



Tesserae iuris

Journal homepage: <https://journals.uniurb.it/index.php/tesseraeiuris>
ISSN: 2724-2013; e-ISSN: 3035-1146



CITATION

Pagliara, A. (2025). L'imperatore Giuliano e la *mousiké*. *Tesserae iuris*, 6(2).
<https://doi.org/10.14276/2724-2013.5434>

DOI

10.14276/2724-2013.5434

RECEIVED

2025-12-01

ACCEPTED

2026-04-25

PUBLISHED

2026-06-17

PEER REVIEW HISTORY

double blind review

COPYRIGHT

2025 © The Authors



This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

SBA
SETTORE
BIBLIOTECHE
DI ATENEIO

L'imperatore Giuliano e la *mousiké*

Alessandro Pagliara (Università di Parma)

alessandro.pagliara@unipr.it

ABSTRACT

The article analyzes Julian's thoughts and terminological usages in musical matters, tracing their Platonic roots. In matters of sacred chant, furthermore, the article highlights the similarity between Julian's views (*letter* 109) and those of Augustine, as expressed in chapter 33 of the *Confessions*.

L'articolo analizza il pensiero di Giuliano e il suo uso dei termini in ambito musicale, rintracciandone le radici platoniche. Per quanto riguarda il canto sacro, inoltre, l'articolo mette in evidenza la somiglianza tra le posizioni di Giuliano (*lettera* 109) e quelle di Agostino, espresse nel capitolo 33 delle *Confessioni*.

L'IMPERATORE GIULIANO E LA *MOUSIKÉ*

ALESSANDRO PAGLIARA

Università di Parma

Alla cara memoria di mia nonna,
Caterina D'Addessi Scarpati
(21 agosto 1914 - 6 aprile 1993),
cui debbo il primo incontro con la musica
e con le opere dell'imperatore Giuliano.

*Musicus est qui musicam in se habet, sicut arismet-
ticus, qui arismetica, justus, qui justiciam. Et
cum duplex sit musica, theorica scilicet et practica,
ille vere et proprie magis musicus est, qui theori-
cam habet, que practicam dirigit et sibi imperat,
qui autem practicam habet, caret autem speculati-
va, non proprie musicus censeretur debet.*
(J. Leodiensis, *Speculum Musicae*, I 3)

ABSTRACT: The article analyzes Julian's thoughts and terminological usages in musical matters (*praes. Caes.* 14-15), tracing their Platonic roots. In matters of sacred chant, furthermore, the article highlights the similarity between Julian's views (*letter* 109) and those of Augustine, as expressed in chapter 33 of the *Confessions*.

KEYWORDS: Flavio Claudio Giuliano, musica, Platone, tetrarchia, Aurelio Agostino.

FONTI: *Anth. Pal.* IX, 365, August. *Civ. Dei* II 21, August. *Conf.* X, 33, Cic. *Resp.* II 69, Iul. *C. Gal.* fr. 38 Masaracchia, Iul. *Caes.* 14-15, 315 a ss., Iul. *Ep.* 109, 442 a-c, Iul. *Mis.* 1, 337 b; 21, 351 c-d, Iul. *Or.* II, 7, 100 d-112 a, Iul. *Or.* III, 1, 49 c-d.

In uno dei suoi rari componimenti poetici, l'imperatore Giuliano descrive in maniera immaginifica l'organo a canne e il modo di suonarlo (egli si riferiva ovviamente allo *hydraulis*, l'organo idraulico la cui invenzione è attribuita al matematico di III sec. a.C. Ctesibio di Alessandria):

Sono di specie diversa le canne ch'io vedo. Da un altro / suono fiorirono, forse
di bronzo – selvatiche piante, / a squassarle non sono di venti nostrani gli sbuffi:
/ da una caverna di cuoio taurino l'alito balza, / alla radice di canne con arte

forate trascorre. / E c'è un uomo altero, con mani di rapide dita; / tenta, in piedi, quei tasti connessi alle canne canore: / dal sussultare di quelli s'esprime la dolce melode¹.

Se vogliamo prestare fede all'annotazione che a questo epigramma appose un lettore in un codice medioevale dell'*Anthologia Palatina* (si tratta del ms. Paris. Suppl. Gr. 690, f. 73v, di XII sec.), Giuliano lo avrebbe scritto impressionato dal suono che accompagnava una solenne processione uscente dalla basilica dei Santi Apostoli a Costantinopoli². Qual che ne sia l'occasione, questi versi sono un documento singolare nella produzione letteraria di Giuliano, e certamente non il più noto tra quanti testimoniano del suo interesse per la musica, tema del presente lavoro.

Una precisazione terminologica è necessaria: oggetto della mia comunicazione sarà il rapporto tra Giuliano e la *mousiké* intesa nel senso moderno di 'arte dei suoni'; non mi occuperò – e ben altro spazio sarebbe necessario allo scopo, come sa ogni lettore dell'opera di Jean Bouffartigue – del sentire del nostro autore verso le arti in genere ovvero, nello specifico, verso quella *mousiké* «in versi» (vale a dire: la poesia) che nel *Misopogon* egli dice a sé vietata dal «sistema di educazione che ora prevale tra gli uomini liberi»: giacché – osserva Giuliano – «coltivare la poesia (*mousikèn epitēdeûein*) sembra oggi più turpe di quel che paresse, una volta, l'arricchirsi disonestamente»³.

Mi sia permessa ancora qualche considerazione più generale sul problema stesso della indagine moderna intorno alla musica degli antichi. Varie, infatti, sono state (e sono) le modalità di approccio dei moderni a un tema al contempo affascinante, ma in certa misura frustrante, come la musica greca e romana. Premetto una curiosità, che riguarda anche Giuliano: la più antica riscoperta umanistica di alcune opere giulianee (nello specifico: il *Secondo panegirico a Costanzo* e i *Cesari*) avviene nel 1433 a Mantova, nella biblioteca di Vittorino da Feltre, in una con il rinvenimento di alcuni degli autori *de musica* (Claudio To-

1 *Anth. Pal.* IX, 365 (trad. Pontani) = BIDEZ - CUMONT, *Iuliani epistulae*, 218 nr. 166. Cfr. DE VITA, *Giuliano*, 860 n. 683. Sullo strumento a cui l'epigramma attribuito a Giuliano imperatore fa riferimento, vd. J.W. MCKINNON, *s.v. Hydraulis*, in *Grove Music Online*: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13639>.

2 BIDEZ - CUMONT, *Iuliani epistulae*, *loc. cit.* a n. precedente.

3 *Iul. Mis.* 1, 337 b: Ἐμοὶ [...] μὲν ὁ νόμος [...] ἀφαιρεῖται δὲ τὴν ἐν τοῖς μέλεσι μουσικὴν ὁ νῦν ἐπικρατῶν ἐν τοῖς ἐλευθέροις τῆς παιδείας τρόπος· αἴσχιον γὰρ εἶναι δοκεῖ νῦν μουσικὴν ἐπιτηδεύειν, ἢ πάλαι ποτὲ ἐδόκει τὸ πλουτεῖν ἀδίκως (la trad. cit. nel testo è quella classica di ROSTAGNI, *Giuliano*). Cfr. anche BOUFFARTIGUE, *L'empereur Julien*, 608 e n. 173 (sull'aggettivo μουσικός in Giuliano «qui correspond assez bien à ce que nous appelons "poésie"»).

lemeo, Aristide Quintiliano e Bacchio il Vecchio)⁴, che nel 1652 confluirono nell'edizione degli *Antiquae musicae auctores septem* pubblicata ad Amsterdam da Marcus Meibom con dedica a Cristina di Svezia⁵. Nel frattempo il p. Dionisio Petavio aveva da poco più che venti anni pubblicato a Parigi gli *opera omnia* di Giuliano⁶.

Negli ultimi decenni, invero, la riflessione sulla musica nel mondo antico ha compiuto notevoli progressi⁷. Per quanto ben noto agli antichisti competenti *in rebus musicis*, un punto merita di essere ribadito: a fronte della sopravvivenza di una mole considerevole di riflessione *storica* e *teorica* sulla musica degli antichi, il nostro livello di confidenza con la *pratica* della musica nell'antichità non si è, però, di molto avanzato rispetto alla percezione che della musica greca e romana ebbe la cultura europea a partire dall'età rinascimentale (in questo senso ho poc'anzi definito quello relativo allo studio della musica degli antichi un campo di ricerca al contempo affascinante e frustrante)⁸.

Se le cose stanno in questo modo (e io sono convinto che sia così), in un'ideale storia degli studi sull'approccio moderno al problema della musica antica – e anche per il punto di vista limitato di questa mia ricerca – occorrerà ancora prendere le mosse proprio dalla riflessione tardo rinascimentale, perché è allora che si identificarono, dal punto di vista *storico* e *teorico*, i temi su cui ancor oggi dibattiamo, non di rado con la sensazione di una sostanziale 'inafferrabilità' dell'oggetto delle nostre ricerche. Al contempo, però, è dalla medesima riflessione tardo rinascimentale che ha inizio il tentativo di recupero *pratico*, e quindi di *reinvenzione* della musica degli antichi; percorso che, in piena età

4 PAGLIARA, *Per la storia*, 26.

5 MEIBOM, *Antiquae musicae auctores*.

6 PETAU, *Iuliani Imperatoris Opera*.

7 Basti fare riferimento a studi esemplari quali quello di WEST, *Ancient Greek Music*, alla traduzione completa e commentata degli antichi autori *de musica* in BARKER, *Greek Musical Writings* (ma vd. anche: BARKER, *Scientific Method*; ID., *The Science of Harmonics*) o alle ricerche di ROCCONI, *Le parole delle Muse*; EAD., *Mousikè téchne*, e del gruppo Moisa, che hanno portato recentissimamente alla pubblicazione per Blackwell di: ROCCONI - LYNCH, *Companion*. La prospettiva unificante il versante greco e romano del problema in quest'ultimo volume appare particolarmente degna di nota, in quanto l'attenzione per la musica romana, in genere, è stata minore nella storia degli studi rispetto all'interesse suscitato da quella dei Greci: un dato originario, direi, se già GALILEI, *Dialogo*, 1, sullo scorcio del XVI sec., delimitava il campo di interesse dei Romani alla sola musica eseguita nel teatro; e, a mia conoscenza, il lavoro fondativo in questo ambito resta WILLE, *Musica Romana* (ma vd. anche: ROCCONI, *La musica nell'impero romano*).

8 Notevoli progressi in questo ambito vengono da lavori come: HAGEL - HARRAUER, *Ancient Greek Music in Performance*; HAGEL, *Ancient Greek Music*.

barocca, culminerà nella grande figura di Claudio Monteverdi e nella sua consapevole volontà di ricreazione del teatro musicale antico con l'*Orfeo* (1607) e – trent'anni più tardi – nel 'ritrovamento' del «concitato genere», al quale il *princeps Musicae* approda con i suoi *Madrigali guerrieri, et amorosi* (1638), nella cui prefazione «a' chi legge» l'autorità di Platone è espressamente chiamata in causa come 'fonte':

Hauendo io considerato le nostre passioni, od affettioni, del animo, essere tre le principali cioè, Ira, Temperanza, & Humiltà ò supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrouarsi alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne hauendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrouare esempio del concitato genere, ma ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica [*sic*] [...]; & sapendo che gli contrarij sono quelli che mouono grandemente l'animo nostro, fine del mouere che deue hauere la bona Musica, come afferma Boetio [...]; perciò mi posi con non poco mio studio, & fatica per ritrouarlo [...].

A parte la svista evidente, che gli fa attribuire a Platone una *Rhetorica*, che è ovviamente la *Repubblica*, tutto il discorso di Monteverdi, e – potremmo dire più latamente – ogni discorso non esclusivamente tecnico sulla musica antica, ha origine dalla riflessione platonica, in specie nella forma che assume nel III libro della *Repubblica*⁹: e questo è *per noi* il portato del naufragio delle testimonianze anteriori a Platone, e in specie dell'opera di Damone di Oa, da cui Platone stesso attinge. Tale è la situazione che registra chi si interessi di musica degli antichi, e ciò vale oggi come era già al tempo di Vincenzo Galilei e di Monteverdi.

Gli echi del pensiero platonico, anche in materia musicale, si irradiano ben oltre i confini del mondo antico: da questo sterminato campo di ricerca vorrei ora isolare un momento (a mio avviso, significativo né molto noto) d'epoca tardo imperiale, coincidente con gli spunti di riflessione *de musica* di un filosofo neoplatonico di IV sec. d.C., quale fu Flavio Claudio Giuliano. Al cui riguardo – e molto giustamente – Jean Bouffartigue ha distinto un «amour platonique» dell'imperatore verso la *mousiké*, a cui dovette però accompagnarsi la conoscenza di «quelques rudiments d'histoire de la musique et de théorie musicale», giungendo alla condivisibile conclusione che «la musique est pour Julien autre chose qu'un savoir abstrait»¹⁰.

9 GOSTOLI, *L'armonia frigia*; PAGLIARA, *Musica e politica*; GOSTOLI, *L'armonia frigia nei progetti*; LYNCH, *Why Are Only*.

10 BOUFFARTIGUE, *L'empereur Julien*, 488 s.

Vorrei intraprendere la mia incursione nell'opera giuliana alla ricerca degli spunti di riflessione *de musica* che vi si trovano, tornando all'ultimo dei suoi scritti. In una celebre pagina autobiografica dal *Misopogon* – l'opera è stata autorevolmente definita «il documento più insolito che abbiamo di un imperatore (non solo del mondo antico)»¹¹ –, Giuliano attribuisce al *paidagōgós* Mardonio la responsabilità della propria avversione agli spettacoli e al teatro:

Il mio precettore, sappiatelo bene per Zeus e per le Muse, mi diceva spesso, quando ero ancora un ragazzo, proprio così: «Non lasciarti persuadere a fremere per spettacoli simili dalla moltitudine dei tuoi coetanei che affolla i teatri. Desideri corse di cavalli? Ce n'è una in Omero descritta alla perfezione; prendi il libro e leggilo fino in fondo. Senti parlare di danzatori pantomimi? Lasciali perdere; i giovani presso i Feaci danzano in modo più virile; tu hai Femio come citaredo e Demodoco come cantore [...]»¹².

Come felicemente intuì Konstantinos Kavafis, fu anche tale sua asprezza (*agroikía* è il termine da Giuliano stesso evocato altrove) tra i motivi che alimentarono le incomprensioni tra l'imperatore e gli abitanti di Antiochia, città dove egli era giunto per preparare la spedizione contro la Persia in cui avrebbe incontrato la morte nel giugno 363¹³. Tuttavia, al di là dell'educazione ricevuta, delle sue personali idiosincrasie e (occorre pur dirlo) del puritanesimo dell'imperatore Apostata, l'avversione di Giuliano ai *théatra* dei tempi suoi sarà da leggere anche – e soprattutto – come un portato della sua adesione al giudizio negativo che della musica connessa al teatro aveva dato Platone.

Quando infatti Giuliano si riferisce alla «vera» musica, la sua posizione si chiarisce meglio rispetto a quanto gli abbiamo sentito affermare nel *Misopogon*. Già in uno dei suoi più antichi scritti – siamo ad inizio del cesarato – in una sorprendente pagina dal *Discorso in lode di Eusebia*, a giustificare il taglio non convenzionale adottato per la rievocazione dell'arrivo a corte della promessa sposa dell'imperatore Costanzo II, Giuliano dichiara di rivolgersi a giudici di palato fine che sappiano apprezzarne la peculiare scelta narrativa, al modo che in teatro avviene al *μουσικὸς ἀνὴρ* – vale a dire, all'intenditore di arte, in questo

11 MARCONE, *Giuliano*, 187. Sul difficile rapporto tra Giuliano e la città di Antiochia anche: GNOLI, *Le guerre*, 113 ss.; TEITLER, *The Last Pagan Emperor*, 59 s.; CALTABIANO, *Giuliano scrittore*, 68 ss.

12 Iul. *Mis.* 21, 351 c-d (trad. Marcone).

13 KAVAFIS, *Giuliano e gli Antiocheni* [a. 1926], vv. 1-5 (trad. Pontani): «Ma possibile mai che rinnegassero / la loro vita splendida, la varietà dei loro / quotidiani dilette, il loro fulgido / teatro, dove l'Arte era una cosa sola / con i trasporti erotici?».

caso di musica –, che non si lascia ingannare dagli aspetti accessori e superficiali dell'esecuzione musicale, ma valuta unicamente le vere qualità dell'arte d'un citaredo:

Se qualcuno desidera poi ascoltare come la promessa sposa [*scil.* Elena] sia stata invitata a venire dalla Macedonia con la madre e quale sia stata la pompa del corteo [...], sappia che desidera udire racconti assolutamente infantili. Prendiamo, infatti, il caso di un citaredo abile nella sua arte (καθάπερ γὰρ οἶμαι κιθαρωδοῦ τινος δεξιού τὴν τέχνην): se volete, sia costui Terpandro o il famoso Metimnese [*i.e.* Arione] [...]. Se, dunque, si scegliesse il più bravo di questi due artisti, gli si desse il costume appropriato alla sua arte e lo si conducesse poi in un teatro (ἐς θέατρον) pieno di uomini, di donne e di ragazzi di ogni tipo, diversi per natura, per età e per le altre abitudini di vita, non credete che i ragazzi e tutti gli uomini e tutte le donne che conservano ancora carattere fanciullesco, guardando la sua veste e la sua cetra, resterebbero particolarmente meravigliati a tale vista, e che i più ignoranti degli uomini insieme con tutto il gruppo delle donne, eccettuate pochissime, giudicherebbero l'esecuzione musicale (τὰ κρούματα [i suoni]) a seconda del piacere o dell'afflizione provata? E non pensate invece che un cultore della musica (μουσικὸν δὲ ἄνδρα), ben conoscendo i principi di quest'arte, non tollererebbe le melodie mescolate scioccamente fra loro per destare piacere (οὔτε μιγνύμενα τὰ μέλη τῆς ἡδονῆς χάριν φαύλως), e disapproverebbe il citaredo, se alterasse i modi musicali (τοὺς τρόπους τῆς μουσικῆς) e se non usasse gli accordi (ταῖς ἁρμονίαις [le armonie]) come si deve e secondo le regole della vera e divina musica? (μηδὲ ἐπομένως τοῖς νόμοις τῆς ἀληθινῆς καὶ θείας μουσικῆς;) [...]¹⁴.

In questo passo, il discorso giuliano sulla «vera» musica chiama in causa addirittura l'archetipo del musicista viaggiatore: Arione di Metimna, che da Corinto, dove «passava la maggior parte del tempo presso Periandro, fu preso dal desiderio di far vela verso l'Italia e la Sicilia», e durante il viaggio incorse nell'incidente narrato nel noto passo delle *Storie* di Erodoto¹⁵. Come abbiamo visto, il termine tecnico impiegato da Giuliano in questo luogo del *Panegirico di Eusebia* per riferirsi all'ascoltatore esperto è quello di μουσικὸς ἀνὴρ, vale a dire – faccio mie le parole di Bouffartigue, che presuppongono la celebre ricerca di Marrou del 1937 – «dans la sensibilité de l'époque impériale, [...] celui qui place sa vie et son au-delà sous le patronage des Muses, et qui s'en rend digne par le savoir et la culture»¹⁶. Quanto mi preme sottolineare, tuttavia, è che ancora una volta platonico appare l'«ipotesto» presupposto anche dal luogo del *Panegirico di Eusebia* che stiamo considerando. Vediamo meglio.

14 Iul. Or. II, 7, 110 d-112 a (trad. Angiolani).

15 Hdt. I, 24.

16 BOUFFARTIGUE, *L'empereur Julien*, 490 (con rimando a MARROU, *Étude*).

A non dire della rigida censura di *harmoníai*, strumenti musicali e ritmi condotta da Socrate e Glaucone nel III della *Repubblica*¹⁷, un platonico come Giuliano non poteva dimenticare come, nel III libro delle *Leggi*, Platone avesse riprovato le scomposte reazioni del pubblico alla musica contemporanea, alla 'nuova' musica di IV sec. a.C.: sovvertendo «una aristocrazia» (musicale), per Platone si era così scaduti in «una degenerata teatrocrazia» (καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν)¹⁸. Per la storia della *mousiké* Platone adotta, in questo luogo delle *Leggi*, un tipo di modellizzazione non dissimile da quella che, nel *Politico*, egli impiega nell'analisi delle forme costituzionali¹⁹ e che, anche per eredità platonica, evolverà in Polibio nella teoria della *politeiôn anakýklōsis*, «il cerchio nel quale girando tutte le repubbliche si sono governate e si governano» (come efficacemente parafraserà Machiavelli), descritta nel sesto libro delle *Storie*²⁰. Si potrebbe affermare che, per Platone, la musica 'antica' coincide con la fase virtuosa della «aristocrazia» (musicale); laddove la «degenerata teatrocrazia», prodotta dall'irrompere sulle scene della 'nuova' musica, trova il suo corrispettivo nella forma corrotta di regime democratico, in quella *dēmokratía* che governa non «secondo le leggi» (*katà nómous*), ma «contro la legge» (*paranómōs*)²¹: regime per cui Polibio escogiterà i nomi di *ochlokratía* e di *cheirokratía*, «la peggior cosa tra tutte»²².

Gli intenditori di musica, anche oggi, non apprezzano facilmente le novità; e così fu nel mondo antico: già allora «the new trends were not to everyone's taste», come ebbe opportunamente ad osservare M. West²³. E Giuliano non fa eccezione: ma potrebbe ben dirsi che egli esageri, giacché il suo 'misoneismo' *in rebus musicis* si scaglia contro 'nuove' tendenze musicali vecchie ormai ai suoi tempi circa sette secoli! Come abbiamo detto e come è ovvio attendersi in un neoplatonico del suo rango, in Giuliano l'orizzonte di riferimento costante, anche nella speculazione intorno alla musica, è Platone: e così, quando Giulia-

17 Plat. *Resp.* III, 10, 398 d-399 c (sulle armonie: PAGLIARA, *Musica e politica*, 167 ss.); 399 c-e (sugli strumenti musicali); 11, 399 e-400 d (sui ritmi: WALLACE, *Damone*, 45 ss.); vd. anche DI GIGLIO, *Strumenti*, 159-171 e qui *supra* n. 9.

18 Plat. *Leg.* III, 15, 700 e-701 a. Cfr. BARKER, *Greek Musical Writings*, I, 157.

19 Plat. *Plt.* 39, 300 e ss. Cfr. CAMBIANO, *Platone*.

20 Polyb. VI, 4 ss. Cfr. THORNTON, *La costituzione mista*. La citazione di Machiavelli è da *Discorsi*, I, 2, 24.

21 Plat. *Plt.* 41 302 d-e.

22 Polyb. VI, 4, 6 (λέγω [...] ὀχλοκρατίαν); VI, 9, 7 (μεθίσταται δ' εἰς βίαν καὶ χειροκρατίαν ἢ δημοκρατία); 57, 9 (τῶν δὲ πραγμάτων τὸ χεῖριστον, τὴν ὀχλοκρατίαν). Su Polibio e la democrazia, spec. MUSTI, *Polibio*.

23 WEST, *Ancient Greek Music*, 369.

no riflette sul ruolo della *mousiké* nell'educazione e come repertorio di modelli per la distinzione tra buona e cattiva arte di governo, lo sguardo arcaizzante dell'imperatore punta idealmente alla *mousiké* ammirata da Platone, già di suo volto indietro ai pregi di quella 'antica' (vale a dire pre-euripidea) contro le innovazioni della 'nuova' musica dei compositori della generazione di Timoteo di Mileto.

Come in Platone il contrasto tra musica antica e nuova è impiegato per distinguere tra forme politiche virtuose e forme degenerate, così al platonico Giuliano un molto calzante esempio musicale permette di caratterizzare con sintetica efficacia la natura 'armoniosa' della prima tetrarchia e il suo complicato esito, dopo l'abdicazione di Diocleziano nel 305. Il passo è ben noto e centrale per comprendere il giudizio giuliano sulla tetrarchia e sul suo fondatore (è stato anche oggetto di un recente lavoro di U. Roberto)²⁴; ma vale la pena ripercorrerne il testo, prestando particolare attenzione al lessico musicale impiegato da Giuliano (faccio mia la traduzione di M.C. De Vita, da cui mi distanzio in un paio di punti che evidenzio in corsivo):

Mentre ancora parlavano tra loro, Caro, che insieme ai figli voleva introdursi nel simposio, ne fu cacciato da Dike, e avanzò, in ordine, Diocleziano, conducendo con sé i due Massimiani e mio nonno Costanzo. Si tenevano tutti per mano, ma non procedevano su una stessa fila; c'era una specie di coro intorno a Diocleziano (*ἀλλ' οἷα χορός τις ἦν περὶ αὐτόν*), poiché quelli volevano correre davanti a lui, quasi a fargli da guardie del corpo, ma lui non lo permetteva. Non riteneva giusto, infatti, avere alcun segno di distinzione. Quando, però, si accorse di essere stanco, consegnò loro tutto il carico che portava sulle spalle e prese a camminare più liberamente; gli dèi ammirarono la concordia fra gli uomini e concessero loro di sedere molto avanti agli altri. Quanto a Massimiano, che era terribilmente insolente, Sileno non lo giudicò degno delle sue battute, né lo accolse nel banchetto dei re. Non soltanto, infatti, nelle cose di Afrodite era rotto a <eccessi> di ogni genere; era anche un faccendiere, un uomo infido, niente affatto in sintonia con quel *quartetto* (*οὐ τὰ πάντα τῷ τετραχόρδῳ συνῳδῶν*). Dike, dunque, lo cacciò rapidamente. E allora di lì andò via in qualche luogo della terra, non so quale; mi dimenticai, infatti, di chiedere a Hermes²⁵.

La resa «quartetto» ricorre già nella classica versione del 1913 di Wilmer Cave Wright («and often [*scil.* Maximinian] introduced discord into that harmonious quartette»), ma è impropria, poiché Giuliano fa qui uso del termine tecnico «tetracordo»: *οὐ τὰ πάντα τῷ τετραχόρδῳ συνῳδῶν*; e ben se ne

24 ROBERTO, *Giuliano*, 53 ss.

25 Iul. *Caes.* 14-15, 315 a-d (trad. De Vita).

accorsero i suoi interpreti nel Seicento: *et tetrachordo haud omnino consonans* (CUNAEUS, *Sardi venales*, 55); *neque in omnibus tetrachordo consonans* (PETAU, *Iuliani Imperatoris Opera*, 19). E se Spanheim, nella sua edizione dei *Cesari* del 1683, tradusse il passo quasi parafrasandolo («et enfin il troubloit seul le bon acord de ces quatre Princes»), nel commento *ad loc.* egli ebbe molto puntualmente a precisare:

Ce qui est exprimé icy figurément par le mot Grec de *Tétrachorde*, dont il est souvent fait mention dans les anciens Auteurs de Musique Grecs & Latins, & qui n'estoit autre chose, qu'un bon & fidèle acord de quatre tons, comme ils parlent, mis en ordre, *quatuor in ordine positorum sonorum congruens, atque fida concordia*, dit Martianus Capella. Par où Julien ne pouvoit mieux donner à entendre la bonne *harmonie de ces quatre Princes*, si elle eust duré jusqu'à la fin²⁶.

Ancora a terminologia musicale tecnica fa ricorso Giuliano nell'*incipit* del seguente cap. 15 dei *Caesari*, per rappresentare il complicato periodo che, dopo la fine della prima tetrarchia, al di là dell'era costantiniana condurrà all'avvento dello stesso Giuliano (la trad. è ancora di De Vita):

Ecco che, accanto a questo *quartetto* perfettamente concorde (τούτῳ δὲ τῷ παναρμονίῳ τετραχόρδῳ), si forma un *coro* strano, aspro e disarmonico (παραφύεται δεινὸν καὶ τραχὺ καὶ παραχῶδες σύστημα). Di costoro, due non furono neppure autorizzati da Dike a toccare il vestibolo dell'assemblea degli eroi; quanto poi a Licinio, che riuscì ad arrivare fino alla soglia, Minosse lo cacciò subito, poiché era responsabile di molte storture tremende. Costantino, invece, entrò dentro e rimase a lungo seduto; in seguito, dopo di lui, i suoi figli. A Magnenzio non fu dato l'accesso, perché quell'uomo non aveva fatto nulla di buono, per quanto sembrasse aver compiuto molte belle imprese. Gli dèi, però, videro che esse non nascevano da una buona disposizione e lasciarono che corresse via, fra le lacrime.

All'immagine del «tetracordo»²⁷, che dà l'avvio al passo, si aggiunge in Giuliano quella del σύστημα, sostantivo che in nessun caso potrà essere reso con «coro», ma si riferisce nella terminologia musicale ad un «system of intervals», vale a dire alla «scala» (come opportunamente in *LSJ*, 3), ovvero al «sistema»

26 SPANHEIM, *Les Césars*, 129, nota e. Il passo dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii* citato nel testo è Mart. Cap. IX 961: *tetrachordum quippe est quattuor sonorum in ordinem positorum congruens fidaque concordia* (ma vd. anche IX 955: [...] *tetrachordum est chordarum quattuor cum certa qualitate divisio* [...]).

27 CUNAEUS, *Sardi venales*, 56: «huic tam concordii tetrachordo»; PETAU, *Iuliani Imperatoris Opera*, II, 19: «ab hoc et adnatus est huic in omnibus concordii tetrachordo»; SPANHEIM, *Les Césars*, 130 s.: «après ces quatre, qui avoient formé ensemble une si belle harmonie».

di otto suoni composto di due tetracordi, come intese Rostagni, rifacendosi forse a una osservazione di Harles, e già Wilmer Cave Wright esplicitando e modernizzando il riferimento musicale giuliano («however in that harmonious symphony of four there crept a terribly harsh and discordant strain»)²⁸: παραφύεται δεινὸν καὶ τραχὺ καὶ παραχῶδες σύστημα, dove la «scala» discendente sarà da intendersi come determinata dall'unione del primo «tetracordo» *panarmónios* (composto da Diocleziano, Massimiano, Galerio e Costanzo) con il secondo 'dissonante', che comprende Costantino, Massimino, Magnenzio e Licinio, a cui – dopo i figli di Costantino, ai quali Giuliano fa un cenno molto ellittico – seguirà il regno dello stesso Giuliano.

Al barone di Spanheim si deve la citazione di un parallelo molto calzante per questa similitudine politico-musicale di Giuliano in un luogo del *De republica* di Cicerone (conservato nella citazione che Agostino ne fa nel *De civitate Dei*), dove a Scipione Emiliano è attribuito un paragone di matrice profondamente platonica tra il *concentus* ottenuto in musica *ex distinctis sonis* e quel 'buon temperamento' prodotto nella città *ex summis et infimis et mediis interiectis ordinibus*; con l'esito – commenta Agostino – che «quella che dai musicisti è chiamata armonia nel canto, quella è, nella città, la concordia, garanzia solidissima ed ottima di integrità in ogni Stato, la quale non può sussistere a nessun patto senza la giustizia»²⁹. Giuliano nei capitoli in esame dai *Cesari* farà propria l'antica similitudine platonico-ciceroniana tra l'armonia musicale e quella dello Stato, brillantemente attualizzandola al contesto della storia della tetrarchia e del suo esito dopo l'abdicazione di Diocleziano nel 305. Come ha molto finemente osservato Bouffartigue, «la comparaison est ingénieuse, car les personnages symbolisés par cette échelle sont au nombre de huit, comme les notes d'une gamme qu'en l'occurrence Julien imagine construite en dépit de toute règle»; e del tutto condivisibile appare la supposizione che «la finesse de

28 ROSTAGNI, *Giuliano* e CAVE WRIGHT, *The Works*, ad loc.; HARLES, *Iuliani Imperatoris Caesares*, 35 nota y: «Aliud quoddam vehemens, asperum et dissonum systema». Laddove CUNAEUS, *Sardi venales*, 56: «accessit alter quidam gravis, et asper, atque turbatus tonus (il traduttore chiosa anche: «qui e tribus erat compositus»); e la resa *tonus* per σύστημα è conservata da PETAU, *Iuliani Imperatoris Opera*, II, 19: «alius gravis, durus, et turbulentus tonus. SPANHEIM, *Les Césars*, 131, opta (nuovamente) per parafrasare il paragone giuliano, così sciogliendolo: «il en vint quatre autres, qui en formèrent une fort rude, fort confuse, et fort discordante [scil. harmonie]». Per la definizione di *systema*, cfr. ex. gr. Mart. Cap. IX, 954: [...] *systema est magnitudo vocis ex multis modis constans* [...].

29 SPANHEIM, *Les Césars*, 131; Cic. *Resp.* II, 69 *apud* August. *Civ. dei* II, 21: *et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia, artissimum atque optimum omni in re publica vinculum incolumitatis, eaque sine iustitia nullo pacto esse potest* (la trad. nel testo è di Ferrero - Zorzetti).

la comparaison était destinée à ne pas passer inaperçue, et que Julien exploitait là un savoir musical partagé par son public»³⁰.

Ma facciamo un passo avanti, avviandoci a concludere. Se esiste una musica *teorica*, che può servire da pietra di paragone per la politica, c'è però anche una musica *pratica*, con cui un platonico ancora all'epoca di Giuliano deve fare i conti. E sulla musica *eseguita* Giuliano ha giudizi articolati. Come si sa, se valutata nella sua componente tecnica e manuale, quella del musicista è occupazione 'banausica' per Platone³¹, e soprattutto per Aristotele, come questi scrive nell'ottavo della *Politica*, muovendo da premesse platoniche, ma prendendone criticamente le distanze nelle proprie conclusioni³². E così il platonico Giuliano, proprio in apertura del *Secondo panegirico a Costanzo*, non esiterà a criticare Achille, irato verso Agamennone, per essersi dato – sia pur con l'intento di non inasprire lo scontro in atto – proprio allo svago della musica, distogliendosi dal fine della guerra contro i Troiani:

Achille, narra il poeta, quando fu preso dall'ira e venne in contrasto col re, lasciò cadere dalle mani l'asta e lo scudo, accordò il salterio e la cetra, e si diede a cantare e celebrare le gesta dei semidei, facendo di ciò lo svago dell'ozio e concependo un ben saggio proposito: renderglisi odioso e provocare il sovrano, era infatti azione troppo arrogante e incivile; ma, forse, neppure dall'accusa di aver male impiegato il tempo delle azioni in canti e suoni, va prosciolto il figlio di Tetide, visto che allora avrebbe potuto star saldo alle armi e non abbandonarle, e poi nel riposo glorificare il re ed esaltarne i successi³³.

C'è canto e canto, si vorrà osservare: canto profano e canto sacro. E, rispetto a quelli profani, i canti sacri hanno ben altro peso e finalità, a cui tuttavia – come Agostino avrà a commentare in una pagina delle *Confessioni* – non è estraneo il rischio di sedurre lo spirito, al di là del significato dei testi che i suoni rivestono e al cui solo servizio dovrebbero prestarsi. Credo utile richiamare un frammento della riflessione agostiniana:

I piaceri dell'udito (*voluptates aurium*) mi avevano irretito e soggiogato con maggior tenacia, ma Tu me ne hai sciolto e liberato. Anche ora, devo confessarlo, dalle melodie che si ispirano alle tue parole (*in sonis quos animant eloquia tua*) e si cantano da una bella voce mi lascio un poco accarezzare, non certo tanto da perdermi, anzi con la possibilità di staccarmene, se lo voglio. Tuttavia, quei

30 BOUFFARTIGUE, *L'empereur Julien*, 488 s.

31 Plat. *Resp.* IX, 590 c

32 Arist. *Pol.* VIII, 1341 a-b.

33 Iul. *Or.* III, 1, 49 c-d (trad. mia).

canti, vivificati dalla santità delle parole, per arrivare a me cercano nel mio spirito un angolo dignitoso, ed io duro fatica ad offrirne loro uno conveniente. Talvolta poi mi sembra di concedere ad essi più onore che non si convenga, quando ho l'impressione che le nostre anime siano spinte nella fiamma della pietà più devotamente e più ardentemente da quelle sante parole se accompagnate dal canto che non quando non lo sono. Ma codesto diletto del senso, che non dovrebbe mai indebolire lo spirito, spesso mi trae in inganno, perché la sensazione uditiva non si accompagna alla mente accontentandosi del secondo posto (*dum rationi sensus non ita comitatur, ut patienter sit posterior*), ma tenta invece di precederla e di guidarla, essa che solo per riguardo alla mente è stata introdotta. E in questo senza accorgermene pecco; ma ne ho poi coscienza [...]»³⁴.

L'esegesi di questo passo va ovviamente calata nel contesto del libro X delle *Confessioni* in cui si colloca. Ma il giudizio qui espresso sul potere fascinatorio della musica sacra è uno dei tratti in cui il sentire di Agostino coincide – sublime potere della musica, verrebbe da osservare – con quello dell'«apostata» Giuliano; il quale, però, non avvertì nel canto sacro il rischio che, proprio in virtù della sua stessa bellezza, Agostino metterà in luce nelle *Confessioni*. Sappiamo infatti dalle critiche di Gregorio di Nazianzo che, nella sua riforma del culto pagano, Giuliano aveva promosso «un modo di pregare a voci alterne» (εὐχῶν τε τύπον ἐν μέρει)³⁵. E documento il più eloquente della profonda attenzione di Giuliano alla musica sacra, nel contesto della sua azione di riforma del culto pagano, è la lettera che, forse nell'estate 362, l'imperatore invia da Antiochia al prefetto d'Egitto Ecdicio:

Vale la pena occuparsi, più che di altre discipline, anche della musica sacra (καὶ τῆς ἱερᾶς ἐπιμεληθῆναι μουσικῆς). Scegli, dunque, cento giovinetti di buona famiglia nella città di Alessandria ed ordina che a ciascuno di loro mensilmente siano fornite due artabe di grano ed oltre a questo olio e vino. Gli abiti saranno forniti dai magistrati addetti alla tesoreria. Per ora scegli i giovani esclusivamente in base alla loro voce (οὗτοι δὲ τέως ἐκ φωνῆς καταλεγέσθωσαν); se poi qualcuno di essi rivelasse una particolare attitudine a toccare il vertice di quell'arte, sappia che grandi sono i premi riservati alla sua fatica e non solo da parte nostra. Infatti, che al di fuori del nostro intervento godranno il vantaggio della purificazione delle loro anime per mezzo della divina musica (ὅτι γὰρ πρὸς ἡμῶν αὐτοὶ τὰς ψυχὰς ὑπὸ τῆς θείας μουσικῆς καθαρθέντες ὀνήσονται), si deve crederlo secondo le giuste teorie esposte in passato su questo argomento. Questo per quanto concerne i ra-

34 August. *Conf.* X, 33 (trad. Vitali).

35 Greg. Naz. *Or.* IV, 111 (trad. Sani); cfr. CARUSO, *Sulle epistole*, 332, che (a mio avviso correttamente) intende l'innovazione liturgica attribuita dal Nazianzeno a Giuliano come «l'esecuzione corale di preghiere antifonali».

gazzi. Invece, per i discepoli del musicista Dioscoro, fa' in modo che si dedichino più volenterosamente alla loro arte, poiché noi saremo pronti ad aiutarli in tutti i loro desideri³⁶.

«Quando haec epistula scripta sit, accurate definiri nequit», ammonirono Bidez e Cumont³⁷; tuttavia è certo che il clima in cui matura questa e le altre lettere da Giuliano indirizzate ad Ecdicio è quello in cui nell'imperatore si andò compiendo la critica alla religione dei Galilei. E proprio in un frammento dallo scritto *Contra Galileos* a me pare che Giuliano abbia espresso nella forma più netta il suo sentire, squisitamente pitagorico-platonico, in materia musicale, dov'egli si riferisce alla *mousiké* come alla scienza in cui l'antico sapere trova il vertice e come la sua sintesi:

Ma vi ha forse concesso principio di scienza o dottrina filosofica? E quale? La scienza dei fenomeni è stata perfezionata dai Greci, anche se le prime osservazioni sono avvenute presso i barbari a Babilonia. Gli studi di geometria, preso l'avvio dalla misurazione del terreno praticata in Egitto, hanno raggiunto l'attuale alto grado di sviluppo; l'aritmetica sorta tra i mercanti fenici, ha acquistato presso i Greci caratteristica di scienza. Ed i Greci con l'aiuto della musica che si accompagna ai numeri hanno fuso queste tre scienze in una sola (ταῦτα δὴ τρία μετὰ τῆς συναρίθμου μουσικῆς Ἕλληνες εἰς ἓν συνήψαν), perché hanno connesso l'astronomia con la geometria ed hanno collegato ad entrambe l'aritmetica, e, individuato il principio di armonia che sta nei numeri, su questo fondamento hanno definito le regole della loro musica (ἀμφοῖν δὲ προσαρμόσαντες τοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὸ ἐν τούτοις ἐναρμόνιον κατανοήσαντες, ἐντεύθεν ἔθεντο τῇ παρὰ σφίσι μουσικῇ τοὺς ὅρους), grazie alla scoperta di una consonanza perfetta o quasi tra la percezione dell'udito e i rapporti che regolano l'armonia³⁸.

In questo frammento giuliano la musica viene così a compiere, e al contempo sintetizzare, il quadrivio di discipline 'tecniche' (geometria, aritmetica, astronomia e musica, appunto), al quale – come sarà nei secoli a venire – fa *pendant* il trivio rappresentato da grammatica, retorica e dialettica³⁹.

Allo stesso modo che Marguerite Yourcenar sollecitò i lettori a pensare ai personaggi dell'epoca del suo Adriano quali persone vive⁴⁰, così noi dobbiamo

36 Iul. Ep. 109, 442 a-c (trad. Caltabiano).

37 BIDEZ - CUMONT, *Iuliani epistulae*, 167.

38 Iul. C. Gal. fr. 38 Masaracchia *apud* Cyr. C. Iul. 5, 178a-c (la trad. nel testo è della stessa MASARACCHIA, *Contra Galilaeos*, 262 s.).

39 Cfr. BOUFFARTIGUE, *L'empereur Julien*, 506 ss.

40 YOURCENAR, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*: «[...] hommes qui comme nous croquèrent des olives, burent du vin, s'engluèrent les doigts de miel, luttèrent contre le vent ai-

cercare di ricostruire dalle mute testimonianze letterarie il concreto e vivo paesaggio sonoro del mondo greco e romano, come ha notato uno dei massimi conoscitori dell'universo musicale degli antichi:

È facile per noi, leggendo i frammenti della letteratura antica, pensare alla musica come ad un'arte distaccata dalla vita reale, e concentrarci sugli stili, sulle scale, sulle tecniche e sugli strumenti pensando che costituiscano l'intero universo musicale. La musica del mondo antico era destinata all'esecuzione, e le esecuzioni coinvolgono persone reali con le proprie caratteristiche e le proprie imperfezioni e si intrecciano con circostanze della vita quotidiana. Sono cose che dobbiamo tener presenti quando leggiamo, in Platone o nei poeti, considerazioni sull'arte musicale⁴¹.

Per quanto attiene al nostro discorso su Giuliano e la musica, possiamo (provvisoriamente) concludere che questo fervente neoplatonico riconosceva, certo, alla musica *dei suoi tempi* il valore che in ambito liturgico abbiamo evidenziato; ma Giuliano ideologicamente viveva immerso nella meditazione intorno a quella musica *antica*, di cui aveva appreso in idea a nutrirsi da Platone (e in modo non dissimile da quanto Cicerone aveva immaginato per l'Emiliano, in sogno, alla vigilia dell'ultimo scontro con Cartagine): né stupisce allora, anche negli accenni alla musica che abbiamo ripercorso negli scritti giuliane, ritrovare quel peculiare *mélange* di vecchio e nuovo che, in tanti altri ambiti del suo pensiero e della sua azione, appare la cifra distintiva di Giuliano e tra le ragioni non ultime del fascino che la sua opera continua a esercitare sui suoi lettori.

Bibliografia

A Companion to Ancient Greek and Roman Music, ed. by E. Rocconi and T.A.C. Lynch, Hoboken 2020.

AGOSTINO, *Le Confessioni*, traduzione di C. Vitali, Milano 1994.

Ancient Greek Music in Performance, Symposion (Wien 29 Sept.-1 Okt. 2003), hrsg. von S. Hagel und C. Harrauer, Wien 2005.

Antiquae musicae auctores septem, Graece et Latine I-II, a cura di M. Meibom, Amsterdam 1652.

BARKER A., *Euterpe: ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di F. Perusino e E. Rocconi, Pisa 2002.

gre et la pluie aveuglante et cherchèrent en été l'ombre d'un platane, et jouirent, et pensèrent, et vieillirent, et moururent».

41 BARKER, *Euterpe*, 112.

- BARKER A., *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, Cambridge-New York 2000.
- BARKER A., *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge-New York 2007.
- BOUFFARTIGUE J., *L'empereur Julien et la culture de son temps*, Paris 1992.
- CALTABIANO M., *Giuliano scrittore. La storia, le storie e il mito*, Alessandria 2018.
- CALTABIANO M., *L'epistolario di Giuliano Imperatore*. Saggio storico, traduzione, note e testo in appendice, Napoli 1991.
- CAMBIANO G., *Platone e il governo misto*, Montesquieu.it 3.1 5 (2011) < <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/5143> >.
- CARUSO V., *Sulle epistole di Giuliano imperatore a Ecdicio*, in *La retorica greca fra tardo antico ed età bizantina: idee e forme*. Convegno internazionale, Napoli 27-29 ottobre 2011, a cura di U. Criscuolo, Napoli 2012, 329-336.
- CICERONE, *Opere politiche e filosofiche*, a cura di L. Ferrero e N. Zorzetti, Torino 1974.
- CUNAEUS P., *Sardi venales. Satyra Menippea in huius seculi homines plerosque inepte eruditos [...]. In fine seorsim addita est [...] Iuliani Imperatoris Satyra in Principes Romanos*, Ravelingen 1612.
- DI GIGLIO A., *Strumenti delle Muse: lineamenti di organologia greca*, Bari 2000.
- GALILEI V., *Dialogo [...] della musica antica, et della moderna*, Firenze 1581.
- GIULIANO, *Alla madre degli dei e altri discorsi*, introduzione di J. Fontain, testo critico a cura di C. Prato, traduzione e commento di A. Marcone, Milano 1987.
- GIULIANO, *Contra Galilaeos*. Introduzione, testo critico e traduzione di E. Masaracchia, Roma 1990.
- GIULIANO, *Elogio dell'imperatrice Eusebia. Orazione II*, a cura di S. Angiolani, Napoli 2008.
- GIULIANO, *Lettere e discorsi*, a cura di M.C. De Vita, prefazione di A. Marcone, Milano 2022.
- GNOLI T., *Le guerre dell'imperatore Giuliano*, Bologna 2015.
- GOSTOLI A., *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, in *Mousiké. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa-Roma 1995, 133-144.
- GOSTOLI A., *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele, II: dionisismo e coribantismo*, in *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, a cura di P. Volpe Cacciatore, Napoli 2007, 23-36.
- Greek Musical Writings I-II*, a cura di A. Barker, Cambridge 1984-1989.
- GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, C. Sani, Milano 2000.
- HAGEL S., *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge-New York 2009.

Imp. Caesaris Flavii Claudii Iuliani epistulae, leges, poematia, fragmenta varia [...], a cura di J. Bidez, F. Cumont, Paris 1922.

Iuliani Imperatoris Caesares ex recensione et cum adnotationibus [...], a cura di Th. Chr. Harles, Erlangen 1785.

Iuliani Imperatoris Opera, quae quidem reperiri potuerunt, omnia [...], a cura di D. Petau, Parisiis 1630.

KAVAFIS C., *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Milano 1961.

La musica nell'impero romano: testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del secondo convegno annuale di Moisa (Cremona-Pavia, 30-31 ottobre 2018), a cura di E. Rocconi, Pavia 2010.

Les Césars de l'empereur Julien, traduits du Grec, avec des Remarques et des Preuves illustrées par les Médailles, et autres anciens Monuments, a cura di E. Spanheim, Paris 1683.

LYNCH T., *Why Are Only the Dorian and Phrygian Harmoniai Accepted in Plato's Kallipolis? Lyre vs. Aulos*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di L. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani e G. Pace, Pisa-Bari 2016, 267-284.

MARCONE A., *Giuliano. L'imperatore filosofo e sacerdote che tentò la restaurazione del paganesimo*, Roma 2019.

MARROU H.I., *Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romaines*, Grenoble 1938.

MUSTI D., *Polibio e la democrazia*, ASNP serie II, 36.3-4 (1967) 155-207.

PAGLIARA A., *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'ethos del modo frigio (Resp. III 10, 399a-c)*, in *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. Cassio, D. Musti e L.E. Rossi, Napoli 2000.

PAGLIARA A., *Per la storia della fortuna dell'imperatore Giuliano tra Umanesimo ed età barocca*, Roma 2010.

ROBERTO U., *Giuliano e la memoria politica della tetrarchia*, in *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*, a cura di A. Marcone, Milano 2015, 50-62.

ROCCONI E., *Le parole delle Muse: la formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.

ROCCONI E., *Mousikè téchne. La musica nel mondo greco*, Milano 2004.

ROSTAGNI A., *Giuliano l'Apostata. Saggio critico con le operette politiche e satiriche tradotte e commentate*, Torino 1920.

TEITLER H.C., *The Last Pagan Emperor. Julian the Apostate and the War against Christianity*, Oxford 2017.

The Works of the Emperor Julian, with an English translation by W. Cave Wright, London-New York 1913.

THORNTON J., *La costituzione mista in Polibio*, Montesquieu.it 3.1 23 (2011) < <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/5144> >.

WALLACE R.W., *Damone di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in *Harmonia mundi. Music and Philosophy in the Ancient World*, a cura di R.W. Wallace e B. MacLachlan, Roma 1991.

WEST M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

WILLE G., *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

YOURCENAR M., *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris 1951.

