

3586
LYNG, G.V.
2001

Un manuale al femminile:

l'Introduzione pitagorica alla musica di Tolemaide di Cirene

Nel *Commentario* di Porfirio di Tiro al trattato sulla scienza armonica di Claudio Tolomeo¹ sono contenute numerose citazioni di lavori musicologici antecedenti di cui, se non fosse per questa preziosa testimonianza, non resterebbe traccia: oltre a opere pressoché complete quali il *De audibilibus* di scuola aristotelica² vi figurano, per citarne solo alcune, frammenti di un'opera sulla musica di Teofrasto³, una introduzione alla musica di Eraclide Pontico il giovane⁴, un commentario al *Timeo* platonico di Eliano⁵ e un trattato *Sulle differenze tra aristossenici e pitagorici* di Didimo⁶. Tra tali autori figura anche l'unica 'musicologa' donna dell'antichità: Πτολεμαῖς ἡ Κυρηναία, Tolemaide di Cirene, autrice di una *Introduzione pitagorica alla musica* (Πυθαγορική τῆς μουσικῆς στοιχείωσις)⁷.

Praticamente nulle sono le notizie biografiche che è possibile ricavare su di lei. Porfirio non commenta affatto la particolarità che sia una donna e nessun altro autore dell'antichità a noi conosciuto sembra citarla (anche se, soprattutto a partire dall'età ellenistica, non mancano certo notizie di donne alle quali vengono attribuiti scritti filosofici, specie in ambito neopitagorico)⁸.

¹ Porfirio di Tiro (234-304 d.C. ca.), grande erudito della tarda antichità, fu autore di numerosi testi teoretici e biografici, di cui solo una parte sopravvive, ed editore degli scritti di Plotino. Il suo *Eis τὰ Ἀρμονικά Πτολεμαίου υπόμνημα* è edito da DÜRING 1932.

² Porph. in *Ptol.* p. 67, 22 ss. Düring.

³ Porph. in *Ptol.* p. 61, 19 ss. Düring.

⁴ Porph. in *Ptol.* pp. 30, 1 e 32, 23 ss. Düring.

⁵ Porph. in *Ptol.* p. 96, 7 ss. Düring.

⁶ Porph. in *Ptol.* pp. 25, 4 e 26, 6 ss. Düring.

⁷ Detta anche *εἰσαγωγή* in Porph. in *Ptol.* pp. 23, 24 e 25, 3 Düring. I frammenti di Tolemaide citati da Porfirio sono essenzialmente tre, se si esclude una citazione (a p. 114, 5 ss., dove non viene però riportata alcuna testimonianza diretta) a proposito dei concetti di 'omofonia' e 'isotonia', più spesso sinonimi atti ad indicare l'unisono in musica (ὁμοφωνία γάρ ἐστι κατ' αὐτοῦς - scil. Tolemaide e altri teorici - ἰσοτονία φθόγγων). Per una traduzione integrale dei frammenti (che nell'interpretazione di Düring sono limitati, per quel che riguarda il fr. 1, alle pp. 22, 25-22, 30 e 23, 10-23, 12, a cui seguirebbero commenti dello stesso Porfirio) si veda l'appendice finale.

⁸ Per una panoramica generale sull'argomento si veda WAITHE 1987.

IN: ARS | TECHNÉ

La provenienza geografica la accomuna ad Arete di Cirene, figlia del fondatore della scuola cirenaica Aristippo⁹, e ad un altro teorico musicale antico, Eratostene, il famoso erudito direttore della biblioteca di Alessandria vissuto nella seconda metà del terzo secolo a.C., del quale Tolomeo, nel suo trattato¹⁰, riferisce le proporzioni numeriche sottese agli intervalli dei tre 'generi' (γέννη) della musica antica¹¹ confrontandole con quelle di altri teorici quali il pitagorico Archita, Aristosseno di Taranto e un non meglio identificato Didimo.

Proprio quest'ultimo personaggio risulta utile come termine *ante quem* per datare approssimativamente Tolomaide: egli sembra identificarsi non con il famoso Didimo di Alessandria soprannominato χαλκέντερος ('dalle viscere di bronzo') vissuto nel I sec. a.C., ma con un Didimo *grammatikos* e *mousikos*, figlio di Eraclide, datato da Suda all'età di Nerone¹² e autore di un'opera sulla filosofia pitagorica in cui pare fosse riservato un certo spazio a figure femminili. Secondo la testimonianza di Clemente Alessandrino, infatti, «Didimo, nel libro *Sulla filosofia pitagorica*, riferisce che Teano di Crotone fu la prima donna a praticare la filosofia e a scrivere opere»¹³.

Se ipotizziamo che, oltre a Teano, altre donne filosofe fossero oggetto dell'interesse di Didimo e venissero citate nel suo lavoro assieme a testimonianze dei propri scritti, acquista più credito l'ipotesi di Düring secondo la quale il filosofo di Tiro conobbe i testi di Tolomaide proprio attraverso la testimonianza di tale scrittore¹⁴; i due autori vengono infatti nominati uno di seguito all'altro sul medesimo argomento, vale a dire a proposito delle dispute tra le varie scuole filosofiche che, nel mondo greco, si approcciarono allo studio musicale privilegiando ragione o percezione sensibile¹⁵.

Tolomaide di Cirene (sempre che le si voglia attribuire totale attendibilità storica, messa in dubbio per altre pitagoriche famose)¹⁶ va quindi collocata,

⁹ I cirenaici riuniscono elementi socratici, sofistici e, particolarmente, pitagorici affermando che la conoscenza s'identifica con la sensazione. La scuola durò alcune generazioni fino a che si confuse con l'epicureismo.

¹⁰ Ptol. *harm.* pp. 70-73 Düring.

¹¹ Secondo la teoria dei γέννη musicali (attestata a partire dal IV sec. a.C.) il tetracordo, unità base del sistema musicale antico, si caratterizzava come diatonico, cromatico o enarmonico a seconda degli intervalli di cui era composto: se la successione era, in senso ascendente, semitono/tono/tono, si aveva il genere diatonico, se semitono/semitono/un tono e mezzo il genere cromatico, se quarto di tono/quarto di tono/due toni il genere enarmonico.

¹² Suda δ 875 Διδυμος, ὁ τοῦ Ἡρακλείδου, γραμματικός, ὃς διέτριψε παρὰ Νέρωνι καὶ ἐχρημάτισατο μουσικός τε ἦν λίαν καὶ πρὸς μέλη ἐπιτήδειος.

¹³ Clem. Alex. *strom.* 1, 16, 80, 4 Διδυμος, δ' ἐν τῷ περὶ Πυθαγορικῆς φιλοσοφίας, Θεανὸν τὴν Κροτωνιάτιν πρῶτην γυναικὶν φιλοσοφῆσαι καὶ ποιήματα γράψαι ἱστορεῖ.

¹⁴ DÜRING 1934, p. 144.

¹⁵ In Ptol. p. 25, 3 ss. Düring (*incipit* fr. 3).

¹⁶ È stato ipotizzato che le numerose lettere concernenti i valori femminili scritte in età ellenistica da filosofe neopitagoriche siano in realtà opera di uomini che, sotto pseudonimo, volevano

senza alcuna precisione cronologica, nel contesto dell'erudizione greco-egizia della tarda età ellenistica o della prima era imperiale, certamente non oltre il primo secolo d.C.¹⁷. Il titolo della sua opera ha fatto sì che ella fosse identificata come una seguace del pitagorismo¹⁸ (quindi più facilmente databile nell'era della fioritura delle scuole neopitagoriche, vale a dire nella prima età imperiale) ma, osservando i frammenti superstiti, tale classificazione appare quantomeno opinabile in quanto grande spazio, senza alcuna ombra polemica, viene riservato nei suoi scritti alla figura di Aristosseno di Taranto e all'approccio teorico-musicale che prende il via dall'analisi del suono come dato sensibile¹⁹.

Per chiarire i presupposti del nostro discorso si ricordi che, a partire dalla testimonianza della *Repubblica* di Platone (530c-531c), due sono i criteri adottati dai teorici antichi che si sono occupati di musica: la percezione sensibile (αἴσθησις), vale a dire l'orecchio, e la ragione (λόγος). Le prime correnti di speculazione musicale di cui si ha notizia sono quella pitagorica, che concentrava i suoi sforzi nel trovare le proporzioni matematiche che erano a fondamento dei rapporti tra i suoni, privilegiando l'uso della ragione, e quella empirica, i cui protagonisti sono genericamente appellati da Aristosseno, Teofrasto e dall'anonimo autore del *Papiro Hibeh* 1, 13 con il nome di *harmonikoi*, i quali indagavano, attraverso l'esperienza sensibile e tramite l'ausilio di strumenti musicali, le diverse altezze sonore fissandole su una linea immaginaria detta *diagramma*²⁰.

incoraggiare le donne a preservare i valori tradizionali. Sul valore 'simbolico' del personaggio di Teano (<θεάομαι, 'contemplare', 'vedere per apprendere') si veda, ad esempio, MONTEPAONE 1993.

¹⁷ Andrew Barker (1989, p. 239 n. 133) ipotizza una datazione abbastanza tarda, uno o due generazioni prima di Didimo. Sarah B. Pomeroy (1984, p. 61) alza invece la cronologia di Tolomaide alla seconda metà del III sec. a.C., senza peraltro motivare tale scelta (ella afferma che «Ptolemais came from Cyrene to Alexandria around 250 B.C.», basandosi su un non meglio identificato lavoro – peraltro mai pubblicato – della musicologa americana Flora R. Levin).

¹⁸ Cf. ZIEGLER 1959: «Eine Pythagoreerin aus Kyrene». Posizioni più moderate la considerano invece una semplice antiquaria. In proposito si veda THESLEFF 1961, p. 7 n. 2: «Ptolemais of Kyrene, who wrote on Pythagorean music, seems to have been an antiquarian like Bolos (but cf. Zeller 3.2 p. 125 n. 2, who regards her as a Neopythagorean)».

¹⁹ Al contrario, altre opere di impianto dichiaratamente pitagorico, quali la *Sectio canonis* attribuita ad Euclide o l'*Enchiridion* di Nicomaco di Gerasa, sono molto più 'faziose' nell'esposizione dei principi teorico-musicali antichi.

²⁰ Aristox. *harm.* pp. 6, 7; 7, 3; 9, 15; 11, 15; 12, 10 ss.; 36, 2; 46, 21 ss.; p. 51, 1 Da Rios; Theophr. *apud* Porph. in Ptol. p. 62, 2 Düring; *P.Hibeh* 1, 13, vv. 4 e 27. Anche Aristotele (*an. post.* 79b 34 ss.) distingue due categorie della scienza armonica, una matematica (μαθηματική) e l'altra fondata sull'udito (ἀκουστική), considerandole quasi sinonime e distinguendole solo per quanto riguarda il metodo: ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ὅτι τῶν αἰσθητικῶν εἶδέναι, τὸ δὲ διότι τῶν μαθηματικῶν («in tutti questi casi il sapere che un qualcosa è spetta agli osservatori di quanto cade sotto i sensi, mentre il sapere per il quale qualcosa è spetta ai matematici»).

Ricostruire nei dettagli l'evoluzione di tale panorama culturale è pressoché impossibile: mancano le testimonianze dirette e, in molti casi, addirittura i nomi dei protagonisti, così come è inverosimile pensare ad una netta suddivisione tra le scuole sin da tempi così antichi²¹. Tale situazione sembra parzialmente ricomporsi con l'avvento della figura di Aristosseno, nella quale i fautori dell'autorevolezza del dato sensibile credettero di trovare il proprio rappresentante e naturale antagonista dell'approccio pitagorico (pur se non dobbiamo dimenticare che egli fu pitagorico di formazione). Dopo di lui, in campo musicale si distinguerà nettamente tra aristossenici e pitagorici, ma bisognerà attendere alcuni secoli per ritrovare fonti di una certa ampiezza quali il *Manuale di armonica* del neopitagorico Nicomaco di Gerasa o l'*Introduzione armonica* dell'aristossenico Cleonide, nessuno dei quali anteriore al II sec. d.C.²².

È proprio alla luce di questa generale mancanza di fonti e notizie sullo sviluppo teorico-musicale successivo all'avvento di Aristosseno che i frammenti di Tolemaide di Cirene acquistano importanza. Il quadro che ella sembra delineare nel suo trattato, articolato nella forma, tipica dell'apprendimento pitagorico, di domanda e risposta (κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν)²³, identifica innanzitutto due principali correnti di speculazione musicale, che ella chiama dei *mousikoi* e dei *kanonikoi*²⁴, i quali si differenziano appunto per il privilegio accordato a 'sensazione' o 'ragione':

I *mousikoi* e i *kanonikoi* sono diversi tra loro. Si dicono infatti *mousikoi* gli armonici che partono dalle percezioni sensibili, *kanonikoi* gli armonici pitagorici. Ma entrambi sono più genericamente musicisti²⁵.

Interessante è qui il valore conferito all'appellativo *harmonikos* come termine atto ad indicare non solo i cosiddetti empiristi, qual è il suo uso più comune, ma qualsiasi teorico abbia a che fare con la 'scienza armonica' (ἀρμο-

²¹ Porfirio afferma che ἐγένοντο πλείους (scil. αἰρέσεις) αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου, οἷα ἡ Ἐπιγόνειος καὶ Δαμίωνιος καὶ Ἐρατόκλειος Ἀγηνόριος τε καὶ τινες ἄλλαι, ὧν καὶ αὐτὸς μνημονεύει, αἱ δὲ μετ' αὐτὸν («vi sono state molte scuole prima di Aristosseno, quella di Epigono, di Damone, di Eratocle, di Agenore e di altri da lui citati, e molte anche dopo»; in *Ptol.* p. 3, 4 ss. Düring). La tripartizione suggerita da Robert Wallace in pitagorici, armonici ed etici (cf. n. 27) è, a mio parere, un po' troppo schematica, soprattutto se si considera che l'approccio etico fu comune a pitagorici ed armonici.

²² Per l'edizione di questi testi si veda JAN 1895 (rist. 1962).

²³ In *Ptol.* p. 23, 10 Düring. La forma didascalica domanda-risposta accomuna il trattato di Tolemaide all'*Isagoge* di Baccio il Vecchio (anch'esso edito da JAN 1895).

²⁴ Cf. Plat. *Phaedr.* 268d-e, dove sono contrastati *mousikoi* e *harmonikoi* (nel qual caso il *mousikos* è il saggio in campo musicale in senso completo, come in Plat. *Phil.* 17c-d, che si oppone al semplice empirico che «per caso è a conoscenza di come si può far produrre ad una corda il suono più acuto e il suono più grave»). Sull'equazione *harmonikoi* = *mousikoi* cf. ANDERSON 1980, p. 85.

²⁵ Porph. in *Ptol.* p. 23, 6 ss. Düring (fr. 1).

νική ο κανονική)²⁶, in un'accezione che ricorda quella sottintesa da Aristosseno nell'interpretazione di alcuni studiosi moderni, i quali preferiscono non identificare con tale termine un gruppo circoscritto di teorici²⁷. Anche il *kanonikos* è «in generale un armonico, il quale costruisce proporzioni sulla melodia armonizzata» (ὁ περὶ τοῦ ἡρμοσμένου ποιούμενος τοὺς λόγους)²⁸, oppure – se al participio ἡρμοσμένον non vogliamo sottintendere il termine μέλος²⁹ – «costruisce proporzioni riguardo a ciò che è armonizzato» in un senso filosofico più ampio³⁰, con riferimento alla *harmonia* del cosmo riflessa nella *harmonia* musicale. L'aggettivo *kanonikos* deriva dalla κανονική (scil. πραγματεία), 'scienza del canone', dove κανὼν ha il doppio senso, logico e concreto, da una parte di 'regola', 'misura' (infatti «attraverso questa scienza la ragione scopre ciò che è corretto»)³¹, dall'altra di 'asta', 'sbarra' sulla quale Pitagora (o i suoi discepoli) tendevano una o più corde di differente lunghezza o tensione e realizzavano esperimenti per calcolare le proporzioni numeriche che esprimevano gli intervalli consonanti. La doppia accezione, infine, della parola *mousikos* (da un lato tecnicismo atto ad indicare gli empirici, dall'altro termine generico per designare qualsiasi studioso si occupi di musica)³² ci mette in guardia dall'interpretare rigidamente una terminologia alquanto fluttuante, spia di una certa difformità lessicale tra i vari gruppi di speculazione sul suono.

²⁶ Porph. in *Ptol.* p. 22, 26 s. Düring ἦν γὰρ νῦν ἁρμονικὴν λέγομεν, ἐκεῖνοι κανονικὴν ὀνόμαζον («infatti quella che ora noi chiamiamo *harmonike*, quelli [scil. i pitagorici] la chiamavano *kanonike*»; cf. *ibid.* p. 22, 17 ss. Düring οἱ Πυθαγόρειοι ... κανονικὴν μὲν ἐκάλουν, ἦν νῦν ἁρμονικὴν λέγομεν θεωρίαν συνωνύμως («i pitagorici ... chiamavano *kanonike* quella scienza che analogamente ora chiamiamo *harmonike*»).

²⁷ Cf. MICHAELIDIS 1978, p. 130 e BARKER 1978, p. 2 («he gives the label ἁρμονικός to anyone whom he recognises as working in the same field as himself»). Su posizioni differenti è WALLACE 1995, p. 28 s., per il quale gli *harmonikoi* furono un gruppo ben identificato di teorici che non coincideva né con i pitagorici, né con gli etici.

²⁸ Porph. in *Ptol.* p. 23, 5 s. Düring. Cf. gli *Harmonica* di Manuele Briennio, dove l'appellativo *kanonikoi* si riferisce sempre ai pitagorici, alle pp. 132, 8 s. («il semitono, detto anche *leimma* dai *kanonikoi*»; 144, 16 s. («il semitono, che presso gli *harmonikoi* e anche i *kanonikoi* è il *leimma*»; 178, 11 («i *kanonikoi* dicono che l'ottava è espressa da rapporto doppio»); 180, 17 s. Jonker («del sistema detto immutabile dai *kanonikoi*»).

²⁹ Il concetto di μέλος ἡρμοσμένον è formulato compiutamente per la prima volta da Aristosseno. Cf. *harm.* pp. 8, 12 ss. Da Rios ἐπειδὴ πλείους εἰσὶ φύσεις μέλους, μία δ' ἐστὶ τις ἐκ πασῶν αὐτοῦ ἢ τοῦ ἡρμοσμένου καὶ μελωδομένου («perché moltissime sono le nature della melodia, ma una sola fra tutte ricorre nella melodia armonizzata e suscettibile di esecuzione») e 23, 16 ss. Da Rios ἐπεὶ δ' οὐ μόνον ἐκ διαστημάτων τε καὶ φθόγων συνεστάναι δεῖ τὸ ἡρμοσμένον μέλος, ἀλλὰ προσδεῖται συνθέσεώς τινος ποιᾶς καὶ οὐ τῆς τυχεύουσας («poiché non soltanto la melodia armonizzata deve consistere in intervalli e suoni, ma anche in una composizione determinata e non casuale di essi»).

³⁰ Così BARKER 1989, p. 239.

³¹ Porph. in *Ptol.* p. 22, 29 Düring.

³² Cf. il valore di μουσικός in Plat. *Phaedr.* 268d-e (vd. *supra*, n. 24).

Anche i pitagorici 'canonici' quindi, secondo la descrizione di Tolemaide, iniziano la loro indagine speculativo-musicale partendo dall'esperienza sensibile:

I principi ammessi dai *mousikoi* sono quelli che i *kanonikoi* ottengono grazie all'esperienza sensibile, come il fatto che esistano intervalli consonanti e dissonanti, che l'ottava sia composta da una quarta e una quinta, che il tono sia l'eccedenza della quinta sulla quarta e cose simili. I principi assunti dai matematici sono propriamente quelli che i canonici teorizzano con la ragione muovendosi unicamente dai punti di partenza forniti dalla percezione sensibile, come il fatto che gli intervalli si esprimano in proporzioni numeriche, che il suono sia formato da un certo qual numero di collisioni e cose simili. Si potrebbe quindi definire le ipotesi della scienza 'canonica' come qualcosa che è proprio sia della scienza musicale sia di quella che concerne i numeri e la geometria³³.

La classificazione degli intervalli in consonanze e dissonanze, la descrizione dell'ottava come quarta più quinta (e non come giustapposizione di due quarte separate da un tono di disgiunzione, base del sistema tetracordale sviluppato da Aristosseno), la definizione del tono come *ὑπεροχή* della quinta sulla quarta sono tutti principi nati in seno al pitagorismo, poi universalmente accolti³⁴, ma i veri caratteri distintivi di tale teoria sono in realtà l'assunto che gli intervalli si esprimano *ἐν ἀριθμῶν λόγοις* e l'opinione che il suono sia formato dall'urto di due corpi che si muovono ad una certa velocità ed entrano in collisione tra loro un numero più o meno elevato di volte (qui il parallelo è con la *Sectio canonis* tramandata sotto il nome di Euclide)³⁵.

Il punto di partenza dell'approccio dei *kanonikoi* è comunque, nelle parole di Tolemaide, sempre fornito dall'esperienza sensibile (contrariamente a quello puramente matematico tipico delle correnti del pitagorismo più estremo)³⁶, la quale passa poi in secondo piano una volta acquisito il dato e sottoposto al giudizio insindacabile del *logos*:

³³ Porph. in *Ptol.* p. 23, 13 ss. Düring (fr. 1). Questa sezione, nell'interpretazione di Düring, sarebbe una glossa di Porfirio. Così ipotizza anche BARKER 1989, p. 240 n. 138.

³⁴ La prima definizione che «la grandezza dell'ottava è data dalla quarta e dalla quinta» e che «la quinta è maggiore della quarta di un tono» è infatti in Philol. fr. 6 D.-K. Successivamente cf. Aristox. *harm.* p. 27, 15 s. Da Rios ἔστι δὴ τόνος ἡ τῶν πρώτων συμφώνων κατὰ μέγεθος διαφορά («il tono è la differenza di grandezza tra i primi due intervalli consonanti») e Plut. *mor.* 1020c τῶν δὲ διαστημάτων ἐν ὃ καλούμενος τόνος, ὃ τὸ διὰ πέντε μείζον ἔστι τοῦ διὰ τεσσάρων («tra gli intervalli il cosiddetto tono è l'eccesso della quinta sulla quarta»).

³⁵ Ps. *Eucl. sect. can.* p. 148, 6 ss. Jan πάντες οἱ φθόγγοι γίνονται πληγῆς τινος γινομένης, πληγὴν δὲ ἀμήχανον γενέσθαι μὴ οὐχὶ κινήσεως πρότερον γενομένης. τῶν δὲ κινήσεων αἱ μὲν πυκνότερα εἰσιν, αἱ δὲ ἀραιότεραι («ogni suono è causato da un urto e questo è impossibile se non preceduto da un moto. I moti possono essere di maggiore o minore frequenza»). Ma cf. già Archyt. fr. 1 D.-K. e Ps. *Aristot. de audib.* 800a, 1 ss.

³⁶ Porph. in *Ptol.* p. 25, 9 ss. Düring (fr. 3).

Pitagora e i successori acconsentono ad ammettere, da principio, la percezione come guida della ragione per fornire, per così dire, ad essa una scintilla ma, una volta che la ragione ha preso le mosse da queste basi, la trattano di per sé, come fosse slegata dalla percezione sensibile; ragione per cui, qualora il sistema scoperto grazie all'indagine della ragione non concordi più con la percezione sensibile, essi non cambiano opinione, ma lanciano accuse dicendo che la percezione è illusoria mentre la ragione di per sé ha scoperto il vero, e rifiutano così la percezione³⁷.

Un esempio molto concreto di questo modo di ragionare è dato dalla valutazione degli intervalli consonanti, dal punto di vista acustico e matematico. Per gli antichi, in generale, i tre intervalli consonanti principali furono 4^a, 5^a e 8^a. Se ad un'ottava, la più perfetta delle consonanze, si aggiunge un intervallo consonante qualunque, più grande, più piccolo o di uguale grandezza dell'ottava, l'insieme che ne deriva è esso stesso una consonanza: vale a dire 8^a + 4^a, 8^a + 5^a, doppia 8^a e così via (fino ad un massimo di doppia 8^a + 5^a)³⁸. Ora, per i pitagorici le consonanze, oltre a procurare un effetto di fusione quando sono percepite dall'orecchio³⁹, possono essere espresse solo da rapporti matematici 'multipli' (πολλαπλάσιοι) o 'epimorici' (ἐπιμόριοι)⁴⁰. Nei rapporti multipli il numeratore è un multiplo del denominatore, ad es. 2/1, 3/1, 4/1⁴¹, mentre in quelli epimorici o superparticolari il numeratore supera il denominatore di un'unità, cioè 3/2, 4/3, 5/4, ecc.⁴². Questo principio non è rispettato nella consonanza formata da 8^a + 4^a: 2/1 x 4/3 = 8/3, rapporto né multiplo né epimorico in quanto 8 non è multiplo di 3 né maggiore rispetto a 3 di un'unità (mentre, ad es., 8^a + 5^a: 2/1 x 3/2 = 6/2, rapporto multiplo). Quindi, anche se da un punto di vista acustico-percettivo l'intervallo di 8^a + 4^a risulta consonante, la sua conversione in termini matematici induce a respingerlo come tale, dimostrando la fallacia della percezione sensibile⁴³.

³⁷ Porph. in *Ptol.* p. 23, 25 ss. Düring (fr. 2). Il testo si ripete pressoché identico a p. 25, 26 ss. Düring (fr. 3).

³⁸ Così Aristox. *harm.* p. 25, 18 ss. Da Rios.

³⁹ Nicom. *ench.* p. 262, 1 ss. Jan σύμφωνά μὲν, ἐπειδὴ οἱ περιέχοντες φθόγγοι διάφοροι τῷ μεγέθει ὄντες, ἅμα κρουσθέντες ἢ ὅμως ποτὲ ἠχῆσαντες ἐγκραθῶσιν ἀλλήλοις οὕτως, ὥστε ἐνοεῖσθαι τὴν ἐξ αὐτῶν φωνὴν γενέσθαι καὶ οἷον μίαν («sono consonanti quando i suoni di altezza diversa che li delimitano, fatti vibrare o comunque risuonare, si fondono in modo da far risultare un suono uniforme e quasi unico»).

⁴⁰ Ps. *Eucl. sect. can.* p. 149, 20 ss. Jan.

⁴¹ Theon. *expos.* p. 76, 8 s. Hiller πολλαπλάσιος μὲν οὖν ἔστι λόγος, ὅταν ὁ μείζων ὅρος πλεονάκις ἔχῃ τὸν ἐλάττωνα.

⁴² Theon. *expos.* p. 76, 21 ss. Hiller ἐπιμόριος δὲ ἔστι λόγος, ὅταν ὁ μείζων ὅρος ἅπασι ἔχῃ τὸν ἐλάττωνα καὶ μόριον ἔν τινι τοῦ ἐλάττωτος, τοῦτέστιν ὅταν ὁ μείζων τοῦ ἐλάττωτος ταύτην ἔχῃ τὴν ὑπεροχὴν, ἥτις τοῦ ἐλάττωτος ἀριθμοῦ μέρος ἐστίν. ὥς ἡ τετράς τῆς τριάδος.

⁴³ Su questo argomento si veda BARBERA 1984, che evidenzia come i pitagorici 'ortodossi' rigettino l'8^a + 4^a in quanto, oltre ad essere espressa da una proporzione 'superparziente' (ἐπιμε-

In antitesi a queste posizioni si trovano i seguaci di Aristosseno che, per mantenere lo stesso esempio, accettavano invece con tutta tranquillità la consonanza di $8^a + 4^a$ basandosi unicamente sull'orecchio:

Contrariamente a costoro si pongono alcuni tra i *mousikoi* che seguono Aristosseno, quelli che elaborarono una teoria seguendo il ragionamento, facendo però progressi grazie all'esperienza strumentale. Questi infatti ponevano da una parte la percezione quale autorità, dall'altra la ragione quale conseguenza, in caso di sola necessità. Secondo costoro, dunque, c'è da aspettarsi che i presupposti logici del canone non concordino sempre con le percezioni⁴⁴.

Sull'uso di strumenti da parte degli empirici per eseguire dimostrazioni di principi teorici ci informavano già Platone e il *Papiro Hibeh* con un certo disprezzo (Platone, nel passo sopra citato della *Repubblica*, prende in giro «quelle brave persone che tormentano e saggiano le corde degli strumenti torcendoli con i bischeri», mentre il papiro apostrofa gli armonici perché «affermano che il loro campo è la teoria» per poi «giungere a tal punto di impudenza da trascorrere molto tempo nell'esercizio di strumenti a corda, e tuttavia suonare tali strumenti molto peggio dei citaristi, cantare molto peggio dei cantori e trattare ogni argomento in modo assolutamente peggiore di qualsivoglia oratore»). Sarà poi lo stesso Aristosseno a parlare di alcuni teorici che, nell'elaborare la dottrina delle tonalità (*tónoi*), separavano le tre tonalità più gravi (ipofrigia, ipodorica e dorica) di tre *dieseis* enarmoniche⁴⁵ «guardando alle perforazioni dell'aulo» (*πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες*)⁴⁶, riservandosi in un altro punto del suo trattato di rigettare ogni teorizzazione che basi su uno strumento le leggi naturali della melodia armonizzata⁴⁷.

Quindi, in realtà, la posizione di questi *mousikoi* seguaci di Aristosseno (le cui frange più estreme prendono il nome di *organikoi* nel fr. 3)⁴⁸ non è perfet-

της), del tipo $m + n / n$, essa coinvolge il numero 8, che non equivale a nessuno dei primi quattro numeri naturali che formano la *τετρακτύς* della decade ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$).

⁴⁴ Porph. in *Ptol.* p. 24, 1 ss. Düring (fr. 2). Cf. *ibid.* p. 26, 1 ss. Düring (fr. 3).

⁴⁵ Cioè quarti di tono. La *δίεσις* (che, nella definizione di Aristide Quintiliano, è *τὸ μικρότατον τῆς φωνῆς διάστημα*) è un concetto variabile a seconda del sistema musicale a cui si fa riferimento. Ad esempio nel genere cromatico "molle" (la cui successione intervallare è, in senso ascendente, $1/3, 1/3, 1 1/6$ di tono), essa corrisponde a $1/3$ di tono.

⁴⁶ Aristox. *harm.* p. 47, 6 ss. Da Rios.

⁴⁷ Aristox. *harm.* p. 52, 4 ss. Da Rios οὐχ ἦτον δὲ ἐστὶ ταύτης ἡ περὶ τοὺς αὐλοὺς ὑπόληψις αἰτοπος· μέγιστον μὲν οὖν καὶ καθόλου μάλιστα <αἰτοπον> τῶν ἀμαρτημάτων ἐστὶ τὸ εἰς ὄργανον ἀνάγειν τὴν τοῦ ἡρμοσμένου φύσιν. δι' οὐδὲν γὰρ τῶν τοῖς ὄργανοις ὑπαρχόντων τοιούτων ἐστὶ τὸ ἡρμοσμένον οὐδὲ τοιαύτην τάξιν ἔχον («non meno assurda è la teoria riguardante gli auloi; poiché non c'è errore più grande e più assurdo che basare su uno strumento le leggi naturali della melodia armonizzata. Infatti l'essenza e l'ordine, che si mostrano nella melodia armonizzata, non dipendono da nessuna proprietà degli strumenti»).

⁴⁸ Porph. in *Ptol.* p. 25, 15 Düring (fr. 3). Sugli *organikoi* ritorna Didimo nella sua testimonianza-

tamente assimilabile a quella del loro antesignano, in quanto il privilegio da essi accordato alla percezione sensibile si spinge fino ad accettare pratiche strumentali da lui negate dal punto di vista della dimostrazione scientifica.

Nel frammento successivo, alla suddivisione tra teorici che ammettono come principio-guida la ragione (*kanonikoi*) e teorici che prediligono la percezione (*mousikoi*), si aggiunge infatti una terza categoria, atta a dipingere in maniera molto precisa la posizione genuinamente aristossenica:

Quale è la differenza tra coloro che si distinsero in campo musicale? Gli uni anteponevano la ragione di per sé, gli altri la percezione, altri ancora entrambe ...

Qual è la differenza tra quelli che le preferivano entrambe? Gli uni ammettevano percezione e ragione come fossero entrambe equivalenti nella stessa maniera, gli altri essendo l'una quella che guida, l'altra quella che segue. Le considerava entrambe nella stessa maniera Aristosseno di Taranto. Né infatti ciò che è percettibile attraverso i sensi può esistere (*scil.* secondo Aristosseno) di per sé senza la ragione, né quest'ultima è abbastanza potente da mostrare qualcosa senza prendere le mosse dalla sensazione e presentando la conclusione della sua teorizzazione nuovamente in accordo con la percezione sensibile.

Ma in che modo egli preferisce anteporre la percezione al pensiero? Nell'ordine, non nell'autorità. Quando infatti, egli dice, l'oggetto sensibile – di qual sorta esso sia – è stato con esso avvicinato (*i.e.* in quest'ordine), allora è necessario da parte nostra introdurre anche la ragione nella sua teorizzazione⁴⁹.

Questo è forse il passo più interessante tra tutto il materiale a noi pervenuto sotto il nome di Tolemaide di Cirene. La figura di Aristosseno vi è descritta in maniera onesta e rispondente a realtà storica, senza i travisamenti tipici di alcuni epigoni grossolani che ridussero il musicologo di Taranto a puro campione dell'empirismo scientifico⁵⁰.

Certamente egli fu un aristotelico, desideroso di studiare l'evento musicale quale esso si presentava nella realtà fenomenica, ma anche un filosofo cresciuto a suon di pitagorismo: tra i suoi maestri figurano il pitagorico Senofilo e il padre Spintharos, il cui appellativo Mnesia è stato recentemente identificato dalla critica⁵¹ quale antroponimo derivato dal verbo *μυμνήσκω* (ed è risaputo come l'utilizzo di appellativi collegati alla sfera della memoria fosse pratica alquanto diffusa tra i pitagorici). Suo scopo fu quello di creare una 'scienza' del *melos* e, per far questo, egli promosse l'utilizzo di due facoltà, orecchio e intelletto, di cui la prima precede la seconda solo nell'ordine dell'im-

za (*ibid.* p. 26, 6 ss. Düring), apostrofandoli perché non offrono alcuna dimostrazione (*ἀπόδειξις*) delle loro teorie, ma si concentrano sulla sola percezione sensibile.

⁴⁹ Porph. in *Ptol.* p. 25, 9 ss. Düring (fr. 3).

⁵⁰ Tra gli studiosi moderni che hanno ridimensionato questo aspetto della figura di Aristosseno si veda LITCHFIELD 1988.

⁵¹ VISCONTI 1996.

piego, non certo nell'importanza. Secondo le parole dello stesso Aristosseno negli *Elementa harmonica*, infatti:

bisogna osservare in generale la teoria che è, secondo noi, relativa ad ogni melodia: come la voce, secondo leggi naturali, formi gli intervalli per mezzo della tensione e dell'allentamento, perché noi sosteniamo che la voce segue una legge naturale nel suo movimento e non forma un intervallo a caso. E di questo noi cercheremo di dare dimostrazioni che si accordino con i fenomeni, a differenza dei nostri predecessori. Perché alcuni dicono delle assurdità, sdegnando di riportarsi alla sensazione per la sua inesattezza ed inventando delle cause puramente astratte, parlando di rapporti numerici e di velocità relative, da cui risultano l'acuto e il grave, esponendo così teorie le più estranee e le più contrarie ai fenomeni³². Altri, senza ragionamento e senza dimostrazione, dando per oracoli ciascuna delle loro dichiarazioni e non sapendo nemmeno enumerare bene i fenomeni stessi³³. Noi, al contrario, cerchiamo di raccogliere tutti i principi che sono evidenti a quelli che conoscono la musica e, con dimostrazione, di trarre da questi le conclusioni³⁴.

La vena polemica che traspare dalle parole di Aristosseno (tipico procedimento retorico utilizzato per enfatizzare la novità e l'importanza della propria posizione scientifica) è assente nel testo di Tolemaide, ma per il resto le caratteristiche attribuite alle due scuole coincidono perfettamente. L'*Introduzione pitagorica alla musica* di Tolemaide di Cirene si presenta quindi, almeno nella parte che ne sopravvive, come un manuale di discreto spessore scientifico, attento ad illustrare il panorama teorico-musicale dell'antichità in modo imparziale (se veramente Tolemaide è una neopitagorica)³⁵ e corretto, dimostrando una conoscenza diretta delle fonti più antiche non disgiunta da una loro attenta comprensione e riesposizione.

³² Cf. la descrizione dei pitagorici 'canonici' fatta da Tolemaide nel fr. 1.

³³ Cf. la descrizione degli empirici nei fr. 2 e 3.

³⁴ Aristox. *harm.*, p. 41, 13 ss. Da Rios καθόλου μὲν οὖν νοητέον οὖσαν ἡμῖν τὴν θεωρίαν περὶ μέλους παντός, πῶς ποτε πέφυκεν ἡ φωνὴ ἐπιτεινομένη καὶ ἀντιεμένη τιθέναι τὰ διαστήματα. φυσικὴν γὰρ δὴ τινὰ φαμεν ἡμεῖς τὴν φωνὴν κίνησιν κινεῖσθαι καὶ οὐχ ὥς ἔτυχε διάστημα τιθέναι. καὶ τούτων ἀποδείξεις πειρώμεθα λέγειν ὁμολογουμένως τοῖς φαινόμενοις, οὐ καθάπερ οἱ ἔμπροσθεν, οἱ μὲν ἀλλοτριολογούντες καὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ἐκκλίνοντες ὥς οὖσαν οὐκ ἀκριβῆ, νοητάς δὲ κατασκευάζοντες αἰτίας καὶ θάσκοντες λόγους δὲ τινὰς ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχῃ πρὸς ἄλληλα ἐν οἷς τὸ τε ὀξύ καὶ τὸ βαρὺ γίγνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινόμενοις· οἱ δ' ἀποθεσπίζοντες ἕκαστα ἄνευ αἰτίας καὶ ἀποδείξεως οὐδ' αὐτὰ τὰ φαινόμενα καλῶς ἐξηριθμηκότες. ἡμεῖς δ' ἀρχὴς τε πειρώμεθα λαβεῖν φαινόμενας ἀπάσας τοῖς ἐμπείροις μουσικῆς καὶ τὰ ἐκ τούτων συμβαίνοντα ἀποδεικνύναι.

³⁵ Alla luce di quanto qui evidenziato, gli unici elementi che corroborano l'ipotesi di una Tolemaide neopitagorica restano il titolo della sua opera e la più massiccia presenza (rispetto ad altri ambiti culturali) di figure femminili nei circuiti di tale corrente filosofica.

Di certo quel che resta del manuale di Tolemaide non è abbastanza per permetterci di ricostruire l'impianto complessivo dell'opera, né tantomeno la sua destinazione. Quel che appare evidente è però una esposizione non puramente didascalica dei fondamenti della teoria musicale antica, con una certa attenzione dedicata alle diverse scuole di speculazione musicale e ai principi-guida da queste seguiti. Tali elementi permettono agli studiosi moderni di confermare, al di là di grandi personalità come Pitagora o Aristosseno, una variegata molteplicità di approcci filosofici alla teorizzazione musicale, di cui ci auguriamo in futuro di trovare più ampie e precise testimonianze.

Eleonora Rocconi
Università di Pavia

Appendice

Frammento 1: Porph. in *Ptol.* pp. 22, 22-23, 22 Düring

Γράφει γέ τοι περὶ τούτου καὶ ἡ Πτολεμαῖς ἡ Κυρηναία ἐν τῇ Πυθαγορικῇ τῆς μουσικῆς στοιχειῶσει ταῦτα·

«Ἡ οὖν κανονικὴ πραγματεία, κατὰ τινὰς μᾶλλον ἔστι: καθόλου κατὰ τοὺς Πυθαγορικούς· ἦν γὰρ νῦν ἀρμονικὴν λέγομεν. ἐκεῖνοι κανονικὴν ὀνόμαζον. ἀπὸ τίνος κανονικὴν αὐτὴν λέγομεν; οὐχ ὥς ἔνιοι νομίζουσι ἀπὸ τοῦ κανόνος ὄργανου παρονομασθεῖσαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς εὐθύτητος ὥς διὰ ταύτης τῆς πραγματείας τὸ ὄρθον τοῦ λόγου εὐρόντος καὶ τὰ τοῦ ἡρμωμένου παραπήγματα. κανονικὴν γέ τοι καλοῦσι καὶ τὴν ἐπὶ συρίγγων καὶ αὐλῶν καὶ τῶν ἄλλων πραγματείαν, καίτοι τούτων μὴ κανονικῶν ὄντων, ἀλλ' ἐπεὶ αὐτοῖς οἱ λόγοι καὶ τὰ θεωρήματα ἐφαρμόζουσι, κανονικά καὶ ταῦτα προσαγορεύουσι. μᾶλλον οὖν τὸ ὄργανον ἀπὸ τῆς κανονικῆς πραγματείας κανὼν ὀνόμασθη. κανονικός δ' ἔστι καθόλου ὁ ἀρμονικός ὁ περὶ τοῦ ἡρμωμένου ποιούμενος τοὺς λόγους. διαφέρουσι δὲ μουσικοὶ καὶ οἱ κανονικοί. μουσικοὶ μὲν γὰρ λέγονται οἱ ἀπὸ τῶν αἰσθήσεων ὀρμώμενοι ἀρμονικοί. κανονικοὶ δ' οἱ Πυθαγορικοὶ οἱ ἀρμονικοί. εἰσὶ δὲ καὶ ἑκάτεροι τῷ γένει μουσικοί».

Οἷς ἐπάγει κατ' ἐρώτησιν πάλιν καὶ ἀποκρίσιν·

«Ἡ κατὰ τὸν κανόνα θεωρία, ἐκ τίνων σύγκειται; ἐκ τῶν παρὰ τοῖς μουσικοῖς ὑποτιθεμένων καὶ ἐκ τῶν παρὰ τοῖς μαθηματικοῖς λαμβανομένων. ἔστι δὲ τὰ παρὰ τοῖς μουσικοῖς ὑποτιθέμενα, ὅσα παρὰ τῶν αἰσθήσεων λαμβάνουσιν οἱ κανονικοί, οἷον τὸ εἶναι τινὰ σύμφωνα καὶ διάφωνα διαστήματα καὶ τὸ εἶναι σύνθετον τὸ διὰ πασῶν ἔκ τε τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε καὶ τὸ εἶναι τόνον τὴν δ' ὑπεροχὴν τοῦ διὰ πέντε παρὰ τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὰ ὅμοια. τὰ δὲ παρὰ τοῖς μαθηματικοῖς λαμβανόμενα, ὅσα ἰδίως οἱ κανονικοὶ τῷ λόγῳ θεωροῦσιν ἐκ τῶν τῆς αἰσθήσεως ἀφορμῶν μόνον κινηθέντες, οἷον τὸ εἶναι ἐν ἀριθμῶν λόγοις τὰ διαστήματα καὶ τὸ εἶναι ἐξ ἀριθμῶν συγκρουστῶν τὸν φθόγγον καὶ τὰ παραπλήσια. τὰς

ὑποθέσεις οὖν τῆς κανονικῆς διορίσειεν ἂν τις ὑπάρχειν τῇ τε περὶ τὴν μουσικὴν ἐπιστήμῃ καὶ τῇ περὶ τοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὴν γεωμετρίαν».

Su questo argomento (i.e. l'uso del canone) anche Tolemaide di Cirene scrive queste cose nell'*Introduzione pitagorica alla musica*:

«Lo studio del canone, di che si occupa principalmente? In generale, dei pitagorici; infatti quella che ora noi chiamiamo *harmonike* (i.e. 'scienza armonica'), quelli la chiamavano *kanonike*. Da che cosa facciamo derivare il termine *kanonike*? Non, come pensano alcuni, dallo strumento del canone, ma dalla drittezza, poiché attraverso questa scienza la ragione scopre ciò che è corretto e scopre le regole della (scil. melodia?) armonizzata. Chiamano *kanonike* anche la scienza che si occupa delle *syringes*, degli *auloi* e altri strumenti simili, pur non essendo questi strumenti 'canonici' (i.e. strumenti che servono a misurare), ma, poiché attraverso di essi proporzioni numeriche e principi teorici si accordano a vicenda, chiamano canonici anche questi. Quindi è piuttosto dalla scienza canonica che lo strumento è stato chiamato canone. Un canonico è, in generale, un armonico, che costruisce proporzioni a proposito della (scil. melodia?) armonizzata. I *mousikoi* e i *kanonikoi* sono diversi tra loro. Si dicono infatti *mousikoi* gli armonici che partono dalle percezioni sensibili, *kanonikoi* gli armonici pitagorici. Ma entrambi sono più genericamente musicisti».

A queste cose essa aggiunge, in forma di domanda e di risposta:

«In che cosa consiste la teoria sul canone? Nei principi ammessi dai *mousikoi* e assunti dai *mathematikoi*. I principi ammessi dai *mousikoi* sono quelli che i *kanonikoi* ottengono grazie alla esperienza sensibile, come il fatto che esistano intervalli consonanti e dissonanti, che l'ottava sia composta da una quarta e una quinta, che il tono sia l'eccedenza della quinta sulla quarta e cose simili. I principi assunti dai matematici sono propriamente quelli che i canonici teorizzano con la ragione muovendosi unicamente dai punti di partenza forniti dalla percezione sensibile, come il fatto che gli intervalli si esprimano in proporzioni numeriche, che il suono sia formato da un certo qual numero di collisioni e cose simili. Si potrebbero quindi definire le ipotesi della scienza canonica come qualcosa che è proprio sia della scienza musicale sia di quella che concerne i numeri e la geometria».

Frammento 2: Porph. in *Ptol.* pp. 23, 24-24, 6 Düring

Περὶ τούτων γράφει ἡ Πτολεμαῖς ἐν τῇ εἰρημένῃ εἰσαγωγῇ ταῦτα:

«Πυθαγόρας καὶ οἱ διαδεξάμενοι βούλονται τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς ὁδηγὸν τοῦ λόγου ἐν ἀρχῇ παραλαμβάνειν πρὸς τὸ οἰοῦναι ζώπυρά τινα παραδιδόναι αὐτῷ, τὸν δὲ λόγον ἐκ τούτων ὀρμηθέντα καθ' ἑαυτὸν πραγματεύεσθαι ἀποστάντα τῆς αἰσθήσεως, ὅθεν κἂν τὸ σύστημα τὸ ὑπὸ τοῦ λόγου εὔρεθῃ τῆς πραγματείας μηκέτι συνάδῃ τῇ αἰσθήσει, οὐκ ἐπιστρέφονται, ἀλλ' ἐπεγκαλοῦσι λέγοντες τὴν μὲν αἴσθησιν πλανᾶσθαι, τὸν δὲ λόγον εὔρηκεναι καθ' ἑαυτὸν τὸ ὀρθὸν καὶ ἀπελέγειν τὴν αἴσθησιν. ἐναντίως δὲ τούτοις ἐνιοὶ τῶν ἀπ' Ἀριστοξένου μουσικῶν φέρονται, ὅσοι κατὰ μὲν τὴν ἐννοίαν θεωρίαν ἔλαβον, ἀπὸ δ' ὀργανικῆς ἔξεως προκόψαντες. οὗτοι γὰρ τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς κυρίαν ἐθέασαντο, τὸ δὲ λόγου ὡς παρεπόμενον, πρὸς μόνον τὸ χρεῖωδες. κατὰ δὲ τούτους εἰκότως οὐ πανταχῇ αἰ λογικαὶ ὑποθέσεις τοῦ κανόνος σύμφωνοι ταῖς αἰσθήσεσιν».

A proposito di questi argomenti Tolemaide, nell'*Introduzione* sopra citata, scrive queste cose:

«Pitagora e i successori acconsentono ad ammettere, da principio, la percezione come guida della ragione allo scopo di fornire, per così dire, ad essa una scintilla ma, una volta che la ragione ha preso le mosse da queste basi, la trattano di per sé, come fosse slegata dalla percezione sensibile; ragione per cui, qualora il sistema scoperto grazie all'indagine della ragione non concordi più con la percezione sensibile, essi non cambiano opinione, ma lanciano accuse dicendo che la percezione è illusoria mentre la ragione di per sé ha scoperto il vero, e rifiutano così la percezione. Contrariamente a costoro si pongono alcuni tra i *mousikoi* che seguono Aristosseno, quelli che elaborarono una teoria seguendo il ragionamento, facendo però progressi grazie all'esperienza strumentale. Questi infatti ponevano da una parte la percezione quale autorità, dall'altra la ragione quale conseguenza, in caso di sola necessità. Secondo costoro, dunque, c'è da aspettarsi che i presupposti logici del canone non concordino sempre con le percezioni».

Frammento 3: Porph. in *Ptol.* pp. 25, 3-26, 5 Düring

Περὶ τούτων συντόμως μὲν καὶ ἡ Κυρηναία Πτολεμαῖς ἔγραψεν ἐν τῇ εἰσαγωγῇ, ἐπῆλθε δὲ καὶ Δίδυμος ὁ μουσικὸς διὰ πλείονων ἐν τῷ Περὶ τῆς διαφορᾶς τῶν Ἀριστοξενείων τε καὶ Πυθαγορείων. ἡμεῖς δὲ τὰ παρ' ἀμφοῖν ἀναγράψομεν, ὀλίγα τῆς λέξεως συντομίας ἕνεκεν παρακινούντες. γράφει δὲ ἡ μὲν Πτολεμαῖς τάδε:

«Τῶν ἐν τῇ μουσικῇ διαπεψάντων τίς ἡ διαφορά; οἱ μὲν γὰρ τὸν λόγον προέκριναν αὐτὸν, οἱ δὲ τὴν αἴσθησιν, οἱ δὲ τὸ συναμφοτέρον. τὸν μὲν λόγον προέκρινον αὐτὸν τῶν Πυθαγορείων ὅσοι μᾶλλον ἐφιλονέικησαν πρὸς τοὺς μουσικοὺς τελέως τὴν αἴσθησιν ἐκβάλλειν. τὸν δὲ λόγον ὡς αὐταρκες κριτήριον καθ' ἑαυτὸν εἰσφέρειν. ἐλέγχοντα δ' οὗτοι πάντως τι αἰσθητὸν παραλαμβάνοντες ἐν ἀρχῇ καὶ ἐπιλανθανόμενοι. τὴν δ' αἴσθησιν προέκριναν οἱ ὀργανικοί. οἷς ἡ οὐδαμῶς ἐννοια θεωρίας ἐγένετο ἡ ἀσθενής. τῶν δὲ τὸ συναμφοτέρον προκρινάντων τίς ἡ διαφορά; οἱ μὲν ὁμοίως ἀμφοτέρα ἰσοδυναμοῦντα παρέλαβον τὴν τ' αἴσθησιν καὶ τὸν λόγον, οἱ δὲ τὸ ἕτερον προηγούμενον, τὸ δ' ἕτερον ἐπόμενον. ὁμοίως μὲν ἀμφοτέρα Ἀριστοξένος ὁ Ταραντῖνος. οὔτε γὰρ αἰσθητὸν δύναται συστήναι καθ' αὐτὸ δίχα λόγου, οὔτε λόγος ἰσχυρότερός ἐστι παραστήσαι τι μὴ τὰς ἀρχὰς λαβὼν παρὰ τῆς αἰσθήσεως, καὶ τὸ τέλος τοῦ θεωρήματος ὁμολογούμενον πάλιν τῇ αἰσθήσει ἀποδιδούς. τί δὲ μᾶλλον βούλεται προηγέσθαι τὴν αἴσθησιν τοῦ λόγου; τῇ τάξει, οὐ τῇ δυνάμει. ὅταν γάρ, φησί, ταῦτα τὸ αἰσθητὸν συναφθῇ ὅποιον ποτὲ ἐστί, τότε δεῖν ἡμᾶς καὶ τὸν λόγον προάγειν εἰς τὴν τοῦτου θεωρίαν. τίνες τὸ συναμφοτέρον ὁμοίως; Πυθαγόρας καὶ οἱ διαδεξάμενοι. βούλονται γὰρ αὐτοὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς ὁδηγὸν τοῦ λόγου ἐν ἀρχῇ παραλαμβάνειν πρὸς τὸ οἰοῦναι ζώπυρά τινα παραδιδόναι αὐτῷ, τὸν δὲ λόγον ἐκ τούτων ὀρμηθέντα καθ' ἑαυτὸν πραγματεύεσθαι ἀποστάντα τῆς αἰσθήσεως, ὅθεν κἂν τὸ σύστημα τὸ ὑπὸ τοῦ λόγου εὔρηθῃ τῆς πραγματείας μηκέτι συνάδῃ τῇ αἰσθήσει, οὐκ ἐπιστρέφονται, ἀλλ' ἐπεγκαλοῦσι λέγοντες τὴν μὲν αἴσθησιν πλανᾶσθαι, τὸν δὲ λόγον εὔρηκεναι τὸ ὀρθὸν καθ' ἑαυτὸν καὶ ἀπελέγειν τὴν αἴσθησιν. τίνες ἐναντίως τούτοις; ἐνιοὶ τῶν ἀπ' Ἀριστοξένου μουσικῶν. ὅσοι κατὰ μὲν τὴν ἐννοίαν θεωρίαν ἔλαβον, ἀπὸ δ' ὀργανικῆς ἔξεως

προκόψαντες, οὗτοι γὰρ τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς κυρίαν ἔθεσαν, τὸν δὲ λόγον ὥσπερ ἐπόμενον εἰς μόνον τὸ χρειώδες».

Ταῦτα μὲν οὖν τὰ τῆς Κυρηναίας.

Su questi argomenti scrisse brevemente anche Tolemaide di Cirene nell'*Introduzione*, e si fece avanti in più larga misura anche Didimo il musico nel suo trattato *Sulla differenza tra aristossenici e pitagorici*. Noi esporremo le cose da parte di entrambi, modificando poche cose del discorso per esigenze di concisione. Tolemaide scrive dunque queste cose:

«Quale è la differenza tra coloro che si distinsero in campo musicale? Gli uni anteponevano la ragione di per sé, gli altri la percezione, altri ancora entrambe. Anteponevano la ragione quei pitagorici che disputavano maggiormente con i *mousikoi* per respingere completamente la percezione, e introdurre invece la ragione come criterio sufficiente di per sé. Costoro sono accusati di accettare assolutamente da principio qualcosa di percettibile attraverso i sensi e poi di dimenticarsene. Gli *organikoi* invece, che non pensavano affatto (o lo facevano in modo insignificante) alla teoria, preferivano la percezione sensibile. Qual è la differenza tra quelli che le preferivano entrambe? Gli uni ammettevano percezione e ragione come fossero entrambe equivalenti nella stessa maniera, gli altri essendo l'una quella che guida, l'altra quella che segue. Le considerava entrambe nella stessa maniera Aristosseno di Taranto. Né infatti ciò che è percettibile attraverso i sensi può esistere (*scil.* secondo Aristosseno) di per sé senza la ragione, né quest'ultima è abbastanza forte da mostrare qualcosa senza prendere le mosse dalla sensazione e presentando la conclusione della sua teorizzazione nuovamente in accordo con la percezione sensibile. Ma in che modo preferisce anteporre la percezione al pensiero? Nell'ordine, non nell'autorità. Quando infatti, egli dice, l'oggetto sensibile – di qual sorta esso sia – è stato con esso avvicinato (*i.e.* in quest'ordine), allora è necessario da parte nostra introdurre anche la ragione nella sua teorizzazione. Chi considera l'una e l'altra insieme allo stesso maniera? Pitagora e i successori. Essi acconsentono ad ammettere, da principio, la percezione come guida della ragione allo scopo di fornire, per così dire, ad essa una scintilla ma, una volta che la ragione ha preso le mosse da queste basi, la trattano di per sé, come fosse slegata dalla percezione sensibile; ragione per cui, qualora il sistema scoperto grazie all'indagine della ragione non concordi più con la percezione sensibile, essi non cambiano opinione, ma lanciano accuse dicendo che la percezione è illusoria mentre la ragione di per sé ha scoperto il vero, e rifiutano così la percezione. Chi sono coloro che sono contrari a questi? Alcuni tra i *mousikoi* seguaci di Aristosseno, quelli che elaborarono una teoria seguendo il ragionamento, facendo però progressi grazie all'esperienza strumentale. Costoro infatti hanno posto la sensazione come autorità, e la ragione a seguire in caso di sola necessità».

Queste sono dunque le parole di quella di Cirene.

Bibliografia

ANDERSON 1980

Anderson, W.D., «Musical Development in the School of Aristotle», *Res. Chron.* 16, 1980

BARBERA 1984

Barbera, A., «The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetraktys», *Journ. of Mus. Theor.* 28, 1984, pp. 191-224

BARKER 1978

Barker, A., «ΟΙ ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΙ ἈΡΜΟΝΙΚΟΙ: The Predecessors of Aristoxenus», *PCPhS* 24, 1978, pp. 1-21

BARKER 1989

Barker, A., *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989

DA RIOS 1954

Da Rios, R., *Aristoxeni Elementa harmonica*, Romae 1954

DÜRING 1930

Düring, I., *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg 1930

DÜRING 1932

Düring, I., *Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg 1932

DÜRING 1934

Düring, I., *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborg 1934

HILLER 1878

Hiller, E., *Theonis Smyrnaei Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Lipsiae 1878

JAN 1895

von Jan, C., *Musici scriptores graeci*, Leipzig 1895 (rist. Hildesheim 1962)

JONKER 1970

Jonker, G.H., *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970

LITCHFIELD 1988

Litchfield, M., «Aristoxenus and Empiricism: a Reevaluation Based on his Theories», *Journ. of Mus. Theor.* 32, 1988, pp. 51-73

MICHAELIDIS 1978

Michaelidis, S., *The Music of Ancient Greece: an Encyclopedia*, London 1978

MONTEPAONE 1993

Montepaone, C., «Teano la pitagorica», in Loraux, N. (cur.), *Grecia al femminile*, Roma - Bari 1993, pp. 73-105

POMEROY 1984

Pomeroy, S.B., *Women in Hellenistic Egypt*, New York 1984

THESLEFF 1961

Thesleff, H., *An Introduction to the Pythagorean Writings of the Hellenistic Period*, Åbo 1961

VISCONTI 1996

Visconti, A., «Aristosseno di Taranto e il nome del padre», *RAL* s. IX 7, 1996, pp. 425-444

WAITHE 1987

Waithe, M.E., *A History of Women Philosophers*, 1. *Ancient Women Philosophers, 600 B.C.-500 A.D.*, Dordrecht 1987

WALLACE 1995

Wallace, R.W., «Music Theorists in Fourth-Century Athens», in Gentili, B. - Perusino, F. (curr.), *Mousiké. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa - Roma 1995, pp. 17-39

ZIEGLER 1959

Ziegler, K., «Ptolemais» (3), in *RE* XXIII 2, 1959, col. 1867

1