

7

RISPOLI Gioia M., *Fragilità della virtù* : (PHerc 424, fr. 4-1572 fr. 2) : Vichiana N.S. III 1992 88-97. | Égisthe ne put conquérir, avec ses chants de séduction, Clytemnestre qu'après avoir éloigné l'ἀοιδὸς qu'Agamemnon avait chargé de veiller sur la vertu de son épouse. L'interprétation de cet épisode de l'Odyssée (III, 262 ss.) est passée des milieux pythagoriciens à l'école péripatéticienne et, de là, chez les critiques littéraires nourrissant deux théories : celle de l'ἀοιδὸς auteur d'une musique fascinante et psychagogique, et celle de l'ἀοιδὸς poète et déclamateur. Par cette dichotomie la musique, ayant perdu son lien originel et magique avec la connaissance, se trouve reléguée au public des femmes et des enfants, incapables d'accéder à la philosophie. [7819]

N 12m

VICHIANA

rassegna di studi filologici
 e storici

fondata da
 CARLO DEL GRANDE
 e
 FRANCESCO ARNALDI

Comitato Direttivo

ENRICO FLORES
 ANTONIO GARZYA
 ANTONIO V. NAZZARO
 LUCIANO NICASTRI
 GIOVANNI POLARA
 ARMANDO SALVATORE
 BORIS ULIANICH

Direzione e redazione: presso la I Cattedra di Letteratura
 latina dell'Università «Federico II» - Napoli, via Porta di
 Massa 1.
 Amministrazione: Loffredo Editore - Napoli, via Consalvo 99/H
 - P.co S. Luigi Is. D.

Abbonamento annuo (2 numeri): per l'Italia L. 44.000
 per l'estero L. 52.000. Un numero L. 26.000 (estero,
 L. 30.000).

Versamenti sul C/C postale 24677809 Loffredo Editore.

Autorizz. del Trib. di Napoli n. 2320 del 29.4.1972

Direttore responsabile: ARMANDO SALVATORE

Redazione: ANTONELLA BORGIO - ANDREA COZZOLINO
 ARTURO DE VIVO (coord.) - PAOLO ESPOSITO
 CRESCENZO FORMICOLA - GIORGIO JACKSON
 LUIGI SPINA - LUIGI TARTAGLIA

1992

3ª SERIE - ANNO III - 1-2/1992

Sommario

A/Articoli

R. HAÜSSLER, <i>L'epigono come fenomeno letterario nell'antichità e nel presente</i>	3
A. GARZYA, <i>Σύνομος come malattia: Euripide e Ipponatte</i>	25
R. DE LUCIA, <i>Elementi eschilei nell'Alceste di Euripide</i>	33
L. SPINA, <i>Persuadere negando (Negazione e paratassi nell'oratoria attica)</i>	42
P. A. PEROTTI, <i>Roma e Sparta</i>	74
SUZANNE GÉLY, <i>Contribution mythologique à l'étude d'une mentalité collective: sabinisme et conscience italienne dans le Res rusticae de Varron I 2,7</i>	80
GIOIA M. RISPOLI, <i>Fragilità della virtù (Pherc. 424, fr. 4-1572, fr. 2)</i>	88
MARISA SQUILLANTE, <i>Tremori nel sottosuolo: angoscia e perdita del Fondamento (De rerum natura VI 535-607)</i>	98
LUCIA SCOTTO DI CLEMENTE, <i>Le similitudini con il toro nella Tebaide e nell'Achilleide di Papinio Stazio, nei loro rapporti con Virgilio</i>	117
F. CAPPONI, <i>Avium historia (Plin. nat. hist. X)</i>	139
R. GRISOLIA, <i>Oikonomia negli scolii antichi ad Euripide</i>	156
A. DE VIVO, <i>L'incipit elegiaco della Consolatio boeziana</i>	179
R. ROMANO, <i>Un nuovo capitolo del commentario a Ermogene attribuito a S. Nilo di Rossano</i>	189
M. LAULETTA, <i>Aulo-Giano Parrasio e il testo delle Argonautiche di Valerio Flacco</i>	199

C/Note e discussioni

L. LANDOLFI, <i>Caeli cavernae. Fortuna di uno stilema</i>	208
G. CASERTANO, <i>Un discorso plutarco sull'amore tra ideologia e moralismo</i>	220
L. ALFINITO, <i>Sull'epicureismo di Cassio in Plutarco, Vita di Bruto, 37</i>	227
MARIALUISA ANNECCHINO, <i>Giobbe 14,4-5 nell'interpretazione origeniana</i>	237
L. VISCIO, <i>Influenza delle Institutiones cassiodoree su Paolo Diacono</i>	247

BIBLIOTECA
PACONI DI LETTERE
CAPANIA

FRAGILITÀ DELLA VIRTÙ
(PHERC. 424, fr. 4-1572 fr. 2)

Quintiliano, nel passare in rassegna gli ingredienti indispensabili alla formazione di un buon oratore, insediava al primo posto la musica, rispettata nei tempi antichi più di ogni altra arte, al punto che Orfeo e Lino — così egli ci tramanda — furono ritenuti a un tempo *musici et vates et sapientes*¹, esperti non solo nell'ammansire col dolce sbigottimento indotto dai suoni gli animi di uomini rozzi ed incolti, ma anche gli animali selvaggi, e capaci persino di indurre al movimento sassi e selve².

Questo inatteso primato — ci si aspetterebbe infatti di trovare al posto d'onore la retorica, o la grammatica, o almeno la poesia sostanzialmente come l'arte oratoria, del linguaggio³ — non è però così stravagante come potrebbe apparire a prima vista; le motivazioni contingenti ed empiriche che Quintiliano dà della sua scelta (l'esigenza per l'oratore di conoscere i *numeri*, l'*εὐρυθμία*, la collocazione delle parole, l'inflessione della voce, etc.)⁴ suonano infatti come imbarazzata giustificazione, mirante ad aggiornare le ragioni di una primazia che evidentemente Quintiliano trovava già nelle sue fonti greche, influenzate da una *Kulturgeschichte* che, affermatasi in Grecia, almeno a partire dal V secolo⁵ e poi anche in Roma, riconosceva nella musica la forma più antica di saggezza, ed identificava nei musici i primi filosofi⁶. Questa particolare prospettiva di storia della cultura aveva il suo fondamento in una concezione unitaria della *μουσική*, indissolubile sinolo di poesia e musica, percepita non

¹ Quint. inst. I 10, 9.

² Hor. ars 391-407.

³ Cf. Strab. I 12, 6, sull'utilità della poesia per l'esercizio della retorica; il luogo contiene tracce consistenti della antica concezione unitaria della *μουσική*.

⁴ Quint. inst. I 10, 22.

⁵ G. M. RISPOLI, *Su un'accezione inedita di ἑλληνισμός*, «RAAN» 55, 1980, pp. 280-287, EAD., *La saggezza poetica*, in *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia*, Napoli 1984, pp. 543-549, e bibl. ivi indicata.

⁶ H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954, p. 185 ss.

come arti separabili e occasionalmente sovrapposte, ma come manifestazione complessa di un'unica forma espressiva. In siffatto contesto la capacità di persuasione della *μουσική* era affidata alla fascinazione esercitata dall'onda sonora vocale e strumentale ancor più che al contenuto del canto.

La doppia valenza di *μουσική* copriva dunque lo spazio semantico relativo alla parola dell'aedo e alla musica che l'accompagnava: *αοιδός* era contemporaneamente il cantore ed il poeta; questo mistico mediatore delle potenze dell'universo, nel cui canto si rivelavano le radici delle profonde consonanze e delle armonie della natura, sapeva leggerne le manifestazioni in ogni campo; egli era anche in grado di rivelarle agli uomini, rappresentandole ad un tempo a mezzo della melodia, suscitatrice di immagini e di seduzione, e del linguaggio attraverso il quale la melodia si dispiegava. Era insomma il detentore della autentica conoscenza; la sua arte si poneva come *πρώτη φιλοσοφία* ed egli stesso incarnava il *πρώτος φιλόσοφος*; colui che, conoscendo il vero, insegnandolo agli umani e persuadendoli ad attenersi, più e meglio di altri contribuiva a renderli virtuosi.

L'originaria intrinseca inerenza della musica alla poesia nella *μουσική* e di quest'ultima alla saggezza, con lo specializzarsi delle funzioni e dei relativi linguaggi, non resistette a lungo nella pratica né, tanto meno, nella riflessione filosofica e critico-teorica. In età storica ben presto si era avviato il processo di separazione; non solo la poesia — come con colorita metafora di antica origine dice Strabone⁷ — era scesa dal suo carro originario trasformandosi in prosa utile alla comunicazione quotidiana, ma, già sul finire del V secolo, si era anche andata aprendo una divaricazione, che tendeva ad isolare dalla musica la composizione poetica, laddove quest'ultima permaneva come speciale linguaggio, ed inversamente a dare vita autonoma alla musica, con grave scandalo dei benpensanti.

Queste progressive scissioni non potevano avvenire senza gettare ombre inquietanti sull'antica equivalenza tra *μουσική* e *πρώτη φιλοσοφία*. Consumato, e non in maniera indolore, il divorzio, chi avrebbe raccolto l'eredità della *μουσική*? Il fascino magico che la caratterizzava, l'arcana seduzione che essa sprigionava soggiogando uomini e fiere, la sua potenza etico-paideutica esercitata attraverso una persuasione non sillogistica, sarebbero state ereditate dalla musica, o sarebbero state considerate appannaggio della parola poe-

⁷ Strab. I 12, 5 ss.

tica? E, in quest'ultimo caso, della parola in quanto λέξις, o non piuttosto in quanto portatrice di concetti?

Le separazioni, si sa, indeboliscono. La critica sotterranea, ma non tanto, di coloro che nelle esecuzioni musicali e poetiche avevano da sempre visto unicamente elementi di παιδιὰ, di diletto, si rafforzarono con l'articolarsi delle due τέχναι, ormani ben distinte tra loro. Accanto alla tradizionale valutazione non neutrale della μουσική — etica e paideutica ad un tempo, efficace nel bene e nel male, mirante ad incanalare nella vita della collettività le forze collegate al piacere — il diffondersi della cultura, il laicizzarsi degli spettacoli, la critica sofistica incrementarono progressivamente il numero di coloro che nella musica come nella poesia coglievano il solo aspetto edonistico, la funzione puramente evasiva. Del mugugno diffuso e della irrecuperabilità delle arti poetica e musicale ad un più corretto ed elevato approccio dovettero prendere atto un po' tutti; se agli inizi del IV secolo ancora si lottava contro il malvezzo dilagante di separare musica e poesia⁸, Aristotele, con rassegnato realismo, registrava ormai la necessità di doversi adeguare a pubblici diversi, nella scelta delle composizioni da eseguire pubblicamente e nella delimitazione delle funzioni ad esse assegnate⁹.

Ai poeti e ai musicisti che deliberatamente sceglievano una dimensione non impegnata della loro arte si era da sempre allineato, e con indignazione di numerosi filosofi, il buon senso del pubblico medio; queste posizioni edonistiche, che respingevano un uso allortio dell'arte musicale, come di quella poetica, di fronte al montare di pretese rigoriste trovarono anche voce ufficiale. Solo per fare alcuni esempi, accanto a Democrito¹⁰ e probabilmente Epicuro¹¹ ri-

⁸ F. LASSERRE, *Plutarque de la musique*, Olten & Lausanne 1954, pp. 86; 88 s.; cf. anche Phld. *mus.* I 1 RISPOLI = I 1 KEMKE = I 1 VAN KREVELEN.

⁹ Arist. *pol.* 1342a1ss.; *rb.* 1407a7s.; 1405a5s.; *po.* 1456a24. Se nel V secolo Damone ateniese faceva dell'educazione dell'anima la condizione necessaria alla salute morale dello Stato, e del conservatorismo in campo musicale la precondizione per il mantenimento delle leggi della città (Plat. *resp.* 398b-400b; 424c), già il ditirambografo Telestia di Selinunte rivendicava alla composizione musicale la libertà estetica a scapito del compito paideutico (*Anth. lyr.*, fr. 1 Diehl). Parallelamente alla battaglia conservatrice in difesa dei ritmi e delle armonie tradizionali ed accettate come dotate di positiva influenza psicagogica nella teoria ritmico-musicale antica, mirata alla salvaguardia della salute morale del cittadino e della città, si era avviata anche la critica alla potenzialità corrottrice della parola poetica e della poesia più in generale, in quanto, in linea di massima, eticamente inadeguata al sostegno del buon governo e allo sviluppo di una comunità armonica e virtuosa.

¹⁰ Dem. *fr.* B 144D-K = Phld. *mus.* IV 26, 29-39.

¹¹ S.E. *gramm.* VI 27 (= fr. 229 USENER); cf. Plut. *non posse suav. v. sec. Ep.* 13; *Cic. fin.* I 72; D.L. X 6, 121 (= fr. 568 e 569 USENER).

cordiamo il papiro di Hibeh del IV secolo, contenente, ad opera di un retore, una critica sferzante alle decantate virtù della musica¹².

A chi non voleva limitarsi a godere semplicemente della musica, ma voleva salvarla su piano etico-paideutico, non restavano che due vie: o affannarsi a custodire nella città quelle melodie, quei modi, quei ritmi che, secondo la tradizione potevano contribuire all'acquisizione e al consolidamento della virtù, operando in parallelo per screditare ed emarginare gli altri — ma era una battaglia perdente — o arroccarsi su di una linea di difesa più arretrata, che ne preservasse almeno parzialmente le funzioni. Ci si rassegnò perciò, da parte di non pochi teorici, ad assegnarle una funzione inferiore, introductiva alla vera conoscenza.

In parallelo al processo di separazione si avviò dunque, nel senso comune e in alcuni settori colti della società greca, anche un processo di degradazione, che colpì soprattutto la poesia. Non più strumento principe della formazione e della custodia della virtù, nel tempo essa si ridusse a strumento propedeutico alla filosofia, particolarmente utile alla prima formazione e al sostegno morale di donne e fanciulli, due fasce sociali accomunate, nel senso comune greco, dalla debolezza e dalla strutturale fragilità che ne facevano altra cosa dal cittadino responsabile, il maschio adulto abilitato nella πόλις a decidere e ad operare nei ruoli che richiedevano controllo di sé, cultura e virtuosa consapevolezza.

Può essere divertente cogliere alcune tappe del processo — anche conflittuale — di separazione e di autonomizzazione di queste τέχναι, e di declassamento delle funzioni ad esse attribuite, attraverso il diverso uso paradigmatico di un episodio, raccontato da Nestore nell'*Odissea* (III 262 ss.) e puntualmente ripreso, in numerosi contesti, per sottolineare la potenza dell'ἄοιδός, ma anche della musica, della ποιητική e, successivamente, del racconto diegetico. A Telemaco che lo interrogava su Agamennone, su Egisto, su Menelao, il vecchio Nestore rispondeva che, mentre i Greci soffrivano combattendo sotto le mura di Troia. Egisto «in pace, nella vallata di Argo che pasce i cavalli, molto la donna di Agamennone con parole incantava». Clitennestra dapprima virtuosamente resistette alle insidie, confortata nel suo comportamento onesto dall'aedo a cui Aga-

¹² Tale critica era per molti versi analoga a quella che troveremo attestata nel testo di Filodemo, e per essere più precisi nella parte in cui il filosofo epicureo parla a nome proprio, criticando le teorie musicologiche delle altre scuole [cf. K. JANDER (ed.), *Oratorum et rhetorum Graecorum Fragmenta nuper reperta*, Bonn 1913, n. 37, p. 18ss.] o anche nel trattato *Contro i musicisti* (VI l. del trattato *Contro i grammatici*) di Sesto Empirico.

mennone, partendo, l'aveva affidata. Ma Egisto, che — per dirla con Sesto Empirico, autore anch'egli di un sarcastico resoconto della storia¹³ — era un fior di delinquente, allontanò l'aedo relegandolo su di uno scoglio deserto e lo abbandonò lì a morire. Sbarazzatosi di lui, la virtù di Clitennestra, non più custodita, capitò.

L'episodio ebbe fortuna nell'ambito della riflessione greca; era un buon esempio per illustrare la potenza dell'ἀοιδός: ma dell'ἀοιδός in quanto poeta, o in quanto musico? Già nella cerchia della prima scuola paripatetica, in cui l'esempio era stato introdotto probabilmente, e con valore strettamente musicale, da Aristosseno¹⁴ che lo aveva a sua volta attinto dai circoli pitagorici da lui frequentati, esso venne impiegato in maniera non univoca. L'accentuazione dell'attenzione alla potenza del linguaggio, separatamente ed indipendentemente da quella della musica, divenne nel tempo sempre più vistosa, fino a mettere in ombra l'originario collegamento dell'aedo con la seduttrice potenza della μουσική virtuosa, ed anche il successivo rapporto della parola poetica con gli ἥθη umani, giungendo infine a conferire il compito di custodire la virtù unicamente ai buoni esempi dispiegati dal racconto.

Del τόπος introdotto da Aristosseno si avvalsero, all'interno del Peripato, anche Dicearco¹⁵ e Demetrio Falereo¹⁶. L'aneddoto penetrò nella cerchia stoica e, indirettamente, in quella epicurea; lo troviamo infatti attestato dall'epicureo Filodemo¹⁷, che lo attinge dal trattato musicale dello stoico Diogene di Babilonia, al quale appunto è dovuto il frammento dicearcheo; esso è ancora riportato da Strabone¹⁸ che ci informa relativamente ad Aristosseno e agli stoici, da Ateneo¹⁹, dagli scolii EM all'*Odissea* III 267, e, in una diversa redazione, dagli scolii EHMQR allo stesso luogo²⁰, dai paralleli scolii di Eustazio, dall'*Anecdoton* del Bekker²¹, dagli scolii a Dionisio Tra-

¹³ S.E. *gramm.* VI 11 ss.; cf. *ibid.* 26.

¹⁴ Aristox. *fr.* 123 WEHRLI.

¹⁵ Dicearch. *fr.* 93 WEHRLI.

¹⁶ Demetr. *fr.* 191 WEHRLI.

¹⁷ Phil. *mus.* I 37 RISPOLI (ll. 21 ss.) = I 32 KEMKE = I XXXII VAN KREVELEN = Diog. Bab., *SVF* III 89, p. 234.

¹⁸ Strab. I 2,3.

¹⁹ Athen. I 14b.

²⁰ Gli scolii EM forniscono quindi due redazioni dell'episodio.

²¹ *Anecd.* p. 727 BEKKER; nell'ambito di una discussione περί τέχνης sui tratti distintivi di τέχνη, ἐπιστήμη, ἐμπειρία, πείρα si discute dell'opportuna collocazione della γραμματική in una di queste sfere; si esclude che possa essere considerata ἐπιστήμη, o ἐμπειρία (avvalendosi per questo punto dell'autorità di Dionisio), o πείρα, per i seguenti motivi: συνέστηκε γὰρ ἐκ διαφορῶν μεθόδων καὶ καταλήψεων ἡμερωμένων ἐν τέχνῃ καὶ ἱστορίᾳ. Τὸ δὲ τέλος ἔχει βιωφελές, ποιημάτων γὰρ μὴτῆρ

ce²². Da Eustazio e dagli scolii EHMQR è dato il frammento di Demetrio, riferito, a mio avviso, in forma più completa negli scolii EHMQR, non utilizzati dal Wehrli. L'aneddoto è ancora ricordato, con pungente ironia, da Sesto Empirico²³.

Prendiamo le mosse da Aristosseno. Il frammento Wehrli in realtà comincia col riportare alcune linee che aristosseniche non sono; esse infatti fanno parte, come vedremo fra breve, del discorso più propriamente straboniano, mirante ad attribuire alla poesia — in polemica con Eratostene — il compito di volgere l'animo al σωφρονισμός²⁴. Subito dopo queste prime frasi, Strabone sottolinea implicitamente la distinzione tra poesia e musica con la precisazione, da lui introdotta, che, come i poeti, anche i musici, insegnando a far suonare strumenti e a suonare la lira e il flauto, si attribuivano la medesima virtù. Essi infatti asserivano di essere παιδευτικοί ed ἐπανορθωτικοί τῶν ἡθῶν. E queste argomentazioni, dice Strabone, è possibile non solo sentirle dai Pitagorici, ma anche Aristosseno afferma la stessa tesi. Segue quindi la citazione paradigmatica del passo omerico. Di Aristosseno conosciamo bene gli interessi musicali, gli studi sui rapporti tra musica ed etica, i rapporti con gli ambienti pitagorici. A lui andrà attribuita la sola affermazione relativa al valore paideutico della musica e dei musici, lasciando a Strabone la sottolineatura della analoga funzione esercitata dalla poesia; ne discende che nell'uso aristossenico l'episodio omerico assumeva valore paradigmatico nell'ambito di un discorso musicale, a cui era sottesa la convinzione del primato educativo della musica. L'aedo dunque esercitava la sua sorveglianza attraverso l'esecuzione di melodie generatrici di ἥθη virtuosi.

Anche Dicearco impiegò l'episodio come esempio della positiva influenza della musica sull'acquisizione e sul mantenimento della virtù. Ciò risulta chiaro dal contesto in cui il suo nome viene

ἔστιν, ἐξ ὧν μεγίστη τῇ βίῃ συμβουλὴ καὶ ἀσφάλεια καὶ τῶν δικαίων ἀπόλαυσις. ὅτι γὰρ συμβουλεύειν γὰρ τὸ χρεῖδες ἢ ποιητικὴ, ἀκούε γὰρ καὶ ὁ μῆρου λέγοντος.

πὰρ γὰρ ἦν καὶ ἀοιδὸς ἀνὴρ, ὁ πολλὰ ἐπέτελλεν, κτλ.. L'espressione ποιημάτων μὴτῆρ, con il collegamento instaurato tra le composizioni poetiche, sostegno e difesa nella vita incerta degli umani, e l'ἀοιδός di Clitennestra, rende esplicita la lettura dell'aedo stesso come legato al mondo della produzione ed esecuzione poetica, non musicale.

²² Schol. *Lond* (AE) *Dion. Thr. gramm.* 1 = GG I III 449, 14-20 HILGARD.

²³ I.e. alla nota 13. Cf. anche sch. E.H. ad *Od.* I 325, in cui l'aedo, Chariades, viene detto fratello di Femio.

²⁴ Sull'esistenza, nel IV sec. a.C.; e poi di nuovo in età romana, di σωφρονισταί cf. H. I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità*, tr. it., Roma 1971, p. 156 e n. 21, p. 501.

fatto dallo stoico Diogene di Babilonia²⁵, citato da Filodemo nel I libro del trattato *Sulla musica*, nel corso dell'esposizione, da lui fatta, delle teorie diogeniane, che poi confuterà nel corso del IV libro. L'intero trattato, dedicato alla musica, alle sue pretese virtù e a quelle che, secondo l'epicureo, erano le sue autentiche finalità (il rilassamento ed il piacere) costituisce un'ulteriore dimostrazione del fatto che l'attribuzione alla poesia, e poi al racconto *tout court* del compito di soccorrere le vacillanti virtù, affermatosi in circoli filosofici e critico-letterari, lasciò tuttavia sopravvivere l'antica corrente culturale che si rifaceva alla supremazia etica della musica. Del resto, ancora nel II secolo d.C. lo scettico Sesto Empirico, nella sua opera contro i filologi, combatteva i musicisti soprattutto per queste antiche e a suo avviso insane pretese, introducendo, come esempio della loro inanità, proprio l'impotenza dell'aedo di Clitennestra.

Ma già con Demetrio l'efficacia tutoriale dell'aedo veniva collocata in una prospettiva differente: anche in questo caso ci viene detto che Agamennone, condotto con sé a Micene l'aedo (ne vien fatto anche il nome: si tratterebbe niente meno che di Demodoco) gli diede ordine di custodire (τηρεῖν) Clitennestra. Il re onorava (ἔτιμα γὰρ λίαν φησὶ τοὺς αἰδοὺς ὥς διδασκάλους τῶν τε θεῶν καὶ ἀνθρωπίνων; ma negli scolii EHMQR all'*Odisea* leggiamo ἔτιμων) molto gli aedi come maestri delle gesta divine e delle antiche imprese umane. L'efficacia di costoro risulta dunque, in questo contesto, fondata, più che sulla psicagogia esercitata dalla musica strumentale e vocale²⁶, sul valore educativo delle gesta che costituivano il contenuto del canto. Anzi la prima versione riportata dagli scolii EM ci informa che l'aedo riuscì a tenere la regina lontana dalla colpa διηγούμενος ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἀρετὰς²⁷.

²⁵ Si tratta del frammento WEHRLI citato alla nota 16; il luogo filodemo è quello citato nella nota 17, che corrisponde al frammento del I libro del *de musica* filodemo indicato alla n. 17: ἐξ ὧν δὲ παρατίθεται | [Δικ]αίάρχου λάβοι τις ἂν δο[α βο] | [ὁ]λεῖται | πρὸς τὴν ἐνεσθηκυ[τ] | [αν] ὑπόθεσιν [ἡ] τὸ τοὺς κα[λ]αίους καὶ σοφὸν τὸν ὠιδόν | [ν] νομίζειν, ὡς εἶναι δῆλον | [ἐκ] τοῦ παρὰ τῇ Κλυταμῆ | στραι κατ'αλειφθέντος. L'emendamento suggerito dal von Arnim, che integra ὡς in luogo di ἡ disgiuntivo renderebbe più chiara l'attribuzione della citazione dell'aneddoto a Dicearco. Lo spazio lasciato nel disegno napoletano non sembra però sufficiente a consentire l'integrazione di due lettere. Ma anche nella forma sopra data non mi pare sussistano dubbi: la traduzione è infatti la seguente: «tra gli esempi che adduce se ne potrebbero citare quanti si vuole da quelli addotti da Dicearco, o anche (l'affermazione) che gli antichi reputavano saggio l'aedo, come era chiaro da quello lasciato presso Clitennestra».

²⁶ Bisogna segnalare però che negli scolii EHMQR compare un riferimento alla predilezione che gli antichi portavano alla lira tra tutti gli strumenti, come motivazione ulteriore addotta da Demetrio per la scelta di Demodoco da parte di Agamennone.

²⁷ Per un precedente cf. Plat. *legg.* 655c, sull'utilità mnemonica e quindi etica della buona massima associata al canto.

Di Filodemo e di Strabone si è già detto. Rimane da precisare che per l'epicureo, evidentemente, il primato assegnato alla musica era inaccettabile: l'opera di formazione e di indirizzo etico non poteva che essere esercitata dalla filosofia, e — in forma debole — dal contenuto della parola cui la musica si accompagnava non in quanto parola poetica, ma in quanto portatrice di concetti. Per il geografo di formazione stoica, come per i filosofi della scuola a cui egli faceva riferimento (οἱ ἡμέτεροι, come Strabone li denomina nella prima parte del contesto citato) il solo saggio era invece il poeta, e la poesia, non la musica, era la prima filosofia mediante la quale gli esseri umani venivano introdotti nella vita a partire dall'infanzia, attraverso l'insegnamento di ἡθῆ, πάθη, πράξεις e con l'aiuto delle sottili armi del piacere, μετ' ἡδονῆς.

In Strabone la poesia poteva dunque fungere da prima forma filosofica, che consentisse alle menti dei fanciulli non ancora formati²⁸, con il piacere da essa indotto, un approccio non difficile. Un'analoga concezione «scalare» dell'educazione, che commisura la tipologia dell'insegnamento alla solidità e alla maturità dei discenti, ricompare nel luogo di Ateneo che contiene l'aneddoto di cui stiamo seguendo la traiettoria dall'universo della musica all'universo del racconto; gli aedi, secondo questo testo, erano una saggia corporazione e svolgevano il ruolo che nell'epoca in cui i *Deipnosofisti* furono redatti era rivestito dai filosofi. Per questo motivo Agamennone lasciò un aedo come custode e come tutore di Clitennestra. Costui, con i suoi racconti sulle virtù delle donne, ispirava alle ascoltatrici l'emulazione per un comportamento virtuoso, ed inoltre, distraendole gradevolmente (διατριβὴν παρέχων ἡδεῖαν) allontanava le loro menti da cattivi pensieri. Egli operava mediante i paradigmi etici proposti dalle sue storie ed il piacere suscitato dalla narrazione che aiutava le signore a passare il tempo. Clitennestra, come le altre dame del suo livello, ci appare in questo schizzo di ambiente cortigiano, e doveva apparire alla società per cui Ateneo scriveva, donna dalle fragili virtù, futile e svaporata, facilmente irretibile nei

²⁸ In questo Strabone riprendeva in parte l'approccio platonico alla narrativa e all'uso delle μυθολογίαι per la formazione delle menti non mature per un approccio filosofico (Plat. *Phileb.* 14a; resp. 380 c; cf. anche il I. II delle *Leggi*, dove è possibile cogliere anche antecedenti dell'impostazione paideutica scalare). Platone però, come è noto, non si sarebbe mai sognato di equiparare la poesia ad una πρώτη φιλοσοφία. Si deve ad Aristotele una testimonianza relativa al fascino comune della musica sugli animi di esseri in cui la razionalità sia assente o non risulti pienamente formata, in particolare su alcuni animali, sulla massa degli schiavi e sui ragazzi (*pol.* 1340b 19 ss., in part. 1341a 15 ss.).

giochi maliziosi dell'adulterio. Per mantenerla sulla retta via erano sufficienti qualche racconto edificante e un po' di svago²⁹.

Le donne dunque come i fanciulli; anzi un po' peggio di loro. Esse infatti, già lo sapeva Omero, sono attratte dal μῦθῳδης della poesia, e questo elemento si rivela indispensabile, come affermò Plutarco, a catturare la loro attenzione³⁰. Per i fanciulli la frequentazione della poesia e del μῦθῳδης ad essa connaturato era confinata in una fase transitoria della vita; le donne invece erano condannate, dalla loro stessa inadeguatezza, a non procedere oltre sulla via della vera conoscenza. Siamo ben lontani, in questo contesto, dall'alto valore morale, dall'influsso virtuoso esercitato dalla musica, e poi dalla poesia, tramite la potenza psicagogica connaturata a queste arti³¹. La funzione pedagogica è affidata ormai ad un aedo non più in quanto cantore e neanche in quanto poeta, ma solo in quanto narratore di storie esemplari capaci di persuadere, orientare, sostenere l'onestà.

Ricapitolando: dagli ambienti pitagorici la funzione paradigmatica di questa storia di fragile virtù defluisce, attraverso la media-

²⁹ Nello stesso senso va lo scolio a Dionisio Trace indicato a nota 22, che qui si riporta per esteso: Ἰκανὸς δὲ ὁ μῦθος δυσωπῆσαι δι' ἡδονῆς. Ἡ γὰρ μετὰ συλλογισμῶν ἀκρόβασις πολλάκις τὸν ἀκούοντα πρὸς ἀντίρρησην κινεῖ. Ἡ δὲ ποιητικὴ ἔχει μὲν τὸ προσαγωγὸν ἐκ τῆς ἡδονῆς, δυσωπεῖ δὲ οὐ ἐκ ἀγῶνος, ἀλλ' ὡς περ φύσει ἐναντιομενῆ. Τοῦτον οὖν τὸν τρόπον φαίνεται καὶ Ὀμηρος πεποιημέναι. ἐν ὅσῳ γὰρ «ὁ» αἰοῖδος παρὴν τῇ Κλυταμνήστῳ, ἀπῆγεν αὐτὴν τοῦ περὶ πορνείαν ἔχειν, καὶ τοῦτο ὁρῶντα Αἰγισθὸν πρότερον ἐκβαλόντα τὸν αἰοῖδον οὕτως ἀναπεῖσαι, in cui si dice che il μῦθος induce al pudore δι' ἡδονῆς. Δυσωπῆσαι è emendamento di H. Usener, *Lectiones Graecae*, «RhM» 25, 1870, pp. 574-616, in part. 608-610: il testo tradito dà σιωπῆσαι. Basandosi su un testo di Lucian. *vit. auct.* 22, più tardo, a mio avviso, della fonte dei nostri scoli, da individuare in un commentario di età alessandrina, A. ROSTAGNI, *Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'Estetica* (Origini, significato, svolgimento della Poetica), «SIFC» n. s. 2, 1922, pp. 1-147, ora in *Scritti Minori. I. Aesthetica, Scritti minori* I Torino 1955, pp. 76-237, in part. p. 210 s., proponeva di mantenere il testo tradito o di emendarlo in σιωπῆσαι, o, meglio ancora, in σιωπ[άν] ποιῆσαι, con la motivazione che «un così miserabile scoliaste» non si sarebbe certo preoccupato delle evidenti difficoltà sintattiche derivanti dall'uso del verbo con valore attivo ed eventualmente causativo. In realtà la testimonianza di Ateneo I 14b (citata anche in testo), instaurando il parallelo concetto del pudore instillato non per ragionamento ma per l'influsso del piacere estetico, mi sembra assicuri la bontà dell'emendamento dell'Usener.

³⁰ Plut. *aud. poet.* 16f.

³¹ È quanto si evince da un lungo passaggio del *de audiendis poetis* plutarco (Plut. *aud. poet.* 15f-17f). Esso si apre con il suggerimento di impiegare, nell'educazione di fanciulli, la dolce, allettante poesia per introdurre nella loro formazione la filosofia, mischiandola con la poesia stessa. La poesia infatti, τοὺς λόγους ... ἐκ φιλοσοφίας ἀναλαμβάνονσα μιννυμένους πρὸς τὸ μῦθῳδης, attingendo le sue tematiche dalla filosofia e presentandole ai giovani frammiste al fiabesco e al novellistico, agevola, addolcendolo, l'apprendimento. Il μῦθῳδης di cui si sostanzia la poesia, dunque, funge per loro da esercizio introduttivo alla filosofia.

zione peripatetica, nella riflessione critico-letteraria, articolandosi in due distinte filiere. Da un lato l'aedo come autore e/o esecutore di musica fascinatrice e psicagogica, dall'altro l'aedo come autore/recitatore di poesia, poi di novelle edificanti.

La potenza suasiva dei suoni cedette dunque il passo, in una certa prospettiva di storia della cultura, al contenuto concettuale della parola, non però al discorso filosofico e neanche a quello retorico, riservati agli strati sociali che contavano nella comunità, bensì al discorso diegetico, rivolto ad un tipo di pubblico, per così dire, inferiore, il pubblico di coloro le cui menti non erano in grado di seguire il più ponderoso ammaestramento della filosofia: i fanciulli, appunto, e le donne.

Ma nell'altra e più antica prospettiva, quella che faceva capo al primato filosofico della μουσική, più protetta, in un certo senso, dalla persistenza di corporazioni tecniche qualificate da elevato sapere e di scuole filosofiche che la studiavano come metafora — quando non come rappresentazione speculare o addirittura come infrastruttura — delle armonie del cosmo e della psiche, la pretesa etico/paideutica della musica si mantenne sempre a livello elevato, mirando alla formazione ed al sostegno non di una qualche fascia sociale, ma dell'intero genere umano³².

GIOIA M. RISPOLI

³² In questo contesto, è evidente, Clitennestra figura non come emblema della scarsa affidabilità etica del suo sesso, come abbiamo visto avvenire nell'altra filiera; ma più in generale della debolezza degli esseri umani, a cui l'αἰοῖδος, il saggio per antonomasia, può recare ausilio con il suo canto. Mi sembra importante precisare che, almeno fino al primo secolo a.C., la disputa sulla capacità che la musica aveva di incidere sulla formazione degli esseri umani, ed in particolare sulla loro virtù (o sulle virtù: in realtà anche l'unicità o la pluralità delle virtù è oggetto della discussione) fu una disputa attiva. Filodemo infatti, nel percorrere le opinioni delle altre scuole filosofiche a cui oppone le argomentazioni della propria, oltre ai richiami storici, numerosi ed importanti, fa intendere con chiarezza di aver presenziato a dibattiti su questo problema: Phil. *mus.* IV 26, 14 ss.