

GIOIA MARIA RISPOLI

L'ethos della danza nel Περὶ μουσικῆς di Filodemo di Gadara

Αἴαν διογενὲς Τελαμώνιε, κοίρανε λαῶν,
μή τί μευ ἤύτε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε,
ἢ ἔ γυναικός, ἢ οὐκ οἶδεν πολεμῆϊα ἔργα.
αὐτὰρ ἐγὼν εὖ οἶδα μάχας τ' ἀνδροκτασίας τε·
οἶδ' ἐπὶ δεξιᾶ, οἶδ' ἐπ' ἀριστερὰ νομήσαι βῶν
ἄζαλέην, τό μοι ἔστι ταλαύρινον πολεμίζειν·
οἶδα δ' ἐπαίξαι μῦθον ἵππων ὠκείων·
οἶδα δ' ἐνὶ σταδίῃ δηίῳ μέλπεσθαι Ἄρηϊ¹.

Hom. *Il.* VII 234–243

Μερῖονη, τάχα κέν σε καὶ ὀρχηστήν περ ἔόντα
ἔγχος ἐμὸν κατέπαυσε διαμπερές, εἴ σ' ἔβαλόν περ.

Hom. *Il.* XVI 617–618

A partire dal VI secolo — ma alcuni elementi inducono a ritenere che si possa risalire sino al VII —, consistenti indizi attestano l'esistenza, nel mondo greco, di uno specifico interesse, teorico oltre che pratico, per la voce strumentale e umana, per la natura e la varietà dei suoni, delle note, dei ritmi e delle melodie, per i generi musicali ed i peculiari caratteri di ognuno di essi, per il loro influsso positivo o negativo sugli esseri viventi, ed in particolare sulla ψυχή e sul σῶμα degli umani². Queste tematiche sarebbero divenute, di lì a poco, materia di osservazione e di analisi per numerose categorie di studiosi e di professionisti³; gran parte delle ricerche che ne discesero trovò sistemazione in una trattatistica che, nata sul finire del VI secolo, si consolidò e si diffuse nel V, moltiplicandosi nei secoli successivi⁴.

Le testimonianze antiche, relative all'ampia discussione sviluppata in Grecia sulle potenzialità etiche e patetiche dell'espressività musicale, sono state riprese ed analizzate, in tempi recenti, per quanto attiene al canto ed al suono strumentale. Nonostante le abbondanti tracce di coeve ricerche sulla danza, invece, modesta attenzione hanno ricevuto il valore comunicazionale e l'efficacia psicagogica della gestualità e,

¹ Sono le parole che Ettore rivolge ad Aiace nei preliminari del corpo a corpo; la successiva citazione in epigrafe riporta invece le parole di Enea a Merione. In entrambe è evidente la contiguità tra movimento di danza e movimento di combattimento nell'immaginario del poeta e del suo pubblico. Sulla necessità di una forte preparazione atletica per il guerriero omerico cfr. da ultimo le osservazioni di T. Krischer, *Arctieri nell'epica omerica. Armi, comportamenti, valori*, in: *Omero. Gli aedi, i poemi, gli interpreti*, a cura di F. Montanari, Firenze 1998, 79–100, in part. 83.

² Basta pensare alla leggenda delle mura di Tebe, edificate ad opera di Anfione al suono dell'aulo, o anche all'incantesimo che la melodia di Orfeo esercitava su pietre e piante; il mito di Orfeo è richiamato sia da Diogene di Babilonia, sia da Filodemo (da quest'ultimo polemicamente), nel corso del *De musica*. Cfr. ad. es., proprio in relazione al mito di Orfeo, P.Herc. 1497 VIII 25–32 = Philod., *De mus.* IV VIII 25–32 Neub. = IV 122, 25–32 Del., P.Herc. 1572 N 5, 5–13 = Philod., *De mus.* I 27, 5–13 Ke. (= I 32 Ri. 5–13 = IV 43 5–13 Del.) e *passim*, in numerose colonne; in questo contesto, il sostantivo ἐμμέλεια è riferito alla straordinaria arte musicale e al fascino esercitato da Orfeo sul mondo inanimato. Il discorso verte sulla pretesa capacità della musica di suscitare movimento e si inquadra nella discussione sul possesso o meno di τὸ κινητικόν da parte del μέλος. Dal confronto della sezione espositiva e di quella critica sembrerebbe che Diogene interpretasse il mito razionalisticamente: Orfeo avrebbe fatto muovere non le pietre, ma gli uomini addetti al difficile e pesante lavoro di sollevarle. La colonna di testo, che riporta la critica dell'Epicureo, sviluppa la confutazione del τὸ κινητικόν attribuito dallo Stoico alla musica e contiene una interessante notazione, in cui Filodemo riprende la forma iniziale della leggenda (la musica fa muovere anche le pietre), per sottolinearne il valore iperbolico e metaforico contro l'interpretazione razionalista datane da Diogene.

³ Musicologi, musicisti, maestri di cori, ma anche poeti, oltre che, naturalmente, grammatici, retori e, ad altro livello, filosofi.

⁴ Si discute sull'effettiva esistenza di un Περὶ μουσικῆς di Laso di Ermione; in ogni caso, esso sarebbe stato preceduto dalle ricerche di Filolao e di Archita.

più in generale, del movimento corporeo che, sostenuti dal ritmo, sin dalle origini si accompagnarono alle manifestazioni musicali e, in qualche caso, le precedettero⁵. Manca a tutt'oggi una ricostruzione organica dell'antica dottrina elaborata in Grecia sull'ἦθος della danza; eppure quest'arte, che diede luogo, nel volgere del tempo, ad un codice semiotico formalizzato e condiviso tra autore, esecutori e pubblico, era stata segnalata da Aristotele come una delle componenti essenziali dello spettacolo, proprio per l'intenso valore mimetico degli ἦθη e dei πάθη ad essa connaturati⁶. Questo disinteresse colpisce maggiormente, in presenza di una notevole mole di ricerche e di scritti dedicati alle testimonianze attestanti — già in età sofistica — una attenta valorizzazione delle componenti espressive e psicagogiche della comunicazione corporea in campo retorico, per quanto attiene al movimento delle membra e alla mimica del volto, in campo drammatico, per quanto attiene alla gestualità e ai movimenti di scena.

Dalla constatazione di questo prolungato silenzio è nata l'idea di raccogliere la documentazione antica relativa all'ἦθος della danza. Le prime ricerche mi hanno consentito di delineare un quadro teorico, oggetto di una relazione che, letta in altra sede⁷, costituisce la cornice dell'attuale comunicazione; ad essa rinvio per le premesse generali a questo discorso, limitandomi qui a riprenderne alcuni punti salienti, funzionali all'organicità del discorso.

La continuità dell'attenzione che il mondo greco rivolse al tema dell'ἦθος della danza è attestata dalle opere di numerosi studiosi che se ne occuparono *ex professo*, o, più di frequente, soprattutto per la fase antica, all'interno di più generali problematiche musicali; basta pensare agli studi attribuiti a Laso, a Damone, a quelli di Platone, di Aristosseno e di numerosi altri noti Peripatetici⁸, per i secoli VI–IV a.C., al trattato ps.-plutarco *Περὶ μουσικῆς*, al *De saltatione* luciano, ai numerosi riferimenti a quest'arte contenuti nel *Περὶ μουσικῆς* di Aristide Quintiliano, per i primi secoli dell'età imperiale, fino agli scritti di Aristide⁹, Libanio¹⁰, Coricio¹¹.

Di questi autori possediamo testi di una certa estensione, in cui cade il discorso su questo tema, o almeno frammenti tali da farci conoscere il tenore delle opere da cui essi discendono. Per il periodo ellenistico, invece, abbiamo solo alcuni nomi e indicazioni di trattati i cui interessi, almeno all'apparenza, sembrerebbero prevalentemente tecnici. Ritengo che la scarsità di informazioni per questo periodo possa essere parzialmente colmata, relativamente al versante filosofico, da una rilettura mirata dei papiri del *Περὶ μουσικῆς* di Filodemo di Gadara. In questi resti carbonizzati, accanto ad ampi stralci relativi a discussioni sugli effetti del canto e delle esecuzioni strumentali, sopravvivono infatti alcuni frammenti preziosi che vertono specificamente sulla storia, sulla teoria e sull'etica della danza. Preziosi, perché riportano opinioni e argomentazioni relative al confronto sviluppatosi anche su questo tema tra due importanti scuole filosofiche in età ellenistica: la scuola epicurea e la scuola stoica. Senza lo scritto filodemeo, in realtà, non avremmo neanche potuto immaginare che tra il III ed il I secolo a.C. queste due correnti filosofiche, entrambe di primaria importanza, si fossero cimentate su una tale tematica, spesso richiamandosi a testimonianze antiche.

⁵ Il movimento ritmico della danza, infatti, può avere luogo anche senza l'accompagnamento musicale. I Greci lo sapevano bene, come appare chiaro dalle dottrine sull'origine della danza da essi sviluppate in ambiti filosofici diversi, a partire da quella damoniana; cfr. *infra*, pp. 611 s.

⁶ Aristot., *Poet.* I 1447 a 20–29; il filosofo segnala come mimetici, “per ciò che [*sc.* le forme poetiche di cui ha parlato] hanno in comune”, il ritmo, il linguaggio e l'armonia (Aristot., *Poet.* IV 1448 b 20–23). Se esclusivamente di armonia e di ritmo si avvalgono citaristica e auletica, l'arte dei danzatori può raggiungere il suo scopo persino χωρὶς ἀρμονίας, sullo schema dettato soltanto dal ritmo (*Poet.* IV 1447 a 20–29; cfr. 1448 b 22 ss.). “Anche costoro (*sc.* i danzatori), infatti — precisa Aristotele — διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις”: gli σχηματιζόμενοι ῥυθμοί sono evidentemente i diversi ritmi associati convenzionalmente ai passi, ai gesti e alle figure della danza.

⁷ Gioia M. Rispoli, *La danza e lo spettacolo. Ethos e pathos del movimento*, in: *Idee e forme del teatro greco*. Atti del Convegno italo-spagnolo, Napoli 14–16 ottobre 1999, Napoli 2000, 395–429.

⁸ Ad es. Dicearco (P.Herc. 424 N 4 = Philod., *De mus.* I 32 Ke. = I 37 Ri. = IV 49 Del.), Eraclide (P.Herc. 1497 XXIII = Philod., *De mus.* IV XXIII Neub. = IV 137 Del.), Cameleonte (P.Herc. 424 N 5 + 1572 N 3 = Philod. *De mus.* I 30 Ke. = I 35 Ri. = IV 47 Del.; P.Herc. 1497 XVII = Philod. *De mus.* IV XVII Neub. = IV 131 Del.). Sull'interesse di Cameleonte per la danza cfr. ad es. Rispoli, *La danza*, cit., 403 note 44 ss.). Per il P.Hibeh 13 cfr. *infra*, p. 621 s. e note 119 s.

⁹ W. Schmid, s. v. Aristeides, RE II (1895) 886–894, in part. 890.

¹⁰ Nel suo discorso *Contro Aristide in difesa dei danzatori*.

¹¹ Cfr. B. Warnecke, s. v. Tanzkunst, RE IV A 2 (1932) 2233–2247, in part. 2238 s.

Il diffuso interesse per l'etica della musica attraversa la parte supersite del trattato del Gadareno, di cui Diogene di Babilonia costituisce il principale bersaglio polemico¹². Lo Stoico aveva come obiettivo, nel suo trattato, intitolato anch'esso Περὶ μουσικῆς, la valorizzazione piena della musica in quanto strumento etico, funzionale innanzi tutto all'educazione dei giovani e alla coltivazione di non poche virtù. In molti dei frammenti in cui è riportata la sua dottrina si può cogliere un condensato della sua erudizione in materia; in particolare, risalta il debito maturato nei confronti dei grandi teorici del V e del IV secolo, primo tra tutti Damone ὁ μουσικός¹³, che, secondo la testimonianza di Filodemo e a differenza del suo discepolo Platone, aveva attribuito alla musica non solo una potente efficacia educativa, ma anche una finalità di svago e divertimento¹⁴.

Assai per tempo la sensibilità greca aveva cominciato ad interrogarsi sulla genesi del fenomeno musicale in tutte le sue manifestazioni, a partire proprio da quelle più vistosamente collegate al movimento. Se si deve accettare la tradizionale datazione per la nascita del τραγικός τρόπος del ditirambo e quella del coro relativo¹⁵, collocate dalla storiografia antica verso la fine del VII secolo o agli inizi del VI, si dovrebbe cogliere, già in quest'epoca così alta, una precoce intuizione della relazione tra "tropi" e generi orchestici, relazione che nei secoli successivi troveremo comunque articolata e approfondita dai teorici della musica e della danza¹⁶. Alla fine del VI secolo o agli inizi del successivo risalirebbe il Περὶ μουσικῆς di Laso di

¹² Per le sezioni del trattato che oggi possiamo leggere. Conosciamo, almeno in parte, la dottrina di Diogene attraverso il riassunto che ne fa Filodemo e la successiva, puntigliosa critica da questi sviluppata. Questa critica può essere seguita con continuità nel P.Herc. 1497, di cui ci sono pervenute 38 colonne di testo consecutive, in discrete condizioni. Quanto l'Epicureo argomenta in esse contro il suo avversario trova spesso riscontro in luoghi frammentari pervenuti in sezioni di papiro conservateci con numerazione diversa e contenenti la parte espositiva. Per le modalità di svolgimento del Περὶ μουσικῆς e recenti ipotesi di ricostruzione cfr. i numerosi interventi di D. Delattre, che ha in corso di stampa la nuova edizione dell'opera (Philodème de Gadare, *Commentaire sur la musique. Livre IV*, texte ét. tr. et ann. par D. Delattre, Diss. Sorbonne, in corso di stampa). La Dissertazione relativa è stata presentata in occasione della Habilitation del dott. Delattre a Diriger des Recherches; quest'edizione rappresenta un importante avanzamento negli studi dell'opera filodemea. Devo alla cortesia di Delattre averne potuto tenere conto ai fini del presente saggio. La numerazione delle colonne del Περὶ μουσικῆς (= Del.) a cui qui mi attengo è quella da lui fissata nel *Commentaire* citato; cfr. inoltre D. Obbink, Philodemus, *De pietate I*, Diss. Stanford 1986; R. Janko, *Philodemus resartus: Progress in Reconstructing the Philosophical Papyri from Herculaneum*, Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy 7 (1992) 271–308; id., *A first join between PHerc. 411 and 1583* (Philodemus, *On Music IV*), CERC 22 (1992) 123–129; id. *Introducing the Philodemus Translation Project: reconstructing the On Poems*, Proceedings of the XXth International Congress of Papyrology, Copenhagen 1992, 368–381.

¹³ P.Herc. 411 N 9 A, 11–14 = Philod., *De mus.* I 13 Ke. = I 18 Ri. = IV 24 Del.; il nome di Damone compare ancora in P.Herc. 411 N 4 B + 1572 N 8 = Philod., *De mus.* I 21 Ke. = I 26 Ri. = IV 36 Del.; P.Herc. 225 N 21 B + 1578 N 2 = Philod., *De mus.* III fr. 77 Ke. = IV 100 Del.; P.Herc. 1497 = Philod., *De mus.* IV XXXIV 1 Neub. = IV 148, 1 Del.; quest'ultimo luogo sembrerebbe contenere non la critica di IV 24 Del., ma la citazione vera e propria di Damone; Aristid. Quint. II 6, 91 s. Winn.-Ingr.; cfr. fr. 719 A – 725 Fort.

¹⁴ Cfr. P.Herc. 411 N 9 A = Philod., *De mus.* I 13 Ke. = I 18 Ri. = IV 24 Del.; su questo luogo cfr. anche A. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Mass. 1966, 189 ss.; il tema è toccato anche in P.Herc. 1572 N 11 = Philod., *De mus.* I 11 Ke. = I 16 Ri. = IV 36 Del. (ll. 26–45); per le ll. 41–43 di questo frammento (ll. 17–19 secondo la sua numerazione) Anderson discute il suggerimento di Gomperz (T. Gomperz, *Zu Philodem's Büchern von der Musik: ein kritischer Beitrag*, Wien 1885, 9) οἱ παίζοντες τὰς τῶν ἄκροστον | [κατὰ Δά]μωνα [π]αιγνίαν. Va detto però che in Plat., *Legg.* II 672 ab l'Ateniese, in risposta ad una domanda di Clinia, asserisce: "Ma per ciò che riguarda il corpo, dicemmo danza degli uomini che si divertono, se un siffatto movimento giunge fino a educare il corpo alla sua virtù, l'arte di guidarlo a tale meta chiamiamola ginnastica".

¹⁵ Queste invenzioni sono attribuite da fonti antiche ad Arione di Metimna; cfr. Herodot., I 23; Suid., s. v. Ἀρίων; Erodoto in realtà attribuisce ad Arione l'invenzione stessa del ditirambo. Circa l'invenzione del nome, peraltro già attestato in Archil. fr. 77 Diehl = fr. 117 Tarditi, il verbo ὀνομάζειν probabilmente va inteso nel senso che Arione assegnò ai ditirambi denominazioni a seconda dei loro contenuti. Archiloco perfezionò questo tipo di composizione e gli dette la struttura corale; Erodoto dice anche che lo fece rappresentare; cfr. H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962, 17; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2nd ed. rev. by T. B. L. Webster, Oxford 1962, 12.

¹⁶ Sol. fr. 39 Gentili-Prato = *TGF* T 9 Snell. Sull'attendibilità della notizia cfr. B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928 (tr. it. *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano 1962, 15 ss.); Patzer, *Die Anfänge*, cit., 15 ss.; Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, cit., 10 ss.; 97 ss.; B. Gentili, *Il coro nella tragedia greca*, in: *Teatro e pubblico nell'antichità*. Atti del Convegno Nazionale di Trento, 25/27 aprile 1986, a cura di Lia de Finis, Trento s. d., 35 s. Sul τραγικός τρόπος e sull'ἦθος ad esso collegato cfr. Arist. Quint. I 12, p. 30 Winn.-Ingr.; S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978, 344, s. v. tropos, 35 s. Di Terpandro sappiamo che avrebbe impiegato

Ermione, a cui fu attribuita, in tempi antichi, l'invenzione del coro circolare¹⁷; lo scetticismo che nutrivamo nei confronti dell'esistenza di trattati tecnici in età così alta si è oggi di molto attenuato, in presenza della consistente quantità e qualità delle testimonianze relative alla trattatistica sviluppata su questo tema nel secolo successivo. Una testimonianza tarda¹⁸, ma non per questo necessariamente non attendibile, fornita da Marziano Capella, delineerebbe anche il piano di lavoro dello scritto di questo famoso musicista; esso appare analogo a quello tracciato, senza indicazione della fonte, da Aristide Quintiliano, che con grande probabilità a Laso attingeva, direttamente o indirettamente; il testo quintiliano indica espressamente, come ὕλη della μουσική, tra le altre componenti, le σωματικαὶ κινήσεις; la discussione sulle σωματικαὶ κινήσεις ben si confà all'interesse che Laso nutrì per la musica in generale e per la danza corale in particolare.

Era inevitabile che nel V secolo, in epoca di fioritura di opere sulle τέχναι, anche l'arte della danza, così diffusa e così importante nei rituali greci e nell'educazione, desse luogo a una trattatistica specifica e ai conseguenti confronti tra differenti tendenze¹⁹. A questo secolo risalgono testimonianze poetiche e prosastiche attestanti con certezza la percezione della danza come possibile veicolo o manifestazione di ἦθος ed il consolidamento di una discussione su questo tema. I frammenti del dramma satiresco di Eschilo *I Teori* rivelano l'esistenza, in quest'epoca, di un vivace dibattito a più voci sull'utilità e sulle potenzialità della pratica orchestrale. Questo dramma mostra già in pieno sviluppo la controversia che vide fronteggiarsi maestri di cori musicali e maestri di ginnastica nel difendere, rispettivamente, i meriti dell'educazione musicale e dell'educazione atletica per la formazione del corpo e dell'anima dei fanciulli²⁰. Gli ormai

l'armonia dorica per celebrare Zeus Ἀγήτωρ, onorato dagli eserciti spartani come guida e protettore; cfr. *Terpander. Veterum testimonia collegit, Fragmenta edidit* A. Gostoli, Roma 1999; Antonietta Gostoli, *Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.*, in: *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma, Bari 1988, 231–237.

¹⁷ *Schol. Aristoph. Av.* 1403; ivi sono citati i commentari di Antipatro ed Eufronio, in cui sarebbe stata contenuta tale attribuzione; cfr. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, cit., 16.

¹⁸ Las. fr. A 13 Brussich (G. F. Brussich, Laso di Ermione. *Testimonianze e frammenti. Quaderni triestini per il lessico della lirica corale greca*, 1975/76, III fasc., 83–135) = Mart. Cap., *de nupt. Merc. et Phil.* IX, pp. 449, 6–450, 6 Dick. Cfr. Aristid. Quint. I 4 s., pp. 4 ss. Winn.-Ingr. = pp. 6 ss. M. La natura delle σωματικαὶ κινήσεις a cui Quintiliano allude nel corso della definizione generale è precisata nel capitoletto 5 (p. 6 Winn.-Ingr. = p. 8 M.) nel seguente modo: la musica nel suo complesso presenta un aspetto teoretico ed uno pratico (τὸ πρακτικόν). L'aspetto pratico a sua volta si suddivide εἰς τὸ χρηστικόν τῶν προειρημένων (e cioè della sezione teoretica e delle sue articolazioni fisica e tecnica) e εἰς τὸ τούτων ἐξαγγελτικόν. Quest'ultimo abbraccia τὸ ὀργανικόν, τὸ ᾠδικόν, τὸ ὑποκριτικόν, ἐν ᾧ λοιπὸν καὶ σωματικαὶ κινήσεις ὁμολογοῦν τοῖς ὑποκειμένοις μέλεσι παραλαμβάνονται. Su questo luogo di Aristide cfr. R. Schäfke, *Aristeides Quintilianus, Von der Musik*, eingeleitet, übersetzt und erläutert von R. Schäfke, Berlin-Schönberg 1937, *ad loc.*

¹⁹ Non dimentichiamo che, secondo Ateneo (I 22), Aristocle (e quindi, molto probabilmente, Aristosseno), che fu autore di un Περὶ χορῶν datato alla fine del II sec. a.C., aveva affermato che gli antichi poeti di teatro erano detti ὀρχησταί; inoltre un Περὶ χοροῦ, di natura certamente tecnica, fu attribuito ad un tragediografo della statura di Sofocle. La trattatistica tecnica ebbe poi vita propria nei circoli degli studiosi di ritmica e soprattutto nelle consorte di professionisti, a vario titolo impegnati in attività musicali. Le fonti antiche hanno conservato significative informazioni su questa trattatistica soprattutto per le epoche più recenti; per citare solo alcuni nomi, secondo Ateneo (I 14 d) l'erudita Agallide di Corcira (una grammatica contemporanea di Aristofane di Bisanzio) fu autrice di uno scritto sull'argomento; Aristosseno scrisse, oltre un Περὶ χορῶν (Athen. XIV 630 b) in più di un libro, un Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως, anch'esso in più di un libro (*An. Gr.* I 101, 17 Bekker; Harpocr. s. v. καρδακισμός; *Et. M.* s. v. σίκιννις) e delle Συγκρίσεις; il pantomimo Pilade fu autore di un Περὶ ὀρχήσεως τῆς Ἰταλικῆς (Suida, s. v.). Sulla danza scrisse ancora Eufronio, maestro di Aristofane di Bisanzio (secondo una testimonianza degli scolii agli *Uccelli*, Eufronio se ne occupò ἐν τοῖς ὑπομνήμασι: *schol. Aristoph., Av.* 1403); di danza scrisse Trifone, su cui cfr. K. Latte, *De Saltationibus Graecorum capita quinque*, Giessen 1913; Aristocle, contemporaneo di Tolemeo VIII, fu autore di un trattato in 8 libri Περὶ χορῶν. Nel primo libro di questo trattato affrontò probabilmente problemi relativi alla denominazione e alla corrispondente tipologia delle singole danze. La testimonianza di Ateneo (XIV 630 b) su di lui, infatti, riporta il nome specifico della danza eseguita da satiri (σίκιννις); Giulio Polluce alla danza antica dedicò nel suo *Onomastikon* due densissimi capitoli; sembra che il grande erudito atticista non sia stato molto amato da Luciano, che probabilmente lo aveva in mente come obiettivo polemico nello scrivere il *Lessifane e Il maestro di retorica*. Di questa trattatistica conosciamo solo pochi stralci; da essa, secondo quanto afferma il Warneke nel già citato, pregevole, articolo sulla danza, discesero poi un filone caratterizzato dall'interesse lessicologico (riscontrabile ad es. in Ateneo e Polluce, cfr. Luc., *De salt.* 33 s.) ed un altro più spiccatamente filosofico.

²⁰ Aesch. P.Oxy. XVIII 2162; cfr. in part. il fr. 78 c Nauck = F 78a Radt. Non va dimenticato che sia Eschilo che Frinico furono celebrati per la loro capacità di creare e dirigere figure di danza; cfr. Rispoli, *La danza*, cit., 402 e note 41–45.

affermati maestri dei cori, come del resto altre più o meno accreditate corporazioni²¹, aspiravano infatti al primato nell'educazione della gioventù, affidando il successo paideutico specificamente all'insegnamento della danza. Al pari dei μουσικοί, anch'essi, in difesa delle loro pretese, dovevano aver messo a punto argomentazioni dottrinarie; come tutti gli specialisti, questi χοροδιδάσκαλοι, eredi dei ditirambografi innovatori, attenti a difendere la loro specificità, avevano anche sviluppato, prendendolo in qualche caso a prestito da altre τέχναι, un lessico che meglio qualificasse l'arte da essi praticata ed insegnata; tale linguaggio, troppo spesso catacrestico, fu implacabilmente colpito, nel secolo successivo, dalla critica platonica²² e sicuramente anche da quella epicurea, come apprendiamo da alcuni frammenti del Περὶ μουσικῆς di Filodemo²³. Ancora, non pochi frammenti della commedia confermano l'antichità della concezione etica della danza e degli specifici ritmi che ne costituivano la struttura portante²⁴, ed è famoso il luogo erodoteo che descrive le reazioni del tiranno di Sicione allo spettacolo della danza scomposta eseguita dal giovane Ippoclide²⁵. La danza — sappiamo da Senofonte — allietava i banchetti, esercitando una benefica influenza sull'ἦθος dei convitati. Su di essa si intratteneva volentieri a discorrere Socrate²⁶ che, pur pensando a quest'arte soprattutto come ad un momento di gioioso abbandono, valutandone anche l'efficacia in quanto potente strumento di educazione alla forza e al coraggio²⁷ ne apprezzava l'influenza sullo sviluppo armonioso del corpo²⁸, pari, se non superiore, a quella della ginnastica; la considerazione che il filosofo ne ebbe fu tale da fargli affermare che un buon danzatore era anche il miglior guerriero²⁹.

La compresenza, sia pure con diverso peso, di notazioni tecniche e di aspetti etico-filosofici nelle testimonianze più antiche a noi pervenute sulla danza, suggerisce oggi di attenersi ad una doverosa cautele

²¹ I Sofisti, ad esempio, o i poeti, o i cosiddetti μουσικοί.

²² Nel II libro delle *Leggi* (655 a), infatti, Platone fa pronunciare dall'Ateniese una critica impietosa ad un'improprietà di questo tipo di linguaggio: "... la 'musica' è fatta di ritmo e di armonia, per cui dire di una 'musica' che è ben cadenzata o armoniosa è parlare con proprietà; dire, con una immagine, ben colorita (εὐχρῶν) una melodia o una figura non è possibile, come vorrebbero invece i maestri dei cori". Cfr. Donatella Restani, *Il Chirone di Ferecrate, e la 'nuova' musica greca*, Rivista italiana di Musicologia 18 (1983) 139–192, in particolare 180. La Restani pensa ad un prestito diretto dal lessico retorico-poetico, probabilmente sulla base di Plat., *Resp.* X 601 ab, dove Platone stesso applica questo linguaggio figurato all'attività dei poeti; ma ciò non stabilisce necessariamente la priorità dell'uso traslato della terminologia nel linguaggio tecnico della poetica. Nello stesso luogo, infatti, la metafora viene tranquillamente applicata, e senza nota di critica, all'arte della musica (τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων). A mio avviso, più che ritenere la metafora coloristica un prestito dal lessico retorico-poetico, è più prudente pensare che entrambe le arti attingano, indipendentemente, dal lessico della pittura.

²³ Sulla critica epicurea all'ambiguità del linguaggio catacrestico applicato alle manifestazioni musicali, soprattutto per quanto riguarda la descrizione di pretesi influssi etici, ci illuminano numerosi passaggi del Περὶ μουσικῆς di Filodemo; cfr. ad es. le discussioni su μαλακία (P.Herc. 1575 N 23 + 225 N 5 B = Philod., *De mus.* III 6 + III 22 Ke. = IV 59, 38, Del.); μαλακός (P.Herc. 1497 XXIII = Philod., *De mus.* IV XXIII 33 Neub. = IV 137, 33 Del.; P.Herc. 424 N 4 = Philod., *De mus.* I 32 Ke. = I 37 Ri. = IV 49, 5 Del.); μαλακύνειν (P.Herc. 225 N 5 = Philod., *De mus.* III 22, 7 Ke., che però integra altrimenti = IV 59, 31 Del.), o quelle su σκληρία, σκληρός, etc.

²⁴ Ποικιλὰ μέλη, ad esempio, vengono dette da Cratino le melodie del figlio di Cleomaco, τραγωδίας ... διδάσκαλος, autore di un χορός snervato alla maniera lidia (λυδιστί): Cratin. fr. 276 Kassel-Austin = Athen. XIV 638 f. Analogamente, l'ampio frammento di Ferecrate sulla dissoluzione della musica antica è intessuto di doppi sensi osceni che sottintendono, tutti, una valutazione etica delle innovazioni, con allusione anche alle scandalose novità nella danza; cfr. Pherecr. fr. 155 Kassel-Austin = Ps.-Plut., *De mus.* 30, 1141 c–1142 a; cfr. in particolare i vv. 9–15 del frammento, in cui sono evidenti i riferimenti, oltre che alle modulazioni vocali, anche alla danza; cfr. anche F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli 1999 (Speculum 19), 153–161; cfr. inoltre Pratin. fr. 407 Page = fr. 1 Diehl = Athen. XIV 617 b–f.

²⁵ È ben noto l'aneddoto riportato in Herodot. VI 129 su Clistene di Sicione ed il metodo da questi escogitato per valutare l'affidabilità dei pretendenti alla mano della figlia; l'espedito costò le nozze a Ippoclide, che sino a quel momento era apparso il pretendente più accreditato; in questo luogo troviamo la prima testimonianza di un uso tecnico del termine ἐμμήλεια; l'aneddoto sarà poi ripreso da altri scrittori greci; cfr. ad es., proprio nel quadro di una discussione sulla danza, Athen. XIV 628 d.; cfr. *infra*, nota 45.

²⁶ Xenoph., *Symp.* II 1; Plut., *Quaest. Conv.* VIII 711 s.

²⁷ Xenoph., *Symp.* II 17; 19. Si ritiene che a Socrate, oltre che a Damone, si ispirassero le riflessioni sviluppate da Platone su questa tematica nel VII libro delle *Leggi*. Sul valore "etico" attribuito da Socrate alla danza ci informa anche un frammento di carne socratico, che proclama: "Coloro che meglio onorano gli dèi con i cori / sono i più valorosi in guerra"; cfr. Xenoph., *Symp.* IX 2–7. Sulle implicazioni etiche e patetiche che Senofonte ed i suoi contemporanei coglievano in una danza eseguita durante un banchetto cfr. Rispoli, *La danza*, cit., 408.

²⁸ Athen. XVI 628 f; Xenoph., *Symp.* II 17; 19 (più in generale cfr. i capp. 15–23); Luc., *De salt.*

²⁹ Athen. XIV 628 f.

circa l'ipotesi di una originaria netta separazione della trattatistica nei due grandi filoni tecnico e filosofico, da più parti ipotizzata e accolta in precedenza anche da me. Come dimostrano i frammenti di Damone, i testi di Platone, di Aristotele e, per venire all'autore che oggi ci interessa, di Filodemo, la trattatistica filosofica includeva, infatti, più o meno cursori accenni ad aspetti storici e tecnici della danza, e, viceversa, le corporazioni professionali raramente escludevano dalle loro opere riferimenti più o meno ampi agli influssi benefici di quest'arte sull'equilibrio generale fisico e psichico, non foss'altro che per conquistarsi un gradino più elevato nel sistema paideutico greco, come risulta evidente ancora dallo scritto di Aristide Quintiliano³⁰.

Già i due accenni sopra fatti ai tèmi discussi nel Περὶ μουσικῆς di Filodemo mostrano con chiarezza che il valore di questo scritto non consiste unicamente nella tangibile attestazione di una ininterrotta continuità nella riflessione sulle problematiche inerenti all'ἦθος della danza anche in età ellenistica. Esso fornisce, infatti, anche numerosi contributi di merito attinenti alla storia delle problematiche stesse, lasciandoci intravedere l'entità delle nostre perdite. Soprattutto, il trattato epicureo ci illumina circa alcuni aspetti dottrinari sviluppati dalla Stoa su questo tèma, e getta luce anche sui relativi punti di vista del mordace critico Filodemo.

Data la limitatezza del tempo a disposizione vorrei ora soffermarmi su pochi luoghi paradigmatici³¹, atti a convalidare il valore del contributo offertoci dai papiri ercolanesi sul tèma dell'ἦθος orchestico, rinviando ad altra occasione una trattazione completa dei luoghi filodemei nei quali si discute di danza. In particolare, considererò due gruppi di testi, mediante i quali credo si possa dimostrare in primo luogo che, come sulla musica in generale, anche su questo specifico argomento, la scuola stoica, nell'intento di dimostrare l'utilità della danza πρὸς τὸν βίον, si appoggiò all'insegnamento dei παλαιοί, richiamando dottrine antiche ed accreditate nella cultura greca; in secondo luogo che la scuola epicurea a sua volta, pur muovendosi in direzione contraria, in coerenza con il dettato del Maestro, non disdegnò, sia pur occasionalmente, di fare altrettanto. Il primo gruppo di frammenti abbraccia Philod., *De musica* III 20 Ke. = IV 74 Del.; III 21 Ke. = IV 75 Del.; I 29 Ke. = I 34 Ri. = IV 46 Del., il secondo gruppo comprende Philod., *De musica* I 26 Ke. = I 30 Ri. = IV 42 Del.; IV VII 3–22 Neub. = IV 121, 3–33 Del.

Il primo nucleo di testi tocca la problematica delle origini della danza e delle sue relazioni con determinate disposizioni dell'ἦθος. Su entrambi questi aspetti si erano soffermati, alcuni secoli prima, Damone e Platone.

Consideriamo innanzi tutto tre frammenti, che ci forniscono indicazioni complementari tra di loro. I primi due erano stati pubblicati in sequenza già dal Kemke come fr. III 20 e 21. Nonostante i testi siano piuttosto malridotti, già le modeste porzioni che risultavano comprensibili nella meritevole edizione teubneriana lasciavano cogliere riferimenti alle dottrine dei παλαιοί ed una terminologia che connette la danza all'ἦθος e alla damoniana dottrina del πρέπον³²: mi limiterò a sottolineare nel fr. III 20 Kemke l'aggettivo mutilo εὐχρηστοτε], richiamo ai movimenti insopprimibili del corpo e alla capacità di conferire, attraverso l'esercizio, ritmicità ai movimenti delle mani, dei piedi e di tutte le membra. Queste relazioni appaiono assai più evidenti nelle recenti letture dei frammenti e sulla base di nuove combinazioni di sezioni papiracee, che erano state riprodotte separatamente e con numerazioni diverse dai disegnatori ercolanesi; in un caso (P.Herc. 225 pz 6 A), anzi, il disegno ercolanese mancava ed il papiro è stato letto per la prima volta dal collega Delattre; analogamente, solo in parte edito era stato P.Herc. 1094 II A. A Delattre si

³⁰ Può invece essere accolta l'indicazione del Warnecke, art. cit., sullo sviluppo di un filone lessicografico, intendendo però quest'ultimo nel senso di una circoscritta ed erudita ricaduta sistematica di più ampie ricerche, rientrante a pieno titolo nel filone della raccolta e dello sviluppo delle λέξεις; questo filone ebbe grande successo in età alessandrina e costituì la base per quanti volessero, in varie epoche, richiamarsi agli usi linguistici dell'età attica.

³¹ Il tèma della danza è toccato in maniera più o meno esplicita in altri frammenti; cfr. ad es. P.Herc. 1578 N 17 = III 14 Ke. = IV 68, 30 s. Del.; IV 7 Neub. = IV 121 Del. In una trattazione complessiva andranno inoltre considerati tutti i frammenti in cui l'accento cade sul ῥυθμός, che costituisce il supporto della danza ancor prima di quello della musica. In numerosi passaggi si fa riferimento a χορός, χοροί, βακχεῖαι, βακχικά, βακχεύειν, ἐκβακχεύειν etc., nel quadro di un discorso sull'invasamento orgiastico.

³² Il termine è forse non di Damone ma di Platone, che lo impiega nel trattare dottrine di matrice damoniana; cfr. Plat., *Resp.* III 11, 400 bc; è impiegato anche da Aristide Quintiliano (II 14, p. 80, 26 Winn.-Ingr.). Diverrà termine tecnico nel lessico filosofico stoico. Di passaggio segnalo che in questo, come in altri luoghi platonico-damoniani, appare già matura l'elaborazione della dottrina del πρέπον musicale che innerva numerosi frammenti stoici del Περὶ μουσικῆς, compresi quelli relativi alla danza.

devono appunto le combinazioni che sono alla base della nuova sistemazione dei testi, nello specifico l'assemblaggio dei P.Herc. 1578 N 13 + 225 pz 6 A, i quali, nella ricostruzione che del rotolo è stata fatta dallo studioso, corrispondono alla col. 74. Ad essa Delattre fa seguire P.Herc. 1575 N 15 + 1094 II A (col. 75 Del.). Per entrambe queste colonne accolgo le proposte editoriali della dott. Angeli, basate sulla lettura del papiro e dei nuovi fotogrammi ad infrarossi che, come è ormai ben noto, ci stanno riservando tante interessanti sorprese³³.

P.Herc. 1578 N 13 (III 20 Ke.) + 225 pz 6 A = IV 74 (25–45) Del.

- 25 . . . οὐδὲ τοὺς νέους ἄ[]/ν [γ' ἐπ]᾿ἀ-
γοιμεν εἰς ταῦτα διὰ // τὸ τοὺς
παλαιούς καὶ τῆ[ν ὄρ]//χῆσιν
διαπονεῖν μὴ μ[όνο]//ν ὄ-
π]ως εὐχρηστότε//[ρα γίν]ηται
30 τὰ σώματα πρὸς ὅσα//περ
τῶν καλῶν ἐθισθέ//[ντ]α τοῖς
ῥυθμοῖς, ἀλλὰ καὶ // [ὄπ]ως τὴν
εὐ`σ`χημοσύν[τ]ην δι//[ὰ] τοῦ σώ-
ματος ἐφορωμέν//[ην] μετα-
35 φέρωσιν καὶ ἐπὶ τῆ//ν ψυχὴν
καὶ πειρῶνται κ//αὶ κατὰ
τ[Ρ]' ὄν ἄλλον βίον δὲ // φ[υ]λάτ-
τειν· δι' οὐδέτερον // γὰρ τοῦ-
των οὐθ' ἢ πρώτη π//ρὸς [τ] ὄρ[C]' χ'η-
40 σιν ὀρμὴ τοῖς ἀνθρ//ώποις ἐ-
γένετο οὐθ' ἢ παρ[α]//δοχῆ τῶν
ποσδεξαμένω//ν οὐθ' ἢ με-
τὰ ταῦτα τῶν ἐπ//[ι]τηδευσάν-
των διαπόνη//[σις], ἀλλὰ TIC
45 MEN τῆς περὶ τῆ//ν φύ]σιν Α[.]Α

“... né potremmo certo spingere i giovani verso queste attività per il fatto che gli antichi esercitavano anche la danza, non soltanto perché i corpi diventassero più utili una volta abituati dai ritmi a quanto vi è di bello, ma anche perché trasferissero la grazia che si osserva attraverso il corpo pure all'anima e tentassero di conservarla per tutto il resto della vita. Infatti per nessuno di questi due motivi nacque negli uomini né il primo istinto alla danza né l'accettazione di quelli che l'accolsero, né il successivo laborioso esercizio di coloro che la praticarono, ma ...”.

P.Herc. 1575 N 15 (= III 21 Ke.) + 1094 II a = IV 75 Del. (1–12)³⁴

ΘΕΙΑC καὶ γανώσεω[ς // Η
ΤΟΝ ἀλόγως καὶ ἄμ[α γ' ἀ]//φύ-
κτως, οἰονεὶ βιασθέ[ντες], //ἦλ-
θον ἐπὶ τὸ καὶ χειρῶ[ν κ]//αὶ πο-

³³ Anna Angeli, *Nuove letture nel PHerc. 225 (Philod., De mus. IV)* PapLup 10 (2001) 23 s., 63–70. Ringrazio A. Angeli per avermi consentito di utilizzare, nelle more della pubblicazione, il suo saggio; ometto le ll. 16–24 della colonna perché troppo frammentarie ai fini del nostro discorso; come per i frammenti citati in seguito, indico in nota le letture e le proposte di restituzioni avanzate da Delattre nel testo della sua Dissertazione, sulla base della lettura del papiro ma prima di aver potuto utilizzare pienamente egli stesso le nuove riproduzioni fotografiche; non sono ovviamente segnalate le letture non dubbie di 225 6 A: 25 sq.]ν[. .] | . γωμενοι; 26]οδους; 27 το//[. . .]τ . [. . ; 28 μητ//[. . . .]; 28sq: ὄρχ[ή]σε[ι]ς; 29 εὐχρηστοτερ//[. . .]ηται; 30 πρὸς δια//[. . .]ερ; 31 τῶν καλὸν ἐθισθε//[. . .] τοῖς; 32 ῥ'ῥυθμοῖς, ἀλλὰ καὶ // [. .]ως τὴν; 33 εὐ`σ`χημοσύν[τ]ην δι//[ὰ] τ[ο]ῦ; 34 ἐφ' ὄρων τι//[νῶν]; 34sq. μ[ε]τα[φ]έρωσιν; 35 τ'ἦν' //; 36 κ//κ[. . .]ν; 37 τ[ι] ὄν; 37sq. ἄε//[ι] φ[υ]λάτ[ε]ιν; 39sq. π'//ρὸς [τ] ὄρ[.] χ'ησιν; 42 προσδεξαμένω//ν; 43sq. ἔ//[. .]οιδε.α[ν]των; 44 διαπόνη//[σις]· ἀλλὰ [. . . ; 45 μὲν τῆς περὶ τὴν //ἀκο]ῆν [εὐπα.

- 5 δῶν καὶ τῶν ἄλλω[ν με]//ρῶν
 κεινήσεις ἐνρῦθμου[ς κ]//αὶ τε-
 ταγμένους ἑοῖσ[Ε] ἄσθ[αι· θρ]//υ-
 φθέντες δὲ καὶ τέρψ[ει κά]//λ-
 λους καὶ καθ' ὄρασιν [φύσε]//ως
- 10 φοραῖς ἐχρῶντο τῶν [κάλ]//ων
 εὐρύθμοις πάλιν [πρύ]//λιν
 ἐποίουν· εἶτα καὶ κ[. . .]// ὑπὸ

“... dello splendore ... (gli antichi) in maniera irriflessa e, al tempo stesso, senza potervisi sottrarre, quasi come costretti, giunsero a rendere ben cadenzati ed ordinati i movimenti delle mani e dei piedi e delle altre parti (del corpo). Ammorbiditi i loro costumi per il piacere della bellezza e alla vista³⁵ della natura, si avvalevano di movimenti³⁶ ben cadenzati delle membra; nuovamente crearono ..., in seguito anche ...”.

Consideriamo ora il senso che si può ricavare dall'insieme di questi due primi frammenti. L'impiego della prima persona nel primo frammento segnala senz'altro che chi parla è Filodemo e che questi muove obiezioni a quanto detto dal suo avversario. La critica che l'Epicureo sviluppa (“... per nessuno di questi [due] motivi ...”³⁷) non lascia dubbi sul tenore delle argomentazioni di Diogene: il testo stoico discuteva sulla natura della πρὸς ὄρχησιν πρώτη ὁρμή e delle ragioni del suo nascere ed affermarsi tra gli uomini; gli antichi, secondo la dottrina dello Stoico, allevavano i giovani anche facendo ricorso alla danza, non solo affinché essi accrescessero la loro forza e la loro efficienza attraverso l'esercizio continuo e l'assuefazione dei corpi al bello, ma anche perché l'armoniosa struttura così acquisita si trasferisse dal corpo all'anima (affermazione assolutamente aberrante dal punto di vista epicureo!), al fine di divenirne una stabile qualità.

Nel secondo frammento il tema è ancora quello del naturale istinto alla danza e del modo in cui esso si manifesta. Sono qui evidenti i riferimenti ad una dottrina che verte sulla tesi dell'origine naturale ed irriflessa della danza, insieme di movimenti a cui il corpo è come costretto da un impeto incontenibile, solo in un secondo tempo incanalati in gestualità e figure armoniose dalla dolcezza della melodia e dalle visioni suggestive della natura; chi parla è Filodemo, che critica le presunte finalità dell'educazione al ritmo e alla danza, sottolineando da un lato l'originario impulso al movimento disordinato e inconsulto, dall'altro la naturalità del passaggio da uno stadio primitivo ad uno stadio più “cólto”, che si accompagna al maturare dell'umanità, secondo l'antropologia evoluzionista e “progressiva” democritea ed epicurea, come il Gadareno ricorda in una colonna del P.Herc. 1497³⁸; lo schema è analogo a quello che cogliamo nel V libro del *De rerum natura* lucreziano:

³⁴ La linea 46 di P.Herc. 225 pz 6 A, integrata suggestivamente da Delattre [ἀκο]ῖην [εὐπα], secondo lo studioso verrebbe poi a congiungersi verticalmente con il frammento successivo; la combinazione proposta ([εὐπα]θείας) presenta qualche difficoltà, dal momento che le tracce di lettere leggibili verso la fine dell'ultima linea di P.Herc. 225 pz 6 A, come mi segnala la collega Angeli (art. cit., 660), non sembrano lasciare spazio all'integrazione proposta; alla fine del frammento è possibile leggere ancora alcune lettere di altre due linee, che qui non vengono riprodotte perché troppo frammentarie per poterne ricavare alcun senso; ricordando che a Delattre si deve l'individuazione e la prima lettura del frammentino del P.Herc. 1094 che costituisce la parte destra del nostro frammento, come già segnalato, riporto in nota le letture e le proposte di restituzione di Delattre, avanzate nella Dissertazione di cui si è detto: 2 sq. ἀν[επιπλέ]κτως; 3 sq. βιασθέντες . . .]//αἰρὸν Delattre; 5 ἄλλω[ν με]//ρῶν; 7 λη]//φθ'ήντες; 8 μέ]λλους; 10 [. . .]ων; 11 //ην; 12 εἶτα.

³⁵ E quindi sotto la spinta della mimesi.

³⁶ Plutarco, nel l. IX del *Simposio*, ci offre un'importante trattazione teorica della danza sotto il profilo tecnico. In particolare, la questione 15 ha come titolo: “Ὅτι τρία μέρη τῆς ὀρχήσεως, φορὰ καὶ σχῆμα καὶ δείξις, καὶ τί ἕκαστον αὐτῶν, καὶ τίνα κοινὰ ποιητικῆς καὶ ὀρχηστικῆς. A Trasibulo, che domandava cosa si dovesse intendere per φορὰ Plutarco fa rispondere da Ammonio che la danza consiste in movimenti. Come il μέλος consta di suoni ed intervalli, i passi (φοραῖ) sono i movimenti; σχήματα sono invece le σχήσεις e le διαθέσεις in cui sfociano i movimenti, quasi che il corpo immobile si trasformi in statua, o meglio ancora in pittura. La δείξις non ha carattere mimetico, ἀλλὰ δηλωτικῶν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων, e cioè, come viene detto poco più avanti, indica τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, τοὺς πησίον; al contrario, lo σχῆμα μιμητικόν ἐστὶ μορφῆς καὶ ιδέας, imita la forma e ciò che essa vuol rappresentare, mentre ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφατικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως. L'esecuzione fallisce se non riesce a indurre negli spettatori πιθανότης e al tempo stesso χάρις μετ' εὐπρεπείας καὶ ἀφελείας.

³⁷ Philod., *De mus.* IV 75 Del. (1–13).

³⁸ Philod., *De mus.* IV XXXVI 1–8 Neub. = IV 151, 1–8 Del.

*Tum caput atque umeros plexis redimire coronis / floribus et foliis lascivia laeta monebat, / atque extra numerum procedere membra moventis / duriter et duro terram pede pellere matrem; / unde oriebantur risus dulcesque cachinni, / omnia quod nova tum magis haec et mira vigeant. / Et vigilantibus hinc aderant solacia somno / ducere multimodis voces et flectere cantus / et super calamos unco percurrere labro; / unde etiam vigiles nunc haec accepta tuentur. / Et numerum servare genus didicere, neque hilo / maiorem interea capiunt dulcedini fructum / quam silvestre genus capiebat terrigenarum*³⁹.

Particolarmente interessanti, a mio avviso, sono i vv. 1409 ss. che, dopo l'ampio inciso sul godimento gioioso provato dall'umanità per il nuovo, disordinato, abbandono al movimento corporeo, chiudono il discorso, sottolineando il piacere che scaturisce dalla modulazione vocale nel canto e dal suono strumentale e, come in Filodemo⁴⁰, la "seriorità" dell'apprendimento del ritmo ordinato, che nulla toglie e nulla aggiunge all'antico piacere dei primitivi figli della terra, dimoranti tra i boschi.

Questo approccio "diacronico" alla danza raccoglie echi di un antico tema di ricerca, che risale almeno a Damone di Oa⁴¹, maestro di Pericle⁴². A lui si deve la prima significativa sistemazione teorica della problematica etico-musicale, anche per quanto attiene allo studio dei ritmi e della danza; a lui si devono inoltre una tassonomia di ritmi e di armonie in funzione dei loro diversi effetti sull'ἦθος, una precisa formulazione della corrispondenza tra armonie, musica ed ἦθη ed una conseguente teoria, al tempo stesso paideutica e politica. A lui si deve, infine, la formalizzazione di una teoria sulle origini della danza; questa teoria ebbe lunga vita, tanto che ne cogliamo ancora i riflessi nei frammenti del Περὶ μουσικῆς filodemeo e del *De rerum natura* lucreziano.

Sulla dottrina damoniana riguardo tali questioni appare particolarmente illuminante un passaggio del XIV libro di Ateneo: ... οὐ κακῶς δ' ἔλεγον οἱ περὶ Δάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ψῆδὰς καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πως τῆς ψυχῆς· καὶ αἱ μὲν ἐλευθέριοι καὶ καλαὶ ποιούσι τοιαύτας, αἱ δ' ἐναντία τὰς ἐναντίας⁴³. Questo luogo può essere utilmente integrato con un noto testo platonico, che ci informa ad un tempo sul punto di vista del politico ateniese e su quello di Platone: μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς⁴⁴. Le βάσεις sono i passi di danza dettati dal ritmo.

Secondo queste importanti testimonianze, nella concezione di Damone danza e canto, di qualità etica diversa a seconda della natura dei diversi soggetti espressi tramite i movimenti del corpo e le modulazioni

³⁹ Lucr., *De rer. nat.* V 1399–1411.

⁴⁰ Ma cfr. anche Plat., *Legg.* II 663 d.

⁴¹ D. L. II 5, 19. La sua dottrina ci è nota soprattutto attraverso Platone, che ne fa il pilastro della sua stessa concezione paideutica e politica. Della dottrina damoniana, purtroppo, possediamo solo pochi frammenti di certa attribuzione traditi sotto il suo nome; ma, al di là di questi, il suo insegnamento può essere ricostruito, almeno in parte, attraverso la lettura delle opere di Platone, che della danza — come del resto della musica più in generale — tratta nel quadro del suo disegno della città ideale e degli ideali cittadini che dovranno abitarvi; sulle relazioni da lui presupposte tra musica, movimenti della ψυχή, caratteristiche dell'ἦθος, cfr. ad es. Plat., *Lach.* 180 d; 194 e, 3–7; 197 d 1–5; *Alc.* I 118 c e soprattutto *Resp.* III 400–402; Aristid. Quint. II 14, p. 80 Winn.-Ingr. (εὐοίκασι γὰρ αἱ μὲν ἀρμονίαι τοῖς πλεονάζουσι διαστήμασιν ἢ τοῖς περιέχουσιν φθόγγοις, οὗτοι δὲ τοῖς τῆς ψυχῆς κινήμασι τε καὶ παθήμασιν. ὅτι γὰρ δι' ὁμοιότητος οἱ φθόγγοι συνεχῶς μελωδίας πλάττουσι τε οὐκ ὄν ἦθος ἔν τε παισὶ καὶ τοῖς ἤδη προβεβηκόσι καὶ ἐνδομυχοῦν ἐξάγουσιν ἐδήλουν καὶ οἱ περὶ Δάμωνα); di non poco rilievo è la notizia che Damone sia stato alunno di Prodicò (Plat., *Lach.* 197 a). Il nome di Damone ricorre più volte nel trattato filodemeo, probabilmente come fonte di Diogene di Babilonia. Per una messa a punto della discussione su Damone cfr. R. W. Wallace, *Damone di Oa*, in: *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 30–53; cfr. anche A. Barker, *Greek Musical Writings*, vol. I: *The Musician and his Art*, Cambridge, New York (etc.) 1984, 168 s.; R. W. Wallace, *Music Theorists in Fourth-Century Athens*, in: *Mousiké. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa, Roma 1995, 17–39.

⁴² La più estesa trattazione sotto il profilo etico della danza a noi parvenuta è sviluppata da Platone nelle *Leggi* (nei libri II e VII); essa è ritenuta comunemente di ispirazione damoniana.

⁴³ Athen. XIV 628 c = Dam. I 39 B 6, p. 383 D–K. Il testo di Ateneo citato prosegue precisando la stretta relazione che Damone coglieva tra le qualità morali dei creatori di una composizione musicale e le qualità della musica stessa.

⁴⁴ Plat., *Resp.* III 400 b. L'accento al valore etico delle βάσεις e dei ῥυθμοί cade nel corso di un ragionamento relativo al valore etico delle diverse armonie; le βάσεις, in questo contesto, sono le cadenze che regolano in primo luogo la danza, e conseguentemente anche il verso. Tale accento ha il suo compimento nel successivo riferimento a piedi e metri dei versi che accompagnano musica e danza; cfr. anche *ibid.* 399 e.

della voce⁴⁵, nascevano da sommovimenti dell'anima. Come per Damone, così per Platone, che a lui si rifà oltre che nei brevi passaggi del III libro della *Repubblica*, anche e soprattutto negli ampi estratti sulla danza contenuti nelle *Leggi*, l'anima acquisisce δι' ὁμοιότητος disposizioni corrispondenti a quelle a cui è stato educato il corpo attraverso le armonie che sostengono la danza⁴⁶. Per entrambi, la originaria, disordinata inclinazione al movimento, connaturata agli esseri viventi fin dalla prima infanzia, solo negli umani può venire armonizzata dal ritmo, incanalandosi nella danza che prende corpo attraverso particolari movimenti, μιμήματα τρόπων, "imitazioni di disposizioni", in azioni e circostanze di ogni genere⁴⁷; solo nella progenie degli umani il primitivo, gioioso, inconsulto movimento del giovane animale, αἴσθησιν λαβῶν τοῦ ῥυθμοῦ ἐγήνησε τε ὄρχησιν καὶ ἔτεκε, una volta acquisita la percezione del ritmo, ha dato origine alla danza⁴⁸.

Le potenzialità di questa τέχνη, proprio perché scaturiscono da ἦθη diversi, possono agire in due opposte direzioni, sollecitando a loro volta ἦθη virtuosi o, al contrario, ἦθη viziosi. Da questa constatazione prende le mosse l'approccio dicotomico all'ἦθος della musica, su cui si fonda un analogo approccio all'etica della danza, asse portante della quasi totalità della riflessione sviluppata su questo tema in epoche successive⁴⁹. Come infatti esistono ritmi ordinati, che inducono chi li ascolta — o chi li esegue — alla εὐσχημοσύνη, così le movenze disordinate, a cui l'umanità alle sue origini si abbandonava possono riaffiorare prepotentemente sotto la spinta di una sollecitazione esterna, ad esempio una bevanda eccitante, ed hanno una tale forza intrinseca da spingere anche chi è abituato a comportarsi diversamente a soggiacere all'ingovernabile impulso che costringe al movimento; naturalmente, l'interesse di Damone e di Platone è rivolto non ai musicisti o ai danzatori di professione, bensì all'ἦθος e al conseguente comportamento degli

⁴⁵ La teoria che manifestazioni quali canto, danza, poesia, nascano da sommovimenti dell'anima è alla base della poetica di Teofrasto; cfr. Gioia M. Rispoli, *Le radici dell'ispirazione. La dottrina di Teofrasto*, in AA. VV., *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, vol. I, Napoli 1997, 239–253. Il passo di Ateneo sopra citato prosegue con il racconto dell'aneddoto relativo a Clistene di Sicione e al suo mancato genero Ippoclide (cfr. anche *supra*, alla nota 25; l'aneddoto era probabilmente presente già nel testo di Damone che, direttamente o indirettamente, costituisce la fonte di Ateneo) e con la spiegazione delle motivazioni che spinsero Clistene a rifiutare al giovane, inelegante corteggiatore, la mano della figlia: "... nella danza o nel camminare belle sono la εὐσχημοσύνη e l'eleganza, mentre vergognosi (αἰσχρόν, connotazione etica ancor prima che estetica) sono l'ἀταξία e il φορτικόν". Perciò fin dai tempi più antichi i poeti συνέταττον danze per uomini liberi e si servirono di figure di danza solo per illustrare i temi dei canti (ἐχρῶντο τοῖς σημεῖοις μόνον τῶν ἄδομένων), sempre attenti a custodirvi tratti nobili e virili (il riferimento è all'iporchema: Athen. XIV 628 c). Sull'azione della musica secondo Damone cfr. ad es. Plat., *Resp.* III 400 a–c; IV 424 c; P.Herc. 411 N 9A, 11–14 = Philod., *De mus.* I 13 Ke. = I fr. 18 Ri. = IV 24 Del.; P.Herc. 225 N 21 B + 1578 N 2 = Philod., *De mus.* III fr. 77 Ke. = IV 100 Del.; Aristid. Quint. II 6, pp. 91 s. Winn.-Ingr. Cfr. fr. 719 A – 725 Fort.

⁴⁶ L'espressione δι' ὁμοιότητος è impiegata da Aristide Quintiliano, *De mus.* II 14, p. 80, 26 Winn.-Ingr. (per una più estesa citazione del passaggio, cfr. *supra*, nota 41), che la utilizza in relazione alle dottrine damoniane. Quest'espressione ricorre in numerosi frammenti del *De Musica* di Filodemo.

⁴⁷ Plat., *Legg.* II 655 de. Le danze, per i caratteri e le mimesi che mettono in luce, riescono gradite a coloro che ne colgono l'affinità per natura o per abitudine, e viceversa sgradite a coloro che non sono in grado di percepirla: Ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τὰς χορείας, ἐν πράξει τε παντοδαπαῖς γιγνόμενα καὶ τύχαις, καὶ ἦθεσι καὶ μιμήσεσι διεξιόντων ἐκάστων, οἷς μὲν ἂν πρὸς τρόπον τὰ ῥηθέντα ἢ μελωδηθέντα ἢ καὶ ὅπως οὖν χορευθέντα ... τούτους μὲν καὶ τούτοις χαίρειν τε καὶ ἐπαινεῖν αὐτὰ ...

⁴⁸ Plat., *Legg.* 664 e–665 a; 672 c.

⁴⁹ In ampi estratti delle *Leggi*, concordemente riportati a fonte damoniana, Platone (*Legg.* VII 814 e) inquadra le molteplici tipologie di danze esistenti in due fondamentali categorie, identificate sulla base del loro profilo etico, l'una mirante a ciò che è nobile e solenne (τὸ σεμνόν), attraverso la mimesi di bei corpi, l'altra a ciò che è basso e volgare (τὸ φαῦλον), attraverso la mimesi di corpi deformi: cfr. loc. cit. *supra*, alla nota precedente. Come Damone e Platone, anche il grande Aristosseno (fr. 109 s. Wehrli = Athen. XIV 631 d) tracciò un discrimine tra σπουδαῖα e φαῦλα ὄρχησεις, segnalando la presenza di questa fondamentale distinzione nelle danze praticate dalle genti greche e non greche; altrettanto fecero tutti i trattatisti che si ispirarono al suo insegnamento. All'interno di questo modello teorico generale, non sorprende che anche le ὄρχησεις della poesia scenica fossero accompagnate da specifiche connotazioni "etiche". Aristosseno (fr. 103 Wehrli) ricordava, infatti, che i Greci classificavano il κόρδαξ come φορτικός, l'ἐμμέλεια come σπουδαῖα e dotata di τὸ βαρὺ καὶ τὸ σεμνόν, e citava analoghe classificazioni per altri tipi di danze (fr. 109 Wehrli), la cui connotazione etica veniva commisurata su quella delle danze sceniche, assunte a riferimento paradigmatico. Su questa tematica scrisse cursoriamente, e con atteggiamento più laico, Aristotele (cfr. ad es. *Pol.* VIII 3, 1337 b 36; 39 e *passim* nel prosieguo del libro). Nella sua scuola molti investigarono e scrissero su questo tema. Basti pensare alle ricerche di Teofrasto, Eraclide Pontico, Dicearco, Cameleonte. L'approccio dicotomico all'ἦθος della danza costituì elemento fondante della dottrina aristossenica.

ἐλεύθεροι, i liberi cittadini che coltivano se stessi anche mediante il corretto esercizio di alcune arti liberali. Si tratta appunto degli ἐλεύθεροι che Diogene aveva evocato e che Filodemo, in contraddittorio con Diogene, introduce agli inizi del terzo frammento di questo primo gruppo; in esso appare evidente l'applicazione delle categorie dell'ἦθος anche a quella parte della musica che è costituita dalla danza. Il testo, che riporto utilizzando le proposte della Angeli⁵⁰, è il seguente:

P.Herc. 225 N 1 = *De mus.* I 29 Ke. (Il. 1–14) = I 34 Ri. (Il. 1–14) = IV 46 Del. (Il. 14–28)

.] . [± 18
 κ]αλὰ μ[έλη ± 10 οὐ-
 δ' εὐρεθῆ[ναι βελτίο]να [τοῖς
 ἐλευθέρο[ις τιν'] ἄλλ[η]ν ἄνεσι[ν
 5 καὶ παιδ[ε]ιὰ[ν] τοῦ τὸν μὲν ἄ-
 σαι τὸν δὲ κιθαρίσαι τὸν δὲ
 χορεῦσαι. Καὶ γὰρ εἰ μή τις ἐπι-
 τηδεύουι, τὸν οἶνον ἐκκαλεῖ-
 σθ]αὶ «πολύφ[.]ρονά π[ερ μά]λ' [ἀεί-
 10 σα]ι καὶ θ' ἀπαλὸν [γελάσαι
 κ]αί τ' ὀρχήσ[Ε] ἄσ[θ]αι» ταῦ[τα
 ποιεῖν ὅμ[ως ἀ]ναγκαίως, ὅ-
 λης δὲ δι[ανο]ίας οὔση[ς ἄλ-
 λως ἢ [τοῦ] σ]καὶ ὡς' ἐν ἀϋ[λοῖς
 15 στρέφεσθ]αι φιλοτ[ησίαι καὶ
 εἶ]ναι Π[. . .]IT[± 9

“... belle melodie ... né che fu inventata qualche altra forma di rilassamento e di passatempo migliore per gli uomini liberi del fatto che l'uno canti, l'altro suoni la cetra e l'altro danzi. Infatti (Diogene sostiene che), anche se uno non esercitasse professionalmente tali attività, il vino stimola ‘anche il più saggio a cantare e a ridere mollemente e a danzare’⁵¹; esso (*sc.* il vino⁵²) fa tuttavia ciò per necessità, mentre, essendo il pensiero (del saggio), nella sua interezza, ben altro che aggirarsi rozzamente tra i flauti con una coppa dell'amicizia ed essere ...”.

La musica, secondo la più antica tradizione greca, come ci ricorda anche il luogo omerico citato nel nostro frammento, veniva annoverata tra le arti liberali e poteva essere praticata da tutti i cittadini; solo più tardi divenne appannaggio esclusivo dei professionisti. Ed infatti Diogene, richiamandosi all'autorevole testimonianza del Poeta⁵³, aveva affermato che la μουσική, nelle sue componenti di canto, melodie strumentali e danza, costituiva l'occupazione più idonea ai momenti di svago degli ἐλεύθεροι; egli aveva anche ricordato l'eccitazione che, sotto l'influsso del vino, poteva costringere gli uomini a soggiacere a questo incontrollabile impulso, citando a conferma del non contrastabile potere della inebriante bevanda il verso omerico sopra ricordato; in esso l'astuto Odisseo, a scusa di quanto stava per narrare ad Eumeo, invocava l'influsso del vino che rende folli (οἶνος ... ἠλεός), e costringe, appunto, πολύφρονά [περ μάλ' ἀείσαι καὶ θ' ἀπαλὸν γελάσαι | καὶ] τ' ὀρχήσασθαι⁵⁴, spingendosi anche al di là del consentito. A

⁵⁰ Art. cit. (n. 33), 15 s., 25–28; riporto qui di séguito le letture e le proposte di restituzione del testo avanzate da Delattre nella Dissertazione citata: 2 (= 13 sq. Del.) παρλααμ[βαν - dubit. in app.; 2 sq. (= 14 sq. Del.) οὐδ' εὐρεθῆ[ναι ἀμείνο]να [τοῖς; 4 (= 16 Del.) ἐλευθέρ[οις γ'] ἄλλ[η]ν ἄνεσι[ν; 5 (= 17 Del.) παιδ[ε]ιὰ[ν]; 5 sq. (17 sq. Del.) ἄ]σαι; 8 sq. (= 20 sq. Del.) ἐκ' κ' ἀλεῖ[σθ]αὶ 11 (= 23 Del.) ταῦτα [γὰρ; 12 (= 24 Del.) οἶν]ον ἀν[άγ]κη; 12 sq. (= 24 sq. Del.) ποικί]λης; 13 (= 25 Del.) δι[α]γωγ]ῆς οὔσης; 13 s. (= 25 sq. Del.) [ἐμμε]λῶς ἢ [. . .] λ.ενα; 14 sq. (= 24 s. Del.) [ἀνα]στρέφεσθαι; 15 (= 27 Del.) φιλοπ[ό]την; 16 (= 28 Del.) . .]ναι π[.] τυ[.]

⁵¹ Il testo citato da Diogene è Hom., *Od.* XIV 464 ss.: οἶνος γὰρ ἀνάγει | ἠλεός, ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ μάλ' ἀείσαι | καὶ θ' ἀπαλὸν γελάσαι καὶ τ' ὀρχήσασθαι.

⁵² Come conferma Philod., *De mus.* IV XVI 32–36 Neub. = IV 129, 32–36 Del.

⁵³ Cfr. ad es. Hom., *Od.* I 52.

⁵⁴ Hom., *Od.* XIV 464 s. Il rapporto tra danza e vino è oggetto di discussione tra l'Ateniense e Clinia in Plat., *Legg.* II 671 ab; 672 d, in toni che riecheggiano le parole di Odisseo. Dal dialogo la bevanda, di cui pure si riconosce la potenzialità eccitante, esce semi-assolta, nonostante la turbolenza del coro di Dioniso: “Ognuno, dice l'Ateniense,

questo impulso, aveva affermato lo Stoico, soggiaceva chiunque, a meno che non intervenisse a soccorrerlo la συμποτική ἀρετή: Diogene, a quanto sembra potersi dedurre dal lacunoso contesto, ha in mente il comportamento dell'uomo comune, che, anche se φρόνιμος, con maggior difficoltà ricerca la virtù e si attiene ad essa, distinguendolo decisamente dal comportamento del saggio autentico; questi, infatti, tra le varie virtù, possiede stabilmente anche quella che lo sostiene nel gioioso abbandono del simposio.

Una testimonianza di Stobeo ci ricorda che, all'interno della scuola stoica, già Crisippo aveva discusso della συμποτική ἀρετή, e lo aveva fatto analizzandola in analogia alla ἐρωτική ἀρετή; secondo questo filosofo, la virtù simposiaca si configurava come ἐπιστήμη atta a governare le attività ed i comportamenti propri (τὸ καθήκον) di un simposio, e più specificamente ad insegnare “come bisogna condurre i simposi e come si deve bere insieme”⁵⁵.

Nell'insegnamento della scuola, il comportamento virtuoso dell'uomo comune consisteva, in generale, nell'attenersi al καθήκον nell'agire quotidiano, così come, del resto, faceva anche il saggio, per il quale però il καθήκον assumeva, secondo la dottrina di Crisippo, le caratteristiche di κατόρθωμα, essendosi la sua διάθεσις conformata stabilmente all'ὀρθὸς λόγος⁵⁶.

Il discorso di Diogene, come conferma anche il confronto con il corrispondente passaggio del P.Herc. 1497 che contiene la critica di Filodemo, cade nel quadro dell'ampia discussione sulle potenzialità cinetiche di cui, secondo lo Stoico, disporrebbe la musica⁵⁷ e in quello, più circoscritto, della valorizzazione della virtù simposiaca⁵⁸; le suddette potenzialità sarebbero alla base dell'efficacia pratica ed etica dei diversi μέλη. In questo contesto, lo Stoico apportava una serie di esempi relativi ad ἀρεταί particolari, proprie di particolari melodie, dotate ognuna di una peculiare efficacia, capace di agire sul comportamento degli uomini e di incitare a regolarsi in maniera conforme al μέλος chiunque ne ascoltasse l'esecuzione. L'uomo comune, il quale, anche se dotato di una normale prudenza, usualmente soggiace ἀναγκαίως agli effetti del vino, deve far ricorso volta per volta alla sua imperfetta ragione per attenersi a comportamenti corretti; e la μουσική, affermava lo Stoico, come era in grado di sostenere, tra le altre, la ἐρωτική ἀρετή⁵⁹, così poteva agire sulla συμποτική ἀρετή, che, emanazione della φρόνησις⁶⁰, le era più delle altre congeniale⁶¹; questa συμποτική ἀρετή, nella “immaginazione” degli Stoici (πλασθησομένην, dice con ironia Filodemo⁶²), in quanto appunto emanazione della φρόνησις, sarebbe stata persino dotata del potere di ripristinare l'armonia turbata da disaccordi sorti nel corso di un banchetto. Se la συμποτική ἀρετή, stimolata dalla musica, poteva guidare l'uomo comune nella pratica di un atteggiamento virtuoso anche durante un lieto simposio, a maggior ragione un comportamento scomposto appariva impensabile per il saggio stoico, che, guidato dall'ὀρθὸς

così si sente più leggero, e si solleva e si fa lieto, pieno di libertà nel parlare”. Nel prosieguo, l'Ateniese ricorda anche l'ammorbidente che il vino può indurre nelle anime dei giovani, sì da rendere più facile forgiarle ed educarle, evocando a tal fine una adeguata legislazione sui simposi (671 bc).

⁵⁵ Cfr. *infra*, alla nota 58.

⁵⁶ Sul rapporto intercorrente, in relazione a questa particolare virtù, tra il καθήκον e il κατόρθωμα tipico del saggio, che compie il καθήκον guidato dall'ὀρθὸς λόγος, proprio della sua διάθεσις, cfr. da ultimo l'ampia messa a punto della Angeli nel saggio citato.

⁵⁷ Secondo tale dottrina la musica, nelle sue differenti manifestazioni (esecuzioni strumentali, canto, danza), trasmetteva le sue influenze etiche attraverso la forte potenzialità cinetica di cui era dotata e che si esercitava sull'anima, armonizzando anche le parti di cui questa si compone; e — quel che importa maggiormente ai fini del discorso che stiamo svolgendo — il medesimo influsso veniva esercitato sui corpi e sulle singole parti di cui gli organismi viventi si compongono. Il verbo κινέω, il sostantivo κίνησις e l'aggettivo κινητικός ricorrono con grande frequenza nel testo filodemeo.

⁵⁸ Sulla virtù simposiaca nella scuola stoica cfr. Chrys. III fr. 117, p. 180, 27 s. *SVF*, riportato da Stobeo (*Ecl.* II 65, 15 Wachsmuth); cfr. anche Phil., *De ebr.* 88, vol. II p. 187, 15 s. Wendland.

⁵⁹ Philod., *De mus.* IV XV 18–XVI 3 Neub. = IV 129 18–130, 3 Del. Queste colonne abbracciano le controargomentazioni di Filodemo alle tesi di Diogene, contenute in sezioni espositive di papiro oggi scomparse. Sulla συμποτική ἀρετή cfr. Plat., *Symp.*, dove Agatone, citato poco prima da Filodemo, e quindi da Diogene, parla della ἀρετή Ἐρωτος.

⁶⁰ Philod., *De mus.* IV XVI 10 s. Neub. = IV 130, 10 s. Del.

⁶¹ Philod., *De mus.* IV XVI 17–23 Neub. = IV 130, 17–23 Del. Il passaggio dalla virtù erotica a quella simposiaca veniva evidentemente suggerito dalla constatazione che di frequente i banchetti erano anche luoghi di manifestazioni dell'eros e di possibili discordie tra innamorati, a cui le due virtù (erotica e simposiaca) avrebbero posto rimedio, sedando gli animi e riportandoli in condizioni di armonia: cfr., come punto chiave per intendere in tal modo lo snodarsi del ragionamento, le linee sopra citate.

⁶² Philod., *De mus.* IV XVI 10 Neub. = IV 130, 10 Del.

λόγος, era in grado di dominare senz'altro questa “necessità” indotta; egli, infatti, possedeva stabilmente, tra le altre, la virtù che governa i simposi; e questa virtù non lo avrebbe certo abbandonato neppure nei più accesi brindisi della φιλοτησία⁶³, a differenza di quanto avveniva per chi, privo della inamovibile διάθεσις virtuosa del sapiente stoico, avrebbe finito con l'aggrinarsi ubriaco tra i flauti⁶⁴ nel simposio.

Filodemo, nel criticare le affermazioni del suo antagonista, pur dandogli atto che la musica poteva essere senz'altro considerata una manifestazione consona ai banchetti⁶⁵ e che era giusto che negli incontri conviviali i partecipanti si rilassassero e si divertissero, — del resto questo era già l'atteggiamento di Epicuro⁶⁶ — contestava innanzi tutto che il dedicarsi a quest'arte potesse venire considerato l'occupazione più degna per uomini liberi, e che abbandonarsi al canto, al riso e alla danza potesse rendere migliori; né era disposto ad accettare che il vino potesse ἐκκαλεῖσθαι ἐξ ἀνάγκης, né, tanto meno, che τοὺς φρονούντας (ma probabilmente nell'uso di questo verbo caro agli Stoici si deve cogliere un malizioso ed intenzionale fraintendimento, da parte di Filodemo, del paradigmatico πολύφρων introdotto dal verso omerico) potessero, in alcun caso, fare ciò che lo Stoico aveva affermato⁶⁷.

Purtroppo qui si interrompe questo passaggio della critica filodemea, di cui cogliamo, nella colonna successiva, solo le ultime battute⁶⁸. In esse Filodemo scende polemicamente sul terreno dello Stoico, attenendosi ad una modalità confutativa “scalare”, che, usualmente, si concludeva con il mettere l'avversario in contraddizione con se stesso; conseguentemente, l'Epicureo gli rinfacciava che, se proprio avesse voluto sostenere con una qualche credibilità l'esistenza di una συμποτική ἀρετή, avrebbe dovuto dire che la musica di cui era intessuto il canto, lungi dal dar luogo, sotto l'influsso del vino, a movimenti indecorosi, col suo potere avrebbe indotto coloro che l'ascoltavano a muoversi, non ostante l'ebbrezza, ἐμμελῶς e non, come Diogene aveva sostenuto, σκαίῳς.

Nelle colonne contenenti la critica dell'Epicureo, ancor più che nel frammento considerato, appare strettissimo il rapporto instaurato da Diogene tra συμποτική ἀρετή e ἐρωτική ἀρετή. Questo rapporto, probabilmente presente anche nella riflessione di Crisippo, era già stato studiato da Teofrasto, autore, oltre che di un Περὶ μουσικῆς, anche di un Περὶ ἐνθουσιασμοῦ; sappiamo infatti che il filosofo di Ereso aveva indagato la genesi del fenomeno musicale, considerandolo il risultato di un movimento dell'anima, movimento che, a sua volta, nasce κατ' ἀπόλυσιν ... τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν; esso, connaturato agli umani, metteva a sua volta in movimento la voce ed il corpo⁶⁹. Teofrasto aveva individuato le origini della musica in generale, e della danza in particolare in alcuni specifici πάθη. In un frammento dell'Ἐρωτικός conservatoci da Ateneo, infatti, il Peripatetico aveva trattato della relazione che, ad opera delle passioni, si instaurava tra l'eccitazione prodotta dal vino ed il movimento dell'anima e del corpo; in particolare, aveva posto sulle labbra di Cheremone l'affermazione che ὡς τὸν οἶνον τῶν χρωμένων τοῖς τρόποις κεράννυσθαι, οὕτως καὶ τὸν ἔρωτα⁷⁰. Il senso di quest'affermazione si chiarisce meglio alla luce di un frammento di un altro importante Peripatetico, Aristosseno, e dimostra che questa tipologia di problematiche era stata oggetto di studio nella cerchia del Peripato; il Tarentino infatti, come ricorda ps.-Plutarco, aveva osservato che “la musica era capace di placare l'influenza eccitante del vino”. L'ignoto autore di questo Περὶ μουσικῆς, così

⁶³ Sul rapporto intercorrente, in relazione a questa particolare virtù, tra il καθῆκον e il κατόρθωμα tipico del saggio, cfr. l'articolo della Angeli citato *supra*, alla nota 56; in esso l'autrice richiama anche la φιλοτησία stoica, di frequente associata al simposio (cfr. *supra*, n. 23).

⁶⁴ Cfr. anche i φρονούντες citati nella critica sviluppata dall'Epicureo alla linea 35 in Philod., *De mus.* IV XVI, 35 Neub. = IV 129 Del.

⁶⁵ Filodemo qui riecheggia evidentemente un verso omerico, già ricordato dal Kemke: *Od.* I 152 μολπή τ' ὄρχηστὺς τε· τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός, “il canto e la danza; essi sono ornamento del banchetto”; questo verso è richiamato anche da ps.-Plutarco, *De mus.* 43, 9–24, p. 142 Lasserre; anche qui canto e danza sono considerati nel contesto simposiaco e viene introdotto Aristosseno a confermare, con la sua autorità, l'efficacia della musica nel sedare l'eccitazione del vino.

⁶⁶ Plut. *Non posse suav. viv. sec. Ep.* 1095 c = [12.2] Arrighetti; D. L. X 121b; a Epicuro Diogene Laerzio (X 28) attribuiva un περὶ μουσικῆς.

⁶⁷ Philod., *De mus.* IV XVI 31–36 Neub. = IV 130, 31–36 Del. La critica filodemea, come traspare da altre colonne del trattato musicale, fa riferimento anche alla dottrina stoica che, sulla base di un intellettualismo etico radicale, ritiene che vizi e virtù siano πάθη, frutti di alterazioni dell'anima stessa, dipendenti, a loro volta da indebolimento o rafforzamento del τόνος; cfr. Gal., *De Hipp. Et Plat. Plac.*, V Müller p. 413 = Chrys. fr. 141 III *SVF*, p. 120 ss.

⁶⁸ Philod., *De mus.* IV XVII 1 s. Neub. = IV 131, 1 s. Del.

⁶⁹ Porph., *In Cl. Ptol. Harm.* I 3 (pp. 61, 16–65, 15 Dür.) = Theoph. fr. 716 Fort.; le parole citate si leggono nella sezione finale del frammento; Ael. Fest. Apht., *De metris* IV 2 = *GL VI* 159, 8–160, 20 Keil = 719 b Fort.

⁷⁰ Athen. XIII 14, 562 e = Theoph. fr. 559 Fort. Su questo tema cfr. Rispoli, *Le radici dell'ispirazione*, cit.

importante per la storia della musica antica, aggiungeva che, a suo parere, la musica “si introduce laddove il vino ha eccitato il corpo e lo spirito di coloro che ne hanno abusato, e, per effetto dell’ordine (τάξις) e della misura (συμμετρία) che le sono propri, li riconduce nel retto cammino e li placa”⁷¹. I termini τάξις e συμμετρία ricorrono costantemente, oltre che nella trattatistica più antica, nel trattato filodemeo, ogni qual volta Diogene discute dell’effetto armonizzante della μουσική sull’anima e sul corpo⁷². Esisteva dunque una filiera “scientifica” che sviluppò sistematicamente il tema del nesso vino, danza, ἦθη musicali, e che rimonta almeno a Teofrasto⁷³.

Il secondo gruppo di testi verte anch’esso su una problematica antica, di cui Diogene sembra raccogliere l’eredità. Il frammento ercolanese, su cui tra un istante ci soffermeremo, contiene un passaggio che richiama da vicino un luogo di Aristosseno, che a sua volta si inserisce, anch’esso, in una particolare filiera e risale ben oltre Platone. Dalla presentazione critica di Filodemo apprendiamo che, in questo frammento, Diogene, secondo la concezione antica e le sue stesse teorie, considerava il contributo che determinate forme di movimenti ritmicamente ordinati (πάλη, χειρονομία, γυμνοπαίδία) apportavano, oltre che all’armonia del corpo e dell’anima dei giovani e degli adulti, anche ad alcune specifiche attività, esaltandole mediante l’ἐνέργεια propria a diversi temi musicali e regolandole con l’ausilio dei ritmi propri a specifici νόμοι di origine etnica: la τάξις e la συμμετρία che ne discendevano erano infine il risultato di ginnastica e danza. Anche questa era dottrina consolidata: dotti trattati sull’argomento avevano scritto, ad esempio, Aristide⁷⁴ ed Eraclide Pontico, ma la relazione armonia/etnia era assai più antica di questi studiosi⁷⁵; nota a Platone e ad Aristotele, teorizzata da Damone, essa può essere fatta risalire sino a Terpanthro.

Nel frammento ercolanese 1572 N 6⁷⁶ — qui non riportato — che precede quello su cui vorrei soffermarmi, lo Stoico, dopo aver messo in evidenza l’ἦθος connaturato a diversi tipi di melodie e di ritmi e le implicazioni che esso aveva con le finalità mimetiche ed operative dell’esecuzione stessa, segnalava che famosi νόμοι, grandemente diffusi nel passato, all’epoca sua erano assai meno usati per le finalità originarie; celebrava poi l’efficacia dei νόμοι tipici delle attività guerresche e di quelli propri delle attività ginniche e atletiche, gli uni e gli altri caratterizzati dall’impiego di peculiari strumenti musicali⁷⁷. Nel frammento P.Herc. 411 N 1, che vorrei qui considerare e che Delattre, come già Kemke, colloca di séguito a quello sopra sintetizzato, Diogene prosegue il discorso sui rapporti che, secondo la tradizione e a suo stesso avviso, intercorrevano tra νόμοι, strumenti musicali e movimenti corporei. Gli antichi avvertivano una

⁷¹ Ps.-Plut., *De mus.* 43, 9–24, p. 132 Lasserre.

⁷² La musica, sostiene lo Stoico, può intervenire su ogni tipo di virtù o vizio, persino, appunto, sulla virtù simposiaca. L’efficacia, le qualità etiche delle singole armonie e melodie erano attribuite, nella dottrina stoica, anche ai ritmi, base della danza. Lo Stoico, accostato ad un altro membro della sua scuola, viene deriso perché sospettato di aver voluto sostenere, come Cleante, che μέλη e ῥυθμοί avvicinano straordinariamente alla contemplazione del divino. Sul possibile carattere “etico” dei ritmi cfr. Philod., *De mus.* IV II 37; XVI 8–16; XVIII 15; XXII 10–17; XXVI 1–9; 16–21; XXVII 16–24; XXVIII 1–15; XXIX 42; XXXII 29 Neub. = IV 130, 8–16; 132, 15; 136, 10–17; 140, 1–9; 16–21; 141, 16–24; 142, 1–15; 143, 42; 146, 29 Del. Andrebbero discussi uno per uno i luoghi citati, ed inoltre quelli in cui nel testo filodemeo si parla dei ῥυθμοί, per verificare quanti di essi sono introdotti in relazione al movimento corporeo, e quindi alla danza. Cfr. ad es. P.Herc. 1575 N 23 = Philod., *De mus.* III Ke. = IV 59, 5–29 Del.: τόνοι καὶ [ῥυθμοί] συνδεδιωγμένοι ἀράττουσιν καὶ παρέχουσιν | ἔκκληξιν ...; P.Herc. 1578 N 21 = III 7 Ke. = IV 60, 36–69 Del.: ... [γλ]υκῆτι διανοίας | καὶ φωνῆς καὶ τόνου [καὶ μέλους] καὶ ῥυθμοῦ φορτικὸν | τὸ ἐκλελυμένον καὶ ἀνάρμουστον εἶναι λέγειν ...; le linee riportate sono nell’edizione datane da Delattre nella sua Dissertazione; ἀνάρμουστον è una suggestiva integrazione proposta in sede di discussione da Richard Janko; P.Herc. 1575 N 22 = Philod., *De mus.* III 8 Ke. = IV 61, 7–19 Del.: ... [τοῖς] λεγομένοις ὁ βίος μαρτυρεῖ, παριστὰς πολλοὺς ἐν | οἷς ἐγκωμιάζουσι μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς συνεχίζοντας ..., etc.

⁷³ Ne troviamo tracce in Aftonio e nel *Simposio* plutarco: cfr. Rispoli, *Le radici dell’ispirazione*, cit. La dottrina citata risale a Teofrasto.

⁷⁴ Su Aristide cfr. *supra*, nota 9.

⁷⁵ Cfr. Antonietta Gostoli, *L’armonia frigiana nei progetti politico-pedagogici di Platone ed Aristotele*, in: *Mousiké*, cit., 133–144; ead., *Terpander*, cit., fr. 3 e p. XLIII.

⁷⁶ Il frammento riassunto in testo è P.Herc. 1572 N 6 = Philod., *De mus.* I 25 Ke. = I 29 Ri. = IV 41 Del.

⁷⁷ Ll. 30–33. La σάλπιγξ, ed in qualche caso l’αὐλός, venivano indicati come strumenti atti ad intonare, nelle gare atletiche (πρὸς τὰς ἀθλήσεις), il νόμος πολεμικός, e cioè il νόμος al suono del quale si svolgevano danze guerresche (34–44); non solo in guerra, però, ma anche in uno stadio, o addirittura, come vedremo tra un istante, nei teatri. Per accompagnare i *pentathla* erano poi state composte, perché venissero eseguite sull’αὐλός, arie speciali per il salto e la doppia corsa.

assoluta contiguità tra il movimento del guerriero in armi, la ginnastica e la danza⁷⁸; si comprende dunque come il riferimento alle attività belliche e ginniche, sviluppato nel frammento precedente, costituisca per lo Stoico la logica premessa per passare a discutere della danza, attraverso la riflessione su alcune forme orchestriche, le cui denominazioni, nella tradizione greca, potevano spesso designare sia esercizi ed esibizioni ginniche — alcune a carattere più propriamente agonale, altre caratterizzate da un ἦθος guerriero — sia vere e proprie danze. Ancora Licinio, nel luciano trattato *De saltatione*, dopo aver ricordato al suo interlocutore Cratone che era tuttora possibile vedere i fanciulli esercitarsi nel combattimento e, con lo stesso impegno, lottare tra loro (οὐ μείον ὀρχεῖσθαι ἢ ὀπλομαχεῖν), aggiungeva che, una volta terminata la parte di addestramento bellico-agonale, la loro lotta si concludeva con una danza, εἰς ὄρχησιν αὐτοῖς ἢ ἀγωνία τελευτᾷ. In questo contesto si inquadra il passaggio filodemeo sulla danza⁷⁹:

P.Herc. 411 N 1 = Philod., *mus.* I 26 Ke. = I 30 Ri. 1–12 = 42 Del. 1–12

καὶ πρὸς τῆ[ν] χειρονομίαν
 ἀνλείσθαι τὸ ὁμόνυμον
 μέλος], Ἀργεί[οι] δὲ καὶ πρὸς
 τὴν π[ά]λην πρ[ο]σ[ά]γειν τὸν ἀ-
 5 λό]ν· προσῆχθα[ι] δὲ τὴν μου-
 σικὴν καὶ πρ[ὸ]ς τὰς χορικὰς
 ὀρχ[ή]σεις τῶν γυμνοπαι-
 δικ[ῶ]ν καὶ τῶν ἐνόπλων
 10 τούτων δραματικῶν, τρα-
 γικῆς καὶ σατυρικῆς καὶ κω-
 μικῆς· τὴν μὲν οὖν καλλι-
 στην] τούτων τὴν τραγικὴν⁸⁰

“(Egli diceva che ...) e che per accompagnare la chironomia veniva eseguita sull’aulo la melodia dal medesimo nome, e che gli Argivi adoperavano l’aulo anche per la πάλη⁸¹. (Egli diceva inoltre che) la musica veniva usata anche per le danze corali delle ginnopodie e di queste danze ‘drammatiche’ in armi, la tragica, la satiresca e la comica ...”⁸².

⁷⁸ È possibile cogliere la percezione di questa contiguità già nella poesia epica; cfr. *infra*, p. 620 s., cfr. anche quanto veniva detto da Socrate in alcuni versi a lui attribuiti in Athen. XIV 628 e; in questo capitolo e nei due successivi il nesso danza/ginnastica/abilità guerriera è largamente sviluppato.

⁷⁹ Di esso trascrivo solo la parte di effettivo interesse per il nostro discorso (ll. 1–12). Del frammento esiste unicamente l’apografo napoletano. Alla l. 7 Delattre ritiene, sulla scorta di von Arnim, il του di τούτων un sovrapposto che avrebbe coperto un più comprensibile καί. A mio avviso il passo può essere interpretato senza emendamenti. Il luogo luciano citato in testo è *De salt.*, 10.

⁸⁰ Per questo frammento mi rifaccio all’edizione che ne diedi molti anni fa (Gioia M. Rispoli, *Il primo libro del ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ di Filodemo*, Napoli 1968), segnalando in nota le diverse letture proposte da Delattre nella sua citata Dissertazione: l. 1 μὴν] dubitanter; l. 2 μὲν ἀνλείσθαι] dubitanter; 4 [ἐπαγ]αγεῖν, [εἰσ]αγεῖν dubitanter in app.; 7 κιν]ήσεις; 9 «καὶ» τῶν (του N ut litteras frustuli superpositi suspicatus est Delattre).

⁸¹ Lotta in piedi eseguita sotto forma di rappresentazione mimica del pugilato.

⁸² Ci manca purtroppo la risposta articolata di Filodemo alla rassegna diogeniana, essa stessa riportata dall’Epicureo in forma molto concisa; il tutto si riduce, nella col. VI del P.Herc. 1497 (Philod., *De mus.* IV VI Neub. = IV 120 Del.), per il tema del contributo della musica alle azioni guerresche, ad un rinvio a quanto già scritto da Filodemo in una sezione a noi non pervenuta del trattato, e a quanto sarà detto nella discussione delle tesi di altri filosofi, per l’argomento dei temi musicali in gare atletiche e nelle ginnopodie; al rilievo che queste pratiche ai suoi tempi erano di pochi (col. cit., ll. 25–36 Del.), per quanto attiene alle danze drammatiche; alla notazione che egli stesso ne prova piacere (come del resto ammette anche per le manifestazioni atletiche). Quanto poi al contributo della σάλπιγξ, Filodemo sdegnosamente sottolinea la sua disistima per esecutori prezzolati, strumentisti di basso profilo, che esercitano un’arte sfrontata ed illiberale. Dalla restituzione filodemea risulta evidente che, alla sua età, non esistevano più danze drammatiche che egli non considerasse sotto nessun altro profilo che non fosse quello del piacere. Il testo di Philod., *De mus.* IV VII 3–22 Neub. = 121, 3–22 Del. (anche in questo caso mi sono avvalsa del controllo autoptico del papiro eseguito dalla Angeli) è il seguente: κ[αὶ] τῶν τοῖς [περ]ὶ τῶν ἀθλημάτων, κὰν [ἢ] μᾶς ὑπ’ αὐτῆς ὁ[μολο]γῶ τέρπεσθαι· καὶ διότι περιειρημένης ὀρχήσεως |⁵ ἐκ τῶν δραμάτων οὐδὲν ἔχο[μεν] ἔλαττον, ἐπειδήπερ οὐδὲν ἦν ἐν οὐδεμίαι πρὸς τὸ καλὸν καὶ γενναῖον συνέργημα. |¹⁰ ταῖς δὲ θηλείαις, εἰ καὶ τὰ ποιήματα κατὰ τὸ συνέχον ἐποίηθη,

Il testo si interrompe dopo poche linee molto corrotte, in cui Diogene doveva parlare della danza anche in relazione alla sua forza espressiva, analizzandola congiuntamente alla recitazione drammatica e sottolineandone le valenze psicagogiche⁸³ e l'efficacia paideutica. Filodemo infatti, nella sua contro-argomentazione, affermava che l'eventuale separazione della danza dalle rappresentazioni drammatiche non avrebbe certo reso peggiori gli uomini (περιειρημένης ὀρχήσεως |⁵ ἐκ τῶν δραμάτων οὐδὲν ἔχομεν ἔλαττον, ἐπειδήπερ οὐδὲν ἦν ἐν οὐδεμιᾷ πρὸς τὸ καλὸν καὶ γενναῖον συνέργημα), poiché quest'arte non era portatrice di elementi tali da poter arrecare aiuto alla conquista di ciò che è nobile e bello⁸⁴.

Nella sezione finale del frammento P.Herc. 1572 N 6⁸⁵ Diogene, come si è accennato, aveva fatto riferimento all'impiego del νόμος πολεμικός per le gare atletiche⁸⁶ e menzionato due strumenti a fiato (la σάλπιγξ e l'αὐλός) adottati dagli antichi per accompagnare attività guerresche e atletiche con l'esecuzione dei μέλη e dei ritmi propri dei νόμοι relativi. In P.Herc. 411 N 1 lo Stoico, probabilmente appellandosi ad una autorevole fonte, e sempre nel quadro della problematica che costituisce il fulcro della sua opera (la dimostrazione delle potenzialità etiche della musica in tutte le sue modalità espressive), elencava alcune forme di esibizioni che venivano eseguite sull'accompagnamento dell'αὐλός, citando la χειρονομία⁸⁷ e la πάλη (1–5), e successivamente introducendo la γυμνοπαϊδική ὄρχησις; il discorso continuava con un richiamo alle danze drammatiche eseguite da danzatori in armi. Nella tradizione greca χειρονομία designava l'arte del gesto, dell'espressività della mano, anche non accompagnata dallo spostamento dei piedi; con valore tecnico il termine veniva applicato all'attività sportiva del pugilato, ed inoltre sia alla gestualità della danza che alla danza vera e propria. La πάλη era già nota come gara alla poesia epica, in cui veniva usualmente citata insieme al pugilato e alla corsa⁸⁸; ancora nella *Storia* tucididea⁸⁹, come anche

τοσοῦτον ἀπέχω[ι] τοῦ | χρησιμὸν τι νομίζειν περιγίνεσθαι διὰ μουσικῆς πρὸς | γενναϊότητα καὶ σωφροσύ|¹⁵νην καὶ εὐταξίαν, ὥστε κα[ι] | λείαν ἐπισφαλὲς πείθομαι | καὶ ὑποπτον τὸ δίδαγμα, | μή[τε]ποτε πολλὴν ἀφορμὴν διδῶ πρὸς ἀκολασίαν |²⁰ καὶ ἀταξίαν βακχεύουσα[ν], | ὃν ὑπομνήσω που προβαί[νω]ν[ν]: “... e anche in ciò che riguarda le gare, per quanto confessi che anche noi traiamo piacere da quest'arte, anche perché, eliminata la danza dalle rappresentazioni drammatiche, non si perde nulla, dal momento che in nessuna (di esse) vi era alcunché che contribuisse alla bellezza e alla nobiltà. Per quanto riguarda le danze femminili, se i versi furono composti in relazione tematica (sc. con l'ἦθος della musica che accompagnava le danze), sono tanto lontano dal ritenere che attraverso la musica risulti un qualche vantaggio per la nobiltà, la saggezza, l'ordine, da essere persuaso che quell'insegnamento è molto malsicuro e sospetto di eccitare molto all'intemperanza e alla licenza bacchiche, di cui più avanti, in qualche punto (della trattazione), farò menzione”. Diogene aveva anche affermato che le danze femminili (probabilmente pensava soprattutto ai Parteni) guidavano verso la εὐσχημοσύνη. Filodemo, parlando delle danze femminili, accenna alla necessità che i testi si accordino a quanto la danza vuole esprimere o rappresentare; un'osservazione analoga, riferita alla danza in generale, ricorre in Athen. XIV 628 e; un richiamo all'impiego di melodie per le danze e per i δράματα ricorre anche in Philod., *De mus.* III 14 Ke. = IV 68, 30, Del. e probabilmente in Philod., *De mus.* III 16 Ke. = IV 72, 31 s. Del.

⁸³ A mio avviso Filodemo qui equivoca, forse deliberatamente, l'espressione impiegata da Diogene; questi, nel passaggio considerato, parla probabilmente di danze drammatiche in armi, e cioè, essenzialmente di pantomimi.

⁸⁴ Cfr. Athen. XIV 628 e; in questo luogo si ricorda che “una volta il tipo di danza praticato dai cori aveva una sua nobile dignità, e imitava, per così dire, i movimenti di una persona armata ...”; cfr. inoltre 628 f: “Infatti la danza era quasi una parata in armi ...”.

⁸⁵ Cfr. *supra*, nota 76.

⁸⁶ Il contesto da esso delineato (come del resto anche il nesso προσήχθαι δέ), se preso a sé stante, potrebbe anche suggerire che nel nostro frammento χειρονομία e πάλη vengano impiegati nell'accezione strettamente ginnica, che pure i termini posseggono.

⁸⁷ Talete, maestro di Eschilo, sarebbe stato esperto di quest'arte e suo inventore; cfr. Luc., *De salt.* 78. L'importanza della gestualità delle mani nella danza greca appare molto spiccata; Plutarco denomina χειρονομῶν ἐν ταῖς παλαίστρας un famoso danzatore, segnalando con ciò la contiguità dell'esercizio di palestra e della danza vera e propria. La gestualità delle mani per esprimere stati d'animo e sentimenti fu certo propria degli attori (Plut., *Quaest. conv.* IX 747 b), ma ancor più del coro (Pickard-Cambridge, *The dramatic Festivals*, cit., 249). Le fonti conoscono σχήματα delle mani tipiche di alcuni generi letterari. Polluce (IV 103–105), che, come Ateneo, attinge a Trifone e a Didimo, ad esempio, enumera una serie di posizioni che egli dice tipiche τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως, anche se, probabilmente il frammento, più in generale, fa riferimento, anche alla danza satiresca; per una analoga lista cfr. Athen. XIV 629 s., in cui sembra vengano enumerati insieme σχήματα comici e tragici. Cfr. L. Séchan, *La Danse grecque antique*, Paris 1930, 135 s. Col nome di χειρονομία, infine, veniva anche designata una specifica danza di cui dà notizia, tra gli altri, Ateneo.

⁸⁸ Hom., *Il.* XXIII 635; *Od.* VIII 206.

⁸⁹ Thuc. I 6, 5.

nelle *Leggi* di Platone⁹⁰, con questo termine ci si riferiva alle gare a premi di pugilato. La γυμνοπαίδία, infine, era un'antica⁹¹ danza laconica⁹², eseguita a Sparta, nel teatro⁹³, da un coro virile nel corso di una festa omonima.

In questo quadro, acquistano particolare interesse due testimonianze aristosseniche che meglio ci consentono di cogliere, nel ragionamento diogeniano, il passaggio dalla discussione sulle melodie che accompagnavano le attività ginniche a quella sulla musica adottata nelle esecuzioni delle danze drammatiche. La prima testimonianza verte sull'impiego della χειρονομία, danza ormai quasi scomparsa ai tempi di Ateneo, o forse già in quelli della sua fonte⁹⁴. Nella trattatistica aristossenica essa presentava caratteri particolari: era infatti considerata equivalente alla πυρρίχη, danza guerriera a carattere anche agonale⁹⁵, costituendo entrambe un gradino più avanzato delle ginnopédie⁹⁶; e nelle ginnopédie, e successivamente nella pirrica, secondo Ateneo, i giovani danzatori si esercitavano prima di entrare in teatro. Alla χειρονομία era dunque riconosciuto un doppio statuto: da un lato esercizio agonale, dall'altro esibizione orchestica. La seconda testimonianza cade nel contesto dello studio e della classificazione delle danze proprie della lirica: nel distinguerne le diverse tipologie, Ateneo (e cioè Aristosseno) le omologava alle danze "drammatiche" tragiche, satiresche, comiche, precisandone la somiglianza con la γυμνοπαίδικὴ ὄρχησις· ἢ γυμνοπαίδικὴ παρεμφερὴς ἐστὶ τῆ τραγικῆ ὄρχησις ἣτις ἐμμέλεια καλεῖται⁹⁷. L'accostamento della γυμναστική alla τραγικὴ ὄρχησις era certo dovuto ai caratteri di compostezza e di nobiltà che connotavano entrambe, consentendo entrambe allo spettatore, secondo il Peripatetico, di vedere (ὁρᾶται) τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν. Nel sistema dicotomico damoniano-platonico⁹⁸, che contrapponeva danze dignitose a danze volgari e dannose, la γυμνοπαίδικὴ entrava dunque a far parte a pieno titolo delle ὄρχησις idonee alla formazione armoniosa del corpo e dell'anima; dagli antichi essa era considerata simile (ἔοικεν) a quella danza mimetica di un incontro agonale chiamata ἀναπάλη, su cui torneremo tra un istante. Il termine γυμνοπαίδικὴ, è evidente, designava anch'esso forme di danza nobile, con una componente atletico-agonale, come del resto il già citato accostamento alla ἀναπάλη conferma.

Le testimonianze consolidate offerteci dalla lessicografia antica, inoltre, mostrano che πάλη se, come abbiamo visto, poteva indicare talora la lotta vera e propria, anche con valore di μάχη⁹⁹, talora, come la χειρονομία, alcuni esercizi di palestra¹⁰⁰, in altri casi poteva anche designare forme di lotta (pugilato e lotta in piedi) eseguite in modo spettacolare con l'accompagnamento dell'aulo; Plutarco, che la definiva τεχνικώτατον καὶ πανουργότατον τῶν ἀθλημάτων¹⁰¹, ed anche la più antica, la annoverava tra gli ἀθλήματα e gli ἀγωνίσματα¹⁰², e Luciano tra i confronti agonali che avevano luogo in Olimpia¹⁰³; e un termine contiguo a πάλη (ἀναπάλη) designava espressamente un pantomimo rappresentante la lotta tra due atleti¹⁰⁴; in questa esibizione, accanto al movimento ritmico dei piedi, i giovani efebi, che danzavano nudi

⁹⁰ Plat., *Legg.* VII 975 b.

⁹¹ Cfr. Herodot. VI 67; Thuc. V 82, 3; Xen., *Hell.* VI 4, 16.

⁹² Hesych. s. v.; cfr. anche Luciano (*De salt.* 12); Platone (*Legg.* I 663 c) ne parla come di un insieme di faticosissimi esercizi, veri e propri cimenti di forza; da una notizia di Plutarco (*Lac. dict.* 208 d) si evince che essa era ancora praticata nel IV sec. a.C.

⁹³ Xen., *Hell.* VI 4, 16; cfr. Plut., *V. Ages.* 29. Su questa danza cfr. anche Athen. XV 678 c.

⁹⁴ E cioè Aristocle.

⁹⁵ Cfr. loc. cit. alla nota successiva. Questa informazione conferma il carattere di danza anche collettiva della pirrica.

⁹⁶ "Aristosseno dice che gli antichi, dopo essersi esercitati nella ginnopedia, passavano a danzare la pirrica, prima di andare in teatro: καλεῖται δ' ἢ πυρρίχη καὶ χειρονομία": Athen. XIV 631 c = Aristox. fr. 108 Wehrli; a questa danza venivano avviati bambini di 5 anni. Nel sistema platonico, la danza di γένος σπουδαῖον è rappresentata al livello più alto proprio dalla pirrica, accanto alla quale si colloca, nella categoria delle danze di pace, l'ἐμμέλεια.

⁹⁷ Analogamente, nella testimonianza di Ateneo, la pirrica veniva accostata alla danza satiresca e l'iporchema alla danza comica: Athen. XIV 630 c-e = Aristox. fr. 103 Wehrli.

⁹⁸ Cfr. *supra*, p. 612; *infra*, p. 620 e n. 111.

⁹⁹ Cfr. ad es. Eur., *Heracl.* 160; Lycophr., *Alex.* 2358

¹⁰⁰ Aristoph., *Eq.* 1232.

¹⁰¹ Plut., *Symp.* 2, 638 d.

¹⁰² Plut., *Symp.* 2, 638 d.

¹⁰³ Luc., *Tim.* 50.

¹⁰⁴ Athen. XIV 631 b.

come nelle ginnopédie, eseguivano anche σχήματά τινα τῶν χειρῶν κατὰ τὸ ἀπαλόν, ὥστ' ἐμφαίνειν θεωρήματά τινα τῆς παλαίστρας¹⁰⁵ καὶ τοῦ πανκρατίου ...¹⁰⁶.

Danza e lotta risultano dunque contigue ed apparentate in estratti di Aristocle, a sua volta dipendente da Aristosseno, conservati nel XIV libro di Ateneo¹⁰⁷, il libro dedicato in larga parte all'orchestica. Questo Peripatetico, come altri studiosi della sua scuola¹⁰⁸, possedeva, per quel che possiamo vedere dai suoi frammenti, una eccellente conoscenza storica sulle danze praticate dai diversi popoli della Grecia e nelle differenti occasioni pubbliche e private; e a lui dobbiamo la notizia che antiche posizioni della danza, raffigurate in monumenti statuari, sarebbero state trasferite successivamente nelle danze corali e da queste nelle attività ginniche delle palestre con una finalità ben precisa: mediante la musica e la cura del corpo, i giovani avrebbero potuto acquistare coraggio ed imparare a muoversi in armi accompagnandosi col canto¹⁰⁹.

Infine, per meglio intendere il fondamento teorico del nesso tra movimento del guerriero, esercizio agonistico e danza vera e propria, sotteso al nostro frammento, è, ancora una volta, importante il confronto di quanto detto in esso, oltre che con le testimonianze aristosseniche sopra riportate, con alcune argomentazioni svolte da Platone nelle *Leggi*. Platone aveva sostenuto che i movimenti disordinati dai quali sono naturalmente agitati i corpi irrequieti delle creature senza ragione, nell'essere umano, l'unico tra i viventi in grado di percepire il ritmo, venivano correttamente incanalati nella forma espressiva della danza, l'arte nella quale il ritmo prende forma in movimento¹¹⁰. Delineata la dicotomia tra danze σεμναὶ e danze volgari, il filosofo ateniese aveva soffermato la sua attenzione soprattutto sulle danze del genere σεμνόν; questo genere abbracciava tra l'altro “la rappresentazione mimica dei corpi armoniosi in atteggiamento di guerra e di anime forti”¹¹¹. E del resto, nel processo paideutico da lui prospettato, la danza appariva come una delle due parti della ginnastica, essendo l'altra la lotta¹¹².

Il fatto che χειρονομία, πάλη e γυμνοπαιδικὴ ὄρχησις nel frammento che abbiamo appena esaminato vengano trattate consecutivamente e che la loro introduzione sia immediatamente preceduta da una discussione sull'impiego delle danze guerriere, tipiche di una parata o di una battaglia o di esibizioni atletiche¹¹³, e seguita dall'accenno alle danze “drammatiche”, autorizza senz'altro a ritenere che Diogene di

¹⁰⁵ La variante πάλης dell'epitome potrebbe costituire la spia di una sovrapposizione determinatasi tra le due forme di esibizione fisica.

¹⁰⁶ Ateneo (l. c. alla nota 97) accosta queste danze, per le loro modalità, anche alle danze bacchiche e a quelle oscoforiche, forse per la loro relativa vivacità. A questo tipo di danze si fa cenno in più luoghi del *De Musica* di Filodemo.

¹⁰⁷ Athen. XIV 630 d. Ivi la γυμνοπαιδία è classificata, come la pirrica e l'iporchema, tra le composizioni liriche.

¹⁰⁸ Ad es. Eraclide, Dicearco, Cameleonte.

¹⁰⁹ Athen. XIV 629 bc. Racconta Ateneo di statue di antichi scultori, reliquie dell'antico modo di danzare ... ἀγάλματα τῆς παλαιᾶς ὀρχήσεως λείψανα· διὸ καὶ ξυνέστη τὰ κατὰ τὴν χειρονομίαν ἐπιμελεστέρωσ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν. ἐζήτουν γὰρ κὰν ταύτη κινήσεις καλὰς καὶ ἐλευθερίους, ἐν τῷ εὐ τὸ μέγα περιλαμβάνοντες· καὶ τὰ σχήματα μετέφερον ἐντέθεν εἰς τοὺς χορούς, ἐκ δὲ τῶν χορῶν εἰς τὰς παλαίστρας. καὶ γὰρ ἐν τῇ μουσικῇ κὰν ἐν τῇ τῶν σωμάτων ἐπιμελείᾳ περιποιοῦντο τὴν ἀνδρείαν καὶ πρὸς τὰς ἐν τοῖς ὅπλοις κινήσεις ἐγυμνάζοντο μετὰ ᾠδῆς· ὅθεν ἐκινήθησαν αἱ καλούμεναι πυρρίχαι καὶ πᾶς ὁ τοιοῦτος τρόπος τῆς ὀρχήσεως. Cfr. anche Pickard-Cambridge, *The dramatic Festivals*, cit., 89, sul tema della danza come animata scultura. Ad Aristosseno (tramite Aristocle) Ateneo attinge anche la notizia che la ilarodia era σεμνὴ παρὰ τὴν τραγωδίαν, mentre alla magodia veniva attribuito lo stesso carattere parodico rispetto alla commedia: Aristox. fr. 110 Wehrli = Athen. XIV 621 c; le danze tipiche dei generi teatrali assumevano così un valore categoriale.

¹¹⁰ Plat., *Legg.* II 672; cfr. *Resp.* II 376 e: “L'educazione consiste in certo modo per i corpi nella ginnastica, per l'anima nella musica”. La musica è in effetti l'antistrofe, il corrispettivo, della ginnastica; attraverso l'armonia, essa armonizza; per mezzo del ritmo infonde l'euritmia (*Resp.* VII 522 a); cfr. *Legg.* II 663 d s.; 664 e s.; 672 d.

¹¹¹ Plat., *Legg.* VII 816 b; il riferimento è alla pirrica; di questa danza vengono descritti numerosi σχήματα.

¹¹² Della danza poi, precisava Platone, una parte è quella di chi con la mimica rappresenta le parole della poesia, l'altra è funzionale al benessere, all'agilità, alla bellezza delle membra e parti del corpo (Plat., *Legg.* VII 795 de); gli esercizi ginnici, inoltre, sono funzionali alla preparazione alle attività belliche (*ibid.* 816 b). L'importanza della ginnastica nella formazione armonica del corpo dei giovani è più volte sottolineata anche da Aristotele nel corso dell'VIII libro della *Politica*. Della ginnastica e dei suoi effetti armonizzanti sul corpo si parla in numerosi frammenti del *De musica* filodemo.

¹¹³ Philod. P.Herc. 1572 fr. 6 = *De Mus.* I 25 Ke. = I 29 Ri. = IV 41 Del.

Babilonia attingesse ad una fonte in cui era ben viva la percezione della contiguità tra l'agile ed armonioso movimento del guerriero in armi, movimenti ginnici e movimenti della danza, esplicitamente discussa da Aristosseno, autorevolmente sostenuta da Platone nelle *Leggi* e già presente nella cultura greca dai tempi più antichi per i quali disponiamo di una documentazione letteraria, come dimostrano i due luoghi omerici citati in epigrafe di questo saggio¹¹⁴.

L'interesse per la problematica della danza non si spense nel mondo greco, e poi in quello greco-romano, neanche quando il ruolo di quest'arte appariva ormai completamente mutato, a séguito delle profonde trasformazioni che avevano coinvolto l'universo socio-politico in Grecia e nell'intero bacino del Mediterraneo, le forme di governo, e persino la percezione soggettiva ed oggettiva dell'individuo.

Molti νόμοι, grandemente diffusi nel passato, all'età di Diogene erano caduti quasi in desuetudine, almeno nella loro funzione originaria¹¹⁵. La danza, che un tempo, insieme al canto e alle esecuzioni musicali sulla cetra, come aveva ricordato Diogene¹¹⁶, costituiva un'attività tipica degli ἐλεύθεροι ed era οἰκεία dei simposi, ai tempi di Filodemo era divenuta pressoché esclusivamente un'attività professionale¹¹⁷.

Un'esibizione orchestica, alle soglie dell'età romana, non solo non allietava più i grandi banchetti dei lontani eroi nel mito, ormai da tempo vivi solo nella tradizione letteraria, ma non era neppure privilegio esclusivo delle grandi famiglie nobiliari. Come ricordava Filodemo nelle battute conclusive della sua critica al contributo che danza in particolare e musica in generale apporterebbero all'acquisizione di una presunta virtù simposiaca, anche i privati cittadini (ἰδιῶται), la borghesia nata dalle nuove attività di commercio e mediazione, disponevano dei mezzi per allietare i banchetti con audizioni musicali¹¹⁸, e se ne avvalevano. La danza, svuotata dell'antico ruolo sacrale e della sua funzione civica, dissoltisi i riferimenti della grande lirica corale e della produzione drammatica, sopravvisse come momento ludico nelle nuove forme della letteratura e delle rappresentazioni, mimi, mimiambi, spettacoli teatrali di genere altro da quelli in cui erano un tempo incardinate. Ciononostante, si continuò per secoli a produrre trattatistica su questa τέχνη, raccogliendo e rielaborando la dottrina antica, sia nei suoi contenuti tecnici sia in quelli etico-filosofici, che dai primi non potevano prescindere. In questa modificata situazione, le controversie sul ruolo della danza e della sua incidenza etica continuarono a stimolare attenzione di volta in volta diversa, ma pur sempre attuale, nei dibattiti filosofici contemporanei.

Il trattato di Filodemo documenta concretamente questa ininterrotta continuità, pur in un clima culturale profondamente mutato rispetto a quello in cui erano maturati i grandi affreschi teorici damoniani, platonici e poi aristossenici. Le sezioni sulla danza del trattato ercolanese, rispecchianti la dottrina dello stoico Diogene di Babilonia e delle sue fonti, mostrano il permanere, nel III sec. a.C., di un vivace interesse per la problematica orchestica, inglobata anche dalla scuola stoica nella più generale trattatistica musicale; le sezioni che conservano l'opinione dell'Epicureo riflettono a loro volta un interesse altrettanto vivace per quest'arte antica, parte integrante, in età classica, della μουσική, ridimensionata ormai ad arte minore e accolta da Filodemo solo in quanto funzionale al piacere dell'individuo.

La tenace critica sviluppata da Filodemo documenta inoltre la persistenza di una corrente "eretica", che divergeva fortemente dal filone damoniano/platonico e contrastava la valutazione positiva della danza, sostenuta dalla maggioranza delle scuole filosofiche: la polemica di cui ci è conservata una traccia da un papiro di Hibeh¹¹⁹, che si interrompe proprio su di un accenno alla danza satiresca. Questo testo fram-

¹¹⁴ Cfr. anche Luc., *De salt.* 1, 8. Il luogo riprende il richiamo omerico a Merione, e lo interpreta come un omaggio del poeta alla sua agilità e grazia nel combattimento ἦν ἐξ ὀρχήσεως ἐκέκτητο.

¹¹⁵ La χειρονομία sopravviveva solo presso gli Spartani; oltre ad essere praticata da uomini liberi, essa era attività professionale, del resto, non solo ai tempi di Diogene, ma già nel V sec. a.C.; ricordiamo le testimonianze di Erodoto e soprattutto di Senofonte sull'attività orchestica di professionisti e sulla diffidenza nei confronti dell'esercizio della danza da parte di giovani di liberi natali.

¹¹⁶ Philod., *De mus.* IV XVI 17–21 Neub. = IV 130 Del.

¹¹⁷ Philod., *De mus.* IV XVII 4–8 Neub. = IV 131 Del. 4–8.

¹¹⁸ Philod., *De mus.* IV XVII 5–13 Neub. = IV 131 Del. 5–13.

¹¹⁹ P.Hib. I 13. Sviluppi di questo approccio sono largamente presenti nella critica epicurea ed in quella sestana; su questo tema cfr. Gioia M. Rispoli, *Elementi di fisica e di etica epicurea nella teoria musicale di Filodemo di Gadara*, in: *Harmonia mundi, Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1999, 68–103, in particolare, 413 s.

mentario, sferrando un attacco violento ad un presunto ἦθος orchestico/musicale e a coloro che professavano la dottrina relativa¹²⁰, appare al momento il più antico rappresentante di una linea antietica nell'ambito degli studi sulla τέχνη ὀρχηστική.

¹²⁰ Rappresentati in questo papiro dagli ἄρμονικοί. Il papiro riporta un testo databile al più tardi al IV sec. e attesta che contro la corrente critica che valorizzava la componente etica si era per tempo formata un'opposizione ad opera di un gruppo di esperti musicali denominati ἄρμονικοί; quest'opposizione, che investiva la musica in tutte le sue componenti, compresa la danza, costituisce l'unico precedente a noi noto della critica filodemea, ma probabilmente non l'unico esistente, come sembrano attestare alcuni frammenti lirici e luoghi della commedia; sull'esistenza o meno degli ἄρμονικοί in quanto corporazione caratterizzata cfr. A. Barker, *Οἱ καλούμενοι ἄρμονικοί; the Predecessors of Aristoxenos*, Proc. Cambr. Philos. Soc. n. s. 24 (1978) 1–21.