

Inizierei questa nostra chiacchierata, con cui intendo anzitutto tracciare un profilo d'insieme di Aristosseno, prendendo le mosse dal titolo che ho dato al mio intervento, *Aristosseno di Taranto. Un intellettuale tra la Magna Grecia e Atene*.

1) **Un intellettuale**: questa mi pare la definizione forse più confacente ad Aristosseno. In antico, Aristosseno era ritenuto una vera e propria autorità nello studio della musica, come sta a dimostrare già solo l'epiteto che spesso si accompagna al suo nome, di *mousikos* nelle fonti greche, *musicus* in quelle latine. Indicativo della fama acquisita da Aristosseno – a ragion veduta, secondo i moderni<sup>1</sup> – quale conoscitore e studioso di musica, è il fatto che opere di pura teoria musicale sono gli scritti del Tarantino di cui si sono conservate le parti più cospicue:

- a) gli *Elementi armonici* (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα), opera in due libri (almeno stando all'opinione oggi condivisa da molti) dedicata all'armonica, come ci dice il titolo stesso;<sup>2</sup>
- b) gli *Elementi ritmici* (Ῥυθμικὰ στοιχεῖα), opera sulla ritmica in almeno due libri e posteriore alla precedente, pervenuta solo in frammenti, dei quali alcuni ci sono tramandati per tradizione diretta (ci arrivano grazie a manoscritti bizantini e, forse, a un papiro di Ossirinco risalente al III secolo d.C.),<sup>3</sup> altri per tradizione indiretta (si tratta di citazioni presenti in opere di autori più tardi) [armonica e ritmica sono parti della teoria musicale].

A tal proposito, va detto che *Elementi armonici* ed *Elementi ritmici* non sono soltanto le opere aristosseniche a noi note in maniera più estesa: sono anche le uniche a essere arrivate – in parte, nel caso della seconda – per tradizione diretta. Ciò ha per certo a che vedere con l'autorevolezza di Aristosseno come studioso di musica di cui si diceva prima.

---

<sup>1</sup> Andrew Barker (1991, p. 188) lo ha definito «il gigante della musicologia greca».

<sup>2</sup> Alcuni studiosi hanno in verità negato l'unità dell'opera, così come a noi arrivata in una serie di manoscritti databili tra il XII e il XVIII secolo (in pratica, per costoro ci restituirebbero parti di opere distinte). Essa è stata viceversa difesa da altri studiosi. Per questi ultimi, le incoerenze, le ripetizioni e alcune discrepanze di ordine sia formale sia concettuale presenti all'interno dell'opera, sarebbero dovute, infatti, non a una mancanza di unità, bensì alla perdita di alcune parti, a una stesura avvenuta in tempi diversi e, più ancora, alla sua stessa genesi. L'opera sarebbe nata dalla rielaborazione di un corso di lezioni, e in un corso di lezioni, malgrado la volontà di seguire uno svolgimento ordinato e rigoroso, può accadere facilmente di allontanarsi dallo schema prefissatosi e, per esempio, tornare su cose già dette: questo per evitare di procedere senza che ogni questione sia stata ben compresa e assimilata dall'uditorio.

<sup>3</sup> Il papiro in questione contiene il testo di un anonimo trattato di ritmica, sulla cui paternità aristossenica la critica si è divisa. La tendenza più recente è quella di considerarlo la rielaborazione, per scopi didattici, di materiale aristossenico, ad opera di un autore da non identificare con Aristosseno.

Non si limitava comunque agli *Elementi armonici* e agli *Elementi ritmici* la produzione di Aristosseno, al quale il lessico bizantino *Suda* attribuisce ben 453 opere, concernenti ambiti disparati: musica, filosofia, storia, varia erudizione, secondo quanto dice sempre *Suda*. Di queste opere (se non ammontavano a 453, certamente comunque dovettero essere molte) a noi restano solo frammenti di tradizione indiretta [: citazioni], i quali confermano la pluralità di interessi da cui *Suda* vuole che Aristosseno fu animato. Sono tratti infatti, questi frammenti, da scritti di argomento musicologico e orchestico (*Sulla musica*, *Sulle danze*, *Sugli auli* sono alcuni dei titoli trasmessi dai testimoni dei frammenti),<sup>4</sup> da opere di storia letteraria, da scritti su Pitagora, i pitagorici e il pitagorismo, da biografie di filosofi (Archita, Socrate, Platone), da trattati sulle istituzioni educative e politiche come da opere miscellanee di natura erudita sugli argomenti più diversi. Ecco, è proprio questa rimarchevole poliedricità di interessi che mi porta a utilizzare il termine 'intellettuale' per definire Aristosseno: secondo me, la si smarrirebbe ove lo si definisse in altro modo.

2) **Tra la Magna Grecia e Atene**: la Magna Grecia e Atene sono di fatto le due realtà tra le quali si svolse la vita di Aristosseno, che nacque a Taranto, verosimilmente in un anno compreso tra il 370 e il 365 a.C., e poi si stabilì ad Atene, con ogni probabilità prima del 335 (si darà conto più oltre di questa datazione per l'arrivo ad Atene). Ad Atene, Aristosseno rimase sicuramente fino al 322, l'anno della morte di Aristotele, con il quale si arresta l'esposizione delle vicende biografiche di Aristosseno nel già richiamato articolo che gli è dedicato nel lessico *Suda*, e che costituisce senza dubbio la fonte principale per la ricostruzione della biografia e della formazione del Tarantino (**T 1**). Non si fa qui parola sulla sua morte, sulla quale l'assenza di dati certi ricavabili da altre fonti non consente di dire nulla di sicuro quanto al luogo, l'epoca, le circostanze in cui sarebbe avvenuta: è solo un'ipotesi che, una volta morto Aristotele, Aristosseno sia andato via da Atene per fare ritorno in Occidente, dove sarebbe vissuto ancora per diverso tempo, tanto almeno da poter lasciare alla sua morte una produzione copiosissima quale quella che *Suda* gli attribuisce. Prima dell'arrivo ad Atene si collocano i soggiorni di Aristosseno – in questa successione, a mio avviso – nell'arcadica Mantinea (fonte è ancora *Suda*) e a Corinto, dove egli arrivò certamente dopo il 344/3, se, come lui stesso ci dice (**T 2**), nella città dell'Istmo incontrò Dionisio II, il tiranno di Siracusa che, per l'appunto nel 344/3, sconfitto, si consegnò a Timoleonte, ottenendo di poter abbandonare la Sicilia con pochi mezzi e trasferirsi a Corinto, dove prese a fare il maestro di scuola.

---

<sup>4</sup> Anche altri sono i titoli di opere aristossenicriche ricavabili per questa via, titoli che, come accade di frequente, non è spesso possibile stabilire se si riferiscono a opere autonome o a sezioni di una stessa opera.

Taranto e Atene non sono comunque solo i luoghi in cui Aristosseno rispettivamente nacque e trascorse un periodo significativo della sua esistenza. Le due città, infatti, stanno a rappresentare gli ambienti culturali nei quali la formazione di Aristosseno si compì.

A Taranto questa formazione ebbe inizio, in seno agli ambienti pitagorici gravitanti intorno ad Archita, filosofo e più ancora scienziato di vaglia, nelle fonti – sebbene non univocamente – collegato alla tradizione pitagorica, il quale nel corso degli anni '60 del IV secolo con la carica di *strategos* governò lungamente la città, assumendo altresì la leadership della lega italiota, così da segnalarsi come «autentica figura di reggitore-filosofo» (M. Lombardo). All'*entourage* di Archita apparteneva, infatti, il padre di Aristosseno, nella *Suda* ricordato con il doppio nome di Mnesias/Spintharos. Da questi Aristosseno dovette essere avviato allo studio della musica: è la *Suda* a dirci che Aristosseno «fu discepolo del padre» (ἀκουστής τοῦ πατρός), poco prima definito *mousikos* (Aristosseno è υἱὸς Μνησίου, τοῦ καὶ Σπινθάρου, μουσικοῦ, «figlio di Mnesias, quello chiamato anche Spintharos, conoscitore di musica»), un *mousikos* dalla grande notorietà se Eliano (*NA* II 11 = Aristox. fr. 69d W.) può accostarlo, come intenditore di musica, all'ateniese Damone e a Filosseno di Citera, oltre che allo stesso Aristosseno. Gli insegnamenti impartiti da Mnesias/Spintharos non furono limitati alla musica: Aristosseno, infatti, lo ricorda come propria fonte di informazione su Socrate, su Archita, sul pitagorico Clinia, su vari aspetti del *bios* pitagorico (**TT 3-4**).

La formazione di Aristosseno proseguì con gli stretti rapporti da lui intrecciati con alcuni dei cosiddetti pitagorici della diaspora (**T 5**), cioè a dire i pitagorici che, a seguito di una nuova ondata di rivolte scoppiate all'incirca intorno alla metà del V secolo in diversi centri della Magna Grecia contro i seguaci degli insegnamenti di Pitagora, dapprima si raccolsero a Reggio, dove, organizzatisi in comunità, cercarono di mantenere vive le dottrine del Maestro e il *modus vivendi* pitagorico; ma poi finirono per disperdersi in varie *poleis* della Grecia. In particolare, di uno di essi, Senofilo, originario della penisola Calcidica, Aristosseno è detto espressamente (ancora dalla *Suda*) essere stato allievo. Il discepolato presso Senofilo, grazie al quale Aristosseno poté approfondire le sue conoscenze musicali (Senofilo è ricordato pure lui nelle fonti come *mousikos*), ma anche, logicamente, acquisire ulteriori informazioni di prima mano circa dottrine e 'usanze' pitagoriche (**T 6**), si svolse a mio avviso ad Atene: qui, proprio da Aristosseno si apprende che Senofilo visse molto a lungo senza soffrire degli acciacchi che di norma si accompagnano alla vecchiaia (**TT 7-8**).

Ma ad Atene, Aristosseno prese soprattutto a frequentare il Liceo/Peripato di Aristotele, di cui fu uno dei primi allievi, forse fin dal momento della fondazione della scuola,<sup>5</sup> se, come vuole una discussa tradizione restituita dalla *Suda* (che qui non si può analizzare in dettaglio, come meriterebbe), alla morte di Aristotele poté aspirare (o almeno si poté pensare che avesse aspirato) allo scolarcato, per vedersi però preferito Teofrasto, con grande delusione. Sono molte le testimonianze relative al magistero aristotelico di Aristosseno (è attestato da Cicerone, da Gellio, da Stefano Bizantino). Si deduce, da quest'insieme di testimonianze, che nella tradizione antica, allorché si doveva associare il nome di Aristosseno a una scuola filosofica, questa era il Liceo, laddove, almeno a giudicare da alcune fonti (**TT 9-10**), non lo si annoverava tra quelli dei pitagorici. È certo, in ogni caso, che Aristosseno si avvicinò al Liceo con una solida formazione pitagorica alle spalle, acquisita grazie alla frequentazione prima dell'ambiente architeo poi di quello dei pitagorici della diaspora: in tal senso, egli anticipa figure di pensatori dell'età ellenistica per i quali la tradizione attesta percorsi, itinerari di apprendimento costruiti presso scuole filosofiche diverse, che lasciano tutte traccia di sé.

Quanto appena detto vale anche per Aristosseno. La critica, infatti, ha posto in evidenza l'influenza esercitata su di lui tanto da Aristotele quanto dal pitagorismo, e più in particolare dal pitagorismo tarantino (leggi architeo), cui Aristosseno restò sempre saldamente legato (Marcello Gigante ha scritto che il Nostro «rimase pitagorico» anche quando «era ormai nell'orbita del Peripato»).

Ora, io credo ci sia un aspetto della riflessione musicologica di Aristosseno nel quale è possibile scorgere l'incidenza, a un tempo, e del pitagorismo di matrice architea e del magistero aristotelico. Mi riferisco alla posizione di Aristosseno nei confronti della cosiddetta 'nuova musica'. Su questo aspetto, che allora ci restituisce bene la figura del Tarantino come di 'intellettuale tra la Magna Grecia e Atene', mi soffermerò nella parte conclusiva di questo intervento.

La locuzione 'nuova musica', utilizzata in riferimento al mondo greco, sta comunemente a indicare l'esito di una serie di innovazioni che, a partire dalla metà del V secolo, interessarono la musica, *in primis* la musica di *nomoi* citarodici e ditirambi [sono due generi lirici], ma anche quella della tragedia. Della 'nuova musica', la tradizione antica evidenzia due tendenze di fondo, tra loro connesse (se mai ce ne fosse bisogno, Platone evidenzia tale connessione in un

---

<sup>5</sup> Nel 335/4 (Diog. L. V 10): ecco perché l'arrivo di Aristosseno ad Atene dovette essere precedente a questa data.

<sup>6</sup> Gigante 1971, pp. 74-75. Potrebbe essere questo il motivo per cui Aristotele gli preferì Teofrasto come successore nello scolarcato.

passo della *Repubblica*): l'utilizzo di molti suoni, ovvero di strutture melodiche ricche (di suoni) e quindi variegata, e la ricerca di effetti mimetici, che si fece in essa più accentuata rispetto alla musica del passato.

A queste due tendenze, i moderni hanno mostrato come siano da collegare alcune delle innovazioni che le fonti attribuiscono ai rappresentanti della 'nuova musica': per esempio, il frequente ricorso alle μεταβολαί (modulazioni), così da combinare con grande libertà in uno stesso componimento *tropoi*, generi armonici e ritmi diversi, oppure l'aumento del numero delle corde della cetra. Il portato di tali innovazioni, insieme alle altre di cui ci è data notizia, fu una musica più elaborata e virtuosistica di quella del passato, che per questo richiedeva esecutori professionisti, e, più ancora, una musica che andava gradualmente a rendersi autonoma dagli altri due elementi – il testo e la danza – che insieme alla musica contribuivano, in Grecia, «alla realizzazione della *performance* poetica»,<sup>7</sup> e tra i quali ruolo primario era riconosciuto al testo, come da alcuni passi può ricavarsi.<sup>8</sup> Sulla scorta di questi passi, Bruno Gentili (1995<sup>3</sup>, p. 36) parlava di adeguamento del «disegno melodico» alla «catena verbale», con funzione solo di accompagnamento rispetto a quest'ultima. Ebbene, il principale effetto delle innovazioni musicali di cui si sta dicendo, è concordemente indicato dalla critica nella rottura, che esse determinano, del connubio tra parola, musica e danza costituente per i Greci – almeno fino alla tarda età classica – la *mousike*, con la musica che finisce per soprastare, per dirla ancora con Gentili (1995<sup>3</sup>, p. 34), il «segno gestuale» (la danza) e perfino il «segno verbale» (il testo).

Queste innovazioni, di cui oggi è opinione diffusa che si debba ridimensionare la portata effettiva rispetto a quanto dicono le fonti, suscitarono ad Atene un dibattito molto vivace. Di tale dibattito, complice il fatto che le nostre fonti sono in prevalenza di orientamento 'conservatore', la tradizione finisce per trasmetterci soprattutto le voci dei detrattori. E tra queste voci c'è anche quella di Aristosseno, che alla 'nuova musica' allude in un passo degli *Elementi armonici*, tutto costruito sulla opposizione tra la maniera in cui si componeva musica nel passato e quella invece in auge ai suoi tempi (**T 11**), laddove essa è argomento precipuo di tre frammenti (**TT 12-14**),<sup>9</sup> ai quali sono da affiancare – perché di sicura ascendenza aristossenica

---

<sup>7</sup> Angeli Bernardini 1995, p. 287.

<sup>8</sup> Mi limito a due esempi, entrambi tratti dalla *Repubblica* di Platone. In un passo (3, 398d), Platone afferma che dei tre elementi costituenti il *melos* – ἁρμονία, ῥυθμός e λόγος – i primi due «devono seguire» il *logos*, e poco oltre (3, 400d) dice che il maestro di cetra deve insegnare all'allievo a servirsi dello strumento facendo in modo che i suoni prodotti con esso fossero all'unisono con quelli della voce, evitando, per contro, che le corde producessero suoni diversi da quelli voluti dal poeta autore del canto.

<sup>9</sup> Frr. 70, 76 e 124 W<sup>2</sup>.

– un capitolo del *De musica* dello Pseudo Plutarco (27, 1140D-E)<sup>10</sup> e un brano di Ateneo (14, 631e-f), entrambi incentrati sui mutamenti occorsi col tempo nella pratica della musica.

Per ragioni di tempo, non possiamo analizzare nel dettaglio tutte queste testimonianze, nelle quali alla ‘nuova musica’ non sono certo risparmiate critiche. Mi limito a dirvi che, fatto salvo il passo degli *Elementi armonici*, non sono date da Aristosseno motivazioni di ordine tecnico per spiegare la sua avversione verso la ‘nuova musica’, così come, se si eccettua la varietà delle strutture melodiche impiegate, nulla è detto dei tratti distintivi del nuovo stile musicale da un punto di vista – ancora – tecnico. La ‘nuova musica’ è deplorata da Aristosseno per il suo carattere, cui le scelte operate dai suoi cultori sul piano tecnico sono per lui in un certo modo conseguenti. Più in particolare, lo stile musicale ‘moderno’ è censurato da Aristosseno perché dimentico delle finalità paideutiche che la musica, in virtù del suo potere psicagogico,<sup>11</sup> deve avere e in ragione delle quali si rendeva evidentemente necessario disciplinarla, anche con interventi da parte del legislatore. In altri termini, la ‘nuova musica’ non assolveva, per Aristosseno, il compito educativo che alla musica per lui competeva: ad esso anteponeva il piacere degli ascoltatori, recidendo ogni legame con le istituzioni educative della città.

Sottese alla posizione di Aristosseno sono 1) la sua formazione (anche musicale) in seno a un ambiente come quello pitagorico, che poneva la musica in immediata relazione con l’anima e che alla musica assegnava valenza psicoterapeutica;<sup>12</sup> 2) la sua ammirazione per Archita (ne danno prova inequivocabile i frammenti superstiti della biografia), il quale fu uomo politico, abile militare, ma anche profondo conoscitore e fine studioso di musica,<sup>13</sup> così che nella sua esperienza lo studio e la pratica della musica si affiancava all’esercizio diretto dell’attività politica.

Le critiche rivolte da Aristosseno alla ‘nuova musica’ non sono, però, quelle di un *laudator temporis acti*. Il giudizio negativo che ne aveva (e ne dava) si accompagna, infatti, in lui a una ‘presa d’atto’ di quella che era la musica alla sua epoca, quando, complice il consenso da parte del pubblico, il nuovo stile musicale aveva finito per imporsi su quello tradizionale, così da non essere ormai più tanto ‘nuovo’.

---

<sup>10</sup> L’operetta, trasmessa sotto il nome di Plutarco, fin dalla prima metà del XVI secolo è convintamente ritenuta dai più non autentica. Di recente, Giuliano Pisani (2017, p. 2982) si è invece pronunciato a favore della paternità plutarchea dell’opuscolo, in virtù della buona conoscenza della musica che gli scritti di Plutarco provano che questi avesse.

<sup>11</sup> Sulle facoltà psicagogiche riconosciute da Aristosseno alla musica vd. Aristox. fr. 122-123 W<sup>2</sup>.; Phld. *De mus.* 4, col. 9, ll. 28-38 Delattre (Wehrli 1967<sup>2</sup>, 68, ravvisa matrice aristossenica nell’appello di Clem. Al. *Strom.* 6.11.89.4 a dedicarsi alla musica εἰς κατακόσμησιν ἤθους καὶ καταστολήν).

<sup>12</sup> Di qui la connessione del pitagorismo – comunemente ammessa, seppure in forme diverse – con la diffusa dottrina dell’*ethos* musicale.

<sup>13</sup> Tolemeo ricorda Archita come colui che, tra i pitagorici, più si dedicò allo studio della musica (**T 15**).

È questa ‘presa d’atto’ a spiegare per me perché, forse per una raccolta di profili biografici dei ditirambografi, Aristosseno scriva una biografia di Teleste di Selinunte, apprezzato esponente della ‘nuova musica’ attivo tra V e IV secolo [la notizia è apparsa singolare a molti studiosi, dando adito alle ipotesi più diverse]. Ed è sempre per questa via che per me si può comprendere perché, segnatamente negli *Elementi ritmici*, Aristosseno introduca una nuova unità di misura del ritmo musicale (il tempo primo, πρῶτος χρόνος) in luogo della sillaba. Questa non poteva più fungere (com’è in Platone, ma ancora in Aristotele) al tempo stesso quale unità di misura del ritmo metrico e del ritmo musicale, una volta che, come accennato, le innovazioni avevano scardinato l’intimo legame esistente fra elemento verbale ed elemento musicale, in altri termini fra parola e musica, con quest’ultima che diviene autonoma dalla parola, ossia dalla struttura metrica del verso, finendo, anzi, per sopraffarla [in buona sostanza, la musica non è più composta in funzione del testo, ma da questo (ossia dal metro) è svincolata]. Aristosseno è consapevole della frattura prodottasi tra ritmo musicale (ovvero la musica) e ritmo metrico (ovvero la metrica), e da questa consapevolezza deriva per lui la necessità, per misurare il ritmo musicale, di ricorrere a una unità di misura nuova, distinta dalla sillaba. La trova nel concetto astratto di tempo primo, la cui introduzione sancisce dunque, sul piano della teoria, la rottura fra musica e metrica manifestatasi, sul piano della prassi, nei componimenti dei cultori della ‘nuova musica’.

Viene fuori, da quanto ora detto, l’interesse da parte di Aristosseno verso la pratica musicale (il modo, cioè, in cui concretamente si faceva musica) e il rapporto che per lui esisteva fra l’aspetto pragmatico dell’esperienza musicale e la riflessione teorica sulla musica. Ciò differenziava Aristosseno dai pitagorici come da Platone, sostenitori – il secondo in particolare – di una interpretazione del fenomeno musicale in termini puramente numerici, matematici, in altre parole un’interpretazione assolutamente astratta, che nulla concedeva all’esperienza. A questo punto, come non scorgere nell’empirismo di Aristosseno un’eredità del suo discepolato aristotelico?