

FEDERICO M. PETRUCCI

Plato musicus:
l'appropriazione degli *schemata* musicologici
nella letteratura esegetica medioplatonica*

0. *Premessa*

Uno tra i più noti luoghi comuni circa il rapporto tra Platone e le matematiche assume che all'interno dei dialoghi sia possibile rintracciare riferimenti a specifiche teorie proprie delle scienze esatte, e che tali teorie siano poi state sviluppate all'interno dell'Accademia¹. Questa prospettiva contiene degli elementi di verità, ma per certo non può essere applicata in modo rigido né generalizzata: anche qualora si rintraccino in Platone discussioni 'matematiche' – cosa che, in effetti, in alcuni casi è possibile, almeno nel senso di analisi epistemologiche circa lo statuto delle matematiche² –, sicuramente ciò che manca in Platone è un 'linguaggio canonico' delle matematiche. Perché un simile linguaggio possa stabilirsi è infatti necessario che esso venga proposto in testi autorevoli fino a divenire un *gold standard* per l'elaborazione teorica e la sua diffusione. Come noto, questo avviene in Grecia solo con Euclide negli ambiti dell'aritmetica e della geometria (anche applicata all'astronomia), con Aristosseno in ambito musicale, e progressivamente durante l'età ellenistica in ambito astronomico³. Ciò comporta che, all'alba della nostra era, fossero disponibili per chi volesse fruirne non solo un *set* di teorie scientifiche condivise e riconosciute, ma anche e soprattutto dei linguaggi specifici in cui esse venivano espresse. Inoltre, la diffusione e la promozione delle scienze esatte erano delegate non solo – e non tanto – a trattati specialistici: al contrario, la sede letteraria più naturale per renderle fruibili era quella dei manuali, che a loro volta presentavano strutture e contenuti più o meno standardizzati⁴.

* Sono grato ad Anna Motta e agli anonimi *referee* per i loro utili e competenti suggerimenti.

¹ L'idea di uno studio specifico delle matematiche da parte di Platone è stato a lungo legato alle indagini sulle dottrine non scritte: cf. ad es. Gaiser 1968 e Cattanei 1996. Per le matematiche all'interno dell'Accademia di Platone cf. Fowler 1999; contro il luogo comune per cui Platone avrebbe dettato l'agenda di successive scoperte in ambito matematico cf. Zhmud 1998.

² Si pensi anche solo a *Resp.* VII e *Leg.* VII.

³ Per una ricognizione cf. Petrucci - Vegetti 2016.

⁴ Benché la mia analisi si concentri sui rapporti tra esegesi e manualistica musicologica,

Ma quali implicazioni aveva questa situazione per un Platonico dell'età Imperiale? Da un lato, è un elemento-chiave dell'ideologia platonica l'idea per cui Platone è un'autorità assoluta⁵, un'idea che un Platonico doveva per certo voler verificare e far valere anche in ambiti diversi da quelli strettamente filosofici, ad esempio in riferimento alle scienze esatte⁶. Dall'altro, è evidente che il quadro appena delineato comportasse una decisa asimmetria tra opere in cui un Platonico *avrebbe voluto* rintracciare elementi matematici autorevoli, ovvero i dialoghi, e i testi che erano comunemente considerati come fondamentali in questo ambito, ovvero trattati tecnici e, sulla scorta di questi, manuali introduttivi. La combinazione tra questi due dati conduce a considerare la posizione di un Platonico come difficile da gestire, poiché alle presentazioni delle discipline tecniche relativamente schematiche e chiare dei manuali si opponeva la difficoltà dei passaggi matematici dei dialoghi platonici. Non si tratta solo di un problema 'stilistico', poiché da questa opposizione poteva facilmente discendere una conclusione: poiché i contenuti scientifici deducibili (a fatica) dalle sezioni matematiche contenute nei dialoghi divergono sia formalmente sia contenutisticamente dagli *standard* tecnici affermati, Platone non può essere considerato come un'autorità nell'ambito delle scienze esatte. Tale conclusione non poteva essere accettata, non solo perché violava l'idea dell'autorità di Platone, ma anche perché, considerando il ruolo che gli enti matematici giocano nei sistemi cosmologici medioplatonici⁷, essa rischiava di compromettere l'efficacia stessa di teorie fondamentali per il Platonismo post-ellenistico⁸. È interessante notare che i Platonici avrebbero potuto attuare una strategia 'di difesa' relativamente agevole e, in fondo, ragionevole. In effetti, di per sé una divergenza tra Platone e testi scientifici autorevoli *per i più*, o manuali volti all'educazione di base in una certa disciplina, poteva essere spiegata semplicemente affermando che la prospettiva di Platone trascendeva le prospettive

un'indagine parallela (adattata alle specifiche condizioni della disciplina) potrebbe essere condotta relativamente alla manualistica astronomica, su cui cf. ad es. Evans - Berggren 2006.

⁵ Cf. Petrucci 2015 e Petrucci 2016 per lo specifico caso dell'autorità di Platone in ambito astronomico.

⁶ Del resto, considerando il ruolo che le matematiche hanno nei dialoghi rispetto alla formazione filosofica, un Platonico doveva comunque considerarle come parti integranti della propria riflessione.

⁷ Si pensi, ad esempio, al caso di Plutarco (cf. Ferrari 1995), o all'idea, comune tra i medioplatonici, per cui l'anima cosmica determina i ritmi astronomici del cosmo attraverso la propria struttura matematica (per una ricognizione cf. Boys-Stones 2018, 212-226, partic. 218-220).

⁸ Su questa difficoltà generale e il suo impatto sulle opere di Platonici interessati alle matematiche cf. Petrucci 2018.

limitate delle scienze esatte praticate di per sé, rivolgendosi piuttosto al significato che queste scienze avevano nel contesto della riflessione cosmologica, ontologica ed epistemologica. Una simile soluzione avrebbe tuttavia lasciato spazio a una doppia concezione di autorità: Platone non sarebbe stato propriamente in errore, ma certamente i Platonici avrebbero dovuto rinunciare a vedere nel Maestro *anche* un'autorità tecnica in senso stretto; e con buona probabilità essi non erano disposti a una simile concessione. In questo contributo mi propongo di analizzare una delle strategie che vennero elaborate al fine di superare le difficoltà appena indicate, una strategia che ha a che fare con l'appropriazione non solo e non tanto delle nozioni scientifiche post-ellenistiche all'interno dell'esegesi di Platone, ma anche e soprattutto dei linguaggi propri delle introduzioni tecniche, e in particolare musicali, all'interno di sezioni isagogiche contenute in esegesi tecniche di ispirazione medioplatonica. Più nello specifico, mi soffermerò su un'applicazione finanche paradossale di questo fenomeno, relativa all'uso che i Medioplatonici fecero degli *schemata isagogica* propri delle introduzioni musicologiche, per lo più rintracciabili in manuali della tradizione aristossenica: i Medioplatonici si appropriarono di queste sezioni in modo tale da ripensarle dall'interno e poter rappresentare Platone come un'autorità anche in ambito musicale.

1. *Le sezioni isagogiche nei manuali tecnici e nell'esegesi di Teone di Smirne*

Come noto, Aristosseno rappresenta un momento centrale nello sviluppo della teoria musicale greca⁹. Nel suo confronto con i predecessori emerge la volontà di distanziarsi tanto da istanze di tipo pitagorico-platonico sia da posizioni come quelle degli Armonici, studiosi di orientamento empiristico interessati in modo particolare al genere enarmonico, alla collocazione delle note al suo interno e all'individuazione degli intervalli più ristretti tra le note¹⁰. Tuttavia, c'è una differenza sostanziale tra le critiche che Aristosseno propone verso le due tendenze dei suoi predecessori: se da un lato gli Armonici sono sostanzialmente accusati di non aver basato le loro ricerche su un metodo scientifico, benché questo non comporti una condanna dell'elezione della percezione a strumento fondamentale per la ricerca musicale, dall'altro i Pitagorici dovevano (più o meno esplicitamente) essere criticati per aver ridotto l'indagine sulla musica a una ricerca matematica – elemento, questo, che di fatto spingeva le loro ricerche al di fuori della scienza armonica. In altri termini, la divergenza tra Aristosseno e un'impostazione pitagorico-platonica è più radicale, perché va a incidere sullo strumento stesso

⁹ Cf. ora Barker 2007, 113-259.

¹⁰ Cf. Barker 2007, 33-104.

che consente di indagare la musica: si tratta di una divergenza apparentemente insanabile.

Ora, attraverso la sua fondazione dello studio della teoria musicale su basi empiristiche e scientifiche, Aristosseno fornì un quadro epistemologico nuovo alla disciplina e gettò quindi le basi per una codificazione della terminologia e della concettualità tecniche. Inoltre, proprio l'interesse empirico e l'attenzione per l'esecuzione musicale fanno della scienza armonica aristossenica il miglior candidato possibile per essere la fonte di una letteratura isagogica in materia. E, in effetti, proprio a partire da queste premesse la scienza armonica aristossenica divenne la 'materia' alla base di numerose opere isagogiche di argomento musicologico¹¹, il che spiega perché le nozioni proposte in queste opere siano (come si vedrà nella sezione successiva di questo contributo) sostanzialmente coincidenti e rappresentino una sorta di contenuto tecnico *standard*: in altri termini, studiare la musica voleva dire apprenderne la visione aristossenica, e per farlo si poteva ricorrere a una via d'accesso al contempo autorevole e semplificata, quella dei manuali musicologici ispirati al grande fondatore della disciplina. Ma ciò ha un'implicazione piuttosto ovvia: se l'impostazione aristossenica è intrinsecamente anti-platonica, e se è proprio questa impostazione ad essere divenuta autorevole e diffusa grazie ai manuali, l'impostazione platonica rimase al di fuori della manualistica, che anzi ne contraddiceva i presupposti teorici.

Ora, l'autorevolezza delle opere manualistiche non dipendeva solo dai loro contenuti di stampo aristossenico, ma risiedeva anche nella specifica forma in cui le nozioni venivano presentate, ovvero in moduli canonici secondo i quali il materiale viene distribuito e proposto al lettore. In effetti, i manuali musicologici condividono la presenza di precisi *schemata isagogica* che, generalmente all'inizio dell'opera, raccolgono le definizioni fondamentali della disciplina. In termini generali la presenza di simili schemi è fondamentale, poiché sembra rappresentare un requisito necessario per attestare la correttezza formale dell'opera e l'aderenza a moduli tecnici: offrire il materiale musicologico secondo uno schema condiviso implica aderire a un linguaggio formalizzato, riconoscibile, dunque autorevole, il che sembra garantire la bontà – o, almeno, l'autorevolezza – anche dei contenuti che vengono veicolati all'interno di questa struttura. In particolare, un manuale introduttivo alla teoria musicale comprendeva, di norma, una prima sezione isagogica dedicata a una discussione ordinata e progressiva dei seguenti aspetti: 1) suono, 2) intervallo, 3) sistema, 4) genere, 5) *tropo*, 6) *metabolé*, 7) *melopoiia*¹².

¹¹ Cf. partic. Zanoncelli 1990 (per traduzioni annotate di molti di questi manuali) e Gibson 2005. I manuali musicologici saranno citati secondo l'edizione di Jan 1895.

¹² Cf. Zanoncelli 1990, 7-27; Bélis 1996, 359ss.; Gibson 2005, 144ss.

Una simile sequenza è *grosso modo* rintracciabile in opere isagogiche come quelle di Cleonide, Bacchio e Gaudenzio, e la ragione per la presenza ricorrente di questo *pattern* è facilmente intuibile: da un lato, solo dopo aver fornito le definizioni fondamentali della musicologia è possibile farle valere all'interno di considerazioni più complesse; dall'altro, le nozioni sono definite in ordine progressivo, in modo tale che le più semplici precedano le più complesse. Ciò ha anche, da un punto di vista esterno, un'importante implicazione generale: nel momento in cui la discussione sequenziale di queste nozioni divenga canonica, produrne una analoga vuol dire porsi in continuità con la tradizione manualistica, dunque attribuire valore tecnico alle definizioni proposte.

Se si considera lo schema isagogico in questa prospettiva si può comprendere la portata ideologica che un suo recupero può avere all'interno di altri contesti, e in particolare all'interno dell'esegesi tecnica platonica. Tale recupero è infatti evidente – benché legato anche ad alcune modifiche che si riveleranno fondamentali – all'interno dell'*Expositio* di Teone di Smirne, unica esegesi tecnica del *Timeo* che sia stata trasmessa in modo completo¹³. Teone apre la parte sulla musica dell'*Expositio* (46, 20-119, 21) riprendendo da due fonti principali, Trasillo e Adrasto, elementi musicologici di base. In particolare, nella sezione che viene tratta da Trasillo (47, 18-49, 5) è possibile riscontrare la presenza di un *pattern* simile a quello delle introduzioni musicologiche: Teone definisce prima di tutto 1) il suono (47, 18-48, 8), poi 2) l'intervallo (48, 8-10) e 3) il sistema (48, 12), per poi discutere brevemente 5) i tropi (48, 12-13). Nella sezione tratta da Adrasto (49,6-56,1), invece, Teone definisce dapprima 1) il suono (49,6-50,21), poi le consonanze, attraverso le quali si può rintracciare anche una tematizzazione 2) dell'intervallo (50, 22-52, 22), 3) il sistema e insieme ad esso 4) il genere (53, 1-56, 1). La *solo parziale* variazione all'ordine musicologico, pur evidenziando da un lato che Teone aveva una propria agenda in funzione della quale egli rimodellava lo schema isagogico tecnico, suggerisce dall'altro che anche nel contesto dell'esegesi tecnica era cruciale rispettare almeno in parte il *pattern* isagogico dei manuali, in particolare la collocazione incipitaria delle definizioni di suono, intervallo e sistema. Ciò è del resto facilmente comprensibile se si considera che le nozioni di genere e *tropo* riguardano specifici arrangiamenti di un sistema di note, e in questo senso vanno a incidere sulla disposizione interna delle note e non sulla natura stessa delle note e dei loro rapporti reciproci. In altri termini, pur non affrontando in modo regolare le definizioni di *tropo* e genere, già la presenza di definizioni di suono, intervallo e sistema garantisce una forte continuità tra lo schema isagogico che apre l'esegesi tecnica di Teone

¹³Sull'*Expositio* cf. Petrucci 2012; sull'esegesi tecnica del *Timeo* in ambito medioplatonico cf. anche lo studio pionieristico di Ferrari 2000.

e quello che ricorre nei manuali musicologici. D'altro canto, definizioni di suono, intervallo e sistema sono proposte in modo più o meno diretto anche in opere di altri platonici, come Eliano o Nicomaco, nelle quali, proprio come nell'*Expositio*, le altre nozioni vengono marginalizzate. Tutto ciò suggerisce che presentare *almeno* le prime tre definizioni secondo un *pattern* specifico fosse considerato come un elemento compositivo importante, e l'unica ragione per questa importanza risiede nel fatto che una simile disposizione potesse garantire una continuità formale rispetto alle opere che basavano la propria struttura isagogica su quel *pattern*. Se questo è vero, considerate le divergenze contenutistiche che si osserveranno nella sezione successiva, ciò che i Platonici rivendicavano appropriandosi di un elemento fondamentale della struttura isagogica dei manuali era esattamente la validità *formale e tecnica* delle introduzioni manualistiche, e speravano così di poter proiettare l'autorevolezza dei manuali sulle proprie sezioni isagogiche.

Una divergenza (apparentemente) più forte rispetto allo schema musicologico può invece essere rintracciata nell'assenza di due nozioni, quelle di *metabolè* e *melopoiia*. In Aristosseno non è rintracciabile una definizione esplicita di *metabolè*, nozione che tuttavia è sottesa a tutta la sua trattazione e può essere equiparata a quella di modulazione¹⁴. Non a caso, le definizioni fornite da autori di trattati isagogici di stampo aristossenico conducono in questa direzione: Cleonide (*Isag. harm.* 180, 6-7) e Bacchio (*Isag.* 305, 5-6) la considerano come una ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις¹⁵. La *melopoiia* ha invece negli *Elementa harmonica* (29, 14-17 Da Rios) il significato di modalità di esecuzione, e coerentemente nella tradizione musicologica il termine si specializza con un riferimento all'uso specifico di certe modalità esecutive (cf. ad es. Cleon. *Isag. harm.* 180, 8-10). Ciò è sufficiente a stabilire che definizioni di entrambe le nozioni fossero in linea di principio previste nei manuali musicologici. Al contempo, definizioni di queste nozioni sono assenti nel manuale di Gaudenzio e non trovano riscontro nell'*Encheiridion* di Nicomaco, opera che, pur essendo di stampo platonizzante, è comunque pensata come un manuale musicologico. Ciò indica che, mentre le prime definizioni erano percepite come assolutamente fondamentali per un'isagoge tecnica, queste *potessero* essere marginalizzate o finanche escluse senza implicare una violazione del genere letterario¹⁶. Da ciò consegue che l'assenza delle menzioni di *metabolé* e *melopoiia* nel contesto dell'*Expositio* non possa essere considerata come un

¹⁴ Cf. Da Rios 1954, 164.

¹⁵ Cf. anche Arist. Quint. I 11 (p. 22, 11s. Winnington-Ingram), con Duysinx 1999, 59, e Barker 1989, 424 n. 126.

¹⁶ In questo senso specifico sembra inopportuno non considerarle come parte integrante del *pattern* di definizioni dei manuali musicologici (come fa Gibson 2005, 145), anche se la loro presenza non era determinante per garantire l'aderenza al genere letterario.

allontanamento dallo schema isagogico: essa rappresenta piuttosto una variazione 'lecita' all'interno del genere. E tuttavia, questa scelta ha un significato importante, perché tali nozioni sono fortemente legate alla pratica esecutiva e non possono essere definite in termini propriamente matematici. Dunque, escluderle dalle definizioni fondamentali implica considerare la musicologia come una disciplina che non include in linea di principio, almeno come componente fondamentale, la pratica esecutiva, il che garantisce che la matematizzazione della disciplina a cui Teone e altri Platonici aspirano (come emergerà dalla sezione successiva) è lecita e non comporta nessuna 'perdita' di componenti fondamentali.

Dunque, l'atteggiamento di Teone – come 'rappresentante' della tradizione platonica e autore dell'opera che attesta al meglio il genere dell'esegesi tecnica – nei confronti dello schema isagogico dei manuali musicologici può essere riassunto come segue. In primo luogo, Teone recupera la struttura delle sezioni iniziali dei manuali musicologici, fornendo definizioni chiare di suono, intervallo e sistema. Queste definizioni, in secondo luogo, sembrano essere considerate come basi sufficienti per le successive trattazioni, e fondano in modo abbastanza solido anche i cenni a nozioni solo brevemente discusse, quelle di genere e tropo. Infine, sono del tutto escluse le nozioni di *metabolé* e *melopoiia*. Queste tre operazioni rivelano una strategia più ampia e coerente. Da un lato, è evidente che Teone voglia recuperare all'interno della sua isagoge platonica sia la necessità formale di un *pattern* di definizioni all'inizio di una sezione musicologica, sia il fatto di considerare dapprima alcune nozioni specifiche: Teone vuole, in altri termini, attribuire alla sezione introduttiva della parte sulla musica dell'*Expositio* l'aspetto di una isagoge tecnica attraverso una studiata appropriazione dei suoi tratti formali fondamentali. Dall'altro lato, però, una volta realizzata tale appropriazione in termini generali, Teone modifica la struttura isagogica *dall'interno*, e lo fa marginalizzando o eliminando le nozioni che riguardano in modo più esplicito la pratica musicale: se le nozioni di suono, intervallo e sistema possono essere considerate in astratto come oggetti musicali o strutture armoniche, nozioni come quelle di *tropo*, *metabolé* o *melopoiia* sono intrinsecamente legate alla pratica musicale. In questo senso, dunque, l'isagoge musicologica di Teone rappresenta la 'musica' fin dalle sue fondamentali definitorie come una disciplina sì specifica e autonoma, ma al contempo distante dalla pratica e dall'esecuzione.

2. *Le definizioni di suono, intervallo e sistema: introduzione alla musicologia platonica*

È a questo punto facile cogliere il significato filosofico dell'eliminazione di nozioni basate sulla pratica musicale dal novero delle definizioni fondamentali

all'interno di un'isagoge musicologica nel contesto di un'opera di stampo platonico. E tuttavia, si è visto che Teone è esplicitamente preoccupato di mantenere all'interno della struttura della propria introduzione una specifica discussione per le prime tre nozioni fondamentali: suono, intervallo e sistema. È interessante notare, inoltre, che le stesse nozioni sono a qualche titolo affrontate anche da altri autori di orientamento platonico, in particolare Nicomaco nel suo *Encheiridion* e, in modo più sfumato, Eliano nel suo *Commento al Timeo*. Ciò rende possibile un confronto non più solo formale, ma anche contenutistico, tra le isagogi musicologiche dei manuali e quelle contenute in opere di Platonici: tale comparazione può rivelare in che modo i Platonici abbiano recuperato e ripensato, per ragioni strategiche, l'eredità di Aristosseno nella forma che assunse nei manuali musicologici.

2a. La definizione di suono

La definizione aristossenica di suono è φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν (*El. harm.* I 20,15-17)¹⁷. In accordo con quanto accennato in precedenza, definizioni praticamente identiche sono proposte da Bacchio (*Isag.* 292, 15-16 e 306, 19-20), Gaudenzio (*Intr. harm.* 329, 7-8) e Cleonide (*Isag. harm.* 179, 9-10)¹⁸. Una simile definizione evidenzia il tentativo di stabilire una continuità tra la più generale nozione di suono e quella specifica di suono armonico, ovvero di nota: secondo la linea di ragionamento implicita nella definizione, in effetti, tutti i suoni consistono in una φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν, ma deve essere identificabile un elemento che distingua tra essi i suoni melodici. Ora, se da un lato ciò che rende tale un suono è l'averne una specifica πτώσις (cf. anche Ptol. *Harm.* 10, 18-19 Düring), il fattore che identifica la funzione melodica di una nota è la sua δύναμις, che infatti Aristosseno definirà come la proprietà melodica specifica che l'ascoltatore deve cogliere (*El. harm.* 13, 9; 42, 13; 43, 11 Da Rios); tale δύναμις, tuttavia, non è altro che un aspetto 'qualitativo' della πτώσις stessa¹⁹. È inoltre evidente che la definizione poggia su

¹⁷ Cf. Gibson 2005, 148-152, e Rocconi 2010, 191-204.

¹⁸ Cf. anche la nota seguente. In generale, disponiamo di notizie estremamente ridotte circa gli autori di manuali musicologici, ma in generale si può dire che tali opere furono prodotte in età immediatamente post-Ellenistica (come nel caso di Cleonide: cf. Solomon 1990) o nella tarda antichità (come nel caso di Bacchio), ma anche che esse riproducono moduli tradizionali - il che consente di superare problemi di cronologia: per cenni specifici sui vari autori cf. Zanoncelli 1990.

¹⁹ Una simile distinzione è espressa in modo più chiaro da Cleonide e Bacchio, che caratterizzano direttamente il suono o la sua πτώσις come ἐμμελής. Fa eccezione Alipio (*Isag.* 368, 1-16), che sembra considerare φθόγγος immediatamente come nota e di fatto non ne offre una definizione compiuta, fornendo subito un elenco di note a titolo esemplificativo.

una descrizione del suono né matematica né fisica, ma puramente acustica: ciò che viene evidenziato è la ‘collocazione’ del suono a una certa altezza, ma nessun cenno è fatto né alle ragioni fisiche che la determinano (come comune, in realtà, non solo nella tradizione pitagorica, ma anche in quella aristotelica)²⁰ né tantomeno a eventuali strutture matematiche. Su questa base era certamente possibile inserire delle ‘deviazioni’ tradizionali, ovvero definizioni supplementari non attinenti alla tradizione aristossenica. Un esempio è quello di una definizione supplementare fornita indirettamente da Cleonide (*Isag. harm.* 180, 4-5), per cui il *τόνος* è *τις τῆς φωνῆς δεικτικὸς συστήματος ἀπλατῆς*²¹. Ciò non muta tuttavia il dato di forte omogeneità riscontrabile nella tradizione musicologica, e non a caso la definizione aristossenica è alla base anche di descrizioni fornite in trattati di più alto livello tecnico²²: la nozione di suono dei trattati musicologici, definita per prima, è trattata in termini puramente empirici e percettivi, in piena conformità con l’impostazione aristossenica.

In questo scenario, nelle esegesi tecniche medioplatoniche si assiste a un fenomeno estremamente interessante. Da un lato, come osservato nella sezione precedente, la definizione di suono continua a occupare una posizione preminente, ma dall’altro il contenuto delle definizioni fornite finisce per contraddire radicalmente lo spirito dell’approccio aristossenico, senza però evidenziare esplicitamente tale opposizione. Nella prima sezione dell’introduzione alla parte musicale della sua *Expositio* Teone trae da Trasillo la definizione di suono come *φωνῆς ἐναρμονίου τάσις* (47, 19). Essa ha una chiara matrice aristossenica, e si sarebbe indotti a vedervi un pieno recupero della tradizione manualistica. Proprio per questo è peculiare che a ciò Trasillo/Teone faccia seguire una definizione ben più articolata del termine *ἐναρμόνιος*, basata su considerazioni di ordine fisico e sostanzialmente

²⁰ Come noto una prima formulazione della natura fisica del suono è già rintracciabile in Archita (fr. 1), e questo tema verrà approfondito in modo consistente sia da Aristotele che nella tradizione peripatetica (ad esempio, nei *Problemata Physica*): cf. Petrucci 2011. È interessante notare che cenni alla fisica del suono non scompaiono dalla tradizione, ma sono rintracciabili in trattati di orientamento antiempiristico (come la *Sectio canonis* euclidea, a 148, 1-149, 3), dunque non in manuali musicologici, e verranno ripresi, come si vedrà immediatamente, proprio in opere di impostazione platonica.

²¹ Questa definizione, insistendo sull’idea che il suono non è dotato di larghezza, non è incompatibile con la prospettiva aristossenica (cf. anche *El. harm.* I 3, p. 7, 19-8, 2 Da Rios per la critica di Aristosseno a questa idea, attribuita a Laso di Ermione), ma certamente essa rappresenta una deviazione rispetto al *pattern* di definizioni tradizionale.

²² Cf. ad es. Arist. Quint. I 5 (p. 6, 28s. W.-I.), la cui definizione è preceduta da un’ampia trattazione sulla nozione di *φωνή* e seguita da un’ulteriore descrizione tecnicamente più raffinata (I 6, p. 7, 15s.). Cf. anche Ptol. *Harm.* I 4,1-33, con Raffa 2002, 283-287

derivanti da nuclei di epistemologica aristotelica (47, 19-48, 8)²³. Come osservato in precedenza, ciò contraddice l'impostazione manualistica, introducendo nel contesto dell'isagoge musicologica un elemento, quello della descrizione del suono come fenomeno fisico, che da un lato Aristosseno e suoi epigoni rifiutavano, e che dall'altro apriva la prospettiva verso l'idea di misurabilità del suono in termini quantitativi. Nella seconda parte dell'introduzione musicologica, tratta da Adrasto, l'allontanamento dai moduli della tradizione manualistica aristossenica è ancora più forte: il suono è descritto in termini strutturali come componente minima del discorso musicale (49, 6-50,2), e successivamente viene introdotta una spiegazione nuovamente ancorata a considerazioni di ordine fisico (50, 5-15). Quest'ultima sezione, inoltre, è presentata come 'Pitagorica', e non a caso serve da raccordo tra la definizione 'strutturale' del suono e un suo sviluppo in termini matematici. In effetti, afferma Teone, il suono è sì parte elementare del discorso musicale, ma è di per sé costituito da – e deve le sue proprietà a – una specifica costituzione fisica, e questa costituzione fisica, basata su velocità e forza della percussione che origina il suono, fa sì che il suono sia misurabile in termini numerici, ovvero in rapporti (50, 12-19).

Questo procedere, interessante di per sé, diventa ancora più significativo attraverso un confronto con le definizioni di suono fornite nella sezione musicale del *Commento al Timeo* di Eliano. Porfirio non tramanda esplicitamente la definizione proposta da Eliano, ma essa doveva essere vicina a quella aristossenica, a sua volta recuperata da Trasillo/Teone: definendo la consonanza Eliano fa riferimento alla κρᾶσις tra due note che differiscono in altezza (Porph. *In Harm.* 96, 7-15 Düring), e successivamente, prima di spiegare l'origine della differenza tra i suoni, egli evidenzia che proprio la differenza in altezza è il carattere distintivo tra essi (*ibid.*, 33, 19-20)²⁴. Questo implica che ciò che rende un suono tale – ovvero, uno specifico suono – sia proprio la sua altezza, e in generale il suono va ricondotto a un simile dato (apparentemente) percettivo. E tuttavia, anche in questo caso il prosieguo del passo risulta paradossale se inserito in una prospettiva aristossenica, poiché Eliano si dilunga in una descrizione circa la produzione, la trasmissione e lo statuto del suono come 'oggetto' fisico. In altri termini, proprio come nel caso di Teone, il contenuto della definizione delle isagogi manualistiche è al contempo raccolto e rivoluzionato dall'interno: le definizioni di suono proposte sono estremamente vicine a quella tradizionale di Aristosseno, dunque a quelle che ricorrono nei manuali, ma il contenuto che viene attribuito a tali definizioni – e con esso il relativo fine filosofico – è stravolto a favore di una prospettiva fisica. E, come visto, dal punto

²³ Cf. Petrucci 2012, *ad l.*

²⁴ Sul passo cf. il commento *ad l.* di Barker 2015. Su Eliano e il suo commento cf. Barker 1989, 230-235, e Ferrari 2000, 193-195.

di vista di un Platonico se il suono è un fenomeno fisico, come tale esso sarà anche numericamente quantificabile.

Ciò che emerge da un simile approccio è una tensione intrinseca nella tradizione Platonica, una tensione che porta da un lato ad evidenziare la consapevolezza dell'autorità della manualistica aristossenica, dall'altro a modificarne i contenuti per elaborare una nuova musicologia. Questo è confermato dal manuale musicologico del Platonico Nicomaco di Gerasa, che propone tre definizioni parallele di suono, pur esprimendo una chiara preferenza per una di esse (*Ench.* 261, 4-7). Nicomaco afferma che οἱ νεώτεροι (seguaci di Aristosseno) definiscono il suono come ἐπίπτωσις φωνῆς ἐπὶ μίαν τάσιν καὶ ἀπλήν, e che altri lo definiscono invece come ἦχος ἀπλατῆς κατὰ τόπον ἀδιάστατος – definizione geometrizzante molto vicina a una delle due proposte da Cleonide –, ma presenta solo la terza definizione senza limitare un *range* di sostenitori: il suono è φωνὴ ἄτομος, οἶον μόνὰς κατ'ἀκοήν. Il fondo di quest'ultima definizione è probabilmente simile a quello implicito nella definizione 'strutturale' di Adrasto/Teone, ma la formulazione sembra anche presupporre un'analogia con i componenti fondamentali del numero che, in modo in realtà improprio, allude alla quantificabilità del suono: come l'unità è ciò che dà forma e quantità a ogni numero, così il suono è una componente minima fondamentale del discorso musicale nel senso che, oltre a dargli una forma specifica, lo rende misurabile. In questo modo Nicomaco sembra offrire un approccio più 'onesto' rispetto a Teone ed Eliano, perché la definizione di Aristosseno viene esplicitamente marginalizzata e sostituita con un'altra, ma il risultato della sua operazione è sostanzialmente coincidente con quello degli altri Platonici: il suono è alla base del discorso musicale perché ne garantisce una specifica quantificabilità e misurabilità.

2b. La definizione di intervallo

All'interno della tradizione musicologica, un'omogeneità simile a quella rintracciata in relazione alla nozione di suono si riscontra relativamente alla nozione di intervallo. Aristosseno (*El. harm.* 20, 20-21, 1 Da Rios) definisce l'intervallo musicale (διάστημα) come quello delimitato da due suoni che non hanno la stessa altezza. Benché con formulazioni lievemente differenti, le definizioni presenti in Cleonide (179, 11-12), Bacchio (292, 20-21) e Gaudenzio (329, 23-24) riprendono quella di Aristosseno. L'idea di base è che, considerando lo spazio armonico come un'estensione in altezza, nel momento in cui si diano due note ad altezze differenti si produrrà un intervallo – e, non a caso, l'intervallo musicale è descritto proprio come un caso particolare della più generale nozione di intervallo spaziale

da Aristide Quintiliano (I 7, p. 10, 16-19)²⁵. È evidente che la definizione aristossenica sottende una rappresentazione ‘spaziale’, che però viene ricondotta all’ambito dell’empirismo e dell’individuazione delle note – dunque, degli intervalli – secondo il meccanismo percettivo nel momento in cui si dia per acquisita una natura sostanzialmente empirica del suono: non c’è, in altri termini, nessuna implicazione quantitativa nella tradizione manualistica. Al contempo, benché una teoria percettiva sia sottintesa dalla definizione aristossenica di intervallo, essa considera questa nozione senza fare immediato riferimento alla sua natura empirica, la cui affermazione è in un certo senso delegata alla precedente definizione di suono.

Ciò ha un’implicazione di notevole interesse: la stessa definizione aristossenica poteva risultare fruibile e opportuna anche a chi non condividesse l’orientamento empirista di Aristosseno. In effetti, da un lato essa *non esclude* una concezione quantitativa e matematica dello spazio sonoro, dall’altro – e per implicazione – essa *può* ammettere tale concezione nel momento in cui la basilare nozione di suono sia preventivamente ricondotta a un ambito matematico: in generale, al variare della definizione di suono, la definizione formale di intervallo finisce per mutare *per implicazione*. Non a caso, la definizione aristossenica non viene rifiutata nella tradizione platonica: al contrario, essa compare in scritti pienamente connotati in termini filosofici, addirittura al di fuori di sezioni isagogiche, come nel caso del suo riuso plutarco nel *De animae procreatione in Timaeo* (1020e5-7)²⁶. In questo caso, tuttavia, occorre immaginare l’implicita proiezione di un significato matematico di suono sulla definizione di intervallo. Plutarco dà probabilmente per scontato questo passaggio, che invece emerge in modo esplicito nell’*Encheiridion* di Nicomaco, nel quale vengono presentate due definizioni della nozione. In un primo momento, in effetti, Nicomaco sembra offrire una definizione coerente con quella fornita da Aristosseno e certamente altrettanto generica: διάστημα δὲ ὁδὸν ποιῶν ἀπὸ βαρύτερος εἰς ὀξύτητα ἢ ἀνάπαλιν (261, 8-10)²⁷. E tuttavia egli

²⁵ Cf. Duysinx 1999, 36-39 per la definizione di Aristide Quintiliano, e più in generale Gibson 2005, 152-156.

²⁶ Cf. Ferrari - Baldi 2002, *ad l.*

²⁷ Jan in realtà propone di espungere le linee di testo che comprendono questa definizione (242, 21-243, 5) sottolineando che esse potrebbero produrre incoerenze rispetto ad altre sezioni di testo (Jan 1895, 220-222). In realtà l’argomento non mi sembra convincente, poiché è tipico del manuale di Nicomaco il raffinare progressivamente asserzioni generiche: in assenza di prove filologiche forti, è auspicabile un tentativo di dare senso al testo tradito più che ricorrere all’espunzione. In ogni caso, il mio argomento rimane valido anche accettando la scelta di Jan: la definizione di Nicomaco ha evidentemente come retroterra la generica nozione aristossenica (che presuppone semplicemente uno ‘spazio’ tra i suoni che determinano l’intervallo), e ciò che qualifica l’atteggiamento del Platonico è proprio il

vede proprio in questa ampiezza la possibilità di usare la definizione aristossenica *contro* Aristosseno, poiché più avanti nel manuale egli può chiarire che in realtà l'intervallo è *δυσὶν φθόγγων μεταξύτης*, deducendo da questo che *σχέσις δὲ λόγος ἐν ἐκάστῳ διαστήματι μετρητικὸς τῆς ἀποστάσεως*. La vaghezza del cenno a uno spazio individuato da due note, implicato dalla prima definizione, apre così a un chiaro riferimento al fatto che tale spazio possa essere considerato in termini matematici come un rapporto, anzi: senza tale quantificazione l'intervallo non potrebbe essere misurato, dunque sarebbe epistemologicamente oscuro e inservibile. In questa operazione, d'altro canto, Nicomaco poteva avvalersi di un importante supporto tradizionale: pur non definendo direttamente l'intervallo, l'autore della *Sectio canonis* (149, 8-150, 3) lo considera evidentemente come la dimensione in cui si può rintracciare il rapporto quantitativo tra due suoni²⁸.

Tutto ciò serve da premessa all'operazione prodotta da Teone nell'*Expositio*. Da un lato, attraverso Adrasto, Teone recupera l'idea basilare – e ancorata alla definizione aristossenica – per cui un intervallo si dà quando ci siano due suoni di altezze differenti (49, 6-50,3). Già prima, attraverso Trasillo, Teone aveva però chiarito che il senso proprio in cui si deve intendere l'intervallo è propriamente matematico (48, 8-10): l'intervallo è *φθόγγων τὴν πρὸς ἀλλήλους ποιὰν σχέσιν*. Se da un lato l'espressione *ποιὰ σχέσις* è inusuale in termini puramente musicologici, essa risulta dall'altro tradizionale in termini aritmetici: è il *λόγος* (nel senso tecnico di 'rapporto numerico') ad essere, secondo Euclide (*El. V def. 3*), una *ποιὰ σχέσις* tra due grandezze o quantità diverse tra loro. In questo senso, dunque, Teone – come del resto, in modo più esplicito, gli altri Platonici chiamati in causa – non sta semplicemente accantonando la definizione aristossenica, ma sta implicitamente tentando di ripensarla in termini matematici. Non a caso, la definizione di Aristosseno è sostanzialmente ripresa anche da Eliano (*apud Porph. In Harm. 35, 21s. Düring*), che tuttavia, come visto, aveva proposto una definizione fisica, dunque quantitativa, del suono. L'operazione attuata dai Platonici è dunque ben più raffinata di quanto possa apparire a prima vista: essi colgono la debolezza della definizione aristossenica, ovvero la sua vaghezza e il suo basarsi sulla precedente definizione non matematica di suono, e si sentono legittimati, dopo aver introdotto proprio in quella sede un elemento di quantificazione, a stravolgere *dall'interno* la prospettiva aristossenica appropriandosi della definizione di intervallo che essa proponeva. In questo modo la concezione di Aristosseno, lungi dal rappresentare

tentativo di insinuare nella tradizione musicologica dei tratti tipicamente matematizzanti.

²⁸ Più in generale, Nicomaco poteva vedere nella pratica delle divisioni teoriche del canone armonico (pratica che ha nella *Sectio canonis* euclidea un prototipo) una conferma alla propria definizione: cf. in generale Creese 2010.

un modello autorevole, finisce per essere relegata al ruolo di istanza formalmente corretta, ma contenutisticamente impropria, di una definizione di intervallo che trovò la sua più efficace applicazione nel dominio di una concezione quantitativa del discorso musicale, quella concezione la cui fondazione i Platonici vogliono ricondurre a Platone.

2c. *La definizione di sistema*

In modo non inaspettato, l'omogeneità della tradizione aristossenica emerge in modo chiaro anche relativamente alla definizione di σύστημα. Secondo Aristosseno (*El. harm.* 21, 6-7 Da Rios), τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἓνός διαστημάτων. La tradizione manualistica riprende in modo pedissequo la stessa definizione (*Cleon.* 180, 2-3; *Bacch.* 292, 18-19; *Gaud.* 331, 2-3), la cui autorevolezza è testimoniata anche dalla ripresa da parte di Aristide Quintiliano (*I* 8, p. 13, 4s. W.-I.)²⁹, che la propone come punto di partenza per la successiva ampia discussione sul tema. Anche in questo caso si tratta evidentemente di una definizione formale: la sua natura e la sua ispirazione non sono determinate direttamente, ma dipendono in fondo dalla definizione implicita di διάστημα che si presuppone. Anche il meccanismo di composizione a cui si fa riferimento non è indicato in modo esplicito: un sistema è certamente il prodotto di una composizione, ma il tipo di composizione in questione non viene spiegato, e dipende di nuovo dalla natura degli 'oggetti' che vengono sommati, ovvero gli intervalli. Ciò implica da un lato che in una prospettiva aristossenica anche il sistema non potesse che essere un 'oggetto' empiricamente concepibile, ma dall'altro che una simile prospettiva dipende da presupposti esterni alla definizione stessa.

Apparentemente la definizione di sistema offerta da Nicomaco (*Ench.* 261, 19-20) si pone in netta continuità con quella aristossenica (σύστημα δὲ ἐστὶ δυοῖν ἢ πλειόνων διαστημάτων σύνδοξ), e lo stesso sembra poter essere affermato della definizione che Teone recupera da Trasillo (*Exp.* 48, 10-12): σύστημα δὲ διαστημάτων ποιὰν περιοχὴν, οἷον τετράχορδον, πεντάχορδον, ὀκτάχορδον. Quest'ultima definizione, tuttavia, introduce una leggera ma sintomatica modifica rispetto alla formulazione aristossenica. In effetti, per Teone (e, in generale, per la tradizione matematica greca) il termine περιοχή ha un significato tecnico relativamente specifico. Esso è impiegato da Teone, ad esempio, per indicare i fattori di un numero piano quando siano considerati come suoi lati (25,3-4: περιοχὴν δὲ καλοῦσιν ἀριθμῶν τὸν δι' ἀλλήλων αὐτῶν πολυπλασιασμόν), ma anche – e in modo coerente – per designare i numeri presenti in un rapporto

²⁹ Cf. Duysinx 1999, 40ss.

(83,25-84,1: καὶ μὴν ὁ τῶν ἴσων λόγος οὐκ αὔξεται συντιθέμενος· πλειόνων γὰρ ἴσων ἑξῆς τιθεμένων ὁ τῆς περιοχῆς λόγος ἐν ἰσότητι διαμένει). Su questa base la definizione di Teone sembra implicare non solo l'idea – generica, e in fondo già aristossenica – per cui il sistema è una composizione di intervalli, ma anche una specifica descrizione del tipo di composizione, ovvero una composizione di natura matematica relativamente sia alle componenti che al meccanismo che regola la loro unione. L'operazione che Teone mette in pratica, dunque, consiste nella matematizzazione implicita della definizione di Aristosseno, un'operazione resa possibile proprio dall'ambiguità e dalla natura formale della formulazione del peripatetico e della tradizione che a lui si ispirava. Non si tratta, peraltro, di un'ingenua proiezione: Teone è giustificato nell'appropriarsi della definizione di Aristosseno e nello stravolgerla dall'interno proprio in virtù delle 'mosse' che ha precedentemente messo in atto, ovvero della definizione in termini matematici di suono. Se questo è vero, è probabile che anche Nicomaco avesse in mente una concezione di sistema simile a quella di Teone: nel momento stesso in cui le nozioni fondamentali della musicologia siano ripensate in termini matematici, è possibile per i platonici proiettare tali nozioni su quelle che discendono da esse.

La concezione matematizzante del sistema offre però l'occasione di comprendere quali ripercussioni possa avere il meccanismo di appropriazione delle nozioni aristosseniche, ovvero quanto a fondo la strategia di Nicomaco e Teone possa incidere sulla riscrittura della musicologia in termini platonici. Dopo la parte definitoria, tra i primi approfondimenti tecnici della parte sulla musica dell'*Expositio* è presente una discussione sui rapporti di consonanza, ovvero su come, a partire da consonanze semplici, si possano ottenere consonanze composte (62, 1-63, 24)³⁰. L'intera illustrazione è condotta in termini puramente aritmetici, e in essa Teone giunge a quantificare tutte le principali consonanze dalla quarta alla doppia ottava come rapporti armonici e a evidenziare le rispettive relazioni aritmetiche. L'intera sezione si basa dunque su un principio teorico importante: se la condizione entro la quale la somma di consonanze produce altre consonanze (o, più ampiamente, intervalli consonanti) è che vengano rispettate le leggi dell'aritmetica alla base della definizione dei rapporti armonici, allora è possibile ammettere progressive – e potenzialmente illimitate – operazioni di addizione di consonanze purché ad essere coinvolti siano qualificati rapporti armonici. Ciò consente a Teone di concludere, in termini generali, che καὶ τὰ ἐκ τούτων δὲ συντιθέμενα ἐν τούτοις εὔρεθήσεται τοῖς λόγοις, ἐφ' ὅσον ἂν προαγάγωμεν τὰ συστήματα (*Exp.* 63, 22-24). Questa discussione rappresenta il punto di partenza per la seguente (*Exp.* 63, 25-65,9), che ha invece un preciso bersaglio polemico: Aristosseno. Riprendendo Adrasto, Teo-

³⁰ Su questa sezione e le altre parti dell'*Expositio* qui discusse cf. Petrucci 2012, *ad l.*

ne risponde all'obiezione, virtualmente attribuita ad Aristosseno e ai suoi epigoni, secondo la quale l'estensione massima di un sistema può essere, rispettivamente, di due ottave e una quarta³¹ o di tre ottave e un tono³²: Platone, estendendo il sistema dell'anima cosmica secondo valori che vanno da 1 a 27, avrebbe invece composto un sistema ben più ampio, in particolare esteso per quattro ottave, una quinta e un tono. È evidente che la posizione aristossenica si basa sulla possibilità di percepire e produrre note che coprano una simile ampiezza, mentre la risposta che Teone propone si basa sull'idea – ben attestata nella tradizione platonica – per cui Platone aveva la necessità di arrivare fino a numeri cubici per consentire all'anima di essere tridimensionale ed abbracciare il corpo del cosmo³³. Se però la replica platonica si limitasse a questa osservazione, ci si troverebbe a dover riscontrare non solo una circolarità argomentativa, ma anche una netta distinzione tra dimensione tecnica, che testimonierebbe a favore di Aristosseno, e una filosofica, a favore di Platone. È a questo livello che va a incidere la precedente discussione circa l'unione delle consonanze, che a sua volta si basa sull'idea per cui un sistema è in realtà una composizione matematica, che rimane valida a patto che i valori sommati siano coerenti da un punto di vista aritmetico (o meglio, secondo le leggi aritmetiche dell'armonia): l'argomento implicito di Teone è che, considerando il sistema platonico come formato adeguatamente, perché include consonanze e intervalli specifici, ovvero diversi rapporti, esso è formalmente corretto indipendentemente dalla sua ampiezza. Ma un simile argomento non potrebbe essere proposto se alla sua base non fosse posta una coerente definizione di sistema, quella presente nell'introduzione musicologica dell'*Expositio*: solo se il sistema è concepito in generale come una composizione quantificabile e matematica si può giustificare l'idea per cui uno specifico sistema, indipendentemente dalla sua estensione, è corretto se formato da un'appropriata somma di intervalli matematicamente qualificati (ovvero di consonanze). L'implicazione di tutto questo è estremamente interessante: Teone schiera la definizione aristossenica, *radicalmente ripensata dall'interno*, contro lo stesso Aristosseno.

3. Appropriazione e autorità

L'analisi delle definizioni platoniche di suono, intervallo e sistema lascia dun-

³¹ Teone si riferisce probabilmente a *El. harm.* 26,1-7 Da Rios (cf. Barker 1989, 139 n. 75), in cui però l'estensione massima è indicata in due ottave e una quinta: la divergenza può però facilmente essere ascritta a un errore di Teone, e non cambia nella sostanza l'argomento.

³² Cf. anche Arist. *Quint.* I 10, e Ptol. *Harm.* II cap. 7-11, per le critiche del quale cf. Barker 2000, 173 ss., e Raffa 2002, 391-404.

³³ Cf. as es. Plut. *De an. procr.* 1028a, con Ferrari - Baldi 2002, 357-360.

que emergere la strategia messa in atto dagli esegeti. Essi recuperano in termini generali le definizioni delle nozioni-chiave della musicologia di stampo aristossenico, ma nel farlo applicano un'accorta strategia di appropriazione³⁴ e ricollocazione nel nuovo contesto esegetico fino a svuotare di ogni connotazione empiristica tali definizioni e ad attribuire a esse un nuovo contenuto teorico: a imporsi è l'idea, tipicamente platonica, per cui la teoria musicale è essenzialmente teoria numerica e quantitativa, e il discorso musicale va analizzato, di conseguenza, in termini aritmetici. Paradossalmente, dunque, il primo passo della strategia dei Platonici consiste nel rivendicare per Platone definizioni formalmente coincidenti con quelle di Aristosseno. Questo ha una conseguenza estremamente importante. Chi, conoscendo le definizioni autorevoli dei manuali, guardasse le definizioni platoniche, non potrebbe riscontrarvi un'anomalia formale: al contrario, la presenza di definizioni non contraddittorie rispetto a – e talvolta finanche coincidenti con – quelle aristosseniche, generalmente considerate come autorevoli, garantiva alla prospettiva platonica il riconoscimento di legittimità all'interno della disciplina tecnica. Questo consente ai Platonici di avanzare una seconda mossa, ovvero lo svuotamento dall'interno delle definizioni aristosseniche della loro impostazione empiristica, che viene sostituita con una prospettiva matematizzante. In queste condizioni, dunque, l'opposizione tra nozioni platoniche e aristosseniche non riguarda l'intero apparato definitorio, ma il modo in cui singole definizioni vadano lette e intese. Ma in tal caso Platone ha, rispetto ad Aristosseno, una priorità fondamentale: semplicemente, Platone è cronologicamente anteriore rispetto ad Aristosseno, dunque deve essere stato Aristosseno a far proprie le definizioni già sottintese da Platone, e nel farlo *egli* ne ha stravolto il contenuto e l'impostazione matematizzante³⁵. In questo modo non emerge solo una ridefinizione di alcune nozioni specifiche, ma una completa riscrittura della storia della musicologia: Aristosseno non è più il fondatore della scienza armonica in opposizione alle datate posizioni di Platone; al contrario, è stato Aristosseno ad appropriarsi indebitamente, e in modo poco coerente, delle definizioni che Platone *per primo*, o comunque prima di lui, aveva coniato, e nel farlo le ha stravolte, rinnegate, distrutte in nome del suo empirismo.

Se però Platone è un'efficace autorità tecnica, la sua teoria musicale deve poter essere sistematizzata tanto quanto quella aristossenica. A questa esigenza risponde l'appropriazione da parte di Platonici della struttura formale delle sezioni isagogi-

³⁴ Sulla nozione di 'appropriazione' e il suo uso nel contesto medioplatonico (generalmente in relazione alla filosofia aristotelica e allo Stoicismo) cf. Bonazzi 2005, 2013, e 2017; Chiaradonna 2009; Reydam-Schils - Ferrari 2014.

³⁵ Questa idea viene del resto fatta valere anche in senso più ampio dai Medioplatonici: cf. Boys-Stones 2001.

che dei manuali tecnici. Come osservato, infatti, pur attraverso alcune modifiche, i Platonici (sulla base della testimonianza più ampia in nostro possesso, quella fornita da Teone di Smirne) recuperano dai manuali musicologici l'impiego di un *pattern* specifico secondo cui le definizioni-chiave della disciplina vengono proposte e distribuite. Le variazioni che vengono introdotte non sono tali da deformare lo *schema* dei manuali, né conducono ad abolirlo: al contrario, è riscontrabile il tentativo di mantenerlo e appropriarsene, pur facendo in modo che esso non conduca a vedere nella pratica esecutiva una dimensione essenziale della musica. I Platonici possono così rivendicare per le proprie introduzioni l'appartenenza a un genere letterario, quello dell'*isagoge* tecnica, che era di per sé garanzia di autorevolezza e correttezza, e su questa base potevano stabilire anche da un punto di vista formale il ruolo di Platone come autorità tecnica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barker 1989
A.Barker, *Greek Musical Writings, II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989.
- Barker 2000
A.Barker, *Scientific Method in Ptolemy's "Harmonics"*, Cambridge 2000.
- Barker 2007
A.Barker, Cambridge 2007.
- Barker 2015
Porphyry's *Commentary on Ptolemy's Harmonics The Science of Harmonics in Classical Greece*. A Grekk Text and Annotated Translation [by] A.Barker, , Cambridge 2015.
- Bélis 1996
A.Bélis, *Harmonique*, in J.Brunschwig – G.E.R.Lloyd (ed.), *Le savoir grec*, Paris 1996, 352-367.
- Bonazzi 2005
M.Bonazzi, *Eudoro di Alessandria alle origini del platonismo imperiale*, in M.Bonazzi – V.Celluprica (ed.), *L'eredità platonica. Studi sul platonismo da Arcesilao a Proclo*, Napoli 2005, 115-160.
- Bonazzi 2013
M.Bonazzi, *Pythagoreanising Aristotle: Eudorus and the Systematisation of Platonism*, in M.Schofield (ed.), *Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the I Century BC. New directions for Philosophy*, Cambridge 2013, 160-86.
- Bonazzi 2017
M.Bonazzi, *The Platonist Appropriation of Stoic Epistemology*, in T.Engberg-Pedersen (ed.), *From Stoicism to Platonism. The Development of Philosophy, 100 BCE-100 CE*, Cambridge 2017, 120-141.
- Boys-Stones 2001
G.Boys-Stones, *Post-Hellenistic Philosophy. A Study of Its Development from the Stoics to Origen*, Oxford 2001.
- Boys-Stones 2018
G.Boys-Stones, *Platonist Philosophy 80 BC to 250 AD. A Study and Collection of Sources in Translation*, Cambridge 2018.
- Cattanei 1996
E.Cattanei, *Enti matematici e metafisica*, Milano 1996.
- Chiaradonna 2009
R Chiaradonna, *Autour d'Eudore: Les debuts de l'exégèse des Catégories dans le Moyen Platonisme*, in M.Bonazzi – J.Opsomer (ed.), *At the Origins of the Platonic System. Platonisms of the Early Empire and their Philosophical Contexts*, Leuven 2009, 89-112.

Creese 2010

D.Creese, *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*, Cambridge 2010.

Da Rios 1954

Aristoxeni *Elementa harmonica*, R.Da Rios recensuit, Roma 1954.

Duysinx 1999

Aristide Quintilien, *La musique*. Traduction et commentaire par F.Duysinx, Genève 1999.

Evans – Berggren 2006

J.Evans – J.L.Berggren, *Geminus' Introduction to the Phenomena: a Translation and Study of a Hellenistic Survey of Astronomy*, Princeton 2006.

Ferrari 1995

F.Ferrari, *Dio, idee e materia. La struttura del cosmo in Plutarco di Cheronea*, Napoli 1995.

Ferrari 2000

F.Ferrari, *I commentari specialistici alle sezioni matematiche del "Timeo"*, in A.Brancacci (ed.), *La filosofia in età imperiale*, Napoli 2000, 171-224.

Ferrari – Baldi 2002

F.Ferrari – L.Baldi (ed.), *Plutarco. La generazione dell'anima nel Timeo*, Napoli 2002.

Fowler 1999

D.Fowler, *The Mathematics of Plato's Academy: a New Reconstruction*, Oxford 1999² [1987¹].

Gaiser 1968

K.Gaiser, *Platons ungeschriebene Lehre. Studien zur systematischen und geschichtlichen Begründung der Wissenschaften in der platonischen Schule*, Stuttgart 1968².

Gibson 1995

S.Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, New York 2005.

Jan 1895

Musici Scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat, recognovit, proemiis et indices instruxit K.Jan, Leipzig 1895.

Petrucci 2011

F.M.Petrucci, *Una traccia della dialettica scolastica del primo Peripato: le sezioni musicali dei "Problemata Physica" (XI e XIX)*, in B.Centrone (ed.), *Studi sui "Problemata Physica" aristotelici*, Napoli 2011, 175-238.

Petrucci 2012

F.M.Petrucci, *Teone di Smirne. Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Sankt Augustin 2012.

Petrucci 2015

F.M.Petrucci, *L'esegesi e il commento di Platone (a partire dall'esegesi della cosmogonia del "Timeo")*, «Rivista di Storia della Filosofia» LIX (2015), 295-320.

Petrucci 2016

F.M.Petrucci, *L'esegeta e il cielo del "Timeo": riargomentazione ed esegesi astronomica κατὰ ζητήματα nel Medioplatonismo*, «Athenaeum» CIV (2016), 159-186.

Petrucci 2018

F.M.Petrucci, *Theon of Smyrna: Re-Thinking Platonic Mathematics in Middle-Platonism*, in H.Tarrant et al. (ed.), *The Brill's Companion to the Reception of Plato*, Brill, Boston-Leiden 2018, 143-155.

Petrucci – M.Vegetti 2016

F.M.Petrucci – M.Vegetti, *Le scienze nel mondo Ellenistico*, in E.Spinelli (ed.), *Storia della Filosofia Antica*, III, Roma 2016, 33-52.

Raffa 2002

M.Raffa (ed.), *La Scienza Armonica di Claudio Tolomeo*, Messina 2002.

Reydams-Schils – Ferrari 2014

G.Reydams-Schils – F.Ferrari, *Middle Platonism and its Relation to Stoicism and the Peripatetic Tradition*, in P.Remes – S.Slaveva-Griffin (ed.), *The Routledge Handbook of Neoplatonism*, London-New York, 40-51.

Rocconi 2010

E.Rocconi, *Il suono musicale tra età ellenistica ed età imperiale*, in M.C.Martinelli (ed.), *La musa dimenticata: aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2010, 191-204.

Solomon 1990

J.Solomon, art. *Cleonides [Kleoneidēs]*, in S.Sadie – J.Tyrrel (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001².

Zanoncelli 1990

L.Zanoncelli, *La manualistica musicale greca: [Euclide], Cleonide, Nicomaco, Excerpta Nicomachi, Bacchio il vecchio, Gaudenzio, Alipio, Excerpta Neapolitana*, Milano 1990.

Zhmud 1998

L.Zhmud, *Plato as «Architect of Science»*, «Phronesis» XLIII (1998), 211-244.