno, sempre sulla scia dei μουσικοί, ne individuasse altri esponenti in parti della sua produzione che non ci sono pervenute.

In assenza di espliciti riferimenti, non possiamo sapere se la diversità di vedute che emerge dal confronto tra Eraclide e Aristosseno in merito sia alla concezione delle ἀρμονίαι sia alle figure di

¹³⁶ Cfr. Barker 2012, 8-9.

¹³⁷ Cfr. a riguardo Meriani 2016, 325-338.

¹³⁸ Cfr. Barker 2012, 25-27.

¹³⁹ Cfr. ad esempio Aristox. fr. 85 Wehrli, che, riferendosi polemicamente agli estimatori del nuovo gusto musicale, li accusa di “vomitare bile quando ascoltano melodie in genere enarmonico” (χολὴν ἐμείν ὅταν ἐναρμονίου ἀκούσωσιν); su questo si tornerà *infra* (III 2).

maggior spicco nella preistoria musicale greca possa rappresentare il riflesso di uno scontro di opinioni diretto, né si ricavano elementi utili a questo proposito dall'esame delle altre testimonianze peripatetiche. Per quanto riguarda in particolare Eraclide, se l'interpretazione fin qui proposta è corretta, ciò non fa che confermare il carattere assolutamente peculiare delle sue teorie, che non trovano riscontro in nessun'altra testimonianza a noi nota e, pertanto, risultano ancora più difficili da contestualizzare, data la loro stravaganza in rapporto tanto al pensiero platonico quanto alla riflessione svolta in ambiente peripatetico. L'ipotesi di una "voce fuori dal coro" nell'ambito di un dibattito interno al Peripato resta dunque, per quanto affascinante, non dimostrabile con certezza.

Ciò che appare evidente alla luce della documentazione qui analizzata è come la questione del τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ sia stata effettivamente discussa e affrontata nel primo Peripato, con differenti strumenti interpretativi e pervenendo a differenti conclusioni. Si evince altresì come una componente rilevante di questa ricerca sia costituita dall'individuazione delle personalità legate all'introduzione delle componenti costitutive della musica greca e come queste si collochino per la maggior parte in un passato mitico o, quantomeno, a cavallo tra storia e leggenda. In questo senso, l'indagine su questa materia si differenzia da altre "storie della disciplina" attestate nella produzione aristotelica, che muovono in effetti da quelle che, a tutt'oggi, sono note come le prime manifestazioni storicamente note della scienza o dell'arte di volta in volta in oggetto: Talete è l'iniziatore della filosofia, così come i siciliani Corace e Tisia lo sono della retorica, mentre non vi sono riferimenti a personalità del mito o, comunque, dai contorni storici difficilmente tracciabili. Non bisogna però dimenticare che figure come Olimpo, Lino o gli aedi omerici – di cui si dirà meglio nel prossimo capitolo – erano considerate come personaggi realmente esistiti: in questo senso, l'indagine su di esse sembra sviluppare l'idea, inizialmente espressa da Aristotele nella *Poetica*, di una vasta tradizione poetica precedente a Omero. La constatazione aristotelica di come, prima di Omero, non sia possibile individuare alcuna opera conforme alle caratteristiche da lui stesso individuate per la poesia delle origini¹⁴⁰ va letta in relazione alla linea interpretativa adottata nella *Poetica*, incentrata sull'identificazione degli antecedenti storici (e, per così dire, preistorici) della tragedia e della commedia, e non sembra pertanto precludere in assoluto la possibilità di un'indagine più puntuale sulle manifestazioni poetiche precedenti a Omero e sui loro principali

¹⁴⁰ Aristot. *Poet.* 1448b 28-29: τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς.

esponenti, quale si riscontra nella documentazione presa in esame in questo capitolo. L'operatività comunemente riconosciuta anticamente al principio secondo il quale dai testi letterari si possono ricavare indicazioni storiche attendibili consentiva del resto di trattare anche i riferimenti a forme poetiche e componimenti alla stregua di veri e propri *Realien*: in questo senso, l'opera di Omero costituisce agli occhi degli eruditi antichi un riferimento imprescindibile per la ricostruzione della preistoria poetico-musicale del mondo greco. Di questo interesse la documentazione relativa agli esponenti del primo Peripato reca significative tracce, come già alcuni dei testi affrontati in questo capitolo hanno messo in evidenza e come si vedrà meglio nel capitolo successivo.

2. Poeti e aedi in Omero e prima di Omero: ζητήματα musicali nell'esegesi omerica peripatetica

In questo capitolo saranno presi in esame alcuni frammenti che testimoniano un nutrito dibattito interno al Peripato in merito alla funzione sociale ed educativa degli aedi nell'antichità più remota e, contestualmente, alla ricostruzione della storia poetico-musicale antecedente a Omero. Il legame tra le due questioni è costituito dal fatto che sia proprio il testo di Omero a fornire lo spunto per la discussione di entrambe; nella fattispecie, nei testi che saranno qui commentati il punto di partenza di questa duplice riflessione è costituito dal passo odissiaco in cui Nestore, nel narrare a Telemaco, su richiesta di quest'ultimo, della morte di Agamennone per mano di Egisto con la complicità di Clitemnestra¹⁴¹, si sofferma su un particolare interessante. Egli riferisce infatti di come Clitemnestra avesse in un primo tempo rifiutato di prendere parte al piano criminale di Egisto, grazie all'influenza esercitata su di lei da un aedo che Agamennone aveva lasciato presso di lei al momento della partenza per Troia. La vicenda è descritta nei versi che seguono (*Od.* 3.265-272):

ἦ δ' ἦ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίνετο ἔργον ἀεικὲς	265
διὰ Κλυταιμνήστρη· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι.	
πὰρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνήρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν	
Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κίων ἔρυσσασθαι ἄκοιτιν.	
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,	
δὴ τότε τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην	270

¹⁴¹ Sull'evoluzione del personaggio di Clitemnestra e sulle differenti prerogative che le sono attribuite nell'*Odissea* e nell'*Agamennone* di Eschilo si veda in particolare Montanari 2017c, 121-136.

κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,
τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.

Rifiutava dapprima l'azione indegna, Clitennestra divina: era di animo nobile e aveva accanto l'aedo a cui, partendo per Troia, il figlio di Atreo aveva ordinato di vegliare sulla sua sposa. Ma quando il destino la costrinse a piegarsi, allora in una deserta isola Egisto condusse il cantore, là lo abbandonò, che degli uccelli divenisse preda, e portò la donna nella sua casa: lo volevano entrambi [trad. it. M. G. Ciani].

Nella documentazione in nostro possesso, la riflessione dei Peripatetici a partire da questo passo si concentra, come si è anticipato, su due aspetti. Il primo elemento di interesse è costituito dalla funzione "moralizzatrice" che l'aedo sembra avere nei confronti di Clitemnestra e, prima ancora, dalla fiducia che lo stesso Agamennone sembra accordargli in tal senso, nel momento in cui decide di affidargli la custodia della moglie in sua assenza. Significativamente, nel racconto omerico è soltanto dopo l'allontanamento dell'aedo da parte di Egisto che Clitemnestra ne diviene a tutti gli effetti amante e complice. Questo particolare della vicenda è pertanto assunto a dimostrazione di come anticamente la funzione dell'aedo coincidesse con quella del σοφός, come si ricava in particolare da due frammenti.

Il primo testo che si esaminerà è un riferimento a Dicearco contenuto nel Περὶ μουσικῆς di Filodemo, che afferma di aver rinvenuto le affermazioni del peripatetico su questo argomento in Diogene di Babilonia, sua principale fonte e bersaglio polemico al tempo stesso¹⁴². In quest'opera, di cui si è conservato solamente il quarto libro, rinvenuto su un papiro semicarbonizzato a Ercolano¹⁴³, Filodemo polemizzava contro le posizioni degli stoici in ambito musicale e, in particolare, contro quelle espresse da Diogene in uno scritto intitolato anch'esso Περὶ μουσικῆς¹⁴⁴; la critica di Filodemo si concentra nella fattispecie sulla valenza etica che Diogene attribuiva alla musica, ritenendola strumento di elevazione spirituale. Più in generale, da ciò che sopravvive dell'opera sembra che Filodemo avversasse decisamente l'idea secondo cui la teoria musicale ha prerogative affini a quelle della filosofia; un'idea che, significativamente – anche se non entreremo

¹⁴² Per una panoramica più approfondita sul pensiero musicale di Diogene e sulla sua critica da parte di Filodemo si rimanda a Delattre 2009, 141 sgg.

¹⁴³ Sulla ricostruzione del testo di Filodemo si vedano Angeli - Rispoli 1996, 67 sgg. e Delattre 1997, 67 sgg.

¹⁴⁴ Cfr. Delattre 2009, 142. Il ritrovamento del Περὶ μουσικῆς di Filodemo, come nota lo stesso Delattre, è per noi estremamente prezioso, in quanto ciò che resta dell'opera costituisce la sola testimonianza in nostro possesso in merito alle concezioni musicali delle due grandi filosofie ellenistiche, stoicismo ed epicureismo.

qui in ulteriori dettagli a riguardo – Filodemo attribuisce in particolare a tale Arcestrato, figura dai contorni incerti ma i cui pochi frammenti superstiti inducono a ipotizzare che possa essere stato un peripatetico (ne parleremo in II 1.1 a proposito del dibattito sulla natura della μάγαδις)¹⁴⁵. L'idea di una riflessione peripatetica sulle prerogative etico-filosofiche della musica sembra confermata anche da ciò che Filodemo afferma di aver trovato in Diogene a proposito di Dicearco, proprio in relazione al passo odissiaco precedentemente citato (Dicaearch. fr. 39 Mirhady = 93 Wehrli = Philod. *mus.*, *PHerc.* 1572, fr. 2.20-39)¹⁴⁶:

ἐξ ὧν δὲ παρατίθετ[αι]
 [Δικ]αιάρχου λάβοι τις ἂν ὅσ[α βού-]
 [λετ]αι πρὸς τὴν ἐνεστηκυ[ι-]
 αν] ὑπόθεσιν [ἦ]¹⁴⁷ τὸ τοὺς πα-
 [λα]ιοὺς καὶ σοφὸν τὸν ὠ<ι>δὸ[ν]
 νο]μίζειν, ὡς εἶναι δῆλον
 [ἐκ] τοῦ παρὰ τῆι Κλυταιμνή-
 [στραι κατ]αλειφθέντος· καὶ
 [μάλιστ]α γυνῶναί φασιν, ὅ[[δ]]ς [ἄν]
 [τι τ]ούτων¹⁴⁸ ἀκούση[ι], δι' οὗ γε
 [συμ]φωνεῖται καὶ πλείο-
 [σι παρ]ίσ[τα]ται¹⁴⁹ τὸ πρὸ<ς> ταῖς ἄλ-
 [λαις δυνάμ]εσιν τὸ μέλος καὶ
 [στάσεων κ]αὶ ταραχῶν εἶ-
 [ναι κ]αταπ[α]υστικόν, ὡς ἐπὶ
 [τῶν ἀνθρώ]πων καὶ τῶν ζώι-
 [ων φαίν]εσθαι καταπραυνο-

¹⁴⁵ Su questo autore si veda in particolare Barker 2009b, 390-422.

¹⁴⁶ Riporto il testo così come figura nell'edizione dei frammenti di Dicearco curata da Mirhady (2001), che non tiene conto per ovvie ragioni cronologiche della più recente edizione di Filodemo curata da D. Delattre (2007), il cui testo diverge in più punti da quello qui trascritto. Dei passaggi maggiormente problematici darò conto di volta in volta in nota.

¹⁴⁷ ὅ[σ' ἂν κ]αὶ πρὸς τὴν ἐνεστηκυ[ῖαν] ὑπόθεσιν ἦ[ι] Delattre. Traduco seguendo questa proposta di restituzione del testo.

¹⁴⁸ ὅ[δ]ς ἂν τ]ούτων Delattre. Traduco seguendo questa lettura, facendo dunque dipendere il gen. τούτων direttamente da ἀκούση.

¹⁴⁹ rr. 10-12: δι' οὗ τε-]φωνεῖται καὶ πλείο-να]τα· [κ]αὶ Delattre. Traduco tenendo invece conto delle integrazioni proposte da Kemke, primo editore di Filodemo, e accolte da Mirhady.

[μένω]ν· διὸ καὶ τὸν Ἀρχίλο-
[χον λ]έγειν “κηλῶ<ν>ται δ’ ὅτις
[ἄστ]ῶν ἀοιδαῖς”¹⁵⁰ [fr. 253 West].

Da ciò che [Diogene] cita da Dicearco si può ricavare tutto ciò che va a sostegno della presente teoria¹⁵¹ secondo cui gli antichi consideravano l’aedo anche come un saggio, come sarebbe evidente da quello che era stato lasciato presso Clitemnestra; dicono inoltre che chi li ascoltasse¹⁵² acquisisse particolare sapienza¹⁵³ – in effetti, con questo mezzo¹⁵⁴ la melodia, in aggiunta alle altre sue prerogative, si intona e si adatta a più persone, e inoltre è capace di far cessare le discordie e i turbamenti, come si vede negli uomini e negli animali, che diventano mansueti: per questo anche Archiloco dice “ogni cittadino è sedotto dai canti”.

Il particolare stato di conservazione del trattato di Filodemo rende difficoltosa la lettura del passo (la stessa attribuzione a Dicearco è frutto di integrazione, per quanto altamente plausibile); l’uso del discorso indiretto lascerebbe però intendere che tutto il passo citato sia riconducibile a Dicearco, quantomeno nella forma in cui era citato da Diogene. Un ulteriore elemento di coerenza interna del testo sembrerebbe costituito dalla presenza di due riferimenti letterari: oltre all’allusione all’aedo di Clitemnestra, il frammento di Archiloco nel quale si può cogliere un riferimento al potere seduttivo del canto (anche se lo stato lacunoso del testo ne pregiudica l’esatta comprensione). Quest’ultimo è del resto un concetto ben noto e codificato nell’estetica musicale antica fin dalla fase più arcaica: vale la pena di ricordare come, già nei poemi omerici, le prerogative del canto aedico vengano ricondotte a due principali e distinti effetti che esso produce sul pubblico, espressi rispettivamente dai verbi τέρεπειν (rallegrare, procurare piacere) e θέλγειν

¹⁵⁰ Sui problemi testuali inerenti al fr. di Archiloco 253 West si veda Delattre 2007, 81, n. 1.

¹⁵¹ vd. n. 142.

¹⁵² vd. n. 143. Cfr. Delattre 2007, 80 (“qui les écoute”).

¹⁵³ La mia interpretazione del significato di γνῶναι si discosta tanto da quella di Mirhady (“and they say that whoever hears any of these things recognizes this especially”) quanto da quella di Delattre (“qui les écoute connaît bien le moyen dont elle use”). Questa resa mi pare infatti più coerente sia con quanto si afferma anche negli altri testi che saranno esaminati in questo capitolo a proposito della funzione “didattica” attribuita anticamente al canto aedico, sia rispetto alla precedente affermazione di Dicearco. Mi sembra inoltre che entrambe le proposte dei due editori, rispettivamente, di Dicearco e di Filodemo “spostino” sul pubblico dell’aedo considerazioni che più verosimilmente si devono riferire agli eruditi che ne hanno discusso *a posteriori*, senza invece descrivere uno dei più importanti effetti che la *performance* aedica produce, secondo l’idea sostenuta da Dicearco, su chi ne fruisce.

¹⁵⁴ Preferisco intendere come neutro il relativo δι’ οὗ, invece che come maschile (“tramite lui”, cioè l’aedo) semplicemente per una questione di mancata concordanza con il plurale τούτων, anche se l’interpretazione in sostanza differisce di poco (“per mezzo dell’ascolto dell’aedo” anziché “per mezzo dell’aedo”).

(affascinare, incantare).

La riflessione di Dicearco si presenta, a dispetto della forma estremamente sintetica in cui Filodemo la riporta e delle difficoltà di lettura del testo, piuttosto articolata e chiama in causa diversi concetti. Al primo assunto, consistente appunto nell'idea che nelle epoche più antiche la funzione sociale dell'ἄοιδός equivalesse a tutti gli effetti a quella del σοφός, segue l'espressione di due concetti distinti, ancorché legati tra di loro: da un lato, se è corretta la mia interpretazione del passo, Dicearco sembra porre l'accento sulla funzione conoscitiva del canto aedico, che rende chi ne fruisce in grado di γνῶναι; dall'altro, ne sottolinea l'utilità anche su un piano, per così dire, terapeutico, dal momento che la musica ha il potere di raggiungere tutti gli uomini e, in tal modo, placare le discordie e i turbamenti dell'animo¹⁵⁵.

Tutti questi concetti, nonostante lo stato del testo e la brevità della citazione, sembrano riconducibili a una discussione di scuola che, muovendo dai riferimenti offerti dai testi poetici arcaici, doveva abbracciare più argomenti (ciascuno di essi oggetto, forse, di uno specifico ζήτημα). L'aspetto che qui mi preme sottolineare è come nello sviluppo di queste riflessioni giochino un ruolo di primo piano da un lato l'influenza delle teorie aristoteliche sugli effetti della poesia sull'anima umana, dall'altro – cosa maggiormente rilevante in questa sede – il sempre crescente interesse verso l'attività di esegesi dei testi letterari, a partire da Omero (come si vedrà più dettagliatamente *infra*). Per quanto riguarda il debito degli allievi di Aristotele nei confronti, in particolare, della sua teoria della catarsi, anche specificamente in relazione alla musica, in questa sede basti ricordare quanto afferma Teofrasto in merito alle prerogative di quest'ultima nell'unico frammento superstite del suo Περὶ μουσικῆς (fr. 716 Fortenbaugh = Porph. *In Harm.* 75.12-79.29 Raffa), a conclusione dell'argomentazione secondo cui le differenze di altezza dei suoni sono di natura qualitativa e non quantitativa (rr. 130-132 Fort. = *In Harm.* 79.27-29): μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς· κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν γινομένη τῶν διὰ πάθη κακῶν, ἢ εἰ μὴ ἦν, οὐδ' ἂν ἢ τῆς μουσικῆς φύσις ἦν. Non bisogna però dimenticare come tale affermazione si inserisca in un discorso incentrato sulla descrizione della natura del suono come elemento udibile, in relazione al quale l'attribuzione alla musica di "una sola natura" va letta come una contestazione dell'assunto di ascendenza pitagorico-platonica che vede negli intervalli musicali l'espressione di proporzioni matematiche, dunque di differenti entità numeriche: un argomento, quindi, che esula

¹⁵⁵ Sugli sviluppi di questa riflessione in ambiente peripatetico, segnatamente in riferimento ad Aristosseno e Teofrasto, e sui legami che essa intrattiene con concetti elaborati primariamente presso la scuola pitagorica, si rimanda a Provenza 2016 (e in particolare 132 sgg.).

dai propositi di questo lavoro e sul quale non mi soffermo oltre¹⁵⁶.

In ogni caso, il frammento di Dicearco sembra recare traccia di una discussione degli effetti della musica sul corpo e, soprattutto, sull'anima umana che risulta ben attestata all'interno del Peripato e che, forse, può avere qualche legame in più con l'esegesi dei testi letterari: si è visto come Dicearco si rifaccia ad Omero per la concezione antica dell'aedo come σοφός e inoltre cita Archiloco a sostegno dell'idea secondo cui la musica ha il potere di ammansire tanto gli animali quanto gli uomini. Un'idea analoga in merito al potere calmante della musica si trova espressa in un frammento di Cameleonte contenente un aneddoto relativo al pitagorico Clinia, il quale avrebbe avuto l'abitudine di suonare la lira ogni qualvolta si trovasse in preda alla rabbia, proprio per calmarsi¹⁵⁷; e vale la pena di ricordare come un concetto simile sia contenuto anche nello scolio esegetico a *Iliade* 9.186, verso in cui si descrive Achille intento a suonare la *phorminx* nella propria tenda, che si apre con la seguente osservazione: οὐκ ἀνοίκειον τῷ ἥρωϊ νυκτὸς οὔσης γυμνάζεσθαι μᾶλλον τὰ μουσικὰ καὶ μὴ διαπαννυχιζεῖν· παραμυθία γὰρ τοῦτο θυμοῦ καὶ λύπης¹⁵⁸. La fonte dello scolio non è nota ma non è impossibile che esso contenga tracce di materiale peripatetico, come avviene peraltro con certezza in altri scolî esegetici (tra cui quello che sarà esaminato in dettaglio *infra*). Più in generale, ciò che il frammento di Dicearco pone in evidenza è come la riflessione di natura etico-filosofica sulla musica potesse scaturire anche dai riscontri offerti in proposito nei testi poetici antichi, trattati alla stregua di fonti storiche.

Una concezione del tutto simile a quella che Filodemo attribuisce a Dicearco per il tramite di Diogene di Babilonia sembra essere appartenuta anche ad Aristosseno, almeno a quanto si evince dal fr. 123 Wehrli, riportato da Strabone (1.2.3), anche se non è chiaro dove si interrompa la citazione e, nello specifico, se si debba attribuire ad Aristosseno anche il riferimento all'aedo di Clitemnestra che occorre subito dopo la sua menzione:

¹⁵⁶ Per un approfondimento sulle teorie musicali di Teofrasto si rimanda in particolare a Fatuzzo 2009, 21-39. Per la discussione sulla natura del suono nelle fonti di età ellenistica si veda invece in particolare Rocconi 2009, 191-204, e inoltre Tocco 2017, 51-60.

¹⁵⁷ Chamael. fr. 5 Martano = Ath. 14.623f: καὶ γὰρ [sc. ἡ μουσικὴ] τὰ ἤθη παιδεύει καὶ τοὺς θυμοειδεῖς καὶ τὰς γνώμας διαφόρους καταπραύνει. Κλεινίας γοῦν ὁ Πυθαγόρειος, ὡς Χαμαιλέων ὁ Ποντικός ἱστορεῖ... εἴ ποτε συνέβαινεν χαλεπαίνειν αὐτὸν δι' ὀργήν, ἀναλαμβάνων τὴν λύραν ἐκίθαρζεν. πρὸς δὲ τοὺς ἐπιζητοῦντας τὴν αἰτίαν ἔλεγεν "πραύνομαι" ("E infatti la musica educa i caratteri e ammansisce gli irascibili e coloro che hanno atteggiamenti ostili. Il pitagorico Clinia, come riferisce Cameleonte Pontico, se gli capitava di essere in preda all'ira, prendeva la lira e si metteva a suonare. A chi gliene chiedeva il motivo, rispondeva: 'Mi calmo'.").

¹⁵⁸ *Sch. ex. in Il.* 9.187, 2.438 Erbse.

ποιητὴν γὰρ ἔφη [sc. Ἐρατοσθένης] πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας. τούναντίον δ' οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρώτην τὴν ποιητικὴν, εἰσάγουσαν εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσιν ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς· οἱ δ' ἡμέτεροι καὶ μόνον ποιητὴν ἔφασαν εἶναι τὸν σοφόν. διὰ τοῦτο καὶ τοὺς παῖδας αἱ τῶν Ἑλλήνων πόλεις πρώτιστα διὰ τῆς ποιητικῆς παιδεύουσιν, οὐ ψυχαγωγίας χάριν δῆπουθεν ψιλῆς, ἀλλὰ σωφρονισμοῦ· ὅπου γε καὶ οἱ μουσικοὶ ψάλλειν καὶ λυρίζειν καὶ αὐλεῖν διδάσκοντες μεταποιοῦνται τῆς ἀρετῆς ταύτης· παιδευτικοὶ γὰρ εἶναί φασι καὶ ἐπανορθωτικοὶ τῶν ἠθῶν. ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυθαγορείων ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων, ἀλλὰ καὶ Ἀριστόξενος οὕτως ἀποφαίνεται. καὶ Ὅμηρος δὲ τοὺς ἀοιδοὺς σωφρονιστὰς εἴρηκε, καθάπερ τὸν τῆς Κλυταιμνήστρας φύλακα “ὦ πόλλ' ἐπέτελλεν Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν”, τὸν τε Αἴγισθον οὐ πρότερον αὐτῆς περιγενέσθαι πρὶν ἢ “τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην κάλλιπεν· τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε”.

[Eratostene] disse che il poeta ha come scopo unicamente quello di procurare diletto e non di insegnare; al contrario, gli antichi definiscono la poesia come la prima forma di sapienza che fin dalla giovinezza ci accompagna per la vita e che, insieme al piacere, ci offre insegnamenti utili per il nostro carattere, i nostri sentimenti e le nostre azioni: anzi, i nostri antenati dicevano che “saggio” fosse solo il poeta. Per questo le città greche educano anche i bambini innanzitutto attraverso la poesia: non certo per il puro diletto, ma per l'insegnamento morale. Di conseguenza anche i musicisti, quando insegnano a suonare l'arpa, la lira e l'*aulos*, rivendicano questa virtù: dicono infatti di avere un valore educativo e di saper migliorare i caratteri. Questo è possibile sentirlo affermare non soltanto dai Pitagorici, ma anche Aristosseno si mostra di questo parere. Del resto anche Omero ha definito moralizzatori gli aedi, come nel caso del custode di Clitemnestra “al quale l'Atride aveva molto raccomandato di proteggere la sua sposa”, né Egisto avrebbe avuto la meglio su di lei prima di “abbandonare l'aedo su un'isola deserta: allora la portò nella sua casa, desiderandolo entrambi”.

La digressione scaturisce dal confronto tra quanto sostenuto da Eratostene, secondo cui la funzione del poeta consiste nella ψυχαγωγία e non nella διδασκαλία, ovvero nel coinvolgimento emotivo più che nell'insegnamento, e la concezione antica del ruolo della poesia e del poeta. Quest'ultima è anche alla base della presenza diffusa della poesia e della musica come strumento educativo nelle *poleis* greche (un punto su cui si tornerà *infra*: cfr. II 4). Aristosseno è menzionato come sostenitore di quest'idea accanto ai pitagorici, mentre non è chiaro se gli si debba riferire anche il successivo riferimento all'aedo di Clitemnestra per dimostrare come anche Omero considerasse gli aedi

σωφρονισταί. La rilevanza di questo passo nelle riflessioni dei Peripatetici, come si è visto con il fr. 39 Mirhady di Dicearco e come si vedrà ancora in seguito, induce a ipotizzare che il riferimento ad Omero fosse già presente in Aristosseno; in questa direzione potrebbe portare proprio il parallelismo con Dicearco in merito alla concezione arcaica del poeta come σοφός/σωφρονιστής, offrendo un ulteriore indizio a favore dell'ascendenza peripatetica di questa linea di ricerca.

L'interesse dei Peripatetici per il passo omerico in questione non si limita tuttavia alle considerazioni finora prese in esame, che pure testimoniano un interesse "storico" nella misura in cui possono essere viste come tentativi di ricostruire un aspetto della società del passato e, cosa forse ancor più rilevante, come manifestazioni dell'idea che fosse possibile fare ciò a partire dalle informazioni contenute nei testi letterari: letti in quest'ottica, questi versi documentavano l'esistenza di un aedo alla corte di Agamennone e inducevano a domandarsi chi egli fosse e a formulare ipotesi a riguardo, coerentemente con l'idea, ben radicata nella tradizione antica, che i poeti menzionati nei poemi corrispondessero a personalità realmente esistite.

Il fatto che, a differenza dei ben noti Demodoco e Femio, di questo aedo non sia specificato il nome è con ogni probabilità all'origine della curiosità degli eruditi antichi¹⁵⁹, come dimostrano i numerosi scolî a *Od.* 3.267. Un sunto delle opinioni degli antichi in merito all'identità dell'aedo di Clitemnestra è fornito dal primo di questi scolî (sch. Ariston. in *Od.* 3.267a, 2.91 Pontani): τοῦτόν τινες Χαριάδην, οἱ δὲ Δημόδοκον καλοῦσιν, οἱ δὲ Γλαῦκον¹⁶⁰. Un altro scolio al medesimo verso, appartenente alla classe esegetica, riporta l'opinione al riguardo di Demetrio Falereo (fr. 144 SOD = *FGrHist* 228 F 32a = sch. ex. in *Od.* 3.267e, 2.92-93 Pontani):

πὰρ γὰρ ἔην καὶ ἀοιδὸς: οὕτω Δημήτριος ὁ Φαλερεὺς· Μενέλαος ἄμα τῷ Ὀδυσσεῖ ἐλθὼν εἰς Δελφοὺς τὸν θεὸν ἤρετο περὶ τῆς μελλούσης ἔσσεσθαι εἰς Ἴλιον στρατείας. τότε δὴ καὶ τὸν ἐννεαετηρικὸν τῶν Πυθίων ἀγῶνα ἀγωνοθετεῖ Κρέων, ἐνίκα δὲ ὁ Δημόδοκος Λάκων μαθητῆς Αὐτομήδους τοῦ Μυκηναίου, ὃς ἦν πρῶτος δι' ἐπῶν γράψας τὴν Ἀμφιτρύωνος πρὸς Τηλεβόας μάχην καὶ τὴν ἔριν Κιθαιρῶνός τε καὶ Ἐλικῶνος, ἀφ' ὧν δὴ καὶ τὰ ἐν Βοιωτίᾳ ὄρη προσαγορεύεται· ἦν δὲ καὶ αὐτὸς μαθητῆς Περιμήδους Ἀργείου, ὃς ἐδίδαξεν αὐτόν τε τὸν Μυκηναῖον Αὐτομήδην, καὶ Λικύμνιον τὸν Βουπράσιον καὶ Ἰσίνιν καὶ τὸν Δωριέα, καὶ Φαρίδαν τὸν Λάκωνα, καὶ Πρόβολον τὸν Σπαρτιάτην. τότε δὴ Μενέλαος τῇ προνοίᾳ τῆς Ἑλένης ἀνέθεκεν ὄρμον Ἀθηνᾶ. τὸν δὲ Δημόδοκον εἰς Μυκῆνας λαβὼν Ἀγαμέμνων ἔταξε τὴν

¹⁵⁹ Cfr. Montanari 2000, 408.

¹⁶⁰ Cfr. sch. ex. in *Od.* 1.325b, 1.167-168 Pontani, in cui si afferma che il nome dell'aedo di Clitemnestra era Χαριάδης e che questi sarebbe stato il fratello di Femio (su questo punto si tornerà *infra*).

Κλυταιμνήστραν τηρεῖν. ἐτίμων δὲ λίαν τοὺς ᾠδοὺς ὡς διδασκάλους τῶν τε θείων καὶ παλαιῶν ἀνδραγαθημάτων, καὶ τῶν ἄλλων ὀργάνων πλέον τὴν λύραν ἠγάπων. δηλοῖ δὲ καὶ Κλυταιμνήστρα τὴν εἰς αὐτὸν τιμὴν· οὐ γὰρ φονεύειν, ἀλλ' ἀφορίζειν αὐτὸν ἐκέλευσε. Τιμόλαος δὲ [SH 850] ἀδελφὸν αὐτὸν φησιν εἶναι Φημίου, ὃν ἀκολουθῆσαι τῇ Πηνελόπῃ εἰς Ἰθάκην πρὸς παραφυλακὴν αὐτῆς· διὸ καὶ βία τοῖς μνηστῆρσιν ἀείδει.

“presso di lei vi era infatti anche un aedo”. Così commenta Demetrio Falereo: “Menelao, recatosi a Delfi insieme a Odisseo, interrogava il dio in merito all'imminente spedizione a Ilio. Proprio in quel periodo Creonte presiedeva l'agone pitico enneteroico: lo vinse Demodoco di Laconia, allievo di Automede di Micene, che fu il primo a comporre un poema epico sulla battaglia di Anfitrione contro i Teleboi e uno sulla contesa tra Citerone ed Elicona, da cui prendono il loro nome i monti della Beozia; egli era a sua volta allievo di Perimede di Argo, che fu maestro di Automede di Micene, appunto, e inoltre di Licinnio di Buprasio, di Sini il Dorico, di Farida di Laconia e di Probolo di Sparta. Fu in quell'occasione che Menelao dedicò ad Atena Pronoia la collana di Elena. [Menelao] portò Demodoco a Micene ad Agamennone e [questi] gli ordinò di fare la guardia a Clitemnestra. Si tenevano in grande onore gli aedi, in quanto maestri delle cose divine e delle imprese degli eroi dell'antichità, e si apprezzava la lira più degli altri strumenti. Anche Clitemnestra dimostra il rispetto nei confronti dell'aedo: ordinò infatti non di ucciderlo, ma di bandirlo. Timolao invece sostiene che egli fosse fratello del Femio che seguì Penelope ad Itaca per farle da custode: anche per questo Femio canta per i Proci contro la sua volontà.

Il frammento fornisce numerose informazioni, la maggior parte delle quali non attestate altrove, e pone altrettanti problemi. Apprendiamo in primo luogo che, secondo Demetrio, il nome dell'aedo era Demodoco, che proveniva dalla Laconia e che sarebbe stato il vincitore di un agone pitico presieduto da Creonte, che si sarebbe svolto in concomitanza con l'arrivo di Menelao e Odisseo a Delfi per interrogare l'oracolo in merito all'imminente spedizione a Troia. Questo Demodoco sarebbe stato quindi portato a Micene alla corte di Agamennone, dove questi gli avrebbe affidato la custodia di Clitemnestra per il tempo della sua assenza. Di lui si dice inoltre che era allievo di tale Automede di Micene, il quale a sua volta sarebbe stato allievo di Perimede di Argo, maestro di numerosi altri cantori i cui nomi non sono altrimenti noti: Licinnio, Sini (se è lecito restituire così il testo, in modo da avere, sulla scia di Jacoby, “ein Eigenname”, dal momento che le lezioni dei manoscritti che tramandano lo scolio non concordano; questa soluzione lascia però inspiegata la

presenza del *καί* subito dopo il nome)¹⁶¹, Farida e Probolo: Demetrio presenta quindi una *διαδοχή* che, da Perimede di Argo, arriva a Demodoco per il tramite di Automede di Micene¹⁶².

Un primo problema riguarda la possibile identificazione di questo Demodoco con l'omonimo e ben noto aedo odissiacco attivo presso la corte dei Feaci: dal passo non è chiaro infatti quale fosse la posizione di Demetrio in merito. Nella direzione di un'identificazione dei due poeti sembra andare la parte finale dello scolio, che però dipende non da Demetrio bensì da Timolao, presumibilmente Timolao di Larissa, allievo di Anassimene di Lampsaco e all'incirca contemporaneo di Demetrio, secondo cui Demodoco sarebbe stato il fratello di Femio¹⁶³; la contemporaneità tra i due induce a ritenere meno probabile, per quanto non impossibile, che la citazione di Timolao si trovasse già in Demetrio e a pensare piuttosto a una giustapposizione di fonti diverse, sopravvenuta in una fase successiva della trasmissione dei materiali eruditi confluiti nello scolio¹⁶⁴. Si tratta tuttavia di un'interpretazione interessante poiché si basa, come è evidente, sul parallelismo tra la presenza e la funzione di Demodoco a Micene presso Clitemnestra e di Femio a Itaca presso Penelope; un parallelismo che doveva apparire tanto più calzante in relazione alla "specularità" delle due donne, rispettivamente *exemplum* negativo e positivo di comportamento femminile in assenza del marito¹⁶⁵.

Il legame così istituito tra Demodoco e Femio sembrerebbe però suggerire che Timolao intendesse anche identificare l'aedo di Clitemnestra con quello di Alcinoos a Scheria¹⁶⁶; se così fosse, questo potrebbe a sua volta far ipotizzare che invece Demetrio propendesse per l'individuazione di due distinti personaggi con lo stesso nome: in effetti il passaggio a Timolao nello scolio (Τιμόλαος δέ... φησιν...) sembra introdurre una versione "alternativa" del racconto, secondo il tipico schema scoliografico οἱ μὲν... οἱ δέ (ο ἄλλοι δέ). La pluralità di nomi che la tradizione

¹⁶¹ *ad FG rHist* 228 F 32a.

¹⁶² Su questo concetto cfr. in particolare Montanari 2000, 408-410.

¹⁶³ Vd. n. 160.

¹⁶⁴ Cfr. Montanari 2000, 408.

¹⁶⁵ Questo parallelismo è espresso esplicitamente in più luoghi odissiaci: cfr. *Od.* 11.444, in cui l'ombra di Agamennone contrappone apertamente il proprio destino a quello di Odisseo ("Ma tu, Odisseo, non morirai per mano di tua moglie") e *Od.* 24.192-202 ("Figlio di Laerte, Odisseo ricco di ingegno, felice te che hai sposato una donna di grande virtù. Nobile cuore aveva Penelope, figlia di Icaro, che non si scordò di Odisseo, il suo sposo legittimo. E quindi la fama della sua virtù non morirà mai e un canto bellissimo gli dei dedicheranno a lei, alla saggia Penelope, in terra; per la figlia di Tindaro, invece, che, uccidendo il suo sposo, compì un gesto infame, odioso sarà il canto fra gli uomini e cattiva fama procurerà alle donne, anche se oneste saranno", trad. it. M. G. Ciani). Si veda a riguardo Montanari 2017c, 127-129.

¹⁶⁶ Cfr. Montanari 2000, 408: "We must therefore deduce... that Timolaos agreed with the identification put forward by Demetrius for Clytemnestra's bard and added his own contribution in the form of this family relationship and the idea that Phemios too acted as a guard".

attribuiva a questo aedo, testimoniata dal primo scolio al v. 267, mostra del resto come le fonti antiche fossero tutt'altro che concordi in merito e, anzi, sembrerebbe denunciare come minoritario lo schieramento dei favorevoli alla sua identificazione con l'altro Demodoco. Questo è anche quanto si ricava da Pausania, che distingue esplicitamente i due poeti (Paus. 1.2.3: Ὀμήρω πεποιημένα ἐστὶν Ἀλκίω παρεῖναι Δημόδοκον καὶ ὡς Ἀγαμέμνων καταλείπει τινὰ παρὰ τῆ γυναικὶ ποιητήν) e dal silenzio di Strabone in merito all'identità del φύλαξ di Clitemnestra (Strab. 1.2.3: cfr. *supra*).

Un secondo frammento dello stesso Demetrio complica ulteriormente la questione. Si tratta di un passo riportato da Tzetze nella sua introduzione al commentario all'*Alessandra* di Licofrone, in cui egli presenta i principali esponenti della poesia greca antica suddivisi per generi. Qui Tzetze attribuisce a Demetrio un breve catalogo di ἄσματογράφοι e di ἀοιδοί, riferendosi con questi due termini ad antichissimi cantori di componimenti destinati all'accompagnamento di vari strumenti a corda (fr. 146 SOD = *FGrHist* 228 F 32b = *Prolegomena Tzetzae ad scholia in Lycophronis Alexandram*, 2.4.3-9 Scheer):

ἄσματογράφων δὲ τῶν καὶ ἀοιδῶν γνωρίσματα τὸ ἄσματα καὶ ᾠδὰς γράφειν πρὸς μουσικὴν καὶ φόρμιγγα καὶ βάρβιτον καὶ κιθάραν καὶ πᾶν ὄργανον μουσικὸν ἀδόμενον, οἷοίπερ ἦσαν ποιηταί, ὡς ὁ Φαληρεὺς Δημήτριος γράφει, Ἀυτομήδης καὶ Δημόδοκος καὶ Λαῖρις¹⁶⁷ οἱ Κερκυραῖοι καὶ ὁ Ἰθακήσιος Φήμιος καὶ οἱ λοιποί, οὗς ὁ Φαληρεὺς γράφει.

I tratti distintivi dei compositori di canti e degli aedi consistevano nel fatto di scrivere componimenti lirici ed epici destinati all'accompagnamento musicale con la *phorminx*, il *barbitos*, la cetra e qualsiasi strumento musicale adatto al canto: tali erano, come scrive Demetrio Falereo, i poeti Automede, Demodoco e Cheride, corcirese, Femio di Itaca e gli altri che egli menziona.

Il principale elemento di problematicità rispetto al frammento precedente è costituito dall'attribuzione a tre dei quattro aedi qui menzionati, Automede, Demodoco e Cheride (se è giusto, come ritengo plausibile, interpretare come un'errata copiatura di un originario Χαῖρις il

¹⁶⁷ La lezione Λαῖρις è accolta sia nell'edizione di riferimento degli scolii a Licofrone (Scheer 1908) sia dagli editori di Demetrio. Ritengo però probabile che essa possa essere frutto di errata copiatura di un originario Χαῖρις (peraltro attestato nella tradizione manoscritta: cfr. Scheer 1908, 4), come si dirà meglio *infra*. Cfr. anche Montanari 2000, 409.

tràdito Λαῖσις¹⁶⁸, sulla base della mancanza di altre attestazioni di questo nome, nonché delle tradizioni relative all'esistenza di uno o più musicisti con questo nome, come si dirà meglio *infra*) dell'etnonimo Κερκυραῖοι, che contraddice apertamente quanto riporta lo scolio a *Od.* 3.267 in merito alla provenienza sia di Demodoco sia di Automede, ma, almeno per il primo, rispecchia la tradizione che identificava in Corcira l'isola dei Feaci, Scheria. Qui dunque Demetrio alluderebbe soltanto al Demodoco incontrato da Odisseo alla corte di Alcinoo e la differente provenienza geografica non sembrerebbe lasciare dubbi in merito alla presenza nel poema di due aedi omonimi; ma è problematica la menzione in questo contesto di Automede, non solo perché nel fr. 144 SOD si dice che questi proveniva da Micene, ma anche per via della διαδοχή che lega questo non meglio conosciuto personaggio all'altro Demodoco e che, quindi, porterebbe a concludere che per Demetrio i due aedi fossero la stessa persona (contrariamente a quanto ipotizzato *supra*). Non è da escludere, del resto, la possibilità che si siano verificati errori e sovrapposizioni o, all'opposto, sdoppiamenti nel corso della trasmissione di questi materiali¹⁶⁹, soprattutto se si tiene conto della loro particolare natura e del plurisecolare processo di selezione, epitomazione e fusione che è alla base della formazione dei *corpora* scolastici.

Come già rilevava Jacoby¹⁷⁰, non sono note le fonti dalle quali Demetrio possa aver desunto la διαδοχή presentata nel fr. 144, dal momento che di tutti i nomi che vi figurano non conosciamo altre attestazioni con la sola e problematica eccezione di Perimede, menzionato in un frammento di Nicocrate (*FGrHist* 376 F 4) riportato dall'anonimo autore dell'appendice a Censorino (Anon. post Cens. 10 Hultsch, p. 88, 3-4 Jahn) come “qui primus cecinerit res gestas heroum musicis cantibus”¹⁷¹. Le aree geografiche di provenienza dei poeti nominati da Demetrio (Laconia, Argolide, Elide: in quest'ultima regione si trova Buprasio, patria di Licinnio) potrebbero far pensare a una tradizione peloponnesiaca, magari desunta da una fonte locale; ma non si hanno riscontri in merito, né il Falereo risulta aver avuto particolari legami con questa zona del mondo greco. Qualche indicazione in più si ricava semmai dalla notizia relativa all'agone vinto da Demodoco di Laconia a Delfi, che rende abbastanza plausibile l'ipotesi della dipendenza di Demetrio da una lista di vincitori pitici; conosciamo del resto l'interesse dei Peripatetici per questo tipo di materiale e, nella fattispecie, sappiamo da Diogene Laerzio che Aristotele avrebbe composto diverse liste di vincitori, tra cui due distinte liste di vincitori pitici (Πυθιονῖκαι

¹⁶⁸ Vd. nota precedente.

¹⁶⁹ Così anche Montanari 2000, 409.

¹⁷⁰ *FGrHist* 228 F 32a.

¹⁷¹ cfr. Pontani *ad sch. ex. in Od.* 3.267e, 2.93.

μουσικῆς e Πυθιονικῶν ἔλεγχοι, Diog. Laert. 5.1.26: cfr. *Introduzione*, 2.1). Che Demetrio possa aver attinto da una di queste liste o da altre di contenuto simile circolante all'interno del Peripato appare pertanto un'ipotesi ragionevole, ma la mancanza di ulteriori riscontri impedisce di spingersi oltre e, in ogni caso, non fornisce una risposta ai numerosi interrogativi che lo scolio solleva.

Tanto la vittoria di un Demodoco a un agone pitico quanto la spedizione di Menelao e Odisseo a Delfi per consultare l'oracolo a proposito della spedizione a Troia appaiono notizie ugualmente isolate e quasi del tutto prive di altre attestazioni nella letteratura superstite. L'unico parziale riscontro è costituito da un frammento di Eforo (*FGrHist* 70 F 96) in cui si fa riferimento alla dedica della collana di Elena da parte di Menelao, con la differenza che la divinità destinataria dell'offerta votiva non è, come nello scolio odissiaco, Atena Pronoia, bensì Apollo; vi si dice inoltre che Menelao avrebbe consacrato la collana, su indicazione dell'oracolo stesso, per ottenere vendetta su Paride. Il racconto di Eforo conferma quindi almeno l'esistenza di una tradizione secondo la quale Menelao si sarebbe recato a Delfi prima della guerra.

Per quanto riguarda invece gli agoni pitici, le notizie più precise in merito alla fase più antica di questa competizione, precedentemente alla loro istituzione storica all'inizio del VI sec. a.C., periodo a partire dal quale essi si tennero con cadenza quadriennale e non più ogni otto anni, sono fornite da Strabone (9.3.10) e Pausania (10.7.2). Da Strabone sappiamo che, nella fase più antica, l'agone prevedeva unicamente l'esecuzione di un peana ad Apollo accompagnato dalla cetra e che solo dopo la guerra di Crisa, nei primissimi anni del VI secolo, ossia quando l'agone sarebbe stato riformato e reso a cadenza quadriennale, sarebbero state aggiunte anche gare ginniche e competizioni auliche e citaristiche (che prevedevano quindi solo l'esecuzione strumentale, nella fattispecie del *nomos* pitico)¹⁷². Pausania riporta che i vincitori dei primi tre agoni pitici sarebbero stati, rispettivamente, Crisotemi di Creta, Filammone di Delfi e suo figlio Tamiri, mentre Orfeo e

¹⁷² Strab. 9.3.10: ἀγῶν δὲ ὁ μὲν ἀρχαῖος ἐν Δελφοῖς κιθαρωδῶν ἐγενήθη παιᾶνα ἀδόντων εἰς τὸν θεόν· ἔθηκαν δὲ Δελφοί· μετὰ δὲ τὸν Κρῖσαϊον πόλεμον οἱ Ἀμφικτύονες ἵππικὸν καὶ γυμνικὸν ἐπ'Εὐρυλόχου διέταξαν στεφανίτην καὶ Πύθια ἐκάλεσαν. προσέθεσαν δὲ τοῖς κιθαρωδοῖς αὐλητάς τε καὶ κιθαριστάς χωρὶς ᾠδῆς, ἀποδώσοντάς τι μέλος ὃ καλεῖται νόμος Πυθικός.

A queste due distinte fasi degli agoni pitici potrebbero in effetti fare riferimento anche le due liste di vincitori attribuite ad Aristotele da Diogene Laerzio, Πυθιονῆκαι μουσικῆς e Πυθιονικῶν ἔλεγχοι (5.1.26; cfr. anche *supra* e *Introduzione*, 2.1): la prima potrebbe riferirsi al periodo più antico, quando la competizione era unicamente musicale, e la seconda alla fase più recente, comprendendo quindi anche i vincitori delle gare sportive.

Museo avrebbero rifiutato di prendervi parte¹⁷³; non vi è invece alcun riferimento a Demodoco, anche se, tenendo conto delle generazioni del mito, questo può significare semplicemente che la sua vittoria sia collocata in un'edizione successiva a quelle menzionate da Pausania. Tra i vincitori dell'agone pitico ennetero vi sarebbe poi stato anche Terpandro, che vi avrebbe trionfato quattro volte di fila, secondo quanto testimoniato dal *De musica* pseudoplutarcheo (*mus* 4.1132e = Terpandro test. 32 Gostoli: τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς [*sc.* Τέρπανδρος] νενικηκῶς ἀναγέγραπται), forse sulla base di una fonte epigrafica, come suggerisce l'uso del verbo ἀναγράφειν¹⁷⁴.

Parimenti interessante è il dato secondo cui l'agone pitico vinto dal misterioso aedo sarebbe stato presieduto da Creonte: non solo perché sembra trattarsi di una carica eponima, che quindi suffragherebbe l'ipotesi della dipendenza di Demetrio da un documento di tipo cronografico (magari lo stesso da cui dipende anche la notizia relativa alle quattro vittorie consecutive di Terpandro), ma perché anche questo dato non trova altri riscontri in fonti a noi note. Dal punto di vista della genealogia del mito, il riferimento a Creonte pone forse qualche problema in relazione alla collocazione della vicenda appena prima dell'inizio della guerra di Troia: Creonte appartiene infatti alla generazione precedente a quella degli eroi che presero parte, a Tebe, alla guerra fratricida tra Eteocle e Polinice, tra cui vi furono, come è noto, i padri di alcuni eroi omerici (come ad esempio Tideo, padre di Diomede). Ciò significa che il re tebano doveva essere molto anziano ai tempi in cui presiedette l'agone vinto da Demodoco e a cui assistettero Menelao e Odisseo. Nella stessa direzione sembra andare anche l'attribuzione ad Automede, maestro di Demodoco, di un poema concernente la battaglia di Anfitrione contro i Teleboi, dal momento che, secondo una tradizione testimoniata dalla *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, lo stesso Creonte sarebbe stato alleato di Anfitrione in quello scontro¹⁷⁵; né deve stupire la vicinanza cronologica del poema di Automede ai fatti in esso narrati, dato che anche questo elemento rientra appieno nel carattere delle composizioni degli aedi odissiaci, spesso ispirate a eventi dell'attualità più recente, nonché nel principio, espresso per bocca di Telemaco, in base al quale "gli uomini apprezzano

¹⁷³ Paus. 10.7.2: ἀρχαιότατον δὲ ἀγώνισμα γενέσθαι μνημονεύουσι καὶ ἐφ' ᾧ πρῶτον ἄθλα ἔθεσαν, ἄσαι ὕμνον ἐς τὸν θεόν· καὶ ἦσε καὶ ἐνίκησεν ἄδων Χρυσόθεμις ἐκ Κρήτης [...]. Χρυσοθέμιδος δὲ ὕστερον Φιλάμμωνά τε ᾠδῆ μνημονεύουσι νικῆσαι καὶ ἐπ' ἐκείνῳ Θάμυριν τὸν Φιλάμμωνος. Ὀρφέα δὲ σεμνολογία τῆ ἐπὶ τελεταῖς καὶ ὑπὸ φρονήματος τοῦ ἄλλου καὶ Μουσαῖον τῆ ἐς πάντα μιμῆσει τοῦ Ὀρφέως οὐκ ἐθελεῖσθαι φασιν αὐτοὺς ἐπὶ ἀγῶνι μουσικῆς ἐξετάζεσθαι.

¹⁷⁴ Cfr. Barker 2009a, 278-279. Si veda anche Gostoli 1990, 99 (*ad* Terpandro test. 32).

¹⁷⁵ [Apollod.] *Bibl.* 2.4.6.

maggiormente il canto che suona più nuovo a chi lo ascolti” (*Od.* 1.351-352)¹⁷⁶. L’altro episodio mitico rievocato nella seconda opera che Demetrio attribuisce ad Automede, vale a dire la contesa tra i fratelli Citerone ed Elicona, da cui avrebbero preso i loro nomi gli omonimi monti della Beozia, è riecheggiato in due frammenti conservati entrambi da Tzetze, attribuiti a un Lisimaco di Cirene nel cui nome si è inclini a riconoscere un’alterazione accidentale di quello del grammatico Lisania¹⁷⁷.

Ben difficile risulta formulare ipotesi a proposito degli altri aedi menzionati nel fr. 144, data la mancanza di ulteriori attestazioni di poeti con questi nomi. Il testo dello scolio contenente la citazione di Demetrio si ritrova pressoché identico in Eustazio (*in Od.* 1466, 55-65), che riporta tutti gli aedi menzionati dal Falereo con la sola omissione del nome che, nello scolio, risulta corrotto e della relativa provenienza. Per quanto riguarda il primo degli altri allievi di Perimede di Argo, Licinnio di Buprasio, è possibile che questo personaggio si debba identificare con l’omonimo personaggio mitico menzionato in *Iliade* 2.663, zio di Eracle e assassinato dal figlio di lui Tlepolemo: dal punto di vista cronologico, la collocazione di questa figura nella storia mitica sembrerebbe in effetti compatibile con la tradizione secondo cui sarebbe stato allievo di Perimede e, quindi, all’incirca contemporaneo di Automede, sempre sulla base dell’argomento del poema attribuito a quest’ultimo. Dalla *Biblioteca pseudoapollodorea* apprendiamo che questo Licinnio sarebbe stato un figlio bastardo di Elettrione, re di Micene nonché padre di Alcmena (*Bibl.* 2.4.5), e che avrebbe accompagnato a Tebe Anfitrione, reo di aver assassinato Elettrione; questi, dopo essere stato purificato da Creonte per il delitto commesso, avrebbe dato in sposa a Licinnio la propria figlia Perimede (2.4.6).

La somiglianza del nome della moglie di Licinnio, Περωμήδη, al femminile, con quella del maestro dell’omonimo aedo, Περωμήδης, al maschile, è forse una coincidenza, ma non riesce ciononostante a non stupire, trovandosi per giunta nella stessa porzione di testo in cui si menziona Creonte, altro personaggio presente nella vicenda descritta dal fr. 144 di Demetrio, e la spedizione contro i Teleboi, oggetto del poema di Automede. Pur in assenza di indizi certi a riguardo, e nell’impossibilità di svolgere uno studio più approfondito della tradizione di questo materiale, è difficile fugare l’impressione che possa essersi verificata una qualche sovrapposizione di nomi, che spiegherebbe peraltro non soltanto la mancanza di altre attestazioni relative a questi cantori (se si eccettua, per Perimede, il frammento di Nicocrate *FGrHist* 376 F 4, trasmesso peraltro da una fonte

¹⁷⁶ A riguardo cfr. anche D’Angour 2011, 184-191.

¹⁷⁷ Per una sintesi a riguardo si veda Pagani, *LGGA*, s.v. Lysanias.

il cui stato testuale è estremamente problematico: cfr. *supra*), ma anche il fatto che questi nomi non figurino nel fr. 146. La chiusa di questo frammento, tuttavia, lascia intendere che nel testo di Demetrio che la sua fonte leggeva fossero citati anche altri nomi di poeti, ragione per cui non si può comunque escludere che questi coincidessero almeno in parte con quelli presenti nel fr. 144; allo stesso tempo, come si è detto, la presenza dell'aggettivo *Κεοκυαῖοι* in riferimento ad Automede e Demodoco nel fr. 146, insieme al fatto che, in ogni caso, in esso figurino aedi non presenti nel fr. 144 e viceversa, dà prova delle numerose incertezze che gravano sulla trasmissione di questi materiali. Nulla vieta dunque di supporre che Tzetze, autore dell'introduzione al commentario all'*Alessandra*¹⁷⁸, avesse accesso sia al materiale mitografico relativo a Licinnio, presumibilmente Apollodoro stesso¹⁷⁹, sia a un testo di Demetrio in cui non erano citati né Perimede né Licinnio, ma era citato, significativamente, Automede, cui nel fr. 144 era attribuito un poema sulla battaglia di Anfitrione contro i Teleboi: un'ipotesi affascinante è quindi che proprio il riferimento ad Automede e alla sua opera in Demetrio abbia motivato, in una fase successiva, la ricerca di riscontri in merito nella documentazione mitografica, e che nel corso di questa operazione, o in seguito ad essa, si sia ingenerato l'errore per cui parte del racconto mitico relativo ad Anfitrione può essere confluito nello scolio contenente il testo di Demetrio, anche se naturalmente resta impossibile provarlo e tantomeno ricostruire i passaggi che, ipoteticamente, avrebbero condotto alla situazione testimoniata dal fr. 144 e i rapporti con la tradizione attestata invece dal fr. 146.

Questa ipotesi, per il momento destinata a rimanere tale, non spiega comunque del tutto le discrepanze tra i due frammenti. Che però anche altri nomi della lista di Demetrio potessero essere varianti di nomi attestati altrove o esito di errori di trascrizione si ricava anche dall'ipotesi avanzata già da Jacoby secondo cui in *Φαρίδας* si deve scorgere una forma alternativa o errata lettura di *Χαριάδης*¹⁸⁰, che nel primo scolio a *Od.* 3.267 figura come uno dei possibili nomi dell'aedo di Clitemnestra. Ci si può chiedere, a questo punto, se questo nome possa in qualche modo essere a sua volta una variante di *Χαῖρις* (o viceversa), ossia del nome citato dopo Demodoco nella lista di aedi riportata nel fr. 146, se si accoglie, come già si è detto, questa lezione in luogo di quella tradata dalla quasi totalità dei testimoni, *Λαῖρις*, nome del quale non sono note

¹⁷⁸ L'attribuzione di questa introduzione non a Giovanni Tzetze, bensì al fratello Isacco, come si legge in apertura, è da intendersi come frutto di un gioco letterario escogitato dallo stesso Giovanni, che ne è di fatto l'autore: cfr. a riguardo Pontani 2015, 380.

¹⁷⁹ A riguardo cfr. Scheer 1908, xiv.

¹⁸⁰ *ad FGvHist* 228 F 32a.

altre attestazioni. Se la corruzione è decisamente facile da spiegare sul piano paleografico, ciò non fornisce comunque ulteriori informazioni in merito a chi possa essere stato questo personaggio; né sembrano d'aiuto a riguardo le due voci della *Suda* (χ 171 e 172 Adler) nelle quali si fa menzione di un musicista con questo nome, definito però "incolto" (ἄμουσος) in χ 171 e oggetto di satira da parte dei commediografi per le sue scarse abilità musicali¹⁸¹, tratti che difficilmente si riferiscono a un cantore di epoca tanto antica e che appaiono piuttosto legati alle polemiche stilistiche di V-IV sec. e all'avversione dei comici, tendenzialmente conservatori anche nel gusto musicale, per la cosiddetta "nuova musica". Al massimo si può ipotizzare che la lezione Χαῖρις, ammesso sia stata effettivamente quella originaria nel testo di Tzetzze, possa essere *lectio facilior* rispetto a un meno consueto Χαριάδας/Φαρίδας, sempre nel tentativo di spiegare le divergenze tra i due frammenti di Demetrio in merito ai nomi che vi figurano. Ciò che in ogni caso essi documentano inequivocabilmente è l'interesse del Falereo per la ricostruzione di una storia poetico-musicale antecedente a Omero, a partire dai dati offerti dai poemi stessi ma, sicuramente, anche sulla base della consultazione di altri materiali, con l'ausilio dei quali poter pervenire a un quadro cronologico più accurato, anche se resta impossibile stabilire di quali fonti egli si sia avvalso e in che modo e a quale altezza cronologica si sia generata la confusione che emerge dal confronto dei due frammenti.

Qualche considerazione si può ancora esprimere in merito a quanto i due testi documentano delle idee di Demetrio sulla funzione e sulle caratteristiche dell'esecuzione poetico-musicale in questa fase così antica. Nel fr. 144 si fa nuovamente riferimento all'idea tradizionale dell'aedo come διδάσκαλος (cfr. *infra*); la presenza di questo tema anche in Demetrio conferma ancora una volta sia l'interesse per il tema in ambito peripatetico, sia la stretta relazione che questo tipo di indagine intrattiene con l'attività di esegesi dei testi letterari. La considerazione relativa all'onore di cui godeva la figura dell'aedo nell'antichità scaturisce infatti dall'analisi del testo omerico: osserva infatti Demetrio che la scelta di Clitemnestra di non uccidere il cantore ma di mandarlo in esilio ne dimostrerebbe il rispetto nei confronti del cantore, anche se, a ben guardare, in Omero si dice innanzitutto che la decisione di esiliare l'aedo non è di Clitemnestra ma di Egisto, e in secondo luogo che, in ogni caso, l'intento è quello di causarne in tal modo la morte (v. 271: κάλλιπεν

¹⁸¹ *Suda* χ 171 Adler, s.v. Χαίριδες: Χαῖρις δὲ ἀύλητῆς Θηβαῖος ἄμουσος; χ 172, s.v. Χαῖρις: κιθαρωδός. μνημονεύει δὲ αὐτοῦ καὶ Φερεκράτης ἐν Ἀγροῖς [Pherecr. fr. 6 K.-A.]· φέρον' ἴδω, κιθαρωδὸς τίς κάκιστος ἐγένετο; Πεισομελῆς μετὰ Μέλητος ἦν. ἔχ' ἀτρέμας. ἐγ' ᾤδα. Χαῖρις ἐστὶ. καὶ ἕτερος, οὗ μνημονεύει Κρατῖνος ἐν Νεμέσει [Cratin. fr. 126 K.-A.].

οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι). Senza addentrarci in ulteriori considerazioni a riguardo, ciò che qui preme mettere in evidenza è come l'esegesi di questo passo sia alla base dello sviluppo di una discussione di più ampia portata in merito alla funzione dell'aedo nell'antichità, testimoniata, come si è visto, da più autori peripatetici (Dicearco, Aristosseno e Demetrio)¹⁸².

Il fr. 144 e, ancor più, il fr. 146 sembrano documentare anche come questa discussione si articolasse intorno a questioni di natura più "tecnica", come gli strumenti musicali utilizzati dai poeti nel periodo più antico: un elemento che dimostra come questa riflessione non fosse solamente di natura etico-filosofica, ma esprimesse anche un interesse di tipo prettamente storico, orientato – anche – alla ricostruzione degli elementi che caratterizzavano la *performance* poetica nel passato. Da entrambi i frammenti emerge infatti una certa attenzione a questo aspetto, segnatamente in riferimento all'accompagnamento strumentale che caratterizzava queste prime composizioni: nel fr. 144 si afferma che lo strumento prediletto degli antichi fosse la lira; il fr. 146 contiene invece una rassegna più dettagliata degli strumenti con cui era realizzato l'accompagnamento musicale in questi componimenti e menziona in particolare φόρμιγξ, βάρβιτος e κιθάρα.

Dal fr. 144 sembra in qualche modo di poter cogliere una connessione tra la valenza didattica del canto aedico e il prestigio della lira rispetto agli altri strumenti: anche qui si può forse scorgere un riflesso, ancorché molto labile, dell'idea tipica del conservatorismo musicale di IV secolo a.C., che associa la lira e gli strumenti a corda in genere alla musica "tradizionale" e vede invece nell'*aulos* lo strumento maggiormente legato al virtuosismo e all'innovazione stilistica; ma potrebbe anche trattarsi di una semplice constatazione volta a individuare un tratto caratteristico dell'estetica musicale del passato (anche se il fatto stesso di mettere in evidenza questo aspetto sembra sottolinearne l'alterità rispetto al presente, indipendentemente dalle posizioni dell'autore in merito, che comunque non ci sono note). Vale del resto la pena di ricordare, a questo proposito, come rileva West, che la lira è "the only instrument regularly played by an Olympian god", vale a dire Apollo¹⁸³. Il vocabolo λύρα nel fr. 144 va inteso con ogni probabilità in senso generico, come termine che abbraccia tutti gli strumenti elencati nel fr. 146¹⁸⁴, ossia φόρμιγξ, κιθάρα e βάρβιτος. Il grado di accuratezza della terminologia qui impiegata è difficile da valutare, date le oscillazioni e

¹⁸² L'ordine di citazione corrisponde a quello con cui i tre autori sono stati trattati nel capitolo.

¹⁸³ West 1992, 50. Vale tuttavia la pena di ricordare che anche altri strumenti musicali hanno un'origine divina (si pensi alla tradizione relativa all'invenzione dell'*aulos* da parte di Atena) e compaiono spesso nelle testimonianze iconografiche in associazione a varie divinità (per una panoramica si rimanda in particolare a Castaldo 2000).

¹⁸⁴ Cfr. West 1992, 50.

le sovrapposizioni che il suo uso registra nel corso della storia¹⁸⁵; in generale, però, risulta comunemente riconosciuta la differenza di fondo tra φόρμιγξ e κιθάρα da una parte e βάρβιτος dall'altra, dal momento che quest'ultimo termine si riferisce specificamente a un tipo particolare di lira dalla forma allungata e dal suono più grave rispetto a quello della λύρα vera e propria, tradizionalmente associato all'ambito simposiale e a Dioniso¹⁸⁶. Sembrerebbe quindi di poter scorgere nel fr. 146 una distinzione tra differenti generi poetico-musicali e tipologie di *performance*, che potrebbe corrispondere a quella, subito precedente, tra ἀσματογράφοι e αἰδοί veri e propri e che, del resto, rispecchia la pluralità di manifestazioni canore e strumentali che i poemi omerici stessi attestano.

I testi presi in esame in questo capitolo rivelano non soltanto l'esistenza di un interesse diffuso nei confronti della storia poetico-musicale antecedente a Omero in ambiente peripatetico, ma ne evidenziano anche le specificità in rapporto al più ampio campo di indagine costituito dalla ricerca sulle origini della musica, di cui si è trattato nel capitolo precedente. Esse si possono riassumere nell'uso di Omero come fonte da cui trarre informazioni in merito allo *status* dell'aedo nella fase più antica della greicità e a partire dalla quale provare a ricostruire una storia del preomerico secondo lo schema della διαδοχή, vale a dire la successione maestro-allievo; dal punto di vista strettamente musicale, parte di questa ricerca sembra essere costituita anche da una riflessione sulle modalità di esecuzione degli antecedenti dell'epica omerica, nonché degli altri generi di età storica caratterizzati dalla compresenza di parola e musica, anche se resta impossibile conoscerne l'effettivo grado di elaborazione teorica a causa della scarsità delle informazioni che si ricavano in merito dai frammenti. Nel complesso della documentazione qui esaminata sembra in ogni caso possibile ravvisare le tracce di una discussione assai ampia e articolata in merito a questi temi all'interno del Peripato, condotta a partire dal confronto con i testi letterari del passato e profondamente caratterizzata dall'idea che essi potessero essere trattati come fonti per la ricostruzione delle fasi più antiche della storia culturale greca. Un'idea che affonda le sue radici nel pensiero aristotelico: "Aristotle's codification must have given a decisive impulse in this direction, which in some sense was part of an embryonic need for history of literature that would later be developed along various lines through the research of the erudites in the Hellenistic age"¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Per una rassegna si veda ancora West 1992, 50 sgg.

¹⁸⁶ Cfr. West 1992, 57-59.

¹⁸⁷ Montanari 2000, 410.

II.

Περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς: L'evoluzione della musica antica e la sua ricostruzione

1. Le musiche dimenticate della Grecia antica

L'interesse dei Peripatetici nei confronti della musica del passato è testimoniato da numerosi frammenti, dai quali si evince come esso abbracciasse diversi aspetti della prassi musicale arcaica e fornisse molteplici spunti di riflessione e ricerca. Come si è già più volte ribadito, alla base dello sviluppo di questo atteggiamento vi è una generale consapevolezza del fatto che buona parte delle manifestazioni musicali del passato fosse con il trascorrere del tempo caduta in disuso o, comunque, fosse andata incontro a trasformazioni tali da far dimenticare la propria forma originaria e le specificità che la caratterizzavano; da cui la necessità di ricostruire questi aspetti avvalendosi delle fonti a disposizione, tra le quali occupano un posto privilegiato i testi letterari, e poetici nella fattispecie, di età arcaica e classica. L'importanza e l'operatività di questo criterio non si limitano all'ambito dell'esegesi omerica, di cui si è ampiamente trattato nel capitolo precedente, ma al contrario risultano ben attestate anche nei confronti di generi più recenti, dai quali si pensava di poter trarre informazioni in merito a strumenti musicali, canti, danze dei quali si era persa la memoria (indipendentemente dal fatto che questi siano realmente esistiti o meno: caratteristica dell'erudizione peripatetica, e antica in generale, è l'idea che i dati che si possono estrapolare dai testi letterari possano essere trattati, in linea di massima, come *realia* a tutti gli effetti).

In questo capitolo si esamineranno dunque le testimonianze relative all'indagine dei Peripatetici su strumenti musicali, canti e danze del passato, le cui attestazioni provengono in numerosi casi – almeno a quanto possiamo ricavare dalle informazioni in nostro possesso – da testi poetici arcaici e classici, in particolare dai lirici e dalla commedia. Un aspetto su cui vale la pena di soffermarsi sin d'ora è che, nonostante si tratti per lo più di informazioni desunte dalla letteratura, molte di esse riguardano forme musicali che sembrano piuttosto appartenere all'ambito "popolare" e aver avuto, ammesso che siano realmente esistite, una tradizione prevalentemente orale. Questo spiega peraltro il motivo per cui l'unico modo per ricavare informazioni più puntuali su di esse fosse la ricerca di riferimenti e riecheggiamenti nella poesia tramandata per iscritto, ma dimostra anche

come questa ricerca si inquadrasse in un interesse antiquario di carattere più generale, rivolto al complesso delle manifestazioni di cui si compone la storia culturale della Grecia antica.

Ciò non significa tuttavia che l'attenzione alla ricostruzione di questi aspetti scaturisse unicamente dai riferimenti presenti nei testi letterari: almeno in qualche caso è possibile riscontrare che si trattava di un ambito di studio a sé stante, oggetto di trattazioni monografiche che presumibilmente miravano alla descrizione sistematica di elementi della *performance* musicale antica. Un ulteriore elemento che il complesso della documentazione pertinente a questo ambito di indagine pone in evidenza è, ancora una volta, la diffusione dell'interesse per questi argomenti all'interno del Peripato: nei testi che saranno esaminati *infra* sembra infatti di poter riconoscere quanto rimane di ricerche e discussioni che devono essere state condotte con una certa sistematicità, per poi confluire o in trattati specificamente dedicati a questi argomenti o in opere di argomento storico-culturale più generale. Gli autori maggiormente rappresentativi di queste due tendenze sono, rispettivamente, Aristosseno e Dicearco, anche se non mancano tracce di un interesse in questo ambito anche in altri esponenti della scuola, come si vedrà in modo più puntuale e dettagliato *infra*.

Un altro aspetto che caratterizza in modo abbastanza rilevante i frammenti che saranno di seguito presi in esame è il tipo di fonti da cui sono trasmessi, in ragione dell'interesse antiquario del loro contenuto: la maggior parte di essi proviene da Ateneo e, in particolare, dal libro XIV dei *Deipnosophisti*, che insieme al IV è quello maggiormente incentrato sulla musica (anche se non mancano riferimenti in merito in numerosi altri passi dell'opera). Tratteremo di volta in volta delle questioni relative alle modalità in cui il materiale peripatetico è giunto ad Ateneo: se in alcuni casi è lecito ipotizzare che egli ne leggesse direttamente le opere, per quanto magari epitomate, incomplete o all'interno di raccolte antologiche, in altri è probabile che le citazioni siano (almeno) di seconda mano e che provengano da materiale erudito al cui interno esse si trovavano già estrapolate dall'opera di provenienza, come voci di commento a testi letterari o *interpretamenta* di lemmi lessicali. Lessici di differenti epoche e contenuti costituiscono in effetti la seconda tipologia di fonti da cui provengono i frammenti oggetto di questo capitolo, fatto che non stupisce né in relazione alla natura 'tecnica' o comunque alla rarità dei vocaboli che designano le realtà musicali

oggetto di indagine, né tantomeno se si considera, come si è già detto, la loro provenienza, in numerosi casi, da testi poetici¹⁸⁸.

Le vie seguite dalla tradizione di questi materiali offrono infine lo spunto per una riflessione più generale sui rapporti tra il Peripato e le fasi successive dell'erudizione antica, sia per ciò che riguarda la presenza e l'utilizzo di materiale peripatetico da parte di commentatori e lessicografi di età ellenistica e imperiale, sia in relazione all'individuazione in questa letteratura di elementi di continuità, a livello procedurale e metodologico, con il lavoro di Aristotele e della sua scuola¹⁸⁹. Alcuni dei frammenti che si esamineranno in questo capitolo forniscono, come si vedrà, ulteriori elementi a sostegno di questa idea e, nella fattispecie, dei rapporti che almeno in qualche caso è possibile scorgere tra le ricerche dei Peripatetici in ambito poetico-musicale e la filologia alessandrina, anche in contesti extra-omerici, mostrando da un lato lo stretto legame tra l'interesse per la storia poetico-musicale e lo sviluppo di una nuova sensibilità nei confronti dei testi letterari stessi, dall'altro la ricezione ed elaborazione di questi spunti in epoche successive.

1.1. Strumenti musicali

La nomenclatura relativa agli strumenti musicali della Grecia antica è assai vasta e pone agli studiosi moderni non pochi problemi di interpretazione¹⁹⁰, dovuti non soltanto alla mancanza di testimonianze iconografiche, o alla difficoltà di associarle correttamente ai nomi di determinati strumenti, e alla scarsità di attestazioni nella letteratura superstite, ma anche al fatto che da queste ultime si evince in numerosi casi come le stesse difficoltà interpretative si ponessero già ai loro autori, o per via dell'origine straniera di alcuni strumenti, o a causa della loro antichità, che ne aveva fatto perdere la memoria già in epoche piuttosto antiche. Tale situazione è testimoniata in modo abbastanza eloquente anche da ciò che sopravvive delle ricerche dei Peripatetici in questo ambito.

Nella sistemazione della scienza musicale e delle sue parti intrapresa da Aristosseno (cfr. a riguardo *Introduzione* 1.2), tra le competenze che il μουσικός deve possedere per potersi definire tale rientra anche la conoscenza degli strumenti musicali, in funzione della pratica strumentale ma,

¹⁸⁸ Per una panoramica e una classificazione tipologica del materiale lessicografico antico e bizantino si rimanda in particolare a Tosi 2015, 622 sgg. Riferimenti più puntuali alle singole opere e ai relativi problemi saranno forniti di volta in volta *infra*.

¹⁸⁹ Per una sintesi del dibattito in merito alla natura dei rapporti tra Peripato ed erudizione alessandrina si rimanda a *Introduzione*, p. 24 n. 47, con la bibliografia ivi citata.

¹⁹⁰ Per una panoramica, completa di riferimenti bibliografici e iconografici, si rimanda in particolare a West 1992, 48-128. Si veda inoltre Castaldo 2000.

forse, anche della comprensione teorica del loro funzionamento: di queste nozioni si compone la disciplina chiamata ὀργανική¹⁹¹. L'interesse dello studioso per questo ambito del sapere musicale è testimoniato inoltre da un certo numero di frammenti di cui, in alcuni casi, è indicata l'opera di provenienza; titoli come Περί ὀργάνων, Περί αὐλῶν, Περί αὐλῶν τρήσεως, al di là delle loro relazioni reciproche (è possibile che si tratti di trattati a sé stanti come di diverse sezioni di un'unica opera), sembrano in effetti confermare l'approccio sistematico con cui Aristosseno affronta lo studio di ciascuna componente della μουσικοῦ ἕξις, testimoniato peraltro anche da ciò che resta degli *Elementa Rhythmica*¹⁹² (non sono noti titoli di opere di metrica, ma è possibile che Aristosseno si sia occupato anche di questo ambito con i medesimi criteri). Proprio l'intento sistematico che i resti di queste opere tradiscono, pur nella loro esiguità, induce a supporre che lo studio dell'organologia non fosse finalizzato unicamente alla pratica strumentale – anche perché ben difficilmente essa avrebbe potuto riguardare tutti gli strumenti menzionati – ma a una conoscenza generale delle diverse tipologie di strumenti, delle loro caratteristiche tecniche e della loro provenienza; l'interesse di Aristosseno in questo ambito sembra poi concernere anche strumenti che nella sua epoca non erano più in uso e di cui non si riusciva a ricostruire l'esatta natura (dimostrando peraltro, ancora una volta, la stretta correlazione tra l'indagine di tipo descrittivo e la ricostruzione storica caratteristica del metodo di Aristotele: cfr. *Introduzione*, 1.1 e 2). Si è già vista del resto l'attenzione posta da Aristosseno all'evoluzione della pratica strumentale nel corso delle epoche, sia pure sotto un punto di vista differente, vale a dire la riflessione sulla forma più antica del genere enarmonico rispetto a quello in uso ai suoi tempi e da lui stesso codificato (cfr. I 1.1., pp. 77-82); è lecito dunque ipotizzare che considerazioni simili potessero riguardare anche i mutamenti occorsi nella forma, nell'accordatura e nella meccanica degli strumenti stessi.

Prima di procedere ad esaminare più in dettaglio la documentazione aristossenica relativa agli strumenti musicali, occorre precisare anche che, se ad Aristosseno si deve sicuramente la trattazione più dettagliata e approfondita di questi argomenti all'interno del Peripato, di certo il suo interesse per questa materia e, nella fattispecie, per le manifestazioni musicali nel passato non è isolato, e anzi è condiviso anche da altri studiosi della medesima cerchia. Non bisogna nemmeno dimenticare quanto le nostre valutazioni corrano il rischio di essere influenzate e inficiate dallo

¹⁹¹ Aristox. *El. Harm.* 41.8-41.12 da Rios. Cfr. anche *Introduzione*, p. 12 e n. 27.

¹⁹² Per ciò che resta di quest'opera l'edizione attualmente di riferimento è quella di Lionel Pearson (1990). Utili anche la traduzione inglese e il commento introduttivo di Barker (1989, 185-189).

stato altamente frammentario in cui versa la tradizione di questi materiali e dalle dinamiche che hanno causato la sopravvivenza di determinati testi e il naufragio di altri: non è da escludere, in altre parole, che l'indubbio prestigio di Aristosseno come μουσικός sia alla base della sua maggiore fortuna come fonte di informazioni di ambito musicale nelle epoche successive, ma che opere dai contenuti analoghi siano state composte anche da altri studiosi peripatetici, seppur testimoniate da resti ben più scarni e labili. Al tempo stesso, un ultimo aspetto da tenere in considerazione è la pluralità di contesti e di situazioni in cui la musica era presente nel mondo greco, soprattutto nelle sue fasi più antiche: trattandosi di un elemento così pervasivo, e dato il suo imprescindibile legame con la poesia e con i suoi contesti di esecuzione e fruizione, è inevitabile che essa rivesta un ruolo tutt'altro che secondario nell'indagine dei peripatetici sulla storia culturale delle epoche precedenti, anche in trattazioni non specificamente incentrate su questioni musicali. Si è già accennato inoltre a come l'interesse degli studiosi in questo ambito fosse attirato non soltanto da quelle manifestazioni musicali riconducibili a generi poetici codificati e dotati di una tradizione letteraria autorevole e ben documentata, ma anche da forme di carattere più popolare, legate piuttosto a festività religiose, ricorrenze o altri momenti della vita comunitaria.

Interessi di questo tipo dovevano caratterizzare, almeno alla luce di quanto ne sopravvive, la produzione di Dicearco, autore tra l'altro di un'opera intitolata Ἑλλάδος βίος, una storia culturale della Grecia antica in tre libri, secondo la testimonianza della *Suda*¹⁹³; dai frammenti superstiti sembra che in essa fossero ripercorse le diverse fasi della vita dell'uomo sulla terra a partire dall'età dell'oro e che contenesse notizie relative a tradizioni e usanze di vario genere¹⁹⁴. Non stupisce pertanto che i frammenti che se ne conservano provengano in gran parte da opere erudite e lessicografiche, come ad esempio gli scolî ad Apollonio Rodio e gli Ἐθνικά di Stefano di Bisanzio, per i quali essa deve aver costituito una fonte di una certa rilevanza.

Che in quest'opera trovassero posto anche informazioni relative a tradizioni musicali è testimoniato da una citazione riportata da Ateneo all'interno di una discussione riguardante la natura dello strumento musicale antico noto come μάγαδις, su cui si tornerà più dettagliatamente *infra*. Il frammento di Dicearco non riguarda in realtà la μάγαδις; al contrario, esso non presenta apparenti legami con il resto dell'argomentazione in cui è inserito, come del resto accade spesso

¹⁹³ *Suda* δ 1062 Adler, s.v. Διχαίαρχος = Dicaearch. fr. 2 Mirhady.

¹⁹⁴ Per un'analisi degli aspetti antropologici e filosofici connessi a quest'opera cfr. Saunders 2001, 237-254, e Schüttrumpf 2001, 255-277. Per un censimento dei frammenti superstiti Mirhady 2001, 6 (e la relativa edizione con traduzione inglese). Si veda infine la recentissima edizione curata da Verhasselt (2018) nell'ambito dello 'Jacoby *continuatus*' (*FGrHist* 1400), con rimando in particolare alla parte dell'Introduzione relativa al Περί Ἑλλάδος βίος (par. 4.1) e alle numerazioni dei frammenti ivi citati.

nelle pagine di Ateneo, in cui materiali diversi sono giustapposti senza una connessione logica evidente, ma semplicemente per associazione di idee rispetto a quanto riportato subito prima. In questo caso, la citazione di Dicearco è preceduta da un lungo elenco di strumenti musicali contenuto nel Περὶ μουσικῆς di Fillide di Delo¹⁹⁵, comprendente strumenti a corda e strumenti a fiato (τὰ μὲν ἔγχορδα, τὰ δὲ ἔνηχα). Da questa bipartizione scaturisce una breve digressione, che interrompe quella relativa alla μάγαδις, sugli strumenti a percussione. È qui che troviamo il riferimento a Dicearco (fr. 72 Mirhady = *FGrHist* 1400 F 8 = Ath. 14.636c-d):

ἦν γὰρ δὴ τινα καὶ χωρὶς τῶν ἐμφυσωμένων καὶ χορδαῖς διειλημμένων ἕτερα ψόφου μόνον παρασκευαστικά, καθάπερ τὰ κρέμβαλα. περὶ ὧν φησι Δικαίαρχος ἐν τοῖς περὶ τοῦ τῆς Ἑλλάδος Βίου, ἐπιχωριάσαι φάσκων ποτὲ καθ' ὑπερβολὴν εἰς τὸ προσορχεῖσθαί τε καὶ προσάδειν ταῖς γυναιξὶν ὄργανά τινα ποιῶν, ὧν ὅτε τις ἄπτοίτο τοῖς δακτύλοις ποιεῖν λιγυρὸν ψόφον· δηλοῦσθαι δὲ ἐν τῷ τῆς Ἀρτέμιδος ἄσματι¹⁹⁶, οὗ ἐστὶν ἀρχή·

Ἄρτεμι, σοί μὲ τι φρήν ἐφίμερον
ὔμνον ὑ<φαινέμ>εναι θεόθεν
ἄδε τις ἀλλὰ χρυσοφά<ενν>α
κρέμβαλα χαλκοπάρα<ι>α χερσίν'.

Oltre agli strumenti a fiato e a quelli dotati di corde, ne esistevano anche altri capaci solamente di produrre solo rumore, come i *krembala*. Ne parla Dicearco nei libri *Sulla vita in Grecia*, raccontando che un tempo strumenti simili erano utilizzati spessissimo dalle donne per danzare e cantare; quando venivano toccati con le dita, producevano un suono armonioso. Sono descritti nel canto in onore di Artemide il cui inizio recita:

“Artemide, il cuore mi esorta
a intonare per te un amabile inno, ispirato dagli dei,
ma qualcuno con le mani
questi *krembala* lucenti come l'oro, rivestiti di bronzo...”.

Il termine κρέμβαλα sembra qui riferirsi a uno strumento di bronzo, come si evince chiaramente dall'anonimo frammento lirico citato, in cui l'aggettivo χαλκοπάρεια (alla lettera “dalle guance di

¹⁹⁵ Per una sintesi delle informazioni note su questo autore e delle fonti che lo trasmettono si veda Ferreccio in *LGGA*, s.v. Phillis.

¹⁹⁶ Anon. *PMG* 955 = *Carm. Pop.* 3 Bergk.

bronzo”), oltre a non lasciare dubbi in merito al materiale, sembrerebbe indicare che esso fosse costituito da una coppia di elementi di forma tondeggiante. Dal complesso delle attestazioni di questo termine nei testi letterari e dal raffronto con le testimonianze iconografiche, esso sembra riferirsi a due differenti tipologie di strumento a percussione: in alcuni casi, con κρέμβαλα si indica qualcosa di molto simile alle nacchere, quindi una coppia di elementi di forma rettangolare in legno; in altri, tra i quali va annoverato con ogni probabilità il nostro passo, si intende uno strumento affine ai κύμβαλα, formato quindi da una coppia di piccoli dischi bronzei legati insieme o, comunque, fatti suonare l’uno contro l’altro¹⁹⁷. A questa seconda tipologia sembrerebbe in effetti corrispondere anche la descrizione del suono di questo strumento come λιγυρός, che appare decisamente più compatibile con il suono acuto prodotto da questa sorta di sonaglio formato da elementi metallici che con lo schiocco delle nacchere. Dalla descrizione di Dicearco sembra però che lo strumento venisse percosso direttamente con le dita e non che i due dischi bronzei fossero fatti scontrare uno contro l’altro.

Ciò che in ogni caso si evince in modo evidente è che si tratta di uno strumento del quale Dicearco non aveva conoscenza diretta, il cui uso egli colloca in un passato imprecisato; è inevitabile, dunque, che le sue informazioni in merito si basassero su fonti letterarie o, comunque, su testimonianze di seconda mano. La citazione del frammento lirico, che probabilmente era già presente in Dicearco, come sembra indicare l’uso del discorso indiretto, conferma il ricorso a questo procedimento, che appare quindi caratteristico del *modus operandi* di questo studioso, anche alla luce del confronto con il fr. 39 Mirhady (cfr. I 2: pp. 85-86). Non sembra tuttavia che il fr. 955 Page costituisca la sola fonte di Dicearco, a meno che egli non ne citasse una porzione più estesa rispetto ai pochi versi riportati da Ateneo: non è infatti esplicito il legame tra quanto affermato in precedenza in merito all’uso frequente dei κρέμβαλα da parte delle donne per accompagnare il canto e la danza e il contesto rituale cui sembra invece fare riferimento il frammento lirico.

¹⁹⁷ Cfr. West 1992, 123 e 125, in cui peraltro vi è una certa confusione in merito all’interpretazione del termine in questo passo: a p. 123 (n. 206) West fa riferimento al frammento di Dicearco a proposito dell’uso di κρέμβαλα nel significato di “castanets” (nacchere), mentre a p. 125 (n. 216) cita il frammento anonimo PMG 955 tra le attestazioni dell’altra sua accezione (“The *krotala* or *krembala* mentioned together with drums, or in the context of religious music, are sometimes said to be of bronze, and appear to be distinct from the normal castanets used by dancing-girls”). Mi sembra evidente che in tutto il passaggio il termine κρέμβαλα vada inteso in questo secondo significato. Sui κρέμβαλα si veda inoltre Benzi 1992, 3-23 (e in particolare, a proposito di questo passo, 9-10), secondo cui tale vocabolo designa propriamente la tipologia del crotalo “a castagnetta”. Riguardo ai κρόταλα e i loro principali contesti d’impiego sulla base delle testimonianze iconografiche cfr. Castaldo 2000, 69 sgg. (iconografia di Eros), 123 sgg. (Muse e Ninfe), 139 sgg. (contesti dionisiaci).

Dicearco, anzi, non sembra ricondurre questa prassi a un ambito strettamente culturale, ma al contrario, sottolineandone la diffusione o la frequenza (se è corretta l'interpretazione dell'espressione καθ' ὑπερβολήν), lascia intendere che essa non fosse legata a precise ricorrenze e pratiche religiose e la descrive piuttosto come un passatempo molto comune nel passato, senza peraltro specificare, almeno nella porzione di testo che possiamo leggere, né in che epoca né in che luogo. Il frammento dimostra in ogni caso l'interesse di Dicearco per la musica nel passato e il ricorso ai testi letterari per ottenere informazioni o per suffragare le proprie ipotesi a riguardo.

Che un interesse per i *realia* musicali del passato fosse vivo e diffuso e costituisse materia di ricerca erudita già all'epoca di Dicearco, quindi nel pieno IV secolo a.C., è testimoniato anche dalle incertezze che già a questa altezza cronologica sembrano sussistere relativamente alla natura della μάγαδις, cui Ateneo dedica, come si è accennato, un lungo *excursus* che occupa le sezioni 634c-637a del XIV libro (= capp. 35-40 Kaibel, con l'esclusione, come si è visto, della breve digressione sugli strumenti a percussione in cui si inserisce il frammento di Dicearco appena discusso). Sin dall'apertura della discussione in merito è evidente come, secondo gli antichi, con questo termine si intendesse uno strumento musicale, che però non si sapeva se fosse a corda o a fiato (Ath. 634c: πολλάκις καὶ αὐτὸς ἐν ἐννοίᾳ γίνομαι... περὶ τῆς μαγάδιδος καλουμένης, πότερον αὐλῶν εἶδος ἢ κιθάρας ἐστίν). Sembra tuttavia che in realtà esso designasse non uno strumento musicale preciso, ma un tipo di accompagnamento, realizzato raddoppiando la melodia un'ottava sopra o sotto; da cui, probabilmente, l'uso del nome μάγαδις per riferirsi allo strumento di volta in volta utilizzato per eseguirlo¹⁹⁸. Ciò che in ogni caso appare evidente è che la memoria di questa prassi fosse già perduta verso la fine dell'età classica e che il termine μάγαδις fosse noto unicamente dai riferimenti presenti nei testi poetici: non stupisce pertanto che esso abbia attirato l'attenzione di diversi eruditi e che numerose siano state le interpretazioni fornite a riguardo. A quanto si evince da Ateneo, l'idea largamente maggioritaria è che si trattasse di uno strumento a corda, anche se le fonti citate divergono tra loro in merito alla sua esatta natura (come si dirà meglio *infra*); questo è quanto si ricava anche da Aristosseno, una delle prime *auctoritates* citate all'interno di questa discussione, in cui egli è nominato più volte.

La prima occorrenza del nome di Aristosseno coincide, significativamente, con la discussione di una delle attestazioni più problematiche del termine e delle relative interpretazioni da parte dei filologi alessandrini. Si tratta di un frammento di Ione di Chio (26 b Leurini), costituito da un unico trimetro in cui è menzionato un μάγαδις αὐλός; riporto per esteso il passo che lo trasmette, per

¹⁹⁸ Cfr. Barker 1988, 96-107, West 1992, 72-73, Barker 2014, 76 sgg.

poter meglio trattare delle questioni relative alla sua interpretazione e dei frammenti in esso contenuti (Ath. 14.634c-d):

Ἴων δ' ὁ Χίος [fr. 26b Leurini] ἐν Ὀμφάλῃ ὡς περὶ αὐλῶν λέγει διὰ τούτων

Ἐυδός τε μάγαδις αὐλὸς ἠγείσθω βοῆς'.

ὅπερ ἐξηγούμενος ἱαμβεῖον Ἀρίσταρχος ὁ γραμματικός, ὃν μάντιν ἐκάλει Παναίτιος ὁ Ῥόδιος [fr. 93 van Straaten] φιλόσοφος διὰ τὸ ῥαδίως καταμαντεύεσθαι τῆς τῶν ποιημάτων διανοίας, γένος αὐλοῦ φησὶν εἶναι τὴν μάγαδιν, οὗτ' Ἀριστοξένου [fr. 100 Wehrli] τοῦτ' εἰπόντος ἐν τοῖς Περὶ αὐλητῶν ἢ ἐν τοῖς Περὶ αὐλῶν καὶ ὄργάνων, ἀλλὰ μὴν οὐδὲ Ἀρχεστράτου· πεποιήται γὰρ καὶ τούτῳ δύο βιβλία Περὶ αὐλητῶν.

Ione di Chio, nell'*Onfale*, ne parla come in riferimento a una coppia di *auloi* con queste parole:

“E che il lidio *magadis aulos* intoni il preludio al canto”.

Nella sua esegesi di questo verso, il grammatico Aristarco – che Panezio di Rodi era solito chiamare ‘indovino’ per la facilità con cui egli interpretava il significato dei testi poetici – dice che la *magadis* è un tipo di *aulos*, nonostante non dicano ciò né Aristosseno, nel trattato *Sugli auleti* o in quelli *Sugli auloi* e *Sugli strumenti musicali*, né Archestrato; anch'egli infatti è autore di un'opera *Sugli auleti* in due libri.

A prima vista, il verso di Ione di Chio sembrerebbe identificare la μάγαδις con un tipo di *aulos*; questo, almeno, è quanto dà a intendere Ateneo nel momento stesso in cui lo introduce, ma, soprattutto, è il parere del grande filologo Aristarco, che sembra non avere dubbi in proposito. L'interpretazione fornita appare in effetti coerente con il ben noto principio dell'esegesi interna al testo, sintetizzato dalla celebre formula Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν ma valido, ovviamente, su scala generale; ed è probabilmente a questo che allude, ironicamente, il commento che Ateneo attribuisce al filosofo Panezio di Rodi, in riferimento forse al carattere autoevidente e ridondante delle spiegazioni offerte facendo ricorso a questo criterio. L'interpretazione di Aristarco appare tuttavia in contrasto con le informazioni che si ricavano da Aristosseno (fr. 100 Wehrli), che, a quanto ci viene detto finora, non menziona la μάγαδις o, quantomeno, non la definisce come un *aulos* in nessuna delle opere di seguito nominate; apprendiamo così che questo riferimento avrebbe dovuto trovarsi in due o tre trattati distinti, intitolati rispettivamente Περὶ αὐλητῶν e Περὶ αὐλῶν καὶ ὄργάνων (per quanto riguarda quest'ultimo, è probabile in realtà che Ateneo intenda riferirsi a

due titoli distinti, Περὶ αὐλῶν e Περὶ ὀργάνων, anche se è verosimile che il primo costituisca una sezione del secondo).

È qui che, al mancato riscontro in merito alla μάγαδις come tipo di *aulos* in quello che, evidentemente, costituisce ciò che al tempo di Ateneo restava della produzione aristossenica nel campo della ὀργανική (cfr. *supra* e ancora *Introduzione*, 1.2), fa seguito l'individuazione di una situazione del tutto analoga in un altro Περὶ αὐλητῶν, quello di Archestrato. Vale la pena di soffermarsi brevemente su questa misteriosa figura prima di passare all'esame delle altre testimonianze aristosseniche sulla μάγαδις e, contestualmente, di una diversa interpretazione del frammento di Ione di Chio, come si vedrà *infra*. Questo Archestrato è da identificarsi con ogni probabilità con un personaggio citato nel Περὶ μουσικῆς di Filodemo (cui si è accennato brevemente in I 2) e in un frammento del teorico musicale Didimo, datato ipoteticamente al I sec. d.C., trasmesso dal *Commentario* di Porfirio agli *Harmonica* di Tolemeo; sembra invece da escludere l'identificazione con l'Archestrato di Gela (o Siracusa) menzionato altrove da Ateneo e noto anche da altre fonti come autore di un poema didascalico di argomento gastronomico intitolato Ἡδυπάθεια¹⁹⁹.

Da Porfirio e dalla sua fonte, Didimo, risulta che Archestrato sarebbe stato il capofila di un orientamento teorico, nell'ambito della ἄρμονική, molto vicino a quello aristossenico, sia pure con qualche lieve differenza, per quanto riguarda il ruolo attribuito ai sensi e alla ragione nella conoscenza del μέλος udibile e delle sue componenti costitutive²⁰⁰; l'idea, comune ai due, che tanto la αἴσθησις quanto il λόγος siano imprescindibili ai fini di un corretto approccio alla scienza armonica sembra denunciare anche in Archestrato, forse attraverso Aristosseno, l'influsso della sistemazione aristotelica del sapere scientifico e dell'individuazione dei processi conoscitivi sottesi a ciascuna ἐπιστήμη. Filodemo, invece, come si è accennato in precedenza (cfr. I 2, p. 83-84), critica aspramente Archestrato e la sua scuola per l'idea che i concetti di competenza dell'armonica abbiano a che fare con la filosofia, nel quadro, a quanto sembra, di una più vasta polemica nei confronti di quanti attribuivano alla musica una funzione etica, che ha come principale bersaglio

¹⁹⁹ Cfr. Barker 2009b, 391 n. 3; si veda anche Ferreccio in *LGGA*, s.v. *Archestratus*. Di questo autore è attualmente in preparazione da parte di chi scrive l'edizione delle testimonianze e dei frammenti per lo 'Jacoby *continuatus*' e nella fattispecie per il volume IV B dei *Fragmente der Griechischen Historiker* (eds. S. Schorn, L. Bossina).

²⁰⁰ *Didymus Musicus apud Porph. in Harm.* 31.16-32.10 Raffa, cui segue una breve descrizione di alcuni aspetti della teoria di questo studioso da parte di Porfirio (32.11-33.6). A riguardo e per una riflessione su λόγος e αἴσθησις come criteri per la conoscenza del μέλος nelle fonti ellenistiche si veda inoltre Tocco 2017, 51-60.

Diogene di Babilonia e, per suo tramite, numerosi altri autori (tra cui, come si è visto, anche Dicearco); sembra inoltre che le teorie che Filodemo attribuisce ad Archestrato fossero pervenute a Diogene per il tramite di Eraclide Pontico, altro elemento che suffraga l'idea di Barker secondo cui, alla luce del complesso delle testimonianze relative a questo personaggio, si sarebbe trattato di un peripatetico²⁰¹.

Se così fosse, il riferimento a questo autore nel passo di Ateneo, pur nella sua brevità, offrirebbe un'ulteriore testimonianza dell'interesse dei Peripatetici per questi argomenti e potrebbe indurre a scorgere anche nella questione della μάγαδις ciò che resta di uno ζήτημα elaborato all'interno della scuola di Aristotele. Può forse essere di una qualche rilevanza a tal proposito il fatto che in due passi dei *Problemata* (19.18 e 19.39) sia impiegato il verbo μαγαδίζειν con il significato, a quanto sembra, di raddoppiare la melodia a distanza di un'ottava, indipendentemente dal modo in cui tale accompagnamento venga realizzato²⁰²; cifra caratteristica di questo termine sembra essere anzi la sua esclusiva pertinenza all'intervallo di ottava, in quanto tale prassi consisterebbe nell'esecuzione simultanea di "note opposte" (*Problemata* 19.39: τὸ δὲ μαγαδίζειν ἐξ ἐναντίων φωνῶν. διὰ ταῦτα ἐν τῇ διὰ πασῶν μαγαδίζουσιν). Tutti e due i problemi in cui si fa riferimento a questa prassi riguardano in effetti questioni relative all'intervallo di ottava: nel primo caso, la domanda che ci si pone è per quale ragione esso sia il solo impiegato nel canto (*Problemata* 19.18: διὰ τί ἢ διὰ πασῶν συμφωνία ἄδεται μόνη;), mentre nel secondo ci si chiede il perché della maggiore piacevolezza all'orecchio di questo intervallo, definito con il termine ἀντίφωνον, rispetto al semplice unisono (ὁμόφωνον)²⁰³. Il fatto che il verbo μαγαδίζειν occorra nelle risposte

²⁰¹ Sui punti di contatto tra l'approccio teorico di Archestrato e la filosofia aristotelica cfr. Barker 2009b, 410-416. Barker tuttavia non sembra tenere conto del possibile ruolo di Eraclide per la trasmissione delle teorie di Archestrato a Diogene di Babilonia così come sembra testimoniata da Filodemo, come indica la sua proposta di datazione di questo studioso alla prima parte del III sec. a.C. (2009b, 391). Sulla base del riferimento a Eraclide in Filodemo ritengo invece che la sua cronologia debba essere alzata almeno alla seconda metà del IV sec. a.C.

²⁰² *Problemata* 19.18: Διὰ τί ἢ διὰ πασῶν συμφωνία ἄδεται μunaquesto problema si esplicita la distinzione terminologica, presente anche altrove, tra di preparazione per il volume IV B deiόνη; μαγαδίζουσι γὰρ ταύτην, ἄλλην δὲ οὐδεμίαν. Non mi sembra corretta la traduzione del verbo μαγαδίζουσι di Ferrini 2002 ("suonando la *magadis*"), che preferisce intenderlo così piuttosto che nel senso, che mi pare decisamente preferibile, di "cantare in ottava", di cui pure dà conto (547, n. 443).

²⁰³ In questo problema si esplicita una distinzione terminologica, presente anche altrove, tra i concetti di συμφωνία ("consonanza" in senso generico, riferibile a tutti gli intervalli dotati di questa prerogativa, vale a dire quarta, quinta e ottava semplice o doppia), ὁμόφωνία ("unisono" nel senso consueto del termine) e ἀντίφωνία, che invece designa specificamente il tipo particolare di consonanza costituito dall'ottava. La sua maggior piacevolezza all'orecchio rispetto all'unisono è spiegata facendo riferimento al particolare tipo di proporzionalità che lega i suoni di un'ottava e al carattere "semplice" (ἀπλοῦς) dell'unisono rispetto alla maggior pienezza di suono dell'ottava.

fornite ad entrambi i problemi, senza essere introdotto da alcuna spiegazione, sembrerebbe denotare che esso venisse comunemente impiegato per indicare la prassi di eseguire la stessa melodia a ottave diverse e quindi non ponesse particolari problemi di interpretazione; non vi è tuttavia alcun riferimento alla μάγαδις come strumento musicale o modalità di accompagnamento di una melodia, né pare possibile da queste testimonianze ipotizzare alcunché in merito al significato che si attribuiva a questo termine nel contesto di elaborazione di queste discussioni. Da un'affermazione contenuta in *Problemata* 19.18 sembra però che il μαγαδίζειν potesse avvenire o tra due voci, o tra voce e *aulos*: ἡ γὰρ μία τρόπον τινά τὰς ἀμφοτέρων ἔχει φωνάς, ὥστε καὶ μιᾶς ἀδομένης ἐν ταύτῃ τῇ συμφωνίᾳ, καὶ ἄμφω ἄδοντες· ἢ τῆς μὲν ἀδομένης τῆς δὲ αὐλομένης ὥσπερ μίαν ἄμφω ἄδουσιν (“Una sola [voce] contiene, in qualche modo, quelle prodotte da entrambi [gli esecutori], di modo che in questo accordo venga eseguito un unico suono anche se cantano entrambi; in alternativa, se una delle due note è cantata e l'altra è suonata con l'*aulos*, i due esecutori le eseguono come un'unica nota”). Il fatto che tale prassi sia qui associata esplicitamente al canto della voce accompagnato dall'*aulos*, situazione cui sembrerebbe alludere anche il verso di Ione di Chio con il riferimento alla βοή che la *magadis* dovrebbe accompagnare, potrebbe in effetti essere in qualche relazione con l'idea che potesse trattarsi di uno strumento a fiato.

Questa soluzione sembrerebbe confermata, apparentemente, anche da un altro esegeta del testo di Ione di Chio, il grammatico Didimo, la cui opinione è riportata da Ateneo subito dopo la discussione relativa all'interpretazione di Aristarco (Ath. 14.634e-f):

Καὶ ὃς [sc. Μασούριος] ἔφη· Δίδυμος ὁ γραμματικὸς [p. 302 Schmidt] ἐν ταῖς εἰς Ἴωνα Ἀντεξηγήσεσιν, ἐταῖρε Αἰμιλιανέ, μάγαδιν αὐλὸν ἀκούει τὸν κιθαριστήριον· οὗ μνημονεύειν Ἀριστόξενον [fr. 101 Wehrli] ἐν πρώτῳ Περὶ αὐλῶν τρήσεως λέγοντα πέντε γένη εἶναι αὐλῶν, παρθενίους, παιδικούς, κιθαριστηρίους, τελείους, ὑπερτελείους.

Ed egli rispose: “Amico Emiliano, il grammatico Didimo, nella sua *Contro-esegesi di Ione*, intende con *magadis* l'*aulos* da accompagnamento²⁰⁴; ne farebbe menzione Aristosseno nel primo libro del trattato *Sulla foratura degli auloi*, dicendo che vi sono cinque tipi di *auloi*: da ragazze, da ragazzi, da accompagnamento della cetra, interi, più che interi.

²⁰⁴ Traduco per ora in questo modo perché più funzionale allo sviluppo del mio ragionamento, anche se ritengo che l'interpretazione da dare all'intera espressione sia un'altra, come spiegherò *infra*.

A prima vista, quindi, si direbbe che anche Didimo considerasse lo strumento menzionato da Ione come un *aulos*, questa volta, però, avvalendosi dell'autorità di Aristosseno, che, in un trattato intitolato *Περὶ αὐλῶν τρήσεως*, individuava diversi tipi di *auloi* sulla base, a quanto pare, delle loro dimensioni, elencandoli dai più piccoli, destinati a essere utilizzati da ragazze (*παρθένους*) e ragazzi (*παιδικούς*), a quelli a dimensione intera (*τέλειοι*) e ancora più grandi (*ὑπερτέλειοι*); non è chiaro come in questa progressione dal piccolo al grande si inseriscano gli *auloi* che Aristosseno definisce *κιθαριστήριοι*, ossia, come suggerisce il nome, destinati ad accompagnare strumenti a corda²⁰⁵, cui secondo Didimo il verso di Ione alluderebbe.

Questa interpretazione dell'esegesi di Didimo a Ione, pure accolta in alcune edizioni moderne di Ateneo²⁰⁶, a uno sguardo più attento non soddisfa, poiché lascia inspiegati alcuni elementi del contesto in cui il passo è inserito. Un primo indizio in questo senso è costituito dal titolo che Ateneo attribuisce al commentario di Didimo a Ione, *Εἰς Ἴωνα ἀντεξήγησις*, che tradisce un intento polemico da parte di Didimo nei confronti, verosimilmente, dell'interpretazione aristarchea del testo di Ione, sia pure a distanza di secoli²⁰⁷: la sua menzione in questo contesto, così come pure il cambio di interlocutore nel dialogo fittizio tra i dotti riuniti a banchetto che costituisce la cornice dell'opera di Ateneo, sembrerebbe dunque funzionale a preannunciare il passaggio a un'argomentazione di segno opposto rispetto a quella precedentemente presentata. Il secondo elemento che fa sorgere qualche sospetto è proprio il riferimento a un *αὐλὸς κιθαριστήριος* come corrispettivo della *μάγαδις*: un'interpretazione che presupporrebbe la presenza in questo contesto anche di uno strumento a corda. Il prosieguito del passo di Ateneo non sembra lasciare dubbi a riguardo (Ath. 14.634f): *ἢ ἐλλείπειεν οὖν δεῖ παρὰ τῷ Ἴωνι τὸν τε σύνδεσμον, ἴν' ἢ μάγαδις αὐλὸς θ' ὁ προσαυλούμενος τῇ μαγάδιδι.*

Non è chiaro se questa porzione di testo dipenda ancora da Didimo o meno; ciò che in ogni caso vi si ipotizza è la caduta nel verso di Ione di una congiunzione che separava i due vocaboli *μάγαδις* e *αὐλὸς*, così da restituire un testo nel quale essi si riferissero a due strumenti distinti, e da spiegare perfettamente non solo il riferimento al *κιθαριστήριος αὐλὸς* da parte di Didimo, ma anche il perché dell'allusione alla presunta polemica con Aristarco: in base a questa lettura, la *μάγαδις* non è più uno strumento a fiato, ma a corda. Che questa fosse la reale interpretazione di

²⁰⁵ Questa pratica è nota dalle fonti antiche come *συναυλία*; si è visto precedentemente (cfr. I 1.1, p. 74) come la sua origine venisse ricondotta a Olimpo.

²⁰⁶ Cfr. p. es. la trad. it. di Citelli: "Il grammatico Didimo... intende per *magadis* l'aulo usato per accompagnare la cetra".

²⁰⁷ Cfr. Barker 2014, 75 sgg.

Didimo appare ancora più probabile in relazione alla sua dichiarata dipendenza da Aristosseno, giacché poco oltre Ateneo ci informa di quali fossero le teorie di quest'ultimo in merito alla μάγαδις. Esse si trovano in due distinti frammenti dai quali si evince che secondo Aristosseno la μάγαδις era un tipo di arpa, simile o identica a quella più comunemente nota come πηκτίς. In entrambi i casi, la testimonianza di Aristosseno è riportata da Ateneo insieme a quella dell'erudito Menecmo di Sicione, vissuto all'incirca nella stessa epoca, ed è pertanto difficile stabilire chi dei due dipenda dall'altro²⁰⁸. Non è neppure del tutto chiaro a quale dei due autori si debba l'identificazione della μάγαδις con la πηκτίς. Nel primo caso, essa sembra risalire a Menecmo e non ad Aristosseno, che sembra trattarle come strumenti affini ma distinti (Ath. 14.635b):

Μέναιχμος [FGrHist 131 F 4a] δ' ἐν τοῖς Περί τεχνιτῶν τὴν πηκτίδα, ἦν τὴν αὐτὴν εἶναι τῇ μαγάδιδι, Σαπφῶ φησιν εὐρεῖν. Ἀριστόξενος δὲ [fr. 99 Wehrli] τὴν μάγαδιν καὶ τὴν πηκτίδα χωρὶς πλήκτρου διὰ ψαλμοῦ παρέχεσθαι τὴν χρεῖαν.

Menecmo, nell'opera *Sugli artisti*, dice che fu Saffo a inventare la *pektis*, che è la stessa cosa della *magadis*. Aristosseno invece sostiene che entrambe si suonino pizzicando le corde senza plectro.

Poco oltre, invece, l'identificazione della μάγαδις con la πηκτίς è attribuita esplicitamente sia ad Aristosseno, sia a Menecmo (Ath. 14.635e):

πηκτίς δὲ καὶ μάγαδις ταῦτόν, καθά φησιν ὁ Ἀριστόξενος [fr. 98 Wehrli] καὶ Μέναιχμος ὁ Σικυώνιος [FGrHist 131 F 4b] ἐν τοῖς Περί τεχνιτῶν καὶ τὴν Σαπφῶ δὲ φησιν οὗτος, ἥτις ἐστὶν Ἀνακρέοντος πρεσβυτέρα, πρώτην χρῆσασθαι τῇ πηκτίδι.

La *pektis* e la *magadis* sono la stessa cosa, come affermano Aristosseno e Menecmo di Sicione nell'opera *Sugli artisti*. E quest'ultimo dice che Saffo, che è più antica di Anacreonte, fu la prima a suonare la *pektis*.

Ciò che dai due frammenti si evince con chiarezza è che Menecmo attribuiva a Saffo l'invenzione della πηκτίς, mentre non sappiamo se anche Aristosseno facesse riferimento a questo εὑρημα; da ciò discende evidentemente la constatazione della priorità cronologica della poetessa di Lesbo rispetto ad Anacreonte, dal momento che quest'ultimo menzionava la μάγαδις in un suo verso

²⁰⁸ Cfr. Tuci, *ad BNJ* 131 F 4a-b (= *FGrHist* 131 F 4a-b).

citato dal primo interlocutore di questa parte dell'opera di Ateneo, Emiliano, in apertura della discussione circa la natura di questo strumento.

Da queste considerazioni si evince dunque un altro aspetto rilevante, su cui ci si soffermerà in maggiore dettaglio nel prossimo capitolo, vale a dire il rapporto tra la ricostruzione della prassi musicale del passato nei suoi vari aspetti e quella relativa alla cronologia assoluta e relativa dei poeti e delle innovazioni a loro attribuite in campo musicale, confermando quindi la pertinenza di questo ambito di indagine alla "storiografia musicale" così come l'abbiamo definita in sede introduttiva (cfr. *Introduzione* 3.1). Il legame tra queste considerazioni di natura prettamente organologica e l'indagine storico-biografica sembrerebbe suggerito anche dai titoli delle opere da cui provengono i frammenti presi qui in esame, come il *Περὶ τεχνιτῶν* attribuito da Ateneo a Menecmo e il *Περὶ ἀλλητῶν* menzionato in precedenza tra le opere di Aristosseno, da cui si evince chiaramente un interesse per le personalità associate alla pratica di determinati strumenti (non è anzi da escludere che sempre da questo scritto provengano anche le sue osservazioni sulla *μάγαδις*, a meno che Ateneo non le trovasse già in Menecmo, che però, in questo caso, potrebbe aver preso a modello per il suo *Περὶ τεχνιτῶν* un'opera dal contenuto analogo); del resto, gli interessi biografici di Aristosseno sono ben noti e documentati anche al di fuori dell'ambito musicale²⁰⁹.

Tornando alla *μάγαδις* e alla sua presunta identificazione con la *πηκτίς* da parte di Aristosseno, resta da vedere in che rapporto essa si collochi con l'attribuzione a Saffo dell'invenzione di quest'ultima (che, come si è detto, è ricondotta esplicitamente a Menecmo ma non è chiaro se fosse condivisa anche da Aristosseno). I riferimenti alla *πηκτίς* (o *πακτίς* in dialetto eolico e dorico) sono numerosi nella poesia arcaica²¹⁰; dal complesso delle attestazioni sembra che si trattasse di uno strumento dotato di numerose corde, che si suonava, come anche Aristosseno riporta, direttamente con le dita senza l'utilizzo del plettro (fr. 99 Wehrli: Ἀριστόξενοσ δὲ τὴν μάγαδιν καὶ τὴν πηκτίδα χωρὶς πλήκτρου διὰ ψαλμοῦ παρέχεσθαι τὴν χρεῖαν).

In un altro frammento di Aristosseno, trasmesso sempre da Ateneo nel IV libro (Ath. 4.182f = Aristox. fr. 97 Wehrli), tanto la *πηκτίς* quanto la *μάγαδις* sono menzionate in un elenco di strumenti di origine straniera, su cui torneremo più avanti; anche qui, dunque, così come nel fr. 99 (cfr. *supra*), Aristosseno sembra distinguere i due strumenti, inducendo a sospettare che la loro

²⁰⁹ Su Aristosseno biografo si vedano le considerazioni generali di Schorn 2012b, 177-222, e i contributi dedicati a singole biografie di Huffman (2012, 251-282) e Dillon (283-296), con i riferimenti ai relativi frammenti.

²¹⁰ Cfr. West 1992, 71, con la n. 101 per un elenco delle occorrenze.

l'identificazione testimoniata dal fr. 98 possa essere frutto di un'errata interpretazione da parte di Ateneo o, più probabilmente, della sua fonte, sia essa Menecmo o un ulteriore intermediario. L'idea che si tratti di due strumenti differenti è del resto attribuita esplicitamente poco oltre da Ateneo a Fillide di Delo in un elenco di strumenti (lo stesso cui si è accennato *supra* e che precede il fr. 72 di Dicearco) che appare chiaramente dipendente da quello del fr. 97 di Aristosseno²¹¹. Al tempo stesso, attribuendo ad entrambi gli strumenti un'origine straniera, egli appare fautore di una tradizione alternativa a quella che vedeva in Saffo Ἰέρητης della πηκτίς e che coincide, probabilmente, con quella testimoniata da numerosi testi poetici che vi si riferiscono come a uno strumento proveniente dalla Lidia²¹²; significativamente, da Ateneo apprendiamo anche che anche la μάγαδις era considerata da alcuni un Λυδῶν εὔρημα e a sostegno di questa ipotesi si cita ancora una volta una coppia di versi dell'*Onfale* di Ione di Chio, ovvero la stessa tragedia da cui proveniva anche il riferimento al μάγαδις αὐλός, peraltro definito "lidio", su cui ora torniamo.

In sintesi, se Didimo leggeva Aristosseno – indipendentemente dalla forma in cui i suoi scritti di argomento organologico gli erano pervenuti – e se ne serviva per commentare i riferimenti a strumenti musicali presenti nel testo di Ione oggetto della sua esegesi, è improbabile che vi avesse trovato solamente il riferimento ai κιθαριστήριοι αὐλοί (cfr. *supra*, fr. 101 W.) e non quelli alla μάγαδις; né si spiegherebbe l'ipotesi che lo strumento a fiato menzionato da Ione sia da identificarsi proprio con un κιθαριστήριος αὐλός se Didimo non avesse ricavato da qualche altro passo aristossenico l'idea che la μάγαδις fosse uno strumento a corda, che a sua volta motiva la nuova lettura del verso di Ione come se in esso fosse sottintesa una congiunzione, così da separare i due termini μάγαδις e αὐλός. A questo proposito è opportuno chiarire che è altamente improbabile che Didimo (o chi per lui) intendesse effettivamente emendare il testo di Ione aggiungendovi la congiunzione (Λυδός τε μάγαδις αὐλός ἢ ἡγείσθω βοῆς), perché ne risulterebbe un verso metricamente scorretto: l'inserimento del secondo τε costringerebbe infatti ad allungare per posizione la sillaba precedente che, però, si trova in una sede pari del trimetro giambico, in cui è previsto necessariamente un *elementum breve*. È possibile pertanto che l'aggiunta della congiunzione vada intesa in senso puramente esplicativo, come *subsidium interpretationis* per il verso di Ione in cui, secondo questa interpretazione alternativa alla precedente fornita da

²¹¹ Cfr. Barker 1988, 100-101, e Ferreccio in *LGGA*, s.v. Phillis.

²¹² Cfr. ad esempio le ὀξύφωνοι πηκτίδες che accompagnano l'inno "lidio" menzionato da Teleste (*PMG* 810) nel fr. 114 Schütrumpf di Eraclide Pontico (cfr. I 1.1, p. 65). Ulteriori riferimenti in West 1992, 71 n. 101.

Didimo, il τε sarebbe stato sottinteso (la lettura appare però poco convincente anche sul piano sintattico).

A uno sguardo più attento, in realtà, questa spiegazione risulta non necessaria, in quanto frutto di un fraintendimento tanto del testo di Ione quanto della precedente interpretazione di Didimo. Essa si riferisce infatti non alla sola parola μάγαδις, ma al concetto unico formato dai due termini μάγαδις αὐλος: in altre parole, l'idea su cui si basa è che la μάγαδις sia un tipo di *aulos*, ma che con μάγαδις αὐλός ci si riferisca a un *aulos* κιθαριστήριος, dunque destinato ad accompagnare uno strumento a corda, e che lo strumento in questione sia proprio la μάγαδις. Di conseguenza per Didimo il μάγαδις αὐλός sarebbe propriamente l'"*aulos* che accompagna la μάγαδις": in tal modo si spiega il disaccordo con Aristarco in merito all'interpretazione del verso e ne risulta una lettura coerente con tutte le informazioni fornite da Aristosseno in merito, senza bisogno di forzare né la metrica né la sintassi del verso.

Per ciò che invece riguarda le interpretazioni moderne del significato di μάγαδις, vale la pena di notare come, se si considera μάγαδις αὐλός come un concetto unico, il verso di Ione confermi quanto testimoniato dai *Problemata* pseudoaristotelici a proposito della pratica del μαγαδίζειν e dell'impiego dell'*aulos* per la sua esecuzione (cfr. *supra*: *Problemata* 19.18), suffragando la teoria di Barker secondo cui tale termine non designa tanto uno strumento in particolare, quanto il tipo di accompagnamento che con esso si esegue: il μάγαδις αὐλός sarebbe quindi da intendersi non come l'*aulos* che "accompagna" la μάγαδις, ma come quello con cui si esegue il μαγαδίζειν²¹³.

Un aspetto rilevante che emerge dal confronto tra la lettura di Aristarco e quella di Didimo riguarda il diverso atteggiamento nei confronti tanto del testo letterario oggetto di commento, quanto del ricorso ad altre fonti per verificare la correttezza della propria interpretazione. Questo caso di controversia filologica "a distanza" può forse fornire anche qualche informazione in merito alla circolazione e all'utilizzo di trattati musicali come sostegno all'esegesi dei testi letterari e, più in generale, sull'utilizzo di materiale peripatetico da parte dei filologi successivi. La presenza in questo contesto, accanto ad Aristosseno, di un altro personaggio per cui sembra possibile ipotizzare legami con il Peripato, vale a dire Archestrato, può aggiungere qualche ulteriore indizio, ancorché labile, a favore sia della circolazione di una letteratura tecnica di argomento musicale ad Alessandria, sia della diffusione dell'interesse per questa area del sapere in ambiente peripatetico, tanto più se si considera la testimonianza di Porfirio secondo la quale Archestrato sarebbe stato il

²¹³ Cfr. in particolare Barker 1988, 96-107. Cfr. anche le osservazioni espresse *supra* a riguardo (112 n. 202).

fondatore di una “scuola” (αἵρεσις) nell’ambito della ἀρμονική²¹⁴: essa può essere letta come un’ulteriore prova della vitalità di questa disciplina nel Peripato o in ambienti ad esso vicini, nonché della presenza di più personalità impegnate su questo fronte.

La ricerca sugli strumenti musicali del passato è parte integrante, come si è visto attraverso gli esempi proposti, di un più vasto interesse di natura antiquaria da un lato nei confronti dei *realia* che potevano essere desunti dai testi letterari oggetto di interpretazione e commento, dall’altro rivolto specificamente all’ambito linguistico e lessicale, come risulta non solo da un esame generale dei riferimenti alla musica e agli strumenti contenuti nell’opera di Ateneo, ma anche da frammenti peripatetici trasmessi da altre fonti. È in ogni caso verosimile che le opere di Aristosseno e di altri autori con interessi simili abbiano fornito la base per l’interpretazione dei termini di ambito musicale rinvenuti nei testi letterari in vista della loro inclusione all’interno di lessici, anche se lo stato frammentario della documentazione (per quanto riguarda sia i peripatetici e, in generale, la produzione antica di argomento musicale, sia le raccolte lessicografiche stesse) rende impossibile un’indagine sistematica in merito; di alcuni vocaboli indicanti strumenti musicali, anzi, si conservano solo le occorrenze all’interno dei lessici, così da rendere impossibile non solo loro l’individuazione della loro fonte ma, talora, anche la comprensione del loro significato. Anche per quanto riguarda Ateneo, del resto, non è da escludere che molti dei riferimenti agli autori da cui sono tratti i riferimenti agli strumenti musicali potessero essere contenuti in qualche lessico, oltre a quelli di tanto in tanto esplicitamente menzionati (come ad esempio il Περὶ ὀνομασιῶν di Trifone, da cui provengono le attestazioni di diversi nomi di strumenti e, in un caso, anche della μάγαδις), specie laddove gli strumenti sono semplicemente elencati uno di seguito all’altro senza spiegazioni in merito, elemento che è caratteristico dei cosiddetti lessici “orizzontali”, cioè organizzati secondo elenchi di vocaboli pertinenti a uno stesso ambito semantico²¹⁵.

In una forma affine si presenta, sempre in Ateneo (4.182f), il fr. 97 Wehrli di Aristosseno, cui si è fatto riferimento in precedenza a proposito del rapporto tra la μάγαδις e la πηκτίς, che fornisce un elenco di strumenti stranieri, senza ulteriori specificazioni in merito alla loro natura e alla loro provenienza:

²¹⁴ Porph. in *Harm.* 1.1-1.12 Raffa: Πολλῶν αἱρέσεων οὐσῶν ἐν μουσικῇ περὶ τοῦ ἡρμωσμένου, ᾧ Εὐδόξειε, δύο προτεύειν ἂν τις ὑπολάβοι, τὴν τε Πυθαγόρειον καὶ τὴν Ἀριστοξένειον [...]. ὅτι μὲν γὰρ ἐγένοντο πλείους αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου... αἱ δὲ μετ’ αὐτὸν, ἅς ἄλλοι ἀνέγραψαν, οἷα ἡ Ἀρχεστράτειος καὶ ἡ Ἀγώνιος καὶ ἡ Φιλίσκιος καὶ ἡ Ἐρμίπιος καὶ εἴ τινες ἄλλαι, ἔχομεν ἂν λέγειν.

²¹⁵ Cfr. in particolare Tosi 2015, 623-625.

Ἀριστόξενος δ' ἔκφυλα ὄργανα καλεῖ φοῖνικας καὶ πηκτίδας καὶ μαγάδιδας σαμβύκας τε καὶ τρίγωνα καὶ κλεψιάμβους καὶ σκινδαψούς καὶ τὸ ἐννεάχορδον καλούμενον²¹⁶.

Lo stesso elenco si ritrova pressoché identico in Fillide di Delo (*FHG* fr. 3, cfr. *supra*), con la sola aggiunta, accanto alla σαμβύκη, di uno strumento chiamato ἰαμβύκη, del quale si dice poco oltre che fosse utilizzato per accompagnare i versi giambici (ἐν οἷς γὰρ, φησί, τοὺς ἰάμβους ἦδον ἰαμβύκας ἐκάλουν)²¹⁷. A quanto si può evincere dalle altre loro attestazioni, sono tutti strumenti a corda (a parte l'incertezza relativa al significato di μάγαδις)²¹⁸: la φοῖνιξ è comunemente riconosciuta come un tipo di lira (come mostra anche l'appellativo di λυροφοῖνιξ attestato in fonti più tarde)²¹⁹, mentre sia la σαμβύκη/ἰαμβύκη²²⁰, conosciuta anche a Roma con il nome di *sambuca*, sia il τρίγωνον (o in altre fonti τρίγωνος) sono tipi di arpa dalla forma simile, che ne motiva l'associazione e talvolta la confusione nelle fonti letterarie²²¹.

Ben poco si sa degli altri strumenti menzionati nell'elenco: sempre a un tipo di arpa corrisponde forse il κλεψιάμβος, che figura anche nell'*Onomasticon* di Polluce tra gli strumenti a corda²²² e che secondo Fillide (*FHG* fr. 2) era utilizzato per παραλογίζεσθαι τὰ ἐν τοῖς μέτροις, espressione il cui significato non è del tutto chiaro ("variare" o "falsare" le composizioni in versi?), forse riferito in qualche modo all'etimo della parola (κλέπτειν τοὺς ἰάμβους); sembra inoltre che con questo termine Aristosseno designasse anche un tipo di canto di cui avrebbe trovato menzione in Alcmane, come si dirà meglio nel paragrafo successivo²²³. Parimenti oscura è la forma dello strumento designato dal termine ἐννεάχορδον, che può riferirsi tanto a una lira quanto a

²¹⁶ Il frammento contiene soltanto nomi di strumenti per i quali non esiste un corrispettivo italiano: per questo motivo non si ritiene necessaria la traduzione, che non farebbe che ripetere il testo greco traslitterandolo semplicemente. Analoga situazione per il fr. 102 (cfr. *infra*). Sul rapporto tra Grecia e Oriente in ambito musicale si veda in particolare De Simone 2016; su questo frammento in relazione alla provenienza asiatica degli strumenti qui menzionati Di Giglio 1999, 64-70.

²¹⁷ Come osserva West (1992, 75 e n. 120) è molto probabile in realtà che σαμβύκη e ἰαμβύκη, così come anche la forma ζαμβύκη attestata in Esichio e in Fozio, siano "different renderings of a foreign word that began with a sound like zh".

²¹⁸ Vale la pena osservare che anche la spiegazione fornita da Fillide a riguardo subito dopo fa riferimento all'accompagnamento o all'esecuzione simultanea di suoni all'ottava: μαγάδιδας δὲ <ἐν οἷς> τὰ διὰ πασῶν καὶ πρὸς ἴσα τὰ μέρη τῶν ἀδόντων ἠρμωσμένα.

²¹⁹ Riguardo alla provenienza di questo strumento esiste anche una tradizione alternativa che, forse per ragioni campanilistiche, colloca la sua origine a Delo (in virtù della tipica associazione, di ascendenza odissiaca, di questo luogo con la palma, φοῖνιξ appunto): la sua fonte è Semo di Delo (*FGrHist* 396 F 1). Alla λυροφοῖνιξ fa invece riferimento Giuba di Mauritania (*FGrHist* 275 F 84).

²²⁰ Cfr. *supra*, n. 217.

²²¹ Cfr. a riguardo West 1992, 75-77, con le nn. 120, 121, 127, 128.

²²² Poll. 4.59 Bethe. Cfr. anche West 1992, 77.

²²³ Hsch. s.v. κλεψιάμβοι = Aristox. fr. 97 I Wehrli. Cfr. *infra*, par. 1.2.

un'arpa²²⁴: più probabile forse la seconda, dal momento che la lira a nove corde è testimoniata nella tradizione greca come uno dei passaggi che caratterizzarono l'evoluzione e l'ampliamento delle possibilità sonore di questo strumento, attraverso il progressivo aumento del numero delle sue corde dalle sette di cui constava originariamente (l'opposizione tra ὀλιγοχορδία e πολυχορδία è del resto uno degli aspetti su cui si insiste maggiormente nelle polemiche contro la "nuova musica")²²⁵. Da Apollodoro di Atene, vissuto nel II sec. a.C., apprendiamo peraltro che κλεψιάμβος, τρίγωνος e ἐννεάχορδον erano strumenti del cui uso si era persa la memoria, e che anche μάγαδις era una denominazione antica per il moderno ψαλτήριον²²⁶. Non è quindi da escludere che già Aristosseno ne avesse una conoscenza approssimativa per via della loro antichità e facesse riferimento principalmente alle fonti letterarie per trarre informazioni a riguardo. Dello σκινδαψός (o κινδαψός), infine, sappiamo che era una sorta di lira a quattro corde; la sua provenienza anellenica è confermata da Eliano che gli attribuisce un'origine indiana, mentre è incerto se il nome di questo strumento sia da mettere in relazione con la popolazione indiana dei Kindapsoi (cfr. *Etym. Gen. = Magn.* 514.34; Hsch. κ 2730) o con l'omonima pianta che cresceva in India secondo quanto riporta Clitarco (*FGrHist* 137 F 17), basandosi tra l'altro, a quanto sembra, su Cameleonte²²⁷.

L'uso delle opere di Aristosseno in ambito lessicografico appare confermato anche dal *De adfinium vocabulorum differentia* attribuito ad Ammonio, in cui si conservano tre frammenti provenienti da scritti diversi²²⁸; uno di essi, tratto dal Περὶ ὀργάνων, concerne ancora una volta questioni di nomenclatura musicale, occupandosi in particolare della differenza tra i termini κίθαρις e κιθάρα (fr. 102 Wehrli = [Amm.] *De adf. voc. diff.* 271 Nickau): κίθαρις καὶ κιθάρα διαφέρει, φησὶν ὁ Ἀριστόξενος ἐν τῷ Περὶ ὀργάνων. κίθαρις γὰρ ἔστιν ἡ λύρα, καὶ οἱ χρώμενοι αὐτῇ κιθαρισταί, οὓς ἡμεῖς λυρωδούς φάμεν. κιθάρα δὲ ἢ χρῆται ὁ κιθαρωδός²²⁹.

²²⁴ Cfr. West 1992, 62-63, 73, 77.

²²⁵ La condanna conservatrice nei confronti della πολυχορδία, in contrapposizione alla dignitosa sobrietà dell'ὀλιγοχορδία propria dello stile musicale più antico, è riecheggiata in diversi passi del *De musica* pseudoplutarcheo; particolarmente emblematico è l'aneddoto secondo cui la città di Argo avrebbe emanato una legge contro le violazioni in ambito musicale, punendo chi per primo avesse aumentato il numero di corde della lira rispetto alle sette canoniche ([Plut.] *mus.* 37.1144f).

²²⁶ *FGrHist* 244 F 219.

²²⁷ Cfr. Prandi, *ad BNJ* 137 F 17 (= *FGrHist* 137 F 17 = Chamael. fr. 17 Martano). Per una sintesi vd. West 1992, 60.

²²⁸ Si tratta dei fr. 42a (proveniente dai Νόμοι παιδευτικοί), 102 (Περὶ ὀργάνων) e 113 (Τραγωδοποιοί).

²²⁹ Anche in questo caso ometto la traduzione per l'impossibilità di trasporre in italiano, se non traslitterando semplicemente il testo, la distinzione semantica tra κίθαρις e κιθάρα e la sostanziale sinonimia tra κιθαριστής e λυρωδός.

Se, come è possibile, anche l'*interpretamentum* dei due termini κίθαρις e κιθάρα è tratto dall'opera di Aristosseno, l'espressione οὗς ἡμεῖς λυρωδούς φαμεν sembrerebbe indicare che anche il termine κιθαρισταί in riferimento a coloro che suonano la κίθαρις, cioè la lira, fosse estraneo all'uso comune, probabilmente perché già obsoleto. In effetti κίθαρις ha la maggior parte delle sue occorrenze nella poesia arcaica; in Omero è utilizzato per indicare ora lo strumento dell'aedo, quindi come sinonimo di φόρμιγξ (p. es. *Od.* 1.153-154: κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε/Φημίω...), ora l'arte di suonare (*Il.* 13.730-731: ἄλλω μὲν γὰρ δῶκε θεὸς πολεμήια ἔργα/ἄλλω δ' ὄρχεστύν, ἐτέρω κίθαριν καὶ ἀοιδήν), accezione che si ritrova anche in Pindaro (*Pyth.* 5.65: πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε Μοῖσαν οἷς ἄν ἐθέλη). Non è chiaro tuttavia su quali basi Aristosseno distinguesse così nettamente κίθαρις e κιθάρα, dato che alla luce di ciò che possiamo leggere i due termini sembrano di fatto sovrapponibili, almeno per quanto riguarda il significato di κίθαρις come strumento²³⁰. Questo del resto potrebbe confermare il carattere congetturale della sua ricostruzione e il fatto che essa non si basasse su una conoscenza diretta dello strumento in questione, ma sull'interpretazione dei dati a disposizione.

Qualche interesse nei confronti della terminologia musicale deve aver infine caratterizzato, coerentemente del resto con la più generale attenzione alla musica testimoniata dai titoli delle opere e dai frammenti superstiti, anche le ricerche di Eraclide Pontico; anche nel suo caso ne abbiamo notizia grazie a un lessico, i *Nomina Attica* di Elio Dionisio, che di Eraclide si avvale a proposito del lemma λίνον (Heracl. Pont. fr. 112 Schütrumpf = Ael. Dion. λ 17, p. 128.7-9 Erbse):

λίνον· <χορδὴν> Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός, ἐπειδὴ οἱ παλαιοὶ λίνοις ἀντὶ χορδῶν ἐχρῶντο· ἀλλὰ καὶ Ὅμηρος ἤδη χορδὰς ἐπιστάμενος λίνον καλεῖ. ἐγένοντο δὲ τρεῖς ἥρωες Λίνοι· Καλλιόπης, ὁ δὲ Ἀλκίοπης καὶ Ἀπόλλωνος, τρίτος δὲ Ψαμάθης τῆς Κροτίου καὶ Ἀπόλλωνος.

lino: <corda> secondo Eraclide Pontico, perché gli antichi si servivano di corde di lino anziché delle normali corde [di budello]; ma anche Omero, nonostante conoscesse già le corde in budello, usa il termine λίνον. Vi furono tre eroi chiamati Lino: il figlio di Calliope, il figlio di Alciope e Apollo e, terzo, il figlio di Psamate, figlia di Crozio e Apollo.

²³⁰ Cfr. a riguardo West 1992, 50-51, n. 5, e Landels 1999, 47.

L'interpretazione attribuita a Eraclide del termine λίνov è da ricondursi probabilmente all'esegesi del passo omerico in cui tale termine è menzionato, vale a dire *Il.* 18.570²³¹; l'impegno del Pontico anche sul versante dell'omeristica è del resto ben testimoniato da diversi frammenti (fatto che, peraltro, dimostra la comunanza di interessi con gli esponenti del Peripato e depone ulteriormente a favore di una qualche sua appartenenza a questo ambiente)²³². L'interpretazione proposta si discosta tuttavia da quella comunemente accettata per il passo in questione, nel quale λίνov indica un canto eseguito da un gruppo di ragazzi e ragazze in occasione della vendemmia, soggetto di una delle scene raffigurate sullo scudo di Achille²³³: qui il termine è inteso come indicante per metonimia le corde dello strumento, sulla base di un'interessante notazione storica secondo la quale esse venivano realizzate anticamente in lino e solo in un secondo momento in budello animale, come del resto in età moderna. Non è chiaro peraltro da che cosa Eraclide deducesse che λίνov avesse in Omero il significato di "corda", dato che, come lui stesso afferma, nei poemi risultano comunemente in uso le corde in budello (cfr. *Od.* 21.406-408: ὡς ὅτ' ἀνήρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς/ῥηιδίως ἐτάνυσσε νέω περὶ κόλλοπι χορδῆν,/ἄψας ἀμφοτερώθεν εὐστρεφὲς ἔντερον οἴος, "come quando un uomo esperto nell'arte della cetra e del canto/senza sforzo tende la corda intorno alla nuova chiave/fissando alle due estremità il budello ritorto di pecora"). La notizia stessa che prima di Omero le corde fossero realizzate in lino desta non poca perplessità, dal momento che non è attestata altrove, a quanto mi risulta, e non trova riscontro in ciò che sappiamo delle tecniche di realizzazione degli strumenti musicali antichi, e greci nella fattispecie. Né si comprende, del resto, il legame di questa idea con la figura mitica di Lino, menzionata subito dopo (anche se non è detto che questa parte provenga sempre da Eraclide, che peraltro, come si ricorderà, poneva in relazione questo personaggio con l'invenzione del genere trenodico: cfr. I 1.1).

Per concludere, dal complesso delle testimonianze qui esaminate emerge, al netto dei singoli problemi relativi all'interpretazione del contenuto dei frammenti, un diffuso interesse per la nomenclatura degli strumenti musicali, finalizzato alla ricostruzione della storia degli stessi; questo ambito di studi risulta aver avuto una discreta fortuna nell'erudizione dei secoli successivi, come dimostrano i riferimenti a trattati di argomento organologico presenti in alcune fonti

²³¹ A questo proposito si segnala in particolare l'interpretazione del passo omerico proposta in Silva Barris 2016, 285-296, secondo cui in esso il termine λίνov non va inteso nel senso dell'omonimo canto, bensì con il significato, appunto, di "corda".

²³² Su Eraclide esegeta omerico si veda in particolare Heath 2009, 251-272.

²³³ *Il.* 18.567-572. Per un'analisi del passo e una rassegna delle interpretazioni si veda Grandolini 1996, 61-63.

lessicografiche e l'utilizzo estensivo di questi materiali da parte di Ateneo, presumibilmente per il tramite di commentari e/o lessici perduti. Si è riscontrato infine come già in ambiente peripatetico questo ambito di ricerca risulti strettamente legato alla pratica di commentare i testi letterari al fine di ricavarvi informazioni di natura storica, in maniera analoga a quanto già visto nei precedenti capitoli (e in particolare in I 2), risultando quindi parte integrante del nuovo atteggiamento che questa scuola inaugura nei confronti della letteratura e, più in generale, delle manifestazioni culturali del passato.

1.2. Canti

Considerazioni non dissimili a quelle espresse nel precedente paragrafo, per quanto riguarda la tipologia delle fonti e la natura storico-antiquaria dell'interesse alla base di questo genere di ricerca, valgono anche per le testimonianze relative all'indagine svolta dai Peripatetici su canti e melodie del passato. Anche nei casi che si prenderanno ora in esame, la principale fonte di informazione è costituita dai testi poetici di età arcaica e dai riferimenti in essa contenuti a componimenti o tipi di canto di ambito popolare o pastorale, la cui memoria è affidata o alla tradizione orale, o ai riferimenti presenti in testi letterari. Naturalmente anche queste testimonianze vanno intese non come portatrici di informazioni storicamente attendibili, ma come esempi dell'atteggiamento e della sensibilità che caratterizzano l'approccio degli studiosi peripatetici a questo particolare aspetto della loro storia culturale, indipendentemente dalle conclusioni raggiunte, che, anzi, nella maggior parte dei casi risultano basate su modi di utilizzare e interpretare i dati a disposizione del tutto differenti da quelli moderni.

Tracce di una linea di indagine intesa a risalire all'origine di alcune melodie popolari legate a personalità e contesti femminili sopravvivono, ancora una volta, grazie ad Ateneo, che li trasmette, insieme a molto altro materiale di varia provenienza, in una sezione del XIV libro dedicata ai diversi tipi di canto e ai loro nomi (618c-620a). Il passaggio a questo argomento dal precedente, ossia gli *auloi* e i loro differenti tipi e denominazioni, è fornito dalla menzione del grammatico e lessicografo Trifone (I sec. a.C.)²³⁴, autore di un lessico "orizzontale" intitolato Περὶ ὀνομασιῶν, come fonte di una serie di vocaboli indicanti diversi modi di suonare l'*aulos* e, subito dopo, di un elenco di nomi di canti, che dà inizio a un nuovo *excursus* incentrato su questo argomento (frr. 1 e 5 von Velsen = Ath. 618c-d). Non è possibile stabilire con esattezza l'estensione del frammento di

²³⁴ Per una sintesi biografica e una panoramica delle fonti vd. Ippolito in *LGGA*, s.v. Tryphon [1].

Trifone in Ateneo e, di conseguenza, il rapporto tra la sua opera e i riferimenti ad altri autori presenti subito dopo: se, cioè, Ateneo li trovasse in Trifone o se si sia avvalso di altre fonti, oppure se i lemmi di Trifone abbiano costituito la base per ulteriori ricerche delle occorrenze di un determinato termine in altri testi. Appare in ogni caso significativo che questa sezione dell'opera di Ateneo sia ricca di materiale peripatetico, a partire da una citazione di Aristotele (fr. 520.1 Gigon) relativa ai canti eseguiti dalle donne in occasione di una festa "delle altalene" (ἐώραι), la cui origine era ricondotta al suicidio di Erigone, mitica figlia del re ateniese Icario, che si sarebbe impiccata ad un albero in seguito alla morte del padre per mano di pastori resi ubriachi dal vino che questi aveva donato loro dopo averlo ricevuto da Dioniso. Il canto eseguito in occasione di questa ricorrenza era noto con il nome di ἀλήτις, come documenta Ateneo sempre sulla base, forse, di Trifone; da Aristotele apprendiamo che sarebbe stato composto da un certo Teodoro (fr. 520.1 Gigon = 515 Rose, Ath. 14.618e-f):

Ἀριστοτέλης γοῦν ἐν τῇ Κολοφωνίων Πολιτεία φησίν· ἀπέθανεν δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Θεόδωρος ὕστερον βιαίῳ θανάτῳ. λέγεται δὲ γενέσθαι τρυφῶν τις, ὡς ἐκ τῆς ποιήσεως δῆλόν ἐστιν. ἔτι γὰρ καὶ νῦν αἱ γυναῖκες ἀδουσιν αὐτοῦ μέλη περὶ τὰς ἐώρας.

Aristotele, nella *Costituzione dei Colofonii*, dice: "In seguito anche lo stesso Teodoro morì di morte violenta. Si dice che fosse un dissoluto, come del resto è evidente dalla sua produzione poetica²³⁵. Ancora oggi, infatti, le donne eseguono le sue musiche alle feste delle altalene".

Che i μέλη composti da Teodoro secondo Aristotele coincidano con l'ἀλήτις precedentemente menzionata da Ateneo si evince da Polluce, che nomina questo canto attribuendone la composizione a un Teodoro di Colofone (Poll. 4.55 = Aristot. fr. 520.2 Gigon: ἦν δέ [τι] καὶ ἀλήτις ἄσμα ταῖς αἰώραις προσαδόμενον, Θεοδώρου ποίημα τοῦ Κολοφωνίου); non solo, quindi, appare evidente l'origine comune dei due riferimenti, ma risulta ulteriormente plausibile l'ipotesi che anche Ateneo dipenda da una fonte lessicografica.

Qualche paragrafo più avanti (619c-e) Ateneo riporta una di seguito all'altra le testimonianze di Clearco e di Aristosseno in merito a tre canti che avrebbero tratto la loro origine da altrettante

²³⁵ Questa affermazione esprime un concetto affine a quello alla base del cosiddetto "metodo di Cameleonte", vale a dire l'idea che il carattere dell'autore si rifletta sulla sua produzione poetica (e che, di conseguenza, da quest'ultima sia possibile ricavare informazioni di carattere biografico): cfr. *infra*, par. 2.2, con i riferimenti al dibattito della critica moderna in proposito.

donne dall'identità altrimenti sconosciuta. Il primo frammento, proveniente dagli Ἐρωτικά di Clearco, ha per oggetto il canto che la poetessa Erifani avrebbe composto per esprimere la propria sofferenza per l'amore non corrisposto nei confronti del pastore Menalca (Clearch. fr. 32 Wehrli = Ath. 14.619c):

Κλέαρχος δ' ἐν πρώτῳ Ἐρωτικῶν νόμιον καλεῖσθαι τινά φησιν ᾧδὴν ἀπ' Ἡριφανίδος, γράφων οὕτως· Ἡριφανὶς ἢ μελοποιὸς Μενάλκου κυνηγετοῦντος ἐρασθεῖσα ἐθήρευεν μεταθέουσα ταῖς ἐπιθυμίαις. φοιτῶσα γὰρ καὶ πλανωμένη πάντας τοὺς ὄρειους ἐπεξήει δρυμούς, ὡς μῦθον εἶναι τοὺς λεγομένους Ἰοὺς δρόμους· ὥστε μὴ μόνον τῶν ἀνθρώπων τοὺς ἀστοργίᾳ διαφέροντας, ἀλλὰ καὶ τῶν θηρῶν τοὺς ἀνημερωτάτους συνδακρῦσαι τῷ πάθει, λαβόντας αἴσθησιν ἐρωτικῆς ἐλπίδος. ὅθεν ἐποίησέ τε καὶ ποιήσασα περιήει κατὰ τὴν ἐρημίαν, ὡς φασιν, ἀναβοῶσα καὶ ἄδουσα τὸ καλούμενον νόμιον, ἐν ᾧ ἐστὶν 'μακρὰὶ δρῦες, ᾧ Μένναλκα' [PMG 850 = *Carm. pop.* 24 Bergk].

Clearco, nel primo libro dell'opera *Sull'amore*, racconta di un canto chiamato *nomios* che avrebbe preso il nome da Erifani, con queste parole: "La poetessa lirica Erifani, innamoratasi di Menalca mentre questi andava a caccia, cacciava metaforicamente anche lei, inseguendo il suo desiderio amoroso. Correndo e vagando, attraversava tutti i boschi montani, tanto che al confronto le cosiddette 'corse di Io' erano una favoletta, e al punto che non solo i più insensibili tra gli uomini, ma addirittura le fiere più selvagge piangevano con lei per la sua pena, poiché percepivano il suo desiderio d'amore. Così lei si mise a comporre e, quando ebbe finito, vagabondava nel deserto, come si racconta, levando lamenti e cantando il cosiddetto *nomios*, in cui compare il ritornello "alte sono le querce, o Menalca".

Il nome di Erifani, cui Clearco attribuisce la composizione del canto il cui *refrain* è ricordato al termine del frammento, non è attestato altrove; quello di Menalca, assai frequente nella poesia bucolica, nonché del canto attribuito a Erifani, νόμιος, denotano chiaramente l'ambientazione pastorale della vicenda, nonostante Menalca sia qui descritto come cacciatore e non come pastore. Il racconto del suicidio di Menalca a causa dell'amore non corrisposto per la ninfa Evippe, contenuto in un frammento di Ermesianatte (fr. 3 Powell), potrebbe essere letto, come già rilevava

Wehrli, come una punizione per la sofferenza da questi arrecata a Erifani, anche se non è da escludersi che si tratti di narrazioni indipendenti una dall'altra²³⁶.

Erifani appare come una sorta di controfigura femminile di un altro personaggio ben noto alla poesia pastorale, Dafni: la partecipazione del mondo animale alla sofferenza della donna ricorda in effetti quella nei confronti del giovane pastore descritta da Teocrito (*Idillio I*)²³⁷. Tuttavia la qualifica di *μελοποιός* che Clearco le attribuisce sembrerebbe indicare che egli la consideri a tutti gli effetti come l'autrice del canto di cui poco oltre è riportato il *refrain*, anche se la mancanza di altre attestazioni di questo nome rende impossibile formulare ipotesi in merito a quali possano essere state le fonti di questo racconto. Non è neppure chiaro se del *νόμιος* attribuito a Erifani si conoscessero altri dettagli del contenuto e, quindi, se da lì Clearco estrapolasse le sue informazioni in merito a questa presunta poetessa, secondo il tipico procedimento autoschediastico consistente nell'identificazione della *persona loquens* del componimento con il suo autore; o se l'intera vicenda fosse nota da altri componimenti per noi perduti ed Erifani vi figurasse come uno dei personaggi, in maniera analoga ai poeti-pastori come Dafni e lo stesso Menalca. La presenza dell'inciso *ὡς φασιν* nella parte finale del frammento lascia intendere che Clearco dipenda da una fonte intermedia e, di conseguenza, induce a ritenere più probabile che l'intero episodio di Erifani, compresa la composizione nel *νόμιος*, fosse desunto da qualche altro componimento; al tempo stesso, la prima parte della citazione presenta alcune ricercatezze formali e di contenuto che potrebbero far pensare che essa sia una sorta di parafrasi di un testo poetico (ad esempio l'uso della metafora della caccia in riferimento all'amore di Erifani per il cacciatore Menalca, o il riferimento alle peregrinazioni di Io).

Il *focus* dell'autore, almeno a giudicare dal titolo dell'opera di provenienza del frammento, sembra essere del resto sul tormento d'amore della giovane, più che sulla storia del canto che da lei avrebbe avuto origine; tuttavia esso si inserisce in un filone che, come già si è visto in precedenza con il frammento di Aristotele, risulta abbastanza ben testimoniato in ambito peripatetico soprattutto grazie a questa parte dell'opera di Ateneo, vale a dire la ricerca delle origini di canti popolari effettivamente esistiti (come il refrain citato da Clearco dimostra a proposito del *νόμιος*). Un altro elemento che sembra caratterizzare questa indagine, come si evinceva del resto anche dalle osservazioni di Aristotele in merito all'autore dell'*ἀλήτις* (cfr. *supra*), è l'interesse per l'ἦθος delle personalità cui l'origine di un determinato canto è di volta in volta ricondotta. Non sfuggirà

²³⁶ Wehrli 1969², 57 (*ad fr.* 32).

²³⁷ Wehrli 1969², 57 (*ad fr.* 32).

come in questa tendenza si possa scorgere l'influsso dell'etica aristotelica e come essa sembri basarsi su presupposti non dissimili da quelli che risultano all'opera anche nella biografia peripatetica (su cui ci si concentrerà maggiormente, per quanto concerne poeti e musicisti, nel prossimo capitolo)²³⁸.

Tanto l'intento eziologico quanto l'interesse per l'ἦθος della figura legata all'origine di una melodia sono testimoniati in maniera eloquente anche dal primo dei due passi aristossenicici che Ateneo riporta subito dopo il frammento di Clearco e, in misura minore, anche dal secondo (Aristox. fr. 89 e 129 Wehrli = Ath. 14.619d-e):

Ἀριστόξενος ἐν τετάρτῳ περὶ μουσικῆς [fr. 89 W.]· ἦδον, φησὶν, αἱ ἀρχαῖαι γυναῖκες καλύκην τινὰ ὠδήν. Στησιχόρου δ' ἦν ποίημα [PMG 100], ἐν ᾧ Καλύκη τις ὄνομα ἐρῶσα Εὐάθλου νεανίσκου εὐχεται τῇ Ἀφροδίτῃ γαμηθῆναι αὐτῷ. ἐπεὶ δὲ ὑπερεῖδεν ὁ νεανίσκος, κατεκρήμνισεν ἑαυτήν. ἐγένετο δὲ τὸ πάθος περὶ Λευκάδα. σωφρονικὸν δὲ πάνυ κατεσκεύασεν ὁ ποιητὴς τὸ τῆς παρθένου ἦθος, οὐκ ἐκ παντὸς τρόπου θελούσης συγγενέσθαι τῷ νεανίσκῳ, ἀλλ' εὐχομένης εἰ δύναιτο γυνὴ τοῦ Εὐάθλου γενέσθαι κουρίδια, ἢ εἰ τοῦτο μὴ δυνατόν, ἀπαλλαγῆναι τοῦ βίου. ἐν δὲ τοῖς κατὰ βραχὺ ὑπομνήμασιν ὁ Ἀριστόξενος [fr. 129 W.]· Ἴφικλος, φησὶν, Ἀρπαλύκην ἐρασθεῖσαν ὑπερεῖδεν. ἢ δὲ ἀπέθανεν καὶ γίνεται ἐπ' αὐτῇ παρθένοις ἀγῶν ὠδῆς, ἣτις Ἀρπαλύκη, φησί, καλεῖται.

Aristosseno, nel quarto libro dell'opera *Sulla musica*, racconta: "Le donne nell'antichità cantavano una canzone chiamata *kalyke*. Era una composizione di Stesicoro in cui una donna di nome Calice, innamoratasi del giovane Evatlo, prega Afrodite di potersi sposare con lui; ma, poiché il giovane la rifiuta, si impicca. Il tragico fatto si sarebbe svolto nei pressi di Leucade. Il poeta ha conferito alla giovane un atteggiamento estremamente assennato, giacché lei non vuole unirsi al giovane ad ogni costo, ma prega di poterne diventare la moglie legittima o, in caso contrario, di morire". Sempre Aristosseno afferma nei *Commentari brevi*: "Ificlo dispregzò Arpalice, che si era innamorata di lui. Lei si uccise e in suo onore esiste una competizione tra fanciulle in un canto, che, dice Aristosseno, si chiama appunto Arpalice".

In entrambi i frammenti, benché provenienti da opere diverse, la vicenda narrata consiste nell'amore infelice di una giovane, dal quale ha origine un canto eseguito da donne, nel primo

²³⁸ Cfr. *infra*, par. 2.2 (a questo aspetto si è accennato anche *supra* in riferimento ad Aristot. fr. 520.1 Gigon: cfr. n. 235).

caso, o ragazze, nel secondo. Il riferimento a un agone canoro nel secondo frammento lascerebbe pensare a un contesto rituale, analogamente all'ἀλήτις descritta precedentemente da Aristotele (cfr. *supra*), mentre Aristosseno non fornisce indicazioni in merito all'occasione in cui era eseguito il canto di Calice attribuito a Stesicoro (anche se gli editori moderni tendono a mettere in dubbio la paternità stesicorea del componimento, ritenendo piuttosto che si tratti anche in questo caso di una melodia popolare)²³⁹.

Dei nomi delle due donne da cui avrebbero avuto origine i relativi canti, così come di quello dei giovani di cui si sarebbero rispettivamente innamorate, Evatlo e Ificlo, non sono note altre attestazioni; come nel caso dell'Erifani menzionata da Clearco, è possibile che essi fossero menzionati soltanto nei testi dei componimenti cui i frammenti fanno riferimento. Almeno nel caso di Calice, ciò si evince chiaramente dalle osservazioni di Aristosseno in merito al contenuto del canto da lui attribuito a Stesicoro, sia per quanto riguarda l'ambientazione della vicenda a Leucade (evidentemente un omaggio alla tradizione secondo cui lì si sarebbe suicidata per amore Saffo), sia relativamente alla caratterizzazione della giovane.

Il fatto che Aristosseno collochi nel passato l'esecuzione di questo canto da parte delle donne suggerisce che si trattasse di una tradizione non più in uso ai suoi tempi e che, di conseguenza, le sue informazioni in merito fossero desunte da fonti letterarie; può darsi anche che il riferimento all'occasione in cui si eseguiva la canzone di Calice fosse contenuto nel componimento stesso, che evidentemente Aristosseno conosceva, come si capisce dalle sue osservazioni relative all'atteggiamento conferito dal poeta alla protagonista della vicenda. L'accento posto da Aristosseno sulla castità della fanciulla, che desidera diventare non l'amante, ma la moglie legittima del giovane di cui è innamorata, preferendo la morte a qualsiasi altra alternativa al matrimonio, richiama per contrasto l'allusione di Aristotele al carattere licenzioso dell'ἀλήτις, che rispecchia quello del suo autore, Teodoro (cfr. *supra*). L'interesse dimostrato dal musicista nei confronti dell'ἦθος della fanciulla sembra denotare l'importanza di questo aspetto anche all'interno di un'opera di argomento strettamente musicale, almeno stando alla testimonianza di Ateneo in merito alla provenienza del frammento dal Περὶ μουσικῆς. Se da un lato è possibile che tale osservazione fosse funzionale a una riflessione sulle prerogative della musica da questo punto di vista, o almeno sul rapporto tra la caratterizzazione dei personaggi della vicenda e lo stile

²³⁹ Cfr. Page, *PMG*, in cui il componimento figura tra gli *spuria*.

musicale del componimento in questione²⁴⁰, dall'altro essa sembra suggerire che anche Aristosseno si sia dedicato, in qualche misura, al commento di testi letterari, con un atteggiamento del tutto in linea con quello che caratterizza l'esegesi peripatetica anche in altri contesti.

Il plauso che Aristosseno sembra esprimere nei confronti della condotta di Calice richiama per contrasto, ad esempio, le osservazioni di Dicearco in merito all'atteggiamento tenuto da Penelope in *Odissea* 1.332-334, quando la donna, scortata dalle sue ancelle, raggiunge i pretendenti nella sala del banchetto per chiedere a Femio di interrompere il suo canto incentrato sul ritorno degli eroi greci da Troia: da uno scolio al v. 332 apprendiamo che il peripatetico considerava sconveniente non solo la presenza di Penelope in un simposio maschile, ma anche il suo gesto di coprirsi il viso con un velo, descritto al v. 334, che egli interpreta come un'inutile ostentazione²⁴¹. Anche in questo caso, quindi, le osservazioni di Aristosseno, seppur declinate in funzione di un interesse prettamente musicale, sembrano potersi ricondurre all'insieme di concetti e approcci al testo poetico che caratterizza il contesto culturale del primo Peripato, mostrando ancora una volta i molteplici punti di contatto che lo studio della μουσική intrattiene con altri campi del sapere, dal punto di vista sia dei contenuti che delle metodologie di indagine.

Che, del resto, anche per Aristosseno il confronto con la tradizione letteraria sia talora imprescindibile per ottenere informazioni su quegli aspetti della pratica musicale di cui si era persa la memoria si evince anche da un altro frammento che abbiamo avuto occasione di menzionare cursoriamente nel paragrafo precedente: si tratta del fr. 97 I Wehrli, proveniente dal lessico di Esichio e consistente nell'*interpretamentum* del lemma κλεψιάμβοι, che secondo Aristosseno descriverebbe μέλη τινὰ παρὰ Ἀλκμᾶνι. Troppo poco si sa per potersi pronunciare in merito all'apparente incongruenza tra il significato qui attribuito al termine κλεψιάμβοι e l'esistenza di uno strumento musicale con questo nome, attestata da altre fonti tra cui lo stesso Aristosseno (cfr. a riguardo *supra*, par. 1.1)²⁴². Il fatto però che canti con questo nome sarebbero stati menzionati da Alcmane indica in ogni caso che Aristosseno non ne avesse una conoscenza diretta, da cui forse l'incertezza in merito al significato della parola, anche se la forma

²⁴⁰ Sulla rilevanza della riflessione sull'ἦθος nella trattatistica musicale aristossenica cfr. in particolare Rocconi 2012, 65-90.

²⁴¹ Dicaearch. fr. 95 Mirhady = Sch. in *Od.* 1.332a, 1.171 Pontani: αἰτιᾶται ἐκ τῶν ἐπῶν τούτων Δικαίαρχος τὴν παρ' Ὀμήρῳ Πηνελόπην... οὐδαμῶν γὰρ εὐτακτον εἶναι φησι τὴν Πηνελόπην, πρῶτα μὲν ὅτι μεθύοντας αὕτη παραγίγνεται νεανίσκους, ἔπειτα τῷ κρηδῆμνῳ τὰ καλλίστα μέρη τοῦ προσώπου καλύψασα τοὺς ὀφθαλμοὺς μόνους ἀπολέλοιπε θεωρεῖσθαι. περιεργος γὰρ ἢ τοιαύτη σχηματοποιία καὶ προσποίητος... Su questo scolio si veda in particolare Montanari 2014b, 51-53.

²⁴² Cfr. ancora la sintesi di West 1992, 77, con anche la n. 132.

estremamente stringata della citazione di Aristosseno in Esichio non lascia molto spazio per ulteriori ipotesi.

Resta da considerare un'ultima e particolare categoria di canti del passato cui risulta essersi rivolto l'interesse dei Peripatetici, vale a dire quelli eseguiti in ambito simposiale. Lo scolio odissiaco precedentemente citato contenente la critica di Dicearco nei confronti dell'atteggiamento tenuto da Penelope nella sala del banchetto di Itaca (cfr. *supra*, n. 232) sembra avere qualcosa a che fare con questo ambito di indagine, dal momento che la scena cui fa riferimento è chiaramente intesa dai commentatori antichi come un simposio a tutti gli effetti. Che le osservazioni di Dicearco in proposito possano inquadrarsi in una discussione di carattere più generale circa le modalità di svolgimento del simposio in tempi più antichi, nella fattispecie per quanto riguarda la presenza in essi di donne libere, è suggerito dal prosieguo dello scolio, nel quale l'opinione dello studioso peripatetico è confutata nel modo che segue: φαμὲν οὖν ὅτι τὸ καθόλου ἦθος ἀγνοεῖν ἔοικε ὁ Δικαίαρχος. συνήθης γὰρ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις τὰς ἐλευθέραις γυναῖκας εἰς τὰ τῶν ἀνδρῶν εἰσιέναι συμπόσια.

Non è però questo il solo frammento che testimonia dell'interesse di Dicearco nei confronti di questo argomento, di cui egli risulta essersi occupato in particolare all'interno di un'opera intitolata Περὶ μουσικῶν ἀγώνων, anche se non è del tutto chiaro in che modo i canti simposiali potessero inserirsi in un discorso sugli agoni musicali (a meno di non intendere il titolo del trattato di Dicearco in un'accezione più ampia, che quindi possa riferirsi anche alle sfide canore che si svolgevano in ambito simposiale, e non presupponga un contesto "agonale" in senso stretto); un possibile collegamento si può forse individuare nell'originaria natura dei canti noti come σκόλια, termine che, se in epoca più recente designa solamente i brevi componimenti eseguiti estemporaneamente dai convitati, in età arcaica può riferirsi tanto a composizioni d'autore espressamente destinate all'esecuzione in ambito simposiale, quanto alle riprese in questo contesto di brani scritti per una differente occasione²⁴³. È possibile pertanto che componimenti lirici destinati inizialmente a contesti agonali, cui si riferisce il titolo dell'opera di Dicearco, trovassero nel simposio ulteriori occasioni di esecuzione, magari opportunamente ridotti in funzione delle differenti dimensioni tanto del pubblico quanto dell'"organico" a disposizione.

Proprio l'interpretazione del termine "scolio" in riferimento ai canti eseguiti nel simposio sembra aver costituito l'oggetto di uno ζήτημα peripatetico di cui si conservano le tracce nella

²⁴³ Cfr. a riguardo Gostoli 1990, xxxviii-xxxix.

voce della *Suda* relativa a questo tipo di canto (σ 643 Adler, s.v. σκολιόν), in cui fa riferimento alle diverse visioni in merito di Dicearco (fr. 89 Mirhady) e Aristosseno (fr. 125 Wehrli):

Σκολιόν· ἡ παροίνιος ᾠδή· ὡς μὲν Δικαίαρχος ἐν τῷ Περὶ μουσικῶν ἀγώνων, ὅτι τρία γένη ἦν ᾠδῶν, τὸ μὲν ὑπὸ πάντων ἀδόμενον, <τὸ δὲ>²⁴⁴ καθ' ἓνα ἐξῆς, τὸ δ' ὑπὸ τῶν συνετωτάτων, ὡς ἔτυχε, τῇ τάξει· ὁ δὲ καλεῖσθαι διὰ τὴν τάξιν σκολιόν· ὡς δ' Ἀριστόξενος καὶ Φύλλις ὁ μουσικός, ὅτι ἐν τοῖς γάμοις περὶ μίαν τράπεζαν πολλὰς κλῖνας τιθέντες, παρὰ μέρος ἐξῆς μυρρίνας ἔχοντες ἦδον γνώμας καὶ ἐρωτικὰ σύντονα· ἡ δὲ περίοδος σκολιὰ ἐγένετο, διὰ τὴν θέσιν τῶν κλιῶν.

Scolio: “canto legato al vino”, poiché, come afferma Dicearco nell’opera *Sugli agoni musicali*, vi erano tre tipi di canti [simposiali], uno eseguito da tutti, uno dai singoli invitati uno dopo l’altro, e uno cantato dai più esperti in ordine casuale, che si chiama per l’appunto *skolion* in riferimento all’ordine. Invece, secondo Aristosseno e Fillide il musico, si chiamava così perché ai matrimoni, disponendo molti divani intorno a un unico tavolo, i invitati intonavano a turno, uno dopo l’altro, massime e canti d’amore. Il giro era *skolios* per via della disposizione dei divani.

Nella *Suda* l’associazione, evidentemente comune nelle fonti antiche, tra l’aggettivo σκολιός e il sostantivo σκόλιον sembra aver dato luogo a una sovrapposizione dei due termini; sembra invece improbabile che essa fosse già presente nel testo di Dicearco, a dispetto di ciò che lascia supporre la forma in cui è qui menzionato, che è forse frutto di un fraintendimento o di un errore nel sintetizzarne il contenuto. Tanto in Dicearco quanto in Aristosseno è in ogni caso evidente l’istituzione di un legame paretimologico tra la denominazione del canto e l’aggettivo σκολιός, “storto” o “contorto, tortuoso”; ciò che nei due autori cambia è la spiegazione fornita per l’origine del nome, nonché il contesto, che in Aristosseno è chiaramente extra-simposiale (a conferma di quanto detto in merito alla valenza inizialmente più ampia del significato del termine rispetto a quella attestata dalla piena età classica). Come già riscontrato più volte in Ateneo (cfr. il paragrafo

²⁴⁴ L’integrazione, proposta da Wehrli, ha il pregio di sanare in modo economico il testo trådito dalla *Suda*, in cui sono menzionati solo due dei tre tipi di canto individuati da Dicearco (τὸ μὲν ὑπὸ πάντων ἀδόμενον καθ' ἓνα ἐξῆς, τὸ δ' ὑπὸ τῶν συνετωτάτων), senza bisogno di ipotizzare la caduta di una porzione di testo più estesa, come ipotizzato da Kaibel sulla base del confronto con Ath. 15.694a-b.

precedente), alla testimonianza di Aristosseno è affiancata quella di Fillide di Delo, fatto che ancora una volta mostra la dipendenza del secondo dal primo²⁴⁵.

In Ateneo, invece, la descrizione di una situazione del tutto analoga a quella presentata da Dicearco per quanto riguarda gli σκόλια simposiali è attribuita ad Artemone di Cassandria, erudito vissuto non prima del II sec. a.C., che quindi può aver avuto come fonte il Περί μουσικῶν ἀγώνων. Anche la suddivisione di Artemone fa riferimento sia alla quantità di esecutori coinvolti, sia alle modalità di esecuzione del componimento (Ath. 15.694a-b):

Σκόλια δὲ καλοῦνται οὐ κατὰ τὸν τῆς μελοποιίας τρόπον ὅτι σκολιὸς ἦν [...] ἀλλὰ τριῶν γενῶν ὄντων, ὡς φησὶν Ἀρτέμων ὁ Κασανδρεὺς ἐν δευτέρῳ Βιβλίων Χρήσεως [FHG 4, 342], ἐν οἷς τὰ περὶ τὰς συνουσίας ἦν ἀδόμενα, ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἦν ὃ δὴ πάντας ἄδειν νόμος ἦν, τὸ δὲ δεύτερον ὃ δὴ πάντες μὲν ἤδον, οὐ μὴν ἀλλὰ γε κατὰ τινὰ περίοδον ἐξ ὑποδοχῆς, <τὸ> τρίτον δὲ καὶ τὴν ἐπὶ πᾶσι τάξιν ἔχον, οὗ μετεῖχον οὐκέτι πάντες, ἀλλ' οἱ συνετοὶ δοκοῦντες εἶναι μόνοι, καὶ κατὰ τόπον τινὰ εἰ τύχοιεν ὄντες· διόπερ ὡς ἀταξίαν τινὰ μόνον παρὰ τᾶλλα ἔχον τὸ μῆθ' ἄμα μῆθ' ἐξῆς γινόμενον [ἀλλ' ὅπου ἔτυχεν εἶναι] σκόλιον ἐκλήθη.

Gli *skolia* traggono il loro nome non dal modo in cui erano composti, cioè per il fatto di essere “contorti” [...], ma perché vi sono tre diversi modi in cui erano cantate le melodie simposiali, come afferma Artemone di Cassandria nel secondo libro del trattato *Sull'utilità dei libri*: la prima era quella che la consuetudine voleva cantassero tutti insieme, la seconda la cantavano tutti ma a rotazione, ciascuno ricevendo il testimone dal precedente, poi c'era quella che veniva eseguita per terza, che non cantavano tutti, ma solo coloro che erano ritenuti esperti, rimanendo ciascuno nella posizione in cui si trovava: perciò questo canto, che non era eseguito né all'unisono né secondo una vera successione, fu chiamato *skolion* semplicemente perché caratterizzato, rispetto agli altri, da un certo disordine.

Sia da Dicearco che da Artemone sembra quindi che tra i canti eseguiti durante i simposi ve ne fossero alcuni cantati da tutti i partecipanti, altri cantati, a quanto sembra, da tutti ma a turno, altri ancora infine riservati agli esecutori più abili, che li eseguivano, a quanto pare, non secondo un ordine prestabilito ma succedendosi l'uno all'altro semplicemente in base alla posizione occupata da ciascuno nel banchetto, da cui il nome di σκόλια.

²⁴⁵ Cfr. *supra* a proposito dell'elenco di strumenti musicali di cui al fr. 97 Wehrli; cfr. a riguardo anche Ferreccio in *LGGA*, s.v. Phillis.

La spiegazione fornita da Aristosseno e da Fillide, invece, fa riferimento a un differente contesto e, nella fattispecie, quello delle feste nuziali; il termine σκόλιον deriverebbe dall'aggettivo σκολιός in riferimento alla posizione dei divani intorno al tavolo del banchetto matrimoniale. Da questa descrizione emerge un altro elemento interessante, vale a dire il riferimento all'abitudine dei convitati di cantare uno dopo l'altro tenendo in mano un ramo di mirto che, come una sorta di testimone, passava da un partecipante all'altro via via che questi si succedevano nel canto. La stessa prassi è documentata nuovamente da Dicearco nell'ambito del simposio (fr. 90 Mirhady = Sch. in Aristoph. *Nub.* 1364c):

Δικαίαρχος ἐν τῷ Περί μουσικῶν <ἀγόνων> ἔτι δὲ κοινόν τι πάθος φαίνεται συνακολουθεῖν τοῖς διερχομένοις εἴτε μετὰ μέλους εἴτε ἄνευ μέλους, ἔχοντάς τι ἐν τῇ χειρὶ ποιεῖσθαι τὴν ἀφήγησιν. οἳ τε γὰρ ἄδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τινος παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης λαβόντες ἄδουσιν.

Scrivendo Dicearco nell'opera *Sugli agoni musicali*: "Ancora oggi quella di raccontare tenendo qualcosa in mano appare un'abitudine diffusa e propria di chi fa una narrazione, con o senza musica. Anche coloro che cantano ai simposi lo fanno tenendo in mano un ramoscello di alloro o di mirto, secondo un'antica tradizione".

Le incertezze e le divergenze tra Dicearco e Aristosseno in merito sia al contesto in cui tali prassi erano documentate, sia all'origine della paretimologia σκόλιον – σκολιός sembrano suggerire che si trattasse di realtà non più in uso nella loro epoca, o quantomeno che queste prassi fossero andate incontro con il passare del tempo a significativi cambiamenti. In questa direzione sembra andare anche il riferimento nel fr. 90 di Dicearco alla prassi "moderna" di narrare, con o senza accompagnamento musicale, tenendo qualcosa in mano, che sottintende l'idea che questa abitudine avesse alle spalle una tradizione ben più antica, come si dice del resto subito dopo anche in merito alla sua sopravvivenza in ambito simposiale.

1.3. Danze

Piuttosto cospicua è la documentazione che attesta l'interesse dei Peripatetici, e segnatamente, ancora una volta, di Dicearco e Aristosseno, per la danza, sia in riferimento all'ambito teatrale sia

per ciò che riguarda la sua presenza in contesti di altro tipo. Dai frammenti superstiti sembra che Aristosseno abbia composto un trattato incentrato specificamente sulle danze sceniche, intitolato Περί τραγικῆς ὀρχήσεως (che però conteneva anche osservazioni relative alle danze in uso negli altri generi teatrali); secondo Wehrli, si sarebbe trattato di una sezione di un'opera più ampia, intitolata presumibilmente Περί χορῶν, sulla base della presunta dipendenza da questo trattato del musicologo di II sec. a.C. Aristocle, a sua volta autore di un Περί χορῶν menzionato da Ateneo nel quadro di una discussione basata in larga parte su materiale aristossenico²⁴⁶, di cui si dirà più dettagliatamente *infra*. Non è però da escludere che il Περί τραγικῆς ὀρχήσεως fosse un'opera autonoma o come tale circolasse, come sembra dimostrare il fatto che almeno in un caso si faccia riferimento a una sua suddivisione in più libri.

Ciò che in ogni caso si evince indubitabilmente è come il teatro costituisca, nel quadro di un più generale interesse per i tipi di danza anticamente esistenti nel mondo greco, un ambito di indagine privilegiato. Questo si riscontra del resto anche per ciò che riguarda altri aspetti musicali connessi con questo genere, non solo in virtù del prestigio del dramma attico e della sua centralità nell'orizzonte culturale peripatetico, ma anche per la sua natura "multimediale", che ne fa il luogo privilegiato per la messa a punto e la sperimentazione di numerose innovazioni dal punto di vista compositivo e performativo (ne tratteremo più dettagliatamente nei prossimi capitoli).

Dalle fonti che tramandano i frammenti relativi a questo ambito di indagine emerge ancora una volta un interesse rivolto principalmente alla terminologia impiegata per designare i differenti tipi di danza; non stupisce pertanto che anche in questo caso essi provengano principalmente da Ateneo e da opere lessicografiche. Queste ultime attestano, riconducendola al Περί τραγικῆς ὀρχήσεως, l'attribuzione a ciascuno dei tre generi teatrali, tragedia, commedia e dramma satiresco, di un tipo specifico di danza, dai nomi rispettivamente di ἐμμέλεια, κόρδαξ e σίκιννις²⁴⁷. Si tratta di una tripartizione ben nota e attestata anche altrove sia in testi letterari che in opere erudite²⁴⁸; più interessante è forse quanto si evince da altri testi in merito alla riflessione di Aristosseno sull'ἦθος associato a ciascuna di queste danze, che, come peraltro rilevava già Wehrli, costituisce anche l'aspetto su cui si incentra il confronto con altri tipi di danze in uso in contesti extra-teatrali.

²⁴⁶ Cfr. Wehrli 1967², 81.

²⁴⁷ fr. 104 Wehrli = Anonymus Antiatticista (= Anec. Bekk.) s.v. κόρδακα καὶ κορδακίζειν: ὅτι δὲ γένος ὀρχημοῦ ὁ κόρδαξ, Ἀριστόξενος ἐν τῷ περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως δηλοῖ οὕτως· ἦν δὲ τὸ μὲν εἶδος τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως ἢ καλουμένη ἐμμέλεια, καθάπερ τῆς σατυρικῆς ἢ καλουμένη σίκιννις, τῆς δὲ κομικῆς ὁ καλούμενος κόρδαξ. Cfr. anche fr. 105 W. (= Harpocr. s.v. κορδακισμός): ὁ κόρδαξ κομικῆς ὀρχήσεως ἐστὶν εἶδος, καθάπερ φησὶν Ἀριστόξενος ἐν τῷ περὶ τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως.

²⁴⁸ Per una sintesi delle occorrenze si veda Wehrli 1967², 81.

L'individuazione di corrispondenze tra le danze impiegate sulla scena teatrale e quelle eseguite nell'ambito della lirica corale, sulla base della comune associazione a un determinato carattere, sembra del resto costituire uno degli elementi più caratteristici dell'approccio di Aristosseno alla trattazione teorica di questo argomento; sembra poi che il confronto si estendesse anche alle danze delle popolazioni non greche e fosse incentrato sulle medesime categorie etiche utilizzate per la classificazione delle danze teatrali e liriche. Tutto questo si ricava da un *excursus* che occupa le sezioni 630b-631d dell'opera di Ateneo; il fatto che il nome di Aristosseno vi ricorra più volte induce a ipotizzare che, direttamente o tramite fonti intermedie, esso costituisca la fonte di gran parte del suo contenuto, benché in esso figurino anche citazioni di autori posteriori, tra cui il già menzionato Aristocle, autore di un *Περὶ χορῶν* che probabilmente dipende in larga parte dall'opera di Aristosseno, al di là delle ipotesi di Wehrli in merito al suo titolo originario (cfr. *supra*). La prima parte della digressione ha per oggetto la *σίκιννις*, vale a dire la danza del dramma satiresco, il cui nome Ateneo afferma di aver desunto appunto dal *Περὶ χορῶν* di Aristocle, anche se da altre fonti sappiamo che tale informazione veniva fatta risalire al *Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως* di Aristosseno, che quindi costituisce con ogni probabilità anche la fonte di Aristocle²⁴⁹. Nel passo di Ateneo, il nome di Aristosseno occorre poco oltre all'interno di una rassegna di opinioni in merito all'origine di questa danza, che secondo alcuni sarebbe stata di provenienza straniera, secondo altri invece di Creta, come dimostra secondo Aristosseno la propensione dei cretesi per la danza (Ath. 14.630b = Aristox fr. 107 Wehrli):

καλεῖται δ' ἡ μὲν σατυρικὴ ὄρχησις, ὡς φησὶν Ἀριστοκλῆς ἐν πρώτῳ Περὶ χορῶν, σίκιννις, καὶ οἱ σάτυροι σικιννισταί. τινὲς δὲ φασὶν Σίκιννόν τινα βάρβαρον εὐρητὴν αὐτῆς γενέσθαι, ἄλλοι δὲ Κρηῖτα λέγουσι τὸ γένος εἶναι τὸν Σίκιννον. ὀρχηστὰὶ δ' οἱ Κρηῖτες, ὡς φησὶν Ἀριστόξευος.

La danza del dramma satiresco è chiamata, come dice Aristocle nel primo libro *Sulle danze, sikinnis*, e i satiri [che la danzano] *sikinnistai*. Alcuni dicono che il suo inventore fosse un barbaro di nome Sicinno, altri sostengono che Sicinno fosse di origini cretesi. I cretesi sono in effetti un popolo di danzatori, come afferma Aristosseno.

Non è improbabile che Aristosseno sia anche la fonte di ciò che segue, come sembrerebbe indicare la presenza di un secondo riferimento ai cretesi; qui Ateneo riporta l'opinione dello storico di IV

²⁴⁹ Cfr. Corradi in *LGGA*, s.v. Aristocles.

sec. a.C. Scamone di Mitilene in merito all'origine del nome σίκιννις e ad alcune caratteristiche dei movimenti di questa danza (*FGrHist* 476 F 2 = Ath. 14.630b-c), ma non è da escludere, data la cronologia dell'autore, che questo riferimento fosse già presente in Aristosseno:

Σκάμων δ' ἐν πρώτῳ Περὶ εὐρημάτων σίκιννιν αὐτὴν εἰρησθαι ἀπὸ τοῦ σεῖεσθαι, καὶ πρώτον ὀρχήσασθαι τὴν σίκιννιν Θέρσιππον. προτέρα δ' εὐρηται ἢ περὶ τοὺς πόδας κινήσεις τῆς διὰ τῶν χειρῶν. οἱ γὰρ παλαιοὶ τοὺς πόδας μᾶλλον ἐγυμνάζοντο ἐν τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κυνηγεσίοις. οἱ δὲ Κρηῆτες κυνηγετικοί, διὸ καὶ ποδώκεις. εἰσὶ δὲ τινες οἱ φασὶ τὴν σίκιννιν ποιητικῶς ὠνομάσθαι ἀπὸ τῆς κινήσεως, ἦν καὶ οἱ σάτυροι ὀρχοῦνται ταχυτάτην οὔσαν. οὐ γὰρ ἔχει ἦθος αὐτῆ ἢ ὀρχησις, διὸ οὐδὲ βραδύνει. συνέστηκεν δὲ καὶ σατυρική πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.

Scamone nel primo libro del trattato *Sulle invenzioni* dice che *sikinnis* deriva da *seiesthai* e che il primo a eseguire questa danza sarebbe stato Tersippo. I movimenti dei piedi sarebbero stati scoperti prima di quelli delle mani, perché gli antichi si servivano maggiormente dei piedi negli agoni e nella caccia. I Cretesi sono un popolo di cacciatori e per questo muovono velocemente i piedi. C'è anche chi dice che sia stata chiamata poeticamente *sikinnis*, per via del suo movimento, la danza che eseguono i satiri, dal momento che è assai veloce. Questa danza infatti non ha un suo carattere specifico ed è per questo che non rallenta. Anticamente il dramma satiresco si componeva interamente di parti corali, come anche la tragedia antica: per questa ragione non vi erano nemmeno gli attori.

Che l'intero passo contenga materiale aristossenico è suggerito anche dalla presenza di una riflessione sull'ἦθος di questa danza in relazione alle caratteristiche dei suoi movimenti, un tema su cui Ateneo torna nuovamente poco oltre (cfr. *infra*); nell'idea che inizialmente il dramma satiresco, così come la tragedia, si componesse unicamente di parti danzate, vale a dire corali, si può inoltre scorgere un influsso della teoria aristotelica circa l'origine della tragedia dal ditirambo. Una teoria analoga è formulata peraltro anche in un passo dei *Problemata* in cui si fa riferimento al fatto che gli antichi tragediografi fossero definiti μελοποιοί, adducendo per questo la spiegazione che anticamente le parti liriche fossero nettamente preponderanti rispetto a quelle recitate (*Problemata* 19.31: διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγωδίαις τῶν μέτρων;). Ad Aristosseno sembra dunque attribuibile anche

quanto segue, benché il suo nome occorra nuovamente solo alla fine del passo in questione (fr. 103 Wehrli = Ath. 14.630c-f):

τρεις δ' εἰσὶ τῆς σκηνηκῆς ποιήσεως ὀρχήσεις, τραγική, κωμική, σατυρική. ὁμοίως δὲ καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τρεις, πυρρίχη, γυμνοπαιδική, ὑπορχηματική. καὶ ἐστὶν ὁμοία ἢ μὲν πυρρίχη τῇ σατυρικῇ· ἀμφοτέραι γὰρ διὰ τάχους. πολεμική δὲ δοκεῖ εἶναι ἡ πυρρίχη· ἔνοπλοι γὰρ αὐτὴν παῖδες ὀρχοῦνται. τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἠττωμένους 'φεύγειν μηδὲ μένειν μηδ' αἰδεῖσθαι κακοὺς εἶναι'²⁵⁰. ἡ δὲ γυμνοπαιδική παρεμφερὴς ἐστὶ τῇ τραγικῇ ὀρχήσει, ἣτις ἐμμέλεια καλεῖται· ἐν ἑκατέρῳ δὲ ὄραται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν. ἡ δ' ὑπορχηματική τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἣτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφοτέραι. Ἀριστόξενος δὲ φησὶ τὴν πυρρίχην ἀπὸ Πυρρίχου Λάκωνος τὸ γένος τὴν προσηγορίαν λαβεῖν· Λακωνικὸν δ' εἶναι μέχρι καὶ νῦν ὄνομα τὸν Πύρριχον. ἐμφανίζει δ' ἡ ὀρχησις πολεμική οὕσα ὡς Λακεδαιμονίων τὸ εὔρημα. πολεμικοὶ δ' εἰσὶν οἱ Λάκωνες, ὧν καὶ οἱ υἱοὶ τὰ ἐμβατήρια μέλη ἀναλαμβάνουσιν, ἅπερ καὶ ἐνόπλια καλεῖται. καὶ αὐτοὶ δ' οἱ Λάκωνες ἐν τοῖς πολέμοις τὰ Τυρταίου ποιήματα ἀπομνημονεύοντες ἔρρουθμον κίνησιν ποιοῦνται.

Ci sono tre tipi di danze teatrali, tragica, comica e satiresca. Analogamente esistono tre tipi di danze anche nella poesia lirica: pirrica, gimnopedica e iporchematica. La pirrica è simile alla danza del dramma satiresco, dato che entrambe sono veloci. Ma la pirrica ha un carattere guerresco ed è danzata infatti da fanciulli in armi. D'altra parte in guerra la velocità è necessaria, per inseguire i nemici e, in caso di sconfitta, "fuggire, senza restare sul posto e senza timore di essere vili".

La gimnopedica è piuttosto simile alla danza tragica, che è chiamata *emmeleia*. In entrambe è visibile il carattere grave e serio. L'iporchematica, infine, è affine alla danza comica, che si chiama *kordax*: entrambe hanno un carattere scherzoso. Aristosseno dice che la pirrica prese il proprio nome da Pirrico di Laconia, e che in effetti anche ai suoi tempi Pirrico era un tipico nome lacone. La danza appare chiaramente come un'invenzione degli Spartani, dato il suo carattere guerresco. I laconi sono bellicosi e anche i loro eseguono le melodie composte per la marcia, che si chiamano anche enopli. Proprio i laconi, del resto, in guerra fanno movimenti ritmici, perché hanno in mente i componimenti di Tirteo.

²⁵⁰ Come rileva Citelli (1629, n. 3), questa citazione costituisce l'adattamento di un verso proveniente da un responso dell'oracolo di Delfi a Creso (orac. Q 101 Fontenrose = 25 Andersen).

Se solamente la parte relativa alle origini della pirrica, che avrebbe preso la propria denominazione da un personaggio lacone di nome Pirrico, è attribuita esplicitamente ad Aristosseno, essa presuppone chiaramente quanto detto in precedenza in merito al carattere bellicoso di questa danza, che quindi va ricondotto con ogni probabilità alla medesima fonte. Queste osservazioni si inquadrano a loro volta in un confronto più generale tra le danze teatrali e i loro corrispettivi in ambito lirico, sulla base degli atteggiamenti espressi da ciascuna di esse. Alla solennità dell'*emmeleia* tragica corrisponde quindi la gravità della danza gimnopedica (della quale Aristosseno dirà ancora poco oltre, come si vedrà *infra*), così come il carattere giocoso del *kordax* comico rispecchia quello dell'*iporchema*. Decisamente più labile appare il collegamento sulla base dell'*ἦθος* tra la danza del dramma satiresco e la pirrica: in questo caso, l'elemento che accomuna i due tipi di danza è individuato da Aristosseno nella velocità che caratterizza i loro movimenti, anche se del tutto diversa è l'intenzione che essi esprimono. Ciò dimostra del resto il carattere puramente speculativo della duplice tripartizione, che appare più che altro funzionale a ricondurre la molteplicità di forme di danza esistenti a categorie basate appunto sull'*ἦθος*, a costo di forzare le corrispondenze laddove ciò non sia del tutto possibile.

L'esposizione di Aristosseno in merito alla pirrica, interrotta subito dopo da una citazione di Filocoro (*FGrHist* 328 F 216) relativa all'usanza spartana di eseguire i componimenti di Tirteo durante le cene in occasione di campagne militari²⁵¹, prosegue forse anche oltre: coerente con la sua attribuzione di questa danza ai Laconi, e agli Spartani nella fattispecie, sembra infatti anche l'affermazione espressa in 631a riguardo al fatto che essa, con la sua originaria connotazione guerresca, fosse caduta in disuso nel resto della Grecia, venendo sostituita da una pirrica di tipo "dionisiaco", in cui, in luogo delle armi con cui originariamente essa si danzava, si indossano gli attributi del culto bacchico²⁵². La successiva menzione di Aristosseno occorre poco oltre, in riferimento alla gimnopedica, altro elemento che induce a ritenere che Ateneo stia continuando a citare l'opera aristossenica anche quando non vi fa esplicitamente riferimento (fr. 108 Wehrli = 14.631b-c):

²⁵¹ Ath. 14.630f: Φιλόχορος δὲ φησιν κρατήσαντας Λακεδαιμονίους Μεσσηνίων διὰ τὴν Τυρταίου στρατηγίαν ἐν ταῖς στρατείαις ἔθος ποιήσασθαι, ἂν δειπνοποιήσωνται καὶ παιωνίσωσιν, ἄιδειν καθ' ἓνα <τὰ> Τυρταίου· κρίνειν δὲ τὸν πολέμαρχον καὶ ἄθλον δίδοναι τῶι νικῶντι κρέας.

²⁵² Ath. 14.631a: ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρική Διονυσιακή τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὖσα τῆς ἀρχαίας. ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προίενται δὲ ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν ὀρχοῦνται τε τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ τὰ περὶ τοὺς Ἰνδοὺς ἔτι τε τὰ περὶ τὸν Πενθέα.

ἔοικεν δὲ ἡ γυμνοπαιδικὴ τῇ καλουμένῃ ἀναπάλῃ παρὰ τοῖς παλαιοῖς. γυμνοὶ γὰρ ὄρχονται οἱ παῖδες πάντες, ἐρρῦθμοὺς φορὰς τινὰς ἀποτελοῦντες καὶ σχήματά τινα τῶν χειρῶν κατὰ τὸ ἀνάπαλον, ὥστ' ἐμφαίνειν θεωρήματά τινα τῆς παλαιστράς καὶ τοῦ παγκρατίου, κινοῦντες ἐρρῦθμοὺς τοὺς πόδας. τρόποι δ' αὐτῆς οἷ τε ὠσχοφορικοὶ καὶ οἱ βαχκικοί, ὥστε καὶ [τὴν ὄρχησιν] ταύτην εἰς τὸν Διόνυσον ἀναφέρεσθαι. Ἀριστόξενος δὲ φησιν ὡς οἱ παλαιοὶ γυμναζόμενοι πρῶτον ἐν τῇ γυμνοπαιδικῇ εἰς τὴν Πυρρίχην ἐχώρουν πρὸ τοῦ εἰσιέναι εἰς τὸ θέατρον.

La danza gimnopédica è simile a quella che gli antichi chiamavano *anapale*. I fanciulli vi danzano infatti completamente nudi, facendo movimenti ritmati ed eseguendo con le mani figure secondo un movimento alternato²⁵³, in modo da rappresentare schemi della lotta in palestra e del pancrazio mentre i piedi seguono il ritmo della musica. Sue varianti sono le danze delle oscoforie e del culto bacchico, tanto che anche questa danza è messa in relazione con il culto di Dioniso. Aristosseno racconta inoltre che gli antichi si esercitavano inizialmente nella gimnopédica, poi passavano alla pirrica prima del loro ingresso in teatro.

Da questa porzione del testo di Ateneo sembra quindi possibile dedurre che Aristosseno passasse poi a prendere in esame la gimnopédica non soltanto nelle sue caratteristiche specifiche, rilevando la somiglianza tra i suoi movimenti e quelli di un'antica danza chiamata ἀναπάλη, ma anche nelle sue affinità con la pirrica: alla connotazione dionisiaca precedentemente attribuita a quest'ultima al di fuori di Sparta sembra in effetti fare riferimento l'affermazione che "anche" la gimnopédica avesse a che fare con il culto bacchico.

Subito dopo Ateneo passa a trattare della danza iporchematica, continuando quindi a seguire la tripartizione dei generi lirici sulla falsariga di quella delle danze sceniche e lasciando quindi ipotizzare ancora la sua dipendenza da Aristosseno. Qui il testo presenta alcune lacune che ne pregiudicano la lettura, ma sembra che, oltre alla descrizione delle caratteristiche dell'iporchematica, vi trovassero posto anche osservazioni di carattere più generale in merito ai generi lirici che prevedevano la presenza della danza e quelli in cui invece essa non era

²⁵³ Traduco così l'espressione κατὰ τὸ ἀνάπαλον, per analogia con ἀναπάλλω, nonostante questa accezione non sia presente nei lessici.

contemplata²⁵⁴. Il nome di Aristosseno torna ancora oltre, nel passaggio con cui si conclude l'intera digressione sulla danza (fr. 109 Wehrli = Ath. 14.631d):

εἰσὶ δὲ καὶ παρὰ τοῖς βαρβάροις ὡσπερ καὶ παρὰ τοῖς Ἑλλησι σπουδαῖαι καὶ φαῦλαι ὀρχήσεις. ὁ μὲν κόρδαξ παρ' Ἑλλησι φορτικός, ἡ δὲ ἐμμέλεια σπουδαία, καθάπερ καὶ ἡ παρὰ Ἀρκάσι κίδαρις, παρὰ Σικυωνίοις τε ὁ ἀλητήρ. οὕτως δὲ καὶ ἐν Ἰθάκῃ καλεῖται ἀλητήρ, ὡς ἱστορεῖ Ἀριστόξενος ἐν πρώτῳ συγκρίσεων.

Vi sono presso i barbari, come anche in Grecia, danze nobili e danze di rango inferiore. In Grecia il *kordax* è una danza triviale, l'*emmeleia* invece è una danza solenne, come anche la *kidaris* in Arcadia e l'*aleter* a Sicione. Quest'ultimo è chiamato così anche a Itaca, come racconta Aristosseno nel primo libro dei *Confronti*.

A suggerire che Aristosseno sia ancora la fonte dell'intera argomentazione è il sapore chiaramente peripatetico della terminologia qui impiegata: la distinzione tra danze "nobili" (σπουδαῖαι) e "di basso rango" (φαῦλαι), tanto più in riferimento a quelle impiegate, rispettivamente, nella tragedia e nella commedia, costituisce infatti un'evidente ripresa dei concetti impiegati da Aristotele nella *Poetica* per descrivere gli ἦθη associati ai due generi teatrali²⁵⁵. L'individuazione di queste due categorie appare del resto coerente con le caratteristiche precedentemente attribuite da Aristosseno, se è corretto ritenere che sia lui la fonte dell'intero passaggio, alle danze tragiche e a quelle liriche; la mancanza di un carattere specifico per la danza del dramma satiresco, alla quale si associava in ambito lirico la pirrica solo per via della velocità dei movimenti che le caratterizza entrambe (cfr. *supra*), potrebbe in effetti essere un ulteriore indizio di come l'intero discorso fosse incentrato sull'opposizione binaria tra σπουδαῖον e φαῦλον.

In ogni caso, la riflessione su questi concetti coinvolge evidentemente non soltanto le danze tragiche e quelle legate ai principali generi lirici, ma si estende qui anche a danze pertinenti a contesti locali, come la κίδαρις arcade e l'ἀλητήρ in uso a Sicione e a Itaca, che Aristosseno

²⁵⁴ Ath. 14.631d: ἡ δ' ὑπορχηματικὴ ἐστὶν ἐν ἡ ἄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται [...]. ὀρχοῦνται δὲ ταύτην παρὰ τῶν Πινδάρῳ οἱ Λάκωνες, καὶ ἐστὶν ὑπορχηματικὴ ὀρχησις ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν βέλτιστοι δὲ εἰσὶ τῶν τρόπων οἵτινες καὶ ὀρχοῦνται. εἰσὶ δὲ οἶδε· προσοδιακοί, ἀποστολικοί (οὗτοι δὲ καὶ παρθένιοι καλοῦνται) καὶ οἱ τούτοις ὅμοιοι. τῶν γὰρ ὕμνων οἱ μὲν ὠρχοῦντο, οἱ δὲ οὐκ ὠρχοῦντο ἡ τοὺς εἰς Ἀφροδίτην καὶ Διόνυσον, καὶ τὸν παιᾶνα δὲ ὅτε μὲν ὅτε δὲ οὐ.

²⁵⁵ Cfr. *Poet.* 1448a 1-5 e, in particolare, 7-10: δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἐστὶ ἐτέρα τῶ ἔτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ [10] κιθαρίσει ἐστὶ γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας.

accomuna alla danza tragica in virtù del loro carattere serio. L'interesse di Aristosseno per le danze locali è attestato peraltro anche da un altro frammento, il 112 Wehrli, sempre proveniente da Ateneo ma da tutt'altra parte dell'opera (1.22b), che contiene un elenco di danze di varie città accompagnato dall'informazione che Aristosseno le avrebbe apprezzate per via del movimento delle mani che le caratterizzava: ὀρχήσεις δὲ ἔθνικαὶ αἶδε· Λακωνικά, Τροιζήνια, Ἐπιζεφύριοι, Κρητικά, Μαντινικά, ἃς προκρίνει Ἀριστόξενος διὰ τὴν τῶν χειρῶν κίνησιν.

Che il tema del confronto tra diversi tipi di danze fosse centrale nella riflessione di Aristosseno sembra confermato dal titolo dell'opera cui almeno quest'ultima parte viene ricondotta, Συγκρίσεις; si tratta dell'unica indicazione presente in tutta la discussione in merito alla provenienza delle citazioni di Aristosseno ed è lecito supporre, anche in virtù della continuità tematica e concettuale che esse presentano, che tutte provengano dalla medesima opera. Resta impossibile, in assenza di altre attestazioni di questo titolo nel complesso dei frammenti superstiti, farsi un'idea precisa di come essa potesse essere strutturata e di quali potessero essere i suoi contenuti; il riferimento al fatto che fosse in più libri indurrebbe a ipotizzare che non si incentrasse unicamente sulla danza ma riguardasse anche altri argomenti. Non meno oscuri risultano i rapporti che un'opera con questo titolo può aver avuto con le trattazioni monografiche sulla danza che altre fonti attribuiscono ad Aristosseno e segnatamente con il Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως, da cui sarebbe logico supporre derivino anche i riferimenti a quest'arte contenuti in Ateneo. È possibile del resto che il titolo Συγκρίσεις non sia originale e che Ateneo lo ricavasse piuttosto dalla fonte intermedia tramite cui citava Aristosseno, oppure che l'opera circolasse con questo nome attribuitole *a posteriori* proprio sulla base, forse, del suo contenuto di carattere comparativo, che sembra costituirne la cifra più significativa.

Sulla base di queste sole informazioni risulta arduo stabilire se le danze prese in esame da Aristosseno fossero ancora in uso nella sua epoca o se si trattasse almeno in parte di un'indagine tesa a ricostruire forme musicali appartenenti a un passato più o meno lontano; sembra però possibile intuire che, almeno in qualche caso, il confronto tra passato e presente in merito alla connotazione e alle caratteristiche di un dato genere di danza fosse parte integrante di questa ricerca, anche all'interno di un'opera di carattere probabilmente descrittivo.

L'interesse antiquario sembra invece alla base di ciò che si conserva delle osservazioni di Dicearco nell'ambito della danza. Da uno dei due frammenti superstiti che attestano l'impegno di Dicearco anche su questo fronte ricaviamo, ancora una volta, un esempio del legame tra questo tipo di ricerca e l'esegesi omerica. Nonostante la fonte sia ancora una volta Ateneo, il testo sembra

provenire da un commentario all'*Odissea* e in particolare al VI libro, in riferimento alla descrizione di Nausicaa intenta a giocare a palla con le amiche prima di imbattersi in Odisseo naufrago. Che il contesto originario del frammento potesse essere quello di un σύγγραμμα omerico è suggerito anche dalla menzione in questo contesto dell'erudita Agallide (Dicaearch. fr. 73 Mirhady = Ath. 1.14d-e):

Ὅρχησεις δ' εἰσὶ παρ' Ὀμέρω αἱ μὲν τινες τῶν κυβιστητήρων, αἱ δὲ διὰ τῆς σφαίρας. ἧς τὴν εὕρησιν Ἀγαλλίς ἢ Κερκυραία γραμματικὴ Ναυσικάα ἀνατίθησιν ὡς πολίτιδι χαριζομένη, Δικαίαρχος δὲ Σικυωνίους, Ἴππασος δὲ Λακεδαιμονίους ταύτην τε καὶ τὰ γυμνάσια πρώτοις.

Sono attestate danze in Omero, alcune di acrobati, altre con la palla, la cui invenzione è attribuita dalla studiosa Agallide di Corcira a Nausicaa, per rendere omaggio a una sua concittadina, mentre Dicaerco la attribuisce ai Sicionii e Ippaso attribuisce agli Spartani l'invenzione sia della palla che degli esercizi in palestra.

Il riferimento alla danza con la palla è naturalmente, come si è detto, alla scena odissiaca in cui Nausicaa e le sue ancelle, dopo aver lavato i panni alla foce del fiume e nell'attesa che asciughino, giocano a palla sulla riva del mare, dove di lì a poco la giovane figlia di Alcinoο incontrerà Odisseo. Che si tratti di una danza è evidentemente suggerito ai commentatori del testo dal fatto che i movimenti delle ragazze siano accompagnati anche dal canto (*Od.* 6.100-101): σφαίρη τὰι δ' ἄρ' ἔπαιζον, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι/τῆσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς. Movimenti con la palla e canto sono in effetti presentati come un tutt'uno; il fatto che Nausicaa sia colei che "dà inizio" alla melodia lascia pensare a un'esecuzione che si svolge secondo una struttura codificata, in maniera affine a quanto avviene in altre scene omeriche di canto in cui si descrivono i precedenti di alcune forme liriche di età storica²⁵⁶. Gli scolî all'*Odissea*, che non contengono nessun riferimento alle questioni sollevate nel passo citato da Ateneo, testimoniano però di una certa difficoltà degli esegeti antichi nell'interpretare l'intera scena proprio in relazione alla presenza congiunta del canto e dei movimenti con la palla: Aristarco avrebbe infatti inteso il termine μολπή come un modo per alludere al solo gioco della palla e non nel suo significato

²⁵⁶ Per una rassegna commentata si rimanda a Grandolini 1996.

letterale, che invece era difeso dai cosiddetti νεώτεροι²⁵⁷; la motivazione addotta per questa interpretazione dallo scolio, risalente ad Aristonico, è che è impossibile che Nausicaa canti e giochi con la palla contemporaneamente (ὅτι δὲ οὐκ ἦδεν ἡ Ναυσικάα, ἀλλ' ἐσφαίριζε, δηλοῖ τὸ 'σφαῖραν ἔπειτ' ἔρριψε μετ' ἀμφίπολον βασιλεία' [v. 115]).

Nel frammento riportato da Ateneo invece le interpretazioni degli eruditi citati si concentrano invece sull'uso della palla come accessorio per la danza e, nella fattispecie, sull'invenzione di questo uso: è qui che è riportata anche l'opinione in proposito di Dicearco, che la riconduce agli abitanti di Sicione, a differenza di Agallide che la attribuisce a Nausicaa sulla base, evidentemente, di Omero, oltre che per le motivazioni campanilistiche cui allude Ateneo, e di Ippaso che la colloca invece a Sparta. Non è noto per quale ragione Dicearco collocasse a Sicione l'origine della danza con la palla; è possibile che desumesse tale informazione da una fonte locale, magari l'ἀναγραφή utilizzata anche da Eraclide Pontico (cfr. *supra*: I 1.1).

In un secondo frammento riportato da Plutarco nella *Vita di Teseo*, Dicearco si occupava invece di un'antica danza nota come γέρανος, che sarebbe stata eseguita per la prima volta da Teseo e dai suoi compagni all'indomani della vittoria sul Minotauro (fr. 74 Mirhady = Plut. *Thes.* 21.1-3):

Ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε, καὶ τῷ θεῷ θύσας καὶ ἀναθεῖς τὸ Ἀφροδίσιον ὁ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἠιθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων ἐν τινὶ ῥυθμῷ παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Διχαίραχος. ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα βωμόν, ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἀπάντων. ποιῆσαι δὲ καὶ ἀγῶνά φασιν αὐτὸν ἐν Δήλῳ καὶ τοῖς νικῶσι τότε πρῶτον ὑπ' ἐκείνου φοίνικα δοθῆναι.

Ripartendo da Creta, [Teseo] si fermò a Delo e, dopo aver fatto sacrifici ad Apollo e aver lasciato come offerta votiva l'immagine di Afrodite che aveva ricevuto da Arianna, fece con i giovani sopravvissuti una danza, che si dice gli abitanti di Delo eseguano ancor oggi e che imita i giri e i percorsi del Labirinto, con un ritmo che prevede movimenti alternati e giravolte. Questo genere di danza è chiamato dai Delii "gru", come attesta Dicearco. La danza di Teseo si svolse intorno

²⁵⁷ Sch. Ariston. in *Od.* 6.101a, 3.172 Pontani: μεταλαβὼν τὸ "σφαῖρη ται δ' ἄρ' ἔπαιζον" εἶπε "τῆσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς," BHP1 πᾶσαν παιδιὰν "μολπὴν" λέγων. BHMαP1s οἱ δὲ νεώτεροι τὴν ᾠδὴν.

all'altare "delle Corna", costruito interamente di corni sinistri. Si racconta inoltre che Teseo istituì a Delo un agone e che fu allora che, per la prima volta, ai vincitori fu da lui donato un ramo di palma.

È assai probabile che Dicearco sia la fonte di tutto il passaggio e non solamente della notizia relativa al nome con cui la danza era nota. Essa è menzionata cursoriamente nel *De saltatione* di Luciano, che però la annovera tra le danze che non hanno nulla a che fare con lo stile in uso ai suoi tempi (Luc. *Salt.* 34: παρῆς τὸ θερμαυστριζεῖν καὶ γέρανον ὀρχεῖσθαι καὶ τὰ ἄλλα ὡς μηδὲν τῆ νῦν ταύτῃ ἔτι προσήκοντα), fatto che induce ulteriormente ad attribuire a Dicearco, piuttosto che a Plutarco, l'affermazione che essa fosse ancora praticata a Delo. Il nome γέρανος, "gru", potrebbe alludere ai movimenti che nel corso di essa venivano eseguiti, che probabilmente ricordavano quelli dell'omonimo volatile, ma non sembra avere attinenza con il contesto cui Dicearco ne riconduceva l'origine e con ciò che essa rappresentava, vale a dire la tortuosità del Labirinto. La notizia relativa all'esecuzione di questa danza da parte di Teseo e dei compagni è posta anche in relazione con l'istituzione a Delo di un agone i cui vincitori erano premiati con un ramo di palma; l'associazione di questa pianta con l'isola è del resto un motivo tradizionale fin da Omero, come attesta la celebre similitudine con cui Odisseo magnifica la bellezza di Nausicaa in *Od.* 6.162-169 e come, sul versante musicologico, documentano anche le teorie circa l'origine della (e non orientale, come sosteneva Aristosseno) dell'arpa chiamata φοῖνιξ²⁵⁸. L'episodio mitico ha quindi una finalità eziologica rispetto all'istituzione di una tradizione che, a quanto Dicearco attesta, era ancora in uso ai suoi tempi. L'interesse per gli aspetti musicali relativi a usanze del passato accomuna questo frammento al fr. 72, che è stato esaminato nel paragrafo relativo agli strumenti musicali (cfr. *supra*, par. 1.1) e potrebbe indicare che i due brani provengano dallo stesso trattato, che dal fr. 72 sappiamo essere l'opera di argomento storico-culturale intitolata Ἑλλάδος βίος.

2. Innovazioni e innovatori nel passato musicale greco

Veniamo ora all'esame di quelle testimonianze che più facilmente si possono inquadrare nei due ambiti di indagine che, come si evince dallo schema delineato nel *De musica*, riassumono la natura delle ricerche intraprese dai filosofi peripatetici (e platonici) in merito alla musica nel passato, nella fase di fioritura che, secondo questo paradigma storico ed estetico-ideologico, precede la degenerazione conseguente all'avvento della cosiddetta 'nuova musica'. Coerentemente con gli

²⁵⁸ Cfr. *supra*, p. 120 n. 211.

argomenti individuati dallo pseudo-Plutarco, questo capitolo è suddiviso in due parti dedicate ciascuna a rintracciare ed esaminare la documentazione peripatetica relativa ai temi su cui, secondo le parole di Onesicrate che preannunciano il tema del dialogo pseudoplutarco, si articola tale indagine: le innovazioni di natura tecnica e stilistica che scandiscono l'evoluzione della musica fino al raggiungimento del suo pieno sviluppo ([Plut]. *mus.* 2.1131e: τί εὔρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος) e l'individuazione delle personalità illustri in questo campo (τίνες εὐδόκιμοι γεγονάσιν), con i problemi posti dalla loro collocazione cronologica assoluta e relativa e la riflessione sul rapporto tra ἦθος e produzione poetica.

2.1. Τί εὔρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος: le προσεξευρήσεις nella storia musicale arcaica e classica

La documentazione superstite ci ha lasciato tracce piuttosto consistenti del diffuso interesse nei confronti delle successive scoperte e innovazioni che segnano la progressiva evoluzione della μουσική nel corso dell'età arcaica e dell'età classica. Nella prima parte del lavoro si è visto come la ricerca dei πρῶτοι εὐρητάί caratterizzi in modo rilevante l'approccio dei Peripatetici alla fase più antica della storia musicale greca, rivelandosi come la principale chiave di lettura attraverso la quale ricostruire ed interpretare l'origine dei principali generi musicali e delle specificità tecniche ad essi collegate; coerente con questa *forma mentis* è la tendenza a leggere anche le fasi successive della storia di questa disciplina e i suoi progressi nei termini di una successione di innovazioni, aggiunte, modifiche di varia natura – stilistica, armonica, organologica – ad opera di personalità comunemente riconosciute come autorevoli.

È stato altresì opportunamente notato come in questo susseguirsi di προσεξευρήσεις “vadano distinte quelle accettabili, perché introdotte nel rispetto del buon gusto e dei valori tradizionali di semplicità e solennità, da quelle che accettabili non sono, perché, appunto, violano quei parametri di valutazione etica ed estetica”²⁵⁹. Questa considerazione, espressa principalmente a proposito dello sviluppo cronologico delineato nel *De musica*, che però si basa, come è noto (e come già si è avuto modo di rilevare precedentemente: cfr. I 1.1), in larga parte su materiale di IV secolo a.C., descrive quello che appare come un presupposto condiviso e operante anche al di fuori dei materiali confluiti nello pseudo-Plutarco, vale a dire l'istituzione di uno spartiacque, che è al tempo stesso cronologico ed estetico, tra una fase di “progresso” e una di “degenerazione”. Tale

²⁵⁹ Meriani 2003, 75-76.

bipartizione, che nel *De musica* è ribadita sin dall'apertura del discorso di Lisia e da questi ricondotta esplicitamente alle due principali scuole filosofiche di IV sec. a.C., Accademia e Peripato²⁶⁰, sembra rielaborare ed estendere al campo della μουσική nel suo complesso l'idea aristotelica espressa nella *Poetica* in riferimento alla tragedia, secondo la quale il processo di αὐξησις di una data arte si interrompe nel momento in cui essa raggiunge la propria forma più compiuta; è inevitabile, quindi, che a questo culmine segua una progressiva degenerazione. In questo capitolo si esamineranno le testimonianze relative a quelle innovazioni che i Peripatetici pongono "al di qua" del discrimine tra crescita e involuzione, mentre di quest'ultima si tratterà nell'ultima parte del lavoro. È bene ribadire ancora una volta come, data la natura frammentaria della documentazione in oggetto, non sia possibile pervenire attraverso l'esame dei testi superstiti alla ricostruzione di una "storia della musica" lineare e consequenziale, ma tutt'al più all'individuazione di snodi sentiti come particolarmente rilevanti nel quadro di un'indagine che, però, è lecito supporre si basi su di un paradigma storiografico e ideologico codificato e condiviso, almeno nelle sue linee essenziali, da tutti gli esponenti del Peripato che risultano essersi interessati a questi temi.

Nell'indagine sulle tappe che hanno segnato l'evoluzione della ἀρχαία μουσική il punto di partenza sembrerebbe costituito dall'individuazione degli iniziatori "storici" di quelle forme poetico-musicali la cui πρώτη εὐρησις risaliva a un passato molto precedente ed era ricondotta a personalità leggendarie o semileggendarie (cfr. a riguardo I 1). La consapevolezza della distinzione tra una "preistoria" musicale in cui collocare i primordi delle componenti costitutive della μουσική e una "storia" da leggersi nel senso di un susseguirsi di innovazioni rispetto alle premesse poste precedentemente è espressa, oltre che dallo schema introduttivo del *De musica* (cfr. *supra*), anche a conclusione dell'*excursus* storico delineato dal primo interlocutore del dialogo, Lisia, che riassume così il contenuto del proprio discorso prima di passare la parola a Soterico ([Plut.] *mus.* 13.1135d): εἰρηκῶς κατὰ δύναμιν περὶ τε τῆς πρώτης μουσικῆς καὶ τῶν πρώτων εὐρόντων αὐτήν καὶ ὑπὸ τίνων κατὰ χρόνους ταῖς προσεξευρέσεσιν ἠϋξῆται καταπαύσω τὸν λόγον.

Meno immediato è individuare con esattezza il momento in cui nel *De musica*, sulla falsariga evidentemente delle sue fonti, viene collocato il passaggio tra la fase della πρώτη μουσική e quella delle προσεξευρήσεις, anche in ragione dell'andamento non lineare dell'esposizione di Lisia, che non segue un ordine cronologico e, come si è avuto modo di notare precedentemente, giustappone

²⁶⁰ Cfr. a riguardo le osservazioni espresse in *Introduzione* 3.1, pp. 31 sgg.

tradizioni desunte da fonti diverse e talora in contrasto reciproco. Nel fr. 109 Schütrumpf di Eraclide Pontico, che come si è visto occupa sicuramente l'intero terzo capitolo del *De musica*, ma prosegue probabilmente almeno per quello successivo per poi essere inframmezzato dalla citazione di altre fonti²⁶¹, si può cogliere una cesura piuttosto netta tra una fase preomerica e una postomerica, coincidente con l'affermazione secondo cui la forma dei componimenti degli autori più antichi (un elenco che va da Anfione, *πρῶτος εὐρητής* della citarodia, agli omerici Femio e Demodoco) fosse simile a quella delle opere di Stesicoro e altri poeti di età arcaica²⁶².

Questa considerazione segna il passaggio al primo autore storicamente esistito tra quelli menzionati da Eraclide, Terpandro: è forse in corrispondenza di questa figura, la cui collocazione cronologica era materia di abbondante speculazione presso le fonti antiche (come si vedrà nel paragrafo successivo), che dobbiamo collocare il passaggio a una fase successiva, in cui le scoperte precedentemente effettuate si ampliano grazie all'apporto dei più illustri poeti arcaici. Che Eraclide considerasse Terpandro all'incirca contemporaneo o di poco posteriore a Omero si ricava da quanto affermato di seguito riguardo al fatto che egli fosse solito mettere in musica i propri versi e quelli di Omero per eseguirli negli agoni²⁶³; è evidente quindi che la sua menzione indica il passaggio a una fase successiva a Omero e a tutti gli effetti coincidente con quella che anche nella periodizzazione moderna è l'età arcaica. Questo quadro cronologico appare peraltro coerente con l'individuazione da parte di Aristotele di Omero come spartiacque a partire dal quale è possibile rintracciare le tappe evolutive che portano alla nascita e all'evoluzione fino al pieno sviluppo della tragedia e della commedia²⁶⁴: se nella riflessione aristotelica questa divisione è funzionale prima di tutto a individuare, sulla base di precisi parametri etico-estetici, gli antecedenti storici delle due forme teatrali, e non sembra precludere in assoluto la possibilità di svolgere un'indagine più approfondita anche sul preomerico (come si è visto nella prima parte del lavoro), è però altamente probabile che essa fosse operante su un piano più generale e che abbia lasciato traccia di sé anche nella periodizzazione attestata dal *De musica* e dalle sue fonti.

²⁶¹ Riguardo alle fonti del *De musica* si rimanda alle considerazioni espresse in I 1.1., pp. 58-59 e 73-75.

²⁶² [Plut.] *mus.* 3.1132b-c: οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ Σπησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιῶντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεισαν.

²⁶³ [Plut.] *mus.* 3.1132c: καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἀδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

²⁶⁴ Aristot. *Poet.* 1448b 28-30: τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρχαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα.

Terpandro, di cui si è già trattato brevemente nella prima parte del lavoro, costituisce quindi il primo autore le cui innovazioni musicali abbiano contribuito alla αὔξησις della ἀρχαία μουσική. Nella prima parte del lavoro si è accennato a come Eraclide, sempre nel fr. 109, attribuisse a questo poeta la prima sistemazione in età storica dei *nomoi* citarodici, la cui invenzione vera e propria era stata precedentemente ricondotta al mitico Anfione: Terpandro appare quindi non tanto come un vero e proprio εὐρητής, ma piuttosto come un perfezionatore, artefice dell'assetto con cui i *nomoi* citarodici sarebbero entrati nell'uso in età storica, almeno secondo la testimonianza in oggetto.

L'istituzione dei *nomoi* citarodici e, successivamente, aulodici costituisce nel *De musica*, sempre sulla scorta di Eraclide Pontico, la prima innovazione alla base del modo di fare musica in età arcaica, come si ricava dalla conclusione del cap. 3 (Heracl. Pont. fr. 109 Schütrumpf = *mus.* 3.1132d):

ἀποφῆναι δὲ τοῦτον [sc. Τέρπανδρον] λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρῳδικοῖς νόμοις· ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλωδικούς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι· καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρήσασθαι ποιήμασιν.

Inoltre Eraclide afferma che fu Terpandro a dare per primo ai *nomoi* citarodici i loro nomi. In maniera analoga a Terpandro, Clona sarebbe stato il primo a organizzare i *nomoi* aulodici e i prosodi, e inoltre avrebbe composto elegie e versi epici; Polimnesto di Colofone, vissuto dopo di lui, avrebbe fatto ricorso alle stesse forme poetiche.

Eraclide individua dunque in Terpandro la personalità che avrebbe organizzato i *nomoi* citarodici e attribuito a ciascuno di essi il proprio nome e in Clona colui che avrebbe svolto la medesima opera per ciò che riguarda i *nomoi* aulodici; il parallelismo tra le due figure espresso dall'avverbio ὁμοίως va inteso in riferimento al ruolo svolto da entrambi in relazione alla rispettiva area di competenza e non, come indicherebbe la sintassi della frase, all'espressione ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι, che sembra invece riferirsi principalmente a Clona, dato che l'elegia è uno dei generi tradizionalmente accompagnati dall'*aulos*. Ben poco si sa di questo personaggio, le cui uniche attestazioni sono qui e più avanti nel *De musica*, nel cap. 5, in cui, forse riprendendo a citare Eraclide, l'autore del trattato riporta l'esistenza di due tradizioni in merito alla sua origine, una arcade che lo voleva di Tegea e una beotica secondo cui egli era nato a Tebe e gli attribuisce,

riconducendola a οἱ ἀναγεγραφότες, due dei *nomoi* precedentemente elencati al cap. 4; vi si ribadisce inoltre la collocazione di questo compositore in un'epoca di poco successiva a quella di Terpandro²⁶⁵. Ben poco si sa anche del Polimnesto di Colofone che secondo Eraclide sarebbe vissuto dopo Clona, legando la sua attività agli stessi generi musicali (dettaglio che adombra forse il riferimento a una successione maestro-allievo); anch'egli è nuovamente menzionato al cap. 5 come l'autore dei cosiddetti *nomoi* Polimnestii, ricordati nella commedia come canti di contenuto osceno (cfr. Aristoph. *Eq.* 1287), mentre un *terminus ante quem* per la sua cronologia è offerto dall'indicazione che sarebbe stato citato in un componimento di Alcmane²⁶⁶.

All'enumerazione dei *nomoi* citarodici e aulodici è dedicato per l'appunto il capitolo 4 del *De musica*, il cui contenuto dipende ancora, in gran parte, dalla Συναγωγή di Eraclide, come si ritiene concordemente (mentre sussistono più dubbi in merito ai capitoli successivi: le criticità poste dall'attribuzione a Eraclide anche di ciò che segue all'elenco dei *nomoi* contenuto nel cap. 4 sono state rilevate in I 1.1, pp. 72 sgg.). Nonostante questa porzione di testo non figuri né nell'edizione dei frammenti di Eraclide curata da Schütrumpf né in quella più datata di Wehrli, riporto il testo della parte del cap. 4 che ritengo sicuramente eraclideo (4.1132d-e):

οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τούτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, αὐλωδικοὶ ἦσαν [...]. οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον <οὐ>²⁶⁷ πολλῶ χρόνῳ τῶν αὐλωδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου· ἐκεῖνος γοῦν τοὺς κιθαρωδικούς πρότερος ὠνόμασε [...]. πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν. ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθύς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν. ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρωδικὴν ὁ Τέρπανδρος διεννοχένας· τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται.

I *nomoi* praticati da costoro, nobile Onesicrate, erano aulodici [...]; i *nomoi* citarodici invece furono stabiliti non molto tempo prima, all'epoca di Terpandro: fu lui il primo a dare loro dei nomi [...]. Da

²⁶⁵ [Plut]. *mus.* 1133a: Κλονᾶς δ' ὁ τῶν αὐλωδικῶν νόμων ποιητής, ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος, ὡς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι, Τεγεάτης ἦν, ὡς δὲ Βοιωτοί, Θηβαῖος. μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδεται γενέσθαι [...]. περὶ δὲ Κλονᾶ, ὅτι τὸν Ἀπόθετον νόμον καὶ Σχοινίωνα πεποιηκῶς εἶη, μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες. È possibile che con οἱ ἀναγεγραφότες ci si riferisca in modo generico agli autori dell'iscrizione di Sicione da cui Eraclide dipenderebbe, come suggerisce l'uso del verbo ἀναγράφειν, che segnalerebbe i punti in cui la fonte dello pseudo-Plutarco dipende da questo documento epigrafico: cfr. Barker 2009a, 278.

²⁶⁶ *mus.* 5.1133a-b: τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος καὶ Ἀλκμᾶν οἱ τῶν μελῶν ποιηταὶ ἐμνημόνευσαν.

²⁶⁷ Accolgo l'integrazione proposta da Ziegler sulla base della vicinanza cronologica tra Terpandro e Clona, che si ricava dal capitolo successivo (5.1133a: Κλονᾶς... ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος).

Terpandro furono anche composti proemi citaredici in versi epici. Che i *nomoi* citarodici dell'antichità fossero composti in versi epici lo ha dimostrato Timoteo: egli infatti cantava i suoi primi *nomoi* citarodici in esametri unendovi elementi dello stile ditirambico, in modo che non si notasse da subito che violava le leggi della musica antica.

Senza entrare nel dettaglio dei *nomoi* citarodici e aulodici la cui sistemazione viene fatta risalire rispettivamente a Terpandro e a Clona e successori, l'elemento su cui è utile soffermarsi al fine di individuare uno degli aspetti che caratterizzano in maniera significativa la riflessione peripatetica sulla ἀρχαία μουσική è la centralità comunemente riconosciuta al *nomos* in quanto tale, al di là della pluralità di nomi e forme musicali che a questa categoria vengono ricondotti. L'insistenza su questo concetto ha chiaramente anche una connotazione ideologica, come ben dimostra il riferimento nel passo citato a Timoteo, che, come è noto, è uno dei più noti e discussi esponenti della "nuova musica"; peraltro, se è corretto ipotizzare che anche questa parte del *De musica* provenga da Eraclide, ciò confermerebbe l'ascendenza interamente platonico-peripatetica dello schema cronologico seguito dallo pseudo-Plutarco. Il fatto che Timoteo avrebbe in un primo tempo composto *nomoi* in stile terpandro, contaminandoli con elementi propri del ditirambo, sottolinea come la "degenerazione" della musica consista, per le fonti di IV sec. a.C., proprio nell'abbandono del *nomos* a favore di forme molto più libere e aperte alla sperimentazione, come ben rivela peraltro il gioco di parole tra νόμος e παρανομεῖν (verbo che, non a caso, costituisce uno dei termini più caratteristici della critica conservatrice al nuovo stile, come avremo modo di osservare in maggior dettaglio nella terza parte del lavoro).

Che la riflessione sui *nomoi* e sulle loro successive trasformazioni fosse centrale nel dibattito peripatetico sulla storia delle forme poetico-musicali si ricava peraltro anche da alcuni passi dei *Problemata*, primo fra tutti il celebre 19.15, in cui ci si interroga sulle ragioni connesse al passaggio da *nomoi* strofici a *nomoi* astrofici: di questo passo ci occuperemo più diffusamente nella parte dedicata alla riflessione dei Peripatetici sulla 'nuova musica' come fenomeno culturale e sociale (cfr. III 1). Caratteristica dell'approccio degli studiosi di IV sec. a.C. alla storia delle forme liriche appare inoltre l'interpretazione del termine *nomos* come un riferimento alla natura rigidamente 'normata' dei canti che sono compresi in questa definizione. Proprio all'associazione tra l'uso di νόμος in ambito giuridico e l'accezione musicale della parola fa riferimento la spiegazione che si dà in *Problemata* 19.28 dell'uso di questo termine per designare le melodie cantate:

Διὰ τί νόμοι καλοῦνται οὐς ᾄδουσιν; ἢ ὅτι πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα, ἦδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται, ὡσπερ ἐν Ἀγαθύροισι ἔτι εἰώθασιν; καὶ τῶν ὑστέρων οὖν ᾠδῶν τὰς πρώτας τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας.

Perché si chiamano *nomoi* anche quelli cantati? Forse perché, prima che si conoscesse la scrittura, si cantavano le leggi per non dimenticarle, come hanno ancora l'abitudine di fare gli Agatirsi? E di conseguenza i primi canti che nacquero in seguito furono chiamati nello stesso modo dei primi in assoluto.

La tradizione secondo cui le leggi fossero originariamente cantate nasceva evidentemente proprio allo scopo di attribuire anche al termine *nomos* in senso musicale una valenza 'normativa', in contrapposizione allo stile *λελυμένος* della 'nuova musica'. Questa idea costituisce del resto un *leitmotif* tipico del conservatorismo musicale di IV sec. a.C. ed è espressa esplicitamente anche nel *De musica*, in un passo che potrebbe provenire ancora da Eraclide Pontico (6.1133b-c):

τὸ δ' ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλή τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὡς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν· διὸ καὶ ταύτην ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

In generale, la citarodia codificata da Terpanandro mantenne una struttura assai semplice fino all'epoca di Frinide, poiché anticamente non era lecito comporre canti citarodici nella maniera attuale e neppure trasporre le armonie e i ritmi: nel sistema dei *nomoi*, infatti, si conservava per ciascuno la propria intonazione. Anche per questo avevano questo nome: furono chiamati *nomoi* ("leggi") perché non era permesso violare il tipo di intonazione stabilito per ciascuno.

Oltre all'interpretazione 'letterale' del termine *νόμος*, che pone in evidenza per contrasto il carattere sovversivo del nuovo stile musicale, un elemento interessante di questo passo è costituito anche dall'individuazione del momento in corrispondenza del quale lo stile musicale cessa di essere *ἀπλοῦς* ("semplice"), lasciando spazio alla varietà e alla complessità caratteristiche della 'nuova musica': esso coinciderebbe con l'epoca di Frinide, compositore attivo alla metà del V sec. e

considerato secondo solo a Timoteo per audacia stilistica, almeno a quanto si ricava dai polemici riferimenti presenti nella commedia²⁶⁸. Che però, sul finire del IV secolo, le innovazioni di Frinide fossero ormai entrate nell'uso tanto da essere ancora considerate tra quelle "accettabili", come sembra indicare anche questo passo, lo si evince anche da un frammento di un altro peripatetico, Fania di Ereso, che lo nomina, significativamente insieme a Terpandro, come esempio di alta bravura musicale in contrapposizione a certi autori di *μοχθηρὰ ἄσματα*²⁶⁹. Ancor più esplicitamente Aristotele aveva espresso il proprio apprezzamento nei confronti sia di Frinide sia del suo discepolo Timoteo, in un celebre passo della *Metafisica* (*Met.* 993b15): εἰ μὴ γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἶχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.

In ogni caso, nel *De musica* Terpandro e Frinide sembrano costituire i due estremi cronologici, superiore e inferiore, della ἀρχαία μουσική e, di conseguenza, della successione di προσεξευρήσεις che ne scandiscono la αὔξησις e non, all'opposto, la παραφθορά. Il frammento di Fania pare in effetti confermare questa periodizzazione, alludendo a Terpandro e a Frinide come agli autori maggiormente rappresentativi del genere del *nomos*; e in questa direzione sembra andare anche il riferimento a Timoteo, allievo di Frinide, come colui che avrebbe introdotto nel *nomos* terpandreo gli elementi del nuovo stile ditirambico, segnando quindi il passaggio alla terza e ultima fase della storia musicale antica.

Terpandro sembra quindi essere comunemente riconosciuto come l'iniziatore di forme compositive e tendenze stilistiche che persistono nell'uso per lungo tempo e che, di fatto, dettano i canoni formali ed estetici della musica citarodica fino alla piena età classica. Un elemento che vale la pena di porre in rilievo è come anche la critica conservatrice ami celebrare la portata innovativa delle forme compositive inaugurate da questo autore, come si evince da un altro passo del *De musica*, in cui si loda la καινοτομία delle soluzioni da lui sperimentate²⁷⁰: non bisogna pertanto cadere nell'equivoco di credere che vi fosse una generale avversione per la καινότης in quanto

²⁶⁸ Cfr. in particolare Pherecr. 155 K.-A. (= [Plut.] *mus.* 1140 1141d-1142a). Per una nuova lettura delle innovazioni armoniche e organologiche ivi attribuite in particolare a Frinide, Timoteo e Filosseno alla luce delle nostre conoscenze in merito alla teoria e alla pratica musicale antica si veda in particolare Lynch 2018, 290-327.

²⁶⁹ Fr. 15a Engels = 10 Wehrli = Ath. 14.638b: καὶ μοχθηρῶν δὲ ἄσματων γεγόνασι ποιηταί, περὶ ὧν φησι Φαινίας ὁ Ἐρέσιος ἐν τοῖς πρὸς τοὺς σοφιστὰς γράφων οὕτως· Τελένικος ὁ Βυζάντιος, ἔτι δὲ Ἀργᾶς ποιηταί μοχθηρῶν ὄντες νόμων πρὸς μὲν τὸν ἴδιον χαρακτηῖρα τῆς ποιήσεως εὐπόρουν, τῶν δὲ Τερπάνδρου καὶ Φρύνιδος νόμων οὐδὲ κατὰ μικρὸν ἐπιψαῦσαι. Su questo passo vd. anche Meriani 2003, 23.

²⁷⁰ *mus.* 12.1135c (dove lo stesso termine è poi riferito poco oltre ad Alcmane e Stesicoro, sempre con valenza positiva). Su Terpandro e le sue invenzioni si veda in particolare Power 2010.

tale, concetto che anzi le nozioni stesse di εὐρησις e προσεύρησις, così importanti nella concezione antica dello sviluppo cronologico di una τέχνη, sembrano presupporre in termini del tutto positivi²⁷¹. Il concetto di καινόν è accettato e, anzi, celebrato nella misura in cui esso va di pari passo con quello di καλόν, termine che richiama un ideale che è estetico ma, al tempo stesso, anche sociale: in altre parole, i giudizi negativi nei confronti della ‘nuova musica’ sembrano scaturire, più ancora che dalle novità stilistiche in sé, dalle trasformazioni sociali e nel gusto del pubblico connesse con l’avvento del nuovo stile (di questi aspetti si tratterà più diffusamente *infra*: III 2, 182 sgg.).

Tornando a Terpandro, in ambito peripatetico è attestata anche una tradizione che vede in questo autore dagli incerti contorni biografici anche l’artefice di una rilevante innovazione nella struttura della scala musicale, vale a dire l’aumento dell’estensione dell’intervallo chiamato διὰ πασῶν, anticamente pari a una settimana, a un’ottava. Alla struttura dell’ottava antica sono dedicati diversi passaggi dei *Problemata*, tra cui uno in cui questo cambiamento è ricondotto esplicitamente a Terpandro (19.32 = Terpandro test. 47 Gostoli):

Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ’ οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι’ ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; ἢ ὅτι ἑπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἶτ’ ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν ἀλλ’ οὐ δι’ ὀκτώ· δι’ ἑπτὰ γὰρ ἦν.

Perché [l’ottava] si chiama διὰ πασῶν e non “ottava” (δι’ ὀκτώ) secondo il numero, come la “quarta” e la “quinta”? Forse perché anticamente le corde erano sette, poi Terpandro eliminò la *trite* e aggiunse la *nete*, e per questo fu chiamata διὰ πασῶν e non “ottava”: era infatti una “settimana”.

L’innovazione apportata da Terpandro consiste, a quanto si ricava dalla lettura del testo pseudoaristotelico, nell’eliminare una nota intermedia della scala per aggiungerne una all’estremità più acuta, così da aumentare di un intervallo l’estensione complessiva del sistema, ma da lasciare invariato il numero di note al suo interno, che corrisponde del resto a quello delle corde della cetra ἑπτάχορδος, di cui egli avrebbe in sostanza modificato l’accordatura²⁷². La scala venutasi a costituire grazie all’aggiunta della *nete* da parte di Terpandro corrisponderebbe quindi all’ottava centrale del “sistema perfetto”, che ha come estremi al grave la ὑπάτη μεσῶν e all’acuto

²⁷¹ Cfr. a riguardo D’Angour 2011, 198-202.

²⁷² Cfr. a riguardo Gostoli 1990, 114-115 (*ad test.* 47).

la ὑπάτη ὑπατῶν²⁷³; rispetto alla sua forma completa, però, essa è mancante di una nota al proprio interno, vale a dire la *trite*, cioè la più grave delle note interne al tetracordo superiore all'interno di questa ottava. L'attribuzione a Terpandro dell'aggiunta della *nete* è confermata ancora dallo pseudo-Plutarco, che la riporta in un passo per il quale è altamente probabile la sua dipendenza da Aristosseno (28.1140f)²⁷⁴: οἱ γὰρ ἱστορήσαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τὴν τε Δώριον νήτην προσετίθεσαν, οὐ χρησαμένων αὐτῆ τῶν ἔμπροσθεν κατὰ τὸ μέλος. Appare quindi probabile che i due passi abbiano un'origine comune.

Alle modifiche apportate da Terpandro all'antica struttura della scala sembra fare riferimento anche un altro passo dei *Problemata* (19.7), da cui però si evince come in merito a questo argomento sussistessero varie incertezze, che l'esordio del problema riassume così: Διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἑπταχόρδους ποιοῦντες ἀρμονίας τὴν ὑπάτην ἀλλ' οὐ τὴν νήτην κατέλιπον; πότερον τοῦτο ψεῦδος (ἀμφοτέρως γὰρ κατέλιπον, τὴν δὲ τρίτην ἐξήρουν) ἢ οὐ; (“Perché gli antichi, quando hanno creato le scale di sette note, hanno lasciato la *hypate* e non la *nete*? Si tratta di un'informazione falsa, in quanto le avrebbero lasciato entrambe ma avrebbero eliminato la *trite*, o no?”). Sembra che la struttura dell'antica scala a sette note non fosse interamente chiara e che vi fosse una certa confusione tra la fase precedente a Terpandro, cui fa riferimento la prima delle due interrogative che costituiscono l'oggetto del problema (la scala pre-terpandrea mancava infatti della *nete*) e quella successiva alla sua introduzione di un ulteriore intervallo all'estremità acuta, cui allude invece la seconda domanda. Alla fase più antica, in cui la scala non aveva ancora l'estensione di un'ottava, sembra invece fare riferimento l'ipotesi avanzata in un altro problema (19.47) che la nota originariamente eliminata non fosse la *trite* ma la *paramese*, insieme con il tono disgiuntivo posto al centro della scala (ἢ οὐ τὴν ὑπάτην ἀλλὰ τὴν νῦν παραμέσην καλουμένην ἀφήρουν καὶ τὸ τονιαῖον διάστημα);²⁷⁵; dall'insieme di questi passi si ricava dunque l'impressione di una discussione abbastanza articolata a riguardo²⁷⁶.

Contemporaneo o di poco posteriore a Terpandro, nonché suo conterraneo – entrambi provengono infatti da Lesbo – è considerato dalle fonti antiche Arione, legato anch'egli alla poesia

²⁷³ Cfr. Barker 1989, 13, e 2007, 12-18.

²⁷⁴ Cfr. Meriani 2003, 79 (e più in generale, per un censimento ragionato delle probabili citazioni aristosseniche nel *De musica* e la discussione degli aspetti più rilevanti, 49-81).

²⁷⁵ In questo caso si tratterebbe tra l'altro di una scala pertinente al cosiddetto “sistema minore”, in cui il tetracordo superiore è *συνεμμένος*, ossia si lega a quello inferiore senza la disgiunzione al centro: per la distinzione tra tetracordi *διεzeugμένοι* e *συνεμμένοι* cfr. Aristox. *El. Harm.* 74.3-75.10 da Rios. Per una sintesi critica, Barker 2007, 14-16.

²⁷⁶ Per una discussione complessiva dei problemi pertinenti a questo argomento cfr. Petrucci 2011, 222-227.

citarodica. Potrebbe forse avere ascendenza peripatetica un'informazione riportata da Fozio (*Bibl.* 320a 22 – b 11 = Terpandro test. 42 Gostoli) relativa agli sviluppi del *nomos* citarodico, che sarebbe stato perfezionato (τελειῶσαι) da Terpandro e successivamente ampliato (συναυξῆσαι) da Arione, per poi essere rinnovato (καινοτομησαι) da Frinide e portato alla forma in uso all'epoca della fonte di Fozio (εἰς τὴν νῦν αὐτὸν ἤγαγε τάξι) da Timoteo: questa successione presenta infatti i tre nomi che nel *De musica* risultano associati con l'istituzione e il successivo rinnovamento (e stravolgimento, da parte di Timoteo) di questo genere, con l'aggiunta di Arione che, invece, non è nominato nel trattato pseudoplutarcheo. Se da un lato su questa base appare lecito ipotizzare, pur con tutta la cautela necessaria nel ricorrere ad *argumenta ex silentio*, che le fonti del *De musica* non facessero menzione di Arione, dall'altro un qualche interesse per questa figura e per le innovazioni musicali ad essa collegate è testimoniato in ambito peripatetico da un frammento di Dicearco in cui egli figura come colui che avrebbe istituito τοὺς κυκλίους χορούς, ossia il ditirambo (Dicaearch. fr. 99 Mirhady = Sch. in Aristoph. *Av.* 1403b Holwerda):

Ἀντίπατρος καὶ Εὐφρόνιος [fr. 77 Strecker] ἐν τοῖς ὑπομνήμασί φασι τοὺς κυκλίους χορούς στήσαι πρῶτον Λᾶσον τὸν Ἑρμιονέα [T 10b Brussich; dithyr. T 51 Ieranò], οἱ δὲ ἀρχαίτεροι Ἑλλάνικος [FGrHist 4 F 86] καὶ Δικαίαρχος Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον [T 51 Ieranò], Δικαίαρχος μὲν ἐν τῷ Περὶ Διονυσιακῶν ἀγώνων, Ἑλλάνικος δὲ ἐν τοῖς Καρνεονίκαις.

Antipatro ed Eufronio, nei *Commentari*, sostengono che il primo a istituire i cori circolari fu Laso di Ermione, mentre Ellanico e Dicearco, più antichi, dicono sia stato Arione di Metimna (Dicearco negli *Agoni dionisiaci*, Ellanico nei *Vincitori delle Carnee*).

Lo scolio, che commenta il termine κυκλιοδιδάσκαλος riferito da Aristofane al ditirambografo Cinesia, presenta due diverse teorie relative all'origine di questa forma poetica. Secondo la prima di esse, più recente, essa si dovrebbe a Laso di Ermione, attivo ad Atene in epoca pisistratica, mentre una tradizione più antica, testimoniata da Dicearco e, prima ancora, da Ellanico, assegnava ad Arione la πρώτη σύστασις di questo genere poetico. Questa seconda teoria è in effetti quella che risulta dotata del maggior credito, data anche l'antichità e l'autorevolezza delle fonti che la attestano: all'invenzione del ditirambo da parte di Arione fa riferimento, come è noto, anche Erodoto (1.23.1 = dithyr. T 47 Ieranò: Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον... ἐόντα κιθαρωδὸν τῶν τότε ἐόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε

καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ). Che Ellanico potesse essere la fonte diretta di Dicearco appare probabile, non soltanto in ragione della vicinanza cronologica dei due autori, ma anche perché i Καρνεονῆκαι dello storico di Lesbo erano probabilmente un'opera conosciuta e apprezzata in ambiente peripatetico in virtù del suo contenuto, come sembrano suggerire le notizie relative alla composizione di opere di argomento analogo da parte di Aristotele e dei suoi allievi (cfr. *Introduzione* 2.1 e 3.2)²⁷⁷.

Quanto agli autori cui lo scolio ad Aristofane attribuisce la versione secondo cui l'iniziatore del ditirambo in età storica era stato Laso di Ermione, l'Antipatro qui menzionato non sembra identificabile con nessuna personalità nota, mentre Eufronio è un grammatico vissuto nel pieno III sec. a.C., il cui nome ricorre più volte negli scolii ad Aristofane²⁷⁸; la notizia da loro fornita a proposito di Laso sembra difficilmente da intendersi alla lettera, mentre appare preferibile "interpretare la testimonianza come brachilogica in conseguenza della compilazione scoliastica e intenderla nel senso che i due attribuirono a Laso non l'invenzione del ditirambo, quanto piuttosto un ruolo nell'introduzione di questo genere poetico-musicale ad Atene e nell'istituzione o nella formalizzazione degli agoni ditirambici ateniesi al tempo dei Pisistratidi"²⁷⁹.

Tra le προσεξευρήσεις di età arcaica e classica si possono annoverare anche la scoperta di nuove ἀρμονίαι, partendo dalla modifica di scale già esistenti, e la loro adozione in contesti differenti da quelli in cui esse erano già in uso. È sempre il *De musica* a informarci dell'attribuzione a Saffo della scoperta dell'armonia misolidia da parte di Aristosseno (*mus.* 16.1136c-d = Aristox. fr. 81 Wehrli):

καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστὶ, τραγωδίαις ἀρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησὶ Σαπφῶ [fr. a 88 Gallavotti] πρώτην εὐρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγωδοποιούς μαθεῖν λαβόντας γοῦν αὐτὴν συζευξαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγωδία. ἐν δὲ τοῖς Ἱστορικοῖς + τοῖς

²⁷⁷ È possibile che da Ellanico derivi anche la notizia riportata nel *De musica* (che la desume forse ancora da Eraclide) secondo cui Terpandro sarebbe stato l'artefice della πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν a Sparta: con questa espressione si allude forse all'istituzione delle Carnee, di cui egli sarebbe stato anche, secondo Ellanico, il primo vincitore (Ath. 635e = *FGrHist* 4 F 85a: τὰ Κάρνεια πρῶτος πάντων Τέρπανδρος νικᾷ, ὡς Ἑλλάνικος ἱστορεῖ). Su questo argomento torneremo *infra* a proposito del dibattito in merito alla cronologia di Terpandro: vd. par. 2.2.

²⁷⁸ Cfr. Montana in *LGGA*, s.v. Antipater; Novembri in *LGGA*, s.v. Euphronius.

²⁷⁹ Montana in *LGGA*, s.v. Antipater.

ἀρμονικοῖς Πυθοκλείδην φησὶ τὸν ἀυλητὴν εὐρετὴν αὐτῆς γεγενῆσθαι, Λύσις δὲ²⁸⁰ Λαμπροκλέα τὸν Ἀθηναῖον [fr. A 2 del Grande], συνιδόντα ὅτι οὐκ ἐνταῦθα ἔχει τὴν διάζευξιν ὅπου σχεδὸν ἅπαντες ᾤοντο, ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὀξύ, ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὀξύ, τοιοῦτον αὐτῆς ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ παραμέσης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν.

Anche l'armonia misolidia ha un che di patetico, che si addice alle tragedie. Aristosseno attesta che Saffo fu la prima a scoprire l'armonia misolidia e che i tragici la appresero da lei: dopo averla adottata la unirono a quella dorica, dal momento che la dorica conferisce solennità e austerità, la misolidia il carattere patetico, e la tragedia è frutto della commistione di questi due elementi. Negli *†Scritti storici... di armonia†* dice che il suo scopritore fu l'auleta Pitoclido; Liside afferma invece che l'ateniese Lamprocle, resosi conto che l'armonia misolidia ha la disgiunzione non dove quasi tutti credevano, ma in corrispondenza dell'acuto, riformò la sua struttura in modo tale che, a partire dalla *paramese*, arrivasse fino alla *hypate hypaton*.

Nella prima parte del passo, l'unica sicuramente aristossenica – la presenza di una lacuna pregiudica in modo irreparabile la lettura di quanto segue e, in ogni caso, a prima vista sembra si tratti di una tradizione alternativa a quella che vuole Saffo scopritrice dell'armonia misolidia – si fa riferimento non soltanto all'invenzione della μιξολυδιστί da parte della poetessa di Lesbo, ma anche alla sua successiva adozione da parte dei tragici, in ragione del suo carattere patetico che la rende adatta a questo genere teatrale. L'associazione del nome di Saffo a questa armonia è motivata forse, come notava Lasserre, dal carattere struggente delle sue liriche²⁸¹.

Nella continuità lineare che nel frammento aristossenico lega tra di loro Saffo e i tragici sembra di scorgere all'opera il principio applicato da Aristotele alla tragedia, vale a dire l'individuazione nell'ambito della lirica arcaica di quelle forme che costituiscono gli antecedenti storici dei generi teatrali; non sfuggirà inoltre come l'unione dei tratti distintivi delle due armonie, la solennità della

²⁸⁰ Come si è accennato in *Introduzione* (3.1, pp. 37-38) il Liside qui menzionato non è altrimenti noto; Lasserre ipotizzava che potesse essere lui l'*auctoritas* che si cela dietro il riferimento agli ἀρμονικοί nell'esordio di Lisia (3.1131f). L'oscurità di questo personaggio è ciò che motiva la correzione del testo trådito da parte di Westphal, che proponeva di leggere αὐθις δέ in luogo di Λύσις δέ, riconducendo quindi ad Aristosseno anche la porzione di testo relativa a Lamprocle.

²⁸¹ Cfr. Lasserre 1954, 164: "Le caractère plaintif de sa poésie étant souvent souligné par la rhétorique postaristotélicienne, Aristoxène a pu en inférer qu'elle chantait dans la tonalité mixolydienne". Il fatto che questa scala si collocasse subito al di sotto della lidia ha suggerito ai moderni l'idea, suggestiva ma non suffragata da nessuna evidenza, che Saffo l'avesse creata per poter cantare in un registro più grave, che meglio si adattava alla sua voce, come si trova in alcuni dizionari ed enciclopedie di XIX secolo (p.es. nel *Dizionario della lingua italiana* di Francesco Cardinali o nel *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere e arti* di Antonio Bazzarini).

dorica da un lato, il patetismo della misolidia dall'altro, conferisca alla tragedia un insieme di caratteristiche molto affini a quelle che Aristotele individua come proprie di questo genere drammatico²⁸².

La seconda parte del passo introduce la testimonianza relativa a qualcuno che, apparentemente, avrebbe invece assegnato l'invenzione della medesima armonia all'auleta Pitoclide; la presenza di una lacuna in corrispondenza dell'indicazione della provenienza della citazione impedisce di conoscere a chi fosse attribuita tale affermazione, ma sembrerebbe di poter escludere che si tratti ancora di Aristosseno, dato che, come si è accennato, il suo contenuto entrerebbe in contrasto con quanto precedentemente riportato a proposito dell'invenzione dell'armonia misolidia da parte di Saffo. La menzione di Pitoclide in questo contesto pone peraltro qualche problema, giacché di questo personaggio si sa che fu maestro di Pericle, fatto che porta a collocarlo inequivocabilmente nel pieno V sec. a.C.; è possibile però che, in maniera analoga a quanto si è visto in precedenza per Laso, il riferimento a questo personaggio vada inteso non nel senso di un'attribuzione *tout court* a lui della scoperta in oggetto, ma piuttosto in relazione a eventuali innovazioni che egli avrebbe portato rispetto alla struttura messa a punto da Saffo.

Qualunque sia stato l'apporto di Pitoclide alla struttura dell'armonia misolidia, sembra lo si voglia distinguere in modo netto da quello di Lamprocle, indipendentemente da quale sia la fonte da cui provengono le informazioni relative a quest'ultimo (se il non meglio conosciuto Liside tramandato dai codici o se, si emenda il testo, lo stesso scritto in cui era menzionato Pitoclide). La loro natura tecnica lascia ipotizzare che qui l'autore del *De musica* dipenda ancora una volta da Aristosseno, fatto che potrebbe indurre ad accettare la congettura di Westphal (vd. *supra*: p. 157 n. 272) in modo da eliminare il riferimento a Liside; in realtà l'intervento sul testo, oltre ad apparire piuttosto arbitrario dato il consenso dei codici nel trasmettere la lezione Λύσις, forse non è neanche necessario, dal momento che la citazione di un altro autore non impedisce affatto che la fonte tramite cui lo pseudo-Plutarco ne aveva notizia fosse sempre Aristosseno. Si è già avuto occasione di vedere, del resto, come informazioni di questa stessa natura fossero ricondotte dallo stesso Aristosseno ai μουσικοί, nel frammento relativo all'invenzione del genere enarmonico da parte di Olimpo (cfr. I 1.1., pp. 77-78): non è quindi da escludere che anche in questo caso ci si possa trovare di fronte a una situazione analoga.

La scala stabilita da Lamprocle, avendo come estremo superiore la παραμέση e come estremo inferiore la ὑπάτη ὑπατῶν, vale a dire la nota più grave dell'ultimo tetracordo che, in senso

²⁸² Cfr. Lasserre 1954, 164.

discendente, compone il “sistema perfetto”²⁸³, ha come intervallo più acuto il tono disgiuntivo, posto tra la παραμέση e la μέση; non è chiaro tuttavia come essa fosse strutturata precedentemente e in che senso la disgiunzione si trovasse in un’altra posizione al suo interno. L’ipotesi più plausibile è che la scala misolidia precedentemente in uso potesse corrispondere con quella che Aristide Quintiliano attribuisce ai πάνυ παλαιότατοι, anche se rimane poco perspicuo il riferimento alla posizione della διάζευξις²⁸⁴.

Non molto si sa dell’autore di questa innovazione, Lamprocle; attivo intorno alla metà del V secolo, fu teorico musicale e poeta, come si ricava dal fatto che Ateneo lo definisca διθυραμβοποιός (11.491c) e dagli scolî ad Aristofane, che gli attribuiscono un verso citato nelle *Nuvole* come esempio dello stile antico, rispettoso delle antiche armonie, in contrapposizione alle καμπαί del ‘nuovo ditirambo’ e, in particolare, di Frinide²⁸⁵.

L’attribuzione a Lamprocle dell’inno ad Atena il cui *incipit* (Παλλάδα περσέπολιν δεινὰν) è citato da Aristofane è in realtà incerta: nei due scolî al verso in questione si afferma infatti che Eratostene propendeva per assegnarlo invece a Frinico, che però l’avrebbe solamente citato specificando che si trattava di un verso di Lamprocle²⁸⁶. In uno dei due scolî si riporta inoltre che anche Cameleonte avesse incertezze in merito alla paternità dell’inno, come si ricava anche da un frammento papiraceo in cui si dice che lo studioso era in dubbio se attribuirlo a Lamprocle o a Stesicoro²⁸⁷; su questa base è possibile integrare il testo dello scolio ad Aristofane, corrotto in corrispondenza del riferimento a Cameleonte²⁸⁸. L’interesse per questo autore in ambito

²⁸³ Cfr. sempre lo schema in Barker 2007, 14. Cfr. Arist. Quint. 1.6.7-8.

²⁸⁴ Arist. Quint. 1.9.18. Cfr. anche Lasserre 1954, 50 e 164, dove si ipotizza che la διάζευξις dell’antica scala misolidia potesse coincidere con l’intervallo di tono che, in essa, separava le quattro note inferiori da quelle superiori: il termine non sarebbe quindi da intendersi in senso proprio, in rapporto al sistema perfetto, ma solamente come disgiunzione “interna” all’armonia misolidia così come essa era originariamente concepita stando al diagramma riportato da Aristide Quintiliano. Così anche Barker 2007, 49-50.

²⁸⁵ Aristoph. *Nub.* 967 sgg. Per una sintesi delle informazioni su Lamprocle si veda Barker 2007, 83-84. Di Frinide come figura ‘a cavallo’ tra vecchio e nuovo stile e del diverso giudizio che su di lui si ricava dalla commedia *archaia* e dai teorici di IV secolo a.C. si è detto *supra*: cfr. pp. 153-154.

²⁸⁶ Sch. vet. in Aristoph. *Nub.* 967b β: ἀρχὴ ἄσματος Φρυνίχου, ὡς Ἐρατοσθένους φησίν. Φρύνιχος δὲ αὐτοῦ τούτου τοῦ ἄσματος μνημονεύει ὡς Λαμπροκλέους ὄντος.

²⁸⁷ *P.Oxy.* XIII 1611 = Chamael. fr. 31a Martano:

διαποροῦσι γὰρ οὐ[κ ὀ-]
λίγοι π[ε]ρὶ τ[οῦ]των κα-
[θ]άπερ Χαμαιλέων πό-
τερὸν ποτε Στη[σι]χόρου
ἐστὶν ἢ Λαμπροκλέ-
ου.

²⁸⁸ Sch. vet. in Aristoph. *Nub.* 967b α = Chamael. fr. 31b Martano: Φρύνιχος δὲ αὐτοῦ τούτου τοῦ ἄσματος μέμνηται ὡς Λαμπροκλέους ὄντος τοῦ Μίδωνος υἱοῦ ἢ μαθητοῦ. ἔχει δὲ οὕτως· “Παλλάδα περσέπολιν

peripatetico sembra quindi riguardare sia la sua attività di teorico musicale sia quella di poeta e, in quest'ultimo caso, si inquadra nel filone della ricostruzione cronologico-biografica di cui tratteremo nel paragrafo successivo e che ha in Cameleonte uno dei suoi esponenti più autorevoli.

Sede privilegiata per la progressiva messa a punto di innovazioni in tutte le sue componenti costitutive è il teatro attico, che fin dai suoi albori costituisce un vero e proprio 'laboratorio', aperto alla sperimentazione di sempre nuove soluzioni sia dal punto di vista drammaturgico, sia per ciò che concerne la presenza, il ruolo e la struttura al suo interno del canto e della danza. L'interesse per l'evoluzione dell'arte teatrale nel suo complesso è testimoniato del resto già da Aristotele, come dimostra l'*excursus* contenuto nella *Poetica* in merito alle innovazioni di Eschilo e Sofocle per quanto riguarda l'aumento del numero degli attori, nonché la progressiva riduzione delle parti corali a favore di quelle recitate e l'abbandono del tetrametro trocaico per il trimetro giambico²⁸⁹. Se l'attenzione di Aristotele si appunta principalmente, almeno alla luce di ciò che possiamo leggere, sugli aspetti di carattere più propriamente drammaturgico, anche le innovazioni apportate dai tragediografi in ambito musicale e coreutico risultano essere state oggetto di indagine. Né del resto bisogna dimenticare come il teatro costituisse il luogo privilegiato di osservazione anche dei cambiamenti connessi con l'avvento della 'nuova musica', sia per ciò che riguarda le esibizioni dei ditirambografi, sia per quanto riguarda la progressiva trasformazione delle musiche di scena in direzione di un sempre crescente sperimentalismo, come si dirà più dettagliatamente nell'ultima parte (cfr. III 1-2).

Anche per ciò che riguarda il teatro si riscontra la tendenza, già rilevata nel *De musica* a proposito dell'evoluzione storica dei *nomoi*, a considerare positivamente quelle innovazioni che avvengono "nel rispetto della tradizione"²⁹⁰, o quantomeno che sono associate con il mantenimento di uno stile solenne e conforme alle antiche regole. In questo senso deve leggersi la testimonianza di Aristosseno relativa all'introduzione da parte di Sofocle dell'armonia frigia e dello stile ditirambico nelle musiche di scena (Aristox. fr. 79 Wehrli = *Vita Soph.* 95-97): φησὶ δὲ Ἀριστόξενοσ ὡσ πρῶτοσ τῶν Ἀθήνηθεν ποιητῶν [sc. Σοφοκλήσ] τὴν Φρυγίαν μελοποιίαν εἰσ τὰ ἴδια ἄσματα παρέλαβε καὶ τοῦ διθυραμβικοῦ τρόπου κατέμιξεν ("dice Aristosseno che Sofocle fu il primo tra

[δεῖνὰν θεὸν ἐγρεκύδοιμον". Χαμαιλέων δ' ἀπορεῖ πότερον "Ἰκλήζω πολεμόδοκον ἀγνὰν παῖδα Διὸσ μεγάλου δαμάσιππον" καὶ κατὰ Λαμπροκλέα ὑποτίθησι κατὰ λέξιν. <Χαμαιλέων δ' ἀπορεῖ, πότερον Στησιχόρου ἢ Λαμπροκλέουσ>. L'espunzione del riferimento a Cameleonte dove occorre nello scolio e l'integrazione successiva sono frutto del confronto con il frammento papiraceo menzionato *supra*, il cui testo è riportato alla n. precedente.

²⁸⁹ Aristot. *Poet.* 1449a 15-24.

²⁹⁰ Cfr. a riguardo D'Angour 2011, 189-202.

i poeti ateniesi a introdurre l'armonia frigia nelle proprie composizioni cantate e a fonderla con lo stile ditirambico"). Anche in questo caso il dato dell'introduzione da parte di Sofocle dell'armonia frigia non andrà inteso in senso assoluto, ma piuttosto in relazione al suo impiego in ambito tragico²⁹¹, che sembrerebbe costituire un'ulteriore innovazione rispetto a quanto testimoniato da Aristosseno nel fr. 81 (cfr. *supra*), vale a dire l'adozione per i cori drammatici dei modi dorico e misolidio, quest'ultimo sulla falsariga di Saffo che ne era stata la scopritrice.

Nel IV secolo a.C. l'associazione tra modo frigio e ditirambo è un dato universalmente riconosciuto, come attesta Aristotele (*Pol.* 8.1342b 8: ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον), frutto dell'assunzione di questa scala a elemento caratterizzante della "nuova musica"²⁹². Il suo impiego in composizioni ditirambiche da parte di Sofocle, se da un lato dimostra come tale accostamento non sia prerogativa esclusiva dei ditirambografi fautori del nuovo stile, dall'altro induce a ravvisare anche nel tragediografo una certa propensione alla sperimentazione in ambito musicale: "what lies behind the claim may be the recognition of Sophocles' more comprehensive engagement with new musical trends that were associated with the dithyramb and, in particular, its accompanying instrument, the *aulos*"²⁹³. A sostegno di questa possibilità vi è il fatto, messo in luce da recenti studi, che già all'inizio del V secolo a.C. Atene avesse conosciuto una prima "rivoluzione" musicale consistente proprio nella rivalutazione dell'*aulos* da parte di compositori che la critica conservatrice annovera ancora come esponenti dello stile tradizionale, come il già menzionato Lamprocle e prima ancora Laso, al cui apporto innovativo allude probabilmente, come si è visto, la notizia secondo la quale egli sarebbe stato l'"inventore" dei cori circolari²⁹⁴.

²⁹¹ Cfr. Power 2012, 291-292: "Aristoxenus must mean not that Sophocles was the first poet in Athens to use the Phrygian mode, but that, as the second part of the testimony suggests, he was the first tragedian to borrow the Phrygian from the composers of dithyramb".

²⁹² Cfr. anche Prauscello 2013, 91 ("It is with the New Musical developments that dithyramb and the Phrygian mode become virtually indistinguishable").

²⁹³ Power 2012, 292.

²⁹⁴ Cfr. *supra* e Montana in LGGA, s.v. Antipater. Sull'idea di una prima "rivoluzione musicale" a inizio V secolo si veda in particolare Franklin 2013, 215, con le evidenze testuali ivi citate, in *primis* Aristot. *Pol.* 1340b 20-1341b 8, in cui ci si interroga in merito all'opportunità o meno di includere la pratica dell'*aulos* nell'educazione dei giovani. Particolarmente rilevante appare il fatto che Aristotele faccia risalire tale abitudine al periodo immediatamente successivo alla fine delle guerre persiane, leggendovi una manifestazione dell'orgoglio e dell'entusiasmo indiscriminato conseguenti alla vittoria (1341a 30-33: καὶ μετὰ τὰ Μηδικὰ φρονηματισθέντες ἐκ τῶν ἔργων, πάσης ἤπτοντο μαθήσεως, οὐδὲν διακρίνοντες ἀλλ' ἐπιζητοῦντες. διὸ καὶ τὴν αὐλητικὴν ἤγαγον πρὸς τὰς μαθήσεις): è in questo periodo, quindi, che secondo Franklin va collocata la prima '*aulos-revolution*', che pone le basi per quella di fine secolo.

La testimonianza relativa all'introduzione da parte di Sofocle dell'armonia frigia nel teatro può essere messa in relazione sotto alcuni aspetti con altri frammenti aristossenici in cui si fa riferimento alla πρώτη εὔρησις di una certa armonia in un passato più o meno lontano e, di seguito, si riporta, presentandola apparentemente come una tradizione alternativa a quella precedentemente descritta, la notizia di una seconda "invenzione" della stessa armonia da parte di un musicista ben più recente. Questo è quanto sembra accadere, ad esempio, nel fr. 81 (cfr. *supra*) in cui all'attribuzione a Saffo della scoperta dell'armonia misolidia segue, pur nell'impossibilità di cogliere chiaramente il collegamento con quanto detto in precedenza a causa della presenza di una lacuna, l'attribuzione del medesimo εὔρημα all'auleta Pitoclido, vissuto come si è detto nel pieno V secolo a.C.; analogamente, nel fr. 80 (cfr. I 1.1., p. 76), in cui Aristosseno individuava in Olimpo lo scopritore dell'armonia lidia, nella quale avrebbe eseguito per la prima volta il *nomos* pitico, è poi riportata la notizia che secondo "altri" il primo esecutore di questo canto sarebbe stato Melanippide (εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί). Anche in questo caso è ovvio che il dato non vada preso alla lettera, dal momento che Melanippide è, come è noto, un ditirambografo di V secolo, che le fonti individuano concordemente tra i fautori della rivoluzione musicale di fine secolo, nonostante egli sia stato attivo alcuni decenni prima (sembra, significativamente, che sia stato all'incirca contemporaneo di Sofocle)²⁹⁵.

Prese nel loro insieme, queste testimonianze sembrano denotare come in Aristosseno all'individuazione dell'εὔρητής storico (o preistorico) di una determinata armonia facesse tendenzialmente seguito quella del suo principale innovatore di V secolo a.C.; la notizia relativa a Sofocle si inserisce coerentemente in questo quadro se rapportata a quella, trasmessa da Ateneo, che individuava nel frigio Iagnide il πρώτος εὔρητής dell'armonia frigia²⁹⁶. Il fatto che negli altri due frammenti, provenienti entrambi dal *De musica*, le due tradizioni – quella relativa allo scopritore più antico e quella che attribuisce il medesimo εὔρημα a un inventore "moderno" – siano presentate come alternative una all'altra è da leggersi probabilmente come un fraintendimento da parte dello pseudo-Plutarco o della fonte intermedia tramite cui egli citava Aristosseno: è verosimile invece che egli fosse interessato a rintracciare gli artefici delle principali innovazioni responsabili dell'evoluzione delle forme musicali greche e che, in questo quadro, particolare attenzione fosse rivolta alle novità introdotte dai musicisti di V secolo già prima

²⁹⁵ Così Power 2012, 292. Ancora più alta la datazione proposta da Barker (1984, 93), che ne colloca l'attività in un periodo compreso tra il 480 e il 430 a.C.; secondo West invece egli fu attivo tra il 440 e il 415 (1992, 357).

²⁹⁶ Aristox. fr. 78 Wehrli = Ath. 14.624b. Cfr. a riguardo I 1.1, p. 61.

dell'avvento della 'nuova musica'. L'indicazione contenuta nel fr. 80 in merito alla sua provenienza dal primo libro del Περί μουσικῆς potrebbe far supporre che anche gli altri frammenti che presentano lo stesso schema cronologico siano tratti dalla stessa opera; rimane però il problema posto dalla lacuna del fr. 81, in cui sembra di poter cogliere il riferimento a un'opera contenente l'aggettivo ἱστορικός (che però, se si riferisse realmente a un titolo di Aristosseno, testimonierebbe di un suo interesse anche storiografico in ambito musicale)²⁹⁷.

Come è naturale data la strettissima relazione che intrattiene con le parti corali della tragedia, anche la danza va incontro a una progressiva evoluzione nel corso della storia del dramma attico. Un ruolo di particolare rilievo è assegnato in questo ambito a Eschilo, come risulta da ciò che si conserva della sua biografia composta da Cameleonte (che di questo genere costituisce l'esponente più autorevole all'interno del Peripato: cfr. *Introduzione* 3.2, p. 45) e nella fattispecie dal fr. 44 Martano, trasmesso ancora una volta da Ateneo (1.21e)²⁹⁸:

Καὶ Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἦν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδούχοι ἀμφιέννυνται, ἀλλὰ καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς. Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτὸν φησι σχηματίσαι τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλους οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων, καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τῆς τραγωδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιστᾶν. ὑπεκρίνετο γοῦν μετὰ τοῦ εἰκότος τὰ δράματα. Ἀριστοφάνης γοῦν – παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἢ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις – ποιεῖ αὐτὸν Αἰσχύλον λέγοντα·

‘τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ’ ἐποίουν’.

καὶ πάλιν·

‘τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν,

ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ’ ἦλθον

τεθνεῶτα,

πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσαντας’.

Ed Eschilo non solo inaugurò lo splendore e la solennità della veste, imitazione della quale è l'abbigliamento degli ierofanti e dei portatori di fiaccole, ma presentò ai coreuti numerose figure di danza che lui stesso inventava. In effetti Cameleonte afferma che fu lui il primo a creare le

²⁹⁷ A riguardo Barker 2012, 1-27, e 2014, 58-62.

²⁹⁸ L'attribuzione al Περί Αἰσχύλου non è affermata esplicitamente ma è altamente probabile: cfr. Martano 2012, 273 n. 1.

coreografie senza ricorrere a dei maestri, ma eseguendo lui stesso le figure di danza per i cori e, in generale, ad assumere su di sé l'intera gestione della tragedia: è verosimile che recitasse lui stesso i propri drammi. Perciò Aristofane – è nei poeti comici che si trovano dati attendibili sui tragici²⁹⁹ – fa dire sulla scena a Eschilo: “Io stesso creavo le figure per i miei cori”.

E ancora:

“Ho presenti i *Frigi*, perché li ho visti

quando vanno a liberare il figlio morto di Priamo

eseguendo numerose figure di danza, da una parte e dall'altra e di nuovo da questa parte”.

Al di là dei problemi relativi all'individuazione dei confini esatti della citazione, da Cameleonte proviene sicuramente l'informazione secondo la quale Eschilo sarebbe stato il primo ad allestire personalmente i propri cori senza ricorrere all'aiuto di un ὀρχηστοδιδάσκαλος e, più in generale, a farsi carico di tutti gli aspetti relativi all'allestimento delle proprie tragedie, dalla regia alla recitazione; per quanto riguarda la danza, Eschilo non si sarebbe limitato a istruire il coro, ma avrebbe ideato ed eseguito egli stesso i movimenti richiesti per l'esibizione. Il contenuto del frammento permette di ricavare qualche informazione anche in merito alla prassi drammaturgica pre-eschilea, che evidentemente presupponeva una più netta spartizione dei compiti tra poeta-compositore e coreografo, nonostante la preponderanza delle parti cantate – e quindi anche danzate – che caratterizzava la fase più antica del dramma, testimoniata, come è noto, da Aristotele nella *Poetica* ma anche da *Problemata* 19.31 (che abbiamo menzionato *supra*: cfr. II 1.3, p. 137), in cui si fa riferimento all'uso di definire μελοποιοί i tragediografi dell'epoca di Frinico (inizio V sec. a.C.), in ragione della natura prevalentemente lirica dei loro drammi.

L'attenzione attribuita a Eschilo alla danza sembra inserirsi, sul piano estetico, nel gusto per la solennità e per l'eleganza che caratterizzano il suo stile drammaturgico secondo l'opinione comune delle fonti antiche, a partire da Aristofane che, come è noto, polemicamente contrappone alla magniloquenza e la grandiosità del teatro eschileo il carattere “popolare” di quello euripideo; a questo sembra alludere in effetti la menzione dello splendore delle vesti di scena come un'altra delle novità introdotte da Eschilo, che sembra sottintendere un riferimento per contrasto agli “eroi straccioni” di Euripide. Ciò porterebbe tra l'altro a ipotizzare la dipendenza di Cameleonte dalla

²⁹⁹ Questa affermazione esemplifica secondo Arrighetti il cosiddetto “metodo di Cameleonte” e induce a ritenere che le citazioni di Aristofane si trovassero già nell'opera del biografo peripatetico: cfr. Arrighetti 1987, 148; per una sintesi delle opinioni in merito si rimanda ancora a Martano 2012, 273 n. 3. Si vedano inoltre le considerazioni espresse in Mirhady 2012, 396-397.

commedia, e da Aristofane in particolare, anche per questa prima parte di testo, rendendo ulteriormente plausibile l'ipotesi di Arrighetti in merito alla provenienza delle citazioni del commediografo dall'opera di Cameleonte³⁰⁰.

L'associazione tra Ἰεὺπρέπεια e la σεμνότης delle vesti di scena con le novità introdotte da Eschilo nella preparazione e nell'esecuzione delle danze di scena sembra rinviare anche a una discussione in merito all'ἦθος della danza tragica, in modo simile a quanto si è visto a proposito di Aristosseno nel capitolo precedente (cfr. *supra*, par. 1.3). A questo tema rinvia in effetti un altro frammento di Cameleonte, in cui, a partire ancora una volta da una citazione comica (un frammento dalle Σκευαί di Platone, PCG 138 K.-A.), si esprimono considerazioni in merito alla compostezza e alla solennità delle antiche danze (Chamael. fr. 45 Martano = Ath. 14.628e: ἦν γὰρ τὸ τῆς ὀρχήσεως γένος τῆς ἐν τοῖς χοροῖς εὐσχημον τότε καὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ ὠσανεὶ τὰς ἐν τοῖς ὄπλοις κινήσεις ἀπομιμούμενον). Sembra pertanto possibile dedurre che dalla commedia Cameleonte traesse anche l'idea che la danza fosse andata incontro a un progressivo declino nel corso della storia del teatro di V secolo, e che anche questo aspetto possa essere messo in relazione con le trasformazioni legate alla 'nuova musica'; è possibile altresì che questa riflessione si collegasse a quella testimoniata dal fr. 44 sulla qualità e la serietà delle danze in Eschilo, posta in contrapposizione con la successiva degenerazione anche di questo aspetto del dramma attico³⁰¹.

2.2. Τίνες εὐδόκιμοι γεγόνασιν: questioni cronologiche e biografiche

Complementare all'indagine sulle προσεξευρήσεις è la ricostruzione della cronologia e dei dati biografici salienti relativi alle personalità di spicco nel panorama della ἀρχαία μουσική. L'analisi delle testimonianze a riguardo mostra come la collocazione cronologica di alcuni personaggi del passato più antico fosse già materia di congetture e oggetto di ipotesi più o meno contrastanti, ricavate tramite l'istituzione di differenti sincronismi e cronologie assolute e relative. Scopo primario di queste ricerche sembra essere non tanto quello di pervenire all'esatta datazione di un autore, quanto piuttosto quello di determinarne la collocazione "prima" o "dopo" altri autori; tale operazione costituisce d'altra parte la premessa necessaria per poter assegnare a ciascun poeta innovazioni e prerogative stilistiche compatibili con la loro presunta priorità o posteriorità rispetto ad altre personalità.

³⁰⁰ Arrighetti 1987. Cfr. ancora Martano 2012, 273 n. 3.

³⁰¹ Cfr. a riguardo Martano 2012, 275 nn. 1-2, e Mirhady 2012, 395 sgg.

La ricostruzione della cronologia di Terpandro costituisce ancora una volta un caso-studio esemplare. L'esame del complesso della documentazione peripatetica a riguardo rivela l'esistenza di diverse tradizioni relative alla datazione del padre della citarodia e lascia pensare che all'interno della scuola dovesse essere fiorito un dibattito in merito, basato probabilmente anche sul ricorso a differenti fonti e sul loro confronto. Si è già visto come il *De musica*, sulla base del materiale peripatetico su cui si basa in larga parte lo sviluppo storico della musica delle origini e dell'antichità delineato da Lisia nei primi 12 capitoli del dialogo, individuando in Terpandro l'istitutore dei *nomoi* citarodici e collocando la nascita di questi ultimi precedentemente a quella dei *nomoi* aulodici, datasse il citarodo di Lesbo a un'epoca indubbiamente anteriore non soltanto a quella delle personalità connesse con l'istituzione delle prime aulodie, che per noi sono poco più che puri nomi, come Clona e Polimnesto, ma anche ad Archiloco. La fonte del *De musica*, con ogni probabilità Eraclide Pontico, deduceva tale dato da Glauco di Reggio (*FHG* 2 23 fr. 2 = [Plut.] *mus.* 1132e–1133a): *πρῆσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος [fr. 1 Lanata] ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τινι τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν· φησὶ γὰρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρῶτους ποιήσαντας ἀλωδίαν.* La collocazione di Archiloco dopo i primi autori di aulodie implica che, secondo questa ricostruzione, egli sarebbe vissuto circa due generazioni dopo Terpandro, che quindi, in ragione della ben nota contemporaneità tra Archiloco e Gige³⁰², sarebbe con ogni probabilità stato attivo durante il regno di Mida, ovvero l'epoca in cui lo colloca Ellanico di Lesbo (*FGrHist* 4 F 85a = Terpandro test. 1 Gostoli); l'informazione è riportata da Clemente Alessandrino, che a questa datazione "alta" di Terpandro contrappone, preferendola, quella "bassa" desunta dall'opera del peripatetico Fania di Ereso (Phaen. fr. 25 Engels = Clem. *Strom.* 1.21.131.6):

Ναὶ μὴν καὶ Τέρπανδρον ἀρχαΐζουσί τινες. Ἐλλάνικος [*FGrHist* 4 F 85b = Terpandro test. 2 Gostoli] γοῦν τοῦτον ἱστορεῖ κατὰ Μίδα γεγονέναι, Φανίας δὲ πρὸ Τερπάνδρου τιθεὶς Λέσχην τὸν Λέσβιον Ἀρχιλόχου νεώτερον φέρει τὸν Τέρπανδρον [Terpandro test. 4 Gostoli], διημιλλῆσθαι δὲ τὸν Λέσχην [*Ilias parva*, test. 4 Bernabé] Ἀρκτίνῳ [*Aethiopsis*, test. 5 Bernabé] καὶ νενικηκέναι.

³⁰² Cfr. Hdt. 1.12.2: *Γύγης τοῦ καὶ Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον γενόμενος ἐν ἰάμβῳ τριμέτρῳ ἐπεμνήσθη.*

Certo, alcuni retrodatano Terpandro. Ellanico, in effetti, riporta che egli visse al tempo di Mida; Fania, invece, collocando Lesche di Lesbo prima di Terpandro, implica che questi fu più giovane di Archiloco, e che Lesche avrebbe gareggiato contro Arctino e avrebbe vinto.

La datazione proposta da Fania inverte completamente il rapporto di priorità cronologica rispetto ad Archiloco, che secondo questa diversa ricostruzione sarebbe vissuto prima di Terpandro; essa si basa sull'assunto che questi sarebbe stato posteriore rispetto a Lesche di Lesbo, a sua volta contemporaneo di Arctino. I due poeti, che la tradizione identifica come autori di poemi ciclici, il primo della *Piccola Iliade*, il secondo di *Etiopide* e *Iliou persis*, si devono datare a cavallo tra la fine dell'VIII secolo e l'inizio del VII, sulla base della *Suda* che colloca la nascita di Arctino in corrispondenza dell'ottava Olimpiade (744-741 a.C.). Questo riferimento tuttavia non spiega del tutto la presunta posteriorità di Terpandro rispetto ad Archiloco, che, sempre sulla base del parallelismo con Gige, dovrebbe essere vissuto anch'egli dopo Lesche, anche se non è da escludere che Fania avesse in mente una cronologia più alta e lo ritenesse contemporaneo ai due poeti ciclici. È evidente in ogni caso come questa ricostruzione confligga con quella prospettata nel *De musica* sulla base di Eraclide Pontico che, a sua volta, la desumeva *apertis verbis* da Glauco, e di conseguenza con l'intero impianto cronologico ed evolutivo ivi delineato: Fania deve dunque aver avuto un'idea completamente differente dello sviluppo storico della musica, ammesso che si sia effettivamente interessato in maniera sistematica a questo argomento, come del resto sembra suggerire il poco che rimane del suo Περί ποιητῶν³⁰³.

Dato che le fonti più antiche in nostro possesso, Glauco ed Ellanico, risultano concordi nel proporre una datazione alta per Terpandro (al netto di alcune discrepanze che, però, non incidono sul comune riconoscimento della sua priorità cronologica rispetto ad Archiloco), resta impossibile formulare ipotesi in merito a quali siano invece i precedenti della teoria di Fania. Che questo autore, originario di Ereso, abbia seguito una qualche tradizione locale non sembra troppo probabile, giacché è verosimile che, in questo caso, essa avrebbe piuttosto enfatizzato l'antichità di Terpandro, per meglio sottolineare il prestigio della citarodia lesbica ed eventualmente il debito di altri poeti nei confronti dei suoi più illustri esponenti. Né si coglie il motivo per il quale in essa

³⁰³ Si tratta di un unico frammento (fr. 38 Engels = Ath. 8.352c) contenente alcune interessanti informazioni a proposito del musico e teorico ateniese Stratonico, di cui si dice che avrebbe introdotto la πολυχορδία negli assoli di cetra e che per primo avrebbe avuto una scuola di armonica e ideato una tavola per la raffigurazione degli intervalli (Φαινίας δ' ὁ Περιπαθητικὸς ἐν δευτέρῳ περὶ ποιητῶν· Στρατόνικος, φησὶν, ὁ Ἀθηναῖος δοκεῖ τὴν πολυχορδίαν εἰς τὴν ψιλὴν κιθάρισιν πρῶτος εἰσενεγκεῖν καὶ πρῶτος μαθητὰς τῶν ἁρμονικῶν ἔλαβε καὶ διάγραμμα συνεστήσατο. ἦν δὲ καὶ ἐν τῷ γελοίῳ οὐκ ἀπίθανος).

avrebbero dovuto figurare nomi che, a quanto si sa, poco o nulla hanno a che fare con l'isola di Lesbo. La cronologia bassa di Fania risulta però aver avuto una certa fortuna presso fonti successive, a partire dal *Marmor Parium*, che colloca il rinnovamento dei *nomoi* citarodici ad opera di Terpandro al tempo dell'arcontato di Dropide (645-643 a.C.)³⁰⁴. Sembra preferirla, come si è detto, Clemente Alessandrino, come suggerirebbe l'uso del verbo ἀρχαίζειν in riferimento a quanti sostengono la cronologia alta³⁰⁵; è recepita infine dalla *Cronaca* di Eusebio, che pone il *floruit* di Terpandro nel terzo anno della trentaquattresima olimpiade (642-641 a.C.)³⁰⁶.

L'assenza di riscontri precedenti a Fania per questa datazione e, per contro, la ricezione della cronologia bassa da parte di cronache successive potrebbero far ipotizzare anche che lo studioso peripatetico sia l'iniziatore di questa tradizione, frutto probabilmente di qualche sua congettura, magari sulla base di testi letterari, e non necessariamente ereditata da opere storiografiche precedenti. La menzione di Lesche e Arctino e il riferimento a una vittoria del secondo sul primo lascia pensare a un'opera di tipo cronografico, forse una lista di vincitori dell'agone in cui si sarebbero scontrati i due poeti e al quale avrebbe successivamente preso parte anche Terpandro.

È possibile che, a questo riguardo, la ricostruzione di Fania si intersechi con le tradizioni secondo le quali il citaredo avrebbe trionfato quattro volte di seguito negli agoni pitici enneterici ([Plut]. *mus.* 4.1132e = Terpandro test. 32 Gostoli) e sarebbe stato il vincitore della prima edizione delle Carnee; quest'ultima notizia, la cui fonte è però nuovamente Ellanico (*FGrHist* 4 F 85a = test. 1 Gostoli; cfr. *supra*, paragrafo precedente), pone in effetti qualche problema in relazione alla cronologia sostenuta da quest'ultimo, dal momento che lo stesso passo di Ateneo che la trasmette riporta subito dopo anche l'informazione, ricavata dal *Περὶ χρόνων* di Sosibio (*FGrHist* 595 F 3), che le prime Carnee si sarebbero tenute durante la ventiseiesima Olimpiade, vale a dire tra il 676-673 a.C.³⁰⁷. Non si conoscono invece le date degli agoni enneterici cui Terpandro avrebbe partecipato, dal momento che l'istituzione ufficiale dei giochi pitici in età storica, con cadenza quadriennale, è datata all'inizio del VI sec. a.C., ma le loro origini si perdono nel passato mitico (cfr. a riguardo I 2, p. 95). La fonte da cui Eraclide Pontico avrebbe desunto questa notizia, poi

³⁰⁴ *FGrHist* 239 A 34 = Terpandro test. 5 Gostoli: ἀφ' οὗ Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ὁ Λέσβιος τοὺς νόμους τοῦ[ς κίθ]α[ρ]ωῖδ[ικ]οῦς [[θαιαυλητ ..]] [ἐκαί] | | νοτόμ]ησε καὶ τὴν ἔμπροσθε μουσικὴν μετέστησεν, ἔτη ΗΗΗ ΔΔΔΙ, ἄρχοντος Ἀθήνησιν Δρωπίδου.

³⁰⁵ Cfr. Gostoli 1990, 75 (*ad* Terpandro test. 4).

³⁰⁶ Test. 9 Gostoli.

³⁰⁷ A riguardo cfr. Gostoli 1990, x, secondo la quale però "questa notizia sulla partecipazione e sulla vittoria di Terpandro alle Carnee non entra in contraddizione con il fatto che Ellanico collochi il *floruit* di Terpandro al tempo di Mida, cioè almeno vent'anni prima, dato che Terpandro ebbe una carriera straordinariamente lunga".

confluita nel *De musica*, è probabilmente l'ἀναγραφή di Sicione (come suggerirebbe il fatto che essa sia introdotta dal verbo ἀναγράφειν)³⁰⁸, e il fatto che subito dopo egli citi Glauco per la priorità cronologica di Terpandro su Archiloco potrebbe suggerire che questa informazione non figurasse nell'iscrizione; è possibile quindi, in linea del tutto teorica data l'impossibilità di dimostrarlo, che almeno questa tradizione abbia qualche punto di contatto con quella seguita da Fania. Peraltro le quattro vittorie consecutive di Terpandro devono necessariamente collocarsi lungo un arco temporale piuttosto esteso (24 anni, se si considera che le Pitiche antiche si svolgevano ogni otto), fatto che può essere stato all'origine del sorgere di incertezze in merito all'esatta collocazione del suo *floruit*³⁰⁹.

Oltre a quelle testimoniate da Fania e da Eraclide, quest'ultimo per il tramite dello pseudo-Plutarco, in ambiente peripatetico è attestata una terza tradizione relativa alla cronologia di Terpandro. Essa risale a Ieronimo di Rodi, vissuto quasi un secolo dopo (pieno III sec. a.C.) e autore di un Περὶ ποιητῶν in più libri organizzati per genere, e proviene dal quinto libro di quest'opera, dedicato ai citaredi (fr. 33 Wehrli = Ath. 14.635f):

Τερώνυμος δ' ἐν τῷ Περὶ κιθαρωδῶν, ὅπερ ἐστὶ πέμπτον περὶ ποιητῶν, κατὰ Λυκούργον τὸν νομοθέτην τὸν Τέρπανδρόν [test. 6 Gostoli] φησι γενέσθαι, ὃς ὑπὸ πάντων συμφώνως ἱστορεῖται μετὰ Ἰφίτου τοῦ Ἥλείου τὴν πρώτην ἀριθμηθεῖσαν τῶν Ὀλυμπίων θεσιν διαθεῖναι.

Ieronimo, nello scritto *Sui citaredi*, che è il quinto libro dell'opera *Sui poeti*, afferma che Terpandro visse al tempo del legislatore Licurgo, che, insieme a Ifito di Elea, è ricordato per aver istituito la prima Olimpiade che fu conteggiata [per il computo degli anni].

Non sono note altre attestazioni di questa notizia che, collocando Terpandro all'epoca del legislatore Licurgo e dell'istituzione della prima Olimpiade, ne alza ulteriormente la cronologia, portando a datare l'attività del nostro poeta al primo quarto dell'VIII sec. a.C.; la fonte dalla quale Ieronimo desumeva che Licurgo fosse vissuto in quell'epoca e avesse istituito la prima Olimpiade è con ogni probabilità Aristotele, secondo quanto attesta Plutarco nel riportare le diverse ipotesi degli antichi in merito (*Lyc.* 1.1-3 = Aristot. fr. 541 Gigon), mentre non è chiara l'origine del parallelismo con Terpandro. Se è possibile che questa idea nasca "dal fatto che alle composizioni di

³⁰⁸ Cfr. Barker 2009a, 278.

³⁰⁹ Cfr. ancora Gostoli 1990, x.

Terpandro veniva riconosciuta tradizionalmente la funzione di salvaguardia di quegli stessi antichi costumi spartani dei quali Licurgo era stato il legislatore³¹⁰, anche se il collegamento appare un po' labile, un'altra ipotesi è che essa possa essere frutto di un fraintendimento della notizia secondo cui Terpandro sarebbe stato artefice della πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν Σπάρτῃ³¹¹, o piuttosto di un tentativo di armonizzarla con la tradizione relativa a Licurgo come fondatore delle istituzioni spartane. È possibile in effetti che Ieronimo, o la fonte su cui si basava, che non ci è nota, abbia voluto istituire un sincronismo tra l'operato di Licurgo in ambito giuridico e istituzionale e quello di Terpandro in ambito musicale, forse allo scopo di porre in risalto il ruolo "fondante" svolto da quest'ultimo nei confronti della poesia citarodica e di evidenziare come anch'egli sia stato nel proprio campo un νομοθέτης (in senso letterale, se si considera non solo la sua opera di organizzazione dei *nomoi* citarodici, ma anche il significato che le fonti antiche attribuiscono a questo termine anche nella sua accezione musicale, come si è detto *infra*: cfr. paragrafo precedente).

Un altro sincronismo molto in voga nella tradizione biografica e aneddótica antica è quello in base al quale Saffo e Anacreonte sarebbero stati contemporanei, evidentemente sulla base della materia principalmente amorosa dei componimenti di entrambi; più in generale, anche la cronologia della poetessa di Lesbo, non tanto in senso assoluto quanto in senso relativo, sembra aver costituito materia di speculazione fin da una fase molto antica. Questioni di questo genere erano affrontate anche nella biografia Περὶ Σαπφούς composta da Cameleonte, come si evince da un frammento concernente per l'appunto la presunta contemporaneità di Saffo e Anacreonte (Chamael. fr. 28 Martano = Ath. 13.599c-d):

Ἐν τούτοις ὁ Ἑρμεσιάναξ σφάλλεται συγχρονεῖν οἰόμενος Σαπφῶ καὶ Ἀνακρέοντα, τὸν μὲν κατὰ Κῦρον καὶ Πολυκράτην γενόμενον, τὴν δὲ κατ' Ἀλυάττην τὸν Κροίσου πατέρα. Χαμαιλέων δ' ἐν τῷ περὶ Σαπφούς καὶ λέγειν τινὰς φησιν εἰς αὐτὴν [T 250 Voigt] πεποιησθαι ὑπὸ Ἀνακρέοντος τάδε [fr. 13 Gentili].

ἴσφαίρη δεῦτέ με πορφυρέη
 βάλλων χρυσοκόμης Ἴερωσ
 νήνι ποικιλοσαμβάλῳ
 συμπαίζειν προκαλεῖται.

³¹⁰ Gostoli 1990, 77 (*ad* Terpandro test. 6).

³¹¹ Plut. *mus.* 9.1134b.

ἦ δ' - ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
Λέσβου - τὴν μὲν ἐμὴν κόμην
- λευκὴ γὰρ - καταμέμφεται,
πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει'.

καὶ τὴν Σαπφῶ δὲ πρὸς αὐτὸν ταυτὰ φησιν εἰπεῖν [fr. adesp. 35 PMG].

ἄκεινον, ὦ χρυσόθρονε Μοῦς', ἔνισπες
ὑμνον, ἐκ τᾶς καλλιγύναικος ἐσθλᾶς
Τήιος χώρας ὃν ἄειδε τερπνῶς
πρέσβυς ἀγαυός'.

ὅτι δὲ οὐκ ἐστὶ Σαπφούς τοῦτο τὸ ἄσμα παντί που δῆλον. ἐγὼ δὲ ἠγοῦμαι παίζειν τὸν Ἑρμησιάνακτα περὶ τούτου τοῦ Ἑρωτος. καὶ γὰρ Δίφιλος ὁ κωμωδοποιὸς πεποίηκεν ἐν Σαπφοῖ δράματι [PCG 71] Σαπφούς ἐραστὰς Ἀρχίλοχον καὶ Ἴππώνακτα [fr. 26 W. = 25 G.].

In questi versi Ermesianatte sbaglia, credendo che Saffo e Anacreonte fossero contemporanei, dato che Anacreonte visse al tempo di Ciro e di Policrate e Saffo all'epoca di Aliatte, il padre di Creso. Tuttavia Cameleonte, nell'opera *Su Saffo*, riporta che secondo alcuni questi versi sarebbero stati composti da Anacreonte per Saffo:

“Nuovamente una palla color porpora
lanciandomi, Eros dall'aurea chioma
con una ragazza dai sandali screziati
mi invita a giocare.

Ma lei – viene infatti dalla ben fondata
Lesbo – la mia capigliatura, che è bianca,
non trova di suo gusto
e sta a bocca aperta per un'altra”

e afferma che Saffo gli avrebbe risposto con questi versi:

“Questo, o Musa dall'aureo trono, è l'inno
che hai declamato, quello che, dalla nobile regione
fertile di belle donne, piacevolmente cantò
l'illustre vecchio di Teo”³¹².

³¹² Le traduzioni di entrambi i frammenti lirici sono di L. Citelli, con qualche lieve modifica.

Ma è chiaro a chiunque che questa poesia non è di Saffo. Io penso piuttosto che Ermesianatte abbia creato un gioco poetico su questo amore, tant'è vero che il commediografo Difilo, nel dramma intitolato *Saffo*, ha immaginato come amanti di Saffo Archiloco e Ipponatte.

La citazione di Cameleonte segue, come si vede, a una discussione relativa all'istituzione del parallelismo tra Saffo e Anacreonte da parte del poeta ellenistico Ermesianatte, nel quadro, evidentemente, di un gioco letterario, come lo stesso Ateneo nota poco oltre. Naturalmente i riferimenti a Ermesianatte non potevano essere contenuti nel testo di Cameleonte, che è cronologicamente precedente³¹³; dal Περὶ Σαπφούς provengono invece con ogni probabilità i frammenti poetici attribuiti rispettivamente ad Anacreonte e a Saffo, così come la negazione dell'autenticità del secondo, dopo la quale si inserisce l'intervento di Ateneo (messo in evidenza dal pronome ἐγώ)³¹⁴ a proposito di Ermesianatte.

Nel frammento Cameleonte riporta l'opinione di alcuni (τινάς) che sostenevano che Anacreonte avesse composto per Saffo i versi citati subito dopo, allo scopo evidentemente di suffragare il parallelismo cronologico tra i due poeti; se da un lato ciò dimostra come questa tradizione fosse già diffusa in una fase piuttosto antica, dal momento che la sua presenza nel Περὶ Σαπφούς fornisce come *terminus ante quem* la metà o tutt'al più la fine del IV sec. a.C., dall'altro Cameleonte non sembra dividerla. La sua presa di distanza da questa teoria, già suggerita dalla vaghezza con cui egli si riferisce a quanti la sostenevano (καὶ λέγειν τινάς φησιν, dove la congiunzione καὶ sembra quasi voler sottolineare la stravaganza dell'affermazione), diventa esplicita se, come è probabile, va ricondotta a Cameleonte anche la sentenza conclusiva in merito all'impossibilità che il secondo frammento citato sia realmente di Saffo³¹⁵. Certo, è possibile che lo scetticismo di Cameleonte riguardi solamente la notizia relativa allo scambio di versi tra i due poeti-amanti e non necessariamente la loro contemporaneità cronologica, ma in questo modo non si capirebbe per quale motivo egli rifiuti l'attribuzione a Saffo del componimento.

³¹³ La notizia secondo cui Cameleonte avrebbe accusato Eraclide di plagiare le sue opere su Omero ed Esiodo (Diog. Laert. 5.92: Χαμαιλέων τε τὰ παρ' ἐαυτῷ φησι κλέψαντα αὐτὸν τὰ περὶ Ἡσιόδου καὶ Ὀμήρου γράψαι) impone di collocarlo nel pieno IV sec. a.C.; per una sintesi cfr. Corradi in *LGGA*, s.v. Chamaeleon. Ermesianatte, allievo di Filita, sarebbe stato attivo nella prima parte del III sec. a.C.

³¹⁴ Cfr. Martano 2012, 231 n. 2.

³¹⁵ Questo elemento è assunto da Schorn (2012a, 422-423) a prova del fatto che il Περὶ Σαπφούς non fosse un commentario all'opera della poetessa, bensì una biografia a tutti gli effetti, naturalmente secondo i canoni antichi del genere. Questa osservazione si inserisce nel dibattito in merito al genere dei trattati *Peri tou deina*, che costituiscono la maggior parte della produzione a noi nota di Cameleonte, e dei limiti con cui per essi si può utilizzare la definizione di biografie: la conclusione raggiunta è che "both their form and their contents make it very probable that they were biographies in the ancient Greek sense" (Schorn 2012a, 440).

Un altro elemento che sembra andare nella direzione di una datazione più alta per Saffo rispetto ad Anacreonte è il riferimento alla *Saffo* del commediografo Difilo, se si ipotizza che la citazione di questa commedia fosse anch'essa presente in Cameleonte, che poteva conoscerla dal momento che Difilo è all'incirca un suo contemporaneo (è verosimile anzi che i due siano stati attivi ad Atene nello stesso periodo: Cameleonte potrebbe addirittura aver assistito dal vivo alla rappresentazione della *Saffo*). Il fatto che la commedia di Difilo ruotasse intorno a un "triangolo amoroso" tra Saffo, Archiloco e Ipponatte suggerisce, al di là del fatto che in realtà nessuno dei tre poeti sia stato contemporaneo degli altri due, che in ogni caso il commediografo la collocasse in un'epoca precedente a quella di Anacreonte. Che Cameleonte respingesse il sincronismo tra Saffo e Anacreonte sulla base di Difilo è possibile e appare anzi coerente con analoghe deduzioni formulate in altri contesti (come si è visto nel fr. 44 Martano a proposito dei riferimenti comici alla natura delle danze in Eschilo: cfr. *infra*, par. 2.1).

Di Cameleonte si conservano frammenti di numerose biografie – se, come si è ormai comunemente inclini a ritenere, è corretto ascrivere a questo genere le opere che rientrano nella cosiddetta *Peri-Literatur*³¹⁶ – relative a poeti di diversi generi: lirici (Saffo, Stesicoro, Pindaro, Simonide, Laso, probabilmente Alcmane), tragici (Tespì, Eschilo), oltre a lavori su Omero ed Esiodo e trattazioni di impianto più generale, come il Περί κωμωδίας³¹⁷. La natura del loro contenuto è varia e, spesso, di carattere aneddótico, probabilmente anche in ragione degli interessi delle fonti che di volta in volta li citano, ma non è da escludere – e in alcuni casi la documentazione superstite lo dimostra con chiarezza – che al loro interno fossero trattate anche questioni musicali connesse con il genere praticato dall'autore oggetto della biografia e con le caratteristiche e le innovazioni stilistiche di ciascuno. Nei due paragrafi che compongono questo capitolo si è scelto di commentare quei frammenti che testimoniano l'apporto di Cameleonte all'indagine peripatetica da un lato sulle προσεξενήσεις come manifestazioni del divenire storico delle forme poetico-musicali del periodo antico, dall'altro sulla cronologia assoluta e relativa delle personalità che a queste innovazioni sono più frequentemente connesse. Il taglio che si è scelto di dare al lavoro ha fatto sembrare preferibile l'esclusione di quei frammenti il cui contenuto, pur offrendo informazioni interessanti dal punto di vista biografico e poetico, nonché in relazione al particolare

³¹⁶ Cfr. a riguardo Schorn 2012a, 411-440, le cui conclusioni costituiscono il punto d'arrivo del dibattito su questo tema.

³¹⁷ Cfr. anche la panoramica in *Introduzione* 3.2, p. 46.

metodo che caratterizza l'indagine di Cameleonte in questo ambito, non presenta un legame riconoscibile con queste due linee di ricerca.

III.

Ἡ τῆς μουσικῆς παραφθορά: il Peripato e la “degenerazione” della musica

1. La ‘nuova musica’ come snodo storiografico

Nella parte precedente del lavoro si sono prese in esame le testimonianze peripatetiche relative all’evoluzione della musica greca antica dai suoi primordi alla sua massima fioritura, nel tentativo di individuare gli snodi di maggior rilievo e i principali argomenti di ricerca che caratterizzano la ricostruzione da parte degli allievi di Aristotele di questa fase della storia musicale greca. Ci spostiamo ora sul versante opposto: se la documentazione fin qui considerata, presa nel suo insieme, descrive un’idea generale di “progresso” nelle acquisizioni musicali sotto vari punti di vista – compositivo, stilistico, organologico, armonico – nei diversi ambiti e generi letterari in cui esso si manifesta, questa parte del lavoro ha invece per oggetto l’insieme dei modi e delle forme che caratterizzano l’atteggiamento dei Peripatetici nei confronti di quella che le fonti individuano concordemente come la fase in cui l’arte musicale greca va incontro a un rapido quanto irreversibile declino.

Si è già visto come l’idea di una παραφθορά musicale sia espressa esplicitamente non soltanto nello schema iniziale dello pseudo-Plutarco, che ha costituito il riferimento costante di tutto il lavoro, fornendo le coordinate cronologiche ed estetico-ideologiche alla luce delle quali analizzare la documentazione presa in esame – la quale a sua volta si è rivelata pienamente riconducibile a questo quadro di fondo – ma anche, al netto della pluralità di modi e di atteggiamenti che caratterizza i diversi autori impegnati in questa ricerca, da molte delle *auctoritates* che, finora, si sono considerate prevalentemente sotto altri punti di vista. L’idea che vi sia un momento a partire dal quale le innovazioni responsabili del progresso della ἀρχαία μουσική cessano di essere “buone” e lasciano il posto a una serie di eccessi e stravaganze sempre più estreme e inaccettabili è ben radicata in ambiente peripatetico e torna a più riprese in ciò che resta della produzione di argomento musicale dei suoi esponenti, ora espressa in modo esplicito e con intenti fortemente censori e denigratori, ora sotto forma di allusioni più o meno velate da cui, però, traspare un

giudizio quasi sempre negativo nei confronti di quell'insieme di cambiamenti stilistici ed espressivi che per i moderni costituisce il fenomeno della 'nuova musica'³¹⁸.

Questa definizione, vale la pena di precisarlo, è unicamente moderna: nelle fonti di IV sec. a.C. che risultano essersi occupate di questo argomento non esiste alcuna definizione sovrapponibile a quella di 'nuova musica'; che si tratti di un fenomeno sentito in qualche modo come unitario – o quantomeno come una tendenza stilistica caratterizzata da scelte compositive ed esecutive dalla natura fortemente “sovversiva” nei confronti dei modi tradizionali di fare musica – sembra però evidente sulla base della ricorrenza di determinati concetti ed espressioni che lo definiscono dal punto di vista morale ed estetico. In estrema sintesi, la terminologia antica relativa alla 'nuova musica' può essere ricondotta, con un po' di inevitabile semplificazione – e non senza sovrapposizioni reciproche – a due principali ambiti semantici: il primo è quello della trasgressione, espresso da termini come *παρανομία/παρανομεῖν* (se ne è accennato in II 2.2, pp. 152-153) e altri composti simili; il secondo è quello che, invece, insiste sulla varietà e sulla complessità del nuovo stile musicale in contrapposizione alla semplice sobrietà della musica tradizionale. Termini come *πολυχορδία*, *ποικιλία*, *πολυειδία* sono caratteristici dell'estetica della 'nuova musica' e sono utilizzati il più delle volte in senso dispregiativo, per stigmatizzarne la libertà rispetto alle antiche regole compositive³¹⁹.

Un altro elemento che caratterizza in modo abbastanza ricorrente l'atteggiamento delle fonti nei confronti di questo particolare momento della storia della musica greca, come si vedrà in maggior dettaglio *infra*, è anche l'accento che si pone sul carattere “popolare” delle nuove tendenze, in contrapposizione alla raffinatezza di gusti delle élites aristocratiche ancora dedite alla pratica musicale tradizionale³²⁰. L'interesse per questo tema e gli accenti spesso scandalizzati o allarmati con cui le fonti più conservatrici si pronunciano in merito hanno a che fare con le trasformazioni sociali connesse con l'avvento del nuovo stile, che, come è noto, è espressione del gusto sperimentale e della tendenza al virtuosismo esecutivo propri dei musicisti di professione, rimanendo inarrivabile per il livello amatoriale di coloro che erano stati educati alla musica in

³¹⁸ Si tratta di un fenomeno che è stato ampiamente studiato e dibattuto ed è impossibile in questa sede tenere conto di tutta la bibliografia esistente a riguardo; per uno studio approfondito si rimanda in particolare a Csapo 2011, 65-131; sul concetto di 'novità' in rapporto alle tendenze musicali di fine V secolo D'Angour 2011, 202-206. Rimandi a studi incentrati su aspetti particolari del fenomeno saranno forniti di volta in volta di seguito.

³¹⁹ Sulla *ποικιλία* come categoria estetica nella poesia greca antica cfr. in particolare LeVen 2013, 229-242.

³²⁰ Sulle implicazioni socio-politiche del fenomeno della 'nuova musica' si veda in particolare Csapo 2011, 89-108.

modo tradizionale³²¹. Il problema principale sembra essere costituito non tanto dal nuovo stile in sé, quanto piuttosto dal modo in cui esso, da un lato, determina una crisi della παιδεία aristocratica, di cui era parte integrante l'educazione musicale, dall'altro fa salire alla ribalta musicisti di bassa estrazione sociale, abili a compiacere con la spettacolarità delle loro esibizioni il grande pubblico e, in generale, incapaci di esprimere il gusto e i valori del passato in cui amava invece identificarsi la classe dirigente.

Profonde implicazioni in tal senso ha anche una delle caratteristiche più universalmente sentite come proprie della 'nuova musica', vale a dire l'assoluto primato dell'*aulos* sugli strumenti a corda – laddove la lira era invece lo strumento per eccellenza della pratica amatoriale di ambito simposiale e paideutico. Ciò non significa tuttavia che l'ambito della citarodia sia immune dalla rivoluzione stilistica, tutt'altro: l'influsso dello 'stile ditirambico' si estende infatti ben al di fuori del genere cui si lega il suo nome, diventando di fatto un'etichetta ricorrente nei confronti di tutta la musica che guarda con favore ai nuovi canoni estetici³²². Dal vocabolario tecnico della citarodia e della citaristica derivano peraltro, come si è visto, alcune delle espressioni più tipiche dell'estetica della 'nuova musica', come il vocabolo πολυχχορδία, in riferimento al progressivo aumento del numero delle corde della cetra per accrescerne le potenzialità sonore ed espressive che le fonti attribuiscono a diversi esponenti del nuovo stile e in contrapposizione alla ὀλιγοχορδία dell'antica cetra terpandrea a sette corde e, più in generale, della musica tradizionale.

Si è già avuto modo di accennare nei precedenti capitoli a come in ambito peripatetico sia abbastanza ben radicata e testimoniata la tendenza a leggere l'avvento della διθυραμβική λέξις – nel senso lato di cui si è detto poco sopra – come l'esito di una graduale evoluzione e, da un certo momento in poi, sovversione dell'antico sistema dei *nomoi* che si faceva concordemente risalire a Terpandro per ciò che riguarda la citarodia e ad altre personalità di poco più recenti nel campo dell'aulodia e dell'auletica. Si è visto inoltre come l'autore del *De musica* sembri tracciare una sorta di spartiacque tra una fase in cui i *nomoi* istituiti da Terpandro si sarebbero mantenuti invariati, che sarebbe terminata con Frinide, circa verso la metà del V secolo a.C. (cfr. [Plut.] *mus.* 6.1133b), e una che avrebbe avuto il suo iniziatore in Timoteo, reo di aver contaminato la struttura terpandrea dei

³²¹ Cfr. D'Angour 2011, 204.

³²² Cfr. D'Angour 2011, 204: "While dithyrambs continued to require formal choric performances... the term 'dithyrambic' came to be applied to virtuoso solo songs (kitharodic *nomoi*) sung to lyre accompaniment". Sulla forma del ditirambo come genere corale si veda ancora D'Angour 1997, 331-351.

nomoi citarodici inserendovi lo stile ditirambico e dando così il via alla sovversione delle antiche leggi musicali (5.1132e)³²³.

La periodizzazione delineata nel *De musica*, con la collocazione dell'inizio della *παρανομία* musicale in corrispondenza del passaggio da Frinide a Timoteo (che costituisce anch'esso una *διαδοχή*, dal momento che i due erano maestro e allievo, come attesta Aristotele) non trova riscontro unanime in tutte le fonti; si è visto, ad esempio, come Aristotele si esprimesse anche nei confronti di Timoteo in termini assolutamente lusinghieri³²⁴. Per contro, altre fonti, più vicine cronologicamente all'epoca in cui la rivoluzione della 'nuova musica' ebbe luogo (seconda metà del V secolo a.C.), hanno parole di grande sdegno anche nei confronti di musicisti, come lo stesso Frinide, che all'epoca di Aristotele e dei suoi allievi erano già considerati tra i *παλαιοί* oggetto di rispetto e ammirazione per il loro stile e, talvolta, in contrapposizione alla mediocrità di altri compositori coevi o successivi, come ben dimostra il fr. 15a di Fania (di cui si è avuto modo di dire *supra*: cfr. II 2.1, p. 152).

Più in generale, a parte il riferimento a Frinide e Timoteo nel *De musica*, che probabilmente deriva, come si è detto, da Eraclide Pontico – non sono noti altri frammenti peripatetici in cui si individuino con precisione il momento o il compositore a partire dal quale la musica cessa la sua *αὔξησις* – o, in termini aristotelici, realizza la propria *φύσις*³²⁵ – e inizia ad andare incontro alla propria *παρὰφθορά* (una periodizzazione precisa è assente, in tal senso, anche nella *Poetica* a proposito della tragedia: questo fa capire, del resto, come la ricostruzione del processo evolutivo nel suo andamento generale, più che nelle singole tappe in cui si articola, costituisca l'aspetto di maggior rilevanza agli occhi di Aristotele e, presumibilmente, dei suoi allievi). Più interessante appare seguire gli sviluppi della riflessione peripatetica sull'evoluzione del *nomos*, forma compositiva che costituisce il punto privilegiato per l'osservazione dei cambiamenti compositivi e stilistici che segnano questo snodo fondamentale.

La testimonianza più significativa ed articolata di questa indagine è costituita da un celebre passo dei *Problemata*, cui abbiamo già avuto modo di accennare in precedenza (cfr. II 2.1, p. 251), incentrato sull'individuazione dei fattori storico-sociali alla base delle trasformazioni musicali di fine V secolo a.C. (19.15):

³²³ Sul passaggio dalla musica 'antica' alla 'nuova' nel *De musica* si veda anche la sintesi critica di De Simone 2011, 83-96.

³²⁴ Aristot. *Met.* 993b15; vd. a riguardo Meriani 2003, 24. Cfr. *supra*, II 2.1.

³²⁵ Cfr. *Poet.* 1449a 14-15: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικάι; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι ἢ ᾠδὴ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής; καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούθει ἀεὶ ἕτερα γινόμενα. μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοῖ· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ἄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥᾶον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἀπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη. ἢ δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· εἷς ῥυθμὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἐνὶ μετρεῖται. τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτῆς ἀγωνιστῆς καὶ μιμητῆς, ὁ δὲ χορὸς ἦττον μιμεῖται.

Perché i *nomoi* non erano composti con struttura antistrofica mentre gli altri canti, quelli corali, sì? Forse perché i *nomoi* erano prerogativa di cantori professionisti e, dato che costoro erano ormai in grado di imitare e di compiere virtuosismi, la melodia divenne ampia e variegata? Come le parti recitate, dunque, anche le parti cantate³²⁶ obbedivano al principio dell'imitazione, variando continuamente. Lo sforzo imitativo è, anzi, più necessario nelle parti cantate che in quelle recitate. Per questo anche i ditirambi, da quando sono diventati mimetici, non hanno più strutture antistrofiche, mentre prima le avevano. La ragione è che anticamente li cantavano in coro liberi cittadini; cantare in tanti in modo professionale è difficile, e di conseguenza cantavano melodie costruite su un'unica armonia³²⁷. Infatti eseguire molte modulazioni è più facile per un singolo esecutore che per un gruppo, e per un professionista rispetto a persone che mantengono invariato il proprio *ethos*³²⁸. È questo il motivo per cui per loro si componevano melodie più semplici. In effetti la struttura antistrofica è semplice, perché ha un unico ritmo e un'unica struttura metrica. La stessa ragione è anche alla base del fatto che le monodie di scena non siano antistrofiche, mentre lo sono i

³²⁶ Si intendono, come si chiarisce poco oltre, le monodie eseguite dagli attori ἀπὸ σκηνῆς.

³²⁷ Il termine ἐναρμόνια è da intendersi qui in contrapposizione alle πολλαὶ μεταβολαί cui si fa riferimento subito dopo. Per μεταβολή nel linguaggio tecnico antico si intende la "modulazione" nel senso del passaggio da una scala all'altra in corrispondenza di quelle note della melodia che possono appartenere tanto a un modo quanto a un altro (assumendo naturalmente una differente posizione all'interno di ciascuno). Mi sembra quindi possibile che gli ἐναρμόνια μέλη intonati dai cori amatoriali del passato vadano intesi come canti "in una sola *harmonia*", cioè privi di μεταβολαί. Così anche Ferrini 2002, 547 n. 440, anche se la sua traduzione del passo ("cantavano in accordo perfetto", 279) non chiarisce l'interpretazione data e, anzi, sembra dare alla frase un differente significato.

³²⁸ L'espressione va intesa in contrapposizione alla capacità mimetica dell'esecutore di professione, concetto che si ribadisce peraltro anche più avanti.

canti del coro: l'attore, infatti, è un professionista dell'imitazione, mentre il coro è meno capace di imitare.

La quantità delle questioni affrontate nel passo e il livello di articolazione dell'argomentazione nel suo complesso costituiscono evidentemente il riflesso e la sintesi di una discussione che deve aver toccato diversi punti e aver indagato a fondo il tema in oggetto. Dal passo apprendiamo in primo luogo che la cifra stilistica sentita come maggiormente caratteristica delle nuove tendenze era l'abbandono della responsione strofica, ben testimoniato del resto nella produzione dell'ultimo Euripide, in cui sono presenti diversi brani ἄστροφα soprattutto nelle monodie degli attori sulla scena, che anche il nostro passo individua come i brani maggiormente interessati dalle trasformazioni ivi esaminate.

Il progressivo affrancamento della responsione che si riscontra nelle monodie accompagnate dalla *kithara* o dall'*aulos* è posto in relazione con il verificarsi del medesimo fenomeno anche in un genere corale come il ditirambo. Questo cambiamento è ricondotto a due differenti fattori, uno sociale e uno estetico. Sul piano sociale, il mutamento nella struttura del ditirambo è spiegato facendo ricorso al sempre crescente impiego di cantori professionisti (ἀγωνισταί) in luogo dei cori amatoriali, formati da cittadini appositamente reclutati e istruiti per l'occasione, cui anticamente era affidata l'esecuzione di questo genere. Nel caso dei *nomoi*, da sempre eseguiti da professionisti, trattandosi di composizioni monodiche, il progressivo svincolamento dalla struttura strofica è spiegato chiamando in causa l'altro fattore, vale a dire il crescente gusto per lo sperimentalismo e il virtuosismo musicale al fine di rendere più efficace la *mimesis*. In altre parole, è proprio l'intento mimetico a motivare il ricorso a strutture e melodie sempre più articolate e varie (ὥδῃ μακρὰ καὶ πολυειδής) e l'abbandono dell'antica struttura strofica, la cui fissità costituiva evidentemente un impedimento in tal senso.

Vale a stento la pena di ribadire l'importanza del concetto di *mimesis* nella concezione poetica di Aristotele (a riguardo si vedano ancora le osservazioni preliminari svolte in *Introduzione* 2.1); se nella *Poetica* l'attenzione del filosofo si concentrava su questo aspetto soprattutto in relazione al contenuto dei drammi, alla vicenda narrata e agli ἦθη dei personaggi portati sulla scena³²⁹, questo passo offre una significativa testimonianza di quanto in profondità esso abbia condizionato anche

³²⁹ Non mancano tuttavia riferimenti all'importanza di questo elemento, e al fatto che esso sia legato alle medesime categorie etiche da cui dipendono i caratteri dei personaggi tragici e comici, in ambito musicale. Cfr. *Poet.* 1448a 9-10: καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας.

la riflessione su altri elementi della *performance* teatrale. Si tratta inoltre di una significativa testimonianza della continuità tra le metodologie e i presupposti teorici messi a punto da Aristotele nella *Poetica* e quelli alla base delle ricerche intraprese successivamente nella sua scuola. A tal proposito occorre precisare che per i due libri di argomento musicale dei *Problemata* (11 e 19), sulla base di un'analisi complessiva del loro contenuto e dei rapporti che essi mostrano di avere con le teorie di altri esponenti del Peripato, si è ipotizzata una datazione di alcuni decenni successiva alla morte di Aristotele; ciò significherebbe che essi ci offrono una panoramica dei principali argomenti discussi all'interno della scuola tra l'ultimo quarto del IV secolo a.C. e l'inizio del III, inglobando al loro interno anche materiale precedente³³⁰. Per quanto riguarda in particolare questo passo, non sembrano presenti indizi particolari che aiutino ad individuarne la paternità, o perlomeno a rintracciare affinità stringenti con speculazioni a noi note di un esponente del Peripato in particolare: "ciò attesta una scarsa specificità di simili studi e indica che con ogni probabilità essi rappresentavano campi di interesse del Peripato prima ancora che di singoli esponenti"³³¹. È proprio alla luce di questa osservazione che la nostra testimonianza acquista un valore ancora maggiore, in quanto fornisce un'ulteriore conferma di come la musica e la sua storia costituissero un campo di indagine per così dire "trasversale" e non appannaggio di un singolo studioso, ma evidentemente oggetto di un dibattito partecipato e condotto alla luce di presupposti teorici condivisi.

Un altro elemento di non secondaria importanza che il problema 19.15 pone in evidenza è come l'interesse per la storia delle forme musicali possa essere inserito a pieno titolo tra gli argomenti che caratterizzano la ricerca peripatetica *περὶ ἁρμονίας* – così è intitolato il libro 19 dei *Problemata*: si tratta di un ulteriore indizio a favore dell'idea che, a dispetto della frammentarietà della documentazione superstite relativa alla storia musicale peripatetica, in essa si possa scorgere l'adesione a un paradigma teorico di fondo, parte integrante del quale è il riconoscimento di un divenire storico scandito da alcuni snodi fondamentali e più o meno concordemente riconosciuti.

La natura "descrittiva" dei *Problemata* (nel senso che essi per così dire "fotografano", riassumendolo sotto forma di domande e risposte, lo *status quaestionis* relativo alle singole discipline e ai singoli argomenti oggetto di dibattito nella scuola) è probabilmente ciò che spiega

³³⁰ Per uno studio approfondito dei due libri, con l'individuazione dei punti di contatto con le principali teorie peripatetiche note in ambito acustico ed armonico e alcune proposte di attribuzione, si rimanda in particolare a Petrucci 2011, 175-238 (in particolare, per il libro 19, 210 sgg.). Si veda inoltre Barker 1989, 85.

³³¹ Petrucci 2011, 234. Di analogo tenore anche la considerazione espressa poco oltre (235): "problemi dedicati alla storia della musica si inseriscono in modo significativo in una serie di testimonianze relative al primo Peripato: come già il maestro, Teofrasto e Aristosseno certamente si dedicarono a simili temi."

un fatto che, alla luce delle considerazioni preliminari sulla ‘nuova musica’ espresse *supra*, può apparire singolare, vale a dire l’assenza di qualsiasi giudizio di tipo estetico, etico o morale nei confronti del nuovo stile musicale. La sua messa in relazione con un maggiore impegno da parte degli attori e cantori professionisti nella realizzazione della *mimesis* sembra esprimere anzi un atteggiamento tutto sommato aperto alle novità introdotte dai tragediografi e dai ditirambografi, data l’importanza di questo concetto nella riflessione aristotelica. Come avverte Barker, tuttavia, “we should not read too much into the fact that unlike Aristoxenus he [*sc.* the *Problemata* author] expresses no regret or disapproval about what has happened but merely records it; this probably reflects no more than the convention of the genre in which he is writing”³³².

Proprio la particolare natura dell’opera di provenienza del passo, però, è ciò che consente di rilevare come un interesse per la storia della musica “in quanto tale” fosse parte integrante dell’indagine peripatetica sulla μουσική e fosse sentito dagli esponenti stessi della scuola come un elemento caratterizzante di questo ambito di ricerca. In altre parole, la presenza di questo resoconto sui *nomoi* in un’opera come i *Problemata* dimostra che il suo autore, chiunque egli fosse, lo considerava un tema di una certa rilevanza all’interno della disciplina in cui esso si inserisce; il che significa a propria volta che, al di là delle questioni di natura etica ed estetica sollevate da questo argomento e a prescindere dalle idee dei singoli studiosi in merito, l’approccio dei Peripatetici allo studio della musica era caratterizzato da una generale consapevolezza dei cambiamenti verificatisi nel corso del tempo e di come il loro studio andasse affrontato mediante appropriati strumenti interpretativi.

In questo senso, il fenomeno della ‘nuova musica’, con le ripercussioni che ha sulla prassi musicale dei decenni successivi, che vedono entrare progressivamente nell’uso quei cambiamenti che a fine V secolo a.C. erano sentiti come rivoluzionari, gioca un ruolo fondamentale per lo sviluppo di un interesse storico nei confronti della musica del passato, in un duplice senso: se da un lato, come fatto storico, essa determina la necessità di mettere a punto strumenti appropriati per la ricostruzione delle fasi che la precedono, dall’altro, nel momento in cui la μουσική riceve nel Peripato la propria sistemazione teorica come campo di ricerca storico-erudito, diventa essa stessa oggetto di indagine in quanto snodo significativo nella storia della disciplina, ponendo interrogativi come quelli a cui in *Problemata* 19.15 si cerca di offrire una risposta.

³³² Barker 2014, 76.

2. Etica ed estetica della 'nuova musica' nei frammenti dei Peripatetici

L'attenzione alle trasformazioni nella prassi compositiva e musicale connesse con l'avvento della 'nuova musica' è rivolta principalmente, come si è detto, ai generi teatrali, come ben dimostra il passo dei *Problemata* commentato nel capitolo precedente e come si vedrà ancora attraverso l'esame delle evidenze aristosseniche in proposito (cfr. *infra*, 187 sgg.)³³³. I cambiamenti stilistici e le trasformazioni sociali legate alla crescente professionalizzazione della pratica musicale e alla crisi dell'educazione tradizionale risultano però aver lasciato traccia di sé anche in altri contesti, ivi compresi quelli pertinenti alla sfera privata, come il simposio. Che, anche in questo ambito, la tradizionale consuetudine dei partecipanti di eseguire essi stessi canti accompagnati dalla lira o dall'*aulos* fosse stata a un certo punto soppiantata dall'abitudine di ingaggiare musicisti di professione per l'intrattenimento dei convitati è testimoniato dal *Simposio* di Senofonte, ambientato nel 422 a.C.³³⁴. Vi si descrive infatti, terminata la cena dei convitati, l'arrivo di una suonatrice di *aulos*, una ballerina e un fanciullo suonatore di cetra e danzatore, accompagnati da un personaggio che si rivela essere il loro padrone, cui spetta il guadagno derivante dal noleggio dei musicisti per la serata³³⁵.

Una situazione analoga è testimoniata indirettamente anche dai frammenti di Dicearco e Aristosseno a proposito dei canti simposiali, di cui abbiamo trattato in precedenza (cfr. II 1.2, pp. 132-135): essi documentano non soltanto come delle antiche abitudini musicali nel simposio si fosse da tempo persa la memoria diretta, ma anche esse fossero già oggetto di congetture e ipotesi in merito alla loro origine e alle loro modalità esecutive³³⁶. Emblematico a tal proposito il riferimento di Dicearco (fr. 90 Mirhady) alla persistenza dell'abitudine di cantare ai simposi tenendo in mano un ramoscello di alloro o mirto, in ricordo dell'antica usanza di passarselo di mano in mano come una sorta di testimone che scandiva il passaggio da un esecutore all'altro³³⁷.

Alla prassi di ricorrere a musicisti (o, più spesso, musiciste) di professione nel simposio allude polemicamente anche il fr. 91 Mirhady, la cui attribuzione a Dicearco è in realtà non del tutto

³³³ A riguardo cfr. ancora Csapo 2011, 65 sgg.

³³⁴ Cfr. a riguardo Barker 2014, 76

³³⁵ Xen. *Sym.* 2.1: ὡς δ' ἀφηρέθησαν αἱ τράπεζαι καὶ ἔσπεισάν τε καὶ ἐπαιάνισαν, ἔρχεται αὐτοῖς ἐπὶ κῶμον Συρακόσιός τις ἄνθρωπος, ἔχων τε αὐλητρίδα ἀγαθὴν καὶ ὄρχηστρίδα τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν, καὶ παιῖδα πάνυ γε ὠραῖον καὶ πάνυ καλῶς κιθαρίζοντα καὶ ὄρχούμενον. ταῦτα δὲ καὶ ἐπιδεικνύς ὡς ἐν θαύματι ἀργύριον ἐλάμβανεν.

³³⁶ Cfr. Barker 2014, 75 sgg.

³³⁷ Cfr. *supra*, II 1.2.

sicura, poiché il nome della fonte da cui proviene il testo citato è omesso; a rendere plausibile l'ipotesi è il fatto che, nel manoscritto che lo cita, il frammento sia immediatamente preceduto da altre tre citazioni dello stesso autore³³⁸. Il testo del frammento concerne l'origine del detto popolare ἐκκεκοφθ' ἢ μουσική, con cui si esprimeva il rammarico per l'abbandono dei tradizionali passatempi simposiali in favore di forme di intrattenimento più triviali (Dicaearch. fr. 91 Mirhady = Zenobius, *Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi* 3.99):

Ἐκκέκοφθ' ἢ μουσική· φησὶν ὅτι τῶν παλαιῶν ἐν τοῖς συμποσίοις φιλολόγων ζητήσῃ χρωμένων οἱ ὕστερον τὰς μουσουργοὺς καὶ κιθαρίστριας καὶ ὀρχήστριας ἐπεισήγαγον, ὅθεν τὴν καινοτομίαν τινὲς αἰτιώμενοι τῇ παροιμίᾳ ἐχρῶντο.

“la musica è stata tagliata”: [Dicearco?] racconta che, mentre i letterati del passato durante i simposi conversavano di argomenti dotti, le generazioni successive vi introdussero donne che cantavano, suonavano e danzavano, donde l'uso del proverbio per criticare l'innovazione.

Il termine μουσική nel proverbio il cui significato è spiegato attraverso la (presunta) citazione di Dicearco è probabilmente da intendersi in senso lato, in riferimento al livello culturale dei simposi degli antichi in opposizione alla natura decisamente meno elevata degli spettacoli di musiciste e danzatrici entrati successivamente in voga; del resto le riflessioni svolte in questo frammento, così come nel fr. 90, non sembrano denotare un interesse specifico nei confronti della 'nuova musica' come comunemente la si intende, ma mostrano semplicemente come un cambiamento nei modi dell'intrattenimento musicale fosse documentato e percepito anche in contesti e generi diversi, con ogni probabilità per influsso delle trasformazioni che interessavano anche l'ambito teatrale.

Altri due frammenti di Dicearco sembrano riferirsi più specificamente alle prerogative della 'nuova musica' anche se si tratta di due citazioni così brevi da rendere impossibile qualsiasi ipotesi in merito al loro originario contesto. Entrambi provengono da una raccolta paremiografica, vale a dire l'epitome di Zenobio della raccolta composta da Didimo Calcentero e Lucilio di Tarra (come del resto il fr. 91, fatto che può forse suffragare ulteriormente la sua attribuzione a Dicearco) e sono utilizzati per spiegare l'origine di detti popolari incentrati sulla misteriosa figura di un auleta. Nel primo caso si ricorre a Dicearco per spiegare l'origine dell'espressione ἄειδε τὰ Τέλληνος (fr. 97 Mirhady = Zenobius, *Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi* 2.15):

³³⁸ Cfr. Mirhady 2001, 93 n. 2.

ἄειδε τὰ Τέλληνος· οὗτος ὁ Τέλλην ἐγένετο ἀϋλητῆς καὶ μελῶν ἀνυποτάκτων ποιητής.
μέμνηται αὐτοῦ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος.

“Canta le canzoni di Tellene”: questo Tellene era un auleta e compositore di canti “irregolari”. Lo menziona Dicearco di Messina.

È probabile che l’auleta menzionato in questo frammento, Tellene (figura non altrimenti nota), sia lo stesso cui si riferisce anche il fr. 98 Mirhady (= Zenobius, *Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi* 2.100):

τὸν ἀϋλητὴν ἀϋλεῖν· ταύτης μέμνηται Φιλήμων ὁ κωμικός. Δικαίαρχος δὲ φησιν ὅτι ἀϋλητῆς τις ἐγένετο μὴ πάνυ τοῖς ἀϋλητικοῖς ἐμμένων νόμοις, ἀλλὰ παρακινῶν· ὅθεν εἰς παροιμίαν ἦλθεν ὁ λόγος.

“...che l’auleta suona”: riporta questo detto il comico Filemone. Dicearco attesta che vi fu un auleta che non si atteneva molto ai *nomoi* auleatici, ma li stravolgeva: fu così l’aneddoto divenne proverbiale.

Qui il nome dell’auleta cui si riferisce il proverbio è mancante; che però possa trattarsi dello stesso Tellene menzionato nel fr. precedente è suggerito dalla somiglianza di significato che sembra di poter cogliere tra l’aggettivo ἀνυπότακτος, usato da Dicearco al fr. 97 per descrivere il carattere “irregolare” o “contrario alle regole” delle composizioni di questo musicista, e l’espressione μὴ ἐμμένειν τοῖς ἀϋλητικοῖς νόμοις ἀλλὰ παρακινεῖν. In entrambi i casi si ricava l’informazione che questo Tellene, chiunque egli fosse, fosse un trasgressore delle regole tradizionali dell’auletica.

Sembra abbastanza probabile che i due frammenti abbiano un’origine comune: quasi certamente essi provengono dalla stessa opera e, forse, sono rielaborazioni differenti di uno stesso passaggio che conteneva sia il nome dell’auleta in questione, che si ricava dal fr. 97, sia il riferimento al carattere “sovversivo” delle sue composizioni per *aulos*. Il fr. 97 potrebbe essere in effetti una versione “abbreviata” del testo citato nel fr. 98, che probabilmente riproduce il testo di Dicearco in una forma più vicina a quella che doveva essere la sua struttura originaria. Alcuni elementi formali sembrano suffragare questa ipotesi: in primo luogo il fatto che nel fr. 98 la citazione di Dicearco sia introdotta dall’inciso φησίν, che induce a ritenere che il testo sia riportato in modo abbastanza fedele, mentre il fr. 97 contiene una formulazione molto più generica, che in

qualche modo riassume il contenuto del fr. 98. Anche l'aggettivo ἀνυπότακτος, usato nel fr. 97 per descrivere le melodie di Tellene, probabilmente non deriva dal testo di Dicearco ma è utilizzato per parafrasarne il contenuto: si tratta infatti di un composto raro, le cui occorrenze note non sono anteriori al II sec. a.C. e di cui, in ogni caso, non si conoscono altre attestazioni in riferimento alla 'nuova musica' né, in generale, in ambito musicale.

Dal punto di vista terminologico, il fr. 98 si mostra decisamente più in linea con alcuni elementi tipici della critica conservatrice alla 'nuova musica'. Particolarmente interessante appare, a questo proposito, il riferimento agli ἀϋλητικοὶ νόμοι che Tellene (se è davvero lui l'auleta cui si allude qui) avrebbe stravolto (παρακινεῖν) con la sua musica, che ci riporta alla riflessione sui *nomoi* musicali (cfr. in particolare II 2.1, pp. 152-153), ma, soprattutto, se l'interpretazione del termine è corretta³³⁹, conferma che si tratti di un riferimento allo stile della 'nuova musica'. Il frammento di Dicearco testimonierebbe quindi l'esistenza di una tradizione sui *nomoi* aulefici affine a quella che il *De musica* attesta, come si è visto, per i *nomoi* citarodici, oltre a confermare la centralità del *nomos* nelle riflessioni peripatetiche sull'evoluzione storica della musica.

L'uso del verbo παρακινεῖν – ammesso che il frammento riporti effettivamente gli *ipsissima verba* di Dicearco, come ritengo possibile – sembra tradire la posizione di Dicearco nei confronti del nuovo stile di cui Tellene sarebbe un esponente. Il concetto espresso dall'espressione παρακινεῖν τοὺς ἀϋλητικούς νόμους ricorda altre formulazioni analoghe in contesti in cui la portata innovativa delle composizioni dei ditirambografi di fine V secolo è posta duramente sotto accusa, come accade in diversi passi del *De musica* in cui si scorge l'influsso di Eraclide o di Aristosseno: è il caso ad esempio del passo, che abbiamo più volte citato, in cui si fa riferimento all'inserimento di elementi dello stile ditirambico nei *nomoi* citarodici da parte di Timoteo, che lo pseudo-Plutarco (o, per meglio dire, la sua fonte) accusa di παρανομεῖν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικήν.

Se è corretto leggere nel frammento di Dicearco, pur nella sua stringatezza, un intento polemico nei confronti della 'nuova musica', la sua visione del fenomeno appare dunque molto simile non soltanto a quella di Eraclide, così come la si può ricavare dal *De musica*, ma anche a quella di Aristosseno, confermando tra l'altro, ancora una volta, la contiguità di interessi e atteggiamento che caratterizza questi due studiosi, come si è già riscontrato in più casi nel corso di questo lavoro³⁴⁰.

³³⁹ Ritengo errata la traduzione di Mirhady, che rende τοῖς ἀϋλητικοῖς νόμοις con "the rules of piping".

³⁴⁰ Cfr. in proposito anche Barker 2014, 81: "They were both members of the Lyceum in the same period; their interests overlapped substantially, and they must have known one another".

Di probabile ascendenza aristossenica è il cap. 12 dello pseudo-Plutarco³⁴¹, che si colloca subito dopo il fr. 83 Wehrli, in cui lo studioso aveva ricostruito il modo in cui sarebbe avvenuta l'invenzione del genere enarmonico da parte di Olimpo (cfr. I 1.1, pp. 79-81), e che introduce un discorso storico di sapore analogo a quello precedentemente sviluppato sui *nomoi*, ora in riferimento ai ritmi (tradendo quindi, tra l'altro, l'influsso della suddivisione aristossenica della μουσική in più parti tra cui la ῥυθμική: cfr. a riguardo *Introduzione* 1.2). Qui, ancora una volta, il discorso è dominato dalla contrapposizione tra le innovazioni "positive", condotte ancora nel rispetto della tradizione e del καλόν, e il cattivo gusto di cui è espressione lo stile dei ditirambografi di fine V secolo ([Plut.] *mus.* 12.1135c^{342-d}):

Ἔστι δέ τις Ἀλκμανική καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὐταὶ οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ. Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατ' αὐτοὺς τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασι, τὸν φιλάνθρωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον τρόπον διώξαντες· τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν καὶ τὴν ἀπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

Pure Alcmane e Stesicoro apportarono innovazioni, e anche queste non si discostarono dallo stile nobile. Cresso, Timoteo, Filosseno e i compositori della loro epoca furono invece davvero volgari per la loro smania di novità, tesi com'erano alla ricerca di quello che ora viene definito stile popolare e ad effetto: l'impiego di poche corde, la semplicità e la dignità erano, in effetti, caratteri peculiari della musica antica. [trad. it. A. Meriani, con qualche lieve modifica]

Nel passo sono presenti quasi tutti gli elementi che, sul piano semantico, caratterizzano l'estetica della 'nuova musica', vale a dire l'eccesso di novità (espresso dall'aggettivo φιλόκαινοι che si contrappone, pur condividendo la medesima radice, alla valenza positiva della καινοτομία di Stesicoro e Alcmane; lo stesso termine era stato usato poco prima per lodare l'apporto innovativo di Terpandro)³⁴³ e, per contrasto, il carattere variegato e complesso delle nuove composizioni, evocato dal riferimento alle categorie di segno opposto che, invece, sono assunte a caratteri distintivi dell'antica musica: ὀλιγοχορδία, ἀπλότης e σεμνότης. A quest'ultima caratteristica, in particolare, si contrappongono τὸ φιλάνθρωπον καὶ τὸ θεματικόν associati alle composizioni del

³⁴¹ A riguardo si veda in particolare Meriani 2003, 76-77.

³⁴² Sui concetti di καλόν e καινόν nel *De musica* e le loro relazioni reciproche cfr. Gostoli 2019, 21-32.

³⁴³ [Plut.] *mus.* 12.1135c.

nuovo stile, vale a dire l'eccessiva ricerca di spettacolarità allo scopo di incontrare il gusto di un pubblico più vasto e meno selezionato: un elemento tipico della riflessione teorica sulla 'nuova musica' è, in effetti, l'associazione tra lo sperimentalismo in campo musicale e la 'volgarità' del gusto popolare che esso incontra, di contro alla semplicità dello stile antico che, invece, è apprezzato da quanti posseggono un livello culturale sufficientemente elevato.

Tutti questi concetti si riscontrano in modo più o meno costante anche in ciò che resta della produzione sicuramente aristossenica su questo argomento³⁴⁴. Un altro aspetto che nella riflessione di Aristosseno appare centrale è il modo in cui la qualità dell'educazione ricevuta è alla base della formazione di un buon gusto musicale, come si apprende da un altro brano contenuto nel *De musica* (fr. 76 Wehrli = [Plut.] *mus.* 31.1142b-c):

ὅτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφή γίνεται, δῆλον Ἀριστοξένου ἐποίησε. τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ, καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου, τὰ τε Διονύσου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἱκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν, οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηρικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὡς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων ἐν οἷς ἀνετράφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν· ὀρμήσαντα τ' ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρίου καὶ τοῦ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενεῖῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγήν.

Che dai percorsi educativi e dallo studio delle discipline possa derivare un miglioramento o, all'opposto, una degenerazione, lo ha espresso in modo chiaro Aristosseno. Egli racconta infatti che, tra i suoi contemporanei, a Telesia di Tebe capitò, quando era giovane, di essere educato alla musica più nobile e di apprendere, tra le altre composizioni di poeti illustri, anche quelle di Pindaro, di Dioniso di Tebe, di Lampro, di Pratina e di tutti gli altri che, tra i poeti lirici, furono valenti compositori di musiche strumentali: sapeva suonare bene l'*aulos* e ricevette un valido insegnamento anche in altri ambiti della cultura generale. Tuttavia, superata l'età della piena maturità, si lasciò a tal punto sedurre dalla musica per il teatro, con il suo carattere multiforme, che iniziò a disprezzare i

³⁴⁴ Per una sintesi si rimanda in particolare a Meriani 2003, 58-69.

grandi compositori con cui era stato educato e studiò le composizioni di Filosseno e di Timoteo, per giunta proprio quelle più variegata e dotata della più forte carica rivoluzionaria. Quando però si volse a comporre melodie e sperimentò entrambi gli stili, quello di Pindaro e quello di Filosseno, in quest'ultimo non riuscì: e la ragione era l'ottima educazione che ricevette fin da fanciullo.

Anche in questo frammento tornano elementi tipici del conservatorismo musicale: al giudizio positivo precedentemente espresso nei confronti della sobria semplicità dello stile antico corrisponde qui l'accento posto sulla ποικιλία – altro termine che definisce in modo ricorrente l'estetica della 'nuova musica' – delle composizioni di Filosseno e Timoteo, nuovamente proposti come *exempla* negativi degli eccessi sdoganati dalle nuove tendenze. L'opposizione binaria tra διόρθωσις e διαστροφή, conseguenza rispettivamente di una buona e di una cattiva educazione, cui corrisponde poi quella tra la καλλίστη μουσική di Pindaro e altri rappresentanti dello stile tradizionale e la σκηνική τε καὶ ποικίλη μουσική dei ditirambografi, introduce un concetto fondamentale, vale a dire "l'importanza di un'impostazione organica e non casuale del *curriculum studiorum*"³⁴⁵ anche in funzione della formazione di un gusto conforme ai canoni del καλόν³⁴⁶. Appare inoltre evidente, come numerosi studi hanno opportunamente sottolineato, il fatto che Aristosseno non sia attento solamente agli aspetti di natura tecnica connessi con l'apprendimento della pratica musicale, ma attribuisca grande importanza anche alle sue implicazioni etiche (come del resto si aveva già avuto modo di cogliere attraverso l'esame di altri passi nei precedenti capitoli)³⁴⁷.

La *forma mentis* fornita da un'adeguata educazione non soltanto musicale, ma in tutti i campi del sapere, costituisce per Aristosseno un possesso tanto radicato da esercitare il proprio influsso anche contro il volere dell'individuo, come mostra l'aneddoto a proposito dei tentativi falliti di Telesia di comporre nel nuovo stile, che esemplifica concretamente l'azione di διόρθωσις che la sua valida formazione continua a esercitare anche molti anni dopo essere stata impartita. Il fatto che Aristosseno presenti l'auleta tebano come un suo contemporaneo, vissuto quindi nel pieno IV secolo a.C., sembrerebbe testimoniare come almeno in determinati contesti si continuasse a praticare l'educazione tradizionale, tralasciando invece le composizioni di quegli autori che, anche

³⁴⁵ Meriani 2003, 59.

³⁴⁶ A riguardo cfr. Gostoli 2019 (c.d.s.).

³⁴⁷ A riguardo cfr. Meriani 2003, 59, con le citazioni ivi presenti e, specificamente in riferimento all'ἦθος nella concezione musicale di Aristosseno, Rocconi 2012, 65-90 (in particolare, per ciò che riguarda questo passo, 83-85). Si veda anche Barker 2007, 247-249.

a decenni di distanza, erano considerati fautori di uno stile eccessivamente trasgressivo; al tempo stesso, la natura fortemente elitaria di questo tipo di παιδεία è suggerita dal riferimento per contrasto alla σκηνική μουσική, sede privilegiata per innovazioni e sperimentazioni proprio in virtù dell'entusiasmo che esse suscitavano presso il pubblico vasto e in larga parte incolto delle rappresentazioni teatrali.

Al fatto che, in generale, la memoria della καλλίστη μουσική del passato fosse coltivata e sopravvivesse solamente in circoli ristretti fa riferimento anche un altro frammento di Aristosseno trasmesso da Ateneo (fr. 124 Wehrli = Ath. 14.632a-b)³⁴⁸:

Διόπερ Ἀριστόξενος ἐν τοῖς συμμίκτοις συμποτικοῖς ὅμοιον, φησί, ποιῶμεν Ποσειδωνιάταις τοῖς ἐν τῷ Τυρρηρικῷ κόλπῳ κατοικοῦσιν. οἷς συνέβη τὰ μὲν ἐξ ἀρχῆς Ἑλλησιν οὖσιν ἐκβεβαρβαρῶσθαι Τυρρηνοῖς ἢ Ῥωμαίοις γεγονόσι, καὶ τὴν τε φωνὴν μεταβεβληκέναι τὰ τε λοιπὰ τῶν ἐπιτηδευμάτων, ἄγειν δὲ μίαν τινὰ αὐτοῦς τῶν ἐορτῶν τῶν Ἑλληνικῶν ἔτι καὶ νῦν, ἐν ἧ συνιόντες ἀναμιμνησκόνται τῶν ἀρχαίων ἐκείνων ὀνομάτων τε καὶ νομίμων, καὶ ἀπολοφυράμενοι πρὸς ἀλλήλους καὶ ἀποδακρύσαντες ἀπέρχονται. οὕτω δὲ οὖν, φησί, καὶ ἡμεῖς, ἐπειδὴ καὶ τὰ θέατρα ἐκβεβαρβαρῶνται καὶ εἰς μεγάλην διαφθορὰν προελήλυθεν ἡ πάνδημος αὕτη μουσική, καθ' αὐτοῦς γενόμενοι ὀλίγοι ἀναμιμνησκόμεθα οἷα τε ἦν ἡ μουσική. ταῦτα μὲν ὁ Ἀριστόξενος.

Perciò Aristosseno, nella *Miscellanea simposiale*, dice: “Un ragionamento simile possiamo fare per i Posidoniati che vivono nel golfo tirrenico, cui accadde di imbarbarirsi, da greci che erano all'inizio, diventando etruschi o romani; cambiarono la lingua e tutte le altre abitudini, ma ancora oggi celebrano una festa greca, in cui si riuniscono e ricordano i loro antichi nomi e usanze, si lamentano tra di loro, piangono e alla fine se ne vanno. Così anche noi, dice Aristosseno, da quando i teatri si sono imbarbariti e questa musica popolare è andata incontro a una grave degenerazione, siamo rimasti in pochi a ricordare tra di noi com'era un tempo la musica”. Questo afferma Aristosseno.

Il passo ha la forma di una citazione letterale; si può quindi essere abbastanza sicuri che quelli che Ateneo riporta siano gli *ipsissima verba* di Aristosseno. Il frammento è tratto da un'opera il cui titolo, Σύμμικτα συμποτικά, farebbe pensare a una raccolta miscellanea di argomenti di vario genere, e in cui secondo Wehrli trovavano ampio spazio questioni legate all'educazione³⁴⁹. Vi si

³⁴⁸ Uno studio approfondito di questo frammento si trova in Meriani 2003, 15-48.

³⁴⁹ Wehrli 1967², 84.

esprime un'analogia tra la 'barbarizzazione' delle usanze culturali degli abitanti di Posidonia, che a causa del contatto con le popolazioni etrusche ed italiche avrebbero con l'andare del tempo dimenticato la propria lingua e le proprie tradizioni, e la presenza di un analogo fenomeno in Grecia in riferimento agli spettacoli teatrali, che si sarebbero anch'essi "imbarbariti" per via della διαφθορά subita dalle loro musiche. Al di là della presenza anche in questo testo della polemica nei confronti del carattere "popolare" (πάνδημος) della musica teatrale, è interessante rilevare come l'elemento che, secondo Aristosseno, accomuna quanto avvenuto a Posidonia e ad Atene sia proprio la perdita della memoria storica, dal momento che, come egli stesso afferma, ὀλίγοι ἀναμνησκόμεθα οἷα τε ἦν ἡ μουσική, anche se nel caso di Posidonia si tratta di un fenomeno dovuto ad influssi esterni, mentre per ciò che riguarda il teatro attico la responsabilità è da attribuirsi unicamente agli Ateniesi stessi.

Anche l'ambientazione simposiale dell'opera offre lo spunto per qualche considerazione; se, come è tipico di questo genere di opere, essa era in forma di dialogo, è possibile che la citazione sia da riferire a una *persona loquens* non necessariamente da identificarsi con Aristosseno, anche se il suo contenuto sembra comunque esprimere il punto di vista dello studioso. Se è corretta questa ipotesi, il passo può essere letto come una sorta di *mise en abîme* del dibattito peripatetico sulla musica, trasferito nel contesto di un simposio fittizio in cui, però, si descrive una situazione che rispecchia probabilmente la realtà: un gruppo selezionato di dotti (ὀλίγοι) che si riunisce a discutere di musica anche allo scopo di richiamare alla memoria (ἀναμνήσκειν) la tradizione passata. La trasposizione del dibattito peripatetico sulla musica nella cornice del simposio presenta del resto qualche affinità con quanto si ricava anche da altre fonti, come ad esempio un passo di Plutarco che, forse sulla base di opere come questa, attribuisce ad alcuni dei principali esponenti della scuola l'abitudine di discutere in modo informale di questi argomenti (*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 13 1096a):

οὐκ ἦν δὲ πρὸς τὸ ἡδέως ζῆν ἐπιεικέστερον μύρα καὶ θυμιάματα δυσχεραίνειν ὡς κἀνθαροὶ καὶ γῦπες, ἢ κριτικῶν καὶ μουσικῶν λαλιὰν βδελύττεσθαι καὶ φεύγειν; ποῖος γὰρ ἂν αὐλὸς ἢ κιθάρα διηρμοσμένη πρὸς ᾠδὴν, ἢ τίς χορὸς "εὐρύοπα κέλαδον ἀκροσόφων ἀγνύμενον διὰ στομάτων" φθεγγόμενος, οὕτως εὐφρανεν Ἐπίκουρον καὶ Μητρόδωρον, ὡς Ἀριστοτέλη καὶ Θεόφραστον καὶ Δικαίαρχον καὶ Ἰερώνυμον οἱ περὶ χορῶν λόγοι καὶ διδασκαλιῶν καὶ τὰ [δι']αυλῶν προβλήματα καὶ ὄρθμων καὶ ἁρμονιῶν;

Non sarebbe stato più appropriato, per vivere bene, essere infastiditi da unguenti e incensi, come gli scarabei e gli avvoltoi, piuttosto che aborrire e rifuggire la conversazione dei grammatici e dei musicisti? Quale aulos o cetra accordata per il canto, quale coro che intona “voce dall’ampio suono, che si spezza in bocche di eccelsa sapienza” ha dato a Epicuro e Metrodoro tanta soddisfazione quanta ne davano ad Aristotele, Teofrasto, Dicearco e Ieronimo i discorsi sui cori e sulle rappresentazioni teatrali e i problemi sugli *auloi*, sui ritmi e sulle armonie?

Ciò che in ogni caso emerge da queste testimonianze è come la discussione di questi argomenti fosse effettivamente diffusa all’interno del Peripato e si svolgesse anche in contesti alternativi a quelli dell’insegnamento e della ricerca condotti all’interno del Liceo, di cui il simposio costituisce la trasposizione letteraria. Ciò che in ogni caso emerge dal fr. 124, ben espresso mediante il ricorso al verbo ἀναμνήσκειν, è la consapevolezza di come la memoria dell’antica prassi musicale possa essere mantenuta solamente attraverso il suo studio, sia dal punto di vista pratico – come dimostra il fortunato caso, dal punto di vista di Aristosseno, dell’auleta Telesia (cfr. *supra*) – sia sul piano teorico, mediante la rievocazione e la ricostruzione di quegli aspetti che col tempo erano andati perduti. Si è visto del resto come la produzione superstita di Aristosseno nel campo della storia musicale mostri il ricorso a entrambi i tipi di sapere, da un lato la competenza tecnica dei μουσικοί, grazie alla quale egli è in grado di ricostruire l’evoluzione di determinati aspetti della pratica musicale e di confrontare con cognizione di causa la prassi esecutiva del suo tempo con quella delle epoche passate, dall’altro un solido possesso di nozioni teoriche sia in campo musicale che in altri ambiti del sapere, in cui è visibile l’assimilazione profonda dell’insegnamento di Aristotele (cfr. a riguardo *Introduzione* 1.2).

In altri testi, alla già più volte incontrata opposizione tra il carattere elitario della buona educazione musicale e quello “di consumo” della musica in voga nei teatri si unisce un’altra antinomia tipica della critica conservatrice, che riguarda l’ἥθος “effeminato” della ‘nuova musica’ in antitesi a quello virile ed eroico delle antiche composizioni³⁵⁰. Questo concetto si trova espresso, ad esempio, in un riferimento ad Aristosseno presente in Plutarco (*Quaest. conv.* 711c = Aristox. fr. 85 Wehrli), che chiama in causa il musicista, decontestualizzandone le parole, nel quadro di una disquisizione relativa all’abitudine di far recitare a memoria ai giovani i dialoghi drammatici di Platone, in relazione alla quale si dice che ταῦθ’ οἱ μὲν ἀύστηροὶ καὶ χαρίεντες ἠγάπησαν

³⁵⁰ Cfr. anche [Plut.] *mus.* 15.1136b: ἐχρήσαντο δ’ αὐτῇ οἱ παλαιοὶ κατὰ τὴν ἀξίαν, ὥσπερ καὶ τοῖς ἄλλοις ἐπιτηδεύμασι πᾶσιν οἱ δὲ νῦν τὰ σεμνὰ αὐτῆς παραιτησάμενοι, ἀντὶ τῆς ἀνδρώδους ἐκείνης καὶ θεσπεσίας καὶ θεοῖς φίλης κατεαγυῖαν καὶ κωτίλην εἰς τὰ θέατρα εἰσάγουσι.

ὑπερφυῶς, οἱ δ' ἄνανδροι καὶ διατεθρυμμένοι τὰ ὦτα δι' ἀμουσίαν καὶ ἀπειροκαλίαν, οὓς φησιν Ἀριστόξενος χολὴν ἐμεῖν, ὅταν ἐναρμονίου ἀκούσωσιν, ἐξέβαλλον (“Le persone serie e dotate di gusto apprezzavano particolarmente questi intrattenimenti, mentre gli effeminati con le orecchie rovinate per via della loro ignoranza e incapacità di riconoscere il bello – quelli che, come dice Aristosseno, ‘vomitano bile quando sentono brani nel genere enarmonico’ – li disprezzavano”). Il riferimento al genere enarmonico è da intendersi, dal punto di vista estetico, come un’allusione al carattere nobile delle antiche composizioni, come del resto si evince anche dalla relazione che Aristosseno istituisce tra la sua scoperta da parte di Olimpo e l’attribuzione all’auleta frigio del ruolo di ἀρχηγὸς τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς (fr. 83 Wehrli: cfr. I 1.1, pp. 77-79).

Se sicuramente aristossenica appare la colorita espressione χολὴν ἐμεῖν per esprimere l’avversione al genere enarmonico da parte dei suoi detrattori, è molto probabile che lo siano anche i termini, non meno graffianti, con cui costoro sono definiti, che riassumono tutte le caratteristiche negative associate da Aristosseno alla ‘nuova musica’, ovvero da un lato ἰάμουσία e ἰάπειροκαλίαν che contraddistinguono i suoi cultori (in contrapposizione, evidentemente, al καλόν come prerogativa della musica tradizionale) e che chiamano in causa ancora una volta la dimensione paideutica, dall’altro ἰάναδρία, che evidentemente evoca per contrasto il carattere ἀνδρείος delle antiche composizioni e, in particolare, dell’armonia dorica³⁵¹.

Lo stesso concetto è espresso in un altro testo in cui, significativamente, si fa riferimento all’attività dello stesso Aristosseno nel campo dell’insegnamento, improntata a quegli stessi principi e ideali estetici che caratterizzano la sua riflessione teorica in proposito. Si tratta del fr. 70 Wehrli, tramandato da Temistio (*Or.* 31.1, 364b-c):

Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς θηλυνομένην ἤδη τὴν μουσικὴν ἐπειρᾶτο ἀναρρωνύναί, αὐτὸς τε ἀγαπῶν τὰ ἀνδρικότερα τῶν κρουμάτων καὶ τοῖς μαθηταῖς ἐπικελεύων τοῦ μαλθακοῦ ἀφεμένους φιλεργεῖν τὸ ἀρρενωπὸν ἐν τοῖς μέλεσιν. ἐπειδὴ οὖν τις ἤρετο αὐτὸν τῶν συνήθων· τί δ’ ἂν μοι γένοιτο πλέον ὑπεριδόντι μὲν τῆς νέας καὶ ἐπιτεροῦς ἀοιδῆς, τὴν δὲ παλαιὰν διαπονήσαντι; ἄση, φησί, σπανιώτερον ἐν τοῖς θεάτροις, ὡς οὐχ οἷόν τε ὄν πλήθει τε ἅμα ἀρεστόν εἶναι καὶ ἀρχαῖον τὴν ἐπιστήμην.

³⁵¹ Il riferimento è naturalmente a Plat. *Resp.* 3.399a: κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἀρμονίαν [*sc.* τὴν δωριστί], ἢ ἐν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαιῶ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας.

Aristosseno il musico si sforzava di restituire alla musica, ormai effeminata, il suo antico vigore, prediligendo egli stesso le melodie strumentali più virili ed esortando i suoi allievi ad evitare la mollezza e a conferire alle loro composizioni un carattere virile. Quando dunque uno dei suoi discepoli gli chiese “ma che vantaggio potrò mai ottenere tralasciando lo stile nuovo, che va per la maggiore, ed esercitandomi in quello antico?”, rispose: “canterai più raramente nei teatri, perché non è possibile essere apprezzato dalle folle e al tempo stesso restare fedeli allo stile musicale antico”.

Nell’aneddoto riportato da Temistio, un allievo di Aristosseno interroga il maestro in merito all’utilità di praticare lo stile antico quando i teatri sono ormai dominati dal gusto moderno. La risposta di Aristosseno, dal sapore epigrammatico, sancisce l’inconciliabilità tra l’adesione agli antichi canoni compositivi ed estetici e la possibilità di avere successo in teatro. Il tutto è introdotto dall’affermazione secondo cui anche l’attività didattica di Aristosseno era finalizzata a trasmettere agli allievi il gusto per gli ἀνδρικότερα κρούματα tipici delle composizioni in stile tradizionale, nel tentativo di restituire alla musica ormai θηλυνομένη dei suoi tempi il vigore e la solennità di un tempo.

Dato il suo carattere biografico e aneddótico, si tratta probabilmente, più che di un frammento nel senso proprio del termine, di una testimonianza relativa all’operato di Aristosseno come μουσικός, desunta o in modo autoschediastico dalle informazioni che si potevano ricavare in merito dai suoi scritti, o da fonti successive; non si tratta quindi, quasi sicuramente, di una citazione letterale, fatto che di conseguenza deve indurre una certa prudenza in merito alla terminologia qui impiegata (anche se i concetti che essa esprime appaiono, alla luce del confronto con gli altri frammenti, autenticamente aristossenici).

Prima di concludere, vale la pena soffermarsi brevemente su un particolare lessicale senz’altro poco rilevante dal punto di vista teorico, ma ugualmente interessante: è qui contenuta la sola occorrenza a noi nota di un sintagma che sembra traducibile con la definizione moderna di ‘nuova musica’, vale a dire l’espressione νέα αἰοδή, peraltro in esplicita contrapposizione alla παλαιά. Si tratta probabilmente di una coincidenza, né si vuole con questo implicare che essa costituisse in qualche modo una definizione o un’etichetta ricorrente nell’uso: non dobbiamo dimenticare quanto a volte si rischi, sulla base di categorie di pensiero moderne, di attribuire una pregnanza particolare a espressioni e concetti che non ce l’hanno nel loro contesto di appartenenza e nelle intenzioni dell’autore che li ha utilizzati.

Che però la 'nuova musica', nell'insieme dei concetti e dei termini che a questo fenomeno sono associati nelle fonti antiche e che esprimono la sua irriducibile e inaccettabile lontananza dalla prassi tradizionale, sia percepita come uno snodo dagli effetti irreversibili nella storia dei generi poetico-musicali, alla luce della documentazione qui esaminata appare fuori di dubbio. Le trasformazioni che essa comporta sono con ogni probabilità alla base dello sviluppo della consapevolezza di un passato musicale non più accessibile alla memoria diretta (se non in alcune nozioni conservate dai μουσικοί nell'ambito della pratica strumentale) e che, di conseguenza, necessitava di essere *ricostruito* attraverso lo studio e il confronto delle testimonianze letterarie a disposizione e la discussione delle relative interpretazioni, spesso discordanti tra loro proprio in virtù della loro natura congetturale. Al tempo stesso, in questo quadro la 'nuova musica' diviene essa stessa oggetto di indagine come punto di svolta fondamentale nella storia dei generi poetici e della pratica musicale, venendo a coincidere, in termini aristotelici, con il momento a partire dal quale la musica, raggiunto il pieno conseguimento della propria natura, cessa di evolversi e inizia ad andare incontro a un processo di degenerazione, ma suscitando anche un interesse specificamente rivolto alla comprensione delle dinamiche storiche e sociali alla base dei cambiamenti nello stile e nella prassi musicale.

Il primo Peripato costituisce il contesto al cui interno questa serie di riflessioni viene a inquadrarsi in una più generale concezione epistemologica in base alla quale la fondazione teorica di una disciplina non può prescindere dalla consapevolezza della sua storia e dall'individuazione delle principali tappe che ne segnano l'evoluzione nel corso del tempo; in questo quadro, la μουσική come campo di ricerca storico-erudito viene a intersecare i propri oggetti di studio e le proprie metodologie di indagine con un altro ambito destinato ad avere un impatto notevole sui successivi sviluppi dell'erudizione ellenistica, vale a dire lo studio e il commento dei testi letterari, espressione di un approccio del tutto nuovo alla letteratura greca antica e alla sua storia, chiara anticipazione dell'atteggiamento che avrà nella filologia alessandrina la sua espressione più matura e compiuta.

BIBLIOGRAFIA

- Adler 1928-1938 A. Adler (ed.), *Suidae Lexicon*, I-IV, Lipsiae 1928-1938
- Angeli – Rispoli 1996 A. Angeli, G. M. Rispoli, *La ricomposizione del quarto libro del trattato di Filodemo 'Sulla musica': analisi e prospettive metodologiche*, «ZPE» 114, 1996, pp. 67-95
- Arrighetti 1987 G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987
- Ateneo *I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, prima trad. it. commentata su progetto di L. Canfora; trad. e comm. a c. di R. Cherubina (libri IX 1-31, X, XI), L. Citelli (l. IV, XIV), M.L. Gambato (l. I, XII, XIII), E. Greselin (comm. l. III), A. Marchiori (l. II, V, VII, VIII), A. Rimedio (l. VI, IX 32-80, XV), M.F. Salvagno (tr. l. III), I-IV, Roma 2001
- Banchich 2010 T. Banchich, *Anonymous, Sikyonian Record (Anagraphe Sikyonia) (550)*, in I. Worthington (ed.), *Brill's New Jacoby*, online edition
- Barker 1984 A. Barker, *Greek Musical Writings I. The musician and his art*, Cambridge 1984
- Barker 1988 A. Barker, *Che cos'era la mágadis?*, in B. Gentili, R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia. Atti del convegno internazionale sulla musica greca, Urbino 18-20 ottobre 1985*, 96-107
- Barker 1989 A. Barker, *Greek Musical Writings II. Harmonic and acoustic theory*, Cambridge 1989
- Barker 2007 A. Barker, *The science of harmonics in classical Greece*, Cambridge 2007
- Barker 2009a A. Barker, *Heraclides and musical history*, in W. W. Fortenbaugh, E. Pender (eds.), *Heraclides of Pontus: discussion*, New Brunswick 2009, 273-298
- Barker 2009b A. Barker, *Musical theory and philosophy. The case of Archestratus*, «Phronesis» 54, 2009, 390-422

- Barker 2009c A. Barker, *Shifting conceptions of 'schools' of harmonic theory*, in Martinelli 2009, 165-190
- Barker 2012 A. Barker, *Did Aristoxenus write musical history?*, in C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum: discussion*, New Brunswick 2012, 1-27
- Barker 2014 A. Barker, *Ancient Greek writers on their musical past. Studies in Greek musical historiography*, Pisa-Roma 2014
- Barker 2015 A. Barker (ed.), *Porphyry's Commentary on Ptolemy's Harmonics. A Greek text and annotated translation*, Cambridge 2015
- Bélis 1986 A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote. Le traité d'harmonique*, Paris 1986
- Benzi 1992 A. Benzi, *Le forme alternative dei crotali nella Grecia antica*, «Rivista Italiana di Musicologia» 27, 1992, 3-23
- Bergk 1853 T. Bergk (ed.), *Poetae lyrici Graeci*, Lipsiae 1853
- Bernardakis 1895 G. Bernardakis (ed.), *Plutarchi Chaeronensis Moralia VI*, Lipsiae 1895
- Bouchard 2012 E. Bouchard, *Audience, poetic justice, and aesthetic value in Aristotle's Poetics*, in I. Sluiter, R. M. Rosen (eds.), *Aesthetic value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston 2012, 183-214
- Bouchard 2016 E. Bouchard, *Du Lycée au Musée. Théorie poétique et critique littéraire à l'époque hellénistique*, Paris 2016
- Brusskern 1864 C. Brusskern, *De rerum inventarum scriptoribus Graecis*, Utrecht 1864
- Castaldo 2000 D. Castaldo, *Il pantheon musicale*, Ravenna 2000
- Corradi 2007 M. Corradi, *Aristocles*, in F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- Csapo 2011 E. Csapo, *The economics, poetics, politics, metaphysics, and ethics of the 'New Music'*, in D. Yatromanolakis (ed.), *Music and cultural politics in Greek and Chinese societies*, I, Cambridge, Massachusetts-London 2011, 65-132

- D'Angour 1997 A. D'Angour, *How the dithyramb got its shape*, «CQ» 46, 1997, 331-351
- D'Angour 2011 A. D'Angour, *The Greeks and the new. Novelty in ancient Greek imagination and experience*, Cambridge 2011
- Da Rios 1954 R. Da Rios (ed.), *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma 1954
- De Simone 2011 M. De Simone, *Dalla musica antica alla 'nuova': innovazioni e riprese nel racconto storico del De musica pseudo-plutarcho*, «QUCC» 99-3, 2011, 83-96
- De Simone 2016 M. De Simone, *La lira asiatica di Apollo. Interazioni musicali tra la Grecia antica e il Mediterraneo orientale*, Pisa 2016
- Delattre 2007 D. Delattre (ed.), *Philodème de Gadara, Sur la musique. Livre IV*, Paris 2007
- Delattre 2009 D. Delattre, *Musique et religion dans les Commentaires sur la musique de Philodème*, in M. C. Martinelli (ed.), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2009, 141-164
- Destrée 2013 P. Destrée, *Education, leisure, and politics*, in M. Deslauriers, P. Destrée (eds.), *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics*, Cambridge 2013, 301-323
- Di Giglio 1999 A. Di Giglio, *Gli strumenti musicali greci dall'Asia minore*, «La porta d'Oriente» 8, 1999, 64-70
- Dillon 2012 J. Dillon, *Aristoxenus' Life of Plato*, in C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick-London 2012, 283-298
- Drachmann 1903-1927 A. B. Drachmann (ed.), *Scholia vetera in Pindari carmina*, I-III, Lipsiae 1903-1927
- Dubuisson 1976-1977 M. Dubuisson, *OI AMΦI TINA. OI ΠΙΕΠΙ TINA. L'évolution des sens et des emplois*, Liège 1976-1977
- Düring 1957 I. Düring, *Aristotle in the ancient biographical tradition*, Göteborg 1957

- Engels 2015 J. Engels, *Phaenias of Eresus: The sources, text and translation*, in O. Hellman, D. Mirhady (eds.), *Phaenias of Eresus: text, translation, and discussion*, New Brunswick 2015
- Erbse 1969-1988 H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, I-VII, Berlin 1969-1988
- Fatuzzo 2009 C. Fatuzzo, *Il pensiero musicale di Teofrasto*, in D. Castaldo, D. Restani, C. Tassi (eds.), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo*, Ravenna 2009, 21-39
- Ferreccio 2014 A. Ferreccio, *Archestratus*, in F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- Ferrini 2002 M. F. Ferrini (ed.), *Aristotele, Problemi*, Milano 2002
- Ferrini 2008 M. F. Ferrini (ed.), [Aristotele], *I colori e i suoni*, Milano 2008
- Fortenbaugh-Pender W. W. Fortenbaugh, E. Pender (eds.), *Heraclides of Pontus. Discussion*, New Brunswick-London 2012
- Fortenbaugh-Schütrumpf 2001 W. W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf, *Dicaearchus of Messana. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2001
- Franklin 2013 J. C. Franklin, 'Songbenders of circular choruses': dithyramb and the 'demise of music', in B. Kowalzig, P. Wilson (eds.), *Dithyramb in context*, Oxford 2013, 213-236
- Gigon 1987 O. Gigon (ed.), *Aristotelis opera. 3. Librorum deperditorum fragmenta*, Berlin-New York 1987
- Giordano 1990² D. Giordano, *Chamaeleontis Heracleotae fragmenta*, Bologna 1990²
- Gostoli 1990 A. Gostoli (ed.), *Terpandro. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*, Roma 1990
- Gostoli 2019 A. Gostoli, *Tò καλόν as a criterion for judging innovation (τὸ καινόν) in Greek musical pedagogy*, «GRMS» 7, 2019, 21-32
- Gottschalk 1980 H. B. Gottschalk, *Heraclides of Pontus*, Oxford 1980

- Grandolini 1996 S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma 1996
- Halliwell 1995 S. Halliwell (ed.), *Aristotle, Poetics*, Cambridge (MA) 1995
- Halliwell 2017 S. Halliwell, *Was Aristotle a literary historian?*, in J. Grethlein, A. Rengakos (eds.), *Griechische Literaturgeschichte. Traditionen, Probleme und Konzepte*, Berlin-Boston 2017, 189-211
- Heath 2009 M. Heath, *Heraclides of Pontus on Homer*, in W.W. Fortenbaugh, E. Pender (eds.), *Heraclides of Pontus. Discussion*, New Brunswick-London 2009, 251-272.
- Huffman 2005 C. A. Huffman, *Archytas of Tarentum. Pythagorean, philosopher and mathematician king*, Cambridge 2005
- Huffman 2012 C. A. Huffman, *Aristoxenus' Life of Socrates*, in C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick-London 2012, 251-282
- Huffman 2012 (ed.) C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick-London 2012
- Ippolito 2008 A. Ippolito, *Tryphon* [1], in F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- Jan 1895 C. Jan, *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat*, Leipzig 1895
- Jaeger 1948² W. Jaeger, *Aristotle. Fundamentals of the history of his development*, tr. eng. Richard Robinson, Oxford 1948²
- Jones 1969 M. D. Jones (ed.), *Scholia vetera in Aristophanis Equites*, in W. J. W. Koster, D. Holwerda (eds.), *Scholia in Aristophanem*, Pars I fasc. II, Groningen 1969
- Jones 2012 E. M. Jones, *Allocating musical pleasure: performance, pleasure, and value in Aristotle's Politics*, in I. Sluiter, R. M. Rosen (eds.), *Aesthetic value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston 2012, 159-182

- Kaibel 1887-1890 G. Kaibel (ed.), *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, I-III, Lipsiae 1887-1890
- Kemke 1884 J. Kemke (ed.), *Philodemi de musica librorum quae extant*, Lipsiae 1884
- Kremmer 1890 M. Kremmer, *De catalogis heurematum*, Lipsiae 1890
- Lanata 1963 Giuliana Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963
- Landels 1999 J. G. Landels, *Music in ancient Greece and Rome*, New York 1999
- Lasserre 1954 F. Lasserre (ed.), Plutarque, *De la musique. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten-Lausanne 1954
- Lehrs 1902 L. Lehrs, *Kleine Schriften*, Königsberg 1902
- LeVen 2013 P. LeVen, *The colors of sound. Poikilia and its aesthetic context*, «GRMS» 1, 2013, 229-242
- Lomiento 2011 L. Lomiento, *Riflessioni critiche sul concetto di 'appropriatezza' nel De musica dello Pseudo-Plutarco (de mus. 32-36)*, «QUCC» 128, 2011, 135-152
- Lynch 2016 T. Lynch, *Why are only the Dorian and Phrygian harmoniai accepted in Plato's Kallipolis? Lyre vs. Aulos* in L. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani, G. Pace (eds.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Bari 2016, 267-84
- Lynch 2018 T. Lynch, *"Without Timotheus, much of our melopoia would not exist; but without Phrynis, there wouldn't have been Timotheus": Pherecrates' twelve strings, the Stróbilos and the harmonic paranomia of the New Music*, «GRMS» 6.2, 2018, 290-327
- Macran 1902 H. S. Macran (ed.), *Aristoxenou Harmonika Stoicheia. The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford 1902
- Martano, Matelli,

- Mirhady 2012 A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady (eds.), *Praxiphanes of Mytilenae and Chamaeleon of Heraclea. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2012
- Martano 2012 A. Martano, *Chamaeleon of Heraclea Pontica: the sources, text and translation*, in A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady (eds.), *Praxiphanes of Mytilenae and Chamaeleon of Heraclea. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2012, 157-338
- Martinelli 2009 M. C. Martinelli (ed.), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2009
- Mathiesen 1999 T. J. Mathiesen, *Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London 1999
- Mejer 2009 J. Mejer, *Heraclides' intellectual context*, in Fortenbaugh-Pender (eds.), *Heraclides of Pontus. Discussion*, New Brunswick-London 2009, 27-40
- Meriani 2003 A. Meriani, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli 2003
- Meriani 2016 A. Meriani, *The submerged musicology of ancient Greece*, in G. Colesanti, L. Lulli (eds.), *Submerged literature in ancient Greek culture*, II, Berlin-Boston 2016, 325-338
- Mirhady 2001 D. C. Mirhady, *Dicaearchus of Messana: the sources, text and translation*, in W. W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf (eds.), *Dicaearchus of Messana. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2001, 1-142
- Mirhady 2012 D. Mirhady, *Something to do with Dionysus: Chamaeleon on the origins of tragedy*, in A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady (eds.), *Praxiphanes of Mytilenae and Chamaeleon of Heraclea. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2012, 387-410
- Montana 2012 F. Montana, *La filologia ellenistica. Lineamenti di una storia culturale*, Pavia 2012
- Montana 2015 F. Montana, *Hellenistic scholarship*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to ancient Greek scholarship I*, Leiden-Boston 2015, 60-183

- Montana 2017 F. Montana, *Dal Liceo al Museo, ultima frontiera*, «RFIC» 145 (2), 2017, 443-473
- Montana 2018 F. Montana, *Antipater*, in F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- Montanari 2000 F. Montanari, *Demetrius of Phalerum on literature*, in W. W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf (eds.), *Demetrius of Phalerum. Text, translation and discussion*, New Brunswick-London 2000, 391-411
- Montanari 2012 F. Montanari, *The Peripatos on literature. Interpretation, use and abuse*, in A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady (eds.), *Praxiphanes of Mytilenae and Chamaeleon of Heraclea. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2012, 339-358
- Montanari 2014a F. Montanari, *Dal Peripato ad Alessandria*, in M. Tulli (ed.), *Philia. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Bologna 2014, 79-102
- Montanari 2014b F. Montanari, *Penelope al simposio. Od. 1, 328-335 e Dicearco*, in A. Gostoli, R. Velardi (eds.), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma 2014
- Montanari 2017a F. Montanari, *Storia della letteratura greca*, con la collaborazione di Fausto Montana, Roma 2017
- Montanari 2017b F. Montanari, *The idea of history of literature: the beginnings in ancient Greek culture*, in J. Grethlein, A. Rengakos (eds.), *Griechische Literaturgeschichte. Traditionen, Probleme und Konzepte*, Berlin-Boston 2017, 153-169
- Montanari 2017c F. Montanari, *Klytaimnestra in the Odyssey and Aeschylus' Agamemnon*, in A. Fountoulakis, A. Markantonatos (eds.), *Theatre world. Critical perspectives on Greek tragedy and comedy*, Berlin-Boston 2017, 121-136
- Montanari 2019 F. Montanari, *Filologia, grammatica ed erudizione nel mondo antico*, «Paideia» 74, 2019, c.d.s.
- Montanari, Matthaios, Rengakos 2015 F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to ancient Greek scholarship*, I-II, Leiden-Boston 2015

- Moraux 1951 P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Louvain 1951
- Musti 2006 D. Musti, *La funzione della musica nel libro VIII della Politica di Aristotele*, in D. Restani (ed.), *Etnomusicologia storica del mondo antico*, Ravenna 2006, 43-61
- Novembri 2010 V. Novembri, *Euphronius*, in F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- Novokhatko 2015 A. Novokhatko, *Greek scholarship from its beginning to Alexandria*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to ancient Greek scholarship I*, Leiden-Boston 2015, 3-59
- Olson 2006-2010 S. D. Olson (ed.), *Athenaeus, The learned banqueters, I-VIII*, Harvard 2006-2010
- Paradiso 2008 A. Paradiso, *Simonides ó γενεαλόγος (8)*, in I. Worthington (ed.), *Brill's New Jacoby*, online edition
- Pagani 2007 L. Pagani, *Lysanias*, in F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- Paradiso 2012 A. Paradiso, *Les catalogues des inventions lydiennes*, in V. Azoulay, F. Gherchanoc, S. Lalanne (eds.), *Le banquet de Pauline Schmitt Pantel. Genres, moeurs et politique dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris 2012
- Pearson 1990 L. Pearson (ed.), *Aristoxenus, Elementa Rhythmica: the fragment of Book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory. Edited with introduction, translation, and commentary*, Oxford 1990
- Pelosi 2006 F. Pelosi, *Aristotele, De sensu III, IV, VII: la percezione del suono e la consonanza nella musica greca*, «QUCC» 84, 2006, 27-60
- Pelosi 2014 F. Pelosi, *Dall'unisono alla dissonanza: definizioni di rapporti tra suoni nella teoria musicale greca*, «ASNP» 6, 2014, 681-702
- Petrucci 2011 F. M. Petrucci, *Una traccia della dialettica scolastica del primo Peripato: le sezioni musicali dei "Problemata physica" (XI e XIX)*, in B. Centrone (ed.), *Studi sui Problemata physica aristotelici*, Napoli 2011, 175-238

- Pfeiffer 1968 R. Pfeiffer, *History of classical scholarship from the beginning to the end of the Hellenistic age*, Oxford 1968
- Pöhlmann 2017 E. Pöhlmann, *Aristotle on music and theatre*, in A. Fontoulakis, A. Markantonatos, G. Vasilaros (eds.), *Theatre world. Critical perspectives on Greek tragedy and comedy. Studies in honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, Berlin-Boston 2017
- Pontani 2007-2015 F. Pontani (ed.), *Scholia Graeca in Odysseam*, I-III, Roma 2007-2015
- Pontani 2015 F. Pontani, *Scholarship in the Byzantine Empire (529–1453)*, in Montanari-Matthaios-Rengakos 2015, 297-455
- Power 2010 T. Power, *The Culture of Kitharoidia*, Washington DC 2010
- Power 2012 T. Power, *Sophocles and music*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 283-304
- Prandi 2016 L. Prandi, *Kleitarchos (137)*, in I. Worthington (ed.), *Brill's New Jacoby*, online edition
- Prauscello 2013 L. Prauscello, *Demeter and Dionysos in the sixth-century Argolid: Lasos of Hermione, the cult of Demeter Chtonia, and the origins of dithyramb*, in B. Kowalzig, P. Wilson (eds.), *Dithyramb in context*, Oxford 2013, 76-92
- Provenza 2016 A. Provenza, *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, Roma 2016
- Raffa 2016a M. Raffa (ed.), *Porphyrus, Commentarius in Ptolemaei Harmonica*, Berlin-Boston 2016
- Raffa 2016b M. Raffa (ed.), *Claudio Tolomeo, Armonica. Con il Commentario di Porfirio*, Milano 2016
- Restani 2009 D. Restani, *Tradizioni musicali nella storiografia ellenistica*, in M. C. Martinelli (ed.), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2009
- Rocconi 2009 E. Rocconi, *Il suono musicale tra età ellenistica ed età imperiale*, in M. C. Martinelli (ed.), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2009

- Rocconi 2012 E. Rocconi, *Aristoxenus and musical ethos*, in C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick-London 2012, 65-90
- Saunders 2001 T. J. Saunders, *Dicaearchus' historical anthropology*, in W. W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf (eds.), *Dicaearchus of Messana. Text, translation, and discussion*, 237-254
- Savio 2017 M. Savio, "Un frammento per due": Ξενοκράτης ο Κράτης? (*Schol. ex. II. XI 40b*), in G. Ottone (ed.), *Historiai para doxan. Documenti greci in frammenti: nuove prospettive esegetiche*, Roma 2017
- Scheer 1908 E. Scheer (ed.), *Lycophronis Alexandra vol. II. Scholia*, Berlin 1908
- Schorn 2012a S. Schorn, *Chamaeleon: biography and literature Peri tou deina*, in A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady (eds.), *Praxiphanes of Mytilenae and Chamaeleon of Heraclea. Text, translation, and discussion*, New Brunswick-London 2012, 411-444
- Schorn 2012b S. Schorn, *Aristoxenus' biographical method*, in C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick-London 2012, 177-222
- Schütrumpf 2001 E. Schütrumpf, *Dikaiarchos Βίος Ἑλλάδος und die Philosophie des vierten Jahrhunderts*, in W. W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf (eds.), *Dicaearchus of Messana. Text, translation, and discussion*, 255-277
- Schütrumpf 2008 E. Schütrumpf (ed.), *Heraclides of Pontus. Texts and translation*, New Brunswick-London 2008
- Silva Barris 2016 J. Silva Barris, *No Linos-song in Achilles' shield*, in L. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani, G. Pace (eds.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Roma 2016, 285-296
- Sluiter, Rosen 2012 I. Sluiter, R. M. Rosen (eds.), *Aesthetic value in classical antiquity*, Leiden-Boston 2012
- Stalley 2009 R. F. Stalley (ed.), *Aristotle, Politics*, Oxford 2009

- Tarán 2012 L. Tarán, D. Gutas (eds.), *Aristotle, Poetics. Editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries*, Leiden 2012
- Tocco 2017 A. Tocco, *Pensare i suoni, descrivere la musica. Λόγος e αἴσθησις nella scienza armonica di età ellenistica*, in M. Tulli (ed.), *Poesia e prosa in età ellenistica. In ricordo di Roberto Pretagostini*, Pisa-Roma 2017, 51-60
- Tocco 2019 A. Tocco, 'New Music' and early Peripatetic scholarship: the 'degeneration' of music as a historiographical turning point, «GRMS» 7.1, 2019, 33-50
- Tosi 2015 R. Tosi, *Typology of lexicographical works*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to ancient Greek scholarship I*, Leiden-Boston 2015, 622-636
- Tuci 2018 P. A. Tuci, *Menaichmos of Sikyon (131)*, in I. Worthington (ed.), *Brill's New Jacoby*, online edition
- Verhasselt 2018 G. Verhasselt, *Dikaiarchos (1400)*, in S. Schorn (ed.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part IV*, online edition
- Wehrli 1944-1959,
1967-1969 F. Wehrli (ed.), *Die Schule des Aristoteles*, Heft I: *Dikaiarchos (1944-1967²)*, Heft II: *Aristoxenos (1945-1967²)*, Heft III: *Klearchos (1969²)*, Heft IV: *Demetrios von Phaleron (1948-1968²)*, Heft VII: *Herakleides Pontikos (1953-1969²)*, Heft IX: *Phanias von Eresos, Chamaileon, Praxiphanes (1957-1969²)*, Heft X: *Hyeronymos von Rhodos, Kritolaos und seine Schüler (1959-1969²)*
- West 1992 M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
- Zhmud 2006 L. Zhmud, *The origin of the history of science in Classical Antiquity*, Berlin 2006
- Ziegler 1966³ K. Ziegler (ed.), *De musica*, Leipzig 1966³ (*Plutarchi moralia* vol. VI fasc. 3)
- BNJ I. Worthington (ed.), *Brill's New Jacoby*, online edition, in progress
- FGrHist F. Jacoby (ed.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, I-III, 1923-1958

- FGrHist* continued G. Schepens (until 2010), S. Schorn (eds.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker* continued, IV, 1998-in progress
H. J. Gehrke (ed.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker* continued, V, online edition, in progress
- LGGA* F. Montanari, F. Montana, L. Pagani (eds.), *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, online edition
- PCG* R. Kassel, C. Austin (eds.), *Poetae comici Graeci*, Berlin-Boston 1983-1995
- PMG* D. L. Page (ed.), *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962

Tabella riassuntiva dei frammenti peripatetici esaminati

Autore	Frammento	Opera	Fonte	Indice delle occorrenze
Archestrato				
	Inedito (= Aristox. fr. 100 Wehrli)	Περὶ ἀυλητῶν	Ath. 14.634c-d	II 1.1, p. 111
Aristosseno				
	78 Wehrli		Ath. 14.624b	I 1.1, p. 61
	80 Wehrli	Περὶ μουσικῆς	[Plut.] <i>mus.</i> 15.1136c	I 1.1, p. 76
	83 Wehrli		[Plut.] <i>mus.</i> 11.1134f-1135b	I 1.1, pp. 79-81
	123 Wehrli		Strab. 1.2.3.	I 2, pp. 89-90
	100 Wehrli	Περὶ ἀυλητῶν, Περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων	Ath. 14.634c-d	II 1.1, p. 111
	101 Wehrli	Περὶ αὐλῶν τρήσεως	Ath. 14.634e-f	II 1.1, p. 114
	99 Wehrli		Ath. 14.635b	II 1.1, p. 116
	98 Wehrli		Ath. 14.635e	II 1.1, p. 116
	97 Wehrli		Ath. 4.182f	II 1.1, 120-121
	102 Wehrli	Περὶ ὀργάνων	[Amm.] De adf. voc. diff. 271 Nickau	II 1.1, p. 122
	89 Wehrli	Περὶ μουσικῆς	Ath. 14.619d-e	II 1.2, p. 129
	129 Wehrli	Ὑπομνήματα κατὰ βραχύ	Ath. 14.619d-e	II 1.2, p. 129
	97 I Wehrli		Hsch. <i>s.v.</i> κλεψίαμβοι	II 1.2, p. 131
	125 Wehrli (= Dicaearch. fr. 89 Mirhady)		<i>Suda</i> σ 643 Adler, <i>s.v.</i> σκολιόν	II 1.2, p. 133
	104 Wehrli	Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως	Anonymus Antiatticista (= Anec. Bekk.) <i>s.v.</i> κόρδακα καὶ κορδακίζειν	II 1.3, p. 136 n. 247
	107 Wehrli	Περὶ χορῶν	Ath. 14.630b	II 1.3, p. 137
	103 Wehrli		Ath. 14.630c-f	II 1.3, p. 139
	108 Wehrli		Ath. 14.631b-c	II 1.3, pp. 140-141
	109 Wehrli	Συγκρίσεις	Ath. 14.631d	II 1.3, p. 142
	112 Wehrli		Ath. 1.22b	II 1.3, p. 143

	81 Wehrli		[Plut.] <i>mus.</i> 16.1136c-d	II 2.1, pp. 158-159
	79 Wehrli		<i>Vita Soph.</i> 95-97	II 2.1, pp. 162-163
	76 Wehrli		[Plut.] <i>mus.</i> 31.1142b-c	III 2, pp. 190-191
	124 Wehrli	Σύμμικτα συμποτικά	Ath. 14.632a-b	III 2, p. 192
	85 Wehrli		Plut. <i>Quaest. conv.</i> 711c	III 2, pp. 194-195
	70 Wehrli		Themist. <i>Or.</i> 31.1, 364b-c	III 2, pp. 195-196
Cameleonte				
	26 Martano		Ath. 9.389f	I 1.1, p. 55
	5 Martano		Ath. 14.623f	I 2, p. 89 n. 157
	31a Martano		P.Oxy. XIII 1611	II 2.1, p. 161 n. 287
	31b Martano		Sch. vet. in Aristoph. <i>Nub.</i> 967b α	II 2.1, pp. 161-162 n. 288
Clearco				
	32 Wehrli	Ἔρωτικά	Ath. 14.619c	II 1.2, p. 127
Demetrio Falereo				
	144 SOD (= <i>FGrHist</i> 228 F 32a)		sch. ex. in <i>Od.</i> 3.267e, 2.92-93 Pontani	I 2, pp. 91-92
	146 SOD (= <i>FGrHist</i> 228 F 32b)		<i>Prolegomena Tzetzae ad scholia in Lycophronis Alexandram</i> , 2.4.3-9 Scheer	I 2, p. 94
Dicearco				
	39 Mirhady		Philod. <i>mus.</i> , PHerc. 1572, fr. 2.20-39	I 1.2, p. 87
	72 Mirhady	Ἑλλάδος Βίος	Ath. 14.636c-d	II 1.1, p. 108
	95 Mirhady		Sch. in <i>Od.</i> 1.332a, 1.171 Pontani	II 1.2, p. 131 n. 241
	89 Mirhady (= Aristox. fr. 125 Wehrli)	Περὶ μουσικῶν ἀγόνων	<i>Suda</i> σ 643 Adler, <i>s.v.</i> σκολιόν	II 1.2, p. 133
	90 Mirhady	Περὶ μουσικῶν <ἀγόνων>	Sch. in Aristoph. <i>Nub.</i> 1364c	II 1.2, p. 135
	73 Mirhady		Ath. 1.14d-e	II 1.3, p. 144
	74 Mirhady		Plut. <i>Thes.</i> 21.1-3	II 1.3, pp. 145-146

	99 Mirhady	Περὶ Διονυσιακῶν ἀγώνων	Sch. in Aristoph. <i>Av.</i> 1403b	II 2.1, p. 157
	91 Mirhady		Zenobius, <i>Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi</i> 3.99	III 2, p. 186
	97 Mirhady		Zenobius, <i>Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi</i> 2.15	III 2, pp. 186- 187
	98 Mirhady		Zenobius, <i>Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi</i> 2.100	III 2, p. 187
Eraclide Pontico				
	111 Schütrumpf		Sch. in Eur. <i>Rh.</i> 346	I 1.1, pp. 54-55 n. 90
	114 Schütrumpf	Περὶ μουσικῆς	Ath. 14.624c-626a <i>passim</i>	I 1.1, pp. 61-65
	109 Schütrumpf	Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ	[Plut.] <i>mus.</i> 3.1131f- 1132c	I 1.1, pp. 67-68; II 2.1, p. 150
	112 Schütrumpf		Ael. Dion. λ 17, p. 128.7-9 Erbse	II 1.1, p. 123
Fania				
	15a Engels	Πρὸς τοὺς σοφιστὰς	Ath. 14.638b	II 2.1, p. 154 n. 269
	25 Engels		Clem. Strom. 1.21.131.6	II 2.2, pp. 168- 169
	38 Engels	Περὶ ποιητῶν	Ath. 8.352c	II 2.2, p. 169 n. 303
Ieronimo				
	33 Wehrli	Περὶ ποιητῶν	Ath. 14.635f	II 2.2, p. 171
Problemata				
	19.18			II 1.1, p. 113 n. 202; p. 114
	19.39			II 1.1, p. 113
	19.31			II 1.3, p. 138
	19.28			II 2.1, pp. 152- 153
	19.32			II 2.1, p. 155
	19.7			II 2.1, p. 156
	19.15			III 1, pp. 180- 182