

Meriani, Angelo, *Sulla musica greca antica: studi e ricerche*. Università degli Studi di Salerno. Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità 28. Napoli: Guida Editore, 2003.

Prefazione di Luigi Enrico Rossi [5-9].

Nota. I tre capitoli di questo libro riprendono, aggiornati, ampliati, talora del tutto riscritti, contributi già apparsi altrove [10]

I. Festa, musica, identità culturale: il caso di Poseidonia (Aristox. fr. 124 Wehrli) [15-48]. [Il contributo, in una forma più breve, è già apparso, con il titolo *La festa greca dei Poseidoniati e la nuova musica (Aristox. fr. 124 Wehrli)* in *SemRom* 3, 2000, 143-163, ed è stato schedato in POIESIS (1-00-0699)]

II. Tracce aristosseniche nel De musica pseudoplutarcheo [49-81] [una versione più breve, col titolo *Aristosseno nel De musica pseudoplutarcheo*, in I. Gallo, cur., *La biblioteca di Plutarco*, Napoli 2004, 349-377]. Il *De musica pseudoplutarcheo* costituisce una miniera di citazioni, ma, tra le *auctoritates* citate dall'autore, Aristosseno occupa il primo posto. Inoltre, molto altro materiale aristossenico è stato riconosciuto anche dove non vi è esplicita menzione del suo nome: i passi riconosciuti come aristossenici costituiscono fra il 45,49% e il 49,64% dell'opuscolo [52]; tale materiale può essere giunto all'epoca dell'anonimo autore sia direttamente – per gli antichi Aristosseno era il *mousikos* per eccellenza – sia attraverso la mediazione di altri, come Dionigi d'Alicarnasso il Giovane, detto il Musicista, attivo all'inizio del II sec. d.C. La presenza di materiale aristossenico, relitto delle molte opere perdute di argomento musicale (ma non solo teoriche) del grande teorico musicale, può essere riscontrata anche in altri passi dell'opuscolo oltre a quelli già segnalati dagli studiosi: in particolare vanno considerati con attenzione i diversi interventi di Soterico nel dialogo, il cui discorso risulta, nel dialogo, 'il più vario e articolato, e a tratti perfino irto di tecnicismi' [58]. Aristosseno viene esplicitamente citato come fonte del § 31, 1142B (= fr. 76 W.), ove si istituisce un rapporto di causa ed effetto fra corretta educazione musicale e preservazione di un corretto stile compositivo (segno degli interessi non solo tecnici ma anche etico-stilistici di Aristosseno); ad Aristosseno – contro quanto sosteneva Lasserre – va attribuito anche il successivo §32, 1142C-D, ove si ribadisce la necessità che lo studio tecnico della musica sia guidato, per quanto concerne la valutazione etica del fatto musicale, dalla *philosophia*: il che risulta in accordo con l'immagine di Aristosseno come *musicus idemque philosophus* (Cic. *Tusc.* 1,4) e con il valore riconosciuto alla filosofia da parte della scuola aristossenica (così Porfirio, in *Harm.* p. 4,18-21 Düring). Nel medesimo passo riconduce alla riflessione aristossenica anche la partizione della musica in tre *merē*, il diatonico, il cromatico, l'enanarmonico (qui, contro le congetture di molti editori, il testo va conservato: 'il linguaggio tecnicamente correttissimo di tutto il contesto conferisce specificità tecnica' anche al generico *mēros* [63]): è nota, infatti, l'importanza della classificazione tetracordale nell'orizzonte teorico aristossenico (vd. proprio nel *de mus.*, 1134F = fr. 83 W.). Anche il seguito del brano (1142E) va ricondotto ad Aristosseno: si vedano i richiami lessicali con il fr. 76 W. (la menzione di *agoge* e *mathesis*, considerate nella loro connessione, e quella di *epanorthosis*, che richiama la *diorthosis* citata nel fr. 76); si veda la ammirata menzione di Mantinea, città ove Aristosseno soggiornò interessandosi della locale attività musicale e orchestrale [64]; si veda infine come la condanna del procedere 'a caso' (*eikēi*) nell'educazione musicale – in connessione con la

disordinata evoluzione della musica 'moderna' – si ritrovi anche in Athen. 14,631e-f, un passo che si chiude con la menzione di Aristosseno e che appunto va ricondotto ad Aristosseno. Infine anche il successivo § 33 del *De musica* (1142E-1143D) va considerato aristossenico: non solo la partizione della *harmonike episteme* ivi presente è del tutto simile a quella delineata da Aristosseno in vari passi degli *el. harm.* (ad es. 2,35,1-38,27), ma anche il concetto che la *harmonike episteme* sia a sua volta solo una parte della scienza musicale – concetto esposto in *de mus.* 1142F-1143A – si ritrova già in Aristosseno (*harm.* 1,2,1-7; 2,31,17-32,9). 'Si può perciò verosimilmente ipotizzare che tutto il brano pseudoplutarcheo risalga in ultima analisi a dottrina musicale aristossenica', forse anche attraverso una fonte intermedia [69].

Può forse essere ricondotta ad Aristosseno anche la notizia di preciso carattere organologico riportata in *mus.* 1138A, sull'introduzione di un nuovo foro nell'*aulos*: ad Aristosseno sono attribuiti ben tre scritti sull'auletica, uno dei quali era proprio un *Peri aulòn trḗseōs* [69-71]. Al contrario, non è giustificato considerare l'intero § 17 del *de musica* come di Aristosseno, come fa invece Wehrli (fr. 82): qui l'autore del *de musica* polemizza con l'atteggiamento antiplatonico espresso da Aristosseno, e 'le notizie sulla formazione musicale di Platone e sui motivi delle sue propensioni estetiche [...] sarebbero in palese contraddizione con l'assunto antiplatonico di Aristosseno' [74].

Anche il *Leitmotiv* del *de musica* – la storia della musica, vista come evoluzione cui segue, con la 'musica nuova', una degenerazione – sembra accostabile ad Aristosseno, il cui atteggiamento verso l'innovazione musicale, pur con una impostazione 'dirigistica e conservatrice', risulta più aperto alle novità di quello platonico. Analogamente, nel *de musica*, è viva la convinzione che 'tra le innovazioni vadano distinte quelle accettabili, perché introdotte nel rispetto del buon gusto e dei valori tradizionali di semplicità e di solennità, da quelle che accettabili non sono': la contrapposizione è netta, e 'si impone sempre per precisione di dettato e di riferimenti cronologici' (vd. ad es. 1135C e 1135D ove si condannano i 'moderni', che cercano la *philanthropia*): l'orizzonte cronologico fra 'antico' e 'moderno' appare essere, tuttavia, lo scorcio del V sec. a.C., un orizzonte cronologico che collima con quello aristossenico. Come rilevarono Weil e Reinach, la condanna della *philanthropia* (ricerca del favore popolare) in musica si ritrova in Aristosseno, nel fr. 70 W. (*apud Themist. Or.* 33, 1, 364c); nel fr. 70 vi si associa la condanna dei 'teatri' come luoghi di corruzione della musica, presente anche nei ff. 76 e 124 W. Ad Aristosseno va forse ricondotta anche la sezione dei §§ 28, 29, 30 del *de musica*, in cui opera 'la medesima distinzione oppositiva tra innovazioni accettabili e non accettabili' [78]; a far pensare ad Aristosseno vale anche il riferimento ad Olimpo (29, 1141B), per il quale si cita l'opinione di alcuni secondo cui era il creatore del genere enarmonico, come avviene anche in 1134F = fr. 83 W.; la presentazione di Olimpo in 1141B come vero e proprio iniziatore della musica greca ha un suo parallelo in 1135C, ovvero in un passo prossimo alla esplicita menzione di Olimpo come creatore del genere enarmonico in 1134F: 'molto verosimilmente' entrambi i brani dipendono da Aristosseno [79]. Infine, i brani 1140D–E e 1136B, ove opera l'associazione fra 'musica nuova' e teatri, riprendono una tematica tipicamente aristossenica (cfr. i fr. 76 e 124 W.); in 1136B 'ritorna il motivo della contrapposizione maschile/femminile' presente nel fr. 70 W., ed inoltre vi è evidente l'affinità di prospettiva col fr. 124 W.: anche questi passi potrebbero essere derivati da Aristosseno.

In conclusione, si conferma che 'nel *De musica* pseudoplutarcheo è confluito moltissimo materiale aristossenico'; resta invece impossibile determinare quanto di questo materiale, risalga ad una conoscenza diretta delle opere di Aristosseno [81].

III. Teoria musicale e antiempirismo nella Repubblica di Platone (*Plat. resp. VII 530b-531d*) [83-113]. Presentando le discipline che costituiranno, nella repubblica ideale, il *curriculum* di studi dei filosofi dialettici destinati a guidare lo Stato, Socrate menziona astronomia e musica come discipline sorelle (530b), secondo una formulazione che si ritrova non a caso in un frammento del pitagorico Archita (47 B 1 D.-K.): dichiaratamente pitagorica, infatti, è l'impostazione data da Socrate, in questo brano, alla materia musicale. Tuttavia, rispetto ai Pitagorici, qui il Socrate platonico dichiara la necessità di 'una profonda riforma dello statuto epistemologico della teoria musicale in senso ulteriormente antiempiristico' (come del resto avviene con la disciplina sorella, l'astronomia), nel segno di un totale affrancamento dal dato fenomenico al quale la musica e la astronomia restano legate [85]: l'obiettivo di Socrate, in questa rifondazione antiempirista di tali discipline, è che esse possano essere utili alla ricerca del Bene, cui si giunge appunto attraverso la dialettica (*resp. 532a-b, 534e-535a*). La ricerca musicologica dei Pitagorici costituisce il dichiarato punto di riferimento della riflessione socratica in quanto i Pitagorici hanno impostato la ricerca musicologica su base matematica (cfr. l'espressione *symphonoï arithmoï* in 530c, con cui cfr. gli *alethinoï arithmoï* dell'astronomia in 529d) senza però elevarsi ai 'problemi', rimanendo cioè legati al dato fenomenico (530e).

Riprendendo le affermazioni di Socrate, Glaucone, per parte sua, riferisce anche le pratiche di coloro che indagano sull'intervallo minimo percepibile, che possa valere come unità di misura per ogni altro intervallo' (cfr. *resp. 531a-b*): come è chiaro dalle successive parole di Socrate, 'si tratta, nel complesso, di esponenti di un orientamento teorico distinto dai Pitagorici' [87]. Quello di Glaucone è un semplice fraintendimento del discorso di Socrate sui Pitagorici, come ritengono molti commentatori? In realtà con la menzione, da parte di Glaucone che ha il ruolo dell'esperto *mousikos*, di un ulteriore orientamento teorico, Socrate può ampliare la portata della sua critica antiempirista estendendola 'a tutti gli orientamenti presenti nel panorama teorico-musicale del suo tempo: maestro e allievo sono qui portatori della medesima istanza culturale' [90].

Nel suo complesso, dunque, il passo presenta un quadro dei principali orientamenti della ricerca teorica musicologica attivi all'epoca di Platone: oltre alla scuola dell'*ethos* musicale di ascendenza damoniana – che Platone tiene presente nel III libro della *Repubblica* –, i Pitagorici e gli *harmonikoi*, più volte menzionati da Aristosseno (ma anche in *PHibeh* 1 13 e *Plat. Phaedr.* 268d-e), attivi dalla fine del V sec. a.C., impegnati nella ricerca sugli intervalli e riconoscibili nei personaggi cui allude Glaucone in *resp. 531a-b*.

Per quanto riguarda i Pitagorici, nonostante l'accusa di insufficiente distacco dai fenomeni sensibili, fu proprio la scuola pitagorica a impostare in termini matematici la teoria musicale: essi compresero che 'le consonanze potevano essere rappresentate da rapporti matematici', secondo le misure dei rispettivi corpi vibranti (non il solo monocordo, il cui uso è inverosimile sia anteriore al IV sec. a.C., ma anche *auloi*, *syringes*, dischi metallici [96]); in questo sistema di misurazione relativo, mancava evidentemente una vera e propria unità di misura (come quella cercata dai teorici citati da Glaucone). Socrate critica i Pitagorici perché, pur avendo matematizzato i fenomeni

acustici, non sono arrivati al grado di astrazione necessario per porsi il problema del perché 'alcuni numeri sono consonanti e altri no' (531b); tuttavia, proprio a partire dagli inizi del IV sec. C., i Pitagorici non solo compresero che poteva essere oggetto di misurazione, oltre agli intervalli, anche l'intonazione di ogni singolo suono, ma iniziarono anche a ricercare le 'proprietà puramente matematiche dei rapporti che governano le consonanze', cercando di capire quali rapporti numerici, in virtù della loro 'eleganza' e/o semplicità, potevano dar luogo ad intervalli consonanti [99]. Significativi in tal senso Porph. in *Harm* pp. 107, 15-108, 21 Düring e Ptol. *harm*, 1, 5: 'essi testimoniano l'esigenza, fortemente avvertita in ambienti pitagorici al tempo di Platone, di indagare sulle proprietà puramente matematiche dei rapporti numerici che regolano le consonanze'. Si può ipotizzare, allora, che 'mettere in bocca a Socrate l'esigenza di uno studio di questo tipo all'interno del sistema di scienze che fa da preludio alla dialettica, in un dialogo ambientato qualche decennio prima della sua composizione, rappresenta forse il migliore apprezzamento del lavoro svolto in questo senso dai Pitagorici, e da Archita in particolare' [103-104]. D'altro canto, un'impostazione totalmente deduttiva della teoria musicale come quella voluta da Platone sarebbe stata del tutto impossibile ('non c'è musica senza suoni, e senza musica non c'è teoria musicale'), e molto avevano fatto i Pitagorici in direzione di una astrazione matematizzante dei problemi musicali: 'l'accusa di eccessivo empirismo rivolta ai Pitagorici dei tempi di Socrate [...] ci appare come una vera e propria provocazione intellettuale' [105].

Diverso il rapporto di Platone con quegli 'ultraempiristi' di cui parla Glaucone (in *resp.* 531a-b), e verso i quali l'atteggiamento dei due interlocutori del dialogo è di evidente ironia. Il punto centrale della loro ricerca – fondata sulla rappresentazione dell'intervallo musicale non come rapporto alla maniera dei Pitagorici ma come 'distanza' fra suoni raffigurati come punti sul *diagramma* (cfr. i termini *pyknoma* e *diastema* in *resp.* 531a e i vari passi sugli *harmonikoi* in Aristosseno) – era la ricerca dell'intervallo minimo percepibile. Essa avveniva probabilmente, a giudicare da *resp.* 531b, variando la tensione delle corde (come ciò avvenisse concretamente è solo ipotizzabile: forse usando tre corde, di cui una producesse un suono di altezza intermedia fra le altre due, intonate alla minima distanza intervallare possibile): il grande limite di tale ricerca era costituito dal fatto che la soglia della percezione della differenza di intonazione fra due suoni è soggettiva, varia da persona a persona, come appunto denuncia Glaucone in 531a ('alcuni...mentre altri...') e come ribadisce Socrate subito appresso in 531b (qui, la metafora giudiziaria di Socrate deve intendersi nel senso che le corde, accusate da chi non riesce ad udire, per limiti individuali della capacità percettiva, le variazioni dei suoni da loro effettivamente prodotte, 'negano le imputazioni e, gloriandosi, protestano la loro innocenza' [cfr. 119]). In ogni caso, quella di Platone è una preziosa testimonianza, forse la più antica, sui metodi di lavoro degli *harmonikoi*.

Appendice. Platone, Repubblica VII 530c-531d [115-119]. Traduzione del brano con testo a fronte.

Bibliografia [121-135]. *Indici* [137-150].

[Gianfranco Mosconi]