



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Quaderni di Acme
102

Dipartimento di Scienze dell'Antichità

NOVA VESTIGIA ANTIQUITATIS

Seminari 2006-2007

a cura di

Giuseppe Zanetto, Stefano Martinelli Tempesta, Massimiliano Ornaghi

CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario

www.monduzzieditore.it/cisalpino

QUADERNI DI ACME – Comitato scientifico

Isabella Gualandri (dir.) – Livio Antonielli, Giorgio Bejor, Claudia Berra,
Elisa Bianchi, Giovanni Cianci, Gianfranco Fiaccadori, Renato Pettoello

In copertina: "Cammeo Gonzaga", sardonice raffigurante i busti affiancati di una coppia regale, tradizionalmente identificata con Tolomeo II Filadelfo e la sposa Arsinoe II (prima metà del III sec. a.C.), 15,7 x 11,8 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Realizzazione editoriale: GRAFORAM – Milano
www.graforam.it

ISBN 88-323-6200-8
Copyright © 2008
CISALPINO. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi Editore S.p.A.
VIA B. EUSTACCHI, 12 – 20129 MILANO
Tel. 02/20404031
cisalpino@monduzzieditore.it

TIMOTEO DI MILETO.
IMPLICAZIONI IDEOLOGICHE DI UN CASO
DI CENSURA MUSICALE A SPARTA¹

di *Francesca Berlinzani*

Nella *sphragis* dei *Persiani*, opera a noi pervenuta parzialmente superstite in un papiro rinvenuto tra le sabbie di Abusir, l'illustre e controverso citarodo Timoteo di Mileto faceva riferimento al biasimo con cui era stato screditato dagli Spartani.²

ἀλλ' ὃ χρυσοκίθαριν ἀέ-
ξων μοῦσαν νεοτευχῆ,
ἐμοῖς ἔλθ(έ) ἐπίκουρος ὕ-
μνοις ἴητε Παιάν·
ὁ γάρ μ'εὐγενέτας μακραί-
ων Σπάρτας μέγας ἀγεμῶν
βρύων ἀνθεσιν ἦβας
δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων
ἐλᾶι τ(ε) αἴθοπι μῶμωι,

¹ Adotto il termine "censura" traendone il suggerimento dall'utile volume di A. DI GIGLIO, *Strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Bari 2000, che a sua volta richiama il celebre saggio di M.L. FINLEY, *Censura nell'antichità classica* (trad. it. di F. De Martino), in "Belfagor" 32 (1977), pp. 605-22, poi ristampato in appendice a M.L. FINLEY, *Democracy Ancient and Modern*, London 1973 = *La democrazia degli antichi e dei moderni*, trad. it. a cura di G. Di Benedetto - F. De Martino, Roma - Bari 2005², pp. 109-35.

² Per un orientamento sulla più significativa bibliografia relativa al "nuovo diti-rambo" e ad alcuni suoi esponenti, fra i quali segnalo sin da ora la figura di Timoteo, rinvio alla *Postilla bibliografica* di pp. 140-42.

ὅτι παλαιότεραν νέοις
 ὕμνοις μούσαν ἀτιμῶ·
 ἐγὼ δ(έ) οὔτε νέον τιν(α) οὔ-
 τε γεράδον οὔτ(ε) ἰσῆβαν
 εἴργω τῶνδ' ἐκάς ὕμνων·
 τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύ-
 μας, τούτους δ(έ) ἀπερύκω,
 λωβητήρας ἀοιδᾶν,
 κηρύκων λιγυμακροφώ-
 νων τείνοντας ἰυγᾶς.
 πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρ-
 φεὺς χέλυν ἐτέκνωσεν
 υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι.
 Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶι δέκα
 ζεῦξε μούσαν ἐν ᾠδαῖς·
 Λέσβος δ' Αἰολία ν<ιν> Ἀν-
 τίσσαι γείνατο κλεινόν·
 νῶν δὲ Τιμόθεος μέτροις
 ῥυθμοῖς τ(ε) ἐνδεκακρουμάτοις
 κίθαριν ἐξανατέλλει.
 θησαυρὸν πολύῳμνον οἴ-
 ξας Μουσᾶν θαλαμειτόν·
 Μίλητος δὲ πόλις νιν ἅ
 θρέψασ' ἅ | δωδεκατε-
 χέος λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν.³

Apollo Peana, tu che proteggi la nuova Musa dalla cetra dorata, vienimi tu in aiuto: il nobile antico popolo degli Spartani, fiorente dei fiori della giovinezza, nostra grande guida, mi accusa, ardente di duro biasimo, perché coi canti nuovi farei torto all'antica Musa. Ma io non un giovane non un vecchio non un coetaneo allontano da questi canti: allontano soltanto quelli che guastano la Musa antica e rovinano i canti con lunghe acute strida da araldi. Per primo Orfeo inventò la lira dal vario suono, il figlio di Calliope in Tracia; Terpandro ordinò dieci canti, Terpandro nato ad Antissa in Lesbo eolia, e adesso Timoteo ha inventato per i metri ed i ritmi la cetra ad undici corde, svelando il tesoro nascosto dei canti delle Muse. La patria che gli ha dato la vita è Mileto, la città del grande popolo acheo, fondatore di dodici rocche.⁴

³ TIMOTH. *Pers.* 215-248 Wilamowitz (= 202-236 Page).

⁴ Trad. di G. PADUANO, *Una versione poetica dei Persiani di Timoteo*, in R. PRETAGO-

I problemi sollevati dal testo poetico dell'innovatore milesio si sventagliano in molteplici direzioni⁵ e sono stati in larga parte dibattuti sin

STINI (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, pp. 531-36. Il nomo citarodico *Persiani*, pervenutoci in forma parziale su un papiro rinvenuto ad Abusir nel 1902 e risalente alla prima fase del IV secolo (Pap. Ber. 9875), contiene nei versi superstiti le ultime tre sezioni delle sette che, stando a Polluce (IV 66), componevano il noma citarodico: l'*omphalòs*, la *sphragis* e l'*epilogos* (cfr. U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Timotheos. Die Perser*, Leipzig 1903, pp. 96 ss.). Nell'*omphalòs* è rappresentata vividamente la disfatta navale dei Persiani a Salamina attraverso animati discorsi in prima persona di alcuni protagonisti (un soldato barbaro che sta affogando, un gruppo di Misi gettati sulla riva, un Frigio, il Gran Re). A tale ampia sezione segue la *sphragis*, la "firma" del poeta, il *Namensiegel*, che in questo noma si dilata fino a diventare quello che è stato con felice espressione definito un «succinto manifesto letterario»: G.F. NIEDDU, *Parola e metro nella "sphragis" dei "Persiani" di Timoteo* ("PMG" fr. 791, 202-236), in PRETAGOSTINI (a cura di), *Tradizione e innovazione*, pp. 521-29. Sulla tendenza alla composizione di discorsi diretti, che rivela la diretta influenza del genere drammatico, cfr. E. CSAPO, *The Politics of the New Music*, in P. MURRAY - P. WILSON, *Music and the Muses*, Oxford 2004, p. 215.

⁵ Le ricerche hanno interessato vari ambiti, da quello paleografico a quello filologico e metrico, storico-letterario e storico-musicale. Cito alcuni tra i contributi più significativi, nei quali è indicata ulteriore bibliografia relativa a specifici problemi non trattati in questa sede: J. VAN LEEUWEN, *Ad Timothei Persarum carminis lyrici fragmentum nuper repertum*, in "Mnemosyne" 31 (1903), pp. 337-40; O.A. DANIELSSON, *Zu den Persen des Timotheos*, in "Eranos" 5 (1903), pp. 1-39; ID., *Weiteres zu den Persen des Timotheos*, *ibid.*, pp. 98-128; L. LEVI, *Intorno a Timoteo*, in "RSA" 9 (1904-5), pp. 54-68; B. KEIL, *Zu den Persern des Timotheos*, in "Hermes" 48 (1913), pp. 99-140; H.L. EBELING, *The Persians of Timotheus*, in "AJPh" 46 (1925), pp. 317-31; J.M. EDMONDS, *Some Notes on the Persae of Timotheos*, in *Lyra Graeca* III, London - New York 1927, pp. 280 ss.; G.A. PRIVITERA, *Timoteo, Persiani*, vv. 102-104, in "Maia" 5 (1952), pp. 82-84; G.A. PRIVITERA, *Due passi dei Persiani di Timoteo* (vv. 83-89 e 97-104), in "Maia" 6 (1953), pp. 214-19; T. LONGMAN, *Timotheus, "Persae"* 162, in "CR" 4 (1954), pp. 208-09; D. KORZENIEWSKI, *Die Binnenresponsion in den Persern des Timotheos*, in "Philologus" 118 (1974), pp. 22-39; O. HANSEN, *On the date and place of the first performance of Timotheus' "Persae"*, in "Philologus" 128 (1984), pp. 135-38; ID., *The so-called Prayer to the Fates and Timotheus' Persae*, in "RhM" 133 (1990), pp. 190-92; E. HALL, *Drowning by names: the Greeks, swimming, and Timotheus' "Persians"*, in H. AKBAR KHAN (ed.), *The birth of the European identity: the Europe-Asia contrast in Greek thought, 490-322 B.C.*, Nottingham 1994, pp. 44-89; T. GARGIULO, *Mare e vino nei "Persiani": una congettura a Timoteo*, fr. 791, 61-62 Page, in "QUCC" 54 (1996), pp. 73-81; ID., *Timoteo, Persiani* 70-71 P., in "Lexis" 15 (1997), pp. 163-67; P. VAN MINNEN, *The performance and readership of the Persai of Timotheus*, in "APF" 43 (1997), pp. 246-60; J. HORDERN, *Two notes on Greek dithyrambic poetry*, in "CQ" 48 (1998), pp. 289-91; J.H. HORDERN, *Some observations on the "Persae" of Timotheus*, in "CQ" 49 (1999), pp. 433-38; S. GAMBETTI, *Alcuni elementi per una interpretazione sto-*

da quando, subito dopo l'uscita dell'edizione critica ad opera di Wilamowitz nel 1903, sono proliferate le esplorazioni sopra un testo che si prospettava tanto sostanzioso, e che forse anche per via di tali aspettative ha suscitato sul momento una certa delusione, sulla scia dei giudizi del primo autorevole editore, solo in seguito ridimensionata alla luce di diverse e nuove prospettive.⁶

Particolarmente rilevante in questa sede è la questione relativa all'immagine di Sparta che emerge dalla *sphragis*.⁷ Le espressioni di Timoteo,

rica dei "Persiani" di Timoteo, in "Simblos" 3 (2001), pp. 45-65; I. HUBER, *Der Perser-Nomos des Timotheos: zwischen Unterhaltungsliteratur und politischer Propaganda*, in M. SCHUOL - U. HARTMANN - A. LUTHER (Hrsg.), *Grenzüberschreitungen: Formen des Kontakts zwischen Orient und Okzident im Altertum*, Stuttgart 2002, pp. 169-195.

⁶ Tra i primi rappresentanti di questo diverso atteggiamento ricordo S.E. BASSETT, *The Place and Date of the First Performance of the Persians of Timotheos*, in "CPH" 26 (1931), pp. 153-65, in particolare p. 165; A. BRELICH, *Paides e Parthenoi*, Roma 1969; rist. Roma 1981, p. 213, n. 6; per una discussione degli approcci critici, cfr. E. CSAPO, *Later Euripidean Music*, in "Illinois Classical Studies" 24-25 [1999-2000], pp. 415-16; 426.

⁷ Per chiarire tale elemento è opportuno inquadrare preliminarmente le circostanze in cui avvenne la *performance*. La critica moderna, a partire dal ritrovamento del papiro dei *Persiani* fino ad oggi, si è cimentata nella ricostruzione del contesto performativo con esiti contrastanti e più o meno incerti. Una sintesi recente di tutte le posizioni dei moderni è stata data di recente da HANSEN, *On the date and place*, pp. 135-36, che ricapitola lo *status quaestionis* a partire dalla due ipotesi formulate in tempi diversi da Wilamowitz. Negli studi hanno prevalso in particolare: la ricostruzione di BASSETT, *The Place and Date*, che propende per una cronologia "medio-alta", tra il 412 e il 408, e per una localizzazione della *performance* ad Atene; l'ipotesi di P. MAAS, *Timotheos* (9), in *RE VI A* 2 [1937], cc. 1331-37, che proponeva il periodo tra il 419 ed il 416 ad Atene. HANSEN, *On the date and place*, precisa come contesto celebrativo la festa di Artemis Munichia, avente luogo nel mese omonimo di Munichione, ed offre come movente per la celebrità di un poema lirico sui *Persiani* l'ancora viva emozione per la battaglia di Cizico, combattuta nel maggio del 411, collocando di conseguenza la *performance* di Timoteo nella festa del 410. Lo studioso fa riferimento inoltre al trattato tra Sparta e la Persia stipulato nel 412, che potrebbe forse spiegare l'ostilità a Lacedemone espressa nei versi finali del nomo (THUC. VIII 18). La satira *Vita di Euripide*, la cui validità testimoniale è stata difesa da G. ARRIGHETTI (a cura di), *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa 1964, pp. 4-34, attesta che (SATYR. *Vit. Eur.* XXXIX 22) τοῦ Τιμοθέου παρὰ τ[ο]ῦ Ἑλλη[σ]ιν διὰ [τ]ῆν ἐ[ν] [τ]ῆν μου[σ]ικῆ[ι] καινοτ[ο]μίαν καὶ κ[α]θ' ὑπερβολὴν ἀθυμήσαντος ὥστε κα[ὶ] τὰς χεῖρας ἐαυτῶν διεγνώκεναι προσφέρειν, μόνος Εὐρυπίδης ἀνάπαλιν τῶν μὲν θεατῶν καταγελάσαι, τὸν δὲ Τιμόθεον ἀ[ι]σθόμενος ἡλικός ἐστιν ἐν τῶν γένει παραμυθήσασθαι τε λόγους διεξιὼν ὡς οἶόν τε παρακ[λ]ητικωτάτους, καὶ δὴ καὶ τὸ τῶν Περσῶν προοίμιον συγγράψαι, τοῦ τε γράψαι, τοῦ τε νικῆ[σ]αι παύσασθ[αι] κατα[]ο[]ενον[]ντι[]; «(essendo)

apparentemente eulogiche nei confronti di Sparta, nonché fitte di dotte allusioni, poetiche e politiche, sono di fatto fortemente polemiche nei confronti di Sparta e del suo duro giudizio sul poeta.⁸ Le lodi alla *polis*

Timoteo (poco apprezzato) presso i Greci a causa delle sue innovazioni musicali e grandemente scoraggiato al punto da avere pensato di uccidersi, solo Euripide derise invece gli spettatori, dacché era conscio del valore di Timoteo nel genere che praticava, e lo confortò con parole assolutamente incoraggianti, e per di più scrisse il proemio dei *Persiani*, e del comporre e delle vittorie [...]. Per molti critici, la testimonianza di Satiro portava con sé di necessità che il rapporto tra Euripide e Timoteo si fosse costruito ad Atene e che dunque la composizione del proemio euripideo per il nomo di Timoteo andasse ascritto all'epoca anteriore al 408, anno in cui Euripide si trasferì alla corte di Archelao di Macedonia, dove fu anche lo stesso Timoteo (cfr. J.H. HORDERN, *The fragments of Timotheos of Miletus*, Oxford - New York 2002, pp. 4-6). Che il rapporto tra Euripide e Timoteo si fosse andato costruendo negli ultimi anni della permanenza di Euripide ad Atene parrebbe confermato dall'influsso esercitato sulla produzione poetica euripidea di quel periodo (cfr. BASSETT, *The Place and Date*, pp. 169 ss.; ora CSAPO, *Later Euripidean Music*, in particolare pp. 405 ss.). Atene risulta in definitiva la sede più plausibile della prima rappresentazione del nomo, e ciò non soltanto in base a quanto detto ed a cagione della natura e del trattamento riservato al soggetto, bensì anche in virtù della testimonianza di Zenobio, secondo cui l'opera era celebre nella *polis* dell'Attica: ZENOB. Ἄρης τύραννος: τοῦτο τὸ κομμάτιον ἐκ τῶν Τιμοθέου Περσῶν, ὃ διὰ τὴν ἐπὶ τὴν σωτηριώδη εὐημερίαν Ἀθήνησιν ἐπιπολάσασαν εἰς παροιμίαν περιέστη (cfr. E. MILLER, *Mélanges de littérature grecque. Recueil de proverbes*, II, Paris 1868, 363). Quanto alla cronologia, meno definitive appaiono le motivazioni addotte fin qui dai critici per corroborare le diverse posizioni.

⁸ Bassett adduceva, a conferma della propria ipotesi di datazione e localizzazione della *performance*, alcuni elementi interni ed esterni (cfr. BASSETT, *The Place and Date*, pp. 158 ss.). In particolare, tra gli elementi esterni, abbiamo già ricordato il passo della satira *Vita di Euripide* e il proverbio inventariato da Zenobio. Tra gli indizi interni, lo studioso dava rilievo alla *vis* ostile alla città laconica, come si evince in particolare da alcuni tratti: (1.) il riferimento al popolo acheo, la cui maggiore antichità e nobiltà musicale rispetto ai Dori rivela tratti polemicici nei confronti di questi ultimi e dei loro principali esponenti; (2.) l'iniziale allusione eulogica al popolo spartano, nella quale l'autore coglie una certa affinità con l'atteggiamento mostrato da Aristofane nei confronti dei propri detrattori nella *parabasis* delle *Nuvole* (AR. *Nub.* vv. 521 ss.; ma a mio parere va sottolineata la distanza tra i generi letterari in questione); (3.) una affinità con l'ironia gentile con cui Socrate invita al dialogo e confuta i propri interlocutori nei dialoghi platonici. Accenno solamente ad alcune pregnanti allusioni: il riferimento (letterario e politico) all'*ennomia*, nella quale è stato colto tra l'altro un *jeu de mots* (BASSETT, *The Place and Date*, p. 163; cfr. PIND. *Pyth.* V, 65-67; cfr. CSAPO, *The Politics*, pp. 235-45; sull'*ennomia* spartana, cfr. HDT. I 65-66; sull'*Ennomia* tiraitica, cfr. H. VAN WEES, *Tyrtæus' "Ennomia": Nothing to do with the Great Rhètra*, in S. HODKINSON - A. POWELL, *Sparta. New Perspectives*, London 1999, pp. 1-41).

sono infatti seguite da obiezioni serrate e lucide, "punto per punto", alla riprovazione lacedemone.⁹ Il tono dei versi è dunque pungente sebbene proferito nel formale rispetto per la città degli *homoioi*. Sono state inoltre messe in luce sia l'assoluta precisione con cui Timoteo ribatte alle critiche dei Lacedemoni, sia il nesso funzionale tra il contenuto e la componente metrica di questa sezione del noma.¹⁰ Gli elementi formali e contenutistici presenti nei versi in questione fanno dunque propendere per una loro interpretazione in senso polemico e difensivo nei confronti di Lacedemone.

Fatta questa debita premessa, vorrei ora percorrere la fortuna ed i molteplici percorsi attraverso cui il biasimo spartano nei confronti del poeta milesio, circostanza trasmessa in *primis* nei versi del citarodo, si diffuse e cristallizzò in forma aneddotica. Come vedremo, infatti, per via diretta od indiretta, l'evento narrato dal poeta si replica, in altri scritti, nei quali, rifunzionalizzato e deformato, appare piegato dai narratori ai propri diversi orientamenti, politici, filosofici, musicali o antiquari che essi fossero. Mi pare che la comprensione di quei moventi ideologici e filosofici che hanno decretato la fortuna e talvolta la trasformazione o deformazione di alcune antiche notizie sulla musica dei Lacedemoni sia il primo passo, imprescindibile, per potersi correttamente orientare entro il complesso magma di tale tradizione, svincolandola dai rischi di un'eccessiva storicizzazione.

Consideriamo dunque la tradizione aneddotica sulla censura spartana nei confronti di Timoteo, fiorita a partire dai versi del poeta.¹¹

Nella discussione sul migliore degli Stati, costruito sulla tradizione legislativa romana, Cicerone propone di ammettere la messinscena di spettacoli musicali contraddistinti dalla moderazione.¹²

⁹ Cfr. NIEDDU, *Parola e metro*, pp. 524 ss., il quale pone l'accento sulla puntualità delle obiezioni sollevate dal poeta.

¹⁰ Così NIEDDU, *Parola e metro*, pp. 524 ss., che incorpora nell'acuta analisi anche utili riflessioni sulla metrica e sulla «stretta interdipendenza tra piano dell'espressione e piano del contenuto» (*ivi*, p. 529).

¹¹ Il rapporto tra opera poetica e biografia nella riflessione letteraria greca è stato oggetto di ampia elaborazione in G. ARRIGHETTI, *Fra erudizione e biografia*, in "SCO" 26 (1977), pp. 13-67; ID., *Poeti eruditi e biografati. Momenti della riflessione dei greci sulla letteratura*, Pisa 1987, in particolare pp. 141-167, la cui analisi mira a ricostruire genesi e sviluppi di quella relazione, individuandone uno "snodo" fondamentale nel cosiddetto "metodo di Cameleonte".

¹² Cic. *Leg.* II 38-39, cfr. A.R. DYCK, *A Commentary on Cicero "De Legibus"*, Michigan 2004, pp. 358-60.

Adsentior enim Platoni nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem; namque et incitat languentes et languescit excitatos et tum remittit animos, tum contrahit, civitatumque hoc multarum in Graecia interfuit, antiquorum vocum conservare modum; quarum mores lapsi ad mollitias pariter sunt immutati cum cantibus, aut hac dulcedine corruptelaque depravati, ut quidam putant, aut, cum severitas eorum ob alia vitia cecidisset, tum fuit in auribus animisque mutatis etiam huic mutationi locus. [39] Quam ob rem ille quidem sapientissimus Graeciae vir longeque doctissimus valde hanc labem veretur; negat enim mutari posse musicas leges sine mutatione legum publicarum. Ego autem nec tam valde id timendum nec plane contemnendum puto; illa quidem <video>, quae solebant quondam compleri severitate incunda Livianis et Naevisianis modis, nunc ut eadem exultent <et> cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant. Graviter olim ista vindicabat vetus illa Graecia longe providens, quam sensim pernicies inlapsa civium animos malis studiis malisque doctrinis repente totas civitates everteret siquidem illa severa Lacedaemo nervos insit, quo plures quam septem haberet, in Timothei fidibus incidi.

Ritengo infatti con Platone, che nulla suggestiona di più gli animi teneri e plasmabili che i vari suoni musicali, dei quali appena si potrebbe dire quanto grande sia l'efficacia in una doppia direzione: infatti la musica eccita i languidi ed illanguidisce gli eccitati, ed ora distende lo spirito, ora lo rinfranca, e sarebbe stato nell'interesse di molte città della Grecia di conservare l'antico stile musicale; infatti i loro costumi, rammolitisi, si mutarono in una con la musica [...]. [39] Perciò quel sapientissimo e dottissimo Greco teme assai questa contagione; ed afferma che le leggi della musica non si possono mutare ove non si mutino anche le leggi dello Stato. Io poi penso che non ci sia ragione a così grave timore, ma neppure di non tenerne assolutamente conto; certamente <vedo bene> come quei teatri, che una volta risonavano della dignitosa giocondità dei ritmi liviani e neviani, adesso si esaltino <e> distorcano teste ed occhi insieme alle modulazioni dei suoni. Di ciò gravi provvedimenti prendeva una volta quella Grecia antica, che prevedeva come a poco a poco quella tara penetrata nell'animo dei cittadini con cattive tendenze e false dottrine avrebbe improvvisamente sconvolto intere città, se è pur vero che la severità di Sparta fece tagliar via dalla cetra di Timoteo le corde che superavano le sette.¹³

¹³ Trad. in L. FERRERO - N. ZORZETTI, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, I, Torino 1974, rist. Torino 1992, pp. 503-05.

L'Arpinate cita un famoso e controverso passo platonico: «Non si attuano mai mutamenti negli stili musicali senza che se ne attuino nelle più importanti leggi dello Stato, come sostiene Damone e come ne sono persuaso anch'io». ¹⁴ Tale citazione si incastona nella articolata dottrina etico-musicale del filosofo ateniese il cui riflesso politico contempla il controllo e la selezione delle forme musicali oltre che delle altre componenti della *mousikè*. ¹⁵ Tra le numerose asserzioni del filosofo in merito, vi è un passo molto significativo delle *Leggi*, in cui l'Ateniese, formulando il principio ideale di educare i giovani alla musica virtuosa, rivolge ai suoi due interlocutori, il cretese Clinia e lo spartano Megillo, le seguenti parole:

ταῦτόν δὴ καὶ τὸν ποιητικὸν ὁ ὄθος νομοθέτης ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει τε, καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθων, τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἀρμόνιαισιν μέλη ποιοῦντα ὁθῶς ποιεῖν.

¹⁴ PLAT. *Resp.* IV 424; cfr. R.W. WALLACE, *Damone di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in R.W. WALLACE - B. MACLACHLAN, *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, pp. 30-53, in particolare su questo passaggio p. 47; una analisi approfondita del problema ha condotto A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di A. Meriani, Napoli 2005, in particolare pp. 1-128.

¹⁵ La citazione veicola concetti rilevanti nella determinazione della così designata "dottrina etica dei modi musicali", o "Ethoslehre", concezione che risale a tempi e pensatori anteriori a Platone (si veda ora BARKER, *Psicomusicologia*, pp. 19-74, in particolare p. 66), ma che al grande filosofo deve ampliamento ed approfondimento. Rinvio per un inquadramento generale e per approfondimenti bibliografici a: W.D. ANDERSON, *Ethos and education in Greek Music*, Cambridge 1966; A.J. NEUBECKER, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977, pp. 127-45; fino al 1987 utile anche la raccolta bibliografica di G. WILLE, *Schriften zur Geschichte der Antike Musik. Mit einer Bibliographie zur Antike Musik 1957-1987*, Frankfurt 1997, in particolare pp. 336-338; BARKER, *Psicomusicologia*; pp. 19-95; utili anche le considerazioni di L.E. ROSSI, *La dottrina dell'"ethos" musicale e il simposio*, in B. GENTILI - R. PRETAGOSTINI, *La musica in Grecia*, Roma - Bari 1988, pp. 238-45; ID., *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, *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, "Quaderni di AION" 5, Napoli 2000, pp. 57-96; A. PAGLIARA, *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'"ethos" del modo frigio* ("Resp. III 10, 399 a-c), *ivi*, pp. 157-216.

il buon legislatore esorterà anche l'artista, e non potendolo convincere lo costringerà, allorché egli crei, a comporre nel ritmo le forme e nelle armonie quelle melodie che caratterizzano gli uomini saggi, valenti e dotati di ogni virtù. ¹⁶

Il cretese Clinia ribatte che tale tipo di "censura" avviene solo a Creta e a Sparta, ¹⁷ mentre l'Ateniese ridimensiona questa pretesa del suo interlocutore.

Il passo introduce la *vexata quaestio* del filolaconismo platonico, ¹⁸ at-

¹⁶ PLAT. *Leg.* II 660 a ss.

¹⁷ Cfr. anche PLAT. *Leg.* II 658 b-e.

¹⁸ Ricordo alcuni "capisaldi" bibliografici, sui quali si sono soffermate le analisi critiche successive: F. OLLIER, *Le mirage spartiate*, I-II, Paris 1933-1943 (in particolare I, pp. 217-93); E.N. TIGERSTEDT, *The Legend of Sparta in Classical Antiquity*, I-III, Stockholm - Uppsala - Göteborg 1965-1978, in particolare Vol. I, pp. 244-76; P. CARTLEDGE, *Spartan Reflections*, London 2001, pp. 169-84. Ollier ha tracciato, in due volumi per diverse guise superati ma ancora di notevole valore storico-culturale, la genesi e la fortuna della laconofilia attraverso le fonti letterarie e le correnti filosofiche del mondo greco fino all'età di Plutarco. Ne emerge un quadro multiforme, in cui le forme dell'utopia spartana si moltiplicano nelle visioni divergenti degli antichi scrittori filospartani, e talvolta delle loro diverse opere. Dalla spartofilia non fu esente Socrate, che ispirò in tal senso gran parte dei suoi allievi, non solo tra quelli che si sarebbero dedicati alla filosofia, Platone, Zenone e Antistene, ma anche tra quelli dediti almeno parzialmente al *bios politikos*, Crizia e Senofonte. Tali nomi e ciò che evocano lasciano intuire quanto variopinto fosse il quadro globale della spartofilia antica. Il lavoro di Ollier fu oggetto di una certa critica a partire dagli anni seguenti, soprattutto per l'entusiasmo con cui lo studioso tendeva ad accoppiare a volte acriticamente argomenti che comprovassero la sua tesi e certo il merito di alcuni studiosi è stato quello di rivedere certe troppo fiduciose ricostruzioni in mancanza di dati sicuri. In particolare, Tigerstedt ha raccolto le obiezioni disperse in vari contributi, ampliandole ed arricchendole di una originale analisi nell'opera succitata, che ha il pregio di risistemare criticamente l'argomento completandolo con uno studio per l'età romana. Tuttavia, come ha recentemente chiarificato CARTLEDGE, *Spartan Reflections*, pp. 169-84, il solco aperto da Ollier merita di essere percorso e approfondito; si veda anche ID., *The Socratics' Sparta and Rousseau's*, in S. HODKINSON - C.A. POWELL, *Sparta: New Perspectives*, London 1999, pp. 311-37, in particolare pp. 313-14 sulle tre forme di laconismo presenti nella Grecia classica, e pp. 321-23 sulla posizione platonica. Quanto a E. RAWSON, *The Spartan Tradition in European Thought*, Oxford 1969, ha tracciato l'immagine di Sparta in un vastissimo arco temporale e geografico dall'età greca fino agli Stati Europei del XX secolo. Sulla posizione aristotelica, anche in relazione all'atteggiamento platonico, cfr. ora L. BERTELLI, *La Sparta di Aristotele: un ambiguo paradigma o la crisi di un modello?*, in "RSA" 34 (2004), pp. 9-71 (con bibliografia).

titudine che negli scritti del filosofo non presenta una impostazione teatralica, ma si screeza in aspetti di segno talvolta opposto, in cui i punti di contatto, numerosi, tra la città ideale platonica e quella sulle rive dell'Eurota, sono controbilanciati da rilievi critici rispetto a certe consuetudini spartane, rilievi critici che nelle *Leggi*, scritte dopo la disfatta di Leuttra, si amplificano.¹⁹ Tuttavia, per rimanere aderenti alla discussione musicale, se nella *Repubblica* all'armonia dorica era affidata una funzione educativa e formativa essenziale, il modello spartano rimane vivo anche nelle *Leggi*.²⁰ Il filosofo, infatti, pur rilevando difetti e mancanze, inserisce la trattazione dell'argomento musicale in una cornice che riecheggia quella degli usi e costumi musicali spartani. Per finire, non mancano, nelle opere di Platone, accenni critici alla musica ipermimetica, sconsigliata e votata ad un piacere scollegato dalla virtù, musica praticata ormai di regola ai suoi tempi.²¹ Tuttavia, il filosofo non ha alcun interesse per i "fatti" della storia musicale ellenica, interesse invece che riscontriamo in un suo "eccentrico allievo", Eraclide Pontico,²² i cui frammenti sono stati inseriti da Wehrli nella raccolta dedicata agli allievi di Aristotele e che, pur entro l'assetto filosofico platonico, con i Peripatetici – in particolare Aristosseno, ma altresì con Cameleonte e Dicearco – condivideva il gusto e l'attenzione per la storia, la tradizione e le istituzioni musicali.²³ L'approccio storico-espositivo costituiva la cifra peripatetica:

¹⁹ Sul rapporto tra Platone e Sparta adombrato nelle *Leggi*, cfr. anche A. POWELL, *Plato and Sparta: modes of rule and of non-rational persuasion in the "Laws"*, in S. HODKINSON - A. POWELL, *The Shadow of Sparta*, London - New York 1994, pp. 273-321.

²⁰ Il miraggio spartano si interseca nella riflessione platonica con la dottrina etica della musica, individuando nel "Dorianismo" musicale il fulcro di tale unione.

²¹ Sull'argomento, si vedano ora J.C. FRANKLIN, *Songbenders of circular Choruses: Dithyramb and the Demise of Music*, paper presented at a conference entitled *Song Culture and Social Change: The Contexts of Dithyramb* (Oxford, July 11-13, 2004), pp. 1-22 (URL: <http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/Dithyramb.pdf>), pp. 11 ss.; CSAPO, *The Politics*, p. 236.

²² Cfr. DIOG. LAERT. V 86 = fr. 3 Wehrli. Su Eraclide Pontico, cfr. F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles, VII. Herakleides Pontikos*, Basel 1953, in particolare pp. 59-64; 112-17; cfr. anche F. DAEBRITZ, *Herakleides (45)*, in *RE VIII*, 1 (1912), cc. 472-84; K.H. STANZEL - F. ZAMINER, *Herakleides (16) Pontikos der Ältere*, in *NP V* (1998), cc. 373-75.

²³ WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles, VII*, pp. 116-17, ipotizzava che Aristosseno si fosse avvalso degli scritti musicali di Eraclide. Su Aristosseno, cfr. A. BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris 1986; A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli 1999; ora anche A. MERIANI, *Sulla musica*

era quella propensione descrittiva ed analitica, formata di nomi, di fatti ed istituzioni, di svolgimenti, e che si delineava anche in ambito musicale.²⁴

Torniamo ora a Cicerone. Sappiamo che le fonti dottrinali del *De legibus* sono da riconoscersi soprattutto nei due illustri stoici, il filosofo e lo storico, che frequentarono la cerchia di Scipione Emiliano, ossia Panzio e Polibio e il principio stoico illumina e informa di sé lo scritto di Cicerone in senso globale.²⁵

greca antica, Napoli 2003, pp. 49-81. Intorno alla presenza di Eraclide Pontico nell'opera pseudoplutarchea sulla musica, cfr. A. GOSTOLI, *Le teorie metriche di Eraclide Pontico nel De musica dello Ps.-Plutarco*, in G. D'IPPOLITO - I. GALLO (a cura di), *Strutture formali dei Moralia di Plutarco*. "Atti del III Convegno plutarcheo (Palermo 3-4-5 maggio 1989)", Napoli 1991, pp. 435-43.

²⁴ Cameleonte si era dedicato ampiamente al dramma satiresco, alla commedia ed ai poeti lirici e tragici, come mostrano alcuni titoli conservatici: *Alcmane Anacreonte Eschilo, Laso di Ermione, Pindaro, Stesicoro, Saffo, Tespi*; cfr. E. WENDLING, *Chamaileon*, in *RE III* (1899), cc. 2103.2104; F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles. IX. Chamaileon*, Basel 1957; H. GOTTSCHALK, *Chamaileon*, in *NP II* (1997), c. 1092. Dicearco, il quale nutriva un certo interesse per le istituzioni politiche lacedemoni, aveva composto anche alcune opere relative ad agoni musicali, nonché scritti su Alceo, su Omero e sui tragici, cfr. E. MARTINI, *Dikaiarchos*, in *RE IX*, 1 (1903), in particolare cc. 552-56; F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles. II. Dikaiarchos*, Basel 1967²; R. SHARPLES (übersetzer E. Kraus), *Dikaiarchos*, in *NP III* (1997), cc. 564-66. In merito alla tradizione musicale, si intravede nell'approccio peripatetico un peculiare interesse per eventi, dinamiche e personalità della tradizione musicale, in una forma catalogica e sistematica che ricorda la tradizione delle *politeiai* e il genere della biografia (sulla cui articolata relazione con il Peripato, cfr. ARRIGHETTI, *Satiro*, pp. 4-34; ID., *Erudizione*; ID., *Poeti*, pp. 141-67): potremmo forse coniare il termine *politeia musicale*. Ciò non implica la creazione di una forma tipica della elaborazione storico-musicale entro il Peripato, dacché se ne colgono tracce in Eraclide Pontico, ma che verosimilmente furono i Peripatetici a sviluppare appieno le possibilità di tale metodo (cfr. anche la nota precedente).

²⁵ Il *De Legibus*, di cui sopravvivono tre libri, fu composto tra il 53-52 a.C., dopo il *De Republica*, come si evince da *Leg. I* 15. Esso appartiene alle opere politico filosofiche dell'Arpinate e ne trasmette il credo stoico. Infatti, pur accordandosi negli abbozzi di leggi del II e III libro all'esempio di Platone per ciò che concerne le strutture formali, nel contenuto si differenzia in maniera piuttosto netta dal pensiero del fondatore dell'Accademia, dichiarandolo anche apertamente in *Leg. II*, 17. Sul *De Legibus* e le sue implicazioni filosofiche cfr. P. MILTON VALENTE, *L'éthique stoïcienne chez Cicéron*, Paris 1956, pp. 61-64; in generale, cfr. L. FERRERO - N. ZORZETTI, *Cicerone*, in particolare pp. 11-52. È stato suggerito che non tutti i riferimenti a Platone siano diretti ma che possano provenire da fonti intermedie (R. PHILIPPSON, *M. Tullius Cicero. Die Philosophische Schriften*, in *RE VII A 1* [1939], cc. 1104-92, in particolare c. 1120; sulla stessa scia, MIL-

Nel lungo passo ciceroniano vediamo dunque convergere elementi di varia ascendenza: da un lato la dottrina etica dei suoni, ampiamente sviluppata nella dottrina di Platone, con esplicita menzione di tale fonte, dall'altro un accenno al decadimento della prassi musicale nella cui *vis* polemica si può forse ravvisare qualche tratto aristossenico; sappiamo infine che modello di riferimento in senso più globale era lo stoicismo, eclettico e pragmatico, di Panezio e Polibio. Anche l'immagine idealizzata di Sparta che emerge in questo brano, e che si concreta in un *exemplum* musicale, risente di influssi molteplici, in cui all'azione del mediostoicismo spetta forse il ruolo di sintesi.²⁶

A tale proposito vorrei attirare l'attenzione su un gruppo di testi stoici particolarmente preziosi per lo studio dell'antica musica greca. Si tratta dei frammenti attribuiti allo stoico Diogene di Babilonia, che fu maestro di significativi esponenti della *Stoa*, quali Panezio e Antipatro di Tarso.²⁷ Tali frammenti sono contenuti nel libello polemico *Sulla Musica* di Filodemo Gadarense pervenutoci attraverso i papiri semicarbonizzati di Ercolano. L'epicureo Filodemo, che nel I secolo a.C. aveva consacrato un suo scritto "sulla musica" a contrastare la dottrina di un'azione etica di tale arte sull'anima e sul comportamento, aveva fatto dello stoico Diogene di Babilonia il suo prediletto bersaglio polemico nel IV libro, dedicato appunto alla confutazione della dottrina stoica relativa alla musica.²⁸ Dio-

TON VALENTE, *L'éthique stoïcienne*, p. 62). L'Arpinate cita tra le sue fonti, con Teofrasto e Panezio, anche Diogene di Babilonia (PHILIPPSON, *Cicero*, cc. 1120-21). Su Panezio come fonte di Cicerone almeno per il primo libro del *De Legibus* cfr. I. GALBIATI, *De fontibus M. Tullii Ciceronis librorum qui manserunt de re publica et de legibus quaestiones*, Milano 1916, p. 11. Cfr. anche P.R. COLEMAN-NORTON, *Cicero Musicus*, in "Journal of the American Musicological Society" 1 (1948), pp. 3-22.

²⁶ Come scriveva Cicerone, Panezio *semper habuit in ore Platonem, Aristotelem, Xenocratem, Theophrastum, Dicaearchum* (Cic. fin. IV 79).

²⁷ Su Diogene di Babilonia, cfr. M. SCHÄFER, *Diogenes als Mittelstoiker*, in "Philologus" 91 (1936), pp. 174-96; B. INWOOD (übersetzer J. Derlien), *Diogenes (15) von Babylon*, in *NP III* (1997), c. 600. Per edizioni e frammenti: *SVF III*, pp. 210-43, in particolare per lo scritto sulla musica, pp. 221-35, ora in R. RADICE (a cura di), *Stoici antichi. Tutti i frammenti*. Raccolti da Hans von Arnim, Milano 2006², pp. 1406-35.

²⁸ Sul *De Musica* di Filodemo di Gadara, opera di "anti-etica musicale", cfr. T. GOMPERZ, *Zu Philodem's Büchern von der Musik*, Wien 1885; ora, anche per bibliografia, G.M. RISPOLI, *Elementi di fisica e di etica epicurea nella teoria musicale di Filodemo di Gadara*, in WALLACE - MACLACHLAN, *Harmonia Mundi*, pp. 69-103; EAD., *Teoria e storia della musica in Filodemo*, in "Cerc" 30 (2000), pp. 89-102. Lo scritto era suddiviso in quattro li-

gene era giunto a Roma nel 156 circa a.C. risvegliando grande interesse per la sua dottrina filosofica.²⁹ Fu maestro di Panezio e scrisse un'opera sulla musica nella quale confluiscono retaggi sia dell'etica musicale platonica sia elementi riconducibili alla dottrina aristotelica.³⁰ Diogene mostra parimenti interesse per l'antica musica degli Spartani: cita Terpanthro, Taleta, e in generale i nobili costumi musicali dell'antica Lacedemone.³¹ È possibile che a Panezio, il quale di Diogene era stato allievo e il quale inaugurava il nuovo corso ecletticeggiante della scuola mediostoica, il suo maestro trasmettesse l'apertura a riflessioni e ad esplorazioni musicali inaugurate da altre scuole filosofiche, seppur entro un impianto stoico.³²

L'episodio di Timoteo è ricordato anche in un passo cruciale della plutarchea *Vita di Agide*, in cui il re risponde alle accuse del collega rivale, Leonida, di avere disatteso gravemente alle norme licurghee con le proprie riforme, che concedevano l'abolizione dei debiti e la cittadinanza agli

bri, giunti in forma frammentaria, il primo dei quali comprendeva una rassegna delle dottrine musicali delle tre correnti filosofiche, l'Accademia, il Peripato e la *Stoa*, a ciascuna delle quali l'Epicureo dedica uno dei tre libri successivi. Il IV libro è quello di cui rimangono i lacerti papiracei più lunghi, cinquanta colonne (cfr. M.A. ZAGDOUN, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris 2000, pp. 30-31); sul IV libro di Filodemo, cfr. A.J. NEUBECKER, *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern*, Berlin 1956, in particolare pp. 77-80; A. ANGELI - G.M. RISPOLI, *La ricomposizione del quarto libro del trattato di Filodemo sulla musica analisi e prospettive metodologiche*, in "ZPE" 114 (1996), pp. 67-95; per un'edizione recente del IV libro, cfr. EAD. *Philodemus. Über die Musik IV Buch, Text Übersetzung und Kommentar*, Napoli 1986; non ho avuto modo di consultare D. DELATTRE, *Philodème de Gadara. Sur la musique livre IV*, Paris 2007.

²⁹ Cfr. RADICE, *Stoici*, nrs. 6-10.

³⁰ In merito agli influssi platonici ed aristotelici sul pensiero musicale di Diogene di Babilonia, cfr. SCHÄFER, *Diogenes, passim*; ZAGDOUN, *La philosophie stoïcienne*, pp. 157-59; 252-54. In Filodemo-Diogene si ha la menzione esplicita di Dicaerco (RADICE, *Stoici*, nr. 89) e Cameleonte (*ivi*, nr. 81, 1-2) per alcune notizie storico-musicali; è citato inoltre Eraclide Pontico (*ivi*, nr. 88, 2).

³¹ R. RADICE, *Stoici*, nrs. 60; 71; 83-84, 1-2; cfr. ANDERSON, *Ethos*, p. 153.

³² Così già SCHÄFER, *Diogenes*, pp. 193-94. Che ciò potesse implicare lo sviluppo di una dottrina etico-musicale più orientata verso l'azione e la politica rimane un'ipotesi incerta per quanto suggestiva, e che non intende fornire un quadro dello Stoicismo nei termini di una filosofia "socialisticeggiante" (su cui si vedano le riserve di T.W. ADRIKA, *Phylarchus, Tonybee, and the spartan Myth*, in "Journal of History of Ideas" 21 (1960), pp. 266-72; ID. *Phylarchus and the Spartan Revolution*, Berkeley - Los Angeles 1961, in particolare pp. 14-22).

stranieri.³³ Facendo riferimento alla pratica della *xenelasia*,³⁴ Agide così ribatteva:

καὶ γὰρ ἐκείνους ἤλαυνεν οὐ τοῖς σώμασι πολεμῶν, ἀλλὰ τοὺς βίους αὐτῶν καὶ τοὺς τρόπους δεδιώς, μὴ συναναχρωννύμενοι τοῖς πολίταις τρυφῆς καὶ μαλακίας καὶ πλεονεξίας ἐντέκωσι ζῆλον· ἐπεὶ Τέρπανδρον γε καὶ Θάλητα καὶ Φερεκύδην ξένους ὄντας, ὅτι τὰ αὐτὰ τῷ Λυκούργῳ διετέλουν ἄδοντες καὶ φιλοσοφοῦντες, ἐν Σπάρτῃ τιμηθῆναι διαφερόντως. "σὺ δ' Ἐκπρέπη μὲν" ἔφησεν "ἐπαινεῖς, ὃς ἐφορεύων Φρύνιδος τοῦ μουσικοῦ σκεπάρνῳ τὰς δύο τῶν ἐννέα χορδῶν ἐξέτεμε, καὶ τοὺς ἐπὶ Τιμοθέῳ πάλιν τὸ αὐτὸ τοῦτο πράξαντας, ἡμᾶς δὲ μέμφῃ τρυφήν καὶ πολυτέλειαν καὶ ἀλαζονείαν ἐκ τῆς Σπάρτης ἀναίρουσιν, ὥσπερ οὐχὶ κάκεινων τὸ ἐν μουσικῇ σοβαρὸν καὶ περιττὸν ὅπως ἐνταῦθα μὴ προέλθῃ φυλαττομένων, ὅπου γενομένων βίων καὶ τρόπων ἀμετρία καὶ πλημμέλεια τὴν πόλιν ἀσύμφωνον καὶ ἀνάρμοστον ἐαυτῇ πεποίηκεν".³⁵

Se (Licurgo) li allontanava, non era perché li avversasse ma perché ne temeva i costumi, temeva che potessero infettare i cittadini inducendoli al lusso alla mollezza ed all'avidità. Così Terpandro Talete Fericide che

³³ Sulle riforme agidee e sulla tradizione traslata nella corrispondente biografia plutarca, cfr. K.M.T. CHRIMES, *Ancient Sparta. A re-examination of the evidence*, Manchester 1949, pp. 1-8; fondamentali l'inquadramento generale ed i rilievi di G. MARASCO, *Commento alle biografie di Agide e di Cleomene*, Roma 1981, in particolare pp. 70-116.

³⁴ Sulla *xenelasia*, cfr. soprattutto T.J. FIGUEIRA, "Xenelasia" and social control in Classical Sparta, in "CQ" 53, 1 (2003), pp. 44-74. Il passo in questione fa parte di quelli in cui Plutarco tramanda alcuni tratti della storia e delle istituzioni spartane, fatto non unico non solamente nelle *Vite di Agide e Cleomene* ma anche nella *Vita di Agesilao* e al massimo grado nella *Vita di Licurgo*. In particolare in PLUT. *Agis* X 5 si tratta della *xenelasia* (ma cfr. anche *Agis* III 1-9; XI 2); cfr. XENOPH. *Lac.* XIV 4, PLUT. *Lyc.* 27, 6-9; sulla posizione platonica, cfr. PLAT. *Leg.* XII 950 a-b.

³⁵ PLUT. *Agis* X 6-8; cfr. R. FLACELIERE, *Plutarque. Vies. tome XI, Agis-Cléomène-Les Gracques*, Paris 1976, *ad loc.*; MARASCO, *Commento*, pp. 265-75. Il tema della sanzione contro i corruttori della morale si sdoppia qui nei due casi di Frinide e Timoteo, forse per fare da contrappeso, nella reiterazione, al polo positivo, rappresentato dall'ammissione di quei tre stranieri – Terpandro, Talete e Fericide – che perseguivano gli stessi scopi di Licurgo, e al tempo stesso mostrando l'"interscambiabilità" dei protagonisti di un episodio paradigmatico nell'elaborazione del *mirage* (l'aneddoto è riferito a Frinide in PLUT. *De profect. in virt.* 84 a; ID. *Ap. Lac.* 220 c).

pure erano stranieri, dal momento che praticando la propria arte musicale e la propria filosofia condividevano gli stessi fini di Licurgo, erano onorati in modo speciale a Sparta. "Tu lodi Ecrepe" disse Agide "che mentre esercitava la carica di eforo tagliò con un'ascia due delle nove corde della cetra del musico Frinide, e parimenti lodi coloro che agirono nello stesso modo con Timoteo. E invece biasimi me che voglio allontanare da Sparta il lusso, l'opulenza e la millanteria; e lodi anche coloro che fecero la stessa cosa a Timoteo, senza accorgerti che anche costoro volevano evitare che l'eccesso e la sfrenatezza nella musica giungessero a punto in cui la mancanza di misura e le stonature dei nostri costumi hanno reso la città dissonante e discorda".

Le parole di Agide erano mirate a giustificare il proprio operato nel senso di un'aderenza agli antichi costumi licurghei, aderenza e rispetto nei confronti dell'antico legislatore che formano un tratto tipico e ricorrente della tradizione plutarca sui due re riformatori.³⁶ Anche Cleomene dopo avere fatto uccidere gli efori legittimava il proprio delitto attraverso una sorta di "storia delle istituzioni".³⁷ Le riforme di Agide e ancor più quelle di Cleomene furono caratterizzate dalla spregiudicata volontà di trasformazione dello *status quo* in cui versava la *polis* lacedemone, in preda ormai ad un'irreversibile diminuzione del corpo civico, dovuta alla convergenza tra fattori economico-sociali e demografici.³⁸ L'abolizione dei debiti e l'inclusione nel corpo civico di stranieri vengono presentate da Agide come misure atte a ripristinare l'antica tradizione licurghea.³⁹ Va comunque sottolineato che le memorie relative ad Agide e

³⁶ Si veda MARASCO, *Commento*, pp. 96 ss., sul contrasto tra gli ideali licurghei sostenuti dai re "rivoluzionari" e la loro effettiva azione politica: «l'eguaglianza a cui tendevano le riforme dei due re spartani era un'eguaglianza relativa, rispondente a precise finalità di ordine politico e che non corrispondeva neppure all'ideale "licurgico" sbandierato dalla loro propaganda» (p. 98).

³⁷ PLUT. *Cl.* 10, 2-6; cfr. MARASCO, *Commento*, pp. 430-47; BERTELLI, *La Sparta di Aristotele*, pp. 23-24. Sulle riforme di Cleomene, sull'effettivo ruolo e personalità del re spartano, si veda l'utile contributo di G. MARASCO, *Cleomene III fra rivoluzione e reazione*, in C. BEARZOT - F. LANDUCCI, *Contro le leggi immutabili*, Milano 2004, pp. 191-207.

³⁸ Sulla contingenza economica e sociale che interessava il mondo greco del III secolo e sulla "risposta" spartana a tali problemi di vasta portata, "risposta" che dietro al "ritorno all'antico *mos* licurgheo", dissimulava radicali trasformazioni politiche e sociali, cfr. MARASCO, *Commento*, pp. 70-91, e in particolare le considerazioni a p. 90.

³⁹ Leonida non mette in discussione il γῆς ἀναδασμός, che doveva pertanto essere

Cleomene trasmessoci da Plutarco si incentrano su una doppia immagine ideale: da una parte i due re sostengono e incoraggiano quel processo di idealizzazione delle antiche istituzioni spartane che si era andato sviluppando già a partire dal V-IV secolo, dall'altro assurgono essi stessi a modelli esemplari di virtù politica.⁴⁰

Consideriamo più da vicino le parole che Plutarco ascrive ad Agide. Mi pare molto significativo che, in un passo ideologicamente tanto cruciale entro lo svolgimento del *Bios* agideo, l'esegesi dei precetti licurghei e la difesa della propria aderenza al modello dell'antico legislatore si esprimano con un esempio musicale. Il discorso comprende due piani diversi: il primo, letterale, contiene un breve *excursus* della storia musicale spartana e riecheggia la dottrina etico-musicale secondo il modello platonico.⁴¹ Il secondo piano della perorazione di Agide è invece metaforico e trasla dal piano etico-musicale a quello pragmatico politico: ciò che gli efori avevano fatto nella musica, impedire l'eccesso e la sregolatezza, Agide aspirava a realizzare nei costumi dei suoi concittadini. L'influsso platonico è forte, come è stato notato, ma si intreccia con un interesse, di impronta peripatetica,⁴² per le tappe concrete della storia musicale della città, mettendo in evidenza che nella "tradizione licurghica" avevano trovato un posto preciso anche alcune figure di musicisti legati all'antico legislatore da affinità di intenti.⁴³ A questi dati va aggiunta la constatazione

ormai integrato a pieno titolo nella tradizione relativa alle riforme licurghee (cfr. MARASCO, *Commento*, pp. 70 ss.; 267-268).

⁴⁰ Sulla posizione plutarca rispetto alle tradizioni sui due re riformatori, cfr. ancora *ivi*, in particolare pp. 21-68.

⁴¹ Così anche MARASCO, *Commento*, p. 274. TIGERTSTEDT (*The Legend*, II, pp. 57 ss.) non esclude, sulla scia di A. DELATTE (*Essai sur la politique pythagoricienne*, Liège - Paris 1922, in particolare pp. 83 ss.), un possibile influsso pitagorico nel parallelo tra l'ordine dello Stato e la virtù musicale. Relazioni con la dottrina pitagorica sono implicite nella speculazione sull'etica musicale degli antichi e molteplici nessi legano alcuni dei narratori *ivi* menzionati (e delle loro fonti; cfr. per esempio quanto segue in merito alla testimonianza di Boezio) al mondo pitagorico. Tuttavia, la difficoltà nello sceverare influssi del pitagorismo antico entro tale tradizione, rende in questa sede prudente rinviare tale analisi ad ulteriori approfondimenti.

⁴² D'altronde, una «impostazione aristotelica» nella delineazione della situazione politica e sociale di Sparta in epoca pre-agidea è stata messa in evidenza da MARASCO, *Commento*, pp. 48-49.

⁴³ Cfr. per esempio AEL. V.H. XII 50; ATH. XIV 635 f = HIERON. RHOD. fr. 33 Wehrli. Sulle due *katastaseis* spartane si veda in particolare BRELICH, *Paides e Parthenoi*, I, pp. 208-27.

in merito alla «coloritura stoica» che impregna le due biografie dei re spartani.⁴⁴

Veniamo ora ad un testo che è stato aggregato al *corpus* plutarco, e trasmessoci sotto il titolo di *Apophthegmata Lakonika* ma che è da ritenersi il frutto di aggregazioni molteplici, come mostrano sia elementi interni sia paralleli con le altre opere plutarchee:⁴⁵

⁴⁴ Così E. GABBA, *Studi su Filarco*, in "Athenaeum" 35 (1957), p. 55. L'eventuale influsso stoico sulle due biografie è stato ampiamente dibattuto anche in relazione alle fonti utilizzate da Plutarco. Si registrano le seguenti citazioni: Arato (*Agis* XV 4; *Cleom.* XVI 4; XVII 4; XIX 4-5); Aristotele (*Cleom.* IX 3); Batone di Sinope (*Agis* XV 4); Polibio (*Cleom.* XXV 4; XXVII 11) e Filarco (*Agis* IX 3; *Cleom.* V, 3; XXVIII 2; XXX 3); cfr. D. BABUT, *Plutarque et le Stoïcisme*, Paris 1969 = *Plutarco e lo Stoicismo*, trad. it a cura di A. Bellanti, Milano 2003, pp. 217-19; in generale anche pp. 85 ss. Sul rapporto critico e consapevole di Plutarco rispetto alle sue fonti, cfr. inoltre MARASCO, *Commento*, in particolare pp. 24-69. Fonte principale di Plutarco nelle *Vite di Agide e Cleomene* è Filarco ateniese o naucratita, autore di *Historiai* che dalla morte di Pirro nel 272 terminavano con la morte di Cleomene nel 220. Lo storico, importante esponente della storiografia di III secolo, fu oggetto di aspra critica da parte di Polibio per la sua propensione al romanzesco e all'esagerazione, nonché per le sue tendenze antiaratee ed antiaratee unite ad una marcata spartofilia (cfr. per esempio POLYB. II 56 ss.). Su Filarco; G.F. SCHOEMANN, *Plutarchi Agis et Cleomenes*, Paris - London 1839, pp. xv-xxviii; K. MEISTER, *Phylarchos* (4), in *NP* IX (2000), cc. 981-982. Una tesi che ha conosciuto una relativa fortuna propugnava il credo stoico dello scrittore del III secolo (in particolare OLLIER, *Mirage*, II, pp. 76-123, pp. 88-93). AFRICA (*Phylarchos*, in particolare pp. 14-22) pensava ad un orientamento cinico, cui bene si attagliano la tendenza a rifiutare l'intervento divino e a preferire un approccio razionalistico prediligendo ai miti gli aneddoti. (cfr. C. LE ROY, rec. a T.W. AFRICA, *Phylarchos*, in "REG" 75 [1962], pp. 259-72). Cionondimeno, indipendentemente dalla posizione di Filarco, emergono dalle due *Vite* alcuni tratti di cifra stoica: si pensi per esempio al favorevole trattamento delle donne in contrapposizione al classico paradigma misogino; al tema del re sapiente, idealizzato dalla dottrina del portico, su cui cfr. GABBA, *Studi su Filarco*, pp. 228 ss. Inoltre, il riferimento all'eforo dal "nome parlante" Ecrepe, richiama il concetto del *to prepon* che, caro a Platone e ad Eraclide Pontico (cfr. per esempio PLAT. *Hippias Ma.* 294 a ss.; WALLACE, *Damone*, p. 53; MERIANI, *Scritti*, p. 61, n. 58), travasa anche in Diogene di Babilonia (cfr. SCHÄFER, *Diogenes*, p. 193). Sul rapporto tra Plutarco e la *Stoa*, rinvio al classico BABUT, *Plutarco*.

⁴⁵ Negli *Apophthegmata Laconica*, lo Stephanus aveva individuato una tripartizione interna, che sembra riflettere una certa diversificazione non solo in senso contenutistico ma anche per la derivazione del materiale (cfr. PLUTARCO, *Detti dei Lacedemoni*, a cura di C. Santaniello, Napoli 1995, pp. 7-33). In particolare, il passo qui menzionato perteneva alla sezione degli *Instituta Laconica*, quella centrale, posta tra gli *Apophthegmata Laconica* ed i *Lacaenarum Apophthegmata*. Questa sezione appare, per ragioni stilistiche e di

Εἰ δέ τις παραβαίνοι τι τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτατον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρωδῶν καὶ τῶν ἠρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημῶσαν καὶ τὴν κιθάραν αὐτοῦ προσεπαττάλευσαν φέροντες, ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν· μόνα γὰρ τὰ ἀπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δ' ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἰς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμῃ τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν.⁴⁶

Se qualcuno trasgrediva in qualche modo i precetti musicali antichi, non lo permettevano: gli efori punirono addirittura Terpandro, il più devoto alla tradizione e il migliore dei citaredi del suo tempo, che celebrò le gesta eroiche; essi prendendogli la cetra la inchiodarono al muro, perché egli aveva teso sul proprio strumento una sola corda in più, in ossequio alla varietà melodica; costoro davano infatti credito soltanto alle melodie più semplici. E allorché Timoteo partecipò all'agone carneo, uno degli efori, prendendo un coltello, gli chiese da quale lato dovesse tagliare le corde eccedenti le sette tradizionali.

Anche in questo resoconto la punizione esemplare si scoppia, ma qui la prima vittima dell'intransigenza musicale dei Lacedemoni è nientemeno che Terpandro, il leggendario musicista fondatore della tradizione spartana più antica e nobile, del quale si offre un rapido ma denso *curriculum* poetico. L'idealizzazione dei costumi musicali spartani è ormai completa, e ciò converge con gli influssi filosofici di cui è pervasa la collettanea dei detti laconici: platonismo cinismo e stoicismo, le correnti filosofiche che, in forme diverse, professavano interesse ed ammirazione per i costumi spartani. L'insieme degli *Instituta Laconica* si configura come una raccolta di usi e costumi dei Lacedemoni, nella quale trovava posto una sezione, piuttosto congrua, sul valore dato alla musica nella antica città sulle rive dell'Eurota, soprattutto come fattore di stimolo per il coraggio

incongruenze temporali tra le varie parti del testo, costituita di materiali di diversa provenienza, tra cui forse *politeiai* (*ibid.* 21; cfr. TIGERSTEDT, *The Legend*, II, pp. 80 ss.). Numerosi sono gli echi platonici, cinici e stoici nella raccolta dei detti laconi. La sezione degli *Instituta* precedente a 238 c trattava del valore educativo e psicagogico della musica, sia attraverso i suoni che attraverso le parole, e poi della stessa importanza attribuita ai ritmi: temi cari a Platone, sebbene qui svuotati di profondità filosofica.

⁴⁶ PLUT. *Mor.* XVII 238 c.

ed il valore.⁴⁷ Vi si trattava dunque del valore educativo e psicagogico di tale arte, tramite suoni e parole, e poi dell'influsso dei ritmi, con un intermezzo sui famosi tre cori per età. Nel passo precedente al nostro si faceva poi menzione di una misura licurghea che rivela le sue ascendenze filosofiche e idealizzanti: Licurgo congiunse con la preparazione militare l'amore della musica per contemperare l'eccessiva bellicosità e raggiungere così l'equilibrio e la misura.⁴⁸

La sezione relativa alle consuetudini musicali degli antichi Spartani si configura come un vero e proprio *excursus* sui reciproci rapporti tra musica e politica, all'interno di una sezione in cui si combinano notizie di sapore antiquario, argomentazioni pertinenti alle *politeiai*, ma che si differenzia dalla più famosa descrizione delle istituzioni lacedemoni, quella senofontea, proprio per l'ampiezza data al tema musicale. Come nella biografia plutarchea, appare anche qui ormai compiuta l'idealizzazione della musica spartana come sottoinsieme della più ampia idealizzazione delle istituzioni. Parimenti, nella citazione di Dione di Prusa, contenuta nel *Primo Tarsico*, centrato sulla polemica nei confronti della musica corruttrice, l'idealizzazione delle istituzioni musicali spartane appare ormai ultimata: l'oratore loda l'antico popolo che aveva rigettato l'eccesso in campo musicale ed invita i Tarsi a conformarsi a tale mirabile esempio.

τοιγαροῦν φασὶ Λακεδαιμονίους, ἐπειδὴ Τιμόθεος ἦκε παρ' αὐτοῦς, λαμπρὸς ὢν ἤδη καὶ δυναστεύων ἐν τῇ μουσικῇ, τὴν τε κιθάραν αὐτὸν ἀφελέσθαι καὶ τῶν χορδῶν τὰς περιττὰς ἐκτεμεῖν. καὶ ὅμεις, ἄνδρες Ταρσεῖς, μιμήσασθε τοὺς Λακεδαιμονίους, ἐκτέμετε τὸν περιττὸν φθόγγον.⁴⁹

Ebbene si narra che i Lacedemoni, allorché Timoteo, già famoso ed autorevole nella sua arte, si recò presso di loro, lo privarono della cetra e ne tagliarono le corde eccedenti. E voi, o Tarsi, imitate gli Spartani: recidete il suono che va oltre la misura.

Le riflessioni dionee sulle arti e in particolare sulla musica sono di corno stoico (oltre che venate di pitagorismo) e appaiono affini a quanto leg-

⁴⁷ Sugli *Instituta Laconica*, cfr. TIGERSTEDT, *The Legend*, II, pp. 89 ss.

⁴⁸ L'eco della contemperazione reciproca tra τὸ θυμοειδὴς e τὸ φιλόσοφον del III libro della *Repubblica* platonica è forte (cfr. BARKER, *Psicomusicologia*, pp. 34-35).

⁴⁹ DIO CHRYS. XXXIII 57, 4 ss.

giamo nei frammenti musicali di Diogene di Babilonia.⁵⁰

Ateneo e Pausania ci accompagnano invece su un terreno più squisitamente antiquario-erudito. L'erudito di Naucrati riporta un passaggio di uno scritto *Sulla Corporazione dionisiaca* di Artemone Cassandreo, ove si fa esplicito riferimento all'episodio della censura spartana, ma con una variante "a lieto fine".

Αρτέμων δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Διονυσιακοῦ Συστήματος [FHG IV 342] Τιμόθεόν φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχорδοτέρῳ συστήματι χρῆσασθαι τῇ μαγάδι· διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσιν εὐθυνόμενον ὡς παραφθείροι τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν, δεῖξαι παρ' αὐτοῖς ὑπάρχοντα Ἀπολλωνίσκον πρὸς τὴν αὐτοῦ σύνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι.⁵¹

Artemone nel primo libro del saggio sulla *Corporazione dionisiaca* racconta che a molti sembrava che Timoteo di Mileto adottasse per la *magadis* un'accordatura con troppe corde, e perciò a Sparta fu accusato di corruzione della pristina musica; ma mentre uno era in procinto di tagliare le corde in soprannumero, egli mostrò che presso di loro vi era una statuetta di Apollo con una lira avente lo stesso numero di corde del proprio strumento e così fu prosciolto.

Codesto Artemone, grammatico del II secolo a.C., che va forse identificato con Artemone di Pergamo commentatore di Pindaro,⁵² scrisse oltre all'opera sulla *Corporazione dionisiaca* in almeno due libri anche uno scritto sulle *Raccolte di libri* ed uno sull'*Utilità dei libri*. Ateneo cita poco dopo il medesimo Artemone in merito al curioso strumento di Pitagora di Zacinto: doveva pertanto trattarsi di uno specialista di problematiche organologiche, ed è forse a tale propensione della fonte che si deve ascrivere il "finale a sorpresa" con tanto di ripensamento dell'eforo.

Mi pare utile inquadrare anche in questo caso la citazione nel più vasto orizzonte della trattazione del XIV libro, ricchissimo di inserzioni

⁵⁰ Sulla concezione dell'arte di Dione di Prusa, nella quale si fondono ecletticamente elementi stoiceggianti e platonizzanti, cfr. M.A. ZAGDOUN, *Dion de Pruse et la philosophie stoïcienne de l'art*, in "REG" 118 (2005), pp. 605-12.

⁵¹ ATH. XIV 636 e.

⁵² Cfr. *FGrHist* 569 (III b), pp. 661-63.

musicali, tra le quali si incastonano con una notevole frequenza notizie sulle tradizioni musicali spartane. Premetto che è stato ben messo in evidenza il peculiare valore non musicale bensì precipuamente erudito delle notizie musicali trasmesse da Ateneo.⁵³ E proprio il caso di Timoteo ne fornisce un nitido esempio: la sezione precedente alla citazione di Artemone conteneva ampi brani relativi al valore etico educativo della musica e più in generale ai suoi riflessi sull'anima nonché ai buoni modi antichi. Ad essa apparteneva infatti anche la lunga citazione (con omissioni) del famoso passo polibiano dedicato alle tradizioni musicali degli Arcadi, ove un posto privilegiato spettava all'esecuzione dell'antica musica di Timoteo.⁵⁴ Dopo alcune digressioni organologiche, seguiva il passo della censura timoteica, citazione il cui scopo immediato era quello di offrire una ulteriore notizia sulla *magadis*, e di arricchire di ulteriori frammenti di erudizione il banchetto dei sofisti. Ad Ateneo non interessava offrire una panoramica organica o coerente sulla musica ellenica, né occuparsi di problematiche filosofico-musicali, come mostra l'assenza dei più significativi esponenti di tale riflessione nella sua opera ed il trattamento fortemente improntato all'erudizione ed alla citazione. Così il citarodo Timoteo era ora la stella della più pura tradizione antica, ora il radicale riformatore, senza che Ateneo o le sue "maschere" sentissero il bisogno di puntualizzare o riordinare.

Quanto a Pausania:

ἑτέρα δὲ ἐκ τῆς ἀγορᾶς ἐστὶν ἔξοδος, καθ' ἣν πεποιηταὶ σφίσις ἢ καλουμένη Σκιάς, ἔνθα καὶ νῦν ἐτι ἐκκλησιάζουσι. [...] ἐνταῦθα ἐκρέμασαν οἱ Λακεδαιμόνιοι τὴν Τιμοθέου τοῦ Μιλησίου κιθάραν, καταγνόντες ὅτι χορδαῖς ἑπτὰ ταῖς ἀρχαίαις ἐφεῦρεν ἐν τῇ κιθαρωδίᾳ τέσσαρας χορδάς.

Vi è un'altra uscita dall'*agora*, presso la quale hanno edificato la cosiddetta "skias", dove ancora oggi si riuniscono per l'assemblea. [...] Qui i Lacedemoni appesero la cetra del milesio Timoteo, multandolo per l'introduzione di quattro corde in più rispetto alle sette tradizionali.⁵⁵

⁵³ A. BARKER, *Athenaeus on Music*, in D. BRAUND - J. WILKINS (eds.), *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter 2000, in particolare pp. 434-38.

⁵⁴ POLYB. IV 20.

⁵⁵ PAUS. III 12, 10.

La collocazione topografica di una memoria storica è tratto tipico dell'opera periegetica, che si avvaleva per questo di fonti locali, scritte ed orali.⁵⁶ Spartani di età romana celebravano i fasti trascorsi attraverso la ripresa di un aneddoto musicale, che si reduplicava probabilmente a partire dalla tradizione scritta costruita sull'enunciato di Timoteo e che veniva, capovolgendosi, a rinvigorire il processo di idealizzazione del proprio passato.⁵⁷

Ricordo infine il falso decreto riportato da Boezio nel *De Institutione Musica*.⁵⁸ Qui, nella parte proemiale della propria opera, il «quasi Aristotele latino»⁵⁹ introduce la propria trattazione tecnica con una ripresa di concetti etico-musicali, di cui mira ad avvalorare la veridicità con l'inserzione del decreto spartano contro Timoteo, di cui tenta di dimostrare l'autenticità:

⁵⁶ Utili in generale su Pausania i contributi presenti in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien*. "Entretiens Hardt XLI, 1994", Vandœuvres - Genève 1996; sul rapporto tra Pausania e le sue fonti orali, cfr. ora M. PRETZLER, *Pausanias and oral tradition*, in "CQ" 55, 1 (2005), pp. 235-49.

⁵⁷ Cfr. D. MUSTI - M. TORELLI, *Pausania. Guida della Grecia*, III, Milano 1991.

⁵⁸ Per un'inquadratura dello scritto musicale di Boezio, cfr. H. POTIRON, *Boèce théoricien de la musique grecque*, Paris 1954; J. BOPILL I SOLIGUER, *La problemática del tractat "De Institutione Musica" de Boeci*, Barcelona 1993; edizioni: C.M. BOWER, *Fundamentals of Music. Anicius Manlius Severinus Boethius*, New Haven - London 1989; G. MARZI, *Boezio, De institutione musica*, Roma 1990 (*non vidi*). È noto che il *De Institutione Musica* faceva parte di un gruppo di scritti dedicati al quadrivio, insieme al *De Institutione Arithmetica* a noi parimenti pervenuto (su cui si veda ora, anche per raffronti con lo scritto sulla musica, P. PAOLUCCI, *Boezio traduttore di Nicomaco nel "De institutione arithmetica"*, in "Athenaeum" 93, 1 [2005], pp. 227-41), e ad altre due opere perdute sulla geometria e sull'astronomia. Rispetto all'opera sulla matematica, tuttavia, il *De Institutione Musica* si configura come un'opera meno compilativa, forse scritta in età più matura, frutto di un più ampio corpus di modelli di riferimento e di una maggiore autonomia, sebbene non si possa parlare di un'opera organica e perfettamente strutturata. Come sottolinea POTIRON, *Boèce*, pp. 11-18, Boezio non è mero compilatore ma sa trattare la materia musicale, di cui aveva certamente un'esperienza diretta. Si avvale dunque delle opere di grandi predecessori greci, cui ebbe accesso molto probabilmente ad Alessandria. Oltre a Nicomaco, pitagorico, si intravedono gli apporti di altri antichi pensatori: cita Aristosseno per smentirlo, menziona e predilige Tolemeo, tratta a profusione materiali pitagorici. Il passo che contiene il falso decreto è incluso nel primo libro che, come il successivo, espone concezioni pitagoriche sulla natura etica della musica.

⁵⁹ Così POTIRON, *Boèce*, p. 1.

ΕΠΕΙΔΗ ΤΙΜΟΘΕΟΡ Ο ΜΙΛΗΣΙΟΡ ΠΑΡΑΓΙΝΟΜΕΝΟΡ ΕΝ ΤΑΝ ΑΜΕΤΕΡΑΝ ΠΟΛΙΝ ΤΑΜ ΠΑΛΑΙΑΝ ΜΩΑΝ ΑΤΙΜΑΣΔΕ ΚΑΙ ΤΑΝ ΔΙΑ ΤΑΝ ΕΠΤΑ ΧΟΡΔΑΝ ΚΙΘΑΡΙΖΙΝ ΑΠΟΣΤΡΕΦΟΜΕΝΟΡ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΝ ΕΙΣΑΓΩΝ ΛΥΜΑΙΝΕΤΑΙ ΤΑΡ ΑΚΟΑΡ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΔΙΑ ΤΕ ΤΑΡ ΠΟΛΥΧΟΡΔΙΑΡ ΚΑΙ ΤΑΡ ΚΕΝΟΤΑΤΟΡ ΤΟ ΜΕΛΕΟΡ ΑΓΕΝΝΗ ΚΑΙ ΠΟΙΚΙΛΙΑΝ ΑΝΤΙ ΑΠΛΟΑΡ ΚΑΙ ΤΕΤΑΓΜΕΝΑΡ ΑΜΦΙΕΝΝΥΤΑΙ ΤΑΝ ΜΩΑΝ ΕΠΙ ΧΡΩΜΑΤΟΡ ΣΥΝΕΙΣΤΑΜΕΝΟΡ ΤΑΝ ΤΩ ΜΕΛΕΟΡ ΔΙΑΣΚΕΥΑΝ ΑΝΤΙ ΤΑΡ ΕΝΑΡΜΟΝΙΩ ΠΟΤ ΤΑΝ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΟΝ ΑΜΟΙΒΑΝ ΠΑΡΑΚΛΗΘΕΙΣ ΔΕ ΚΑΙ ΕΝ ΤΟΝ ΑΓΩΝΑ ΤΑΡ ΕΛΕΥΣΙΝΙΑΡ ΔΑΜΑΤΟΡ ΑΠΡΕΠΗ ΔΙΕΣΚΕΥΑΣΑΤΟ ΤΑΝ ΤΩ ΜΥΘΩ ΔΙΑΣΚΕΥΑΝ ΤΑΝ ΤΑΡ ΣΕΜΕΛΑΡ ΟΔΥΝΑΡ ΟΥΚ ΕΝΔΙΚΑ ΤΩΡ ΝΕΩΡ ΔΙΔΑΚΚΗ ΔΕΔΟΧΘΑΙ ΦΑ ΠΕΡΙ ΤΟΥΤΟΙΝ ΤΟΡ ΒΑΣΙΛΕΑΡ ΚΑΙ ΤΩΡ ΕΦΟΡΟΡ ΜΕΜΨΑΤΤΑΙ ΤΙΜΟΘΕΟΝ ΕΠΑΝΑΓΚΑΖΑΙ ΔΕ ΚΑΙ ΤΑΝ ΕΝΔΕΚΑ ΧΟΡΔΑΝ ΕΚΤΑΜΟΝΤΑΡ ΤΑΡ ΠΕΡΙΣΣΑΡ ΥΠΟΛΙΠΟΜΕΝΟΡ ΤΑΡ ΕΠΤΑ ΟΠΩΡ ΕΚΑΣΤΟΡ ΤΟ ΤΑΡ ΠΟΛΙΟΡ ΒΑΡΟΡ ΟΡΩΝ ΕΥΛΑΒΗΤΑΙ ΕΝ ΤΑΝ ΣΠΑΡΤΑΝ ΕΠΙΦΕΡΕΝ ΤΙ ΤΟΝ ΜΗ ΚΑΛΩΝ ΕΟΝΤΩΝ ΜΗ ΠΟΤΕ ΤΑΡΑΡΡΕΤΑΙ ΚΛΕΟΡ ΑΓΩΝΩΝ.⁶⁰

Timoteo di Mileto, giunto nella nostra città, disonorò l'antica Musa, e ripudiando la cetra eptacorde, con l'uso di soluzioni polifoniche corrompe l'orecchio dei giovani. Servendosi poi di uno strumento con molte corde, per realizzare musica assolutamente antimelodica, ignobile nella sua continua varietà – essa che prima era invece semplice e ordinata – egli dona al melos un aspetto nuovo, costruendo il canto sul cromatico anziché sull'enanarmonico, come una volta, in rispondenza antistrofica. Invitato alle gare in onore di Demetra Eleusina, Timoteo rappresentò in modo indecoroso il mito dei dolori di Semele e insegnò ai giovani cose non giuste. Per tali motivi si decreta che i re e gli efori esprimano pubblico biasimo verso Timoteo e lo costringano a tagliare, delle undici corde, quelle eccedenti, solo lasciando le sette tradizionali, affinché ognuno considerando la dignità della città, si guardi dall'introdurre a Sparta alcuna cosa che non sia bella, perché non venga compromesso il buon nome delle gare.⁶¹

⁶⁰ Boeth. *De Instit. Mus.* I 1. Il decreto presenta, come ha evidenziato A.C. CASSIO, (Interventi), p. 286, in GENTILI - PRETAGOSTINI (a cura di), *La musica in Grecia*, una forma di «rotacismo sistematico che è normale nel laconico recente e che non è testimoniato prima dell'età di Traiano».

⁶¹ Riporto la traduzione di G. MARZI, *Il "Decreto" degli Spartani contro Timoteo (Boeth. "De Instit. Mus." I, 1)*, in GENTILI - PRETAGOSTINI (a cura di), *La musica in Grecia*, pp. 264-72.

Il decreto è fittizio, probabilmente risalente al I-II secolo d.C., età in cui l'aneddoto era ormai pienamente integrato nella tradizione dell'idealizzazione di Sparta in intreccio con la dottrina etica dei suoni.⁶² Ma l'interesse di Boezio non è per la storia idealizzata di Sparta bensì per la facoltà psicagogica ed educativa della musica di cui l'aneddoto fornisce la dimostrazione.⁶³

La prima sezione del primo libro concerne dunque temi ampiamente diffusi in alcuni pensatori greci, in particolare Pitagora e Platone: rapporto tra musica e sistema legislativo, tra musica ed educazione dei giovani, segue poi l'esempio classico di Sparta. Come è stato rilevato, l'intonazione generale del proemio presenta numerosi echi del pensiero platonico, cui si sommano tratti della dottrina pitagorica, dovuti alla dipendenza da Nicomaco di Gerasa, da cui Boezio «potè attingere il materiale, platonico e non platonico», che gli servì di base per la stesura di questa prima parte del capitolo proemiale.⁶⁴ La tendenza conciliativa tra concezione platonica e dottrine pitagoriche è infatti un tratto peculiare del *Manuale di Armonica* del Geraseno.⁶⁵

In conclusione, è necessario sottolineare lo iato che sussiste tra l'enunciazione di Timoteo e la costruzione della censura spartana contro il poeta. Timoteo:

- fa riferimento al biasimo degli Spartani nei confronti della sua arte rivoluzionaria;
- traccia una personalissima storia dei *protoi eiretai* nel campo dello strumento a corde.

Nei resoconti degli autori successivi:

- si fa menzione di una *performance* a Sparta che nella *sphragis* può essere congetturata ma non è in alcun modo riferita;

⁶² Cfr. MARZI, *Il "Decreto"*, p. 266; A. CASSIO, (Interventi), p. 286; B.M. PALUMBO STRACCA, *Il decreto degli Spartani contro Timoteo: (Boeth. de instit. mus. I 1)*, in "AION (filol)" 19 (1997), pp. 129-60.

⁶³ Sull'influsso, probabilmente neopitagorico, che ha contribuito alla creazione del falso decreto, cfr. PALUMBO STRACCA, *Il decreto*.

⁶⁴ Cfr. U. PIZZANI, *De Institutione Musica di Boezio*, in "Sacris Erudiri" 16 (1965), pp. 5-164 (in particolare pp. 8 ss.); ora anche PALUMBO STRACCA, *Il decreto*. Boezio si riferisce ad un *opus maius* di Nicomaco rispetto all'*Egebeiridion* a noi giunto (cfr. PIZZANI, *De Institutione*, pp. 10-33; 162).

⁶⁵ L. ZANONCELLI (a cura di), *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, p. 136.

- si accenna, in quasi tutte le fonti, ad una sanzione unica nella sua esemplarità e non altrimenti attestata come forma di "censura", oltre che improbabile e paradossale: il taglio delle corde eccedenti le sette sullo strumento endecacorde del citarodo. Alle corde eccedenti viene dunque a ridursi nella ricostruzione posteriore la rivoluzione della "nuova musica" e la *poikilia* viene identificata *tout court* con esse.

Rileviamo pertanto che, nelle fonti posteriori a Timoteo, l'aneddoto aveva conosciuto un vero e proprio ribaltamento del suo impianto ideologico iniziale. Non ci è possibile ricostruire la fonte intermedia che aveva ricomposto la storia, si può forse pensare ad un autore di opere storico-musicali quale Eraclide Pontico, o ad un Peripatetico,⁶⁶ ma quel che è certo è che la storia del taglio della cetra di Timoteo, allo stato in cui si trova nelle nostre fonti, era entrata a pieno titolo nel movimento di idealizzazione dell'antica Lacedemone e ne costituiva anzi uno degli esempi più paradigmatici.

Se Platone aveva percorso le strade in parte convergenti e sovrappontenti di un filolaconismo relativamente idealizzante, e della teoria etica dei suoni, non era interessato a fornire elementi contestuali, notizie, aneddoti, a ricostruire una storia musicale "di cose e di fatti". L'interesse storico-musicale era un retaggio dell'accademico "eccentrico" Eraclide Pontico ma soprattutto dell'ambiente peripatetico. Tali tendenze avevano trovato un privilegiato terreno di accoglienza nel mediostoicismo ecletticheggiante di Posidonio e Panezio, secondo un indirizzo che per la musica era stato anticipato da Diogene di Babilonia, il quale all'*ethos* ed alla prassi della musica donava il respiro del *Logos*.

⁶⁶ Ipotesi alquanto verisimile, in virtù della tendenza di questa scuola a collegare la biografia di scrittori e poeti con i detti contenuti nelle loro opere, tecnica che seppure «ha una larghissima diffusione [...] fu elevata al rango di metodo dai peripatetici in quanto particolarmente in armonia con la loro maniera di procedere alla caratterizzazione dei tipi umani»: così ARRIGHETTI, *Poeti*, pp. 163-164, riprendendo una osservazione di A. DÜHLE, *Studien zur griechische Biographie*, in "AbhGött. (phil.- hist.)" 37 (1956), p. 25 (*non vidi*).

Postilla bibliografica

Il Milesio Timoteo visse tra il 450 circa e il 365 e fu tra i protagonisti della corrente musicale definita "nuova musica" (cfr. in merito le considerazioni di CSAPO, *Later Euripidean Music*, p. 401), la quale sorse nella seconda metà del V secolo e che si affermò ad Atene per l'operato soprattutto di musicisti non-atenesi, quali Frinide di Mitilene (forse maestro di Timoteo stesso: AR. *Met.* II 993 b 15 ss.; cfr. MAAS, *Timotheos*, cc. 1331-32), Melanippide di Mele, Cinesia di Atene, Filosseno di Citera, ed altri. Gli esponenti di questa corrente musicale introdussero un nuovo stile, in aperta rottura con il formalismo musicale, linguistico ed orchestrico della tradizione precedente. Il cambiamento abbracciò il nomo citarodico e il ditirambo ma interessò anche il genere tragico (cfr. *infra*, in questa nota). L'innovazione principale operata dai riformatori consistette nella modulazione tra i diversi generi e forse tra le diverse *harmoniai* (DION. HALIC. XIX 131-132; ma cfr. G. COMOTTI, *L'endecacordo di Ione di Chio*, in "QUCC" 13 [1972], pp. 59-61). Timoteo compose *nomoi* citarodici (cfr. STEPH. BYZ. s.v. Μίλητος) e ditirambi (cfr. SUDA, s.v. Τιμόθεος: *nomoi*, ditirambi, proemi, encomi, inni, *diaskeuas*, cfr. HORDERN, *The fragments*, pp. 9 ss.). Il poeta milesio rinnegava l'antica Musa (ATH. III 122 c-d = *PMG* 796) ed era, da alcuni antichi autori, messo in relazione con la *polychordia*, ovvero con l'aggiunta di quattro corde alle classiche sette "terpandree", cfr. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p. 362, n. 23; COMOTTI, *L'endecacordo*, pp. 54-61. La controversa fama del poeta in vita fu controbilanciata da una certa fortuna nei due secoli successivi, come mostrano le frequenti repliche dei suoi poemi attestate dalle fonti: POLYB. IV 20-22; PAUS. VIII 50, 3; PLUT. *Phil.* XI 362 c-d; *CIG* II, 2, 3053 Boeckh; *SEG* XI (1954), nr. 52 c (cfr. A. BÉLIS, *Les musiciens dans l'antiquité*, Paris 1999, pp. 174-77; in generale MAAS, *Timotheos*, cc. 1336; HORDERN, *The fragments*, pp. 75 ss.). Su Timoteo, cfr. in particolare, WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Timotheos*; W. VETTER, *Musik (neue)*, in *RE* XVI, 1 (1933), cc. 870-871; MAAS, *Timotheos*; M. WEGNER, *Timotheos von Milet*, in F. BLUME (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - Paris - London - New York 1949-1986 (d'ora in avanti citato come *MGG*), XIII (1965-66), cc. 417-418; T.H. JANSSEN, *Persae. Timotheus, a commentary*, Amsterdam 1984; W. ANDERSON - T.J. MATHIESEN, *Timotheus*, in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 2001² (d'ora in avanti citato come *NGDMM*), XXV (2001), pp. 481-482; HORDERN, *The fragments*, in particolare, pp. 3-79; E. ROBBINS (übersetzer S. KRAUTER), *Timotheos (2)*, in *NP* XII, 1 (2002), cc. 596-597; M. VAN SCHAIK, *Timotheos von Milet*, in L. FINSCHER (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - Paris - London - New York - Prag - Stuttgart - Weimar 1994-2007 (Sachteil in 9 Bänden; Personenteil in siebzehn Bänden; d'ora in avanti citato come *MGG*²), *Personenteil* XVI (2006), cc. 836-837. Solo mentre il presente contributo era in corso di

stampa ho potuto leggere T.C. POWER, *Legitimizing the nomos: Timotheus' Persae in Athens*, Cambridge-Massachusetts 2001 (microfiches).

Per le fonti antiche e per ulteriore bibliografia relativa alla "nuova musica", rinvio a F. BERLINZANI, *Telestes di Selinunte il ditirambografo*, in "Aristonothos" 2 (2008), in c.s., in particolare nn. 5-6. Studi e raccolte relative al ditirambo: H. SCHÖNEWOLF, *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Gießen 1938; C. DEL GRANDE, *Ditirambografi: Testimonianze e frammenti*, Napoli 1947; A. PICKARD CAMBRIDGE, *Dithyramb. Tragedy and Comedy*, Oxford 1962² (rev. T.B.L. Webster); D. FERRIN SUTTON (ed.), *Dithyrambographi Graeci*, Hildesheim - München - Zürich 1989; B. ZIMMERMANN, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992; G. IERANO, *Il ditirambo di Dioniso: le testimonianze antiche*, Pisa 1997. Sulle innovazioni apportate dai "nuovi ditirambografi", si vedano le sintesi di G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, I, in *Storia della musica*, Torino 1983², pp. 36-41; WEST, *Ancient Greek Music*, pp. 356-72; A. BARKER, *Greek Musical Writings*, I, Cambridge 1984, pp. 93-98; ora CSAPO, *The Politics of the New Music*, pp. 216-29. Le più significative caratteristiche del nuovo stile si riverberano in alcuni "termini" pregnanti, conservati in particolare nel lungo frammento del *Chirone* pseudoferecrateo, tramandato nel *De Musica* dello Pseudo-Plutarco: cfr. in particolare I. DÜRING, *Studies in Musical Terminology in the 5th Century*, in "Eranos" 43 (1945), pp. 176-197; F. LASSERRE (éd.), *Plutarque. De la musique*, Olten - Lausanne 1954, pp. 172-74; D. RESTANI, *Il Chirone di Ferecrate e la "nuova" musica greca*, in "Rivista Italiana di Musicologia" 18 (1983), pp. 139-92; M. MAAS, *Polychordia and the Fourth-Century Greek Lyre*, in "The Journal of Musicology" 19, 1 (1992), pp. 74-88; FRANKLIN, *Songbenders of circular Choruses*. Si tratta di veri e propri coefficienti della poetica dei "nuovi musicisti": *kampai* o *metabolai*, ossia modulazioni tra generi (enarmonico, cromatico, diatonico) e tra *harmoniai* (dorica, frigiana e lidia), *polychordia*, ossia presenza di un numero di corde che trasgredisce la misura classica di sette e che si accompagna naturalmente ad una aumentata complessità del fraseggio musicale ed alla suddetta *metabolè* e che deriva dalla prassi auletica; una acuta tendenza alla *mimesis* musicale e verbale; *anabolai* che sarebbero constate in una sostituzione delle antistrofe con intermezzi musicali, dissolvendo così la tradizionale struttura strofica delle forme liriche (cfr. G. COMOTTI, *L'anabolè e il ditirambo*, in "QUCC" 60 [1989], pp. 107-17). Conseguenza della rottura della forma strofica è la maggiore libertà del fraseggio vocale, non più imbrigliato dal giogo responsivo dei versi, e dunque l'affrancamento delle parole dalla responsione metrica e di conseguenza del canto dalla parola. Ne consegue anche un diverso e più spregiudicato uso delle parole; cfr. G.F. BRUSSICH, *La lingua di Timoteo*, in "Quaderni triestini per il lessico della lingua corale greca" 1 (1970), pp. 51-80; HORDERN, *The fragments*, pp. 36-55. La rivoluzione interessò il nomo citarodico e il ditirambo, ma non si limitò a questi due generi, come si evince dalla produzione tragica coeva, in particolar modo euripidea: i rapporti del tragediografo

con Timoteo sono sia tramandati dalle fonti (in particolare da un passo della *Vita di Euripide* di Satiro, cfr. *infra*) nonché provati da evidenti confronti testuali: già Wilamowitz aveva confrontato il racconto del Frigio nell'euripideo *Oreste* con il discorso del Frigio del lacerto papiraceo dei *Persiani*; la direzione di tale influsso rimane comunque per noi incerta: cfr. HUBER, *Der Perser-Nomos des Timotheos*, p. 177; CSAPO, *Later Euripidean Music*, in particolare pp. 405-15.

francesca.berlinzani@unimi.it