

## BOOK REVIEWS

ANTONIETTA GOSTOLI (ed.), *Poesia, canto, accompagnamento strumentale nel De musica attribuito a Plutarco. «Atti del seminario internazionale. Arcavacata di Rende, 26-28 novembre 2009»*, Pisa-Roma 2012 (= *QUCC n.s. XCIX/3*, 2011, 1-287), € 265,00, ISSN 00334987 (ISSN elettronico 17241901).

Il volume – un numero speciale dei *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* – raccoglie gli Atti del seminario internazionale organizzato da Antonietta Gostoli presso l'Università della Calabria ed incentrato sul *De musica* dello Ps.-Plutarco, un breve trattato in forma dialogica che costituisce una delle più importanti fonti sulla storia della musica greca antica. I contributi affrontano diversi aspetti dell'opera e sono ripartiti in quattro sezioni: *Poesia e musica* (pp. 9-96), *Eстетica e teoria musicale* (pp. 97-188), *L'autore* (pp. 189-226), *Tradizione e fortuna* (pp. 227-287).

Il primo articolo (pp. 11-30), firmato da E. Pöhlmann, rappresenta una buona introduzione al volume: lo studioso pone in rilievo l'assenza di riferimenti alla notazione musicale nel *De musica* e rapporta questa situazione alle fonti principali dell'opera, i peripatetici Aristosseno ed Eraclide Pontico, nonché Glauco di Reggio, un musicologo del V sec. a.C. citato da Eraclide. Questi studiosi, vissuti in un periodo in cui la semiografia musicale stava diffondendosi, mostrano di basare le proprie riflessioni e valutazioni sulla diretta esperienza uditiva e non su spar-

titi, da cui difficilmente si sarebbero potute desumere alcune caratteristiche salienti dei diversi stili musicali (ad es. il semitono ancora indiviso dello *Spondeion* di Olimpo, su cui cf. Aristox. fr. 83 Wehrli *ap.* [Plut.] *Mus.* 11, 1134f-1135b).

Nel contributo successivo (pp. 31-42), Antonietta Gostoli rilegge il *De musica* – in particolare la sua prima parte, basata sulla testimonianza di Eraclide Pontico – come una storia della lirica greca dall'epoca dei cantori mitici, quali Anfione, Lino, Demodoco e Femio, sino alla cosiddetta Nuova Musica. Al centro di questa storia si collocano la figura di Terpandro, autore di *nomoi* citarodici ed esecutore sia dei propri poemi eroici, sia di versi omerici musicati, e quella di Archiloco, responsabile di innovazioni ritmiche ed esecutive, come la *parakataloge*. Secondo la G., l'opera si pone, di fatto, come una correzione/contestazione dell'impostazione adottata da Aristotele nella *Poetica*, dove la poesia di taglio non narrativo risulta esclusa.

A. Barker (pp. 43-57) offre un quadro complessivo delle testimonianze antiche sulla musica di Olimpo o, per meglio dire, sulla musica «to which Olympus' name was attached in the fifth and fourth centuries» (p. 44). Secondo B., l'idionimo designerebbe in realtà l'antico stile musicale proprio di alcune composizioni auliche, effettivamente ascoltate dagli autori ateniesi che ne parlano: Glauco di Reggio e Aristosseno, citati nel *De musica*, ma anche Platone e

Aristotele. Accanto ad alcuni tratti unificanti, come il carattere enarmonico delle melodie e la quasi totale assenza di modulazioni, emerge anche una certa varietà connessa all'impiego di differenti *harmoniai* e ritmi e, per conseguenza, a diversi *ethe* musicali: alla severa austerità dei *nomoi* attestati nel *De musica* si affianca il carattere estatico dei *Metroa*, cui fanno riferimento Platone (*Symp.* 215b-c) e Aristotele (*Pol.* 1340a)<sup>1</sup>.

Manuela G(iordano) (pp. 59-71), a dispetto del titolo generico e piuttosto ampio (*Gli dei nel De musica*), si occupa di un aspetto specifico: la statua delia di Apollo descritta da Soterico (*Mus.* 14, 1136a). Nella mano sinistra il dio regge le Cariti, ciascuna con uno strumento: una lira, un aulo doppio e una *syrix*. La G. scorge qui la traccia di «una generale tendenza a fare di Apollo il *protos heurètes* in tutti i campi della musica», affacciata «forse già dal IV secolo a.C.» e, nel contempo, «un'operazione di recupero di tradizioni più o meno minoritarie» (p. 69) che associano Apollo con gli ambiti musicali generalmente connessi con Dioniso e Pan<sup>2</sup>.

Matilde Ferrario (pp. 73-81) individua vari punti di convergenza tra il dialogo pseudo-plutarco e le opinioni dello stoico

Diogene di Babilonia riportate – per essere criticate e smentite – nel *De musica* di Filodemo di Gadara. Sia per lo Ps.-Plutarco che per Diogene (e per gli Stoici), la musica rappresenta un elemento utile all'uomo in vari contesti e dotato di valore etico, mentre per Filodemo (come già per Epicuro) essa costituisce un semplice strumento di piacere. Alcuni elementi, come la medesima versione della leggenda relativa a Taleta di Gortina, fanno pensare alla possibile dipendenza dello Ps.-Plutarco e del filosofo stoico da una fonte comune (p. 79), come suggeriscono G.M. Rispoli (che pensa ad Eraclide Pontico mediato da Cameleonte) e D. Delattre (che pensa a Crisippo) nei rispettivi commenti a Filodemo<sup>3</sup>.

Mariella De Simone (pp. 83-96) affronta il complesso rapporto tra la realtà storica del fenomeno artistico che va sotto il nome di 'Nuova Musica' e la sua rappresentazione, legata quasi esclusivamente a fonti 'conservatrici' e ostili al nuovo gusto musicale, tra le quali il *De musica* occupa un posto di rilievo per la ricchezza di informazioni storiche che fornisce (risalenti per lo più ad autori d'età classica). Proprio questo carattere dell'opera permette di andare al di là del rigido schematicismo che oppone l'antico e il nuovo stile compositivo e di

<sup>1</sup> A p. 45 r. 11 «*Polykephalos nomos*» è una svista per *Pythikos nomos*: si veda p. 53.

<sup>2</sup> Una precisazione, che non intacca la tesi di fondo del contributo: i passi odissiaci citati a p. 63 a sostegno dell'attribuzione dell'azione di cantare allo strumento a corde non risultano in realtà appropriati, dal momento che in entrambi il canto è riferito all'aedo che si accompagna con lo strumento (*Od.* 1.155 ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν, 8.266s. αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν / ἀμφ' Ἄρεος φιλότιτος εὖστεφάνου τ' Ἀφροδίτης).

<sup>3</sup> Per la valutazione epicurea della musica, con particolare riferimento a Filodemo, meritavano di essere indicati anche i seguenti contributi di G.M. RISPOLI: "Filodemo sulla musica", *Cerc.* 4 (1974) 57-87; G.M. R., "Elementi di fisica e di etica epicurea nella teoria musicale di Filodemo di Gadara", in R.W. WALLACE-B. MACLACHLAN (edd.), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità. Music and Philosophy in the ancient World*, Roma, 1991, pp. 69-103; "Sesto Empirico e Filodemo contro i musici", in A.H.S. EL-MOSALAMY (ed.), *Proceedings of the XIX<sup>th</sup> International Congress of Papyrology. Cairo, 2-9 September 1989*, I-II, Cairo, 1992, I, pp. 213-248.

osservare che i tratti più innovativi attribuiti (e rimproverati) a compositori come Timoteo, Agatone e Filosseno sono in realtà la ripresa e lo sviluppo di innovazioni introdotte già dai musicisti antichi (Olimpo, Terpandro, Stesicoro, Polimnesto). La Nuova Musica appare pertanto un fenomeno non isolato, ma ben radicato nella tradizione musicale greca.

La seconda parte è inaugurata dal contributo di Eleonora R(occoni) (pp. 99-115) sui capitoli 22-25 del *De musica*, incentrati sul rapporto tra *harmonia* musicale e ordine armonico del cosmo: questi mostrano una coerente opera di assemblaggio di pareri sull'argomento (Pitagorici, Platone, Aristotele) e derivano con ogni probabilità da una medesima fonte. L'identificazione di quest'ultima appare un'operazione particolarmente ardua: all'ipotesi (A. Barker) che si tratti dei *Tà ἐκ τοῦ Τιμαίου καὶ τῶν Ἀρχιτείων* di Aristotele, considerata con favore, si aggiunge un'ulteriore possibilità, ovvero il commentario al *Timeo* platonico di Adrasto di Afrodisia (prima metà del II sec. d.C.). Questi si presenta come un buon candidato «in virtù dei suoi interessi sia platonici che aristotelici (avendo cioè tutto l'interesse a mostrare una convergenza di idee tra i due filosofi), degli argomenti trattati nel suo commento al Timeo [...] e, non da ultimo, della datazione (che, essendo quasi coeva a quella dell'opera pseudoplutarchea, rende più probabile una sua circolazione e reperibilità quale materiale di studio da parte del compilatore» (pp. 113s.).

Segue un secondo contributo di Egert P(öhlmann) (pp. 117-133), relativo al ben noto Pherecr. fr. 155 K.-A. Lo studioso mostra che nel sintagma χορδαῖς δώδεκα (vv. 5, 25) vi è un duplice gioco osceno: χορδή indica non solo la corda della lira, ma anche il membro maschile (come ad es. in Ar. *Ach.* 1118-1121 e *Ra.* 338s.), mentre δώδεκα richiama il numero delle posizioni

sessuali (Δωδεκαμήχανος era, non a caso, il nome di una celebre prostituta: cf. Ar. *Th.* 97s., *Ra.* 1327s.). Quanto poi allo στρόβιλος di Frinide (v. 14), il cui significato osceno è evidente, P. chiarisce il referente tecnico-musicale: si tratta di un particolare bischero con 'testa' triangolare, di cui due esemplari di V sec. a.C. sono stati rinvenuti a Lefkada (antica Leucade). Risultano così chiariti in maniera convincente due punti del frammento ampiamente dibattuti.

Liana L(omiento) (pp. 135-152) si occupa del concetto di 'appropriatezza' nei capp. 32-36 del *De musica*, laddove si tratta del ruolo della musica nell'educazione e si espone la teoria del carattere etico della musica. La L. individua nel passo, generalmente ritenuto di ascendenza aristossenica, alcune incoerenze lessicali e ideologiche rispetto al pensiero del Tarentino (così com'è attestato dagli *Elementa harmonica*): ciò fa pensare ad un impiego non diretto o non esclusivo di Aristosseno come fonte. In definitiva, la studiosa ipotizza la convergenza di almeno due fonti: il cap. 32 attingerebbe ad «un autore fortemente connotato in senso moralistico», come lo stoico Diogene di Babilonia; i capp. 33-36 alla trattazione di «un professionista dell'arte, un *technites*» che «senza ovviamente ignorare la teoria armonica di Aristosseno, è disinteressato agli aspetti realmente filosofici» (p. 150).

Adelaide F(ongoni) (pp. 153-163) riesamina le testimonianze sulla melodia dei *Misii* di Filosseno, ovvero Arist. *Pol.* VIII 1342b 4-12 e [Plut.] *Mus.* 1142e-f, un passo di ascendenza aristossenica: il brano aristotelico, in cui si parla di una modulazione dall'*harmonia* Dorica alla Frigia, induce a ritenere che il termine τόνος impiegato dallo Ps.-Plutarco vada inteso in questo senso e non in quello (aristossenico) di "scala caratterizzata da una certa intonazione". Ciò porta la F. a ritenere che il

passo del *De musica* attinga ad Aristosseno attraverso una fonte intermedia, che ha sostituito τόπος al più appropriato ἁρμογία, o che lo stesso compilatore del trattato abbia compiuto questa operazione.

Massimo R(affa) (pp. 165-176) ricostruisce il *background* filosofico e culturale del cap. 40 del dialogo pseudoplutarcheo, dov'è riportata la famosa scena di *Il. IX* 186-189 (Achille canta sulla cetra le gesta eroiche) per mostrare l'utilità della musica nel lenire l'ira e nel temperare (παρθήγειν, lett. 'affilare') l'animo. Quest'ultima espressione, in particolare, pare riconducibile, sulla base di *Sen. Tr.* 834s., ad una trattazione aristotelica, o comunque peripatetica, sull'ira. Al periodo imperiale riconduce invece la presentazione del centauro Chirone come maestro di musica di Achille e come emblema di un sapere 'enciclopedico', inclusivo di medicina e giustizia: R. pone questa figura in connessione con il dibattito sull'*enkyklios paideia* e ritiene «che la linea Chirone-Achille potesse ben trovare posto nell'opera di Dionigi il Musicista, spesso indicato, dal Lasserre in poi, tra le fonti del nostro compilatore» (p. 173).

Paolo Emilio Carapezza (pp. 177-188), cui già si deve un tentativo di musicazione degli *Inni delfici* d'età ellenistica (*DAGM* 20-21)<sup>4</sup>, propone un'analisi della loro partitura come composizioni basate su un principio di variazione ritmica e armonica che risponde al concetto aristossenico di 'appropriatezza', così com'è enunciato in [*Plut.*] *Mus.* 33, 1143a-c.

La terza sezione, sull'autore del trattato, include due contributi tra loro opposti e complementari. Nel primo, Maria C(annatà) F(era) (pp. 191-206) passa in rassegna i vari argomenti stilistici e linguistici addotti contro la paternità plutarchea del trattato (in particolare da B. Weissenberger), escludendo tra questi l'inosservanza dello iato, e aggiunge nuovi elementi – contenutistici, lessicali, stilistici – a supporto della non autenticità. A conclusione della serrata analisi, la C.F. ritiene probabile che il *De musica* sia un'opera pseudepigrafa databile al III sec. d.C., confluita nel *corpus* plutarcheo per un'erronea attribuzione (forse di Massimo Planude, come proponeva U. Wilamowitz von Moellendorff), favorita dall'aneddoto iniziale relativo al generale Focione (per cui cf. *Plut. Foc.* 29).

Gennaro D'I(ppolito) (pp. 207-225), invece, difende l'autenticità del *De musica*, ritenendolo un trattato in forma dialogica lasciato incompiuto da Plutarco, ormai in tarda età, e pubblicato postumo da un editore. A tale conclusione D'I. perviene dopo una *pars destruens* in cui pone in rilievo la «precarietà» (p. 208) dei tradizionali criteri utilizzati per stabilire il carattere pseudepigrafo di un'opera e riesamina gli argomenti del Weissenberger, ed una *pars costruens*, in cui enuclea alcuni elementi sintattici e tematico-concettuali a favore del carattere plutarcheo dello scritto; «la caratteristica più squisitamente plutarchiana» è ravvisata «nell'aver eletto a fonte principale Aristosseno» (p. 219), modello del Plutarco biografo e per lo più ideologicamente affine al pensiero plutarcheo sulla musica<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> P.E. C., *Antiche Musiche Elleniche*, Perugia, 1997.

<sup>5</sup> A proposito dell'affermazione di p. 220, secondo cui «l'autore del *De musica*, da nessuno [...] meglio rappresentato che da Plutarco, difende ad oltranza il suo filosofo amato [i.e. Platone] esibendo importanti prove della sua profonda competenza in campo musicale (cfr. soprattutto 17, 1136e-f)», mette il conto di richiamare la nuova interpretazione del brano del *De musica* (= Aristox.

L'ultima sezione è aperta dallo studio di Angelo M(eriani) (pp. 229-258) sulle fonti manoscritte che furono alla base della traduzione latina del *De musica* compiuta da Carlo Valguglio (1507): questa appare basata sulla famiglia dei codd. **vqs** – in particolare su **v**, il ms. *Vind. phil. gr.* 176, per cui si fornisce una nuova datazione alla prima metà del XV sec., suggerita privatamente da Giuseppe De Gregorio – probabilmente consultati negli anni Settanta del Quattrocento, durante i soggiorni nell'area toscana (**qs**) e in quella veneta (**v**). Dalla traduzione si ricava peraltro che Valguglio dovette procedere talora a sanare alcuni punti del testo greco *ope ingenii*: «alcune congetture, comunemente accolte dagli editori e registrate negli apparati correnti sotto altro nome, vanno in effetti assegnate a lui». Di ciò non si potrà non tenere conto in una futura edizione del *De musica*.

Con l'intervento successivo il *focus* si sposta su una fase immediatamente successiva della fortuna del trattato: la Roma della seconda metà de Cinquecento, animata dalle ricerche storico-musicali di Girolamo Mei (pp. 259-271). Donatella Restani, che ha fornito già vari contributi sul Mei<sup>6</sup>, si dedica ora a cinque missive composte tra 1551 e 1572 e indirizzate a Pier Vettori e a Vincenzo Galilei. Nella corrispondenza con il primo emerge, tra l'altro, una notevole prudenza metodologica, soprattutto quando è un brano di poesia comica a fornire notizie sulla musica antica; nella lettera al secondo,

invece, si coglie in particolare «l'attenzione rivolta all'orecchio, all'ascolto e al confronto con le musiche eseguite al suo tempo» (p. 270), non disgiunta dalla «consapevolezza di una forte discontinuità tra i suoni del passato e quelli del presente» (p. 269).

Paola Volpe Cacciatore (pp. 273-279) si concentra sul ruolo del *De musica* nella cultura italiana del XVIII secolo, con particolare attenzione per i riferimenti (espliciti o meno) al trattato nello scambio epistolare tra Pietro Metastasio e Saverio Mattei sul tema dei vizi e delle virtù della musica antica e di quella moderna: al secondo, che idealizza la musica greca antica e la contrappone alla decaduta musica contemporanea, il poeta risponde rivendicando l'importanza del gusto estetico.

Il contributo conclusivo, firmato da Diana De Bartolo (pp. 281-287), non si focalizza su un particolare periodo, ma propone un rapido *excursus* sulla fortuna moderna del trattato, con maggiore attenzione per il periodo umanistico-rinascimentale. Dato il carattere generale della trattazione, l'articolo meritava forse di comparire all'inizio della sezione, a mo' di introduzione.

Al termine di questa rassegna, tra i tanti punti degni di interesse, meritano di esserne richiamati almeno alcuni, comuni a più contributi, che delineano precise tendenze nell'approccio al *De musica* rispetto al problema delle fonti e del loro impiego. (1) Aristosseno si conferma come una

fr. 82 WEHRLI<sup>2</sup>) proposta da A. BARKER ("Did Aristoxenus write musical history", in C.A. HUFFMAN [ed.], *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*, New Brunswick, NJ 2012, pp. 1-27: 16s.; "Aristoxenus and the Early Academy", *ibid.*, pp. 297-324: 299-301). Lo studioso attribuisce alla citazione da Aristosseno l'intera espressione οὐ μὲν Δι' ἀγνοήσας, che ricorre in forme analoghe (οὐ δὲ ἄγνοιαν) anche in altri frammenti del Tarentino, e conclude pertanto che la difesa di Platone dall'accusa di ignoranza in materia musicale è dello stesso Aristosseno.

<sup>6</sup> D. R., *L'itinerario di Girolamo Mei dalla "Poetica" alla musica*, Firenze 1990; "Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié de 16<sup>e</sup> siècle", in F. DECROISSETTE-F. GRAZIANI-J. HEUILLON (edd.), *La naissance de l'opéra: Euridice 1600-2000*, Paris 2001, 57-96; "Girolamo Mei", in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, LXXIII (2009) 207-211.

fonte importante e ampiamente sfruttata, soprattutto nella seconda parte del trattato, ma tale fruizione è ora meglio precisata: accanto ad un impiego diretto appare necessario postulare anche un utilizzo mediato degli scritti aristossenici o un loro possibile rimaneggiamento da parte del compilatore del *De musica*, ciò che permette di dare conto di certe incongruenze lessicali e concettuali in alcuni passi che pure riflettono l'impostazione del Tarentino. (2) Ad un'età prossima al compilatore riconducono alcuni temi che sembrano risentire dei dibattiti culturali in atto nella prima età imperiale (ad es. l'interesse per le sezioni psicologico-matematiche del *Timeo* nel Medio Platonismo; la discussione sull'*enkyklios paideia*, simboleggiata dalla figura di Chirone): questo contribuisce ad ancorare l'opera – o per lo meno le sue fonti prossime – ad un riconoscibile *milieu* culturale. (3) Per quanto concerne, all'opposto, le fonti più antiche (in part. Glauco di Reggio e Aristosseno), si segnala il loro rapporto diretto con la musica greca antica, incluse le composizioni attribuite ai più antichi *μελοποιοί* (Olimpo, Terpandro): varie osservazioni sui differenti stili musicali sarebbero state impossibili senza l'effettivo ascolto delle melodie, dato il carattere largamente manchevole della semiografia greca lamentato da Aristosseno. Questo conferma una volta di più l'importanza del trattato nel ricostruire la storia della melica greca arcaica e classica e nel fornire notizie non altrimenti recuperabili sui suoi principali rappresentanti.

Necessariamente aperta resta la questione della paternità, su cui si soffermano i due lavori della terza sezione, utili per ricchezza di documentazione e per le istruttive riflessioni metodologiche. Al di là delle divergenze, entrambi riconoscono la fallacità del criterio stilistico dello iato e il carattere incompiuto del *De musica* e, d'altra parte, assegnano un certo peso al fatto che l'opera è trasmessa solo dai

codici dell'edizione planudea dei *Moralia*. Si tratta di tre aspetti che dovranno essere tenuti nella debita considerazione da chi vorrà in futuro affrontare il problema.

La fortuna moderna dell'opera ne conferma l'importanza come fonte sulla musica greca antica, riconosciuta già a partire dal XV secolo: ne sono prova la traduzione di Carlo Valgolio e le lettere di Girolamo Mei, Saverio Mattei e Pietro Metastasio esaminate nella quarta sezione. Della traduzione di Valgolio, che un ruolo importante ebbe nella ricezione moderna del trattato, si mostra ora il carattere di operazione filologica in piena regola, con interventi *ope ingenii* condotti su un testimone della famiglia **qsv** (probabilmente **v**). Dei codici appartenenti a questa famiglia occorre segnalare le nuove acquisizioni in materia di datazione. Queste consentono di confermare e precisare lo *stemma codicum* ricostruito da B. Einarson e P.H. De Lacy.

In conclusione, il volume rappresenta un significativo contributo allo studio di un'opera complessa qual'è il *De musica*: oltre a fornire apporti originali e talora risolutivi, essa dischiude nuove, promettenti prospettive di indagine e rilancia il dibattito su vari aspetti controversi. Potranno giovare non solo gli studiosi della melica e della musica greca antica e quelli di Plutarco, ma anche gli studiosi della Commedia Antica (Ferecrate) e dell'estetica musicale moderna.

MARCO ERCOLES  
Università di Bologna  
marco.ercoles@unibo.it

CARLOS ALCALDE MARTÍN - LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA (eds.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte*, Coimbra University Press, 2014, 194 pp. [ISBN: 978-989-26-0933-1. ISBN Digital: 978-989-26-0934-8].

Il volume intitolato *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte*, edito da