

ELEONORA ROCCONI

Musica e retorica nel *De compositione uerborum* di Dionigi di Alicarnasso: per un'ipotesi sulle fonti ritmiche del trattato dionisiano

Il trattato *Sulla composizione delle parole* di Dionigi di Alicarnasso, oltre ad avere un'importanza fondamentale tra gli scritti di retorica antica, è anche uno dei testi più controversi e dibattuti dagli studiosi di metrica e ritmica greche. Da un lato una lunga tradizione metrica ha voluto leggere in alcune affermazioni di Dionigi i presupposti per la messa in dubbio, da parte dell'autore, dell'opposizione breve/lunga quale principio costitutivo della versificazione greca (basandosi su una sua presunta professione di fede nella dottrina dei *rhythmikoi*, secondo la quale l'elemento metrico *longum* del dattilo, dall'autore definito 'irrazionale' / ἄλογος, e dell'anapesto cosiddetto 'ciclico' / κυκλικός avrebbero un valore non perfettamente equiparabile al *biceps*, ma leggermente minore)¹; dall'altro lato vi sono invece gli studiosi che hanno ribadito la natura prettamente retorico-stilistica dell'opera in questione, interpretando le considerazioni di Dionigi sul piano ritmico come un puro riferimento a un fattore esecutivo (la *agōgē* come 'tempo', 'velocità di dizione') ed escluso quindi ogni allusione alle teorie metriche *stricto sensu*².

In questa sede ciò che mi propongo di fare non è entrare nel dettaglio di un dibattito tecnico ancora così acceso, quanto verificare in via preliminare la possibilità di un'influenza della trattatistica ritmica e musicale in lingua greca sull'opera in questione, soprattutto per quel che concerne le questioni più squisitamente 'ritmiche', al fine di ricostruire il contesto speculativo e i modelli filosofici adottati dall'autore nel formulare la sua 'estetica della ricezione'³ dei testi prosastici e poetici della tradizione. È infatti possibile identificare una netta influenza sul pensiero di Dionigi (soprattutto su quello elaborato nel *De compositione uerborum* e nella seconda parte del *De Demosthenis dictione*⁴ che, a detta pressoché unanime

¹ Basandosi su una controversa interpretazione del famoso passo di Dion. Hal. *Comp.* 17,12 ss.: «i ritmici dicono che la lunga di questo piede (sc. del verso dattilico precedentemente citato: questa l'interpretazione di Rossi 1963 del τούτου τοῦ ποδός dionisiano) è più breve della lunga perfetta e, non sapendo dire di quanto, la chiamano irrazionale». Il testo di Dionigi è citato secondo Usener-Radermacher 1929.

² Per una rassegna delle principali correnti interpretative degli aspetti metrico-ritmici del trattato di Dionigi e per un tentativo di delineare un quadro d'insieme che non radicalizzi le due posizioni sopra delineate, si veda il recente Prauscello 2001.

³ Questa l'espressione proposta da H. Robert Jauss e la scuola di Costanza, ripresa da Gentili 1990, p. 9.

⁴ Vale a dire dal cap. 34 in poi. Sulla cronologia delle opere retoriche di Dionigi si veda Bonner 1969 e, da ultimo, de Jonge 2008, 20-25.

degli studiosi, appartengono alla medesima fase di elaborazione del suo metodo critico) di una ben precisa tradizione speculativa, nella fattispecie della tradizione teorico-musicale di derivazione peripatetica (più specificamente aristossenica), resa quantomeno verosimile da considerazioni di ordine storico. Quando infatti Dionigi è a Roma e scrive le sue opere, nell'ultimo trentennio del I sec. a.C., la biblioteca di Aristotele⁵, presumibilmente con gli scritti dei suoi discepoli Teofrasto di Ereso e Aristosseno di Taranto⁶ (per entrambi i quali sono testimoniati forti interessi musicali)⁷, è di fresca data.

I riferimenti musicali e i parallelismi con la musica strumentale e vocale che abbondano nelle opere di tale autore (soprattutto nelle due citate) presuppongono una conoscenza e una dimestichezza con il sapere musicale sviluppatosi tra tarda età classica e prima età ellenistica comuni non solo ai suoi trattati retorici, ma anche ad altre opere antiche sullo stesso argomento, ad esempio al trattato *Sullo stile* dello pseudo-Demetrio (la cui cronologia è però controversa)⁸. È a dei non meglio identificati *mousikoi*, infatti, che tale autore fa risalire una certa aggettivazione utilizzata per descrivere il valore musicale delle parole, nello specifico riguardo alle categorie di 'liscio', 'ruvido', 'robusto' e 'voluminoso' (*Eloc.* 176: Παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τι ὄνομα λεῖον, καὶ ἕτερον τὸ τραχύ, καὶ ἄλλο εὐπαγές, καὶ ἄλλ' ὀγκηρόν)⁹. Lo stesso uso del termine *harmonia* da parte di Dionigi per classificare i tre stili di composizione letteraria (la ἁρμονία αὐστηρά, γλαφυρά ed εὐκρατος), pur basandosi sul significato originario del lemma ('concordia, giuntura di elementi'), non poteva non suggerire un collegamento con la sua valenza musicale, ormai consolidata da una lunga tradizione, indicando un approccio sostanzialmente nuovo al testo poetico, da lui studiato principalmente nel suo valore fonico¹⁰. Stando a quanto suggerito dallo stesso Dionigi nel *De Isocrate*¹¹, l'uso di ἁρμονία in contesto retorico potrebbe già risalire a Teofrasto che, con il suo trattato *Sullo stile*, sembra essere all'origine della teoria dei tre stili.

⁵ Portata da Atene nell'86 a.C. da Silla e copiata dal grammatico Tirannione. Si consideri che l'edizione del *corpus* aristotelico da parte di Andronico di Rodi era proprio in quegli anni in corso d'opera: su questi argomenti vedi Canfora 1986, 59-75.

⁶ Quest'ultimo citato, oltre che da Dionigi, anche dallo stesso Cicerone, vd. *Cic. Tusc.* I 11,24 e I 22,51.

⁷ Se gli interessi musicologici di Aristosseno (noto tra gli stessi antichi con l'appellativo ὁ μουσικός) sono ben noti, si rilevi che anche a Teofrasto sono attribuite varie opere di argomento musicale (tra cui un *Peri mousikēs* in tre libri, di cui sopravvive un lungo frammento tramandato da Porfirio nel suo *in Claudii Ptolemaei Harmonica commentarium* I 3, p. 61,22-65,15 Düring).

⁸ I sostenitori di una datazione alta pongono la composizione di tale opera (dove è enunciata una quadripartizione degli stili, con l'aggiunta dello 'stile potente', il χαρακτήρ δεινός, rispetto al modello dionisiano) in età ellenistica, altri lo considerano invece opera che non può in alcun modo esse anteriore al I d.C. Per una discussione recente sulla cronologia del *De elocutione*, si veda Marini 2007.

⁹ Per un uso simile di tale aggettivazione si veda *Dion. Hal. Comp.* 12,6ss. e 22,1ss.

¹⁰ Su questi aspetti si vedano già Rispoli 1998, 127ss., e Donadi 2000, 52s.

¹¹ *Isoc.* 3,1ss., cit. n. 23.

Tale influenza delle antiche teorie musicali di ambito peripatetico sugli scritti di retorica di Dionigi, già proposta da altri studiosi limitatamente a singole questioni interpretative¹², può a mio parere essere ulteriormente estesa ad alcuni concetti più generali alla base dei discorsi sviluppati dall'autore sul piano stilistico. Se accertata, essa potrà fornire agli specialisti un nuovo elemento di giudizio per la valutazione dell'opera dionisiana, in generale, e delle questioni più squisitamente ritmiche in particolare, oltre che confermare la persistenza nella tradizione antica di alcuni elementi propri della filosofia musicale aristossenica in campo estetico.

Per prima cosa giovi ricordare brevemente la struttura dell'opera, suddivisa in 26 capitoli:

Capitoli 1-5: introduzione, dove si ribadisce la superiorità della fase compositiva (σύνθεσις) del discorso rispetto all'operazione preliminare di 'selezione' (ἐκλογή) dei vocaboli da utilizzare nell'elaborazione della *lexis*.

Capitoli 6-9: si discutono le tre funzioni della συνθετικὴ ἐπιστήμη¹³, vale a dire la 'connessione' (ἀρμογή), 'forma' (σχηματισμός) e 'alterazione' (μετασκευή) di parole (ὀνόματα καὶ ῥήματα), *kōla* e *periodoi* allo scopo di ottenere un risultato *armonioso* dal punto di vista percettivo¹⁴. L'alterazione dei suddetti elementi può, a sua volta, essere ottenuta mediante una triplice serie di modificazioni, vale a dire mediante 'aggiunte' (προσθήκαι), 'sottrazioni' (ἀφαιρέσεις) o 'mutamenti' (ἀλλοιώσεις).

Capitoli 10-20: si trattano gli scopi di chi vuole ben comporre, i cui fini sono il raggiungimento del 'piacere' e del 'bello', ἡδονή e τὸ καλόν.

Una *lexis* ἡδεῖα e καλή è, secondo Dionigi, realizzata (e giudicata) attraverso il (e sulla base del) sapiente impiego di quattro elementi fondamentali: *melos*¹⁵ (capp. 12-16), *rhythmos*¹⁶ (capp. 17-18), *metabolē* o 'variazione' (cap. 19) e *to prepon* (cap. 20), vale a dire l'*appropriatezza* nell'uso dei tre elementi precedentemente citati (inteso quindi quale 'ponte' fra contenuto e forma)¹⁷. L'accezione musicale della terminologia qui impiegata è afferma-

¹² Koller 1954; Rossi 1963; Rispoli 1998.

¹³ Si noti l'uso del termine ἐπιστήμη (cf. Aristox. *Harm.* 1 1, p. 5,11 Da Rios).

¹⁴ *Comp.* 6,1ss. δοκεῖ μοι τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης τρία ἔργα εἶναι· ἓν μὲν ἰδεῖν, τί μετὰ τίνος ἀρμοζόμενον πέφυκε καλὴν καὶ ἡδεῖαν λήψεσθαι συζυγίαν· ἕτερον δὲ γνῶναι τῶν ἀρμόττεσθαι μελλόντων πρὸς ἄλληλα πῶς ἂν ἕκαστον σχηματισθὲν κρείττονα ποιήσῃ φαίνεσθαι τὴν ἀρμονίαν· τρίτον δ' εἶ τι δεῖται μετασκευῆς τῶν λαμβανομένων, ἀφαιρέσεως λέγω καὶ προσθήκης καὶ ἀλλοιώσεως, γνῶναι τε καὶ πρὸς τὴν μέλλουσαν χρείαν οἰκείως ἐξεργάσασθαι.

¹⁵ Intendendo con tale termine la combinazione dei suoni nella catena verbale, dalle singole lettere ai corpi di parola.

¹⁶ Cioè l'organizzazione delle 'durate' (*chronoi*) nella catena verbale.

¹⁷ Dion. Hal. *Comp.* 11,1ss. ἐξ ὧν δ' οἶμαι γενήσεσθαι λέξιν ἡδεῖαν καὶ καλήν, τέτταρά ἐστι ταῦτα τὰ κυριώτατα καὶ τὰ κράτιστα, μέλος καὶ ῥυθμὸς καὶ μεταβολὴ καὶ τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τρισὶ τούτοις πρέπον.

ta esplicitamente da Dionigi nel cap. 11, quando questi afferma che «la scienza oratoria è, dopo tutto, una sorta di scienza musicale, che differisce da quella relativa alla musica vocale e strumentale solo in quantità, non in qualità: infatti nell'oratoria, come nella musica, i discorsi possiedono *melodia, ritmo, varietà e appropriatezza*, così che, anche in questa, l'ascolto si diletta nelle melodie, è mosso dai ritmi, accoglie con piacere le variazioni e in ogni occasione desidera ciò che è appropriato al contesto»¹⁸.

Capitoli 21-24: trattazione dei tre tipi di composizione, definite da Dionigi 'armonie' (ἀρμονίαι): la ἀρμονία αὐστηρά, cioè l'armonia *austera* (cap. 22), la γλαφυρά, cioè l'*elegante* (cap. 23), e la κοινή ο εὐκρατος, vale a dire quella *di mezzo* o *ben mescolata* (cap. 24).

Capitoli 25-26: trattazione della prosa poetica e degli elementi prosastici della poesia, nei loro reciproci rapporti. La poesia è definita da Dionigi un discorso «ritmicamente e metricamente strutturato» (ἔρρυθμος καὶ ἔμμετρος), la prosa è invece solo 'ben ritmata' (εὐρυθμος) in quanto fa uso anch'essa dei metri propri della versificazione poetica, ma non li articola in *kola* ritmici¹⁹.

Innanzitutto il primo elemento che accomuna il pensiero di Dionigi a quello del peripatetico Aristosseno è la centralità che entrambi conferiscono al concetto di σύνθεσις nell'ambito del proprio campo di indagine²⁰, cioè alle leggi che regolano la fase 'compositiva' della *lexis*, da parte di Dionigi, e del *melos* (nonché del *rhythmos*) da parte di Aristosseno. L'uso di questo termine nella tradizione retorica (che si può far risalire ad Anassimene di Lampsaco²¹, passando per lo già citato pseudo-Demetrio) certamente proviene, come sottolineato

¹⁸ *Comp.* 11,64ss. μουσική γάρ τις ἦν καὶ ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη τῷ ποσῷ διαλλάττουσα τῆς ἐν φῶνι καὶ ὀργάνοις, οὐχὶ τῷ ποιῶν· καὶ γὰρ ἐν ταύτῃ καὶ μέλος ἔχουσιν αἱ λέξεις καὶ ῥυθμὸν καὶ μεταβολὴν καὶ πρέπον, ὥστε καὶ ἐπὶ ταύτης ἡ ἀκοὴ τέρπεται μὲν τοῖς μέλεσιν, ἄγεται δὲ τοῖς ῥυθμοῖς, ἀσπάζεται δὲ τὰς μεταβολάς, ποθεῖ δ' ἐπὶ πάντων τὸ οἰκεῖον.

¹⁹ *Comp.* 25,51ss. τίς δ' ἐστὶν ἡ τούτων διαφορά, πάνυ ῥάδιον ἰδεῖν. ἡ μὲν ὅμοια περιλαμβάνουσα μέτρα καὶ τεταγμένους σφύζουσα ῥυθμοὺς καὶ κατὰ στίχων ἢ περιόδων ἢ στροφῆν διὰ τῶν αὐτῶν σχημάτων περαιομένη κάπειτα πάλιν τοῖς αὐτοῖς ῥυθμοῖς καὶ μέτροις ἐπὶ τῶν ἐξῆς στίχων ἢ περιόδων ἢ στροφῶν χρωμένη καὶ τοῦτο μέχρι πολλοῦ ποιοῦσα ἔρρυθμός ἐστι καὶ ἔμμετρος, καὶ ὀνόματα κεῖται τῇ τοιαύτῃ λέξει μέτρον καὶ μέλος· ἡ δὲ πεπλανημένα μέτρα καὶ ἀτάκτους ῥυθμοὺς ἐμπεριλαμβάνουσα καὶ μῆτε ἀκολουθίαν ἐμφαίνουσα αὐτῶν μῆτε ὁμοζυγίαν μῆτε ἀντιστροφῆν εὐρυθμὸς μὲν ἐστίν, ἐπειδὴ διαπεποικίκαται τισιν ῥυθμοῖς, οὐκ ἔρρυθμος δέ, ἐπειδὴ οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς οὐδὲ κατὰ τὸ αὐτό.

²⁰ Già Pohl 1968, 94 suggeriva l'idea che la teoria dionisiana della *sythesis* si potesse far risalire all'ambiente Peripatetico, nello specifico a Teofrasto.

²¹ Anaximen. *Rh.* 22,8ss. = pp. 53,19ss. Fuhrmann τὰ μὲν οὖν μήκη τῶν λόγων ἐκ τούτων ποιήσομεν, ἠνίκα ἂν θέλωμεν· ἂν δὲ ἀστεῖον γράφειν θέλης λόγον, παραφύλαττε ὡς μάλιστα, ὅπως τὰ ἤθη τῶν λόγων ὁμοιοῦν τοῖς ἀνθρώποις δυνήσῃ. τοῦτο δὲ ποιήσεις, ἂν ἐπιθεωρῆς τὰ μεγάλα τῶν ἠθῶν καὶ τὰ ἀκριβῆ καὶ τὰ μέτρια. περὶ μὲν οὖν τούτων ἐντεῦθεν οὐκ ἀγνοήσεις, περὶ δὲ ὀνομάτων συνθέσεως δηλώσομεν· καὶ γὰρ τοῦτο τῶν ἀναγκαίων ἐστί. Anaximene fu retore e storico greco contemporaneo di Alessandro Magno, unico prima di Aristotele ad aver scritto un trattato scientifico sull'arte retorica di cui ci restino frammenti (vedi Fuhrmann 1966).

anche da altri studiosi, dal lessico tecnico della teoria musicale e testimonia un approccio ai testi letterari sempre più marcatamente ‘uditivo’ e impressionistico²².

Su questo tema Dionigi rivendica infatti, come è noto, una posizione personale rispetto ad Aristotele e Teofrasto: il primo, nella *Poetica*, aveva subordinato il tema della composizione a quello della selezione delle parole; il secondo, stando a quanto afferma lo stesso Dionigi nel *De Isocrate*, aveva teorizzato un sistema nel quale selezione e composizione costituivano gli elementi fondamentali della *lexis*, ma dove la selezione aveva un ruolo preminente:

Essendo in generale tre gli elementi, a dire di Teofrasto, dai quali si genera la grandezza, la nobiltà e l’eleganza nello stile, vale a dire la scelta di parole, il reciproco aggiustamento (lett. ‘armonizzazione’), e le figure che le comprendono²³.

Nel cap. 1 del *De compositione uerborum*, invece, Dionigi sottolinea l’importanza fondamentale e prioritaria della σύνθεσις per l’elaborazione di un metodo efficace di critica letteraria, ed evidenzia il fatto che nessuno prima di lui se ne sia occupato in modo puntuale ed esauriente:

Così è per provvedere a questo compito, che dovrebbe essere perseguito dai giovani, che «... metto insieme per te un canto d’amore» (*PMG* 1020), nella forma di un’opera sulla composizione dei nomi; pochi tra gli antichi ci hanno pensato, di quelli che hanno scritto manuali di retorica o di stile; nessuno, poi, fino ad oggi, ha sviscerato il problema in modo puntuale ed esaustivo, almeno credo²⁴.

Egli dichiara inoltre che, tra gli argomenti principali da lui presi in oggetto, vi sarà innanzitutto la *natura* (φύσις) di tale composizione²⁵, composizione che, nel cap. 2, viene definita, «come indica il nome stesso, un certo processo di arrangiare le parti del discorso, che alcuni chiamano elementi della dizione»²⁶.

Da parte sua, Aristosseno negli *Elementa Harmonica* aveva definito l’oggetto della sua trattazione in quel trattato, il *melos hērmosmenon* (la ‘melodia armonizzata’), come quell’andamento di suoni e intervalli che si succedono in una «composizione determinata e non

²² Rispoli 1998, p. 127.

²³ Dion. Hal. *Isoc.* 3,1ss. καθόλου δὲ τριῶν ὄντων, ὡς φησι Θεόφραστος, ἐξ ὧν γίνεται τὸ μέγα καὶ σεμνὸν καὶ περιττὸν ἐν λέξει, τῆς τε ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ἐκ τούτων ἁρμονίας καὶ τῶν περιλαμβανόντων αὐτὰ σχημάτων. Cf. anche Dion. Hal. *Comp.* 16,15 e Ps.-Demetr. *Eloc.* 173.

²⁴ Dion. Hal. *Comp.* 1,41ss. εἰς δὴ τοῦτο τὸ μέρος, ὃ δεῖ πρῶτον νέοις ἀσκεῖσθαι, ‘συμβάλλομαί σοι μέλος εἰς ἔρωτα’ περὶ τῆς συνθέσεως τῶν ὀνομάτων πραγματεῖαν ὀλίγοις μὲν ἐπὶ νοῦν ἐλθοῦσαν, ὅσοι τῶν ἀρχαίων ῥητορικῆς ἢ διαλεκτικῆς συνέγραψαν τέχνας, οὐδενὶ δ’ ἀκριβῶς οὐδ’ ἀποχράντως μέχρι τοῦ παρόντος ἐξεργασμένην, ὡς ἐγὼ πείθομαι. Il corsivo, qui è *infra*, è mio.

²⁵ Dion. Hal. *Comp.* 1,56s. τίς τε ἐστὶν ἡ τῆς συνθέσεως φύσις.

²⁶ Dion. Hal. *Comp.* 2,1ss. ἡ σύνθεσις ἔστι μὲν, ὥσπερ καὶ αὐτὸ δηλοῖ τοῦνομα, ποιά τις θέσις παρ’ ἄλληλα τῶν τοῦ λόγου μορίων, ἃ δὴ καὶ στοιχεῖά τινες τῆς λέξεως καλοῦσιν.

casuale»²⁷ e affermato che «la parte più importante e decisiva per la vera costituzione della melodia è quella che concerne la composizione e le leggi di questa»²⁸, ribadendo in più punti della sua trattazione come «su questi punti non sia mai stata fatta da alcuno una discussione con o senza dimostrazione»²⁹. Parallelamente, negli *Elementa Rhythmica* (che sono purtroppo sopravvissuti solo parzialmente) egli aveva istituito un paragone tra la composizione delle lettere (περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν), quella degli intervalli musicali (περὶ τὴν τῶν διαστημάτων) e quella dei tempi ritmici (περὶ τοὺς χρόνους)³⁰ per ribadire come, anche nello studio del ritmo, la qualità dell'arrangiamento delle parti fosse determinante per ottenere un risultato piacevole dal punto di vista percettivo³¹.

Entrambi gli autori, inoltre, sembrano insistere sulla 'naturalità' insita in una combinazione di elementi che produca effetti gradevoli all'udito. Come abbiamo già ricordato, nel cap. 6 del *De compositione uerborum* Dionigi afferma che la συνθετικὴ ἐπιστήμη ha appunto tre funzioni: la prima è proprio quella di osservare quali combinazioni sono *naturalmente* (πέφυκε) in grado di produrre una unione καλὴν καὶ ἡδεῖαν³². Parallelamente, Aristoseno aveva presentato le regole di successione melodica da lui investigate non come mere convenzioni, ma come principi insiti nella 'natura' stessa della melodia armonizzata (ἡ τοῦ ἤρμοσμένου φύσις)³³, che ne governa i movimenti, perché «nell'intonare una melodia sembra che la voce ordini gli intervalli e le note secondo la continuità, osservando *una legge*

²⁷ Aristox. *Harm.* 18,16ss., p. 23,16 Da Rios ἐπεὶ δ' οὐ μόνον ἐκ διαστημάτων τε καὶ φθόγων συνεστάναι δεῖ τὸ ἤρμοσμένον μέλος, ἀλλὰ προσδεῖται συνθέσεώς τινος ποιᾶς καὶ οὐ τῆς τυχούσης.

²⁸ Aristox. *Harm.* 18,23ss., p. 23,21ss. Da Rios τὸ μέγιστον μέρος καὶ πλείστην ἔχον ῥοπήν εἰς τὴν ὀρθῶς γιγνομένην σύστασιν τοῦ μέλους <τὸ> περὶ τὴν σύνθεσίν που καὶ τὴν ταύτης ιδιότητα ὑποληπτέον εἶναι.

²⁹ Aristox. *Harm.* 5,21ss., p. 10,2ss. Da Rios περὶ γὰρ τούτων οὐτ' ἀποδεικτικὸς οὐτ' ἀναπόδεικτος ὑπ' οὐδενὸς πάποτ' εἶ <ρηται> λόγος.

³⁰ Aristox. *Rhythm.* 8, p. 4,27ss. Pearson ἔστι δὲ ἡμῖν γνώριμα τὰ περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν καὶ τὰ περὶ τὴν τῶν διαστημάτων, ὅτι οὐτ' ἐν τῷ διαλέγεσθαι πάντα τρόπον τὰ γράμματα συντίθεμεν, οὐτ' ἐν τῷ μελωδεῖν τὰ διαστήματα, ἀλλ' ὀλίγοι μὲν τινες εἰσιν οἱ τρόποι καθ' οὓς συντίθεται τὰ εἰρημένα πρὸς ἄλληλα, πολλοὶ δὲ καθ' οὓς οὔτε ἡ φωνὴ δύναται συντίθεσθαι φθεγγομένη, οὔτε ἡ αἴσθησις προσδέχεται, ἀλλ' ἀποδοκιμάζει. διὰ ταύτην γὰρ τὴν αἰτίαν τὸ μὲν ἤρμοσμένον εἰς πολὺ ἐλάττους ιδέας τίθεται, τὸ δὲ ἀνάρμοστον εἰς πολὺ πλείους. οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ τοὺς χρόνους ἔχοντα φανήσεται· πολλοὶ μὲν γὰρ αὐτῶν συμμετρίας τε καὶ τάξεις ἀλλότριαι φαίνονται τῆς αἰσθήσεως οὔσαι, ὀλίγοι δὲ τινες οἰκείαι τε καὶ δυναταὶ ταχθῆναι εἰς τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν.

³¹ Aristox. *Rhythm.* 2, p. 2,5s. Pearson ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἔστι καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν.

³² Dion. Hal. *Comp.* 6,1ss. (cit. anche a n. 14) δοκεῖ μοι τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης τρία ἔργα εἶναι· ἐν μὲν ἰδεῖν, τί μετὰ τίνος ἀρμοζόμενον πέφυκε καλὴν καὶ ἡδεῖαν λήψεσθαι συζυγίαν.

³³ Aristox. *Harm.* 4,10ss., p. 8,12ss. Da Rios ... ἐπειδὴ πλείους εἰσὶ φύσεις μέλους, μία δ' ἔστι τις ἐκ πασῶν αὐτοῦ ἡ τοῦ ἤρμοσμένου καὶ μελωδομένου.

naturale di combinazione»³⁴.

La ‘naturalità’ insita in una riuscita combinazione di elementi è un tema sottolineato da Dionigi anche nei capitoli successivi del suo trattato, quando entra nel vivo del discorso relativo a come un autore, sia di prosa che di poesia recitata o cantata³⁵, debba utilizzare gli elementi a sua disposizione (i già citati *melos*, *rhythmos*, *metabolē* e *to prepon*)³⁶ ai fini di ottenere che il suo uditorio *provi piacere* (τὴν ἀκοὴν ἡδεσθαι)³⁷:

Anch’io magari nei teatri gremiti di gente, strapieni di un popolo vario e incolto, ho creduto di capire che *appartiene alla natura quella certa nostra universale dimestichezza con una bella melodia e un bel ritmo* (φυσική τις ... οἰκειότης πρὸς ἐμμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν), quando vidi un buon citarista di grande fama che si era fatto fischiare dalla folla perché aveva pizzicato una corda, una sola, fuori accordo, rovinando il canto; e un sommo auleta, che usava il suo strumento con somma perizia, patire la stessa sorte, perché, soffiando in una posizione sbagliata o senza premere le labbra, aveva emesso un suono stridulo, o quello che noi chiamiamo dissonanza³⁸.

Ma è nella definizione di concetti come *melos* e *rhythmos* che Dionigi rivela un’influsso sostanziale da parte della filosofia musicale aristossenica. Nel cap. 17 del *De compositione uerborum* (il primo dei due capitoletti specificamente dedicati al ritmo), l’autore dichiara in maniera esplicita che metri e ritmi sono argomenti notoriamente propri della teoria musicale³⁹, mentre nel *De Demosthenis dictione*, opera nella quale viene esplicitamente affermata la natura ‘musicale’ della prosa di Demostene⁴⁰, egli ribadisce come agli elementi primari del discorso (nomi, verbi, congiunzioni, etc.) si accompagnino sempre *melos* e *chronos*⁴¹. Il

³⁴ Aristox. *Harm.* 27,29ss., p. 35,17ss. Da Rios παραπλησίως δὲ καὶ ἐν τῷ μελωδεῖν ἔοικεν ἢ φωνὴ τιθένα κατὰ συνέχειαν τὰ τε διαστήματα καὶ τοὺς φθόγγους φυσικὴν τινα σύνθεσιν διαφυλάττουσα, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν διάστημα μελωδοῦσα οὐτ’ ἴσον οὐτ’ ἄνισον.

³⁵ Dion. Hal. *Comp.* 11,11ss. ὦν μὲν οὖν στοχάζονται πάντες οἱ σπουδῆ γράφοντες μέτρον ἢ μέλος ἢ τὴν λεγομένην πεζὴν λέξιν.

³⁶ Cf. Dion. Hal. *Comp.* 2,1ss., cit. n. 17.

³⁷ Dion. Hal. *Comp.* 11,25ss. ἔφην δὴ τὴν ἀκοὴν ἡδεσθαι πρώτοις μὲν τοῖς μέλεσιν, ἔπειτα τοῖς ῥυθμοῖς, τρίτον ταῖς μεταβολαῖς, ἐν δὲ τούτοις ἅπασι τῷ πρέποντι.

³⁸ Dion. Hal. *Comp.* 11,33ss. ἤδη δ’ ἔγωγε καὶ ἐν τοῖς πολυανθρωποτάτοις θεάτροις, ἃ συμπληροῖ παντοδαπὸς καὶ ἄμουσος ὄχλος, ἔδοξα καταμαθεῖν, ὡς φυσικὴ τις ἀπάντων ἐστὶν ἡμῶν οἰκειότης πρὸς ἐμμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν, κιθαριστὴν τε ἀγαθὸν σφόδρα εὐδοκιμοῦντα ἰδὼν θορυβηθέντα ὑπὸ τοῦ πλήθους, ὅτι μίαν χορδὴν ἀσύμφωνον ἔκρουσε καὶ διέφθειρεν τὸ μέλος, καὶ ἀύλητὴν ἀπὸ τῆς ἄκρας ἕξεως χρώμενον τοῖς ὀργάνοις τὸ αὐτὸ τοῦτο παθόντα, ὅτι σμφὸν ἐμπνεύσας ἢ μὴ πτέσας τὸ στόμα θρυλιγμὸν ἢ τὴν καλουμένην ἐκμέλειαν ἠύλησε.

³⁹ Dion. Hal. *Comp.* 17,3s. ῥυθμοὺς καὶ μέτρα μουσικῆς οἰκεῖα θεωρίας.

⁴⁰ Dion. Hal. *Dem.* 48,56ss. ὁπότε δὲ τῆς ἐτέρας αὐτῷ φανεῖν δεῖσθαι συνθέσεως ἢ λέξις, πάντα ταῦτα (sc. *melos*, *rhythmos*, *metabolē* e *to prepon*) κατεβίβαζεν ἐπὶ τὸ μουσικώτερον. καὶ μηδεὶς ὑπολάβῃ θαυμαστὸν εἶναι τὸν λόγον, εἰ καὶ τῇ πεζῇ λέξει φημί δεῖν ἐμμελείας καὶ εὐρυθμίας καὶ μεταβολῶν, ὥσπερ ταῖς ῥοδαῖς καὶ τοῖς ὀργάνοις, εἰ μηδενὸς τούτων ἀντιλαμβάναται τῆς Δημοσθένους ἀκούων λέξεως, μηδὲ κακουργεῖν με ὑπολάβῃ τὰ προσόντα τῇ ψιλῇ λέξει προσμαρτυροῦντα.

melos viene stabilito, secondo Dionigi, in base all'acutezza e gravità degli elementi della *lexis*, mentre il *chronos* prende forma sulla base delle lunghe e delle brevi in essi contenute⁴². Il *chronos* si trasforma quindi in *rhythmos* quando la successione dei tempi ritmici si 'organizza' in modo tale che arsi e tesi stiano tra loro in una ben determinata proporzione:

Questo (sc. il *chronos*) diventa ritmo, sia che cominci a prendere forma da due brevi, come ritengono alcuni chiamando il ritmo così costruito 'ritmo guida', in quanto possiede la prima proporzione di tempi uguali in arsi e in tesi, sia che (cominci a prendere forma) da tre brevi, come riteneva Aristosseno, il ritmo che è costruito avendo la prima proporzione di tempi nel rapporto doppio⁴³.

È proprio in riferimento al ritmo che l'autore cita qui esplicitamente Aristosseno di Taranto (il quale, nel *De compositione uerborum*, era stato nominato unicamente in relazione ai suoi studi relativi ai tratti distintivi tra vocali, semivocali e consonanti, peraltro non direttamente attestati nelle sue opere superstiti, se non incidentalmente negli *Elementa Harmonica*, in un parallelismo tra continuità melodica e verbale)⁴⁴. Parlando dell'organizzazione dei *chronoi* in ritmi, Dionigi fa riferimento ad Aristosseno per indicare come, secondo la sua scuola, il ritmo minimo sia quello costituito da almeno tre elementi brevi, che articolino il proprio rapporto tra tesi e arsi secondo una proporzione doppia (ἐν τῷ διπλασίῳ = 2:1, quello che, per intenderci, in metrica indichiamo come giambo o trocheo) e non, come affermano altri, quello costituito unicamente da due brevi (il pirrichio della terminologia metrica), che presenta un numero di tempi pari tra tesi e arsi (1:1). Per Aristosseno, infatti, un 'piede'⁴⁵ ritmico doveva essere composto da un minimo di tre tempi:

⁴¹ Dion. Hal. *Dem.* 48,1ss. τοῖς πρώτοις μορίοις τῆς λέξεως, ἃ δὴ στοιχεῖα ὑπό τινων καλεῖται, εἴτε τρία ταῦτ' ἐστίν ... εἴτε τέτταρα ... εἴτε πλείω, δύο ταῦτα ἀκολουθεῖ μέλος καὶ χρόνος ἴσα.

⁴² Dion. Hal. *Dem.* 48,6ss. κατὰ μὲν δὴ τὰς ὀξύτητάς τε καὶ βαρύτητας αὐτῶν τάττεται τὸ μέλος, κατὰ δὲ τὰ μήκη καὶ τὰς βραχύτητας ὁ χρόνος.

⁴³ Dion. Hal. *Dem.* 48,8ss. οὗτος δὲ γίνεταί ρυθμὸς εἴτε ἀπὸ δυεῖν ἀρξάμενος συνίστασθαι βραχειῶν, ὥσπερ οἴονταί τινες καὶ καλοῦσι τὸν οὕτως κατασκευασθέντα ρυθμὸν ἡγεμόνα, πρῶτον ἔχοντα λόγον τῶν ἴσων ἄρσει τε καὶ θέσει χρόνων, εἴτε ἀπὸ τριῶν βραχειῶν, ὡς τοῖς περὶ Ἀριστόξενον ἔδοξεν, ὃς ἐν τῷ διπλασίῳ κατεσκεύασται λόγῳ πρῶτων.

⁴⁴ Dion. Hal. *Comp.* 14,6ss. τῶν δὴ στοιχείων τε καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρώτη μὲν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους· φωνὰς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα. Cf. Aristox. *Harm.* 27,16 ss., p. 35,10 ss. Da Rios φαίνεται δὲ τοιαύτη τις φύσις εἶναι τοῦ συνεχοῦς ἐν τῇ μελωδίᾳ οἷα καὶ ἐν τῇ λέξει περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν· καὶ γὰρ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φύσει ἢ φωνῇ καθ' ἑκάστην τῶν ξυλλαβῶν πρῶτόν τι καὶ δεύτερον τῶν γραμμάτων τίθησι καὶ τρίτον καὶ τέταρτον καὶ κατὰ τοὺς λοιποὺς ἀριθμοὺς ὡσαύτως, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν, ἀλλ' ἔστι τοιαύτη τις φυσικὴ αὐξήσις τῆς συνθέσεως.

⁴⁵ Il 'piede' (πούς) ritmico è definito da Aristosseno come «il mezzo attraverso cui individuiamo il ritmo e lo rendiamo chiaro alla percezione» (*Rhythm.* 16, p. 10,21s. Pearson, cit. n. 51).

Tra i piedi *i più piccoli sono quelli nella grandezza di tre tempi*; infatti la grandezza di due tempi troppo di frequente comprende il segnale di divisione del piede. Sono di genere giambico questi piedi nella grandezza di tre tempi: nei tre tempi il rapporto sarà solo quello doppio⁴⁶.

Al di là di questo dichiarato riferimento a posizioni specificamente aristosseniche, è proprio nella descrizione di come, da una semplice giustapposizione di *chronoi*, si originino il *ῥυθμός* che l'adesione al modello concettuale del filosofo tarentino diviene più esplicita⁴⁷. Nell'ambito della *lexis*, una successione di quantità temporali diventa 'ritmica' grazie all'organizzazione delle stesse secondo una ben determinata 'forma', identificabile dalla percezione grazie al rapporto matematico che si viene a creare tra i numeri di tempi della tesi e i numeri di tempi dell'arsi: οὔτως δὲ γίνεταί ῥυθμός... (*Dem.* 48,8 ss., cit. n. 43).

Negli *Elementa Rhythmica*, Aristosseno affermava infatti che «la stessa *lexis*, con una differente organizzazione interna di tempi tra loro diversi, assume configurazioni diverse, che sono uguali alle differenze che vi sono nella natura del ritmo»⁴⁸ e che «il ritmo scaturisce quando la divisione dei tempi assume un ordine particolare, perché non ogni organizzazione di tempi è *euritmica*»⁴⁹. Si noti che Dionigi, verso la fine del capitoletto in questione (*Dem.* 48,58 ss., cit. n. 40), afferma che anche la prosa (πεζὴ λέξις) deve tendere, come la musica vocale e strumentale (ὡσπερ ταῖς ᾠδαῖς καὶ τοῖς ὄργανοις), ad *emmeleia* ed *eurhythmia*.

Quando i ritmi si organizzano poi nel discorso, prosegue Dionigi (quando cioè le varie parti del discorso si assemblano tra di loro), i ritmi si sviluppano nei cosiddetti metri⁵⁰, vale a dire realizzano nella concretezza della catena verbale una ben determinata configurazione metrica (ad esempio tre brevi, ritmicamente interpretabili come piede giambico con la lunga soluta). La non perfetta sovrapponibilità tra piede ritmico (da Aristosseno definito come «il mezzo attraverso cui individuiamo il ritmo e lo rendiamo chiaro alla percezione») ⁵¹ e piede

⁴⁶ Aristox. *Rhythm.* 31, p. 16,20ss. Pearson τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μὲν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνήν τὴν ποδικὴν σημασίαν. γίνονται δὲ ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὗτοι οἱ ἐν τρισήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖς τρισὶν ὁ τοῦ διπλασίου μόνος ἔσται λόγος.

⁴⁷ Per un'opinione differente si veda de Jonge 2008, 341 n. 60.

⁴⁸ Aristox. *Rhythm.* 4, p. 2,15ss. Pearson ἡ γὰρ αὐτὴ λέξις εἰς χρόνους τεθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων λαμβάνει τινὰς διαφορὰς τοιαύτας, αἱ εἰσιν ἴσαι αὐταῖς τῆς τοῦ ῥυθμοῦ φύσεως διαφοραῖς.

⁴⁹ Aristox. *Rhythm.* 7, p. 4,20ss. Pearson ... τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην, οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις εὐρυθμος. Εὐρυθμος ἔστι correzione dell'editore (basandosi sul confronto con Psello) per ἐν ῥυθμοῖς dei codici.

⁵⁰ Dion. Hal. *Dem.* 48,14ss. τοῖς δ' ἐκ τῶν πρώτων μορίων τῆς λέξεως συντιθεμένοις τό τε μέλος εἰς αὐξήσιν ἤδη συμπράγει καὶ οἱ ῥυθμοὶ προβαίνουσιν εἰς τὰ καλούμενα μέτρα.

⁵¹ Aristox. *Rhythm.* 16, p. 10,21s. Pearson (ὅτι δὲ σημασιόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιούμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός), cf. Aristo. Quint. *De mus.* 1,14, p. 33,12s. W.-I. (πούς μὲν οὖν ἐστί μέρος τοῦ παντός ῥυθμοῦ δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν). Per quest'uso ritmico di πούς cf. Dion. Hal. *Comp.* 17,8s.: τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν.

metrico (una semplice «combinazione di sillabe», secondo quanto sarà riferito alcuni secoli dopo da una fonte di chiara ascendenza aristossenica)⁵², una distinzione fondamentale nella speculazione del filosofo peripatetico, è qui evidente⁵³.

L'ascendenza aristossenica dell'impianto concettuale di fondo delle opere retoriche di Dionigi è inoltre confermata anche dall'attenzione dedicata da entrambi gli autori alla fondamentale differenza tra melodia verbale e melodia musicale. Nel cap. 11 del *De compositione uerborum* si può infatti leggere il famoso passo in cui l'autore afferma come la melodia del linguaggio (διαλέκτου μέλος) si differenzi da quella propriamente musicale (cantata o strumentale, ὀργανική τε καὶ ᾠδική) solo per l'uso che essa fa di un unico intervallo melodico, approssimativamente una quinta (διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα), nell'intonazione delle diverse sillabe:

La melodia verbale è misurata da un singolo intervallo, che è molto vicino a quello che è chiamato intervallo di quinta, e né la voce si tende verso l'acuto più di tre toni e mezzo né si allenta da questa posizione verso il grave più di quest'intervallo ... la musica strumentale e vocale fa uso di molti intervalli, non solo di quello di quinta, ma cominciando dall'ottava usa nella melodia anche l'intervallo di quinta, di quarta, di terza, di tono, di semitono e, come ritengono alcuni, un quarto di tono in modo percepibile dai sensi⁵⁴.

Aristosseno era stato il primo a evidenziare, attraverso la metafora del «movimento topico della voce» (ἢ τῆς φωνῆς κίνησις κατὰ τόπον)⁵⁵, come nella 'melodia musicale' (μουσικὸν μέλος) i gradi della scala percorsi dalla voce (sia 'umana'/ἀνθρωπική che 'strumentale'/ ὀργανική)⁵⁶ fossero ben chiari e fissi, mentre nella 'melodia del linguaggio'

⁵² Aristo. Quint. *De mus.* 1,22, p. 44,11 s. W.-I. (nella sezione del *De musica* dedicata alla scienza metrica): «Quando queste (sc. le sillabe) si combinano una con l'altra, si producono piedi, perciò sono chiamati anche combinazioni di sillabe (καὶ συστήματα συλλαβῶν εἴρηται)».

⁵³ Si veda in proposito ciò che di aristossenico è echeggiato nei *Fragmenta Neapolitana* 21, p. 30,20ss. Pearson «mantenere lo stesso ritmo non significa mantenere lo stesso computo di lettere né di sillabe, ma dipende dai tempi, allungandone alcuni dei quali e abbreviandone altri o rendendo identici gli uni agli altri; e questo si può fare mantenendo sillabe e lettere inalterate». Su questi argomenti si veda Rocconi 2009a.

⁵⁴ Dion. Hal. *Comp.* 11,73ss. διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὄξυ οὔτ' ἀνιέται τοῦ χωρίου τούτου πλέον ἐπὶ τὸ βαρῦ... ἢ δὲ ὀργανική τε καὶ ᾠδική μουσα διαστήμασί τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη καὶ τὸ διὰ πέντε μελωδεῖ καὶ τὸ διὰ τετάρων καὶ <τὸ διὰ τριῶν καὶ τὸν> τόνον καὶ τὸ ἡμιτόνιον, ὡς δὲ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς.

⁵⁵ La cui influenza sulla letteratura scientifica successiva fu straordinaria, e non solo per quel che riguarda la tradizione armonica da lui più direttamente influenzata. Su questi argomenti cf. Rocconi 2009b.

⁵⁶ Aristox. *Harm.* 14,4, p. 19,5 Da Rios.

(λογῶδες μέλος) la voce umana, nel parlare, si muovesse lungo il *continuum* frequenziale dei suoni potenzialmente eseguibili in modo da non fermarsi in nessun punto⁵⁷, come in una sorta di glissando (grazie appunto alla natura musicale dell'accento nella lingua greca antica, per cui ad accento acuto corrisponde una elevazione nella *intonazione* della voce).

Certamente tra i due autori devono essere intervenute una o più fonti intermedie, in quanto la descrizione delle due tipologie di *melos* appare senza dubbio differente nei due passi, ma è significativo che in Dionigi tale distinzione, formalizzata per la prima volta da Aristosseno, fosse ancora viva e operante, senza che però egli fosse in grado di riprodurre con esattezza la cornice concettuale originaria.

La stessa differenziazione terminologica operata da Dionigi tra voce 'musicale' (εὐμελές) e voce 'in musica' (ἐμμελές) alla fine del cap. 11 («se l'intonazione della voce, intendendo non quella del canto ma quella della conversazione, ha un effetto piacevole sull'udito, diremmo che essa è *musicale*, non *in musica*»)⁵⁸ trova le sue radici nel vocabolario aristossenico, che usa l'aggettivo ἐμμελές proprio in riferimento a quei suoni, tetracordi o composizioni di intervalli⁵⁹ che obbediscono alle regole del *melos hērmomenon*. Particolarmente degno di nota è il fatto che il filosofo peripatetico spieghi l'opposizione ἐμμελές/ἐκμελές⁶⁰ ('melodico'/'non melodico') proprio con un esempio tratto dal linguaggio parlato, dove è sottolineata l'appropriatezza della σύνθεσις τῶν γραμμάτων al fine di ottenere le sillabe proprie di un discorso parlato (ἐν τῷ διαλέγεσθαι):

L'ordine che distingue il melodico (τὸ ἐμμελές) dal non melodico (ἐκμελές) assomiglia alla combinazione delle lettere nel discorso, perché una sillaba non si forma componendo le stesse lettere in un modo qualsiasi, ma in un modo si forma, in un altro no⁶¹.

In conclusione, è quindi evidente come il debito di Dionigi nei confronti dell'impianto concettuale sotteso all'elaborazione delle scienze armonica e ritmica da parte di Aristosseno trascenda i singoli prestiti terminologici già identificati dalla critica. Il modello peripatetico adottato dall'autore pare, nello specifico, proprio quello aristossenico, e ciò spiega forse anche l'esplicito allontanamento dello stoico da posizioni più genuinamente aristoteliche e teofraste, con cui egli spesso polemizza⁶².

⁵⁷ Aristox. *Harm.* 8,14ss., p. 13,7ss. Da Rios.

⁵⁸ *Comp.* 11,121ss. ὅτι τὸ μὲν τῆς φωνῆς μέλος, λέγω δὲ οὐ τῆς ᾠδικῆς ἀλλὰ τῆς ψιλλῆς, ἐὰν ἡδέως διατιθῆ τὴν ἀκοήν, εὐμελὲς λέγοιτ' ἄν, ἀλλ' οὐκ ἐμμελές.

⁵⁹ Cf. l'*index uerborum* dell'edizione Da Rios s.v. ἐμμελές, p. 154.

⁶⁰ Per l'uso del termine in Dionigi, cf. *Comp.* 11,42s., con riferimento alla performance aulica (τὴν καλουμένην ἐκμέλειαν ἠύλησε).

⁶¹ Aristox. *Harm.* 37,2ss., p. 46,13ss. Da Rios ἔστι δὲ τοιαύτη τις ἡ περὶ τὸ ἐμμελές τε καὶ ἐκμελές τάξις οἷα καὶ ἡ περὶ <τὴν> τῶν γραμμάτων σύνθεσιν ἐν τῷ διαλέγεσθαι· οὐ γὰρ πάντα τρόπον ἐκ τῶν αὐτῶν γραμμάτων συντιθεμένη ξυλλαβὴ γίγνεται, ἀλλὰ πῶς μὲν, πῶς δ' οὐ.

⁶² Cf. Wooten 1994, specialmente pp. 129-130; Donadi 2000, 25ss.

L'importanza fondamentale dell'*organizzazione* delle parti, della *combinazione armonica* degli elementi che concorrono a costituire il discorso poetico in vista di un risultato non solo piacevole dal punto di vista percettivo, ma anche portatore di *ethos*, di *pathos*, in una parola di 'convenienza' (ἄξιωσις) della forma rispetto al contenuto, espressa nel cap. 4 del *De compositione uerborum* da Dionigi⁶³, ricorda ancora molto la teoria estetica elaborata dal filosofo tarentino in una parte per noi perduta della sua produzione letteraria, che è però possibile ricostruire grazie a un testo cronologicamente vicino all'attività di Dionigi, il *Peri mousikēs* attribuito a Plutarco.

Secondo quanto affermato in una sezione del dialogo di ascendenza chiaramente aristossenica⁶⁴, l'origine della 'caratterizzazione' etico-estetica (ἦθος) di una determinata composizione musicale è data «da una sintesi (σύνθεσίν τινα) o da una mescolanza (μίξιν)»⁶⁵ di elementi (quali note, tempi, sillabe o lettere)⁶⁶ che si manifestano insieme e colpiscono simultaneamente l'udito. È dalla 'composizione' o 'mescolanza' di queste componenti elementari da parte dell'artista che scaturisce una singola unità melodica dotata di un particolare *ethos*, nella quale basta cambiare un solo elemento per ottenere un risultato completamente differente⁶⁷.

Anche nel passo dionisiano in questione⁶⁸, l'autore sottolinea come, nel caso in cui la selezione delle parole resti la stessa (τῆς μὲν ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων τῆς αὐτῆς μενούσης) e la sola loro organizzazione sia alterata (τῆς δὲ συνθέσεως μόνης μεταπεσούσης), i metri della composizione letteraria assumano una configurazione ritmica completamente diversa (τὰ μέτρα μεταρρυθμίζεσθαι, lett. «i metri sono rimodellati») e come da questo derivi un cambiamento totale, che investe σχήματα ('forme, strutture'), χρώματα ('aspetti'), ἦθη ('caratteri'), πάθη ('qualità, emozioni') e, appunto, la generale 'convenienza' della composizione letteraria (τὴν ὅλην τῶν ποιημάτων ἀξίωσιν).

⁶³ Cf. Dion. Hal. *Comp.* 4,35ss. ἐδυνάμην δ' ἂν ἔτι πολλὰς ἰδέας μέτρων καὶ διαφόρους εἰς τὸν ἠρωϊκὸν ἐμπιπτούσας στίχων ἐπιδεικνύναι, τὸ δ' αὐτὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὀλίγου δεῖν πᾶσι συμβεβηκὸς μέτροις τε καὶ ῥυθμοῖς ἀποφαίνειν, ὥστε τῆς μὲν ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων τῆς αὐτῆς μενούσης, τῆς δὲ συνθέσεως μόνης μεταπεσούσης τὰ τε μέτρα μεταρρυθμίζεσθαι καὶ συμμεταπίπτειν αὐτοῖς τὰ σχήματα, τὰ χρώματα, τὰ ἦθη, τὰ πάθη, τὴν ὅλην τῶν ποιημάτων ἀξίωσιν.

⁶⁴ Sull'ascendenza aristossenica di questa parte del *De musica* (capp. 31-36), cf. Rocconi 2005.

⁶⁵ Ps.-Plut. *De mus.* 33,1143a-b τὸ γὰρ οἰκείως ἀεὶ λεγόμενον πρὸς ἦθος τι βλέποντες λέγομεν. τούτου δὲ φαμεν αἰτίαν εἶναι σύνθεσιν τινα ἢ μίξιν ἢ ἀμόφτερα.

⁶⁶ Ps.-Plut. *De mus.* 35,1144a-b «tre sono gli elementi minimi che di necessità colpiscono sempre in contemporanea l'udito: la nota (φθόγγον), la durata (χρόνον) e la sillaba o il suono di una lettera (συλλαβὴν ἢ γράμμα) ... dato che si manifestano insieme, è inevitabile che l'orecchio presti loro attenzione simultaneamente».

⁶⁷ Ps.-Plut. *De mus.* 33,1143b-c «grazie all'introduzione del trocheo al posto del peone... pur mantenendo il genere enarmonico, il tono frigio e tutto il sistema scalare, il carattere della musica (sc. del *Nomos di Atena* precedentemente citato) ha subito una profonda alterazione».

⁶⁸ Cf. Dion. Hal. *Comp.* 4,35ss., cit. n. 63.

Nei due autori, quindi, il processo attraverso cui l'artista crea la sua composizione mescolando gli elementi a sua disposizione secondo una peculiare organizzazione o *synthesis* (utilizzando cioè una determinata 'melopea' o 'composizione melodica', nel caso di Aristosseno, o una determinata 'composizione verbale' o 'stilistica', nel caso di Dionigi) è essenziale alla caratterizzazione e al relativo apprezzamento di tale prodotto artistico.

Vi è però una differenza sostanziale di fondo: il principio che guida l'elaborazione del metodo critico di valutazione del processo compositivo, prosastico e poetico, pare essere per Dionigi la *ἄλογος αἴσθησις*, un *ἄλογον κριτήριον*⁶⁹ che pare solo *descrivere* le reazioni estetiche ad un particolare brano letterario nell'ambito della sua fruizione *aurale*. Si vedano in proposito le considerazioni espresse dall'autore in un'opera giovanile (*Lys.* 11,10 ss.), dove egli afferma che le qualità estetiche vanno percepite, come nella musica, attraverso la percezione, e non attraverso il *logos*:

ciascuno di questi elementi (sc. l'armonia/τὸ εὐάρμοστον⁷⁰, il buon ritmo/τὸ εὐρυθμον, la convenienza/ὁ καιρός, e la giusta misura/τὸ μέτριον) è colto dalla percezione, non dal ragionamento (αἰσθήσει ... καταλαμβάνεται καὶ οὐ λόγῳ). Come ciò che i musicisti consigliano di fare a coloro che vogliono percepire esattamente una *harmonia* con l'orecchio, cioè, per non sbagliare a riconoscere la *diesis* più piccola tra gli intervalli (sc. il quarto di tono), consigliano di educare l'orecchio a non cercare un criterio più preciso al di fuori di questo, così anch'io suggerirei volentieri ai lettori di Lisia, che vogliono imparare in che consiste la sua grazia, di dedicarsi e di affinare così, dopo molto tempo, lunga pratica ed esperienza irrazionale, la propria sensibilità irrazionale⁷¹.

È solo in un'opera tarda, il *De Thucydide*, successiva al *De compositione uerborum* e al *De Demosthenis dictione*, che al criterio percettivo egli affianca un criterio logico (τὸ λογικὸν κριτήριον) come strumento di valutazione estetica nelle varie arti⁷², indicando nella

⁶⁹ Detto anche τὸ ἄλογον τῆς διανοίας κριτήριον, cf. Dion. Hal. *Th.* 27,6s., cit. n. 72. Su questi argomenti si veda Damon 1991.

⁷⁰ Ottenuta grazie alla κίνησις μελῶν e alla πλοκὴ φθόγγων, cf. Dion. Hal. *Lys.* 11,4ss. λέγω δὲ ἐπὶ κάλλους μὲν σωμαίων, τί δὴ ποτε τοῦτ' ἐστίν, ὃ καλοῦμεν ὥραν, ἐπὶ κινήσεως δὲ μελῶν καὶ πλοκῆς φθόγγων, τί λέγεται τὸ εὐάρμοστον, ἐπὶ συμμετρίας δὲ χρόνων, τίς ἡ τάξις καὶ τί τὸ εὐρυθμον, καὶ ἐπὶ παντὸς δὲ συλλήβδην ἔργου τε καὶ πράγματος, τίς ὁ λεγόμενος καιρὸς καὶ ποῦ τὸ μέτριον.

⁷¹ Dion. Hal. *Lys.* 11,10ss. αἰσθήσει γὰρ τούτων ἕκαστον καταλαμβάνεται καὶ οὐ λόγῳ. ὥσθ' ὅπερ οἱ μουσικοὶ παραγγέλλουσι ποιεῖν τοῖς βουλομένοις ἀκοῦειν ἀκριβῶς ἀρμονίας, ὥστε μηδὲ τὴν ἐλαχίστην ἐν τοῖς διαστήμασι δίεσιν ἀγνοεῖν, τὴν ἀκοὴν ἐθίζειν καὶ μηδὲν ἄλλο ταύτης ἀκριβέστερον ζητεῖν κριτήριον, τοῦτο γὰρ τοῖς ἀναγινώσκουσι τὸν Λυσίαν καὶ τίς ἡ παρ' αὐτῷ χάρις ἐστὶ βουλομένοις μαθεῖν ὑποθείμην ἂν ἐπιτηδεύειν, χρόνῳ πολλῷ καὶ μακρᾷ τριβῇ καὶ ἀλόγῳ πάθει τὴν ἄλογον συνασκεῖν αἴσθησιν. Su questo passo si vedano le considerazioni di Barker 2009, il quale sottolinea come, nelle opere più tarde, Dionigi paia invece più vicino ai criteri di giudizio aristossenicici (cf. l'uso dell'espressione ἅμα νοήσει in *Comp.* 25,241).

⁷² Dion. Hal. *Th.* 27,6ss. οὔτε τὸ ἄλογον τῆς διανοίας κριτήριον... οὔτε τὸ λογικόν, ἐφ' οὗ διαγιγνώσκεται τὸ ἐν ἑκάστη τέχνῃ καλόν.

‘concordia’ (συνφδὸν) dei due criteri valutativi il mezzo grazie al quale riteniamo conveniente formulare ogni genere di giudizio estetico:

... ma concorde sarà il criterio razionale e quello irrazionale, grazie ad entrambi i quali riteniamo degna di essere giudicata ogni cosa riguardo alle arti⁷³.

Per Aristosseno, invece, i criteri fondamentali che guidano l’elaborazione della scienza armonica (ἀρμονικὴ ἐπιστήμη) sono sempre tassativamente due, orecchio (ἀκοή) e intelletto (διάνοια): «per mezzo dell’orecchio noi *giudichiamo* le grandezze degli intervalli, per mezzo dell’intelletto ci rendiamo conto del loro valore»⁷⁴. Ancora in un passo del *De musica* pseudo-plutarcheo di chiara ascendenza aristossenica, l’autore afferma come percezione e intelletto debbano *andare di pari passo* nel *giudicare* gli elementi di una composizione musicale⁷⁵, senza che una preceda l’altro.

L’asistematicità e il progressivo divenire dell’impianto concettuale di Dionigi sono quindi evidenti e paiono tradire un graduale adeguamento delle intuizioni originarie dell’autore ad un sistema filosofico più complesso, sulla base del quale egli sembra tentare l’elaborazione di criteri di giudizio estetico più maturi.

L’influenza degli scritti di Aristosseno di Taranto e della sua peculiare elaborazione nel campo della teoria musicale antica sembra quindi un fenomeno in fase di continua evoluzione negli scritti dionisiani, che non credo sia possibile mettere in discussione e che può, forse, aiutarci a leggere le opere retoriche di questo autore sotto una luce diversa.

⁷³ Dion. Hal. *Th.* 27,21ss. ... ἀλλὰ συνφδὸν ἔσται τό τε λογικὸν καὶ τὸ ἄλογον κριτήριον, ὅφ’ ὧν ἀμφοτέρων ἀξιούμεν ἅπαντα κρίνεσθαι κατὰ τὰς τέχνας.

⁷⁴ Aristox. *Harm.* 33,6ss., p. 42,11ss. Da Rios τῆ μὲν γὰρ ἀκοῆ κρίνομεν τὰ τῶν δια στημάτων μεγέθη, τῆ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις.

⁷⁵ Ps.-Plut. *De mus.* 34,1143fss. ὁμοδρομεῖν δεῖ τὴν τ’ αἴσθησιν καὶ τὴν διάνοιαν ἐν τῆ κρίσει τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bonner 1969

S.F.Bonner, *The literary treatises of Dionysius of Halicarnassus. A study in the development of critical method*, Amsterdam 1969.

Barker 2009

A.Barker, *Dionysius of Halicarnassus on the music of fourth-century oratory* (in corso di stampa).

Canfora 1986

L.Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Palermo 1986.

Damon 1991

C.Damon, *Aesthetic response and technical analysis in the rhetorical writings of Dionysius of Halicarnassus*, «MH» XLVIII (1991), 33-58.

Da Rios 1954

R.Da Rios (ed.), *Aristoxeni elementa harmonica*, Roma 1954.

de Jonge 2008

C.C.de Jonge, *Between grammar and rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on language, linguistics and literature*, Leiden-Boston 2008.

Donadi 2000

F.Donadi, *Lettura del De compositione verborum di Dionigi d'Alicarnasso*, Padova 2000.

Düring 1932

I.Düring (ed.), *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg 1932.

Fuhrmann 1966

M. Fuhrmann (ed.), *Ars rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*, Leipzig 1966.

Gentili 1990

B.Gentili, *Parola, metro e ritmo nel De compositione verborum di Dionigi d'Alicarnasso (anapesti ciclici e dattili con lunga irrazionale)*, in R.M.Danese – F.Gori – C.Questa (ed.), *Metrica classica e linguistica: atti del colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988*, Urbino 1990.

Koller 1954

H.Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Berna 1954.

Marini 2007

N.Marini, *Demetrio, Lo Stile*, Roma 2007.

Pearson 1990

L.Pearson (ed.), *Aristoxenus, Elementa Rhythmica. The fragment of book II and the additional evidence for Aristoxenian rhythmic theory*, Oxford 1990.

Pohl 1968

K.Pohl, *Die Lehre von den drei Wortfügungsarten. Untersuchungen zu Dionysios von Halikarnass, De compositione verborum*, Tübingen 1968.

Prauscello 2001

L.Prauscello, *Dion. Hal. De comp. verb. 17,12 e 20,17-21 Auḡ.-Leb.:* μακρὰ ἄλογος e μακρὰ τελεία, «RFIC» CXXIX (2001), 274-306.

Rispoli 1998

G.Rispoli, *L'«errore necessario» per una poetica della δυσφωνία*, «CErc» XXVIII (1998), 119-32.

Rocconi 2005

E.Rocconi, *La dottrina aristossenica dell'ēthos musicale nel De musica dello Ps.-Plutarco*, «SemRom» VIII 2 (2005), 291-297.

Rocconi 2009a

E.Rocconi, *Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica*, «Lexis» XXVI (2008), 73-84.

Rocconi 2009b

E.Rocconi, *La tradizione aristossenica di indagine sulla scienza armonica tra età ellenistica ed età imperiale*, in D.Castaldo – D.Restani – C.Tassi (ed.), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo*, Ravenna 2009, 57-65.

Rossi 1963

L.E.Rossi, *Metrica e critica stilistica. Il termine «ciclico» e l'ἀγωγή ritmica*, Roma 1963.

Usener – Radermacher 1929

H.Usener – L.Radermacher, *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, VI, Leipzig 1929.

Winnington-Ingram 1963

R.P.Winnington-Ingram (ed.), *Aristides Quintilianus De Musica*, Leipzig 1963.

Wooten 1994

C.Wooten, *The Peripatetic tradition in the literary essays of Dionysius of Halicarnassus*, in W.W.Fortenbaugh – D.C.Mirhady (ed.), *Peripatetic rhetoric after Aristotle*, New Brunswick (U.S.A.)-London (U.K.) 1994, 121-30.