

ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ

Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno

a cura di Enrico Emanuele Prodi e Stefano Vecchiato

Una storia della musica e della lirica greca dalle origini al IV secolo a.C. nel *De musica* attribuito a Plutarco

Antonietta Gostoli

Università degli Studi di Perugia, Italia

Abstract Ps. Plutarch's *De musica* is an important source for reconstructing the history of ancient Greek music and lyric poetry. It is sharply divided into two parts: the first one is the history of music and lyric poetry, from their mythical origins to the 4th century BC; the second one is about the ethical and social function of musical education. The discussion of the first part is about the metrical and rhythmical structure of the pre-Homeric citharodic epic compared to verses of Stesichorus and Terpander; *kitharōidikoi* and *aulōidikoi nomoi*, Phrygian origin of *aulōidia*, musical schools in Sparta in relation to the definition of the poetic genre. Heraclides of Pontus provides the material for Chapters 3-12 (the main exception being Chapter 11, which is explicitly credited to Aristoxenus). He indicates the *Anagraphe en Sikyoni* as his source about Amphion and the origin of *kitharōidia*. But the history of *aulōidia* is attributed to a different writer, Glaucus of Rhegium, who lived in the fifth century and is the earliest musical historian.

Keywords Ps. Plutarch's *De musica*. Heraclides of Pontus. Glaucus of Rhegium. *Kitharōidia*. *Aulōidia*.

Sommario 1 Il dialogo simposiale. – 2 Occasione e personaggi del simposio narrato nel *De musica*. – 3 Struttura e temi. – 4 Il discorso di Lisia: una storia della musica e della poesia lirica dalle origini al IV secolo a.C.



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 31 | Filologia e letteratura 4

e-ISSN 2610-9344 | ISSN 2610-8828

ISBN [ebook] 978-88-6969-548-3 | ISBN [print] 978-88-6969-549-0

Peer review | Open access

Submitted 2021-05-17 | Accepted 2021-06-23 | Published 2021-12-16

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-548-3/024

409

1 Il dialogo simposiale

Il *De musica* appartiene al genere della letteratura simposiaca, che registra cioè le conversazioni che si sono tenute nei simposi. Un genere che ebbe grande fortuna nella letteratura greca e anche in quella latina: basterà ricordare il *Simposio* di Platone, il *Simposio* di Senofonte, le *Questioni conviviali* e il *Banchetto dei Sette Sapianti* di Plutarco, il *Simposio o i Lapiti* di Luciano, i *Deipnosofisti* di Ateneo, i *Saturnali* di Macrobio.¹

Il simposio (*sympósion*) fu un'istituzione profondamente radicata nella cultura greca fin dall'età arcaica. Era il momento della consumazione rituale del vino, che generalmente avveniva dopo la condivisione del pasto serale (*deipnon*), da parte di gruppi legati da vincoli di amicizia, da ideali politici, da omogeneità culturale.² Luogo di fruizione della poesia monodica, il simposio divenne anche lo scenario privilegiato per tante discussioni colte relative alla filosofia, alla filologia, alla retorica, all'erudizione storica. Sappiamo, per es., che le occasioni conviviali furono importanti momenti di conversazione tra Socrate e i suoi allievi.³ Aristotele attribuisce l'invenzione del dialogo filosofico scritto a un tale Alessameno di Stira o di Teo;⁴ Diogene Laerzio a Zenone di Elea e a Protagora riconducendo a quest'ultimo l'avvio del τὸ Σωκρατικὸν εἶδος τῶν λόγων,⁵ ma il genere letterario 'simposio' nasce quando Platone «fa entrare Socrate e Aristodemo nella sala di Agatone, all'indomani della vittoria lenaica dell'ospite. Come un autore di teatro, egli allinea grandi personaggi, ne costruisce i ruoli e li mette in tensione, fra discorso e ascolto. Non inventa il simposio intellettuale, che può essere antico almeno quanto i filosofi ionici, bensì la 'drammaturgia' del simposio intellettuale».⁶ Negli stessi anni, tra 385 e 375 a.C., anche Senofonte decide di rappresentare Socrate a simposio, nel giorno in cui Callia festeggia il suo *eromenos* Autolico vincitore nel pancrazio. «Senofonte sembra così entrare in gara con Platone, quasi secondo lo schema agonale tipico dei concorsi tragici e comici».⁷ Su questo modello si sviluppano le opere

Affettuosi auguri a Willy Cingano, collega e amico di giovinezza, che vivamente mi esortò a intraprendere lo studio del *De musica*.

- 1 Sulla storia del genere simposiaco, vedi Martin 1931; Dupont 1977; Relihan 1992.
- 2 Molto vasta è la bibliografia a riguardo: tra gli altri si segnalano Vetta 1983; Lis-sarague 1987; Murray 1990; sulla pratica dei banchetti pubblici nella città Schmitt-Pantel 1992.
- 3 Vedi Rossetti 1976.
- 4 Arist. fr. 72 Rose.
- 5 Diog. Laert. 3.48 = 29 A 14 D.-K.; 9.53 = 80 A 1 D.-K.
- 6 Vetta 2000, 220.
- 7 Vetta 2000, *loc. cit.*

simposiali di filosofi platonici, come Speusippo, e di filosofi peripatetici, come Aristotele e Aristosseno. Accanto alla forma costruita da Platone, in cui il simposio rappresenta il contesto ben connotato di una serie di discorsi contrapposti su un unico tema filosofico, nacque anche un'altra struttura narrativa, organizzata come un'enciclopedia discorsiva di cui il simposio è cornice. In una delle più ampie e famose opere della letteratura simposiaca, le *Questioni conviviali*, Plutarco mette in scena conversazioni colte, utilizzando la cornice simposiale senza tratteggiarla di necessità nei dettagli e talora passandola addirittura sotto silenzio. In ciascuno di questi simposi (dieci per ogni libro) è riunito, per una circostanza specifica a Roma o in Grecia, un gruppo di amici e di parenti, che discutono su una o più questioni inerenti a temi antiquari, eruditi, filosofici, etici, scientifici, ecc. Le conversazioni tra invitati assumono talora la forma di dissertazioni troppo erudite per poter essere considerate come una registrazione realistica di sequenze a 'botta e risposta'. Si dovranno piuttosto intendere come descrizioni fittizie o ricostruzioni a posteriori di conversazioni tenute in simposi più o meno reali. Ma l'opera di Plutarco testimonia nondimeno che, nel II secolo d.C., i simposi erano ancora il luogo di discussioni colte tra invitati eruditi e tra loro affiatati, dove la parola, ma anche il canto e la musica, circolano tra i invitati come le coppe di vino; dove «la *paideia* si condivide e si degusta all'interno di una cerchia di affinità affettive e intellettuali».⁸

Il dialogo simposiale *Deipnosofisti* di Ateneo da una parte si iscrive nella tradizione letteraria, raccontando la riunione dei sapienti a un amico che non vi aveva partecipato, secondo il modello del *Simposio* platonico; dall'altra presenta un elemento di originalità, mettendo al centro della trattazione il banchetto stesso e fornendo informazioni sui piatti, sugli oggetti e sui rituali della convivialità. Si tratta di un banchetto prolungato per parecchi giorni cui partecipano ben 29 invitati, tutti dotti in svariate discipline: giuristi, medici, filosofi, poeti, grammatici, riuniti a Roma nella casa del ricco patrono Larense. Il titolo *Deipnosofisti* mette l'accento sul tempo del pasto (*deîpnon*), piuttosto che sulla successiva consumazione del vino. Ma le conversazioni accompagnano e commentano sia la sfilata delle prelibate pietanze, sia la consumazione del vino e i giochi che tradizionalmente si tenevano durante il simposio. Il testo intrattiene un rapporto di corrispondenza con lo svolgersi del banchetto-simposio. Banchetto e simposio sono il centro nodale del dialogo di Ateneo e ne determinano anche la struttura; gli argomenti di discussione ven-

⁸ Jacob 2001, xxii. Questo saggio, oltre ad essere un'introduzione ai *Deipnosofisti* di Ateneo, è una bella trattazione sull'arte della convivialità e sulla letteratura simposiale di età romana.

gono cioè fuori dalle conversazioni stesse dei convitati sul convito.⁹ Numerosi e differenti, anche qui, i temi che vengono affrontati: letteratura, medicina, botanica, erudizione storica, lessicografia, musica, ecc. È stato proposto un suggestivo confronto tra il circolo culturale protetto da Larense e il Museo di Alessandria, una comunità intellettuale che prendeva i pasti in comune, dedicandosi agli studi e condividendo una ricca biblioteca. Nel testo di Ateneo l'erudizione alessandrina, le sue opere, i lessici sono ben presenti e la preoccupazione dei dotti raccolti intorno a Larense è la stessa degli eruditi alessandrini, cioè quella di consegnare alla memoria l'immenso patrimonio culturale e letterario della Grecia classica.¹⁰

Questa istanza a raccogliere e tramandare il patrimonio della cultura antica è ben presente anche nel *De musica*. Nel panorama dei dialoghi simposiali, esso rientra nel genere del dialogo raccontato, come il *Simposio* di Platone e le *Questioni conviviali* di Plutarco. In questo caso la voce narrante o *persona loquens* si presenta come l'autore stesso dell'opera, il quale sostiene di aver partecipato personalmente all'evento simposiale e di volerne fare il resoconto.

Il titolo tradizionale Περὶ μουσικῆς latinizzato dagli editori moderni in *De musica*, sintetizza l'argomento imposto dal simposiarca ai commensali: la 'musica' intesa alla maniera greca (e poi anche romana) di sinolo di parola, melodia e danza. Nell'elaborazione teorica dei filosofi (Platone, *Repubblica*; Aristotele, *Politica*, ecc.) e nella prassi educativa, essa fu sentita come lo strumento paideutico primario insieme allo studio dei migliori poeti. Questo aspetto viene trattato direttamente a partire dal cap. 32, benché in realtà l'idea pervada l'intero trattato. Ma ad esso la fama deriva dal fatto di essere una fonte preziosa per la conoscenza della musica e della lirica greca arcaica delle quali disegna una storia sintetica, ma densa, avvalendosi delle testimonianze di autori più antichi molto autorevoli, come Eraclide Pontico e Aristosseno.

2 Occasione e personaggi del simposio narrato nel *De musica*

Il simposio descritto nel *De musica* si svolge nel secondo giorno delle feste di Crono, cioè il 18 dicembre. Per celebrare la ricorrenza un nobile signore, di nome Onesicrate, invita a casa sua per il simposio un gruppo di amici accomunati dalla passione per la musica.¹¹ Un personaggio con questo nome si ritrova anche nelle *Quaestiones convivales* (5.678c) di Plutarco: è un medico di Cheronea che, per festeggiare il

⁹ Cf. Jacob 2001, xv.

¹⁰ Vedi le riflessioni di Jacob 2001, xxviii-xxxiii.

¹¹ Cf. cap. 2.1131c.

ritorno di Plutarco da Alessandria, organizza in suo onore un banchetto con un piccolo numero di convitati legati a lui da uno stretto rapporto di amicizia. È verisimile che l'autore del *De musica* si riferisca a quello stesso personaggio e che il banchetto descritto nel trattato sia ambientato nella sua casa di Cheronea.¹² Oltre a Onesicrate, intervengono nel dialogo solo due altri personaggi: un musicista di nome Lisia, di professione citarodo,¹³ e un filosofo-teorico della musica di nome Soterico; ma sono presenti anche altri convitati cui Onesicrate fa riferimento con il nome di ἑταῖροι.¹⁴

3 Struttura e temi

Il *De musica* non è organizzato sotto forma di dialogo a voci molteplici. È costituito essenzialmente da due lunghi monologhi, quello di Lisia che occupa i capp. 3-13 e quello di Soterico che occupa i capp. 14-42, mai interrotti dagli altri convitati. Prima del discorso di Lisia e dopo quello di Soterico interviene Onesicrate, padrone di casa e simposiarca, rispettivamente per dare il via e per chiudere la discussione. Qua e là, negli snodi del simposio, interviene la voce narrante dell'autore con la funzione di collegare fra loro gli interventi dei tre protagonisti.

Nel Prologo l'autore elogia l'amore per la cultura di Onesicrate (che definisce ὁ ἐμὸς διδάσκαλος, 'il mio maestro') e sottolinea il valore fondante dell'educazione (παιδεία), intesa non solo come tecnica educativa del fanciullo ma, in senso generale e universale, come il risultato finale del tirocinio educativo nelle arti liberali, cioè come la cultura *tout court*, ritenuta essenza della felicità e fonte della saggezza (cap. 1.1131bc).

Compite le cerimonie di rito, Onesicrate, come argomento da discutere durante il simposio, propone la musica, μουσική, l'arte delle Muse. È ritenuta di importanza primaria perché gli uomini solo attraverso di essa entrano in contatto con gli dei, per mezzo degli inni innalzati in loro onore. Onesicrate detta ai musicologi presenti (μουσικῆς θιασῶται) i punti salienti da trattare: πρώτοι εὐρεταί, i primi inventori; προσεξευρέσεις, le successive acquisizioni in campo musicale; μουσικὴ ἐπιστήμη, la scienza musicale; μουσικὴ παιδεία, l'educazione musicale (cap. 2.1131e). Questi temi saranno effettivamente trattati dai due esperti, seppure non sempre secondo l'ordine qui indicato, ma intersecati talora l'uno con l'altro.

¹² Vedi Gostoli 2018, 136.

¹³ Che Lisia sia citarodo di professione, verrà specificato solo al cap. 43.1146d (p. 36, 28 Ziegler).

¹⁴ Cap. 2.1131e.

Nel cap. 43 riprende la parola Onesicrate, che dopo aver lodato i discorsi di Lisia e di Soterico, si sofferma sull'utilità della musica nel simposio. Infine la voce narrante racconta i riti che chiudono il simposio (cap. 44).

4 Il discorso di Lisia: una storia della musica e della poesia lirica dalle origini al IV secolo a.C.

Lisia affronta il primo dei temi proposti da Onesicrate, quello dei *πρῶτοι εὑρεταί*, 'i primi inventori'. Come prima cosa menziona quattro categorie di studiosi che prima di lui si sono occupati della storia della musica e della sua utilità in una città ben governata: la maggior parte dei filosofi platonici, i migliori tra gli eruditi peripatetici, i più insigni tra i grammatici e tra gli studiosi di armonia.¹⁵ Con questo riferimento, si vuole certamente creare un link con i più illustri predecessori relativamente allo stesso tema di discussione, ma forse si intende anche anticipare le fonti della esposizione che seguirà.¹⁶ In effetti la trattazione inizia riportando il contenuto della *Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ ἐυδοκιμησάντων* di Eraclide Pontico, allievo di Platone e di Aristotele tra i più illustri.¹⁷ Dai frammenti pervenuti, possiamo dedurre che fosse la storia della musica e della poesia lirica dalle origini al IV secolo a.C.¹⁸ Come era usuale nelle ricostruzioni storiche, Eraclide prende inizio dall'origine divina dell'arte di cui vuole tracciare la storia. Racconta che Anfione imparò a suonare la cetra e a comporre un testo poetico destinato al canto citarodico sotto l'insegnamento del padre Zeus. L'invenzione della citarodia è dunque attribuita al famoso musicista tebano, figlio di Zeus e di Antiope. Secondo il mito, dopo essersi assicurati il possesso di Tebe, uccidendo il re Lico (già marito della loro madre Antiope), Anfione e suo fratello Zeto vollero fortificarla con le mura. Mentre Zeto trasportava le pietre sulla schiena, Anfione con il magico suono della sua lira riusciva a trascinare i massi, che da soli si disponevano a formare un muro perfetto.¹⁹

Nella ricostruzione di Eraclide due aspetti sono rilevanti: il fatto che la prima ad essere stata inventata sia la musica della cetra, e poi che il suo inventore sia Anfione, tebano, diversamente da quello che si dirà nel cap. 5, dove, sulla scorta di Glauco di Reggio, la più antica forma musicale è l'auletica e solo dopo di essa fu inventata la citaro-

¹⁵ Cap. 3.1131ef.

¹⁶ Cf. Bartol 2013, 404-5.

¹⁷ Cf. cap. 3.1131f (p. 3, 1).

¹⁸ Vedi fr. 157-163 Wehrli; Gottschalk 1980, 133-7.

¹⁹ Cf. cap. 3.1131f-1132a (p. 3, 2-5).

dia ad opera di Orfeo, di origine tracia.²⁰ Per Eraclide invece la citarodia non è solo la forma più antica, ma è anche la sola veramente ellenica. La fonte a sua volta espressamente citata da Eraclide Pontico è l'*Epigrafe di Sicione*, un'iscrizione ora perduta, che si pensa dovesse essere una lista di poeti e musicisti conservata in uno dei numerosi templi di Sicione.²¹ Da essa Eraclide Pontico, dopo la menzione di Anfione, traeva una sequenza di poeti e di musicisti che non definirei 'mitici', ma piuttosto 'leggendari' (Lino, Tamiri, Filammone) specificando ora i generi poetici da essi coltivati (*threnoi* e inni) ora gli argomenti stessi delle loro composizioni (poemi sulle Muse, nascita di Apollo e di Artemide, guerra dei Titani contro gli Dei). Sorprenderà i lettori moderni (ma non avrà sorpreso gli antichi) che nell'elenco dei citarodi di età eroica siano compresi anche Demodoco e Femio, i due aedi personaggi dell'*Odissea*. Essi vengono interpretati come cantori realmente esistiti che avrebbero composto l'uno *La distruzione di Troia* e *Le nozze di Afrodite e di Efesto*, l'altro *Il ritorno da Troia dei compagni di Agamennone*. In effetti nell'*Odissea* sono i temi trattati da Demodoco durante le esibizioni nell'isola dei Feaci, rispettivamente alla corte di Alcinoo e sulla pubblica piazza; da Femio a Itaca, alla corte di Odisseo. La dizione e la struttura metrica di questi poemi vengono paragonate a quelle di Stesicoro e degli altri poeti arcaici che componevano versi epici rivestiti di melodie: οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεισαν.²²

È stato merito di Bruno Gentili aver compreso che la pagina di Eraclide Pontico, nel rapporto che istituisce tra *epos* antico e lirica epica stesicorea, ha valore di testimonianza storica sia sul piano dei contenuti eroici sia su quello della struttura e dei metri del canto. Eraclide afferma che le composizioni degli antichi citarodi non facevano uso di ritmi 'liberi', privi di 'misura regolare', ma di strutture strofiche identiche a quelle di Stesicoro. Lo deduce certamente dal fatto che nell'*Odissea* il canto di Demodoco è accompagnato da un coro danzante, un tipo di *performance* che presuppone l'articolazione strofica del canto.²³ In questa prospettiva Bruno Gentili ha anche preso in esame gli otto tipi di formula individuati da Milman Parry che stanno alla base del tessuto formulare dei poemi omerici. Gli schemi metrici nei quali si sono cristallizzate le antiche formule dell'*epos* sono gli stessi che troviamo nei frammenti lirici di Ste-

²⁰ Cf. cap. 5.1132f (p. 5, 9).

²¹ Sull'*Epigrafe di Sicione* interessanti spunti di novità nel recente saggio di Barker 2014, 49-50.

²² Cap. 3.1132bc.

²³ Cf. Ps. Arist. *Probl.* 19.15.

sicoro e di Terpandro e anche nelle iscrizioni. Di qui l'ipotesi, avanzata da Gentili, che essi siano anteriori alla fissazione dell'esametro e che l'epica preomerica non fosse necessariamente esametrica, ma fosse costituita da una più libera associazione degli otto *patterns* lirici corrispondenti agli schemi metrici degli otto tipi formulari. Nel tempo essi si sarebbero poi strutturati in modo da dar luogo ad un esametro perfetto.²⁴ Accanto a Stesicoro, fa la sua prima apparizione Terpandro (*floruit* 676/675 a.C.) che nell'Antichità fu considerato l'iniziatore 'storico' della citarodia, sia per l'invenzione della lira a sette corde, in sostituzione dell'antico tetracordo, sia per l'introduzione di diverse forme liriche e musicali.²⁵ Nel racconto del *De musica* si configura come la figura più significativa nell'ambito della musica e della poesia lirica monodica. A lui viene ricondotta l'invenzione dei *nomoi* citarodici, cioè di sette motivi musicali da eseguire sulla cetra come accompagnamento al canto. L'invenzione dei sette *nomoi* aulodici (da eseguire sull'*aulós*, come accompagnamento al canto) era invece attribuita a Clonas.²⁶ Si trattava di una serie chiusa, un sistema di motivi musicali fruibili soprattutto nel campo degli inni rituali. Ognuno di essi era caratterizzato da una armonia determinata e da un ritmo prestabilito. Sul piano etimologico, la denominazione stessa di *nomos* era messa in rapporto proprio con questa fissità canonica.²⁷ Il singolo citarodo o l'aulodo di volta in volta sceglieva quello adatto all'occasione, cioè al tipo di inno che doveva intonare, incanalando in esso le parole del canto; poteva anche inserire elementi originali e personali, pur senza violare le caratteristiche melodiche, timbriche e idiomatiche caratteristiche di ciascun *nomos*.²⁸ Eraclide Pontico ci trasmette anche i loro titoli, dai quali possiamo dedurre le loro specificità ritmiche (per es. del *nomos Trocaico* di Terpandro) oppure la destinazione rituale (per es. del *nomos Elegoi* attribuito a Clonas). Come Stesicoro, anche Terpandro fu autore di epica lirica, mettendo in musica sia versi propri sia versi di Omero, secondo ciascun *nomos*, per cantarli negli agoni: κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεισι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

Sembra che il *De musica* voglia suggerire che questo tipo di citarodia assumesse il *nomos* come motivo base ricorrente nella narrazione scegliendo di volta in volta un *nomos* in particolare tra i sette che costituivano il sistema cui faceva riferimento Terpandro. Compose anche proemi citarodici in metri epici che servivano ad intro-

24 Sull'interpretazione dell'intero passo di Eraclide e sulla formulazione dell'origine dell'esametro, vedi Gentili 1977.

25 Per testimonianze antiche, frammenti e commento, vedi Gostoli 1990.

26 Cap. 4.1132d.

27 Cap. 6.1133b; vedi Gostoli 1990, xvi-xxviii.

28 Barker 2014, 49.

durre l'esecuzione della poesia di Omero e degli altri poeti. Doveva trattarsi di composizioni del tutto analoghe agli *Inni omerici*, dai quali differivano per essere in metri *kat'enoplion*, piuttosto che in esametri dattilici.²⁹ Da quanto emerge finora dal racconto di Lisia, per Eraclide Pontico la tradizione più antica e nobile era dunque quella citarodica, la cui evoluzione, dopo i capp. 3 e 4, viene ripresa nel cap. 6. Fa qui la sua apparizione quello che è il *Leitmotiv* del trattato, cioè un giudizio negativo sull'evoluzione della musica a partire da Frinide (*floruit* metà del V secolo), anche lui appartenente alla scuola citarodica di Lesbo fondata da Terpandro. La storia della musica dalla metà del V secolo alla metà del IV secolo è la storia della sua degenerazione, ravvisata nell'allontanamento dalla semplicità e dalla nobiltà della musica antica. Nel cap. 6 il *De musica* apre anche uno squarcio sulla tradizione citarodica di Lesbo che si richiamava all'insegnamento di Terpandro; per la sua fama, questi era stato chiamato da Sparta a fondare l'agone citarodico delle Carnee, di cui era risultato primo vincitore.³⁰ Fino alla prima metà del VI secolo i suoi epigoni mantennero in quell'agone un predominio assoluto, ma tale supremazia venne meno con la morte di Periclitto. Un indizio che la citarodia di Lesbo, pur ancora tanto vivace da produrre citarodi innovativi come Frinide, aveva perduto il prestigio esercitato nei tempi passati. È stato ipotizzato che queste notizie Eraclide Pontico le abbia tratte dai *Karneonikai* di Ellanico di Lesbo, dal momento che vi sono menzionati tre citarodi di Lesbo vincitori alle Carnee: Terpandro, Cepione e Periclitto.³¹

Il contenuto del capitolo precedente (cap. 5) è veramente sorprendente e, di primo acchito, il lettore non può che rimanere disorientato. La struttura della narrazione è sintetica e di difficile comprensione. Inizia con un breve *excursus* relativo alla musica auletica e aulodica. La sua origine è collocata in Frigia, ad opera degli artisti mitici Hyagnis, Marsia e Olimpo. Olimpo dalla Frigia avrebbe poi portato la musica in Grecia. La fonte dichiarata di questi dati è la *Raccolta delle notizie sulla Frigia* di Alessandro Poliistore, citata dal *De musica* verosimilmente per spiegare a chi si riferisse Glauco di Reggio, con l'espressione '(Archiloco) visse dopo i primi compositori di aulodie', con cui si chiude il cap. 4. Alla citazione di Alessandro Poliistore sulla musica auletica e aulodica segue poi una nuova ricostruzione della musica che in parte ripropone argomenti già trattati nei capp. 3 e 4 (i *nomoi* di Clonas, la menzione di Polimnesto e delle sue opere), in parte contraddice quanto detto prima (la datazione di Clonas in rapporto a quella di Terpandro; l'invenzione della citarodia da parte di

29 Cf. cap. 4.1132d (p. 4, 18); cap. 6.1133c (p. 6, 8).

30 Vedi cap. 9.1134b (p. 8, 9-10).

31 Cf. West 1992, 330 nota 8; Franklin 2010-11, 743-8; Barker 2014, 48.

Orfeo, anziché di Anfione). Incoerenze che lasciano perplessi e che hanno portato alcuni editori a correggere il testo o a trasportarlo in altre parti del trattato. Ma, a ben vedere, esse si possono spiegare supponendo che il *De musica*, senza segnalarlo al lettore, riprenda qui la ricostruzione storica di Glauco di Reggio, interrotta poche righe sopra per citare il contenuto dell'opera di Alessandro Poliisto-re.³² Nel discorso di Lisia fa dunque il suo ingresso Glauco di Reggio. Originario della Magna Grecia, autore della più antica storia della letteratura greca, forse auleta egli stesso, costituisce un'importante fonte anche per il *De musica*, diretta o mediata che sia attraverso Eraclide Pontico.³³ Nei capp. 4 e 5 vengono messe a confronto le loro diverse ricostruzioni della storia della musica: l'una focalizzata sulla citarodia, l'altra sull'aulodia.

L'interesse di Glauco per l'aulodia e per l'auletica emergerà anche dal cap. 7, nel quale Lisia continua la trattazione dei progressi dell'arte aulodica. Glauco poneva all'origine dell'arte musicale l'auletica/aulodia di Olimpo. È lui ad essere indicato da Glauco come la figura archetipica di tutta la musica greca: gli attribuisce l'introduzione in Grecia dei *nomoi* enarmonici usati ancora nel V-IV secolo nelle feste degli dei. Non possiamo pensare che Glauco fosse in possesso di testi così antichi già provvisti di notazioni musicali;³⁴ evidentemente alludeva a melodie tramandate oralmente. Venivano ricondotti a Olimpo il *nomos Policefalo* e il *nomos Harmateios*, auleatici, cioè eseguiti sull'*aulós* senza accompagnamento vocale.³⁵ Il cap. 8, in maniera molto succinta, offre il completamento del cap. 7, nel senso che continua la trattazione della musica dell'*aulós* praticata da poeti-musici famosi, come Polimnesto, Sacadas, Clonas, Mimnermo, rappresentati come compositori di elegie cantate con l'accompagnamento dell'*aulós* e come compositori di *nomoi* da eseguire con lo stesso strumento. Dal testo molto succinto del *De musica* sembra doversi dedurre che all'età della fonte, cioè di Eraclide Pontico, l'elegia non era più cantata.³⁶

Studi recenti hanno evidenziato la centralità della poesia e della musica nella cultura spartana preclassica, sino a definirla «song culture» per eccellenza: «una cultura della *performance* musicale cantata, da una parte perché la vita sociale e civica degli Spartani è cadenzata dalle manifestazioni musicali in onore degli dei del *pantheon*

³² Cf. cap. 5.1132ef. Invece, secondo Lasserre 1954, 101, queste contraddizioni si spiegherebbero con la sovrapposizione al piano originario, basato sulle invenzioni, di un altro piano tendente a raggruppare le singole invenzioni via via intorno al nome di diversi autori.

³³ Vedi Barker 2014, 36-7; Gostoli 2015.

³⁴ Vedi Pöhlmann 2011.

³⁵ Vedi cap. 7.

³⁶ Cf. cap. 8.1134a.

locale; dall'altra parte perché la formazione dei cittadini e delle loro spose avviene attraverso la partecipazione a gruppi corali che conferiscono alle arti delle Muse una funzione educativa di carattere iniziatico.³⁷ Licurgo, il legislatore di Sparta, attento all'educazione dei giovani, istituì per loro non solo gare ginniche, ma anche concorsi di canti corali. Dall'inizio del VII alla metà del VI secolo vi confluì un numero impressionante di poeti e musicisti da ogni parte della Grecia: Terpandro di Lesbo, Taleta di Gortina, Senodamo di Citera, Senocrito di Locri, Polimnesto di Colofone e Sacadas di Argo; e non possiamo dimenticare Tirteo, autore di *embateria* e di elegie parentetiche guerresche né Alcmane, autore dei parteni composti per celebrare la bellezza delle giovani dell'aristocrazia locale. Non è strano che vi nascessero due scuole musicali. Lo dichiara Ercalide Pontico, nei capp. 9 e 10 del *De musica*, che non presentano gli ardui problemi interpretativi dei capitoli precedenti. Eraclide racconta che la prima scuola (*katástasis*) fu promossa da Terpandro che, come abbiamo visto sopra, fondò in quell'occasione il famoso agone citarodico delle Carnee (676/675 a.C.); la seconda *katástasis* (II metà del VII secolo) fu promossa da artisti come Taleta, Polimnesto, Senocrito, Sacadas. Tenendo conto delle specialità coltivate da questi artisti, possiamo pensare che abbiano dato impulso all'aulodia e alla lirica corale.³⁸ La menzione della seconda *katástasis* offre al *De musica* l'occasione per una discussione sulla classificazione dei generi poetici, che evidentemente rispecchia un dibattito in corso all'epoca delle sue fonti, cioè nel V-IV secolo a.C.: la differenza non chiara e univoca tra peana e iporchema, tra peana e ditirambo. Un dibattito che ha molto interessato la critica moderna in quanto proietta la problematica della classificazione dei generi poetici anche prima di Platone, dal quale si è soliti farla partire, dal momento che tra i protagonisti del dibattito critico trasmesso dal *De musica* sembra esserci anche Glauco di Reggio. Le posizioni più rappresentative sono quella di Gigante, per il quale l'incertezza degli eruditi sul genere di appartenenza dei carmi è dovuta all'infrazione delle norme compositive mediante la mescolanza di elementi musicali diversi originariamente destinati ad altri generi,³⁹ e di Gentili, secondo cui fino al V secolo ogni carme si qualificava in base alla destinazione e al tipo di esecuzione vocale e strumentale. La fine del V secolo, attraverso lo sviluppo del commercio librario, segnò l'inizio della classificazione in base a criteri interni di tipo retorico. Di qui l'impossibilità di classificare coerentemente, con il trascorrere del tempo, i carmi dei poeti antichi.⁴⁰ Come scrive Andrew

³⁷ Calame 2018, 180. La traduzione italiana è mia.

³⁸ Vedi cap. 9.1134bc.

³⁹ Gigante 1977, 628.

⁴⁰ Gentili 1984, 49-50 = 2006, 65-6; Fileni 1987, 29.

Barker,⁴¹ stupisce che in una ricostruzione della storia della poesia lirica (qual è il discorso di Lisia) manchi la trattazione sulla lirica corale, nonostante ci siano riferimenti a generi corali nei capp. 9, 10 e 12. Il solo cenno esplicito che viene fatto riguarda il *nomos trimelès* di Sacadas. Al tempo di Polimnesto e di Sacadas si usavano tre tonalità: la dorica, la frigia e la lidia; Sacadas inventò il *nomos trimelès* componendo una strofa in ciascuna delle tre tonalità e insegnando al coro a cantare la prima nel modo dorico, la seconda in quello frigio e la terza in quello lidio.⁴²

Dopo aver discusso sulle origini della musica, citarodica e aulodica, sui *nomoi*, sui generi poetici, l'autore del *De musica* affronta la discussione sull'invenzione del genere enarmonico. Questa scala, severa e solenne, era ritenuta la più nobile di tutte. Aristosseno, che è la fonte di questa pagina, ne descrive il percorso inventivo da parte di Olimpo, rifacendosi all'opinione dei *mousikoí*. Questi esperti dicevano che Olimpo la usò, per la prima volta, nella composizione (o nel tipo di composizione) chiamata *spondeíon*, 'relativo alle libagioni', nel quale il genere enarmonico raggiunse la sua vetta di eccellenza.⁴³ Essi, ben presenti nella trattazione del *De musica*, erano musicisti contemporanei di Aristosseno, capaci di comporre e di eseguire musica. Erano in grado di valutare la musica di Olimpo perché essa veniva ancora apprezzata ed eseguita nel periodo classico in ambito rituale;⁴⁴ probabilmente era abbastanza simile all'originale perché testi e musica destinati ai riti in tutte le culture possono rimanere inalterati anche per secoli. Per questo motivo i *mousikoí* potevano ascoltarla ed avevano anche la competenza per giudicare i brani composti secondo tale genere, tanto che Aristosseno poteva fare riferimento a loro.⁴⁵

Fino a questo punto il *De musica* non ha affrontato in maniera diretta lo studio dei ritmi. Ne ha parlato solo in rapporto al peone e al cretico introdotti in Grecia da Taleta.⁴⁶ All'inizio del cap. 12 preannuncia una trattazione dei ritmi, ma per la verità la discussione che segue è molto concisa e generica in rapporto all'importanza del tema. L'argomento sarà trattato in maniera più ampia nei capp. 28-30, ma al momento vengono citati cursoriamente i poeti rimasti famosi per aver introdotto nuovi generi e specie di ritmi (Terpandro, Taleta, Alcmane, Stesicoro) senza deviare dalla norma del bello. I 'nuovi

⁴¹ Barker 2014, 21.

⁴² Cap. 8.1134ab. Questa struttura sembra però anacronistica, se rapportata all' VII secolo a.C. secondo Barker 2014, 20.

⁴³ Cf. cap. 11.1135a (p. 10, 2); cap. 19.1137b (p. 15, 12).

⁴⁴ Cap. 7.1133e.

⁴⁵ Vedi la penetrante discussione su questa pagina del *De musica* e sul rapporto tra Aristosseno e i *mousikoí* in Barker 2014, 63-8.

⁴⁶ Cap. 10.1134de (p. 9, 7).

musicisti' (Cresso, Timoteo, Filosseno), smaniosi di novità, perseguono il guadagno che giunge loro dal consenso del pubblico nei teatri. Anche nell'uso dei ritmi, il *De musica*, cioè la sua fonte che anche in questo capitolo potremmo individuare in Aristosseno,⁴⁷ vede dunque una degenerazione mano a mano che ci si allontana dalla semplicità e dalla severità della musica antica.⁴⁸

Dichiarando concluso il compito che si era assunto (la trattazione delle prime invenzioni nel campo della musica), Lisia cede la parola a Soterico che definisce 'teorico della musica e intellettuale esperto in ogni branca del sapere' (ἐγκύκλιος παιδεία),⁴⁹ mentre per sé rivendica la competenza nell'arte applicata, coerente con la professione di citarodo, che verrà dichiarata più avanti.⁵⁰

Di fatto, questi primi tredici capitoli del *De musica* lasciano intravedere un disegno storico della musica e della lirica greca tracciato dal peripatetico Eraclide Pontico mettendo in campo una messe cospicua di fonti letterarie, storiche ed epigrafiche di sicura autorevolezza come base della documentazione e dell'analisi critica relativa ai diversi autori e alle forme poetico-musicali oggetto della trattazione. Una significativa testimonianza del livello di erudizione e di ricerca scientifica cui era pervenuta la filologia peripatetica.

47 Vedi Pöhlmann 2011, 16.

48 Vedi Gostoli 2019.

49 Cap. 13.1135de (p. 11, 15-16).

50 Cap. 43.1146d (p. 36, 18).

Bibliografia

- Barker, A. (2014). *Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*. Pisa; Roma.
- Bartol, K. (2013). «The Structure of Lysias' Speech in Pseudo-Plutarch's *On Music*». *Hermes*, 141, 401-16.
- Calame, C. (2018). «Pre-Classical Sparta as Song Culture». Powell, A. (ed.), *A Companion to Sparta*, vol. I. Oxford; Hoboken (NJ), 177-201.
- Dupont, F. (1977). *Le plaisir et la loi. Du "Banquet" de Platon au "Satyricon"*. Paris.
- Fileni, M.G. (1987). *Senocrito di Locri e Pindaro*. Roma.
- Franklin, J.C. (2010-12). «The Lesbian Singers: Towards a Reconstruction of Helianicus' *Karneian Victors*». Castaldo, D.; Giannachi, F.; Manieri, A. (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica = Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ* (Lecce, 28-30 ottobre 2010), tomo II. 719-763. Rudiae, 22-23.
- Gentili, B. (1977). «Preistoria e formazione dell'esametro». *QUCC*, 26, 7-37.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Roma; Bari (2006, Milano, edizione riveduta e aggiornata).
- Gigante, M. (1977). «La cultura a Locri». *Locri Epizefirii = Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto, 3-8 ottobre 1976). Napoli, 619-97.
- Gostoli, A. (1990). *Terpander. Veterum testimonia, Fragmenta*. Romae.
- Gostoli, A. (2015). «Glauco di Reggio musicista e storico della poesia greca nel V sec. a. C.». *QUCC*, n.s., 110(139), 125-42.
- Gostoli, A. (2019). «Τὸ καλὸν as a Criterion for Judging Innovation (τὸ καινόν) in Greek Musical Pedagogy». *GRMS*, 7, 21-32.
- Gottschalk, H.B. (1980). *Heraclides of Pontus*. Oxford: Clarendon Press.
- Jacob, C. (2001). «Ateneo, o il Dedalo delle parole». *Ateneo, I Deipnosofisti. I Dotti a banchetto*. Prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, Introduzione di C. Jacob. Roma, 11-116.
- Lasserre, F. (1954). *Plutarque, De la musique*. Olten; Lausanne.
- Lissarague, F. (1987). *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Paris.
- Martin, J. (1931). *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*. Paderborn.
- Murray, O. (1990). *Sympotica. A Symposium on the 'Symposion'*. Oxford.
- Pöhlmann, E. (2011). «Ps. Plutarch, *De musica*. A History of Oral Tradition of Ancient Greek Music». *QUCC*, n.s. 99(128), 11-30.
- Relihan, J.C. (1992). «Rethinking the History of the Literary Symposium». *JCS*, 17, 213-44.
- Rossetti, L. (1976). «Il momento conviviale dell'eteria socratica e il suo significato pedagogico». *Anc. Soc.*, 7, 29-77.
- Schmitt-Pantel, P. (1992). *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*. Rome.
- Vetta, M. (1983). *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*. Roma-Bari.
- Vetta, M. (2000). «Plutarco e il 'genere simposio'». Gallo, I.; Moreschini, C. (a cura di), *I generi letterari in Plutarco = Atti del VIII Convegno plutarco* (Pisa, 2-4 giugno 1999). Napoli, 217-29.
- West, M.L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford.
- Ziegler, K.; Pohlenz, M. (1966). *Plutarchi Moralia*, vol. VI, 3. Recensuerunt et emendaverunt, Lipsiae 1953¹, 1959². Tertium recensuit, Indices adiecit K. Ziegler 1966.