

7226
SPINELLI, E.
2014
p. 335-377

7226

SESTO, PITAGORA, LA MUSICA

Emidio Spinelli

1. Nel preparare la versione finale della traduzione del *Contro i musici* (= *Adv. Math.* = *M 6*) di Sesto Empirico¹, debbo confessare che, anche a uno sguardo superficiale, ci si rende conto di quanto quel breve scritto sia ricco e soprattutto produttivo su più piani: dalle notizie che offre su alcuni elementi importanti della teoria musicale antica all'individuazione della strategia che sorregge in modo costante la polemica anti-paideutica di Sesto, per finire con alcuni spunti diciamo così "dossografici", legati alla presentazione – non sempre neutra né benevola, invero – di pensatori e loro relative dottrine musicali (o presunte tali), attaccate in blocchi compatti e metodologicamente omogenei².

Proprio su uno di questi "escerpti dossografici", dedicato esplicitamente alla figura di Pitagora, vorrei qui concentrarmi, nella speranza di poter offrire un piccolo, ma sincero e caloroso, contributo a questo volume, pensato e progettato in onore dell'amica e collega Maria Barbanti.

2. Per ragioni di spazio non posso ovviamente soffermarmi su di una serie di punti che già ho avuto modo di trattare in altre sedi, come ad esempio:

- la struttura di fondo dell'attacco globale, quasi "olistico", di Sesto contro le cosiddette arti liberali³;

¹ Università di Roma "La Sapienza".

² Essa vedrà la luce il prossimo anno in E. Spinelli (a cura di), *Sesto Empirico. Opere*, con la collaborazione di F. Verde, Bompiani, Milano 2016.

³ Di grande utilità per la comprensione di *M 6* è l'edizione di D. Davidson Greaves (ed.), *Sextus Empiricus. ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ/Against the Musicians (Adversus Musicos)*, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1986. Il carattere generale del *Contro i musici* sestano è ben descritto, in modo icastico ma efficace, da D. Delattre, *La musique, pour quoi faire? La polémique du Jardin contre le Portique chez Philodème de Gadara*, in F. Malhomme-A.G. Wersinger (éds.), *Mousikè et Areté. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne*, Vrin, Paris 2007, p. 100, che considera quest'opera una sorta di "ibrido", a metà strada fra musicologia e filosofia.

⁴ In tal senso mi permetto di rinviare alla trattazione complessiva di E. Spinelli, *Pyr-*

ANALECTA HUMANITATIS

Collana del Dipartimento di Scienze della Formazione
dell'Università degli Studi di Catania
diretta da Santo Di Nuovo

ΚΑΛΛΟΣ ΚΑΙ ΑΡΕΤΗ
BELLEZZA E VIRTÙ

STUDI IN ONORE DI MARIA BARBANTI

A cura di
R. Loredana Cardullo e Daniele Iozzia



BONANNO EDITORE

ISBN 978-88-96950-18-0

Proprietà artistiche e letterarie riservate

Copyright © 2014 - Gruppo Editoriale Bonanno s.r.l.

ACIREALE - ROMA

www.bonannoeditore.com

gebonanno@gmail.com

SESTO, PITAGORA, LA MUSICA

*Emidio Spinelli**

1. Nel preparare la versione finale della traduzione del *Contro i musicisti* (= *Adv. Math.* = *M 6*) di Sesto Empirico¹, debbo confessare che, anche a uno sguardo superficiale, ci si rende conto di quanto quel breve scritto sia ricco e soprattutto produttivo su più piani: dalle notizie che offre su alcuni elementi importanti della teoria musicale antica all'individuazione della strategia che sorregge in modo costante la polemica anti-paideutica di Sesto, per finire con alcuni spunti diciamo così "dossografici", legati alla presentazione – non sempre neutra né benevola, invero – di pensatori e loro relative dottrine musicali (o presunte tali), attaccate in blocchi compatti e metodologicamente omogenei².

Proprio su uno di questi "escerpti dossografici", dedicato esplicitamente alla figura di Pitagora, vorrei qui concentrarmi, nella speranza di poter offrire un piccolo, ma sincero e caloroso, contributo a questo volume, pensato e progettato in onore dell'amica e collega Maria Barbanti.

2. Per ragioni di spazio non posso ovviamente soffermarmi su di una serie di punti che già ho avuto modo di trattare in altre sedi, come ad esempio:

- la struttura di fondo dell'attacco globale, quasi "olistico", di Sesto contro le cosiddette arti liberali³;

* Università di Roma "La Sapienza".

¹ Essa vedrà la luce il prossimo anno in E. Spinelli (a cura di), *Sesto Empirico. Opere*, con la collaborazione di F. Verde, Bompiani, Milano 2016.

² Di grande utilità per la comprensione di *M 6* è l'edizione di D. Davidson Greaves (ed.), *Sextus Empiricus. ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ/Against the Musicians (Adversus Musicos)*, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1986. Il carattere generale del *Contro i musicisti* sestano è ben descritto, in modo icastico ma efficace, da D. Delattre, *La musique, pour quoi faire? La polémique du Jardin contre le Portique chez Philodème de Gadara*, in F. Malhomme-A.G. Wersinger (éds.), *Mousikè et Areté. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne*, Vrin, Paris 2007, p. 100, che considera quest'opera una sorta di "ibrido", a metà strada fra musicologia e filosofia.

³ In tal senso mi permetto di rinviare alla trattazione complessiva di E. Spinelli, *Pyr-*

- il quadro generale della sua polemica contro le teorie dogmatiche intorno alla presunta utilità della musica⁴;
- il contenuto, pure molto interessante, della seconda parte del *Contro i musicisti*, quella che nei §§ 39-68 riporta da un lato dottrine più teoreticamente strutturate e di conseguenza critiche pirroniane di carattere “più aporetico” perché dotate di una maggiore forza logico-argomentativa⁵.

Va sottolineato che il più ampio progetto pirroniano di una radicale demolizione del concetto di musica, delle sue pretese teoretiche e dello spazio operativo a esso attribuito da questa o quella filosofia dogmatica può verosimilmente essere considerato come un altro e nuovo capitolo di una battaglia di più lunga data. Quale lontano “archetipo” dell’atteggiamento volto a combattere le pretese teoriche e quelle di efficacia morale della musica (in quel caso sullo sfondo della superiorità riconosciuta invece all’arte retorica) si può forse citare il testo conservato in *PHibeh* 13, verosimilmente da attribuire ad Alcidamante, mentre un possibile, più vicino antecedente, come vedremo meglio fra poco, è stato individuato in una serie di obiezioni di matrice epicurea registrate fedelmente nel *De musica* di Filodemo⁶.

Il mio obiettivo, in questo contributo, sarà in ogni caso limitato e riguarderà unicamente le obiezioni più specifiche e dirette che Sesto imbastisce in *M* 6 contro Pitagora, una “testimonianza dossografica” per

rhonism and the specialized sciences, in R. Bett (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Pyrrhonism*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 249-64. Si noti che Sesto utilizza l’espressione ἐλεύθεραι τέχναι solo nel *Contro i retori* (*M* 2, 57).

⁴ Cfr. in particolare l’incipit del trattato: *M* 6, 1-6, con alcune osservazioni introduttive in E. Spinelli, *Sesto Empirico contro i musicisti: contesto e senso di una polemica antica*, in C. Tatasciore (a cura di), *Filosofia e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 41-56.

⁵ Cfr. D. Davidson Greaves (ed.), *Sextus Empiricus*, cit., p. 20. Per ἀπορητικός come uno dei termini che designa il movimento scettico-pirroniano cfr. *PH* 1, 7, con le utili considerazioni di F. Decleva Caizzi, *Sesto e gli scettici*, in «Elenchos», 13 (1992), pp. 307-13 e ora di P. Pellegrin (éd.), *Sextus Empiricus. Contre les professeurs*, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 453.

⁶ Sul primo punto cfr. A. Brancacci, *Alcidamante e PHibeh* 13 “*De Musica*”. *Musica della retorica e retorica della musica*, in *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta Philosophica*, Olschki, Firenze 1988, pp. 61-84. Per alcuni punti di contatto fra questo scritto e le trattazioni polemiche non solo di Sesto Empirico, ma anche di Filodemo cfr. G.M. Rispoli, *Sesto Empirico e Filodemo contro i musicisti*, in A.H.S. El-Mosalamy (ed.), *Proceedings of the XIXth International Congress of Papyrology (Cairo, 2-9 September 1989)*, Ain Shams University, Center of Papyrological Studies, Cairo 1992, vol. I, pp. 213-48 (pp. 216-7, nota 3). Cfr. anche A. Barker, *Greek Musical Writings, Vol. 2, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 457-8, n. 1.

comprendere la quale serviranno tuttavia alcune “telegrafiche” considerazioni introduttive relative al versante musicale del pitagorismo antico.

3. Sullo sfondo di una relazione dialettica fra filosofia e teoria musicale, che può essere ben documentata e che sicuramente rappresenta un capitolo importante, direi anzi assolutamente significativo del panorama generale della cultura classica, è forse possibile individuare in modo più puntuale il contributo pitagorico. Secondo una partizione utilmente proposta da Zhmud, infatti, «three basic elements of that theory which the ancient tradition linked with Pythagoras continue to be associated with his name: (1) the mathematical treatment of music, (2) the doctrine of a musical ethos, or the psychagogic and educative effects of music, (3) the famous “harmony of the spheres” generated by the movement of the heavenly bodies»⁷. Lascio da parte qui il primo e il terzo degli elementi citati, che sembrano solidamente presenti, vista l’abbondanza di testimonianze su autori pitagorici o comunque più o meno profondamente “compromessi” con il pitagorismo (da Archita a Filolao, da Platone ad Aristosseno e perfino, più tardi, a Tolemeo, a Porfirio, ad Aristide Quintiliano, e così via): esse sembrano infatti confermare sia l’approccio matematico sia i legami forti con l’indagine astronomica⁸. Il piano su cui vorrei invece insistere, forse più congetturale nel suo postulare una qualche «connection between Pythagoreanism and ideas of the ethos of music»⁹, è quello caratterizzato dalla dimensione “etica” della musica o meglio dal potere a essa riconosciuto di modellare il carattere e di intervenire in modo sostanziale sulla fisionomia morale degli individui. Insomma, si tratta di spingersi sul terreno di quella che, come ricorda Giamblico nella sua *Vita pitagorica* (§ 111), Pitagora stesso considerava in senso stretto e tecnico come una forma di *κάθαρσις*, identificandola esplicitamente con una cura medica realizzata attraverso la musica.

4. Da questo punto di vista la testimonianza sestana del *Contro i musicisti* appare preziosa e soprattutto può essere inserita in una linea dossogra-

⁷ L. Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 286.

⁸ Per alcune considerazioni interessanti, nonché per una prima selezione di testi, sempre valide restano le pagine di A. Barker, *Greek Musical Writings, Vol. 1, The Musician and his Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 e Id., *Greek Musical Writings, Vol. 2*, cit.

⁹ L. Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, cit., p. 286.

fica che vanta numerosi testimoni. Leggiamo innanzi tutto il paragrafo che introduce e giustifica la testimonianza su Pitagora (M 6, 7):

(7) Prima di tutto, allora, si inizi con le affermazioni sulla musica di cui solitamente si ciarla da parte dei più. Se dunque, essi dicono, accogliamo la filosofia in quanto dà temperanza alla vita umana e tiene sotto controllo le passioni dell'anima, a tanto maggior ragione accogliamo la musica, per il fatto che essa ci si impone non in modo alquanto violento, ma porta a compimento i medesimi effetti raggiunti anche dalla filosofia con una persuasione raffinata¹⁰.

La prima notazione è già di carattere terminologico. Sesto vuole prendere le mosse da ciò che i più sono sì soliti dire rispetto alla musica, ma senza fondamento, in modo vano, a mo' di chiacchiera priva di qualsiasi forza persuasiva. Questo è infatti il valore che assume costantemente nella sua prosa il verbo qui utilizzato, *θυρεῖσθαι*, in più di una occasione sfruttato, nel suo senso spregiativo di un vano «ciarlare» appunto, per squalificare la vanità di alcune dottrine degli Stoici¹¹.

Il secondo passo della sua strategia polemica consiste nel mettere l'una di fronte all'altra la filosofia e la musica, con l'intento non di assegnare a entrambe il medesimo e ugualmente positivo giudizio di valore, ma allo scopo di creare una netta gerarchia. Se infatti è vero che dobbiamo salutare e accettare la filosofia, secondo gli stessi πολλοί di cui si riportano le tesi, perché essa, grazie alla sua capacità di tenere sotto controllo le passioni dell'anima, è in condizione di produrre temperanza nel corso della vita umana¹², è ancor più vero che il primato in questo ambito va riconosciuto alla musica¹³. Essa sa infatti raggiungere

¹⁰ Così suona il testo greco: Τάξει δὲ ἀρχέτω πρῶτον τὰ ὑπὲρ μουσικῆς παρὰ τοῖς πολλοῖς εἰωθότα θυρεῖσθαι. εἴπερ τοίνυν, φασί, φιλοσοφίαν ἀποδεχόμεθα σωφρονίζουσιν τὸν ἀνθρώπινον βίον καὶ τὰ ψυχικὰ πάθη καταστέλλουσιν, πολλῷ μᾶλλον ἀποδεχόμεθα τὴν μουσικὴν, ὅτι οὐ βιαστικώτερον ἐπιτάττουσα ἡμῖν ἀλλὰ μετὰ θελγούσης τινὸς πειθοῦς τῶν αὐτῶν ἀποτελεσμάτων περιγίνεται ὥνπερ καὶ ἡ φιλοσοφία (le traduzioni, sestane e non, salvo diversa indicazione, sono mie).

¹¹ Cfr. ad es. alcuni passi del *Contro gli etici*: M 11, 109, 133 e 191 (per altri rinvii cfr. K. Janáček, *Sexti Empirici Indices*, editio tertia completior, Olschki, Firenze 2000, p. 77): possiamo allora ipotizzare che proprio gli Stoici siano, anche qui, il bersaglio nascosto della polemica sestana? Molto efficace, direi icastica, la resa di *θυρεῖσθαι* con «to babble» in D. Davidson Greaves (ed.), *Sextus Empiricus*, cit., p. 129.

¹² Vale forse la pena aggiungere che il verbo utilizzato, *σωφρονίζω*, compare solamente in M 6 – oltre che qui, nei §§ 10, 23 e 28 – e sembra dunque essere una sorta di spia del lessico tecnico applicato ai fenomeni musicali, come altri vocaboli di cui parleremo più avanti.

¹³ Sulla questione cfr. anche Quint. *Inst. or.* I 10, 31; Plut. *De virt. mor.* 3, 441D-E; e soprattutto alcuni passi nel *De musica* di Aristide Quintiliano (2.3, 5 e 6).

il medesimo obiettivo, calmante e purificatore, mettendo ordine senza alcuna violenza (e si noti che qui l'espressione οὐ βιαστικώτερον ἐπιτάττουσα è *hapax* in Sesto), ma piuttosto in virtù di una forza persuasiva dotata addirittura di grazia, di raffinatezza e direi quasi di *charme* (se questa è la sfumatura di senso che si può dare alla voce verbale da θέλω, altro *hapax* in Sesto).

5. A questo punto e alla luce di tale premessa, Sesto chiama in causa Pitagora, quale primo testimone di una simile attitudine¹⁴ e come protagonista di un aneddoto che vale la pena leggere per esteso:

(8) Pitagora pertanto, avendo una volta osservato come dei giovani colti da delirio bacchico a causa dell'eccesso di vino non differivano in nulla da chi era preda della follia, invitò il flautista che insieme a loro partecipava al corteo a eseguire per loro con il flauto la melodia spondaica; nel momento in cui questi eseguì ciò che gli era stato ordinato, all'improvviso quelli mutarono atteggiamento, divenendo temperati, come se fin dall'inizio fossero stati sobri¹⁵.

Di fronte al delirio bacchico provocato dal vino in alcuni giovani (mentre partecipavano a un κῶμος, a una processione dionisiaca, dobbiamo supporre) e di fronte alla pazzia che sembrava impossessarsi di loro, Pitagora non ricorre a una sobria e articolata teoria filosofica, ma adotta la soluzione immediata e pragmatica di far somministrare loro una specifica "medicina musicale". La soluzione morale di questo cedimento a una passione irrazionale è affidata dunque alla musica, sentita come efficace antidoto all'ubriachezza, a quanto pare, già da Aristosseno¹⁶. Più esattamente Pitagora ordina una *performance* per flauto solo,

¹⁴ Anche in questo caso, insomma, lo si potrebbe considerare ἀρχηγός, stavolta non di una dottrina fisica relativa al concetto di corpo, come accade ad esempio in *M* 9, 366, ma di una presa di posizione morale. Per alcune interessanti considerazioni cfr. anche R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 13-8.

¹⁵ Riporto anche qui il testo greco: ὁ γοῦν Πυθαγόρας μεράκια ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχευμένα ποτὲ θεασάμενος ὥς μηδὲν τῶν μεμνηόντων διαφέρειν, παρήνευσε τῷ συνεπιχωμάζοντι τούτοις ἀύλητὴ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μέλος· τοῦ δὲ τὸ προσταχθὲν ποιήσαντος οὕτως αἰφνίδιον μεταβαλεῖν σωφρονισθέντας ὥς εἰ καὶ τὴν ἀρχὴν ἔνηγον.

¹⁶ In tal senso va interpretata la testimonianza dello pseudo-plutarco *De musica* (43, 1146F=fr. 122 Wehrli); più in generale sulla figura e la teoria musicale di Aristosseno si vedano almeno A. Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo: sette studi*, Olschki, Firenze 2008, cap. 6 nonché una serie di saggi (A. Barker, *Did Aristoxenus Write Musical*

eseguita secondo un “tono” ben preciso, quello spondaico, tipico del modo dorico, proprio delle libagioni e di solenni occasioni religiose, nonché caratterizzato da coppie di tempi lunghi, dalla rilassatezza del ritmo e dunque dalla sua capacità lenitiva e calmante¹⁷.

Rispetto a questo brano va innanzi tutto avanzata una considerazione strettamente terminologica: esso è infatti pieno, stracolmo anzi di *hapax legomena*¹⁸. Questa densità di termini utilizzati da Sesto qui e *solo* qui non credo possa essere spiegata altrimenti che con una sua dipendenza, una fedeltà forte e quasi “parola per parola” alla fonte da cui egli trae l’aneddoto. Ma quale è questa fonte?

Non credo sia possibile dare una risposta certa e definitiva a questo interrogativo; ma forse si può almeno provare a ricostruire la presenza di tale aneddoto pitagorico in un paio di altri autori, così da poter tracciare punti fermi rispetto alla sua diffusione tanto in ambito greco che in ambito latino.

6. Se è vero che il testo di gran lunga più ricco di particolari e di dettagli nel riportarci un episodio analogo a quello raccontato in *M* 6, 8 è presente ancora una volta in Giamblico (*Vita pitagorica*, § 112), mi sembra che si possa e si debba cercare altrove, soprattutto non *dopo* Sesto, ma *prima* di lui.

In questo caso siamo forse fortunati, perché una storia simile a quella sestana è attestata in un passo lacunoso del *De musica* di Filodemo

History?; D. Creese, *Instruments and Empiricism in Aristoxenus’ Elementa harmonica*; E. Rocconi, *Aristoxenus and Musical Ethos*; A. Provenza, *Aristoxenus and Music Therapy: Fr. 26 Wehrli Within the Tradition on Music and Catharsis*; T. Power, *Aristoxenus and the “Neoclassicists”*; W.W. Fortenbaugh, *Apollonius on Theophrastus on Aristoxenus*) raccolti in C.A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*, Transaction Publishers, New Brunswick, NJ 2012, pp. 1-175; spunti sempre utili anche in D. Davidson Greaves (ed.), *Sextus Empiricus*, cit., p. 121, nn. 2-3 e A. Barker, *Greek Musical Writings, Vol. 2*, cit., pp. 119-89; per la nuova edizione dei suoi frammenti, infine, cfr. *Die Fragmente des Aristoxenos aus Tarent*, Neu herausgegeben und ergänzt, erläutert und übersetzt von S.I. Kaiser, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2010.

¹⁷ Per un primo rinvio testuale in proposito cfr. rispettivamente Dion. Hal, *Comp.* 17 e Arist. Quint., *De musica* 1, 15; sul carattere “moderato e composto” del modo dorico cfr. anche Arist., *Pol.* VIII, 5 1340b3 e 7, 1342a28-b29, con ulteriori osservazioni in A. Braccacci, *Music and Philosophy in the First Book of Aristides Quintilianus’ De Musica*, in D. Iozzia (ed.), *Philosophy and Art in Late Antiquity*, Bonanno Editore, Catania 2013, pp. 16-7.

¹⁸ Fra sostantivi, verbi, locuzioni avverbiali abbiamo nell’ordine: μέθη, ἐκβακχεύομαι, συνεπικωμάζω, σπονδεῖος, ἐπαυλῶ, αἰφνίδιον, oltre ai rari αὐλητής (uniche altre occorrenze in *M* 7, 146, riferito a Speusippo, nonché *supra*, in *M* 6, 8) e νήφω (presente solo in *PH* 1, 100 e 109).

(col. 42, 39-45), di difficile decifrazione, ma in fondo chiaro nel suo complesso, qualora se ne accetti la ricostruzione proposta da Delattre. Leggiamo anche qui il testo per esteso, nella traduzione francese dello stesso Delattre:

Quant a Pythagore, [il réussit à obtenir un comportement] plus docile [de jeunes gens] qui étaient ivres, en invitant [une] joueuse d'aulos [à jouer] un air spondaïque [en vue de susciter en eux les affections contraires] <à celles que leur causait l'ivresse> ...¹⁹

Il passo filodemeo sembra molto più compresso e non mancano ovviamente le differenze (a cominciare dal sesso femminile della flautista). Quel che importa, però, alla luce di una considerazione più generale che risulta valida in più punti del blocco omogeneo costituito da *M* 1-6, è che il passo sestano sembra legato a una fonte epicurea. Ancora una volta, insomma, si potrebbe supporre che, anche per attaccare la presunta utilità morale della musica difesa da Pitagora, Sesto si sia servito di materiale epicureo, cioè filodemeo, come pure è stato fatto notare da molti studiosi²⁰. Altrettanto evidente, però, è che, se anche egli lo ha fatto, non ha semplicemente copiato dal *De musica* di Filodemo.

¹⁹ Questo il testo proposto da Delattre: Πυθαγόραν δὲ [.....] [εὐ]αγωγότερον [νεανιωῶν. ἂν μεθυ]όντων καλέ[σαντα τινὰ αὐλ]ητρίδαν [..... ἐπὶ τὸ τὰ]ναν[τία] πά[θη] ἐμποιεῖν\]ους τὸ σπ[ονδαῖον\ μέλος] καὶ τοῦτον [.....] \ (la traduzione è tratta da D. Delattre (éd.), *Philodème de Gadara. Sur la musique: Livre 4*, Les Belles Lettres, Paris 2007, p. 69).

²⁰ A parte il vecchio studio di C.-E. Ruelle, *Sextus Empiricus contre les musiciens (Livre VI—Contre les Musiciens)*, in “Revue des Études Grecques”, 1898, 11, pp. 138-158, su *M* 6, per il “sapore” epicureo di una parte delle critiche sestane, cfr. in prima istanza M. Gigante, *Scetticismo e epicureismo*, Bibliopolis, Napoli 1981, in part. pp. 215-21; cfr. inoltre il già citato contributo di G.M. Rispoli, *Sesto Empirico e Filodemo contro i musici*, cit., nonché: Ead., *Elementi di etica e di fisica epicurea nella teoria musicale di Filodemo di Gadara*, in R.W. Wallace e B. MacLachlan (a cura di), *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità* (=“Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, Suppl. 4), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1991, pp. 68-103; Ead., *Teoria e storia della musica in Filodemo*, “Cronache Ercolanesi”, 2000, 30, pp. 89-102; Ead., *Le mura di Tebe. MELOS e movimento nella dottrina epicurea*, “Cronache Ercolanesi”, 2005, 35, pp. 83-102; D. Delattre, *Présence de l'épicurisme dans le Contre les Grammairiens et le Contre les Musiciens de Sextus Empiricus*, in J. Delattre (éd.), *Sur le Contre les Professeurs de Sextus Empiricus*, Editions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Villeneuve d'Ascq 2006, pp. 47-65; cfr. anche D. Delattre (éd.), *Philodème de Gadara*, cit. Più in generale, sulle possibili relazioni della trattazione sestana con altri autori o gruppi interessati alle dottrine musicali antiche (oltre Filodemo, per esempio, Aristotele, Aristide Quintiliano, Plutarco, nonché alcuni teorici legati alla tradizione aristossenica), cfr. D. Davidson Greaves (ed.), *Sextus Empiricus*, cit., pp. 24-35.

7. Si può allora tentare di percorrere una strada diversa, in questo ennesimo gioco di *Quellenforschung*? Forse sì, perché la struttura del brano sestano, i molti *hapax* in esso presenti, l'articolazione e la coloritura bacchica che lo caratterizzano farebbero piuttosto pensare a una possibilità diversa, ovvero a una fonte comune, di cui proprio Sesto conserva probabilmente in modo più accurato e fededegno il dettato.

A rafforzare questa impressione e questa ipotesi può servire il confronto con una versione latina del medesimo episodio attribuito a Pitagora. Si tratta di un passo, breve e sbrigativo, di Quintiliano, quasi sicuramente dipendente a sua volta dal *De consiliis suis* di Cicerone²¹. Quintiliano, dopo aver ribadito la necessità di ottenere *cognitionem rationis, quae ad movendos leniendosque adfectus plurimum valet*, scrive (*Inst. or.* I, 10, 32):

Sappiamo infatti che anche Pitagora riuscì a placare dei giovani scalmanati, che volevano recare violenza a una famiglia perbene, ordinando a una flautista di cambiare il ritmo in spondaico, [...] ²².

Anche qui notiamo delle evidenti differenze (manca di nuovo il contesto bacchico, sostituito da una più generica situazione di offesa privata o familiare, mentre a suonare il flauto è una donna, una *tibicina*), ma sullo sfondo resta il valore etico e medico-morale attribuito all'uso del "tono" spondaico. Possono valere allora le medesime ipotesi avanzate nel confronto fra Filodemo e Sesto: forse è proprio quest'ultimo ad essersi mantenuto più vicino alla fonte originaria dell'aneddoto, interessata a sottolineare la dimensione dionisiaca dell'intero episodio oltre che preoccupata di ribadire la forza etica, ma anche religiosamente garantita delle melodie adatte alle libagioni sacre ovvero quelle spondaiche?

8. Nonostante oscillazioni e divergenze, tutto sembrerebbe deporre a favore di una genuina attribuzione a Pitagora, proprio al grande e leggendario pensatore, anche di questa considerazione della musica come

²¹ Fr. 3 (in August., *Contra Iul.* 5, 23), ripreso più tardi anche da Boezio (*Inst. mus.* I 1), la cui versione sembra tuttavia più simile a quella di Giamblico ricordata in precedenza (*supra*, p. 337); per altre occorrenze, più stringate, del medesimo episodio cfr. infine Ammonius, *In Porph.* 13, 24-28 ed Elias, *In Porph.* 31, 11-13.

²² Il testo latino è il seguente: *Nam et Pythagoran accepimus concitatos ad uim pudicae domui adferendam iuvenes iussa mutare in spondium modos tibicina composuisse*, [] (la traduzione è tratta da *Quintiliano. Istituzione oratoria*, a cura di S. Beta ed E. D'Incerti Amadio, intr. di G. Kennedy, Mondadori, Milano 2007, vol. I, p. 133).

strumento eccezionale (ed eccezionalmente efficace), capace di avere effetti positivi e terapeutici nei confronti delle passioni dell'anima, soprattutto di quelle negative e irrazionali. Purtroppo, però, non è tutto così semplice e lineare.

Un episodio analogo, raccontato fra l'altro in modo molto vicino alla versione filodemea (perfino nella notazione sul sesso femminile della flautista), lo ritroviamo attribuito, in un passo di Galeno, *non* a Pitagora, ma a una figura più tarda, legata al circolo di Pericle, ben nota a Socrate e dunque a Platone: Damone²³. La sua eventuale appartenenza alla scuola pitagorica, però, non solo è tutta da dimostrare, ma forse è addirittura infondata²⁴.

Leggiamo in ogni caso il passo (DK 37 A 8):

Damone musicista, essendo una volta presente quando una suonatrice di flauto suonava secondo lo stile frigio ad alcuni fanciulli i quali, ebbri per il vino, compivano atti insensati, le ordinò di suonare secondo lo stile dorico: ed essi subito cessarono quel loro agitarsi sconsideratamente.

Come uscire allora da questa *impasse*? Si può pensare a una semplice confusione nell'uso dei nomi? Non mi sembra una soluzione ragionevole. Una spiegazione diversa è stata proposta da Lasserre²⁵. Egli ritiene che l'intero episodio e l'aneddoto siano stati originariamente riferiti a Damone e che solo successivamente, con un (forse consapevole) intento di retro-proiezione, al suo nome sia stato sostituito quello ben più noto e importante di Pitagora. Si tratta di una spiegazione che forse può funzionare nel caso di Sesto, che non nomina mai Damone e che non sembra conoscerlo affatto. Ma come pensare che questo valga

²³ Su Damone e le sue posizioni musicali cfr. almeno: R.W. Wallace, *Damone di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in R.W. Wallace e B. MacLachlan (a cura di), *Harmonia Mundi*, cit., pp. 30-54; Z. Ritoók, *Damon: sein Platz in der Geschichte des ästhetischen Denkens*, in «Wiener Studien», 114 (2001), pp. 59-68; R.W. Wallace, *Damon of Oa: a music theorist ostracized?*, in P. Wilson-P. Murray (eds.), *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 249-68, nonché A. Brancacci, *Musica e filosofia*, cit., capp. 1 e 2.

²⁴ Si veda in proposito R.W. Wallace, *Music Theorists in Fourth-Century Athens*, in B. Gentili-F. Perusino (eds.), *MOUSIKE. Metrica ritmica e musica greca: in memoria di Giovanni Comotti*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 1995, pp. 19-37, nonché L. Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, cit., p. 118. Per un'analisi di fonti che legano in qualche modo Damone al pitagorismo cfr. almeno M.L. West, *Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 246-7.

²⁵ Cfr. *Plutarque. De la musique*, texte, traduction, commentaire par F. Lasserre, Urs Graf, Olten & Lausanne 1954, pp. 62-3.

anche per Filodemo, che invece conosce bene Damone e cita le sue teorie proprio a proposito del valore morale e di incitamento alle virtù (coraggio, saggezza, perfino giustizia) che la musica, ad esempio quella eseguita con la cetra, può e sa dare?

Forse conviene arrendersi all'evidenza e o sospendere il giudizio su questa duplice, conflittuale attribuzione oppure, sullo sfondo di una dottrina pitagorica che si occupa anche degli effetti psicagogici della musica, accettare il fatto che sia Pitagora sia Damone avevano individuato in certi ritmi musicali (quello più specificamente spondaico il primo, quello più genericamente dorico il secondo) degli strumenti di (soggettivo e oggettivo) miglioramento morale. A meno che non si voglia imboccare una strada opposta a quella di Lasserre e pensare dunque che sia stato Damone a mettersi sulle orme di Pitagora e a riprenderne o a generalizzarne alcune dottrine.

9. Uscendo ora dalle secche delle questioni sollevate a proposito di *M* 6, 7-8, bisogna conclusivamente e brevemente analizzare quali sono le critiche che Sesto solleva contro la posizione che egli attribuisce a Pitagora. Siamo in questo caso al § 23 del *Contro i musicisti*, in cui si legge:

E Pitagora, prima di tutto, era sciocco, volendo, nel momento non opportuno, indurre alla temperanza gli ubriachi, senza tuttavia distoglierli (dal loro vizio); in secondo luogo, inoltre, dando loro in questo modo una correzione, egli ammette che, rispetto alla correzione dei caratteri, i flautisti esercitano in un certo senso un potere maggiore dei filosofi²⁶.

Le strade che segue Sesto per smontare il presunto valore moralizzante della musica attribuito a Pitagora sono due, diverse fra loro e di diseguale peso filosofico. La prima sembra a prima vista limitarsi ad accusare Pitagora di non aver messo in atto il suo intervento musicalmente terapeutico al momento opportuno (come mostra l'avverbio ἀκαίρως, di nuovo *hapax* in Sesto). In realtà, forse, l'accusa va più in profondità. Essa è prima di tutto in linea con un'obiezione pirroniana, che era stata già formulata poco prima²⁷. Oltre ciò, tuttavia, possiamo

²⁶ Così il greco: ὃ τε Πυθαγόρας τὸ μὲν πρῶτον μάταιος ἦν, τοὺς μεθύοντας ἀκαίρως σωφρονίζειν βουλόμενος ἀλλὰ μὴ ἐκκλίνων· εἶτα καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἐπανορθούμενος αὐτοὺς ὁμολογεῖ πλεῖον τι δύνασθαι τῶν φιλοσόφων πρὸς ἐπ'ανόρθωσιν ἡθῶν τοὺς αὐλητάς.

²⁷ Più esattamente in un passo, *M* 6, 21-2, il cui senso Richard Bett riassume efficace-

forse dire che l'attacco di Sesto si muove su di un piano più latamente medico. Pitagora, infatti, ha fallito nel suo intervento perché non ha saputo distogliere *in profondità* gli ubriachi dalla loro insana passione, allontanandoli davvero dal male che li aveva colpiti, sradicandolo del tutto²⁸. Poiché si è limitato piuttosto a contrapporre in modo estrinseco (o allopaticamente, se si vuole) alla sofferenza morale un rimedio opposto, un calmante capace di bloccare il sintomo senza eliminare alla radice la patologia dell'anima, Pitagora sembra dunque meritare, agli occhi di Sesto, un aggettivo fortemente dispregiativo, che viene usato nelle polemiche pirroniane più dure e radicali: egli si è rivelato sciocco ovvero μάταιος.

Nella seconda parte del brano, invece, la critica sestana sembra assumere un altro punto di vista. Stavolta, dando per acquisita nella prospettiva di Pitagora una superiorità della filosofia rispetto alla musica, Sesto ha buon gioco nel richiamare implicitamente l'opposta gerarchia che egli aveva voluto consapevolmente fissare, in via preliminare e quasi programmatica, già in *M* 6, 7 (cfr. *supra*, § 4). Se allora il ricorso al tono spondaico del flauto riesce a ottenere effetti migliori, moralmente più efficaci rispetto all'uso della teoria filosofica, Pitagora è chiuso in un angolo: deve egli stesso concedere che è proprio la musica ad essere superiore alla filosofia. Se si tratta di correggere l'attitudine morale di chi sta pericolosamente deviando dalla retta via, allora possiamo lasciare a casa i filosofi di professione e andare invece subito in cerca dei flautisti.

Contra Pitagora, allora²⁹: di fronte alla necessità di stabilire un percorso morale che sappia distruggere le cattive passioni e instaurare al loro posto una sana disposizione del carattere, infatti, non servono certo le sue dottrine filosofiche o le sue speculazioni teoriche, poiché per

mente così: "even if a particular piece of music may temporarily calm someone, this is due to its distracting the listener, not altering his emotional state in any genuine or long-term way" (R. Bett, *A Sceptic Looks at Art (but not Very Closely): Sextus Empiricus on Music*, in «International Journal for the Study of Scepticism», 3 (2013), pp. 170-1).

²⁸ Potremmo forse quasi dire secondo un approccio "olistico": questo, infatti, è il senso forte che in più occasioni Sesto sembra attribuire al verbo ἐκκλίνω (per un elenco dei passi cfr. K. Janáček, *Sexti Empirici Indices*, cit., p. 77).

²⁹ Nonché soprattutto, e in modo ancor più devastante, sarebbe forse da chiedersi, contro il Platone della *Repubblica*? O ancora contro una lunga tradizione che culmina nella trattazione sistematica di un Aristide Quintiliano, il quale dichiara esplicitamente "that philosophy is indisputably superior to music and that the latter is an image of the former" (come ricorda giustamente A. Brancacci, *Music and Philosophy*, cit., p. 28)? Più in generale sulla collocazione e sulla posizione di Aristide Quintiliano cfr. ora anche la parte introduttiva generale in G. Moretti (a cura di), *Aristide Quintiliano. Sulla Musica, Versione e Note*, Levante Editore, Bari 2010.

sua stessa ammissione ha più forza un lento e solenne brano musicale, eseguito nel ritmo e nel tono appropriato. E allora mi chiedo, fra il serio e il faceto: agli ubriachi e a coloro che sono preda di altre passioni deleterie, non sarebbe forse meglio sottrarre i libri, per immergerli invece nella calda atmosfera di una dolce, rilassata, avvolgente *ballad* di sano *cool jazz*? O calmarli facendo ascoltare loro *Laura*, magistralmente eseguita da Charlie Parker, in grado di ottenere risultati migliori di tanti trattati morali, più o meno noiosi?

10. Mettendo da parte ogni scherzosa esagerazione – ma ben consapevoli, comunque e sulla scia di Epicuro (*Sentenza Vaticana* 41), che si può e forse deve far filosofia coniugandola sempre con un salutare γελᾶν oltre che con un prudente οἰκονομεῖν – occorre riconoscere che anche rispetto a questa confutazione di Sesto si pongono problemi di *Quellenforschung* analoghi a quelli sollevati in precedenza. Ciò che leggiamo è tutta farina del sacco di Sesto? O, più verosimilmente – e come è ragionevole supporre, vista la modalità con cui egli compone e costruisce i suoi testi polemici – egli dipende da una qualche fonte precedente? Anche in questo caso, con argomenti validi, soprattutto perché legati non solo alla presenza di analogie nelle argomentazioni generali di fondo³⁰, ma anche e soprattutto alla constatazione di affinità terminologiche innegabili, si è supposto un qualche legame con Filodemo³¹.

Di recente, infatti, Delattre ha con forza ribadito la sua convinzione di una vera e propria dipendenza diretta di Sesto (che a suo avvio sarebbe anzi animato da una più generale “simpatia” verso le posizioni epicuree, pur da lui criticate sotto altri punti di vista quando vengono presentate come parte del patrimonio dogmatico da estirpare ai fini della conquista di una reale ἀπαρξία, quanto meno ἐν τοῖς δοξαστοῖς) dalla lettura dei testi filodemei³². Benché tali ipotesi sia legittima e perfino «attractive», mi sembra più cauto pensare, per dirla ancora con le parole di Bett, che «the question whether Sextus is making direct use of Philodemus in this part of *Against the Musicians*, or simply drawing on material that Philodemus also consulted, is not likely to be answered in

³⁰ Nel *De musica* filodemeo cfr. soprattutto le coll. 78; 130-1 e 142 Delattre.

³¹ Si pensi ad esempio alla doppia occorrenza (e in entrambi i casi si tratta di *hapax* se-stani) del verbo ἐπανορθοῦμαι e della formula ἐπανόρθωσις ἡθῶν, quest’ultima in effetti esplicitamente utilizzata anche nel *De musica* filodemeo (col. 144. 24).

³² Cfr. soprattutto D. Delattre, *Présence de l’épicurisme*, cit.

any definitive way»³³. Al di là di ogni possibile soluzione, comunque, la relazione fra i due autori non può essere presentata nel senso di una passiva e quasi cadaverica dipendenza di Sesto dal materiale epicureo. Anche se egli ne ha fatto uso, ha saputo e voluto rielaborarlo, accorciarlo, dislocarlo diversamente.

E anche questo, forse, dovrebbe convincerci che egli non è schiavo delle sue fonti e soprattutto aiutarci a liberarlo dalla fastidiosa etichetta di “stupido copista”³⁴, perfino quando il suo confronto insieme dosso-grafico e critico avviene con una figura grande e quasi leggendaria come quella di Pitagora.

³³ R. Bett, *A Sceptic Looks at Art*, cit., p. 171.

³⁴ Per una positiva valutazione di Sesto come “autore” cfr. almeno F. Desbordes, *Le scepticisme et les “arts libéraux”: une étude de Sextus Empiricus*, Adv. Math. I-VI, in A.J. Voelke (ed.), *Le scepticisme antique. Perspectives historiques et systématiques*, Geneve/Lausanne/Neuchâtel 1990 («Cahiers de la Revue de Théologie et de Philosophie», 15), p. 168; J. Hankinson, *The Sceptics*, Routledge, London & New York 1998, p. 253; E. Spinelli, *Questioni scettiche. Letture introduttive al pirronismo antico*, Lithos, Roma 2005, *passim* (ora disponibile anche on-line: <http://scholarlysource.daphnet.org/index.php/DDL/issue/view/18>); D. Machuca, *Sextus Empiricus: His Outlook, Works, and Legacy*, in «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», 55 (2008), § 3, *in fine*; R.E. Eichorn, *How (Not) To Read Sextus Empiricus*, in “Ancient Philosophy”, 34 (2014), pp. 121-49.