

4831
Fongoni, A.
2006

L'EDUCAZIONE DI TELESIA DI TEBE
FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE
(PS. PLUT. *MUS.* 31, 1142BC)

Il capitolo 31 del *De musica* pseudo-plutarqueo relativo a Telesia di Tebe è attribuito ad Aristosseno (fr. 76 Wehrli) che, insieme ad Eraclide Pontico, costituisce la principale fonte del trattato¹. Il tema, l'influenza dell'educazione sulla produzione musicale, trova spazio nel più ampio discorso aristossenico relativo alla superiorità della musica antica su quella moderna, dello stile severo su quello 'variegato' dei nuovi musicisti. Attribuito da Westphal ai Σύμμικτα συμποτικά, da Müller e Wehrli al Περί μουσικῆς², è un capitolo di raccordo tra la sezione del trattato pseudo-plutarqueo dedicata alla storia della musica e alle differenze tra la musica antica e nuova (capp. 3-30) e quella in cui si tratta dell'educazione musicale (cap. 32 ss.). Aristosseno vuol mettere in luce che la corretta conservazione (διόρθωσις) e la degenerazione (διαστροφή) dei principi musicali dipendono dall'educazione (ἀγωγή) e dalla dottrina (μάθησις) (ll.1-2)³.

L'influenza della musica su tutte le attività spirituali e fisiche dell'individuo, sulla sua formazione intellettuale, su tutte le manifestazioni individuali e sociali era universalmente riconosciuta dai Greci. La musica era considerata al pari di altre discipline quali la medicina, la morale, la politica, che contribuivano alla formazione dell'individuo,

² Saggio proposto da Antonietta Gostoli, Università della Calabria.

^{3*} Questo saggio è stato presentato al VI seminario di studi "Le musiche dei Greci. Passato e presente: valorizzazione di un patrimonio culturale. Plutarco e la musica", tenutosi presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna (sede di Ravenna) nei giorni 24-25 ottobre 2005.

¹ Sulle fonti del *De musica* si veda H. WEIL-TH. REINACH, *Plutarque, De la musique*. Edition critique et explicative, Paris 1900, pp. IV-XXIII e il recente saggio di A. MERIANI, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli 2003, pp. 49-81.

² Cfr. R. WESTPHAL, *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des Classischen Hellenentums*, Leipzig 1893, p. 97 s.; *FHG* II, p. 287, fr. 73 Müller; F. WEHRLLI, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, Heft II: *Aristoxenos*, Basel-Stuttgart 1967, p. 68 ss.

³ Si rinvia al testo di K. ZIEGLER in *Plutarchi moralia* VI. 3, recensuerunt et emendaverunt K. ZIEGLER et M. POHLENZ, Lipsiae 1966¹ (*De musica* pp. 1-48), riprodotto nell'Appendice.

con un ruolo di guida assegnato alla filosofia, così come lo stesso Aristosseno precisa nel capitolo 32 del *De musica* pseudo-plutarco.

Il rapporto tra la musica e l'educazione fu oggetto di riflessione già nel V secolo. Damone, maestro e consigliere di Pericle, sulla base della dottrina pitagorica che sosteneva un rapporto sostanziale tra le leggi che regolano i suoni e quelle che regolano il comportamento dell'animo umano, analizza le varie armonie individuando solo per la dorica e la frigia una funzione paideutica: l'una rende gli uomini valorosi in guerra, l'altra saggi in pace⁴. Nella *Repubblica* (4, 424c) Platone, sulla scia di Damone, instaura un rapporto bilaterale tra musica e stato: non si deve mutare il modo di far musica se non si vuole correre il rischio di sovvertire anche le istituzioni e le leggi dello Stato; nelle *Leggi* (7, 802c-d) istituisce uno stretto rapporto tra educazione e gusti musicali: "Se uno è educato da ragazzo e passa la sua vita fino all'età matura, quella della saggezza, in mezzo a produzioni artistiche valide e ordinate, quando ne ascolta di quelle con caratteristiche opposte prova un senso di repulsione e le considera indegne di un uomo libero".

A differenza della concezione platonica, quindi, in cui non è ammessa alcuna possibilità di infrazione, Aristosseno, narrando l'episodio di Telesia, testimonia che, nonostante l'educazione ricevuta, si possa essere soggetti a qualche suggestione, la quale risulta tuttavia passeggera, in quanto è la forza dell'educazione a prevalere. L'influenza dell'ottima educazione ricevuta da fanciullo, infatti, impedì a Telesia, nonostante avesse subito il fascino delle melodie di Filosseno e di Timoteo e avesse imparato a memoria le loro opere, di comporre μέλη che si allontanassero dalla tradizione (ll. 13-16).

La testimonianza di Aristosseno è fondamentale per la conoscenza di Telesia di cui non abbiamo altre attestazioni⁵. Fu suo contemporaneo: visse, quindi, nella seconda metà del IV secolo a.C. Le sue origini e la qualifica di esperto auleta (ll. 7-8) ricordano la celebre scuola

⁴ Damon 37 A 2, 3, 4, 5; B 9 D-K. Cfr. R. W. WALLACE, 'Damone di Oa e i suoi successori: un'analisi delle fonti', in R. W. Wallace-B. MacLachlan (a cura di), *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, pp. 30-53; L. E. ROSSI, 'Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'*ethos* musicale e la moderna teoria degli affetti', in A. C. Cassio-D. Musti-L. E. Rossi (a cura di), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, A.I.O.N. Sez. filol.-lett., Napoli 2000, pp. 57-96.

⁵ Cfr. F. WEHRLI, *op. cit.* a n.2, p. 71.

tebana di auletica⁶ di cui Aristosseno menziona l'esponente più noto, Dionisio di Tebe. Da fanciullo ricevette la migliore educazione, fu allevato nella più bella musica, studiò le composizioni di Pindaro, Dionisio di Tebe, di Lampro, di Pratina e di tutti gli altri lirici che furono eccellenti compositori di accompagnamenti strumentali (ll. 2-9). Raggiunta la maturità Telesia si lasciò affascinare dalla nuova *mousikè*, definita σκηνική καὶ ποικίλη (ll. 9-10). L'aggettivo σκηνικός dal significato primario 'che appartiene alla scena', 'teatrale', con cui appare soprattutto nelle fonti epigrafiche, aveva evidentemente assunto in musica una valenza tecnica per indicare la musica 'teatrale', cioè musica 'eseguita per il compiacimento del pubblico'⁷. Ποικίλος 'variegato' appartenente al lessico della tessitura, usato per la prima volta con riferimento alla musica da Pindaro (*Ol.* 3, 8; 4, 2; 6, 87; *Nem.* 4, 14; 5, 42; 8, 15; fr. 179 Maehler), allude, invece, alla varietà melodica della nuova musica⁸. Nelle fonti lo incontriamo in opposizione ad ἀπλοῦς e a μονωδία (Plat. *Theaet.* 146d; Plut. *De liber. educ.* 1, 7b-c). Ποικιλώτατα sono definite da Aristosseno a l. 12 le opere di Filosseno e Timoteo. A qualificare il loro tipo di musica compare un altro termine tecnico καινοτομία (l. 13) che assume nelle *Leggi* di Platone il significato di 'rivoluzione politica' (*Leg.* 4, 715c; 12, 950a), ma anche di 'innovazione' in campo musicale (*Leg.* 2, 656e: καινοτομεῖν)⁹.

Il nome e l'attività di Timoteo e Filosseno sono spesso accostati nelle fonti (Diod. Sic. 14, 46; Polyb. 4,20; Dion. Hal. *De comp. verb.* 1, 19; Ps. Plut. *Mus.* 12, 1135d; 30, 1141c) perché, come Timoteo era considerato l'artefice di un *nomos* corale e strofico contro il tradizionale canto citarodico solistico e monodico, così Filosseno rappresentava l'ideatore del più evoluto genere ditirambico. Le evoluzioni dei due generi sono ampiamente discusse in un passo dei *Problemata* (19, 15) pseudoaristotelici, nel quale l'autore chiarisce per quale motivo il ditrambo influenzato dal *nomos* citarodico, da canto strofico e corale accolse lunghe digressioni monodiche. Da antico canto corale

⁶ Sulla scuola tebana di auletica si veda P. ROESCH, 'Famiglie di auleti in Beozia', in D. Restani (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, pp. 125-133.

⁷ CIG 2820 A 15; SIG 704 E 17; SIG 711 L 5; Diod. Sic. 17, 16, 3 (ἀγών σκηνικός).

⁸ Cfr. D. RESTANI, 'I suoni del telaio. Appunti sull'universo sonoro degli antichi Greci', in B. Gentili-F. Perusino (a cura di), *Mousike: metrica ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, Pisa-Roma 1995, pp. 93-109.

⁹ Cfr. anche Aristot. *Pol.* 5, 1305b 41-42; 6, 1316b 18-19; Polyb. 13, 1, 2; 15, 30, 1.

eseguito solo da uomini liberi, il ditirambo divenne estremamente mimetico, abbandonò la forma strofica e si trasformò in un lungo assolo lirico, identificandosi con l'*anabolè*, canto in versi sciolti che in origine era eseguito all'inizio del ditirambo e, dopo un processo che coinvolse i vari ditirambografi, sostituì completamente il canto corale¹⁰. I *nomoi* non avevano invece forma strofica perchè, a differenza dei canti corali, erano eseguiti da solisti professionisti, capaci di eseguire varie modulazioni.

L'attività di Filosseno di Citera rappresenta il momento di massima evoluzione nel filone del ditirambo drammatico. Già ad Arione Solone attribuisce *δράματα τραγικά* (fr. 39 Gent.-Pr.) come la *Suda* a Pindaro (s.v. Πίνδαρος). Con tale espressione si intendevano probabilmente i ditirambi dal carattere non narrativo, ma drammatico, cioè mimetici e dialogici, che avranno nel *Teseo* di Bacchilide (18 Maehler) l'esempio più noto. Filosseno, con l'introduzione del dialogo fra i personaggi del ditirambo (PMG 823-824), oltre a quello tradizionale tra corifeo e coro (PMG 819), con l'esecuzione di monodie virtuosistiche di cui si ha un esempio nel canto d'amore di Polifemo per Galatea (PMG 821), realizzato con l'accompagnamento della cetra (lo strumento tipico del ditirambo era l'aulo), con la mescolanza di modi e generi musicali diversi (*metabolai*) all'interno di una medesima composizione (Dion. Hal. *De comp. verb.* 1, 19; Arist. *Pol.* 8, 7, 1342 b 3; Ps. Plut. *Mus.* 33, 1142 f), conferma il suo ruolo rivoluzionario in campo poetico-musicale, ma si pone, in opposizione a Pindaro e insieme a Timoteo di Mileto, anche come codificatore delle norme del nuovo ditirambo¹¹. A partire dal IV secolo a.C., infatti, il *tropos* pindarico e quello filossenico, sono sempre accostati nelle fonti come due tendenze poetico-musicali differenti e rappresentanti, rispettivamente, dell'antico e del nuovo stile¹². Ed è significativo che sia lo stesso Aristosseno (ll. 13-15) a definire pindarico lo stile musicale antico e filossenico quello moderno, che cioè il musico riconoscesse a Filosseno

¹⁰ Si veda G. COMOTTI, 'L'anabolè e il ditirambo', «Quad. Urb.» n. s. 31, 1989, pp. 107-117.

¹¹ D. F. SUTTON, 'Dithyramb as δράμα: Philoxenus of Cythera's Cyclops or Galatea', «Quad. Urb.» n. s. 13 (42), 1983, pp. 37-43, giunge alla conclusione che il *Ciclope* di Filosseno fu un esperimento, un genere misto a metà strada tra il ditirambo e il δράμα.

¹² Nel passo dello Ps. Plutarco, τρώπος, termine complesso e polivalente, assume il significato di 'stile personale' caratterizzato da tutti quegli elementi di tipo lessicale, contenutistico, formale, musicale utilizzati da ciascun autore nella realizzazione ed esecuzione delle proprie composizioni poetiche in generale e ditirambiche nel caso specifico.

quella stessa rappresentatività tra i moderni di cui godeva Pindaro tra gli antichi.

Come testimoniato da Temistio (*Or.* 33, 1, 364bc = Aristox. fr. 70 Wehrli), Aristosseno vive, quindi, nel periodo in cui la musica *θηλυνομένη*, 'effeminata', si era affermata sulle antiche melodie *ἀνδρικότερα*, 'virili'. Il musico esorta i discepoli a ricercare nelle loro composizioni lo stile virile e ad un allievo che gli chiede quale vantaggio ci sia nel disprezzare il modo di cantare moderno (*νέα αἰοδή*) per coltivare quello antico (*παλαιὰ αἰοδή*), risponde: "Canterai assai raramente nei teatri, perchè non è possibile essere allo stesso tempo gradito alle folle e rimanere fedele al gusto antico nell'arte musicale". Aristosseno afferma, quindi, una sostanziale inconciliabilità tra due modi di far musica e poetica diversi, come accade nel caso di Telesia di Tebe. Nel famoso fr. 124 Wehrli (*ap.* Athen. 14, 632a), tratto dai Σύμμικτα συμποτικά, il teorico istituisce un paragone tra l'imbarbarimento dei Poseidoniani e quello della musica dei suoi tempi rispetto a quella del passato: "... Così dunque, dice Aristosseno, anche noi dopo che i teatri si sono imbarbariti e questa musica popolare è caduta in grande corruzione, rimasti tra noi, ricordiamoci come era la musica di un tempo"¹³.

Sulla differenza tra *παιδεία* tradizionale e moderna erano già intervenuti i poeti comici. Nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 961-1008) il Discorso giusto rievoca con nostalgia l'educazione musicale impartita in passato, che prevedeva la fedeltà alle norme musicali tradizionali e una severa punizione per chi le infrangesse. Ad un'educazione severa, tutta improntata ai valori guerrieri, quella in cui fu allevata 'la generazione dei combattenti a Maratona' (v. 986), si contrappone la nuova *paideia* che rende deboli i giovani al punto tale che nella danza delle Panatenee, per scarsa forza muscolare, non riescono a sollevare lo scudo all'altezza del petto (v. 988 s.). Il grande valore dato alla musica nell'educazione tradizionale era rivolto sostanzialmente alle funzioni cui poteva assolvere, alla sua utilità sociale e militare (Ps. Plut. *Mus.* 26, 1140b); per questo motivo l'autore del *De musica* (27, 1140e) o meglio la sua fonte, verisimilmente Aristosseno, osserva: "Ai nostri tempi, lo stile musicale è degenerato a tal punto che non resta nessun ricordo e nessuna percezione della funzione educatrice della musica,

¹³ Si veda A. FRASCHETTI, 'Aristosseno, i Romani e la barbarizzazione di Poseidonia', «A.I.O.N. Sez. arch. e stor. ant.» 3, 1981, pp. 97-115; A. MERIANI, *op. cit.* a n. 1, pp. 15-48.

ma anzi tutti quelli che se ne occupano si sono dati alla musica da teatro (θεατρικὴν μουσικὴν); quella stessa σκηνικὴ μουσικὴ che aveva attratto Telesia di Tebe. Nelle fonti antiche è evidente il connubio tra la musica moderna e il teatro¹⁴. Era, infatti, inevitabile che, svincolata dalle occasioni religiose e dal simposio, la musica tendesse a teatralizzarsi, rispondesse al gusto non più di una cerchia ristretta ed aristocratica, ma alle aspettative e ai gusti dell'uomo comune.

Una manifestazione del processo di degenerazione e teatralizzazione della musica che si sviluppa principalmente ad Atene, nell'ambito della democrazia periclea è la costruzione dell'Odeion, un edificio destinato essenzialmente ad un pubblico di fruitori, luogo ideale per la crescita del professionismo e del virtuosismo¹⁵. Contemporaneamente alle innovazioni e al cambiamento della concezione musicale muta anche l'atteggiamento dell'esecutore nei confronti del pubblico. Se prima per un artista il grande successo era prova di scarsa qualità della propria arte e Platone poteva affermare che non erano i battimano a sancire la lode (*Leg.* 700c), ora invece il giudizio del pubblico è anteposto alla τέχνη dell'artista e l'esecuzione ricca di virtuosismi tende a strappare gli applausi delle folle nei teatri (Aristox. fr. 70 Wehrli; Athen. 14, 631f). Ne dà testimonianza anche l'autore del *De musica* (30, 1141d) a proposito dell'auletica. Fino a Melanippide gli auleti erano al servizio dei poeti dai quali ricevevano il compenso ma, quando l'auletica si trasformò in una musica più ricca di variazioni, questa tradizione venne meno. Con il sopravvento sulla parola, la musica, superata la primitiva semplicità si abbandonava al virtuosismo fine a se stesso (Ps.Plut. *Mus.* 30, 1141c = Terp. test. 52 Gostoli). Nelle iscrizioni il nome dell'auleta comincia ad essere anteposto a quello del poeta. Duride (*FGH* 76 F 36 ap. Didym. in Demosth. *Phil.* col. 12, 59 ss.) informa che Filippo di Macedonia, qualche tempo prima della sua morte (336 a.C.) istituì agoni musicali, durante i quali, per una strana coincidenza, tutti i partecipanti eseguirono con l'aulo il *Ciclope*: Antigida quello di Filosseno, Crisogono quello di Stesicoro, Timoteo quello di Eniade. Anche Luciano (*Harmon.* 1, 16) racconta che Timo-

¹⁴ Sulla responsabilità dei teatri nella decadenza della musica cfr. anche Ps. Plut. *Mus.* 15, 1136b.

¹⁵ Sull'argomento si vedano D. MUSTI, 'Musica greca tra aristocrazia e democrazia' e G. MOSCONI, 'La democrazia ateniese e la "nuova musica": l'Odeion di Pericle', in A. C. Cassio-D. Musti-L. E. Rossi (a cura di), *op. cit.* a n.4, rispettivamente pp. 7-55 e pp. 217-305.

teo di Tebe trionfò in un agone ditirambico eseguendo con l'*aulos* l'Αἶας ἑμμανῆς del citaredo suo omonimo, mentre due secoli più tardi un musicista fu lodato per aver eseguito la musica di Timoteo e Polido (*CIG* 3053)¹⁶.

Nel II sec. a.C. si assiste, tuttavia, ad un cambiamento sostanziale della concezione paideutica. Secondo una testimonianza di Polibio (4, 20=Athen. 14, 626ac) in Arcadia i fanciulli erano abituati, sin da piccoli (παῖδες ἐκ νηπίων) e secondo il costume tradizionale (κατὰ τὰ πάτρια), a cantare inni e peani in onore di dei ed eroi locali. In seguito apprendevano i *nomoi* di Timoteo e Filosseno, che erano eseguiti annualmente e pubblicamente nei teatri, in due agoni corali distinti per classi d'età (παῖδες e νεανίσκοι) e con l'accompagnamento di auleti professionisti¹⁷.

L'esecuzione dei *nomoi* nei teatri rientra nel clima di spettacolarizzazione della musica denunciata dai conservatori ed è confermata dalla menzione che Polibio fa dei Διονυσιακοὶ ἀγῶνταιί, auleti professionisti che facevano parte del gruppo più ampio dei τεχνῖται Διονυσίου (artisti di Dioniso)¹⁸.

In Arcadia insieme alla musica anche la danza era regolarmente insegnata dalla tenera età (νήπιοι) fino alla maturità (νέοι): Polibio, in-

¹⁶ Sull'argomento si veda I. HENDERSON, 'Ancient Greek Music', in *The New Oxford History of Music I: Ancient and Oriental Music*, ed. by E. Wellesz, London 1957, pp. 336-403 [trad. it. 'L'antica musica greca', in *Storia della musica I: Musica antica e orientale*, Milano 1962, pp. 375-448], p. 442 ss.; G. F. BRUSSICH, 'Un auleta del IV sec. a.C.: Timoteo di Tebe', in B. Gentili-F. Perusino (a cura di), *op. cit.* a n.8, pp. 145-155; A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968² (second edition revised by J. Gould and D. M. Lewis) [trad. it. *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996], pp. 383-419.

¹⁷ La notizia solleva due problemi: si parla di *nomoi* aulodici eseguiti coralmente, mentre sappiamo che i *nomoi* aulodici erano destinati all'esecuzione solistica. L'unica fonte, oltre a Polibio, che attesta l'esistenza di un *nomos* aulodico e corale è lo Ps. Plutarco (*De mus.* 8, 1134a-b), secondo il quale Sacadas fece eseguire il *nomos trimelès*, aulodico, da un coro. Inoltre sono attribuiti a Filosseno, tradizionalmente conosciuto come autore ditirambico, *nomoi* non testimoniati da alcuna altra fonte. Due sono le ipotesi possibili: Polibio ha fatto confusione tra *nomos* e ditirambo, come sostiene Koller o, più verisimilmente, i due generi per le influenze reciproche erano divenuti oramai talmente simili da far confondere la loro denominazione. Cfr. H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike*, Bernae 1954, p. 180; Cfr. T. B. L. WEBSTER, *The Greek Chorus*, London 1970, p. 199; M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992 (1994), p. 382, n. 110.

¹⁸ Si veda Poland, s.v. "Technitai", *R.E.* V A, 2, (Nachträge), coll. 2473-2558. Sullo sviluppo del fenomeno si vedano gli studi di G. M. SIFAKIS, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967 (1968), p. 71 ss.; A. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.* a n. 16, pp. 279-321; B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977, p. 13 ss.; S. MICHAELIDES, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978, s.v. "Technitai Dionysou".

fatti, ricorda le annuali esibizioni orchestriche dei νέοι, a spese pubbliche (4, 20, 12)¹⁹. Brelich le identifica con la festa delle *Apodeixeis* menzionata nel *De musica* (9, 1134b-c), che insieme alle *Gymnopaïdai* spartane e agli *Endymatía* argivi costituivano il momento dell'esibizione dei neo-iniziati davanti alla comunità. Il loro ordinamento è attribuito dallo Pseudo-Plutarco agli autori della 'seconda *katastasis*' musicale²⁰.

La menzione di Timoteo e Filosseno, senza ombra di condanna nei confronti delle loro innovazioni, rende molto convincente l'ipotesi di Brelich, secondo la quale i due musicisti, principali rappresentanti del movimento innovatore di V-IV secolo, fossero gli esponenti di una specie di 'terza *katastasis*' musicale²¹. Timoteo e Filosseno, che con i loro esperimenti musicali avevano affascinato e colpito il gusto di Telesia di Tebe, dopo due secoli sono annoverati nel canone degli autori musicali da studiare. Quello che un tempo aveva costituito un esperimento si configura come lo stadio finale di un processo educativo che, dallo studio dei generi tradizionali con le loro norme ben codificate e concordemente accettate, giunge alle pratiche musicali più elaborate e virtuosistiche, ricche di cromatismi e fioriture. Se quindi nel IV sec. a.C. la musica rivoluzionaria di Filosseno e Timoteo aveva suscitato scandalo e riprovazione tanto da essere bandita dall'educazione tradizionale e da essere respinta nell'esecuzione pratica dalla rigida educazione di Telesia, due secoli più tardi, invece, l'apprendimento e l'esecuzione delle loro opere diventano la tappa conclusiva di un preciso *iter* paideutico che dagli antichi canti in onore di dei e uomini giungeva fino alle più rivoluzionarie pratiche musicali.

ADELAIDE FONGONI

¹⁹ L'importanza della musica e della danza per gli Arcadi è testimoniata dall'attenzione di Aristosseno per le istituzioni orchestriche arcadiche, conosciute probabilmente durante il soggiorno a Mantinea (fr. 112 Wehrli). Cfr. anche Ps. Plut. *Mus.* 32, 1142e. Sul soggiorno di Aristosseno in Arcadia e per una lettura del brano di Polibio si veda A. Visconti, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Naples 1999, pp. 64-99. Cfr. D. MUSTI, 'Musica greca tra aristocrazia e democrazia' in A. C. Cassio - D. Musti - L. E. Rossi (a cura di), *op. cit.* a n.4, p. 50 ss.

²⁰ Nel corso dell'*agogè* iniziatica, le *ἐπιδείξεις* dei νέοι rappresentavano l'azione rituale per ottenere l'integrazione nella società. Cfr. A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Roma 1969, pp. 186-187. Sulla prima e la seconda *katastasis* si veda A. Gostoli, *Terpander. Veterum testimonia collegit. Fragmenta edidit*, Roma 1990, p. 84 ss.

²¹ Si veda A. BRELICH, *op. cit.* a n. 20, p. 212 s.

Appendice

Ps. Plut. *Mus.* 31, 1142bc. Edizione di K. ZIEGLER in *Plutarchi moralia* VI. 3, recensuerunt et emendaverunt K. ZIEGLER et M. POHLENZ, Lipsiae 1966¹ (*De musica* pp. 1-48).

ὅτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφὴ γίγνεται, ὁῦλον Ἀριστόξενος ἐποίησε. τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ, καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκίμοις καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου, τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἱκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν, οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὥς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων ἐν οἷς ἀνετράφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλῶτα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν· ὁρμήσαντά τ' ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρίου καὶ τοῦ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενεῖῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγὴν.

IN: PAIDEIA 61