

Tò καλόν come  
criterio di giudizio per  
valutare l'innovazione  
(τὸ καινόν) nella teoria  
greca dell'educazione  
musicale. La musica  
'antica' *versus* la 'nuova'  
musica in Ps. Plut.  
*De musica*

ANTONIETTA GOSTOLI / *Università di Perugia* /

Dalla critica moderna il *De musica* attribuito a Plutarco è stato studiato soprattutto per l'aspetto musicale, cioè come repertorio di notizie di ordine tecnico sulla storia della musica greca. Un interesse che è stato indotto in un certo senso dalla stessa tradizione manoscritta, perché il trattato è trasmesso da un gran numero di codici che contengono

gli scritti musicali di vari autori<sup>1</sup>. Il codice più antico è il Marciano Veneto app. VI 10 del XII secolo. Non è invece presente nei codici plutarchei più antichi, precedenti a quelli di Massimo Planude<sup>2</sup>. Secondo Wilamowitz, fu appunto Massimo Planude ad attribuirlo per la prima volta a Plutarco inserendolo con il n. 39 nell'edizione plutarchea da lui apprestata alla fine del XIII secolo; ipotizzò che lo avesse copiato dal *Corpus* degli scritti musicali<sup>3</sup>.

In questo saggio vorrei cercare di evidenziarne un altro aspetto: il fatto che offra la più antica storia della poesia lirica greca a partire dall'epica lirica preomerica fino alla lirica del IV secolo a.C., insieme con la valutazione della sua funzione nell'educazione e nella formazione del cittadino<sup>4</sup>. La trattazione viene inserita nel contesto di un simposio avvenuto nel secondo giorno delle feste di Crono<sup>5</sup>:

Τῆ γοῦν δευτέρα τῶν Κρονίων ἡμέρα ὁ καλὸς Ὀνησικράτης ἐπὶ τὴν ἐστίασιν ἄνδρας μουσικῆς ἐπιστήμονας παρακεκλήκει· ἦσαν δὲ Σωτήριχος Ἀλεξανδρεὺς καὶ Λυσίας, εἷς τις τῶν σύνταξιν παρ' αὐτοῦ λαμβανόντων.

Nel secondo giorno delle feste di Crono l'eccellente Onesicrate aveva invitato al banchetto persone esperte di musica: c'erano Soterico di Alessandria e Lisia, uno di quelli che ricevevano da lui un sussidio.

È Onesicrate a proporre la μουσική, che in greco significa sinolo di poesia e musica, come argomento di discussione ai partecipanti al banchetto. Di fatto saranno due monologhi, il discorso di Lisia, di professione citarodo, dal cap. 3 al cap. 13, e il discorso di Soterico, teorico della musica, dal cap. 14 alla fine. Lisia traccia una storia della poesia lirica greca richiamandosi all'autorità di Eraclide Pontico (scolaro prima di Platone e poi di Aristotele), che attinge massicciamente all'opera di Glauco di Reggio<sup>6</sup>. La sua narrazione inizia con la menzione dell'invenzione della citarodia ad opera di Anfione, cui segue l'elenco dei nomi e talvolta delle opere dei citarodi leggendari di cui la tradizione greca conservava memoria (Lino, Tamiri, Filammone, ecc.) in rapporto di continuità con citarodi storici come Terpandro e Stesicoro. Nel campo dell'aulodia, si sofferma sulle invenzioni di Polimnesto, Sacadas, Clonas, Mimnermo; non manca di menzionare la multiforme produzione poetico-musicale di Archiloco, anche se essa riceverà una più specifica

<sup>1</sup> Nicomaco, Ps. Euclide, Gaudenzio, Bacchio, Claudio Tolemeo, Porfirio, ecc.

<sup>2</sup> Vd. Ziegler 1966: VI; Irigoin 1987: CCXXXVIII–CCLXXXIV.

<sup>3</sup> Wilamowitz 1921: 76 f., n. 3.

<sup>4</sup> Alcuni aspetti del rapporto tra *paideia* e musica nel nostro trattato sono stati discussi da Durán Mañas 2005, oltre che da Lasserre 1954, nell'Introduzione alla sua edizione.

<sup>5</sup> Plu. *Mus.* 2.1131C (1.16–19 Ziegler).

<sup>6</sup> Cfr. *ibidem*, 3.1131F (3.1 Ziegler): Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκμησάντων > (fr. 157 Wehrli) τὴν κιθαρωδῖαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποιήσιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίονα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. Su Glauco vd. Gostoli 2015.

trattazione nella seconda parte del trattato<sup>7</sup>. Sono tutti personaggi del passato proposti come modelli da studiare e da imitare<sup>8</sup>. Benché non manchino anticipazioni nei capitoli precedenti, nel cap. 12 si dà più chiaramente inizio al dibattito sul rapporto tra la musica antica e la nuova musica, che sarà poi sviluppato nell'esposizione di Soterico. Il discorso perde l'andamento narrativo che lo aveva caratterizzato per assumere il tono di una discussione teorica, che sembra derivare non più da Eraclide Pontico, ma da Aristosseno<sup>9</sup>:

Ἔστι δέ τις καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν λόγος· γένη γάρ  
 τινα καὶ εἶδη ῥυθμῶν προσεξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μελο-  
 ποιῶν τε καὶ ῥυθμοποιῶν. προτέρα μὲν γὰρ ἡ Τερπάν-  
 δρου καινοτομία καλόν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσή-  
 5 γαγε· Πολύμηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον  
 καινῶ ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ  
 τύπου, ὡσαύτως δὲ καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας· καὶ γὰρ  
 οὗτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας καινοί, οὐκ ἐκβαίνοντες  
 μέν<τοι> τοῦ καλοῦ τύπου. ἔστι δὲ <καί> τις Ἴαλκιανὴ  
 10 καινοτομία καὶ Σησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφαστῶ-  
 σαι τοῦ καλοῦ. Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ  
 οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώ-  
 τεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασι, τὸ φιλόανθρωπον καὶ θε-  
 ματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον διώξαντες· τὴν γὰρ ὀλιγοχορ-  
 15 δίαν τε καὶ τὴν ἀπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς  
 παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

C'è da fare anche un discorso sui ritmi: in prosiegua di tempo furono inventati infatti anche nuovi generi e specie di ritmi, e anche di composizioni melodiche e ritmiche. Già prima le innovazioni promosse da Terpandro introdussero nella musica uno stile bello. Dopo la maniera di Terpandro, Polimnesto ne usò una nuova, attenendosi però anche lui alla forma bella e allo stesso modo si comportarono sia Taleta che Sacadas: anch'essi furono bensì innovatori nelle composizioni ritmiche, senza allontanarsi però dallo stile bello.

Anche Alcmane e Stesicoro apportarono innovazioni, ma senza deviare dalla norma del bello. Cresso, Timoteo e Filosseno e gli altri poeti della stessa epoca furono invece più triviali e smaniosi di novità, ricercando lo stile popolare e a premi, come ora si chiama.

Di conseguenza è accaduto che l'impiego di poche corde, la semplicità e la severità della musica siano modalità ormai del tutto obsolete.

<sup>7</sup> Plu. *Mus.* 28.1140F–1141A (23, 18 Ziegler).

<sup>8</sup> Una recente, penetrante interpretazione dell'intero discorso di Lisia in Barker 2014: 15–27.

<sup>9</sup> Plu. *Mus.* 12.1135C–D (10.21–11.10 Ziegler). Sulla paternità aristossenica del passo, vd. Pöhlmann 2011: 16.

Esaminiamo dettagliatamente i punti salienti del brano:

Linee 1-3: Ἔστι δὲ τις καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν λόγος· γένη γάρ τινα καὶ εἶδη ῥυθμῶν προσεξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μελοποιῶν τε καὶ ῥυθμοποιῶν, «C'è da fare anche un discorso sui ritmi: in prosiegua di tempo furono inventati infatti anche nuovi generi e specie di ritmi, e anche di composizioni melodiche e ritmiche». Lo Pseudo Plutarco affronta molto cursoriamente il discorso sui ritmi di base (ῥυθμοί), che si differenziano per il rapporto, in ciascun piede, tra tempo forte e tempo debole, e sulle loro effettive realizzazioni poetico-musicali (ῥυθμοποιίαι).

Linee 3-5: προτέρα μὲν γὰρ ἢ Τερπάνδρου καινοτομία καλόν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσήγαγε, «già prima le innovazioni promosse da Terpandro introdussero nella musica uno stile bello». Terpandro compare come il primo innovatore in fatto di ritmi. L'invenzione non viene qui specificata, lo sarà nel cap. 28.1140F, dove gli viene attribuito il genere di melodia chiamato *orthios* e anche il trocheo semanto. Sono piedi di durata ritmica anormale: il primo era un giambo costituito da un'arsi di quattro tempi e da una tesi di otto; il secondo era il contrario di quello, avendo otto tempi in battere e quattro in levare<sup>10</sup>.

Linee 5-7: Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καινῶ ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, «dopo la maniera di Terpandro, Polimnesto ne usò una nuova, attenendosi però anche lui alla forma bella». Polimnesto fu una personalità di spicco nel campo dell'aulodia<sup>11</sup>, menzionato fra i promotori della seconda *katastasis* musicale<sup>12</sup>, ma non gli erano attribuite invenzioni in ambito ritmico, bensì in ambito melodico: trasformò il *nomos orthios* da auletico ad aulodico<sup>13</sup> e inventò la tonalità ipolidia<sup>14</sup>.

Linea 7: ὡσαύτως δὲ καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας· καὶ γὰρ οὗτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας καινοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν<τοι> τοῦ καλοῦ τύπου, «allo stesso modo si comportarono sia Taleta che Sacadas: anch'essi furono bensì innovatori nelle composizioni ritmiche, senza allontanarsi però dallo stile bello». Taleta da Creta portò in Grecia il ritmo cretico e il peone e per primo lo usò nelle sue composizioni<sup>15</sup>; nel cap. 8, il *De musica* dà rilievo al fatto che Sacadas mettesse in musica poesia elegiaca, ma non risulta che sia stato il primo a introdurre questo tipo di composizione<sup>16</sup>.

Linee 9-11: ἔστι δὲ <καί> τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ, «anche Alcmane e Stesicoro apportarono innovazioni, ma senza deviare dalla norma del bello». Sulla *καινοτομία* di Alcmane, cfr. Suda *s.v.*

<sup>10</sup> Cfr. Aristid. Quint. *Mus.* 36.3-6 W.-I.; Mart. Cap. 9.526.10 ff. Dick. Vd. Gostoli 1990: 104.

<sup>11</sup> Vd. Plu. *Mus.* capp. 3; 4; 5.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 9.1134C (8.14-20 Ziegler).

<sup>13</sup> *Ibidem*, 10.1134D (8.28 f. Ziegler).

<sup>14</sup> *Ibidem*, 29.1141B (24.6 Ziegler).

<sup>15</sup> *Ibidem*, 10.1134E (9.4-6 Ziegler).

<sup>16</sup> *Ibidem*, 8.1134A (7.23-25 Ziegler). Vd. Barker 1984: 218, n. 92.

Ἄλκμάν: πρῶτος εἰσήγαγε τὸ μὴ ἔξαμέτροις μελωδεῖν. La testimonianza sembra significare che Alcmane per primo compose melodie utilizzando versi dattilici non riconducibili all'esametro<sup>17</sup>. In effetti la tradizione antica conosceva diverse strutture di ritmo dattilico tramandate sotto il nome di 'alcmanio'<sup>18</sup>. Inoltre, secondo Efestione<sup>19</sup>, compose carmi di quattordici strofe caratterizzati da variazioni metrico-ritmiche tra le prime sette strofe e le altre sette. Riguardo a Stesicoro, gli antichi conoscevano versi di ritmo *kat'enoplion*, dattilico, anapestico, epitritico, tutti chiamati con il nome di 'stesicoreo' (cfr. Stesich. TB22b Davies; Tb14–Tb19 Ercoles). Dionigi di Alicarnasso, in un resoconto sulle innovazioni ritmiche dall'età arcaica alla poesia del "nuovo ditirambo", afferma che Stesicoro aveva ampliato i periodi ritmici dividendoli in molti *metra e cola* per amore della varietà<sup>20</sup>. Cosa che in effetti possiamo riscontrare nei frammenti papiracei che ci sono pervenuti, in particolare nella cosiddetta *Tebaide* (fr. 222(b) Page, Davies)<sup>21</sup>.

Tutte le innovazioni di età arcaica da Terpandro fino ad Alcmane e Stesicoro, si sono dunque attenute al καλόν, termine che ricorre ben quattro volte, alla fine di ogni enunciato. Il termine italiano 'bello' non rende affatto il senso del greco καλόν, che non ha un significato puramente estetico, ma estetico ed etico insieme, in una fusione totale dei due elementi; anche da solo ha lo stesso valore della locuzione formulare καλόν και ἀγαθόν, non 'bello e buono', ma 'bello e nobile dentro e fuori', dotato di quella raffinatezza nella figura esteriore, nel gesto e nel portamento, che è nello stesso tempo espressione e fattore di nobiltà interiore. Il καλόν, nel caso della musica, è quell'euritmia ed eufonia che, attraverso il canto, la danza o anche il semplice ascolto, educano il cittadino non solo al bello, ma anche al buono. In questo brano il rapporto tra καινόν, 'nuovo', 'innovazione', e καλόν, 'nobiltà', 'dignità', è tendenzialmente conflittuale: l'innovazione, in quanto trasgressione di norme fissate dalla tradizione in funzione del bene, contiene in sé il pericolo di una deviazione dal καλόν; è invece la benvenuta, se riesce ad arricchire e ravvivare la produzione artistica, senza allontanarsi da quel valore. Qui il trattatista sottolinea che gli innovatori musicali del lontano passato riuscirono tutti e sempre a far quadrare questo cerchio, perché erano essi stessi animati dall'ideale del καλόν in contrapposizione ai musicisti moderni, dei quali sta per parlare subito dopo, che, al contrario, indussero e indulgono ad un'innovazione funzionale solo al piacere del pubblico e al successo dell'autore, senza riguardo al καλόν, senza timore di slittare nell'αἰσχρόν, cioè nel 'turpe', nello 'sgraziato', nel 'diseducativo', sul piano canoro, gestuale, etico.

<sup>17</sup> La testimonianza non può significare che Alcmane per primo compose melodie in versi differenti dall'esametro dattilico perché sarebbe preceduto almeno da Terpandro e da Polimnesto.

<sup>18</sup> Cfr. Calame 1983: 225–229; Einarson, De Lacy, *ad loc.* (1967: 379–381).

<sup>19</sup> Heph. 74.15–22 Consbruch.

<sup>20</sup> Cfr. D.H. *Comp.* 19.7, sul quale ha richiamato l'attenzione Lasserre, *ad loc.* (1954: 162).

<sup>21</sup> Cfr. il dimetro giambico (str. 6) e il dimetro trocaico (ep. 3) all'interno di un contesto enopiaco, segnalati da Ercoles 2009: 163.

Dei poeti-musici del cosiddetto “nuovo ditirambo” il compilatore del *De musica* menziona Cresso, Timoteo e Filosseno. A Cresso, ricordato anche da Filodemo<sup>22</sup>, il *De musica* attribuisce più oltre l'introduzione dell'alternanza di canto e recitativo nel ditirambo<sup>23</sup>; Timoteo e Filosseno furono tra gli esponenti più significativi e originali di questa stagione poetico-musicale, il primo famoso soprattutto per le innovazioni apportate al *nomos* citarodico, il secondo al ditirambo (cfr. l. 13 φιλόκαινοι). Secondo Dionigi di Alicarnasso<sup>24</sup> con i ritmi Timoteo e Filosseno «si prendevano libertà che rasentavano la licenza», come in effetti dimostrano anche i frammenti superstiti<sup>25</sup>. Secondo i teorici tradizionalisti, tra i quali chiaramente militava la fonte di questo capitolo del *De musica* (verosimilmente Aristosseno), questi poeti-musici e gli altri della stessa epoca si allontanarono dunque dal καλόν per coltivare uno stile che godesse di maggior gradimento presso il pubblico.

Soterico, come abbiamo visto, inizia a parlare nel cap. 14. Pur non rifuggendo da tematiche di tipo storico, che sono la peculiarità del discorso di Lisia, focalizza il suo discorso sull'estetica e sull'etica musicale; sull'importanza dell'educazione musicale; sulla sua utilità nella formazione del singolo individuo e nella costituzione di una città ben governata; sui modi per conseguire al meglio tale competenza. Inizia la trattazione con una premessa sulla nobiltà della musica, essendo essa invenzione degli dei, in particolare di Apollo<sup>26</sup>. A testimonianza di ciò porta l'antica statua di Apollo delio raffigurante il dio che tiene in una mano l'arco e nell'altra le Cariti, ciascuna con uno strumento musicale: una tiene la lira, un'altra il doppio aulo, quella di mezzo avvicina alla bocca la siringa. La musica è dunque associata non solo alla divinità di Apollo, ma anche alle Cariti, che sono la personificazione della bellezza e della grazia. Esse alludono icasticamente alla bellezza e alla grazia (χάρις) della musica emessa dagli strumenti, a corda e a fiato, che tengono nelle mani. Ma l'elogio è rivolto alla musica del passato dato che, subito dopo la descrizione della statua, Soterico aggiunge: «Gli antichi praticarono la musica nella maniera giusta, come fecero del resto con tutte le altre attività. I nostri contemporanei, invece, hanno rifiutato il suo carattere solenne (τὰ σεμνά) e, al posto di quella virile, ispirata e cara agli dei, introducono nel teatro musica effeminata e seducente (κατεαγυῖαν καὶ κωτίλην)»<sup>27</sup>. La musica moderna, snervata e seducente, continua lo Ps. Plutarco, viene composta per essere eseguita nei teatri, mentre nell'epoca antica, non essendo stato costruito ancora alcun edificio teatrale, essa continuava a risuonare nei luoghi sacri, nei quali era utilizzata per onorare la divinità e tessere gli elogi degli uomini valorosi<sup>28</sup>. Si

<sup>22</sup> Phld. *Mus.* 10.2, 74 Kemke = 124.2, 231 Delattre.

<sup>23</sup> Plu. *Mus.* 28.1141B (24.2f. Ziegler).

<sup>24</sup> D.H. *Comp.* 19.8.

<sup>25</sup> Vd. Hordern 2002; Fongoni 2014.

<sup>26</sup> Plu. *Mus.* 14.1136B (12.24f. Ziegler): σεμνή οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσική, θεῶν εὐρημα οὔσα.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 15.1136B (12.26–13.1 Ziegler).

<sup>28</sup> Cfr. anche *ibidem*, 27.1140D–E (22.27–23.1 Ziegler).

tratta di passi di sicura ascendenza aristossenica, come ha dimostrato Angelo Meriani sulla base del confronto contenutistico e lessicale con Temistio e con Ateneo<sup>29</sup>.

Il progetto educativo presentato dal personaggio Soterico fa sua la teoria etica della musica esposta da Platone nella *Repubblica*, sulla scorta di Damone, e accolta, seppure con qualche differenza, anche da Aristosseno<sup>30</sup>. Essa sosteneva la corrispondenza tra la musica e le reazioni psicologiche dei fruitori, individuata con metodo empirico e sperimentale. Nell'Antichità, dice Soterico, l'educazione musicale era in grado di indirizzare i giovani verso una gestualità ispirata alla bellezza (τὸ εὖσχημον) in ogni occasione e in ogni attività sia in pace che in guerra<sup>31</sup>:

Φανερόν οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τοῖς παλαιοῖς τῶν Ἑλλήνων εἰκότως μάλιστα πάντων ἐμέλησε πεπαιδεῦσθαι μουσικῇ. τῶν γὰρ νέων τὰς ψυχὰς ᾤοντο δεῖν διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὖσχημον, χρησίμης δηλονότι τῆς μουσικῆς ὑπαρχούσης πρὸς πάντα καιρὸν καὶ πᾶσαν ἐσπουδασμένην πρᾶξιν, προηγουμένως δὲ πρὸς τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους.

Da tutto ciò è chiaro che agli antichi Greci, con ragione, più di tutto interessò l'educazione musicale. Pensavano infatti che l'animo dei giovani si dovesse plasmare e modulare verso un contegno armonioso per mezzo della musica, riconoscendone evidentemente l'utilità in ogni occasione e in ogni attività cui ci si dedichi con impegno, soprattutto di fronte ai pericoli della guerra.

Al pari di καλόν, anche εὖσχημον (l. 3) ha una connotazione etica ed estetica insieme; significa 'di portamento e di animo armonioso'. Si trova anche nella *Repubblica* di Platone, riferito al guardiano che dà prova di non farsi ammaliare da nulla e mantiene un nobile comportamento in ogni circostanza<sup>32</sup>:

καὶ θεατέον [...] εἰ δυσγογήτευτος καὶ εὖσχημων ἐν πᾶσι φαίνεται, φύλαξ αὐτοῦ ὦν ἀγαθὸς καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, εὖρυθμόν τε καὶ εὐάρμοστον ἑαυτὸν ἐν πᾶσι τούτοις παρέχων...

va dunque osservato [...] se appare refrattario alla seduzione e in ogni cosa armonioso, essendo custode di sé stesso e della musica da lui appresa e presentandosi in tutta la sua condotta come dotato di ritmo e di armonia.

<sup>29</sup> Rispettivamente Them. *Orat.* 33.1, 364b-c = Aristox. fr. 70 Wehrli; Athen. 14.632a = Aristox. fr. 124 Wehrli. Sull'ascendenza aristossenica di questi passi del *De musica*, vd. Meriani 2003: 77-80.

<sup>30</sup> Una sintetica, ma lucida disamina della teoria dell'ethos musicale in Rossi 2000; in particolare su Aristosseno, vd. Rocconi (2012), oltre al sempre valido Anderson 1966: 64 ff.

<sup>31</sup> Plu. *Mus.* 26.1140B (22.4-10 Ziegler).

<sup>32</sup> Pl. *R.* 3.413e.

Sia secondo Platone, sia secondo lo Pseudo-Plutarco, la musica ha dunque la facoltà di rendere armonioso colui che viene cresciuto in essa. Ma nell'età del "nuovo ditirambo" lo stile musicale è degenerato, ha perduto il suo carattere educativo e quelli che vi si dedicano sono impegnati soltanto a soddisfare il pubblico dei teatri. Lo Ps. Plutarco prosegue infatti sconsolatamente il discorso sull'educazione musicale in questi termini<sup>33</sup>:

ἐπὶ μέντοι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων τοσοῦτον ἐπιδέδωκε τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος, ὥστε τοῦ μὲν παιδευτικοῦ τρόπου μηδεμίαν μνεῖαν μηδ' ἀντίληψιν εἶναι, πάντας δὲ τοὺς μουσικῆς ἀπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μοῦσαν.

Ai nostri giorni invece lo stile musicale è degenerato a tal punto che non resta nemmeno il ricordo o la percezione del suo carattere educativo e tutti coloro che vi si dedicano si sono volti all'arte teatrale.

Stiamo vedendo che il *Leitmotiv* del discorso di Soterico è l'idea che la musica antica fosse migliore di quella moderna e che la decadenza della musica provochi la decadenza dell'educazione e la decadenza dei costumi. Quest'idea l'abbiamo vista sviluppata nei passi già presi in esame; la ritroviamo nel cap. 31, con l'esame del quale terminerò il mio saggio. In esso viene raccontata la vicenda capitata a Telesia di Tebe, che non è citato da altre fonti, ma doveva essere un musicista appartenente alla famosa scuola auletica tebana che fiorì tra V e IV secolo a.C.<sup>34</sup>. Nella narrazione di tale vicenda, emerge chiaro il rapporto istituito dal *De musica* tra la "bella" musica del passato e le "novità" introdotte dai nuovi musicisti<sup>35</sup>:

“Ὅτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφή γίγνεται, δῆλον Ἰσχυροῦς ἐποίησε (fr. 76 Wehrli). τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσία τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ, καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκίμωντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου, τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἰκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν, οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηρικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὡς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων ἐν οἷς ἀνετρέφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν· ὀρμήσαντά τ' ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρίου

<sup>33</sup> Plu. *Mus.* 27.1140E (23.3–7 Ziegler). Molto spesso il *De musica* (la cui compilazione si colloca nel II–III secolo d.C.) riporta espressioni come ἐπὶ καθ' ἡμᾶς χρόνων (l. 1), oppure l'avverbio temporale νῦν, in riferimento ad avvenimenti o realtà del IV secolo a.C., l'età delle fonti che sta citando: cfr. ibidem, 5.1133B (6.1 Ziegler); 15.1136B (12.28); 19.1137F, ecc.

<sup>34</sup> Vd. Roesch 1995.

<sup>35</sup> Plu. *Mus.* 31.1142B–C (26.19–27.15 Ziegler).



καὶ τοῦ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενεῖῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγὴν.

Il fatto che a seconda dei processi di educazione e di apprendimento si attui una corretta impostazione o invece una distorsione del gusto musicale lo mise in luce Aristosseno. Dice infatti che, tra i musicisti del suo tempo, a Telesia di Tebe accadde di essere educato da giovane alla più bella musica (τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ) e di apprendere, tra le altre composizioni dei maestri celebri, quelle di Pindaro, di Dionisio di Tebe, di Lampro, di Pratina e di quanti, tra gli altri lirici, furono buoni compositori di musica. Inoltre suonava bene l'aulo e si impegnava a dovere in tutti gli altri settori della cultura musicale. Ma, superata l'età della maturità, fu travariato a tal punto dalla musica teatrale e virtuosistica (οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηρικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς), che prese a disprezzare le belle melodie in cui era stato educato e a studiare invece quelle di Filosseno e Timoteo, e anche di questi scelse le più virtuosistiche e innovative (τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν). Senonché, quando si accinse a comporre egli stesso melodie e a cimentarsi in entrambi gli stili, sia in quello di Pindaro sia in quello di Filosseno, non riuscì a far bene nel genere di Filosseno: e la ragione di ciò era l'ottimo tirocinio cui si era sottoposto fin da ragazzo.

L'intero capitolo è tratto dal Περὶ μουσικῆς di Aristosseno, questa volta citato esplicitamente dal testo pseudo-plutarco. Telesia era stato educato da giovane alla più bella musica (ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ) e aveva appreso le composizioni di maestri celebri, tra i quali Pindaro e altri poeti che furono anche compositori di accompagnamenti strumentali. Nella concezione dello Pseudo-Plutarco, questi poeti e compositori, come tutti i grandi poeti e musicisti antichi, introdussero delle innovazioni, ma sempre all'insegna della nobiltà e del decoro<sup>36</sup>. La loro musica è “la più bella” perché loro stessi erano animati dall'ideale etico del “bello”. Diversamente da Filosseno e da Timoteo, originali rappresentanti della “nuova musica”, che innovarono senza curarsi di conciliare il “bello” con il “nuovo”. Telesia fu affascinato dal nuovo tipo di musica, soprattutto dai componimenti più virtuosistici e innovativi (τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν). Ma quando si accinse a comporre egli stesso melodie nel nuovo stile, fallì, a causa del tirocinio cui si era sottoposto fin da ragazzo<sup>37</sup>. Narrando l'episodio, lo Pseudo-Plutarco (Aristosseno), lascia intendere che anche chi è in possesso di una corretta educazione può essere soggetto al fascino della musica teatrale e variegata, ma alla fine ritorna alla musica bella del passato a causa dell'*imprinting*, cioè dei *typoi* inculcati duran-

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*, 28.1140E–F (23.8–10 Ziegler): εἵποι τις ὧ τᾶν, οὐδὲν οὖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων προσεξεύρηται καὶ κεκαινοτόμηται; φημί καὶ αὐτὸς ὅτι προσεξεύρηται, ἀλλὰ μετὰ τοῦ σεμνοῦ καὶ πρέποντος.

<sup>37</sup> Su Telesia e la scuola tebana di auletica, nel contesto della “nuova musica”, che si configura come terza *katastasis*, vd. Fongoni 2006; Gostoli 2011.

te il processo educativo, gli schemi mentali, i messaggi impliciti che vi si imprinono indelebilmente e condizioneranno poi la personalità dell'individuo.

Con ciò Aristosseno da una parte fa sua la teoria platonica dei τύποι illustrata nel secondo libro della *Repubblica*<sup>38</sup>, dall'altra giudica inconciliabile il καλόν, in senso estetico ed etico, con il καινόν imposto dalla nuova prorompente stagione poetico-musicale<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Pl. R. 2.378d-e; vd. Cerri 2007: 28-38.

<sup>39</sup> Non sarà inutile ricordare che nella prima parte del *De musica* il rapporto tra musica antica e musica moderna è presentato in modo più articolato e la contrapposizione è più sfumata: vd. De Simone 2011 la quale, sviluppando le argomentazioni di Barker 2002: 41-59, rileva che la maniera di comporre dei "nuovi musicisti" è diversa da quella degli antichi, ma le radici del cambiamento si collocano per lo più nel passato, anche lontano. Lo dimostrano anche i programmatici richiami alla musica antica avanzati dagli stessi poeti moderni nelle loro opere.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, W. D., 1966, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge.
- BARKER, A., 1984, *Greek Musical Writings I. The Musicians and his Art*, Cambridge [De musica, traduzione inglese e commento, pp. 205–257].
- BARKER, A., 2002, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, F. Perusino, E. Rocconi (cur.), Pisa.
- BARKER, A., 2014, *Ancient Greek Writers on their Musical Past*, Pisa–Roma.
- CALAME, C. (ed.), 1984, *Alcman*, Roma.
- CERRI, G., 2007, *La poetica di Platone. Una teoria della comunicazione*, Lecce.
- DE SIMONE, M., 2011, “Dalla musica antica alla “nuova”: innovazioni e riprese nel racconto storico del *De musica* pseudo-plutarco”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 99 (128), pp. 83–96.
- DURÁN MAÑAS, M., 2005, “La *paideia* y la música en Plutarco”, in: J. Montserrat et al. (eds.), *Plutarc a la seva època: paideia i societat. Actas dell’VIII simposio español sobre Plutarco (Barcelona, 6–8 de novembre de 2003)*, Barcelona, pp. 69–76.
- EINARSON, B., DE LACY, P. H. (eds.), 1967, *Plutarch’s Moralia with an English Translation*, vol. XIV, London–Cambridge [De musica pp. 344–455].
- ERCOLES, M., 2009, “La musica che non c’è più... La poesia greca arcaica nel *De musica* pseudo-plutarco”, in: D. Castaldo, D. Restani, C. Tassi (cur.), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo*, Ravenna, pp. 145–169.
- FONGONI, A., 2006, “L’educazione di Telesia di Tebe fra tradizione e innovazione (Ps. Plut. *Mus.* 31, 1142BC)”, *Paideia* 61, pp. 197–205.
- FONGONI, A. (ed.), 2014, *Philoxeni Cytherii testimonia et fragmenta*, Pisa–Roma.
- GOSTOLI, A. (ed.), 1990, *Terpander. Veterum testimonia, fragmenta*, Roma.
- GOSTOLI, A., 2011, “L’educazione musicale nella Grecia antica (Platone; Aristotele; Ps. Plutarco, *De musica*)”, in: A. Roselli, R. Velardi (cur.), *L’insegnamento delle technai nelle culture antiche. Atti del Convegno, Ercolano 23–24 marzo*, Pisa–Roma, pp. 151–163.
- GOSTOLI, A., 2015, “Glauco di Reggio musicista e storico della poesia greca nel V sec. a.C.”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 110 (139), pp. 125–142.
- HORDERN, J. H. (ed.), 2002, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford.
- IRIGOIN, J., 1987, “Histoire du texte des *Oeuvres morales* de Plutarque”, in: Plutarque, *Oeuvres morales*, vol. 1.1, Paris, pp. CCXXVII–CCCX.
- LASSERRE, F. (ed.), 1954, *Plutarque, De la musique*, Olten–Lausanne.
- MERIANI, A., 2003, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche. Prefazione di L. E. Rossi*, Napoli.
- PÖHLMANN, E., 2011, “Ps. Plutarch, *De musica*. A History of Oral Tradition of Ancient Greek Music”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 99 (128), pp. 11–30.
- ROCCONI, E., 2012, “Aristoxenus and Musical Ethos”, in: C. A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick–London, pp. 65–90.
- ROESCH, P., 1995, “Famiglie di auleti in Beozia”, in: D. Restani (cur.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna, pp. 125–133.
- ROSSI, L. E., 2000, “Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell’*ethos* musicale e la moderna teoria degli affetti”, in: A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (cur.), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, pp. 57–96.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von, 1921, *Griechische Verskunst*, Berlin.

ZIEGLER, K., POHLENZ, M. (edd.), 1966, *Plutarchi Moralia*, vol. 4.3, Lipsiae.

ANTONIETTA GOSTOLI

/ University of Perugia, Italy /  
antonietta.gostoli@unipg.it

**Tò καλόν as a Criterion for Evaluating Innovation (τὸ καινόν) in Greek Theory of Musical Education: “Ancient” versus “New” Music in Ps. Plut. *De musica***

The Pseudo-Plutarchan *De musica* provides us with the oldest history of Greek lyric poetry from the pre-Homeric epic poetry to the lyric poetry of the fourth century B.C. Importantly, the work contains also an evaluation of the role of music in the process of educating and training the citizens. Ps. Plutarch (Aristoxenus) considers the καλόν in the aesthetic and ethical sense, which makes it incompatible with the καινόν dictated by the new poetic and musical season.

KEY WORDS

Ps. Plut. *De musica*, ancient and new music, Greek musical education