

ALDO BRANCACCI

LA MUSICA IN ETÀ ELLENISTICA

ABSTRACT: This paper focuses on two authors, who respectively represent music as a specific discipline and philosophical reflection on music in the Hellenistic Age. The first part of this article is devoted to the *Sectio canonis* deriving from the 4th and 3rd century BC Pythagorean or Academic tradition, although it is erroneously attributed to Euclid; the second part is about Diogenes of Babylon, a well-known spokesperson of Late Stoicism who was the *maxima auctoritas* in the musical field in his school. Diogenes' position cannot be explained without taking into account the harsh criticism by Philodemus of Gadara, the 1st-century Epicurean philosopher who was one of the most important proponents of the theoretical interests and argumentative methods of the philosophical tradition against music.

SOMMARIO: In questo articolo tratto di due autori i quali rappresentano rispettivamente la trattazione della musica come disciplina e la riflessione filosofica sulla musica in età ellenistica. Si tratta della *Sectio canonis*, attribuita ad Euclide, ma che proviene in realtà dalla tradizione pitagorica o accademica di fine del IV o inizio del III secolo a.C.; e di Diogene di Babilonia, esponente della tarda stagione dello Stoicismo antico e *maxima auctoritas* in campo musicale della sua scuola. Le posizioni di Diogene, peraltro, non possono essere illustrate senza riservare almeno un cenno alle aspre critiche che ad esse rivolse Filodemo di Gadara, filosofo epicureo del I secolo d.C., rappresentante degli interessi e dei modi argomentativi della tradizione anti-musicale.

KEYWORDS: *Sectio canonis*; Diogenes of Babylon; Philodemus of Gadara; Epistemology of Music; Ethics of Music

I. Se la riflessione sulla musica nasce già nella tradizione poetica arcaica,¹ la musica essa stessa è stata, fra le *technai*, quella che per prima si è dotata di una specifica sua letteratura. A Laso di Ermione, poeta e sapiente coevo a Pindaro, è attribuito un Περὶ μουσικῆς, nel quale era molto probabilmente esposta la celebre distinzione, divenuta in seguito tradizionale e canonica, della μουσική in tre elementi: la parola (il λόγος), l'armonia (ἁρμονία), e il ritmo (ῥυθμός).² Scritti sulla musica, che purtroppo non ci sono pervenuti, se non, in rarissimi casi, in forma frammentaria, sono attestati lungo tutto il corso del V e del IV secolo a.C. Provengono da ambienti di ricerca musicale, e allora sono il prototipo dei futuri trattati, e dalla letteratura socratica, e in questo caso devono aver configurato una riflessione di carattere filosofico sulla musica.³ La musica fu coltivata anche dai Sofisti,⁴ e in ambienti musicali,

¹ Su ciò cf. A. Brancacci, "The Origins of the Reflection on Music in Greek Archaic Poetry", *Revue de Philosophie Ancienne*, 34, 2016, p. 3-35.

² Su Laso di Ermione è fondamentale G. A. Privitera, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965. Per la raccolta delle testimonianze e dei frammenti, già criticamente studiati da Privitera, cf. G. F. Brussich, *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti. Testo, traduzione e commento*, Pisa, ETS, 2000.

³ Per il V secolo va ricordato lo scritto, tradizionalmente indicato con il titolo *Areopagitico*, di Damone, che Wilamowitz considerava il più antico documento di prosa attica. Su di esso, cf. da ultimo A. Brancacci, "Music and Philosophy in Damon of Oa", in Ch. Vassallo (ed.), *Presocratics and Papyrological Tradition*, Proceeding of the International Workshop held at the University of Trier, 22-24 September 2016, Berlin-Boston, de Gruyter, 2019 [in corso di stampa]. Per la prima parte del IV secolo basti ricordare il Περὶ μουσικῆς di Antistene (cf. Diog. Laert., *VP*, VI, 17), ma scritti Περὶ μουσικῆς sono attestati anche per altri socratici; per la seconda i numerosissimi scritti sulla musica di Aristosseno, nonché i μουσικά di Eraclide Pontico menzionati nel catalogo degli scritti conservato da Diog. Laert., *VP*, V, 86-88.

⁴ Per Protagora, cf. A. Brancacci, "Protagora, Damone e la musica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, 2001, p. 137-148, ristampato in Id., *Musica e filosofia da Damone a Filodemo. Sette Studi*, Firenze, Olschki, 2008, p. 21-33. Fu Ippia di Elide il sofista che maggiormente si occupò di musica, e a lui va attribuita almeno una trattazione, presumibilmente concepita nei limiti di una ἐπιδείξις sofistica, Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιών. G. M. Rispoli, *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, p. 17 n. 21, gli attribuisce anche un Περὶ γραμμάτων δυνάμειος καὶ συλλαβῶν. Su Crizia *musicus*, cf. A. Brancacci, "Crizia e la musica", in W. Lapini-L. Malusa-L. Mauro (eds.), *Gli Antichi e noi: scritti in onore di Antonio Maria Battegazzore*, Genova, Brigati, 2009, T. I, p. 325-335. Importante, sul tema più generale della *mousikê*, è P. Wilson, "The Sound of Cultural Conflict. Kritias and the Culture of Mousikê in Athens", in C. Dougherty-L. Kurke (eds.), *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 181-206.

o in ambienti filosofici interessati alla musica, in particolare all'acustica, furono prodotti scritti sugli strumenti musicali.⁵ La musica era penetrata nella letteratura filosofica anche nella sua veste specificamente disciplinare, dati gli stretti rapporti che i pensatori greci posero tra la filosofia e la musica: e vi era penetrata per tempo. Con i Pitagorici prima,⁶ nel suo aspetto scientifico, con Democrito dopo,⁷ nel suo aspetto poetico-estetico. Il punto d'arrivo di questa ampia e complessa tradizione è Platone,⁸ presso il quale la musica è presente in tutta la varietà delle sue dimensioni; a partire da Platone, che ne aveva sottolineato l'aspetto scientifico, ma anche, e soprattutto, quello etico, e, infine, quello puramente e squisitamente filosofico, essa riceverà attenzione presso un numero assai elevato di filosofi, che alla musica dedicarono trattazioni di diverso ambito e carattere. Né va dimenticato che nell'Antichità esiste anche una tradizione anti-musicale, di genesi assai precoce, che va da *PHibeh* 13 *De musica* (da me attribuito, sia pure con punto interrogativo, ad Alcidasante)⁹ a Sesto Empirico, cioè una

⁵ Cf. il riferimento agli *auloi* e ad altri strumenti nel Fr. 1 di Archita, riportato da varie fonti, in particolare da Porph., *In Ptolem. Harmon.*, I, 3 (= Düring 55, 27-58, 4). Cf. anche [Aristot.], *Probl.*, IX, 23. Secondo Athen., *Deipn.*, IV, 184e (= 47 B 6 DK) sia Eufanore che Archita scrissero un trattato *Περὶ αὐλῶν*.

⁶ Basti ricordare il *Περὶ ῥυθμῶν καὶ μέτρων* di Filolao (ma di musica si parlava anche nel suo *Περὶ φύσιος*: cf. 44 B 6 DK = IV 12 D5, D14 LM) e lo *Ἀρμονικός* di Archita. Cf. C. A. Huffman, *Philolaus of Croton, Pythagorean and Presocratic. A Commentary on the Fragments and Testimonia with interpretative Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 364-380, e, dello stesso Autore, *Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 402-482.

⁷ Nel catalogo degli scritti di Democrito, trasmesso da Diogene Laerzio, un'intera sezione è dedicata ai *μουσικά*, cioè agli scritti relativi alla musica e alla poesia: il loro numero è imponente, ed è stato notato che questa sezione dell'opera democritea costituisce il vero grande precedente della *Poetica* di Aristotele. Su di essa, cf. A. Brancacci, "Democritus' *Mousika*", in Id.-P.-M. Morel (eds.), *Democritus: Science, The Arts, and the Care of the Soul*, Leiden-Boston, Brill, 2007, p. 181-205.

⁸ Su Platone mi limito a citare E. Moutsopoulos, *La Musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989² (I ed. 1959), A. Brancacci, "Musique et Philosophie en République II-IV", in M. Dixsaut (ed.), *Etudes sur la République de Platon*, vol. 1: *De la justice*, Paris, Vrin, 2005, p. 89-106; M. Schofield, "Music all pow'rful", in M. L. McPherran (ed.), *Plato's Republic: A Critical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 229-248, A. Brancacci, "Musica, Mimesis e Paideia nella Repubblica di Platone", *Giornale critico della filosofia italiana*, 89-91, 2010, p. 467-490, F. Pelosi, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

⁹ Ho proposto l'attribuzione di *PHibeh* 13 ad Alcidasante, assegnandolo a età prearistossenica, all'incirca agli anni 390, in A. Brancacci, "Alcidasante e *PHibeh* 13 *De*

tradizione che in vario modo, e con argomentazioni diverse, negava le positive qualità etiche, paideutiche, psicologiche ed estetiche che altri filosofi attribuivano alla musica. Anche Aristotele dedicò una penetrante trattazione alla musica,¹⁰ e, sulla base dei grandi precedenti di Platone e Aristotele stesso, nonché di tutta la precedente tradizione sia filosofica sia musicale, non stupisce che opere sulla musica, o trattazioni della musica, trovarono largo spazio in età ellenistica. Ciò avvenne nella tradizione accademica, nell'ambito della quale primeggia il nome di Eraclide Pontico;¹¹ in quella peripatetica, soprattutto con Aristosseno¹² e con Teofrasto;¹³ più tardi ancora nella

musica. Musica della retorica e retorica della musica", in Id. *et al.*, *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*, Firenze, Olschki, 1989, ripubblicato in forma ampliata in Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*, p. 61-84, con bibliografia. Hanno consentito con me molti studiosi, tra i quali M. L. West, "Analecta musica II", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, 1992, p. 1-54, spec. p. 16-23, Id., *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 247, n. 84. Ora si allinea alla mia datazione anche A. D. Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 69: "In previous publications I have expressed some scepticism about a fourth-century date, but am now persuaded that the piece was written in the region of 380 BC".

¹⁰ Su Aristotele mi limito a citare P. Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975, p. 33-43, G. Romeyer Dherbey, *La noble nature de la musique (Aristote, Politique, VIII 5. 1340 a 18-40)*, in Id., *La parole archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 323-347, A. Ford, "Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Politics*", in P. Murray-P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 309-333, F. Woerther, "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of the Character", *Classical Quarterly*, 58, 2008, p. 89-103.

¹¹ Un'intera sezione dell'opera di Eraclide Pontico era dedicata ai μουσικά, e tra questi era compreso un Περὶ μουσικῆς. Su Eraclide Pontico è da vedere A. D. Barker, *Heraclides and Musical History*, in W. W. Fortenbaugh-E. Pender (eds.), *Heraclides of Pontus: Discussion*, New Brunswick-London, Transaction Publishers, 2009, p. 273-298.

¹² Ad Aristosseno la *Suda* attribuisce un numero complessivo di 453 scritti; essi spaziavano dalla musica alla filosofia, alla storia e alla varia erudizione; nell'ambito di quest'opera imponente, assai rilevante era il numero di scritti dedicati alla musica, dei quali la tradizione indiretta ci ha conservato molti titoli. Sopravvissuti sono solo, in forma integra, gli *Elementa harmonica*, opera che esercitò peraltro un'influenza decisiva e durevole sulla trattatistica musicale antica, e, in forma frammentaria, gli *Elementa rhythmica*; numerosi i frammenti trasmessi. Su Aristosseno mi limito a citare tre libri, molto diversi e molto lontani nel tempo tra loro: L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1904, ristampato in Id., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Forni Editore, Bologna, 1977, A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'Harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986, A. Visconti, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli, Luciano Editore, 1999. Per la dimostrazione che la scienza armonica è costruita da Aristosseno sul

tradizione stoica, con Diogene di Babilonia, e poi con Panezio;¹⁴ e, infine, per menzionare anche la tradizione ostile alla musica, in quella epicurea. Con Aristosseno nasce la trattatistica musicale, destinata poi ad ampio sviluppo nel periodo tardo-antico; e dipendente proprio da una trattatistica, per noi perduta, è la manualistica musicale, la quale si esprime anch'essa nel periodo imperiale e tardo-antico.¹⁵

Non essendo pensabile trattare in questo articolo, sia pure compendiosamente, tutti gli aspetti della riflessione sulla musica in età ellenistica, presceglierò due autori particolarmente importanti, i quali manifestano due approcci diversi e paradigmatici alla trattazione della musica come disciplina in quell'età. Essi rappresentano, peraltro, due fra le più influenti tradizioni filosofiche all'interno delle quali la musica ricevette ampio spazio di trattazione in età ellenistica. Si tratta della *Sectio canonis*, scritto che in certa misura può considerarsi un remoto e parziale prototipo della manualistica musicale greca, di provenienza pitagorica o accademica,

modello epistemologico aristotelico, possiede un γένος suo proprio, ἴδια ἀρχαί sue proprie, e riposa su un impianto assiomatico-deduttivo, cf. A. Brancacci, "Aristosseno e lo statuto epistemologico della scienza armonica", in G. Giannantoni-M. Vegetti (eds.), *La scienza ellenistica*, Atti delle tre giornate di studio tenutesi a Pavia dal 14 al 16 aprile 1982, Napoli, Bibliopolis, 1984, p. 151-181, ora in Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*, p. 101-124. Ampia trattazione degli *Elementa harmonica* in Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, p. 113-259.

¹³ Teofrasto, il cui catalogo degli scritti è conservato da Diog. Laert., *VP*, V, 42-50, il quale attesta che la sua amplissima opera comprendeva 232.808 linee, fu autore di numerosi scritti musicali: Περὶ μουσικῆς in tre libri, Ἀρμονικά in un libro, Περὶ τῶν μουσικῶν in un libro. Particolarmente esteso e importante è, di Teofrasto, il Fr. 715 FHS&G, trasmesso da Porph., *In Ptolem. Harmon.*, 1, 3, p. 61, 16-65, 15 Düring. Su questo frammento cf. A. D. Barker, *Greek Musical Writings*, 2 voll., II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 110-118. Ma altri frammenti sono sopravvissuti, raccolti in W. W. Fortenbaugh *et al.*, *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, 2 voll., Leiden-New York-Köln, 1992, Part Two, p. 560-583.

¹⁴ I frammenti di contenuto musicale di Panezio si possono leggere in F. Alesse (ed.), *Panezio di Rodi. Testimonianze. Edizione, traduzione e commento*, Napoli, Bibliopolis, 1997, p. 77-79 e 301-304. Per il più ampio dei frammenti citati da Porfirio, cf. Barker, *Greek Musical Writings*, II, p. 237-239.

¹⁵ La manualistica musicale greca è rappresentata dai manuali di Cleonide e Nicomaco di Gerasa, dagli *Excerpta Nichomachi*, dai manuali di Bacchio il Vecchio, Gaudenzio e Alipio, nonché dagli *Excerpta Neapolitana*, editi criticamente da K. von Jan, *Musici Scriptores Graeci*, Lipsiae, In aedibus Teubneri, 1895. Questi manuali, preceduti dalla *Sectio canonis* pseudoeuclidea, sono stati tradotti in italiano, con introduzioni e commenti, da L. Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini e Associati, 1990.

collocabile tra il tardo IV secolo e l'inizio del III secolo a.C.; e di Diogene di Babilonia, esponente di spicco della tarda stagione dello Stoicismo antico, e massima *auctoritas* in campo musicale della sua scuola, da collocare nel III-II secolo a.C. Vedremo, peraltro, come le posizioni di Diogene non possano essere illustrate senza riservare almeno un cenno alle aspre critiche che a esse rivolse Filodemo di Gadara, filosofo epicureo del I secolo d.C., rappresentante di spicco degli interessi e dei modi argomentativi della tradizione anti-musicale.

II. La *Sectio canonis* (trasmessa in greco nei mss. insieme con l'*Introduzione all'armonica* di Cleonide) è stata a lungo attribuita a Euclide, il grande matematico greco, sulla base del fatto che i più importanti mss. recano questa attribuzione; in altri mss. essa compare però come scritto anonimo, e in altri ancora è attribuita a Cleonide stesso, tardo e importante esponente della manualistica greca. Porfirio, nel suo commento agli *Harmonica* di Tolemeo, ne cita i primi sedici capitoli, privi dell'introduzione, per spiegare le posizioni pitagoriche nel calcolo degli intervalli, attribuendoli a Euclide. Ma da tempo è stato notato che l'intera seconda parte dello scritto è fondata su un paralogismo, che mostra come il suo autore non avesse dimestichezza con la logica, e rende quindi l'attribuzione al grande matematico greco improponibile.¹⁶ L'operetta si compone di due parti ben distinte ma intimamente raccordate tra loro: i primi nove capitoli trattano delle proprietà generali che gli intervalli traggono dai rapporti in cui sono espressi, mentre i capitoli dal decimo al ventesimo definiscono i rapporti e la composizione degli intervalli musicali. Le proposizioni 10-15 determinano il rapporto dei principali intervalli e la loro composizione; le proposizioni 16-18 dimostrano la non divisibilità in parti uguali del tono e del semitono, mentre le proposizioni 19-20 illustrano il procedimento della divisione del canone. L'operetta non può essere considerata un trattato di elementi di teoria musicale, perché si limita a trattare un argomento specifico, neppure completamente esaurito, ma è un documento di singolare importanza di una linea teorica della musicologia antica il cui fine è dimostrare l'inseparabilità, di matrice pitagorica, della musica dalla matematica. Gli studiosi moderni ipotizzano una provenienza diversa per questa opera. Luisa Zanoncelli pensa

¹⁶ Ibid., p. 35 e p. 68. Ma si vedano già P. Tannery, "Inauthenticité de la 'Division du canon' attribué à Euclide", *Compte rendus des séances de l'année 1904 de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 48, 1904, p. 439-445 e H. Menge, *Euclidis Phaenomena et scripta musica edidit Henricus Menge*, Leipzig, Teubner, 1916, p. XXXVII-XL.

che essa sia stata scritta tra la fine del IV e l'inizio del III secolo da un filosofo accademico.¹⁷ André Barbera la assegna invece alla tradizione pitagorica, ritenendo che essa sia stata composta "a time after the turn of the fourth century B.C.";¹⁸ egli ha mostrato, più precisamente, come questo scritto abbia viaggiato attraverso i secoli, partendo da una più breve raccolta di proposizioni improntate all'aritmetica pitagorica fino ad assumere proporzioni sempre più ampie, accogliendo una serie di nove corollari alle prime nove proposizioni, nonché i finali capitoli relativi alla divisione del monocordo.¹⁹ A Barbera è nota la traduzione italiana della Zanoncelli, che cita, ma ne ha una conoscenza molto incompleta.²⁰ Sfortunatamente, egli non conosce l'ipotesi della studiosa italiana circa una provenienza accademica della *Sectio canonis*, e non si è quindi confrontato con essa. È da notare, peraltro, che tale provenienza sarebbe compatibile anche con il contenuto pitagorico dello scritto. La questione è probabilmente destinata a rimanere insoluta, ma in questo scritto terrò conto di tale problema, nel tentativo di guadagnare ulteriori elementi di giudizio sulla questione.

La *Sectio canonis* presenta un proemio, o introduzione, che è parte integrante del trattato,²¹ e la sola che qui interessi. Essa rivela una certa

¹⁷ Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, p. 31-36. Già Tannery attribuiva l'intera *Sectio canonis* (che considerava composta, nella sua versione originale, di diciotto capitoli, essendo gli ultimi due seriori) al IV secolo a.C., posizione accolta da B. L. van der Waerden, "Die Harmonielehre der Pythagoreer", *Hermes*, 78, 1943, p. 163-199.

¹⁸ A. Barbera (ed.), *The Euclidean division of the Canon. Greek and Latin Sources*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1991, p. 23, e p. 52-54 per la matrice pitagorica dello scritto.

¹⁹ A. Barbera, "Placing *Sectio Canonis* in Historical and Philosophical Contexts", *Journal of Music Theory*, 28, 1984, p. 191-224.

²⁰ Ne è prova quanto Barbera scrive: "Luisa Zanoncelli, in her Italian translation, provided an even-handed survey of positions regarding the authorship of the Division without firmly deciding in favour of Euclid or against him as author" (*The Euclidean division of the Canon*, p. 22). Al contrario, dopo aver esaminato a lungo il problema, Zanoncelli esclude recisamente la paternità euclidea dello scritto: "Nessun matematico, pur di medio valore, sarebbe incorso in una così grave caduta, e qui noi abbiamo perciò l'elemento decisivo per affermare che il manuale non risale a Euclide. Conforta questo giudizio anche l'assenza di interesse per il problema teorico delle grandezze irrazionali" (Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, p. 35).

²¹ Il fatto che Porfirio non citi l'introduzione insieme con i sedici capitoli della *Sectio canonis* che egli cita nel suo commento agli *Harmonica* di Tolomeo, ma la citi, quasi per intero, in un altro luogo del suo trattato, non è ovviamente una prova contro l'appartenenza dell'introduzione alla *Sectio canonis*: significa solo che egli la cita nel luogo

affinità con l'acustica di tradizione aristotelica nell'iniziale nesso posto tra suono e movimento; tuttavia, a partire da questa premessa di carattere schiettamente sensibile essa procede poi in altra e ben diversa direzione, e mostra una chiara impronta di matrice pitagorica nel parallelismo posto tra intervalli musicali e numeri.²² Tale introduzione è anche un documento della riflessione filosofica sulla musica, o, meglio, ce ne conserva un riflesso; è inoltre un documento dell'aspirazione della musica stessa a trovare una compiuta sistemazione d'ordine teorico, aspirazione che trovava in Platone, in particolare nel *Timeo*, un sicuro punto di riferimento. Particolarmente interessanti, da questo punto di vista, sono il contenuto e la struttura teorica del proemio, che conviene leggere direttamente:

[1] In caso di quiete e di assenza di moto si ha silenzio (σιωπή); se c'è silenzio e non si danno corpi in movimento, non si ha percezione uditiva; per poter udire qualcosa, è dunque necessario che si siano prima verificati urto e moto (πληγὴν καὶ κίνησιν). [2] Ne discende: poiché ogni suono (οἱ φθόγγοι) è causato da un urto e questo è impossibile se non preceduto da un moto, e poiché i moti possono essere di maggiore o minore frequenza (πυκνότεροι [...] ἀραιότεροι) e ai primi si debbono i suoni più acuti, ai secondi i più gravi, saranno necessariamente più acuti i suoni risultanti da moti di maggiore entità e frequenza, più gravi gli altri. [3] I suoni crescenti si possono quindi riportare al giusto grado abbassandoli mediante una sottrazione di moto, quelli calanti alzandoli mediante una addizione di moto. E dato che si riconducono al loro giusto grado per addizione o sottrazione, si deve affermare che i suoni sono composti di parti (ἐκ μορίων). [4] Ma tutte le cose che si compongono di parti si dice che sono in reciproco rapporto numerico (ἀριθμοῦ λόγῳ) e perciò necessariamente diremo che anche i suoni stanno in reciproco rapporto numerico (ἐν ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους). [5] I rapporti numerici possono essere multipli (ἐν πολλαπλασίῳ), superparticolari (ἐν ἐπιμορίῳ) o superparzienti (ἐν ἐπιμερεῖ), per cui anche i suoni necessariamente si diranno trovarsi in questi rapporti; di questi numeri, i molteplici e i superparticolari definiscono il reciproco rapporto fra i loro termini con un nome solo (ἐνὶ ὀνόματι). [6] Sappiamo che i suoni si distinguono in consonanti (συμφώνους) e dissonanti (διαφώνους), e che i consonanti, dall'unione di due, producono un unico senso di fusione (μίαν κράσιν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιούντας) mentre i dissonanti no. [7] Stando così le cose, è giusto che i suoni consonanti, producendo un unico senso di fusione del suono dall'unione di due, rientrino nei

in cui la citazione stessa cade opportuna. Cf. Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, p. 368-369.

²² Th. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1999, p. 346-347.

numeri che designano con un unico nome il rapporto fra i loro termini, cioè multipli o superparticolari.²³

Il registro su cui si svolge la trattazione sviluppata nel proemio è duplice: il primo è d'ordine musicale, o meglio musicale-matematico, il secondo, che resta per lo più implicito, d'ordine filosofico. Nell'ambito del primo, il punto di partenza è schiettamente sensibile: la relazione posta tra percussione, movimento e suono, da un lato, e la correlazione tra vibrazioni più ravvicinate e suoni più acuti, vibrazioni meno ravvicinate e suoni più gravi, dall'altro, sono tratte dalla viva esperienza dell'accordatura degli strumenti a corda. In un orizzonte empirico-sensibile, ma razionalmente determinato, si situa la dimostrazione della natura quantitativa del suono, e più precisamente il nesso posto tra suoni molteplici e quantità, che si osserva come uno dei primi passi teorici mossi nel proemio. Essa richiama il *Parmenide* di Platone, dove, nell'ambito della seconda ipotesi, si osservava che “gli altri dall'uno, essendo appunto diversi e non diverso, sono più di uno, perché se fossero diverso sarebbero uno, mentre, essendo diversi, sono più di uno, e devono avere quantità” (trad. Cambiano).²⁴ La dimostrazione della natura quantitativa del suono permette poi l'immediato aggancio alla matematica, posto che tale natura poggia sul dato sperimentabile che il variare del suono in altezza, acuta o grave, è il risultato di operazioni di addizione e sottrazione. Ora tali operazioni consentono, a loro volta, di dimostrare che il suono è composto di ‘parti’: ma poiché tutte le cose composte di parti stanno tra di loro in un rapporto numerico, ne consegue la possibilità di determinare la natura del suono per mezzo di rapporti numerici. È dunque possibile dimostrare, proprio partendo da una descrizione fisico-sensibile del suono, la necessità di superarla, determinando il suono stesso sulla base di strumenti concettuali matematici. A questo punto la classificazione dei suoni (φθόγγοι) diventa una conseguenza della diversa determinazione dei rapporti numerici, talché come questi ultimi possono essere multipli, superparticolari e superparzienti, così anche i suoni si troveranno in questi stessi rapporti. In questo contesto è importante l'osservazione che, nell'ambito dei numeri, i molteplici e i superparticolari godono del privilegio di definirsi sulla base di un unico nome. Il sottinteso implicito di tale osservazione pare essere il fatto che l'unicità del nome conferma la razionalità del rapporto numerico stesso.

²³ [Euclid.], *Sectio canonis*, p. 148, 3-149, 24 Jan (= p. 114-116 Barbera), trad. Zanoncelli. La numerazione, puramente convenzionale, che ho introdotto nel testo mira a rilevare i principali passi argomentativi del proemio.

²⁴ Plat., *Parm.*, 153a 2-4.

Si giunge così alla conclusiva, e più importante, definizione, quella tra intervalli consonanti e intervalli dissonanti, la cui definizione discende da un duplice ordine di considerazioni. La prima è d'ordine fisico-acustico, dunque d'ordine sensibile: sono consonanti gli intervalli in cui i due suoni, unendosi, producono un unico senso di fusione; sono dissonanti quelli che, unendosi, non producono tale senso di fusione. Nello stesso tempo, concorre alla definizione degli intervalli consonanti anche l'osservazione per cui, proprio per questa ragione, essi rientrano nei numeri che designano con un unico nome il rapporto fra i loro termini, cioè multipli o superparticolari.²⁵ In questa osservazione, il punto di vista sensibile e quello razionale-matematico, il diritto concesso all'udito di percepire o meno un intimo senso di fusione tra due suoni, tale da produrre o meno l'unità, si incontra con il punto di vista razionale, ed è presentato come la giustificazione della denominazione retta, cioè dell'appropriatezza definitorio-razionale.²⁶

Tutto il proemio delinea così un percorso che parte dal silenzio, considerato come il *primum*, in quanto rappresenta lo stato di quiete e di assenza di movimento, per arrivare al suono, che è il vero punto di partenza della trattazione, e il cuore dell'intera operetta, e determinare poi il suono stesso, fenomeno fisico, udibile e percepibile, prodotto da un urto e dal movimento, in termini matematici. Tuttavia, come dimostra la definizione degli intervalli consonanti e dissonanti, il punto di vista matematico non è riassuntivo e ultimo, e la sfera della sensibilità non è eliminata: piuttosto, la dialettica tra quest'ultima e la sfera definitorio-matematica continua. Del resto, tutta la serie delle successive dimostrazioni si basa, insieme, sul postulato matematizzante che le consonanze possono essere espresse unicamente da rapporti multipli e superparticolari, e, d'altra parte, sulla premessa che è l'udito a giudicare se è stato o no prodotto un unico senso di fusione dei suoni. È noto che tutta l'opera dei primi Accademici è improntata al principio di apportare una βοήθεια al pensiero di Platone sanandone difficoltà o insufficienze: qui evidente è il tentativo di attenuare il distacco platonico fra intelligenza razionale pura e conoscenza sensibile, e nello stesso tempo di sviluppare l'interesse per il mondo sensibile manifestato

²⁵ Sulla questione dell'ἐν ὄνομα è fondamentale l'interpretazione di L. Laloy, "Un passage d'Euclide mal interprété", *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, 24, 1900, p. 236-241, il quale identificò tali rapporti con quelli che possono essere indicati appunto con un nome singolo, quali διπλάσιος, τριπλάσιος, ἡμιδλιος, ἐπίτριτος, etc.

²⁶ Su questa introduzione cf. Barbera, *The Euclidean Division of the Canon*, p. 48-58.

dal tardo Platone, nel *Teeteto* e nel *Timeo*, e nella stessa dialettica divisoria del *Sofista* e del *Politico*, vertente su realtà sensibili.

In addizione a questo movimento, che va dal silenzio al suono e poi alla sua determinazione matematica, ce n'è poi un altro più profondo, quello che va dal molteplice, rappresentato dall'innumerabile varietà di urti, moti e suoni, all'unità, che emerge dalla definizione dell'intervallo consonante come quello che realizza una *μία κρᾶσις τῆς φωνῆς*. È evidente in questa definizione dell'intervallo consonante il punto d'arrivo del percorso teorico tratteggiato nel proemio: silenzio, percussione, moto, suono, suoni molteplici, intervalli, intervallo dissonante e intervallo consonante. In quest'ultimo il molteplice genera l'unità. È legittimo vedere in questo percorso una trasposizione in chiave musicale della struttura della realtà disegnata dal Platone delle dottrine non scritte e dai filosofi Accademici: una struttura complessa che dal mondo sensibile, passando attraverso diversi gradi ontologici, giunge fino all'Uno.²⁷ Si noti che nella parte finale dell'introduzione, chiarito che i suoni consonanti producono un unico senso di fusione dall'unione di due suoni, si precisa che è giusto che gli intervalli consonanti rientrino nei numeri che designano con un unico nome (*ἐν ἐνὶ ὀνόματι*) il rapporto fra i loro termini, e sono questi i rapporti numerici multipli o superparticolari. Questa definizione non permette di considerare consonante l'intervallo di un'ottava più una quarta, che invece era normalmente considerato una consonanza dalla teoria musicale. Malgrado questo limite, ciò significherà che gli intervalli (riportati a numeri) consonanti sono così chiamati per via della corrispondenza che si dà tra la definizione di intervallo consonante, realizzante l'unità sonora (*μία κρᾶσις*), e l'unità della denominazione linguistica (*ἐν ἐνὶ ὀνόματι*). Ancora una volta ritorna, in chiusura, e ciò non può essere casuale, un riferimento al concetto di uno.

Occorre a questo punto porre in rapporto tale introduzione con l'importante trattazione svolta nel settimo libro della *Repubblica* intorno alla scienza dell'armonia. Platone svolge qui un complesso ragionamento polemico rivolto sia verso le scuole musicali empiriste, colpevoli di arrestarsi al dato della sensazione, sia contro gli stessi Pitagorici, i quali cercano di ridurre a rapporti numerici gli intervalli consonanti, i quali restano pur sempre quelli uditi dall'orecchio. Anch'essi non si elevano a porre problemi, e a indagare quali numeri (non quali intervalli) siano consonanti, e quali no, e

²⁷ Basti pensare a quanto risulta da Aristot., *Metaph.*, A, 6, 987b 14-32, dove tale dottrina è riferita espressamente a Platone.

quale ne sia la ragione in entrambi i casi.²⁸ Ora, l'impostazione teorica seguita nel proemio della *Sectio canonis* è proprio quella che Platone in questo passo caratterizza come propria dei Pitagorici: essa ripropone in effetti la metodologia di riportare il sensibile alla concettualizzazione del numero e del rapporto numerico. Nello stesso tempo il proemio offre risposta alla richiesta platonica di determinare quali siano i ζύμφωνοι ἀριθμοί: i 'numeri consonanti' sono i numeri multipli e superparticolari, cioè i numeri che denominano con un solo nome il rapporto fra i loro termini. Tutto ciò conferma la tesi di Barbera circa la matrice pitagorica della *Sectio canonis*, anche se ancora non contraddice all'ipotesi che tale matrice abbia trovato il suo terreno di coltura in casa accademica. Alla luce delle osservazioni fin qui fatte, e degli altri elementi di giudizio guadagnati da altri studiosi, la conclusione più sensata da trarre è che ci troviamo di fronte a un documento di matrice pitagorica che riflette contaminazioni e scambi reciproci fra le due tradizioni. Direi inoltre che la *Sectio canonis* offre una risposta all'interrogativo sollevato da Platone: malgrado il paralogismo inerente alla proposizione 11, che investe poi altre proposizioni successive, tutto il lavoro svolto a partire dalla proposizione 10 per definire i rapporti e la composizione degli intervalli musicali può essere definito come volto a determinare, mediante la posizione di problemi, quali numeri sono consonanti e quali no.

III. L'interesse per le qualità etiche della musica e per il suo ruolo nell'educazione è presente, dopo Platone, anche in Aristotele, che ne mise in luce, con analisi e concetti altamente originali, anche la potenza d'azione sull'animo umano nell'ambito delle sue innovative teorie estetiche.²⁹ Nel Peripato tale interesse fu raccolto soprattutto da Eraclide Pontico, che dedicò opere specifiche alla musica, considerata in una grande varietà di aspetti, tecnico, storico, erudito-antiquario, e non è del tutto assente neppure in Aristosseno,³⁰ il quale pure aveva dedicato la sua attenzione principalmente all'aspetto teorico ed epistemologico della musica. In età ellenistica, è Diogene di Babilonia il filosofo che si è occupato con maggiore intensità di musica: non solo egli scrisse un trattato su di essa, ma sviluppò al più alto

²⁸ Plat., *Resp.*, VII, 530d-531c. Su questa sezione è fondamentale I. Mueller, "Ascending to problems: Astronomy and Harmonics in *Republic VII*", in J. P. Anton (ed.), *Science and the Sciences in Plato*, Delmar (New York), Caravan Books, 1997 (I ed. 1980), p. 103-121.

²⁹ Cf. Aristot., *Pol.*, VIII, 5, 1340a 18-39.

³⁰ Cf. Aristox., *El. harm.*, II, 31.

grado il nesso tra musica e filosofia, tenendo presente, per la sua valorizzazione in senso etico dell'arte dei suoni, tutta la tradizione precedente: primi tra tutti, Damone, Eraclide Pontico, Cameleonte, e molto probabilmente anche i Pitagorici. Diogene attinge peraltro anche a Platone, nonché all'Accademia antica, talché la sua posizione in ambito musicale illustra bene l'insorgere di quella tendenza dello Stoicismo a guardare anche a Platone e a recuperarne concetti, tendenza per la quale, già prima dello Stoicismo medio di Panezio e Posidonio, si è parlato per Diogene di una Stoa πλατωνίζουσα. La nostra maggiore, anche se non unica, fonte di informazione sul trattato di Diogene è costituita dall'epicureo Filodemo, il quale nel suo *Περὶ μουσικῆς* rivolge un'aspra polemica contro il suo predecessore, ma non solo contro lui, bensì contro tutta la precedente linea di filosofi i quali avevano riservato un posto eminente alla musica nella παιδεία e teorizzato il suo influsso sull'animo umano.

Proprio da Filodemo ricaviamo che nel suo *Περὶ μουσικῆς* Diogene metteva in luce innanzitutto la funzione e l'importanza della musica nell'ambito del culto e in quello dell'educazione, per poi procedere a trattare della sua utilità in una serie di sfere ed esperienze particolari, alcune delle quali tradizionalmente connesse ai due ambiti trattati per primi. Sappiamo del resto che l'idea che determinati temi e modi musicali avessero il potere di educare al coraggio, o infondere ardore in guerra, oppure di stimolare stati d'animo composti e pacifici, erano molto diffusi nell'Antichità: ne aveva parlato già Platone,³¹ e una diffusa trattazione al riguardo è presente nel *De musica* pseudo-plutarco, che risale certo a fonti più antiche. La confutazione di siffatta teoria da parte di Filodemo si rivolge nell'ordine agli encomi, agli imenei, agli epitalami, alla funzione della musica nella passione amorosa, ai lamenti funebri e infine all'eccitazione che la melodia (μελος) può provocare nelle azioni belliche e nelle gare atletiche. La sua confutazione partiva dal principio che la musica non produce alcun effetto sull'anima; ammesso pure che tale influsso sull'anima esista effettivamente, esso non è provocato dalla musica, bensì dalle parole che ad essa si accompagnano, oppure da circostanze concomitanti. Filodemo, peraltro, non considerava rilevanti o degne di fede le testimonianze che Diogene traeva dai poeti per provare le sue tesi: in linea generale, egli dissociava la musica dalla filosofia, e negava la derivazione divina della musica, sottoponendo a una ironica critica antichi miti e leggende.³² Diogene aveva anche elaborato una complessa

³¹ Cf. Plat., *Resp.*, III, 399a-b.

³² Philod., *De musica*, IV, coll. 56-140.

teoria riguardante le danze, considerate in stretta connessione con la musica, come peraltro prima di lui aveva fatto Damone, nel quale il nesso e il parallelismo tra determinati tipi di danze e determinati valori, o disvalori, è esplicitamente affermato:³³ ed è noto il lungo sviluppo che Platone offre su questo tema nelle *Leggi*.³⁴ In particolare, Diogene distingueva tra danza tragica, danza comica e danza satirica, e ne distingueva i caratteri: quest'ultima, la cosiddetta danza iporchematica, era a sua volta parzialmente connessa anche alla danza comica, mentre la danza tragica era divisa in due sottospecie, una di carattere bellico (πολεμικὸν εἶδος), l'altra di carattere pacifico (εἰρηνικὸν εἶδος), corrispondenti rispettivamente alla pirrica (πυρρική) e alla ἐμμέλεια. Questa complessa sistemazione di un patrimonio culturale immenso, differenziato e variegato nelle sue manifestazioni, differenziato anche per caratteri estetici, psicologici ed etici, manifesta una capacità di comprensione storica di elevato livello, la volontà e la capacità di affrontare la comprensione di fenomeni culturali complessi e di diversa provenienza sulla base di categorie storico-estetiche chiare e razionali. Echi e tracce di questa suddivisione sono presenti, peraltro, in varie testimonianze disseminate lungo il corso dell'Antichità, ed è verosimile che essa si sia sviluppata con il contributo e l'apporto di vari filosofi, lungo una linea che, prima di giungere a Diogene, va da Damone a Platone e giunge anche a Eraclide Pontico e Cameleonte. La critica di Filodemo è pungente, ma povera, in quanto omette completamente il confronto con questo grandioso sforzo di comprensione e sistemazione storica. Senza tener alcun conto delle varie distinzioni fatte da Diogene, egli liquida la questione affermando che, se si separano le danze e la musica dal dramma e dalle azioni sceniche cui esse si accompagnano, non si registra alcun effetto peggiorativo nell'effetto complessivo: il che, a suo parere, dimostrerebbe che non vi è alcun elemento, veicolato dalla musica, che porti alla bellezza e alla nobiltà. Ma in questo modo parrebbe negata l'appartenenza stessa della musica alle arti belle, il che è difficile sostenere, non solo rispetto al pensiero di Diogene di Babilonia, ma rispetto all'intera tradizione ellenica delle arti.

È bene precisare a questo proposito che la posizione di Diogene nell'ammettere un influsso della musica sul carattere umano non era certo di tipo irrazionalistico, ma poggiava su un interesse propriamente epistemologico. Anche Diogene, infatti, poneva alla base della ricezione della musica la sensazione. Per spiegare la complessità del giudizio sulla musica, e

³³ Cf. Athen., *Deipn.*, 628c (= 37 B 6 DK = C 1 Wallace).

³⁴ Cf. Plat., *Leg.*, VIII, 814a-816d.

gli effetti etico-estetici della musica stessa, egli recuperava una distinzione che prima di lui era stata elaborata da Speusippo, il quale aveva distinto la sensazione in due tipi: la sensazione innata (αὐτοφύης) e la sensazione scientifica (ἐπιστημονική).³⁵ Speusippo aveva teorizzato quest'ultima per spiegare il particolare sapere, di tipo tecnico-scientifico, proprio del musicista, ad esempio del provetto esecutore di uno strumento musicale, la cui particolare abilità, fondata su un'attività esercitata e consapevole, getta un ponte tra sensazione e ragione.³⁶ La distinzione stessa appare in lui concepita sul modello della τέχνη, cioè di un'attività fondata sull'esercizio dell'esperienza sensibile, modificata però dalla compresenza della ragione. Diogene sostiene a sua volta che alcuni oggetti richiedono la semplice sensazione innata, di cui tutti disponiamo, altri richiedono una sensazione educabile ed educata.³⁷ La αὐτοφύης αἴσθησις è radicata strutturalmente negli uomini in quanto esseri viventi ed è lo strumento per mezzo del quale entriamo in contatto con il mondo esterno, cogliendone le qualità primarie che ineriscono all'oggetto, quali il caldo e il freddo: essa è per sua natura ἄλογος e non è prerogativa del genere umano, ma appartiene a tutti gli esseri senzienti. È la struttura stessa del mondo che richiede, invece, la presenza nell'uomo di un altro tipo di sensazione, deputata a cogliere quanto nel mondo è dotato di una interna armonia, perché fondato su un sistema di proporzioni che ne determinano il κάλλος (*SVF* III 287; 392; 471; 472; 592), la ὑγίεια (*SVF* I 132; III 278; 471; 472), quella συμμετρία mancando la quale vengono meno le condizioni stesse dell'esistenza. L'uomo è l'unico tra gli esseri viventi a cogliere, in modo approssimativo e del tutto empirico, questo particolare genere di qualità, governato da una razionalità interna, e quindi necessitante di una sensibilità maturata nella pratica costante di un esercizio governato dai dettami della τέχνη. In particolare, la ἐπιστημονική αἴσθησις ci permette di cogliere ciò che è armonico e armonizzato (ἡρμωσμένον) e di

³⁵ Cf. Sext. Emp., *M*, VII, 145-146 (= *Speus. Fr.* 34 Isnardi Parente). Si veda anche lo studio di John Dillon (anche per l'ulteriore bibliografia al riguardo) in questo fascicolo monografico.

³⁶ M. Isnardi Parente (ed.), *Speusippo. Frammenti. Edizione, traduzione e commento*, Napoli, Bibliopolis, 1980, p. 243-244: "Speusippo ha insomma individuato un tipo di conoscenza sensibile soggetta a determinate regole tecniche di natura razionale, quindi partecipante [...] della ragione, conoscenza ch'è il limite di razionalità raggiungibile nell'ambito della sensazione; e ha indicato a modello di essa, contrapponendola a un tipo di sensazione spontanea e non tecnica, l'esercizio di una attività tecnica quale il tocco ordinato secondo regole precise della cetra da parte delle dita del suonatore".

³⁷ Cf. Philod., *De musica*, IV, col. 34, p. 51 Delattre.

distinguerlo da ciò che è disarmonico e disarmonizzato (*ἀνάρμοστον*). Questi concetti erano stati posti anche da Platone come costitutivi del campo della musica, in particolare dell'armonia,³⁸ e su di essi aveva costruito una complessa teoria del μέλος Aristosseno, senza però chiarire se essi implicassero l'esistenza di una funzione gnoseologica specifica che ad essi presiedesse. Per Diogene, questo genere particolare di sensazione non è patrimonio comune di tutti, può essere modificata positivamente dal costante esercizio, si sviluppa in modo particolare in coloro che conoscono a fondo le regole delle τέχναι e le praticano con assiduità: ad essa spetta di giudicare ad esempio se una melodia è αὐστηρά ο λυγυρά, e "il giudizio che emette è essenzialmente un giudizio di convenienza, una valutazione etica sulle qualità intrinseche di un'armonia e la sua rispondenza a determinati stati d'animo".³⁹

Per Diogene esisteva, inoltre, anche un'altra (ἐτέρα) sensazione, non provvista di una denominazione specifica, la quale si unisce e si accompagna alla ἐπιστημονικὴ αἴσθησις, per mezzo della quale percepiamo il piacere (ἡδονή) e il dolore che derivano dalle sensazioni, piacere e dolore che non sono gli stessi per tutti gli individui, ma variano da individuo a individuo: accompagnandosi per lo più alla ἐπιστημονικὴ αἴσθησις, essa è commisurata al grado di affinamento di quest'ultima e quindi all'esercizio cui questa è stata sottoposta e al suo grado di prossimità alla ragione. È evidente che con questa triplice distinzione Diogene poteva ancorare la musica alla sensazione, ma poi conferire gradualmente ai concetti musicali, e al giudizio sulla musica o alla sensazione di piacere che la musica provoca, un grado più elevato di razionalità, accostandola al λόγος. A questo proposito giova ricordare che già Aristosseno aveva insistito sul fatto che la percezione (αἴσθησις), pur essendo alla base della scienza armonica, e della musica in generale, da sola non basta affatto a spiegare la musica stessa, e in particolare a distinguere le diverse funzioni dei suoni: tale distinzione, e inoltre, più in generale, la 'comprensione della musica' (ξύνεσις τῆς μουσικῆς), richiedono l'intervento della memoria (μνήμη) e infine della ragione (δianoia).⁴⁰ La teoria di Diogene era, in un certo senso, ancora più elaborata, proprio perché ancorata alla sola αἴσθησις. Essa permetteva di far corrispondere alla pura ricezione del suono,

³⁸ Cf. Plat., *Resp.*, III, 400d 1-4. Si vada su questo punto Brancacci, "Musica, Mimesis e Paideia", p. 48-91.

³⁹ G. M. Rispoli, "La 'sensazione scientifica'", *Cronache Ercolanesi*, 13, 1983, p. 91-101: 94, con bibliografia. Su questa dottrina cf. anche D. Delattre, "Speusippe, Diogène de Babylone et Philodème", *Cronache Ercolanesi*, 23, 1993, p. 67-86.

⁴⁰ Cf. Aristox., *El. harm.*, II, 33.

all'influsso della musica sull'uomo, e infine al giudizio critico su di essa, tre diverse specie di sensazione, di crescente rigore, sempre più esercitate ed educate, e sempre più vicine allo stadio della ragione: teoria non facile o scontata da sostenersi, ma ardita e innovativa, e di grande interesse teorico. Sul piano gnoseologico, essa mirava ad articolare tra loro sensazione e ragione; sul piano della filosofia della musica, offriva invece un fondamento razionale alle considerazioni di Diogene stesso circa la funzione etica della musica e il ruolo che egli le assegnava nella *παιδεία*.

Filodemo ribatte a questa tesi che la sensazione e le affezioni (*πάθη*) che ne derivano sono uguali per tutti: ne segue che le sensazioni di piacere o dispiacere devono essere considerate identiche per tutti coloro che le provano, e la varietà di giudizi tra gli uomini si spiegano unicamente in termini di opinione. Per Filodemo il piacere non è eterogeneo rispetto alla sensazione, e qualunque valutazione di tipo morale o estetico non è pertinente rispetto alla sensazione stessa: né la sensazione di piacere è più soggettiva e articolata di altre sensazioni, e anzi l'udito è meno soggetto di altri sensi a differenze tra individuo e individuo.⁴¹

Diogene, naturalmente, era consapevole che qualità e disposizioni quali coraggio, viltà, amore, odio, collera, sono passioni, dunque fatti irrazionali. Sostenere che la musica è in grado di suscitare, placare, influenzare, avrebbe potuto significare, in teoria, riportare la musica nell'ambito irrazionale, e quindi escluderla dall'educazione. Ma egli si sottraeva a questo esito, da un lato, con la sua teoria della sensazione scientifica, dall'altro, con un'altra teoria che gli era propria, in virtù della quale era attribuita alla musica *τι κινητικόν*, una funzione che le appartiene per natura (*φύσει*) e che le permette di agire non solo sul corpo (come il puro suono considerato in quanto tale), ma anche sull'anima, spingendo l'uomo all'azione.⁴² È stato giustamente notato che quando Diogene attribuisce alla musica *τι κινητικόν*, egli non fa che introdurre un concetto che, in sé, è pienamente compatibile con la tradizione stoica, la quale considerava il suono, in quanto fenomeno fisico, come movimento, in linea con una tradizione antica, aristotelica e aristossenica, ripresa poi nel *De musica* pseudoplutarcheo.⁴³ Dove Diogene innovava era nel considerare la musica non solo *τι κινούν* ma anche *τι κινητικόν*, e questo, pare di comprendere dal lacunoso testo filodemeo che ci

⁴¹ Philod., *De musica*, IV, coll. 115-116, p. 208-213 Delattre.

⁴² Philod. *De musica* IV, col. 41, p. 66 Delattre.

⁴³ Cf. G. M. Rispoli, "Il primo libro del *περὶ μουσικῆς* di Filodemo", in F. Sbordone (ed.), *Ricerche sui papiri ercolanesi*, Napoli, Giannini, 1969, p. 25-286, spec. p. 197.

informa al riguardo, perché l'esperienza delle reazioni prodotte da determinate musiche mostrerebbe che esse presentano delle somiglianze o delle analogie con le azioni poi prodotte, in un *continuum* che va dai movimenti delle melodie stesse ai movimenti messi in gioco nelle azioni.⁴⁴ Anche in questo caso è possibile trovare dei precedenti alla teoria di Diogene. Damone aveva detto che la musica ha la capacità di *προάγειν* alle virtù:⁴⁵ partendo da questo concetto, e sviluppandolo nei termini di una teoria generale, era possibile giungere al *τι κινητικόν* di Diogene. A sua volta Aristotele aveva dichiarato che le somiglianze o analogie (*ὁμοιώματα*) che la musica evoca per mezzo del ritmo e del canto sono molto vicine a stati naturali come la collera e la mitezza, il coraggio e la moderazione, ed egualmente a tutti gli stati a questi contrari, e, in definitiva, a tutti gli stati del carattere.⁴⁶ Aristotele aggiungeva inoltre che l'ascolto di questo tipo di musiche trasforma (*μεταβάλλειν*) la nostra anima (*ψυχή*).⁴⁷ Diogene conosceva certamente le analisi aristoteliche sulla musica sviluppate nell'VIII libro della *Politica* ed è molto probabile che abbia trovato in esse, in particolare nei due concetti segnalati, una giustificazione teorica precisa e autorevole al suo convincimento che *φύσει τὸ μέλος κινητικόν τι, καὶ παραστατικόν καὶ πρὸς τὰς πράξεις ὄν*.⁴⁸

Può essere interessante ricordare come Filodemo negherà anche questo assunto, riportando la causa dei presunti influssi della musica a fatti strettamente fisici del tutto estranei ad essa.⁴⁹ Egli inoltre si contrapporrà all'interessante tesi diogeniana, secondo cui non solo le anime, ma anche i corpi sono suscettibili di essere incitati all'azione, sostenendo che l'elemento motore in questi casi non è la musica, come voleva Diogene, ma il piacere, o godimento, *ἡδονή*.⁵⁰ Possiamo concedere che il suo razionalismo empirista lo abbia condotto a mettere in luce i punti critici delle concezioni introdotte da Diogene, come anche da altri suoi predecessori, ma non è sicuro che, così

⁴⁴ Su ciò, cf. A. Barker, "Diogenes of Babylon and Hellenistic Musical Theory", in C. Auvray-Assayas-D. Delattre (eds.), *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2001, p. 353-370, spec. p. 363-365.

⁴⁵ Cf. Philod., *De musica*, IV, col. 22, p. 36 Delattre (= 37 B 3 DK = B 10 Wallace).

⁴⁶ Aristot., *Polit.*, VIII, 5, 1340a 18-22.

⁴⁷ Aristot., *Polit.*, VIII, 5, 1340a 23.

⁴⁸ Philod., *De musica*, IV, col. 41, p. 66, 18-20 Delattre.

⁴⁹ Philod., *De musica*, IV, col. 121, p. 224-226 Delattre.

⁵⁰ Su questo punto cf. M. Isnardi Parente (ed.), *Stoici antichi*, 2 voll., Torino, UTET, 1989, I, p. 617, n. 55, H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke, 1954, p. 153.

argomentando, egli abbia colto la novità dei problemi che Diogene si era posto riguardo alla musica, né lo sforzo di giustificazione teorica che aveva prodotto, né la sua creatività filosofica. Indubbiamente per lui, epicureo, la capacità della musica poteva solo risiedere nelle sensazioni e nelle affezioni che essa produce, non certo nelle ripercussioni etiche che essa sarebbe capace di produrre sulla ragione. E, tuttavia, Filodemo non ha evitato, almeno in alcuni casi, il partito preso.⁵¹ Un esempio è dato dal fatto che, parlando dei canti femminili, Filodemo fa notare che la musica può addirittura eccitare all'intemperanza e alla licenza.⁵² In questo modo il filosofo epicureo non evita la contraddizione con sé stesso, perché, se si nega che la musica possieda la capacità di produrre effetti sull'animo umano, è evidente che essa non potrà produrre alcun effetto: né positivo, né negativo. Questa è una chiara prova del fatto che la posizione di Filodemo non è strettamente sensualistica ed empiristica, anche se lo è certamente in linea di principio, ma è anche percorsa da un pregiudizio nettamente ostile alla musica.

⁵¹ Ciò sarebbe del resto un controeffecto abbastanza scontato dei fini che si proponeva Filodemo nel polemizzare con uno scolarca della Stoa vissuto un secolo prima di lui, fini che D. Delattre, *Philodème de Gadara. Sur la musique Livre IV*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, Tome II, p. 110-112, ha bene individuati.

⁵² Philod., *De musica*, IV, col. 121 e col. 127, p. 224 e 241-242 Delattre.

REFERENCES:

- Alesse, Francesca (ed.), *Panezio di Rodi. Testimonianze. Edizione, traduzione e commento*, Napoli, Bibliopolis, 1997.
- Barbera, André, "Placing *Sectio Canonis* in Historical and Philosophical Contexts", *Journal of Music Theory*, 28, 1984, p. 191-224.
- Barbera, André (ed.), *The Euclidean Division of the Canon. Greek and Latin Sources*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1991.
- Barker, Andrew D., *Greek Musical Writings*, 2 voll., II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Barker, Andrew D., "Diogenes of Babylon and Hellenistic Musical Theory", in Clara Auvray-Assayas-Daniel Delattre (eds.), *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2001, p. 353-370.
- Barker, Andrew D., *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Barker, Andrew D., *Heraclides and Musical History*, in William W. Fortenbaugh-Elizabeth Pender (eds.), *Heraclides of Pontus: Discussion*, New Brunswick-London, Transaction Publishers, 2009, p. 273-298.
- Bélis, Annie, *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'Harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986.
- Brancacci, Aldo, "Aristosseno e lo statuto epistemologico della scienza armonica", in Gabriele Giannantoni-Mario Vegetti (eds.), *La scienza ellenistica*, Atti delle tre giornate di studio tenutesi a Pavia dal 14 al 16 aprile 1982, Napoli, Bibliopolis, 1984, p. 151-181, rist. in Aldo Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*, *Sette Studi*, Firenze, Olschki, 2008, p. 101-124.
- Brancacci, Aldo, "Alcidamante e PHibeh 13 *De musica*. Musica della retorica e retorica della musica", in Id. et al., *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*, Firenze, Olschki, 1989, rist. in Aldo Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*, p. 61-84.
- Brancacci, Aldo, "Protagora, Damone e la musica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, 2001, p. 137-148, rist. in Id., *Musica e Filosofia da Damone a Filodemo*, Firenze, Olschki, 2008, p. 21-33.
- Brancacci, Aldo, "Musique et Philosophie en République II-IV", in Monique Dixsaut (ed.), *Etudes sur la République de Platon*, vol. 1: *De la justice*, Paris, Vrin, 2005, p. 89-106.
- Brancacci, Aldo, "Democritus' *Mousika*", in Aldo Brancacci-Pierre-Marie Morel (eds.), *Democritus: Science, The Arts, and the Care of the Soul*, Leiden-Boston, Brill, 2007, p. 181-205.
- Brancacci, Aldo, "Crizia e la musica", in Walter Lapini-Luciano Malusa-Letterio Mauro (eds.), *Gli Antichi e noi: scritti in onore di Antonio Maria Battegazzore*, Genova, Brigati, 2009, T. I, p. 325-335.
- Brancacci, Aldo, "Musica, Mimesis e Paideia nella Repubblica di Platone", *Giornale critico della filosofia italiana*, 89-91, 2010, p. 467-490.
- Brancacci, Aldo, "The Origins of the Reflection on Music in Greek Archaic Poetry", *Revue de Philosophie Ancienne*, 34, 2016, p. 3-35.
- Brancacci, Aldo, "Music and Philosophy in Damon of Oa", in Christian Vassallo (ed.), *Presocratics and Papyrological Tradition*, Proceeding of the International Workshop held at the University of Trier, 22-24 September 2016, Berlin-Boston, de Gruyter, 2019 [in corso di stampa].

- Brussich, Guerrino Francesco, *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti. Testo, traduzione e commento*, Pisa, ETS, 2000.
- Delattre, Daniel, "Speusippe, Diogène de Babylone et Philodème", *Cronache Ercolanesi*, 23, 1993, p. 67-86.
- Delattre, Daniel, *Philodème de Gadara. Sur la musique Livre IV*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- Ford, Andrew, "Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Politics*", in Penelope Murray-Peter Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 309-333.
- Fortenbaugh, William W. et al., *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, 2 voll., Leiden-New York-Köln, Brill, 1992.
- Huffman, Carl A., *Philolaus of Croton, Pythagorean and Presocratic. A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Huffman, Carl A., *Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Isnardi Parente, Margherita (ed.), *Speusippo. Frammenti. Edizione, traduzione e commento*, Napoli, Bibliopolis, 1980.
- Isnardi Parente, Margherita (ed.), *Stoici antichi*, 2 voll., Torino, UTET, 1989.
- Jan, Karl von, *Musici Scriptores Graeci*, Lipsiae, In aedibus Teubneri, 1895.
- Koller, Herman, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke, 1954.
- Laloy, Louis, "Un passage d'Euclide mal interprété", *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, 24, 1900, p. 236-241.
- Laloy, Louis, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1904, rist. in Id., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Forni Editore, Bologna, 1977.
- Mathiesen, Thomas J., *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1999.
- Menge, Heinrich, *Euclidis Phaenomena et scripta musica edidit Henricus Menge*, Leipzig, Teubner, 1916.
- Moutsopoulos, Evanghélou, *La Musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989² (I ed. 1959).
- Mueller, Ian, "Ascending to Problems: Astronomy and Harmonics in *Republic VII*", in John P. Anton (ed.), *Science and the Sciences in Plato*, Delmar (New York), Caravan Books, 1997 (I ed. 1980), p. 103-121.
- Pelosi, Francesco, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Privitera, G. Aurelio, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Rispoli, Gioia M., "Il primo libro del περὶ μουσικῆς di Filodemo", in Francesco Sbordone (ed.), *Ricerche sui papiri ercolanesi*, Napoli, Giannini, 1969, p. 25-286.
- Rispoli, Gioia M., "La 'sensazione scientifica'", *Cronache Ercolanesi*, 13, 1983, p. 91-101.
- Rispoli, Gioia M., *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995.

La musica in età ellenistica

- Romeyer Dherbey, Gilbert, *La noble nature de la musique (Aristote, Politique, VIII 5. 1340 a 18-40)*, in Id., *La parole archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 323-347.
- Schofield, Malcolm, "Music all pow'rful", in Mark L. McPherran (ed.), *Plato's Republic: A Critical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 229-248.
- Somville, Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975.
- Tannery, Paul, "Inauthenticité de la 'Division du canon' attribué à Euclide", *Compte rendus des séances de l'année 1904 de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 48, 1904, p. 439-445.
- Visconti, Amedeo, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli, Luciano Editore, 1999.
- Waerden, Bartel Leendert van der, "Die Harmonielehre der Pythagoreer", *Hermes*, 78, 1943, p. 163-199.
- West, Martin Litchfield, "Analecta musica II", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, 1992, p. 1-54.
- West, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Wilson, Peter, "The Sound of Cultural Conflict. Kritias and the Culture of Mousikê in Athens", in Carol Dougherty-Leslie Kurke (eds.), *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 181-206.
- Woerther, Frédérique, "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of the Character", *Classical Quarterly*, 58, 2008, p. 89-103.
- Zanoncelli, Luisa, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini e Associati, 1990.

ALDO BRANCACCI

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

aldobrancacci@yahoo.it