

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età classica Ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche

di **Marco Ercoles**

Università degli Studi di Bologna, Italia
m.ercoles@virgilio.it

§ La citarodia rappresenta una forma di espressione musicale tra le più importanti della civiltà ellenica, dalle sue origini sino al periodo ellenistico e imperiale. Nonostante la sua importanza, non risulta facile seguirne lo sviluppo in età arcaica, perché le fonti antiche presentano solo alcuni nomi, a metà tra storia e leggenda. Lo scopo del presente contributo è analizzare le ricostruzioni della storia antica della citarodia tracciate da poeti ed eruditi ateniesi d'età classica (in particolare Glaucio di Reggio fr. 2 Lanata; Timoteo fr. 791, 221 ss. Page; Eraclide Pontico fr. 157 Wehrli) per valutarne il metodo e l'attendibilità. Tali ricostruzioni, in effetti, provengono da un momento storico di passaggio tra l' 'antica' e la 'nuova' musica, tra lo stile semplice e nobile del periodo arcaico (il cosiddetto *kalos tropos*) e il complesso e virtuoso 'nuovo' stile del periodo tardo-classico; un momento di discussione e dibattito acceso, che vede da un lato i critici (platonici e peripatetici) conservatori e dall'altro esponenti delle nuove tendenze musicali quali Timoteo di Mileto. Ne consegue che le linee della storia della citarodia sono tracciate in maniera non univoca dagli autori immersi in tale contesto, a seconda dell'orientamento critico e del gusto musicale di ciascuno. Casi emblematici sono quelli di Timoteo e di Eraclide Pontico: il primo cerca di ravvisare nella storia della citarodia gli elementi di continuità (in particolare tra lo stile di Terpandro e il proprio stile compositivo), allo scopo di giustificare le nuove tendenze musicali del *nomos* e del ditirambo; l'altro, invece, individua una cesura netta tra l'antica e la 'nuova' citarodia, condannando quest'ultima su un piano estetico ed etico e considerando invece i citarodi che eseguivano versi omerici come gli eredi dello stile compositivo di Terpandro.

§ Kitharody represents one of the most relevant forms of musical expression in Greek civilization, from its origins up to the Hellenistic and Imperial age. Despite its importance, it is quite difficult to follow its development in the Archaic age, since ancient sources merely provide some names which are midway between history and legend. The present paper aims at analysing the reconstructions of the ancient history of kitharody provided by poets and scholars, active in Classical Athens (in particular Glaucius of Rhegium fr. 2 Lanata; Timotheus fr. 791, 221 ss. Page; Heraclides Ponticus fr. 157 Wehrli) to evaluate how they worked and how reliable is their work. These reconstructions come from a crucial historical period, when the simple and noble style of musical composition (the so called *kalos tropos*) used by Archaic poets and musicians gave way to the so called 'new' style of composition, complex and virtuosic. It is a period characterized by a lively discussion between the exponents of the 'new' musical tendencies, such as Timotheus of Miletus, and their critics (Plato, Aristotle and their students). In such a cultural environment the history of kitharody is sketched by the opposing parties in antithetical ways, according to the different aesthetic (and ethical) ideas on music. Representative cases are those of Timotheus and Heraclides Ponticus: the former underlined the elements of continuity between Archaic (and in particular Terpandrian) and his own kitharodic style of composition, in order to justify the new musical trend; the latter, in contrast, gave more relevance to the discontinuity between the two styles and regarded the non-creative kitharodes who performed Homeric verses as being nearer to the Terpandrian manner (or, to be more accurate, he saw Terpander as the *protos heuretēs* of this kind of musical practice).

Tra i capitoli più affascinanti della storia della poesia e della musica greca vi è senz'altro la citarodia pre-omerica e arcaica, una forma di espressione artistica generalmente considerata dai Greci più antica e più nobile rispetto ad altre, come ad esempio l'aulodia e l'auletica (anche se non mancarono le eccezioni: basti pensare a Glauco di Reggio, il quale riteneva l'aulodia anteriore alla citarodia, cf. fr. 1 Lanata). Testimonianze eloquenti del fascino suscitato dalle origini della musica citarodica sono ancora oggi le rappresentazioni – vascolari e poetiche – dell'Apollo citarodo, prototipo dei citarodi storici (cf. CASTALDO [2000], pp. 17-22, con bibliografia), di Filammone, attivo soprattutto nel centro apollineo di Delfi, o ancora del tebano Anfione, che costruì al suono della sua cetra le mura dalle sette porte di Tebe. E si potrebbero citare anche i citarodi della Tracia: Tamiri, che osò misurarsi a gara con le Muse, ed Orfeo «dal nome illustre» (cf. Ibico fr. 306 Davies e Pindaro *Pythia* 4, 176 s.; vd. anche Bacchilide *Dithyrambos* 28), il mitico cantore che non prese mai parte ad agoni musicali (cf. Pausania 10, 7, 2 s.), ma che nondimeno diede origine alla fiorente tradizione citarodica dell'isola di Lesbo (cf. GRAF [1995], in part. p. 316).¹

Ma il momento in cui si sviluppa un vero e proprio interesse per la storia della citarodia è quando, tra la fine del V e l'inizio IV sec. a.C., questa forma musicale è ormai andata incontro, ad Atene, ad un processo di trasformazione che ne ha alterato i tratti costitutivi. Proprio quando la citarodia raggiunge l'apice del suo sviluppo, divenendo un tipo di esecuzione mimetica e virtuosa, a tratti espressionistica, allora si avverte che una 'stagione' della sua storia si è conclusa e che una nuova fase si è aperta. Ed è allora che si sente l'esigenza di ripercorrere le tappe che hanno portato alla situazione presente. Non va dimenticato, d'altra parte, che proprio nella seconda metà del V sec. a.C., con la Sofistica, si acuisce l'interesse per il motivo del *prōtos heuretēs*, del "primo scopritore" (cf. KLEINGÜNTHER [1937], p. 138 s.; JACOBY [*FGrHist*] 3B Komm. [Noten] 283), ciò che ha senz'altro influito anche sull'interesse per la storia delle espressioni musicali, ed in particolare di quella citarodica.

Di un simile influsso ha molto probabilmente risentito Glauco di Reggio, contemporaneo più giovane di Democrito (fr. 5 Lanata), che – secondo le parole di LANATA (1963), p. 270 – «pare avere condiviso con i Sofisti i metodi di interpretazione e gli interessi per le questioni di critica e di storia letteraria e

¹ Su Apollo citarodo, cf. Esiodo *Theogonia* v. 94 s. ≈ *Hymni Homerici* 25, 2 s.: ἐκ γὰρ τοι Μουσέων καὶ ἐκὶβόλου Ἀπόλλωνος / ἄνδρες ἄοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κίθαρισταί. Su Filammone, cf. LASSERRE (1954), pp. 24 e 31 e GOSTOLI (1990), p. 100 s. *ad test.* 33. Su Anfione, cf. Esiodo fr. 182 Merkelbach – West e Pausania 9, 5, 8 (la cui fonte è un poema intitolato *Europia*); altre testimonianze letterarie, tutte posteriori, sono raccolte in GRIESER (1937), p. 3 s. (testt. 16-28); vd. inoltre THIEMER (1979), pp. 97-99. Su Tamiri, cf. almeno THIEMER (1979), pp. 95-97 e MERIANI (2006), con ampia bibliografia. Su Orfeo, oltre ai sopra citati Ibico fr. 306 Davies e Pindaro *Pythia* 4, 176 s., cf. le testimonianze posteriori raccolte da GRIESER (1937), p. 5 s. (testt. 34-41); vd. inoltre LASSERRE (1954), p. 31, THIEMER (1979), pp. 88-90, GRAF (1995) e GOSTOLI (1990), p. 113 *ad test.* 46. Per le testimonianze figurative, cf. rispettivamente *LIMC* 1/1 (1981), p. 720 ss. (Anfione), 2/1 (1984), p. 199 s. § D.a e 206 § D.b (Apollo), 7/1 (1994), p. 83 ss. (Orfeo). Per Apollo citarodo, cf. ancora SARTI (1992). Per Tamiri, cf. ancora MERIANI (2006), con un'appendice iconografica.

musicale».² A lui, autore di un'opera *Sui poeti e i musicisti*, si deve il primo tentativo di tracciare l'evoluzione della tradizione poetica e musicale greca attraverso i suoi maggiori esponenti: Olimpo, Orfeo, Terpandro, Archiloco, Taleta, Senocrito, Stesicoro. Dagli scarsi frammenti dell'opera – sei in tutto nell'edizione di LANATA (1963) – si può ricavare almeno un'importante informazione relativa alla citarodia (fr. 1):

[T1] πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν [sc. Τέρπανδρον] Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τινὶ τῷ *Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν*· φησὶ γάρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλωδῖαν [...] ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ ποῦ γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλωδικῶν ποιηταί· τοῦτοις δὲ κατ' οὐθὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε.

Glauco d'Italia, in una trattazione *Sugli antichi poeti e musicisti*, dimostra che Terpandro è più antico di Archiloco; afferma, infatti, che egli viene al secondo posto dopo i primi compositori di aulodie [...] Afferma ancora che egli imitò Omero per il testo e Orfeo per le melodie; Orfeo, a quanto pare, non avrebbe imitato alcuno: non aveva infatti alcun predecessore, se non gli antichi poeti di aulodie; ma l'opera di Orfeo non aveva nulla in comune con essi.

(trad. G. Lanata)

Secondo Glauco, dunque, Terpandro avrebbe emulato Omero per il testo (qui ἔπη deve indicare sostanzialmente versi affini a quelli epici per contenuto e per ritmo, dattilico o *kat'enoplion*),³ Orfeo per le melodie.⁴ Ciò significa che nell'ultimo

² Cf. HILLER (1886), pp. 399 e 401; JACOBY (1910), p. 1418; DEL GRANDE (1932), p. 140.

³ Cf. GENTILI-GIANNINI (1977), in part. pp. 34-36. Si badi che all'epoca di Glauco il termine ἐξάμετρον si era già affermato (cf. Erodoto 1, 47 e 62, *id.* 5, 60 s. e specialmente *id.* 7, 220): se l'autore avesse inteso riferirsi specificamente alla forma metrica dei versi terpandrei piuttosto che al loro contenuto avrebbe potuto impiegare il termine specifico.

⁴ Per quanto concerne l'estensione del frammento di Glauco, si segue la proposta di Westphal – ampiamente condivisa (cf. HILLER [1886], p. 403 ss.; JACOBY [1910], p. 1417; LASSERRE [1954], p. 155; LANATA [1963], pp. 270-273; HUXLEY [1968], p. 48 s.; BALLERIO [2003], p. 29 n. 34) – di includere nella citazione anche le parole relative all'imitazione di Orfeo e Omero da parte di Terpandro, che pure dipendono sintatticamente dal frammento di Alessandro Poliistore ([*FGrHist*] 3A, 273 F 77: Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ *Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα* Ὀλυμπον ἔφη πρώτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὑαγνιν δὲ πρώτον αὐλήσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον) che segue la menzione dei πρώτοι ποιήσαντες αὐλωδῖαν. I motivi che rendono l'ipotesi piuttosto convincente sono i seguenti: (1) l'indicazione del rapporto imitativo esistente tra Terpandro, da un lato, e Omero e Orfeo, dall'altro, non ha alcun legame con quanto dice il frammento del Poliistore, che appare piuttosto come un inserto legato alla menzione dei primi aulodi, e completa la precedente notizia di Glauco sulla cronologia relativa di Terpandro; (2) la successione cronologica di musicisti e poeti risultante dall'unione dei due brani del *De musica* (4, 1132e + 5, 1132f-1133a) – primi aulodi, Orfeo, Omero, Terpandro – corrisponde pienamente a quella stabilita di Glauco, quale emerge dai fr. 2-5 Lanata; (3) il criterio dell'imitazione come base per fissare la cronologia relativa di poeti e musicisti è caratteristico di Glauco (cf. LANATA [1963], p. 272 *ad* πρεσβύτερον, con bibliografia). Si noti, infine, che lo Pseudo-Plutarco (*De musica* 5, 1133b) accredita anche una diversa tradizione sull'origine della poesia terpandrea: il cantore lesbio avrebbe ripreso alcuni *nomoi* citarodici da Filammone di Tebe, citarodo e ordinatore di cori.

scorcio del V sec. a.C. la produzione citarodica terpandrea era considerata come una narrazione epica, sul modello di Omero, ma in forme liriche e cantabili. Il fatto che le melodie seguissero il modello delle composizioni di Orfeo indica che doveva trattarsi di arie abbastanza semplici, ancora non influenzate dalle più elaborate modulazioni della musica auletica: come precisa Glauco, infatti, Orfeo non risentì affatto dell'influenza degli aulodi a lui anteriori – un'influenza che, secondo l'erudito di Reggio, inizierà a farsi sentire solo più tardi nelle composizioni, più elaborate, dei melici Taleta e Stesicoro (cf. fr. 2 s. Lanata).

La linea di successione musicale Orfeo-Terpandro ricompare, sempre nell'ultimo turno del V sec. a.C.,⁵ nella *sphragis* dei *Persiani* di Timoteo, l'esponente di spicco della cosiddetta 'Nuova Musica'. Nel tentativo di difendere il proprio indirizzo artistico, virtuosistico e mimetico, dalle accuse dei detrattori, il poeta ripercorre tendenziosamente la storia del genere musicale da lui praticato – la citarodia, per l'appunto – e cerca di mostrare come sin dalle prime manifestazioni esso presentasse tratti di virtuosismo. Ecco le sue parole (traduzione mia):

[T2]	ὁ γάρ μ' εὐγενέτας μακράι- ων Σπάρτας μέγας ἀγεμῶν βρύων ἄνθεσιν ἦβας δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων	Di Sparta il nobile, potente longevo popolo sovrano rigoglioso dei fiori di gioventù infiammandomi mi agita
210	ἐλᾷ τ' αἴθοπι μῶμῳ, ὅτι παλαιότεραν νέοις ῥυμοῖς μοῦσαν ἀτιμῶ· ἐγὼ δ' οὔτε νέον τιν' οὔ- τε γεραὸν οὔτ' ἰσῆβαν	e percuote con biasimo furioso perché nei nuovi canti non rispetto la Musa antiquata; io però non allontano da questi canti né i giovani
215	εἶργω τῶνδ' ἐκάς ῥυμων· τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύ- μας, τούτους δ' ἀπερύκω, λωβητῆρας ἀοιδᾶν, κηρύκων λιγυμακροφώ-	né i vecchi né i coetanei: i corruttori dell'antica musica, questi io tengo lontani, distruttori di canti, che lanciano urli
220	νων τείνοντας ἰυγᾶς. πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρ- φεὺς <χέλ>υν ἐτέκνωσεν υἱὸς Καλλιόπας υ—	da araldi fortestridenti. Per primo Orfeo dalla varia Musa generò la lira il figlio di Calliope [...]

⁵ Secondo WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1913), p. 61, i *Persiani* furono composti poco dopo il 412 a.C.; secondo JANSSEN (1989), p. 21 s., il carme di Timoteo fu composto «shortly before or in 407 BC». Non si pronuncia in proposito l'ultimo editore di Timoteo, HORDEN (2002), p. 15 s. Recentemente, FIRINU (2009) ha individuato un possibile *terminus post quem* per la composizione dei *Persiani* nell'*Iphigenia Taurica* di Euripide (414/413 a.C.).

	××] Πιερίαθεν·	...] dalla Pieria;
225	Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷδε ⁶ κατήυξε μουσάν ἐν ῥῶδαϊς· Λέσβος δ' Αἰολία ν<ι> > Αν- τίσσαι γείνατο κλεινόν· νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις	Terpandro, dopo costui, accrebbe la musica con i suoi canti; l'eoica Lesbo, ad Antissa, glorioso lo diede alla luce. Ed ora Timoteo con metri
230	ῥυθμοῖς τ' ἐνδεκακρουμάτοις κίθαριν ἐξανατέλλει, θησαυρὸν πολύμυμον οἴ- ξας Μουσᾶν θαλαμειτόν.	e con ritmi endecacordi fa rinascere la cetra, il riposto tesoro delle Muse avendo dischiuso, che è ricco di canti.

Orfeo e Terpandro sono presentati, rispettivamente, come esempi di complessità (*poikilia*) e di sperimentalismo in campo musicale; *poikilia* – è bene ricordarlo – era in età classica un termine chiave della polemica sulla Nuova Musica: nella *Repubblica* (399c-d) e nelle *Leggi* (812d-e), ad esempio, Platone propone di escludere dall'educazione dei giovani uno stile troppo ricco ed elaborato, inutile, ed anzi dannoso, alla formazione del discente.⁷ Non meno interessante è un brano del *De musica* pseudo-plutarco (18, 1137a-b), di probabile impronta aristossenica, nel quale si asserisce che Terpandro e l'auleta Olimpo, a lui anteriore, non fecero ricorso alla *poikilia* non già per imperizia tecnica, ovvero perché non conoscessero accorgimenti atti a rendere la musica più varia e complessa, ma solo per motivi stilistici: le loro composizioni, insomma, erano volutamente semplici e nobili.⁸ Ebbene, qualificando lo stile di Orfeo e di Terpandro come elaborato, Timoteo caratterizza la storia della musica in maniera antitetica a quella di Aristosseno, secondo una linea di continuità e di progressione che connette direttamente passato e presente, e che fornisce una giustificazione alle innovazioni tecniche più recenti: la musica 'nuova' non fa altro che riprendere e sviluppare tratti presenti già in quella antica.

⁶ Vv. 225 s.: sistemazione testuale proposta da Aron e accolta da DEL GRANDE (1946), p. 120, JANSSEN (1989), pp. 139, 153-155, e GOSTOLI (1990), pp. 30 s. e 112-114. Per quel che concerne la metrica, si osservi che il *colon* risultante al v. 226, un metro giambico seguito da uno ionico a minore (— ◡ — ◡ ◡ —), ricorre al v. 239 del carme (cf. GOSTOLI [1990], 114 *ad test.* 46).

⁷ Sulla *poikilia* musicale, cf. BARTOL (1998), pp. 302-304; JANSSEN (1989), pp. 151-160 (*Appendix B*); BARKER (1995).

⁸ Si deve osservare che la *poikilia* non fu un tratto esclusivo della Nuova Musica, dal momento che negli epinici Pindaro, maestro dello stile musicale nobile e antico, vanta più volte una musa 'varia' ed 'elaborata': cf. *Olympia* 3, 6-8: ἐπεὶ χαίταισι μὲν ζευθέντες ἐπὶ στέφανοι / πρᾶσσοντί με τοῦτο θεόδματον χρέος, / φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυ; *Olympia* 6, 85-87: τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ / πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματᾶσι πλέκων / ποικίλον ὕμνον. Si dovrà piuttosto ritenere che Timoteo e gli altri esponenti del nuovo indirizzo musicale abbiano accentuato questo aspetto, complicando l'accompagnamento musicale a tal punto da invertire il rapporto gerarchico tra testo poetico e melodia musicale (che è quanto deprecava Platone *Respublica* 400a).

Ulteriori considerazioni permette di svolgere il raffronto tra la *sphragis* dei *Persiani* e un brano di Eraclide Pontico, studioso ed erudito del IV sec. a.C. che, secondo la migliore tradizione peripatetica, coltivò l'interesse per la ricostruzione storica e il gusto per la raccolta di materiale documentario. Nella sua *Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων>* (*Raccolta di musicisti celebri*) Eraclide traccia una storia della citarodia dalle origini (in particolare da Anfione) fino a Terpandro, del quale afferma che era un compositore di *nomoi* citarodici e che, in quanto tale, rivestiva i versi propri e quelli di Omero della melodia adeguata. Si veda la parte finale del fr. 157 Wehrli:

[T3] καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητῆν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεισι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

E infatti [Eraclide] afferma che Terpandro, in quanto compositore di *nomoi* citarodici, in conformità a ciascun *nomos* rivestiva di melodia i versi propri e quelli di Omero e poi li cantava agli agoni.

In altri termini, secondo Eraclide i *nomoi* terpandrei – intesi come precise linee melodiche – rivestivano sia versi originali del musico, sia versi omerici (o quantomeno versi epici tradizionali). Definendo in questi termini l'attività di Terpandro, l'erudito va ben oltre l'affermazione di Glauco (fr. 1 Lanata = T1), il quale parlava solo di imitazione dell'epica omerica da parte di Terpandro, ed arriva sostanzialmente ad assimilare il musico lesbio alla figura tradizionale del citarodo d'epoca classica: l'esecutore professionista che agli agoni musicali cantava brani dei poemi omerici o di altri testi della tradizione poetica greca (da Esiodo ad Archiloco e Semonide, da Mimnermo a Focilide).⁹ Una simile pratica può ben risalire all'età arcaica, come l'analoga attività rapsodica di recitazione di Omero e Archiloco, attestata già da Eraclito (fr. 42 Diels-Kranz), ma non è facile stabilire quando si sia affermata.¹⁰ In ogni caso, importa qui sottolineare soprattutto il fatto che all'epoca di Eraclide la prassi citarodica di musicare Omero e di eseguirlo agli agoni apparisse tradizionale (cf. Pseudo-Plutarco *De musica* 6, 1133b-c = T4). Critico della Nuova Musica, l'erudito peripatetico non poteva che dipingere Terpandro come l'archegeta di una forma di esecuzione che ai suoi

⁹ Per questa prassi, cf. Timomaco *FGrHist* 3C, 754 F 1 (Stesandro di Samo quale primo citarodo a cantare versi omerici a Delfi), Camaleonte fr. 28 Wehrli = 27 Giordano (sulla musicazione dei carmi di Omero, Esiodo, Archiloco, Mimnermo e Focilide tra V e IV sec. a.C., a quanto consta dal contesto in cui il frammento è citato: cf. Ateneo *Deipnosophistae* 14, 620c), Ateneo *Deipnosophistae* 14, 632d (sui versi omerici acefali, considerati un portato della messa in musica dei poemi omerici) e Sesto Empirico *Adversus mathematicos* 6, 16 (sulla prassi antica di musicare versi omerici). Sulla questione, cf. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1913), p. 239 n. 3; WEST (1971), p. 308; ID. (1981), p. 124 s.; ID. (1986), p. 46; PAVESE (1972), p. 237 s.; HERINGTON (1985), p. 20; GOSTOLI (1990), p. 36 s., nn. 129 e 133; NAGY (1990), p. 26 s.; GENTILI (2006), p. 21 s.

¹⁰ GOSTOLI (1990), p. 37 n. 133, pensa all'alto arcaismo; GENTILI (2006), p. 22, pensa al VI sec. a.C. Diversamente, WEST ([1971], p. 308; [1986], p. 46; [1992], pp. 18 s., 330), PAVESE (1972), p. 237 s., e NAGY (1990), p. 26 s., attribuiscono tale prassi ai citarodi dell'età classica.

occhi appariva tradizionale, e dunque antica. Non sarà allora un caso che, nella *sphragis* dei *Persiani* (vv. 213-220 = T2), Timoteo di Mileto se la prendesse proprio con questo tipo di esecuzione e con i suoi rappresentanti, che non esitò a definire «corruttori dell’antica musica» (vv. 216-217: μουσοπαλαιολύμας) e «araldi fortestridenti» (vv. 219-220: κηρύκων λιγυμακροφώνων).

	ἐγὼ δ’ οὔτε νέον τιν’ οὔ-	io però non allontano da questi (sc. i miei canti)
	τε γεραὸν οὔτ’ ἰσήβαν	canti né i giovani
215	εἴργω τῶνδ’ ἐκάς ὕμνων·	né i vecchi né i coetanei:
	τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύ-	i corruttori dell’antica musica,
	μας, τούτους δ’ ἀπερύκω,	questi io tengo lontani,
	λωβητῆρας ἀοιδᾶν,	distruttori di canti,
	κηρύκων λιγυμακροφώ-	che lanciano urli
220	νων τείνοντας ἰνγάς.	da araldi fortestridenti.

Se quanto ho proposto finora è accettabile, allora emerge un dato interessante: la figura di Terpandro fu contesa, nel periodo classico, tra i fautori della Nuova Musica ed i sostenitori della musica tradizionale, e fu conseguentemente soggetta a due opposte interpretazioni: i primi tratteggiarono l’antico musico come un innovatore e come un compositore originale, capace «di accrescere la musica con i suoi canti» (Timoteo fr. 791, 225 s. Page = T2), ed in questi termini lo proposero come un proprio predecessore; gli altri, invece, lo rappresentarono come un cantore di versi omerici e, dunque, come un predecessore dei citarodi tradizionali, che fino all’età di Frinide, maestro di Timoteo, cantavano brani omerici preceduti da un proemio di forma innodica, il tutto mantenendo durante l’intera esecuzione la stessa aria melodica e lo stesso ritmo metrico-musicale, come si desume da un brano del *De musica* pseudoplutarcheo (6, 1133b-c) riconducibile con buona probabilità ad Eraclide:¹¹

[T4] τὸ δ’ ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλή τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὡς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. διὸ καὶ ταύτην <τὴν> ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ’ ἕκαστον

¹¹ Cf. GRIESER (1937), p. 46 e BALLERIO (2000), p. 30 n. 41. Diversamente, PRIVITERA (1965), p. 90, e BARKER (1984), p. 211 n. 42, ascrivono il brano ad Aristosseno. A favore dell’attribuzione del sopra citato brano ad Eraclide sta soprattutto il fatto che la definizione del *nomos* è adombrata anche nel frammento eraclideo già discusso (fr. 157 Wehrli = T3), dove si dice che Terpandro componeva le proprie melodie «in conformità ad un solo *nomos* per volta» (κατὰ νόμον ἕκαστον), ovvero senza variazioni ritmiche (come bene si deduce dal contesto generale del frammento). Si noti, peraltro, la similarità delle formulazioni: (fr. 157 Wehrli) κατὰ νόμον ἕκαστον ~ (*De musica* 6, 1133c) καθ’ ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. Un ulteriore indizio a favore della paternità eraclidea è anche la medesima caratterizzazione dell’attività di Terpandro come esecutore di versi propri e di versi omerici.

νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι, ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τε τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν. Δῆλον δὲ τοῦτ' ἐστὶ διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων.

In linea generale, la citarodia del tempo di Terpandro si mantenne affatto semplice ancora fino al periodo di Frinide: anticamente, infatti, non era possibile eseguire le citarodie come ora, né si potevano mutare armonie e ritmi, dal momento che [i citarodi] mantenevano nei *nomoi* la tensione (= tonalità) adatta a ciascuno. Per questo ricevettero questa denominazione: erano definiti *nomoi* perché non era possibile contravvenire al tipo di tensione stabilito per ciascuno. Adempiuti i doveri nei confronti degli dèi, come essi vogliono,¹² [i citarodi] passavano subito alla poesia di Omero e degli altri poeti. Questo è chiaro dai proemi di Terpandro.

Si noti come, secondo questa ricostruzione, la citarodia arcaica e classica (almeno fino a Frinide) sia caratterizzata come una forma musicale ben poco creativa: il citarodo poteva comporre a piacere solo la sezione innodica proemiale, mentre il resto del canto era ripreso da Omero o da altri poeti. Il brano chiarisce, tra l'altro, la ragione per cui i critici della Nuova Musica potevano caratterizzare Terpandro come un cantore di poesia omerica: il fatto che esistessero proemi terpandrei – o quantomeno ascritti al Lesbio – che servivano, proprio come gli *Inni omerici*, ad introdurre il canto di versi epici. Evidentemente, tali proemi si concludevano, come gli *Inni*, con il saluto di congedo rivolto alla divinità (cf. Terpandro fr. dub. 7 Gostoli)¹³ e con un'espressione del tipo μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, «passerò ad un altro canto/passerò al resto del canto».¹⁴

Ai proemi terpandrei, ben noti nell'antichità, lo Pseudo-Plutarco fa riferimento anche in un altro brano (*De Musica* 4, 1132d-e), probabilmente anche in questo caso sulla scorta di Eraclide Pontico.¹⁵ Ecco il passo in questione:

[T5] πεποιήται δὲ τῶ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρῳδικὰ ἐν ἔπεσιν. ὅτι δ' οἱ κιθαρῳδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν

¹² L'espressione può riferirsi alla relativa libertà che i citarodi avevano nella composizione dei proemi, sia sotto il profilo della lunghezza, sia sotto quello della struttura (semplice o doppia, come nel caso dell'*Inno omerico ad Apollo* o della *Teogonia* di Esiodo).

¹³ Ancorché si tratti di un frammento dubbio, è interessante notare che esso viene descritto dai testimoni – Zenobio (*vulgata bizantina*) 5, 99; Elio Dionisio α 76 (ERBSE [1950]); Esichio α 3113 – come l' ἐξόδιον tipico delle composizioni citarodiche e rapsodiche. Il raffronto con gli *Inni omerici* (ad es. 15, 16, 19, 21, 31, 32, etc.) chiarisce che si tratta della parte conclusiva (ἐξόδιον) della sezione proemiale.

¹⁴ Si tratta, rispettivamente, degli elementi (4) e (5) individuati nei 28 *Inni omerici* minori da KOLLER (1956), § 4. La loro struttura consueta è la seguente: (1) invocazione della divinità con successivi (2) nomi culturali, cui talora si aggiunge un catalogo dei luoghi di culto; (3) storia della nascita della divinità, introdotta da una proposizione relativa e, talora, (3a) racconto dell'introduzione del dio, ancora giovane, nell'Olimpo; (4) formula stereotipata χαῖρε οὕτω; (5) dichiarazione che l'invocazione al dio è ormai conclusa e che il cantore passa all'altra parte del canto.

¹⁵ Sui proemi terpandrei, cf. anche Pseudo-Plutarco *De musica* 4, 1132d (brano anch'esso riconducibile a Eraclide: cf. GOSTOLI [1990], p. 98, con bibliografia).

πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμειγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν.

Furono composti da Terpandro anche proemi citarodici. Che i *nomoi* citarodici antichi fossero composti in versi epici lo ha mostrato Timoteo: egli eseguiva i suoi primi *nomoi* in versi epici, mescolandovi un fraseggio di tipo ditirambico,¹⁶ affinché non apparisse sin da subito che contraveniva alle regole della musica antica.

Sulla base di questo passo un autorevole studioso della musica greca antica, KOLLER (1956), p. 183 s., ha dedotto che all'epoca di Eraclide non doveva sussistere altro della produzione terpandrea se non i suddetti proemi in versi epici (ἐν ἔπεσι). Il Peripatetico – osservava lo studioso (*l.c.*) – non sarebbe ricorso ad una dimostrazione indiretta per dimostrare che le antiche composizioni nomiche erano in versi epici se avesse posseduto qualche *nomos* terpandreo integro.¹⁷ Di qui la convinzione che nell'Atene d'età tardo-classica i proemi in versi epici fossero gli unici versi superstiti dell'intera produzione terpandrea. L'osservazione risulta ineccepibile sul piano logico, ma occorre osservare che la formulazione qui impiegata da Eraclide appare polemica, come pure in altri passi della *Raccolta di musicisti celebri* (vd. ad es. Eraclide Pontico fr. 157 Wehrli = T3, laddove si descrive lo stile delle composizioni dei più antichi citarodi in termini antitetici rispetto allo stile dei 'nuovi' citarodi: «lo stile delle composizioni degli autori menzionati non era sciolto né privo di metro, ma era come quello di Stesicoro e degli antichi poeti lirici, che componevano versi epici e li rivestivano di musica»). Non si può, dunque, desumere *sic et simpliciter* dal passo eraclideo sopra citato che in età classica le composizioni nomiche di Terpandro non sussistessero più, per il semplice fatto che l'erudito può avere omesso il riferimento ai *nomoi* terpandrei solo per conseguire un intento polemico: illustrare lo stile nobile delle composizioni citarodiche *e contrario*, attraverso un esempio di stile corrotto, e contrapporre così ancora una volta tra loro Terpandro e Timoteo. Emerge, dunque, in tutta la sua importanza la necessità di tenere sempre nella debita considerazione il tono e gli intenti del testimone antico, per non rischiare di fraintenderne le parole e di dedurre dai suoi silenzi ciò che non si dovrebbe.

In conclusione, appare evidente da quanto detto che gli eruditi e gli storici del periodo classico non dovevano disporre di molti elementi per ricostruire la

¹⁶ Per fraseggio o dizione ditirambica (διθυραμβικὴ λέξις) si intenda una strutturazione del discorso priva di periodicità ritmica ben riconoscibile, come si desume dal III libro della *Retorica* di Aristotele (1409a-b): τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστρόφοις [...] αἱ περίοδοι αἱ μακραὶ οὐσαί λόγος γίνεται καὶ ἀναβολῆ ὁμοίον («la dizione è necessariamente o continua e tenuta insieme da particelle connettive, come sono i preludi dei ditirambi, o periodica e uguale ai canti antistrofici dei poeti arcaici [...] I periodi, quando sono lunghi, diventano un discorso e risultano uguali ai preludi ditirambici»).

¹⁷ Si osservi che, effettivamente, i proemi sono l'unica parte delle composizioni di Terpandro pervenuta sino ad oggi: tutti i testimoni antichi non fanno altro che riportare versi proemiali (cf. fr. 1-4 Gostoli) o comunque riferibili alla sezione incipitaria dei componimenti terpandrei (cf. fr. 5 s. Gostoli). Non molto aggiunge alla questione la testimonianza di Plutarco (*Lycurgus* 28, 10) sull'esecuzione di versi terpandrei al tempo della spedizione dei Tebani in Laconia (371-362 a.C.): il Cheronense parla genericamente di τὰ Τερπάνδρου e non precisa se si tratti di proemi o di interi *nomoi*.

citarodia del periodo arcaico. La base documentaria in loro possesso consisteva – a quanto è dato ricostruire – in un *corpus* di *nomoi* e di proemi tradizionalmente ascritti a Terpandro, nelle menzioni del musicista presso i lirici arcaici (ad es. in Saffo fr. 106 Voigt e Pindaro fr. 125 Maehler), nelle tradizioni orali che lo riguardavano e, infine, in alcune importanti testimonianze epigrafiche, come le iscrizioni dei vincitori degli agoni musicali annessi alle Carnee o alle Pitiche (si ricordi che Terpandro vinse il primo agone citarodico delle Carnee e che vinse per quattro volte di séguito quello che si teneva alle Pitiche). A petto di dati così scarni e, soprattutto, frammentari, studiosi come Glauco di Reggio ed Eraclide Pontico e poeti come Timoteo non esitarono a caratterizzare l'attività poetica e musicale di Terpandro secondo un generale criterio di verosimiglianza,¹⁸ ma soprattutto in maniera conforme alla loro ricostruzione della storia dell'antica musica greca – una ricostruzione talora viziata, come si è visto, da intenti polemici (si considerino i casi di Timoteo e di Eraclide). Tutto ciò indica con quanta cautela sia necessario trattare le ricostruzioni storico-letterarie degli antichi, che nondimeno restano – inevitabilmente – la fonte principale per la ricostruzione storica dei moderni. Nel caso specifico qui esaminato, comprendere i metodi impiegati dagli eruditi e dagli storici del periodo classico non deve portare alla rinuncia completa a comprendere che cosa fosse la citarodia arcaica, ma deve servire piuttosto a neutralizzare le distorsioni insite nella sua rappresentazione fornita dai Greci d'età classica.¹⁹ *

¹⁸ Sul criterio della verosimiglianza nell'ambito delle ricostruzioni storiche e biografiche peripatetiche, cf. HUXLEY (1974); ARRIGHETTI (1993), p. 218 ss.; GARULLI (2004), p. 155 s.

¹⁹ Nel contributo sono state considerate solo le 'distorsioni intenzionali' nella rappresentazione della citarodia arcaica, derivanti da diverse caratterizzazioni della storia di questa espressione musicale. Accanto ad esse, tuttavia, occorre segnalare l'esistenza di 'distorsioni involontarie', non intenzionali, derivanti da confusioni intervenute sul piano della terminologia. Si pensi, ad esempio, allo slittamento semantico del termine *ἐπη* dal valore generale di "verso epico" di natura dattilica o *κατ' ἐνόπιον*-epitrita a quello ristretto di "esametro": ciò non è stato privo di conseguenze nella moderna ricostruzione della citarodia arcaica, se è vero che diversi editori dei frammenti di Terpandro hanno cercato di ricondurre a misure esametriche strutture *κατ' ἐνόπιον* come quella del fr. 2 Gostoli (vd. BERGK [1882], p. 9 *ad loc.* e GOSTOLI [1990], p. 129 *ad loc.*). Sulla questione, vd. *supra*, n. 3. Una questione analoga è quella riguardante il termine *nomos*, il quale poteva avere ben tre valori: (1) aria o nucleo melodico tradizionale; (2) componimento cantato su un nucleo melodico tradizionale; (3) genere poetico-musicale specifico. L'impossibilità di distinguere sempre in modo chiaro tra questi tre valori è causa di confusione oggi, come un tempo (cf. in proposito WEST [1992], p. 217).

* Mi sia lecito ringraziare per i loro preziosi suggerimenti e per le istruttive e stimolanti discussioni i Proff. Andrew Barker, Camillo Neri e Mariarita Paterlini, nonché gli amici e colleghi Leonardo Fiorentini e Stefano Valente.

Bibliografia

- ALESSANDRO POLIISTORE *Fragmenta*, in *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 3: *Geschichte von Staedten und Voelkern: Horographie und Ethnographie. A: Autoren über verschiedene Städte. Text* (1964), von Felix Jacoby, Leiden, Brill (*FGrHist*).
- GRAZIANO ARRIGHETTI (1993), *Riflessione sulla letteratura e biografia presso i Greci*, in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*, a cura di Franco Montanari, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt («Entretiens sur l'antiquité classique», 40), pp. 211-262.
- RAFFAELLA BALLERIO (2000) [a cura di], *Plutarco, La musica*, Milano, BUR.
- ANDREW BARKER (1984), *Greek Musical Writings*, vol. 1: *The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ANDREW BARKER (1995), *Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody*, in *Mousikē. Metrica e musica in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di Bruno Gentili e Franca Perusino, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, pp. 41-60.
- KRYSTYNA BARTOL (1998), *The importance of appropriateness. Rethinking the definition of nomos*, «*Philologus*», 142, pp. 300-307.
- THEODOR BERGK (1882⁴), *Poetae Lyrici Graeci*, vol. 3, Lipsiae, Teubner.
- WALTER BURKERT (1987), *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichorus*, in *Papers on the Amasis Painter and His World*, ed. by Andrea P. Belloli, Malibu, CA, The J. Paul Getty Museum, pp. 43-62 (ora in Id., *Kleine Schriften*, 1. *Homeric*, Göttingen, Vandenhöck & Ruprecht, 2001, pp. 198-217).
- CAMALEONTE *Fragmenta*, in *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, band 9: *Phainias von Eresos; Chamaileon; Praxiphanes* (1969), herausgegeben von Fritz Wehrli, Basel, Schwabe & Co.
- CAMALEONTE *Fragmenta*, in *Chamaeleontis Heracleotae Fragmenta* (1990²), a cura di Davide Giordano, Bologna, Patron.
- DANIELA CASTALDO (2000), *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna, Longo Editore.
- CARLO DEL GRANDE (1932), *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli, Ricciardi.
- CARLO DEL GRANDE (1946), *Ditirambografi. Testimonianze e frammenti*, Napoli, Loffredo Editore.
- ERACLIDE PONTICO *Fragmenta*, in *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, band 7: *Herakleides Pontikos* (1969), herausgegeben von Fritz Wehrli, Basel, Schwabe & Co.
- HARTMUT ERBSE (1950), *Untersuchungen zu den attizistischen Lexica*, Berlin, Akademie Verlag.
- ESIODO *Fragmenta*, in *Fragmenta Hesiodica*, ediderunt Reinhold Merkelbach et Martin L. West (1967), Oxford, Clarendon Press.
- ELENA FIRINU (2009), *Il primo stasimo dell'Ifigenia Taurica euripidea e i Persiani di Timoteo di Mileto: un terminus post quem per il nomos?*, «*Eikasmós*», 20, pp. 109-131.
- VALENTINA GARULLI (2004), *Il Περὶ ποιητῶν di Lobone di Argo*, Bologna, Patron.
- BRUNO GENTILI (2006⁴), *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli.
- BRUNO GENTILI – PIETRO GIANNINI (1977), *Preistoria e formazione dell'esametro*, «*Quaderni Urbinati di Cultura Classica*», 26, pp. 7-61 (pp. 7-37: GENTILI, *I cosiddetti dattilo-epitriti nella poesia orale pre-omerica e nella lirica citarodica e corale da Stesicoro a Pindaro*; pp. 38-61: GIANNINI, *Indizi interni della composizione dell'esametro*).

- ANTONIETTA GOSTOLI (1986), *La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica*, in *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, a cura di Giovanni Cerri, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 103-126.
- ANTONIETTA GOSTOLI (1990), *Terpander*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- FRITZ GRAF (1995), *Orfeo: un poeta tra gli uomini*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna, Il Mulino, pp. 303-320 (ed. or. in *Interpretations of Greek Mythology*, a cura di Jan Bremmer, London, Routledge, 1988²).
- HEINSZ GRIESER (1937), *Nomos. Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg, Bilabel.
- EDWARD HILLER (1886), *Die Fragmente des Glaukos von Rhegion*, «Rheinisches Museum», 41, pp. 398-435.
- JAMES H. HORDERN (2002) [ed. by], *The Fragments of Timotheus of Miletus*, New York, Oxford University Press.
- GEORGE L. HUXLEY (1968), *Glaukos of Rhegion*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 9, pp. 47-54.
- GEORGE L. HUXLEY (1974), *Aristotle's Interest in Biography*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 15, pp. 203-213.
- IBICO *Fragmenta*, in *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1: *Alcman, Stesichorus, Ibycus* (1988), post D. L. Page edidit Malcolm Davies, Oxford, Clarendon Press.
- FELIX JACOBY (1910), *Glaukos* (36), in *Real-Enzyklopädie* 8/1, coll. 1417-1420.
- FELIX JACOBY (*FGrHist*), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 3: *Geschichte von Staedten und Voelkern: Horographie und Ethnographie*. 3b: *Kommentar zu nr. 297-607: Text* (1969), Leiden, Brill.
- TJITTE H. JANSSEN (1989), *Timotheus, Persae. A commentary*, Amsterdam, Hakkert.
- ADOLF KLEINGÜNTHER (1937), Πρωτος ερετης. *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig, Dieterich, 1933.
- HERMANN KOLLER (1956), *Das kitharodische Prooimion. Eine formgeschichtliche Untersuchung*, «Philologus», 100, pp. 159-206.
- GIULIANA LANATA (1963), *Poetica pre-platonica*, Firenze, La Nuova Italia.
- FRANÇOISE LASSERRE (1954) [éd. par], *Plutarque. De la musique. Texte, trad., comm., précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten-Lausanne, Urs Graf-Verlag.
- LIMC: Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (1981-2009), Zurich [etc.], Artemis Verlag.
- ANGELO MERIANI (2006), *Il Thamyras di Sofocle*, in *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, a cura di Paola Volpe Cacciatore. Atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco (Fisciano, 1 dicembre 2006), Napoli, Arte tipografica, pp. 37-70.
- GREGORY NAGY (1990), *Pindar's Homer*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- CARLO ODO PAVESE (1972), *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- PINDARO *Fragmenta*, in *Pindari carmina cum fragmentis*, pars 2: *Fragmenta. Indices* (1989), post Brunonem Snell edidit Hervicus Maehler, Leipzig, Teubner.
- AURELIO G. PRIVITERA (1965), *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- SAFFO *Fragmenta*, in *Sappho et Alcaeus: Fragmenta* (1971), edidit Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennepe.
- SUSANNA SARTI (1992), *Gli strumenti di Apollo*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (archeol)», 14, pp. 96-103.
- HANNELORE THIEMER (1979), *Die Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn, GmbH.
- TIMOMACO *Fragmenta*, in *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 3: *Geschichte von Staedten und Voelkern: Horographie und Ethnographie. C: Autoren über einzelnde Länder. Text* (1968), von Felix Jacoby, Leiden, Brill (*FGrHist*).
- TIMOTEO *Fragmenta*, in *Poetae Melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum minorum reliquias, Carmina popularia et convivalia quaeque adesposta feruntur* (1962), edidit Denis L. Page, Oxford, Clarendon Press.
- ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1903), *Timotheos. Die Perser*, Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung.
- MARTIN L. WEST (1971), *Stesichorus*, «Classical Quarterly», n.s. 21, pp. 301-314.
- MARTIN L. WEST (1986), *The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 63, pp. 39-46.
- MARTIN L. WEST (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press.

Marco Ercoles è dottore di ricerca in Filologia greca e latina presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia). I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la melica greca arcaica e i suoi rapporti con la musica. Ha pubblicato alcuni articoli su Alcmane e Stesicoro, sulle cui testimonianze sta preparando una monografia dal titolo *Stesicoro: testimonianze. Edizione critica, traduzione e commento*.

Marco Ercoles obtained his PhD in Greek and Latin Philology at the Università degli Studi in Bologna (Italy). His research interests include Archaic Greek poetry and its relationship with music. He published several articles on Alcman and Stesichorus. He is working on a monograph on Stesichorus' *testimonia*, titled *Stesicoro: testimonianze. Edizione critica, traduzione e commento*.