

LA MUSICA E L'ETHOS GUERRIERO IN FILODEMO,
SULLA MUSICA IV COLL. 58-59 D. (PHERC 1578 N 17-1575 N 18)

QUANDO, nel 1989, il Delattre pubblicò il suo primo tentativo di ricomposizione del libro IV del trattato di Filodemo *Sulla musica*,¹ nell'ordinamento provvisorio da lui dato ai superstiti papiri ercolanesi di argomento musicale i PHerc 1578 N 17 e 1575 N 18 vennero ad occupare rispettivamente le coll. 58 e 59.² La sequenza era stata ripristinata già dal Kemke nell'ambito, tuttavia, dell'ipotizzato libro III della stessa opera, dove essi compaiono come fr. 14-15.³

Dei PHerc 1578 N 17 e 1575 N 18 abbiamo soltanto i disegni tracciati l'uno da Carlo Masci prima del 1848,⁴ l'altro da Francesco Casanova nel 1825.⁵ I due papiri, staccatisi il primo dalla metà inferiore di una delle due facce del rotolo, il secondo dalla parte superiore della faccia complementare, furono aperti con la tecnica della scorzatura,⁶ sicché, una volta che si procedette a rimuovere i fogli trascritti in N 17 e N 18 per accedere agli strati sottostanti, i due apografi napoletani divennero gli unici testimoni per la *constitutio textus*.

Il disegno prodotto dal Casanova (tav. II) conserva le prime 13 linee di colonna quasi perfettamente integre ad esclusione dell'ultima, irrimediabilmente mutila. La buona qualità dell'apografo induce a supporre che discreto fosse lo stato di conservazione di PHerc 1575. In N 18 si ravvisano, infatti, pochi errori attribuibili con certezza al disegnatore.

L'omissione dello I alla l. 1 (σημή] || νη<ι>) è coerente con la tendenza attestata, sia pure in modo non costante, dalla ortografia del rotolo. L'assimilazione di M in CYN- dinanzi a labiale, rispettata sistematicamente dallo scriba nel corso dell'intero *volumen*, dimostra invece, senza margine di dubbio, che, nella correzione interlineare (ll. 4-5), CYNΠ fu una distrazione del Casanova in luogo di CYMΠ. Ancora, alla l. 12 il contesto non consente di risolvere la sequenza ONΔYNOYÇ se non in KINΔYNOYÇ. Qualche considerazione, infine, va fatta in merito all'allineamento del margine sinistro che presenta, nelle ll. 1-10, un evidente spostamento verso sinistra del punto di attacco delle lettere. Tale inclinazione si arresta improvvisamente alla l. 11: qui lo Y iniziale arretra rispetto all'*incipit* delle ll. 10 e 12 immaginate complete delle lettere cadute in lacuna. In assenza dell'originale, non si può stabilire se e quanto il Casanova fosse stato attento, nel suo lavoro di riproduzione, all'allineamento dei margini laterali della colonna. Si può tuttavia affermare che, qualora l'apografo ritragga una tendenza presente nell'originale papiraceo, la col. 59 D. fornisce, nel rotolo che ha tradito il quarto libro filodemeo *Sulla musica*, un altro esempio della legge di Maas.⁷

Alle ll. 1-7 di PHerc 1575 N 18 si snodano, senza fratture né pause, le battute conclusi-

1. D. DELATTRE, *Philodème, De la musique: livre IV, colonnes 40* à 109**, «CERC» 19 (1989), pp. 49-143 (= DELATTRE).

2. Pp. 100 s.

3. I. KEMKE, *Philodemi De musica librorum quae exstant*, Lipsiae 1884, pp. 26 s. (= KEMKE).

4. Così sulla cartellina degli apografi napoletani. La data di apertura del papiro coincide con quella dell'esecuzione dei disegni proprio perché si intervenne su di esso con il metodo della scorzatura la quale avveniva contestualmente alla trascrizione. Del PHerc 1578 sopravvivono la scorza e 21 disegni per complessivi 24 frammenti, cf. G. M. RISPOLI, *Il primo libro del περὶ μουσικῆς di Filodemo*, in F. SBORDONE, *Ricerche sui papiri Ercolanesi*, I, Napoli 1969, pp. 275-277 (= RISPOLI) e DELATTRE, p. 63.

5. Restano, oltre alla scorza, 16 disegni per un totale di 23 frammenti, cf. RISPOLI, pp. 269 s. e DELATTRE, p. 63.

6. Sulla quale cf. A. ANGELI, *Lo svolgimento dei papiri carbonizzati*, «PLup» 3 (1994), pp. 37-104; M. CAPASSO, *I titoli nei papiri ercolanesi. IV: altri esemplari di titoli iniziali*, «PLup» 7 (1998), pp. 41-49, 53 s.; D. BLANK, *Reflections on Re-reading Piaggio and the Early History*, «CERC» 29 (1999), pp. 56 ss.

7. Cf. G. CAVALLO, *Libri scritte scribi a Ercolano*, «CERC» Suppl. I, 13, Napoli 1983, p. 18, dove l'assenza «quasi totale» nei rotoli ercolanesi della legge di Maas, «assai frequente nei papiri greco-egizi», è considerata «segno forse di un più alto livello librario». Una progressiva inclinazione verso sinistra dell'attacco delle righe è visibile ad es. nel PHerc 1497 cr. 3 col. XVI, cr. 4 coll. XVIII, XX.

ve di una tesi esposta nella colonna precedente, della quale PHerc 1578 N 17 (tav. 1) restituisce le ultime 23 linee di scrittura. Di queste le prime 5 sono estremamente frammentarie, molte sono decurtate del margine sinistro, tutte del margine destro.

Il calcolo approssimativo dell'estensione della lacuna nel margine sinistro della colonna ed alcuni errori addebitabili allo scriba e/o al disegnatore hanno opposto sino ad oggi gravi ostacoli alla ermeneutica dell'intero passaggio.⁸ Forse l'originale copiato dal Malesci si presentava più danneggiato rispetto al papiro scorzato dal Casanova, forse rispetto a quest'ultimo il Malesci operò con minore acribia. In ogni caso, palmari sono gli errori di trascrizione alle ll. 7 (= l. 29 D.: NEΛΩΔΕΙ invece di MEΛΩΔΟΥ), 10 (= l. 32 D.: ETE invece di ETO) e 12 (= l. 34 D.: OYMON invece di ΘYMON), più insidiosi quelli alle ll. 9, 12, 15, 16, 17 (= ll. 31, 34, 37, 38, 39 D.) in quanto individuabili e risolvibili solo sul filo del ragionamento che, per quanto tenue, si riesce ancora a cogliere a dispetto della frammentarietà in cui il testo ci è stato consegnato.

La lacuna alle ll. 8 s. (= ll. 30 s. D.) può essere difficilmente colmata a meno che non si supponga che in P fossero cadute, prima di ΠΠΟC, due lettere e non una come risulta in N, ovvero che lo scriba avesse espunto la lettera da lui trascritta per errore.

Nella lacuna che si apre dopo MENT alla l. 11 (= l. 33 D.) e prosegue alla linea successiva, dove prima di ωI risulta perduta una lettera, potrebbe congetturarsi δει|λ]ῶι, ma il rigore argomentativo rende preferibile ad un *dativus commodi* un dativo strumentale quale μέ|λ]εσι che si giustifica con la confusione, non impossibile sul piano paleografico, del gruppo ECI con ωI.

Nell'apografo alla l. 12 (= l. 34 D.), dopo MAT, v'è spazio per non più di cinque lettere; la lacuna prosegue nella linea successiva, dove prima di ΓΑΡ si registra ancora la perdita di una lettera. Il connettivo segnala nella l. 34 D. l'avvio di una nuova proposizione, il cui termine introduttivo era tra la l. 34 e la l. 35. Gli editori hanno tentato in vario modo di sanare il luogo, costretti tutti, comunque, a modificare il disegno: il Gomperz⁹ e il van Krevelen¹⁰ proposero <θαν>μα(σ)τ(ῶς) | γάρ, l'Holzer¹¹ μὰ [Δία] | γάρ, il Delattre ha avanzato ματ[αίως] | γάρ.¹² In tutte e tre le congetture non si fa conto della lacuna iniziale nella l. 13 di N (= l. 35 D.). Che questa possa risalire ad un errore del Malesci nella riproduzione dell'allineamento del margine sinistro non possiamo assolutamente escludere, ma in questo caso bisognerebbe interporre dopo ἐγείρει e leggere di seguito μάτ[αιον] | γάρ κτλ. sottintendendovi εἴη. Se, invece, l'apografo riproduce fedelmente l'originale, allora il connettivo γάρ impone di includere nella proposizione οὐδ' αὐτὴ ... ἐγείρει la sequenza MAT e di integrare ποῖ] | α alle ll. 34 s. Nel gruppo MAT potrebbe nascondersi la formula μὰ τ[ὸν Δία, alla quale è preferibile per ragioni sticometriche¹³ la forma accorciata μὰ Δ[ία] ricorrente, del resto, in altri luoghi dello stesso libro.¹⁴

Sicuramente MITAI all'inizio della l. 15 (= l. 37 D.) è un'errata trascrizione del Malesci. La sillaba finale suggerisce di ravvisare in lacuna la forma verbale del nuovo enunciato, probabilmente φαί]ονται da cui dipende il predicativo δειλότερο[ι.

Alla l. 16 (= l. 38 D.) l'apografo presenta AANTΩNANTΩNA, poi una lacuna di circa sei lettere. Gli editori hanno letto π'άντων ἂν τῶν A[, ma tale proposta mi appare indifendibile perché rende di fatto inafferrabile il frammento di pensiero. La lezione in N può

8. Cf. KEMKE, pp. 26 s.; TH. GOMPERZ, *Zu Philodem's Büchern von der Musik: ein kritischer Beitrag*, Wien 1885, p. 15 (= GOMPERZ); E. HOLZER, *Zu Philodemos περὶ μουσικῆς*, «Philologus» 66 (1907), pp. 501 s. (= HOLZER); D. A. VAN KREVELEN, *Philodemus. De Muziek. Met Vertaling en Commentaar*, Hilversum 1939, pp. 58-61 (= VAN KREVELEN); DELATTRE, pp. 100 s.

9. *Loc. cit.*

10. P. 58.

11. P. 501.

12. P. 100.

13. Cf. DELATTRE, p. 63.

14. Cf. *Mus.* IV coll. 53,5; 88,9 DELATTRE, pp. 97, 122. Cf. anche *Mus.* I fr. 4,7 KEMKE, p. 4 = I fr. 5 RISPOLI, p. 57 = IV col. 4 DELATTRE, ed ancora *Mus.* IV coll. I A 21 KEMKE, p. 62 = A. J. NEUBECKER, *Philodemus Über die Musik IV. Buch*, La scuola di Epicuro, Coll. di testi ercolanesi diretta da M. GIGANTE, 4, Napoli 1986, p. 36 (= NEUBECKER) = col. 114 DELATTRE.

aggiungere un ulteriore importante tassello al recupero del nuovo enunciato qualora si presupponga che:

1. ad inizio della linea, nel papiro la lettera Π fu confusa dal Malesci con Α, oppure il disegnatore trascrisse in *N* 17 la lettera Α che invece era sottoposta,
2. il Malesci non si avvide dei punti di espunzione che lo scriba aveva apposti sul secondo AN a correzione dell'errore di dittografia da lui stesso commesso.

Di nuovo errò il Malesci alla l. 17 (= l. 39 D.), dove in vece di .I[...] doveva leggersi nell'originale ΛΟΙΚ.

Ma a sottrarre il testo dalla oscurità nella quale il Gomperz¹⁵ e l'Holzer¹⁶ lo videro irrimediabilmente confinato, ha contribuito in prima istanza la acquisita correlazione tra Τισὶ μὲν alla l. 28 della col. 58 D. e Τισὶ δὲ alla l. 7 della colonna seguente. Essa, marcando i confini tra due distinti tronconi di pensiero cui il testo fa riferimento in merito alla valenza del linguaggio musicale, ha fornito una guida nella ritessitura dell'esposizione del primo punto di vista che PHerc 1578 *N* 17 ci restituisce in una struttura sintattica alquanto smagliata. Il dibattito nel passaggio del iv libro del *De musica* filodemeo mi sembra possa essere stato così organizzato:

col. 58 D. 23]MEN EY[...
]IONT[...
 25] διὰ τιν' ἘΓΗ[...
 ..]N μᾶλλον ...]N KA[...P[...
 ...] καὶ ΔΙ[.....]TEON[...
 .. Τισὶ μὲν [οὔτε] τι ὅτ' ἤμμεῖον
 ἔστι]ν οὐτ' ἂν [γ' ἐ]μελώδου[ν
 30 οὐτ' ἐ]πετήδευσαν αὐτὴν εἰ μὴ
 [...] πρὸς ὀρχήσεις καὶ πρὸς [θε-
 ἀμα]τ' ἐχρήσαντο δι' ἔτρο[υς
 καὶ πᾶσ' ἴ' οὐδ' αὐτὴ μὲντ[οι μέ-
 λ]εσι θυμὸν ἐγείρει, μὰ Δ[ία] ποῖ-
 35 α] γὰρ ἂν τὸν τῶν σαλ[ευόντων
 ἀνέ]χεν; νῦν δ' ἐλάφ[ων φαί-
 γο]γαί τινες δειλότερο[ι, ἀ-
 παν]τῶν[AN]των ἄλλων ἄλ-
 λο[ις], νῦν δ' ἔνιοι στάν[τες
 40 ἐκ]εῖ καὶ πανταχοῦ, [καὶ
 δ' ἐν ἐκκλησίαις καὶ [ιε]ροῖς
 καὶ π[ο]μπαῖς καὶ τα[ις] φί-
 λ[ω]ν ἐκφοραῖς, οὐδέ τι πα-
 ρ[ο]στήμα γίνεται τ[οιοῦ]τοις·
 45 ἄλλως δ' ἐπειδὴν [σημ]ή-
 νη<ι> τὸ πολεμικὸν ἐπάγειν
 παραγγελλομένου, πᾶς οἷ

col. 59

πρόκειται μάχεσθαι, τὰ δ'
 ὧν φοβερός ἔσται τοῖς ἐναν-
 5 τίοις καὶ τοῖς φιλοῦς συμπ[...]αροο-
 μή[πο]σει[ν] π[...]οιήσας εἰς χεῖρας ἴ-
 ε]ται. Τισὶ δὲ καὶ τῷ συμπλέκε-
 σ]θαι ταῖς μάχαις τὴν τοιαύ-
 τ]ην φωνὴν καὶ παρακλι-
 10 τι]κὸν παρέχειν σημεῖον ἕξ
 ὑπολήψεως ἐγείρεται παρὰ-
 σ]τημα πρὸς τοὺς] ἴκι' ἰδύνους·
 τ]οὺς δὲ κ[.....]

col. 58, 23-29 primum edidit Delattre 24 *N*, οντ Delat-
 tre 25 *N*, τιν' εἴ'. . Delattre 27 in Delattre ante καὶ
 spatium tantum duarum litterarum 28 supplēvi (*N*:
 ΤΓ'ΘΗΜ[...], ...)σιμεν[...]τι ὅτ' ἤμμε[... Delattre 29 supplēvi
 (*N*: ΝΕΛωΔΕΙ[...], ..]ν οὔτ' ἂν[...]' μ' ἔλωδει[... Delattre 30
 supplēvi, ... ἐ]πετήδευσαν, αὐτ[ῆ] Kemke et van Kreve-
 len, ἐ]πετεῦδον (sic) αὐτ[... Delattre 31 ante
 ΠΡΟC litteram a scriba expunctam suspicata sum, .]
 κτλ. Delattre 32 ἔτρο[υς] edd. (*N*: ΕΤΕ[...]) 33 πᾶσ' ἴ
 scripsi ex *N*, πᾶσ' edd. 33 sq. *N*: ΜΕΝΤ[± 4 | .]ωΙ,
 μέντ[οι μέ]λ]εσι legi et supplēvi, μέντ[οι τ]ῶι Gomperz,
 Holzer, μέντ[]|ωι Kemke, van Krevelen, μέντ[ῶι ἤ]χ]ωι
 Delattre 34 *N*: ΟΥΜΟΝ, θυμὸν edd.; μὰ Δ[ία iam
 Holzer (*N*: ΜΑΤ), qui tamen post ἐγείρει interpunctit,
 <θau>μα(σ)τ(ῶς Gomperz et van Krevelen, ματ[
 Kemke, ματ[αίως Delattre 34 sq. conieci ex *N* 35
 supplēvi, σαλ[πικτῶ]ν Gomperz, Holzer, van Krevelen,
 σαλ[πίγγω]ν Kemke, σαλ[πικτῶν Delattre 36 ἀ]νέχεν
 Delattre, ἔχεν Gomperz, Kemke, van Krevelen, ἐχοῖν
 Holzer 36 sq. supplēvi (*N*: ΕΛΑΦ[±4] ΜΙΤΑΙ),
 ἐλάφ[ων βυκα]ν]ταί Gomperz et van Krevelen, ἐλάφ-
 [ων --] |μ]ται Kemke, Holzer et Delattre, qui post
 ΕΛΑΦ quattuor litteras cecidisse putavit, ἐλαφ[ρο] pro-
 posuit dubitanter Meillier (cf. Delattre, adp.) 37
 δειλότερο[ι Gomperz et alii 37 sq. legi et supplēvi (*N*:
 ΑΑΝΤωΝΑΝΤωΝ), εἰσι | π]άντων Gomperz, δειλότερο[ι]
 | ααντων ἂν τῶν Kemke, καὶ | π]άντων ἂν τῶν Holzer et
 van Krevelen, δειλότερο[ι ...] | ἴπ]άντων ἂν τῶν Delattre
 38 supplēvi, ἀ.... Kemke, ἀ[νθρώπων] Holzer et dubi-
 tanter van Krevelen, α[..... Delattre 38 sq. supplēvi
 (*N*: .I[...]), nihil in Kemke, Holzer, van Krevelen, ν[...]
 Delattre 39 legi et supplēvi, ἐνίοις .. [οὐκ Kemke,
 ἐνίοις [ἀλλ' οὐκ Holzer, ἔνιοι οὔ]τοι δ' οὐκ van Krevelen,
 ἐνίοις ταν[..... Delattre 40 supplēvi, ἀ]εὶ Kemke,
 Holzer, van Krevelen, ..]εὶ Delattre 40 sq. supplēvi,
 οὐ] | δ' Kemke et van Krevelen,] | δ' Delattre 41
 [ιε]ροῖς Kemke, van Krevelen et Delattre 42 sq. sup-
 plēvi, τα[ις νεκ]ο[ῶ]ν] Kemke, τα[ις νε]κ[ο]ῶ]ν] van Kre-
 velen, τα[ις θανόν]τ[ω]ν] Delattre 43 supplēvi, οὐδ' ἐν
 Kemke et van Krevelen, οὐδ' ἐν Delattre 43 sq.
 divisi, παρ[ο]στήμα Kemke, van Krevelen, Delattre 44
 supplēvi, τ[οιοῦ]το Kemke, van Krevelen, τ[οιοῦ]τον De-
 lattre coll. 59,45-59,1 supplēvi, [ἐπι]φα[ν]ή Kemke,
 [ἐπι]σημη]ν[ή] <ι> (sic) van Krevelen, Delattre 5 co-
 nieci, ὕσνπ' [μ]αροο[μ]ή[πο]σει[ν] Kemke, van Kre-
 velen, Delattre scripserunt ex *N* 11 sq. Delattre,
 παρὰ[σ]τήμα Kemke, van Krevelen 12 *N*: ΟΝΔΥΝΟΥC,
 Delattre, nihil in Kemke, van Krevelen 13 Delattre
 ex *N*, nihil in Kemke, van Krevelen

15. Cf. p. 15.

16. Cf. p. 501, dove il passo filodemeo fu definito «eine verzweifelte Stelle».

«Secondo alcuni né esiste un qualche segnale né (gli antichi) avrebbero composto canti né in verità l'avrebbero coltivata (*scil.* la musica) se non se ne fossero serviti per le danze e per gli spettacoli ogni anno e per ogni occasione;¹⁷ né di certo essa sveglia, per Zeus, l'animo con melodie.¹⁸ Quali (di queste) infatti potrebbero sostenere l'animo dei vacillanti? Ora, alcuni si rivelano più pavidi dei cervi quando gli uni avanzano contro gli altri, ora certi altri appaiono restare immobili e dovunque, sia nelle assemblee sia nei riti sacri sia nelle processioni e nelle esequie dei cari, né in uomini tali si determina alcuna esaltazione. Diversamente, quando, ricevuto l'ordine di attaccare battaglia, si dà il segnale di guerra, chiunque si proponga di combattere, si lancia nella mischia avendo

messo in atto le strategie con cui susciterà timore nei nemici e incitamento negli amici. Secondo altri, invece, congiungendosi tale suono con le battaglie ed offrendo esso un segnale di incitamento, nasce dalla ipolesi un'esaltazione ai pericoli ...».

La *reductio ad unum* delle due opposte tesi riportate nel frammento e la congettura σαλ[πικτῶν (col. 58,35 D.) del Gomperz, che ha riscosso nelle successive edizioni maggiori consensi rispetto al supplemento del Kemke (σαλ[πίγγων) lasciandone, comunque, inalterate le implicazioni semantiche, hanno appiattito la problematica del testo facendo slittare l'asse della discussione dal tema della musica nella guerra¹⁹ a quello della strumentistica.

17. Cf. Ps.-Plut., *Mus.* 1140 b-c: Φανερόν οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τοῖς παλαιοῖς τῶν Ἑλλήνων εἰκότως μάλιστα πάντων ἐμέλησε πεπαιδεῦσθαι μουσικήν. τῶν γὰρ νέων τὰς ψυχὰς ὄντο δεινὰ διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ὀυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὐσημιον, χρησίμης δηλονότι τῆς μουσικῆς ὑπαρχούσης πρὸς πάντα καιρὸν καὶ πᾶσαν ἐσπουδασμένην πράξιν, προηγουμένως δὲ πρὸς τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους.

18. Cf. Plut., *Lyc.* 21,1: τὰ μέλη κέντρον εἶχεν ἐγερτικὸν θυμοῦ καὶ παραστατικὸν ὁρμῆς ἐνθουσιώδους καὶ πραγματικῆς citato anche *infra*, n. 19.

19. La trattatistica antica valorizzò le potenzialità della musica nella guerra prendendo le mosse dall'etica arcaica, che aveva fatto del valore l'asse portante delle attività artistiche, e ne rintracciò le radici nei grandi esponenti del genere lirico: non solo Tirteo, le cui melodie, dopo la vittoria riportata dagli Spartani sui Messeni, «rimasero canoniche per il tirocinio dell'esercito spartano» (A. GOSTOLI, *Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del vi sec. a. C.*, in AA.VV., *La musica in Grecia*, a c. di B. GENTILIR. PRETAGOSTINI, Roma-Bari 1988, p. 231), ma anche Archiloco (cf. Athen. xiv 627 a = Archil. fr. 1 WEST), Solone (cf. Polyae., *Strat.* 120,1; Sext. Emp., *Adv. Math.* vi 9 = Solon fr. 248; 710 MARTINA), Alceo (secondo Athen. xiv 627 a ὁ ποιητής, εἶ τις καὶ ἄλλος μουσικώτατος γενόμενος, πρότερα τῶν κατὰ ποιητικὴν τὰ κατὰ τὴν ἀνδρείαν τίθεται, μᾶλλον τοῦ δέοντος πολεμικὸς γενόμενος, per il quale sarebbe stato più adatto avere la casa piena di strumenti musicali che non di armi), Alcmane (cf. Plut., *Lyc.* 21,6 = Alcman. fr. 41 PAGE), mentre tra i poeti spartani furono celebrati in particolare Terpandro (cf. Plut., *Lyc.* 21,4-5; Ps.-Plut., *Mus.* 42,1146 b = Terp. fr. 5; 19 GOSTOLI) e Pindaro (Plut., *Lyc.* 21,4,6 = Pind. fr. 199 MAEHLER) per il tenace legame da loro istituito tra musica e ἀνδρεία. Topico divenne il riferimento agli Spartani μουσικώτατοι e πολεμικώτατοι (cf. Plut., *Lyc.* 21,6; Ps.-Plut., *Mus.* 1140 c; Polyb. iv 20,6; Athen. xiv 630 f). La capacità da loro mostrata nel comunicare, attraverso le melodie e i canti, il valore guerriero fu unanimemente apprezzata dalla tradizione che

vide espressi nell'armonia dorica la violenza e il coraggio, la moderazione e la compostezza, la serietà e l'energia (cf. in particolare Plat., *Resp.* iii 399 a-c; Arist., *Pol.* viii 1340 b 4; Athen. xiv 624 c-e = Heraclid. Pont. fr. 163 WEHRLI; Ps.-Plut., *Mus.* 1136 e). Sebbene Aristotele (*Pol.* viii 1339 a 40-b 5, cf. anche Athen. xiv 628 b) ricorresse proprio all'esempio dei Laconi a sostegno della sua convinzione che il mancato studio delle nozioni musicali non precludesse la possibilità di godere del piacere della musica e di giudicare delle qualità delle melodie, l'importanza della pratica e dell'insegnamento musicali presso gli Spartani non è sottovalutata nelle fonti antiche: oltre a Ps.-Plut., *Mus.* 1140 c; Sext. Emp., *Adv. Math.* vi 9; Athen. iv 184 d (= Chamael. fr. 3 WEHRLI); xii 517 a; xiv 627 d; 632 f; Quint. i 10,15, cf. anche Philod., *Mus.* iv col. 25 D. (= i fr. 19 KEMKE, p. 10 = i fr. 24,1-9 RISPOLI, pp. 141 s.) e Plut., *Lyc.* 21-22, secondo cui gli Spartani si impegnavano nell'educazione al canto e alla musica non meno che nella ricerca τῆς ἐν τοῖς λόγοις εὐζηλίας καὶ καθαριότητος: per i canti sceglievano una λέξις semplice ma vigorosa, che celebrasse temi solenni e etopoietici e biasimasse viltà e codardia, mentre modulavano melodie che avessero un pungolo ἐγερτικὸν θυμοῦ καὶ παραστατικὸν ὁρμῆς ἐνθουσιώδους καὶ πραγματικῆς. Come esempi di questi μέλη Plutarco cita un canto corale a struttura amebea intonato da tre cori (uno di anziani che celebravano la loro trascorsa gagliardia, l'altro di uomini maturi che vantavano il loro presente valore, il terzo di giovani che si auguravano potessero superare i loro modelli) e il Καστόρειον μέλος, una melodia guerriera eseguita nell'ambito del rituale che precedeva la battaglia: quando l'esercito spartano era già schierato di fronte al nemico, il re sacrificava una capretta ad Artemide Agrotéra invitando i presenti a porsi una corona intorno al capo, quindi ordinava agli auleti di suonare il motivo di Castore, mentre egli intonava un peana di marcia, «sicché lo spettacolo era solenne e nel contempo terrificante, poiché i soldati avanzavano con ritmo al suono dell'aulo senza creare frattura nello

In verità, nel suo Περί μουσικῆς, che costituisce il bersaglio prevalente della polemica filodemea, lo stoico Diogene di Babilonia dovette trattare anche dell'impiego degli strumenti musicali a corollario della difesa del ruolo della musica nell'educazione alle virtù individuali, sociali e politiche.²⁰ Lo dimostra la col. 31 D.²¹ che parafrasa un passo dell'opera diogeneiana in cui il ricorso alla σάλπιγξ e all'αὐλός nei combattimenti e negli agoni ginnici ed atletici era menzionato all'interno della più articolata dimostrazione dell'incidenza dei ritmi propri di tali strumenti sull'animo degli ascoltatori al fine dell'acquisizione del coraggio.²² Filodemo riprende l'argomentazione di Diogene nella sezione confutativa del suo libro: nella col. 120 D.²³ egli, nonostante dichiararsi di avere scritto già a sufficienza sul tema della πρὸς τοὺς πολέμους συνεργία rivendicata alla musica, non di meno si ripromette di vagliare criticamente le soluzioni che altri filosofi hanno dato alla questione. Tale promessa

programmatica, nel testo sopravvissuto, rimane purtroppo soltanto espressa. Per quanto attiene, invece, al contributo della musica nelle azioni militari, l'autore poté averne discusso in uno dei primi tre libri del Περί μουσικῆς e/o nelle colonne antecedenti del IV libro. La Neubecker ravvisò tracce di questo capitolo nei PHerc 1578 N 17-1575 N 18: condizionata dall'edizione del Kemke, la studiosa vi colse una polemica antiperipatetica, accreditando a Filodemo l'opinione secondo cui la σάλπιγξ non desta il coraggio, tutt'al più l'effetto del suo suono sarebbe conseguito per mezzo di un meccanismo associativo, legandosi tradizionalmente la rappresentazione dell'inizio della battaglia al segnale dato dalla tromba.²⁴ Questo impianto concettuale è rimasto sostanzialmente invariato anche nell'edizione del Delattre.²⁵

Nelle coll. 58-59 D. si discute ancora dell'ἦθος musicale, della possibilità di attribuire alla musica proprietà tali che essa, alla stessa stregua del linguaggio verbale,²⁶ vei-

schieramento né erano turbati negli animi, ma con calma e allegria erano guidati dalla melodia verso il pericolo» (*Lyc.* 22,4; cf. anche *Thuc.* v 70). Per il *Castoreion* Plutarco attinge ad una tradizione più antica rispetto a Pind., *Pyth.* II 69, dove l'aria di Castore è divenuta già un canto modulato ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς, cf. B. GENTILI, P. ANGELI BERNARDINI, E. CINGANO, P. GIANNINI, *Pindaro. Le odi*, II: *Le Pitiche*, Milano 1995, p. 392. Per il *Castoreion* in particolare e per la funzione della musica a Sparta in generale cf. GOSTOLI, *Terpan-dro* cit., pp. 231-237.

20. Sulla teoria musicale di Diogene di Babilonia cf. G. M. RISPOLI, *Filodemo sulla musica*, «CERC» 4 (1974), pp. 77-83; NEUBECKER, *passim*; DELATTRE, pp. 54 s.; D. L. BLANK, *Diogenes of Babylon and the χορτικοί in Philodemus: a Preliminary Suggestion*, «CERC» 24 (1994), pp. 55-59; A. BARKER, *Diogenes of Babylon and Hellenistic Musical Theory*, in C. AUVRAY ASSAYAS, D. DELATTRE, *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, Paris 2001, pp. 353-370; D. DELATTRE, *Vers une reconstruction de l'esthétique musicale de Philodème (à partir du livre IV des Commentaires sur la musique)*, *ibid.*, pp. 371-384; A. ANGELI, *Nuove letture nel PHerc 225 (Philod., De mus. IV)*, «PLup» 10 (2001), pp. 9-76 (= ANGELI).

21. = PHerc 1572 N 6, 30 ss. = *Mus.* I fr. 25 KEMKE, p. 14 = fr. 29 RISPOLI, pp. 175-177.

22. La tematica doveva essere situata nella sezione inerente all'utilizzo della musica in guerra. In essa era dato spazio anche ai νόμοι περὶ τὰς πολεμικὰς ἐνεργείας ovvero ai πολεμικοὶ νόμοι secondo la più sintetica denominazione tucididea (v 69, cf. anche *Philod., Mus.* IV col. 30,42 D.). Diogene rilevò che, ancora al suo tempo, per le azioni di guerra la maggior parte dei Greci ricorreva ai ritmi propri della σάλπιγξ, altri invece a

quelli degli auli e che al suono della tromba il πολεμικὸς νόμος era intonato pure nelle gare atletiche, cf. RISPOLI, pp. 178 s. La studiosa richiama opportunamente l'attenzione su *Plat., Resp.* 399 a-b; *Pol.* IV 20 s.; *Strab.* X 4,20 e soprattutto su *Ps.-Plut., Mus.* 1140 c-d le cui forti analogie col testo filodemeo depongono a favore di una fonte comune.

23. = col. VI ll. 26-31 NEUBECKER, p. 45.

24. P. 135.

25. P. 100, dove lo studioso della sua proposta di lettura dà la seguente traduzione: «... ils (?) ont pratiqué <la trompette?> pour accompagner des danses, et l'ont utilisée lors de spectacles, et cela tout au long de l'année, et dans le cas de chacun. Ce n'est pas non plus <la trompette?> par elle-même qui excite le cœur par le bruit qu'elle émet: car ce serait en vain qu'elle soulèverait l'énergie des joueurs de trompette; mais en réalité, certains ... sont plus lâches ... Mais en réalité, pour quelques-uns ... Mais dans les assemblées, <les sacrifices>, les cortèges et les enterrements, personne n'éprouve une exaltation de ce genre. Mais, en d'autres circonstances, dès que <la trompette> sonne la charge, quand l'assaut est ordonné, chacun de ceux qui ont à combattre commence par faire, avant de se jeter dans la mêlée, ce qui le rendra redoutable pour les ennemis et encouragera ses compagnons à charger; mais pour certains, l'exaltation face aux dangers naît d'une idée provoquée par le fait que se mêle aux combats une telle voix <= celle de la trompette?> qui leur fournit un signe d'encouragement ...».

26. Al confronto sviluppato, nel pensiero antico, tra il codice verbale e quello musicale sul terreno del potere psicagogico ad entrambi riconosciuto fece cenno W. KROLL, *Randbemerkungen*, «RhMus» 66 (1911),

coli virtù e vizi intervenendo persuasivamente sui caratteri e sulle emozioni degli uditori sino a modificarli e a piegarli ai contenuti mediati dai ritmi e dalle melodie prescelti. Intorno alla questione, peraltro di remota tradizione,²⁷ il testo filodemeo conferma che si era, nel tempo, sviluppata una sociologia morale della musica la quale, partendo dalla classificazione dei contesti sociali, aveva ricercato quali virtù e quali vizi ciascun genere musicale fosse capace di promuovere. Contro le potenzialità etiche della musica, esaminate questa volta nel circoscritto ambito militare, muove il primo dei due schieramenti la cui identità è lasciata da Filodemo nell'assoluta indeterminatezza. Le argomentazioni presentate nelle coll. 58,28-59,7 convergono con l'assunto filodemeo secondo cui il linguaggio musicale non può svolgere alcun'azione educatrice in quanto non si configura come un codice semiotico in cui ad ogni significante corrisponda un significato.²⁸ Mentre il codice linguistico, grazie alla corrispondenza tra parola e contenuto, riesce ad intervenire sulla formazione degli individui indirizzandone le attitudini, determinandone le scelte e guidandone i comportamenti, la musica può semplicemente trasmettere piacere²⁹ ma non influire sullo svi-

luppo delle virtù né, di conseguenza, sulla realizzazione del fine della vita, che resta appannaggio esclusivo e specifico della filosofia.³⁰ Questo è il nodo della tesi che è sviluppata nel primo segmento del frammento e che si arricchisce di altre non trascurabili considerazioni. Innanzi tutto l'interesse che gli antichi nutrono per la musica viene singolarmente subordinato a quello πρὸς ὀρχήσεις καὶ πρὸς θεάματα, tanto che si sostiene che nel passato la composizione di canti e l'esecuzione musicale furono funzionali al genere orchestico e agli spettacoli connessi sia con la celebrazione delle festività annuali sia con tutte le altre occasioni della vita comunitaria.³¹ La dipendenza della musica dalla danza³² e dagli spettacoli marca la dimensione non sostanziale dell'apporto della musica stessa ricollocandola tra le tecniche e le attività aventi come scopo un piacere accessorio, vale a dire la ἡδονὴ ἐν κινήσει. Di qui la ferma negazione alla musica di quel potere di destare il coraggio³³ persino nei più vili³⁴ che la tradizione risalente fino all'età arcaica le aveva voluto conferire.³⁵

Nessuna melodia, dunque, può mutare il carattere, tanto meno sorreggere l'animo dei vacillanti. Se il verbo σαλεύω, col quale si esprime il confuso ondeggiare dei pavidì in

pp. 168 s. seguito da A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, «SIFC» 2 (1922), p. 73 = *Scritti minori*, I, Torino 1955, pp. 155 s., secondo il quale l'elogio del λόγος nell'Elena di Gorgia fu influenzato dalla teoria etica sviluppata dal musico Damone di Oa. Cf. anche R. W. WALLACE, *Damone di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Biblioteca di Quaderni urbinati di cultura classica, 5, Roma 1991, pp. 47 s.

27. La dottrina etica della musica divenne oggetto di interesse teorico a partire dal VI secolo a.C. con la corrente pitagorica, per poi ricevere, nella metà del secolo successivo, la sua prima sistematica trattazione ad opera di Damone, il maestro di Socrate e di Pericle, del quale fu anche consigliere politico. Ma che già nel VII secolo a.C. fosse ben chiara la funzione sociale e politica di quell'arte è attestato dall'attività di Taleta di Gortina, cui le fonti fanno risalire la fondazione della prima scuola musicale (cf. Athen. xv 678 b-c = Sosib. *FGH Hist* 595 F 5 JACOBY, III b, p. 714) e che secondo Plut., *Lyc.* 4 spianò la strada a Licurgo nell'educazione degli Spartani dimostrandogli come le proprie melodie ed i propri ritmi, pervasi da calma e da ordine, ammansissero i caratteri lasciando il posto all'obbedienza e alla concordia in una città dilaniata dalle discordie civili, com'era a quel tempo la comunità spartana.

28. In proposito si esprime diversamente Arist. Quint. II 6 WINNINGTON INGRAM, pp. 61,26-62,24 secondo il quale gli ordini verbali, negli agoni e nelle guerre, spesso potrebbero essere compresi da quelli che nella parte avversa parlano la stessa lingua, mentre la musica permette di ricorrere a τὰ σύμβολα e di far corrispondere a ciascun μέλος uno specifico comando.

29. Cf. RISPOLI, *Filodemo sulla musica* cit., pp. 83-87; DELATTRE, *Vers une reconstruction de l'esthétique musicale de Philodème* cit., pp. 371-383; G. M. RISPOLI, *Filosofi e filosofia nel De musica di Filodemo*, c.d.s.

30. Cf. ANGELI, pp. 21 s., 61 s.

31. Sulla danza cf. ANGELI, pp. 63-70 e soprattutto G. M. RISPOLI, *L'ethos della danza nel περί μουσικῆς di Filodemo di Gadara*, c.d.s.

32. Cf. RISPOLI, *L'ethos della danza* cit.

33. L'ardimento in battaglia è designato mediante un termine noto, con tale accezione, già ad Omero che del θυμός aveva fatto innanzi tutto la sede delle emozioni, cf. B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen = La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. a c. di D. DEGLI ALBERTI, A. SOLMI MARIETTI, Torino 1963⁷, pp. 30-47.

34. Il motivo resta appena accennato in Sext. Emp., *Adv. Math.* VI 10.

35. Cf. *supra*, n. 19.

battaglia, trasferisce sull'esercito, che è il baluardo dello Stato, il simbolismo già alcaico³⁶ della città fluttuante nei pericoli come una nave nel mare tempestoso,³⁷ il confronto tra i codardi ed i cervi alle ll. 35 ss. della col. 58 D. connota di reminiscenze omeriche gli effetti paralizzanti della paura cui nel testo filodemeo ci si appella come a prova incontrovertibile del non essere la musica in grado di reciderne le radici. Nell'*Iliade* Achille, dando sfogo alla sua ira, apostrofa Agamennone in modo ingiurioso: οἰνοβαρέες, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο, opponendo alla tracotanza del cane la viltà del cervo.³⁸ Da qui l'origine del proverbio ἐλάφειος ἀνὴρ detto del δειλός.³⁹ Eustazio nel commento ad *Il.* VIII 248 attesta che la forma proverbiale fu utilizzata anche da Archiloco con la variante πρόξ.⁴⁰ Del cervo divennero proverbiali sia l'agilità⁴¹ sia la timidezza e la vigliaccheria.⁴² Quest'ultima ora è ritratta nell'immagine dell'animale che fugge con straordinaria rapidità il pericolo, ora è espressa attraverso l'immobilismo nel quale la paura lo inchioda. Anche per tale rappresentazione ritrovia-

mo a monte un modello omerico: nel quarto libro dell'*Iliade*, Agamennone passando in rassegna l'esercito prima dello scontro con i Teucridi, anima quanti dei Danai sono pieni di ardore, quelli che desistono dall'odiosa guerra invece così rimprovera:⁴³

τίφθ' οὕτως ἔσθητε τεθηπότες ἤτε νεβροί,
αἶ τ' ἐπεὶ οὖν ἔκαμον πολέος πεδίοιο θέουσαι,
ἔστασ', οὐδ' ἄρα τίς σφι μετὰ φρεσὶ γίγνεται ἀλκή.

Tra le fonti latine, nelle quali il cervo designa per antonomasia la codardia, merita senz'altro di essere ricordato il noto luogo lucreziano sulla teoria epicurea dei caratteri⁴⁴ connessa con le tre nature termiche che costituiscono l'organismo psichico insieme con la quarta natura *nominis expers*:⁴⁵ secondo gli Epicurei la paura insorge per la prevalenza nell'anima della natura simile al vento:⁴⁶

At ventosa magis cervorum frigida mens est
et gelidas citius per viscera concitat auras
quae tremulum faciunt membris existere motum.

Negli esseri viventi la paura, come ogni altro stato emozionale, è la conseguenza dei

36. Alc. fr. 326 LOBEL-PAGE = fr. 208 VOIGT. Le metafore nave-stato, tempesta-guerra civile ebbero fortuna nella poesia sia greca (cf. Thgn. I 670-680; 855 s. YOUNG; Pind., *Pyth.* I 86; VIII 98; X 71; Aesch., *Th.* 2 s.; 62; Soph., *Oed. tyr.* 23; 922 s.; *Ant.* 162 s.; 189 s.; Aristoph., *Vesp.* 29 s.) sia latina (Hor., *Carm.* I 14). Sul motivo allegorico, consolidatosi anche nella tradizione prosastica (cf. ad es. Plat., *Resp.* VI 488 a-489 b; Cic., *Sest.* 9; *Ad Att.* II 7,4), cf. M. G. BONANNO, *Sull'allegoria della nave (Alcae. 208 V.; Hor. Carm. I 14)*, «RCCM» 18 (1976), pp. 179-197.

37. Nella forma intransitiva, σαλεύω designa propriamente lo sbalottamento di un'imbarcazione nel mare in burrasca (cf. Xen., *Oec.* 8,17). Da qui discende l'accezione traslata «agitarsi come una nave sul mare» per significare l'angoscia e spesso anche il disorientamento di chi, non avendo più il controllo di sé stesso, si sente in balia delle circostanze. In poesia questo uso ora è piegato alla metafora alcaica sopra detta (cf. Soph., *Oed. tyr.* 22: πόλις γὰρ, ὡσπερ καὶ τὸς εἰσοραῖς, | ἄγαν ἦδη σαλεύει e Eur., *Rh.* 249-251: ὅταν ἦι δυσάλιον ἐν πελάγει | καὶ σαλεύη | πόλις) ora comunica lo stato di assoluto dolore del soggetto che conserva, tuttavia, il dominio di sé, cf. Soph., *El.* 1074. In prosa il verbo è applicato ad ambiti differenziati: ad es. alla vecchiaia (Plat., *Leg.* XI 923 a), di nuovo all'instabilità dello Stato (Dion. Hal. X 9) o della tirannide (Plut., *Dio* 8,5), all'uomo furente ed irato che vacilla come la nave scossa dalla tempesta (Plut., *Cohib. ira* 454 a). Il supplemento τῶν σαλευόντων da me proposto nel luogo filodemeo trova un più convincente riscontro in Plut., *Brut.* 45,3: τῶν στρατοπέδων ἐκατέρου σαλεύοντος ἐπισημῶς. Σαλεύω del resto non

è estraneo al lessico filodemeo, cf. *Sign.* coll. XV 5; XX 13; XXVII 32 DE LACY; cf. anche l'avverbio σαλευομένως opposto a βεβαίως in *Rhet.* (PHerc 1669) col. XXV 10 s. SUDHAUS, I, p. 260.

38. *Il.* I 225. L'immagine ritorna in *Il.* XIII 101-104.

39. Cf. Zenob. III 66 (ἐλάφειος ἀνὴρ· ἐπὶ τοῦ δειλοῦ, ἐκ μεταφορᾶς τοῦ ζώου. Δειλὸν γὰρ ἢ ἔλαφος); Greg. Cypr. L. II 11 (= M III 39); Macar. III 74.

40. *Ad Hom. Il.* VIII 248, p. 711,41 = Arch. fr. 280 WEST.

41. Cf. *Vinceretis cervom cursu* in Plaut., *Poen.* 530 e sul luogo R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1994¹⁰, p. 78.

42. Ai passi citati in n. 39 si aggiungano Fest. 460, 34-36 LINDSAY: *cervi, a quorum celeritate fugitivos vocent cervos* e Boëth., *Cons. phil.* 4,3: *pavidus ac fugax ... cervis similis habeatur*. Cf. inoltre Fulg., *Myth.* 3,3: *habens ... cor cervi*; Tert., *Cor.* 1,5: *in pace leones, in proelio cervi* equivalente alla sentenza οἴκοι μὲν λέοντες, | ἐν μάχῃ δ' ἄλώπεκες in Aristoph., *Pax* 1189 s. riproposta con varianti non sostanziali da Ael., *VH* XIII 3. Per il comportamento del soldato sbruffone cf. Petr., *Sat.* 44,14 e TOSI, *Dizionario* cit., p. 560 (nr 1244, 1245).

43. *Il.* IV 243-245.

44. Lucr. III 288-322.

45. Su questa problematica si vedano i ragguagli in A. ANGELI, *Necessità e autodeterminazione nel De ira di Filodemo (PHerc 182 fr. 12 Indelli)*, in *Studium atque urbanitas. Miscellanea in onore di Sergio Daris*, a c. di M. CAPASSO, S. PERNIGOTTI, «PLup» 9 (2000), p. 37 e n. 82 (= ANGELI, *Necessità*).

46. Lucr. III 299-301.

meccanismi atomici condizionati dalla costituzione originaria dell'anima. A differenza degli animali irrazionali, tuttavia, nell'uomo le inclinazioni naturali possono essere modificate dall'esercizio della *physiologia* e non già dalla *doctrina*, ovvero dalla cultura enciclopedica – comprensiva anche della musica – la quale, precisa Lucrezio, non riesce a correggere le tendenze naturali sicché il pavido *metu citius paulo temptetur*.⁴⁷

Nel luogo omerico sopra citato⁴⁸ gli effetti paralizzanti del timore sono resi con ἴσθημι, che altrove, in contesti anch'essi militari, denota invece la determinazione del guerriero che si ferma, saldo come una roccia, dinanzi all'attacco del nemico.⁴⁹ Nel testo filodemeo la ricorrenza di ἐκεῖ alla l. 40 della col. 58 D., che lega il nuovo concetto al precedente ambito militare, potrebbe far supporre che la forma σάντες premessa all'avverbio locativo mantenga la prima delle anzi dette accezioni. Ma l'osservazione alle ll. 43-44 chiarisce che la tipologia caratteriale che segue quella dei δειλοί, è da questa ben differenziata sicché ἴσθημι alla l. 39 non definisce la paralisi da panico bensì la disposizione spirituale di coloro che sia in guerra sia nelle altre occasioni di seguito elencate (assemblee, sacrifici, processioni, funerali di amici) non si lasciano coinvolgere emotivamente, ma restano immobili manifestando così la loro indifferenza. Ed infatti, conclude Filodemo, uomini di tal genere non avvertono in loro esaltazione alcuna.

Dopo aver sconfessato la tesi dell'*ethos* guerriero della musica, Filodemo conclude questo primo resoconto chiarendo che lo svolgimento e l'esito di una battaglia risiedono non nella presunta potenza trainante di prescelte melodie, bensì nella determinazione dei singoli soldati i quali, dopo il segnale di attacco, ingaggiano la lotta sperimentando sul campo tutte le strategie preventivamente messe a punto per incitare i compagni e terrorizzare il nemico. In que-

sta ottica la guerra appare un evento di così tragica portata che i suoi esiti non possono essere affidati ad uno stato di esaltazione inducibile, secondo illusorie supposizioni invalidate dall'esperienza, da arie militari e da ritmi di marcia, ma è il momento di verifica di un'arte che, come tutte le altre tecniche, gode di un suo proprio statuto e dispone di strumenti autonomi.

Alla l. 7 della col. 59 D. Filodemo introduce un secondo filone di pensiero che ha dato al tema della musica nella guerra una diversa impostazione appellandosi ad altri meccanismi gnoseologici per difendere il ruolo di quella nell'incitamento alla battaglia. L'esposizione di tale tesi doveva continuare nella metà inferiore della colonna purtroppo distrutta sicché, allo stato attuale, disponiamo soltanto dell'enunciazione generale che, mancando di indizi inequivocabilmente individualizzanti, isolata peraltro dal contesto, non ci facilita nella determinazione dell'indirizzo filosofico di appartenenza del gruppo chiamato in causa da Filodemo. Qualche aiuto in tal senso potrebbe offrire il termine ὑπόληψις che connette la ricezione musicale con l'ambito gnoseologico e quindi giudicativo, ma anche in questo caso la scala semantica del termine, che nella tradizione delle scuole filosofiche oscilla dall'accezione positiva a quella negativa designando la supposizione ora vera ora falsa,⁵⁰ apre la strada a soluzioni non univoche.

La Neubecker, come si è detto,⁵¹ ha scorto in queste linee una polemica di Filodemo contro il Peripato, al quale il filosofo avrebbe obiettato che il suono della tromba ha un effetto esaltante perché tradizionalmente associato all'inizio del combattimento. Sulla natura espositiva e non confutativa del passaggio non credo vi siano più dubbi. Quanto al procedimento attraverso il quale alcuni intesero motivare, secondo Filodemo, l'influsso della musica nell'insorgenza del coraggio, il meccanismo associativo suggerito dalla Neubecker implichereb-

47. *Ibidem* 312. Sulle implicazioni del passaggio lucreziano cf. ANGELI, *Necessità*, pp. 37-39.

48. P. 17.

49. Cf. e.g. Hom., *Il.* II 473, la formula ἐναντίοι ἔσταν

Ἄχαιῶν in v 497; VI 106; XI 214; XVII 343, ed ancora *ibidem*, VIII 234; XII 316.

50. Cf. ANGELI, *Necessità*, pp. 22 s.

51. Cf. *supra*, p. 15.

be in coloro che se ne avvalsero una giustificazione teorica dell'*ethos* musicale sulla base dell'origine θέσει e non φύσει del linguaggio musicale. In questa prospettiva d'analisi la subordinata (τῶι) παρακλητικὸν παρέχειν σημεῖον (b) rispetto alla precedente τῶι συμπλέκεσθαι ταῖς μάχαις τὴν τοιαύτην φωνήν (a) indicherebbe la conseguenza sul piano emotivo di un'associazione suonavazione convenzionalmente istituita e progressivamente assimilata sì da essere divenuta parte integrante del bagaglio culturale accumulatosi nel lungo corso dei secoli. Ma se il concetto espresso in b è a monte di quello in a, se cioè uno specifico suono musicale si ritiene connesso con le battaglie proprio perché esso fornisce di per sé un segno di incitamento, allora la spiegazione dell'influenza della musica presuppone il convincimento che il linguaggio musicale abbia un'origine κατὰ φύσιν. La soluzione proposta sarebbe in questo caso coerente con i pilastri della teoria diogeniana dell'etica musicale.

La postulazione che il μέλος, nelle sue componenti di armonia e ritmo, possieda ὁμοιότητες ἡθῶν οὐ μιμητικάι, l'ammissione nella melodia di τὶ κινητικὸν καὶ παραστατικὸν πρὸς τὰς πράξεις e la determinazione, accanto alla percezione naturale, di un'αἰσθησις scientifica e di un terzo tipo di percezione atta a giustificare le reazioni variabili da soggetto a soggetto prodotte da una stessa melodia,⁵² segnarono il percorso attraverso il quale Diogene si prefisse di spiegare le modalità della psicagogia musicale conferendole risultanze analoghe, se non superiori, a quelle conseguite dal linguaggio verbale. Per Diogene, infatti, l'ἦθος musicale consegue dal ritmo e dall'armonia nel senso che un μέλος, in virtù delle somiglianze tra il movimento in esso insito e il movimento implicato dalle azioni, può esprimere quello

e non altro carattere sicché, trapiantata tale valutazione nella dimensione intellettualistica delle passioni,⁵³ si perviene alla conclusione che la melodia spinge all'azione in quanto attraverso il πάθος può agire sullo *pneuma* condizionando in tal modo le scelte dell'ascoltatore.

Contro la dottrina musicale di Diogene Filodemo enfatizza i confini tra la sfera percettiva-emozionale e la sfera razionale dalla quale soltanto fa discendere la retta προαίρεσις. La mutata prospettiva è densa di conseguenze, come evidenzia lo stesso Filodemo: «Quanto poi al fatto che le affezioni sono il principio dell'assumere queste scelte deliberate e le facoltà, il coraggio in relazione al valore, il pudore e la misura in relazione alla temperanza e così le altre affezioni in relazione alle altre virtù, è ridicolo ammetterlo» giacché in tal caso non solo le affezioni diventano «i principi dell'assumere le dette facoltà», ma si finisce col denominare virtù il coraggio, il pudore, il senso del decoro e altre siffatte affezioni.⁵⁴ Alla luce di queste ultime riflessioni, l'espressione πᾶς | ὧι πρόκειται μάχεσθαι nella col. 59,2 a D. diventa tanto più efficace perché evidenzia come per Filodemo la virtù sul campo di battaglia non possa essere indotta dalla percezione di melodie, ma scaturisca da una libera scelta dell'individuo il quale, sebbene sia condizionato dalla costituzione atomica della sua anima, è tuttavia dotato di volontà e, dunque, capace di modificare quel rapporto di forza tra le nature termiche dell'aggregato psichico che ha predeterminato il suo carattere. Configurandosi l'autodeterminazione come un processo governato da leggi fisiche, ciascun uomo, entro i limiti che la natura prescrive, potrà agire sulle inclinazioni originarie non altrimenti che attraverso la pratica dei principi svelati dalla *physiologia*.

Napoli

52. Sulla complessa teoria diogeniana della sensazione cf. RISPOLI, pp. 163-166; EAD., *La «sensazione scientifica»*, «CERC» 13 (1983), pp. 91-101; D. DELATTRE, *Speusippe, Diogène de Babylone et Philodème*, «CERC» 23 (1993), pp. 67-86; ID., *Aperçus sur l'épicurisme de Philodème de Gadara. A pro-*

pos du livre IV du De musica et de la distinction stoïcienne entre sensation naturelle et sensation savante, in C. LEVY, *Le concept de nature à Rome. La physique*, Paris 1996, pp. 85-108.

53. Cf. ANGELI, pp. 57 s.

54. *Ibidem*, pp. 58-60.

... ΜΕΝΕΥ...
 ... ΙΟΝΤ...
 ΔΙΑΤΙΝΗ...
 ΜΑΜΑΛΛ... ΚΑΙ ΔΙ... ΤΕΘΝ...
 ΟΙΜΕΝ... ΤΙΘΗ...
 ... ΝΟΥΤΑΝ... ΝΕΛΩΔΕ...
 ... ΤΙΣΤΗΔΕΥΣΑΝΑΥΤ...
 ... ΠΡΟΣΟΡΧΗΣΕΙΣΚΑΙΠΡΟΣ...
 ... ΑΤΕΧΡΗΣΑΝΤΟΔΙΕΤΕ...
 ΚΑΙΤΑΣΟΥΔΑΥΤΗΜΕΝΤ...
 ΟΙΟΥΜΟΝΕΓΕΙΡΕΙΜΑΤ...
 ΤΑΡΑΝΤΟΝΤΩΝΣΑ...
 ΝΕΦΕΙΝ... ΝΥΝΔΕΛΛ...
 ΜΙΤΑΙΤΙΝΕΣΔΕΙΛΟΤΕΡΟ...
 ... ΚΑΙΤΩΝΑΝΤΩΝΑ...
 ... ΝΥΝΔΕΝΙΟΙΣΤΑΝ...
 ... ΕΙΚΑΙΠΛΑΝΤΑΧΟΥ...
 ΔΕΝΕΚΚΛΗΣΙΑΙΣΚΑΙ...
 ΔΙΛΙΟΜΗΛΙΣΚΑΙΤΑ...
 ... ΕΚΦΟΡΑΙΣΟΥΔ...
 ΑΣΤΗΜΑΓΙΝΕΤΑΙΤ...
 ΑΛΛΩΣΔΕΦΕΙΔΑΝ...

Tav. I. Disegno napoletano di PHerc 1578/17.

ΚΗΤΟΠΟΛΕΜΙΚΟΝΕΠΑΓΕΙΝ
 ΠΑΡΑΓΓΕΛΛΟΜΕΝΟΥΤΑΣΩΙΚ
 ΠΡΟΚΕΙΤΑΙΜΑΧΕΣΘΑΙΤΑΔΙ
 ΩΝΦΟΒΕΡΟΣΕΣΤΑΙΤΟΙΣΕΝΑΝ
 ΤΙΟΙΣΚΑΙΤΟΥΣΦΙΛΙΟΥΣ^{ΣΤΗΤ}ΜΑΤΡΟ
 ΧΗΤΟΣΣΕΙΝΘΗΣΑΣΕΙΣΧΕΙΡΑΣΙ
 ΠΑΙΤΙΣΙΔΕΚΑΙΤΩΙΣΥΜΠΛΕΚΕ
 ΘΑΙΤΑΙΣΜΑΧΛΙΣΤΗΝΤΟΙΑΥ
 ΗΝΦΩΝΗΝΚΑΙΠΑΡΑΚΛΗ
 ΚΟΝΠΑΡΕΧΣΙΝΣΗΚΕΙΟΝΕΞ
 ΥΠΟΛΗΨΩΣΕΓΕΙΡΕΤΑΙΠΑΡΑ
 ΓΗΜΑΠΡ... ΟΝΔΥΝΟΥ...
 ...

Tav. II. Disegno napoletano di PHerc 1575/18.