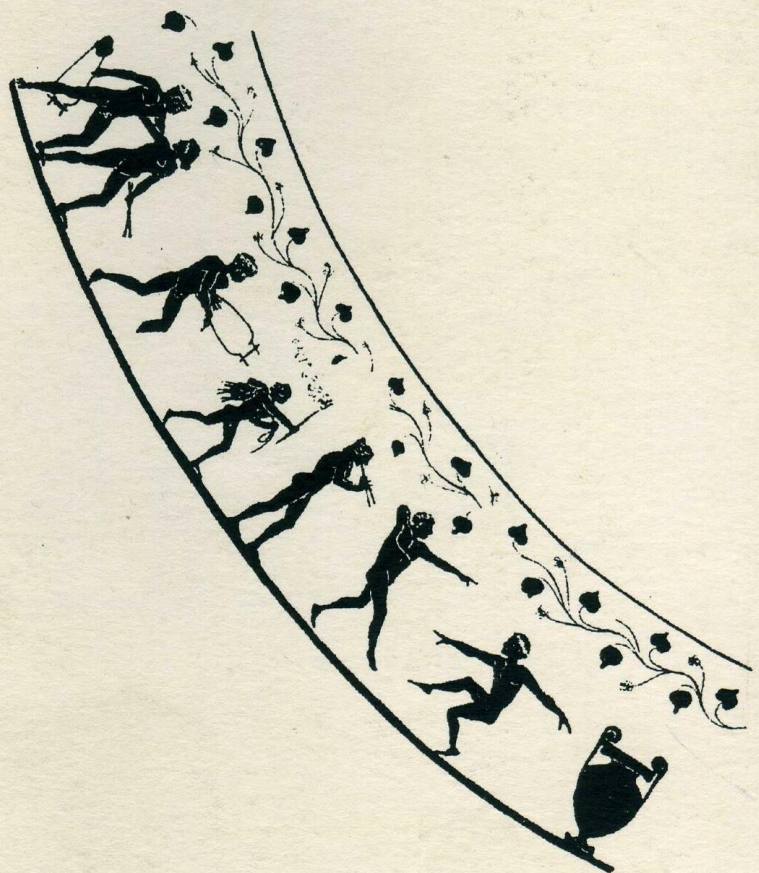


CUEM

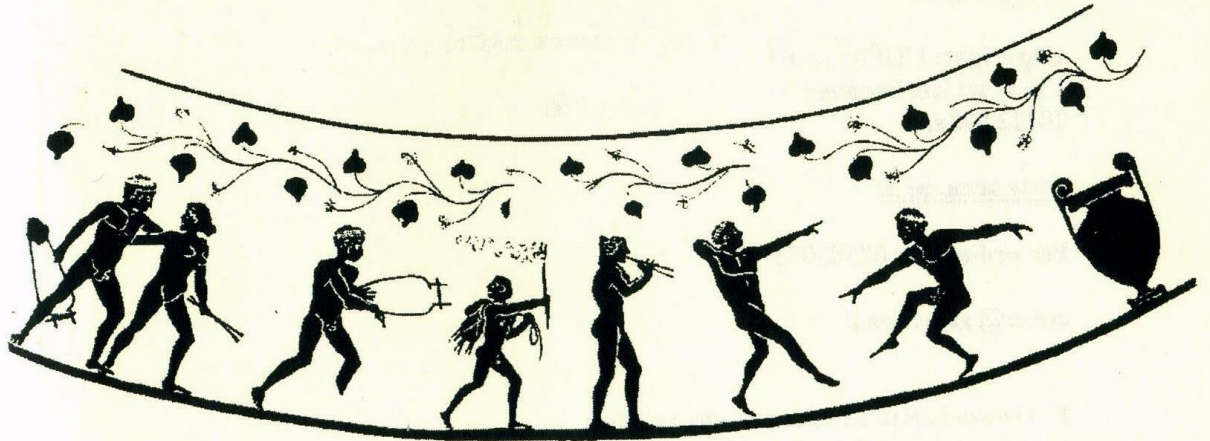
FRANCESCA BERLINZANI

LA MUSICA A TEBE DI BEOZIA
TRA STORIA E MITO



Francesca Berlinzani

LA MUSICA A TEBE DI BEOZIA.
TRA STORIA E MITO



**Prima edizione
Maggio 2004**

**Copyright: CUEM s.c.r.l.
Via Festa del Perdono 3
20122 Milano**

www.accu.mi.it

Per ordini: fax 0258307370

cuem@galactica.it

**E' vietata la riproduzione anche parziale
ad uso interno o didattico, effettuata con
qualsiasi mezzo, non autorizzata.**

Stampa: Globalprint s.n.c.

**Via Copernico 22 – Cassina de' Pecchi –
Milano**

INDICE

<i>Introduzione</i>	p. a
<u><i>Prima parte LE FONTI</i></u>	
<u>Capitolo Primo</u>	
<i>Testimonianze dell'immagine musicale di Tebe nella letteratura greca arcaica</i>	
1.1 Premessa al capitolo	2
1.2 Presenza di Tebe nei poemi omerici	3
1.3 Alcune citazioni dall'opera di Esiodo	13
1.4 Gli 'Inni omerici'	16
<u>Capitolo Secondo</u>	
<i>Pausania, Tebe e la musica</i>	
2.1 Pausania testimone della storia	19
2.2 Pausania e la musica	22
2.3 Pausania a Tebe, città di musica	35
2.4 Fonti musicali per Tebe e per la Beozia?	43
<u><i>Seconda parte I MITI</i></u>	
<u>Capitolo Terzo</u>	
<i>Amphion mousikos e la fondazione di Tebe</i>	
3.1 Pausania e Amphion	52
3.2 <i>Testimonia</i> di una fondazione sonora	55
3.3 Lo strumento musicale e il suo donatore. L'influsso di Euripide	58
3.4 Testimonianze iconografiche della leggenda	63
3.5 Amphion <i>μουσικός</i>	66
3.6 Le sette porte, le sette corde della lira e il <i>καταστερισμός</i> Spunti di riflessione	75
3.7 Leggenda e realtà politica	86
<u>Capitolo Quarto</u>	
<i>Linos, un musico leggendario a Tebe</i>	
4.1 Pausania e la leggenda di Linos	93
4.2 Genealogie e biografie parallele	96
4.3 Linos ed Herakles. Una curiosa 'conversione'	100
4.4 L'attività musicale e letteraria	108
4.5 <i>Linos</i> come canto	111
4.6 Linos tra filosofi e sapienti	114
<u><i>Terza parte LA STORIA</i></u>	
<u>Capitolo Quinto</u>	
<i>Tebe, città di musicisti. La tradizione poetica e musicale</i>	
5.1 Da Pindaro a Chairis	122

5.2 L'età tra Epaminonda ed Alessandro	132
5.3 La pratica musicale a Tebe	142
<i>Conclusioni</i>	143
<u>Bibliografie, indici e sezioni varie</u>	
Storici e scrittori	ii
Bibliografia moderna	x
Edizioni delle fonti antiche	xxx
Elenco delle fonti antiche	xlvi

Presentazione

Il presente scritto è frutto di uno studio condotto tra il 1999 e il 2003 nell'ambito del Dottorato di Ricerca in "Storia e Civiltà dei Greci", attivato in quegli anni presso l'Università Statale di Milano e coordinato dalla Professoressa Federica Cordano.

L'argomento illustrato nelle pagine che seguono costituisce in un certo senso un ideale sviluppo di un personale interesse per la storia della musica greca, che si è andato definendo in prima istanza con una tesi di laurea discussa a Milano nel 1999 dal titolo "Rapporti tra politica e musica a Reggio e Locri in età arcaica".

La mia gratitudine di studiosa si rivolge innanzitutto al Professore Carmine Ampolo, mio "tutore", che, con le sue preziose indicazioni, ha saputo rischiarare il mio percorso di studio; alla Professoressa Federica Cordano, la cui generosità scientifica e umana hanno contribuito in ampia misura alla mia crescita; al Professore Luigi Lehnus per i suoi illuminati consigli. Vorrei ringraziare inoltre il Professore Cristiano Grottanelli, il Professore Delfino Ambaglio e il Professore Maurizio Giangiulio per avere partecipato agli esiti di questo lavoro.

La mia riconoscenza è volta infine a quanti mi sono stati accanto nella fatica e nella dedizione di questi anni: in primo luogo alla mia famiglia e a mio marito Alessandro.

INTRODUZIONE

*La musica diviene un veicolo, un vascello o una via,
che trasporta il mortale in un altro mondo.
Tutti i suoi movimenti divengono riflessi.
Quando il danzatore adorno di sonagli penduli
si abbandona ai misteriosi poteri dei suoni ritmici,
sente che dal gioco che egli stesso ha creato è germogliato
qualcosa più grande di lui. Egli si sviluppa e si intreccia col canto
finché vi si identifica e diviene un sonaglio umano.
Allora la sua anima ascende nel regno degli spiriti
mentre il coro sta di guardia al suo corpo,
fino a quando l'anima vi farà ritorno.*

M. Schneider, *La musica primitiva* in E. Wellesz (ed.),
Musica antica e orientale, Milano 1987⁵ [London 1957], 7.

Questo libro raccoglie aspetti ‘dispersi’ della storia culturale e musicale di Tebe. L’indagine si è concentrata sulle notizie e sulle tradizioni musicali relative alla città e ha comportato pertanto la ricognizione sia della sfera mitica che della realtà storica. Questa prospettiva ha richiesto l’impiego di strumenti molto vari, dallo studio delle fonti letterarie e storiche fino all’epigrafia e all’iconografia. In questa sede, per la natura stessa del materiale approfondito, si è privilegiato il punto di vista storico-letterario: prevalgono dunque le notizie desunte da scrittori su quelle di altra natura.

Come accade per ogni aspetto culturale della civiltà ellenica, anche per la *μουσική* i Greci sottolineavano l’apporto di novità e di evoluzione dovuto a singoli individui. Così, anche il fenomeno musicale era sentito come la manifestazione dell’ingegno dei *πρῶτοι εὕρεται* che l’avevano coltivato e trasformato, non sempre, secondo la concezione antica, verso il meglio.

Le prospettive degli scrittori greci e latini in merito all’arte musicale sono variegata e polimorfe, tuttavia possiamo rilevare che l’arte dei suoni ha subito in alcune fasi e in determinati ambienti del mondo greco, aspri attacchi, di natura essenzialmente etica. Questo giudizio negativo la musica ha condiviso con l’orchestica, arte affine e congiunta.

La causa di tale sospetto, se non ostilità, può avere radici negli aspetti di ‘trasversalità’ di cui la musica è dotata rispetto a contesti e gruppi sociali e culturali. Nel mondo antico le arti visive, la

scultura, la pittura, l'architettura, così come le manifestazioni poetiche, erano commissionate soprattutto dai ceti d'*élite* o dalla *polis* intesa nella sua totalità, e fruiti anche dal popolo 'minuto', ma passivamente. Tali forme d'arte servivano a comunicare un punto di vista 'alto', aristocratico oppure 'poleico' e collettivo che fosse. Faceva forse eccezione l'arte vascolare, espressione di un orizzonte d'attesa più ampio e capillare e che di fatto era una dignitosa forma di artigianato artistico, la quale poteva raggiungere talvolta vette di arte perfetta.

La musica, e con essa la danza, sono forme di trasmissione di contenuti di portata grande e ramificata, attuabili a molti livelli. Nel mondo greco la *μουσική* assumeva funzioni pubbliche, in associazione con quelle *performances* poetiche collettive di cui si è scritto poc'anzi, ed era manifestazione della comunità intera o del mondo aristocratico in numerose occasioni: processioni, feste sacre, celebrazioni di agoni. Ma ciò non esauriva tutte le sue possibilità. Infatti, è sufficiente utilizzare la propria voce per creare o ricreare musica. Inoltre, la costruzione di strumenti atti a produrre il suono è tutto sommato piuttosto semplice: si pensi agli idiofoni o a strumenti quali il flauto di canna, il corno animale, l'arco sonoro. A ciò si aggiunga l'aspetto istintivo e biologico connesso alla pratica dei suoni, che presso i Greci era arricchita e integrata dalla danza e dal canto: tutte attività neurologiche che coinvolgono, oltre al piano cognitivo e intellettuale, l'universo emotivo, quello motorio e cinestetico, quello sensoriale - sinestesico.

L'aspetto dell'estemporaneità creativa nella pratica dei suoni reca con sé un'importante conseguenza: la coesistenza di vari livelli di produzione musicale, da quella che demarca i contesti fondanti la socialità fino alla pratica spontanea e ludica, e solitaria. Questa differenziazione di intenti e modi di fare musica, come evidenzia

l'etnomusicologia¹, è un tratto tipico di quasi tutte le civiltà umane. Tale diversificazione è influenzata non solo dalle prerogative culturali di una civiltà ("l'immagine del mondo", le pratiche e i vissuti religiosi e culturali, la sfera dell'economico, i patrimoni di conoscenza e sapienza fondati anche sul rapporto con l'ambiente naturale), ma anche, come si è accennato in precedenza, dal *biologico* nelle sue molteplici componenti motorie, emotive e sensoriali.

L'attitudine a distinguere e codificare si manifesta anche nell'uso, attestato per il mondo greco, di classificare le forme musicali secondo categorie di tipo etnico/geografico. Nella musica di età arcaica, sistematizzata da Terpandros e Lasos, i *nomoi* e le *harmoniai* si differenziavano in molti casi grazie ad etnonimi diversi, mentre in altri casi traevano presumibilmente il proprio nome dalle particolari circostanze per cui erano stati creati.

¹ L'etnomusicologia, scienza nata intorno agli anni '50 dall'esperienza della *musicologia comparata* – sorta a Berlino ad opera di studiosi, per la gran parte non provenienti da studi musicali, che molto dovevano al pensiero positivista – si occupa delle tradizioni musicali del mondo indagandone non soltanto gli aspetti sonori e formali, ma considerandoli anche in relazione alla civiltà che li ha prodotti. Essa si avvale pertanto delle conquiste compiute dalle scienze antropologiche e sociali (cfr. A. P. MERRIAM, *Antropologia della musica*, Palermo 2000 [Evanston 1964]). Tra gli altri apporti, tale disciplina ha permesso di individuare categorie musicali che talora risultano applicabili a contesti culturali anche molto lontani tra loro, nello spazio o nel tempo. Talora si è fatto riferimento a 'universali' musicali, benché la denominazione risulti assai problematica: una definizione così marcatamente filosofica difficilmente può trovare riscontri sul piano empirico-sperimentale. Tuttavia, alcune categorie di pensiero risultano condivise in moltissime culture, come, ad es. il rapporto acustico-coloristico (la *rappresentazione sinestesica*) e spaziale delle altezze del suono (chiaro/acuto/alto; scuro/grave/basso) o il privilegio dato alle concordanze di ottava, quinta e quarta. Un altro esempio, poi, che interessa anche la storia della musica greca, è l'interpretazione che la prospettiva evoluzionistica e diffusionista ha dato della scala pentatonica anemitonica (scala senza semitoni: diffusa in numerosissime culture del mondo anche assai distanti tra loro), come una fase del percorso che conduce alle scale eptatoniche, un esempio delle quali sarebbe rappresentato dalla musica occidentale. Il musicologo tedesco C. Sachs, della scuola di Berlino, ha contribuito in larga misura allo sviluppo della disciplina. Egli ha classificato in modo organico ed efficace gli strumenti musicali del mondo, dedicandosi e alla musica delle civiltà antiche e orientali, e mostrando tutta l'utilità di un serio confronto tra le culture musicali del passato e alcune espressioni musicali di popolazioni tuttora esistenti.

La musica è fenomeno collettivo e universale; ma anche, soprattutto nelle sue prime espressioni, fenomeno 'collegiale'. Essa è servita – e in molte civiltà serve ancora - ad aggregare la comunità, spesso per finalità pratico-magico-rituali². Numerosi strumenti musicali di alta antichità avevano dimensioni molto grandi, tali da richiedere l'apporto di più individui per essere suonati. Queste grandi dimensioni potevano dipendere da due necessità. Da un lato, vi erano esigenze di udibilità negli spazi aperti, esigenze che porteranno allo sviluppo, diversificato nelle varie civiltà, di soluzioni empiriche tali da permettere anche a strumenti di dimensioni più ridotte di risuonare in modo soddisfacente. D'altro canto, la necessità di suonare alcuni strumenti in coppia o in gruppo, mette ancor più in risalto la portata sociale della musica, soprattutto ai suoi albori. Allorché l'arte dei suoni conserva una funzione di coesione rispetto ai valori di una società, necessita di essere codificata e ritualizzata, si piega ad una rigida etichetta. Nella stessa pratica musicale greca, che pure conoscerà altre declinazioni, era forte l'esigenza di far collimare un genere musicale o uno strumento alle situazioni concrete, alle 'occasioni'. Così, anche Platone è pronto a dichiarare la propria adesione al pensiero damoniano, secondo cui non si potevano cambiare i modi musicali senza mutare le leggi fondamentali dello stato³. Una simile concezione fa esitare uno spirito moderno e occidentale, e già non si accordava più al sentire degli Elleni posteriori all'età di Platone⁴; mentre trova echi e affinità con certe forme di pensiero tipiche delle società tradizionali in cui ancora vigono usanze arcaiche: si pensi alla tradizione Sufi arabo-islamica, alla pratica dei bardi africani e degli strumentisti indiani⁵.

L'aspetto ritualistico e programmato della musica non lascia molto spazio alla dimensione del puro divertimento e del gradimento estetico che, quantomeno in una certa proporzione,

² C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1998 [New York 1940], 5-60.

³ Pl. R. 424 c.

⁴ Cfr. ad es. PLU. *Per.* 4, 1-3.

⁵ Nella tradizione Sufi, per di più, ancora attiva e vitale è la pratica dei *maqam*, scale musicali dotate di precise qualità emotive utilizzate a scopo terapeutico per influire sullo stato complessivo dell'ascoltatore (cfr. O. GÜVENÇ, *Musiche terapeutiche sufi*, Novara 1999, con disco).

sono un prodotto specifico del pensiero occidentale, a partire dall'età moderna. La concezione del “bello” e del “brutto” musicali nasce nelle culture tradizionali da premesse molto diverse rispetto a quelle della semplice fruizione artistica e del piacere, e pertanto anche il suo significato e la sua efficacia sono valutati attraverso parametri culturali diversi, in parte anche ‘extramusicali’ – nel senso appunto che non si basano su parametri ‘estetici’ di ‘interpretazione’, di complessità armonica (già di per sé espressione di un “orecchio” addestrato alla tradizione musicale del moderno Occidente), di fraseggio e così via. Questa concezione tradizionale vale, in parte, per l'esperienza musicale greca, che però conosce uno sviluppo, a cominciare dall'epoca classica, anche di forme di fruizione più libera e di intrattenimento.

Ci rimangono opere greche di argomento musicale a cominciare dal secolo IV, sebbene si abbia qualche sporadica notizia di scritti musicali più antichi: ad esempio si aveva conoscenza di un'opera sulla musica scritta da Lasos di Ermione. Solamente dopo molti secoli di pratica musicale, dunque, essi si sono dedicati a interpretare quegli spunti mitici e quelle testimonianze storico-musicali che si erano salvate dal passato. È presumibile che a quel tempo la loro concezione della musica e il loro ‘orecchio’ fossero cambiati molto⁶. Così accadde che gli scrittori di ‘cose’ musicali si

⁶ Su questo aspetto si sofferma C. SACHS, *La musica nel mondo antico*, Milano 1992 [New York 1943], 203, quando sottolinea i mutamenti avvenuti nella pratica musicale ai tempi di Plutarco rispetto all'età arcaica e classica. Di questo mutamento radicale sono poi testimoni gli stessi teorici antichi della musica, da Aristosseno ad Aristide Quintiliano che, in merito all'antica tradizione, sono un coacervo di confusioni, di contraddizioni interne, di notizie inconciliabili le une rispetto alle altre. Sulla ‘relatività’ dell'orecchio umano, si rinvia alle opere di un grande otorinolaringoiatra francese, A. Tomatis, il quale nei suoi studi cinquantennali ha dimostrato la *soggettività* dell'ascolto, caratterizzato dalla rimozione di particolari bande di frequenza, rimozione verificabile agevolmente mediante test acustici. Le sue lunghe e accurate ricerche hanno permesso di riscontrare che tali scotomizzazioni agiscono sia a livello individuale che a livello collettivo (di famiglie, gruppi, società, nazioni), dipendendo in questo caso anche da fattori acustico-ambientali e culturali. Si rinvia in particolare a: A. TOMATIS, *L'orecchio e la vita*, Milano 1992 [Paris 1983]; ID. *L'orecchio e la voce*, Milano 1993 [Paris 1987]; ID. *L'ascolto umano*, Como 2001 [Paris 1979]; più in generale: ID., *Dalla comunicazione intrauterina al linguaggio umano*, Pavia 2001² [Paris 1972]. Si veda inoltre F.B. MÂCHE, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris 1991.

trovassero a descrivere fenomeni arcaici, di cui tradizioni orali o scritte portavano traccia, con le categorie del loro tempo.

A questo si devono le incomprensioni, non solo dal punto di vista tecnico, del sistema sonoro arcaico. Sistema che nasceva in contemporanea e in intreccio con il pensiero mitico e che di questo si nutriva, nutrendolo. Gli usi musicali ellenici dal IV secolo in poi, pur eredi di antiche tradizioni, si modellavano su intenti e orientamenti diversi rispetto a quelli che avevano caratterizzato l'età arcaica. Simili differenziazioni possono manifestarsi anche sincronicamente: membri di una stessa cultura si distinguono per modi e fini dell'ascolto e della produzione musicale, servendosi anche della musica come di un 'marcatore' della propria identità differenziata⁷.

Come si è accennato, alcuni studi hanno messo in luce l'importanza dell'ambiente nella fruizione e nella produzione della musica, per ragioni primariamente acustiche: ogni realtà naturale offre differenti modalità di propagazione del suono, a cui la timbrica e l'assemblamento di strumenti e voci si adattano⁸. All'ambiente naturale si aggiungono poi aspetti culturali e tradizionali, che vengono a formare lo 'stile' musicale di ogni popolo. Tale maniera musicale non è mero oggetto di studio dell'etnomusicologia, ma interessa anche, per le sue varie implicazioni, l'antropologia, la psicologia, le scienze sociali e storiche.

L'antropologia della musica indaga gli aspetti (formali, espressivi, tecnici, compositivi, vocali, verbali, acustici, sonori e così via ...) che caratterizzano le espressioni musicali di una certa società, senza tralasciare le possibili interazioni, seppure ambigue e problematiche, con 'universali musicali' che non hanno a che vedere con ambiente società e cultura, ma con una pura dimensione biologica⁹.

⁷ Cfr. J. BLACKING (*Come è musicale l'uomo?*, Roma 1986 [Seattle-London 1973], 53-102 e figura 7) sulle rigide separazioni di stili strumenti e canti tra i diversi gruppi sociali Venda.

⁸ Cfr. nota 6.

⁹ La questione è ampiamente trattata in un contributo di J. BLACKING, *La biologia del fare musica*, in T. MAGRINI (a cura di), *Universi sonori*, Torino 2002, 230-254. A questo libro si rinvia anche in generale per una comprensione della disciplina etnomusicologica e per una definizione delle ultime acquisizioni della stessa.

Questa disciplina ha rivelato la necessità di relativizzare il portato dell'esperienza musicale occidentale, illuminando la varietà delle espressioni sonore dell'umanità. Anche nell'analisi delle fonti greche, risulta vitale stimare la profonda diversità che caratterizza il nostro ascolto, figlio dell'industrializzazione e della "rivoluzione elettrica", da quello delle civiltà antiche¹⁰.

Un punto nodale e problematico, che viene in questa sede solo accennato, risiede nella definizione del valore di un'entità come "musica greca". È possibile individuare, fissare come un'entità astratta un processo *in fieri*, cangiante e inafferrabile, in continua evoluzione come i fenomeni musicali? Gli studi etnomusicologici hanno messo in luce che nessuna tradizione musicale è assolutamente pura; ma nasce sempre da un incontro con altre esperienze e pratiche sonore, da contaminazioni e influenze più o meno consapevoli¹¹. Ciò vale anche per la musica greca non solo alle sue origini, ma anche nel suo 'compiersi' attraverso i secoli.

Infine, mi pare utile offrire qualche cenno in merito alla storia della città oggetto di questo studio, Tebe¹².

La *polis* della pianura tenarica, crocevia tra il nord e il sud dell'Ellade, rappresenta per molti versi un'eccezione. Se ogni esperienza poleica della Grecia è da considerare a sé, entità unica e irripetibile, il caso tebano presenta alcuni aspetti assolutamente peculiari.

La città sull'Ismeno, già centro molto importante dell'età micenea, non restò un mero nome evocato dai poemi epici, come accadde invece a molte altre città famose dell'epoca, quali Micene Tirinto o Pilo, confinate nei tempi successivi a posizioni periferiche. Essa conobbe invece una continuità abitativa - e culturale - pressoché ininterrotta, analogamente ad Argo. E

¹⁰ Cfr. R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Lucca 1985 [New York 1977], part. 29-145. Si rinvia, in merito a questo tema anche alle considerazioni nel cap. 2. 3, 38-9, n. 68.

¹¹ L'impressione di 'musica pura' dipende sempre dal fatto che uno degli elementi della 'fusione' è stato eclissato o rimosso dalla coscienza collettiva di una società.

¹² Ancora fondamentale è il saggio di P. CLOCHÉ, *Thèbes de Béotie*, Namur 1952; si rinvia inoltre alla sezione storica della voce della Pauly-Wissowa compilata da F. SCHÖBER, s.v. *Thebai (1)*, B. Geschichte, in *RE*, V A, 2 (1934), coll. 1452-1492.

proprio ad Argo e alla famosa spedizione proveniente da quella città si deve il momentaneo declino di cui ci sono testimoni i poemi omerici¹³.

Nel corso dell'epoca arcaica, le città beotiche avevano trovato il proprio centro di aggregazione intorno al santuario di Poseidon ad Onchesto. Tra la fine del VII secolo e la metà del VI, Eleutere si era sottratta ai tentativi di unificazione beotica e aveva stretto legami con Atene e l'Attica, a quanto sembrava, per odio nei confronti dei Tebani¹⁴. Questo lascia supporre che la città sull'Ismeno rivestisse già a quel tempo un ruolo importante all'interno della 'Confederazione'¹⁵. Sempre nel VI secolo, Tebe risulta essere la principale antagonista delle forze che fanno pressione dall'esterno, come mostra la vittoriosa spedizione da essa capeggiata contro i Tessali presso Ceresso, intorno alla metà del VI secolo¹⁶.

A partire dalla metà - fine del VI secolo, la *polis* diviene l'interlocutore privilegiato degli altri centri della regione, inclusi quelli religiosi, come il santuario di Poseidon ad Onchesto e quello di Apollon allo Ptoos¹⁷. In questa cornice, alla fine del VI secolo, avrà luogo il rifiuto plateese di entrare nella Lega, che sarà la causa di un forte contrasto tra Tebe e Atene¹⁸.

Negli anni subito successivi al 480, la città subì il contraccolpo dell'appoggio al Medo: la taccia di filomedismo la privò dell'egemonia sulla Confederazione Beotica, passata a Tanagra¹⁹.

Ancora il decennio di controllo ateniese sulla Beozia (457-447 circa) rappresenta un effetto, il più cospicuo in verità, della

¹³ Cfr. *infra*, cap. 1. 2.

¹⁴ PAUS. 1, 38, 8. Per le due diverse datazioni dell'episodio, cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, 1457-1458; D. MUSTI – L. BESCHI (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia, I*, Milano 2000⁶ [1982], 414.

¹⁵ Di un *koinon* beotico si può parlare con sicurezza solamente dalla fine del secolo VI, stando a quanto testimoniano le fonti (HDT. 6, 108, 5). Peraltro, forme di aggregazione, in un primo tempo su basi etnico-religiose dovettero risalire già al VII secolo (cfr. G. MAFODDA, *Il koinon beotico in età arcaica e classica*, in "SEIA", 4, 1999, 30-31). Sull'età arcaica tebana, cfr. CLOCHÉ, *op. cit.*, 16-46.

¹⁶ PLU. *Cam.* 19, 4; ID. *Her. Mal.* 866 f; PAUS. 9, 14, 2-3; cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, coll. 1458-1459; CLOCHÉ, *op. cit.*, 18. Per una diversa datazione, MAFODDA, *op. cit.*, 43.

¹⁷ Cfr. MAFODDA, *op. cit.*, 30-31.

¹⁸ Sul tema si rinvia anche alle considerazioni al cap. 4. 3.

¹⁹ CLOCHÉ, *op. cit.*, 38-48; MAFODDA, *op. cit.*, 51-52

reazione greca contro il sostegno tebano al Re persiano, e rivela il forte antagonismo che si era venuto a creare nell'area tra la città attica e quella sull'Ismeno. Solo a prezzo di notevoli sforzi, Tebe si riconquisterà un ruolo di primo piano in Beozia e in ambito internazionale²⁰. La taccia di filomedismo accompagnerà comunque la città fino alla Guerra del Peloponneso e ancora oltre.

In quello scorcio del secolo che condurrà alla guerra tra Sparta e Atene, Tebe si configura come una delle pedine dello scontro, ma, almeno formalmente, è l'attacco mosso da 300 Tebani alla città di Platea a fornire il pretesto per l'inizio delle ostilità²¹.

Nel IV secolo la città diviene, per un breve, fuggevole ma intenso momento, il 'terzo polo', la 'terza via', rispetto alla prospettiva offerta dalle due città egemoni²². Facendo proprio l'anelito di libertà che animava le città greche oppresse dai presidi spartani, Epaminonda diventa l'eroe della Grecia intera e sulla sua storia si accumulano aneddoti e leggende paradigmatici²³. Come vedremo, non mancano, nella sua biografia, alcune relazioni con la musica. Tutto ciò avvenne prima dell'ingresso di Filippo nella storia delle *poleis* greche e dell'aspra punizione comminata alla città da parte di Alessandro²⁴.

La distruzione di Tebe da parte di Alessandro non comportò l'annullamento della vitalità culturale della città, specialmente nel campo musicale – auletico, che diede frutto ancora per qualche

²⁰ Sul periodo, cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, coll. 1462-1463; CLOCHÉ, *op. cit.*, 49-70; MAFODDA, *op. cit.*, 45-59; si veda anche *infra* cap. 4. 3.

²¹ THUC. 2, 2, 1-6, 4.

²² Sull'epoca intercorrente tra la fine della Guerra del Peloponneso e la battaglia di Leuttra, si rinvia ora a J. BUCKLER, *A survey of theban and athenian relations between 403 and 371 b. C.*, in P. ANGELI BERNARDINI, (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 319-329.

²³ La complessa figura di Epaminonda e il periodo della cosiddetta 'egemonia tebana' sono stati oggetto di una proficua scia di studi che continua a tutt'oggi; cfr. M. FORTINA, *Epaminonda*, Torino 1958; ora anche J. BUCKLER, *art. cit.*, part. 327-329. Per una bibliografia anche recente si rinvia a A. GEORGIADOU – P. FABRINI – L. GHILLI, *Plutarco. Pelopida – Marcella*, Milano 1998, 136-147.

²⁴ ARR. *An.* 1, 9, 9-10; D. S. 17, 14, 1-4; AESCHIN. 3, 156-157. Cfr. CLOCHÉ, *op. cit.*, 197-200. La città venne ricostruita intorno al 316 da Cassandro, cfr. CLOCHÉ, *op. cit.*, 201-205.

secolo, e che anzi trovò un luogo privilegiato di espressione proprio alla corte macedone²⁵.

Quanto alla tradizione militare della città, caratterizzata soprattutto dall'apporto della cavalleria tebana (il 'battaglione sacro'), e più tardi, della 'falange obliqua', essa valse ai Tebani alcune importanti vittorie, in particolare al Delio²⁶ e a Leuttra²⁷. La strategia della *λοξὴ φάλαγξ*, che Filippo doveva avere conosciuto nel tempo in cui era stato inviato come ostaggio a Tebe²⁸, sarà anche la causa della più grave sconfitta delle *poleis* greche a Cheronea²⁹. Questa ambigua e inconsapevole partecipazione alla 'formazione' della potenza macedone rappresenta un'altra peculiarità della storia tebana.

La varietà dell'argomento trattato in questo libro ha reso necessario articolare l'analisi in tre sezioni.

La prima parte dello scritto mira a ricostruire, seppure senza pretese di completezza, 'qualità' e portata della presenza della città di Tebe in alcune fonti letterarie ritenute particolarmente significative. Tra queste, una posizione di rilievo è stata riconosciuta a Pausania, la cui importanza per l'ambito musicale era già stata rilevata da Curt Sachs³⁰.

In seconda istanza, si è privilegiato lo studio della sfera mitico-musicale della *polis*. L'analisi ha interessato due miti: quelli di Amphion e di Linos, i quali non sono mai stati oggetto di studi specifici che ne mettessero in luce elementi connessi con la storia e la cultura di Tebe. Quanto al *μῦθος* musicale delle nozze di Kadmos e Harmonia, si rinvia ad un libro prezioso quanto esaustivo sul tema³¹.

Infine, è stata indagata la realtà della musica a Tebe, attraverso l'enucleazione delle personalità più significative ricordate dalle fonti. Sul piano cronologico, si è privilegiato il periodo dall'epoca arcaica fino al IV-III secolo, dal momento che in esso sono

²⁵ Cfr. *infra*, cap. 5.

²⁶ THUC. 4, 93-96; PAUS. 9, 6, 3; D. S. 12, 69-70.

²⁷ XEN. *Hell.* 6, 4, 10-15; PAUS. 9, 13, 6-12.

²⁸ PLU. *Pel.* 27; D.S. 15, 67.

²⁹ PLU. *Alex.* 9.

³⁰ C. SACHS, *La musica*, cit., 196.

³¹ M. ROCCHI, *Kadmos e Harmonia, un matrimonio problematico*, Roma 1989.

rappresentate le fasi più importanti della tradizione musicale cittadina: la sua nascita, il suo sviluppo e le sue trasformazioni, l'inizio del declino.

Avvertenze

Ho adottato la forma greca traslitterata per i nomi mitici di dei ed eroi nonché per i nomi dei musicisti. In virtù della comodità nella fruizione del testo, e della consuetudine, ho poi prescelto la resa italiana per i nomi dei personaggi storici e per le menzioni di scrittori e fonti. Fanno eccezione, per ragioni eufoniche, alcuni nomi di poeti o scrittori: Pamphos, Paxamos, Amphion di Tespie. I nomi di strumenti, modi musicali e opere, sono stati scritti, in ossequio al principio della varietà che permette di alleggerire il ritmo della scrittura, ora in greco, ora in italiano, ora in forma traslitterata e in corsivo.

I nomi delle città greche sono stati quasi sempre resi in italiano, eccettuati pochi casi di borghi di scarsissima notorietà.

Nella sezione relativa a storici e scrittori, si è adottata la trascrizione del nome, latina per gli scrittori in lingua latina e greca per quelli in lingua greca; mentre nella parte relativa alle edizioni delle fonti antiche utilizzate, si è adoperata, secondo consuetudine, la forma latina del nome dell'autore.

Nella sezione consacrata agli indici e agli elenchi, ho ritenuto utile inserire una parte contenente alcuni ragguagli in merito ad autori antichi meno noti e frequentati che sono citati nel libro, per agevolare una comprensione prospettica delle testimonianze.

Parte Prima

LE FONTI

1. TESTIMONIANZE DELL'IMMAGINE MUSICALE DI TEBE NELLA LETTERATURA GRECA ARCAICA

1.1 Premessa al capitolo

Intento di questa presentazione è offrire degli spunti di riflessione sull'immagine di Tebe come città di musica in alcuni autori. Non si pretende qui di fornire un quadro completo delle testimonianze antiche; ma si vuole procedere attraverso alcuni esempi ritenuti particolarmente significativi, privilegiando l'epoca arcaica, in cui si venne raccogliendo e formando la ricca tradizione mitica tebana. Nelle opere composte in questo lasso di tempo, incontriamo spesso il nome di Tebe. Questa città è lo scenario in cui si collocano eventi compiutisi ancor prima della guerra di Troia, miti diffusi in tutto il mondo greco. A Tebe si situano eventi che ne sottolineano la stretta relazione con il mondo divino, come nella leggenda delle nozze di Kadmos e Harmonia, della semina degli Sparti, della fondazione di Amphion, della nascita di Dionysos; ma ancor più numerose leggende enfatizzano il momento in cui la divinità si manifesta per punire, laddove precetti divini o 'tabù' sono stati infranti, come nel caso di Oidipous e dei suoi figli Eteokles e Polyneikes, di Pentheus, di Semele, o di 'stranieri' in terra tebana, quali Kapaneus e i Sette.

I riferimenti alla città di Tebe rappresentano in questa sede uno spunto per approfondire la questione delle tradizioni poetiche e musicali della città. Nel mondo greco, infatti, lo sviluppo di una tradizione musicale non era slegato dalla pratica poetica e la memoria di miti e saghe era affidata alla musica.

Pertanto, ripercorrendo in breve le citazioni relative a Tebe nei poemi omerici e in Esiodo, tenteremo di cogliere se da esse sia possibile desumere l'esistenza di una tradizione interna alla città, tradizione non solo poetica ma anche musicale. Come ha sostenuto Guillon, la Beozia fu "la terre d'élection de la musique et spécialement de la flûte"¹.

¹ P. GUILLON, *La Bèotie antique*, Paris 1948, 49; cfr. AP 16, 28; P. CLOCHÉ, *Thébes de Bèotie*, Namur 1952, 65.

1.2 Presenza di Tebe nei poemi omerici

In numerosi passi dei poemi omerici ricorre il nome della città dei Kadmeioi, Tebe². Non mancano inoltre rimandi più specifici a leggende tebane, di cui l'esempio più significativo rimane il *Catalogo delle donne* nel libro 11 dell'*Odissea*³.

Questi frequenti riferimenti nella quasi totalità non celebrano la Tebe "coeva" alle guerre troiane (o all'epoca di stesura dei poemi), bensì il suo passato glorioso⁴. Secondo la tradizione che a noi appare già consolidata in Omero, infatti, la guerra di Troia avrebbe avuto luogo dopo il fallito assalto a Tebe da parte dei Sette e dopo la rivalse degli Epigoni⁵, conclusasi con la distruzione della città e la fuga dei Kadmeioi⁶. Che in seguito a tali eventi la *polis* versasse in un particolare stato di prostrazione viene evocato nel *Catalogo delle navi*, ove compare, verso la fine dell'elenco dedicato ai centri beotici, l'unico riferimento all'attualità della città di Kadmos attraverso la menzione di *Hypothebai, ἔϋκτίμενον πολίεθρον*⁷. Tale epiteto riflette una

² Riferimenti ai Kadmeioi o a Tebe: HOM. *Il.* 4, 385. 388. 391. 5, 804. 807. 10, 288. 23, 680; *Od.* 11, 276. Ricordo di Kadmos come padre di Ino: *Od.* 5, 333. Sulla priorità cronologica di Kadmos sui Kadmeioi: PAUS. 9, 5, 2; D. S. 5, 48-49; APOLLOD. 3, 4, 2; rovesciano il rapporto tra i due termini A. SCHACHTER, *Kadmos and the implication of the tradition for Boiotian history*, in *La Béotie antique*, (Lyon-Saint Etienne 16-20.v.1983), Paris 1985, 145-152; S. LEVIN, *Καδμείονας (Il. 4, 385. 5, 804. 23, 680) and Κεδμωναίους (Gen. 15: 19): the nationality missing from the promised land and the settlement of Thebes*, in *Ἐπετηρίς τῆς Ἑταιρείας Βοιωτικῶν Μελετῶν*, 1,1, 1988, 165.

³ HOM. *Od.* 11, 260-280; cfr. *Il.* 14, 323-25.

⁴ Cfr. P. VANNICELLI, *La fuga da Tebe dei Cadmei dopo la spedizione degli Epigoni*, in M. SORDI (a cura di), *Coercizione e mobilità umana nel mondo antico*, Milano 1995, 17-18.

⁵ HOM. *Il.* 4, 376-400; 5, 803-808; 6, 222-223; 10, 285-290. Delle vicende dei Sette vengono messe in primo piano le gesta di Tydeus (con un'ulteriore aggiunta in 4, 391 sgg: i Kadmeioi, *κέντορες Ἴππων* tendono un agguato a Tydeus mentre si allontana da Tebe); in *Il.* 14, 114 si ricorda la tomba di Tydeus presso Tebe; in *Od.* 15, 247, si rievoca la morte di Amphiarao a Tebe. Per i fautori della storicità delle guerre tebane, si rinvia a A. SCHACHTER, *The Theban Wars*, in "Phoenix", 21, 1967, 1, n. 1; S. SYMEONOGLOU, *The topography of Thebes from the Bronze Age to modern times*, Princeton 1985, 64-67.

⁶ Sul tema si veda VANNICELLI, *art. cit.*, 17-26.

⁷ HOM. *Il.* 2, 484-769; cfr. *Schol. Hom. Il.* 2, 505 Bekker; STRABO 9, 2, 3; EUST. *ad Hom. Il.* 2, 504-506; cfr. ST. BYZ. s. v. *Ἐποθηβαί*; PAUS. 8, 33, 2. Varie sono le spiegazioni date alla locuzione già anticamente. L'espressione è stata interpretata

situazione storica che, sulla base dei dati archeologici, pare protrarsi dal Tardo Elladico fino all'epoca submicenea e protogeometrica⁸.

Dopo la caduta dei Regni Micenei, alla fine dell'Elladico Recente, proprio durante la fase di decadenza della città, avrebbe avuto luogo lo stanziamento beotico⁹. Già per gli antichi era difficile conciliare tutti i dati della tradizione: essa infatti prevedeva che Tebe partecipasse in forma subordinata alla guerra di Troia nel

da diversi studiosi nel senso che la cittadella (L. LEGRAS, *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques*, Paris 1905, 5; M. SORDI, *Mitologia e propaganda nella Beozia antica*, in "AR", 11, 1966, 16; C. BRILLANTE, *Le leggende tebane e l'archeologia*, in "SMEA", 21, 1980, 337; R. A. SANTIAGO ALVAREZ, *Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los tragicos*, in "Habis", 16, 1985, 48) o almeno una sua parte (SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 89-91, cfr. n. 6) sarebbe stata abbandonata e in rovina durante la fase di contrazione successiva all'assalto degli Epigonoï. Per J. PINSENT, *Boeotian epic*, in J. M. FOSSEY - H. GIROUX (réds.), *Actes du Troisième Congrès International sur la Béotie Antique*, (Montréal-Quebec, 31.x-4.xi.1979), Amsterdam 1985, 122, l'omissione di Tebe dal *Catalogo* risponde ad una esigenza di tipo mitologico e non a verosimiglianza storica. R. J. BUCK, *A history of Boeotia*, Edmonton 1979, 50-52, ricapitola i diversi "filoni" della tradizione in merito alla situazione di Tebe durante la guerra di Troia. Cfr. ora E. CINGANO, *Tradizioni su Tebe nell'epica e nella lirica greca arcaica*, in P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 128-132, part. nn. 8 e 14.

⁸ Per SYMEONOGLOU (*op. cit.*, 66), le gesta dei Sette e degli Epigonoï corrispondono, sul piano archeologico, alla fine del Tardo Elladico III B 1, epoca in cui hanno luogo la distruzione del secondo palazzo di Tebe e una drastica riduzione dell'abitato (cfr. SCHACHTER, *Theban Wars*, cit., 8-10). Le dislocazioni tombali di epoca protogeometrica, che per il Symeonoglou (*ibid.*, 84-91) ricalcano una situazione già di epoca submicenea, provverebbero una concentrazione dell'abitato nella zona nord della Kadmeia (la parte più bassa della collina, in accordo così con il nome *Hypothebai*). L'aggettivo di "ben costruita", in tal caso, più che un generico riferimento, condiviso nello stesso passo con Medeon, indicherebbe la ricostruzione intorno a quest'area di un muro difensivo assai più piccolo di quello eretto anticamente per la "Tebe dalle sette porte".

Non tutti gli studiosi ritengono che vi sia un sostanziale accordo tra i dati letterari e le evidenze archeologiche: R. HOPE SIMPSON - J. F. LAZENBY, *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford 1970, 34; V. R. DESBOROUGH, *The Last Mycenaean and their successors*, Oxford 1964, 120-122; W. BURKERT, *Seven against Thebes: an oral tradition between Babilonian magic and Greek literature*, in C. BRILLANTE - M. CANTILENA - C. O. PAVESE (a cura di), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Padova (Venezia 28-30.ix.1977) 1981, 39 (cfr. la discussione, 50-51).

⁹ THUC. 1, 12, 3.

contingente beotico e tuttavia, sempre secondo la tradizione, i Beoti l'avrebbero occupata solamente sessanta anni dopo la distruzione di Troia¹⁰. Pertanto già dalle fonti antiche non risulta chiaro se ad abitare *Hypothebai* fossero i superstiti della città distrutta dagli Epigonoï o i componenti delle tribù beotiche che di quella distruzione avevano approfittato, oppure Kadmeioi superstiti e Beoti insieme. È possibile dare un credito storico alle 'sovrapposizioni etniche', sebbene non si possa formulare una precisa ricostruzione. Se ne può comunque dedurre che, nonostante le trasformazioni, nella città non andò persa la memoria delle leggende più antiche, fatta forse eccezione per qualche tentativo di 'riaggiustamento mitico'¹¹. In questa lunga fase di minorità, è assai probabile che proprio le imponenti rovine micenee sulla Kadmeia, unite a una florida tradizione orale, abbiano reso possibile agli abitanti della piccola città di tener vive antiche leggende. Come vedremo, conferma tale persistenza di culti legata a rovine micenee lo stesso Pausania¹². Non si può escludere anche una rifunzionalizzazione culturale degli antichi resti architettonici¹³.

Il trattamento e la posizione di Tebe nei *Cataloghi* omerici appare differenziata nei due poemi: mentre nell'*Iliade* la città è annoverata tra le altre città beotiche¹⁴, nell'*Odissea* l'elenco delle sue famose leggende la pone in una posizione di primo piano. Il *Catalogo delle*

¹⁰ THUC. *loc. cit.*, che tenta di conciliare le discrepanze della tradizione, data l'arrivo 'ufficiale' dei Beoti 60 anni dopo la guerra di Troia (su questa fonte, cfr. D. MARCOZZI - F. SINATRA - P. VANNICELLI, *Tra epica e storiografia: il "Catalogo delle navi"*, in "SMEA", 33, 1995, 171-174). SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 78-83, seguendo lo storico ateniese, colloca l'arrivo dei Beoti nel Tardo Elladico III B 2- C. Per F. VIAN, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris 1963, 229-230, dopo la distruzione di Tebe da parte degli Epigonoï, i Beoti avrebbero occupato la città, ormai prostrata, e di qui inviato i propri capi a Troia.

¹¹ Così, ad esempio, VIAN, *op. cit.*, 230, interpreta l'introduzione a Tebe della leggenda di Ogygos come un tentativo da parte dei Beoti di soppiantare la leggenda di Kadmos. Che Tebe fosse ancora abitata in LH III C rilevano HOPE SIMPSON-LAZENBY, *op. cit.*, 34.

¹² PAUS. 9, 11, 1- 3. 16. 18; cfr. 8, 33, 2 sull'antica potenza di Tebe.

¹³ SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 64 sg.; 91. Per LEGRAS, *op. cit.*, 5, n. 1 gli stessi autori del *Catalogo delle navi* dovettero vedere le rovine sulla Kadmeia. Sulla continuità, ad esempio, della leggenda di Kadmos, cfr. VIAN, *op. cit.*, 231.

¹⁴ Va tuttavia sottolineato che il riferimento a *Hypothebai* occupa un intero verso, cfr. CINGANO, *art. cit.*, 130-131.

navi tratta infatti dell'epoca successiva alla fase di potenza della città, laddove il viaggio agli Inferi di Odysseus mette l'eroe in contatto con i protagonisti di quel passato luminoso. Si possono formulare alcune rapide considerazioni in merito a quel che emerge dai *Cataloghi*.

La posizione riservata alla Beozia nel *Catalogo delle navi* e nell'altro più breve catalogo iliadico del libro decimoterzo (vv. 685-700), non sembra dovuta solamente a fattori di comodità mnemonica (esposizione che procede dal luogo di partenza della spedizione, Aulis)¹⁵.

Il 'nucleo' tebano - beotico del *Catalogo delle navi* si può intendere come una parte organica, in sé conclusa. Sull'epoca di composizione del passo, i pareri dei moderni sono discordi: a un gruppo che lo ritiene composto nel corso dell'VIII secolo, si oppongono i fautori di un abbassamento al VII secolo¹⁶. Al di là della maggiore o minore antichità del testo, importa qui rilevare la possibilità che esso discenda da forme catalogiche tradizionali, forse anche diffuse a livello locale beotico¹⁷.

Nel *Catalogo delle donne* sono annoverate alcune protagoniste femminili delle saghe tebane: Antiope, madre di Amphion e Zethos, cui si attribuiscono la fondazione di Tebe e la sua fortificazione; Alkmene, madre di Herakles; Megare, sposa dell'eroe; Epikaste, sposa e madre di Oidipous. Recentemente, il Symeonoglou ha messo in evidenza la possibilità che l'elenco sia disposto in ordine cronologico e ha di conseguenza istituito un

¹⁵ Cfr. PISENT, *art. cit.*, *passim*, sullo *status quaestionis*.

¹⁶ Cfr. LEGRAS, *op. cit.*, 5, n. 1; P. MAZON, *Iliade*, Paris 1937, 49, n. 1; A. R. BURN, *The world of Hesiod*, New York 1966 [New York 1937], 226; SORDI, *Mitologia*, *cit.*, 15; HOPE SIMPSON - LAZENBY, *op. cit.*, 34 (LH III C); PISENT, *art. cit.*, 124; J. K. ANDERSON, *The Geometric Catalogue of Ships*, in J. B. CARTER - S. P. MORRIS (eds.), *The Ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, 181-192; L. SBARDELLA, *Tracce di un epos di Eracle nei poemi omerici*, in "SMEA", 33, 1995, 153, n. 34; CINGANO, *art. cit.*, 130-131.

¹⁷ Cfr. SYMEONOGLU, *op. cit.*, 76; P. MAZON, *Introduction à l'Iliade*, Paris 1959, 153-156; diverse le posizioni di LEGRAS, *op. cit.*, 68, PISENT, *art. cit.*, 119-125; CINGANO, *art. cit.*, 147-148.

rapporto temporale tra le figure maschili cui le eroine sono associate¹⁸.

Quanto all'origine del testo, il Wilamowitz aveva interpretato il *Catalogo delle donne* come una sorta di sunteggiato "Adelslexikon", che avrebbe costituito al tempo della sua stesura una consuetudine ormai acquisita delle classi elevate per serbare memoria delle proprie origini e degli antenati. Lo studioso riteneva che esso derivasse da Esiodo, e che si potessero stabilire dipendenze anche dalle *Ciprie*¹⁹.

È possibile che le parti catalogiche dei poemi dipendano, in modo più o meno diretto, da modelli catalogici, di cui noi siamo a conoscenza attraverso la poesia esiodea²⁰. Nondimeno, se pure possiamo rilevare una dipendenza diretta dal modello esiodeo per l'elenco delle eroine presente nell'*Odissea*, non è così per la lista del contingente beotico, che potrebbe serbare una sua specificità rispetto alle caratteristiche dei cataloghi esiodei, i quali sviluppavano altri orientamenti e modelli, sul piano teogonico e genealogico-mitico²¹.

Questo tema introduce le delicate questioni, da un lato, della – relativa – autonomia della poetica esiodea dal modello epico, dall'altro, di eventuali influenze beotiche sull'opera dell'Ascreo. Se è indubbio che la presenza della scrittura, anche nella ricezione esiodea dei poemi omerici, indebolisca le posizioni oraliste che credono in un autonomo e quasi contrapposto sviluppo di uno stile beotico continentale rispetto all'epica ionica, non si deve a mio parere dimenticare che l'età e il mondo di Esiodo furono essenzialmente aurali e che certe esperienze poetiche e musicali di tipo squisitamente orale dovettero coesistere con la pratica di composizione scritta del poeta e che innegabilmente dovettero

¹⁸ SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 75. Per una disposizione cronologica delle dinastie mitiche tebane e sui conflitti Tebe/Argolide, *ibid.*, 78 e 80-82. Sul *Catalogo delle Donne*, cfr. anche VIAN, *op. cit.*, 70 e segg.

¹⁹ U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884, 149.

²⁰ PINSENT, *art. cit.*, 125, pur interpretando le parti catalogiche dei poemi come *patterns* di una scuola ridimensionava l'apporto specificamente beotico dei *Cataloghi* in generale, rivalutando l'influsso esiodeo.

²¹ MAZON, *Introduction*, cit., 153.

contribuire alla formazione della sua originalità poetica²². Non attribuire alcuna specificità al mondo beotico – tebano sul piano dell’invenzione mitica e dell’affabulazione poetico - musicale, non permette di spiegare appieno la peculiare ricchezza dei miti e delle saghe legati a questa città. Tali tradizioni, sebbene non si possano sempre ricondurre all’ingegno beotico, dovettero almeno parzialmente scaturire da questo ambiente²³.

Per concludere, nei *Cataloghi* omerici, oltre a essere esplicito il riferimento all’opera parzialmente perduta di Esiodo, appare in controluce la grande tradizione mitica tebana. Essa dovette tramandarsi per via orale nei secoli più oscuri di contrazione politica e demografica, anche ad opera di aedi itineranti, cantori dei miti della città²⁴, e fu favorita dalla continuità abitativa che interessò, seppure con alterne vicende, l’area di Tebe.

A parere di Sbardella, valendo per la poesia epica il ‘principio di non interferenza narrativa’, si può dedurre che la saga tebana,

²² D. PAGE, *The Omeric Odyssey*, Oxford 1955, 36; S. LEVIN, *Communing with Teiresias*, in J. M. FOSSEY, – H. GIROUX, (réds.), *Actes du troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal-Quebec 1979), Amsterdam 1985, 90. Sulla questione dell’esistenza di una poesia continentale alla base dell’opera esiodica, si rinvia a G. ARRIGHETTI, *Poeti, eruditi e biograf*, Pisa 1987, part. 37-40, il quale ne nega risolutamente l’esistenza. Cfr. anche CINGANO, *art. cit.*, 148 e n. 73 e SCHACHTER *Kadmos*, cit., 147, secondo il quale molti termini, riferimenti e motivi dell’Ascreo “may tell us more about the life of a Greek in Asia Minor than of one in Central Greece”.

²³ Cfr. VIAN, *op. cit.*, 185.

²⁴ Di pratiche musicali in Beozia e a Tebe rimangono sporadiche tracce per l’epoca arcaica: in un vaso beotico dell’VIII secolo è raffigurato un suonatore di cetra (F. CANCIANI, *Böotische Vasen aus dem 8. und 7. Jahrhundert*, in “JDAI”, 80, 1965, 33). Inoltre, un tipo molto diffuso di terrecotte beotiche rappresenta un suonatore di cetra (GUILLON, *Béotie*, cit., 53 e pl. 22). Già nelle tavolette tebane (serie Av 106, 7 di V. L. ARAVANTINOS - L. GODART - A. SACCONI, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée*, I, Pisa-Roma 2001) risalenti ad età micenea si fa menzione di suonatori di lira (RU-RA-TA-E, duale, corrispondente al sostantivo *λυραστής*). Si ricordi inoltre, il frammentario affresco ritrovato a Tebe (Museo di Tebe, sala B, teca 23; cfr. K. DIMAIKOPOULOU - D. KONSOLA, *Musée archéologique de Thèbes*, Athina 1981, 50-51), in cui sono raffigurate delle donne in processione: probabilmente non mancava un accompagnamento musicale. A questo proposito, giova ricordare che non manca chi ha pensato a un ‘tiaso’ femminile tebano (N. DEMAND, *Thebes in the fifth century. Herakles resurgent*, London-Boston-Melbourne-Henley 1982, 98-99 e n. 56). Per la musica nel mondo minoico e miceneo si rinvia a J. G. YOUNGER, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered 1988.

come quella degli Argonautai, erano state oggetto di epiche anteriori a quella omerica. Traccia di ciò rimarrebbe nella modalità con cui nei poemi si fa riferimento a tali leggende, che non vengono narrate per esteso ma date per sottintese, come se dovessero essere già state note agli ascoltatori. Non così per alcuni miti relativi ad Herakles, che per Sbardella erano trattati nel folklore popolare e che probabilmente derivavano da una saga di origine micenea²⁵.

Di questa diffusione capillare di temi e motivi legati a Tebe sembrano offrire conferma anche le presenze di Teiresias ed Herakles nel libro 11 dell'*Odissea*²⁶. Questa seconda figura possiede peraltro tratti più ambigui: non è eroe solo tebano, ha legami anche con l'area argiva e più in generale peloponnesiaca, e le sue imprese lo vedono in azione in tutto il mondo greco. Ma alcune leggende, implicate con la sua nascita e la sua fanciullezza o con la sua morte, hanno a che fare più direttamente con Tebe, così come le imprese contro i Minyai²⁷.

Quanto ai numerosi riferimenti omerici alle imprese di Tydeus durante la spedizione dei Sette, se ne può inferire un'origine argiva. Nell'ottica dei poemi, infatti, risalta la virtù di Tydeus in contrapposizione al comportamento dei Kadmeioi, connotato negativamente²⁸.

In conclusione, i cenni o i richiami ai fatti di Tebe nei poemi omerici sono appunto cenni e richiami, ossia sottintendono l'esistenza di una saga che di quei temi faceva il suo oggetto privilegiato. Questi riferimenti creano una sorta di 'epica nell'epica', una serie di saghe e racconti entro l'epopea che l'*Iliade*

²⁵ SBARDELLA, *art. cit.*, 149-160, per il quale l'esistenza di una tradizione "epica orale, più antica di quella omerica, riguardante la saga tebana" sarebbe provata non solo da tali allusioni nell'opera omerica, ma anche dal successo più tardi acclarato dai poemi postomerici del *Ciclo* tebano. Diversamente SCHACHTER, *Theban Wars*, cit., 4-7; G. L. HUXLEY, *Greek epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969, 99-112.

²⁶ Cfr. PAGE, *op. cit.*, 27-29, sulla più tarda unione di questa parte, originariamente separata, al libro odissaico; G. GERMAIN, *Essai sur les origines de certains thèmes odysseens et sur la genèse de l'Odyssée*, Paris 1954, 333-336.

²⁷ SCHACHTER, *Theban Wars*, cit., 5-6. Sull'origine tebana della leggenda di Herakles ed Erginos: BUCK, *op. cit.*, 59-60.

²⁸ LEGRAS, *op. cit.*, 42-47, vi vedeva riflessa la tradizione della *Tebaïde*, caratterizzata da una tendenza marcatamente antitebana.

racconta, e che costituisce, potremmo dire, l'orizzonte mitico, l' 'epos condiviso' dai guerrieri achei. Inoltre, sebbene l'ottica sia prevalentemente quella dei vincitori di Tebe, che devono giustificare la propria azione distruttrice nei confronti della città di Kadmos²⁹, alcuni elementi della saga tebana, per come emergono dai poemi, paiono rivelare una tradizione diversa. Si tratta dei "segni nefasti" degli dei nei confronti della Spedizione dei Sette e dell'etimologia del nome del figlio esule di Oidipous, Polyneikes, l'uomo "dalle molteplici contese"³⁰. Se questi elementi "divergenti" si possono collegare all'originaria versione tebana del mito, possiamo concludere che nei poemi si sono conservati alcuni frammenti della tradizione mitica della città sull'Ismeno.

Il riferimento alle sette porte o alla bella costruzione delle mura di Tebe, sono una costante dei poemi omerici, ma anche di tanta poesia successiva, Pindaro incluso³¹. La città era stata fortificata in modo molto imponente nel corso dell'età del bronzo e ciò aveva contribuito ad aumentarne il prestigio e l'influenza in area beotica.

Nei poemi non vi sono riferimenti diretti alla tradizione musicale di Tebe, né si ricordano nomi di cantori, né si conservano notizie sulla musica a Tebe. E tuttavia, dalla lettura e dall'analisi di Omero, prende vigore il convincimento, per quanto in via

²⁹ In questa ottica si spiegano il trattamento della spedizione dei Sette come una guerra giusta e l'azione di Polyneikes come un legittimo tentativo di recuperare una regalità usurpata. Con questa visione concordano inoltre gli epiteti gloriosi tributati a Polyneikes e l'immagine positiva dei Sette. Ancora, il racconto dei Kadmeioi che tendono un inganno a Tydeus riflette, come si è visto e come è stato spesso sottolineato, una tradizione filo-argiva della Guerra dei Sette (per i passi omerici, v. *supra*, n. 5.)

³⁰ Cfr. LEGRAS, *op. cit.*, 45; SANTIAGO ALVAREZ, *art. cit.*, 45-46. Di diverso avviso, CINGANO, *art. cit.*, 147. Sul ruolo giocato da Meon e Polyphontes, e sulla appartenenza di costoro al *genos* degli Sparti, si rinvia alle considerazioni del VIAN, *op. cit.* 185-6.

³¹ Cfr. HOM. *Il* 4, 406; *Od.* 11, 263; HES. *Op.* 162; ID. [*Sc.*] 49; PI. *P.* 3, 90; 8, 39; 9, 80; 11, 11; *N.* 4, 19; 9, 18; *I.* 1, 67; 8, 15; *fr.* 169, 47; 94 b S. La 'ben coronata': HOM. *Il* 19, 99; HES. [*Sc.*] 80. Sulle sette porte di Tebe e sull'annosa questione della loro storicità: U. von WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, *Die Sieben Thore Thebens*, in "Hermes", 26, 1891, 191-242 (che offre una panoramica anche sulle posizioni dei suoi predecessori); A. KERAMOPULLOS, *Θηβαϊκά*, in "AD" 3, 1917, 464-484; SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 32-38; 178-179.

trasversale ed indiretta, che il poeta abbia custodito sparsi indizi di una tradizione orale consistente e multiforme, incentrata sulle vicende mitiche della città.

Una lunga serie di eventi e di nomi sono già noti ai poemi, sebbene non sempre con le caratteristiche proprie alle versioni mitiche a noi rese più familiari, spesso, dai tragediografi attici: oltre alle vicende dei Sette e degli Epigonoï, che rappresentano un riferimento essenziale per la collocazione cronologica della guerra di Troia, e oltre a Kadmos e Harmonia, a Ino, Semele e Dionysos, ad Antiope ed ai suoi figli, si ricordano Eteokles e Polyneikes, Oidipous ed Epikaste, Alkmene, Herakles e Megara³². Da questo immane patrimonio avrebbero attinto i tragici, trascogliendo entro l'ampio mare della tradizione e in esso lasciando andare alla deriva tutto ciò che non era funzionale alla loro poetica. Frammenti di questa corposa eredità culturale si intuiscono attraverso le brevi menzioni e gli scarsi resti di poemi dedicati ad alcune leggende tebane, spesso in contrasto con la versione a noi offerta dai tragici. Sono i poemi del *Ciclo Tebano*. Stando a Vannicelli, tutti i riferimenti a Kadmos e ai Kadmeioi nei poemi omerici costituirebbero "sconfinamenti dell'aedo... nella materia trattata dal ciclo tebano"³³. Analogamente, Legras ha parlato di "prestiti" del ciclo tebano alla saga omerica³⁴. Gli scarsi frammenti a noi giunti dei poemi trattanti la saga tebana hanno suscitato una vastissima scia di studi che non spetta qui riassumere e discutere nei dettagli, impresa che già da sola occuperebbe una ponderosa monografia³⁵. Basti qui proporre alcune semplici considerazioni. Dalle numerose e spesso ambigue testimonianze relative a poemi del ciclo, si possono indicare i

³² HOM. *Il.* 4, 377-400; 14, 266. 323-324; 18, 117; 19, 98-124; 23, 679-680; ID. *Od.* 11, 260-280; cfr. HES. *Tb.* 940-944. Cfr. anche LEVIN, *art. cit.*, 90-91.

³³ VANNICELLI, *art. cit.*, 18, n. 2. Analoghe le considerazioni di Sbardella (v. *supra*, 8-9).

³⁴ LEGRAS, *op. cit.*, 84-85; inoltre, per lo studioso, l'*Iliade*, anteriore alla *Tebaide*, ne anticiperebbe alcuni aspetti.

³⁵ Si rinvia a: E. BETHE, *Tebanische Heldenlieder. Untersuchungen über die Epen des tebanisch - argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891; LEGRAS, *op. cit.*; E. VALGIGLIO, *Edipo nella tradizione pre-attica*, in "RSC", 11, 1963, 18-43; 153-171; F. PRINZ, *Gründungsmythen und Sagenchronologie*, München 1979, 166-187; SANTIAGO ALVAREZ, *art. cit.*, 43-65 (con bibliografia).

seguenti titoli: *Tebaide*, *Edipodia*, *Epigoni* o *Alcmeonide*³⁶. La *Tebaide*, opera più antica anche dell'*Edipodia*, rivela, come abbiamo già visto, una forte tendenza antitebana³⁷. Si ritiene che pertanto che la *Tebaide* non sia stata composta a Tebe³⁸. L'*Edipodia* sarebbe invece stata composta in Beozia³⁹. Sebbene i poemi del *Ciclo* a noi pervenuti siano da considerarsi posteriori ai poemi omerici, pare evidente da quanto detto sopra, che essi siano l'evoluzione di racconti mitici – e forse anche di lunghe saghe eroiche cantate e accompagnate da uno strumento - molto più antichi⁴⁰.

Le saghe considerate hanno tratto i propri temi da leggende incentrate sull'antichissima storia di Tebe. D'altronde esse ci rivelano pochissimo della tradizione poetico musicale della città. Possiamo solamente ipotizzare che un ricco repertorio folkloristico incentrato su Tebe - che era andato stratificandosi e arricchendosi nel corso dei secoli, dando così vita a ponderose epopee, non tutte sviluppate *in loco* - dovette avere probabilmente origine in quella *polis*. Ma se questo repertorio avesse ivi conosciuto una realizzazione e una sistematizzazione epica e poetica o se rimase solamente nella tradizione popolare (o se accaddero entrambe le cose), questo non ci è dato sapere. Tantomeno, possiamo individuare le modalità di esecuzione, stili

³⁶ Per il BETHE, *op. cit.*, 35-39, *Epigoni* e *Tebaide* avrebbero fatto parte dello stesso poema, mentre a sé stante sarebbe stata la *Partenza di Anfiarao*, la Ἐπιπόρεια Ἐξέλασις. PRINZ, *loc. cit.*, ha dimostrato che *Epigoni* e *Alcmeonide* sono in realtà la stessa opera.

³⁷ LEGRAS, *op. cit.*, 19, n. 1. Che sia stata la *Tebaide* a far nascere Eteokles e Polyneikes da un incesto e a creare una connessione tra la leggenda di Oidipous e quella dei due fratelli nemici è per LEGRAS, *op. cit.*, la prova dell'odio contro Tebe espressa dalle leggende. L'*Edipodia* sarebbe meno filo-argiva della *Tebaide*. Per indicazioni bibliografiche si rinvia a CINGANO, *art. cit.* 145-147.

³⁸ LEGRAS, *op. cit.* 53, n. 3 e HUXLEY, *op. cit.*, 43-50, ipotizzano che essa sia stata composta in Ionia, dove vi era una forte presenza beotica. Huxley ritiene che gli Argivi si siano serviti degli *Epigoni* e della *Tebaide* a scopo di propaganda. Quanto alla prima ipotesi, va detto che, se si accetta come facente parte della *Tebaide* un forte spirito antitebano, sembra difficile poterne attribuire la composizione entro un ambito culturale micrasiatico che non doveva avere molto interesse per le questioni continentali.

³⁹ BETHE, *op. cit.*, 142; LEGRAS, *op. cit.*, 19; VALGIGLIO, *art. cit.*, 153, n. 85. Sull'*Edipodia* ascritta a Kyneton, cfr. HUXLEY, *op. cit.*, 40.

⁴⁰ Così LEGRAS, *op. cit.*, 19; 84-85, in merito a molti aspetti delle leggende del *Ciclo*; cfr. VALGIGLIO, *art. cit.*, 30-31, n. 43. Pausania ci indica le divergenze tra la tradizione tebana e la *Tebaide* (cfr. ad es. PAUS. 9, 18, 6).

e contesti. Dietro i ‘rimaneggiamenti’ e le influenze dei moduli omerici si può supporre, dopo aver filtrato tutti i vari stadi posteriori della leggenda, un fondo autoctono, una base peculiarmente continentale, beotica, forse anche tebana. A Tebe poté esistere una tradizione di leggende locali: assai difficilmente miti relativi alla città, così complessi e articolati, avrebbero tratto origine altrove.

1.3 Alcune citazioni dall’opera di Esiodo

Vi sono alcuni elementi, nell’opera del grande poeta di Ascra, che rivelano un interesse per il mondo tebano e che sembrano alludere a tradizioni locali.

Come si è già accennato, elemento caratterizzante della *Teogonia* è l’attitudine catalogica dell’opera⁴¹. Inoltre, si è voluto vedere, nell’investitura conferita al poeta da parte delle Mousai, la rappresentazione di una “promozione” di Esiodo nell’ambito di una scuola poetica operante in Beozia⁴². Attraverso l’analisi dei “due proemi” della *Teogonia* è forse possibile ricavare qualche traccia non tanto dell’appartenenza di Esiodo a una scuola poetica beotica, ma la sua adesione – certamente non priva di apporti originali - a una corrente poetico-musicale che aveva ben chiari i suoi mezzi espressivi, sul piano non solo linguistico ma anche acustico-musicale⁴³, e che sapeva avvalersi dello stimolo offerto dal linguaggio e dalla poetica dei carmi omerici per esprimere con chiarezza i propri contenuti e le proprie finalità.

Nella parte conclusiva del poema teogonico, in un ponderoso elenco di figure divine ed eroiche composto secondo uno schema ‘ad incastro’, dove i riferimenti ad alcune entità mitiche vengono segmentati in più gruppi di versi tra loro separati, viene fatta menzione di Kadmos e Harmonia⁴⁴. Di questi ultimi si ricordano le figlie e le loro rispettive unioni: troviamo infatti, dapprima un

⁴¹ PAGE, *op. cit.*, 168, n. 48.

⁴² PINSENT, *op. cit.*, 121. Si veda anche *supra*, part. nn. 20 e 22.

⁴³ Cfr. F. BERLINZANI, *La voce e il canto nel proemio della Teogonia*, in “ACME”, 55, 2002, 189-204, sulla pregnanza semantica dei termini indicanti la voce e il canto delle Mousai nel proemio teogonico.

⁴⁴ HES. *Tb.* 937. Sulle difficoltà presentate dai versi finali dell’opera, si rinvia a G. ARRIGHETTI, *Esiodo. Teogonia*, Milano 1999, 158-160 (con introduzione e bibliografia).

riferimento al concepimento di Dionysos da Semele e Zeus, poi un breve rimando alle quattro figlie di Kadmos, con una particolare considerazione per Autonoe⁴⁵. Negli stessi versi, inoltre, si rintracciano diversi passaggi dedicati ad Herakles, alla sua nascita, al suo matrimonio con Hebe, all'uccisione di Geryon⁴⁶. Già nei versi precedenti non erano mancate le menzioni dell'eroe: oltre che come uccisore di Geryon, come sterminatore dell'Hydra di Lerna e del Leone Nemeo⁴⁷. In questi versi è anche un riferimento alla Sphinx, "rovina dei Kadmeioi". Attraverso la glorificazione di Herakles traluce nuovamente la grande tradizione tebana, qui non più incentrata sulle grandi saghe dei Labdakidai, ma sull'eroe sterminatore di mostri primitivi, simbolo della civiltà che vince la forza cieca e ferina e che reca sollievo alle angosce umane⁴⁸. L'antichità della saga di Herakles sul piano figurativo rafforza e conferma i versi a lui dedicati nella *Teogonia*⁴⁹.

Anche nelle *Opere* esiste un riferimento a Tebe: il poeta attribuisce all'impresa dei Sette e alla guerra iliaca la causa dell'estinzione della stirpe degli eroi⁵⁰. La città sull'Ismeno è quivi chiamata *ἐπτάπυλος*. Su alcuni aspetti 'acustici' delle *Opere* torneremo in seguito⁵¹.

Nello *Scudo* pseudoesiodico, Tebe è la città più importante, in quanto ha dato i natali a Herakles. Il poema ha inizio con la storia dei genitori dell'eroe e con la descrizione della sua nascita. Subito ci si imbatte nel riferimento alle virtù militari dei Tebani: i Kadmeioi presso cui Amphitryon si rifugia sono *φερεσσακῆες*, "portatori di scudo"⁵². L'impresa che il prode personaggio argivo compie (la vendetta sui Taphioi e Teleboai) per riconquistare

⁴⁵ *Ibid.* 940-942; 975-978.

⁴⁶ *Ibid.* 950-955; 981-983. Su queste 'fatiche' si veda SBARDELLA, *art. cit.*, 151-152; ma cfr. SCHACHTER, *Theban Wars*, *cit.*, 5-6.

⁴⁷ *Ibid.* 287-332.

⁴⁸ Su questo aspetto di Herakles, cfr. SBARDELLA, *art. cit.*, 151.

⁴⁹ Per il tema si rinvia al capitolo 4.

⁵⁰ HES. *Op.* 161-163.

⁵¹ V. *infra*, cap. 2, 38-39, n. 68.

⁵² HES. [Sc.] 13. Sullo *Scudo*, cfr. P. GUILLON, *Études béotiennes: le Bouclier d'Héraclès et l'histoire de la Grèce centrale dans la période de la première guerre sacrée*, Aix-en-Provence 1963. I primi 56 versi dell'opera sono tramandati anche nel quarto libro del *Catalogo* esiodico.

L'amore di Alkmene è sostenuta dai Beoti (tra i quali in prima fila dovevano stare i Kadmeioi che l'avevano accolto), dai Locresi e dai Focesi. Qui i Beoti sono celebrati come *πλήξιπποι, ὑπὲρ σακέων πνείοντες*⁵³.

Tebe è celebrata in più passi come la 'ben coronata' o come *ἑπτάπυλος*⁵⁴. Pari numero di accessi, ma d'oro, aveva anche la città raffigurata sullo scudo, una *εὐπυργος πόλις*, rappresentata tra le feste e nella prosperità. La frequenza e l'importanza delle menzioni di Tebe, avvalorano l'ipotesi che l'autore dell'opera fosse tebano⁵⁵.

Un aspetto assolutamente peculiare dello *Scudo* e al quale ritengo utile accennare, in quanto presenta alcuni nessi con il nostro tema, consiste nello straordinario interesse per i fenomeni acustici. E ciò non solo laddove essi risultano necessari alla rappresentazione del soggetto, come ad esempio nella descrizione dello scontro tra i due eroi⁵⁶, ma anche in altre circostanze⁵⁷. Una particolare attenzione al fenomeno sonoro si registra nella descrizione delle immagini sbalzate sullo scudo di Herakles⁵⁸. La commistione di elementi visivi ed acustici sullo scudo era un retaggio della tradizione epica, come dimostra un confronto con la descrizione dello Scudo di Achille nell'*Iliade*⁵⁹. L'attenzione alla dimensione acustica di quanto era rappresentato, valeva a indicare la mirabile qualità del manufatto, dove le immagini sapevano quasi prendere vita attraverso il complemento sonoro⁶⁰.

⁵³ *Ibid.* 24.

⁵⁴ *Ibid.* 49. 80; cfr. *ibid.* 105.

⁵⁵ GUILLON, *Études*, cit., 51-52.

⁵⁶ HES. [Σc.] 341. 344. 347-348. 373-379. 381-383. 401-404. 412. 423. 441.

⁵⁷ Ad es. si veda il riferimento al canto della cicala nel meriggio estivo: *ibid.* 393-396.

⁵⁸ *Ibid.* 160. 164. 201-206. 231-233. 242-243. 274-285. 308-309. 316. Curiosa la contrapposizione tra delfini e pesci muti: *ibid.* 210-212.

⁵⁹ Cfr. a titolo di esempio, HOM. *Il.* 18, 493-495. 497-500. 502-503. 530. 569-572. 576. 580. 584.

⁶⁰ Inoltre, si potrebbe aggiungere che, sul piano simbolico, l'aspetto 'demiurgico' del fabbro, del lavoratore del metallo, non investe la sola sfera visiva, nella quale si manifesta l'attività artigianale, ma anche quella acustica, attraverso lo spazio-tempo in cui ha luogo il lavoro manuale.

1.4 Gli 'Inni omerici'

Negli *Inni* incontriamo talora riferimenti alla città sull'Ismeno. In particolare, ha dato vita a molte congetture il trattamento riservato a Tebe nell'*Inno ad Apollon*. Si è così pensato ora ad una propaganda ostile alla città, ora ad un sentimento di deferenza e favore, dimostrato dall'aggettivo *ἱερά* e dai quattro versi che le sono dedicati, nei quali Tebe è nominata per ben tre volte⁶¹.

La dichiarazione di maggiore antichità dell'oracolo di Apollon rispetto alla fondazione di Tebe conferma il punto di vista espresso nel "prologo" delfico della leggenda di Kadmos. La *Suite pitica* riflette infatti, come è stato sottolineato, il punto di vista delfico, abilmente proiettato sulla storia beotica⁶². L'epoca di questa "costruzione" delfica è stata ravvisata da alcuni nell'età precedente alla I Guerra Sacra⁶³, da altri nei decenni successivi a tale conflitto⁶⁴. In questa epoca Tebe stava infatti conquistandosi una posizione di spicco tra i borghi della Beozia, probabilmente alle spese di Onchesto, antico centro religioso dell'area⁶⁵.

Nel frattempo, il santuario di Delfi cominciava ad acquisire un ruolo di primo piano in ambito internazionale. La città di Tebe, con il suo importante santuario di Apollon Ismenios, dotato di forte capacità di attrazione in area beotica, minacciava il successo dell'oracolo delfico, la cui supremazia non era ancora assoluta⁶⁶. Il

⁶¹ In favore di una tesi e di quella opposta sono state apportate molte "prove" (si ricordi, a titolo di esempio, la punizione di Tilphoussa intesa come denigrazione e dichiarazione di inferiorità di un santuario legato in certo modo a Tebe). Per la discussione, si rinvia a GUILLON, *Études*, cit., *passim*; T.W ALLEN - W.R. HALLIDAY - E.E. SIKES, *The Homeric Hymns*, Oxford 1963, 192; J. DUCAT, *Le Ptoion et l'histoire de la Béotie à l'époque archaïque*, in "REG", 77, 1964, 283-290; SORDI, *Mitologia*, cit., 15-24; A. ALONI, *L'aedo e i tiranni*, Roma 1989, part. 24-27.

⁶² Cfr. J. DEFRADAS, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954; SORDI, *Mitologia*, cit., 16.

⁶³ DEFRADAS, *op. cit.*, 55-58; 83-85.

⁶⁴ U. von WILAMOWITZ-MÖLLENDORF *Pindaros*, Berlin 1922, 73-74; GUILLON, *Études*, cit., 85-101; cfr. F. CÀSSOLA, *Inni omerici*, Milano 1994, 101-102.

⁶⁵ DEFRADAS, *op. cit.*, 59-60. Sulla situazione politica tra la Guerra Lelantina e la fine del VI secolo, GUILLON, *Études*, cit., 55-83.

⁶⁶ Forse in tal senso si può leggere anche la leggenda di Herakles che contende il tripode ad Apollon (Pi. O. 9, 30-35): il tripode era infatti il dono votivo caratteristico sia di Delfi che del santuario dell'Ismenios. Cfr H.W. PARKE-J. BOARDMAN, *The struggle for the tripod and the first sacred war*, in "JHS", 76, 1957,

clero dell'Apollon pitico si sforzò pertanto di creare leggende che comprovassero e consolidassero la priorità del proprio santuario sugli altri centri religiosi dell'area⁶⁷. Il “prologo” delfico alla leggenda di Kadmos sembra derivare, come si è detto, da questa stessa esigenza⁶⁸.

La rappresentazione del consesso degli dei nell'*Inno ad Apollon* comprende il canto e la danza, oltre che delle Mousai, anche delle Charites, di Artemis e Aphrodite, seguite da Harmonia ed Hebe, entrambe implicate con il mito beotico⁶⁹. La presenza di Harmonia in questo contesto si spiega naturalmente con la sua appartenenza al corteggio della Kythereia⁷⁰.

Nel primo *Inno a Dionysos* viene smentita la tradizione della nascita del dio a Tebe⁷¹; nodimeno, la divinità è ivi celebrata come progenie di Semele⁷². L'inno è databile tra la metà del VII e la metà del VI a. C., ma senza prove cogenti⁷³.

Nell'inno XV, che celebra l'apoteosi di Herakles, si ricorda “Tebe dalle belle danze”, *καλλίχορος*⁷⁴. Il canto è ritenuto precedente al sesto secolo⁷⁵.

Per concludere questa rapida e sommaria ‘carrellata’, vorrei ricordare brevemente le allusioni pindariche alla musica tebana. Innumerevoli sono infatti i richiami alla propria città nell'opera del grande poeta⁷⁶. Ciò offre talvolta il fianco a situazioni di

276-282; GUILLON, *Études*, cit., 70-71, n. 84. Sull'antichità della tradizione oracolare di Tebe e in particolare dell'Ismenios, che avrebbe preceduto la consuetudine delfica, cfr. DEFRADES, *op. cit.*, 59-62; SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 97.

⁶⁷ DEFRADES, (*op. cit.*, 53-54), parlava di “impérialisme moral de Delphes: tout ce qui s'est fait de beau et de grand à quelque moment que ce soit n'a pu se faire que sur l'initiative du dieu, après consultation de l'oracle”.

⁶⁸ DEFRADES, *op. cit.*, 58-59. Per SORDI, *Mitologia*, cit., 17, l'epoca di formazione delle leggende di Kadmos, di Amphion, di Herakles che contende ad Apollon il tripode delfico, è la stessa.

⁶⁹ *h. Ap.* 195.

⁷⁰ Cfr. PAUS. 9, 16, 3-4, sulle offerte votive di Harmonia ad Aphrodite.

⁷¹ *h. Bacch.* 1, 5-9; cfr. *h.* 26, 5.

⁷² *h. Bacch.* 1, 4. 21. Anche in *h. Bacch.* 7, 1. 57-58, il dio è celebrato per due volte come figlio di Semele.

⁷³ Cfr. CÀSSOLA, *op. cit.*, 16.

⁷⁴ *h.* 15, 2.

⁷⁵ CÀSSOLA, *op. cit.*, 335-337. È degno di nota che l'apoteosi di Herakles si vantavano di averla celebrata per primi i Maratonii (PAUS. 1, 15, 3. 32, 4).

⁷⁶ Cfr. CLOCHÉ, *op. cit.*, 53-66.

grande ambiguità, in relazione alla difficile condizione politica in cui versava la *polis* nello scorcio di tempo in cui Pindaro fiorì⁷⁷.

In prima istanza, è necessario dare conto del ponderosus *corpus* mitico che il poeta mette in campo per celebrare la propria città: la leggenda di Kadmos e delle sue figlie Semele e Ino, Oidipous e Laios, Polyneikes, gli Epigonoï⁷⁸.

Ma Tebe è celebrata anche come culla della musica in quanto patria di Pindaro stesso⁷⁹. Nella città poi, nacque il ditirambo⁸⁰. La fonte Dirke è invocata dal poeta come ispiratrice del canto o come simbolo di esso⁸¹.

Ma è soprattutto per la musica che il tebano Pindaro mostra attitudine, interesse e devozione. Di questo (e di altro ancora) si tratterà altrove.

⁷⁷ Cfr. ad es. *Pi. I. 8*, 6-15; *fr. 77 S*. Sul tema si rinvia anche a CLOCHÉ, *op. cit.*, 51-52.

⁷⁸ Cfr. ad es. *Pi. O. 2*, 22-30. 38. 43. 78; *P. 3*, 87-99. 4, 263; 8, 42; 11, 1-8; *fr. 29-33b*; 68; 75, 12. 19; 128, 2 S.

⁷⁹ *Id. O. 10*, 84-85.

⁸⁰ *Id. fr. 71* (cfr. *O. 13*, 19, dove si ricorda che “la festa di Dionysos col ditirambo che sospinge il bue” nacque a Corinto, trad. F. FERRARI, *Pindaro, Olimpiche*, Milano 1998).

⁸¹ *Id. I. 6*, 74-76.

2. PAUSANIA, TEBE E LA MUSICA

2.1 Pausania testimone della storia

La validità storica dell'opera pausania è ormai un'acquisizione della critica contemporanea, confermata dall'apporto di molti studi, che hanno concorso a mettere in luce diversi aspetti e momenti di questa realtà¹. Quanto emerso dall'analisi dell'opera periegetica, ha indicato alcune significative modalità dell'approccio dello scrittore con i luoghi e gli eventi che descrive. L'enucleazione di certi procedimenti tipici della narrazione pausania, segnalati dagli studi degli ultimi anni, ha permesso di

¹ Si vedano M. SEGRE, *Pausania come fonte storica*, in "Historia" 1, 1927, 202-234; ID. *Note storiche su Pausania il Periegeta*, in "Athenaeum" 7, 1929, 475-488; O. REGENBOGEN, s.v. *Pausanias*, in RE, Suppl. VIII (1956), coll. 1008-1096; D. MUSTI, *Introduzione generale*, in D. MUSTI - L. BESCHI (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia*, I, Milano 2000⁶ [1982], ix-lv; ID. *L'itinerario di Pausania: dal viaggio alla storia*, in "QUCC", 1984, 46 s.c., 7-18; Chr. HABICHT, *Pausanias und seine "Beschreibung Griechenlands"*, München 1985, part. 93-117; C. BEARZOT, *Storia e storiografia ellenistica in Pausania il Periegeta*, Venezia 1992, part. 283-286; M. MOGGI, *Scrittura e riscrittura della storia in Pausania il Periegeta*, in "RFIC", 121 (1993), 396-418; D. MUSTI, *La struttura del discorso storico in Pausania*, in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien*, (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 9-43; F. CHAMOIX, *La méthode historique de Pausanias d'après le livre I de la Periégèse*, *ibid.*, 45-77; M. MOGGI, *L'excursus di Pausania sulla Ionia*, *ibid.*, 79-116; E. L. BOWIE, *Past and present in Pausanias*, *ibid.*, 207-239; W. AMELING, *Pausanias und die hellenistische Geschichte*, *ibid.*, 117-166; D. KNOEPFLER, *Sur une interprétation historique de Pausanias dans sa description du Démosion Séma athénien*, *ibid.*, 277-319; C. BEARZOT, *L'epigramma come fonte storica in Pausania*, in L. BELLONI - G. MILANESE - A. PORRO (a cura di), *Studia classica Iohanni Traditi oblata*, I, Milano 1995, 695-710; K. W. ARAFAT, *Pausania's Greece. Ancient artists and Roman rulers*, Cambridge 1996, part. 43-79; A. A. DONOHUE, s.v. *Pausanias der Perieget (8)*, in *Der Neue Pauly*, 9, 2000, coll. 445-449. Cfr. anche la bibliografia in *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Genève 2001.

Edizioni consultate: L. DINDORF, *Pausaniae Descriptio Graeciae*, Paris 1882; H. HITZIG-H. BLÜMNER, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, I-III, Berlin-Leipzig 1896-1907; W. H. S. JONES, *Pausanias. Description of Greece*, I-V, London-Cambridge 2000 [1918-1935¹]; N. D. PAPACHATZIS, *Παυσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις*, Athina 1974-1981² (I-VIII); M. H. ROCHA PEREIRA, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, I-III, Leipzig 1973-1981; *Pausania, Guida della Grecia, I-VII*, Milano 1997-2000 [1982-2000¹]; *Pausanias. Description de la Grèce*, I; V-VII Paris 1992-2000 (entrambe le edizioni sono a cura di autori vari, per i quali si rinvia all'elenco delle fonti antiche). Per una snella storia della critica moderna sulla *Periegesi*, si rinvia a MUSTI, *Introduzione*, cit., 39-42.

chiarire meglio struttura e finalità dell'opera, e di smentire il giudizio piuttosto severo - e perdurante da tempo - sulla sua attendibilità. Tali risultati, che non sono oggetto precipuo della nostra analisi, saranno riferiti qualora ciò risulti funzionale alla comprensione del nostro tema.

L'opera del Periegeta si propone di descrivere alcune regioni della Grecia continentale, quelle pertinenti alla *provincia* romana dell'Acaia. Sono le contrade che hanno partecipato ai momenti più significativi della storia greca secondo l'ottica di Pausania: l'Attica, sede delle più importanti conquiste politiche e culturali del mondo ellenico, la Corinzia e l'Argolide, aree dalle solide e antiche tradizioni, la Laconia e la Messenia, protagoniste di un atroce asservimento, l'Elide e la Focide, culle di venerabili santuari, l'Acaia, l'Arcadia e la Beozia, realtà 'federali', in vario modo legate agli sviluppi e ai successi del mondo ellenico. *A latere* rimangono le terre coloniali e, tra le regioni della Grecia continentale, quelle che il Periegeta non considera dirette protagoniste del grande sviluppo politico e culturale ellenico.

Il criterio sottostante a questa selezione iniziale informa di sé l'intera opera, come è stato sottolineato da vari studiosi. Pausania scrive un'opera storica perché dalla propria concezione della storia egli attinge i parametri di scelta e di definizione del suo soggetto². Il viaggio si compie, spazialmente, attraverso le terre ritenute dall'autore più significative sul piano politico e storico. Punti nodali del processo sottostante alla creazione dell'opera di Pausania sono rappresentati dalle relazioni che questi intrattiene, da un lato, con le concezioni culturali, ideologiche e filosofiche del suo tempo; dall'altro, con il passato di cui scrive.

Come vedremo, non mancano le affinità tra il Periegeta e altri intellettuali contemporanei, soprattutto nell'approccio all'eredità storica e culturale ellenica. Nell'epoca in cui Pausania vive e scrive, il clima intellettuale greco si è cristallizzato nella contemplazione e nella rivisitazione del passato³. Questo atteggiamento, che appare diffuso in molteplici manifestazioni culturali, si estrinseca, sia pure con specifiche tinte, anche

² Per MOGGI, *Scrittura e riscrittura*, 417, l'opera di Pausania "risponde a un progetto storiografico".

³ S. NICOSIA, *La Seconda Sofistica*, in G. CAMBIANO - L. CANFORA - D. LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, 3, Roma 1994; 85-116, part. 96.

nell'opera del Periegeta⁴. Proprio questa particolare deferenza per alcuni periodi della storia passata introduce il secondo punto di cui sopra, vale a dire il rapporto che lo scrittore intesse con tradizioni antiche e talvolta insolite, di cui spesso è rimasto l'unico testimone.

Nella narrazione si annodano dunque vari livelli di cronologia e di osservazione: le relazioni di Pausania ora con le correnti di pensiero del suo tempo, ora con tutto il retaggio di tradizioni derivate da epoche più antiche, presentano interconnessioni continue. Gli eventi narrati nella *Periegesi* sono il risultato di un saldo intreccio tra interessi dell'autore, nonché del suo ambiente e del suo tempo, e retaggi scaturiti dalle fonti a sua disposizione. Se dunque, tali narrazioni erano dotate di senso per Pausania e i suoi contemporanei, parallelamente potevano essere il frutto di una perdurante tradizione orale, eventualmente messa per iscritto a un dato momento della lunga storia ellenica. In ogni opera letteraria e storica è necessario tenere conto dell'oscillazione o meglio della compresenza tra scelte soggettive dello scrittore, orizzonte culturale a lui coevo, e accumulo di memorie disparate, per epoca e modalità di trasmissione. Nel caso di Pausania e di altri autori a lui coevi, queste compresenze diventano una realtà fondamentale per la comprensione di moventi e vettori del testo.

Come si è già detto, il convincimento espresso da Pausania in merito alla nobiltà ed alla superiorità del passato poleico sul presente, trova molti punti di contatto con atteggiamenti tipici della sua epoca, rivolta alla ripetizione ammirata dei modelli classici in ogni settore della cultura. Tra le convinzioni dello scrittore e le idee correnti nel mondo greco del suo tempo si individuano insomma convergenze notevoli, e il discrimine si esprime più in senso quantitativo che qualitativo⁵. Comprovano un simile approccio al passato anche i programmi scolastici del lungo periodo che va dall'età ellenistica fino al Basso Impero, dove l'ammirazione - venerazione per i grandi capolavori del

⁴ Per MOGGI, *Scrittura e riscrittura*, cit., 401, le *Vite* plutarchee e la *Periegesi* sono i "tentativi più riusciti di superare le difficoltà poste dall'esigenza di far rivivere il passato della Grecia in forme nuove e originali".

⁵ Cfr. MUSTI, *L'itinerario*, cit. 13-14, che menziona alcune affinità di contenuto tra l'opera pausaniana e altri scrittori a lui coevi.

passato irrigidisce le concezioni estetiche e il dibattito culturale⁶. Ciò in cui il Periegeta non sembra aver subito in alcun modo l'influenza dei contemporanei è nello stile asciutto e restio agli artifici della retorica⁷.

2.2 Pausania e la musica

Vorrei qui sottolineare alcune ragioni che mi hanno indotto a scegliere di adottare il Periegeta come fonte primaria per la tradizione musicale di Tebe, dopo avere richiamato alla memoria la considerazione di cui Curt Sachs stimava degno al nostro scrittore, come si è visto nell'Introduzione a questo libro. La musica occupa, nell'opera di Pausania, una posizione abbastanza marginale. A mio parere è proprio in via di tale marginalità che il Periegeta può offrirci una prospettiva privilegiata per la comprensione della funzione dell'arte musicale nella società a lui contemporanea.

Si consideri in primo luogo la natura stessa dell'opera. Il Periegeta compone, come si è accennato, una descrizione impostata regionalmente, dove *theoremata* e *logoi* si combinano in diverse guise⁸. I numerosi temi e motivi toccati dallo scrittore vengono a comporre un testo variato, ma al tempo stesso anche pervaso da intenti di 'uniformità' (*ὁμοίως τὰ πάντα*)⁹. La volontà di raccontare *πάντα ὁμοίως* trova la sua specifica collocazione nell'orientamento assiologico che permea l'intero scritto: l'uniformità, vale a dire, viene applicata su soggetti ritenuti degni di essere raccontati¹⁰. Pausania vaglia e vagliando livella la narrazione, ma portandola a un grado più alto di attendibilità, e conferendo ad ogni evento che sceglie di raccontare il rilievo di

⁶ Si veda *infra*, 2.2; MUSTI, *L'itinerario*, cit., 16, mette l'accento sugli aspetti di declino e sui rischi dell'"antologizzazione" che hanno luogo al tempo di Pausania e che sono strettamente connessi al fenomeno della diffusione su larga scala della cultura. Sul rapporto del Periegeta con il passato si veda anche ARAFAT, *op. cit.*, 43-79.

⁷ Cfr. G. PASQUALI, *Die Schriftstellerische Form des Pausanias*, in "Hermes", 98, 1913, 161-223; SEGRE, *Pausania*, cit., 26-28; ARAFAT, *op. cit.*, 27-31.

⁸ Cfr. HABICHT, *op. cit.*, 32-33.

⁹ Sul valore da dare a questo termine e sugli echi erodotei che contiene, rinvio a D. MUSTI, *La struttura*, cit., 9-43, part. nel corso della discussione (37-39).

¹⁰ Sull'"assiologia", cfr. SEGRE, *art. cit.*, 202-203; MUSTI, *La struttura*, cit., 39-41 (discussione).

fatto storico o mitico assolutamente funzionale alla delineazione di un carattere, di un'identità etnica e culturale. Il viaggio del Periegeta attraverso la Grecia si articola anche attraverso le leggende che egli sceglie di riferire, e che vengono a comporre il particolare 'clima' di ogni città e regione. Anche le notizie musicali, pertanto, nella loro varietà, contribuiscono tutte e in vario modo a rappresentare un aspetto dell'ambiente a cui vengono riallacciate. Le cose di musica, insomma, non sono messe in disparte né rispetto al resoconto di viaggio né rispetto ai temi storici che attraverso la descrizione si intendono ricomporre; ma concorrono anzi a rappresentare l'identità degli Elleni, sebbene in misura minore rispetto ad altre arti e discipline. Infatti, se i contenuti descrittivi di poesia e arti figurative, così come le notizie desumibili da, e relative a iscrizioni, assurgono al valore di testimonianza per la ricostruzione di quel passato delle *poleis* che costituisce il principale interesse di Pausania, servendo spesso a correggere o confermare le fonti storiche di cui lo scrittore è a conoscenza, le notizie musicali contribuiscono più semplicemente a ricomporre per frammenti il 'carattere tipico' delle aree geografiche visitate¹¹. In analogia con i procedimenti adottati per la materia storica e mitica, anche in campo musicale Pausania procede attraverso operazioni di selezione e di integrazione del materiale rispetto alla tradizione precedente. Similmente, egli si adopera per altre discipline artistiche, quali l'architettura, la statuaria, la pittura. Inoltre, non disdegna neppure di operare correzioni¹².

Quello che differenzia lo scritto di Pausania da altre opere coeve a tema spiccatamente musicale è, come si è detto, la posizione periferica che la musica occupa nel suo lavoro¹³. L'interesse del

¹¹ Il Periegeta si concede anche commenti sulla qualità stilistica, ad esempio, di certi versi (5, 21, 6; cfr. 3, 15, 2). Per la pittura azzarda finanche ipotesi: ad esempio, su chi sia la fonte letteraria da cui Polygnotos ha tratto ispirazione (10, 28, 2; cfr. 10, 28, 7).

¹² Su queste modalità del processo compositivo di Pausania, si rinvia a MUSTI, *Introduzione*, cit., 36-55.

¹³ Non mancano opere a soggetto musicale, sia tecniche che, in senso più lato, 'di costume', tra il I e il II secolo d. C.: oltre al più o meno contemporaneo *De Musica* attribuito erroneamente a Plutarco (per la datazione, cfr. F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne 1954, 104) si ricordi anche il poco più tardo Ateneo di Naucrati con i suoi *Deipnosofisti* (in particolar modo alcune

Periegeta per la sfera musicale non è attribuibile, se non in parte, a ragioni personalistiche e soggettive (egli non fu musicista di professione e forse non praticò neppure per diletto questa disciplina), ma sembra rispecchiare soprattutto un atteggiamento caratteristico della sua epoca. In tal senso, dunque, l'opera del Periegeta 'fotografa' la sensibilità che l'uomo greco del suo tempo dotato di una cultura medio-alta poteva nutrire per l'arte dei suoni, senza la 'deformazione' caratteristica delle opere monografiche, composte da specialisti¹⁴.

Consideriamo ora il lasso temporale in cui il Periegeta vive. Egli scrive in un'epoca di relativa pace e stabilità, in cui la Grecia intera è stata riunita sotto il grande dominatore, Roma. Da questo clima politico, sociale e amministrativo ha origine la *Periegesi*, opera che si ripropone di conservare la memoria del glorioso passato dei Greci non senza una punta polemica nei confronti dei nuovi 'padroni del mondo' che in alcuni casi, come nella drammatica presa di Corinto, avevano dato tangibile dimostrazione della propria forza. Ne deriva una descrizione condizionata da questa ottica, tutta intesa a ricomporre nell'opera letteraria quel mondo che non c'è più, che è stato offuscato dalla privazione della libertà ad opera dei Romani. A quel passato idealizzato appartiene anche la dimensione della musica. E quando il Periegeta ci tramanda alcune informazioni musicali connesse a culti e miti delle città che descrive, possiamo credere che egli le reputi antiche e venerabili quanto i monumenti e gli insigni personaggi di cui dà notizia.

Va innanzi tutto chiarito, per poter osservare meglio la questione, che cosa siano queste notizie musicali, in cosa consistano e come si collochino nella *Periegesi*.

In primo luogo, possiamo dire che i *logoi* a tema musicale sono sempre introdotti da *theoremata* che ne motivano la presenza e che sono anch'essi legati alla dimensione musicale. Non c'è in

sezioni del libro IV e la prima parte del libro XIV). Tra le opere di più spiccata natura tecnica si tengano presenti gli scritti di Nicomaco di Gerasa, *l'Introduzione* di Cleonide, l'opera sulla musica di Teone Smirneo. Sul rapporto tra Strabone e la musica, rinvio a G. AUJAC, *Strabon et la musique*, in G. MADDOLI (a cura di), *Strabone. Contributi allo studio della personalità e dell'opera*, II, Perugia 1986, 11-25.

¹⁴ Di analogo interesse risulta essere, ad esempio, lo scritto di Ateneo (vedi n. precedente), dove peraltro manca la disposizione geografica.

Pausania un interesse per i racconti di musica che sia avulso da quanto egli incontra sul suo cammino, sebbene, poi, le digressioni occupino spesso un'ampiezza assai maggiore della parte descrittiva¹⁵. Tali digressioni possono riguardare la sfera del mito o la realtà storica. Prendiamo dunque a considerare le circostanze che offrono lo spunto per introdurre notizie musicali: in primo luogo, la presenza sul territorio di statue o tombe o *mnemata* di poeti. Tale presenza rimanda all'interesse topografico del Periegeta, attraverso il quale egli ricrea il paesaggio che va attraversando, ricomponendone al tempo stesso un'immagine culturale¹⁶. A ciò si aggiungono le menzioni di statue o immagini culturali implicate più direttamente con la musica¹⁷. Inoltre, descrivendo località naturali, dove non permangono 'segni' effettivi di una divinità o di un mito, il Periegeta ricorda talvolta una leggenda, anche di soggetto musicale, che ivi si sarebbe svolta. I miti a tema musicale, con la loro precisa collocazione spaziale, spesso legata a memorie locali, contribuiscono a caratterizzare e definire la topografia del territorio¹⁸. L'opera del Periegeta spazia dai rapidissimi cenni a eventi leggendari legati all'arte dei suoni, più o meno noti¹⁹, fino a digressioni più lunghe dove a volte l'autore sente la necessità di razionalizzare o

¹⁵ Cfr. MUSTI, *Introduzione*, cit., 24.

¹⁶ PAUS. 1, 8, 4 (la statua di Pindaro dedicata dagli Ateniesi); 2, 7, 3 (la tomba del poeta Eupoli). 20, 8 (la stele a rilievo di Telesilla); 3, 15, 2 (la tomba di Alcmane); 3, 25, 7 (la statua di Arion sul Tenaro); 7, 5, 12 (la grotta presso Smirne dove Omero compose i suoi poemi); 10, 24, 5 (il sedile nel tempio di Delfi dove Pindaro compose i carmi per Apollon). Le evidenze relative a Tebe e alla Beozia che saranno discusse nei paragrafi seguenti non sono state incluse in questo elenco.

¹⁷ ID. 2, 7, 9 (il flauto di Marsyas fu dedicato nel tempio di Apollon a Sicione); 8, 9, 1 (statue delle Mousai con Marsyas che suona l'aulo); 8, 30, 6 (la statua bronzea di Pan). 31, 3 (rilievo con Pan che suona la *syrix* e Apollon che suona la *kythara*); 9, 30, 1 (statua di Apollon che combatte contro Hermes per la lira); 10, 30, 6-9 (l'immagine di Orpheus che suona la cetra e altri musicisti mitici).

¹⁸ ID. 4, 33, 3 (il fiume Balyras, dove Thamyris gettò la lira); 8, 38, 11 (il luogo in cui Pan scoprì la musica della *syrix*). 17, 5 (il monte Chelydorea, dove Hermes inventò la lyra); 10, 30, 9 (il fiume presso una città frigia rappresenta la metamorfosi di Marsyas).

¹⁹ ID. 1, 38, 4 (Zarex che apprese la musica da Apollon); 5, 14, 8 (l'invenzione di lira e cetra da parte rispettivamente di Hermes e Apollon); 8, 17, 5 (Hermes inventa la lyra).

correggere²⁰. Altre volte Pausania si rifiuta di dare credito a una leggenda musicale, come nel caso dei “Cantori Dorati” di Pindaro²¹. In una occasione lo scrittore conferma invece una leggenda musicale attraverso la sua esperienza diretta: racconta infatti di avere visto con i suoi occhi un delfino obbedire al fanciullo che gli aveva salvato la vita²². L’interesse di questo episodio risiede nel fatto che, mentre normalmente il Periegeta tende a smentire la portata sovranaturale di alcune leggende (celebre è sicuramente il passo relativo ad Orpheus nel libro sulla Beozia), qui mira ad avvalorare, con la sua esperienza autoptica, una notizia erodotea di carattere paradossale²³.

Alla realtà mitica si affiancano anche notizie storiche: numerosi sono infatti i riferimenti agli aspetti musicali di culti regionali e cittadini, ai quali sono talora collegati aneddoti²⁴.

Non mancano le notizie ‘biografiche’, riferite a esponenti dell’arte musicale di alcune città o regioni. Così, ad esempio, taluni antichi musicisti sono celebrati per avere arricchito con le loro composizioni sacre il mosaico religioso della Grecia²⁵. Talvolta

²⁰ ID. 1, 30, 3 (Kyknos re dei Liguri e i cigni sulla tomba di Platone); 9, 30, 4-12 (le ‘bugie’ su Orpheus; cfr. *infra*, 2.3).

²¹ ID. 10, 5, 12.

²² ID. 3, 25, 7.

²³ HDT. 1, 23-24. Sul rapporto tra la storiografia e la scrittura erodotea e l’opera di Pausania, si rinvia a: G. PASQUALI, *art. cit.*, *passim*; MOGGI, *art. cit.*, 83-87.

²⁴ PAUS. 1, 38, 6 (le donne di Eleusi per la prima volta danzarono e cantarono in onore di Artemis presso il pozzo Callichoros); 3, 11, 9 (le danze degli efebi alle *Gymnopedie*); 3, 26, 10 (i canti legati ai riti del santuario di Asklepios a Pergamo); 4, 4, 1 (il coro inviato all’Apollo Delio dai Messeni, composto da Eumelo). 33, 2 (le feste annuali dei Messeni, le *Itomee*, comprendevano una gara musicale come attestano i versi di Eumelo); 5, 15, 10-11 (auleti presenziano al sacrificio per molte divinità nell’Altis e sono cantati inni). 16, 6-7 (i cori rituali delle sedici donne di Elea). 25, 2 (il coro dei fanciulli dei Messeni dello Stretto e la festa dei Reggini); 8, 38, 8 (la processione accompagnata dall’aulo verso il santuario di Apollon Parrhasios); 8, 54, 7 (la tartarughe sacre a Pan del monte Parthenios); 9, 31, 3 (agoni musicali in onore di Eros sull’Elicona); 10, 4, 3 (le danze delle Thyiades in onore di Dionysos). 7, 2-6 (l’introduzione di aulodia e auletica alle *Pitiche*).

²⁵ ID. 3, 17, 2 (Gitiadas compose, tra gli altri canti dorici, un inno per Athena Poliouchos); 9, 27, 2 (Olen di Licia, compositore degli inni più antichi). 29, 8 (Pamphos, compositore dei più antichi inni ateniesi); 35, 3 (Pamphos per primo ha cantato le Charites); 10, 5, 7-8 (Phemonoe per prima ha cantato in versi

L'attività dei musicisti è collegata alla vita politica e, viceversa, si ricordano personaggi di spicco della vita pubblica che non hanno disdegnato l'attività musicale. Così, mentre la poetessa Telesilla ha giovato al benessere della città, il benemerito ed eroico Philopoimen ha partecipato ai giochi Nemei come citarodo²⁶.

Di alcuni esponenti dell'arte musicale, poi, Pausania annovera la gloria professionale²⁷.

Come vedremo, alcune di queste notizie si presentano con una certa densità nel libro dedicato alla Beozia.

Non mancano però anche notizie relative agli strumenti musicali, le più disparate. Talvolta il Periegeta attribuisce a taluni 'mortali' l'invenzione di certi strumenti: la *salpinx*²⁸; l'aulo²⁹; inoltre non trascurava di dare notizia di alcune innovazioni organologiche³⁰ e nell'offrire qualche notizia più legata alla sfera pratica³¹. Le digressioni di tipo tecnico-musicale riguardano per lo più l'*aulos*, per il quale forse Pausania nutriva un interesse particolare³². Ma anche l'interesse onomastico può portare lo scrittore a ricordare un *aition* a sfondo musicale³³.

La predilezione di Pausania per la dimensione religiosa del mondo che descrive, è attestata anche in materia di musica, come dimostrano molte tra le notizie sopra riportate. Anche la funzione

esametrici le profezie del dio, oppure, secondo un'altra versione, sarebbe stato Olen).

²⁶ ID. 2, 20, 8; 8, 50, 3.

²⁷ ID. 2, 22, 8-9 (Sakadas, che per primo suonò il *nomos Pitico*, fece cessare l'odio di Apollon verso gli auleti); 4, 27, 7 (i canti di Sakadas e Pronomos, accompagnati dagli auli, vengono suonati durante la rifondazione di Messene); 10, 7, 4 (Sakadas di Argo, che per primo *τὸ ἀύλημα τὸ Πυθικόν... ἤυλησεν ἐν Δελφοῖς*).

²⁸ ID. 2, 21, 3 (Tyrseos).

²⁹ ID. 2, 31, 3 (Ardalos di Trezene).

³⁰ ID. 3, 12, 10 (Timotheos di Mileto aggiunge quattro corde alla lira eptatonica).

³¹ ID. 8, 54, 7 (sul monte Parthenios vi sono tartarughe assai adatte alla fabbricazione di lire).

³² ID. 2, 31, 3 (Ardalos di Trezene inventore dell'aulo); 5, 17, 9-10 (nell'arca di Cipselo è raffigurata una donna che suona auli frigi -gli *ehymoi*- e non greci). Cfr. G. MADDOLI - V. SALADINO, *Pausania. Guida della Grecia, V*, Milano 2000³ [1995], 296. Si tenga presente che anche il poco più giovane Ateneo mostra un peculiare interesse per la musica auletica.

³³ ID. 2, 21, 3 (cfr. *supra*, n. 28).

‘extra religiosa’ della musica trova spazio nella *Periegesis*³⁴, ma occupa indubbiamente una posizione subordinata. In una occasione, lo scrittore lascia trasparire il proprio giudizio politico da una notizia storico-musicale: la sua scarsa simpatia per Sparta si manifesta anche nella sua esposizione della storia di Tirteo³⁵.

La musica in Pausania concorre insomma alla creazione dell’identità di città ed *ἔθνη*. Di quella particolare identità che il Periegeta mira a ricomporre, impregnata soprattutto di aspetti culturali e sacrali. Paradigmatico il caso del libro VIII, dove cenni e localizzazioni di miti anche musicali hanno quasi sempre a che fare con il dio Pan³⁶.

Inoltre, vi sono svariati racconti mitici in cui Pausania attribuisce alla musica o ad aspetti più in generale sonori, una funzione magica o sovranaturale. In questi casi, sia la parola pronunciata ad alta voce, sia il grido animale, hanno l’effetto di un sortilegio³⁷. A questa concezione si possono in parte ricondurre anche le innumeri menzioni di oracoli in versi³⁸. Ma quale è la posizione di Pausania dinanzi a tali leggende? Egli sembra talvolta astenersi dal giudizio o mantenere il distacco critico con una punta di ironia. Tuttavia, in certi casi, l’adesione al racconto mitico sembra più profonda, radicata nel sincero rispetto che egli nutriva per una venerabile tradizione. Si tratta di un’oscillazione interessante, tra

³⁴ ID. 4, 16, 6 (Tirteo e le sue elegie per i soldati spartani; le donne di Andania cantano per Aristomene). 27, 7 (i canti di Sakadas e Pronomos, accompagnati dagli auli, vengono suonati durante la rifondazione di Messene).

³⁵ ID. 4, 15, 6 (Tirteo, maestro di lettere ateniese, di scarsissimo ingegno, viene mandato agli Spartani dagli Ateniesi per esaudire un vaticinio delfico senza procurare troppo vantaggio ai Lacedemoni).

³⁶ Ad es. ID. 8, 38, 11.

³⁷ Cfr. ad es. ID. 1, 40, 2 (la roccia colpita dalle frecce di soldati persiani emette gemiti per volontà di Artemis). 42, 2 (la pietra di Megara, diventata sonora per la contiguità con la cetra di Apollon, venuto ad aiutare Alcathoos a fondare la città); 2, 12, 1 (il sacerdote di Titane canta formule magiche di Medea per ammansire i venti); 4, 9, 3 (una voce misteriosa salva Tisis da un’aggressione); 7, 22, 3 (l’oracolo ‘acustico’ del focolare presso la statua dell’Hermes Agoraios di Fare, su cui cfr. M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000, 1-51); 10, 14, 7 (le grida del lupo, per volontà del dio, fanno ritrovare ai Delfi l’oro rubato).

³⁸ Cfr. ad es. ID. 5, 7, 3. Si ricordi inoltre che in Arcadia si attribuiva all’immagine di Pan nel santuario della Despoine, la facoltà di dare oracoli (8, 37, 11-12). Similmente, anche Olen era ricordato da Boio perché profetizzò per primo in versi (10, 5, 8).

l'esigenza di razionalismo, ricevuta in eredità da Erodoto, e la fedeltà alle antiche leggende, che ci offre altri spunti sia sul rapporto tra Pausania e la sua epoca, che su quello tra lo stesso e le sue fonti.

L'ambiente culturale in cui il Periegeta scrive la sua opera richiede in questa sede un inquadramento generale. La composizione della *Periegesi* si inserisce in un arco di tempo piuttosto lungo, che comprende parte del regno di Adriano, fino all'età di Marco Aurelio³⁹.

Sono gli anni in cui fiorisce quella corrente che Filostrato definisce, nelle sue *Vite dei Sofisti*, "Seconda Sofistica"⁴⁰. Questo movimento culturale in realtà unisce personalità assai diverse e complesse, il cui comune denominatore consisteva nel 'culto della parola'. Mediante l'arte retorica molti personaggi dell'epoca divennero non soltanto famosi e ricchi, celebrati e ammirati da tutta l'*élite* del loro tempo; ma si guadagnarono anche l'amicizia e il rispetto dei potenti, rivestendo talora importanti cariche pubbliche⁴¹. L'esercizio retorico più diffuso e praticato era la *melete*, la pubblica declamazione di un'orazione giudiziaria o deliberativa, avulsa dal suo originario contesto, il cui unico scopo era pertanto quello di persuadere l'uditorio dell'abilità dell'oratore. L'arte della parola investiva molteplici settori: tra le altre tipologie, notevole spazio aveva l'oratoria epidittica, in particolar modo nella forma dell'encomio paradossale, che veniva declamato in pubblico senza risparmio di estrosità teatrali e di una interpretazione sapiente. Ma molteplici forme di scrittura seppero adottare i Sofisti. Anche la composizione efrastica faceva parte dei generi da costoro praticati: questa sembra avere largamente influenzato Pausania. E certo il gusto di produrre, e di fruire, testi di tipo descrittivo doveva essere piuttosto radicato, se Filostrato

³⁹ Sulla cronologia MUSTI, *Introduzione*, cit., 9-19.

⁴⁰ PHILOSTR. *V* 1, 0 (ed. G. F. Brussich, Palermo 1987); sulla Seconda Sofistica, cfr. NICOSIA, *art. cit.*; G. CORTASSA, *La Seconda Sofistica*, in I. LANA - E. V. MALTESE (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, III, Torino 1998, 10-20; G. ANDERSON, *L'intellettuale e il primo impero romano*, ne *I Greci*, II, 3, 1123-1146.

⁴¹ Cfr. G. W. BOWERSOCK, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969, 30-58; NICOSIA, *art. cit.*, 102-108.

compose le *Immagini*, una rassegna di opere visive⁴². Non è chiaro se i suoi resoconti rispecchiassero sempre modelli reali o se fossero talvolta puro oggetto di invenzione⁴³. Ciò che contava era la relazione tra prosa artistica e arte figurativa. Ma mentre in questo campo il nuovo sofista poteva dare sfoggio di tutta la sua abilità compositiva e retorica, altro era l'intento della *Periegesi*.

Più o meno contemporanei di Pausania furono Luciano e Plutarco, scrittori di eccezionale personalità. Li distinguono dal novero dei Sofisti la maggiore profondità del pensiero e la dedizione con cui nella scrittura seppero rimanere fedeli, pur per vie assai diverse, alla loro indipendenza morale e intellettuale⁴⁴. La vastità degli interessi di Plutarco e la maestria con cui egli seppe applicare a temi disparati diversi generi compositivi e una mirabile varietà di lingua e stile, pur conservando alcuni tratti specifici del suo temperamento di scrittore, sono da considerare un segno abbastanza caratteristico dell'epoca, di cui l'uomo di Cheronea rappresenta comunque il sommo vertice.

Nella storia del pensiero, l'epoca tra il primo e il secondo secolo d. C. vede rinascere l'interesse per le grandi dottrine filosofiche dell'età classica. Nell'Accademia sono gli anni in cui si afferma il medioplatonismo, che, lungi dall'esprimere una dottrina unitaria, si suddivide in correnti talora anche aspramente contrapposte⁴⁵.

I temi privilegiati della scuola concernevano all'epoca la sfera teologico-etica, dove il Sommo Bene era assimilato al divino, e quella cosmologica, che si fondava principalmente sulla lettura e

⁴² Cfr. PASQUALI, *art. cit.*, 163-165; A. BILLAULT, *L'Univers de Philostrate*, Bruxelles 2000, part. 63-67.

⁴³ BILLAULT, *op. cit.*, 66-67, opta per la concreta ispirazione, derivata dalle opere esposte nella galleria napoletana.

⁴⁴ Su Luciano e Plutarco, e per una bibliografia generale, si rinvia a: V. LONGO, *Luciano*, in I. LANA-E.V. MALTESE (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, III, Torino 1998, 21-30; I. GALLO, *Plutarco*, in I. LANA - E. V. MALTESE (a cura di), *op. cit.*, III, Torino 1998, 31-49.

⁴⁵ Un indirizzo di pensiero, ad esempio, si applicava all'esegesi di Platone anche attraverso fonti extraplatoniche, in particolare mediante la dottrina aristotelica. Tra gli altri, mostrava simpatia per questo approccio il grande medico Galeno. Di contro, era tendenza di Plutarco, il quale pure apparteneva all'Accademia, spiegare "Platone con Platone". Sull'epoca e sui diversi raggruppamenti del medioplatonismo, nonché sulle originali posizioni di Plutarco, si rinvia a P. ROSSI - C. A. VIANO, *Storia della filosofia. I. L'antichità*, Roma-Bari 1993, 370-376.

sull'analisi del *Timeo*. Era assente una riflessione sul pensiero politico platonico, anche questo un segno dei tempi.

Inoltre, è bene ricordare che, all'interno dell'Accademia, una corrente aveva privilegiato, per tutto il corso dell'età ellenistica fino al tempo degli Antonini, forme di 'pitagorizzazione' del platonismo, dando vita tra l'altro a un'immagine pitagorica di Platone e facendo risalire alcune sue teorie, in particolare quelle espresse nel *Timeo*, alla dottrina del Samio. Tale interpretazione pitagorica risaliva ad Eudoro di Alessandria, del I secolo a. C.

All'esegesi di Platone e al medioplatonismo si affiancò la rinascita delle altre scuole filosofiche del passato, percorse da slancio revisionistico: sorsero così le correnti del neoaristotelismo, del neostoicismo, del neopitagorismo e anche del neopitagorismo.

La realtà dell'epoca era costellata di scuole, sia private che finanziate dall'impero. La necessità di procurarsi uditori spinse i diversi movimenti filosofici a un certo grado di competizione: dal confronto nascerà un linguaggio comune, ma anche una certa omologazione nella scelta delle tematiche e nelle risposte.

Importa qui sottolineare la rinascita del pitagorismo in una prospettiva che enfatizzerà, di quel movimento di pensiero, gli aspetti misterici e soprannaturali, in ciò rispondendo a una diffusa tendenza dell'epoca. Il periodo in questione aveva infatti visto il risveglio di aspirazioni mistico-ascetiche, non separate da formulazioni di rigidi regimi di vita e di alimentazione. Prova di questa temperie sono opere come la *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato o, in parte, i *Discorsi sacri* di Elio Aristide⁴⁶. A ciò si aggiunge un approccio irrazionalistico alla realtà, con il recupero di aspetti anche deteriori della magia e della stregoneria. Luciano condanna questa moda nel suo caustico *Alessandro o il falso profeta*⁴⁷.

Il neopitagorismo si dedicava allora anche all'elaborazione di una grande cosmologia aritmetica, recuperando l'antico insegnamento di Filolao⁴⁸. A questo orientamento si ispirano gli scritti di

⁴⁶ Sulle correnti filosofiche si rinvia alle considerazioni e alla ricca bibliografia offerta da ROSSI – VIANO, *op. cit.*, 362-392; G. CORTASSA - E. V. MALTESE, *La filosofia*, in I. LANA - E. V. MALTESE (a cura di), *op. cit.*, 112-133.

⁴⁷ Sulla corrente neopitagorica, si rinvia a ROSSI – VIANO, *op. cit.*, 376.

⁴⁸ Su Filolao e sulla sua dottrina: M. TIMPANARO CARDINI, *I Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, I-III, Firenze 1958-1964, part. II, 82-109 e

Nicomaco di Gerasa e di Teone Smirneo, scrittori vissuti tra il I e il II secolo⁴⁹. Entrambi si dedicarono alla matematica e alla musica, attività sentite come vie privilegiate alla conoscenza dell'universo. La musica, infatti, permetteva di accedere alla comprensione dell'armonia delle sfere celesti; mentre la matematica, secondo la nota dottrina filolaica, permetteva la conoscibilità delle cose, inclusa naturalmente la dimensione sonora del mondo. Teone dichiarava inoltre che astronomia aritmetica geometria e musica (le future scienze del quadrivio) erano utili all'esegesi di Platone. E il medioplatonismo, d'altra parte, sembra avere influenzato a sua volta la nuova corrente pitagorica.

Come si è visto, i medioplatonici prediligevano la lettura e l'interpretazione del *Timeo*, che si può definire 'il più pitagorico' dei dialoghi platonici, e all'interno dell'Accademia non erano mancate forme di 'pitagorizzazione' del pensiero platonico. Si intravede dunque un certo contatto, forse anche una certa concordanza di temi ed intenti, tra neopitagorici e una parte dei medioplatonici⁵⁰.

Questo era il *milieu* culturale del tempo, nonostante la refrattarietà del Periegeta (e della sua materia) a indugiare sugli aspetti filosofici. Quando egli accenna a temi esistenziali e offre sentenze gnomiche, mostra di farlo sulla base dell'antica saggezza dei poeti⁵¹. Nonostante ciò, riflessi di questo clima culturale coevo si intravedono nell'opera di Pausania, come vedremo.

Stando a quanto detto in precedenza, non mancano nella *Periegesi* miti che mettono in risalto aspetti 'sovrannaturali' della musica. Per una lunga fase del tardo antico, una parte dell'*élite* culturale

testimonianze; W. BURKERT, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge Ma. 1972 [*Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nürberg 1962], part. 218-484; ora C. A. HUFFMANN, *Philolaos of Croton*, Cambridge 1993, part. 54-73.

⁴⁹ Su Nicomaco, si rinvia alla ricca trattazione di L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, 13-20; 133-243.

⁵⁰ Nello stesso Plutarco si riscontra talora l'influsso della speculazione pitagorica (ROSSI – VIANO, *op. cit.*, 372).

⁵¹ Cfr. ad. es. 10, 22, 10. Mi sembra utile sottolineare che in epoca tarda, Apollon e il santuario di Delfi diverranno un punto di riferimento nell'ambiente pitagorico-orfico (P. SCHMITT-PANTEL, *Delfi, gli oracoli, la tradizione religiosa*, ne *I Greci*, II, 2 (1997), 251-273).

sembra subire il fascino della *μουσική* in quanto attività il cui potere sfugge in parte ai domini della ragione, del pensiero intellettuale. In epoche tra loro lontane, Apollonio Rodio e Nonno sono la prova effettiva di ciò. Il mito di Orpheus, la concezione della musica che ammalia e che sa trasformare l'essenza delle cose, non conosce declino fino alla definitiva decadenza del mondo romano. E così altre leggende simili: Arion, lo stesso Amphion, i racconti che vedevano implicati uomini e dei in attività e in agoni musicali. Ciò sebbene Pausania non mostri grande sensibilità per queste idee, che anzi non perde occasione per rivendicarne, come abbiamo già detto, la palese inverosimiglianza e per favorire versioni razionalizzate di tali leggende.

Tuttavia, nella conservazione di questi frammenti di tradizione, Pausania si mostra comunque un valido e piuttosto neutrale antiquario: il suo rapporto con la musica risulta in ultima istanza piuttosto distaccato. Come è stato affermato in precedenza, si coglie infatti, attraverso i rapidi cenni che egli offre, che la sua conoscenza della disciplina musicale era piuttosto vaga e di superficie. Il Periegeta poté forse ricevere, nel corso della sua formazione culturale, una sommaria infarinatura di storia musicale ellenica e forse aveva una altrettanto approssimativa conoscenza della pratica strumentale. Doveva aver sentito nominare alcuni insigni personaggi, inventori di strumenti e compositori. Su questa base egli incorpora, per rapidi cenni, elementi di contorno, notizie di sapore locale, frammenti di miti sconosciuti o poco frequentati. Anche le conoscenze tecnico-musicali del Periegeta non dovevano essere superiori a quelle di un Greco di buona cultura della sua epoca. Normalmente, in età ellenistico-romana, la musica non faceva più parte dell'iter educativo dei giovani⁵². Essa aveva perso sempre più terreno, per lasciare spazio agli studi letterari. Restava talora nelle scuole un insegnamento che prevedeva l'adozione dell'antico strumento a sette corde, soppiantato da tempo, nella pratica musicale, da cetre molto più complesse per numero di corde e accordatura. Questa crescente distanza tra la musica contemporanea e l'insegnamento

⁵² Sull'evoluzione della pedagogia nell'età ellenistica: H. I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1994 [1966²], part. 186-195; 247-248.

di base aveva favorito lo sviluppo di una classe di professionisti, che, pure ammirati per la loro abilità, erano tuttavia anche oggetto di un certo disprezzo⁵³.

La relativa 'ignoranza' di Pausania per la materia musicale si riconosce anche dal confronto con il metodo che adotta per essa rispetto a quanto avviene per altre discipline. Nell'arte figurativa, particolarmente nella statuaria, il Periegeta dà libero corso alle proprie idee, tenta attribuzioni di opere e ricostruisce momenti della storia dell'arte greca, dimostrando di padroneggiare bene la materia⁵⁴. Analogamente, quando dà notizia di iscrizioni, egli si cimenta nell'interpretazione dei caratteri, né manca di congetturare datazioni e contesti storici⁵⁵. Viceversa, in campo musicale, il Periegeta non mostra grande spirito critico né particolare interesse, se non per discernere l'assurdo e l'abnorme e per rivendicare la palese inverosimiglianza di alcuni racconti. Così, a differenza di quanto avviene, ad esempio, per le tradizioni taumasiologiche relative a fenomeni naturali, che Pausania mostra talvolta di accettare, in campo musicale egli si rivela piuttosto scettico. In un paio di casi, offre un'interpretazione 'ragionata' di immagini musicali, ma solo perché si tratta di opere d'arte (da lui studiate attraverso evidenze poetiche), per le quali dimostra in varie occasioni, come si è detto, di avere una preparazione abbastanza solida⁵⁶.

È necessario offrire una precisazione. La *mousike* antica comprendeva la dimensione musicale e quella poetica, senza escludere una componente orchestica.

Sin qui ho inteso parlare della sfera schiettamente musicale, nel senso moderno del termine, cioè riferito alla realtà strumentale e sonora. Quanto alla poesia, infatti, il Periegeta mostra di avere una cultura capillare e profonda e di saperne fare un uso molto raffinato. Toccheremo tale tema in un paragrafo successivo, destinando invece queste e le prossime pagine all'analisi del

⁵³ *Ibid.* 195. Si riscontra pertanto una contraddizione tra le opinioni di scrittori e pensatori coevi a Pausania, che attribuiscono grande importanza all'educazione musicale (cfr. ad es. ATH. 623 e-624 a; 626 a-626 f; PLB. 4, 20, 5-21) e la pratica pedagogica del tempo.

⁵⁴ Cfr. ad es. PAUS. 9, 10, 2 e *supra*, n. 11.

⁵⁵ PAUS. 6, 19, 5.

⁵⁶ V. ad es. *infra*, cap. 2.3, 41-42 e n. 85.

rapporto di Pausania con la dimensione più schiettamente legata alla pratica dei suoni e alla storia di questa disciplina. Una simile distinzione, che potrebbe apparire arbitraria, si giustifica con la posizione di grande rilievo che le fonti poetiche occupano nell'opera di Pausania, non solo per la ricostruzione di *logoi* mitici, ma, nel caso di Omero in particolar modo, anche per convalidare la realtà storica.

Nella conservazione delle tradizioni musicali agiscono in Pausania due spinte. Da un lato, egli ricostruisce, attraverso le molte fonti di cui si avvale, una versione ricca e talvolta anche abbastanza antica di una leggenda. Dall'altro lato egli si confronta dinamicamente con alcune concezioni del suo tempo. Anche l'interazione tra questi aspetti risulta complessa. La memoria musicale di cui il Periegeta ci dà notizia è spesso il prodotto di una lunga sedimentazione culturale. Nelle sue digressioni mitiche, ma anche nei cenni a località ricordate per un evento musicale, nei segni culturali che quelle manifestazioni hanno lasciato, il Periegeta, e con lui il suo lettore, si trova dinanzi a un materiale di varia provenienza e di varia cronologia, nato da stratificazioni e aggiunte successive, ad opera di agenti diversi: scrittori di storia universale, logografi, poeti, esegeti locali. A differenza di quanto avviene per le descrizioni di monumenti e capolavori d'arte visiva, dove Pausania può scegliere di omettere le costruzioni e le opere d'arte di età romana, perché dallo stile e dal soggetto sa spesso riconoscerne la cronologia, le memorie musicali, trasmesse in forma affabulatoria, si affastellano nella sua descrizione come frammenti sedimentatisi lungo tutto il corso della storia ellenica, senza che sia possibile sempre riconoscerne l'ispirazione, l'origine, le trasformazioni. Considereremo questo aspetto nei capitoli che seguiranno, attraverso l'analisi di due miti musicali tebani.

2.3 Pausania a Tebe, città di musica

Il Periegeta, nel corso della descrizione della regione beotica e, in particolar modo, di Tebe, tocca a più riprese miti e aspetti musicali, con un'insistenza peculiare, quasi sempre non riscontrabile per le altre aree incluse nella sua *Periegesi*.

Questa attenzione investe soprattutto il campo mitico, ma tocca anche la storia della musica, e lambisce in alcuni casi questioni tecnico-musicali.

Pausania mostra simpatia e ammirazione sincera per la storia della città sull'Ismeno, soprattutto per quella fase in cui la *polis* fu protagonista, grazie all'azione di Epaminonda, del grande movimento di liberazione di città e regioni in vario modo oppresse dal controllo spartano⁵⁷. Nella sua opera non mancano i passaggi in cui tende a giustificare, e mostra di apprezzare, i comportamenti politici della città beotica⁵⁸. La benevolenza nei confronti di Tebe e l'ammirazione per Atene condizionano il resoconto dello scrittore, sì che, ad esempio, dopo avere asserito che tutte le guerre tebane fino al V secolo furono condotte contro la città attica, egli mira seppur rapidamente a sottolineare il logorarsi dei rapporti tra Tebe e Sparta alla fine della guerra del Peloponneso, e a prediligere i momenti di successo e le imprese che mettano in buona luce la città⁵⁹. Idealmente, poi, non mancano i momenti in cui il Periegeta accomuna Tebe e Atene, come quando fa seguire al racconto del presagio di sventura presso il santuario di Demeter Thesmophoros a Tebe, in occasione dell'avvicinamento di Alessandro nel 335, il prodigio che ebbe luogo ad Atene prima dell'arrivo di Silla⁶⁰.

Proseguendo un uso già in vigore nella poesia epica, Pausania stabilisce le cronologie fondandosi sulla grande tradizione mitica tebana⁶¹. A parte qualche altra sporadica notizia, anche la musica a Tebe conosce nella *Periegesi*, come si è detto, uno svolgimento soprattutto mitico e leggendario.

Per confermare la parte sonora del mito di Amphion, Pausania aggiunge alla versione omerica ciò che Omero esplicitamente non

⁵⁷ Id. 9, 13-15. Si vedano anche: 4, 32, 1. 6; 8, 27, 2. 52, 4-5.

⁵⁸ Id. 9, 5, 16 (dopo la morte di Xanthos i Tebani preferirono distribuire il potere tra molti piuttosto che lasciarlo nelle mani di uno solo); 6, 1-3 (dove, per giustificare il comportamento dei Tebani al tempo della battaglia di Platea, ipotizza che anche gli Ateniesi sotto Pisistrato avrebbero tenuto una posizione filopersiana).

⁵⁹ Id. 9, 6.

⁶⁰ Id. 9, 6, 6. Anche nella rifondazione ellenistica di Tebe spetta agli Ateniesi un ruolo molto importante (9, 7, 1). Cfr. 9, 7, 4, (dove l'appoggio tebano a Mitridate viene motivato con l'amicizia verso Atene); 9, 11, 6 (Trasibulo e Tebe).

⁶¹ Ad es. Id. 10, 17, 4.

diceva. Analogamente, nella vicenda di Linos, tende ad interpretare i versi omerici in modo da adattarli alla sua versione. Data la consueta deferenza del Periegeta per Omero e la relativa intoccabilità con cui normalmente onora la sua testimonianza, risultano particolarmente interessanti le sue scelte mitografiche nel caso di queste due figure, anche per cogliere la portata che la dimensione musicale di Tebe ha nella *Periegesi*.

A queste leggende di ampio respiro, si aggiungono altri racconti dell'età degli dei. Nell'espone la leggenda della nascita di Herakles, Pausania narra di *Historis* e delle *Pharmakidai*. Nella sua versione è da rimarcare, rispetto ad altre forme del mito, l'importante funzione dell'*ololygmos*, il grido gioioso di *Historis*, figlia di *Teiresias*, che in tal modo inganna le emissarie di Hera, venute ad impedire il parto di *Alkmene*⁶². Molto interessante è il rilievo mitico dato alla funzione della voce della figlia di un indovino, poi trasformata in donnola (ma di questa metamorfosi Pausania non fa menzione)⁶³. Sembra anche significativo che i suoni di questo animale fossero interpretati in senso positivo e negativo⁶⁴.

Il Periegeta segnala poi il luogo in cui le *Mousai* avrebbero cantato alle nozze di *Harmonia*⁶⁵.

Dietro alcune leggende traspare in controluce l'interesse dello scrittore per alcune caratteristiche naturali sia delle regioni che descrive, sia di quelle terre che non sono oggetto precipuo della sua descrizione. Tra i temi 'naturalistici' prediletti vi sono le acque i serpenti e gli uccelli⁶⁶. Molto sporadicamente, sono annoverate prodigiose piante e altri animali. Per gli uccelli e altra fauna, talora Pausania si sofferma sul loro canto o sui loro richiami, che possono essere oggetto, a volte, di racconti anedddotico -

⁶² ID. 9, 11, 3.

⁶³ Cfr. PI. I. 7, 5-7. Sulla leggenda e sulle sue diverse declinazioni mitografiche si rinvia a M. ROCCHI, *Galinthias/Gale e la nascita di Herakles a Tebe*, in P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino, 7-9.vii. 1997), Pisa-Roma 2000, 83-98, part. 90-91.

⁶⁴ *Ibid.*, 86, nn. 22-23.

⁶⁵ PAUS. 9, 12, 3.

⁶⁶ Cfr. ad es. 9, 21, 6 (le vipere volanti). 22, 4 (i galli e altri uccelli). 28, 1-4 (le vipere dell'Elicon e di altre località). Sui pesci: 9, 24, 2 (i pesci e le anguille del Lago Copaide). In altri libri non mancano i riferimenti agli uccelli: ad es. 1, 41, 9; 7, 21, 2; 8, 22, 1; 10, 4, 8-9.

legendari e, altre, di digressioni su portenti della natura⁶⁷. L'interesse di questo aspetto acustico è tutt'altro che secondario, data la vicinanza che gli antichi sentivano tra i suoni naturali e la creazione musicale, traendo spesso ispirazione per la seconda dai primi. Non va tralasciato questo aspetto della sensibilità musicale del mondo antico. In primo luogo, esso può essere per noi moderni, che viviamo in un mondo sonoro molto differente e che dunque abbiamo un orecchio diversamente abituato, un valido ausilio atto a comprendere un po' di più dell'immensa distanza acustica che ci separa dagli antichi Greci (tenuto conto ovviamente delle fluttuazioni soggettive possibili)⁶⁸. Possiamo

⁶⁷ Cfr. ad es. ID. 9, 30, 6 (gli usignoli sulla tomba di Orpheus cantano in modo più dolce e potente); 10, 6, 2 (i lupi salvifici della città di Lykoreia). 14, 7 (il lupo che con il suo lamento fa ritrovare ai Delfi il tesoro rubato).

⁶⁸ I Greci vivevano in un mondo agrario, strettamente legato ai ritmi – e ai suoni – della natura, dove prevalgono le frequenze acute: dai canti degli uccelli al ronzio degli insetti, lo scorrere dell'acqua, il mormorare delle foglie e così via. Il 'mondo acustico' tipico di una civiltà urbana e industrializzata conosce invece il prevalere di un diverso spettro sonoro, caratterizzato per lo più dalle basse frequenze prodotte dai motori a scoppio, a cui vanno aggiunti, in particolare negli ultimi anni, i suoni sinusoidali (in altre parole, suoni composti dalla sola nota fondamentale, dunque privi di 'complessità' acustica, che non si trovano in natura), quali quelli prodotti da telefoni cellulari, computers, allarmi e così via. A queste differenze, si aggiunga che la civiltà musicale occidentale ha sviluppato, prima sul piano empirico e poi anche teoricamente con le codificazioni di Werckmeister e Bach, il cosiddetto 'sistema temperato', vale a dire un sistema di correzione dell'intonazione naturale delle note, al fine di rendere gli intervalli adatti alla nuova concezione armonica che si andò formando a partire dal 1500. Sull'influenza che il mondo sonoro in cui l'uomo è immerso può avere sulla produzione musicale (e linguistica, in un rapporto biunivoco), sono dedicate alcune riflessioni del grande scienziato A. TOMATIS, ad esempio in *L'orecchio e la voce*, Milano 2000 [Paris 1987]; ID. *L'orecchio e il linguaggio*, Pavia 1995 [Paris 1963-1991], nonché del compositore F. B. MÂCHE, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris 1991; sulle problematiche relative a suono rumore e ambiente, si rinvia anche a R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Lucca 1985 [Toronto - New York 1977]. Per rimanere in ambito beotico, si ricordi che Esiodo riporta, nelle *Opere*, una 'favola' sullo sparviero e l'usignolo (202-212). Interessante il rilievo dato agli uccelli, che diventano qui i paradigmi dei due tipi umani contrapposti. Anche nelle *Opere e i Giorni* vi sono numerosi riferimenti ai canti degli uccelli, molto stimolanti rispetto al nostro tema: il grido della gru che avverte il contadino quando è tempo di arare (448); il canto del cuculo che deve essere ascoltato da chi ara tardivamente (486); la rondine "pandionide" che con il suo acuto lamento giunge insieme alla primavera (568). Infine, come a suggerire tutti questi accenni, il poeta conclude l'opera (826-828) chiamando

trovare una conferma dell'importanza di questa dimensione in una notizia che Pausania ci offre ancora nel libro sulla Beozia: a Tebe esisteva un oracolo di Apollon Spodios, dove la profezia avveniva *ἀπὸ κληδόνων*⁶⁹. Simili oracoli erano, a dire di Pausania, più comuni tra gli Smirnei che tra gli altri Greci: a Smirne esisteva un santuario extraurbano dedicato alle Voci: un *Κληδόνων ἱερόν*.

Altro tema curioso e forse collegato alla dimensione acustica, è il luogo chiamato *Osservatorio di Teiresias* dove si voleva che l'indovino profetizzasse attraverso gli uccelli⁷⁰. Ma se l'ornitomanzia tradizionale doveva basarsi sull'avvistamento degli animali e sulla loro posizione nelle varie zone del cielo, nel racconto mitico le profezie dell'indovino cieco dovevano basarsi sull'*ascolto* della posizione degli uccelli, rintracciabili grazie al loro grido, o al frullio provocato dal loro volo, a meno che la stessa leggenda non alludesse a un'ornitomanzia acustica, cosa che, messa a confronto con gli oracoli cledonomatici, non può essere esclusa⁷¹. Questo tema richiama l'importanza dell'aspetto sonoro nell'opera, in relazione alle stirpi degli indovini o nelle profezie di molti oracoli, specialmente quello delfico⁷². La Sphinx, poi, *cantava* il suo enigma⁷³.

εὐδαίμων e *ἄλβιος* colui che oltre a lavorare senza commettere empietà e a evitare le trasgressioni, sappia interpretare gli uccelli. Secondo gli scolasti, alcuni facevano seguire a questi versi esiodei l'*Ornitomanzia*.

⁶⁹ PAUS. 9, 11, 7. Sull'antichità dell'oracolo di Apollon Spodios, cfr. S. SYMEONOGLOU, *The topography of Thebes from the Bronze Age to modern times*, Princeton 1985, 131-132. Contro la testimonianza di Pausania e contro la cledonomanzia si pronuncia A. SCHACHTER, *Cults of Boiotia*, I, London 1981, 87.

⁷⁰ PAUS. 9, 16, 1. Sulla ornitomanzia acustica si veda anche AEL. NA, 1, 48; S. SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 131-132; per la collocazione topografica dell'*Osservatorio*, cfr. *ibid.* 247-248.

⁷¹ SYMEONOGLOU, *op. cit.*, 131; MÂCHE, *op. cit.*, 22. In PAUS. 10, 6, 1, l'ornitomanzia è invenzione di Parnassos. La lacuna presente non permette di chiarire in cosa consistesse per il Periegeta questa arte della profezia. A Delfi, come attesta l'*Inno ad Hermes*, 543-549, aveva luogo nei tempi più antichi una pratica preliminare ornitomanzia, che rivelava al richiedente la disposizione del dio a vaticinare. Su uccelli e divinazione, J. DUCHEMIN, *La boulette et la hyre*, Paris 1960, 295-321. Pindaro celebrava, nella quarta *Pitica* (190-191), l'indovino Mopsos che traeva auspici dagli uccelli.

⁷² Cfr. ad es. 10, 5, 7 (Phemonoe oppure Olen per primi profetizzarono in versi esametrici). Sul rapporto tra esametri dattilici oracolari e musica, P. GUILLON,

Oltre a questa ricca tradizione mitica, Pausania ricorda qualcosa della scuola musicale tebana. Fa menzione di Pronomos, famoso auleta della città, perché ne vede la statua, a quanto si deduce dal testo, accanto a quella di Epaminonda. In questa sede lo scrittore coglie l'occasione per fare una rapida digressione sulla storia dell'auleta e per aggiungere alcuni dati alla biografia del musicista. Successivamente, in uno dei numerosi *excursus* su Epaminonda, Pausania ricorda che il condottiero tebano fu allievo di Liside pitagorico. Sebbene non si facciano riferimenti all'educazione musicale del personaggio, di questa abbiamo conoscenza grazie ad altre fonti⁷⁴.

Molti sono anche i riferimenti biografici al grande poeta tebano, Pindaro. Di questi si ricordava la dedica di un'immagine cultuale ad Hammon - Zeus. Sulla strada che da Tebe conduceva a Tespie si serbava memoria di una favola su Pindaro, che includeva le api⁷⁵, animali cari al poeta, come risulta anche dai suoi epinici, nei quali spesso i carmi sono paragonati al miele. Secondo questa leggenda, mentre Pindaro, molto giovane, si riposava sulla strada verso Tespie, alcune api, posatesi sulle sue labbra, le avrebbero ricoperte di cera, consacrando così la sua carriera. Anche per questi insetti esistono relazioni con la dimensione oracolare⁷⁶.

Pausania narra di seguito un altro episodio: la storia di una donna stretta al poeta da legami di nascita, che aveva per molti anni cantato le sue odi e che avrebbe ricevuto in sogno da questi, ormai defunto, un inno in onore di Persephone⁷⁷. È evidente la portata locale di queste informazioni.

La Béotie antique, Paris 1948, 49-61. Sull'importanza degli oracoli beotici: J. DEFRADAS *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954, 57-85.

⁷³ ID. 9, 26, 2.

⁷⁴ Cfr. *infra*, cap. 5.2.

⁷⁵ PAUS. 9, 23, 2.

⁷⁶ Il volo delle api aveva valore profetico in un santuario oracolare di Hermes sul Parnaso (dono di Apollon), cui fanno riferimento i vv. 550-563 dell'*Inno ad Hermes* e Pindaro (*P.* 4, 59-62). Pindaro associava Iamos, capostipite degli Iamidai, con le api (*O.* 6, 45-47); l'oracolo di Trophonios fu, stando a Pausania (9, 40, 1-2) individuato da Saon di Akraiphnie grazie al volo di uno sciame d'api (cfr. SCHACHTER, *Cults*, cit., III, London 1994, 76-77). Sulle api profetiche, si rinvia anche a R. PRETINI, *I manteis nelle storie di Erodoto*, di prossima pubblicazione, specialmente i capitoli 4.2 e 4.3.

⁷⁷ ID. 9, 23, 3-4.

Poco prima di queste notizie era citato un verso di Corinna, in cui la poetessa chiamava Tanagra figlia di Asopos⁷⁸. E a Tanagra c'era anche memoria della vittoria della poetessa su Pindaro⁷⁹.

In un altro libro, il Periegeta faceva menzione di un canto pindarico in cui il poeta tebano celebrava gli amori di Thebe e Zeus⁸⁰.

Ma i riferimenti continuano, e si infittiscono, nel corso della descrizione dell'Elicona, dove Pausania vede le immagini di Linos e di altri famosi musicisti: oltre ad Esiodo, Thamyris, Arion, Sakadas, Orpheus⁸¹. A quest'ultimo è dedicato ampio spazio, non solo attraverso l'esposizione di una ricca serie di leggende che lo vedono protagonista, tra cui quella, raccolta da Pausania a Larisa, del pastore di Libethra sul Monte Olimpo⁸², ma anche attraverso il netto rifiuto con cui il Periegeta censura i miti che lo connotavano come incantatore di animali e che ne narravano le imprese nell'Ade⁸³. La 'censura' pausania si nasce da esigenze razionalistiche: Orpheus semplicemente si elevò su tutti i musicisti che l'avevano preceduto per la bellezza dei suoi versi (*ἐπῶν κόσμῳ*)⁸⁴ e acquisì fama perché si riteneva (*πιστευόμενος*) che avesse scoperto misteri, purificazioni per le azioni impure, cure per le malattie e mezzi per allontanare l'ira degli dei. Alla lunga digressione, il Periegeta aggiunge che, come sa chiunque si sia applicato allo studio dei poeti, gli inni di Orpheus sono brevi e di numero esiguo, e che sono noti ai Lykomidai che li cantano nelle cerimonie misteriche. Di Sakadas, Pausania invece sottolinea che lo scultore che ne aveva scolpito la statua non doveva avere compreso il preludio pindarico su di lui, dal momento che ne aveva formato il corpo non più grande del suo flauto; mentre

⁷⁸ ID. 9, 20, 1-2.

⁷⁹ ID. 9, 22, 3. Cfr. anche *infra*, cap. 5.1, 125-6.

⁸⁰ ID. 5, 22, 6.

⁸¹ ID. 9, 30, 2-3.

⁸² PAUS. 9, 30, 9-11; cfr. Cr. GROTTANELLI, *La parola rivelata*, in G. CAMBIANO - L. CANFORA - D. LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario*, cit., I,1, Roma 1992, 219-264.

⁸³ ID. 9, 30, 4-9. Su Orpheus in Pausania e sulla sua predilezione per i misteri eleusini, cfr. J. HEER, *La personalità de Pausanias*, Paris 1979, 143-145. Molto più interesse mostra per le leggende della morte del musico leggendario (9, 30, 4-10).

⁸⁴ Pausania aveva conoscenza diretta di carmi attribuiti ad Orpheus, come dichiara in 9, 30, 12.

giudica scorretta la rappresentazione di Esiodo con una *κιθάρα* sulle ginocchia, dal momento che nei suoi stessi versi (*Th.* 30) aveva dichiarato di suonare tenendo in mano una bacchetta di alloro⁸⁵.

Sull'Ellicona si rievocava la vittoria di Esiodo a Calcide. Sempre nel santuario delle Mousai, Pausania raccoglie dai Beoti che abitavano intorno a quella località una versione divergente sulle composizioni del poeta: secondo costoro Esiodo scrisse i soli *Erga*, di cui essi rigettavano però il proemio con l'invocazione alle Mousai⁸⁶. Questi Beoti sostenevano che l'Ascreo avesse appreso l'arte mantica dagli Acarnani. A tale versione il Periegeta ne accostava un'altra, che doveva rispondere ad un'opinione più diffusa, secondo cui Esiodo avrebbe invece composto moltissimi poemi: oltre alle *Opere*, il *Catalogo delle Donne* e le *Grandi Eoiai*, la *Teogonia*, un'opera poetica su Melampus, una sulla discesa agli Inferi di Theseus e Peirithoos, i *Preceiti di Cheiron*. Ancora in Beozia, a Coronea era riprodotta un'immagine, probabilmente un rilievo, opera del tebano Pythodoros: raffigurava le Sirenai, e Pausania riporta la storia della gara tra queste e le Mousai⁸⁷; mentre nei pressi di Tanagra era il Monte Kerykion dove, si diceva, era nato Hermes⁸⁸.

Il libro beotico si chiude con il riferimento alle opere d'arte di Ephaiostos cantate dai poeti. Questo permette all'autore una breve digressione, ancora una volta corroborata dai versi omerici, sulla collana di Harmonia.

Tebe rappresenta, nel corso dell'intero libro beotico, non solo il nodo centrale dell'itinerario pausaniaco sul piano topografico e spaziale⁸⁹, ma anche il continuo punto di riferimento e di irradiazione sul piano mitico religioso e politico. La cospicua messe di notizie musicali contribuisce a creare la sua particolare identità.

⁸⁵ HES. *Th.* 30. Cfr. PAUS. 10, 7, 3.

⁸⁶ PAUS. 9, 31, 4-6. Cfr. GROTANELLI, *art. cit.*, 222-228; 243-244.

⁸⁷ PAUS. 9, 34, 3.

⁸⁸ ID. 9, 20, 3.

⁸⁹ Cfr. MUSTI, *La struttura*, cit. 24-25.

2.4 Fonti musicali per Tebe e per la Beozia?

Il problema delle fonti è stato ampiamente dibattuto e ha messo in luce la vastità della documentazione, sia scritta che orale, sia poetica che in prosa, cui il Periegeta ha attinto. In questa sede interessa offrire qualche spunto sulle fonti adottate da Pausania per le notizie musicali contenute nella sua opera e, in particolare, per quelle inerenti al libro beotico. In linea di massima, il tema viene a coincidere con quello più generale delle fonti da lui utilizzate. Infatti, a quanto si desume dalla tipologia delle informazioni musicali, il Periegeta non ha fatto uso di trattazioni tecniche o storico-musicali; ma ha tratto le sue notizie da quegli scrittori di cui si è avvalso per altri tipi di digressioni e descrizioni. Come è stato notato, la questione delle fonti risulta assai più problematica per la parte descrittiva dell'opera del Periegeta; mentre qualcosa di più è possibile ricostruire per le tradizioni storiche e mitografiche⁹⁰.

Lo scrittore si rivela assai critico e selettivo nei confronti del materiale a sua disposizione, mostrando di preferire in particolare, alcuni testimoni della grande tradizione poetica, Omero, Esiodo e Pindaro. Tra gli scrittori in prosa, non mancano le citazioni sia esplicite che implicite, di Erodoto, per il quale Pausania mostra grande ammirazione, pur correggendolo o smentendolo in talune occasioni.

Sono certo i poeti le fonti che il Periegeta reputa più autorevoli⁹¹. In prima istanza Omero⁹², a cui fa seguire Pindaro e molti lirici ed

⁹⁰ MUSTI, *Introduzione*, cit., 28. Sulle caratteristiche del libro IX, si rinvia a D. MUSTI, *La struttura del libro di Pausania sulla Beozia*, in *Ἐπετηρίς Τῆς Ἐταιρείας Βοιωτικῶν Μελετῶν*, I, 1, Athina 1988, 333-344. Per le leggende di Amphion e di Linos di cui ci occuperemo, è possibile ad esempio riscontrare una affinità con le versioni tramandate da Apollodoros. Sulla parziale dipendenza da questo mitografo, cfr. PAUS. 2, 18, 4; D. MUSTI - M. TORELLI, *Pausania, Guida della Grecia, II. La Corinzia e l'Argolide*, Milano 1997 [1986], 272.

⁹¹ MUSTI, *Introduzione*, cit., 24-35; CHAMOUX, *art. cit.*, 59-60.

⁹² Pausania attinge a piene mani e di preferenza ad Omero (come anche dichiara esplicitamente in 2, 21, 10: *πρόσκειμαι γὰρ πλέον τι ἢ οἱ λοιποὶ τῆ Ὀμήρου ποιήσει*) per confermare o smentire le leggende locali che va raccogliendo attraverso l'Ellade. Ad alcune sezioni dell'opera del poeta, quali il *Catalogo delle navi* o la *Nekya* è accordato dallo scrittore del II secolo d. C. un particolare credito; ma non mancano riferimenti anche agli *Imni* (cfr. ad es. 4, 30, 4).

elegiaci, anche poco noti, senza tralasciare i grandi cicli epici. Tra questi, una posizione molto importante spetta alla *Tebaide*⁹³. L'attenzione e la predilezione per le tradizioni più antiche inducono talvolta in errore lo scrittore, come mostrano le diffuse citazioni di Olen di Licia, e di Pamphos, da Pausania ritenuti autori antichissimi; mentre sono probabilmente da collocare in epoca ellenistica⁹⁴. La vastità dei rimandi alla tradizione poetica trova ragion d'essere anche nel gusto del raro e del prezioso, nella ricerca dell'inedito. La massiccia presenza di versi omerici nella *Periegesi* rappresenta la deroga alla propensione per le leggende poco note o addirittura sconosciute. Sul piano delle tradizioni mitiche, Omero vale spesso come *ipse dixit*, sul quale si incastonano altri frammenti, piccole notizie, anche di sapore locale⁹⁵. Omero funziona in Pausania come una sorta di 'coscienza collettiva' dei miti greci, il referente inderogabile cui fare riferimento nei casi dubbi o ambigui. Il poeta epico è per il Periegeta garanzia indiscutibile di veridicità. Semmai, quando si trova dinanzi a una versione parallela a quella omerica, che reputa pure antica ed autorevole, Pausania 'aggira' Omero, talora interpretando in maniera un po' capziosa i suoi versi e riuscendo così in qualche modo a conciliare le due testimonianze⁹⁶. Come vedremo, questo accade anche per due leggende musicali tebane. Assai diverso è il rapporto con i grandi autori del teatro attico. Per la quasi totale assenza di questa tradizione è stata chiamata in causa la "distanza culturale"⁹⁷.

Nel libro beotico si possono individuare i due aspetti che caratterizzano la descrizione di Pausania: da un lato le notizie topografiche, spesso introdotte da *λέγουσι, φασί*,

⁹³ PAUS. 9, 9, 5. Cfr. 9, 18, 6. Non mancano neppure le citazioni di altri poemi del ciclo: ad es. in 9, 5, 11, il Periegeta conferma la testimonianza omerica attraverso l'*Edipodia* e una pittura di Onasias.

⁹⁴ PAUS. 9, 27, 2. 35, 4. MUSTI, *Introduzione*, cit., 25. Per citazioni in altri libri, si vedano, a titolo di esempio: 5, 7, 8; 7, 21, 9; 8, 37, 9-10; 10, 5, 8.

⁹⁵ Cfr. ID. 2, 21, 10.

⁹⁶ Significativo, nella leggenda di Oidipous, il trattamento del nome della regina madre: ricordata dapprima come Iokaste, dopo la citazione del verso omerico in cui la regina madre si chiamava Epikaste, Pausania prosegue la sua esposizione mantenendo questo nome (PAUS. 9, 5, 10-11).

⁹⁷ MUSTI, *Introduzione*, cit., 27. Cfr. PAUS. 1, 28, 7; 9, 22, 7.

ἀποφαίνουσι, che potrebbero dipendere da apporti locali⁹⁸; dall'altro le integrazioni che Pausania compie anche in base alla sua cultura generale e che dipendono dalle sue letture e dalla sua documentazione. Quando le notizie provengono dall'esame di un'iscrizione, normalmente Pausania ne aveva presa diretta visione, come risulta dai raffronti epigrafici che è stato possibile attuare⁹⁹.

Quanto alla realtà musicale vera e propria, Pausania mostra di fare uso dello stesso tipo di fonti e tradizioni di cui si avvale per altri temi. E' bene ricordare che egli alterna miti musicali assai noti, di patrimonio comune ellenico sin dall'età arcaica, a schiette tradizioni locali. Spesso questi due apporti vengono integrati e collegati nel resoconto periegetico, dove risultano livelli diversi di informazioni, talvolta, ma non sempre, leggibili in tal senso. Alla notizia di dominio comune accade che si accompagni un dato di sapore localistico, ad esempio la collocazione topografica di un evento, o un *aition* con stretti legami al territorio, o ancora l'identificazione di un oggetto presente *in loco* con quello descritto in un racconto mitico. Ed è in queste aggiunte o in questi racconti peculiari e insoliti che traspare anche l'uso di scrittori o fonti orali regionali¹⁰⁰.

Come vedremo meglio nel capitolo seguente, nella leggenda di Amphion si alternano elementi che appartengono alla 'conoscenza collettiva' dei Greci e dati raccolti *in loco*, sia che si tratti di fonti orali che, eventualmente, di testi a diffusione locale, reperiti in archivi cittadini o privati. La leggenda di Amphion e Zethos, in prima istanza confermata, per la parte relativa alla fondazione della città, dalla testimonianza di Omero, si trova arricchita nella *Periegesi* di alcuni particolari che riguardano l'apporto musicale del figlio di Antiope. A questi dati che, per le

⁹⁸ I verbi utilizzati dal Periegeta mostrano tuttavia una certa ambiguità: anche nel libro IX non mancano i casi in cui tali verbi sono riferiti a racconti o versioni presenti in altre fonti letterarie note allo scrittore, ad esempio Erodoto.

⁹⁹ BEARZOT, *art. cit.*, 695.

¹⁰⁰ MUSTI, *Introduzione*, cit. 26; cfr. HABICHT, *op. cit.*, 135; CHAMOUX, *art. cit.*, 60. Sulle fonti relative a Tersandros in Pausania, cfr. E. CINGANO, *Tradizioni su Tebe nell'epica e nella lirica greca arcaica*, in P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 132, n. 17.

loro caratteristiche intrinseche potrebbero derivare da fonti locali¹⁰¹, si aggiungono alcune notizie di integrazione, desunte da opere poetiche. Parte della 'biografia' di Amphion, pertanto, sembra dipendere da tradizioni desunte *in loco*, scritte o orali che siano. A questo stesso gruppo di notizie appartengono le informazioni sull'origine del nome delle porte di Tebe, dove ancora è implicato Amphion musico.

Anche la leggenda del canto delle Mousai alle nozze di Kadmos e Harmonia appartiene a credenze locali, corroborate dalla concreta presenza di resti di età micenea, presso cui i Tebani collocavano le proprie memorie¹⁰².

Per la Beozia, oltre alle fonti di cui si trova traccia in tutta la *Periegesi* sono stati chiamati in causa vari autori non esplicitamente citati: si invocano oltre ad Ellanico, Nicandro di Colofone, Riano, Sosibio, Aristofane di Beozia, Cratete di Atene, Ctesifonte, Paxamos¹⁰³.

Ipotizzare se qualche dato musicale potesse essere presente in qualcuno di questi autori è certamente azzardato, nulla più che fantasiosa ipotesi. Tuttavia, possiamo ricordarne brevemente qualcosa. Aristofane, scrittore di IV secolo e autore di una cronaca patria, era di Tebe e sappiamo che polemizzò contro

¹⁰¹ Cfr. *infra*, cap. 3. La natura localistica e territoriale di alcune notizie abilita, come vedremo, questa ipotesi.

¹⁰² La leggenda è testimoniata già da Pindaro (*P.* 3, 93; *fr.* 29, 6-7 S.-M; *Schol. Pi.* *P.* 3, 158b. 160; cfr. *Pi. fr.* 30. 32. 70b S.) mentre in Esiodo si fa menzione delle origini di Harmonia, della sua unione con Kadmos e dei loro figli (*Th.* 937; 975-978). Altre fonti sia sulle nozze che sul canto: THGN.1, 15; *Schol. E. Bacch.* 881. 901 (cfr. *Pl. Lj.* 216c); *Schol. E. Pb.* 818-833. 822. 1129; HELLAN. *FGrHist* 4 F51; APOLLOD. 3, 4, 2; D. S. 5, 49; NONN. *D.* 5, 88-119; CONON *FGrHist* 26 F 1, 37; *AP*, 9, 216. Si veda anche l'anfora in M. A. TIVERIOS, s.v. *Kadmos*, in *LIMC* V, 1 (1990), 872, nr. 45, risalente al 490 circa. Sulla leggenda si rinvia a ROCCHI, Maria, *Kadmos e Harmonia, un matrimonio problematico*, Roma 1989, part. 83-119. Sulle simili nozze di Peleus e Thetis, cfr. *Pi. N.* 5, 25 e *Schol. Pi. N.* 4, 42 1-b. 46 a-b.

¹⁰³ Questi autori sono in parte menzionati nella sezione relativa alle opere storiche sulla Beozia e su Tebe nei volumi dello Jacoby. Tra gli altri autori citati nella sezione (*FGrHist* 376-388) è ricordato inoltre Nicocrate, il quale tra le altre cose ha scritto un *Περὶ τοῦ ἐν Ἑλικῶνι ἀγῶνος*. Sulle caratteristiche di questi scrittori, si rinvia alle utili pagine di F. JACOBY, *FGrHist*, III b Komm., 151 e segg.

Erodoto¹⁰⁴. E' assai probabile che in un'opera sulla città di Tebe fossero esposti vari aspetti della cultura cittadina, non esclusa la dimensione musicale. Quanto a Sosibio lacone, sembra che oltre ad avere scritto un'opera sui culti sacrificali spartani e una storia universale, avesse composto un'opera in tre libri dedicata ad Alcmane e ai musicisti più importanti della storia spartana¹⁰⁵. È assai probabile che tale interesse fosse legato a quello per l'antica storia culturale della città laconica. Inoltre pare che Pausania, in un passo del libro laconico, possa aver 'riletto' Alcmane attraverso la probabile intermediazione di Sosibio¹⁰⁶.

Paxamos compose *Βοιωτικά*, Cratete dei *Βοιωτικά*, Nicandro di Colofone un'opera poetica dedicata a Tebe; Riano di Bene un poema sulla nascita e sulle imprese di Herakles¹⁰⁷.

Sappiamo poi da Ateneo che Amphion di Tespie compose un'opera dal titolo *τὸ ἐν Ἐλικῶνι Μουσεῖον*. Di questa opera ci rimane solamente la citazione di un epigramma del IV secolo a. C., dedicato nel santuario in questione dall'auleta Bakchiadas di Sicione¹⁰⁸. Da autori come questo Pausania può aver tratto notizie sul santuario delle Mousai.

Dalla qualità delle notizie musicali che Pausania offre, e sulla base del confronto con il poco più tardo Ateneo, si può agevolmente affermare che il Periegeta non sembra aver fatto uso di testi specialistici. La documentazione dello scrittore di Naucrati comprova l'esistenza di una vasta messe di opere monografiche e tecniche a disposizione di chi volesse approfondire questioni musicali. Ateneo registra titoli e autori di molte opere a soggetto musicale, sia relative ad aspetti storico-musicali, sia concernenti questioni più specialistiche¹⁰⁹. Dunque, nonostante Pausania non

¹⁰⁴ PLU. *Her. Mal.* 864 d-867 b. Cfr. SCHWARTZ, s.v. *Aristophanes (13)*, in *RE* II, 1 (1895), col. 994.

¹⁰⁵ SOSIB. *FGrHist.* 595 F 4-6; cfr. R. LAQUEUR, s.v. *Sosibios (2)*, in *RE*, III, A, 1 (1927), coll. 1146-1149.

¹⁰⁶ PAUS. 3, 15, 3. 9; 20, 5; cfr. LAQUEUR, *art. cit.*, col. 1147.

¹⁰⁷ Cfr. W. MOREL, s.v. *Paxamos*, in *RE*, XVIII, 4 (1949), coll. 2436-2437; F. JACOBY, s.v. *Krates (13)*, in *RE*, X, 1, 2 (1922), col. 1634; W. KROLL, s.v. *Nikandros (11)*, in *RE*, XVII, 1 (1935), coll. 250-265; ALY, s.v. *Ῥιανός*, in *RE*, I, A, 1 (1914), coll. 781-790.

¹⁰⁸ ATH. 629 a (= AMPH. THESP. *FGrHist* 387 F1).

¹⁰⁹ Sugli auli, si veda ad es. ATH. 176 f-182 e; 631 e-f; 634 c-f. In merito ad Ateneo, si rinvia anche alle considerazioni del cap. 5.

disdegni di offrire qualche notizia un po' più approfondita sull'arte auletica e sullo strumento a fiato, e mostri un interesse che, seppure in minima misura, anticipa l'attenzione da Ateneo riservata a tale strumento, non abbiamo argomenti né riscontri per attribuirgli la consultazione di testi specifici. Nonostante ciò, possiamo supporre che, indirettamente, il Periegeta avesse potuto fruire di quelle fonti storico-musicali di cui molto si sono avvalsi scrittori come appunto l'autore dei *Deipnosophisti* e quello del *De Musica*: Eraclide Pontico, Glauco di Reggio e in parte Teleste. Le opere di questi scrittori di cose musicali, infatti, dovevano essere piuttosto diffuse e forse avevano parzialmente influenzato anche le tradizioni locali, oppure potevano talora servire a corroborarle. Ad ogni modo, lo schietto interesse pausania per la musica fiorisce soprattutto nel campo delle *fabulae* mitiche, dove il suo gusto per il racconto inedito o curioso supera gli intenti di razionalizzazione del materiale narrativo. In questo quadro, la ricchezza delle tradizioni locali sembra occupare una posizione non secondaria. Leggende musicali affiorano qui e là per l'intera Grecia e, con una concentrazione abbastanza straordinaria, nel libro beotico dove, alle memorie tebane, si aggiungono le ricche tradizioni eliconie. A dati orali locali si integravano probabilmente le notizie desunte da opere scritte a diffusione geografica limitata, di cui forse Pausania non ebbe sempre una conoscenza diretta ma di cui fu informato, in modo più o meno attendibile, dai suoi esegeti. Quanto alla presenza o meno di 'accompagnatori' locali, dobbiamo immaginare situazioni molto varie, un'alternanza tra memorie scolastiche dello scrittore, apporti più o meno articolati di guide locali, incontri fortuiti e informazioni desunte in modo casuale da abitanti del luogo¹¹⁰. Non mancarono i casi, forse in numero maggiore rispetto a quanto possiamo noi ricostruire, in cui le versioni locali coincidevano, in tutto o in parte, con tradizioni letterarie¹¹¹.

¹¹⁰ Da affermazioni presenti in altri libri, in cui il Periegeta invoca apertamente gli apporti derivati da incontri casuali (6, 20, 18. 24, 9) si può forse ipotizzare il contributo di un tale ausilio anche altrove, nonostante la mancanza di esplicite dichiarazioni.

¹¹¹ Cfr. PAUS. 9, 11, 2 (il racconto dei Tebani sull'uccisione da parte di Herakles dei suoi figli, coincide con il resoconto stesicoreo, ma a Tebe aggiungono la notizia della pietra *Σωφρονιστήρ*).

Questa varietà (e forse altro ancora) lascia intravedere il ‘molteplice’ approccio dell’autore alla sua materia (come d’altronde è inevitabile per un viaggiatore curioso)¹¹², ma anche la necessità del ‘molteplice’ approccio da parte di chi analizza leggende e descrizioni pausaniane. Ogni caso va considerato a sé ed è forse possibile talvolta decodificare, dietro le sfumature del linguaggio, l’origine stratificata di una notizia.

¹¹² Ad es. 9, 10, 4 (ciò che gli raccontano, ciò che vede, ciò che pensa e deduce).

Parte Seconda

I MITI

3. AMPHION MOUSIKOS E LA FONDAZIONE DI TEBE¹

“Com'è potente il tuo magico suono”
Mozart, *Il flauto magico*

3.1 Pausania e Amphion

Nel nono libro della *Periegesi*, Pausania ricorda, in occasione della descrizione di Tebe, l'opera di fortificazione della città compiuta da Amphion con la lira ricevuta in dono da Hermes².

Egli racconta che Amphion e Zethos aggiunsero la città bassa alla Kadmeia, dandole il nome di Tebe per via della loro parentela con Thebe³. Poi, rifacendosi ad Omero, conferma l'attribuzione della fondazione ai due fratelli, precisando però che nei versi del poeta non si faceva riferimento all'apporto musicale⁴.

Anche in questa occasione, Pausania mostra un riguardo particolare per Omero, che pure non aveva incluso nei suoi versi la dimensione sonora, invece accolta dal Periegeta. Nei paragrafi successivi della *Guida della Grecia*, le notizie relative ad Amphion si arricchiscono di altre testimonianze (come d'altronde Pausania fa sovente, citando poeti e scrittori grazie ai quali può avvalorare

¹ Per uno sguardo generale sulla figura mitica si rinvia a: STOLL, s.v. *Amphion*, in *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, I, 1 (1884-1886), coll. 308-316; K. WERNICKE, s.v. *Amphion*, in *RE*, I (1894), coll. 1944-1948; H. VON GEISAU, s.v. *Amphion*, in *Kleine Pauly* I (1964), col. 314; C. BRILLANTE, *Le leggende tebane e l'archeologia*, in “SMEA”, 21, 1980, 326-333; A. SCHACHTER, s.v. *Amphion*, in *Neue Pauly* I (1996), col. 615.

² PAUS. 9, 5, 6-7; 6, 20, 18.

³ Su Thebe, cfr. APOLLOD. *Bibl.* 3, 5, 6 (= HES. *fr.* 183 M.-W.); TZ. *ad Lykophr.* 1206 (dove però la fondazione della città è attribuita a Kadmos); cfr. F. STÄHLIN, s.v. *Thebe (1)*, in *RE* V, A, 2 (1934), col. 1594; P. GIANNINI, *Le antiche tradizioni tebane negli epinici di Pindaro*, in P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 165-166. Su Lykon /Lykos fonte di Tzetzes, si veda R. LAQUEUR, s.v. *Lykos* in *RE* XIII, 2, 1927, col. 2407. Va comunque segnalato che sul piano iconografico, Thebe è più frequentemente legata al mito cadmeo piuttosto che a quello anfioneo (cfr. C. VLASSOPOULOU, s.v. *Thebe*, in *LIMC* 7, 1 (1994), 914-916).

⁴ Cfr. EUST. *ad Hom. Od.* 11, 262, 58-59.

alcuni elementi della propria versione): così il Periegeta rammenta che Amphion si guadagnò eterna fama grazie alla propria attività musicale, nella quale erano comprese, oltre alla fondazione sonora, anche l'introduzione dell'*harmonia* lidia e l'aggiunta di tre corde alle quattro che formavano la lira originaria⁵. Poi, Pausania cita l'autore del poema su Europe, che celebrava Amphion come il primo suonatore di lira, istruito da Hermes, e che ne ricordava il canto capace di muovere *λίθοι ε θηρία* ⁶; indi riferisce la versione di Myro di Bisanzio, poetessa epica ed elegiaca collocabile nel III secolo a. C., secondo la quale Amphion fu il primo ad elevare un altare a Hermes e per questo ricevette in dono dal dio una lira. Segue una notizia sul destino dell'eroe dopo la morte: egli avrebbe subito una punizione nell'Ade, come narra il poema *Minyas*, per essersi fatto beffe di Leto e dei suoi figli. Amphion condivideva questa amara sorte con Thamyris. In un passo di poco seguente alla memoria della fondazione, Pausania rammenta che il nome della porte *NEΙΣΤΑΙ* sarebbe derivato da quello di una delle corde della lira, la *véτη*, creata da Amphion proprio nel luogo in cui sorse l'ingresso⁷. Anche la

⁵ PAUS. 9, 5, 7-9.

⁶ EUMEL. *fr.* 12 K. Non sembra che Pausania identificasse l'autore di questa opera con Eumelo di Corinto il Bacchiade (cfr. J. FRAZER, *Pausania's Description of Greece*, V, London 1898, 23). Eumelo è citato da Pausania in altre occorrenze (2, 1, 1; 2, 2, 2; 2, 3, 10-11; 4, 4, 1. 33, 2). Per conformità con l'edizione consultata (Kinkel), lascio l'abbreviazione tradizionale, adottando però nel testo la formula [Eumelo] in riferimento all'autore del poema su Europe citato da Pausania.

⁷ PAUS. 9, 8, 4: *ἐν ταῖς χορδαῖς νήτην καλοῦσι τὴν ἐσχάτην*. W.H.S. JONES (*Pausanias. Description of Greece*, I-V, London-Cambridge 2000 [1918-1935¹], *loc. cit.*) adotta l'emendazione del Valkenaer (*τὴν ἐσχάτην*) preferendola alla lezione dei manoscritti *καλοῦσιν ἐξ αὐτῶν*, prescelta invece da H. HITZIG - H. BLÜMNER, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, I-III, Berlin-Leipzig 1896-1907, *loc. cit.*; M. H. ROCHA PEREIRA, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, I-III, Leipzig 1973-1981, *loc. cit.*; L. DINDORF, *Pausaniae Descriptio Graeciae*, Paris 1882, *loc. cit.* In questo secondo caso il senso della frase risulterebbe rovesciato, e il nome della porta apparirebbe all'origine di quello della corda della lira; ma a questa interpretazione osta la frase precedente del Periegeta: *τάς δὲ Νηίστας ὀνομασθηναί φασιν ἐπὶ τῷδε*. Analogamente al Jones spiega il passo N. D. PAPACHATZIS, *Παυσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις*, Athina 1974-1981² (I-VIII), *loc. cit.*

tomba dell'eroe era collocata, a perenne memoria dell'evento prodigioso, accanto alle pietre che avevano seguito la lira⁸. Il Periegeta dunque ci offre una serie di indicazioni reciprocamente integrantisi sul figlio di Alkmene e Zeus. Queste informazioni non sono tutte del medesimo tenore: si accumulano notizie musicali, ragguagli biografici, indicazioni topografiche. Anche le fonti del Periegeta sono di molteplice natura, spaziando dalle testimonianze di poeti e scrittori, rappresentanti di un sapere alto e antico, fino alle tradizioni locali, che offrono la dislocazione, entro la città, di tracce concrete conservate a perenne memoria del mito. Tale era infatti la tomba, *μνῆμα* di Amphion, 'segno' della sua reale esistenza nonché delle sue gesta musicali, mediante la contiguità di questa con le pietre 'risvegliate' dal suono della lira. Altra traccia dell'operato di Amphion Pausania individuava nelle mura e nelle porte della città, una delle quali confermava con il suo stesso nome la realtà musicale della storia. Queste sono anche le ultime notizie che il Periegeta ci offre dell'eroe, come a suggellare la veridicità dell'intera sua descrizione con due prove di evidenza. Tali nozioni, dalla manifesta componente territoriale e locale, sono frutto dell'esplorazione diretta di Pausania e del suo confronto con gli esegeti locali⁹.

L'esposizione di Pausania, anche in questa circostanza, nasce dall'accostamento e dall'integrazione di lezioni mitiche presenti nella tradizione letteraria con notizie di carattere locale, scritte o orali.

⁸ ID. 9, 17, 7. Al sito era collegata anche una leggenda che interessava gli abitanti di Tithorea (9, 17, 4-5).

⁹ E' possibile istituire un paragone con i 'segni' della fondazione di Alkathoos a Megara (PAUS. 1, 42, 1-2; *Ciris*, 101-108; cfr. *infra*, nello stesso capitolo): anche in quel caso le mura sono la testimonianza tangibile della fondazione da parte dell'eroe; ad esse si accompagna inoltre un aneddoto relativo a una pietra, ancora visibile al tempo di Pausania, sulla quale Apollon avrebbe poggiato la cetra mentre aiutava Alkathoos a fondare la città e che, percossa con un sasso, risuonava come una cetra. Sul rapporto che gli storici antichi intrattenevano con i miti si possono trarre utili spunti da M. PIÉRART, *L'historien ancien face aux mythes et aux légendes*, in "EC", 51, 1983, 48-49. Le pietre come 'indicatori' atti a definire e caratterizzare la topografia e le memorie regionali ricorrono spesso in Pausania: per Tebe si ricordino in particolare il *δίφορος* di Mantò (9, 10, 3) e la pietra *Σωφρονιστήρ* (9, 11, 2-3).

3.2 Testimonia di una fondazione sonora

Il racconto del Periegeta in merito alla fondazione di Tebe non è isolato: sono numerosi i riferimenti alla leggenda anfionea nelle opere letterarie greche dall'età arcaica fino alla tarda antichità. Ma l'esposizione non presenta sempre gli stessi elementi costitutivi: in particolare la dimensione musicale non è ovunque attestata¹⁰. Come abbiamo visto, l'esempio più illustre di tale assenza è il passo dell'*Odissea* dedicato alla discesa agli Inferi di Odysseus.

La presenza di elementi musicali nella fondazione anfionea di Tebe si registra già in età arcaica. A quanto sappiamo da un frammento di tradizione indiretta, Esiodo faceva riferimento alla *κιθάρα* con cui Amphion e Zethos *ἐτείχισαν* Tebe¹¹.

Se poi bisogna identificare "l'autore del poema su Europe" menzionato in un passo di Pausania con il Bacchiade Eumelo, ancora in età arcaica sarebbe attestato un secondo riferimento alla leggenda di Amphion: stando a questa versione, l'eroe per primo avrebbe suonato la lira, incantando pietre e fiere.

Pindaro invece, a quanto si desume dai versi superstiti, non fa mai menzione di questo mito né di Amphion, mentre accenna spesso alla fondazione cadmea. Tuttavia nel Peana dedicato ai Tebani presso l'Ismeno Tebe è definita *Ζεάθου πόλιν*¹².

¹⁰ Fonti greche senza apporto musicale: HOM. *Od.* 11, 260-265; *Schol. MV Hom. Od.* 11, 264 (= PHERECYD. *FGrHist* 3 F41 b); *Schol. T Hom. Il.* 13, 302 (= PHERECYD. *FGrHist* 3 F41 d); D. S. 19, 53, 4; cfr. *Schol. MV Hom Od.* 19, 508 (= PHERECYD. *FGrHist* 3 F 124). Fonti greche che accolgono l'elemento musicale nella fondazione di Tebe: HES. *fr.* 182 M.-W. (= PALAEPH. 41, 62 F.); EUMEL. *fr.* 12 K; *Schol. Gen. Hom.* II ebd. (= PHERECYD. *FGrHist* 3 F41 e); E. *Antiop. fr.* 48, 90 ssg. K.; ID. *Ph.* 823-825; *Schol. E. Ph.* 818-833. 823. 824; PS. CALLISTH. 1, 46; A. R. 1, 735-741; *Schol. A. R.* 1, 735. 740-741; APOLLOD. 3, 5, 5; D. CHR. *Or.* 32; NICOM. *Exx.* 1 (ed. Jan, 266); LUC. *De salt.* 41; CLEM. AL., 1, 1, 1-2; PHILOSTR. *Im.* 1, 10, 1; AEL. ARISTID. *Paneg. Κυξ.* 425; CEPHALIO *FHG* III, 628; MEN. RH. *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*, (Spengel, *Rbet.* III, 443, 7-9); NONN. *D.* 5, 66-67; 25, 424-428; HIM. *Or.* 38, 84, (9-10); AP 9, 250, 5; EUST. *ad Hom. Od.* 11, 259-262; TZ. *H.* 1, 323-330; EM, s.v. *Ἐπωμαδόν*; THEOD. HYRT. *Ep.* 73, *Anecd. Gr.* Boissonade I, 264; EUDOCIA, *Viol.* 415; CEDRENIUS, 24 d. Per le fonti latine si veda *infra*, nn. 30-31.

¹¹ HES. *fr.* 182 M.-W.

¹² PI. *Paian* 9, 44. Per i risvolti cultuali del silenzio pindarico: L. R. FARNELL, *Greek Hero cults and ideas of Immortality*, Oxford 1921, 212-225; cfr. A. SCHACHTER, *Cults of Boiotia*, I, London 1981, 28-29; *infra*, cap. 3. 7.

Nel V secolo abbiamo conferma della fondazione musicale di Amphion da Ferecide e Armenida, scrittori più o meno coevi menzionati in uno scolio ad Apollonio Rodio¹³.

Ancora in età classica, è soprattutto Euripide a celebrare il mito. Nelle *Fenicie* la mirabile fortificazione è ricordata in due occorrenze, ma solamente nella seconda si fa riferimento esplicito alla fondazione musicale di Amphion¹⁴. Nei frammenti a noi giunti dell'*Antiopè* euripidea, una buona parte è dedicata alla discussione tra Amphion e Zethos in merito al valore della musica¹⁵. In un lungo frammento della stessa opera poi, Hermes ordina ad Amphion di fondare Tebe con il canto (*ὠμδαῖσιν*) accompagnato dalla *λύρα*, celebrando gli dei e incantando nel contempo pietre e alberi¹⁶.

La leggenda musicale conosce una buona diffusione dopo il V secolo. Nell'opera dello Pseudo-Callistene, il flautista tebano Ismenias celebra invano il mito dinanzi ad Alessandro Magno per scongiurare la distruzione di Tebe¹⁷. Apollonio Rodio mette in evidenza il contrasto tra l'immane fatica di Zethos e la levità con cui i massi seguono la *φόρμιγξ* dorata di Amphion¹⁸. Lo scolio a questi versi cita tra i fautori del mito musicale, oltre a Ferecide e Armenida, anche Dioscoride, la cui collocazione cronologica e geografica resta alquanto oscura¹⁹.

Apollodoro e Dione Crisostomo tratteggiano il mito²⁰; Nicomaco nei suoi *Excerpta* sottolinea che la *λύρα* di Amphion era eptacorde e stabilisce una relazione tra questo elemento e le sette porte di cui l'eroe munisce la città²¹. Luciano fa menzione della *πρὸς λύραν τείχισις*²². Filostrato descrive una rappresentazione figurata del mito sonoro²³. Clemente

¹³ *Schol. A. R.* 1, 740-741 (= PHERECYD. *FGrHist* 3 F41 a).

¹⁴ E. *Pb.* 115. 823-825: *φόρμιγγί... τᾶς Ἀμφιονίας τε λύρας ὕπο κτλ.*

¹⁵ J. KAMBITIS, *Euripides Antiopè*, Athenai 1972, xxii-xxx, *part.* n. 3.

¹⁶ E. *Antiop.* fr. 48 Kambitsis, 86-95.

¹⁷ *Ps. CALLISTH.* 1, 46. Cfr. *infra*, cap. 5. 2.

¹⁸ A. R. 1, 735-741.

¹⁹ *Schol. A. R.* *loc. cit.*

²⁰ APOLLOD. 3, 5, 5; D. CHR. *Or.* 32.

²¹ NICOM. *Exc.* 1 (ed. Jan, 266).

²² LUC. *De salt.* 41.

²³ PHILOSTR. *Im.* 1, 10, 1.

Alessandrino accosta la leggenda di Amphion a quelle di Arion e Orpheus²⁴. Nonno evoca la storia della “lira silenziosa” di Amphion che costruisce le mura della città²⁵. Richiama la fondazione musicale anche Teodoro Irtaceno, in uno scritto sulla morte del Paleologo²⁶. Eustazio, nel suo commento al passo della *Nekyia*, riferisce della fondazione sonora di Tebe, sottolineando, analogamente a Pausania, che Omero non conosceva questo aspetto²⁷. Tzetzes istituisce un confronto tra la distruzione di Tebe nel 335, accompagnata dal suono dell’*αὐλός* di Ismenias, e la sua antichissima costruzione ad opera della lira di Amphion²⁸. Ancora nel III secolo d. C., un’iscrizione sul muro occidentale della *στοά* di Attalos, ad Atene, ricordava la leggenda²⁹. In conclusione, il mito musicale di Amphion fu oggetto di costanti rivisitazioni nel corso del tempo, e non solo in Grecia, ché anche ai Romani esso non fu sconosciuto, come dimostrano i numerosi riferimenti nei poeti latini³⁰, nonché i frequenti cenni di

²⁴ CLEM. AL. *Protr.* 1, 1, 1-2. 1, 1, 4.

²⁵ NONN. *D.* 25, 424-428. Sulla lira e sul suo legame con la dimensione del silenzio, cfr. M. ROCCHI, *Kadmos e Harmonia, un matrimonio problematico*, Roma 1989, 91 e nn. 16-19; D. RESTANI, *Introduzione*, in D. RESTANI (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 7-35, part. 26-27.

²⁶ THEOD. HYRT. *Ep.* 73 (= *Anecd. Gr.* Boissonade I, 264).

²⁷ EUST. *ad Hom. Od.* 11, 262, 58-59.

²⁸ TZ. *H.* 1, 323-330. L’evento richiama l’analoga distruzione delle Lunghe Mura di Atene al suono degli auli (XEN. *Hell.* 2, 2, 23). Interessanti relazioni si possono cogliere con eventi storici in cui la fondazione o la distruzione della città è accompagnata dal suono degli strumenti a fiato (cfr. PAUS. 1, 42, 1-2; 4, 27, 7; per un’interessante analogia biblica: *Gs* 6; C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1998 [New York 1940], 121, accosta questa leggenda a quella anfionea). Vi sono anche esempi di devastazioni della *χώρα* accompagnate dalla musica (HDT. 1, 17, 1). In simili attività si confondono aspetti rituali della musica e funzioni pratiche del canto di lavoro, come mostrano talune spiegazioni razionalizzanti diffuse già nell’antichità (ad es. EUST. *loc. cit.*).

²⁹ KAIBEL, *Epigr. Gr.*, 1053 segg.

³⁰ Fonti ‘musicali’ latine: HOR. *Ep.* 1, 18, 41-44; ID. *Ars poet.* 394-396; ID. *C.* 3, 11, 1-2; PROP. 1, 9, 9-10; OV. *Met.* 6, 178-179; ID. *Ars am.* 3, 323-324; SEN. *H.F.* 266-267; ID. *Phoen.* 566-572; ID. *Oed.* 624-625; SIL. IT., 11, 443-445; STAT. *Theb.* 1, 10, 2, 453-455; 4, 356-360; 8, 232-234; 10, 873 ID. *Silv.* 3, 41; ID. *Achill.* 1, 12-13; *Schol. Stat. Theb.* 4, 358; 7, 665; CLAUDIAN. *Stil.* 2, 171; MART. CAP. *Nupt.* 9, 908; PROB. *In Virg. Ecl.* 2, 24, 350; EUMEN. *Or. pro restaur. Schol.* 15, 2; SOLIN. 7, 21; IUL. VAL. *de reb. gest. Alexandr.* 1, 46 (1595-1597); LACT. *In Stat. Theb.* 1, 10; *Myth. Vat.* 1, 96 (= 40-41 Kulcsár); 2, 74. 77. Sebbene HYG. *Fab.* 9 non faccia

Cicerone - confermati da un riferimento di Igino - a un'opera pacuviana su Antiope che sembra ricalcasse la tragedia euripidea³¹. Da segnalare anche alcune fonti ove la leggenda è trasferita ad altre città, cosa che ne conferma l'ampia diffusione e il successo³².

3.3 Lo strumento musicale e il suo donatore. L'influsso di Euripide

E' opinione consolidata che la versione del mito in epoca posteriore a Euripide debba molto a quest'ultimo³³. Alcuni elementi delle numerose testimonianze citate paiono confermare tale dipendenza: si tratta in particolare del nome dello strumento musicale suonato da Amphion e dell'identità del suo donatore³⁴.

Nelle fonti greche, il nome dello strumento suonato da Amphion, è variabile. Lo scoliaste di Apollonio Rodio con [Eumelo], Apollodoro, Euripide nell'*Antiope* e nelle *Fenicie*, Ferecide, Nicomaco, Luciano, Filostrato, Teodoro, Eustazio e uno scolio iliadico (*Schol. T ad Hom. Il. 13, 302*), parlano di *λύρα*; mentre Apollonio Rodio (con il suo scoliaste quando parafrasa il verso del poeta) e un epigramma reperito nella *στοά* di Attalo, menzionano la *φόρμιγξ*. Palefato citando Esiodo nomina la *κιθάρα*, ma è dubbio se l'antico poeta si fosse servito di questo termine³⁵.

menzione dell'evento sonoro, è possibile che la sua sintesi dipenda dall'*Antiope* di Euripide (cfr. G. GUIDORIZZI, *Igino. Miti*, Milano 2000, 194, n. 69).

³¹ CIC. *De Or.* 2, 155; ID. *Resp.* 1, 30; ID. *De Imm.* 1, 94; ID. *De Div.* 2, 133; *Rhet. ad Her.* 2, 43. All'argomento della tragedia pacuviana fa riferimento anche PROP. 3, 15, 41 (su cui G. MADER, *Amphion and Orpheus in Propertius 1, 9*, in "AC", 61, 1992, 249-254). Cfr. anche n. precedente.

³² Eutresis: ST. BYZ. s.v. *Εὐτρεσις*; EUST. *ad Hom. Il.* 2, 502; cfr. STRABO 9, 2, 28, c 411; per Encheleia cfr. CEPHALIO *FHG* III, 628, che ricorda un villaggio di nome Encheleia presso cui i musicisti Amphion e Zethos fondarono una città dalle dodici porte, poi rinominata Tebe; Dyrrachium: ANNA COMNENA, *Alex.* 3, 12, 8; cfr. R. UNGER, *Paradoxa Thebana*, Halis 1839, 49.

³³ WERNICKE, *art. cit.*, coll. 1944-1945; VON GEISAU, *art. cit.*, col. 314.

³⁴ JACOBY (*FGrHist* 3 F 41, Komm., 405) ha ritenuto che le varianti sul donatore fossero trascurabili per la determinazione delle fonti.

³⁵ Se così fosse, si tratterebbe della prima attestazione di questo sostantivo nella letteratura greca (cfr. ABERT, s.v. *Lyra* (1), in *RE*, XIII, 2 (1927), col. 2481; M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 50-51 e n. 5).

Rimangono incerti solamente un passo di Nonno e uno di Euripide, nei quali peraltro l'uso promiscuo di *λύρα* e *φόρμιγξ* sembra dipendere da esigenze metriche e stilistiche³⁶.

La scelta tra l'uno o l'altro sostantivo non dev'essere intesa nel senso di una pura e totale interscambiabilità, se già gli antichi istituivano, sulla base dell'*Inno ad Hermes*, una distanza mitica tra la *λύρα*, strumento del figlio divino di Maia, e la *κιθάρα*, prerogativa di Apollon e strumento legato all'arte mantica del dio³⁷.

Nei poemi omerici, gli strumenti a corde del tipo delle lire/cetre, sono designati con i termini *φόρμιγξ* o *κιθαρίς*³⁸.

L'uso di *φόρμιγξ* nelle nostre fonti sembra assecondare una voluta arcaicizzazione. Infatti tale strumento a corde (una piccola cetra a base rotonda, analoga per Sachs alla "lira siriana"³⁹) è molto rappresentata dall'epoca arcaica fino al 600 a. C., più tardi essa è ancora presente ma è meno comune⁴⁰.

La *κιθάρα* è una grande lira a cassa dalla base rettangolare. La sua cassa di risonanza è ricavata dallo stesso pezzo di legno che forma il restante strumento e non ha la forma concava del guscio di carapace della *λύρα*. Era uno strumento da concerto ad uso dei professionisti, adatto agli ampi spazi dell'esecuzione pubblica. Nonostante la sua complessa struttura, la *κιθάρα* è uno strumento più antico della *λύρα*⁴¹. Quest'ultima, di fattura più

³⁶ E. *Pb.* 823-825; NONN. *D.* 25, 424-428.

³⁷ Cfr. M. ROCCHI, *op. cit.*, 88-97, part. 90.

³⁸ Sui due strumenti in Omero: H. ABERT, s.v. *Saiteninstrumente*, in *RE*, I, A² (1920), coll. 1760-1761; SACHS, *Strumenti*, cit., 145-147; B. AIGN, *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christ*, Frankfurt am Main 1963, 203 sgg.; M. WEGNER, *Musik und Tanz*, Göttingen 1968, 2-18; M. MAAS-J. McI. SNYDER, *Stringed instruments of ancient Greece*, New Haven-London 1989, 3-7; M. L. WEST, *op. cit.*, 50-51.

³⁹ SACHS, *Strumenti*, cit., 145. Cfr. anche WEGNER, *op. cit.*, 2-18.

⁴⁰ WEST, *Greek Music*, cit., 50-55. Il periodo di maggior diffusione è l'VIII secolo.

⁴¹ ABERT, s.v. *Saiteninstrumente*, cit., coll. 1762-1763; ID., s.v. *Lyra*, cit., coll. 2480-2481; C. SACHS, *Strumenti*, cit., 146. Sull'evoluzione delle lire/cetre: A. SCHAEFFNER, *Origine degli strumenti musicali*, Palermo 1999² [Paris 1968], 208-252. Sulle attestazioni iconografiche di cetre (che si fanno più frequenti a partire dall'VIII secolo; ma che non sono del tutto assenti per le epoche precedenti) e

semplice e snella, era ad uso dei non professionisti e degli allievi di musica⁴².

Il termine *λύρα* predomina ampiamente nelle nostre fonti. Se l'adozione di questo termine negli autori posteriori ad Euripide si fondi su un uso generico della parola o se dipenda dall'influsso del grande tragico non si può determinare con sicurezza. Sembra però inclinare a favore della seconda ipotesi il fatto che in un frammento dell'*Antiopé*, Euripide costruiva l'etimologia di *λύρα* sulla base degli eventi narrati nell'*Inno* omerico a Hermes⁴³. La diffusione di questo termine per lo strumento potrebbe dunque bene aver risentito dell'elaborazione euripidea, che ebbe il merito di 'rilanciare' in modo organico e diffuso il mito. In tal caso, si dovrebbe ravvisare nell'*Antiopé* di Euripide il testo tenuto a modello dalle fonti seriori.

Come si è anticipato, lo strumento a corde di Amphion non è sempre dono delle stesse divinità. Prima di iniziare un rapido excursus delle fonti, mi pare utile sottolineare che la lira, come attesta il suddetto *Inno* pseudo-omerico, conosce sin dalla sua origine il trasferimento da un dio all'altro: quasi subito dopo la sua creazione, essa è fatta oggetto di uno scambio travestito da dono. In questo passaggio, lo strumento amplifica e trasforma le proprie caratteristiche, conformandosi al dio che ne diviene proprietario, Apollon.

Consideriamo ora in breve quali sono le divinità donatrici dello strumento musicale in alcuni autori, per valutare se questo aspetto

lire (le cui prime attestazioni iconografiche risalgono alla fine dell'VIII secolo): MAAS-McI. SNYDER, *op. cit.* 3-7; PAQUETTE, *op. cit.*, 90-127.

⁴² PAQUETTE, *op. cit.*, 145-169. Nonostante la diversa origine e natura dei due strumenti, si ritiene che l'accordatura e la tecnica esecutiva fossero le stesse per entrambi: cfr. ABERT, *Saiteninstrumente*, cit., col. 1762; ID., *Ljra*, cit., col. 2480. PAQUETTE, *op. cit.*, 90-127; 145-169, ha supposto che i due strumenti coprissero due gamme di altezze diverse (la cetra nell'ambito delle voci maschili; mentre la lira avrebbe abbracciato il *range* sonoro del violoncello). Sulle lire e sulle cetre si rinvia anche a: T. REINACH, *La musique grecque*, Paris 1926, 117-127; J. CHAILLEY, *La Musique grecque antique*, Paris 1979, 65-71; L. ZANONCELLI, s.v. *Musikinstrumente*, in *Der Neue Pauly*, 8 (2000), coll. 543-547.

⁴³ E. *Antiop.* 28 K.: *λύρα βοῶν ῥύσα ἐξεργύσατο* (ma si veda l'emendazione dello Scheidewin ritenuta corretta dal Wagner e dal Kambitsis: *λύρα βοῶν γὰρ ῥύσι ἐξελύσατο*). Analoghe etimologie in *Anecd. Bekk.* 752, 15; *Epimerism.* in *Anecd. Cram.* 2, 387, 13.

possa eventualmente contribuire a chiarire sviluppi e versioni della leggenda. Tra gli autori citati nello scolio ad Apollonio Rodio, Dioscoride ne faceva un dono di Apollon; mentre Armenida, delle Mousai. Così sosteneva anche Ferecide di Atene, e lo stesso dato ricompare anche in uno scolio omerico che dipende chiaramente da quest'ultimo autore⁴⁴. Per Euripide e un suo scoliaste, nonché per [Eumelo] e Filostrato, il benefattore sarebbe stato Hermes⁴⁵. Come si è indicato, [Eumelo] narrava che il figlio di Maia aveva insegnato ad Amphion l'arte di trarre suoni dalla lira. Tale notizia, riportata dal Periegeta, era da questi integrata con la testimonianza di Myro di Bisanzio, secondo cui la benevolenza del dio era dovuta alla particolare devozione di Amphion⁴⁶.

La testimonianza di Ferecide ed Armenida (dono delle Mousai) potrebbe rimandare a una tradizione elaborata intorno alla tradizionale sede delle dee in Beozia, l'Elicona. L'epoca degli scrittori che avallano questa memoria la farebbe risalire almeno alla metà del V secolo⁴⁷. Dietro alla 'versione Hermes' si colgono invece nessi con l'*Inno* omerico e con l'adattamento euripideo. Anche in merito a questo aspetto della leggenda, la scelta del tragediografo ateniese (strumento donato da Hermes) sembra avere influenzato a larga maggioranza gli autori di epoca posteriore. Tuttavia, se [Eumelo] può essere identificato con il Bacchiade, non si può escludere che Euripide si fosse conformato ad una tradizione precedente. La 'versione Apollon' tramandata da Dioscoride si lega ad altri aspetti della leggenda di Amphion, che analizzeremo più avanti.

In generale, pare lecito sostenere che dopo Euripide si sia affermata come 'ortodossa' una certa forma del mito che non è necessariamente da ritenersi una pura invenzione del tragediografo.

Una conferma dell'influsso del poeta ateniese sulla "vulgata" musicale del mito di fondazione di Tebe proviene dalla generale rappresentazione di Amphion e Zethos come caratterialmente

⁴⁴ *Schol. Hom. Il.* 13, 302.

⁴⁵ *Schol. E. Ph.* 115.

⁴⁶ PAUS. 9, 5, 8.

⁴⁷ Secondo KAMBITSIS, *op. cit.*, 124, le versioni che attribuiscono il dono ad Apollon e alle Mousai sarebbero posteriori all'*Antiopa*.

opposti. Tale contrapposizione, messa in risalto nell'*Antiopè* euripidea, è ripresa da molte altre fonti, soprattutto quelle posteriori al V secolo⁴⁸. Fanno eccezione, a quanto ne sappiamo, alcuni autori: Esiodo (Palefato), Eustazio e alcune fonti tarde, che attribuiscono la fondazione a entrambi i fratelli e che non li distinguono né per indole né per azione⁴⁹.

Pausania, pur concordando con Euripide nel connotare musicalmente la fondazione di Tebe, non menziona mai esplicitamente né il tragediografo né le sue opere: per il dono dello strumento predilige la 'versione Hermes' adottata anche dal tragico, ma attribuisce il dato a [Eumelo] e alla poetessa Myro; per la fondazione richiama comunque i versi omerici e si rifà ancora all'antico poeta dell'*Europeia*. Inoltre, il Periegeta non dà spazio alla differenza di carattere e di azione tra Amphion e Zethos, che costituisce uno degli aspetti peculiari dell'*Antiopè* euripidea.

Come si è detto, la preferenza accordata ad Omero e a poeti ritenuti 'antichi' o 'locali', in contrapposizione al silenzio calato sulle versioni dei tragici (con la sola eccezione di Eschilo⁵⁰) costituisce un tratto distintivo dell'intera *Periegesi*⁵¹. Questa scelta dovette essere guidata da due considerazioni: la grande notorietà delle versioni mitiche delle tragedie, che rendeva superflua qualsiasi ripetizione; forse anche l'idea (non sempre fondata) di una spiccata libertà di manipolazione delle tradizioni mitiche da parte dei tragediografi, *in primis* Euripide⁵². Nel nostro caso

⁴⁸ K. WERNICKE, s.v. *Amphion*, in *RE*, I (1894), coll. 1944-1945. Ad ulteriore conferma della diversità dei due fratelli, cfr. il gioco di parole attribuito al musico Stratonikos in *ATH.* 351b. Sulle analogie tra questa ed altre coppie formate per opposizione: B. SERGENT, *Les petits nodules et la grande Béotie* (2^{me} part.), in "REA", 99, 1997, 18.

⁴⁹ *HES. fr.* 182 M.-W.; *EUST. ad Hom. Od.* 11, 259-262; *Tz. H.* 1, 323-330; *EUDOCIA, Viol.* 415; *AEL. ARISTID. Paneg. Κυζ.* 425.

⁵⁰ Cfr. ad es. *PAUS.* 2, 18-19.

⁵¹ Pausania non cita mai Euripide (cfr. anche *supra*, cap. 2. 4). Nella versione della leggenda di Oidipous, ad es., si riscontra l'adesione a tradizioni letterarie diverse da quella del grande tragediografo (attinte da poemi del *Ciclo tebano*, in particolare l'*Oidipodia*) e a testimonianze figurate (il Pittore Onasias: 9, 5, 11). Simile 'sfiducia' per la tradizione euripidea è stata accertata nell'exkursus pausaniano sulla Ionia (cfr. l'intervento di J. BINGEN all'articolo di M. MOGGI, *L'exkursus di Pausania sulla Ionia*, in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien, op. cit.*, 107).

⁵² Su questi aspetti, si vedano ad es. le considerazioni di D. MUSTI-M. TORELLI, *Pausania. Guida della Grecia, libro II. La Corinzia e l'Argolide*, 226. Sullo scarso

specifico, è peraltro possibile che le sottili discrepanze (più formali che sostanziali in realtà) tra il Periegeta e il poeta tragico dipendano da versioni diffuse dalle fonti locali, orali o scritte che fossero, consultate da Pausania. In tal caso, si potrebbe sostenere che a Tebe all'epoca del Periegeta, la versione euripidea della leggenda non godeva di favore assoluto⁵³.

3.4 Testimonianze iconografiche della leggenda

Le rappresentazioni figurate di Amphion risalgono ad epoca romana, e nessuna di esse illustra propriamente il momento della fondazione sonora⁵⁴. La gran parte delle raffigurazioni è incentrata sulla punizione di Dirke da parte dei due gemelli⁵⁵. Poche immagini mostrano invece la sola coppia dei fratelli; mentre, più spesso, essa è affiancata da una figura femminile, generalmente identificata, quando non apertamente nominata da un'iscrizione, con Antiope. Questo è ad esempio il caso di due specchi etruschi, risalenti uno al III secolo a.C., l'altro al 30 a.C. circa⁵⁶.

In alcune, non numerose, immagini, l'eroe impugna una cetra. Tra queste spicca il *rilievo di Palazzo Spada*, di età adrianea, che sembra offrirci la realizzazione figurata dell'*Antiope* euripidea, attraverso la rappresentazione per contrasto dei gemelli, raffigurati dinanzi a un santuario di Diana⁵⁷.

Altre immagini prediligono il mito dei Niobidai. Tra queste, particolarmente famosi sono i *Sarcofagi* a loro intitolati, di cui rimangono sei esemplari non tutti integri, tre dei quali conservati a Roma⁵⁸. Su queste tombe, Amphion appare rivestito di

utilizzo pausaniaco dei tragici, cfr. F. CHAMOUX, *la méthode historique de Pausanias d'après le livre I de la Periégèse*, in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien (Entretiens Hardt XLI, 1994)*, Vandœuvres-Genève 1996, 60.

⁵³ Diversamente SCHACHTER, *Cults*, cit., I, 28.

⁵⁴ C. CAPRINO, s.v. *Anfione*, in *EAA*, I (1958), 373; F. HEGER, s.v. *Amphion*, in *LIMC*, I, I (1981), 718-723 (cui si rinvia per i dati relativi alle immagini citate).

⁵⁵ Cfr. F. HEGER, s.v. *Dirke*, in *LIMC* III, 1 (1986), 635-644, nrr. 1-2; 4-5; 7-23; 27-38; 40-43. Si tratta, oltre che di testimonianze letterarie ed epigrafiche, di vasi, rilievi su urne, pitture murali, mosaici, gemme, monete, che coprono un arco temporale compreso tra il IV secolo e l'età romana.

⁵⁶ HEGER, s.v. *Amphion*, cit., nr. 4-5.

⁵⁷ Per l'immagine si veda CAPRINO, *art. cit.*, 373; HEGER, s.v. *Amphion*, cit., nr. 6-7.

⁵⁸ HEGER, s.v. *Amphion*, cit., nr. 8.; cfr. nr. 10.

un'armatura, con un figlio morente in braccio. Dall'altro lato è raffigurata Niobe con la figlia superstite. A questo tema mitico sembra far riferimento anche un frammento di vaso proveniente da Lipari e datato al terzo quarto del IV secolo a. C., che raffigura un uomo afflitto con una lira in mano, identificato dall'iscrizione come Amphion⁵⁹.

Altre immagini non sono state identificate con certezza, oppure rimangono aperte *anche* all'esegesi anfionea. A questo gruppo appartiene un calice del II secolo a. C., dove, alla destra di Zeus in forma di satiro ed Antiope, sono rappresentati Amphion e Zethos⁶⁰. Altre immagini incerte sono ancora pertinenti ad uno dei *Sarvofagi dei Niobidai* (Roma, Mus. Vaticano Gregoriano 10437), datato intorno alla metà del II secolo d. C., dove le rappresentazioni dei riquadri laterali sono state oggetto di varie letture. Taluni studiosi hanno interpretato la figura maschile presente in diversi pannelli come Amphion⁶¹.

Tuttavia, la molteplicità di interpretazioni impedisce un riscontro univoco e definitivo.

Altre controverse esegesi concernono talune pitture parietali pompeiane, da alcuni considerate relative alla leggenda di Amphion; ma che sono state generalmente recepite in altra maniera⁶².

Da Malalas sappiamo inoltre che l'imperatore Tiberio aveva fatto erigere le statue di Amphion e Zethos dinanzi al tempio di Bacchus ad Antiochia⁶³.

La gran parte delle rappresentazioni dell'articolata leggenda di Amphion risale dunque ad età romana. L'interesse del mondo latino per tale figura del mito potrebbe derivare dalla volontà di approfondire temi mitici non 'abusati' del mondo greco; ma potrebbe anche rispecchiare l'adesione al contenuto etico della leggenda: il potere dell'intelletto sulla bruta forza fisica. Non va dimenticato che il resoconto di Pausania appartiene all'incirca alla stessa epoca di queste rappresentazioni.

⁵⁹ *Ibid.*, nr. 3a.

⁶⁰ *Ibid.*, nr. 9.

⁶¹ *Ibid.*, nr. 8. 10.

⁶² *Ibid.*, 721-722.

⁶³ MALAL. *Chron.* 10, 234, 18-20.

Rimane pertanto aperta la domanda in merito alla possibile esistenza di raffigurazioni greche della leggenda di Amphion, in particolare di quella parte del mito legata all'ambito musicale.

Di recente, Paola Pelagatti ha proposto di recepire una raffigurazione di un vaso del Pittore di Argos come pertinente ai due gemelli Amphion e Zethos⁶⁴. Il vaso presenta, su uno dei lati, due giovani che suonano la lira, tenendo il plettro nella mano destra; uno di essi indossa la clamide. Al centro della scena, in alto, è un disco di colore chiaro punteggiato di cerchi neri⁶⁵. L'interpretazione di questo segno potrebbe forse essere d'aiuto per la comprensione di questa immagine. La Pelagatti propone di collocare a Tebe l'officina del Pittore di Argos, che mostra tra l'altro una notevole sensibilità per i temi musicali⁶⁶. Se così fosse, ci troveremmo dinanzi ad una citazione dei due gemelli nella Tebe della seconda metà del V secolo, dove, in parziale analogia a quanto testimonia Pausania alcuni secoli più tardi, la versione euripidea non sembra avere prevalso (d'altronde, l'incertezza cronologica sia per l'opera euripidea che per il vaso non ci permette di stabilirne i reciproci rapporti temporali).

Come si è accennato sopra, non mancano i casi in cui gli studiosi hanno smentito attribuzioni di determinate scene figurate al mito di Amphion.

La scarsità di materiali raffiguranti l'eroe, e l'assenza di immagini della fondazione sonora di Tebe, potrebbero scaturire da

⁶⁴ P. PELAGATTI, *Vasi beotici a figure rosse: il Pittore di Argos*, in "BA" 92, 1995, 39-40 e nn.42-43. Per il vaso (Atene, Mus. Naz., 12230) si veda la tavola in R. LULLIES, *Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei*, in "MDAI(A)", 65, 1940, Taf. 14, 1-2.

⁶⁵ Un simile segno ho avuto modo di riscontrare in un vaso conservato presso il Museo Archeologico di Lipari, sala 22, pertinente alla tomba 1617, dove sono rappresentati un uomo e una donna. Al centro è un disco rosso punteggiato di toni neri. Il vaso è attribuito al cosiddetto Pittore Mad-man.

⁶⁶ LULLIES, *art. cit.*, 17; PELAGATTI, *art. cit.*, 39-40. Anche sul secondo lato del vaso è raffigurato un tema a soggetto musicale: Apollon suona la lira in presenza di Artemis. Il tema musicale ritorna anche in altre ceramiche dello stesso Pittore: ad esempio, su un lato di un altro vaso (Atene Mus. Naz. 12266, cfr. LULLIES, *art. cit.*, Taf. 15, 2), sono raffigurati Apollon nudo con una cetra in mano e Dionysos; v. anche il vaso conservato a Rochdale, Museo dell'Università, cfr. J. M. T. CHARLTON, *A Boeotian Bell-Krater in Rochdale*, in "AJA", 55, 1951, tav. 33; Atene, Mus. Naz. 12589, cfr. LULLIES, *art. cit.*, Taf. 15, 1. Segnalo che le lire e le cetre raffigurate dal Pittore risultano in maggioranza eptacordi.

molteplici fattori. In primo luogo, potrebbero dipendere dalla scarsità dei reperti iconografici superstiti per Tebe e per la Beozia. Ma potrebbero anche affondare le proprie radici nelle oggettive difficoltà di classificazione di una certa tipologia di rappresentazioni. Amphion infatti, nel linguaggio strettamente iconografico, non possiede ‘segni’ precisi che lo rendano immediatamente riconoscibile, se si eccettua quella parte del mito concernente la morte dei Niobidai.

In ultima istanza, è plausibile che anche problemi tecnici nella riproduzione del momento della fondazione sonora possano avere orientato gli artisti verso una rappresentazione standardizzata e stereotipata dell’eroe che, nelle sembianze di un giovane uomo con in mano una cetra, poteva essere confuso con Apollon, Orpheus o con un semplice musicista⁶⁷.

Il mito sonoro risulta invece prediletto dalla tradizione letteraria, come attestano Apollonio Rodio, Filostrato, Nonno e un epigramma dell’Antologia Palatina, che ne descrivono alcune rese figurate, fittizie o reali che siano⁶⁸.

3.5 Amphion μουσικός

Oltre a Pausania, che sottolinea la fama guadagnata da Amphion in ambito musicale, anche altre fonti annoverano l’eroe come musicista⁶⁹.

⁶⁷ Nell’arte vascolare, la prima immagine della potenza della musica risale al trentennio intercorso tra la realizzazione dei frontoni di Olimpia e quelli del Partenone ed è opera del Pittore di Achilleus: si tratta di Orpheus che affascina i Traci con la sua musica: P. MINGAZZINI, s.v. *Attici, vasi*, in *EAA* I, 1 (1958), 900; cfr. M. X. GAREZOU, s.v. *Orpheus*, in *LIMC* VII, 1 (1994), 81-105.

⁶⁸ A. R., 1, 735-741; NONN. *D.* 25, 417-421; PHILOSTR. *Im.* 1, 10; *AP* 14, 13. Non è possibile determinare se i due poeti si siano ispirati ad iconografie reali. Quanto alle *Immagini* di Filostrato, in cui viene minuziosamente descritta la fondazione sonora rappresentata in una pittura, non si può escludere che si basassero su immagini concretamente ammirate dallo scrittore, cfr. *supra*, 30, nn. 42-43.

⁶⁹ PL. *Leg.* 677 d; SUID. s.v. *Ἀμφίων* (cfr. IUL. *Ep.* 607, 7 Hertlein); PS. PLU. *De Mus.* 3 (= *fr.* 157 W); PLIN. *NH* 7, 204 segg; CLEM. AL. *Strom.* 1, 21, 107; EUS. *Chron.* 296, 5; 597; CEDRENIUS, 24 d; Cfr. ATH., 47 b-c: *μουσικώτατον* . . . *Ἀμφίωνα*; EUDOCIA, *Viol.* 415; CEPHALIO *FHG* III, 628. Che l’eroe (come Linos) fosse connesso “von vornherein” con la musica sottolinea A. KLEINGÜNTHER, *Πρώτος εὐρετής. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, in “Philologus” (Suppl.) 36, 1934, 29.

Sono tre le imprese attribuite al figlio di Antiope nel campo dei suoni, oltre alla fondazione musicale di Tebe: A]. creazione della citarodia, B]. importazione dell'*harmonia* lidia; C]. invenzione di altre tre corde per la lira.

Il Periegeta, che fa riferimento a tutte queste innovazioni, costituisce per noi la fonte più esauriente per ricostruire l'identità musicale di questa figura mitica, nonché le trasformazioni che ha conosciuto.

A]. In Pausania, come si è visto, Amphion è il primo a suonare la lira a lui donata da Hermes, il quale sarebbe stato tra l'altro il suo maestro. Ancora Filostrato lo ricorda beneficiario del dono dello stesso dio. Nicomaco fa di Amphion un erede della tradizione citarodica trasmessa dal figlio di Maia a una serie nutrita di musicisti leggendari, tra cui Orpheus, Linos, Thamyris⁷⁰. In questa tradizione il figlio di Antiope si pone come 'primo citarodo tra gli uomini' o come uno dei primi, inserito nella sequenza di musicisti mitici elaborata dagli antichi.

Secondo un'altra classe di testimonianze appartenenti sempre a questo gruppo, Amphion non avrebbe solo passivamente appreso l'arte citarodica da Hermes per poi diffonderla tra gli uomini, ma l'avrebbe anche innovata. Così, Suda e Giuliano l'Apostata lo ricordano inventore della lira e di alcune *harmoniai*. Nel *De Musica*, lo Pseudo Plutarco informa che, stando a Eraclide Pontico, il quale aveva fatto uso dell'*Anagraphé* di Sicione, Amphion creò la *κιθαρῳδία* e la *κιθαρῳδική ποίησις*, avendone appresa l'arte dal padre Zeus. Per Plinio, l'eroe per primo avrebbe cantato con l'accompagnamento della lira, mentre Thamyris lo avrebbe preceduto nel suonare lo strumento, ma *sine voce*⁷¹. Per Platone fu l'inventore della lira.

In questo secondo filone, Amphion è qualificato come *πρῶτος εὐρετής*⁷²: avrebbe fondato l'antico stile, caratterizzato dalla

⁷⁰ NICOM. *Exc.* 1 (ed. Jan, 266), dove è presente un 'settore tebano' della mitica trasmissione della dottrina musicale: Linos sarebbe stato il mentore di Herakles e Amphion.

⁷¹ PLIN. *NH* 7, 204 segg.. Cfr. PAUS. 9, 5, 9 (= *Minyas fr.* 3 Kink.), dove Amphion e Thamyris sono uniti dalla comune punizione in Ade.

⁷² Cfr. KLEINGÜNTHER, *op. cit.*, 28-30; 135-143. In CLEM. AL. *Protr.* 1, 21, 107, Amphion e Zethos sono ricordati come "inventori" in campo musicale.

prevalenza della parola sulla melodia nell'esecuzione musicale. In tal senso forse la *Suda* lo definiva *παλαιᾶς μουσικῆς εὐρετής*. Il merito dell'invenzione della cetra e dell'arte citarodica è naturalmente conteso tra diversi antichi personaggi mitici nelle fonti antiche e Amphion non è il solo candidato. Plinio è incerto se l'invenzione della *cithara* vada attribuita a questi o piuttosto a Orpheus o Linos. Di seguito, la stessa incertezza riguarda l'artefice della *cithara cum voce*, che l'autore latino non sa se sia Amphion o piuttosto Linos.

Le invenzioni di Amphion in campo citarodico e le sue abilità musicali lo rendono affine ad Orpheus, con il quale spesso viene messo a confronto⁷³.

B]. L'introduzione dell'*harmonia* lidia in Grecia è accordata ad Amphion per via delle sue nozze con Niobe, figlia del re lidio Tantalos⁷⁴. Il Lessico *Suda*, che riporta parte di un'epistola di Giuliano l'Apostata, attribuisce all'eroe, come si è visto, l'invenzione di alcune *harmoniai* e Plinio lo reputa il creatore di quella lidia⁷⁵.

Lo Pseudo Plutarco ci offre diversi elementi in merito a quest'ultima: secondo Aristosseno, Olympos fu il primo a suonare con l'*aulos* nell'*harmonia* lidia l'epicedio per Python, per altri l'inventore sarebbe stato Melanippides, per Dionisio Iambo, infine, Thorebos⁷⁶. Olympos e Melanippides erano ivi citati in relazione al *nomos Pitico*, che doveva dunque basarsi sull'*harmonia*

⁷³ PAUS. 6, 20, 18; 9, 17, 7; PL. *Leg.* 677 d; HOR. *C.* 3, 11, 1-2. 13 segg.; ID. *Ars Poet.* 391-396; PROP. 3, 2, 2-10; STAT. *Silv.* 2, 2, 60-62; LUC. *Im.* 14; ID. *Dom.* 18; D. CHR. *Or.* 32; MEN. RH. *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*, (Spengel, *Rhet.* III, 443); HIM. *Or.* 38, 84, (9-10); CLAUDIAN. *Stil.* 2, 171; MART. CAP. *Nupt.* 9, 908; EUST. *ad Hom. Od.* 11, 262; cfr. G. MADER, *Amphion and Orpheus in Propertius I*, 9, in "AC", 1992, 61, 249-254. La facoltà di agire sul reale mediante il canto è in genere privilegio di Orpheus (E. *Alc.* 357-362; ID. *I. A.* 1211 segg.), ma già Pausania sottolinea le somiglianze tra il potere incantatorio di Orpheus e quello di Amphion (PAUS. *loc. cit.*; cfr. ERATOST. *Cat.* 24, dove Orpheus sa incantare anche le pietre). Sull'incantamento come prerogativa di Orpheus, cfr. ad es. E. *Ba.* 562-563. Sulle affinità tra ἄοιδή ed ἐπαιοδή: M. DELCOURT, *L'Oracolo di Delfi*, Genova 1990 [Paris, 1981], 222.

⁷⁴ PAUS. 9, 5, 7-8.

⁷⁵ SUID. s.v. *Amphion* (cfr. IUL. *Ep.* 607, 7 Hertlein); PLIN. *NH* 7, 204 segg.

⁷⁶ PS. PLU. *De mus.* 15.

lidia⁷⁷. Thorebos (o Thorrebos) era ricordato in quanto mitico re che avrebbe insegnato ai Lidi i *Τορρηβία μέλη*⁷⁸.

Ancora lo stesso passo del *De Musica* ci informa che per Pindaro (nei *Peani*) l'*harmonia* lidia era stata introdotta per la prima volta alle nozze di Niobe⁷⁹. Questa notizia sembra trovare alcune conferme. Stando ad Ateneo, infatti, che cita un frammento di Teleste, le *harmoniai* lidia e frigia di origine barbarica furono introdotte in Grecia dai Lidi e dai Frigi che vennero con Pelops nel Peloponneso⁸⁰. Che anche un altro frammento di Teleste citato da Ateneo facesse allusione a Pelops e non a Olympos, come comunemente si ritiene, ha supposto Comotti, il quale collegando i due passi atenaici con l'allusione pindarica riportata dallo Pseudo-Plutarco, ha interpretato anche quest'ultima come un ulteriore riferimento a Pelops, fratello di Niobe⁸¹.

Una tradizione consistente, dunque, accolta da Pindaro e da Teleste, faceva di Pelops fratello di Niobe il principale candidato alla diffusione di questa *harmonia* tra i Greci. Alla stessa tradizione appartengono le notizie di Pausania e Plinio che legano Amphion, sposo di Niobe e dunque parente acquisito di Pelops, all'introduzione dell'*harmonia* lidia in Grecia. Un legame tra Amphion e Pelops è confermato da una curiosa leggenda riportata da Pausania. Amphion avrebbe donato a Pelops un oggetto, da questi sepolto nel Taraxippon di Olimpia⁸². La storia

⁷⁷ Cfr. F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne, 1954, 49 e n. 2; 163. Su Olympos: ARISTOX. *fr.* 98. 105 Da Rios; CLEM. AL. *Strom.* 1, 16, 76, 4; su Melanippide (doveva trattarsi del nonno del più noto musicista di IV secolo, al quale talvolta si attribuiva, forse per un'erronea lettura dei suoi versi, l'invenzione del *nomos Pitico* in opposizione a Olympos), si rinvia all'appendice finale *Storici e scrittori*. In PS. PLU. *De mus.* 16, a Damon è attribuito il "lidio abbassato" (*τὴν ἐπαινεμένην λυδιστί*).

⁷⁸ NIC. DAM. *FGrHist* 90 F15 e Komm. II, c, 239-240; si veda anche BOETH. *De Mus.* 1, 20, dove a Thorrebos è attribuita l'invenzione della quinta corda della lira.

⁷⁹ PS. PLU. *De mus* 15 (= Pl. *fr.* 75 Turyn).

⁸⁰ ATH. 625 e-f.

⁸¹ ID. 617 b. G. COMOTTI, *Il 'canto Lidio' in due frammenti di Teleste (fr. 806; 810 P.)*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, 1993, 513-520. Pelops e i suoi compagni erano ricordati a Olimpia per avervi importato la danza del cordace, caratteristica dei popoli sul Sipilo (PAUS. 6, 22, 1).

⁸² PAUS. 6, 20, 18.

era stata raccontata al Periegeta da un egiziano, il quale attribuiva all'oggetto sepolto la facoltà di far imbizzarrire i cavalli.

Dunque, la notizia di Pausania che riconnetteva Amphion e Tebe con l'*harmonia* lidia, non risulta isolata, ma si ricollega per più vie all'epopea di Pelops. E' possibile che la testimonianza del Periegeta possa dipendere anche da rielaborazioni locali tebane, non necessariamente o non soltanto influenzate dall'allusione pindarica. La curiosa leggenda riportata dall'egiziano incontrato da Pausania a Olimpia mostra che la tradizione relativa a rapporti tra Amphion e Pelops conobbe una diffusione più ampia, non circoscritta alla sola area tebana.

Pindaro nomina spesso l'*harmonia* lidia, adatta al canto di fanciulli, data la sua intonazione acuta⁸³, nonché all'accompagnamento da parte degli *αὐλοί*⁸⁴. Nella *Repubblica* platonica, Glaucone annovera tale *harmonia*, in associazione con la ionica, tra i modi molli e conviviali, rifacendosi probabilmente alla teoria di Damon di Oa⁸⁵. Aristotele la ritiene assai adatta all'educazione dei fanciulli⁸⁶. Sembra inoltre che fosse caratterizzata da "versatilità e varietà"⁸⁷.

Il fatto che l'*harmonia* lidia ben si confacesse all'accompagnamento degli strumenti a fiato, assai diffusi a Tebe almeno a partire dal V-IV secolo, la rende particolarmente adatta a caratterizzare la tradizione musicale di questa città, pur senza dimenticare che l'introduzione della stessa era qui legata ad un suonatore di cetra.

⁸³ Pl. O. 5,19; 14, 17; ID. N. 4, 45. La natura acuta di questa *harmonia*, che la rendeva particolarmente affine ai canti di lamentazione, doveva essere alla base della tradizione che ne ricordava l'utilizzo per l'epicedio della morte di Python.

⁸⁴ Cfr. COMOTTI, *op. cit.*, 517.

⁸⁵ Pl. R. 398e. Sull'*harmonia* lidia cfr. C. SACHS, *La musica nel mondo antico*, Milano 1992 [New York 1943], 215-217; F. LASSERRE, *op. cit.*, 37; 39-40; 59; WEST, *op. cit.*, 174-184; A. GOSTOLI, *L'armonia frigia in Platone e Aristotele*, in B. GENTILI – F. PERUSINO, *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 133-144. Platone ricorda la misolidia e la sintonolidia, cioè due *harmoniai* derivate dalla lidia, come particolarmente adatte ai canti trenodici. L'autore del *De Musica*, 15, citando questo passo platonico, inserisce erroneamente anche l'*harmonia* lidia tra le composizioni adatte alla *Totenklage*, congetturandone la ragione nella sua intonazione acuta (v. anche *infra*, cap. 4.5).

⁸⁶ ARIST. *Pol.* 1342 b.

⁸⁷ COMOTTI, *op. cit.*, 517.

C]. L'aggiunta di tre corde alle originarie quattro della lira coinvolge la pratica strumentale greca.

L'iconografia vascolare dell'VIII secolo conferma che a quell'epoca le corde della *φόρμιγξ* erano generalmente quattro⁸⁸. Per l'età più antica (IX-VIII) si conoscono anche cetre a tre corde. A partire dal VII secolo le cetre eptatoniche cominciano ad apparire (o meglio, a riapparire) con maggiore regolarità⁸⁹, fino a conoscere la più ampia diffusione dal principio del V secolo⁹⁰.

L'eptacordo è costituito da due successioni, tra loro congiunte, di quattro note formanti un intervallo di quarta perfetta. Gli antichi chiamavano *συναφή* tale funzione di unione dei due tetracordi: essa era alla base della realizzazione e dell'accordatura degli strumenti a sette toni; mentre la funzione di *διάζευξις* o "disgiunzione" permetteva la formazione di una scala di otto note, attraverso l'unione di due tetracordi disgiunti. La nota mediana dell'eptacordo (*μέση*), attraverso cui si realizza la *συναφή* dei due tetracordi, svolge in ciascuno di essi una diversa funzione⁹¹.

La variazione del numero di corde originario implicò assai probabilmente mutamenti nell'accordatura dello strumento ponendo le fondamenta per evoluzioni significative anche in campo teorico musicale⁹².

⁸⁸ C. SACHS, *Strumenti*, cit., 147; WEST, *op. cit.*, 52-70; ZANONCELLI, *art. cit.*, coll. 543-547. Di diverso avviso ABERT, *Lyra*, cit., coll. 2481-2483.

⁸⁹ WEST, *op. cit.*, 52. Cetre eptatoniche erano già raffigurate nell'arte micenea.

⁹⁰ Cfr. ad es. Pl. P. 2, 70; cfr. C. SACHS, *La musica* cit., 214; ZANONCELLI, *art. cit.*, 543-547.

⁹¹ Sulla *μέση* come nota *ἡγημῶν*, cfr. M. L. WEST, *The singing of Homer*, in "JHS" 101, 1981, 118-119.

⁹² Secondo una famosa teoria di Curt Sachs, le tre corde degli strumenti più antichi avrebbero coperto un intervallo di settima suddiviso in due intervalli di quarta (SACHS, *Musica*, cit., 211-217; *contra*, R.P. WINNINGTON-INGRAM, *The pentatonic tuning of the Greek Lyre: a theory examined*, in "CQ", 50, 1956, 169-186). Si può supporre che le corde siano aumentate senza dover necessariamente presumere, come fa Sachs, che l'accordatura sia stata sempre di tipo pentatonico. La proposta di un aumento progressivo delle corde, seppure legata alla visione evoluzionista, non va rigettata, in quanto risulta assai probabile che l'aumento delle corde di uno strumento sia da porre storicamente in relazione con l'accumulo di esperienze, lo sviluppo di tecniche costruttive e di esecuzione adeguate, la maturazione di una disciplina musicale, che prevede regole di composizione e di articolazione del suono. Questa elaborazione dovette

avvenire in epoca molto antica: nel VII secolo è attestata la compresenza di strumenti con numeri di corde variabili tra quattro e undici (I. HENDERSON, *L'antica musica greca*, in E. WELLESZ, *Musica Antica e Orientale*, New Oxford History of Music I, Milano 1987⁵ [London 1957], 425-426). Il passaggio a strumenti a quattro corde, come si è detto sopra assai diffusi, permise probabilmente l'aggiunta di un'altra nota intermedia all'interno della settima, in modo tale da sostituire l'antica successione di due quarte con un intervallo di quarta, seguito da un tono di disgiunzione e poi da un'altra quarta, coprendo in tal modo il *range* di un'ottava. Nel corso del tempo (senza che si debba escludere la coesistenza temporale di diversi strumenti e diversi tipi di accordatura), la suddivisione dei due intervalli dello strumento a tre corde in un intervallo di terza (maggiore o minore) e in un altro risultante dalla differenza della quarta meno la terza (dunque corrispondente a un tono o a un semitono), avrebbe dato luogo ad una scala pentatonica (l'intervallo di terza, sia maggiore che minore, rappresenta il tratto tipico delle scale pentatoniche). La scala pentatonica veniva così ad essere definita dal numero dei suoi toni, che coprivano l'ambito di un'ottava. Tale tipo di accordatura costituì l'enanarmonico più antico, attribuito a Olympos, di cui si annoverava la solennità (SACHS, *Musica*, cit., 202-206; WEST, *Greek Music*, cit., 164). Il Sachs escludeva che nell'epoca più arcaica i Greci facessero uso di microtoni (cfr. PS.-PLU, *De Mus.* 11) e sosteneva che l'enanarmonico di Olympos non fosse lo stesso di cui facevano menzione i teorici di epoche più tarde, caratterizzato dal $\pi\upsilon\kappa\nu\acute{o}\nu$ nelle ultime tre note del tetracordo. Il genere enarmonico arcaico, mediante un ulteriore frazionamento delle terze in due intervalli di seconda, avrebbe dato origine ad una scala eptatonica, composta di due tetracordi a loro volta suddivisi in altri intervalli. A seconda delle distanze intercorrenti tra le due note *mobili* interne al tetracordo, si distinguevano i tre generi, cromatico, enarmonico e diatonico, che rappresentavano diverse evoluzioni dalla stessa matrice pentatonica (WEST, *Greek Music*, cit., 163-164). La suddivisione invece dei due moduli tetracordali della lira a quattro corde secondo il medesimo principio, poteva dare vita a uno strumento esacordale (di cui non mancano esempi, seppur rari: cfr. L. BESCHI, *Una dea della musica a Lemnos arcaica*, in H. VON FRONING - T. HÖLSCHER - H. MIELSCH (hrsg.), *Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, 136), ma questa possibilità non ebbe successo nella pratica musicale. Anche in questa evoluzione, i due intervalli di quarta sarebbero risultati tra loro disgiunti.

Il successo della scala eptatonica, con i progressi e le conquiste che aveva consentito, soprattutto per lo sviluppo di un genere complesso e alquanto apprezzato come l'enanarmonico (PS.-PLU. *De Mus.* 38), durò a lungo, nonostante l'introduzione di cetre con corde in numero superiore a sette (SACHS, *Musica*, cit., 202-206; WEST, *Greek Music*, cit., 164). Tale successo doveva ascriversi probabilmente al fatto che tale strumento era il più adatto in assoluto al genere dorico. Quanto ai Pitagorici, sembra invece che favorissero il genere diatonico, caratterizzato dal susseguirsi di note senza alterazioni (M. TIMPANARO CARDINI, *I Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, II, *Filolao*, T 26; F6). In teoria, l'utilizzo di cetre a sette corde avrebbe dovuto consentire ai musicisti, a seconda dell'accordatura, una maggiore libertà di scelta di generi e modi, ampliando le

Il sistema eptacordale è alla base delle speculazioni acustico-matematiche di tutta la manualistica musicale greca⁹³. All'eptacordo si faceva riferimento in ogni trattazione teorica, pratica e filosofica che avesse per argomento la musica e gli strumenti a corde.

Gli antichi, - secondo la loro consueta esigenza di storicizzare e sistematizzare il processo evolutivo di ciascuna disciplina umana - associavano al nome di un musicista il merito di avere aggiunto ciascuna nuova corda alle tre originarie della cetra⁹⁴.

La cetra a sette corde aveva grande diffusione nel mondo orientale. Sembra in effetti che l'affermazione di questo preciso tipo di strumento nel mondo greco debba essere ricollegato ben più ad influssi orientali che a contatti con l'area cretese⁹⁵.

Questa innovazione organologica, attribuita dalle nostre fonti ad Amphion e altrove ad altri musicisti mitici, non fu esente, come si è accennato, dal produrre effetti in ambito compositivo e teorico. Nella ricostruzione operata da Pausania e dalle sue fonti, ad Amphion spetta appunto la qualifica di creatore di un nuovo strumento, di innovatore della tecnica strumentale e di compositore originale. Sembra insomma che a Tebe fosse stato adattato una sorta di compendio di storia della musica, che,

possibilità creative ed esecutive. Sull'uso delle armoniche e dei sovratoni, prodotti dallo sfioramento della corda in determinati punti, nonché per una recente ipotesi sull'accordatura della cetra a sette corde, si rinvia a N. THURN, *Die Siebensaitige Lyre*, in "Mnemosyne" 1998, 4, 51, 411-434.

⁹³ Cfr. NICOM. *Isag.* 3. 5. Per il compilatore dei *Problemi* pseudo-aristotelici le lire/cetre erano dotate di sette corde già in epoca arcaica (cfr. ad es. *Probl.*, 19, 25. 44).

⁹⁴ Cfr. ABERT, *Lyra*, cit. 2481-2483.

⁹⁵ Cfr. AIGN, *op. cit.*, 17; CHAILLEY, *op. cit.*, 9, 67 e n. 1; H. THIEMER, *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik* Bonn-Bad Godesberg 1979. PAQUETTE, *op. cit.*, 90, ritiene che gli strumenti greci a sette corde dipendano direttamente da quelli della Lidia e di Lesbo. Cfr. anche DURIS, *FGrHist* 76 F 81; PS. PLU. *De Mus.* 6. Da sottolineare che Eforo (*FGrHist* 70 F4 = ATH. 14, 637 b) individuava un'origine fenicia per uno strumento a corde, la φοῖνιξ (su cui si veda C. TZAVELLAS-BONNET, *Phoenix. Πρῶτος εὐρετής*, in "EC", 51, 1983, 3-5). Cfr. anche P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Paris 1968, s.v. κιθάρα. Sul rapporto tra musica greca e mondo orientale, si rinvia anche a L. BESCHI, *La prospettiva mitica della musica greca*, in "MEFRA", 103, 1991, 49-50; ID., *Una dea della musica a Lemnos*, cit., 131-138. Sull'origine ittita delle cetre greche: S. DE MARTINO, *Il lessico musicale ittita II. Giš dInanna = cetra*, in "OA", 26, 1987, 184.

tenendo conto delle trasformazioni della pratica strumentale, attribuiva al suo leggendario eroe, facendone un *protos eureses*, le ideazioni più significative in campo musicale.

Una parte degli autori antichi tributava grande importanza all'invenzione della corda *νέτη*. Essa, corrispondente alla nota più acuta dell'eptacordo, definiva, insieme all'*ὑπάτη*, che rappresentava la nota più grave, il doppio modulo tetracordale⁹⁶. Esichio dovette fare assegnamento sulla notizia di cui ci è latore Pausania, se associava il termine alle porte di Tebe⁹⁷.

Qual è il valore musicale di queste informazioni? Esse rispecchiano una pratica reale, un insieme di tradizioni che avevano realmente influenzato la scuola musicale tebana oppure rappresentano solamente un germoglio ulteriore di quelle tradizioni che concorrevano a nobilitare una città? Possiamo rilevare che le notizie di Pausania sono di disparato valore. In parte esse ricalcano infatti altri dati di medesima portata diffusi in altre aree del mondo greco e che sono in contrasto con esse: si pensi ad esempio alle numerose tradizioni in merito all'introduzione della citarodia, all'invenzione della *kitbara* a sette corde e in parte anche all'elaborazione dell'*harmonia* lidia. D'altronde, incontriamo anche, nell'opera del Periegeta, informazioni di cui non si conoscono versioni parallele: ad esempio l'invenzione della *νέτη*. D'altro canto, come si è accennato poc'anzi, la connessione tra L'*harmonia* lidia e gli strumenti a fiato è agevolmente sovrapponibile con ciò che gli antichi (esattamente come i moderni) sapevano delle consuetudini musicali tebane.

Le precisazioni di Pausania sulla dimensione musicale della leggenda di Amphion si distinguono dall'atteggiamento che di

⁹⁶ Cfr. UNGER, *op. cit.* 308; H. HITZIG-H. BLÜMNER, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, III, Berlin-Leipzig 1907, 416. Sulla *νέτη*: SUID. s.v. *Νήϊστα: ἔσχατα. Κατώτατα*; *ibid.* s.v. *Νήτη: χορδή μουσική ὁξὺν φθόγγον ἀποτελοῦσα*. A Tebe esistevano anche delle porte *Ἐψίσται*; ma purtroppo il passo di Pausania (9, 8, 5) in cui era fornita l'etimologia del nome è lacunoso. Sulla *ὑπάτη*: SUID. s.v. *Ἐπάτη*.

⁹⁷ HSCH., s.v. *Νήϊταις πύλαις ταῖς πρώταις καὶ τελευταίαις*. Cfr. PLU. *Quaest. Com.* 744 c: per Lamprias, i Delfi avrebbero assegnato alle Mousai i nomi delle tre corde principali, asserzione smentita poco oltre da Plutarco (*ibid.* 745 b-c); cfr. *AP* 16, 220; D.S. 4, 7.

norma il Periegeta assume nei confronti dei miti musicali, caratterizzandosi per la loro ricchezza e ampiezza. Questo lascia presumere che lo scrittore avesse largamente attinto a una tradizione locale, che mirava probabilmente a ricostruire con dovizia di particolari e con orgoglio la nobile storia della musica cittadina.

Infine, vorrei soffermare l'attenzione sul fatto che nella storia mitica tebana e in particolare nella leggenda di Amphion non mancano elementi di connessione con il mondo orientale, come mostrano l'introduzione dell'*harmonia* lidia e l'invenzione delle sette corde⁹⁸. La sposa di Amphion, quella Niobe venuta dall'Oriente, rinserra i nessi con il mondo al di là delle Cicladi. Non solo Kadmos, dunque, è chiamato ad istituire relazioni tra Tebe e le culture oltre l'Egeo.

Queste allusioni evocano immediatamente i preziosi sigilli orientali rimasti sepolti per millenni tra le rovine del Palazzo di Kadmos.

3.6 Le sette porte, le sette corde della lira e il

καταστερισμός Spunti di riflessione

Amphion fonda, con la sua cetra ispirata, una città dalle sette porte.

Tebe *ἑπτάπυλος* era già celebre nei poemi omerici, dove fitti, come si è visto, erano i riferimenti alle spedizioni dei Sette⁹⁹. Esiodo conosceva la città dalle sette porte e annoverava la guerra combattuta sotto le sue mura come una delle cause dell'estinzione della stirpe degli eroi¹⁰⁰.

Il numero sette, come è ampiamente attestato, ricorreva nella pratica e nella teoria musicale.

⁹⁸ V. *supra* n. 95. Cfr. ad es. J. DEFRADAS, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954, 47-48, sulla derivazione orientale del culto delle pietre in Beozia. Il viaggio nel mondo orientale, che comprendeva anche l'area egizia, era tra l'altro un *topos* dell'iter educativo dei personaggi più in vista almeno in età greca arcaica (cfr. M. WEGNER, *Die Musikinstrumente des Alten Orients*, Münster 1950, 5).

⁹⁹ Tebe *ἑπτάπυλος*: HOM. *Il.* 4, 406; *Od.* 11, 263; riferimento alle mura della città: *Il.* 4, 378; 19, 99. Saga dei Sette e degli Epigono: *Il.* 4, 376-384. 406. 5, 804. 6, 223; 10, 288; 14, 114; *Od.* 15, 247.

¹⁰⁰ HES. *Op.* 161-163.

All'influsso pitagorico (e neopitagorico) si deve probabilmente l'insistenza di alcuni scrittori nel collegare le sette corde della lira alle sette porte. Tra questi spicca il filopitagorico Nicomaco, ma la tradizione ricorre anche in altre fonti¹⁰¹, tra cui, come abbiamo visto, Pausania, che metteva addirittura in relazione il nome di una porta con la denominazione di una corda della *keithara*.

Il numero sette, in qualità di numero primo, godeva di una speciale considerazione nell'aritmologia pitagorica: numero della salute fisica e della luce, numero di Atena in quanto non generante e non generato, immobile, numero del *καιρός*¹⁰². Era stimato *ἡγεμών* di tutte le cose¹⁰³ e ritenuto degno di una speciale venerazione¹⁰⁴. Il sole era collegato a questo numero perché tra i pianeti occupava il settimo posto¹⁰⁵. Il numero sette era anche definito *τελεσφόρος* perché con esso tutte le cose del mondo materiale erano condotte a compimento¹⁰⁶. Ai pitagorici Proros¹⁰⁷ e Klinias¹⁰⁸ erano falsamente attribuiti scritti dal titolo *Περὶ ἑβδομάδος*.

¹⁰¹ NICOM. *Exc.* 1 (ed. Jan, 266); PHILOSTR. *Im.* 1, 10, 1; *Schol. Hom. Il.* 4, 406b; EUST. *ad Hom. Od.* 11, 263; *Schol. E. Ph.* 287. In realtà, gli *Excerpta*, normalmente attribuiti a Nicomaco non vanno forse ascritti a lui, come spiega L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, part. 207-209; cfr. C. JAN, *Musici Scriptores Graeci*, Stuttgart-Laipzig 1895, part. 212.

¹⁰² [IAMB.] *Theol. Ar.* 42-53 (54-71 De Falco, part. 54-56). 55 (74 De Falco); PH. *De opif.* 99-101; ALEX. APHR. *in Metaph.*, CAG, I, 28 (38, 16-35 Hayduck); cfr. TAMPANARO-CARDINI, *op. cit.*, II, 238-240; A 12.

¹⁰³ PH. *De opif.* 100; cfr. R. RADICE, *Platonismo e creazionismo in Filone di Alessandria*, Milano 1989, part. 141-186; C. BERNAND, *La danza negli scritti di Filone, Clemente Alessandrino e Origene. Storia e simbologia*, Frankfurt am Main 2001, 102-114. In merito a questo aspetto Filone cita esplicitamente Filolao, alla cui dottrina il passo appare fortemente improntato, cfr. P. BOYANCÉ, *Les Muses et l'harmonie des sphères*, in *Melanges dédiés à la mémoire de F. Grat*, I, Paris 1946, 9.

¹⁰⁴ [IAMB.] *Theol. Ar.* 43 (57 De Falco); SYRIAN. *In Arist. Met.*, CAG VI,1, 192, 5 Kroll.

¹⁰⁵ ALEX. APHR. *in Metaph.*, CAG, I, 28 (38, 20 Hayduck).

¹⁰⁶ PH. *De opif.* 102; analoghe considerazioni in [IAMB.] *Theol. Ar.* 43 (56 De Falco); ALEX. APHR. *in Metaph.*, CAG, I, 28 (38, 10 Hayduck): in quest'ultimo autore è confermata l'appartenenza di tale concetto alla dottrina pitagorica, da cui poi passò, ad esempio anche a Solone, cfr. D. MUSTI, *La teoria delle età e i passaggi di status in Solone*, in "MEFRA", 102, 1990, 1, 11-35.

¹⁰⁷ NICOM. *in* [IAMB.] *Theol. Ar.* 57, 15 De Falco; SYRIAN. *in Met.*, CAG VI,1, 192, 5 Kroll.

¹⁰⁸ [IAMB.] *Theol. Ar.* 21 De Falco; SYRIAN. *In Arist. Met.*, CAG VI,1, 168 Kroll.

Anche ad Ippocrate era ascrivita un'opera sul numero sette, dal titolo *Περὶ ἑβδομάδων*, i cui primi dodici capitoli erano dedicati alla descrizione di tutti gli ambiti della realtà in cui l'eptadismo si rivelava come principio ordinatore, come strumento di comprensione del mondo¹⁰⁹. Così, l'autore si soffermava ad esempio, sulle sette parti del corpo a loro volta suddivise in sette sezioni, o sulle sette parti del cielo, fino a proporre addirittura un singolare confronto tra le sette componenti del corpo umano e le corrispondenti parti del cosmo¹¹⁰. Nel trattato, nonostante l'orizzonte medico di riferimento, prevale la dimensione mistica su quella pratica, cosa che fa sospettare una provenienza filosofica dell'indagine 'ebdomatica'¹¹¹.

Di fatto, valutate le complesse questioni di cronologia, che inducono a distinguere diverse ascendenze speculative per i vari passaggi del testo, le dottrine rivelate nello scritto, fatte salve alcune divergenze di cui si dirà, prospettano significativi legami con la dottrina pitagorica o neopitagorica¹¹².

La concezione mistica del numero di cui le riflessioni sull'eptadismo sono espressione, appartiene già a fasi molto antiche dalla storia umana. Tuttavia, va forse ascrivito al Pitagorismo (e con più probabilità ancora alla corrente neopitagorica) di averne fatto l'oggetto di una riflessione filosofica, non estranea alle acquisizioni geometrico-matematiche più recenti¹¹³.

Alcuni quesiti sullo strumento eptacorde e di conseguenza sull'*harmonia* di sette note impegnavano il compilatore dei *Problemi*

¹⁰⁹ HP. *De hebd.* 1-12; M. L. WEST, *The cosmology of 'Hippocrates', De Hebdomadibus*, in "CQ" 21, 1971, 365-388; cfr. W. H. ROSCHER *Die hippokratische Schrift von der Siebenzahl in ihrer vierfachen Überlieferung*, Padeborn 1913.

¹¹⁰ HP. *De hebd.* 1-2,1; 6-9; 11.

¹¹¹ WEST, *Cosmology*, cit., 383.

¹¹² *Ibid.* 383-388.

¹¹³ *Ibid.*, 387. Diversamente, W. BURKERT, *W. Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge Ma. 1972 [*Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nürberg 1962], part. 369-400. Ora si veda C. A. HUFFMANN, *Philolaos of Croton*, Cambridge 1993, 54-77, il quale rivendica la natura scientifica della speculazione filolaica sul numero, attribuendo tra l'altro al pensatore pitagorico la concezione della validità epistemologica degli enti matematici (*tutte le cose che hanno numero sono conoscibili*), di contro all'interpretazione aristotelica, che attribuiva al numero pitagorico un mero valore ontologico (*tutte le cose sono numero*).

aristotelici dedicati alla musica. In particolare, il setticordo era associato alla *μέση*, che svolgeva la doppia funzione di suono rispettivamente finale e iniziale dei due tetracordi costituenti la scala eptatonica¹¹⁴.

Poiché la nozione di ‘centro’ rappresentava un aspetto capitale della dottrina pitagorica, dietro all’elaborazione e alla discussione di questo problema sembrano ancora celarsi tracce della speculazione matematico-musicale di quella scuola filosofica¹¹⁵.

Come abbiamo visto, le sette porte di Tebe erano talora messe in relazione con la cetra eptacorde di Amphion, investita di un magico potere acustico, mediante il quale essa fondava la sovrannaturale corrispondenza tra suono e dislocazione spaziale di entità materiche, le pietre. Il suono ricreava e riconfigurava lo spazio. In questa dimensione originaria della leggenda si inserisce un’ulteriore riflessione. E’ Nonno a portare alle estreme conseguenze il legame tra la terra e il cielo (così profondamente sviscerato da Maria Rocchi in un suo libro): Kadmos avrebbe creato il perimetro della città “imitando con la sua arte le sette zone del cielo”, e consacrando poi le sette porte, “pari di numero e forma ai pianeti celesti”¹¹⁶. Spetterà più tardi ad Amphion innalzare le mura, con la sua cetra “capace di erigere bastioni”. Questa lezione tarda del mito dota la topografia della città e le sue sette porte di un altro attributo: i sette accessi della *polis* rispecchiano gli ordinati e fissi rapporti numerici sottesi al cammino e alle distanze tra gli astri, rapporti che sono il riflesso

¹¹⁴ ARIST. *Probl.* 19, 25. 44. Analoghe speculazioni; ma assai più intrise di pitagorismo, in NICOM. *Ench.* 3. L’importanza della *μέση* deriva certamente anche dal fatto che essa definisce, con la *τέτη*, un intervallo di quarta, dunque uno dei tre rapporti musicali consonanti, ed elemento fondamentale, come si è visto, per la formazione della scala musicale greca. Si rinvia eventualmente anche a M. VOGEL, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, (dissertazione non pubblicata), Bonn 1954 (*non vidi*).

¹¹⁵ In particolare nella dottrina astronomica: ARIST. *fr.* 204 Rose; PHILOL. *V/S* 44A16 D.-K.; cfr. B. CENTRONE, *Introduzione ai Pitagorici*, Roma-Bari 1996, 131; M. TAMPANARO CARDINI, *I Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, II, (Firenze 1962), *Filolao*, A 16, e comm., 149-169. Il concetto ritorna anche nella speculazione matematico-musicale di Archita sulle medietà aritmetica, geometrica e armonica (cfr. EAD., II, *Archita*, B 2, 369).

¹¹⁶ NONN. *D.* 5, 63-65. La traduzione è di M. MALETTA, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache*, I, Milano 1997, 85. Sulle suggestioni che avrebbero agito su Nonno, cfr. ROCCHI, *op. cit.*, 53, n. 85.

della struttura intrinsecamente geometrica dell'universo. Ma le porte diventeranno visibili solo con l'effettiva erezione delle mura che avverrà ad opera della cetra di Amphion. Dunque, la rivelazione ultima dell'analogia tra le porte della città e i pianeti scaturirà grazie all'intermediazione della cetra, nata a sua volta ad imitazione di modelli celesti. Alcuni scrittori e poeti legano infatti la creazione della lira terrestre a prototipi astrali, quali i sette pianeti oppure le Pleiades¹¹⁷ (ossia le Atlantidai che erano state trasferite in cielo¹¹⁸); mentre la lira di Orpheus, posta in cielo dopo la sua morte avrebbe dato luogo alla costellazione della Lyra¹¹⁹. Il rapporto tra le costellazioni celesti e lo strumento insomma non è univoco, ma intessuto di relazioni e dipendenze reciproche.

Inoltre, non solo il numero delle corde accomuna la lira terrestre al suo modello uranio: lo strumento risuona anche ad immagine dell'armonia dell'universo¹²⁰. A detta degli antichi, Pitagora sosteneva che il cosmo fosse regolato secondo principi musicali e che i "sette pianeti erranti tra Cielo e Terra" ruotassero secondo un movimento armonico e fossero distanziati in misura corrispondente agli intervalli musicali¹²¹. Il Samio, inoltre,

¹¹⁷ PS. ERATOST. *Catasterism.* 24; ALEX. EPH. *A.* 25-26; *Schol. ad Arat.* 269. Cfr. PL. *fr.* 85 Turyn. Sulle Pleiades, cfr. GELL. 3, 10, 2; *Schol. Hom. Il.* 18, 486.

¹¹⁸ HES. *Op.* 383-384; *Schol. Pi. N.* 2, 17 c; EM 675, 34. Tra le figlie di Atlas era annoverata Elektra, che, secondo una versione non concorde con Esiodo, fu la madre di Harmonia.

¹¹⁹ PS. ERATOST. *loc. cit.*; HYG. *A.* 2, 7; LUC. *Astr.* 10; PS. PLU. *Fluv.* 3, 4; *Schol. ad Arat. loc. cit.*; MANIL. 324-327; AVIEN. 618-635; F. MÜNZER, s.v. *Orpheus*, in *RE*, VIII, 1 (1939), coll. 1296-1298.

¹²⁰ ALEX. EPH. *A.* 9-10. 25-26. Cfr. NICOM. *Harm.* 3.

¹²¹ CENSORINUS *DN* 13; cfr. ALEX. APHR. in *Metaph. CAG*, I, 41, 1-14; PL. R. 617 b; PS.-PLU. *De Mus.* 44; AR. QUINT. *De Mus.* 20-23 (secondo la dottrina pitagorica i sette corpi celesti Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, emettono suoni femminili maschilini o ermafroditi; inoltre, anche i dodici segni dello Zodiaco sono suddivisibili in quattro quadranti, come le note di un tetracordo, e, a seconda delle distanze che i sette corpi celesti occupano nei quattro quadranti, hanno luogo gli intervalli dei tre generi enarmonico, cromatico e diatonico). Sullo sviluppo della dottrina astronomica pitagorica, con l'introduzione dapprima di terra e antiterra e del fuoco centrale, forse da ascrivere allo stesso Filolao, e poi di altre antiterra fino a una revisione finale, si vedano le considerazioni di TAMPANARO-CARDINI, *op. cit.*, II, *Filolao*, 92-98; A 16 e nn., part. 150-152; diversamente BURKERT, *Lore*, cit., 301-322 (con bibliografia); cfr. M. L. WEST, *Alcman and Pythagoras*, in "CQ" 61, 1967, 11-14.

chiamava le Pleiades “lira delle Mousai”¹²². E la tradizione dell’armonia delle sfere, che interessava però un numero di astri maggiore di sette, era tradizionalmente ascritta ai Pitagorici¹²³.

Le nozioni astrali dei Greci sono debitrice della grande tradizione astronomica delle culture d’Oriente¹²⁴. L’eptadismo doveva tenere una posizione di rilievo nell’ambito culturale del mondo semitico, probabilmente per le sue implicazioni con i cicli lunari¹²⁵.

Nell’opera pseudo-ippocratica sul numero sette, la teoria delle sfere celesti non contempla l’ordine sentito come tradizionale nel Pitagorismo (forse di derivazione filolaica?), che conosceva un’eptade astrale composta dai cinque pianeti, dal sole e dalla luna, illuminando una sottile distanza da quella concezione¹²⁶.

Le fasi della luna, le zone del cielo, le sette stelle delle Pleiades, i pianeti armoniosi: la connessione tra il numero sette e i fatti celesti si configura come un altro elemento della screziata e polivalente leggenda di Amphion. Aristotele conferma la diffusione e il successo di questo rapporto quando si adopera per confutarlo recisamente, mostrando l’inconsistenza delle correlazioni istituite tra vari elementi eptadici, correlazioni che in ultima istanza servivano a confermare l’idea ascritta ai Pitagorici di una natura metafisica, immanente, di ciascun numero e della sua potenza creatrice¹²⁷. L’intera tradizione aritmo-logica antica,

¹²² PORPH. *VP* 41 (= ARIST. *fr.* 191).

¹²³ Si veda ad es. PL. *Tim.* 35 b- 36 d; ID. R. 617 b; NICOM. *Harm.* 3; ATH. 632 b-c; ARIST. *Coel.* 290 b, 12 e seg.; cfr. M. L. WEST, *La filosofia greca arcaica e l’Oriente*, Bologna 1993, 285 [Oxford 1971]; BURKERT, *Lore*, cit., 350-351.

¹²⁴ WEST, *Cosmology*, cit., 385-388, ha indagato sulle analogie tra il *De Hebdomadibus* pseudo-ippocratico e alcune concezioni di area egizia, mesopotamica, iranica-zoroastriana o indiana. Nel caso di questo testo, bisogna supporre che ad *inputs* orientali abbia fatto seguito un’evoluzione interna, tipicamente greca, della dottrina del numero sette.

¹²⁵ Sull’apporto babilonese e iranico alle conoscenze astronomiche degli antichi, cfr. BURKERT, *Lore*, cit., 299-322. Come ricordano anche numerosi scrittori, il numero sette ha come multiplo il 28, corrispondente ai giorni di un intero ciclo lunare: PHILO, *De opif.* 101; GELL. 3, 10, 6. Cfr. L. BESCHI, *Una dea della musica*, cit., 137: lo studioso ha messo in relazione le statuette fittili di Lemno, raffiguranti una figura femminile che impugna uno strumento a corde, con la dea Bendis dei Traci e la Kybele frigia. In alcuni casi, la dea musicante indossa un peculiare copricapo/polos, dotato di sette fori. Lo studioso ha ipotizzato una relazione tra il numero dei fori e le “vicende lunari”.

¹²⁶ HP. *De hebd.* 2, 1. Cfr. WEST, *Cosmology*, cit., 373-374.

¹²⁷ ARIST. *Met.* 1093 a 14.

fino all'epoca più tarda, continuerà a studiare e ad attribuire molteplici nessi tra l'eptadismo e la realtà¹²⁸.

L'importanza dell'ebdomade risulta confermata dal fatto che non solo per Tebe essa ricorre. Apollon è il dio "nato nel settimo giorno"¹²⁹. Sette erano anche i sapienti celebrati da alcune tradizioni diffuse nell'età arcaica, i cui nomi variavano a seconda delle fonti; ma il cui numero rimaneva invariabilmente lo stesso, probabilmente in ossequio ad un antichissimo uso¹³⁰. Il folklore dei sette saggi, che sembra avere, come suo primario punto di diffusione per la Grecia, l'area micrasiatica, affonda le sue origini in ambiente babilonese, da cui poi fu esportato probabilmente anche in India¹³¹. Sette sono anche le meraviglie del mondo, e le sette porte di Tebe vi erano, in alcune tradizioni, incluse¹³². Nella tradizione eptadica confluivano anche le Sette Grandi Isole¹³³.

Altre notizie sembrano riverberare, almeno in parte, echi pitagorici. Ad Omero ed Esiodo si riferiva la credenza – confermata anche da versi a loro attribuiti – che il settimo fosse un giorno sacro¹³⁴. Inoltre, l'ebdomade è in stretta relazione con

¹²⁸ A. GRILLI, *Sul numero sette*, in *Studi su Varrone*, scritti in onore di B. Riposati, Rieti 1979, 203-219. Sulla valenza simbolica del numero sette, si vedano anche E. BETHE, *Tebanische Heldenlieder; Untersuchungen über die Epen des tebanisch-argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891, 62 e seg.; E. CINGANO *Tradizioni su Tebe nell'epica e nella lirica greca arcaica*, in ANGELI BERNARDINI, P. (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 142-143.

¹²⁹ HES. *Op.* 771; PLU. *Quaest. Conv.* 717 d. Come si è accennato in precedenza, poteva esistere una tradizione pre-pitagorica sul numero sette, che era stata forse accolta da Omero e di cui abbiamo notizia per Esiodo; tuttavia l'accentuazione di questo tema sembra doversi ascrivere a fonti influenzate dal pensiero pitagorico.

¹³⁰ Non era assente una relazione con il santuario dell'Apollon delfico: PL. *Pr.* 343 a.

¹³¹ Cfr. R. P. MARTIN, *The Seven Sages as Performers of Wisdom*, in C. DOUGHERTY – L. KURKE, *Cultural poetics in archaic Greece: cult, performance, politics*, Cambridge 1993, 120-124. Su un possibile influsso orientale per la saga dei Sette a Tebe: W. BURKERT, *Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek Literature*, in *I poemi epici rapsodici e la tradizione orale*, Padova 1981, 40.

¹³² cfr. UNGER, *op. cit.*, 37 (= GREG. NAZ. *Or.* 20, 359).

¹³³ ALEX. *CAF*, II, *fr.* 268 K.; TIMAEUS, *FGrHist* 566 f65; *Schol. Ar. Ach.* 112.

¹³⁴ EUS. *Praep. Ev.* 13,13. Cfr. *supra*, n. 129.

l'epiclesi di *Mousaghetas* riferita ad Apollon¹³⁵. Per Proclo, questi e le Mousai “président aussi à l'harmonie de l'univers et...la fonction du premier est de ramener à l'unité le chant des neuf déesses”¹³⁶.

Dietro la ricorrenza dell'ebdomade nella tradizione anfionea¹³⁷, si può dunque cogliere l'apporto delle dottrine filosofiche dei Pitagorici, i quali non solo furono presenti a Tebe nel IV secolo, ma furono anche attivi sul piano pedagogico, probabilmente fondando una scuola, come vuole la tradizione che fa di Liside il maestro di filosofia di Epaminonda¹³⁸.

A mio parere, la leggenda musicale di Amphion suggerisce anche altri nessi. Un noto musico, oltre ad essere celebrato come inventore della lira eptacorde, era legato all'ebdomade: si tratta di Terpandros di Lesbo, il Mitileneo. Egli era celebre per le sue attività di ‘musicoterapia’ *ante litteram*, e per aver attuato a Sparta l'ingrandimento di feste in relazione con Apollon¹³⁹. Secondo la tradizione, creò l'armonia dai sette toni e la corrispondente lira eptacorde¹⁴⁰, e si distinse per aver inventato sette *nomoi*¹⁴¹, nonché

¹³⁵ PLU. *Quaest. Com.*, 738d; PROCL. *in Ti.* 2, 197, 28. Apollon conduce il coro delle Mousai in HOM. *Il.* 1, 603; PI. *N.* 5, 22-25.

¹³⁶ PROCL. *in Ti.* 2, 197; BOYANCÉ, *art. cit.*, 8; 12, nn. 1-3. Cfr. PAUS. 5, 18, 4.

¹³⁷ Per HYG. *Fab.* 9, Amphion avrebbe generato sette figli e sette figlie; cfr. anche E. *fr.* 455 Nauck² (*TrGF* 154 a, 1-3); AEL. *VH* 12, 36 (= PI. *fr.* 76 Turyn); BACCHIL. *apud* GELL. *Noct. Att.* 20, 6-7.

¹³⁸ PL. *Phd.* 61e (=TIMPANARO-CARDINI, *op. cit.*, II, *Filolao* T1a, 112-115); *Schol. Pl. Phd.* 61 (= *ibid.*, *loc. cit.*); cfr. EAD., *op. cit.*, II, 83. Si veda anche *infra*, cap. 5. 2.

¹³⁹ A. GOSTOLI, *Terpander*, Roma 1990, xi-xv; T 12 (= DEM. PHAL. *ap. Schol. E Q Hom. Od.* 3, 267); T 13 (= HERACLID. LEMB. *Exc. pol.*, *fr.* 11 Dilts); T 14 a-c (PHILODEM. *De mus.* 1, *fr.* 30, 31-35; 4, *Pap. Hercul.* 1497, col. 19, 4-19; *ibid.*, col. 20, 1-7); T 15 (=D. S. 8, 28, *ap. Tz. H.* 1, 385-392); T 17 (=PLU. *Agis*, 10, 5-6); T 18 (= PS. PLU. *De mus.* 9); T 19 (= *ibid.*, 42); T 21 (= AEL. *VH*, 12, 50); T 22 (= BOET. *De mus.* 1, 1); T 60 f (= ZENOB. 5, 9); T 60 i (= PHOT. *s.v. μετὰ Λέσβιον ῥῥόν*).

¹⁴⁰ GOSTOLI, *op. cit.*, T 11 (= GEORG. SYNCCELL. *Chronogr.* 213 c); T 47 (= PS. ARIST. *Probl.* 19, 32); T 53 b (= NICOM. *Exc.* 1); TERPANDER, *fr.* 4; in analogia con i sette pianeti T 53 a (= NICOM. *ap. BOET. De mus.* 1, 20). Cfr. C. JAN *Musici Scriptores Graeci*, 1895, 81 (aggiunse la *νέτη* e tolse la *τρίτη*, creando così l'intervallo di ottava).

¹⁴¹ *Ibid.* T 43 (= SUID. *s.v. νόμος*). Tra i *nomoi* di sua invenzione si ricordava il *βοιώτιος*; cfr. T 28 (= PS. PLU. *De mus.* 4); T 30 (= *Schol. E T Ar. Ach.* 13); T 38 (= POLL. *Onom.* 4, 65).

per aver suddiviso il *nomos* citarodico in sette parti¹⁴². Il Lesbio era inoltre chiamato in causa per l'invenzione della *nete* dorica¹⁴³ e per avere importato il *barbitos* al fine di accompagnare la *pektis* dei Lidi¹⁴⁴. Non possono sfuggire le curiose analogie e interferenze rispetto alla mitica figura di Amphion e alle invenzioni musicali a lui attribuite. Questo ci permette di osservare chiaramente la confusione che vige, nel pensiero antico, tra figure storiche e entità mitiche, entrambe degne di realizzare e suggellare il luminoso passato di una comunità.

Nella tradizione del musico e poeta di Lesbo si ravvisano elementi in comune con la concezione pitagorica, soprattutto per quel che riguarda la tradizione della 'riconciliazione' delle discordie civili attraverso il potere calmante della sua musica¹⁴⁵. Tuttavia non si può negare una parte 'storica' della sua biografia, che lo mette in relazione con il culto di Apollon. A tale dimensione non sembra estraneo neppure Amphion, come aveva già in parte rilevato il Sergent mettendo a confronto la coppia di fratelli Artemis-Apollon con altri celebri gruppi di gemelli, tra cui quella del nostro eroe¹⁴⁶. I legami con Apollon trovano conferma anche in altri aspetti della leggenda musicale di Amphion: ad esempio, nel rapporto con le pietre. Come si è visto, i massi e le rocce di cui l'eroe si era servito per edificare le mura erano oggetto di memorie 'feticistiche' sulla sua presunta tomba. Inoltre, il tema della roccia affiora nuovamente nel destino di pietrificazione di Niobe, sua sposa¹⁴⁷.

¹⁴² GOSTOLI, *op. cit.*, T 39 (= POLL. *Onom.* 4, 66)

¹⁴³ T 47 (= PS. ARIST. *Probl.* 19, 32).

¹⁴⁴ *Ibid.* T 45 (=ATH. 14, 635 e); cfr. L. CITELLI - M. L. GAMBATO et al., *Ateneo. I Deipnosofisti*, Roma 2001, III, 1641, n. 4.

¹⁴⁵ Sull'armonia come principio conciliatore degli opposti: TIMPANARO, *op. cit.*, II, *Filolao*, 216-217, B 10 (= NICOM. *Arithm.* 2, 19; THEO SM. 12, 10).

¹⁴⁶ SERGENT, *art. cit.*, 17; cfr. PRELLER, *Griechische Mythologie*, Berlin 1860-1861, 31; 33.

¹⁴⁷ PAUS. 8, 2, 5. Mâche (F.B. MÂCHE, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris 1991, 23) ha sottolineato la ricorrenza del tema della pietrificazione nei miti musicali. Quanto al rapporto tra la pietra e l'epitadismo, riporto solo accennandoli due dati: il curioso titolo di un'opera teogonica in prosa di Ferecide di Siro, dal titolo *Ἐπτὰ μυχός* ("Le sette caverne"); cfr. ARIST. *Met.* N 4; DIELS-KRANZ, *Vorsokr.* I, 44, 23; un mito di Uruk in cui le mura della città erano state costruite da sette saggi (MARTIN, *art. cit.*, 121).

Anche per il dio dell'arco non mancano legami con la pietra. In primo luogo con l'*omphalos*, il masso scolpito e decorato che a Delfi situava il centro del mondo¹⁴⁸. E la Pizia vaticinava presso uno sperone roccioso¹⁴⁹.

Apollon è inoltre significativamente celebrato da Callimaco come dio che ama le *θεμείλια*, le fondamenta, e la cui opera di erezione delle mura è, in alcune leggende, effettiva, a differenza di quel che lascia intendere l'epiclesi di *Archegetes*¹⁵⁰. Tuttavia, si rilevano differenze significative tra l'atto musicale di Amphion, che deve suonare la cetra per erigere le mura, e le fondazioni del dio, che non mette mano allo strumento mentre edifica le città, ma che, almeno in un caso, lo porta con sé¹⁵¹.

Gli elementi che Amphion condivide con il dio della lira concorrono a mettere in luce il carattere regale di questo personaggio mitico. A ciò si aggiungano le affinità con alcune immagini figurali di età micenea. La cetra è il mezzo attraverso cui Amphion assume su di sé la funzione regale, analogamente a quanto sembra avvenire nelle iconografie del Tardo Bronzo¹⁵². La lira viene donata all'eroe da un dio: questo conferisce un potere speciale allo strumento, che trasmette poi tali prerogative al suo nuovo possessore. Come si diceva, in molte leggende di fondazione in cui Apollon è implicato non a livello culturale come *Archegetes*, ma nella sua concreta opera di erezione delle mura, la lira non viene utilizzata per smuovere e sistemare le pietre. Lo strumento in sé non ha la facoltà di erigere la fortificazione: esso

¹⁴⁸ Cfr. PAUS. 10, 16, 3.

¹⁴⁹ Cfr. PAUS. 10, 12, 1. Ancora nel libro beotico di Pausania, si ricorda la metamorfosi di Alkmene in pietra (PAUS. 9, 16, 7). Sulle pietre nell'opera di Pausania, J. HEER, *La personnalité de Pausanias*, Paris 1979, 224-230; v. *supra*, in questo capitolo n. 9. Sulla pietra delfica di Gaia e sulla sua derivazione da modelli orientali per intermediazione del mondo beotico, cfr. DEFRADAS, *op. cit.*, 47-48.

¹⁵⁰ CALL. *Ap.*, 55-60. Su Apollon *Archegetes*: M. DETIENNE, *Apollon Archégete. Un modèle politique de la territorialisation*, in M. DETIENNE (ed.), *Tracés de fondation*, Louvain-Paris 1990, 301-311. Sulle fondazioni effettive di Apollon: PAUS. 1, 42; OVID. *Met.* 8, 14 seg.; *Ciris* 105-108; MART. CAP. *Nupt.* 9, 929 (Megara); HOM. *Il.* 7, 452-453. 21, 441. 449; *Pi. O.* 8, 30 seg.; LUC. *De sacr.* 4 (Ilio).

¹⁵¹ THGN. 773-774; cfr. ROCCHI, *op. cit.*, 48-49. Sul rapporto di Apollon con la pietra: J. SCHAMP, *Apollon prophète par la pierre*, in "RBPh", 39, 1981, 30-31.

¹⁵² Cfr. M. CULTRARO, *L'affresco del cantore di Pilo e l'investitura del potere*, in "Ostraka", 9, 2000, 27 e n. 71.

rappresenta il potere di costruzione/distruzione che il dio detiene. Quando la cetra viene donata ad Amphion, necessita di venire suonata perché si manifesti la potenza della divinità. Il suono della cetra e lo strumento stesso sono forme inconsuete attraverso cui ha luogo l'epifania divina. Nella leggenda di Amphion e nei miti di fondazione apollinea in cui è implicata la lira, lo strumento mostra di avere un rapporto speciale con l'erezione di mura e con le fondazioni delle città. In due casi, poi, essa è associata esplicitamente alle pietre: nella leggenda di Amphion perché provoca lo spostamento e la ri-disposizione dei massi; nel mito di Megara perché ha trasmesso ad un sasso, per semplice contatto, il suo divino potere sonoro¹⁵³. Si tratta di due leggende quasi speculari: nella leggenda tebana è un accadimento sonoro a costruire e a definire lo spazio reale e tangibile; nella seconda narrazione, la contiguità fisica scatena un evento acustico.

Altro elemento significativo è l'identità di pastore di Amphion. Ciò lo accomuna in parte ad Apollon e a Hermes¹⁵⁴.

Una serie di fonti ravvisava nel canto di Amphion un *melos* cosmogonico. Egli avrebbe cantato l'etere e la terra¹⁵⁵, similmente ad altri cantori del mito, il cui modello reale era l'Esiodo della *Teogonia*. Prototipo divino di questo genere di canto è Hermes nel celebre *Inno* a lui dedicato.

L'assiduità con cui i Greci istituirono legami tra Tebe e il numero sette, tra la lira e realtà celesti, offre forse più apertamente alla nostra comprensione ciò che era già *in nuce* in altri aspetti della leggenda di Amphion: il suo carattere antropologicamente fondativo, in cui la musica, attraverso lo strumento che la produce, diviene espressione di uno strettissimo rapporto con il

¹⁵³ Sui rapporti tra pietra e suono, cfr. D. RESTANI, *Introduzione*, in D. RESTANI (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 7-35.

¹⁵⁴ Cfr. J. DUCHEMIN, *La boulette et la lyre*, Paris 1960, 28-84 sull'identità funzionale di pastore/ musicista e di pastore/*μάντις* /*Βασιλεύς* (su cui anche Cr. GROTANELLI, *La parola rivelata*, in G. CAMBIANO - L. CANFORA - D. LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario*, cit., I,1, Roma 1992, 239). Sulla relazione tra il mondo pastorale e le conoscenze astrali, DUCHEMIN, *op. cit.*, 213-216.

¹⁵⁵ E. *Antiop.* fr. 6 Kambitsis; PHILOSTR. *loc. cit.* Lo scrittore segue probabilmente la versione euripidea, quando ipotizza che il canto riguardava *τὴν γῆν* (cfr. KAMBITSIS, *op. cit.*, 30-31). Sulla composizione di cosmogonie da parte di Orpheus, cfr. MOLINA, *art. cit.*, 294-295.

mondo divino, di un momento di intesa profonda e comunicazione tra la terra e il cielo. Un tempo in cui la musica come espressione del divino poteva interagire con la vita degli uomini¹⁵⁶.

Nelle sue componenti simboliche il mito di Amphion rivela schemi molto antichi, che ricalcano moduli presenti nel mondo orientale, su cui si sono incastonati elementi della cultura greca, intrisi di pitagorismo e di conoscenze sapienziali.

3.7 Leggenda e realtà politica

Che la leggenda di Antiope e Amphion risalga almeno al VII secolo confermano sia la citazione omerica sia alcuni passi esiodei, tra i quali, oltre al rimando alla fondazione musicale, spicca l'allusione alla saga dei Niobidai attraverso la menzione di Chloris, la figlia superstite di Niobe ed Amphion¹⁵⁷. Anche la tradizione della fondazione musicale affonda le sue origini almeno nell'epoca arcaica, se dobbiamo dare credito a Palefato che ricordava la versione esiodea della leggenda.

Alcune fonti legano l'operato di Amphion e Zethos a precise aree beotiche a sud del Lago Copaide: da una parte a Eutresis e all'area tespie, dunque l'area dell'Elicona e del santuario delle Mousai¹⁵⁸; dall'altra, attraverso la madre Antiope, figlia di Asopos, ad Eleutherai ed Hysiai sul Citerone, cioè al confine attico-beotico¹⁵⁹. Altre figure, inserite in un secondo tempo nella variegata leggenda di Antiope, confermano ciò: Lykos e Nykteos appartengono anch'essi alla Beozia¹⁶⁰. Che la leggenda indicasse l'esistenza di relazioni tra Tebe e i centri della Beozia che gravitavano intorno a questa città ha suggerito il Vian, il quale ipotizzava che essa avesse avuto origine per la volontà beotica di imporre a Tebe fondatori legati alla regione¹⁶¹.

¹⁵⁶ Cfr. ROCCHI, *op. cit.*, *passim*, part. 135-138. Un'interpretazione, tanto discussa quanto stimolante, del rapporto tra udito, evoluzione neurologica e antiche civiltà, in J. JAINES, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano 1996 [1976].

¹⁵⁷ HES. *fr.* 33a; *fr.* 182-183 M.-W

¹⁵⁸ STEPH. BYZ., s.v. *Εὐτρεςίς*; EUST. *ad Hom. Il. 2*, 502, 268. Cfr. STRABO, 9, 2, 28 C 411.

¹⁵⁹ Cfr. PRELLER, *op. cit.*, 21.

¹⁶⁰ VIAN, *op. cit.*, 193-195.

¹⁶¹ F. VIAN, *Les origines de Thèbes*, Paris 1963, 70 e segg.

Lo studioso francese, sulla scia di Omero e dei suoi scolasti, che facevano riferimento al “pericolo minio”, ha individuato, nella leggenda di fondazione delle mura tebane, eventi storici reali. Per far fronte al pericolo orcomenio, le città della Beozia meridionale avrebbero creato alleanze sotto l’egida di Tebe. Centro di questa antica associazione doveva esser il santuario di Poseidon ad Onchesto¹⁶². Presto però, con la decadenza della città di Orcomeno, cominciarono ad avere luogo le prime defezioni. Come si è detto, sembra che, alla fine del VII a. C., Eleutherai si legasse ad Atene per odio verso i Tebani¹⁶³.

La potenza di Tebe dovette crescere in misura relativa nel corso del VI secolo, quando i suoi abitanti guidarono la vittoriosa spedizione contro i Tessali che dalla Focide si erano spinti fino alla regione di Tespie¹⁶⁴. Alcuni decenni più tardi, Hysiai sarebbe entrata nella sfera di influenza ateniese, nello stesso tempo in cui, com’è presumibile, Platea si rifiutava di aderire alla confederazione beotica¹⁶⁵. Date queste premesse, a mio parere, è possibile che la leggenda sia sorta, a differenza di quanto sosteneva il Vian, sotto l’egida e per iniziativa di Tebe stessa, al fine di stabilire, per l’associazione beotica che si andava costituendo, solide origini comuni.

La parentela di Antiope con Asopos accosta l’eroe anche alla regione sicionia, dove esisteva un fiume omonimo¹⁶⁶. A questo proposito, giova forse ricordare che, intorno alla fine del VI secolo, il tiranno di Sicione, Clistene, aveva introdotto nella sua

¹⁶² F. SCHÖBER, s.v. *Thebai (1)*, A. Topographie. B. Geschichte, in *RE*, V A, 2 (1934), coll. 1457- 1458. Una curiosa tradizione ricordata da Pausania voleva che Amphion orcomenio, figlio di Iasios, avesse una figlia di nome Chloris, che andò in sposa a Neleus (9, 36, 8). Sembra trattarsi di una bizzarra duplicazione che tradisce i complicati rapporti tra Tebe e Orcomeno, evidenziati anche dalle numerose leggende che vedono Herakles contrapposto al mitico re orcomenio Erginos, di cui sempre Pausania ci dà notizia.

¹⁶³ PAUS. 1, 38, 8; cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, col. 1458; *contra* D. MUSTI - L. BESCHI, *Pausania. Guida della Grecia, I. Attica*, Milano 2000⁴, 414, dove si data al tempo dei Pisistratidi il passaggio della città all’Attica.

¹⁶⁴ Per le fonti e la bibliografia, cfr. *supra*, Introduzione, n. 16.

¹⁶⁵ Che l’annessione di Hysiai sia avvenuta nel 519 o nel 509 rimane incerto, cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, col. 1459; v. *infra*, cap. 4, n. 49.

¹⁶⁶ Cfr. K. WERNICKE, s.v. *Antiope(1)*, in *RE*, I, 1894, coll. 2495-2497. Su Asopos e sulle sue numerose figlie, si veda WAGNER, s.v. *Asopos (8)*, in *RE*, II (1896), coll. 1706-1708.

città il culto del tebano Melanippos, venuto a rimpiazzare l'argivo Adrastos¹⁶⁷. La saga dei Sette a Tebe, dal nucleo antichissimo e ben consolidato nei poemi omerici, era valsa al tiranno per condurre una propaganda contro Argo e per svincolarsi dall'influenza di quella *polis*, realizzando al tempo stesso un avvicinamento con Tebe, la città che nel mito aveva saputo fronteggiare, almeno parzialmente, Argo. Ulteriore conferma del legame tra Amphion e l'area sicionia è nel passo del *De musica* dello Pseudo Plutarco, dove la notizia sulle invenzioni musicali di Amphion attribuita ad Eraclide Pontico era da quest'ultimo confermata attraverso la cosiddetta *Anagraphè* di Sicione, che riportava liste comparate delle sacerdotesse di Argo, dei poeti e dei musicisti¹⁶⁸. Tuttavia, il legame tra Tebe e Sicione sembra avere avuto origine in tempi più remoti, intorno al VII secolo e l'*Anagraphè* sembra conservarne la traccia¹⁶⁹.

La parentela di Antiope con Asopos conteneva anche un'allusione all'area eginetica, dove si trovava un altro fiume omonimo; secondo una diffusa tradizione, Aigina era una delle figlie di Asopos, insieme a Thebe¹⁷⁰. Sulla base di questa leggenda le due città si allearono. Dopo che Beoti e Calcidesi subirono una dura sconfitta da parte di Atene nel 506, un oracolo delfico

¹⁶⁷ HDT. 5, 67-68.

¹⁶⁸ PS. PLU. *De mus.* 3. Sull'*Anagraphè*, cfr. *ibid.* 8; JACOBY, *FGrHist* 550.

¹⁶⁹ Per VIAN, *op. cit.*, 194-198, Sicione avrebbe messo in atto il tentativo di anettere alla propria tradizione i due figli di Antiope e così la leggenda beotica avrebbe subito forti rimaneggiamenti, con 'interferenze' sicionie, conservate anche negli ambigui riferimenti pindarici all'Asopos (PI., N. 3, 4). Ad esempio, secondo alcune fonti, di Sicione era Polibos, che allevò Oidipous; su Polibos, cfr. TREIDLER, s.v. *Polybos* (6), in *RE*, XXI, 2 (1952), coll. 1584-1592. Sulla maggiore antichità della leggenda sicionia rispetto a quella corinzia, si veda E. BETHE, *Tebanische Heldenlieder; Untersuchungen über die Epen des tebanisch - argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891, 75; 179. Altre connessioni tra Tebe e Sicione si registrano anche in alcune notizie di Pausania: Kanakos di Sicione scolpisce l'Apollon, l'Hermes e l'Athena del santuario di Apollon Ismenios a Tebe (2, 10, 5; 9, 10, 2); la storia di Nykteus tebano (9, 5,5) è ricordata nel libro su Sicione (2, 6, 1).

¹⁷⁰ PI. N. 3, 6 e *Schol. ad loc.*; ID. I. 8, 18; in PAUS. 2, 5, 2, si ricordano tre figlie di Asopos: Aigina, Thebe, Korkyra; ma cfr. ID. 5, 22, 6, ove ricorda Nemea, Aigina, Arpina, Korkyra, Thebe. In altre fonti, le figlie si moltiplicano: *Schol. P. O.* 6, 84; PAUS. 1, 35, 2; 5, 22, 6; 9, 26, 6; *Schol. A. R.* 1, 752; D. S. 4, 73, 1; APOLLOD. 2, 1, 3, 1; ID. 3, 12, 7, 1; NONN. D. 7, 212; STEPH. BYZ. s.v. *Καλκίς*. Per una rassegna completa si rinvia a WAGNER, *art. cit.*, coll. 1706-1708.

vaticinò ai Tebani di allearsi con “i più vicini” per vendicarsi dell’odiata nemica. Superate alcune iniziali difficoltà di interpretazione, un Tebano durante l’assemblea cittadina intese correttamente l’oracolo: Thebe ed Aigina erano entrambe figlie di Asopos. Così i Kadmeioi mandarono messi agli Egineti, i quali, dapprima, inviarono gli “Aiakidai”; ma in seguito a una sconfitta dei Tebani e nuovamente sollecitati da questi ultimi, mossero concretamente guerra contro Atene¹⁷¹.

Non si può escludere che la leggenda e la genealogia di Asopos siano tornate in auge nel VI secolo, in occasione del conflitto contro Atene, che in quel momento univa le città di Tebe ed Egina¹⁷².

Si intravedono anche altre connessioni. Secondo alcuni scrittori antichi, e come è stato rilevato in precedenza, l’autore del poema su Europe menzionato da Pausania sarebbe stato Eumelo di Corinto. Si sa che costui era un Bacchiade, la cui opera attività dovette superare i confini della sua città, se compose un canto processionale per i Messeni in onore dell’Apollon delio¹⁷³. Per Tebe, il contatto con figure del mondo corinzio e più specificamente Bacchiade non sembra esaurirsi con Eumelo¹⁷⁴. Si narra infatti che Filolao Bacchiade avesse dato dei *νόμοι* alla città beotica¹⁷⁵. Questi è anzi il primo (e solo) legislatore di Tebe che venga chiaramente nominato. Non è chiaro se l’intervento di un Bacchiade a Tebe sia databile all’epoca in cui tale *γένοϛ* ancora

¹⁷¹ HDT. 5, 79- 81; Pl. I, 8, 16 a-26a; cfr. ID. N. 3, 3-5.

¹⁷² C.M. BOWRA, *The daughters of Asopus*, in “Hermes”, 73, 1938, 213-221, proponeva di attribuire questa genealogia a Eumelo di Corinto, senza chiamare in causa alleanze politiche o militari; ma per la sola volontà di connettere alla storia mitica della sua città anche aree politicamente e culturalmente piuttosto lontane come Tebe ed Egina. Anche accogliendo questa ipotesi, è possibile che la leggenda fosse stata recuperata nel secolo successivo a quello del poeta per rispondere, nelle due città di Tebe ed Egina, ad altre esigenze. Cfr. anche *infra*, cap. 4. 3.

¹⁷³ PAUS. 4, 4, 1; cfr. anche *infra*, la sezione *Storici e scrittori*, alla voce *Eumelus*.

¹⁷⁴ Si ricordi inoltre che forse nei *Corinthiaca*, Eumelo avrebbe creato la genealogia delle Asopidai includendovi oltre a Korkyra, anche Thebe ed Aigina (vedi *supra* n. 172).

¹⁷⁵ ARIST. *Pol.* 2, 1274 b; cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, col. 1457. Che l’*Europaia* possa essere ascritta ad Eumelo pare possibile ad HUXLEY, *op. cit.*, 76-77, proprio sulla base dei legami vigenti tra Tebe e il *γένοϛ* dei Bacchiadi. Mi pare degno di nota che Eumelo chiamasse Sicione *Ἀσωνία* (*fr.* 2-3), cfr. BOWRA, *art. cit.* 216-217.

guidava la città sull'Istmo, oppure al periodo successivo¹⁷⁶. Ad ogni modo, si possono forse ravvisare nodi, se non tra Corinto e Tebe, almeno tra la famiglia dei Bacchiadi e la città beotica. Inoltre, non va sottovalutata la presenza di ceramica sia di influenza che di origine corinzia nella Beozia meridionale a partire dall'inizio del VII secolo a. C.¹⁷⁷.

L'omerico *Catalogo delle Donne* ci mostra che la saga di Antiope e quella di Amphion dovevano essere collegate, se non dalle origini, almeno da un'epoca abbastanza antica. La leggenda di Amphion e Zethos sembra insomma aver rappresentato, nel corso del VII secolo, un 'collante' mitologico, e dunque uno strumento di propaganda ideologica, per quella Lega beotica che andava formandosi nell'area a sud del Lago Copaide.

In questa epoca, così come nel secolo seguente, è possibile che tra le esigenze militari e politiche di Tebe vi fosse quella di render più saldi i legami interni alla Lega, come sembrerebbe richiedere l'atteggiamento antitebano palesato da Eleutherai già alla fine del VII secolo.

In questo quadro così articolato e complesso, un'omissione emerge in modo particolarmente significativo: quella di Pindaro. Il quasi assoluto silenzio del poeta tebano sulla saga di Antiope e Amphion, non sembra dovuta alla relativa incompletezza con cui ci è pervenuta la sua opera¹⁷⁸. Una così lampante assenza potrebbe dipendere dalla receniorità della nostra leggenda¹⁷⁹ oppure da una personale predilezione per il mito cadmeo. Quest'ultimo infatti rappresenta in certo qual modo la 'versione nobile' dell'origine di Tebe, quella tradizione resa solida e sicura dai poeti, e su cui si fonda il prestigio 'internazionale' della città

¹⁷⁶ P. CLOCHÉ, *Thèbes de Béotie*, Namur 1952, 26.

¹⁷⁷ P. E. ARIAS, *Enciclopedia Classica*, III, Torino 1963, 52-54; 113; J. FOSSEY - R. A. TOMLINSON, *Ancient Remains on Mount Marrovouni, South Boeotia*, in J. FOSSEY (ed.), *Papers in Boiotian Topography and History*, Amsterdam 1990, 137-139.

¹⁷⁸ Basti a confermarlo il confronto tra le numerose citazioni della saga cadmea e la quasi totale assenza di menzioni di Amphion: *Pi. Paian* 9, 44 (*Ζεάθου πόλιν*); *Ps. PLU. de mus.* 15 (= *Pi. fr.* 75 Turyn); *Pi. fr.* 76 Turyn; *Id. O.* 10, 84-85. Le citazioni di Kadmos sono invece assai numerose; basti ricordare: *P.* 11, dove fa l'elenco dei *καλὰ ἐπιχώρια*, e Amphion non è ricordato; *fr.* 29 Snell che, dedicato ai Tebani, celebrava Kadmos.

¹⁷⁹ VIAN, *op. cit.*, 70.

sull'Ismeno¹⁸⁰. La storia anfionea, così intrisa di memorie locali, di riferimenti alla geografia minuta della Beozia, rifletteva forse un 'orizzonte d'attesa' più 'locale', era pertanto destinata a coprire aree e scopi più circoscritti¹⁸¹. In effetti, gli unici riferimenti alla saga di Amphion presenti nell'opera pindarica, erano contenuti nei *Peani*, a noi giunti frammentari. In particolare, la menzione lacunosa di Zethos faceva parte di un *Peana* consacrato ai Tebani. Quanto al secondo e al terzo, pervenutici per tradizione indiretta e probabilmente facenti parte dello stesso componimento¹⁸², non possiamo sapere se siano da collegare anche al primo frammento. Ad ogni modo, si può forse ipotizzare che Pindaro adottasse di preferenza la versione cadmea; ma che a Tebe potesse anche derogare a questa abitudine¹⁸³.

Tra le città della Lega, Tebe poteva avere qualche interesse a evidenziare l'origine beotica di Amphion e Zethos. Pindaro da parte sua, preferiva forse sfruttare l'antica leggenda del nobile figlio di Agenor e sposo di Harmonia la quale, più adatta agli incontri panellenici che erano la sede naturale della sua opera poetica, guadagnava alla sua città, con i suoi 'Seminati dai denti del drago', l'ammirazione dell'intera Ellade.

E' anche possibile che all'epoca di Pindaro una leggenda, sorta pressappoco nel VII secolo in funzione della creazione di un'associazione intorno a Tebe, non rispondesse più alle esigenze e agli obiettivi di una fase di 'minorità' politica.

Quanto al tema della fondazione sonora, restano assai più controversi l'epoca e il luogo in cui esso può esser stato creato, e se appartenga al nucleo originario della leggenda di Antiope e Amphion o se costituisca invece un 'modulo' slegato da questa, sorto in altra epoca e magari in altro contesto. La citazione esiodea, a noi giunta per via indiretta attraverso Palefato, che può probabilmente essere considerata autentica, sembra indicare una

¹⁸⁰ Cfr. GIANNINI, *art. cit.*, 166-170, sull'assoluta valenza positiva che Pindaro attribuisce a Kadmos.

¹⁸¹ Cfr. GIANNINI, *art. cit.*, 178, sulla valenza solo locale di alcuni miti; 178, sulle 'censure' pindariche.

¹⁸² *Fr.* 75 (= PS. PLU. *De mus.* 15); 76 Turyn (= AEL. *VH* 12, 36; GELL. *Noct. Att.* 20, 7) con apparato di commento.

¹⁸³ Questo non significava necessariamente che il poeta escludesse dalle composizioni per i Tebani la saga cadmea, come mostra il *fr.* 29 S.

relativa antichità per la fondazione sonora di Amphion, forse anche la contemporaneità e la contiguità rispetto alla formazione dei segmenti omerici della storia¹⁸⁴.

La leggenda di Amphion conosce una diffusione, in particolare grazie all'apporto euripideo, a partire dal V secolo, fino a Pausania che ne suggella il definitivo radicamento in terra tebana e il successo. La ri-fondazione di Messene nel IV secolo da parte di Epaminonda al suono di auli beoti e argivi, tra le gare dei canti di Sakadas e Pronomos, sembra rievocare il mito di Amphion¹⁸⁵, così come farà, per opposizione, l'ordine di distruzione di Tebe da parte di Alessandro¹⁸⁶.

Alcuni elementi della multiforme leggenda di Amphion suggeriscono relazioni con il mondo argivo, attraverso la figura di Niobe che, secondo una tradizione locale rifiutata da Pausania, sarebbe stata la madre di Argos e Pelasgos, da lei concepiti con Zeus. La saga dei Niobidai era diffusa anche ad Argo, dove Pausania aveva ammirato una statua intitolata a Chloris-Meliboia, di cui gli Argivi sostenevano che era l'unica dei figli della coppia a essersi salvata¹⁸⁷. Così, anche attraverso questo dato si intrecciano gli antichi legami tra Argo e Tebe. Ma secondo un altro filone della tradizione, Niobe sarebbe di origine lidia, ed è questa la versione accolta da Pausania nel suo libro sulla Beozia e che, per le affinità con il frammento pindarico sull'*harmonia* lidia, potrebbe provenire da fonti tebane. L'origine asiatica della sposa spiegava l'introduzione dell'*harmonia* straniera a Tebe e assicurava alla città, per quei tempi in cui le nebbie del mito solamente illuminano la storia, quell'aura di indecifrabile lontananza.

¹⁸⁴ Diversamente, T. GANTZ, *Early Greek Myth*, II, Baltimore-London 1993, 485.

¹⁸⁵ PAUS., 4, 27, 7.

¹⁸⁶ PS.-CALLISTH. *loc. cit.*; AESCHIN. 3, 157. Si ricordi anche la distruzione delle mura di Atene al suono di auli nel 404 (PLU. *Lys.* 15).

¹⁸⁷ PAUS. 2, 21, 9.

4. LINOS, UN MUSICO LEGGENDARIO A TEBE¹

“...e vidi Orfeo,
Tullio e Lino e Seneca morale”

Dante, *Inferno* IV, 140-141

4.1 Pausania e la leggenda di Linos

Il Periegeta ricorda tre personaggi mitici con questo nome: il primo implicato con il mondo argivo; il secondo e il terzo legati all'area beotica².

Nel libro dedicato alla Corinzia e all'Argolide, Pausania descrive il santuario di Apollon Lykios ad Argo³. Tra le tombe collocate dinanzi al tempio del dio egli vede quella di Linos figlio di Psamathe e quella di Linos poeta. Del primo aveva già raccontata la sventurata storia; mentre si ripromette di occuparsi del secondo in una sede più adeguata.

Il figlio di Psamathe era frutto dell'unione di costei, figlia del re di Argo, Krotopos, con Apollon. Per timore del padre la fanciulla espose il neonato che, per un tragico caso, venne dilaniato dai cani del re. Questa violenta morte suscitò le ire di Apollon il quale, per vendetta, inviò ad Argo la *Ποινή*, che toglieva i figli alle madri. Korebos la uccise; ma attirò così l'ulteriore collera del dio, che causò una nuova pestilenza, per por fine alla quale l'eroe dovette espiare la sua colpa secondo i dettami della Pythia⁴. In onore di Linos, come racconta Konon, furono cantati inni e lamentazioni funebri da parte di donne sposate e fanciulle. Venne

¹ Z. B. GREVE, in W. H. ROSCHER (hrsg.), s.v. *Linos*, in *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, II, 2 (1894-1897), coll. 2053-2063; U. KLEIN, s.v. *Linos*, in *Kleine Pauly* 3 (1969), 676; H. JENNINGS-ROSE – E. KRÜHMEN, s.v. *Linus*, in *Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1996; J. N. BREMMER, s.v. *Linos*, in *Neue Pauly* 7 (1999), 252-253.

² Da un'affermazione contenuta nel libro sull'Arcadia (8, 15, 7) si può dedurre che per Pausania, la distinzione di figure omonime che ai suoi tempi erano state assimilate in una sola persona, corrisponde al recupero di tradizioni più antiche e veritiere.

³ PAUS. 2, 19, 8.

⁴ ID. 1, 43, 7-8. Cfr. CALL. *fr.* 26-31 Pf.; CONON *FGrHist* 26, F 1, 19; AP 7, 154; OV. *Ib.* 478-480; *ibid.* 573-576; STAT. *Theb.* 1, 570-670; *ibid.* 6, 64-66; ID. *Silv.* 5, 5, 55-56; LACTANT. *ad Stat. Theb.* 1, 581.

poi istituita una festa, le ‘Arneidi’, nella quale si sacrificavano cani⁵.

Del Linos *τοῦ ποιήσαντος τὰ ἔπη* di cui gli Argivi sostenevano di ospitare la tomba, Pausania si occupa nel libro dedicato alla Beozia⁶. Mentre descrive il santuario delle Mousai sull’Elicona, il Periegeta indugia sul piccolo luogo di culto dedicato a Linos. La devozione era praticata nei pressi di una roccia scolpita in forma di grotta. Presumibilmente, anche il ritratto di Linos si trovava scalpellato entro la piccola spelonca artificiale, analogamente al rilievo di Eupheme che Pausania annovera subito prima. Il glorioso musico era qui venerato annualmente secondo i riti previsti per gli eroi (*ἐναγίζουσι*), prima del consueto sacrificio alle dee più importanti del luogo sacro. Linos, figlio di Ourania ed Amphimarus, acquistò la massima fama tra i suoi predecessori e i suoi contemporanei in campo musicale. Fu ucciso da Apollon per aver rivaleggiato con lui nell’arte dei suoni. Alla sua morte, un canto funebre si diffuse anche tra i Barbari, sino a raggiungere l’Egitto, dove tale lamentazione aveva nome *maneros*⁷. Dopo aver presentato tale notizia, certamente tratta dal passo erodoteo, il Periegeta cita Omero, ancora una volta tentando di desumere dai suoi versi quel che il poeta non dice esplicitamente. Così, egli interpreta il termine *λίνοσ* nell’*Iliade* come un nome proprio, deducendone che il poeta era a conoscenza del canto avente per oggetto *τοῦ Λίνου τὰ παθήματα*⁸.

Anche in questa sede, il Periegeta raccoglie informazioni desunte in particolare da poeti: cita così Pamphos e Sapphos, che composero un tipo di inno denominato *Οἰτόλινον*.

Seguono alcune notizie con tutta probabilità di carattere orale. I Tebani sostenevano che Linos fosse stato sepolto nella loro città e che, dopo la battaglia di Cheronea, le sue ossa fossero state trasportate in Macedonia da Filippo, secondo i dettami di un sogno. Si sarebbe trattato di un’asportazione effimera, dato che il

⁵ CONON *loc. cit.*; AEL. NA 12, 34.

⁶ PAUS. 9, 29, 6-9.

⁷ Cfr. HDT. 2, 79. Su Maneros, PLU. *Is. Et Os* 357 d-f. Al *maneros* era paragonato anche il *bormos* (ATH. 619 f-620 a; POLL. 4, 54).

⁸ Sulla discussione dei moderni in merito alla plausibilità dell’uso omerico di *αἰίδω* con complementi oggetti indicanti una persona, cfr. R. HÄUBLER, *λίνοσ ante Λίνον?*, in “RhM” 117, 1974, 1-14.

condottiero stabili, in seguito ad un'ulteriore visione onirica, di riportarle nella loro primitiva sede. Di essa si erano però perse le tracce con lo scorrere del tempo. Pausania precisa che i Tebani distinguevano questo Linos da un'altra figura omonima, più tarda: lo sventurato figlio di Ismenios, maestro di musica di Herakles, da cui fu ucciso. Per il Periegeta, inoltre, non si potevano attribuire a questi due musicisti opere in versi esametrici (ἑπτα) ancora reperibili ai suoi tempi, o perché non le avevano scritte o perché, in caso affermativo, esse non avrebbero potuto conservarsi⁹.

Pausania fa dunque riferimento ad una tradizione tebana, scritta o orale che fosse, che distingueva tra due figure omonime.

Il Periegeta dunque trascoglie, di tutta la vasta messe di notizie a sua disposizione, quelle utili ad arricchire il suo resoconto, mentre tralascia o descrive solo sommariamente quanto rimane *a latere* del suo interesse o quanto non condivide: ad esempio, le notizie relative ad opere da ascrivere ai due Linoi tebani. Analogamente, l'autore non presenta testimonianze che legano l'uno o l'altro al mondo sapienziale e filosofico, né all'invenzione della scrittura.

Il Periegeta sembra privilegiare la collocazione tebana della tomba del Linos poeta, dato lo spazio che riserva alla leggenda di Filippo e delle ossa, malgrado la mancanza di prove concrete che la confermino; mentre alla tomba presso il tempio di Apollon Lykios ad Argo fa solo un rapido accenno, rinviando la narrazione della storia del musicista ad un altro momento, più propizio e consono, che è poi appunto il passaggio qui riportato.

In questo brano, il Periegeta accosta dati della tradizione orale, più o meno confermati da prove topografiche, a citazioni dotte di antichi poeti. Ne risulta un ritratto eroico dotato di una sua coerenza interna. Ma, in questo caso, la figura in questione si sdoppia in due personaggi omonimi: l'abile musicista rivale di Apollon, dai contorni più nitidi e precisi, e lo sventurato maestro di Herakles, immagine solo abbozzata, forse per la sua maggiore notorietà, probabilmente in ossequio all'abitudine del Periegeta di dare spazio alle leggende meno celebri.

⁹ Analoga considerazione in 8, 18, 1, dove Pausania dichiara di aver letto alcuni versi attribuiti a Linos in merito a Styx che ricalcavano un passo della *Teogonia* esiodea.

4.2 Genealogie e biografie parallele

Come si è visto, Pausania concede ampio spazio alla tradizione tebana che distingue un Linos musico da un omonimo maestro di musica di Herakles. Simili differenziazioni si incontrano anche in altri scrittori; ma con discrepanze, anche lievi, tra gli uni e gli altri.

Così, ad esempio, la *Suda* distingue un Linos calcidese, maestro di Herakles e promotore delle lettere tra gli Elleni, di cui offre tre possibili genealogie, da un omonimo tebano di epoca più tarda¹⁰. Fozio, sulla base di Eraclide Pontico, ricorda tre Linoi, per ciascuno dei quali riferisce una diversa discendenza¹¹; Eustazio non si discosta molto da Fozio per l'identificazione dei primi due; mentre ricorda il terzo come τὸν Νάρκισσον¹². Egli favorisce però la storia del musico ucciso da Apollon. L'opera attribuita a Eudocia, nella consueta collazione dei materiali più disparati, segue quasi testualmente Eustazio in una delle due voci relative a Linos¹³; mentre nell'altro passo ricopia pedissequamente il Lessico *Suda*¹⁴. La difficoltà nel dare a Linos contorni mitici precisi si perpetua dunque nella moltitudine confusa di genealogie che gli sono riferite. E' stato anzi ipotizzato che proprio la vasta messe di padri e madri tramandati, abbia indotto alcuni autori a mettere ordine, classificare, separare, creando così una distinzione tra le due (o tre) figure mitiche omonime operanti a Tebe¹⁵. Nonostante la recenziarietà e le discordanze di queste notizie, possiamo cogliere, attraverso le varie origini che sono state

¹⁰ SUID. s.v. λίνος. Il primo Linos è ricordato come figlio di Apollon e Terpsichore oppure di Amphimaros e Ourania, o ancora di Hermes e Ourania; cfr. EUDOCIA *Viol.* 622. Analogamente alla *Suda*, Eusebio sembra differenziare il maestro di musica di Herakles da un Linos *musicus thebeus* (EUS. *Chron.* 587. 597. 754).

¹¹ PHOT. s.v. Λίνων (=HERACLID. PONT. *fr.* 160 W.): uno figlio di Kalliope, uno figlio di Alkiope e Apollon, il terzo figlio di Psamathe e Apollon. Sembra probabile che anche per questa notizia, come per quella appena precedente, l'erudito dipenda da Eraclide Pontico.

¹² EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570: uno figlio di Kalliope, l'altro figlio di Kalkiope e Apollon. Secondo GREVE, *art. cit.*, coll. 2062-2063, la notizia deriverebbe da una erronea interpretazione di Fozio.

¹³ EUDOCIA, *Viol.* 605: il nome tramandato qui per il terzo Linos è τὸν Νάρκισσον.

¹⁴ EUDOCIA *Viol.* 622.

¹⁵ GREVE, *art. cit.*, coll. 2055-2056.

assegnate a Linos (o ai Linoi, per quelle fonti che ne annoverano più d'uno), significativi legami con alcune figure del mito.

Come si è visto, molte fonti fanno di Linos il figlio di una Mousa¹⁶, talora accompagnata da una figura maschile¹⁷. Come madre di Linos si nominano talora alcune Mousai in unione con Apollon: Ourania, Kalliope, Terpsichore¹⁸. Il dio del *peana* è annoverato come padre di Linos anche in unione con Kalkiope¹⁹ o con Alkiope²⁰, o anche da solo, senza ulteriori precisazioni²¹. In un'altra voce della *Suda*, Linos è figlio di Aithousa tracia²². Molte di queste genealogie si ricollegano ad attributi o ad attività che caratterizzano Linos. Quanto alle Mousai ad esempio, la maternità di Ourania si ricollega alla tradizione che voleva Linos autore di opere cosmogoniche; mentre la discendenza da Kalliope (ed Oiagros) lega il musico a doppio filo a Orpheus, così come l'origine tracia della madre Aithousa annoverata altrove. Kleiò si accorda con la singolare testimonianza di Stefano di Bisanzio, il quale menzionava un Linos *ἱστορικός* di Ecalia²³. Quanto a Kalkiope o Alkiope, potrebbero essere corruzioni o refusi di Kalliope.

Apollon è, per i suoi stessi attributi, sempre legato alle diverse leggende di Linos, sia come datore di vita che come latore di morte.

Appare problematico sceverare origini e diversa natura delle due figure di musicisti ricordate da Pausania. Tale difficoltà dipende

¹⁶ Ourania: HES. *fr.* 305 M.-W. (cfr. D.L. *Proem.* 4; *Schol. Hom. Il.* 18, 570; EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570, 62-65); AP 7, 616; *Schol. E. Rb.* 347; EUDOCIA *Viol.* 605; Kalliope: ALCYDAM. 25 (quello ucciso da Herakles); EUDOCIA *Viol.* 605; EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570; PHOT. *s.v.* *Λίνον* (=HERACLID. PONT. *fr.* 160 W.).

¹⁷ Con Ourania sono ricordati Amphimarus (PAUS. 9, 29, 6-9; SUID., *s.v.* *Λίνος*; EUDOCIA *Viol.* 622) o Hermes (D.L. *Proem.* 4; SUID., *loc. cit.*, EUDOCIA, *loc. cit.*); con Kalliope, Oiagros (APOLLOD. 1, 3, 2; 2, 4, 9); con Kleiò, Magnes (*Schol. Lycopr.* 831).

¹⁸ Ourania: HYG. *Fab.* 161; Kalliope: *Schol. E. Rb.* 895; Terpsichore: SUID., *loc. cit.*; EUDOCIA *Viol.* 622.

¹⁹ EUDOCIA *Viol.* 605; EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570.

²⁰ HERACLID. PONT. *fr.* 160 W. (= PHOT. *s.v.* *Λίνον*).

²¹ HYG. *Fab.* 273; VERG. *Ecl.* 4, 56-57; PHAEDR. *Proem.* 3, 57.

²² SUID., *s.v.* *Ἔμμηρος*. Cfr. PAUS. 9, 20, 1 dove Apollon e Aithousa generano Eleutheros.

²³ ST. BYZ. *s.v.* *Ἰκαλία*.

anche dalle incertezze che competono al rapporto tra di esse: sono due realtà mitiche nate separatamente oppure derivate da un solo prototipo? E in questo secondo caso, una di esse rappresenta il modello mitico originario oppure derivano entrambe da un altro archetipo comune? E ancora, se nate da uno sdoppiamento, sono espressione di epoche diverse o di aree diverse, o di entrambe le cose?

Per la natura stessa del mito, la portata di tali questioni va ridimensionata. Il mito si avvale infatti del linguaggio dell'inconscio e come quest'ultimo usa gli strumenti della rimozione, lascia affiorare temi e simboli, non conosce il principio di non-contraddizione, contempla come possibile la coesistenza di mondi e realtà parallele.

A chi si avvicina ad un mito non per dedurne archetipi fondanti e universali, ma elementi utili a ricostruire la storia di una città, compete di individuarne quegli aspetti che potremmo definire 'accessori', che sono cioè espressione di esigenze e di concezioni pertinenti ad epoche posteriori a quella in cui il mito in questione ha avuto origine. In questa trasformazione e riconfigurazione che sembra essere intrinseca all'utilizzo che gli antichi facevano del mito, riadattandolo in funzione di necessità contingenti, esso perde parte della sua forza e irriducibilità originaria (ma forse è anche questa un'illusoria convinzione di noi moderni?) e archetipica e, diviene strumento, talora piuttosto trasparente, di propaganda e di trasmissione di contenuti d'attualità.

Ad Argo era stata accolta la leggenda di Linos poeta - quello venerato presso l'Elicona - forse a causa del successo ottenuto dalla versione beotica del mito, che, seppur recenziore rispetto alla leggenda del figlioletto di Psamathe, avrebbe indotto gli Argivi a tenerne conto²⁴.

Analogamente a Pausania, Eustazio ed Eudocia distinguono tra il figlio di Ourania, punito da Apollon per la sostituzione delle corde di lino, e il rampollo del dio della cetra (quel Linos che il

²⁴ GREVE, *art. cit.*, col. 2057. Invece, stando a A. SCHACHTER, *The Theban Wars*, in "Phoenix", 21, 1967, 5-6, Herakles a Tebe sarebbe accompagnato solamente da figure che nelle fonti più antiche erano considerate argive, tra le quali inserisce il Linos maestro dell'eroe.

Periegeta diceva essere progenie di Ismenios²⁵), identificato con il maestro di Herakles²⁶. Nonostante ciò, molti altri scrittori di epoca tarda non distinguono tra il Linos poeta e il pedagogo di Herakles; ma si riferiscono a un non meglio definito Linos come a un esponente importante della tradizione musicale – e culturale – ellenica. Se dunque intorno al II secolo d. C. a Tebe, e nella testimonianza di Pausania, vigeva la diversificazione tra due personaggi omonimi, raccolta poi da una congrua parte delle fonti successive, quali *Suda*, Eusebio, Eudocia ed Eustazio, un'altra corrente privilegiava la memoria di un solo Linos, nel quale confluivano caratteri altrove ripartiti tra due figure. Questo Linos era stato dotato degli attributi del filosofo e del saggio, ed era celebrato per il suo apporto attivo alla formazione della cultura ellenica. E' probabile, come cercheremo di dimostrare, che tale 'accorpamento', più che essere una strada alternativa a quella dello 'sdoppiamento', rappresenti un ulteriore stadio dello stratificato sviluppo della leggenda di Linos.

Se il racconto più antico sembra essere quello argivo²⁷, anche per l'arcano e cruento rituale a cui serviva da spiegazione, e se arduo è comprendere la priorità cronologica tra i due Linoi legati a Tebe, è forse però possibile cercare di comprendere le ragioni dello sdoppiamento subito da questa figura in area beotica. Esso potrebbe infatti rispondere, come vedremo, a precise esigenze storiche e ideologiche.

Filocoro, l'attidografo di IV secolo citato indirettamente da alcune fonti, narra la storia della morte di Linos per mano di Apollon, motivando l'ira del dio con il fatto che il musico avrebbe sostituito le antiche corde di lino della lira con budelli di animali²⁸. Lo scolio iliadico menzionava, insieme a Filocoro, anche Melanippide il poeta ditirambico del V secolo, che doveva

²⁵ GREVE, *art. cit.*, col. 2055, ritiene che la paternità tramandata da Pausania derivi da un fraintendimento dell'epiclesi tebana di Apollon.

²⁶ EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570; EUDOCIA *Viol.* 605. 622. Eustazio ricorda anche un'altra versione in cui l'innovatore delle corde ucciso da Apollon sarebbe stato un fanciullo.

²⁷ GREVE, *art. cit.*, col. 2054.

²⁸ D. L. *Proem.* 4; *Schol. Hom Il.* 18, 570, da cui dipendono anche EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570; EUDOCIA *Viol.* 605; cfr. GREVE, *art. cit.*, col. 2056.

concordare con il racconto ivi esposto, dal momento che non gli era ascritta nessuna ulteriore versione della leggenda.

La citazione di queste due fonti, in particolare del ditirambografo, ci permette di datare l'esistenza della leggenda del musico punito da Apollon quantomeno alla metà del V secolo.

4.3 Linos ed Herakles. Una curiosa 'conversione'

Il *μῦθος* della morte di Linos per mano di Herakles è riferito con profusione di particolari da Diodoro²⁹. Egli narra che l'eroe uccise il suo maestro in un accesso di rabbia, dopo che questi l'aveva rampognato con percosse per la sua imperizia musicale; alla leggenda fanno riferimento anche Nicomaco Geraseno, Apollodoro, Eliano e altri³⁰.

La storia è raffigurata, come vedremo meglio più avanti, in alcuni vasi a figure rosse, tutti databili intorno alla prima metà del V secolo. L'incontestabile interpretazione delle fonti iconografiche assicura che la leggenda era già nata, e nota, intorno al 490 circa, anche se solo più tardi conobbe il successo letterario³¹.

La storia di Herakles e Linos offre un'immagine fortemente antimusicale dell'eroe tebano, inscrivendosi nella tradizionale immagine del figlio di Alkmene e Zeus come eroe dedito all'azione e poco dotato per la musica.

Infatti, nonostante le divergenti testimonianze di Teocrito e Plutarco, che ne ricordavano: il primo, l'educazione alla citarodia da parte di Eumolpos; il secondo, la consuetudine con l'arte dei suoni, le caratterizzazioni tradizionali dell'eroe sono piuttosto estranee all'ambito musicale³². Che Herakles non fosse

²⁹ D.S. 3, 67.

³⁰ AEL. *VH* 3, 32; APOLLOD. 1, 3, 2; 2, 4, 9; ALCYDAM. 25 (Radermacher, 146, 10); D. S. 3, 67; EUDOCIA *Viol.* 605; NICOM. *Exc.*1; SUID., s.v. *ἐμβαλόντα*; cfr. Tz. *H.* 2, 213; ID. *Exeg. In Il.* 17, 7-8. Oltre a queste fonti, che considerano l'episodio dell'omicidio, ricordano Linos come maestro di Herakles: ALEX. *CAF* II, 1 *fr.* 135 Kock; CLEM. AL. *Strom.* 107, 4; *Schol. Hom. Il.* 18, 570; EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570; EUDOCIA *Viol.* 622; SUID., s.v. *λίνοσ*; THEOC. 24, 105-106; Tz. *Exeg. In Il.* 14, 13. 145, 24; PLAUT. *Bacch.* 155 (dove è implicita l'allusione, in senso comico, all'omicidio perpetrato da Herakles).

³¹ Cfr. GREVE, *art. cit.*, coll. 2057-2059.

³² THEOC. 24, 105-110; PLU. *De Mus.* 4. Cfr. ATH. 4, 164 b sull'attitudine poco musicale di Herakles in un aneddoto riguardante lo stesso Linos. Esiste inoltre una leggenda che ricordava il fastidio provocato nell'eroe dal canto delle cicale,

particolarmente attratto dalla musica, quantomeno nell'immaginario di età arcaica e classica greca, appare tra l'altro dalle raffigurazioni iconografiche, che privilegiano le valorose imprese belliche e il dinamismo atletico dell'eroe, escludendo di fatto altre prerogative³³.

Nonostante ciò, esiste una serie di raffigurazioni che sembra smentire o per lo meno complicare un quadro così omogeneo. Si tratta di un gruppo di rappresentazioni vascolari, quasi tutte a figure nere, di fabbricazione attica e diffuse in varie zone del Mediterraneo, anche in ambiente etrusco, che vengono normalmente designate sotto il nome di Herakles *mousikos*³⁴. Esse riproducono, con varianti iconografiche, l'immagine di Herakles che suona la cetra o la lira e, in un paio di casi, l'*αὐλός*. L'eroe può essere solo o in compagnia di alcune divinità, ora seduto, ora stante, ora in procinto di salire sopra un *βῆμα*. Queste raffigurazioni sono tutte databili in un'epoca grossomodo oscillante tra il 530 e il 490-480, fatto salvo il caso di un cratere a volute databile tra il 475 e il 450 a. C. (*LIMC* 1473). Il tema figurativo circola massimamente tra gli anni 530 e 510; ma 'tiene' ancora bene fino al 500, per poi diminuire fino a scomparire del tutto tra il 490 e il 480. Esso riapparirà solo in età ellenistico romana, privilegiando tra l'altro un nuovo legame con le Mousai, che non era presente nell'iconografia più antica, dove l'eroe era accompagnato più frequentemente da Athena, Hermes o personaggi del suo *entourage* non unanimemente identificati.

animali ritenuti particolarmente 'musicali' (*ANTIG. CAR. Mir.* 1, 2; D. S. 4, 22). Cfr. inoltre APOLLOD. 2, 5, 6, sui *χάλκεα κρόταλα* grazie ai quali Herakles annienta gli uccelli Stinfalidi.

³³ Questa immagine andò determinandosi, sul piano dell'arte monumentale, attraverso le rappresentazioni delle dodici fatiche poi divenute canoniche, fissate per la prima volta nelle metope del tempio di Zeus ad Olimpia intorno al 560 circa (U. JANTZEN, s.v. *Olimpia*, in *EAA* 5 (1963), 644-646). Con queste imprese effettivamente si costruisce la rappresentazione arcaica del campione, come rivelano anche le pregevoli metope dell'Heraion alla foce del Sele presso Poseidonia (P. ZANCANI MONTUORO-U. ZANOTTI BIANCO, *L'Heraion alla foce del Sele*, I-IV, Roma 1951-1954, part. I, 109-373; P. ZANCANI MONTUORO, s.v. *Paestum*, in *EAA* 5 (1963), 829-840; B. D'AGOSTINO, s.v. *Sele, Heraion del, ibid.* 7 (1966), 157-168). Anche a Tebe, come ricorda Pausania (9, 11, 6), Praxiteles aveva rappresentato la maggior parte delle fatiche di Herakles sul timpano del tempio nel santuario a lui dedicato.

³⁴ J. BOARDMAN, s.v. *Herakles*, in *LIMC*, IV, 1 (1988), 810-817.

Alcune di queste raffigurazioni provengono dallo stesso laboratorio, il cosiddetto “gruppo di Leagros”, i cui temi favoriti erano le imprese di Herakles e la saga troiana³⁵.

Il Dugas aveva ravvisato, dietro all'immagine di un Herakles “intellectuel”, di cui aveva raccolto altre tracce già dal VI secolo, il possibile influsso di idee pitagoriche³⁶.

Diversamente, Boardman ha ipotizzato che dietro al motivo di Herakles musico, così circoscritto cronologicamente e geograficamente, si dovesse riconoscere l'azione riformatrice di Pisistrato e dei suoi figli in ambito musicale, in considerazione del ruolo giocato dalla figura di Herakles nell'Atene tirannica³⁷.

Edmond Pottier nel 1937 ha scritto un articolo in cui, con acutezza e semplicità, dava risalto al tentativo ateniese (certamente riuscito) di ‘scalzare’ Herakles in favore di Theseus, l'eroe cittadino per eccellenza³⁸. Questa manovra, condotta all'incirca tra il 510 e il 404, è comprovata dagli impercettibili ma continui mutamenti dell'immagine di Herakles nelle rappresentazioni vascolari, nell'arte monumentale, nell'arte teatrale di Atene; ma è segnata anche da eloquenti episodi storici, quale ad esempio l'ostentato trasferimento delle ossa di Theseus da Sciro ad Atene disposto da Cimone nel 476³⁹. Alla brusca diminuzione delle rappresentazioni di Herakles, rimpiazzate in misura crescente dalle imprese di Theseus, si accompagnava la lenta trasformazione dell'eroe tebano in una figura comica e

³⁵ C. DUGAS, *Héraclès musicos*, in “REG”, 57, 1944, pp. 61-70; F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1956, 57-58; BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1998² [London 1975], 116-117; C. MIQUEL, *Héraclès sonore*, in A. F. LAURENCE (éd.), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris 1989, 69.

³⁶ DUGAS, *art. cit.*, 61-70. Tra gli altri aspetti peculiari di questo ‘Herakles intellettuale’ lo studioso annovera la pratica divinatoria (cui si ricollega la contesa con Apollon per il tripode), la scienza astronomica, la medicina (part. 64-70).

³⁷ BOARDMAN, in *LIMC*, cit., 810-817; ID., *Herakles, Peisistratos and sons*, in “RA”, 1, 1972, 69; ID., *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, in “JHS”, 95, 1975, 2 e 10-11; sull'immagine di Herakles nell'arte popolare dell'Atene del VI secolo, si veda anche ID., *The sixth century potters and painters of Athens and their public*, in T. RASMUSSEN – N. SPIVEY, *Looking at Greek vases*, Cambridge 1991, 87-95.

³⁸ E. POTTIER, *Pourquoi Thésée fut l'ami d'Hercule*, in *Recueil Edmond Pottier*, Paris 1937, 352-372. Analoghe considerazioni aveva pronunciato F.A. VOIGT nel contributo accluso a GREVE, *art. cit.*, coll. 2057-2058.

³⁹ PLU. *Cim.* 8, 6 sgg.; ID. *Thes.* 36, 2 sgg.

grottesca: si pensi alle *Rane* di Aristofane e all'*Alceste* di Euripide, ma anche ad altre suggestioni teatrali⁴⁰. Il Guillon supposeva che tali scelte iconografiche e drammaturgiche rispecchiassero il conflitto in corso tra Attica e Beozia⁴¹. La posizione di spicco occupata da Tebe in questa regione lascia agevolmente presumere che il conflitto riguardasse in particolare la città presso l'Ismeno⁴². Nel corso del V secolo, l'immagine di Herakles fu il veicolo privilegiato per esprimere istanze di attualità sia a Tebe che ad Atene, come ha mostrato Nancy Demand. Così ad esempio si possono interpretare alcuni conii monetali di Tebe del V secolo. I Tebani avrebbero infatti forgiato allora alcune monete con l'immagine dell'eroe per riabilitare la propria reputazione 'internazionale', assai compromessa dopo le guerre Mediche⁴³. Non è escluso che rappresentazioni dell'eroe in ambiente attico tra VI e V secolo mirassero in taluni casi a richiamare allusivamente la città di Kadmos, anche alla luce del ruolo egemone da quest'ultima detenuto in Beozia già durante il VI secolo.

E' noto il legame che unì i Tebani a Pisistrato nell'epoca grossomodo coincidente con il suo ultimo esilio, che precedette la definitiva instaurazione della tirannide ad Atene. Racconta Erodoto che i Tebani furono tra i principali fautori del rientro ad Atene dell'aspirante tiranno, finanziandolo con molte ricchezze, primi fra tutti i Greci⁴⁴. Il rientro di Pisistrato avvenne tra la metà degli anni quaranta del VI secolo e gli anni trenta⁴⁵. Conferma le

⁴⁰ Intorno alla metà del IV secolo, un frammento di una commedia di Alessi (*CAF* II, 1, fr. 135 Kock = *ATH.* 164 b-d) mette in scena Herakles intento a scegliere un libro di cucina sotto lo sguardo esterrefatto di Linos.

⁴¹ Cfr. P. GUILLON, *La Béotie antique*, Paris 1948, 85-92. Proprio nel V secolo diviene proverbiale un insulto cui fa cenno anche Pindaro (*O.* 6, 90), cfr. PLU., *De esu carnium* 995e; S. C. BAKHUIZEN, *The ethnics of the Boeotians*, in H. BEISTER – J. BUCKLER (hrsg.), *Boiotika*, München 1989, pp. 67-68.

⁴² Cfr. F. SCHÖBER, s.v. *Thebai (1)*, A. Topographie. B. Geschichte, in *RE*, V A, 2 (1934), coll. 1458-1459; P. CLOCHÉ, *Thèbes de Béotie*, Namur 1952, 18-23; G. MAFODDA, *Il koinon beotico in età arcaica e classica*, in "SEIA", 4, 1999, 25-33.

⁴³ N. DEMAND, *Thebes in the fifth century. Herakles resurgent*, London-Boston-Melbourne-Henley 1982, 1-5. Cfr. anche A. SCHACHTER, *Cults of Boiotia*, I, London 1981, 168.

⁴⁴ *HDT.* 1, 61, 3.

⁴⁵ P. CLOCHÉ, *Thèbes de Béotie*, Namur 1952, 30, data l'ultimo ritorno di Pisistrato al più tardi tra il 535 e il 532.

buone relazioni che dovettero perdurare tra i Pisistratidi e le città della Beozia una grande offerta recante la dedica di Ipparco, rinvenuta al santuario dello Ptoion⁴⁶.

E' dunque forse possibile leggere in questa chiave il diffuso impiego dell'immagine di Herakles nell'Atene pisistratea, pur senza rifiutare la proposta interpretativa del Boardman. E' infatti evidente che un racconto mitico poteva avere più livelli di senso e che poteva riconfigurarsi e rifunzionalizzarsi in seguito a mutamenti politici e ad avvenimenti di attualità. La nascita del motivo figurale di Herakles musico negli anni intorno al 530, dunque in epoca successiva rispetto a molte altre iconografie diffuse ad Atene e aventi Herakles come protagonista, potrebbe rispecchiare, *in un dato momento*, non solo alcune evoluzioni della politica interna ateniese, ma anche gli amichevoli rapporti tra il *ῥένοϛ* del tiranno e la città di Tebe⁴⁷.

Non è del tutto chiaro quale fu l'evoluzione del rapporto tra i Pisistratidi e Tebe. Sappiamo solo, integrando notizie di Erodoto con un dato tucidideo, che le due città vennero ad una rottura in seguito al rifiuto di Platea di entrare a far parte della confederazione di *poleis* beotiche che Tebe stava aggregando sotto la propria egemonia. I Plateesi, su suggerimento di Cleomene spartano, si recarono come supplici presso l'altare dei Dodici Dei

⁴⁶ IG I³ 1470. Cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, 1458; A. ALONI, *Anacreonte a Atene*, in "ZPE", 130, 2000, 81-94. P. CLOCHÉ, *cit.*, 30, ritiene che non vi siano prove del permanere di cordiali rapporti fino al 519; cfr. A. SCHACHTER, *Boiotia in the sixth century*, in H. von BEISTER – J. BUCKLER (hrsg.), *Boiotika*, Vorträge vom 5 Internationalen Bötien- Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer (13-17.vi.1986), München 1989, 83. Sul santuario dello Ptoion si rinvia agli ancora fondamentali P. GUILLON, *Les trépieds du Ptoion*, Paris 1943; J. DUCAT, *Les kouroi du Ptoion*, Paris 1971. I legami tra Akraiphnion e Tebe sono accennati da PAUS. 9, 23, 5.

⁴⁷ Che un tema musicale potesse rappresentare la città sull'Ismeno risulta ampiamente possibile, data la massiccia presenza, fin dall'epoca arcaica di celeberrimi miti tebani a sfondo musicale (cfr. PAUS. 9, 5, 7-9. 12, 3-4). La fama di Tebe come città di musica non è solo il frutto delle numerose vittorie negli agoni musicali guadagnate dai suoi auleti nel corso del IV secolo e dei secoli seguenti (cfr. P. ROESCH, *Famiglie di auleti in Beozia*, in D. RESTANI, *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 125-133; I. E. STEPHANIS, *Διονυσιακοί τεχνίται*, Heraklion 1988, da consultare seguendo l'indice geografico), ma è anche una realtà sovente celebrata nei versi pindarici (cfr. ad es. Pi. O. 10, 83 segg.; fr. 71). Si veda anche *infra*, cap. 5.

ad Atene, chiedendo alla città di preservarli dalla minaccia tebana, in cambio della loro fedeltà incondizionata. Gli Ateniesi accolsero la richiesta⁴⁸. Si discute la cronologia trasmessa da Tucidide; ma è opinione abbastanza consolidata che questi eventi risalgano al 519⁴⁹. Lo smacco subito da Tebe, prima con l'intermediazione dei Corinzi (i quali stabilirono che essa lasciasse liberi i Beoti contrari ad entrare nella confederazione), poi con la battaglia presso l'Asopo (in cui le truppe tebane furono sconfitte dagli Ateniesi e il cui esito fu di fissare tale fiume come confine tra Platea e Tebe)⁵⁰ indusse la città ad unirsi, insieme ai Calcidesi, alla coalizione contro Atene organizzata nel 507/6 da Cleomene⁵¹. Dopo il ritiro delle truppe spartane, gli Ateniesi ebbero però la meglio sia sui Calcidesi che sui Beoti, accorsi in loro aiuto⁵². Nonostante ciò, Tebe tentò la rivincita stipulando un'alleanza con Egina⁵³. Dalle lacunose testimonianze risulta che gli Ateniesi, dopo aver subito un'offensiva da parte di Egina, di cui in Erodoto non è chiaro l'esito, probabilmente rimandarono un ulteriore attacco⁵⁴.

Come abbiamo visto, il tema di Herakles musico scompare intorno agli anni 490-480, dunque solo diversi decenni dopo la nascita dei primi conflitti tra Atene e Tebe e dopo la fine della tirannide. È presumibile che il modello iconografico avesse potuto acquisire una sua valenza autonoma, in parte slegata dalle ragioni che ne avevano determinato la nascita negli anni '30 del VI secolo; ma rimane l'impressione che, se il tema avesse contenuto solo chiare allusioni all'opera pisistratea, sarebbe stato messo al bando con la cacciata dei tiranni. Inoltre, è possibile che

⁴⁸ HDT. 6, 108; TH. 3, 55, 1.

⁴⁹ TH. 3, 68, 5.; cfr. PAUS. 9, 6, 1. Cfr. M. SORDI, ne *I Greci*, II, 2 (1997), 98-101; MAFODDA, *op. cit.*, 33-37. Nondimeno, vi sono alcune valide obiezioni prodotte da M. AMIT, *La date de l'alliance entre Athènes et Platées*, in AC 39, 1970, 414-426; J. DUCAT, *La Confédération béotienne et l'expansion thébaine à l'époque archaïque*, in "BCH", 97, 1973, 59-73.; R.J. BUCK, *La Grecia centrale tra 900 e 500*, ne *I Greci*, II, 1 (1996), 882, n. 56. Era favorevole a una datazione al 509 anche SCHÖBER, *art. cit.*, 1458.

⁵⁰ HDT. 6, 108.

⁵¹ ID. 5, 74.

⁵² ID. 5, 75-77.

⁵³ ID. 5, 79- 81. Cfr. *Supra*, cap. 3. 7, 87-88.

⁵⁴ ID. 5, 89, 1-2. Cfr. MAFODDA, *op. cit.*, 25-41; CLOCHÉ, *op. cit.*, pp. 30-35.

il proseguimento della rappresentazione di Herakles musico fino all'età delle guerre persiane si possa spiegare ancora in relazione con i rapporti tra Tebe e Atene.

Nello stesso periodo in cui viene esaurendosi il tema di Herakles musico, cominciano le rappresentazioni vascolari di Herakles nell'atto di colpire Linos. Si tratta di un gruppo di raffigurazioni su vasi a figure rosse, tutte databili tra il 490 e il 450⁵⁵. Anche per questo modello iconografico come per quello di Herakles musico, gli esempi a noi pervenuti si esauriscono quasi completamente nella serie vascolare attica. Il racconto mitico di Herakles e Linos e la sua messa in opera figurativa, come si è detto, caratterizzano un aspetto dell'eroe, ma al tempo stesso ben si inseriscono nel quadro già delineato dal Pottier della inesorabile trasformazione di Herakles in senso comico e grottesco realizzata da Atene nel corso del V secolo. Risulta inoltre interessante il fatto che l'inaugurazione figurale di questo mito coincida con l'abbandono di un motivo iconografico di segno opposto. Sembra assai probabile che una leggenda incentrata sulla giovinezza di Herakles, sulla sua vita a Tebe, possa avere a che fare con la città sull'Ismeno, a differenza dei restanti racconti, quali ad esempio quelli relativi alle fatiche dell'eroe, che coinvolgono altre città e regioni del mondo greco.

Se il rapporto così peculiare di Herakles con la musica ad Atene può avere a che fare con l'immagine che gli Ateniesi si erano formati della città di Tebe, troviamo in ciò l'ulteriore conferma del fatto che il rapporto tra le due città subì un significativo mutamento a partire dall'epoca delle guerre persiane.

Alla fine del VI secolo il conflitto tra le due *poleis* era determinato dalle loro mire espansionistiche nelle aree di comune interesse territoriale, e la natura circoscritta di questa ostilità faceva di Tebe, agli occhi degli Ateniesi, una delle tante città rivali che si affacciavano sul territorio sottoposto al suo dominio. Dopo le guerre persiane, l'ostilità si era spostata su un piano diverso, caricandosi di componenti ideologiche, di ragioni nuove, di ideali di libertà e democrazia. Dopo l'evento epocale della vittoria sul Medo, sapientemente amplificato, la propaganda attica cominciò a contrapporre al ruolo svolto da Atene, fautrice della libertà

⁵⁵ BOARDMAN, s.v. *Herakles* in *LIMC*, cit., pp. 833-834.

ellenica, la posizione filopersiana di Tebe, similmente al confronto che sul piano cittadino opponeva i sostenitori della libertà ellenica ai 'partigiani' della tirannide e del Gran Re⁵⁶. La città beotica si colorò, nella visione ateniese sposata da Erodoto, delle fosche tinte dell'infedeltà, della viltà, del servilismo. Il contraccolpo politico fu durissimo: si vanificò per alcuni decenni il ruolo egemone di Tebe in Beozia; ricevuto in eredità da Tanagra⁵⁷. Tale situazione perdurò fino al 457 circa, quando la vittoria ateniese sui Beoti presso Enofita diede vita ad un decennio di influenza politica della città attica sulla regione confinante, fino alla dura sconfitta subita dagli Ateniesi a Coronea nel 447⁵⁸. Il richiamo ideologico al filomedismo tebano fu una costante della propaganda ateniese del V e del IV secolo: venne ripreso ancora, ad esempio nel 427, nel corso del confronto tra ambasciatori plateesi e tebani dinanzi ai giudici lacedemoni chiamati a decidere delle sorti di Platea⁵⁹.

La storia di Herakles e Linos appare funzionale alla delineazione dei tesi rapporti tra Atene e Tebe alle porte del V secolo⁶⁰. Non è possibile stabilire se tale leggenda sia stata forgiata in Atene stessa o se abbia un'origine diversa, forse anche tebana. In realtà, nonostante la svalutazione grottesca della figura di Herakles (che contempla tutte le gradazioni possibili, includendo anche un'autodifesa di stampo sofisticato dell'eroe), la storia di Linos celebra, seppure in tono minore, la tradizione pedagogica

⁵⁶ Hippias, dopo la cacciata da Atene, si era infatti trasferito al Sigeo e tramava contro Atene in accordo con il re persiano, partecipando anche alla prima spedizione persiana (HDT. 5, 96, 1; 6, 102, 1; 6, 107, 1-4).

⁵⁷ D. S. 11, 81, 2. Su Tanagra, cfr. MAFODDA, *op. cit.*, 51.

⁵⁸ TH. 1, 108; D. S. 11, 81, 4; POLYAEN. 1, 35, 1-2. Cfr. SCHÖBER, *art. cit.*, 1461-1463; CLOCHÉ, *op. cit.*, 48-75; MAFODDA, *op. cit.*, 51-54.

⁵⁹ TH. 3, 53, 1-64, 5.

⁶⁰ Che un tema musicale potesse venire strumentalizzato a fini politici o propagandistici si rileva ad esempio dalle parole di Alcibiade (PLU. *Alc.* 2, 4-6), il quale rifiuta di studiare Paulo, lasciando tale compito ai rozzi fanciulli tebani. Non si dimentichi inoltre l'importanza che la musica e la danza rivestivano nell'Atene del VI secolo, in relazione al mondo aristocratico dei simposi e degli agoni (cfr. HDT. 6, 129; ATH. 628 c-628 e). Il ruolo primario del canto e della danza perdurò anche nel V secolo: basti ricordare lo stupore che suscitava tra gli Ateniesi l'educazione 'straniera', senza musica, che aveva ricevuto Cimone (PLU. *Cim.* 4, 5). Sul ruolo primario del canto presso i Greci, cfr. anche CIC. *Tusc.* 1, 2, 4.

musicale tebana. Stando alla testimonianza di Nicomaco, infatti, Linos sarebbe stato non solo mentore di Herakles, ma anche di Amphion⁶¹.

4.4 L'attività musicale e letteraria

Una messe non esigua di notizie attribuisce a Linos l'invenzione, o, più in generale, un rapporto con l'alfabeto⁶². Non sempre le fonti si riferiscono a uno dei due Linoi implicati con la Beozia: esistono infatti segnalazioni di Linos come euboico⁶³ o calcidese⁶⁴. Secondo la testimonianza di Diodoro, il maestro di Herakles avrebbe trasposto alla lingua greca i segni alfabetici fenici portati da Kadmos in Grecia. Il loro nome sarebbe stato *Πελασγικά* in quanto i Pelasgoi furono i primi a farne uso⁶⁵. Anche Tzetzes attribuisce una simile invenzione allo stesso Linos, che avrebbe voluto introdurre *ἴδια γράμματα*⁶⁶. La stessa espressione ricorre in Zenobio, che fa di Kadmos l'invidioso assassino di un Linos non meglio identificato⁶⁷. Il Lessico *Suda* attribuisce queste innovazioni al primo Linos, il calcidese figlio di Apollon. Vediamo quindi che la tradizione sull'introduzione dell'alfabeto non conosce una chiara attribuzione della scoperta a uno dei due Linoi tebani.

Diodoro si sofferma sulla biografia del pedagogo sfortunato di Herakles, nel corso di una esposizione della storia di Dionysos. Lo storico precisa che Linos avrebbe composto in alfabeto pelasgico un'opera sul 'primo Dionysos' e avrebbe lasciato nei suoi appunti altre narrazioni mitiche. Egli avrebbe dunque scritto opere in versi. Nonno celebra Linos come l'inventore della *εὐπέην*, mentre Sesto Empirico lo commemora tra i

⁶¹ NICOM. *Exc.* 1 (Jan 266).

⁶² Cfr. F. CORDANO, *Tebe e le lettere: perché?*, di prossima uscita.

⁶³ D. L. *Proem.* 4; Ps.-PLU. *De Mus.* 3 (=HERACLID. PONT. 157 W.)

⁶⁴ SUID., s.v. *Λίνος* (= EUDOCIA *Viol.* 622). Altri etnici legati a personaggi con questo nome in ST. BYZ. s.v. *Ἀπολλωνία*; *Οἰχαλία*

⁶⁵ D. S. 3, 67; cfr. EUDOCIA *Viol.* 622.

⁶⁶ TZ. *Exeg. in Il.* 14, 13; 17, 7; 145, 24.

⁶⁷ ZENOB. *Cent.* 4, 45: *Καδμεία νίκη*.

predecessori di Omero⁶⁸. Per Tzetzes fu il “primo poeta”⁶⁹. Anche Virgilio ne celebra l’arte, conferendogli lo *status* di pastore, fondamentale per delineare l’identità del poeta nelle *Bucoliche* e innalzandolo così ai vertici della gerarchia poetica⁷⁰.

La relazione con il mondo delle lettere è un tratto consueto per molti musicisti dell’età mitica. Numerose sono infatti le affinità tra musica e scrittura, attività che agiscono sul tempo, prolungando la memoria degli uomini e instaurando un rapporto creativo con il mondo, che sanno trasformare con il loro sistema di simboli⁷¹.

Ma l’attività principale di Linos, in entrambe le sue “consustanziazioni” tebane così come nella sua terza, più indefinita identità, è quella musicale. Linos divulgò la *μουσική*⁷². Per Diodoro, che già ne lodava l’abilità nel comporre versi, egli sarebbe stato il primo inventore di *ῥυθμοί καὶ μέλος* grazie ai quali guadagnò grande ammirazione tra i Greci⁷³. Per il Lessico *Suda*, seguito da Eudocia, fu *πρῶτος ἡγεμὼν τῆς λυρικῆς Μούσης*⁷⁴. Secondo l’iscrizione citata dallo scoliaste iliadico, a questo musicista *ἔδωκαν ἄθανάτοι πρῶτον μέλος ἀνθρώποισιν ἀεῖσαι ἐν ποδὶ δεξιτερῶν*⁷⁵. Il *De Musica*, citando Eraclide Pontico, lo segnalava come compositore di *θρήνοι*⁷⁶. Come citarista d’eccezione, Linos è celebrato nei versi di Nemesiano⁷⁷.

In campo organologico, come si è visto, egli avrebbe sostituito le corde in fibra vegetale con budello di animali⁷⁸.

Narra Diodoro che Linos avrebbe contribuito a ricostruire l’armonia della cetra distrutta da Apollon dopo la contesa con Marsyas, ritrovando “l’armonia del dito indice (mentre le Mousai

⁶⁸ NONN. *D.* 41, 376; S. E. *M.* 1, 10, 204.

⁶⁹ TZ. *Exeg. in Il.* 14, 13; cfr. *Anecd Gr.* Cramer 4, 324, 16.

⁷⁰ VERG. *Ecl.* 4, 56; 6, 67.

⁷¹ Cfr. F. MOLINA, *Orfeo músico*, in “CFC(G)”, 7, 1997, 292-296.

⁷² ALCYDAM. 25.

⁷³ D.S. 3, 67; cfr. PROP. 2, 13, 8.

⁷⁴ SUID., s.v. *Λίνος*; EUDOCIA, *Viol.* 622.

⁷⁵ *Schol in Hom. Il.* 18, 570c Erbse.

⁷⁶ PS.-PLU. *De Mus.* 3. Eraclide Pontico doveva ritenere Linos ed Amphion come appartenenti alla stessa generazione, come sostiene LASSERRE, *op. cit.*, 154, n. 5.

⁷⁷ NEMES. 1, 25; cfr. *Anecd Gr.* Cramer 4, 400, 19.

⁷⁸ PHILOCHORUS in *Schol. in Hom Il.* 18, 570 (da cui dipendono EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570; EUDOCIA *Viol.* 605).

avrebbero rintracciato quella del medio, e Apollon e Thamyris l'ultima e la penultima⁷⁹). Questa notizia, come vedremo, non mostra un legame diretto con le succitate invenzioni pratiche, ma apre invece scenari più ampi, legati alla connotazione mistica e filosofica del personaggio leggendario.

Sebbene in modo meno sistematico e concordante che per Amphion, all'arte poetica di Linos si affiancano l'abilità citarodica, il talento canoro e le invenzioni in campo organologico e compositivo. Diversamente che per il figlio di Antiope, celebrato soprattutto in senso musicale⁸⁰, Linos è noto in primo luogo per il genio poetico, che si accompagnava alla maestria nell'arte dei suoni. Analogamente, in campo sonoro, prevale la dimensione vocale su quella strumentale. Linos è in primo luogo un artista di parola. A lui è ascritta l'invenzione del lamento funebre, ma anche lo sviluppo della "mousa" lirica. Non sembra dunque casuale che, stando a Teocrito, Linos avrebbe insegnato ad Herakles i *γράμματα* e non la musica⁸¹.

Lo sviluppo dell'attività musicale sembra dunque qui essenzialmente legato alla funzione che accomuna i musicisti agli inventori e divulgatori della scrittura: la facilitazione della memoria. Certamente per questa ragione Linos era messo in relazione con le figlie di Mnemosyne e sempre per la stessa ragione gli si ascriveva un rapporto con l'alfabeto.

Nonostante che la tradizione del Linos musicista e letterato conosca in epoca tarda numerose modulazioni e variazioni sul tema⁸², il legame con la sfera della parola e della scrittura potrebbe appartenere ad una fase abbastanza antica della leggenda di Linos. E le testimonianze indirette di Esiodo, di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi, potrebbero contenere elementi di alta antichità, e non essere solamente frutto di manipolazioni più tarde.

⁷⁹ D.S. 3, 59.

⁸⁰ Sebbene anche per il figlio di Antiope una ricca tradizione attesti un'attività non avulsa dall'arte del *logos* (v. *supra*, cap. 3).

⁸¹ THEOC. 24, 105.

⁸² Cfr. GREVE, *art. cit.*, coll. 2059-2061, per il quale questa tradizione risalirebbe ad epoca ellenistica.

4.5 *Linos* come canto⁸³

Linos è un nome polisemico. Non solo perché nei poemi omerici il termine indica il tessuto vegetale (che il musico avrebbe rimpiazzato, per le corde della lira, con il budello animale⁸⁴), e perché racchiude altri molteplici significati⁸⁵; ma anche perché designa il nome di un canto, analogamente a Lityerses. Come quest'ultimo, Linos è solo sporadicamente ricordato come *protos eures* della melodia che porta il suo nome⁸⁶. La sua violenta morte soltanto lo lega a doppio filo a quell'aria funebre e lamentosa⁸⁷; mentre a lui si attribuisce il passaggio dalle corde di lino a quelle di minugia, nella bizzarra inversione sopra ricordata. Nella rappresentazione dello scudo di Achilleus, Omero descriveva un fanciullo che, accompagnandosi con la lira, cantava un *λίνον* con voce sottile⁸⁸. Diverse antiche testimonianze sul *linos* ne ricordavano lo statuto di componimento musicale e non lo riconoscevano come nome proprio⁸⁹. Tuttavia, già in Esiodo, Linos figura come nome di persona. Del poeta di Ascrà conosciamo in merito due frammenti di tradizione indiretta. Il primo è riportato diffusamente dagli scolasti omerici, da Eustazio e da Eudocia (605)⁹⁰. Il secondo frammento ci è invece giunto attraverso Clemente Alessandrino⁹¹. Nel primo passo, Esiodo celebra Linos figlio di Ourania, compianto da cantori e citaristi al principio e alla fine della loro *performance*, durante i cori e i banchetti. Nel secondo frammento, l'Ascreo designa Linos come esperto in tutta la saggezza. Segue la definizione esiodea di questa

⁸³ GREVE, *art. cit.*, coll. 2061-2062; H. ABERT - W. KROLL, s.v. *Linos*, in *RE*, XIII, 1 (1926), 715.

⁸⁴ PHILOCHORUS in *Schol. Hom. Il.* 18, 570; cfr. *supra*, il paragrafo precedente.

⁸⁵ *Schol. Hom. Il.* 18, 570 b Erbse; HSCH. s.v. *λίνον*.

⁸⁶ Come *eures* del canto funebre è citato in *Schol. Hom. Il.* 18, 570 Dind.; PS.-PLU. *De Mus.* 3 (che si rifà ad Eraclide Pontico).

⁸⁷ Così ad es. *Pl. fr.* 128 c, 6.

⁸⁸ *HOM. Il.* 18, 569-571.

⁸⁹ *HOM. Il. loc. cit.*; *Schol. Hom. Il.* 18, 570d Erbse; HDT. 2, 79; *Schol. E. Or.* 1395; HSCH. s.v. *λίνον*. Aristarco collegava il canto all'eroe Linos (cfr. *Schol. Hom. Il. loc. cit.*). Ricordano il canto anche EUST. *ad Hom. Il.* 18, 570; SUID. s.v. *Λίνος*; EUDOCIA, *Viol.* 605; MART. 9, 86, 4.

⁹⁰ *HES. fr.* 305 M.-W.

⁹¹ *ID. fr.* 306 M.-W. (CLEM. AL. *Strom.* 1, 4, 25).

σοφίη, da non confondere con l'esperienza in alcune attività pratiche e circoscritte, quale ad esempio l'arte nautica⁹².

Analogamente ad Esiodo, Pindaro collegava la nascita del *threnos* alla morte di Linos⁹³. Anche i commentatori omerici tenevano come possibile l'esistenza di un personaggio con questo nome. Così Aristarco, invocato dagli scoliasti omerici e da Eustazio, faceva dipendere il canto dal nome dall'eroe omonimo, di cui Filocoro e Melanippide raccontavano la storia⁹⁴. Come abbiamo visto, lo stesso Pausania, così rispettoso e fedele ad Omero, intendeva il passo iliadico come allusivo ai *τοῦ Λίνου τὰ παθήματα*. Ma è soprattutto la testimonianza indiretta di Esiodo che rende ammissibile l'ipotesi, formulata da studiosi moderni, che il nome dell'eroe avesse preceduto e dato origine al sostantivo che indica il canto⁹⁵.

Sebbene già gli antichi non fossero concordi nello stabilire un rapporto tra la figura mitica e la melodia omonima, l'esistenza di un canto chiamato *linos*, dotato di alta antichità, non suscitava problemi. Così confermano sia la presenza del termine nei poemi omerici, sia le citazioni di Esiodo e Pindaro. La grande fama della melodia era confermata anche da Conone: questo motivo lamentoso veniva cantato dai poeti delle età successive come *παντὸς πάθους παρενθήκη*. Secondo uno scoliaste omerico, il *λίνος* era un canto che si eseguiva con voce sottile (*ἰσκνοφωνία*)⁹⁶. La voce acuta ed esile era un tratto caratteristico delle lamentazioni funebri⁹⁷. A ulteriore conferma della relazione intercorrente per i Greci tra suoni *λιγυροί* e la

⁹² La tradizione esiodica su Linos rimane ambigua. E' possibile infatti che alla sua creazione possa aver contribuito la volontà pitagorica di attribuire ad Esiodo, antico poeta riverito da quella tradizione filosofica, contenuti relativi alla figura 'pitagorizzata' di Linos. Ciò non toglie che possa esistere un nucleo originario sia del personaggio mitico, sia della tradizione esiodica a questi relativa.

⁹³ *Pi. fr.* 128 c, 6 S.

⁹⁴ *Schol Hom. Il.* 18, 570.

⁹⁵ HAUBLER, *art.cit.*, *passim*, sostiene, con buone argomentazioni, che Linos dovette essere in origine un dio della vegetazione in morte e rinascita.

⁹⁶ *Schol. Hom. Il.* 18, 570 c²-d² Erbse.

⁹⁷ Abbiamo visto nel capitolo 3 che anche l'*harmonia* lidia, per la sua intonazione acuta era stata talvolta intesa come una composizione trenodica (questa è anche la spiegazione data in *PS. PLU. De Mus.* 15, della posizione espressa da Platone, *R.* 3, 398, che l'autore del *De Musica* aveva però travisato, si veda *supra*, cap. 3.5).

dimensione funebre, si ricordi che di norma la *Totenklage* era accompagnata dall'*αὐλός*, strumento dal suono acuto e penetrante⁹⁸. In questo caso, dunque, la timbrica pungente dello strumento era sostituita dallo stile del canto. Linos era infatti celebrato dai cantori oltre che dai citaristi ed egli stesso era un citarodo⁹⁹.

Ma non solo come canto trenodico il *linos* era indicato. Già i versi di Esiodo fanno infatti riferimento a 'invocazioni' musicali da parte di cantori e citaristi al principio e alla fine delle esibizioni, in occasione di banchetti e cori. Ateneo ne ricordava l'uso non solo nei contesti luttuosi, ma anche "per fausto canto", rifacendosi a Euripide¹⁰⁰. Insomma, il *linos* conosceva un uso doppio e antitetico. Questa ambiguità non doveva sorprendere¹⁰¹.

Per di più, diversi scrittori ricordano il componimento in occasioni diverse da quella funeraria. Per Eustazio, che cita Epicarmo, era il canto dei tessitori¹⁰². E' possibile che il commediografo siciliano avesse deformato in senso comico il significato del canto alludendo alla fibra tessile, con un gioco di

⁹⁸ M. CANNATÀ-FERA, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990, 39-42. Inoltre, come è noto, Olympos fu il primo a cantare sull'aulo l'epicedio per Pyhton (cfr. *supra*, cap. 3. 5, nn. 76-77).

⁹⁹ Su ciò si veda CANNATÀ-FERA, *op. cit.*, 42-43.

¹⁰⁰ ATH. 619 c; E. *Her.* 348-349.

¹⁰¹ I canti popolari potevano contemplare l'adozione di melodie malinconiche o tristi anche in occasioni allegre (cfr. GREVE, *art. cit.*, coll. 2061-2062; HÄUBLER, *art. cit.*, 14). Con tutta le incertezze con cui possiamo accostarci alla dimensione percettiva degli antichi Greci, e con la consapevolezza del rischio intrinseco al confronto di una realtà lontana cronologicamente con i vissuti musicali a noi più prossimi e familiari, è forse possibile istituire un confronto con le melodie popolari dell'est europeo o della tradizioni araba ed ebraica, che spesso comprendono l'utilizzo di tonalità e di intervalli 'in minore', connotabili come tristi, anche per canzoni che esprimono contenuti di gioia e allegria. Inoltre, la stessa scala pentatonica africana, pur presentando nella sua forma 'pura', un intervallo di terza maggiore tra la prima e la seconda nota, è stata spesso utilizzata (nelle tradizioni di quel continente, ma anche, ad esempio nella tradizione musicale afroamericana) a partire da rivolti che creano intervalli di terza minore tra la prima e la seconda nota, dando così luogo a melodie in cui prevale l'aspetto "triste" e "malinconico" degli intervalli minori.

¹⁰² Cfr. ATH. 618 d, che, sempre citando Epicarmo, ricorda l'*ailinos* come canto delle tessitrici.

parole forse tutt'altro che scontato¹⁰³. Al di là di questa solitaria citazione, altre fonti ricollegano il *linos* al mondo agricolo. Polluce elencava, tra varie forme di *ῥῥαί*, il *linos* insieme al *λιτῦρησης* come canti propri di zappatori e contadini¹⁰⁴. La composizione è annoverata anche come canto di lavoro nei campi, in relazione alla vendemmia¹⁰⁵. Possiamo pertanto ipotizzare che la leggenda di un antichissimo dio della vegetazione morente e risorgente, al quale era dedicato un canto, fosse stata rimpiazzata, allorchando si verificò la sistemazione del pantheon greco, da figure mitiche che non persero la relazione con quell'antica melodia: il piccolo fanciullo sbranato dai cani, il musico punito da Apollon o ucciso da Herakles. Tutte immagini sorte in differenti epoche e rispondenti a diverse esigenze; ma accomunate, oltre che dal legame con Apollon, dalla nozione di una morte violenta e compianta¹⁰⁶.

4.6 Linos tra filosofi e sapienti

Una copiosa tradizione letteraria connette Linos a correnti sapienziali del tempo più antico.

Tracce di queste relazioni si intravedono nelle fonti che istituiscono una parentela tra Linos e Orpheus¹⁰⁷ o un rapporto di

¹⁰³ Sui sottili e antichi legami tra l'arte tessile e il canto, anche in ambito linguistico, si rinvia a D. RESTANI, *I suoni del telaio. Appunti sull'universo sonoro degli antichi greci*, in GENTILI, B.–PERUSINO, F., *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 93-109; cfr. anche HÄUBLER, *art.cit.*, 10, n. 34. Si tenga presente inoltre che in Egitto, in affinità con certe norme di origine pitagorica (ma che erano definite "orfiche e bacchiche"), si seppellivano i morti in vesti di lino (HDT. 2, 81).

¹⁰⁴ POLL. 1, 38.

¹⁰⁵ HÄUBLER, *art.cit.*, 10-14. Cfr. W. BOETTICHER, s.v. *Arbeitslieder*, in *Kleine Pauly* 1 (1964), coll. 494-495; E. ROBBINS, s.v. *Arbeitslieder*, in *Neue Pauly* I (1996), coll. 969-970. Sui canti di lavoro, cfr. ATH. 618 d-619 c.

¹⁰⁶ La relazione tra la musica e la morte ritorna nell'identità e analogia tra arco e lira, prerogative dello stesso dio Apollon e oggetti accomunati sul piano della forma. Si pensi anche al frammento eracliteo (*V^S* 22B 51 D.-K. = 14 A4 Colli), in cui arco e lira (produttori rispettivamente di morte e di musica) sono espressione dell'*ἄρμονίη*.

¹⁰⁷ APOLLOD. 1, 3, 2; 2, 4, 9; *Schol. E. Rb.* 895.

discepolato tra questi due soli o anche con altri personaggi mitici¹⁰⁸.

Taluni scrittori, pur senza istituire stretti legami tra Linos e Orpheus ed eventuali altre figure analoghe, li enumeravano insieme, talora li consideravano come contemporanei o come sapienti accomunati da affini interessi¹⁰⁹. Ad Orpheus, Linos era accostato sulla base dei più svariati argomenti: come Orpheus ed altre figure, alcune storiche, altre mitiche, avrebbe calcolato il cosiddetto “grande anno”¹¹⁰; i due musicisti avrebbero inoltre vinto due diverse gare nei giochi istituiti da Akastos per gli Argivi¹¹¹, ed erano ammirati per la loro saggezza¹¹². Lo scoliaste al passo iliadico ascriveva a Orpheus un poema su Linos, dal titolo *Σφαῖρα*¹¹³. Il cristiano Clemente Alessandrino, definiva Linos, Orpheus ed altri *μουσικοί* come filosofi in forma velata¹¹⁴, promotori di forme di saggezza pagana. Lo scrittore accomunava, anche cronologicamente, i due musicisti suddetti e Mousaios¹¹⁵. Anche in altre fonti erano definiti filosofi¹¹⁶. Non da ultimo, i due erano associati per la loro arte poetica e musicale, anche se, a dire di Quintiliano, il cantore tracio soverchiava l'altro¹¹⁷. Le relazioni con Orpheus sono probabilmente il prodotto di speculazioni di età alessandrina, come ha sottolineato il Greve¹¹⁸. Tuttavia, date le connessioni tra Orfismo e Pitagorismo, esse potrebbero dipendere anche da manipolazioni operate all'interno della cerchia

¹⁰⁸ Linos maestro di Orpheus (di Pronapides e Herakles): Tz. *Il.* 14, 13, 17,7; di Thamyris, Herakles e Orpheus: D.S. 3, 67; allievo di Orpheus: NICOM. *Exc.* 1.

¹⁰⁹ Alcune fonti che associano Linos e Orpheus per generiche consonanze di interessi e di cronologia: NONN. 41, 376; ALCYDAM. 24-25; CLEM. AL. *Strom.* 1, 59, 1, 107, 4; *Anecd. Gr.* Cramer 4, 324, 16; D.L. *Proem.* 4; EUS. (HYERON.) *Chron.* 752, 754; S. E. M. 1, 10, 204; VERG. *Ed.* 4, 56-57; SERV. *ad Verg. Ecl.* 4, 56; CELS. *apud* ORIGEN. *Contra Celsum* 1, 16.

¹¹⁰ CENSORINUS DN. 18.

¹¹¹ HYG. *Fab.* 273.

¹¹² CLEM. AL. *Strom.* 1, 59, 1.

¹¹³ Ma cfr. D.L. *Proem.* 3, dove la stessa opera è attribuita a Mousaios, così come una massima sul numero uno che riecheggia alcuni concetti altrove attribuiti a Linos.

¹¹⁴ CLEM. AL. *Strom.* 5, 24, 1.

¹¹⁵ Cfr. D.L. *Proem.* 3; SERV. *ad Verg. Aen.* 6, 667 Farnell.

¹¹⁶ D.L. *Proem.* 4. Come tali sono spesso celebrati, cfr. SUID. s.v. *Λίνος* 472.

¹¹⁷ QUINT. *Inst. Or.* 1, 10, 9.

¹¹⁸ MART. 9, 86, 4; NEMES. *loc. cit.*; cfr. GREVE, *art. cit.*, coll. 2059-2061.

pitagorica che, come si è visto, aveva a Tebe una certa importanza già a partire dal IV secolo a. C.¹¹⁹. Forse dallo stesso tipo di ‘rimaneggiamento’ mitico dipende la già menzionata testimonianza di Clemente, stando alla quale Esiodo avrebbe definito Linos *παντοίης σοφίης δεδαηκός*¹²⁰.

Il musico era pure annoverato accanto ai Sette Saggi¹²¹.

Stando a Diogene Laerzio, Linos avrebbe composto una cosmogonia, dedicata alle cose celesti e alle specie viventi, animali e vegetali, e di cui l'autore delle *Vite dei Filosofi* riportava il primo verso, un esametro dattilico. Tale opera cosmogonica avrebbe tra l'altro ispirato una dottrina di Anassagora¹²². Servio, nel suo *Commento alle Bucoliche* virgiliane, ricordava un Linos figlio di Apollon e originario di Tebe, il quale avrebbe composto un'opera in versi “non infacundis” sul corso di sole, luna e tutte le stelle¹²³. A questa sapienza nelle cose celesti si aggiunge la succitata notizia dei calcoli sul “grande anno” a lui attribuiti.

A simili imprese poetiche implicate con le conoscenze uranie si collega un'altra notizia, dai contorni ambigui e sfumati. A Linos si imputava, come si è detto, l'invenzione di una corda, o meglio la re-invenzione di un'*harmonia* della cetra di Apollon¹²⁴. Linos avrebbe riportato alla luce “l'armonia del dito indice”. Seguono altre tre *harmoniai*, quelle del dito medio, quelle dell'ultimo e del penultimo. Il riferimento dunque non è semplicemente alla lira tricorde di Apollon cui Linos, stando a Censorino, avrebbe aggiunto una quarta corda. L'*harmonia* ri-scoperta da Linos fa riferimento alla sonorità di quella cetra con cui Apollon aveva sbaragliato Thamyris e che poi, distruggendo, il dio aveva negato agli uomini. Linos è qui il tramite tra divino ed umano, il pioniere

¹¹⁹ Come attestano l'opera platonica *Fedone* e il plutarco *Sul demone di Socrate*; cfr. anche DEMAND, *op. cit.*, 70-84. Sulle relazioni tra Orfismo e Pitagorismo, cfr. HDT. 2, 81, nonché le utili pagine di P. ROSSI – C. A. VIANO, *Storia della filosofia. I. L'antichità*, Roma-Bari 1993, 26-31. Come vedremo, d'altronde, la manipolazione potrebbe risalire almeno parzialmente alla speculazione neopitagorica. Analoghe furono probabilmente le cause che portarono all'accostamento delle figure di Amphion e di Orpheus, di cui si è detto nel capitolo precedente.

¹²⁰ HES. *fr.* 306 M.-W.. Cfr. HÄUBLER, *art. cit.*, 7-8.

¹²¹ CELS. *apud* ORIGEN. *Contra Celsum* 1, 16; CLEM. AL. *Strom.* 1, 59, 1.

¹²² D.L. *Proem.* 4.

¹²³ SERV. *ad Verg. Ecl.* 4, 56.

¹²⁴ D. S. 3, 59.

che conquista ai mortali un privilegio che non avevano conosciuto. Anche in questo caso, come nella composizione di poemi cosmogonici e nella trattazione di questioni metafisiche, Linos appare un iniziato alle verità invisibili. Ed è in questa veste che sembra conoscerlo l'Esiodo di cui ci riferisce Clemente Alessandrino.

All'antica testimonianza dell'Ascreo, che ne faceva un precursore della sua opera, si aggiungono e si vengono stratificando altre informazioni: un'ampia tradizione conferiva a Linos precise sentenze filosofiche, per lo più di ascendenza pitagorica, ricordate da Damascio, Stobeo, Giamblico ed Eusebio¹²⁵. Damascio riporta alcune massime sul numero uno come totalità e sulla sua conoscibilità, che avrebbero accomunato Linos e Pitagora e che il filosofo smentisce dialetticamente¹²⁶. Stobeo cita un brano tratto da un'opera presunta di Linos, dal titolo *Περὶ φύσεως κόσμου*, ancora incentrato sul tutto e sull'uno; mentre in un'altra opera trascrive un brano poetico con rimandi alla purificazione (*katharmos*) che paiono ancora far riferimento al pensiero pitagorico¹²⁷. Giamblico riporta alcuni versi di Linos, dove, rispetto alla citazione di Stobeo, si impone ancor più fortemente la dimensione mistico-religiosa, anche in questo caso intrisa di rimandi pitagorici¹²⁸. Eusebio, nella prolusione sull'ebdomade, numero cardine della teologia cristiana, ricorda la rilevanza di questo tema nel mondo pagano, menzionando Esiodo e Omero e, subito dopo, Linos. Di quest'ultimo lo scrittore cristiano riporta cinque versi esametrici implicati con l'eptadismo e in cui è presente tra l'altro anche un riferimento al mondo uranio.

Queste allusioni mostrano che la figura di Linos fu assorbita, a un certo punto, dalla dottrina pitagorica (e neopitagorica), che lo tramutò in un precursore di Pitagora, compagno di Orpheus e Mousaios, impegnato nell'opera di civilizzazione del mondo

¹²⁵ DAMASC. *Dub. et sol. in Pl. Parm.* 64. 67; STOB. *Ecl. Phys.* 1, 10, 5; ID. *Flor.* 5, 22; IAMB. *VP* 139; EUS. *Praep. Ev.* 13, 16; cfr. M. TAMPANARO CARDINI, *I Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, II, *Filolao*, A 10, 123 (= THEO SM. 20, 19)

¹²⁶ DAMASC. *Dub. et sol. in Pl. Parm.* 64. 67.

¹²⁷ STOB. *Ecl. Phys.* 1, 10, 5; ID. *Flor.* 5, 22. Una dottrina dell'uno era ascritta anche a Mousaios, citato accanto a Linos da D. L. *Proem.* 3.

¹²⁸ IAMB. *VP* 139. D'altronde è lo stesso Giamblico a riferire ai Pitagorici quei versi che essi stessi riferivano a Linos.

ellenico¹²⁹. È probabile che i ‘rimaneggiamenti’ siano dovuti più precisamente all’apporto neopitagorico: i temi dell’uno e della *katharsis* erano infatti prediletti da questa corrente di pensiero¹³⁰.

Tutte queste notizie di un Linos sapiente e ‘filosofo’, risalenti probabilmente a una speculazione cominciata in età ellenistica e durata a lungo nel tempo, trovano conferma in uno dei due frammenti di tradizione indiretta di Esiodo, quello riportato da Clemente Alessandrino. Tuttavia, se l’altro frammento esiodeo (quello molto citato dagli scolasti di Omero) fosse ascrivibile al poeta di Ascra o quantomeno alla sua epoca, ciò lascerebbe spazio all’ipotesi che Linos fosse già noto in ambiente beotico sin dall’epoca arcaica, forse in relazione alle Mousai, e che la sua figura si fosse più tardi caricata di nuove valenze.

Per concludere, le tradizioni argiva e tebana su Linos, nella sua più antica origine dio della vegetazione, poi identificato con un fanciullo o un musicista il cui nome sarebbe stato trasferito al canto creato in occasione della sua morte, furono in seguito affiancate dalla tradizione ateniese del pedagogo di Herakles, la cui nascita e il cui sviluppo appaiono più tardi e sembrano rispondere a diverse esigenze.

In epoca posteriore, alcuni scrittori hanno assegnato a un Linos non meglio precisato, prerogative di saggezza e conoscenza mistica del mondo, implicandolo tra l’altro con i segreti della scrittura, cosa che l’avvicinava ulteriormente ad Orpheus. Tebe si fregiava così del titolo di culla dell’alfabeto oltre che della conoscenza sapienziale (a cui appartenevano musica astronomia e conoscenza ‘ontologica’), con figure come Kadmos, Amphion e Linos. E, in un certo senso, Amphion e Linos venivano a duplicare, ciascuno in un campo differente, alcuni degli attributi di Orpheus.

¹²⁹ Cfr. MOLINA, *art. cit.*, 295. Alla tradizione pitagorica doveva appartenere anche la tradizione sul ‘grande anno’ di Linos: a Filolao era infatti ascritta una dottrina in merito a questo tema astronomico (CENSORINUS DN. 18).

¹³⁰ V. ROSSI – VIANO, *op. cit.*, 376. Sulla *katharsis*, cfr. W. BURKERT, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge Ma. 1972 [*Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nürnberg 1962], 208-217 (si veda ora la traduzione non integrale di questo passo in M. GIANGIULIO, *Pitagora. Le opere e le testimonianze*, I, Milano 2000, v-xvi).

Sembra possibile che una tradizione su Linos intrisa di elementi misticheggianti, orfici e pitagorici, fosse diffusa a Tebe e che eventualmente fosse anche sorta in quella città, per influsso forse già della scuola pitagorica che vi risiedette, trovando poi nuova linfa vitale e nuovi apporti anche nella dottrina neopitagorica. Un'analogia tradizione, come abbiamo visto, sembra avere agito anche sulla tradizione anfionea.

Parte Terza

LA STORIA

5. TEBE CITTA' DI MUSICI **La tradizione poetica e musicale**

*Πίσω σφε Δίρκας ἀγνὸν ὕδαρ, τὸ Βαθύ-
Ζωνοὶ κόραι
Χρυσοπέπλου Μναμοσύνας ἀνέτει-
λαν παρ' εὐτειχέσιν Κάδμου πύλαις.*

Pindaro, *Istmica VI*, 74-76

Non mancano informazioni sulla tradizione storica musicale tebana. Come abbiamo visto, Pausania ci offre alcune notizie interessanti su Pronomos e fa cenno all'educazione 'pitagorica' di Epaminonda. Altre notizie desumiamo da Ateneo, che riserva alla musica sia parte del XIV libro, sia altre sezioni della sua opera erudita. Ancora nuovi elementi provengono da altri scrittori, ma è soprattutto Pindaro, tra le fonti letterarie, a fornirci la testimonianza diretta della tradizione musicale tebana. Un'aggiuntiva ricca messe di notizie proviene dall'epigrafia, che testimonia, in particolare dal IV secolo in poi, le vittorie di musicisti tebani negli agoni ellenici.

5.1 Da Pindaro a Chairis

La storia musicale tebana si sostanzia in alcune personalità definite a partire dal VI-V secolo, soprattutto in relazione alla figura di Pindaro. Uno dei più antichi musicisti tebani di cui si abbia notizia è infatti Skopelinos, auleta, forse padre – o zio - di Pindaro o soltanto suo maestro¹.

Esistono sporadiche notizie anche su musicisti di epoca anteriore. Nel *De Musica* vi sono taluni riferimenti a Klonas, la cui patria era peraltro oggetto di controversia. Secondo alcuni, egli sarebbe stato nativo di Tegea in Arcadia, per i Beoti era invece tebano².

¹ *Pind.* V. 1, 3; 4, 12 Dr.; cfr. SUID. s.v. *Πίνδαρος* 1617 e 1618; FLUSS, s.v. *Skopelinos*, in *RE* II, A, 1 (1921), coll. 830-831.

² PS.-PLU. *De Mus.* 5. Cfr. H. ABERT, s.v. *Klonas*, in *RE*, XI, 1 (1921), coll. 875-876.

La sua attività nel campo musicale lo faceva accostare a Terpandros, poiché, come quest'ultimo aveva innovato e introdotto migliorie nell'arte citarodica, così Klonas aveva apportato rilevanti trasformazioni nell'auletica, in particolare con la composizione di *nomoi* aulodici³. Inoltre sarebbe stato anche il primo compositore di canti processionali, e avrebbe creato versi epici ed elegiaci. Gli erano ascritti i *nomoi Apothetos* e *Schoinion*⁴. A quanto ci dice l'*Anagraphe* di Sicione, ancora menzionata dall'autore del *De Musica*, egli avrebbe composto il *nomos Trimeles*, che altri attribuivano invece a Sakadas di Argo, vissuto in epoca più tarda e fautore della *δευτέρα κατάστασις* spartana⁵.

I primi due *nomoi* ascritti a Klonas, l'*Apothetos* e lo *Schoinion*, sembrano legati a rituali connessi a momenti di passaggio d'età⁶; mentre il *nomos Trimeles* interessava principalmente la sfera tecnica-musicale. Si trattava infatti di una composizione in cui le tre strofe cantate dal coro erano composte ciascuna in uno dei tre modi dorico, frigio e lidio⁷. Così importante fu il contributo di Klonas all'evoluzione dell'arte musicale, che Polymnestos di Colofone, uno dei fautori della *δευτέρα κατάστασις* spartana, si sarebbe basato sulle forme poetiche da questi stabilite⁸. Vediamo pertanto incrociarsi alcune notizie su Klonas con altre relative agli illustri musicisti riformatori raccolti intorno a Thaletas di Gortina a Sparta.

Dopo Klonas, Kleolas tebano avrebbe derivato da Andron di Catania l'uso di muovere ritmicamente il corpo mentre suonava l'aulo, come riporta Ateneo traendo la notizia da Teofrasto⁹.

³ PS.-PLU. *De Mus.* 3; 5.

⁴ Cfr. ABERT, *art. cit.*, col. 875.

⁵ Stando ad ABERT, *art. cit.*, Sakadas sarebbe stato il "weiterbildner" del *nomos Trimeles*.

⁶ Cfr. F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne, 1954, 23: l'*Apothetos* ricalca il nome della cerimonia di esposizione dei neonati (PLU. *Lyc.* 16); lo *Schoinion* sembra legato a culti di iniziazione in relazione con giunchi, potrebbe dunque indicare o il rituale di raccolta degli stessi per ornare il letto dei bambini di sette anni, oppure la cerimonia di flagellazione propria del culto di Artemis Orthia.

⁷ PS.-PLU. *De Mus.* 8.

⁸ PS.-PLU. *De Mus.* 3.

⁹ ATH. 22 C. L'autore dei *Deipnosofisti* fa derivare da questo comportamento il termine *sikelizein*, che a suo dire, "presso gli antichi" indicava l'azione del danzare. Sul più tardo valore del termine, curiosamente designante concetti

Questo elemento è molto interessante, perché potrebbe richiamare l'uso delle *κρούπεραι*, il 'pedale' ritmico composto da due assicelle di legno che venivano percosse l'una contro l'altra dall'auleta con il piede. Le *κρούπεραι* servivano a scandire il ritmo ed erano tipiche dei Beoti, come conferma un verso derisorio di Cratino tramandatoci da uno scolio pindarico e ripreso da Polluce¹⁰.

Prima di Pindaro conosciamo dunque almeno due nomi di musicisti originari di Tebe.

Tra i maestri ed ispiratori del lirico tebano va forse annoverato, oltre all'oscuro Skopelinos, il famoso Lasos di Ermione, sebbene tale rapporto di discepolato non sia da tutti accolto¹¹. Il poeta di Ermione, che visse alla corte di Ipparco in Atene, influenzò, a quanto si deduce da un famoso frammento pindarico, la poetica del tebano¹². In questo frammento, Pindaro sembra non tanto rigettare la pratica dell'«asigmatismo» corale escogitata per ragioni di eufonia da Lasos, quanto accogliere la riforma del ditirambo da questi introdotta¹³. L'attività di Lasos non rimase confinata alla

come 'passarsela male' o 'fare il furfante', cfr. EPICH. *CGF fr.* 206 Kaibel (= PHOT. s.v. *σικελίζειν*); cfr. HSCH. s.v. *σικελίζειν*; SUID. s.v. *σικελίζειν*. P. ROESCH, *Famiglie di auleti in Beozia*, in D. RESTANI (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 128, ritiene Kleolas più anziano di Pindaro.

¹⁰ CRATIN. *CAF I, fr.* 310 (= *Schol. Pi. O.* 6, 152). Sulle *κρούπεραι* si veda anche POLL. 7, 87; 10, 153; PHOT. s.v. *κρούπεραι*; A. BÉLIS, *L'aulos phrygien*, in "RA", 1986, 21-40. Cfr. C. JAN, s.v. *Antigenidas*, in *RE*, I (1894), coll. 2400-2401, sulla possibilità che l'introduzione delle *κρούπεραι* vada ascritta ad Antigenidas (su cui v. *infra*, 132-134). In realtà l'insulto di Cratino sembra far risalire questo uso ad epoche anteriori al tempo di Antigenidas. È possibile piuttosto che la squisita arte di Antigenidas avesse portato l'uso di questo sussidio strumentale a un grado più alto di funzionalità e di raffinatezza.

¹¹ Cfr. ad es. ABERT, s.v. *Lasos* (2), in *RE*, XII, 1 (1924), 887-888; su Lasos: G. A. PRIVITERA, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965; B. ZIMMERMANN, *Dithyrambos. Geschichte eine Gattung*, Göttingen 1992, 39-40; F. DUYSINX, *Rendons à Lasos ce qui est à Lasos*, in J. SERVAIS – T. HACKENS – B. SERVAIS-SOYEZ, *Stemmata. Melanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecque offerts à Jules Labarbe*, Liège-Louvain la Neuve, 1987, 73-81; per le fonti G. F. BRUSSICH, *Laso d'Emione: testimonianze e frammenti*, in "Quaderni triestini per il lessico della lirica corale greca", III, 1975-1976, 83-135.

¹² ATH. 455 c (= *Pi. fr.* 70 b S.). Sul tema si veda ora A. D'ANGOUR, *How the dithyramb got its shape*, in "CQ", 47, 1997, 331-351.

¹³ D'ANGOUR, *op. cit.*, 339-350. Cfr. anche A. BARKER, *Greek Musical Writings. I, The musician and his art*, Cambridge 1989 [1984¹], 59-60; M. L. WEST *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 343-347.

composizione di carmi: egli scrisse un saggio sulla musica¹⁴, dove, a quanto sembra, classificò le *harmoniai* secondo un canone di lunga e fortunata tradizione¹⁵; inoltre si dedicò, come i Pitagorici, ad esperimenti di acustica¹⁶. A detta di Teone Smirneo, si occupò degli aspetti fisico-acustici delle consonanze sonore in relazione alla messa in vibrazione e alla risonanza di vasi di differenti dimensioni. Questo potrebbe indicare che gli interessi di Lasos erano pratici (come mostra anche l'espedito dell'asigmatismo¹⁷) e che avevano a che fare con il problema della resa sonora dei luoghi in cui avvenivano le *performances*¹⁷. Basò la propria importante riforma del ditirambo, che introdusse anche negli agoni ateniesi¹⁸, sulle possibilità tonali degli auli, i quali offrono una più vasta gamma di suoni rispetto agli strumenti a corde¹⁹. Nel *De Musica* questo adattamento del ditirambo viene definito *μετάθεσις*. Tale riforma avvicinò probabilmente lo stile vocale a quello articolato e virtuosistico degli auli, includendo forse anche nel primo il genere enarmonico, caratteristico del secondo²⁰. Il testo parla di *φθόγγοι διερρίμμενοι*, locuzione che sembra ragionevolmente indicare il frazionamento degli intervalli proprio

¹⁴ SUID. s.v. *Λάσος*.

¹⁵ ATH. 624 e (= LASUS, *fr.* 1 B.). Cfr. LASSERRE, *op. cit.*, 34-38; PRIVITERA, *op. cit.*, 21 e segg.; G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, I, in *Storia della musica*, Torino 1983 [1979], 27; WEST, *op. cit.*, 342.

¹⁶ THEO SM. 12 (bis) = 59, 7 segg. Hiller. Cfr. G. COMOTTI, *Pitagora, Ippaso, Lasos e il metodo sperimentale*, in R. WALLACE - B. MACLACHLAN (a cura di) *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 23-7.

¹⁷ Cfr. VITR. *De Arch.* 5, 4 e segg.; J. THORP, *Aristoxenus and the ethnoethical modes*, in R. W. WALLACE - B. MACLACHLAN (a cura di), *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 62 (sull'uso antico di interrare nei teatri recipienti bronzei accordati intorno a determinate frequenze per migliorare l'acustica). All'interesse acustico del musico si può collegare anche la testimonianza di Aristosseno (*Harm.* 1, 3, 20-22 Da Rios), che rimproverava a Lasos di avere attribuito al suono la caratteristica della "larghezza", *πλάτος*, sia che si voglia intendere questo termine come "intensità e volume", sia come "ricchezza della composizione del suono", presenza e qualità di armonici.

¹⁸ SUID. s.v. *Λάσος*, *Schol. Ar. Av.* 1403; cfr. MARMOR PARIUM *FGrHist* 239 A 46 e *Kommentar* II, B 692.

¹⁹ PS.-PLU. *De Mus.* 29; cfr. ABERT, *art. cit.*, coll. 887-888.

²⁰ Cfr. WEST, *op. cit.*, 343.

del genere enarmonico²¹. Egli si era inoltre interessato di miti tebani, portando a diciassette il numero dei figli di Niobe e costruendo la genealogia di Sphinx²².

Per concludere, un aneddoto narrato da Ateneo sottolinea il talento e il gusto di Lasos per i 'sofismi' linguistici²³.

Lasos di Ermione fu in definitiva un rinomato ed erudito musico di VI secolo, adattatore e sistematore delle *harmoniai*, iniziatore di una concezione dell'*ethos* dei suoni e delle scale che prenderà poi vie inaspettate, indagatore curioso dei fenomeni acustici, oltre che solutore originale di problemi di sonorità legati alla pratica musicale.

Quanto a Pindaro, basti qui ora rilevare quegli aspetti della sua attività che interessano la dimensione sonora e che si proiettano sulla tradizione musicale della sua città natale. Nell'opera pindarica moltissimi sono i riferimenti alla musica come arte che, attraverso la parola poetica, conserva la memoria e riverbera la gloria degli uomini eccezionali²⁴.

Ma Pindaro è anche musico e compositore e non mancano, nei suoi versi, ragguagli precisi ad aspetti esecutivi, compositivi e timbrici, alcuni dei quali sono stati oggetto di discussione recente²⁵. Così, il poeta chiarisce quando le *performances* includono aulo e cetra contemporaneamente (la pratica della *συναυλία*)²⁶, o quando vengono utilizzati ora l'uno, ora l'altro strumento. Altrettanto precise sono le informazioni sull'*harmonia* adottata per il singolo carne²⁷. Non mancano neppure riferimenti allusivi alla

²¹ È stato anche ipotizzato che la locuzione potesse indicare la *μεταβολή*, la modulazione, per la quale nel capitolo 30 del *De Musica* è utilizzato lo stesso verbo; cfr. BARKER, *GMW*, cit., 235-236, n. 192. La modulazione tuttavia fu introdotta più tardi dai fautori della "Nuova Musica" ad Atene alla fine del V secolo.

²² *PLG* III, 22 (*Lasos*), 377, nrr. 2 (= *Pi. fr.* 76 Turyn). 4.

²³ *ATH.* 338 b. Cfr. *SUID. loc. cit.*: *τοὺς ἐριστικὸς εἰσηγήσατο λόγους.*

²⁴ I richiami sono numerosissimi; bastino alcuni esempi: *Pi. O.* 2, 13; 10, 92-96; *P.* 1, 92-101; 3, 62-64. 110-115; *I.* 3, 7-8; 4, 37-39. Si veda anche BARKER, *GMW*, cit., 54-55.

²⁵ Ad esempio, la questione se il coro eseguisse materialmente i suoi carmi, oppure se alcune parti fossero riservate a un solista, che fosse Pindaro o un suo sostituto, cfr. WEST, *op. cit.*, 346 e nn. 80 e 81.

²⁶ Cfr. ad es. *Pi. O.* 3, 7; 7, 12; 10, 93-94; *I.* 5, 26-29; *N.* 9, 8-9.

²⁷ Ad es. *Pi. O.* 1, 102 (eolica); 3, 6 (dorica); 5, 19 (lidia); 14, 18 (lidia); *P.* 2, 70-72 (eolica); *N.* 4, 45; 8, 15 (lidia).

qualità timbrica e allo stile dell'esecuzione²⁸. Inoltre, un epinicio è stato composto in onore di Midas di Agrigento, auleta vincitore dell'agone nonostante la rottura dell'ancia durante la gara²⁹. Non si dimentichino poi, la ricchezza, la varietà e la complessità metrica delle sue composizioni, che sono la prova ulteriore dell'importanza dell'aspetto musicale nell'opera del grande poeta. È inoltre presente il motivo del potere calmante e allietante della musica³⁰, così come quello della fisicità del suono, che vibra e si propaga nello spazio circostante ma anche nel corpo dell'uomo³¹. Questo ultimo punto potrebbe ricollegare Pindaro al pensiero di Lasos di Ermione che, come si è visto, aveva indagato alcuni aspetti fisici e acustici delle concordanze sonore. Altre eredità che Pindaro avrebbe tratto da Lasos potrebbero consistere: 1. nella complessità delle melodie, cui il tebano fa talvolta cenno³²; 2. nell'adozione della concezione etica dei modi³³. Inoltre, sappiamo che anche Pindaro, come Lasos, si era occupato del numero dei figli di Niobe³⁴. Altro elemento peculiare dell'espressione pindarica è l'attenzione per la tradizione poetica e musicale che l'ha preceduto, sulla quale il lirico non manca di esprimere giudizi, analogamente a quanto abbiamo visto nel frammento relativo a Lasos³⁵.

Pausania riporta la tradizione secondo cui il poeta aveva rivaleggiato con Corinna di Tanagra, risultata vincitrice in un agone per la sua bellezza straordinaria e perché componeva nel dialetto locale³⁶. Stando a un frammento di Corinna, anche

²⁸ Pi. O. 7, 12; N. 4, 43-46.

²⁹ Pi. P. 12. Sugli aspetti tecnici della questione, cfr. K. SCHLESINGER, *The Greek Aulos*, Groningen 1970, 79-81.

³⁰ Ad es. O. 2, 13; P. 1, 8-10.

³¹ O. 6, 83; P. 1, 8-12 (cfr. *ibid.* 13-24); I. 6, 34 (qui, peraltro, la 'corda cupamente sonante', è eredità dell'epica); N. 4, 1-6.

³² Ad es. 4, 43-46; 5. 25. Cfr. WEST, *op. cit.*, 346.

³³ Pi. fr. 67 S. (= fr. 78 Turyn); cfr. W. D. ANDERSON, *Ethos and education in Greek Music*, Cambridge 1966, 35-36.

³⁴ Cfr. *supra*, n. 22; cap. 3. 7, 89-90.

³⁵ Cfr. WEST, *op. cit.*, 344-345 e n. 73.

³⁶ PAUS. 9, 22, 3. La tradizione su Corinna non è esente da contrasti, che riguardano altresì la cronologia della poetessa; cfr. E. MAAS, s.v. *Korinna (1)*, in *RE*, XI, 2 (1922), coll. 1393-1397; si veda ora, anche per la bibliografia, B. M. PALUMBO STRACCA, *Corinna e il suo pubblico*, in R. PRETAGOSTINI, (a cura di),

Mirtide di Antedone avrebbe gareggiato con Pindaro, ma sarebbe stata sconfitta, attirandosi così le critiche della tanagrese³⁷. Il contesto della gara con Corinna sembra potersi individuare nel seno delle feste regionali, come è stato proposto³⁸. Ed è proprio la composizione di peani, ditirambi e canti processionali per le feste religiose delle città beotiche, e in particolare di Tebe, che confermano l'importante azione svolta da Pindaro in ambito locale³⁹. Nonostante restino solamente frammenti più o meno estesi di tali composizioni, da questi desumiamo il ruolo attivo del poeta sul piano cittadino, confermato anche dalle notizie che ne celebrano la *pietas* nei confronti di alcune divinità della *polis*, quali Hammon, Hermes Agoraios, la Meter Dindymene⁴⁰. Ma l'interesse – e l'orgoglio – del poeta per la propria città traluce anche dagli epinici per gli agoni panellenici, come è stato messo in luce in vari studi relativi ai singoli componimenti⁴¹. Pindaro svolse anche l'attività di insegnante, come testimonia uno scolio ai suoi versi in merito all'allievo Olympichos, che suonò per i cori del grande poeta⁴². È assai probabile che costui fosse il padre di un auleta tebano vissuto nella prima metà del IV secolo, vincitore alle *Pitiche* e

Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 403-412.

³⁷ PMG 664 α. Cfr. P. MAAS, s.v. *Myrtis*, in *RE*, XVI, 1 (1933), col. 1167; G. BURZACCHINI, G. *Per un profilo di Mirtide antedonia*, in R. PRETAGOSTINI (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 395-402; PALUMBO STRACCA, *art. cit.*, 409-410.

³⁸ PALUMBO STRACCA, *ibid.*

³⁹ Ad es. *Pi. fr.* 29-35 (*Inni*). 52 a. 52 g. 52 k. 67-70 (*Peani*). 70b (*Ditirambo II*). 71-74 (*Ditirambo IV*). 94 b-c (*Partenio*); 110-111 (*Hyporchema*); 194-198b; 215 (incerti) S. Su *threnoi* e ditirambi, si rinvia a due contributi recenti: M. CANNATÀ-FERA, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990; S. LAVECCHIA, *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma – Pisa 2000 (in particolare 121-131 sul *Ditirambo II*, che sarebbe stato cantato o durante gli *Agrionia* oppure in onore di Dionysos Lysios).

⁴⁰ PAUS. 9, 16, 1 (cfr. *Pi. fr.* 36 S). 17, 2. 25, 3 (cfr. *Pi. P.* 3, 77-79. 4, 16).

⁴¹ Si rinvia da ultimo all'intervento di P. GIANNINI, *Le antiche tradizioni tebane negli epinici di Pindaro*, in P. ANGELI BERNARDINI, (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 163-178; cfr. anche R. SEVIERI, *Cantare la città: tempo mitico e spazio urbano nell'Istmica 7 di Pindaro per Strepstiade di Tebe*, *ibid.* 179-192.

⁴² *Schol. Pi. P.* 3, 137 b; cfr. M. WEGNER, s.v. *Olympichos*, in *RE*, XVIII, 1 (1939), col. 187.

sepolto ad Atene, Potamon⁴³. Anche in questo modo dunque, il poeta contribuì a tramandare la disciplina musicale nella madrepatria.

Negli anni successivi del V secolo, un poco più numerosi si fanno i nomi di musicisti tramandati dalle fonti: soprattutto auleti sono ricordati con una discreta frequenza. A questi si aggiungono notizie su almeno un citaredo e un cantore.

Questa moltiplicazione delle informazioni dipende, oltre che dalla maggiore quantità di fonti, anche dal crescente interesse per le prestazioni virtuosistiche degli artisti.

Thespis è ricordato da Luciano e in uno scolio alle *Vespe* di Aristofane⁴⁴. A quanto testimonia lo scrittore, era un musicista meritevole. Ne abbiamo notizia in modo telegrafico, come di un valido avversario di un tale Euaggellos, citaredo protagonista di una storia risibile e indegna.

Aristofane menzionava i canti tradizionali e forse un po' sorpassati di Thespis. Secondo lo scoliasta delle *Vespe*, che per la critica moderna male interpreta i versi aristofanei, dove si sarebbe fatto riferimento al più famoso Thespis tragediografo, il commediografo avrebbe alluso al citaredo tebano⁴⁵. Possiamo dedurre che, quantomeno per lo scoliasta, il quale forse era al corrente di dati per noi perduti, così come per Luciano, Thespis di Tebe doveva essere il prototipo del musicista "alla maniera antica", che non si discostava dalle forme tradizionali.

Il cantore Kleon è ricordato da Ateneo e Plinio. Il primo cita un epigramma posto sulla sua statua (egli infatti, era stato così onorato a Tebe, a differenza di Pindaro), che ne celebrava le numerose vittorie nel canto e l'altissima fama. A ciò segue un aneddoto relativo alla statua, che viene riportato, in forma abbastanza simile, anche da Plinio⁴⁶.

⁴³ IG II² 8883. La stele funeraria in marmo pentelico raffigurava insieme il padre Olympichos e il figlio Potamon, ciascuno con in mano il doppio aulo.

⁴⁴ LUC. *Ind.* 9; *Schol. Ar. V.* 1479. Su Thespis, cfr. E. BERNERT, s.v. *Thespis* (2), in *RE VI*, A, 1 (1936), col. 64.

⁴⁵ Cfr. G. MASTROMARCO, *Aristofane. Commedie*, I, Torino 1983, 554-555, n. 230.

⁴⁶ ATH. 19 b-c; PLIN. *NH* 34, 59. Plinio non fa il nome di Kleon e attribuisce anzi la statua a un citaredo. Tuttavia l'aneddoto è lo stesso nei due scrittori e nulla osta a ritenere che si tratti della stessa statua. Dal momento che Plinio attribuisce la fattura del monumento a Pitagora di Reggio, si può agevolmente collocare Kleon nel V secolo.

Assai più frequenti, rispetto a quanto accade per le altre categorie di artisti, sono le testimonianze sugli auleti. Tra questi, il più famoso era Pronomos figlio di Oiniades⁴⁷, al quale i Tebani avevano eretto una statua⁴⁸. Tale era la sua fama che era stato persino raffigurato ed esplicitamente nominato su un cratere a figure rosse⁴⁹. Egli aveva una grande, proverbiale barba: anche il *look* era importante⁵⁰! Ateneo e Pausania ne rammentano le innovazioni musicali: all'auleta si doveva un congegno che permetteva di suonare sullo stesso strumento tutte le *harmoniai* (Pausania fa riferimento ai tre modi dorico frigio e lidio)⁵¹. Doveva probabilmente trattarsi di 'collari' che chiudevano alcuni dei fori dello strumento⁵². A differenza dunque degli auli con poche aperture del passato (normalmente si avevano quattro fori su ognuno dei due cilindri che formavano l'aulo: dunque un foro per ogni dito, con l'esclusione dei pollici che servivano a sostenere le canne), Pronomos avrebbe 'condensato' in uno strumento solo tutti i fori che permettevano di eseguire le diverse scale greche, agevolandone apertura e chiusura con un dispositivo ad anelli mobili⁵³. Si possono cogliere curiose analogie tra questa invenzione e l'innovazione attribuita, come abbiamo visto sopra, a Klonas, in ambito corale. Rivendicando a quest'ultimo un'origine tebana, gli abitanti della città sull'Ismeno potevano fondare, non più solo sul piano mitico con Amphion e Linos, ma anche attraverso referenti storici, una consistente storia della musica cittadina, costruendo un percorso coerente delle conquiste tecniche auliche, e più latamente musicali, tutto interno alla città: dall'innovazione corale di Klonas con il *nomos Trimeles*, al

⁴⁷ Cfr. *AP* 16, 28.

⁴⁸ PAUS. 9, 12, 5-6. Su Pronomos si veda anche H. von GEISAU, s.v. *Pronomos*, in *RE*, XXIII, 1 (1957), col. 748.

⁴⁹ Il vaso è conservato al Museo Nazionale di Napoli (H 3240); cfr. BEAZLEY, *ARV²*, 1335-1336, *Pronomos Painter*, n. 1.

⁵⁰ AR. *Ekkēl.* 102 e *Schol. loc. cit.*; SUID. s.v. Ἀγύρριος; *ibid.* s.v. Πρὸνομος; APOSTOL. (*CPG* II, 244).

⁵¹ PAUS. 9, 12, 5-6; ATH. 631 e.

⁵² Si vedano ad esempio gli auli pompeiani conservati al Museo Nazionale di Napoli (SCHLESINGER, *op. cit.*, Pl. 12).

⁵³ C. JAN, s.v. *Aulos* (4), in *RE*, II (1896), coll. 2418; SCHLESINGER, *op. cit.*, 72-75; S. MICHAELIDES, *The music of ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978, 43; A. BARKER, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa 2002, 64.

congegno auletico inventato da Pronomos, che permetteva di riprodurre le tre *harmoniai* frigia lidia e dorica su uno stesso strumento a fiato. Il passo del XIV libro in cui Ateneo ricorda questa innovazione organologica riflette l'atteggiamento conservatore della dottrina dell'*ethos* musicale del IV secolo, che condannava la 'promiscuità' delle *harmoniai* rispetto alle occasioni delle *performances*.

Pausania aggiunge alla notizia relativa a questa innovazione strumentale, anche altri elementi, che arricchiscono le nostre conoscenze sul concreto svolgimento di uno spettacolo del famoso auleta: Pronomos si esibiva anche con la mimica facciale e con il movimento del corpo, offrendo insomma uno spettacolo non solo acustico ma anche visivo, che unitamente alla perizia strumentale e poetica ne faceva un artista di primo rango⁵⁴. Il riferimento ad un'esecuzione che coinvolgeva il corpo richiama l'antica arte di Kleolas, che come abbiamo visto, si era ispirato al catanese Andron e al suo *sikelizein*.

Il Periegeta ricorda un *ᾄσμα προσόδιον*, composto dall'auleta su richiesta dei Calcidesi per il dio di Delo⁵⁵. La fama di Pronomos e l'importanza della sua musica sono ulteriormente confermate dalla notizia presente nel libro messenico di Pausania, secondo cui la rifondazione di Messene avvenne al suono di auli beoti e argivi che intonavano i canti di Sakadas e Pronomos⁵⁶. Egli svolse presumibilmente anche l'attività di maestro di aulo: Ateneo ricorda che, stando a Duride di Samo, Alcibiade sarebbe stato suo allievo⁵⁷. Come dichiara l'epigramma adespoto dell'*Antologia Palatina*, se la Grecia prescelse Tebe per l'arte auletica, Tebe predilesse Pronomos⁵⁸.

Nella seconda metà del V secolo, dovette affacciarsi alla ribalta dei teatri greci l'auleta Chairis, di cui non ci rimangono testimonianze molto lusinghiere: fu uno dei bersagli della satira

⁵⁴ Il celebre musico sapeva comunque mantenere, pur nella ricca espressività del volto, il decoro (A. BÉLIS, *La Phorbéia*, in "BCH", 110, 1988, 210).

⁵⁵ PAUS. 9, 12, 5-6.

⁵⁶ ID. 4, 27, 7.

⁵⁷ ATH. 184 d. Sul tema si rinvia a un articolo di prossima uscita di F. CORDANO sul rigetto degli auli nell'Atene del V secolo.

⁵⁸ AP 16, 28.

aristofanea⁵⁹. Questi si dedicò forse anche alla citarodia, se si deve dar credito allo scolio di *Acarnesi* 16, che lo definiva aulodo e citarodo mediocre, e a quello degli *Uccelli* che, riportando un frammento di Pherekrates relativo a Chairis come suonatore di cetra, ne faceva un citarodo ‘frigido’ che si diede all’auletica. Lo scoliaste del verso della *Pace* e il compilatore delle due voci della *Suda* fanno invece riferimento a due musicisti omonimi, uno citaredo e l’altro auleta, e ciò non sembra da rigettare⁶⁰. Zenobio ricordava un Chairis auleta tebano facendo riferimento al proverbio *Χαῖρις ᾄδων ὀρθιον*, che si richiamava al verso degli *Acarnesi* (16)⁶¹. I riferimenti satirici lasciano comunque intravedere la grande fama di Chairis, forse legata a stilemi molto popolareschi. La sua tecnica probabilmente modesta lo rese oggetto di aspre polemiche, al punto da divenire l’emblema proverbiale di un certo tipo di auleta, prolisso e insopportabile, *ἄμουσος*.

5.2 L’età tra Epaminonda ed Alessandro

In un passo del IV libro, Ateneo ricorda, rifacendosi ad Aristosseno, Olympiodoros e Orthagoras, maestri di auletica di Epaminonda⁶². I *διδάσκαλοι* di Epaminonda aprono un importante capitolo della storia musicale tebana, dal momento che costituiscono una gran parte delle personalità artistiche tebane note per lo scorcio del V secolo. Cornelio Nepote ci tramanda, oltre ai nomi suddetti, quelli dei pedagoghi Kalliphron, danzatore, e Dionysios, *ποιητῆς μελῶν*, che l’avrebbe istruito nell’arte della cetra e del canto (*citharizare et cantare*)⁶³. Questi musicisti furono dunque attivi tra il V e il IV secolo, così come

⁵⁹ AR. *Ac.* 16. 866; *Pax* 951; *An.* 858 e scoli relativi. Cfr. anche KIRCHNER, s.v. *Chairis*, in *RE*, III, 2 (1899), col. 2031.

⁶⁰ SUID. s.v. *χαριδεῖς*; *ibid.* s.v. *Χαῖρις*. Sul tema si veda R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Kónnos, Konnás, Cheride e la professione di musico*, in B. GENTILI – R. PRETAGOSTINI (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 252-253, che però ritiene necessario, pur senza apportare ragioni consistenti, considerare Chairis un ateniese.

⁶¹ ZEN. *CPG* I, 462.

⁶² ATH. 184 e Cicerone (*Tusc.* 1, 2, 4), facendo cenno all’importanza della musica nell’educazione dei Greci, ricordava l’eccellenza di Epaminonda nell’arte musicale.

⁶³ CORN. NEP. *Ep.* 2, 1-2.

Orthagoras, la cui fama come insegnante di aletica dovette ben travalicare i confini patri, se la sua attività pedagogica era ricordata ancora da Platone nel *Protagora*⁶⁴. Dal momento che l'azione del *Protagora* era immaginata nel 430 a. C., a quell'epoca almeno si può far risalire la sua attività.

Epaminonda fu anche allievo di Liside pitagorico, secondo Pausania, Cornelio Nepote e numerose altre fonti⁶⁵. La frugalità della sua vita, messa in evidenza dalla biografia plutarchea, era spesso correlata con l'influenza del pitagorismo. Liside si trasferì a Tebe in un'epoca imprecisata, dopo la rivolta anti-pitagorica che mise fine alla cerchia filosofica in Magna Grecia⁶⁶. Sembra che anche Filolao si fosse recato a Tebe, ma prima della grande persecuzione che colpì la comunità pitagorica⁶⁷. La città sull'Ismeno fu fortemente influenzata dalla presenza di questa corrente mistico - filosofica, come mettono in luce il *Fedone* platonico e l'opera plutarchea *Sul Demone di Socrate*⁶⁸. Liside sarebbe stato ormai anziano quando divenne maestro di Epaminonda. I pitagorici furono, oltre che appassionati cultori dei rapporti tra musica, numero e ordine celeste (soprattutto, come abbiamo accennato nei capitoli precedenti, su impulso di Filolao), anche estimatori – e praticanti – dell'aulo⁶⁹.

Quanto a Epaminonda e al suo legame con la disciplina musicale, basti ricordare qui alcuni elementi: Melissos, un auleta, era annoverato tra i suoi amici⁷⁰; la fondazione di Messene, già rammentata in precedenza, avvenne al suono degli auli; inoltre, è possibile che ad Epaminonda sia collegata la rivalutazione dell'antica leggenda di Amphion⁷¹. Infine, vuole un aneddoto

⁶⁴ PL. *Prt.* 318 c.

⁶⁵ PAUS. 9, 13, 1; CORN. NEP. *Ep.* 2, 2; AEL. *VH* 3, 17; CIC. *De or.* 3, 139; ID. *De off.* 1, 155; D. CHR. 49, 5; D. S. 10, 11, 2. 16, 2, 3; D. L. 8, 7; IAMB. *VP* 250; PLU. *De gen. Socr.* 13, 583 c-585 e; PORPH. *VP*, 55; cfr. D. S. 15, 39, 2.

⁶⁶ IAMB. *VP* 250-253; PLB. 2, 39. Sulle rivolte antipitagoriche di Magna Grecia, cfr. IAMB. *VP* 248-264 e le considerazioni di M. GIANGIULIO, *Giamblico. La vita pitagorica*, Milano 2001 [1991], 415-438.

⁶⁷ N. DEMAND, *Thebes in the fifth century. Herakles resurgent*, London-Boston-Melbourne-Henley 1982, 80-84.

⁶⁸ Cfr. *ibid.* 70-84.

⁶⁹ ATH. 184 e. Si noti che lo scrittore fa riferimento ai Pitagorici subito dopo aver ricordato i maestri di aletica di Epaminonda.

⁷⁰ PLU. *De gen. Socr.* 582 e.

⁷¹ Cfr. *supra*, cap. 3.

riportato da Plutarco, che Epaminonda irridesse l'auleta Tellen mettendolo a confronto con Antigenidas. Il primo sarebbe stato, a dire del generale tebano, un pessimo auleta (*κάκιστος*)⁷². Non così tramandava Zenobio, che ne sottolineava la leggerezza delle melodie e il ritmo ben scandito⁷³. Stando a un epigramma palatino, Tellen componeva brani che suscitavano ilarità⁷⁴. È possibile che, a questo scopo, egli avesse adottato l'antico sistema introdotto a Tebe da Kleolas, di muovere il corpo mentre suonava, e che si aiutasse con la *κρουπέξα*. Forse si serviva anche della mimica facciale analogamente a Pronomos; ma, a differenza dei suoi predecessori, sfruttava queste tecniche in senso comico. Tra V e IV secolo si infittiscono le testimonianze sulla tradizione musicale tebana. La città presenta alcune personalità di spicco in campo musicale. In primo luogo, l'auleta Antigenidas, che, sulla scia di Pronomos, apportò migliorie allo strumento⁷⁵. Sembra che alla sua esperienza si dovesse una diminuzione dei tempi di preparazione e stagionatura delle canne utilizzate per la costruzione degli auli⁷⁶, dovuta probabilmente ad un nuovo stile esecutivo, in cui erano privilegiati i registri gravi⁷⁷. Secondo la *Suda* sarebbe stato auleta (ipotizzando un errore nel testo che lo definisce *αὐλωδός*)⁷⁸ nei cori di Philoxenos, esponente di spicco della "Nuova Musica"⁷⁹. Egli era inoltre rinomato per la sua raffinata eleganza e per aver introdotto nuove mode nell'abbigliamento degli auleti⁸⁰. Come genitori gli si ascrivevano

⁷² PLU. *Apophth. reg et imp.* 93 f.

⁷³ ZEN. *CPG*, I, 18, 45.

⁷⁴ *AP* 7, 719.

⁷⁵ Cfr. H. L. M. DINSE, *De Antigenida Thebano Musico*, Berlin 1856 (*non vidit*); JAN, *art. cit.*, 2400-2401.

⁷⁶ THPHR. *H. pl.* 4, 11, 4.

⁷⁷ LASSERRE, *op. cit.*, 166. A questo si aggiunse forse una nuova tecnica, resa possibile dalle innovazioni apportate allo strumento, che prevedeva una forma di 'vibrato' (cfr. BARKER, *Euterpe*, *cit.*, 71-75).

⁷⁸ Cfr. JAN, *art. cit.*, col. 2400; WEST, *op. cit.*, 367.

⁷⁹ Tuttavia, è possibile che la *Suda* facesse semplicemente riferimento alla testimonianza di Duride di Samo sull'esecuzione del *Ciclope* di Philoxenos da parte di Antigenidas (vedi poco oltre nel testo).

⁸⁰ SUID. s.v. *Ἀντιγενίδης*. WEST, *op. cit.*, 367, deduce da questa notizia il fatto che "in the dithyramb of this period the aulete had come to play a more conspicuous role than formerly".

Dionysios, il celebre *ποιητής μελῶν* maestro di Epaminonda⁸¹, oppure un certo Satyros⁸². Antigenidas aveva fama di essere abilissimo musicista⁸³ e uomo accorto e saggio⁸⁴. Un degno erede insomma, di Pindaro e Pronomos.

Stando ad alcune testimonianze egli avrebbe esercitato la propria professione alla corte di Filippo: un aneddoto relativo all'effetto sortito su Alessandro dalla musica auletica, era attribuito ora alla sua esecuzione musicale, ora a quella di Timotheos⁸⁵. Assai più probabilmente, la storia doveva riguardare Timotheos, data la tarda età che a quel tempo avrebbe dovuto avere Antigenidas, nato all'incirca nel 420⁸⁶. Come vedremo più oltre, Antigenidas eseguì almeno in un'occasione la musica di Philoxenos, famoso per avere composto ditirambi secondo gli schemi più estremi della "Nuova Musica", con l'adozione di modulazioni armoniche, ritmiche e anche di genere⁸⁷. Le sue innovazioni lo vedevano contrapposto a Dorion e ai suoi seguaci⁸⁸. Il contrasto nasceva forse dalle particolari innovazioni timbriche e di registro apportate da Antigenidas allo strumento⁸⁹.

⁸¹ HARP. 1, 39, 3; PHOT. α 2082 (s.v. Ἀντιγενίδα); *Anecd. Bekker* I, 410, 1; *Anecd. Bachmann* I, 104, 19; cfr. JAN, *art. cit.*, col. 2400.

⁸² SUID. s.v. Ἀντιγενίδης.

⁸³ PLU. *Apopht. reg et imp.* 193 c; APUL. *Flor.* 1, 4.

⁸⁴ PH. *Prob.* 144.

⁸⁵ PLU. *De fort. Al.* 335 a; cfr. per Timotheos D. CHR. *Or.* 1, 1. Nel passo di Dion si menziona il *nomos Orthios di Athena*. Dion specifica la qualità virile ed energizzante della musica suonata dall'auleta, niente affatto effeminata, moderata, rilassante o inducente all'ozio. Il *nomos Orthios* e quello di Atena appaiono nel *De Musica* in contesti differenti, benché entrambi comunque relazionati originariamente con Paolo e con Olympos (PS.-PLU. *De Musica* 10. 33). Nel brano plutarco si fa riferimento al *nomos Harmatios* che, secondo alcuni, derivava dall'*Orthios* (PS.-PLU. *De Mus.* 7).

⁸⁶ G.F. BRUSSICH, *Un auleta di IV a. C.: Timoteo di Tebe*, in B. GENTILI – F. PERUSINO (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 145-155. Si veda però SEN. *De ira*, 2, 2, 6. Per JAN, *art. cit.*, si può soltanto desumere da PLU. *Apopht. reg et imp.* 193 c, che il musicista era ancora in vita al tempo di Epaminonda; ma cfr. *infra*, 131-2.

⁸⁷ D. H. *Comp.* 131-132. Sulla struttura armonica dei *Mysi*, una delle opere di Philoxenos, si veda WEST, *op. cit.*, 364.

⁸⁸ PS.-PLU. *De Mus.* 21.

⁸⁹ Sembra infatti che Dorion, il quale era più giovane di Antigenidas (infatti era all'incirca coetaneo di Filippo), avesse privilegiato, a differenza di quanto aveva fatto l'auleta tebano, le note acute (LASSERRE, *op. cit.*, 166).

Il musicista ebbe due figlie femmine, Melo e Satyra, che furono avviate con successo alla professione musicale (l'una all'aulo e l'altra alla *xyrinx*), come attesta un epigramma di Leonida di Taranto⁹⁰. Un riferimento alle Mousai macedoni nel testo lascia presumere che anch'esse, o quantomeno la sola Melo, avessero intrapreso la propria carriera presso la corte di Filippo. Per concludere, l'auleta aveva praticato l'insegnamento⁹¹.

La dimensione ereditaria del mestiere di musicista ricorre nella storia della musica tebana, come mostra l'analisi dei patronimici di molti musicisti o dai loro stessi nomi⁹². Analogamente al *γένος* di Antigenidas, anche la stirpe di Pronomos continua una tradizione avita: famoso è Oiniades, figlio del grande auleta e vincitore di agoni auleti alle *Targelie* ateniesi⁹³. Similmente, abbiamo già ricordato Potamon, figlio dell'Olympichos allievo di Pindaro⁹⁴.

Quanto a Oiniades, sembra che avesse esercitato il mestiere presso Filippo. Infatti, stando a Didimo di Alessandria, che si rifaceva a Marsia di Pella, Antigenidas ed Oiniades, insieme con Chrysogonos eseguirono alla corte di Filippo (qualche tempo prima dell'assedio di Metone di Tracia nel 354, in cui il re

⁹⁰ AP 5, 206.

⁹¹ PLU. *Dem.* 1, 6. Sull'attività pedagogica di Antigenidas tra il 390 e il 360 circa, cfr. ROESCH, *Études*, cit., 444. La notizia di GELL. 15, 17, che sarebbe stato maestro di Alcibiade, sembra invece dipendere da uno scambio con Pronomos (cfr. *supra* 129, n. 57).

⁹² Cfr. ad es. Pronomos corodidascaleo del III secolo, figlio di Diogeiton e discendente dell'omonimo importantissimo auleta di V secolo (*IG* II² 3083 A; *SGDI* 2564, 83 = G. NACHTERGAEL, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes*, App.: *Corpus des actes relatifs aux Sôtéria de Delphes*, Bruxelles 1977, n. 8, 83; cfr. ROESCH, *L'aulos et les aulètes en Béotie*, in H. BEISTER - J. BUCKLER (hrsg.), *Boiotika, Vorträge vom 5 Internationalen Böotien-Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer*, 13-17.vi.1986, München 1989, 205); anche Ariston, aulodeo del I secolo (*IG* VII 3196, n. 13) potrebbe essere un lontano discendente dell'Ariston auleta di IV/III secolo (v. *infra*, n. 123). Analogamente, l'auleta Artemon (*IG* VII 540, n. 7) vissuto nel primo secolo, potrebbe essere figlio del Myrton corista di commedia vissuto nella seconda metà del II secolo (NACHTERGAEL, *op. cit.*, 80, n. 20; ROESCH, *L'aulos*, cit., 206). Ancora, si individuano almeno due generazioni di attori nella stessa famiglia: Pasicharidas, attore di I secolo è figlio di Kephisodoros, anch'egli attore (cfr. I.E. STEPHANIS, *Διονυσιακοὶ Τεχνίται*, Heraklion 1988, nn. 1399 e 2016).

⁹³ *IG* II² 3064; cfr. *SEG* 26, 1976-7, 220.

⁹⁴ V. *supra*, 126 e n. 42; cfr. J. REGNER, s.v. *Potamon*, in *RE*, XXII, 1 (1953), coll. 1027-1028.

macedone perse un occhio), tre ditirambi, per un caso fortuito tutti intitolati *Ciclope*, ciascuno di un diverso predecessore: Antigenidas eseguì quello di Philoxenos, Chrysogonos quello di Stesichoros e Oiniades (seguendo l'emendazione del Raubitschek che ha scambiato i termini tramandati nel testo⁹⁵) quella di Timotheos (di Mileto)⁹⁶.

Alla corte di Filippo e Alessandro visse anche l'auleta Timotheos di Tebe, come confermano diversi autori antichi. Timotheos doveva essere più giovane di Antigenidas di trenta o quaranta anni, essendo nato intorno al 380⁹⁷. Proprio per questo è assai più probabile che Timotheos e non Antigenidas avesse ricevuto l'incarico di educare alla musica il giovane Alessandro⁹⁸. Il rapporto tra il giovane re e il musico sarebbe continuato anche negli anni seguenti: l'auleta infatti accompagnò con lo strumento la partenza delle navi verso l'Asia⁹⁹. Non è escluso che egli poi facesse parte, seppure non esplicitamente menzionato, dei musicisti che parteciparono agli agoni voluti a Menfi da Alessandro nel 332-331¹⁰⁰. Ateneo, inoltre, facendo il resoconto delle 'notte persiane' di massa celebrate a Susa dal condottiero e da altri nobili macedoni nel 324, ricorda, tra gli altri musicisti, Timotheos e il suo concittadino Aristokrates, citaredo¹⁰¹. Dunque, nonostante la durezza manifestata dal giovane re nei confronti di Tebe, diversi artisti di quella città facevano parte del suo corteggio. È anche possibile che il più anziano Antigenidas fosse stato il 'tramite' attraverso cui Filippo – e più tardi Alessandro – 'arruolarono' altri musicisti tebani. Presso i re macedoni, insomma, possiamo immaginare un certo fermento musicale, dovuto senza dubbio alla densa presenza di musicisti, in particolare di auleti, privilegiati

⁹⁵ Si veda A. G. WOODHEAD, *Greek Inscriptions*, in "Hesperia" 29, 1960, 85-86.

⁹⁶ DURIS *FGrHist* 76 F 36 (= *Schol Didym. Dem. Phil.* 11, 12); MARSYAS *FGrHist* 135 F 17 (= *Schol Didym. Dem. Phil.* 11, 12).

⁹⁷ BRUSSICH, *art. cit.*, 155. Sulla prima importante vittoria di Timotheos, ottenuta accompagnando l'esecuzione dell'*Aiace furioso* di Timotheos di Mileto, cfr. A. BÉLIS, *Un Ajax et deux Timothée*, in "REG" 111, 1998, 74-100.

⁹⁸ BRUSSICH, *art. cit.*, 150.

⁹⁹ HIM. *Or.* 12, 1.

¹⁰⁰ ARR. *An.* 3, 1, 4.

¹⁰¹ ATH. 538 f. Cfr. O. CRUSIUS, s.v. *Aristokrates* (24), in *RE*, II (1895), col. 941 e SCHOCH, S. IV (1924), (28) col. 48.

forse per via delle qualità marziali dello strumento¹⁰². Furono gli auleti, in un certo senso, a mantenere vivo quel legame tra Tebe e il re macedone, legame che sul piano politico si spezzò fatalmente e definitivamente negli anni trenta del IV secolo.

Dopo la morte di Alessandro, essendo Tebe ormai annientata, Timotheos si sarebbe recato ad Atene, dove svolse anch'egli l'attività di insegnante¹⁰³. La grande barba dell'auleta, di cui dà notizia Ateneo che cita il filosofo Chrysippos¹⁰⁴, richiama alla memoria il simile aspetto di Pronomos. In questo contesto, il fatto di portare la barba si colora di una valenza filosofica, connotando un tipo di vita frugale essenziale e virile. Per finire, chi legge il passo di Duride di Samo senza accogliere l'emendazione del Raubitschek sopra menzionata, fa di Timotheos l'esecutore di un ditirambo di Oiniades, attirando così anche l'auleta nella cerchia dei fautori della "Nuova Musica"¹⁰⁵.

Ancora in relazione con Alessandro il Macedone è l'auleta Ismenias, per alcuni originario di Tisbe¹⁰⁶. Il musico era stato, come narra un aneddoto ricorrente in più fonti, ostaggio del re degli Sciti, il quale, ostentando disprezzo per la sua abilità musicale, rivelava la propria indole incolta e bestiale¹⁰⁷. Ma la storiella offre dei lumi anche sulla particolare tecnica di Ismenias, che doveva suonare a un volume piuttosto forte, atto a produrre un suono particolarmente penetrante. Inoltre, sembra che egli si distinguesse nella sua arte compositiva dagli altri auleti tebani. Così, ad esempio, l'auleta Dionysodoros si vantava che i suoi carmi eleganti non fossero cantati dal volgo ('dai rematori e presso le fontane') a differenza di quanto avveniva per quelli di Ismenias¹⁰⁸.

¹⁰² L'aspetto sembra confermato dal suddetto aneddoto sul turbamento provocato nel giovane Alessandro dal *nomos* auletico suonato da Timotheos (v. *supra*, 133 e nn. 85-86). Tuttavia, in entrambe le fonti, l'attenzione è focalizzata sul tipo di *nomos* eseguito dall'auleta e non sullo strumento in sé.

¹⁰³ LUC. *Harm.* 1; QUINT. *Inst. Or.* 2, 3, 3.

¹⁰⁴ ATH. 565 a

¹⁰⁵ V. *supra*, 134-5 e n. 95-6; BRUSSICH, *art. cit.*, 148-149.

¹⁰⁶ ST. BYZ. s.v. *Θίσβη*. Sul rapporto con Alessandro: HIM. *Or.* 39, 15- 40. In generale, su Alessandro e i musici, si veda BARKER, *Enterpe*, cit., 109-110.

¹⁰⁷ PLU. *De fort. Al.* 2, 1, 334 b; ID. *Non posse suav. viv. sec. Ep.* 13, 1095 e-f; ID. *Apophth. reg. et imp.* 174 e.

¹⁰⁸ D. L. 4, 22.

Oltre ad essere espressione di comuni atteggiamenti di rivalità professionale, questa dichiarazione lascia intuire alcune particolarità stilistiche dell'arte di Ismenias. Egli componeva odi molto in voga presso i rematori e il popolo, dunque probabilmente caratterizzate da un ritmo ben scandito, ed 'orecchiabili'. Nonostante queste riserve da parte dei suoi 'colleghi', la sua arte era divenuta paradigmatica in senso positivo e non era esente da una certa ammirazione¹⁰⁹; ma celebre era anche il suo insegnamento¹¹⁰. Suscitava grande scalpore la spesa iperbolica che aveva sostenuto per i suoi auli: 7 talenti¹¹¹, così come colpiva la ricchezza esagerata dei suoi costumi di scena¹¹². L'arte di Ismenias faceva sfoggio insomma di molte componenti che colpivano l'uditorio: al virtuosismo non privo di fascino anche alle orecchie degli 'incolti', univa lo sfavillio delle pietre preziose che indossava. Faceva parte del suo successo probabilmente anche l'aura' derivatagli dagli aneddoti che lo riguardavano.

Secondo alcune testimonianze, egli fu costretto ad assistere a, e a suonare, durante la distruzione di Tebe, intorno al 335¹¹³. Proprio l'abbattimento della città e la sua uscita dalla Confederazione beotica fecero sì che tra 338 e 288 i Tebani negli agoni non potessero più fregiarsi del titolo di *Βοιῶτοι*¹¹⁴.

Nonostante le numerose menzioni d'onore, non mancano, per nessuno di questi famosi auleti del IV secolo sopra menzionati, critiche anche aspre, che sono il segno dell'ambiguità con cui la società ellenica valutava l'arte dei suoni e, in particolare, la

¹⁰⁹ LUC. *Ind.* 5; D. L. 7, 125; PLU. *Quaest. Conv.* 2, 1, 5, 632 c; D. CHR. 32, 61; AEL. *VH* 4, 16.

¹¹⁰ PLU. *Dem.* 1, 6.

¹¹¹ LUC. *Ind.* 5.

¹¹² PLIN. *NH* 37, 6-7.

¹¹³ PS. CALLISTH. 1, 469, 1-12; Tz. *H.* 1, 327-29; 5, 406-9; 7, 411-412; *Rb. Gr. Waltz*, 1, 491-494.

¹¹⁴ ROESCH, *Famiglie*, cit., 126-127; ID., *L'aulos*, cit., 205. A questa epoca appunto risalgono altre importanti figure dell'auletica tebana: Dorotheos (*AP*, 16, 7); Theon suonatore del *monaulos* (*ATH.* 176 c-d); Hyppokles (*IG* II² 3079; *SGDI* 2566); Kaphisias (*IG* XI 105 e *infra*, nn. 120-121); Xenophantos (PLU. *Dem.* 53, 5; *IG* XI 106, 15-16; *IG* XI 161, 89; SEN. *De ira* 2, 2, 6; PHILOD. *De Mus.* 3, 2; cfr. *FD* 3, 3, 115); Pronomos (*IG* II², 3083, cfr. *supra*, 134, n. 92); Antigenidas (probabilmente un discendente del grande auleta del IV secolo, *IG* XI, 2, 113, 1, 21); Ismenodoros (*GIBM* III, 470).

disciplina auletica¹¹⁵. Altro aspetto rimarchevole è a mio parere, la doppia attività di tutti questi celebri musicisti. Essi non si dedicarono alla sola carriera artistica; ma praticarono anche l'insegnamento. E a questa seconda attività si deve probabilmente la fioritura dell'arte auletica a Tebe tra il V e il III secolo.

La grande fama dei musicisti tebani è confermata dalle numerose vittorie ottenute in agoni di altre città ancora nel IV secolo: nel 363-2 Polyzelos si distingue come corodidascalo alle *Targelie* di Atene¹¹⁶. Chares vince ad Atene in un contesto corale¹¹⁷; anche Kommes vince alle *Targelie* ateniesi nell'anno 352-351 accompagnando un coro di fanciulli¹¹⁸; mentre all'incirca nella stessa epoca, Lykos vince, ancora ad Atene, accompagnando un coro di uomini¹¹⁹. Di altri auleti tebani dell'epoca ci restano iscrizioni, anche se non sempre il nome risulta completo: così di un *Ἰάσς*, che il Roesch ha identificato con Kaphisias¹²⁰, sappiamo che fu vincitore accompagnando un coro di fanciulli a Eretria, alla fine del IV secolo¹²¹.

Un tebano non meglio identificabile accompagnò come auleta un coro vincitore alle *Targelie* ateniesi intorno alla metà del IV secolo¹²². Tra il IV e il III secolo, Ariston di Tebe, suonatore di *auloi*, fu celebrato ad Atene in un decreto onorifico per essersi distinto alla *Dionisie*¹²³.

Dell'inizio del IV secolo era l'auleta Charillos che nell'opera *Sul Demone di Socrate* accompagnava Teocrito ad Atene a visitare Cebete, incorrendo in una comica disavventura¹²⁴.

¹¹⁵ Per Timotheos: ATH. 657 e; per Ismenias: PLU. *Per.* 1, 5; per Antigenidas: ATH. 631 f.

¹¹⁶ SEG 27 (1977), 12.

¹¹⁷ IG II² 3106.

¹¹⁸ SEG 27 (1977), 18.

¹¹⁹ IG II² 3046 (cfr. S. N. KOUMANOUDES – S. G. MILLER, *IG II² 1477 and 3046 rediscovered*, in "Hesperia" 40, 1971, 458).

¹²⁰ P. ROESCH, *Études béotiennes*, Paris 1982, 445.

¹²¹ IG XII, 9, 273. Su Kaphisias, cfr. ATH. 538 f, dove il musico è citato insieme a Timotheos, Phrinikos Diophantos ed Eyios di Calcide tra i musicisti che accompagnarono le danze alle 'nozze di Susa' di Alessandro. ATH. 629 a-b, ricorda un certo Kaphisias che rimprovera un allievo (cfr. A. BÉLIS, *La Phorbéia*, in "BCH", 110, 1986, 210).

¹²² IG II² 3071.

¹²³ IG II² 977; cfr. IG VII 1710-1712.

¹²⁴ PLU. *De gen. Socr.* 580 e.

Altri auleti e musicisti tebani, di cui è più incerta la datazione, si sono distinti per la loro arte. Un certo Nicopheles utilizzò con frequenza un aulo di forma particolare, adatto all'esecuzione del *nomos* di Athena¹²⁵. Era, insomma un auleta specializzato, un po' come quei musicisti che oggi suonano strumenti rari. Diodoros avrebbe invece ideato auli con fori trasversali, che presumibilmente servivano ad effettuare cromatismi¹²⁶.

Il musicista Telesias di Tebe era invece oggetto di una lunga dissertazione di Aristosseno, citato dall'autore anonimo del *De Musica*¹²⁷. Di costui si ricordava l'educazione eccellente orientata alla conoscenza e alla riproduzione dei migliori compositori ellenici, Pindaro e Dionysios tebani, Lampros, Pratinas e tutte le arie di lira. Ma, divenuto adulto, si lasciò a tal punto affascinare dalla "Nuova musica" da dedicarsi completamente, pur senza riuscire ad eccellervi, data la sua consuetudine con la 'buona musica'¹²⁸. Il citarista Telesias, dunque, analogamente ad Antigenidas e forse a Timotheos si sarebbe dato al nuovo stile creato ad Atene intorno alla fine del V secolo. La massiccia presenza di auleti tebani ad Atene e le testimonianze in merito ai più famosi tra loro, lasciano presumere che tra V e IV secolo la scuola musicale tebana si fosse 'convertita' con successo alla riforma di Timotheos di Mileto e dei suoi compagni, la cui musica, con le sue modulazioni e la sua ricchezza melodica, risultava tra l'altro particolarmente adatta all'aulo.

La sproporzione tra i dati relativi alla pratica auletica e quelli riguardanti le altre discipline artistiche nella città per il V e il IV secolo, è lampante: la situazione della citarodia, della corodidascalia, dell'arte della recitazione e della poesia, rimane per noi più oscura. In epoca successiva, assistiamo ad un relativo aumento delle notizie concernenti, ad esempio, i rapsodi, i poeti melici o di teatro, i cantori e i danzatori¹²⁹.

¹²⁵ POLL. 4, 77.

¹²⁶ *Ibid.* 4, 80; cfr. JAN, *art. cit.*, col. 2418.

¹²⁷ PS.-PLU. *De Mus.* 31.

¹²⁸ PS. PLU. *De Mus.* 31.

¹²⁹ Per questi dati si rinvia a I. E. STEPHANIS, *Διονυσιακοὶ Τεχνίται*, Heraklion 1988, nn. 56; 236; 349; 548; 676; 841; 1297; 1313; 1399 (attori, tutti vissuti nel I secolo); 738; 1572; 2441; 2686, 2092 (suonatori di cetra o di strumento a corde); 235; 485; 594; 670; 2243 (cantanti); 12; 441; 820; 1186; 1502; 2486 (rapsodi); 80; 338; 1135; 1300; 1657; 1762; 1920 (coreuti).

5.3 La pratica musicale a Tebe

Pindaro, come si è detto, è il principale testimone della pratica musicale nelle occasioni festive comunitarie di Tebe. Egli ha composto peani, ditirambi, parteni e altre opere ancora per le feste cittadine. Dacché gli epinici venivano talvolta eseguiti nella madrepatria degli atleti celebrati nell'ode, è presumibile che questo fosse altresì accaduto anche per alcuni canti di vittoria dedicati ad atleti tebani¹³⁰.

Anche dopo l'età di Pindaro dovettero però continuare le pratiche dei canti processionali per i rituali poleici e le odi ai vincitori degli agoni, tutti carmi che dovettero essere commissionati agli epigoni di Pindaro e Pronomos, sebbene non ne resti traccia documentaria.

Per ricostruire, in conclusione, un quadro generale dell'effettiva pratica musicale nella vita pubblica della città, basti qui accennare rapidamente a qualche occasione festiva che dovette comprendere la musica.

Le celebrazioni più importanti erano le *Dafneforie*, marcate da un'importante processione, guidata da un giovane proveniente da famiglia nobile, che si distingueva per bellezza e gagliardia. Lo seguiva un coro di giovani fanciulle che intonava un canto¹³¹. L'importanza di questa festa, in cui un ruolo di primo piano spettava al canto delle vergini tebane, ha lasciato presumere l'esistenza di una scuola femminile, di un tiaso, nel quale, attraverso il canto la danza e la poesia si trasmettevano i valori della comunità¹³².

Un'altra importante cerimonia tebana, attestata almeno a partire dal primo quarto del V secolo¹³³, era dedicata ad Herakles, gli *Herakleia* o *Iolaeia*¹³⁴. In queste feste, che sembrano esplicitamente

¹³⁰ Pi. P. 11; I. 1; 3; 4; 7.

¹³¹ Cfr. Pi. P. 11, part. 1-10 (e commento in B. GENTILI – P. A. BERNARDINI - E. CINGANO – P. GIANNINI, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1998 [1995], 283-292. Si vedano GIANNINI, *art. cit.*, 163-178; SEVIERI, *art. cit.*, 179-192.

¹³² Cfr. DEMAND, *op. cit.*, 98-99 e n. 56. Analogamente, si può intravedere la pratica dei cori femminili in un frammento di Corinna (PMG 688).

¹³³ Pi. I. 3; 4.

¹³⁴ Per alcuni scoli pindarici si trattava infatti della stessa festa: *Schol. Pi. O. 7*, 153 e; 9, 148 e. 148 i; *Schol. Pi. I. 1*, 11 c. 79 b; 4, 117. Pi. N. 4, 32, chiariva infatti

rivolte ai giovani adolescenti, dovevano aver luogo cori di fanciulli, sebbene in età antica fosse prevalente la dimensione atletica dell'agone¹³⁵. In epoca più tarda prevalse invece la competizione musicale¹³⁶. Sappiamo che Matris compose un encomio in onore di Herakles in occasione di queste feste nel III secolo¹³⁷.

Infine, un decreto anfizionico ritrovato a Delfi presso il Tesoro dei Tebani, testimonia che intorno alla fine del III secolo, i *Technitai* dionisiaci celebravano, insieme con la città di Tebe, le feste in onore di Dionysos Kadmos¹³⁸. Queste feste si chiamarono, quantomeno dall'età ellenistica in poi, *Agrionia*, nome che era riferito alla parte agonistica del culto¹³⁹.

Non mancavano dunque le occasioni in cui la città si riuniva celebrando gli dei attraverso il canto e la musica, ornati dalle giuste parole.

A queste feste va aggiunto il culto dei Kabeiroi, di cui si hanno notizie più chiare a partire dal V secolo¹⁴⁰. Le grottesche immagini vascolari recuperate nel santuario a loro dedicato mostrano talvolta scene processionali o gruppi danzanti. Spesso sono raffigurati sileni che suonano gli auli. È probabile che queste immagini rispecchiassero reali processioni o contesti di danza, con accompagnamento musicale, di carattere grottesco e parodistico in onore dei Kabeiroi¹⁴¹.

La scarsità delle iscrizioni reperite a Tebe non permette di asserire molto di più sulla presenza della musica nei contesti pubblici. Nonostante ciò, la diffusione di auleti originari della città nel mondo ellenico, la stessa attività di Pindaro, nonché le leggende

che le feste in onore di Herakles si sarebbero tenute presso il ginnasio e lo stadio dedicati a Iolaos. Cfr. A. SCHACHTER, *op. cit.*, II, 27.

¹³⁵ *Ibid.* 19; 29.

¹³⁶ Cfr. SCHACHTER, *op. cit.*, II, 29-30.

¹³⁷ MATRIS *FGrHist* 39 T 1; F1; cfr. F 2.

¹³⁸ *FD* III, 1, 351. Cfr. F. SCHÖBER, s.v. *Thebai (1)*, A. Topographie. B. Geschichte, in *RE*, V A, 2 (1934), col. 1436; L. ROBERT, *Études sur les inscriptions et la topographie de la Grèce centrale, I: Fêtes thébaines*, in "BCH", 59, 1935, 196-198. Sulle affinità tra la festa di Dionysos Kadmeios tebano e le ateniesi *Lenee*, cfr. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin 1956, 133-134.

¹³⁹ A. SCHACHTER, *Cults of Boiotia*, I-IV, London 1981-1986, I, 189.

¹⁴⁰ Cfr. SCHACHTER, *op. cit.*, II, 66-78.

¹⁴¹ Cfr. P. WOLTERS-G. BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, I, Berlin 1940; SCHACHTER, *op. cit.*, II, 97; DEMAND, *op. cit.*, 66-67.

sonore che abbiamo considerato, sono indizi sufficienti a confermare il ruolo portante della musica nella *polis* beotica. Non per nulla, l'etnonimo *Θηβαῖος* era motivo d'onore per un'auleta ellenistico¹⁴².

Tebe, città ricca e importante del mondo ellenico, sviluppò, al pari delle sue principali antagoniste, Atene e Sparta, una scuola musicale di qualità. Plutarco dichiara, forse sulla scia di Platone, che l'omosessualità a Tebe era il risultato di una scelta pedagogica precisa da parte dei legislatori, i quali *τὸ φύσει θυμοειδὲς αὐτῶν καὶ ἄκρατον ἀνιέναι καὶ ἀνυγραίνειν εὐθύς ἐκ παίδων Βουλόμενοι, πολὺν μὲν ἀνεμείζαντο καὶ σπουδῆ καὶ παιδιᾷ πάσῃ τὸν αὐλόν, εἰς τιμὴν καὶ προεδρίαν ἄγοντες, λαμπρὸν δὲ τὸν ἔρωτα ταῖς παλαίστραις ἐνεθρέψαντο, συγκεραννύντες τὰ ἦθη τῶν νέων*¹⁴³. Nel segno opposto alla speculazione platonica, l'auleta è qui considerato strumento pedagogico per eccellenza, utile a placare gli animi e a creare un senso di coesione all'interno della cittadinanza, analogamente alla pratica omoerotica, i cui risvolti militari in seno alla falange oplitica potevano interessare il legislatore¹⁴⁴.

Dunque l'auleta, strumento dal suono acuto e penetrante, era ritenuto in grado di suscitare nell'ascoltatore uno stato particolare, ispirando una vasta gamma di emozioni: poteva indurre al movimento frenetico, suscitando turbamento e reazioni sfrenate; ma poteva anche placare l'animo¹⁴⁵.

Ateneo ricorda che tutti gli Elleni dei tempi antichi avevano amato la musica, e cita Cameleonte di Eraclea, il quale affermava che tutti gli Spartani e tutti i Tebani imparavano a suonare l'auleta, così come gli abitanti di Eraclea e i più nobili tra gli Ateniesi¹⁴⁶.

¹⁴² ROESCH, *Études*, cit., 445.

¹⁴³ PLU, *Pel.* 19, 1; cfr. PLU, *Amat.* 761 b.

¹⁴⁴ Cfr. C. CALAME, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II, Roma 1977, 423-424.

¹⁴⁵ Cfr. ad es. PL, *Smp.* 215 c; PLU, *Quaest. Conv.* 713 a; PHILOSTR. *VA* 5, 21.

¹⁴⁶ ATH. 184 c-e, il quale menziona, tra gli altri, anche Filolao. Sull'*ἀγωγή* ateniese, fondata su *γυμναστική* e *μουσική*, cfr. A. BRELICH, *Paidēs e parthenoi*, Roma 1969, 225. Sempre in Ateneo (626 a-f), che cita Polibio in modo non integrale (4, 20, 5-21, 9) l'educazione degli Arcadi era caratterizzata dalla musica. Il canto e la marcia, cui essi venivano addestrati fin da fanciulli, erano

L'interesse per lo strumento a fiato è un dato incontestabile della storia culturale tebana almeno a partire dal V secolo; ma sembra risalire già almeno al secolo precedente. Sulla base infatti sia dei frammenti di Pindaro, sia delle testimonianze relative alla sua genealogia, ai suoi maestri tebani, nonché all'eventuale educazione presso Lasos, tutti elementi che concorrono a formare un quadro coerente e organizzato rispetto alla sporadica notizia su Klonas per il VII secolo, la tradizione auletica tebana affonda le sue radici almeno nel VI secolo.

Questo inarrestabile sviluppo trova certamente una sua ragione pratica nella facile reperibilità di ottime e flessibili canne presso il Lago Copaide¹⁴⁷. Si trattava di un vantaggio considerevole, che doveva permettere ai musicisti di costruirsi strumenti molto precisi ed affidabili, a propria 'misura'. Anche questa diretta relazione con la materia prima - non esente da una certa creativa disinvoltura - fu probabilmente una delle ragioni delle importanti innovazioni organologiche promosse dalla scuola tebana a cominciare da Pronomos.

Un'ulteriore conferma dell'interesse che a Tebe suscitava lo strumento a fiato, anche nei suoi aspetti formali e costitutivi, proviene da una notizia di Ateneo, tratta dall'opera di Giuba sulla storia del teatro: a Tebe era stato costruito un aulo dall'osso della zampa di un cerbiatto¹⁴⁸. Queste sporadiche e disordinate notizie lasciano intuire l'interesse dei musicisti tebani per la resa acustica e per la qualità timbrica del proprio strumento, e non solo per gli aspetti più strettamente compositivi.

CONCLUSIONI

Il rifiuto dell'aulo costituisce un momento fortemente circoscritto nella società greca antica. Esso è confinato ad un particolare periodo della storia ateniese, tra la metà del V e il IV secolo a.C.

La fortuna ideologica e letteraria di questo rigetto è dovuta alla totale adesione di Platone e a quella parziale di Aristotele a tale

accompagnati dagli auli, che svolgevano dunque anche in questa area un'importante funzione educativa e coesiva.

¹⁴⁷ THPHR. *H. pl.* 4, 11, 1-4; *Schol. Pi. P.* 12, 44 a; cfr. EUST. *ad Hom. Il.* 18, 576.

¹⁴⁸ ATH. 182 d; POLL. 4, 75.

punto di vista. Aneddoti in merito al disprezzo degli auli e degli auleti – con espliciti riferimenti alla pratica tebana- si narravano di Alcibiade e Antistene¹⁴⁹. I miti di riferimento erano quelli di Marsyas con Athena¹⁵⁰ e con Apollon¹⁵¹. Sulla scia di questa visione, che forse rispecchiava anche una posizione aristocratica¹⁵², ma che affondava le sue radici anche in ragioni di tipo fisiologico e acustico, Platone negava all'aulo funzione pedagogica e utilità sociale. Il rifiuto dello strumento a fiato e degli strumenti ricchi di corde, come trigoni e pèttidi, si accompagna nel filosofo al rifiuto di alcune *harmoniai*. Così egli accoglie, nel suo ideale di educazione dei 'Guardiani', le sole *harmoniai* dorica e frigia; mentre nella posizione più sfumata di Aristotele le varie *harmoniai* e i diversi strumenti dovevano essere adattati e sfruttati a seconda delle circostanze¹⁵³.

Le reticenze mostrate ad Atene nell'ambito di alcune scuole filosofiche riecheggiano, seppure in proporzioni assai diverse (i tempi e la musica erano assai mutati!), la protesta di Pratinas di Fliunte per il ruolo primario assunto dagli auli nella musica del suo tempo¹⁵⁴. In Pratinas non si trattava di una negazione assoluta dell'aulo; ma soltanto del suo ridimensionamento, del suo contenimento nelle regole della tradizione. Inoltre, Pratinas sembrava idealmente contrapporre al dorico, nel quale egli ha composto il suo iporchema, gli altri modi. La dottrina dell'*ethos* musicale è già presente qui, e ancor prima se ne intravedono i segni, come si è affermato in precedenza, in un frammento di Lasos¹⁵⁵.

¹⁴⁹ PLU. *Alc.* 2, 5, 192 e-f; ID. *Per.* 1, 5.

¹⁵⁰ ARIST. *Pol.* 1341 b; ATH. 616 a.

¹⁵¹ APOLLOD. 1, 4, 2.

¹⁵² Tuttavia questa interpretazione è riduttiva, se Ateneo, come si è visto, ricordava che in età arcaica la pratica auletica era propria dei più nobili tra gli Ateniesi (v. *supra*, 142-3 e n. 146). Inoltre si ricordino Alcmane e Corinna i quali, stando alla testimonianza in PS.-PLU. *De Mus.* 14, nobilitavano l'aulo facendone lo strumento di Apollon (per Corinna il dio avrebbe appreso l'arte da Athena; cfr. LASSERRE, *op. cit.*, 50).

¹⁵³ PL. R. 3, 399 d; ARIST. *Pol.* 8, 1340 a-1342b; cfr. W. D. ANDERSON, *Ethos and education in Greek Music*, Cambridge 1966, 64-146; A. GOSTOLI, *L'armonia frigia in Platone e Aristotele*, in B. GENTILI – F. PERUSINO (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 133-144.

¹⁵⁴ ATH. 617 c-f.

¹⁵⁵ LASUS, *fr.* 1 B. Cfr. ANDERSON, *op. cit.*, 34-63.

L'aspetto che maggiormente colpiva i detrattori dell'aulo sembra consistesse nella ricchezza della gamma tonale che lo strumento permetteva di suonare. Avere a disposizione tante note significava infatti poter eseguire più suoni rispetto al *καίρός*, ovvero rispetto a quanti ne sarebbero stati necessari per realizzare un'*harmonia*, che nella sua forma ideale era effettuata magistralmente dalla lira a sette corde. Queste maggiori possibilità dell'aulo rispetto alla lira ne fecero lo strumento privilegiato dagli innovatori della musica¹⁵⁶.

Un altro elemento turbativo, messo in evidenza da Platone, era il potere entusiastico dello strumento¹⁵⁷, legato anche alla timbrica particolarmente acuta e penetrante¹⁵⁸. Questo aspetto è stato rapportato all'origine frigia dell'aulo e all'*harmonia* omonima¹⁵⁹.

Nonostante lo sdegno dei filosofi, lo studio dell'aulo, già praticato dagli antichi Spartani e Tebani, nonché dagli Ateniesi¹⁶⁰, continuò e prosperò. Rimasero in eredità alcune ambiguità, inclusa quella di un atteggiamento di ammirazione misto a disprezzo nei confronti degli auleti¹⁶¹; più tardi, con la formazione di una categoria di specialisti della musica, tale atteggiamento si estese a tutti, strumentisti e cantanti¹⁶².

Lo strumento 'ebbe successo' anche dal punto di vista letterario. Come si è visto, lo stesso Pausania mostrava un certo interesse nei confronti dell'aulo. Quanto poi ai testi antichi che ci offrono

¹⁵⁶ Sul tema si veda ora, BARKER, *Enterpe*, cit., part. 14-81.

¹⁵⁷ Pl. *Smp.* 215 c.

¹⁵⁸ Su questo aspetto, cfr. IAMB. *VP* 111, dove al suono violento dell'aulo si ascrive il rifiuto dello strumento da parte dei Pitagorici. A questa testimonianza si oppone la notizia di Ateneo (184 e, v. *supra*, 131 e n. 69).

¹⁵⁹ G. ROUGET, *Musica e trance*, Torino 1986, [*La musique et la trance*, Paris 1990], 291-309. Pindaro ricordava la leggenda di Midas frigio e degli auli (Pl. *P.* 12). Non si può escludere che la disciplina auletica presentasse a Tebe connessioni con il mondo frigio e lidio, da cui proveniva la Meter Dindymene venerata e celebrata a Tebe, secondo Pausania, dallo stesso Pindaro (v. *supra*, 126, n. 40). Da quell'area si riteneva provenisse Pelops (come abbiamo visto in cap. 3. 5), che era connesso, a Tebe, con l'*harmonia* lidia.

¹⁶⁰ ARIST. 1341 a-b; ATH. 184 c-e.

¹⁶¹ Discordi sono, ad esempio, anche le notizie su Alcibiade, ora indicato come detrattore ora come estimatore dell'aulo, cfr. ATH. 184 d (= DURIS, *FGrHist* 76 F 29); ATH. 535 d (= DURIS, *FGrHist* 76 F 70).

¹⁶² H. I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1994⁴ [1950¹], part. 186-195; 247-248.

informazioni sulla storia della musica greca, quali l'anonimo autore del *De Musica* - opera peraltro piuttosto conservatrice - e alcune sezioni dell'opera di Ateneo, anche essi dedicano spazio allo strumento a fiato. Ateneo, che tra l'altro spesso menziona uno strenuo difensore dell'aulo, Telestes di Selinunte, ci svela un mondo inaspettato legato a questi aerofoni¹⁶³. In particolare, registra i titoli di opere monografiche sull'aulo, quali quelle del pitagorico Eufranore e di un altro autore, il cui nome, corrotto, è stato reso come Alexon¹⁶⁴. Sempre l'autore dei *Deipnosofisti* ricorda anche un'opera di Archita dedicata allo stesso soggetto¹⁶⁵. Ma fu soprattutto nella pratica esecutiva che gli auli conobbero un grande consenso di pubblico, per lungo tempo. Le loro molteplici funzioni si inscrivevano in modo imprescindibile nella vita quotidiana delle antiche *poleis* greche: oltre a servire per accompagnare la danza e l'esercizio fisico, potevano essere utilizzati per scandire il tempo in operazioni collettive o in contesti di lavoro, come marciare in fila, remare, danzare. La possibilità di staccare il ritmo in forma assai più decisa ed efficace di quanto non fosse possibile con la cetra, insieme ad una sonorità capace di giungere lontano, ne facevano lo strumento ideale per i luoghi aperti e per l'attività fisica. Ma non era disprezzato neppure in banchetti e simposi.

Fu questo strumento dalle molteplici possibilità a essere protagonista della storia musicale tebana: oggetto ora di grande ammirazione, ora (ad Atene tra V e IV secolo) di sdegnato disprezzo, si accompagnava in un sodalizio inestricabile alle lire mitiche di Amphion e Linos, a fare di Tebe una città compiutamente 'musicale'.

In questo quadro, un ruolo speciale spettò, prima, alla comunità pitagorica attiva a Tebe almeno dalla fine del V secolo, poi, alla corrente neopitagorica. Esse seppero attrarre alla propria concezione del mondo alcune leggende musicali della città, trasformandone i suoi protagonisti in saggi filosofi e mistici. Di questa tradizione si andavano ancora fregiando i Tebani del

¹⁶³ ATH. 616 e-617 b. Cfr. ANDERSON, *op. cit.*, 49-50.

¹⁶⁴ ATH. 182 c. Cfr. L. CITELLI - M. L. GAMBATO et al., *Ateneo. I Deipnosofisti*, I, Roma 2001, 443, n. 5.

¹⁶⁵ ATH. 184 e. Come si è già ricordato, Ateneo sottolinea che molti Pitagorici praticarono l'arte auletica; ma cfr. IAMB. *VP* 111.

tempo di Pausania, epoca in cui l'uomo greco, avendo dovuto rinunciare all'attiva partecipazione politica, rintracciava le ombre della propria grandezza nelle memorie storiche della sua polis e nei miti che le avevano accompagnate.

BIBLIOGRAFIE, INDICI E SEZIONI VARIE

STORICI E SCRITTORI

Brevi cenni su alcune fonti^κ

- **ALEXANDROS DI EFESO**
Contemporaneo di Cicerone, fu retore e uomo di stato. Il suo soprannome era Λύχνος. Scrisse un'opera poetica dal titolo *Φαινόμενα* di cui sono rimasti 26 versi che descrivono l'armonia delle sfere, secondo la dottrina pitagorica dei pianeti. Compose anche un'opera storica. Secondo Strabone, fu autore di opere di astronomia e geografia.
Cfr. C. SELZER, s.v. *Alexandros* (22), in *Neue Pauly*, I (1996), col. 478.
- **ALKYDAMAS**
Di Elea eolica, contemporaneo di Isocrate e allievo di Gorgia, fu autore di opere erudite. Sembra che la sua più importante opera si intitolasse *Μουσεῖον*. Fu criticato da Platone nel *Fedro* che lo definiva “Palamede Eleatico”, per il fatto che si esprimeva secondo una *τέχνη* mirabolante, che impediva all'ascoltatore di afferrare contenuti di verità. Mise in pratica il precetto gorgiano della persuasione attraverso la retorica, e, capeggiando la corrente ortodossa dei seguaci del suo maestro, sottolineava l'importanza dell'aspetto improvvisativo; mentre Isocrate rappresentò la corrente innovatrice, più attenta alle possibilità della dialettica e all'eleganza della comunicazione.
Cfr. O. A. BAUMHAUER, s.v. *Alkydamas*, in *Neue Pauly*, I (1996), col. 503.
- **ARISTOPHANES DI BEOZIA**
Scrittore di IV secolo, tebano, compose una cronaca patria. Polemizzò contro i pregiudizi erodotei relativi alla sua regione.
Cfr. E. SCHWARTZ, s.v. *Aristophanes* (13), in *RE* II, 1 (1895), col. 994. I suoi frammenti sono conservati in *FGrHist* 379.
- **ARMENIDAS**
Fu uno storico, probabilmente di epoca posteriore ad Ellanico ed anteriore ad Aristofane.

^κ Si fornisce di seguito una breve rassegna di autori e fonti non abitualmente ‘frequentati’ nella ricerca storica, al fine di permettere l'immediata collocazione cronologica delle varie testimonianze. I dati, alquanto telegrafici e senza alcuna pretesa di completezza, sono tratti dai repertori classici, quali *Pauly-Wissowa*, *Neue Pauly* e *Oxford Classical Dictionary* e altre raccolte.

Cfr. E. SCHWARTZ, s. v. *Armenidas*, in *RE*, II (1896), col. 1187; F. JACOBY, *FGrHist* 378, III b Komm., 157-159.

- **CELSUS**
E' autore di un'opera di cui conosciamo il contenuto per via indiretta, attraverso la critica di Origene. Si trattava di un'opera polemica nei confronti del Cristianesimo, dal titolo *Ἀληθῆς λόγος*, composta intorno al 178-180 d.C. Le sue critiche ci sono conservate nel *Contra Celsum* di Origene Adamanzio di Alessandria, che, intorno al 250 d.C., le ribatteva punto per punto. L'analisi è profonda e raffinata. L'ottica con cui Celso guardava alla nuova religione era quella di un greco e di un platonico, sebbene attribuisse alcune obiezioni al mondo del giudaismo egiziano. Compose anche uno scritto in cui distribuiva consigli a chi rinnegava il Cristianesimo. Della sua discettazione si avvale la scuola neoplatonica nella controversia con la dottrina cristiana.
- **CENSORINUS**
Grammatico romano del III secolo d.C. Ha scritto un'opera per noi perduta, il *De accentibus*, e un altro testo, il *De die natali* in onore dell'anniversario di nascita di Q. Caerellius. La stesura di questo testo risente degli influssi di Varrone e Svetonio, che cita sempre in maniera credibile, permettendo tra l'altro di conoscerne meglio gli scritti perduti. Cfr. K. SALLMANN, s.v. *Censorinus* (4), in *Neue Pauly*, II (1997), col. 1058.
- **DAMASKIOS DIADOKOS**
Neoplatonico, fu l'ultimo diadoco della scuola. Originario di Damasco, si trasferì in Alessandria per ragioni di studio, approfondendo dapprima la retorica e dedicandosi poi alla filosofia. Passò quindi ad insegnare ad Atene fino alla chiusura delle scuole filosofiche operata da Giustiniano. Non distante, come concezione filosofica, da Proclo, aveva però forti inclinazioni per la mistica e per la dimensione miracolosa, non esente da forme di superstizione. Scrisse molte opere, tra cui una biografia di Isidoro, una raccolta di storie paradossali, un commentario al *Timeo* ed uno al *Fedone* platonici.
Cfr. W. KROLL, s.v. *Damaskios* (2), in *RE*, IV (1901), coll. 2039-2042; L. BRISSON, s.v. *Damaskios*, in *Neue Pauly*, III (1997), col. 291-293.
- **DIOSKORIDES**
Scrittore di difficile collocazione cronologica e geografica.
Cfr. F. JACOBY, *FGrHist* 594, III b Komm., 629-630.

- EUDOKIA
Eudokia Makrembolitissa, sposa dell'imperatore Costantino X Dukas (1059-1067) e poi dell'imperatore Romano IV Diogenes (1067-1071). A lei era falsamente attribuita la vasta compilazione Ἰωβία (lat. *Violarium*), a lungo apprezzata. L'opera è stata probabilmente messa insieme da un falsario nel XVI secolo, attraverso l'incollaggio di varie fonti, tra cui il *Lessico Suda*, Favorino, *Scolii* di Nonno ai *Discorsi* del Nazianzeno e altre ancora. La compilazione affastella spesso tradizioni tra loro contrastanti o che non si adattano bene l'una all'altra.
Cfr. COHN, s.v. *Eudocia*, in *RE* VI (1909), coll. 912-913.
- EUMELOS
Poeta corinzio, appartenente al *genos* dei Bacchiadi, la cui attività si colloca nella seconda metà dell'VIII secolo a. C., frequentemente menzionato da Pausania. Il Periegeta ne ricorda un *prosodion* scritto per i Messeni, nonché una storia della monarchia corinzia. Altre opere, la cui autenticità e l'antichità è stata messa in dubbio, sono i *Bougonia*, l'*Europeia* (opera sui miti tebani che Pausania non attribuisce ad Eumelo), la *Titanomachia* e i *Nostoi*. Eumelo è citato da Pausania in altre occorrenze (2, 1, 1; 2, 2, 2; 2, 3, 10-11; 4, 4, 1. 33, 2), e viene ricordato in altre fonti come autore di una *Europeia* (EUSEB. *Ol.* 5.3 [anno 757 a. C.]; *Schol. Hom. Il.* 6, 131 Bekker).
Cfr. E. BETHE, s.v. *Eumelos* (12), in *RE*, VI, 1 (1907), coll. 1080-1081; C.M. BOWRA, *Two lines of Eumelos*, in "CQ", 13, 1963, 145-153; G.L. HUXLEY, *Greek Epic Poetry*, London 1969, 31-50; M.L. WEST, s.v. *Eumelos*, in *Oxford Classical Dictionary*, 1996, 567; J. LATACZ, s.v. *Eumelos* (5), in *Neue Pauly*, IV (1998), 249-250.
- EUMENIOS
Nacque ad Autun intorno al 264 d. C. Era un maestro di retorica di origine greca. Divenne *magister memoriae* di Costanzo il quale poi lo nominò capo della scuola della città in cui era nato. Nel 298 pronunciò una pubblica orazione per favorire la ricostruzione della scuola danneggiata dalla guerra. Tale discorso mostra un livello oratorio superiore a quello degli altri testi contenuti nei *Panegirici Latini*.
Cfr. SEECK, s.v. *Eumenius* (2), in *RE*, VI, 1 (1909), col. 1114.
- HERAKLEIDES PONTIKOS
Filosofo accademico del IV secolo, allievo di Speusippo, gestì l'Accademia durante il terzo viaggio di Platone in Sicilia e dopo la morte di Speusippo fu candidato allo scolarcato. In seguito alla sconfitta, si ritirò ad Eraclea, dove sembra che aprì una sua scuola. Dai frammenti

superstiti, si evince la vastità dei suoi interessi, che spaziavano dall'etica alla letteratura e alla storia attraverso le discipline filosofiche, quali la fisica, la logica e la metafisica. Diogene Laerzio, 5, 86-8, riporta un elenco parziale dei suoi scritti. Nutriva un grande interesse anche per figure come Pitagora, Abaris ed Empedokles.

Cfr. DAEBRITZ, s.v. *Herakleides (45)*, in *RE*, VIII, 1 (1913), coll. 472 segg.

- IULIUS VALERIUS ALEXANDROS POLEMIUS
Autore del III-IV secolo d. C., di Alessandria. Attese alla versione latina del romanzo greco su Alessandro attribuito allo Pseudo-Callistene, intitolato *De rebus gestis Alexandri Macedonis*. Ha uno stile diseguale e artificioso, dove si mescolano arcaismi e neologismi alle invenzioni poetiche.
Cfr. W. KROLL, s.v. *Iulius Valerius (Polemius) (520)*, in *RE* X, 1 (1918), coll. 846-850; P.L. SCHMIDT, s.v. *Iulius Valerius Polemius [iv, 23]*, in *Neue Pauly* VI (1999), col. 54.
- KEPHALION
Storico e retore di età adrianea. Autore di due opere: *Mousai e Pantodapai historiai*, storia universale da Nino e Semiramide fino ad Alessandro Magno che, nonostante il razionalismo esasperato, non brilla per serietà e credibilità. Fu molto usato da Eusebio e dagli storici Alessandrini.
Cfr. K. GEUS, s.v. *Kephalion*, in *Neue Pauly* VI (1999), col. 418.
- KRATES
Autore di un'opera sulla Beozia, come attesta *Schol. Hes. Th. 5*.
Cfr. F. JACOBY, s.v. *Krates (13)*, in *RE*, X, 1, 2 (1922), col. 1634.
- KTESIPHON
Ricordato come autore di *Βοιωτικά*, di *Περσικά* e di un'opera dal titolo *Περὶ δένδρων*.
Cfr. R. LAQUEUR, s.v. *Ktesiphon (3)*, in *RE*, X, 1, 2 (1922).
- MELANIPIDES
Poeta ditirambico di Melo, della seconda metà del V secolo. Aveva un nonno, omonimo, ricordato da *Suda* e nel *Marmor Parium*. Come testimonia Ferecrate nel *Chirone*, era implicato con la 'Nuova Musica', di cui il più illustre esponente fu Timotheos (cfr. G. COMOTTI, *La musica greca e romana*, in *Storia della musica*, Torino 1979, part., 36-41).
Cfr. E. ROBBINS, s.v. *Melanippides*, in *Neue Pauly* VII (1999), coll. 1170-1171.

- **MENANDROS**
Di Laodicea, visse nel III secolo d. C. Scrisse Commenti a Ermogenes e a Minucianus. Gli sono attribuiti due trattati dal titolo **Περὶ ἐπιδεικτικῶν**, (Spengel, *Rhet.* III 329; 368). Si tratta di due opere tra loro eterogenee: la prima tratta diversi generi della retorica seguendo un criterio geografico; la seconda risultava essere una sorta di prontuario retorico per l'imperatore. I suoi scritti si rivelano utili per l'interpretazione di alcuni stilemi della poesia antica.
Cfr. L. RADERMACHER, s.v. *Menandros* (16), in *RE*, XV, 1 (1931), coll. 762-764.
- **MINYAS**
Antica saga epica di tematica incerta. Il titolo rimanda o all'eroe eponimo dei Mini, **Μινύας**, oppure ai Mini in generale. Pausania è la fonte principale per la ricostruzione di quest'opera, grazie alle sue cinque citazioni (la sesta e ultima proviene da Filodemo). Tuttavia, il Periegeta menziona solo parti relative a un viaggio negli Inferi, che doveva però costituire solamente una sezione del poema, analogamente all'*Odisea*. Sembra che Filodemo citasse invece un'altra parte dell'opera. Non è chiaro se si tratti della stessa composizione che viene ascritta a Prodicco di Focea.
Cfr. J. LATACZ, s.v. *Minyas* (2), in *Neue Pauly* VIII (2000), coll. 248-249.
- **MITOGRAFI VATICANI**
Si tratta di tre raccolte miscellanee di età medievale. Pur costellate di errori, contengono alcuni passi altrimenti ignoti.
- **MYRO DI BISANZIO**
Poetessa di Bisanzio, sposa di Andromachos **φιλόλογος**. La sua epoca resta dubbia; presumibilmente fiorì intorno agli anni ottanta del III secolo a.C. Rispetto alla gran parte delle altre poetesse, spicca per la sua versatilità compositiva, insieme ad Erinna ed Hedyle.
Cfr. J. GEFFCKEN, s.v. *Moiro*, in *RE*, XV, 2 (1932), coll. 2512-2513; M.G. ALBIANI, s.v. *Moiro*, in *Der Neue Pauly*, VIII (2000), col. 344.
- **PALAIPHATOS**
Palefato fu probabilmente uditore di Aristotele.
Cfr. S. FORNARO, s.v. *Palaephatos*, in *Neue Pauly*, IX (2000), col. 163.

- **PAMPHOS**
Dobbiamo a Pausania la maggior parte delle informazioni su questo antico poeta, così come su Olen. Il Periegeta cita un suo inno a Demetra (1, 38, 3. 39, 1; 8, 37, 9; 9, 37, 9), uno ad Artemis (1, 29, 2; 8, 35, 8), a Poseidon (7, 21, 9); alle Cariti (9, 35, 4), a Linos (9, 29, 8); a Eros (9, 27, 2). Stando a 8, 37, 9, sarebbe più antico di Omero e più giovane invece di Olen (9, 27, 2).
Cfr. P. MAAS, s.v. *Pamphos*, in *RE*, XVIII, 3 (1949), coll. 352-353.
- **PAXAMOS**
Scrittore del I secolo a. C. Gli studiosi non concordano sulle sue origini: il nome lascerebbe credere che fosse di discendenza egizia; ma si è pensato anche alla provenienza beotica, perché la voce a lui relativa in *Suda* gli attribuisce dei *Βοιωτικά*. Oltre a questo scritto, compose molte altre opere.
Cfr. W. MOREL, s.v. *Paxamos*, in *RE*, XVIII, 4 (1949), coll. 2435-2437.
- **HEREKYDES**
Ateniese, genealogista, scrisse le *Historiae*, di soggetto mitico e genealogico, in 10 libri. Nel primo libro si occupava degli eroi greci, quali Aiace ed Achille, di cui costruiva l'albero genealogico fino ai suoi giorni. Fu, in epoca più tarda, confuso con il suo omonimo di Siro, prosatore arcaico e autore di un mito cosmogonico. E' ricordato da Dionisio di Alicarnasso nelle sue *Antichità Romane* (1, 13,1). Eusebio lo colloca intorno al 456.
Cfr. R. LAQUEUR, s.v. *Pherekydes* (3), in *RE*, XIX, 2 (1938), coll. 1991-2025; K. MEISTER, s.v. *Pherekydes, von Athen* (2), in *Neue Pauly* IX (2000), coll. 770-771; cfr. A. MOMIGLIANO, *Per l'età di Ferecide ateniese*, in "RFIC", 1932, 346-351; F. JACOBY, *FGrHist* 3, I a Komm. 386-387.
- **HEREKYDES SYRIOS**
Di Siro, prosatore del VI secolo a. C., per taluni studiosi influenzato probabilmente dal razionalismo ionico. Scrisse un'opera cosmogonica dal titolo *Ἐπτὰ μυχός* ("Le sette caverne"); cfr. ARIST. *Met.* N 4; DIELS-KRANZ, *VS* 7 (I, 43-51, part. 44, 23). Cfr. L. KÄPPEL, s.v. *Pherekydes von Syros*, in *Neue Pauly* IX (2000), coll. 769-770.
- **PHILOCHOROS**
Fu il più importante attidografo greco, vissuto tra la metà del IV e la metà circa del III a.C. Ebbe vasti interessi, come rivelano le 27 opere che gli sono attribuite. Nonostante uno stile asciutto, Filocoro fu molto

apprezzato dagli storici per l'utilità della sua ripartizione cronologica e per aver preso diretta visione dei fatti che narra.

Cfr. R. LAQUEUR - RICHARD, s.v. *Philocoros*, in *RE*, XIX, 2, coll. 2434-2442; K. MEISTER, s.v. *Philocoros*, in *Neue Pauly* IX (2000), coll. 821-822.

- **PROBUS**

Valerius Probus di Berito (fine del I d. C.) fu un erudito. Oggetto principale dei suoi studi furono le opere degli autori repubblicani: Terenzio, Lucrezio, Virgilio, Orazio. Seguendo il modello di Aristarco, si servì di segni critici. Probabilmente non compose commenti completi alle opere di questi autori. Altri scritti gli erano falsamente attribuiti. Tra questi, il commento superstite alle *Egloghe* e alle *Georgiche* di Virgilio.

Cfr. R. HANSLICK, s.v. *Valerius Probus* (315), in *RE*, VIII, A, 1 (1955), coll. 195-212; P. L. SCHMIDT, s.v. *Probus* (4), in *Neue Pauly* X (2001), coll. 361-363.

- **SEXTUS EMPIRICUS**

Fu medico e filosofo, scettico pirroniano, vissuto intorno al 200 d. C. Probabilmente visse per qualche tempo a Roma. L'epiteto "Empirico" gli è attribuito da Diogene Laerzio (*VP* 9, 117) e si spiega verosimilmente con la sua appartenenza alla corrente 'empirica' della medicina. Restano tre opere: gli *Schizzi pirroniani*, di argomento filosofico; un 'trittico' *Contro i maestri di logica*, *Contro i maestri di scienze naturali*, *Contro i maestri di etica*; la *Contro i professori*, scritto in sei libri ognuno dei quali si occupava di una diversa categoria di pedagoghi (*Contro i grammatici*, *Contro i retori*, *Contro i geometri*, *Contro gli aritmetici*, *Contro gli astrologi*, *Contro i musicisti*). Sebbene non abbia offerto un contributo originale alla dottrina filosofica, la sua opera rimane preziosa per le fonti che tramanda, sebbene spesso le avesse conosciuto solo tramite compilazioni e non direttamente.

Cfr. H. VON ARNIM, s.v. *Sextus* (4), in *RE*, II, A, 2 (1923), coll. 2057-2061.

- **SILIUS ITALICUS**

Tiberius Catus Asconius Silius Italicus nacque forse a Padova intorno al 26 d. C. Fu un famoso avvocato e si guadagnò cattiva fama per la sua attività di delatore sotto il regno di Nerone. Nel 68 fu console. Appoggiò Vitellio e negli anni 70 si fece apprezzare come amministratore nella Provincia d'Asia. Era uomo assai colto e raffinato. Scrisse un'epopea storica in versi sulla seconda guerra punica (*Punica*), l'opera poetica latina più lunga. Silio si avvale di Livio e di Valerio Anziate; per la geografia è debitore a Varrone e Igino, per l'etnografia a

Posidonio. Nonostante alcuni macroscopici difetti, Silio è poeta di valore.

A. KLOTZ, s.v. *Silius, Italicus* (17), in *RE*, III, A, 1 (1927), coll. 79-91; C. REITZ, s.v. *Silius Italicus*[II 5], in *Neue Pauly* XI (2001), coll. 557-559.

- SOLINUS

Gaius Iulius Solinus scrisse la sua opera, i *Collectanea Rerum Memorabilium*, intorno al 200 d. C. Si tratta di una raccolta geografica contenente varie notizie sulle regioni descritte: origini, storia usanze e aneddoti. Fonti privilegiate dallo scrittore sono Plinio e Pomponio Mela.

E. DIEHL, s.v. *Iulius Solinus* (492), in *RE*, X (1919), coll. 823-838; K. SALLMANN, s.v. *Solinus*, in *Neue Pauly* XI (2001), coll. 201-202.

SOSIBIOS

Viene definito *Λάκων* in tre occorrenze. L'opera di cui ci resta il maggior numero di frammenti è il *Περὶ τῶν ἐν Λακεδαίμονι θυσιαῶν*. Egli dimostra molto interesse per i poeti che operarono nella città laconica, in particolare per Alcmane, cui dedicò uno scritto. Si è ritenuto di poterlo identificare con la fonte principale di Pausania per il terzo libro della *Periegesi*.

Cfr. R. LAQUEUR, s.v. *Sosibios* (2), in *RE*, III, A, 1 (1927), coll. 1146-1149; W. ECK, s.v. *Sosibios* (3), in *Neue Pauly* XI (2001), coll. 742-743.

- TEODOROS HIRTAKENOS

Oratore dell'età di Andronico, le cui lettere furono divulgate da Dutheilus.

- TEOFILOS DI ANTIOCHIA

Vescovo del II secolo, scrisse un'apologia in difesa della fede cristiana.

BIBLIOGRAFIA MODERNA

- ABERT, H., s.v. *Saiteninstrumente*, in *RE*, I, A, 2 (1920), coll. 1760-1767;
- ABERT, H., s.v. *Klonas*, in *RE*, XI, 1 (1921), coll. 875-876;
- ABERT, H., s.v. *Lasos (2)*, in *RE*, XII, 1 (1924), 887-888;
- ABERT, H. - KROLL, W., s.v. *Linos*, in *RE*, XIII, 1 (1926), 715-717;
- AIGN, B. *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christ*, Frankfurt am Main 1963;
- ALONI, A., *L'aedo e i tiranni*, Roma 1989;
- ALONI, A., *Anacreonte a Atene*, in "ZPE", 130, 2000, 81-94;
- ALY, S.V. *Ῥαυός*, in *RE*, I, A, 1 (1914), coll. 781-790;
- AMELING, W., *Pausanias und die hellenistische Geschichte*, in BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 117-166;
- AMIT, M., *La date de l'alliance entre Athènes et Platées*, in *AC* 39, 1970, 414-426;
- ANDERSON, W. D., *Ethos and education in Greek Music*, Cambridge 1966;
- ANDERSON, J. K., *The Geometric Catalogue of Ships*, in CARTER, J. B. - MORRIS, S.P. (eds.), *The Ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, 181-192;
- ANGELI BERNARDINI, P. (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000;
- ARAFAT, K. W., *Pausania's Greece. Ancient artists and Roman rulers*, Cambridge 1996, part. 43-79;
- ARAVANTINOS, V., s.v. *Beozia*, in *EAA* II, Suppl. 1971-1994, 668-671;
- ARAVANTINOS, V. L. – GODART, L. - SACCONI, A., *Thèbes. Fouilles de la Cadmée*, I, Pisa-Roma 2001;
- ARGOUD, G., *L'Hélicon et la littérature grecque*, in HURST, A. – SCHACHTER, A. (eds.), *La Montagne des Muses*, Genève 1996, 27-42;
- ARIAS, P. E., *Enciclopedia Classica*, III, Torino 1963, 52-54; 113;
- ARRIGHETTI, G., *Poeti, eruditi e biografî*, Pisa 1987;

- AUJAC, G. *Strabon et la musique*, in G. MADDOLI (a cura di), *Strabone. Contributi allo studio della personalità e dell'opera*, II, Perugia 1986, 11-25;
- BARKER, A., *Greek Musical Writings. I, The musician and his art*, Cambridge 1989 [1984¹], 59-60;
BARKER, A., *Heterophonia and poikilia*, in GENTILI, B. – PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 41-60;
BARKER, A., *Enterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa 2002;
- BEARZOT, C., *Storia e storiografia ellenistica in Pausania il Periegeta*, Venezia 1992, part. 283-286;
BEARZOT, C., *L'epigramma come fonte storica in Pausania*, in BELLONI, L. – MILANESE, G. – PORRO, A. (a cura di), *Studia classica Iohanni Traditi oblata*, I, Milano 1995, 695-710;
- BÉLIS, A., *L'anulos phrygien*, in "RA", 1986, 21-40;
BÉLIS, A., *La Phorbéia*, in "BCH", 110, 1986, 205-218;
BÉLIS, A., *Musique et transe dans le cortège dionysiaque*, in "CGITA", 4, 1988, 9- 29;
BÉLIS, A., *Un Ajax et deux Timothée*, in "REG", 111, 1998, 74-100;
- BERARD, V., *Introduction à l'Odyssée*, tome I, Paris 1933; 415- 459;
- BERLINZANI, F., *La voce e il canto nel proemio della Teogonia*, in "ACME", 55, 2002, 189-204,
- BERNAND, C., *La danza negli scritti di Filone, Clemente Alessandrino e Origene. Storia e simbologia*, Frankfurt am Main 2001, 102-114;
- BERNERT, E., s.v. *Thespis (2)*, in RE VI, A, 1 (1936), col. 64;
- BESCHI, L., *La prospettiva mitica della musica greca*, in "MEFRA", 103, 1991, 35- 50;
BESCHI, L., *Una dea della musica a Lemnos arcaica*, in VON FRONING, H. – HÖLSCHER, T. – MIELSCH, H. (hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, 131-138;
- BETHE, E., *Tebanische Heldenlieder. Untersuchungen über die Epen des tebanisch - argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891;
- BETTINI, M., *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000;
- BILLAULT, A., *L'Univers de Philostrate*, Bruxelles 2000;
- BLACKING, J., *Come è musicale l'uomo?*, Roma 1986 [Seattle-London 1973];

- BLACKING, J., *La biologia del fare musica*, in T. MAGRINI (a cura di), *Universi sonori*, Torino 2002, 230-254;
- BOARDMAN, J., *Herakles, Peisistratos and sons*, in “RA”, 1, 1972, 69;
- BOARDMAN, J., *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, in “JHS”, 95, 1975, 2 e 10-11;
- BOARDMAN, J., s.v. *Herakles*, in LIMC, IV, 1 (1988), 810-817;
- BOARDMAN, J., *The sixth century potters and painters of Athens and their public*, in RASMUSSEN, T. – SPIVEY, N., *Looking at Greek vases*, Cambridge 1991, 87-95;
- BOARDMAN, J., *The Seven go to War*, in VON FRONING, H. – HÖLSCHER, T. – MIELSCH, H. (hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, 167-170;
- BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1998² [London 1975], 116-117;
- BOARDMAN, J. - PARKE, H. W., *The struggle for the tripod and the First Sacred War*, “JHS”, 77, 1957, 257;
- BOETTICHER, W., s.v. *Arbeitslieder*, in *Kleine Pauly* 1 (1964), coll. 494-495;
- BONINELLA, A., *Osservazioni sull'arte dell'VIII secolo in Beozia e sul mondo di Esiodo*, in “Aevum”, 41, 1967;
- BONNECHÈRE, P., *Les oracles de Béotie*, in “Kernos”, 3, 1990, 53-65;
- BOWERSOCK, G.W., *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969;
- BOWIE, E. L., *Past and present in Pausanias*, in BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 207-239;
- BOWRA, C.M., *The daughters of Asopus*, in “Hermes”, 73, 1938, 213-221,
- BOYANCÉ, P., *Les Muses et l'harmonie des sphères*, in *Melanges dédié à la mémoire de F.Grat*, I, Paris 1946;
- A. BRELICH, *Paidēs e parthenoi*, Roma 1969;
- BREMMER, J. N., s.v. *Linos*, in *Neue Pauly* 7 (1999), 252-253;
- BRILLANTE, C. *Le leggende tebane e l'archeologia*, in “SMEA”, 21, 1980, 309-340;
- BROMMER, F., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1956, 57-58;

- G. F. BRUSSICH, *Laso d'Emione: testimonianze e frammenti*, in “Quaderni triestini per il lessico della lirica corale greca”, III, 1975-1976, 83-135;
- BRUSSICH, G.F., *Un anuleta di IV a. C.: Timoteo di Tebe*, in GENTILI, B. – PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 145-155;
- BUCK, R. J., *A history of Boeotia*, Edmonton 1979;
- BUCK, R. J., *La Grecia centrale tra 900 e 500*, ne *I Greci*, II, 1 (1996);
- BUCKLER, J., *A survey of theban and athenian relations between 403 and 371 b. C.*, in ANGELI BERNARDINI, P., (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 319-329;
- BURKERT, W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge Ma. 1972 [*Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaus und Platon*, Nürberg 1962];
BURKERT, W., *Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek Literature*, in BRILLANTE, C. – CANTILENA, M. – PAVESE, C. O. (a cura di), *I poemi epici rapsodici e la tradizione orale*, (Venezia 28-30.ix. 1977), Padova 1981, 29-51;
- BURN, A.R. *The world of Hesiod*, New York 1966 [New York 1937¹];
BURN, A.R. *The Lyric Age of Greece*, London 1960;
- BURZACCHINI, G. *Corinna e i Plateesi. In margine al certame di Elicon e Citerone*, in “Eikasmos”, 1, 1990, 31-35;
BURZACCHINI, G. *Per un profilo di Mirtide antedonia*, in PRETAGOSTINI, R. (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 395-402;
- CALAME, C., *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II, Roma 1977;
CALAME, C. *Montagne des Muses et Mousieia: la consécration des Travaux et l'héroisation d'Hésiode*, in HURST, A. – SCHACHTER, A. (eds.), *La Montagne des Muses*, Genève 1996, 43-56;
- CANCIANI, F., *Böotische Vasen aus dem 8. und 7. Jahrhundert*, in “JDAP”, 80, 18-75;
- CANNATÀ-FERA, M., *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990, 39-42;

- CANTILENA, M., *Il primo suono della lira*, in PRETAGOSTINI, R., *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 115-127;
- CARTER, J. B., *Ancestor cult and the occasion of Homeric performance*, in CARTER, J. B.- MORRIS, S. P., *The Ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule* (eds.), Austin 1995, 285-312;
- CASADIO, G., *Antropologia orfico - dionisiaca nel culto di Tebe Corinto Sicione*, in VATTIONI, F., *Sangue e antropologia V: Riti e culto*, Roma 1987, 1, 191- 260;
- CENTRONE, B. *Introduzione ai Pitagorici*, Roma-Bari 1996,
- CHAILLEY, J. *La musique grecque antique*, Paris 1979;
- CHAMOIX, F., *La méthode historique de Pausanias d'après le livre I de la Periegeze*, in BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 45-77;
- CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Paris 1968, s.v. *κithάρα*;
- CHARLTON, J. M. T., *A Boeotian Bell-Krater in Rochdale*, in "AJA", 55, 1951;
- CINGANO, E., *Tradizioni su Tebe nell'epica e nella lirica greca arcaica*, in ANGELI BERNARDINI, P. (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 127-161;
- CLOCHÉ, P., *Thébes de Béotie*, Namur 1952;
- COLLI, Giorgio, *La sapienza greca I-III*, Milano 1990-1993;
- COMOTTI, G., *La musica nella cultura greca e romana*, I, in *Storia della musica*, Torino 1983 [1979¹], 27;
- COMOTTI, G., *Pitagora, Ippaso, Laso e il metodo sperimentale*, in R. W. WALLACE – B. MACLACHLAN (a cura di), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 20-29;
- COMOTTI, G., *Il 'canto Lidio' in due frammenti di Teleste (fr.806; 810 P.)*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, 1993, 513-520;
- CRUSIUS, O., s.v. *Aristokrates (24)*, in RE, II (1895), col. 941 e S. IV (1924), (28) col. 48;
- CULTRARO, Massimo, *L'affresco del cantore di Pilo e l'investitura del potere*, in "Ostraka", 9, 2000, 9-30;

- D'AGOSTINO, B., s.v. *Sele, Heraion del*, in *EAA* 7 (1966), 157-168;
- D'AGOSTINO, B., *Dal Submiceneo alla cultura geometrica: problemi e centri di sviluppo*, in BIANCHI BANDINELLI, R. (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci - Origini e sviluppo della città*, Milano 2000⁴ [1979], 148-178;
- D'ANGOUR, A., *How the dithyramb got its shape*, in "CQ", 47, 1997, 331-351;
- DE MARTINO, S. *Il lessico musicale ittita II. Giš dInanna = cetra*, in "OA", 26, 1987, 171-185;
- DEFRADAS, J., *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954, part. 9-85;
- DEMAND, N., *Thebes in the fifth century. Herakles resurgent*, London-Boston-Melbourne-Henley 1982;
- DESBOROUGH, V. R., *The Last Mycenaeans and their successors*, Oxford 1964, 120-122;
- DETIENNE, M., *Apollon Archégète. Un modèle politique de la territorialisation*, in DETIENNE, M. (ed.), *Tracés de fondation*, Louvain-Paris 1990, 301-311;
- DIMAIKOPOULOU, K. - KONSOLA, D., *Musée archéologique de Thèbes*, Athina 1981;
- DINSE, H. L. M., *De Antigenida Thebano Musico*, Berlin 1856 (*non vid*);
- DONOHUE A. A., s.v. *Pausanias der Perieget (8)*, in *Der Neue Pauly*, 9, 2000, coll. 445-449;
- DOUGHERTY, C. – KURKE, L., *Cultural poetics in archaic Greece: cult, performance, politics*, Cambridge 1993;
- DUCAT, J., *Le Ptoion et l'histoire de la Béotie à l'époque archaïque*, in "REG", 77, 1964, 283-290;
- DUCAT, J., *La Confédération béotienne et l'expansion thébaine à l'époque archaïque*, in "BCH", 97, 1973, 59-73;
- DUCHEMIN, J., *La boulette et la lyre*, Paris 1960;
- DUGAS, C., *Héraclès mousicos*, in "REG", 57, 1944, pp. 61-70;
- DUMEZIL, G., *Apollon sonore et autres essais*, Paris 1987 [1982¹];
- DUYSINX, F., *Rendons à Lasos ce qui est à Lasos*, in SERVAIS, J. – HACKENS, T. – SERVAIS-SOYEZ, B., *Stemmata. Melanges de*

philologie, d'histoire et d'archéologie grecque offerts à Jules Labarbe, Liège-Louvain la Neuve, 1987, 73-81;

- EFFE, B., *Die Aristie des Herakles. Zur Homerrezeption der Aspis*, in "Hermes", 116, 1988, 156- 168;
- Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βοιωτικῶν Μελετῶν, 1,1, Athina 1988;
- Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βοιωτικῶν Μελετῶν, 2, 2, Athina 1995;
- FABRICIUS, E., *Theben. Eine Untersuchung über die Topographie und Geschichte der Hauptstadt Boeotiens*, Freiburg 1890;
- FARNELL, L. R., *Greek Hero cults and ideas of Immortality*, Oxford 1921, 212-225;
- FLUSS, s.v. *Skopelinus*, in RE II, A, 1 (1921), coll. 830-831;
- FONTENROSE, *Review of F. Vian, Les origines de Thebes*, in "CP", 1966, 61, 189- 192;
- FORTINA, M., *Epaminonda*, Torino 1958;
- FOSSEY, J. M. - GIROUX, H. (réds.), *Actes du troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal-Quebec 31.x.1979- 4.xi. 1979), Amsterdam 1985;
- FOSSEY, J. M. - TOMLINSON, R.A., *Ancient Remains on Mount Mavrovouni, South Boeotia*, in FOSSEY, J. M. (ed.), *Papers in Boiotian Topography and History*, Amsterdam 1990, 130-151;
- FRIEDLÄNDER, P. *Das proömium der Theogonie*, in "Hermes", 49, 1914, 1-16;
- GALLO, I., *Plutarco*, in LANA, I. – MALTESE, E. V. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, III, Torino 1998, 31-49;
- GANTZ, T., *Early Greek Myth*, II, Baltimore-London 1993;
- GAREZOU, M.-X., s.v. *Orpheus*, in LIMC VII, 1 (1994), 81-105;
- GENTILI, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984;
- GENTILI, B., *La Pitica XII di Pindaro e l'aulo di Mida*, in "QUCC", 49, 1995, 7-31;
- GENTILI, B. – PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995;
- GENTILI, B. - PRETAGOSTINI, R. (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988;
- GERMAIN, G. *Essai sur les origines de certains thèmes odysseens et sur la genèse de l'Odyssee*, Paris 1954;

- GIANNINI, P., *Le antiche tradizioni tebane negli epinici di Pindaro*, in ANGELI BERNARDINI, P. (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 163-178;
- GIROUX, H. *Le Sphinx de Thèbes*, in FOSSEY, J - GIROUX, H. (réds.), *Actes du troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal-Quebec, 31.x.1979- 4.xi.1979), Amsterdam 1985, 77-83;
- GODART, L., *Una rappresentazione di aedo nella Creta del XIV secolo a. C.*, in "RAL", s. 9, 5, 1994, 191-201;
- GOMME, A. W., *The literary evidence for the topography of Thebes*, in "BSA", 17, 1910-11, 29-53;
GOMME, A. W., *The topography of Boeotia and the Theories of M. Berard*, in "ABSA", 18, 1911, 189-210;
GOMME, A.W., *The topography of Boeotia*, in "BSA", 18, 1911-12, 189-210;
GOMME, A. W., *The legend of Cadmus and the Logographi*, in "JHS", 33, 1912, 53-72; 223- 245;
- GOSTOLI, A., *Terpander*, Roma 1990;
GOSTOLI, A., *Il nomos citarodico nella cultura greca arcaica*, in R. PRETAGOSTINI (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Roma 1993, I, 167-178;
GOSTOLI, A., *L'armonia frigia in Platone e Aristotele*, in GENTILI, B.–PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 133-144;
GOSTOLI, A., *Stesicoro e la tradizione citarodica*, in "QUCC", 59, 1998, 145- 152;
- GRAF, F., *Orfeo: un poeta tra gli uomini*, in RESTANI, D. (a cura di) *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 303-320;
- GREVE, Z. B., in ROSCHER, W. H., s.v. *Linos*, in *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, II, 2 (1894-1897), coll. 2053-2063;
- GRIESEN, *Nomos. Ein Betrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg 1937, 18- 26;
- GRILLI, A., *Sul numero sette*, in *Studi su Varrone*, scritti in onore di B. Riposati, Rieti 1979, 203-219

- GROTANELLI, Cr., *La parola rivelata*, in CAMBIANO, G. – CANFORA, L. – LANZA, D. (a cura di), *Lo spazio letterario*, cit., I,1, Roma 1992, 219-264;
- GRUPPE, O., *De Cadmi fabula*, Berlin 1891;
- GUILLON, P. *La Béotie antique*, Paris 1948;
- GUILLON, P., *Études béotiennes: le bouclier d'Héraclès et l'histoire de la Grèce centrale dans la période de la première guerre sacrée*, Aix-en-Provence 1963;
- GUILLON, P., *Les trépieds du Ptoion*, Paris 1943;
- O. GÜVENÇ, *Musiche terapeutische sufi*, Novara 1999, con disco;
- HABICHT, Chr., *Pausanias und seine "Beschreibung Griechenlands"*, München 1985, 93-117;
- HÄUBLER, R., *λίνοσ ἀντε Λίνον?*, in "Rh. Mus." 117, 1974, 1-14;
- HEER, J., *La personnalité de Pausanias*, Paris 1979;
- HEGER, F., s.v. *Amphion*, in LIMC, I, I (1981), 718-723;
- HEGER, F., s.v. *Dirke*, in LIMC III, 1 (1986), 635-644;
- HENDERSON, I., *L'antica musica greca*, in WELLESZ, E., *Musica Antica e Orientale*, New Oxford History of Music I, Milano 1987⁵ [London 1957], 425-426;
- HEYDEMANN, H., *Kadmos*, in "AZ", 29, 1871, 35- 37;
- HOLLEAUX, M., *Ἀπόλλων Σπόδιος*, *Mélanges Henri Weil*, Paris 1898, 193-206;
- HOLLEAUX, M., *Sur une inscription de Thèbes*, in "REG", 8, 1895, 7-45;
- HOPE SIMPSON, R. - LAZENBY, J. F. *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford 1970;
- HUFFMANN, C. A., *Philolaus of Croton*, Cambridge 1993;
- HURST A.– SCHACHTER, A. (eds.), *La Montagne des Muses*, Genève 1996;
- HUXLEY, G. L. *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969;
- JACOBY, F., s.v. *Krates (13)*, in RE, X, 1, 2 (1922), col. 1634;
- JAINES, J., *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano 1996 [1976¹];
- JAN, C. s.v. *Anulos (4)*, in RE, II (1896), coll. 2416-2422;

- JENNINGS-ROSE, H. – KRUHMEN, E., s.v. *Linus*, in *Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1996;
- KERAMOPULLOS, A., *θηβαϊκὰ*, in “AD”, 3, 1917, 1- 503;
- KILINSKI, K., *Boeotian trick vases*, in “AJA”, 90, 1986, 153- 158;
- KIRCHNER, s.v. *Chairis*, in *RE*, III, 2 (1899), col. 2031;
- KLEIN, U., s.v. *Linos*, in *Kleine Pauly* 3 (1969), 676;
- KLEINGÜNTHER, A., *Πρῶτος εὕρετής*. *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, in “Philologus” (Suppl.) 36, 1934;
- KNOEPFLER, D., *Sur une interprétation historique de Pausanias dans sa description du Démosion Séma athénien*, in BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 277-319;
- KOUMANOUDES, S. N., *Θηβαϊκὴ Προσωπογραφία*, Athenai 1979;
- KOUMANOUDES, S. N. – MILLER, S. G., *IG II² 1477 and 3046 rediscovered*, in “Hesperia” 40, 1971, 458;
- KROLL, W., s.v. *Nikandros (11)*, in *RE*, XVII, 1 (1935), coll. 250-265;
- LAFOND, Y., *Pausanias et l'histoire du Péloponnèse depuis la conquête romaine*, in BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 167-205;
- LAMBROPOULOU, V., *On harmony: etymology, pre-platonic meanings and elements*, in “Platon”, 1995-1996, 47-48, 179-193;
- LAQUEUR, R., s.v. *Lykos* in *RE* XIII, 2 (1927), col. 2407;
- LAQUEUR, R., s.v. *Sosibios (2)*, in *RE*, III, A, 1 (1927), coll. 1146-1149;
- LASSERRE, F., *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne, 1954;
- LATTE, K., s.v. *Kadmos*, in *RE* X, 1919, col. 1460- 1472;
- LAVECCHIA, S., *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma – Pisa 2000;
- LEBESSI, Angelichi, *Ὁ κρεπτικὸς ἀυλός*, in “Ariadne”, 5, 1989, 55- 61;
- LEGRAS, L., *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques*, Paris 1905;
- LEURINI, *Un poeta all'opera. Su alcuni frammenti della Tebaide di Antimaco di Colofone*, in PRETAGOSTINI, R. (a cura di), *Tradizione e*

innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 155-166;

- LEVIN, S., *Communing with Teiresias*, in FOSSEY, J. M. – GIROUX, H. (réds.), *Actes du troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal-Quebec 1979), Amsterdam 1985, 87-91;
LEVIN, S., *Καδμείονας* (Il. 4, 385. 5, 804. 23, 680) and *Κεδμωναίους* (Gen. 15: 19): *the nationality missing from the promised land and the settlement of Thebes*, in *Ἑπετηρίς τῆς Ἑταιρείας Βοιωτικῶν Μελετῶν*, 1,1, 1988, 161-167;
- LONGO, V., *Luciano*, in LANA, I. – MALTESE, E. V. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, III, Torino 1998, 21-30;
- LULLIES, R., *Zur boiotisch rotfigurigen vasenmalerei*, in “MDAI(A)”, 65, 1940, 1-27;
- MAAS, M.- SNYDER, J. MCI., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven - London 1989;
- MÂCHE, F. B., *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris 1991;
- MACLACHLAN, B., *The harmony of the spheres: dulcis sonus*, in WALLACE, R. W. –MACLACHLAN, B. (a cura di), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 7-19;
- MADER, G. *Amphion and Orpheus in Propertius I, 9*, in “AC”, 1992, 61, 249-254;
- MAFODDA, G., *Il koinon beotico in età arcaica e classica*, in “SEIA”, 4, 1999, 30-31;
- MAGRINI, T.(a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino 2002;
- MARCHAND-NORMAND, *Les coupes à oiseaux béotiennes*, in FOSSEY, J. - GIROUX, H. (réds.), *Actes du troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal-Quebec, 31.x.1979- 4.xi.1979), Amsterdam 1985;
- MARCOZZI, D. - SINATRA, F. - VANNICELLI, P. *Tra epica e storiografia: il “Catalogo delle navi”*, in “SMEA”, 33, 1995, 163-174;
- MARROU, H. I., *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1994 [1966²], part. 135-304;
- MARTIN, R. P., *The Seven Sages as Performers of Wisdom*, in DOUGHERTY, C. – KURKE, L. (eds.), *Cultural poetics in archaic Greece: cult, performance, politics*, Cambridge 1993, 108-128;

- MAZON, P., *Introduction à l'Iliade*, Paris 1959;
- MERRIAM, A. P. *Antropologia della musica*, Palermo 2000 [Evanston 1964¹];
- MICHAELIDES, S., *The music of ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978;
- MINGAZZINI, P., s. v. *Attici, vasi*, in *EAA* I, 1 (1958) , 900;
- MIQUEL, Claire, *Héraclès sonore*, in LAURENCE, A. F., *Entre hommes et dieux. Le convive le héros, le prophète*, (Annales littér. de l'Univ. de Besançon, n° 391), Paris 1989;
- MOGGI, M., *Scrittura e riscrittura della storia in Pausania il Periegeta*, in "RFIC", 121 (1993), 396-418;
MOGGI, M., *L'excursus di Pausania sulla Ionia*, in BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 79-116;
- MOLINA, F., *Orfeo Musico*, in "CFC(G)", 7, 1997, 287-308;
- MOREL, W., s.v. *Paxamos*, in *RE*, XVIII, 4 (1949), coll. 2436-3437;
- MORETTI, L., *Ricerche sulle Legbe greche*, Roma 1962;
- MORRIS, S. P., *Daidalos and Kadmos. Classicism and orientalism*, in PERADOTTO, J. (ed.), *The challenge of Black Athena*, New York 1989, 114;
- MÜNZER, F., s.v. *Orpheus*, in *RE*, VIII, 1 (1939), coll. 1296-1298;
- MUSTI, D., *Introduzione generale*, in MUSTI, D.- BESCHI, L., *Pausania. Guida della Grecia, I*, Milano 2000⁶ [1982¹], ix-lv;
MUSTI, D. *L'itinerario di Pausania: dal viaggio alla storia*, in "QUCC", 1984, 46 s.c., 7-18;
D. MUSTI, *La struttura del libro di Pausania sulla Beozia*, in *Ἐπετηρὶς Τῆς Ἐταιρείας Βοιωτικῶν Μελετῶν*, I, 1, Athina 1988, 333-344;
- MUSTI, D., *La teoria delle età e i passaggi di status in Solone* , in "MEFRA", 102, 1990, 11-35;
MUSTI, D., *La struttura del discorso storico in Pausania*, in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien* (Entretiens Hardt XLI, 1994), Vandœuvres-Genève 1996, 9-43;
- NACHTERGAEL, G. *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes*, App.: *Corpus des actes relatifs aux Sôtéria de Delphes*, Bruxelles 1977;

- NICOSIA, S., *La Seconda Sofistica*, in CAMBIANO, G. – CANFORA, L. – LANZA, D. (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, 3, Roma 1994, 85-116,
- PAGE, D., *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955;
- PALUMBO STRACCA, B. M., *Corinna e il suo pubblico*, in PRETAGOSTINI, R. (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 403- 412;
- PAQUETTE, D., *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984;
- PARKE, H. W. – BOARDMAN, J., *The struggle for the tripod and the first sacred war*, in "JHS", 77, 1957, 276-282;
- PASQUALI, G., *Die Schriftstellerische Form des Pausanias*, in "Hermes", 98, 1913, 161-223;
- PATERLINI, *Septem discrimina vocum: Orfeo e la musica delle sfere*, Bologna 1992;
- PAVESE, C. O., *Il coro nel sesto Peana di Pindaro*, in Pretagostini, R., *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, Roma 1993, 469- 480;
- PELAGATTI, P., *Vasi beotici a figure rosse: il Pittore di Argos*, in "BA" 92, 1995, 33-48;
- PERUSINO, F., *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 93-109;
- PICCIRILLI, L., *Gli arbitrati interstatali greci*, I Pisa 1973;
- PIÉRART, Marcel, *L'historien ancien face aux mythes et aux légendes*, in "EC", 51, 1983, 47-62; 105-115;
- PINSENT, J., *Boeotian epic*, in FOSSEY, J. M. – GIROUX, H. (réds.), *Actes du Troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal - Quebec, 31.x - 4.xi.1979), Amsterdam 1985, 119-136;
- PINSENT, J., *Boeotian calendar poetry*, in BEISTER, H. - BUCKLER, J. (hrsg.), *Boiotika, Vorträge vom 5 Internationalen Bötien-Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer* (13 -17.vi.1986), München 1989, 33-37;
- PIZZOCARO, *Il canto nuovo di Femio. Le origini dell'epos storico*, in "QUCC", 90, 1999, 7-33;
- POLLARD, J., *Birds in Greek Life and Myth*, London 1977;

- POTTIER, E. *Pourquoi Thésée fut l'ami d'Hercule*, in *Recueil Edmond Pottier*, Paris 1937, 352-372;
- PRELLER, *Griechische Mythologie*, Berlin 1860-1861;
- PRETAGOSTINI, *Mousike: poesia e performance*, ne *I Greci*, II, 3 (1998), 617-633;
- PRETINI, R., *I manteis nelle storie di Erodoto*, Milano 2004 (di prossima pubblicazione);
- PRINZ, F., *Gründungsmythen und Sagenchronologie*, München 1979, 166-187;
- PRIVITERA, A. *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965;
- PUGLIESE CARRATELLI, G., *Cadmo: prima e dopo*, in "PP", 31, 1976, 5-16;
- RADICE, R., *Platonismo e creazionismo in Filone di Alessandria*, Milano 1989, part. 141-186;
- REGENBOGEN, O., s.v. *Pausanias*, in *RE*, Suppl. VIII (1956), coll. 1008-1096;
- REGNER, J., s.v. *Potamon*, in *RE*, XXII, 1 (1953), coll. 1027-1028;
- REINACH, Th., *La musique grecque*, Paris 1926
- RESTANI, D., *I suoni del telaio. Appunti sull'universo sonoro degli antichi greci*, in GENTILI, B. – PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 93-109;
- RESTANI, D., *Introduzione*, in RESTANI, D. (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 7-35;
- ROBERT, L., *Études sur les inscriptions et la topographie de la Grèce centrale, I: Fêtes thébaines*, in "BCH", 59, 1935, 196-198;
- ROBBINS E. – HEINZE T., s.v. *Nomos (3)*, in *Der Neue Pauly*, VIII (2000), 985-986
- ROBBINS, E., s.v. *Arbeitslieder*, in *Neue Pauly* I (1996), coll. 969-970;
- ROBBINS, E., s.v. *Melanippides*, in *Neue Pauly* 7 (1999), 1170-1171;
- ROBERT, L., *Études sur les inscriptions et la topographie de la Grèce centrale, I: Fêtes thébaines*, in "BCH", 59, 1935, 193-199;
- ROCCHI, M., *Kadmos e Harmonia, un matrimonio problematico*, Roma 1989;

- ROCCHI, M., *Le mont Helicon: un espace mythique*, in A. HURST – A. SCHACHTER (eds.), *La Montagne des Muses*, Genève 1996, 15-25;
- ROCCHI, M. *Galinthias/Gale e la nascita di Herakles a Tebe*, in P. A. BERNARDINI (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino, 7-9 luglio 1997), Pisa-Roma 2000, 83-98;
- ROCCONI, E., *Terminologia dello “spazio sonoro” negli Elementa harmonica di Aristosseno di Taranto*, in “QUCC”, 61, 1999, 93-103;
 - ROESCH, P., *Etudes béotiennes*, Paris 1982, part. 444-447;
 - ROESCH, P., *Les taureaux de bronze du Kabirion de Thèbes et l'écriture archaïque béotienne*, in FOSSEY, J. – GIROUX, H. (réds.), *Actes du troisième Congrès International sur la Béotie Antique* (Montréal-Quebec, 31.x.1979- 4.xi. 1979), Amsterdam 1985;
 - ROESCH, P., *L'aulos et les aulètes en Béotie*, in BEISTER, H. - BUCKLER, J. (hrsg.), *Boiotika, Vorträge vom 5 Internationalen Bötien-Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer* (13-17. Vi. 1986), München 1989, 203-214;
 - ROESCH, P., *Famiglie di auleti in Beozia*, in RESTANI, D. (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 125-133;
 - ROSCHER, W. H., *Die hippokratische Schrift von der Siebenzahl in ihrer vierfachen Überlieferung*, Paderborn 1913;
 - ROSSI, P. - VIANO, C.A., *Storia della filosofia. I. L'antichità*, Roma-Bari 1993, 362-392;
 - ROUGET, G., *Musica e trance*, Torino 1986, [*La musique et la trance*, Paris 1990];
 - ROUX, G., *Le Val des Muses et les Musées chez les auteurs anciens*, in “BCH”, 78, 1954, 22-48;
 - SACHS, C. *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1998 [New York 1940¹];
SACHS, C. *La musica nel mondo antico*, Milano 1992 [New York 1943¹];
 - SANTIAGO ALVAREZ, R. A., *Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los tragicos*, in “Habis”, 16, 1985, 43-65;
 - SARTI, S., *Gli strumenti musicali di Apollo*, in “AION” (archeol.), 14, 1992, 95-104;
 - SBARDELLA, L. *Tracce di un epos di Eracle nei poemi omerici*, in “SMEA”, 33, 1995 145-163;
 - SCHACHTER, A., *The Theban Wars*, in “Phoenix”, 21, 1967, 1-10;

- SCHACHTER, A., *The Boiotian Herakles*, in *Proceedings of the second International Conference on Boiotian Antiquities*, Montreal 1973, 37-43;
- SCHACHTER, A., *Cults of Boiotia*, I-IV, London 1981-1994;
- SCHACHTER, A., *Kadmos and the implication of the tradition for Boiotian history*, in *La Béotie antique*, (Lyon- Saint Etienne 16-20.v.1983), Paris 1985, 143-153;
- SCHACHTER, A., *Boiotia in the sixth century*, in BEISTER, H. von - BUCKLER, J. (hrsg.), *Boiotika*, Vorträge vom 5 Internationalen Bötien- Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer (13-17.vi.1986), München 1989, 73-86;
- SCHAEFFNER, A., *Origine degli strumenti musicali*, Palermo 1999 [Paris 1968];
 - SCHAFER, R. MURRAY, *Il paesaggio sonoro*, Lucca 1985 [Toronto - New York 1977];
 - SCHAMP, J., *Apollon prophète par la pierre*, in "RBPh", 39, 1981, 29-49;
 - SCHLESINGER, K., *The Greek Aulos*, Groningen 1970, 79-81;
 - SCHMITT-PANTEL, P., *Delfi, gli oracoli, la tradizione religiosa*, ne *I Greci*, II, 2 (1997), 251-273;
 - SCHOBER, F., s.v. *Thebai (1)*, A. Topographie. B. Geschichte, in *RE*, V A, 2 (1934), coll. 1423-1492;
 - SCHWARTZ, s.v. *Aristophanes (13)*, in *RE* II, 1 (1895), col. 994;
 - SEGAL, C. *La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio*, in RESTANI, D. (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 289-301;
 - SEGRE, M., *Pausania come fonte storica*, in "Historia" 1, 1927, 202-234;
SEGRE, M., *Note storiche su Pausania il Periegeta*, in "Athenaeum" 7, 1929, 475-488;
 - SEVIERI, R., *Rimozione collettiva e riabilitazione individuale: Tebe dopo le guerre persiane nella I Istmica di Pindaro*, in "QUCC", 91 s. c., 1999, 35-48;
SEVIERI, R., *Cantare la città: tempo mitico e spazio urbano nell'Istmica 7 di Pindaro per Strepsiade di Tebe*, in ANGELI BERNARDINI, P., (a cura di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca* (Urbino 7-9.vii.1997), Pisa-Roma 2000, 179-192;
 - SORDI, M., *Mitologia e propaganda nella Beozia antica*, in "AR", 11, 1966, 15 - 24;

- SORDI, M., *Aspetti del federalismo greco arcaico: autonomia ed egemonia nel Koinon Beotico*, in “AR”, 1968, 66- 75;
- SORDI, M., *Pelopida da Tegire a Leuttra*, in BEISTER, H. - BUCKLER, J. (hrsg.), *Boiotika, Vorträge vom 5 Internationalen Böötien- Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer* (13- 17 Juni 1986), München 1989, 123-130;
- SORDI, M., *I Beoti nella difesa di Siracusa*, in “RIL”, 129, 1995, 121-124;
- SOTIRIADES, *Περὶ τῆς τοπογραφίας τῶν ἀρχαίων Θηβῶν*, Athina 1914;
 - SOUTHGATE, T. L., in *Ancient flutes from Egypt*, in “JHS”, 35, 1915, 12-21;
 - SPARKES, B. A., *The taste of a Boeotian pig*, in “JHS” 87, 1967, 116-130;
 - STÄHLIN, F. s.v. *Thebe* (1), in RE V, A, 2 (1934), col. 1594;
 - STEPHANIS, I.E., *Διονυσιακοὶ Τεχνίται*, Heraklion 1988;
 - STOLL, S.V. *Amphion*, in *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, I, 1 (1884-1886), coll. 308-316;
 - SUAREZ DE LA TORRE, *Parole de poète, parole de prophète: les oracles et la mantique chez Pindare*, in “Kernos”, 3, 1990, 347-358;
 - SYMEONOGLOU, S., *Kadmeia I*, Göteborg, 1973;
 - SYMEONOGLOU, S., *The oracles of Thebes*, in *La Béotie antique*, Lyon-Saint Etienne 16-20.v.1983), Paris 1985, 155- 158;
 - SYMEONOGLOU, S., *The topography of Thebes from the Bronze Age to modern times*, Princeton 1985;
 - SZABÓ, Á., *La teoria pitagorica delle proporzioni*, in “PP”, 26, 1971, 81-93;
 - THIEMER, H., *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik* Bonn-Bad Godesberg 1979;
 - THORP, J., *Aristoxenus and the ethnoethical modes*, in WALLACE, R.W. - MACLACHLAN, B. (a cura di), *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 54-68;
 - THURN, N., *Die Siebensaitige lyre*, in “Mnemosyne” 1998, 4, 51, 411-434;
 - TIMPANARO CARDINI, M., *I Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, I-III, Firenze 1958-1964;
 - TOMATIS, A., *L'orecchio e il linguaggio*, Pavia 1995 [Paris 1963-1991];

- TOMATIS, A., *L'ascolto umano*, Como 2001 [Paris 1979];
 TOMATIS, A., *L'orecchio e la vita*, Milano 1992 [Paris 1983];
 TOMATIS, A., *L'orecchio e la voce*, Milano 1993 [Paris 1987];
 TOMATIS, A., *Dalla comunicazione intrauterina al linguaggio umano*, Pavia 2001² [Paris 1972¹];
- TREIDLER, s.v. *Polybos* (6), in *RE*, XXI, 2 (1952), coll. 1584-1592;
 - TZAVELLAS-BONNET, C. *Phoinix. Πρῶτος εὐρετής*, in "EC", 51, 1983, 3-11;
 - UNGER, R., *Paradoxa Thebana*, Halis 1839;
 - VALGIGLIO, E., *Edipo nella tradizione pre-attica*, in "RSC", 11, 1963, 18-43; 153-171;
 - VANNICELLI, P., *La fuga da Tebe dei Cadmei dopo la spedizione degli Epigoni*, in SORDI, M., *Coercizione e mobilità umana nel mondo antico*, Milano 1995, 17-26;
 - VENERI, A., *La cetra di Paride: l'altra faccia della musica in Omero e nei suoi interpreti antichi*, in GENTILI, B. – PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 133-144;
 - VERMEULE, E., *Kadmos and the Dragon*, in MITTEN - PEDLEY - SCOTT (eds.), *Studies presented to G. M. A. Haufmann*, 1971, 177-188;
 - VETTER, s.v. *Nomos* (2), in *RE*, XVII, 1 (1936), coll. 840-843;
 - VIAN, F., *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris 1963;
 - VIVANTE, P., *Heracles chez Pindare*, in FOSSEY J. M. - GIROUX H. (éds.), *Actes du Troisième Congrès International sur la Béotie Antique*, (Montréal-Quebec, 31.x.1979-4.xi. 1979), Amsterdam 1985;
 - VLASSOPOULOU, C. s.v. *Thebe*, in *LIMC* 7, 1 (1994), 914-916;
 - VOGEL, M., *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, (dissertazione non pubblicata), Bonn 1954 (*non vidi*);
 - VON GEISAU, H., s. v. *Amphion*, in *Kleine Pauly* I (1964), col. 314;
 - WAGNER, s.v. *Asopos* (8), in *RE*, II (1896), coll. 1706-1708;
 - WALCOT, P., *Hesiod and the Near East*, Cardiff 1966;
 - WALLACE, R. W., *Musica e filosofia nell'antichità*, in R. W. WALLACE – B. MACLACHLAN (a cura di), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, 1-6;

- WALLACE, R. W., *Music theorists in Fourth century Athens*, in GENTILI, B. – PERUSINO, F. (a cura di), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 17-39;
- WALLACE, R. - MAC LACHLAN, B. (a cura di), *Harmonia mundi: musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991;
 - WEGNER, M., s.v. *Olympichos*, in *RE*, XVIII, 1 (1939), col. 187;
 - WEGNER, M., *Die Musikinstrumente des Alten Orients*, Münster 1950;
 - WEGNER, M., *Musik und Tanz*, Göttingen 1968;
 - WERNICKE, K., s.v. *Amphion*, in *RE*, I (1894), col. 1944-1948;
 - WEST, M. L., *Alcman and Pythagoras*, in "CQ" 61, 1967, 1-14;
 - WEST, M. L. *The cosmology of 'Hippocrates'*, *De Hebdomadibus*, in "CQ" 21, 1971, 365-388;
 - WEST, M. L., *The singing of Homer*, in "JHS" 101, 1981, 118-119;
 - WEST, M. L. *La filosofia greca arcaica e l'Oriente*, Bologna 1993, 285 [Oxford 1971];
 - WEST, M. L. *Ancient Greek Music*, Oxford 1992;
 - WILAMOWITZ- MÖLLENDORF, U. von, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884, 140-162;
 - WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. von, *Die Sieben Thore Thebens*, in "Hermes", 26, 1891, 191-242;
 - WILAMOWITZ- MÖLLENDORF, U. von, *Pindaros*, Berlin 1922;
 - WINNINGTON-INGRAM, R.P., *The pentatonic tuning of the Greek Lyre: a theory examined*, in "CQ", 50, 1956, 169-186;
 - WINNINGTON-INGRAM, R.P., *Kónnos, Konnás, Cheride e la professione di musico*, in GENTILI, B.-PRETAGOSTINI, R. (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 246-263;
 - WOLTERS, P.- BRUNS, G., *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, I, Berlin 1940;
 - YOUNGER, J. G., *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered 1988;
 - ZANCANI MONTUORO, P. - ZANOTTI BIANCO, U., *L'Heraion alla foce del Sele*, I-IV, Roma 1951-1954, part. I, 109-373;
 - ZANCANI MONTUORO, P., s.v. *Paestum*, in *EAA* 5 (1963), 829-840;
 - ZANONCELLI, L., s.v. *Musikinstrumente*, in *Der Neue Pauly*, 8 (2000), 543-547;
 - ZIEHEN, L., s.v. *Thebai*, in *RE*, V, 2 (1934), coll. 1492-1553;

- ZIMMERMANN, B., *Dithyrambos. Geschichte eine Gattung*, Göttingen 1992;
- ZUMTHOR, P. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984.

EDIZIONI DELLE FONTI ANTICHE*

Aelianns

Aelianus. Historical Miscellany, N. G. Wilson, vol. V, London-Cambridge
Ma. 1997;

Aelius Aristides

Aelius Aristides. Opera, W. Dindorf, Hildesheim 1964;

Aeschines

Aeschines. Orationes, M. R. Dilts, Stuttgart-Leipzig 1997;

Alexander Aphrodisiensis

Alexander Aphrodisiensis. In Aristotelis Metaphysica Commentaria, M.
Hayduck, Berlin 1891

Alcydamas

Artium Scriptores, L. Radermacher, Wien 1951;

Alexander Ephesinus

Analecta Alexandrina, E. Meineke, Hildesheim 1843;

Alexis

Comicorum Atticorum Fragmenta, II, 1, Th. Kock, Leipzig 1884;

Anecdota Graeca

Anecdota Graeca, Fr. Boissonade, Hildesheim 1962;

Anecdota Graeca, J. A. Cramer, Amsterdam 1963;

Anecdota Graeca e codicibus manuscriptis bibliothecae Regiae Parisiensis, J. A.
Cramer, Oxford 1841 (Hildesheim 1967);

Anna Comnena

Anna Comnena. Aléxiade, B. Leib, Paris 1937;

* In questa sede si è adottato un criterio differente da quello utilizzato, per uniformità con la restante bibliografia, nelle citazioni presenti nel testo. Tra le parentesi tonde sono stati inseriti gli anni di edizione nel caso di ristampe o edizioni anastatiche.

Anthologia Graeca

Anthologia Graeca, H. Stadtmueller, voll. I-III, Leipzig 1894-1906;
The Greek Anthology, V, W.R. Paton, voll. I-V, London-Cambridge Ma.
1918;

Apollodorus

Apollodoro. I miti greci, P. Scarpi-M.G. Ciani, Milano 1996;

Aratus

Commentariorum in Aratum Reliquiae, E. Maas, Berlin 1958;

Scholia in Aratum Vetera, J. Martin, Stuttgart 1974;

Aristides Quintilianus

Aristide Quintilien. La musique, F. Duysinx, Genève 1999;

Aristophanes

Aristofane. Commedie (Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace), I, G.
Mastromarco, Torino 1983;

Aristofane. Gli Uccelli, G. Zanetto – D. Del Corno, Milano 1987;

Aristofane. Le Donne all'Assemblea, M. Vetta - D. Del Corno, Milano 1989;

Scholia Graeca in Aristophanem, Fr. Dübner, Hildesheim 1969 [Paris
1877¹];

Scholia in Aristofanem. Aves, II, 3, D. Holwerda, Groningen 1991;

Aristoteles

Aristoteles. Metaphysica, W. Christ, Leipzig 1931;

Aristote. Politique, J. Aubonnet, Paris 1989;

Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta, V. Rose, Leipzig 1886;

Aristoxenus

Aristoxeni Elementa harmonica, R. da Rios, Roma 1954;

Arrianus

Arrianus. Anabasis Alexandri, vol I, E. Iliff Robson, London-Cambridge
Ma. 1954 (1929);

- Arrianus. Anabasis Alexandri*, vol I, P. A. Brunt (revisited E. Iliff Robson), London-Cambridge Ma. 1976;
- Athenaeus*
- Ateneo. I Deipnosophisti*, I-IV, L. Citelli-M.L. Gambato et alii, Roma 2001;
- Avienus*
- Avienus. Les Phénomènes d'Aratos*, J. Soubiran, Paris 1981;
- Boethius*
- Anicii Manli Torquati Severini Boetii De Institutione Musica libri quinque*, G. Friedlein, Leipzig 1867;
- Callimachus*
- Callimachi Fragmenta. Hymni et Epigrammata*, I-II, R. Pfeiffer, Oxford 1949-1953;
- Calpurnius Siculus*
- Calpurnii et Nemesiani Bucolica*, C. Giarratana, Torino 1943;
- Cedrenus*
- Georgii Cedreni Compendium Historiarum*, ex versione G. Xylandri, Venezia 1729;
- Censorinus*
- Censorinus. De die natali ad Q. Caerellum*, C. Rapisarda, Bologna 1991;
- Cicero*
- Cicéron. Des termes extrêmes des biens et des maux*, I-II, J. Martha, Paris 1928-1930;
- Cicéron. De l'orateur*, I-III, E. Courbaud, Paris 1930-1950;
- M. Tulli Ciceronis De divinatione. De fato. Timaens*, W. Ax, Stuttgart 1965;
- Cicéron, Les devoirs*, M. Testard, I-III, Paris 1965-1970;
- Cicéron. Tusculanae*, voll. I-II, G. Fohlen – J. Humbert, Paris 1968-1970;
- Cicéron. La République*, vol. I, E. Bréquet, Paris 1980;
- Rbétorique à Herennius*, G. Achard, Paris 1989;

- Cicéron. De l'invention*, G. Achard, Paris 1994;
- Claudianus*
- Claudii Claudiani Carmina*, J. Barrie Hall. Leipzig 1985 [1890¹];
- Clemens Alexandrinus*
- Clemens Alexandrinus, The Exhortation to the Greeks*, G.W. Butterworth,
London-Cambridge Ma. 1919;
- Clemente Alejandrino. Stromatéis*, D. Mayor, Abadia de Santo Domingo de
Silos 1993;
- Cornelius Nepos*
- Cornelii Nepotis Vitae*, A. Fleckeisen, 1890;
- Damascius Diadochus*
- Damascius Diadochus. Dubitationes et solutiones in Platonis Parmenidem*, Car.
Aem. Ruelle, I-IV, Paris 1889 (Amsterdam 1966);
- Dio Chrysostomus*
- Dio Chrysostomus*, vol. III, J.W. Cohoon-H. Crosby Lamar,
London-Cambridge Ma. 1951 (1941);
- vol. IV, H. Crosby Lamar, ,
London-Cambridge Ma. 1956 [1946¹];
- Dio Chrysostomus*, vol. IV, H. Crosby Lamar, London-Cambridge Ma.
1956 (1946);
- Dio Chrysostomus*, vol. VII, Ch. Sherman, London-Cambridge Ma. 1952
- Diodorus*
- Diodorus*, III-IV, C.H. Oldfather, London-Cambridge Ma. 1939-1946;
- l. XVI, *Diodori Siculi Bibliothecae liber sextus decimus*, M. Sordi, Firenze, 1969;
- Diodore de Sicile*, l. XII, M. Casevitz, Paris 1972;
- l. XV, C. Vial, Paris 1977;
- l. XVII, P. Goukowski, Paris 1976;
- l. III, B. Bommelaer, Paris 1989;

Diogenes Laertius

Diogenes Laertius. Vitae Philosophorum, I (1.1-10), M. Marcovich, Stuttgart-Leipzig 1999;

Diogenes Laertius. Lives of the eminent philosophers, I-II, R.D. Hicks, London-Cambridge Ma. 1950 [1925¹];

Diogene Laerzio. La Vita di Pitagora, in *Pitagora. Le opere e le testimonianze*, vol. II, M. Giangiulio, Milano 2000;

Dionysius Halicarnassensis

Dionysii Halicarnassei Opuscula, H. Usener – L. Radermacher, II, Leipzig 1904-1929;

Epictetus

Epictetus. The Discourses as reported by Arrian, the Manual and the Fragments, voll. I-II,

W. A. Oldfather, London-Cambridge Ma. 1926-1928;

Eudocia

Eudociae Augustae Violarium, I. Flach, Leipzig 1880;

Eumelus

Epicorum Graecorum Fragmenta, vol. I, G. Kinkel, Leipzig 1877;

Eumenius

Panegyrici Latini XII, Eumenii Oratio Pro restaurandis Scholis, A. Baehrens, Leipzig 1874;

Euripides

Euripides. Antiope, J. Kambitsis, Athenai 1972;

Euripidis Antiopa, G.P.E. Wagner, Paris 1878;

Euripide. Le Cyclope - Alceste – Médée – Les Héraclides, vol. I, L. Méridier, Paris 1976 [1926¹];

Euripides. Bacchae, E.R. Dodds, Oxford 1960;

Euripide. Iphigénie à Aulis. F. Jouan, Paris 1993 [1983¹]

Euripides. Phoenissae, D. J. Mastronarde, Leipzig 1988;

- Scholia graeca in Euripidis tragoedias* (Phoenissae; Orestis; Rhesus;), G.
Dindorf, Oxford 1863;
- Eusebius*
Eusebii Pamphili Chronicorum Canones (latine vertit, adauxit, ad sua tempora
produxit S. Eusebius Hieronymus), J. Knight Fotheringham, London 1923;
- Eusebii Caesarensis Opera*, I-IV, W. Dindorf, Leipzig 1867-1871;
- Eusthatius*
Eusthatii Commentarii ad Odysseam, G. Olins, Hildesheim 1960;
Eusthatii Commentarii ad Homeri Iliadem, Van der Walk, I-IV, Leiden-New
York-København-Köln 1971-1987;
- Herakleides Pontikos*
Die Schule des Aristoteles. Herakleides Pontikos., F. Wehrli, Basel-Stuttgart
1969;
- Herodotus*
Le Storie di Erodoto, A. Colonna – F. Bevilacqua, voll. I-II, Torino 1996;
- Hesiodus*
Hesiodi Carmina, A. Rzach, Leipzig 1902;
Hesiodi Theogonia, F. Jacoby, Berlin 1930;
Hesiod, Theogony, M.L. West, Oxford 1966;
Hesiod. Works and Days, M. L. West, Oxford 1978;
Esiado. Teogonia, G. Arrighetti, Milano 1999 [1984];
Esiado. Le opere e i giorni. Lo Scudo di Eracle, W. Jaeger – L. Magugliani – S.
Rizzo,
Milano 1986[1979¹];
Fragmenta Hesioidea, R. Merkelbach-M.L. West, Oxford 1967;
Scholia Vetera in Hesiodi Theogoniam, L. Di Gregorio, Milano 1975;
- Hesychius*
Hesychii Lexicon, K. Latte, Hauniae 1966;

Hesychii Alexandrini Lexicon, M. Schmidt, voll. I-IV (Σ - Ω), Amsterdam
1965 [1858-1868¹];

Himerius

Himerii Declamationes et Horationes, A. Colonna, Roma 1951;

Hippocrates

Die hippokratische Schrift von der Siebenzahl in ihrer vierfachen Überlieferung,

W.H. Roscher, Padeborn 1913;

Homerus

Omero. Odissea, R. Calzecchi Onesti – F. Codino, Torino 1963;

Omero. Iliade, R. Calzecchi Onesti – F. Codino, Torino 1990 (1950);

Scholia ad Homeri Iliadem, I, G. Dindorf, Oxford 1875 (1875-1888);

Scholia ad Homeri Iliadem, I, Erbse, Berlin 1969;

Les Scholies genevoises de l'Iliade, H. Erbse, Hildesheim 1966;

Horatius

Q. Horatii Flacci Opera, vol. I, O. Keller-A. Holder, Leipzig 1899;

Horace. Épitres, F. Villeneuve, Paris 1934;

Hyginus

Igino. Miti, G. Guidorizzi, Milano 2000;

Hyginus. De Astronomia, Gh. Viré, Stuttgart-Leipzig 1992;

Hymni Omerici

The Homeric Hymns, T. W. Allen - W. R. Halliday - E. E. Sikes, Oxford
1963;

Inni omerici, F. Càssola, Milano 1994;

Iamblichus

Iamblichi De Vita Pythagorica, A. Nauck, Amsterdam 1965 (1884¹);

Giamblico. La vita pitagorica, M. Giangiulio, Milano 2001 [1991¹]

- Giamblico. La vita pitagorica*, in *Pitagora. Le opere e le testimonianze*, vol. II,
M. Giangiulio, Milano 2000;
- [*Iamblichus*] *Theologoumena Arithmeticae*, V. De Falco, Leipzig 1922;
- Iulius Valerius*
- Iulii Valerii Res gestae Alexandri Macedonis*, M. Rosellini, Stuttgart-Leipzig
1993;
- Iulianus imperator*
- Iulianus. Omnia quae supersunt praeter reliquias apud Cyrillum*, F. C. Hertlein,
Leipzig 1876;
- Lactantius*
- Lactantii Placidi Commentarios in Statii Thebaida*, R. Jahnke, Leipzig 1898;
- Lactantii Placidi in Statii Thebaida Commentum*, I, R. Dale Sweneey,
Stuttgart-Leipzig 1997;
- Lasus*
- Poetae Lyrici Graeci*, Th. Bergk, vol. III, Leipzig 1882;
- Lucianus*
- Luciani Samosatensis Opera*, voll. II-III, C. Iacobitz, Leipzig 1881-1883
(De saltatione; De domo; Imagines; De astrologia);
- Lucian. Opera* (Harmonides), K. Kilburn, London-Cambridge Ma. 1959;
- Lucian*, A. M. Harmon, vol. III, London-Cambridge Ma. 1947 (1921)
- Scholia in Lucianum*, H. Rabe, Leipzig 1906;
- Lycophron*
- Lycophronis Alexandra (Scholia vetera codicis Marciani addidit)*, voll. I-II, E.
Scheer, Berlin 1958²;
- Manilius*
- Manilio. Il poema degli astri*, E. Flores – R. Scarcia – S. Feraboli, Milano
2001;
- Martianus Capella*
- Martianus Capella. De nuptis Philologiae et Mercurii*, A. Dick, Leipzig 1925;

Menander

Rhetores Graeci, vol. III, *Menandri Περί ἐπιδείκτικου*, Leonard Spengel,
Leipzig 1856;

Mythographi Vaticani

Le premier Mythographe du Vatican, N. Zorzetti-J. Berlioz, Paris 1995;

Mythographi Vaticani, I-II, Péter Kulcsár, Turnholt 1987;

Nemesianus

Calpurnii et Nemesiani Bucolica, C. Giarratana, Torino 1943;

Nicomachus

Musici Scriptores Graeci, C. Jan, Leipzig 1895;

Nonnus Panopolitanus

Nonni Panopolitani Dionysiaca, A. Ludwich, I-II, Leipzig 1909-1911;

Nonnos, Dionysiaca, T.E. Page-E. Capps-W.H.D. Rouse, III, London-
Cambridge Ma. 1940;

Origenes

Origène. Contre Celse, M. Barret, vol. I, Paris 1967;

Ovidius

Ovide. L'art d'aimer, H. Borneque, Paris 1929;

Ovidius. Metamorphoses, W. S. Anderson, Leipzig 1977;

Palaephatus

Palaephatus, ΠΕΡΙ ΑΠΙΣΤΩΝ, N. Festa, Leipzig 1902;

Pausanias

Pausaniae Descriptio Graeciae, L. Dindorf, Berlin 1882;

Pausaniae Graeciae Descriptio, H. Hitzig-H. Blümner, I-III, Leipzig 1896-
1907;

Pausanias. Description of Greece, W.H.S. Jones, I-V, London–Cambridge
Ma. 2000 (1918-1935!) (vol. II con H.A. Ormerod; vol. V, con
illustrazioni e indici a cura di R.E. Wycherley, 1955);

- Παυσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις*, N. D. Papachatzis, Athina 1974-1981² (I-VIII);
- Pausaniae Graeciae Descriptio*, M.H. Rocha Pereira, Leipzig 1973-1981;
- Pausania, Guida della Grecia*, I-VII: I. *L'Attica*, D. Musti-L. Beschi, Milano 2000 (1982¹);
- II. *La Corinzia e l'Argolide*, D. Musti-M. Torelli, Milano 1997[1986¹];
- III. *La Laconia*, D. Musti-M. Torelli, Milano 1999 [1991¹];
- IV. *La Messenia*, D. Musti-M. Torelli, Milano 2000 [1991¹];
- V-VI. *L'Elide e Olimpia*, G. Maddoli-V. Saladino (vol. VI con M. Nafissi), Milano 1999-2000 [1995-1999¹];
- VII. *L'Acaia*, M. Moggi-M. Osanna, Milano 2000;
- Pausanias. Description de la Grèce*, I; V-VII: I, M. Casevitz-J. Pouilloux-F. Chamoux, Paris 1992;
- V, J. Pouilloux-A. Jacquemin, Paris 1999;
- VI, M. Casevitz-Y. Lafond, Paris 2000;
- VII, M. Casevitz-M. Jost-J. Marcadè, Paris 1998;
- Phaedrus*
- Phèdre et ses fables*, L. Herrmann, Leiden 1950;
- Philo Alexandrinus*
- Philonis Alexandrinis Libellus de opificio mundi*, L. Cohn, Hildesheim 1889;
- Philo. On the creation*, F.H. Cohlson- G.H. Whitaker, I, London-Cambridge Ma. 1956;
- Philostratus*
- Philostratus. The life of Apollonius of Tyana*, F. C. Conybeare, voll. I-II, London-Cambridge Ma. 1948 – 1950 (1912)
- Photius*
- Photii Patriarchii Lexicon*, voll. I-II, Ch. Theodoridis, Berlin-New York 1982-1998;

Pindarus

- Pindare, Néméennes*, A. Puech, Paris 1967 [1923¹];
Pindaro. Le Istmiche, G. A. Privitera, Milano 1992;
Pindaro. Le Pitiche, B. Gentili – P. A. Bernardini – E. Cingano – P. Giannini,
Milano 1998 [1995¹];
Pindaro, Olimpiche, F. Ferrari, Milano 1998;
Pindari carmina cum fragmentis, B. Snell³ II, Leipzig 1964;
Pindari carmina cum fragmentis, A. Turyn, Oxford 1952;
Scholia Vetera in pindari Carmina, A. B. Drachmann, I-III, Amsterdam
1964 (1903-1927);

Plato

- Plato. Lysis*, W.R.M. Lamb, London-Cambridge Ma. 1953;
Plato. The Republic, voll. I-II, P. Shorey, London-Cambridge Ma. 1930-
1935;
Plato. Timaeus, Cleitophon, Critias, Menexenus, Epistles, R.G. Bury,
London-Cambridge Ma. 1929;
Platon. Le banquet, vol. IV, 2, L. Robin – P. Vicaire, Paris 1992 [1989¹];
Platone. Protagora, G. Reale, Milano 1998;
Scholia platonica, G. C. Greene, Haverford 1938;

Plinius

- C. Plinii Secundi Naturalis Historiae*, C. Mayhoff, Leipzig 1986 [1897¹];

Plutarchus

- Plutarque. Cimon*, R. Flacelière – É. Chambry, Paris 1972;
Plutarque. Vies. Thésée-Romulus, Licurgue-Numa, vol I, R. Flacelière – É. Chambry – M. Juneaux,
Paris 1957;
Plutarch's Lives. Agesilaus-Pompeus, Pelopidas-Marcellus, London-Cambridge Ma. 1955 (1917);
Plutarch's Lives, Demosthene – Cicero, Alexander – Caesar, vol. VII, B. Perrin, London-Cambridge
Ma. 1958 (1919);

- Plutarque. Vies. Solon – Publicola, Thémistocle-Camille*, vol. II, R. Flacelière – É. Chambry – M. Juneaux, Paris 1961;
- Plutarque. Vies. Périclès – Fabius Maximus, Alcibiade – Coriolan*, vol. III, R. Flacelière – É. Chambry – M. Juneaux, Paris 1964;
- Plutarque. Vies. Démetrios-Antoine*, vol. XII, Paris 1977;
- Plutarchi Chaeronensis Moralia*, vol. VII, G. N. Bernardakis, Leipzig 1894;
- Plutarch's Moralia*, voll. III-V (172 a-438 e), F. Cole Babbitt, London-Cambridge Ma. 1961-1962 (1931-1936);
- Plutarch's Moralia*, vol. VII (523 c-612 b), P. De Lacy – B. Einarson, London-Cambridge Ma. 1959;
- Plutarch's Moralia*, P. A. Clement – H. B. Hoffleit, vol. VIII (612 b – 697 c), London-Cambridge Ma. 1969;
- Plutarch's Moralia*, IX (697 c – 771 e), E.L. Minar - F.H. Sandbach - W.C. Hembold,
London-Cambridge Ma. 1961;
- Plutarch's Moralia*, vol. XI (854 e – 874 c, 911 c – 919 f), L. Pearson – F. H. Sandbach,
London-Cambridge Ma. 1965;
- Plutarch's Moralia*, XIV (1086 c-1147 a), B. Einarson - P.H. De Lacy,
London-Cambridge Ma. 1967;
- Plutarque. Propos de table*, vol. IX, F. Frazier – J. Sirinelli, Paris 1996;
- Pollux*
Pollucis Onomasticon, E. Bethe, I-III, Leipzig 1900-1937;
- Polybius*
Polybius, The Histories, vol. I, W. R. Paton, London-Cambridge Ma. 1954 (1922);
- Polybius, The Histories*, vol. I, W. R. Paton, London-Cambridge Ma. 1954 (1926);

Porphyrius

Porfirio. Vita di Pitagora, in *Pitagora. Le opere e le testimonianze*, vol. II, M.

Giangiulio,

Milano 2000;

Proclus

Proclus. Commentaire sur le Timée, A. J. Festugière, vol. I, Paris 1966;

Propertius

Sexti Propertii Elegiarum libri IV, M. Schuster, Leipzig 1954;

Pseudo-Callisthenes

Carmina praecipue choliambica apud Ps. Callisthenem reperta, L. Bergson,

Stockholm 1989;

Quintilianus

Quintilien. Institution oratoire, voll. I -II, J. Cousin, Paris 1975-1976;

Seneca

L. Annaei Senecae, Tragoedias (Hercules furens; Oedipus), R. Peiper - G.

Richter, Leipzig 1867;

L. Annaei Senecae, Tragoedias (Phoenissae), R. Peiper - G. Richter, Leipzig

1921;

Servius

Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina Commentarii, I-II, G. Thilo

– H. Hagen, Hildesheim 1961 [1878- 1884];

Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii, III,

G. Thilo, Hildesheim 1961 [1887];

Sextus Empiricus

Sextus Empiricus. Against the grammarians (adversus mathematicos I), D.L.

Blank, Oxford 1998;

Silius Italicus

Silius Italicus. Punica, vol. II, J. D. Duff, London-Cambridge Ma. 1934;

Solinus

C. Iulii Solini Collectanea Rerum Memorabilium, Th. Mommsen, Berlin 1895;

Statius

P. Papinii Statii Achilleis et Thebais, P. Kohlmann, vol. II, Leipzig 1884;

Papinio Stazio. L'Achilleide, S. Jannaccone, Firenze 1950;

Stace, La Thébaidé, I-II, R. Leseur, Paris 1990-1991;

Stace, Silves, I-II, H. Frère-H.J. Izaac, Paris 1961;

Stephanus Byzantinus

Stephan von Byzanz, Etnica, A. Meineke, Graz 1958;

Stobaeus

Ioannis Stobaei Eclogarum Physicarum et Ethicarum libri duo, I-IV, August
Meineke, Leipzig 1860-1864;

Ioannis Stobaei Florilegium, Leipzig 1893;

Suidae Lexicon

Suidae Lexicon, A. Adler, Stuttgart 1967-1971 (1928-1938);

Syrianus

Syriani in Metaphysica Commentaria, G. Kroll, Berlin 1902;

Theocritus

Theocritus' Idyll. A Commentary, H. White, Amsterdam 1979;

Theognis

Theognis (post E. Diehl), D. Young, Stuttgart-Leipzig 1998;

Theon Smyrnaeus

Theonis Smyrnaei Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium,
E. Hiller, Leipzig 1878;

Thucydides

Le Storie di Tucidide, G. Donini, voll. I-II, Torino 1982;

Tzetzes

Ioannis Tzetzae Historiarum Variarum Cbiliades, J. G. Kiessling, Hildesheim
1963

- (Leipzig 1826);
Ioannis Tzetzae Exegesis in Homeri Iliadem, G. Hermann, Leipzig 1812;
Valerius
Iulius Valerius. Res gestae Alexandri Macedonis, M. Rosellini Stuttgart-
Leipzig 1993;
Virgilius
Publii Virgili Maronis Opera, I-IV, Chr. G. Heyne - G.P.E. Wagner,
Hildesheim 1968 [Leipzig-London 1830-1833];
Xenophon
Xenophon. Hellenica, voll. I-II, C. L. Brownson, London-Cambridge Ma.
1985 (1918);

REPERTORI E RACCOLTE DI FONTI ANTICHE
UTILIZZATE E CITATE²

- ARV² (Attic Red Figure Vase Painters. Second Edition)*, J. D. Beazley, voll. I-
III, Oxford 1963;
CAF (Comicorum Atticorum Fragmenta), Th. Koch, voll. I-III, Leipzig
1880-1888;
CAG I: Alexander Aphrodisiensis in Aristoteles Metaphysica Commentaria, M.
Hayduck, Berlin 1891;
CAG VI,1: Syriani in Metaphysica Commentaria, G. Kroll, Berlin 1902;
CGF (Comicorum Graecorum Fragmenta), G. Kaibel, Berlin 1901;
FGrHist (Die Fragmente der Griechischen Historiker), F. Jacoby, Leiden-New
York-Köln,

² Sono qui riportate le indicazioni bibliografiche dei volumi utilizzati.

voll. II b, Text und Kommentar 1993-1997;
FHG (Fragmenta Historicorum Graecorum), C. Müller, vol. II, Paris 1848;
Musici Scriptores Graeci, C. Jan, Stuttgart-Leipzig, 1895;
I Pitagorici. Testimonianze e frammenti, M. Timpanaro Cardini, voll. I-III,
 Firenze 1958-1964;
PLG (Poetae Lyrici Graeci), Th. Bergk, vol. III, Leipzig 1882;
PMG (Poetae Melici Graeci), D. L. Page, Oxford 1962;
Rhetores Graeci, Chr. Walz, vol. I, Osnabruck 1832-1836;
La sapienza greca, G. Colli, voll. I-III, Milano 1990-1993 [1977-1980¹];
VS (Die Fragmente der Vorsokratiker), H. Diels-W. Kranz, voll. I-III,
 Berlin 1960-1961;

ISCRIZIONI

Epigrammata graeca, G. Kaibel, Hildesheim 1965;
IG (Inscriptiones Graecae) II², J. Kirchner, Berlin 1940;
 -VII (Megaridis et Boeotiae), G. Dittenberger, Berlin 1892;
 -XI, F. Dürrbach, Berlin 1912;
 -I³, D. Lewis – L. Jeffery – E. Erxleben, Berlin - New York 1994;
FD (Fouilles de Delphes), t. III, 1, E. Bourguet, Paris 1929;
FD (Fouilles de Delphes), t. III, 3, g. Daux – A. Salač, Paris 1932;

SEG (Supplementum Epigraphicum Graecum), 26, 1976-7;
SGDI (Sammlung der Griechischen Dialekt-Inschriften), H. Collitz I-IV,
 Göttingen 1884-1915;
*GIBM (The collection of Ancient Greek Inscriptions in the British
 Museum)*, I- III, C. T. Newton – E. L. Hicks, Oxford 1874-1890;
 -IV, G. Hirschfeld – F. H. Marshall, Oxford 1913

ELENCO DELLE FONTI ANTICHE

A. R. 1, 735-741	cap. 3. 2; cap. 3. 4
AEL. <i>VH</i> 3, 17	cap. 5. 2
AEL. <i>VH</i> 4, 16	cap. 5. 2
AEL. <i>VH</i> 12, 36	cap. 3. 6
AEL. <i>VH</i> , 12, 50 (= GOSTOLI T 21)	cap. 3. 6
AEL. <i>NA</i> , 1, 48	cap. 2. 3
AEL. <i>NA</i> 12, 34	cap. 4. 1
AEL. ARISTID. <i>Paneg. Cjz.</i> 425	cap. 3. 2; cap. 3. 3
AESCHIN. 3, 157	cap. 3. 7
ALCYDAM. 24-25	cap. 4. 6
ALCYDAM. 25	cap. 4. 2; cap. 4. 3; cap. 4. 4
ALEX. APHR. <i>in Metaph. CAG</i> I, 41, 1-14	cap. 3. 6
ALEX. APHR. <i>in Metaph. CAG</i> , I, 28, 16-35 Hayduck	cap. 3. 6
ALEX. <i>CAF</i> II, <i>fr.</i> 268	cap. 3. 6
ALEX. EPH. <i>A.</i> 25-26	cap. 3. 6
ALEX. EPH., <i>A.</i> 9-10	cap. 3. 6
<i>Anecd. Gr.</i> Cramer 4, 324, 16	cap. 4. 4; cap. 4. 6
<i>Anecd. Bachmann</i> I, 104, 19	cap. 5. 2
<i>Anecd. Bekk.</i> 752, 15	cap. 3. 3
<i>Anecd. Bekk.</i> I, 410, 1	cap. 5. 2
ANNA COMNENA, <i>Alex.</i> 3, 12, 8	cap. 3. 2
<i>AP</i> 5, 206	cap. 5. 2
<i>AP</i> 7, 154	cap. 4. 1
<i>AP</i> 7, 616	cap. 4. 2; cap. 4. 3
<i>AP</i> 7, 719	cap. 5. 2
<i>AP</i> 9, 216	cap. 2. 4
<i>AP</i> 9, 250, 5	cap. 3. 2
<i>AP</i> 14, 13	cap. 3. 4
<i>AP</i> , 16, 7	cap. 5. 2
<i>AP</i> 16, 28	cap. 1. 1; cap. 5. 1
<i>AP</i> 16, 220	cap. 3. 5
APOLLOD. 1, 3, 2	cap. 4. 2; cap. 4. 3; cap. 4. 6
APOLLOD. 1, 4, 2	Conclusioni
APOLLOD. 2, 1, 3, 1	cap. 3. 7
APOLLOD. 2, 4, 9	cap. 4. 2; cap. 4. 3; cap. 4. 6
APOLLOD. 2, 5, 6	cap. 4. 3

APOLLOD. 3, 4, 2	cap. 1. 2; cap. 2. 4
APOLLOD. 3, 5, 5	cap. 3. 2
APOLLOD. 3, 12, 7, 1	cap. 3. 7
APOLLOD. <i>Bibl.</i> 3, 5, 6 (= HES. <i>fr.</i> 183 M.-W.)	cap. 3. 1
APOSTOL. <i>CPG</i> II, 244	cap. 5. 1
APUL. <i>Flor.</i> 1, 4	cap. 5. 2
AR. <i>Ac.</i> 16. 866e <i>Schol.</i>	cap. 5. 1
AR. <i>Av.</i> 858 e <i>Schol.</i>	cap. 5. 1
AR. <i>Ekkel.</i> 102 e <i>Schol.</i>	cap. 5. 1
AR. <i>Pax</i> 951e <i>Schol.</i>	cap. 5. 1
AR. QUINT. <i>De Mus.</i> 20-23	cap. 3. 6
ARIST. 1341 a-b	Conclusioni
ARIST. <i>Coel.</i> 290 b, 12 e segg	cap. 3. 6
ARIST. <i>fr.</i> 204 Rose	cap. 3. 6
ARIST. <i>Met.</i> 1093 a 14	cap. 3. 6
ARIST. <i>Met.</i> N 4 (=DIELS-KRANZ, <i>Vorsokr.</i> I, 44, 23)	cap. 3. 6
ARIST. <i>Pol.</i> 1341 b	Conclusioni
ARIST. <i>Pol.</i> 1342 b.	cap. 3. 5
ARIST. <i>Pol.</i> 2, 1274 b	cap. 3. 7
ARIST. <i>Pol.</i> 8, 1340 a-1342b	Conclusioni
ARIST. <i>Probl.</i> 19, 25. 44	cap. 3. 5; cap. 3. 6
ARIST., <i>fr.</i> 191	cap. 3. 6
ARISTOX. <i>Harm.</i> 1, 3, 20-22 Da Rios	cap. 5. 1
ARISTOX. <i>fr.</i> 98. 105 Da Rios	cap. 3. 5
ARR. <i>An.</i> 3, 1, 4	cap. 5. 2
ATH. 47 b-c	cap. 3. 5
ATH. 56	cap. 4. 1
ATH. 176 c-d	cap. 5. 2
ATH. 176 f-182 e	cap. 2. 4
ATH. 182 c	cap. 5. 3
ATH. 182 d	cap. 5. 3
ATH. 184 c-e	cap. 5. 3; Conclusioni
ATH. 184 d (= DURIS, <i>FGrHist</i> 76 F 29)	Conclusioni
ATH. 184 d	cap. 5. 1
ATH. 184 e	cap. 5. 2
ATH. 184 e	cap. 5. 2
ATH. 19 b-c	cap. 5. 1
ATH. 22 c	cap. 5. 1
ATH. 338 b	cap. 5. 1
ATH. 455 c (= Pl. <i>fr.</i> 70 b S.)	cap. 5. 1
ATH. 535 d(= DURIS, <i>FGrHist</i> 76 F 70)	Conclusioni
ATH. 538 f	cap. 5. 2
ATH. 565 a	cap. 5. 2

ATH. 616 a	Conclusioni
ATH. 616 e-617 b	Conclusioni
ATH. 617 b	cap. 3. 5
ATH. 617 c-f	Conclusioni
ATH. 618 d	cap. 4. 5
ATH. 619 c	cap. 4. 5
ATH. 619 f-620 a	cap. 4. 1
ATH. 623 e-624 a	cap. 2. 2
ATH. 624 a	cap. 3. 6
ATH. 624 e (= LASUS, <i>fr.</i> 1 B.)	cap. 5. 1
ATH. 625 e-f	cap. 3. 5
ATH. 626 a- f	cap.2. 2; cap. 5. 3
ATH. 629 a (= AMPH. THESP. <i>FGrHist</i> 387 F1)	cap. 2. 4
ATH. 629 a-b	cap. 5. 3
ATH. 631 e-f	cap. 2. 4
ATH. 634 c-f	cap. 2. 4
ATH. 631 e	cap. 5. 1
ATH. 631 f	cap. 5. 2
ATH. 632 b-c	cap. 3. 6
ATH. 635 e (=GOSTOLI T 45)	cap. 3. 6
ATH. 657 e	cap. 5. 2
AVIEN. 618-635	cap. 3. 6
BACCHIL. (GELL. <i>Noct. Att.</i> 20, 6-7)	cap. 3. 6
BOET. <i>De mus.</i> 1, 1 (=GOSTOLI T 22)	cap. 3. 6
BOETH. <i>De Mus.</i> 1, 20	cap. 3. 5
BOETH. <i>De mus.</i> 11	cap. 3. 6
CALL. <i>fr.</i> 26-31 Pf.	cap. 4. 1
CALLIM. <i>Ap.</i> , 55-60	cap. 3. 6
CEDRENIUS, 24 d	cap. 3. 2
CEDRENIUS, 24 d	cap. 3. 5
CELS. <i>apud</i> ORIGEN. <i>Contra Celsum</i> 1, 16	cap. 4. 6
CENSORINUS DN 13	cap. 3. 6
CEPHALIO <i>FHG</i> III, 628	cap.3. 2; cap. 3. 5
<i>CGF fr.</i> 206 Kaibel(= PHOT. s.v. <i>σικελίζειν</i>)	cap. 5. 1
CIC. <i>De Div.</i> 2, 133	cap. 3. 2
CIC. <i>De Inv.</i> 1, 94	cap. 3. 2
CIC. <i>De off.</i> 1, 155	cap. 5. 2
CIC. <i>De Or.</i> 2, 155	cap. 3. 2
CIC. <i>De or.</i> 3, 139	cap. 5. 2
CIC. <i>Resp.</i> 1, 30	cap. 3. 2
CIC. <i>Tusc.</i> 1, 2, 4	cap. 5. 2
<i>Rhet. ad Her.</i> 2, 43	cap. 3. 2
CLAUDIAN. <i>Stil.</i> 2, 171	cap.3. 2; cap. 3. 5

CLEM. AL. <i>Protr.</i> 1, 1, 1-2. 1, 1, 4	cap. 3. 2
CLEM. AL. <i>Protr.</i> 1, 21, 107	cap. 3. 5
CLEM. AL. <i>Strom.</i> 1, 107, 4	cap. 4. 6
CLEM. AL. <i>Strom.</i> 1, 59, 1	cap. 4. 6
CLEM. AL. <i>Strom.</i> 1, 21, 107	cap. 3. 5
CLEM. AL. <i>Strom.</i> 1, 76, 4	cap. 3. 5
CLEM. AL. <i>Strom.</i> 5, 24, 1	cap. 4. 6
CLEM. AL., 1, 1, 1-2	cap. 3. 2
CONON, <i>FGrHist</i> 26, F 1, 19	cap. 4. 1
CONON <i>FGrHist</i> 26 F 1, 37	cap. 2. 4
CORN. NEP. <i>Ep.</i> 2, 1-2	cap. 5. 2
CORN. NEP. <i>Ep.</i> 2, 2	cap. 5. 2
CRATIN. <i>CAF</i> I, fr. 310 (= <i>Schol. Pi. O.</i> 6, 152)	cap. 5. 1
D. CHR. 32, 61	cap. 5. 2
D. CHR. 49, 5	cap. 5. 2
D. CHR. <i>Or.</i> 1, 1	cap. 5. 2
D. CHR. <i>Or.</i> 32	cap. 3. 2
D. CHR. <i>Or.</i> 32	cap. 3. 5
D. H. <i>Comp.</i> 131	cap. 5. 2
D.L. <i>Proem.</i> 3	cap. 4. 6
D.L. <i>Proem.</i> 4	cap. 4. 2; cap. 4. 3; cap. 4. 4; cap. 4. 6
D. L. 4, 22	cap. 5. 2
D. L. 7, 125	cap. 5. 2
D. L. 8, 7	cap. 5. 2
D.S. 3, 59	cap. 4. 4
D. S. 3, 67	cap. 4.4; cap. 4. 6
D. S. 4, 7	cap. 3. 5
D. S. 4, 73, 1	cap. 3. 7
D. S. 5, 48-49	cap. 1. 2
D. S. 5, 49	cap. 2. 4
D.S. 8, 28, ap. Tz. <i>H.</i> 1, 385-392 (= GOSTOLI T 15)	cap. 3. 6
D. S. 10, 11, 2	cap. 5. 2
D. S. 12, 69-70	Introduzione
D.S. 15, 39, 2	cap. 5. 2
D.S. 15, 67	Introduzione
D.S. 16, 2, 3	cap. 5. 2
D. S. 19, 53, 4	cap. 3. 2
DAMASC. <i>Dub. et sol. in Pl. Parm.</i> . 64. 67	cap. 4. 6
DEM. PHAL. ap. <i>Schol. E Q</i> <i>Hom. Od.</i> 3, 267 (GOSTOLI, T 12)	cap. 3. 6
DURIS <i>FGrHist</i> 76 F 36(= <i>Schol Didym.Dem. Phil.</i> 11,12)	cap. 5. 2
DURIS, <i>FGrHist</i> F 81	cap. 3. 5

E. <i>Alc.</i> 357-362	cap. 3. 5
E. <i>Antiop.</i> 28 Kambitsis	cap. 3. 3
E. <i>Antiop.</i> fr. 48 Kambitsis	cap. 3. 2
E. <i>Antiop. fr.</i> 48, 90 ssg. K	cap. 3. 2
E. <i>Antiop. fr.</i> 6 Kambitsis	cap. 3. 6
E. <i>Ba.</i> 562-563	cap. 3. 5
E. <i>fr.</i> 455 Nauck ² (154 a, 1-3 TrGF)	cap. 3. 6
E. <i>Her.</i> 348-349	cap. 4. 5
E. <i>I. A.</i> 1211 segg	cap. 3. 5
E. <i>Ph.</i> 115. 823-825	cap. 3. 2
E. <i>Ph.</i> 566-572	cap. 3. 2
E. <i>Ph.</i> 823-825	cap. 3. 2; cap. 3. 3
EM 675, 34	cap. 3. 6
EM, s.v. Ἐπωμοδόν	cap. 3. 2
<i>Epimerism.</i> in <i>Anecd. Cram.</i> 2, 387, 13	cap. 3. 3
ERATOST. <i>Cat.</i> 24	cap. 3. 5
EUDOCIA <i>Viol.</i> 605	cap. 4. 2; cap. 4. 3
EUDOCIA <i>Viol.</i> 622	cap. 4.1; cap. 4. 2;
	cap. 4. 3
EUDOCIA, <i>Viol.</i> 415	cap. 3. 2
EUDOCIA, <i>Viol.</i> 415	cap. 3. 3
EUDOCIA, <i>Viol.</i> 415	cap. 3. 5
EUMEL. (<i>fr.</i> 2-3)	cap. 3. 7
EUMEL. <i>fr.</i> 12 K	cap. 3. 2
EUMEL. <i>fr.</i> 12 K.	cap. 3. 1
EUMEN. <i>Or. pro restaur. Schol.</i> 15, 2	cap. 3. 2
EUS. (HYERON.) <i>Chron.</i> 752. 754	cap. 4. 6
EUS. <i>Chron.</i> 296, 5	cap. 3. 5
EUS. <i>Praep. Ev.</i> 13, 16	cap. 4. 6
EUS. <i>Praep. Ev.</i> 13,13	cap. 3. 6
EUST. <i>ad Hom. Il.</i> 2, 502, 268	cap. 3. 7
EUST. <i>ad Hom. Il.</i> 18, 570	cap.4. 2; cap. 4. 3
EUST. <i>ad Hom. Il.</i> 18, 570, 62-65	cap. 4. 2
EUST. <i>ad Hom. Il.</i> 18, 576	cap. 5. 3
EUST. <i>ad Hom. Il.</i> 2, 502	cap. 3. 2
EUST. <i>ad Hom. Il.</i> 2, 504-506	cap. 1. 2
EUST. <i>ad Hom. Od.</i> 11, 259-262	cap. 3. 2
EUST. <i>ad Hom. Od.</i> 11, 259-262	cap. 3. 3
EUST. <i>ad Hom. Od.</i> 11, 262	cap. 3. 5
EUST. <i>ad Hom. Od.</i> 11, 262, 58-59	cap. 3. 1
EUST. <i>ad Hom. Od.</i> 11, 262, 58-59	cap. 3. 2
EUST. <i>ad Hom. Od.</i> 11, 263	cap. 3. 6
FGrHist 70 F4 = ATH. 14, 637 b	cap. 3. 5

<i>Fr.</i> 75 Turyn (= Ps. PLU. <i>De mus.</i> 15)	cap. 3. 7
GELL. 3, 10, 2	cap. 3. 6
GELL. 3, 10, 6	cap. 3. 6
GEORG. SYNCELL. <i>Chronogr.</i> 213 c (=GOSTOLI T 11)	cap. 3. 6
GREG. NAZ. <i>Or.</i> 20, 359	cap. 3. 6
<i>Gs</i> , 6	cap. 3. 2
<i>h. Ap.</i> 3, 195	cap. 1. 4
<i>h. Bacch.</i> 1, 4, 21	cap. 1. 4
<i>h. Bacch.</i> 1, 5-9	cap. 1. 4
<i>h. Herm.</i> 4, 543-549	cap. 2. 3
<i>h. Herm.</i> 4, 550-563	cap. 2. 3
<i>h. Bacch.</i> 7, 1. 57-58	cap. 1. 4
<i>h.</i> 15, 2	cap. 1. 4
<i>h.</i> 26, 5	cap. 1. 4
HARP. 1, 39, 3	cap. 5. 2
HELLAN. <i>FGrHist</i> 4 F51	cap. 2. 4
HERACL. LEMB. <i>Exc. pol., fr.</i> 11 Dilts (=GOSTOLI, T 13)	cap. 3. 6
HERACLID. PONT. <i>fr.</i> 160 W. (= PHOT. <i>s.v.</i> Αίτιον).	cap. 4. 2
HERACLIT. 51 D.-K.	cap. 4. 5
HDT. 1, 17, 1	cap. 3. 2
HDT. 2, 79	cap. 4.1; cap. 4. 5
HDT. 5, 67-68	cap. 3. 7
HDT. 5, 79- 81	cap. 3. 7
HDT. 6, 108, 5	Introduzione
HES. <i>Op.</i> 161-163	cap. 1. 3; cap. 3. 6
HES. <i>Op.</i> 162	cap. 1. 2
HES. <i>Op.</i> 202-212	cap. 2. 3
HES. <i>Op.</i> 383-384	cap. 3. 6
HES. <i>Op.</i> 448	cap. 2. 3
HES. <i>Op.</i> 486	cap. 2. 3
HES. <i>Op.</i> 568	cap. 2. 3
HES. <i>Op.</i> 771	cap. 3. 6
HES. <i>Op.</i> 826-828	cap. 2. 3
HES. <i>Th.</i> 30	cap. 2. 3
HES. <i>Th.</i> 937	cap. 1. 3
HES. <i>Th.</i> 287-332	cap. 1. 3
HES. <i>Th.</i> 937; 975-978	cap. 2. 4
HES. <i>Th.</i> 940-944	cap. 1. 2; cap. 1. 3
HES. <i>Th.</i> 950-955	cap. 1. 3
HES. <i>Th.</i> 975-978	cap. 1. 3
HES. <i>Th.</i> 981-983	cap. 1. 3
HES. [<i>Sc.</i>] 13	cap. 1. 3
HES. [<i>Sc.</i>] 24	cap. 1. 3

HES. [<i>S<i>c</i></i>] 31	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 49	cap. 1. 2; cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 80	cap. 1. 2; cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 105	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 160	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 164	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 201-206	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 210-212	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 231-233	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 242-243	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 274-285	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 308-309	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 344	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 341	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 347-348	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 373-379	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 381-383	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 393-396	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 401-404	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 412	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 423	cap. 1. 3
HES. [<i>S<i>c</i></i>] 441	cap. 1. 3
HES. <i>fr.</i> 33a M.-W	cap. 3. 7
HES. <i>fr.</i> 181- 183	cap. 3. 7
HES. <i>fr.</i> 182 M.-W. (= PALAEPH. 41, 62 F.)	cap. 3. 2; cap. 3. 3
HES. <i>fr.</i> 305 M.-W.	cap. 4. 2; cap. 4.3; cap. 4. 5
HES. <i>fr.</i> 306 M.-W. (= CLEM. AL. <i>Strom.</i> 1, 4, 25)	cap. 4. 5; cap. 4. 6
HIM. <i>Or.</i> 12, 1	cap. 5. 2
HIM. <i>Or.</i> 38, 84, (9-10)	cap. 3. 2; cap. 3. 5
HIM. <i>Or.</i> 39, 15- 40	cap. 5. 2
HOM. <i>Il.</i> 1, 603	cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 2, 484-769	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 4 , 376-400	cap. 1. 2; cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 4, 378	cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 4, 391	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 4, 406	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 4, 406	cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 5, 803-808	cap. 1. 2; cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 6, 222-223	cap. 1. 2; cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 7, 452-453	cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 10, 285-290	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 10, 288	cap. 1. 2; cap. 3. 6

HOM. <i>Il.</i> 14, 114	cap. 1. 2; cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 14, 266	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 14, 323-25	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 18, 117	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 18, 493-495	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 18, 497-500	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 18, 502-503	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 18, 530	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 18, 569-572	cap. 1. 3; cap. 4. 5
HOM. <i>Il.</i> 18, 576	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 18, 580	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 18, 584	cap. 1. 3
HOM. <i>Il.</i> 19, 98-124	cap. 1. 2
HOM. <i>Il.</i> 19, 99	cap. 1. 2; cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 21, 441	cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 21, 449	cap. 3. 6
HOM. <i>Il.</i> 23, 679-680	cap. 1. 2
HOM. <i>Od.</i> 5, 333	cap. 1. 2
HOM. <i>Od.</i> 11, 260-265	cap. 3. 2
HOM. <i>Od.</i> 11, 260-280	cap. 1. 2
HOM. <i>Od.</i> 11, 263	cap. 3. 6
HOM. <i>Od.</i> 11, 276	cap. 1. 2
HOM. <i>Od.</i> 15, 247	cap. 1. 2; cap. 3. 6
HOM. <i>Od.</i> 11, 263	cap. 1. 2
HOR. <i>Ars Poet.</i> 391-396	cap. 3. 5
HOR. <i>Ars. poet.</i> 394-396	cap. 3. 2
HOR. <i>C.</i> 3, 11, 1-2	cap. 3. 2; cap. 3. 5
HOR. <i>C.</i> 3, 13 sgg.	cap. 3. 5
HOR. <i>Ep.</i> 1, 18, 41-44	cap. 3. 2
HP. <i>De hebd.</i> 1-12	cap. 3. 6
HP. <i>De hebd.</i> 1-2, 1	cap. 3. 6
HP. <i>De hebd.</i> 6-9	cap. 3. 6
HP. <i>De hebd.</i> 11	cap. 3. 6
HSCH. s.v. <i>λίνον</i>	cap. 4. 5
HSCH. s.v. <i>σικελίζειν</i>	cap. 5. 1
HSCH., s.v. <i>Νηΐταις πύλαις</i>	cap. 3. 5
HYG. <i>A.</i> 2, 7.	cap. 3. 6
HYG. <i>Fab.</i> 9	cap. 3. 2; cap. 3. 6
HYG. <i>Fab.</i> 161	cap. 4. 2; cap. 4. 3
HYG. <i>Fab.</i> 273	cap. 4. 2; cap. 4. 3;
	cap. 4. 6
IAMB. <i>VP</i> 250-253	cap. 5. 2
IAMB. <i>VP</i> 111	Conclusioni

IAMB. <i>VP</i> 139	cap. 4. 6
IAMBL. <i>VP</i> 110. 112	cap. 3. 6
IAMBL. <i>VP</i> 250 (= ARISTOX. <i>FG</i> II, 274, 11)	cap. 5. 2
IAMBL. <i>VP</i> 254	cap. 5. 2
[IAMB.] <i>Theol. Ar.</i> 21 De Falco	cap. 3. 6
[IAMB.] <i>Theol. Ar.</i> 42-53, 54-71 De Falco (part. 54- 56. 74)	cap. 3. 6
[IAMB.] <i>Theol. Ar.</i> 56 De Falco	cap. 3. 6
[IAMB.] <i>Theol. Ar.</i> 57 De Falco	cap. 3. 6
IUL. VAL. <i>de reb. gest. Alexandr.</i> 1, 46 (1595-1597)	cap. 3. 2
KAIBEL, <i>Epigr. Gr.</i> , 1053 segg	cap. 3. 2
LACT. <i>In Stat. Theb.</i> 1, 10	cap. 3. 2
LACTANT. <i>ad Stat. Theb.</i> 1, 581	cap. 4. 1
LASUS, <i>fr.</i> 1 B	Conclusioni
LUC. <i>Astr.</i> 10	cap. 3. 6
LUC. <i>De sacr.</i> 4	cap. 3. 6
LUC. <i>De salt.</i> 41	cap. 3. 2
LUC. <i>De salt.</i> 41	cap. 3. 2
LUC. <i>Dom.</i> 18	cap. 3. 5
LUC. <i>Harm.</i> 1	cap. 5. 2
LUC. <i>Im.</i> 14	cap. 3. 5
LUC. <i>Ind.</i> 5	cap. 5. 2
LUC. <i>Ind.</i> 9	cap. 5. 1
MALAL. <i>Chron.</i> 10, 234, 18-20	cap. 3. 4
MANIL. 324-327	cap. 3. 6
MARMOR PARIUM <i>FGrHist</i> 239 A 46	cap. 5. 1
MARSYAS <i>FGrHist</i> 135 F 17 (= <i>Schol Didym. Dem. Phil.</i> 11,12)	cap. 5. 2
MART. 9, 86, 4	cap. 4. 5; cap. 4. 6
MART. CAP. <i>Nupt.</i> 9, 929	cap. 3. 6
MART. CAP. <i>Nupt.</i> 9, 908	cap. 3. 2
MART. CAP. <i>Nupt.</i> 9, 908	cap. 3. 5
MATRIS <i>FGrHist</i> 39 T 1; F1; cfr. F 2	cap. 5. 3
MEN. RH. Περὶ ἐπιδεικτικῶν (Spengel, <i>Rhet.</i> III, 443, 7-9)	cap. 3. 2; cap. 3. 5
<i>Myth. Vat.</i> 1, 96 (= 40-41 Kulcsár)	cap. 3. 2
<i>Myth. Vat.</i> 2, 74	cap. 3. 2
<i>Myth. Vat.</i> 2, 77	cap. 3. 2
NEMES. 1, 25	cap. 4. 4
NIC. DAM. <i>FGrHist</i> 90 F15	cap. 3. 5
NICHOM. <i>Ench.</i> 3.	cap. 3. 6
NICOM. ap. BOET. <i>De mus.</i> 1, 20 (=GOSTOLI T 53 a)	cap. 3. 6
NICOM. <i>Arithm.</i> 2, 19	cap. 3. 6
NICOM. <i>Exc.</i> 1 (=GOSTOLI T 53 b)	cap. 3. 6
NICOM. <i>Exc.</i> 1 (266 Jan)	cap. 3. 2; cap. 3. 5;

NICOM. <i>Isag.</i> 3, 5	cap. 3. 6; cap. 4. 6
NONN. <i>D.</i> 5, 63-65	cap. 3. 5
NONN. <i>D.</i> 5, 66-67	cap. 3. 6
NONN. <i>D.</i> 5, 88-119	cap. 3. 2
NONN. <i>D.</i> 7, 212	cap. 2. 4
NONN. <i>D.</i> 25, 417-42	cap. 3. 7
NONN. <i>D.</i> 25, 424-428	cap. 3. 4
NONN. <i>D.</i> 41, 376	cap. 3. 2; cap. 3. 3
OV. <i>Ib.</i> 478-480	cap. 4. 4; cap. 4. 6
OV. <i>Ib.</i> 573-576	cap. 4. 1
OV. <i>Ars.am.</i> 3, 323-324	cap. 4. 1
OV. <i>Met.</i> 6, 178-179	cap. 3. 2
OV. <i>Met.</i> 8, 14 seg.	cap. 3. 2
PAUS. 1, 7, 2-6	cap. 3. 6
PAUS. 1, 8, 4	cap. 2. 2
PAUS. 1, 28, 7	cap. 2. 2
PAUS. 1, 30, 3	cap. 2. 4
PAUS. 1, 35, 2	cap. 2. 2
PAUS. 1, 38, 8	cap. 2. 2
PAUS. 1, 38, 4	cap. 3. 7
PAUS. 1, 38, 6	Introduzione; cap. 3. 7
PAUS. 1, 40, 2	cap. 2. 2
PAUS. 1, 41, 9	cap. 2. 2
PAUS. 1, 42	cap. 2. 3
PAUS. 1, 42, 2	cap. 3. 6
PAUS. 1, 42, 1-2	cap. 2. 2
PAUS. 1, 43, 7-8	cap. 3. 1
PAUS. 2, 1, 1	cap. 4. 1
PAUS. 2, 2, 2	cap. 3. 1
PAUS. 2, 3, 10-11	cap. 3. 1
PAUS. 2, 5, 2	cap. 3. 1
PAUS. 2, 6, 1	cap. 3. 7
PAUS. 2, 7, 9	cap. 3. 7
PAUS. 2, 10, 5	cap. 2. 2
PAUS. 2, 12, 1	cap. 3. 7
PAUS. 2, 18-19	cap. 2. 2
PAUS. 2, 19, 8	cap. 3. 3
PAUS. 2, 20, 8	cap. 4. 1
PAUS. 2, 21, 3	cap. 2. 2
PAUS. 2, 21, 9	cap. 2. 2
PAUS. 2, 21, 10	cap. 3. 7
PAUS. 2, 22, 8-9	cap. 2. 4
	cap. 2. 2

PAUS. 2, 31, 3	cap. 2. 2
PAUS. 3, 11, 9	cap. 2. 2
PAUS. 3, 12, 10	cap. 2. 2
PAUS. 3, 15, 2	cap. 2. 2
PAUS. 3, 15, 3	cap. 2. 4
PAUS. 3, 15, 9	cap. 2. 4
PAUS. 3, 17, 2	cap. 2. 2
PAUS. 3, 20, 5	cap. 2. 4
PAUS. 3, 25, 7	cap. 2. 2
PAUS. 3, 26, 10	cap. 2. 2
PAUS. 4, 4, 1	cap. 2. 2; cap. 3. 1; cap. 3. 7
PAUS. 4, 9, 3	cap. 2. 2
PAUS. 4, 15, 6	cap. 2. 2
PAUS. 4, 16, 6	cap. 2. 2
PAUS. 4, 27, 7	cap. 2. 2; cap. 3. 7; cap. 5. 1
PAUS. 4, 30, 4	cap. 2. 4
PAUS. 4, 32, 1.6	cap. 2. 3
PAUS. 4, 33, 2	cap. 2. 2; cap. 3. 1
PAUS. 4, 38, 11	cap. 2. 2
PAUS. 5, 7, 3	cap. 2. 2
PAUS. 5, 7, 8	cap. 2. 4
PAUS. 5, 14, 8	cap. 2. 2
PAUS. 5, 15, 10-11	cap. 2. 2
PAUS. 5, 16, 6-7	cap. 2. 2
PAUS. 5, 17, 9-10	cap. 2. 2
PAUS. 5, 18, 4	cap. 3. 6
PAUS. 5, 21, 6	cap. 2. 2
PAUS. 5, 22, 6	cap. 2. 3; cap. 3. 7
PAUS. 5, 25, 2	cap. 2. 2
PAUS. 6, 1-3	cap. 2. 3
PAUS. 6, 19, 5	cap. 2. 2
PAUS. 6, 20, 18	cap. 2. 4; cap. 3. 1; cap. 3. 5
PAUS. 6, 22, 1	cap. 3. 5
PAUS. 6, 24, 9	cap. 2. 4
PAUS. 7, 5, 12	cap. 2. 2
PAUS. 7, 21, 2	cap. 2. 3
PAUS. 7, 21, 9	cap. 2. 4
PAUS. 7, 22, 3	cap. 2. 2
PAUS. 8, 2, 5	cap. 3. 6
PAUS. 8, 9, 1	cap. 2. 2

PAUS. 8, 15, 7	cap. 4. 1
PAUS. 8, 17, 5	cap. 2. 2
PAUS. 8, 22, 1	cap. 2. 3
PAUS. 8, 27, 2	cap. 2. 3
PAUS. 8, 30, 6	cap. 2. 2
PAUS. 8, 31, 3	cap. 2. 2
PAUS. 8, 33, 2	cap. 1. 2
PAUS. 8, 37, 9-10	cap. 2. 4
PAUS. 8, 37, 11-12	cap. 2. 2
PAUS. 8, 38, 8	cap. 2. 2
PAUS. 8, 38, 11	cap. 2. 2
PAUS. 8, 50, 3	cap. 2. 2
PAUS. 8, 52, 4-5	cap. 2. 3
PAUS. 8, 54, 7	cap. 2. 2
PAUS. 9, 5, 2	cap. 1. 2
PAUS. 9, 5, 5	cap. 3. 7
PAUS. 9, 5, 6-7	cap. 3. 1
PAUS. 9, 5, 7-8	cap. 3. 5
PAUS. 9, 5, 8	cap. 3. 3
PAUS. 9, 5, 7-9	cap. 3. 1
PAUS. 9, 5, 9 (= <i>Minyas fr.3 K.</i>)	cap. 3. 5
PAUS. 9, 5, 10-11	cap. 2. 4
PAUS. 9, 5, 11	cap. 3. 3
PAUS. 9, 5, 16	cap. 2. 3
PAUS. 9, 6	cap. 2. 3
PAUS. 9, 6, 3	Introduzione
PAUS. 9, 6, 6	cap. 2. 3
PAUS. 9, 7, 1	cap. 2. 3
PAUS. 9, 7, 4	cap. 2. 3
PAUS. 9, 8, 4	cap. 3. 1
PAUS. 9, 8, 5	cap. 3. 5
PAUS. 9, 9, 5	cap. 2. 4
PAUS. 9, 10, 2	cap. 2. 2; cap. 3. 7
PAUS. 9, 10, 4	cap. 2. 4
PAUS. 9, 11, 2	cap. 2. 4
PAUS. 9, 11, 2-3	cap. 3. 1
PAUS. 9, 11, 3	cap. 2. 3
PAUS. 9, 11, 6	cap. 2. 3
PAUS. 9, 11, 7	cap. 2. 3
PAUS. 9, 12, 3	cap. 2. 3
PAUS. 9, 12, 5-6	cap. 5. 1
PAUS. 9, 12, 5-6	cap. 5. 1
PAUS. 9, 12, 5-6	cap. 5. 1

PAUS. 9, 13, 1	cap. 5. 2
PAUS. 9, 13, 6-12	Introduzione
PAUS. 9, 13-15	cap. 2. 3
PAUS. 9, 14, 2-3	Introduzione; cap. 3. 7
PAUS. 9, 16, 1	cap. 2. 3; cap. 5. 1
PAUS. 9, 16, 3-4	cap. 1.4
PAUS. 9, 16, 7	cap. 3. 6
PAUS. 9, 17, 4-5	cap. 3. 1
PAUS. 9, 17, 7	cap. 3. 1; cap. 3. 5
PAUS. 9, 18, 6	cap. 1. 2; cap. 2. 4
PAUS. 9, 20, 1	cap. 4. 2; cap. 4. 3
PAUS. 9, 20, 1-2	cap. 2. 3
PAUS. 9, 20, 3	cap. 2. 3
PAUS. 9, 21, 6	cap. 2. 3
PAUS. 9, 22, 3	cap. 2. 3; cap. 5. 1
PAUS. 9, 22, 4	cap. 2. 3
PAUS. 9, 22, 7	cap. 2. 4
PAUS. 9, 23, 2	cap. 2. 3
PAUS. 9, 23, 3-4	cap. 2. 3
PAUS. 9, 24, 2	cap. 2. 3
PAUS. 9, 26, 2	cap. 2. 3
PAUS. 9, 26, 6	cap. 3. 7
PAUS. 9, 27, 2	cap. 2. 2; cap. 2. 4
PAUS. 9, 28, 1-4	cap. 2. 3
PAUS. 9, 29, 6-9	cap. 4. 1; cap. 4. 2;
	cap. 4. 3
PAUS. 9, 29, 8	cap. 2. 2
PAUS. 9, 30, 1	cap. 2. 2
PAUS. 9, 30, 2-3	cap. 2. 3
PAUS. 9, 30, 4-10	cap. 2. 2; cap. 2. 3
PAUS. 9, 30, 6	cap. 2. 3
PAUS. 9, 30, 9-11	cap. 2. 3
PAUS. 9, 30, 12	cap. 2. 3
PAUS. 9, 31, 3	cap. 2. 2
PAUS. 9, 31, 4-6	cap. 2. 3
PAUS. 9, 34, 3	cap. 2. 3
PAUS. 9, 35, 3	cap. 2. 2
PAUS. 9, 35, 4	cap. 2. 4
PAUS. 9, 40, 1-2	cap. 2. 3
PAUS. 10, 4, 3	cap. 2. 2
PAUS. 10, 4, 8-9	cap. 2. 3
PAUS. 10, 5, 7	cap. 2. 3
PAUS. 10, 5, 7-8	cap. 2. 2

PAUS. 10, 5, 8	cap. 2. 4
PAUS. 10, 5, 12	cap. 2. 2
PAUS. 10, 6, 1	cap. 2. 3
PAUS. 10, 6, 2	cap. 2. 3
PAUS. 10, 7, 3	cap. 2. 3
PAUS. 10, 7, 4	cap. 2. 2
PAUS. 10, 12, 1	cap. 3. 6
PAUS. 10, 14, 7	cap. 2. 2; cap. 2. 3
PAUS. 10, 16, 3	cap. 3. 6
PAUS. 10, 17, 4	cap. 2. 3
PAUS. 10, 22, 10	cap. 2. 2
PAUS. 10, 24, 5	cap. 2. 2
PAUS. 10, 28, 2	cap. 2. 2
PAUS. 10, 28, 7	cap. 2. 2
PAUS. 10, 30, 6	cap. 2. 2
PAUS. 10, 30, 9	cap. 2. 2
PH. <i>Prob.</i> 144	cap. 5. 2
PL. R. 424 c	Introduzione
PLU. <i>Alex.</i> 9	Introduzione
PLU. <i>Cam.</i> 19, 4	Introduzione
PLU. <i>De Herod. mal.</i> 866 f	Introduzione
PLU. <i>Pel.</i> 27	Introduzione
PLU. <i>Per.</i> 4, 1-3	Introduzione
PHAEDR. <i>Proem.</i> 3, 57	cap. 4. 2
PHILO <i>De opif.</i> 100	cap. 3. 6
PHILO <i>De opif.</i> 99-101	cap. 3. 6
PHILO, <i>De opif.</i> 101	cap. 3. 6
PHILO, <i>De opif.</i> 102	cap. 3. 6
PHILODEM. <i>De Mus.</i> 3, 2	cap. 5. 2
PHILODEM. <i>De mus.</i> 1, fr. 30, 31-35(= GOSTOLI T 14)	cap. 3. 6
PHILOL. 44A16 D.-K.	cap. 3. 6
PHILOSTR. <i>Im.</i> 1, 10	cap. 3. 4; cap. 3. 2; cap. 3. 6
PHILOSTR. <i>VA</i> 5, 21	cap. 5. 3
PHILOSTR. <i>VS</i> 1, 0	cap. 2. 2
PHOT. s.v. Ἀντιγενίδα	cap. 5. 2
PHOT. s.v. κρούπεζαι	cap. 5. 1
PHOT. s.v. Λίνον (=HERACLID. PONT. fr. 160 W.)	cap. 4. 2; cap. 4. 3
PHOT. s. v. μετὰ Λέσβιον ᾠδόν (= GOSTOLI T 60 i)	cap. 3. 6
PI. O. 1, 102	cap. 5. 1
PI. O. 2, 13	cap. 5. 1
PI. O. 2, 22-30	cap. 1. 4
PI. O. 2, 38	cap. 1. 4

Pt. O. 2, 43	cap. 1.4
Pt. O. 2, 78	cap. 1.4
Pt. O. 3, 6	cap. 5.1
Pt. O. 3, 7	cap. 5.1
Pt. O. 5, 19	cap. 5.1
Pt. O. 5, 19	cap. 3.5
Pt. O. 6, 45-47	cap. 2.3
Pt. O. 6, 83	cap. 5.1
Pt. O. 7, 12	cap. 5.1
Pt. O. 7, 12	cap. 5.1
Pt. O. 8, 30 seg.	cap. 3.6
Pt. O. 9, 30-35	cap. 1.4
Pt. O. 10, 84-85	cap. 1.4; cap. 3.7
Pt. O. 10, 92-96	cap. 5.1
Pt. O. 10, 93-94	cap. 5.1
Pt. O. 13, 19	cap. 1.4
Pt. O. 14, 17	cap. 3.5
Pt. O. 14, 18	cap. 5.1
Pt. P. 1, 8-12	cap. 5.1
Pt. P. 1, 92-101	cap. 5.1
Pt. P. 3, 93	cap. 2.4
Pt. P. 2, 70	cap. 3.5
Pt. P. 2, 70-72	cap. 5.1
Pt. P. 3, 62-64	cap. 5.1
Pt. P. 3, 77-79	cap. 5.1
Pt. P. 3, 87-99	cap. 1.4
Pt. P. 3, 90	cap. 1.2
Pt. P. 3, 110-115	cap. 5.1
Pt. P. 4, 16	cap. 5.1
Pt. P. 4, 59-62	cap. 2.3
Pt. P. 4, 190-191	cap. 2.3
Pt. P. 4, 263	cap. 1.4
Pt. P. 8, 39	cap. 1.2
Pt. P. 8, 42	cap. 1.4
Pt. P. 9, 80	cap. 1.2
Pt. P. 11	cap. 3.7; cap. 5.3
Pt. P. 11, 11	cap. 1.2
Pt. P. 11, 1-8	cap. 1.4
Pt. P. 12	cap. 5.1; Conclusioni
Pt. I. 1, 67	cap. 1.2
Pt. I. 3	cap. 5.3
Pt. I. 3, 7-8	cap. 5.1
Pt. I. 4	cap. 5.3

Pt. I. 4, 37-39	cap. 5. 1
Pt. I. 5, 26-29	cap. 5. 1
Pt. I. 6, 34	cap. 5. 1
Pt. I. 6, 74-76	cap. 1. 4
Pt. I. 7, 5-7	cap. 2. 3
Pt. I. 8, 6-15	cap. 1. 4
Pt. I. 8, 15	cap. 1. 2
Pt. I. 8, 16 a-26a	cap. 3. 7
Pt. I. 8, 18	cap. 3. 7
Pt. N. 3, 3-5	cap. 3. 7
Pt. N. 3, 4	cap. 3. 7
Pt. N. 3, 6 e <i>Schol. ad loc.</i>	cap. 3. 7
Pt. N. 4, 1-6	cap. 5. 1
Pt. N. 4, 19	cap. 1. 2
Pt. N. 4, 32	cap. 5. 3
Pt. N. 4, 43-46	cap. 5. 1
Pt. N. 4, 45	cap. 3. 5; cap. 5. 1
Pt. N. 5, 22-25	cap. 3. 6
Pt. N. 5, 25	cap. 2. 4
Pt. N. 8, 15	cap. 5. 1
Pt. N. 9, 18	cap. 1. 2
Pt. N. 9, 8-9	cap. 5. 1
Pt. <i>Paian</i> 9, 44	cap. 3. 2; cap. 3. 7
Pt. <i>fr.</i> 17, 2 S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 25, 3 S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 29, 6-7 S.	cap. 2. 4
Pt. <i>fr.</i> 29 S.	cap. 3. 7
Pt. <i>fr.</i> 29-33b	cap. 1. 4
Pt. <i>fr.</i> 29-35 S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 30 S.	cap. 2. 4
Pt. <i>fr.</i> 32 S.	cap. 2. 4
Pt. <i>fr.</i> 36 S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 52 a S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 52 g S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 52 k S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 67 S. (= <i>fr.</i> 78 Turyn)	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 67-70 S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 68 S.	cap. 1. 4
Pt. <i>fr.</i> 70b S.	cap. 2. 4; cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 71 S.	cap. 1. 4
Pt. <i>fr.</i> 71-74 S.	cap. 5. 1
Pt. <i>fr.</i> 75, 12	cap. 1. 4
Pt. <i>fr.</i> 75, 19	cap. 1. 4

Pl. <i>fr.</i> 76 Turyn (= AEL. <i>VH</i> 12, 36; GELL. <i>Noct. Att.</i> 20, 7)	cap. 3. 7
Pl. <i>fr.</i> 77 S.	cap. 1.4
Pl. <i>fr.</i> 85 Turyn.	cap. 3. 6
Pl. <i>fr.</i> 94 b S.	cap. 1. 2
Pl. <i>fr.</i> 94 b-c S.	cap. 5. 1
Pl. <i>fr.</i> 110-111 S.	cap. 5. 1
Pl. <i>fr.</i> 128 c, 6 S.	cap. 4. 5
Pl. <i>fr.</i> 128, 2 S.	cap. 1.4
Pl. <i>fr.</i> 169, 47 S.	cap. 1. 2
Pl. <i>fr.</i> 194-198b S.	cap. 5. 1
Pl. <i>fr.</i> 215 S.	cap. 5. 1
<i>Pind.</i> <i>V.</i> 1, 3; 4, 12 Dr.	cap. 5. 1
Pl. <i>Leg.</i> 677 d	cap. 3. 5
Pl. <i>Lj.</i> 216c	cap. 2. 4
Pl. <i>Pbd.</i> 61e	cap. 3. 6
Pl. <i>Prt.</i> 318 c	cap. 5. 2
Pl. <i>Prt.</i> 343 a	cap. 3. 6
Pl. <i>R.</i> 3, 398	cap. 4. 5
Pl. <i>R.</i> 3, 399 d	Conclusioni
Pl. <i>R.</i> 398 e	cap. 3. 5
Pl. <i>Resp.</i> 617 b	cap. 3. 6
Pl. <i>Smp.</i> 215 c	cap.5. 3; Conclusioni
PLG III, 22 (<i>Lasus</i>), nrr. 2(= Pl. <i>fr.</i> 76 Turyn)	cap. 5. 1
PLIN. <i>NH</i> 7, 204 segg	cap. 3. 5
PLIN. <i>NH</i> 34, 59	cap. 5. 1
PLIN. <i>NH</i> 37, 6-7	cap. 5. 2
PLU. <i>Amat.</i> 761 b	cap. 5. 3
PLU. <i>Agis</i> , 10, 5-6 (= GOSTOLI T 17)	cap. 3. 6
PLU. <i>Alc.</i> 2, 5, 192 e-f	Conclusioni
PLU. <i>Apophht. reg. et imp.</i> 174 e	cap. 5. 2
PLU. <i>Apophht. reg. et imp.</i> 193 c	cap. 5. 2
PLU. <i>Apophht. reg. et imp.</i> 193 f	cap. 5. 2
PLU. <i>Cam.</i> 19, 4	cap. 3. 7
PLU. <i>De fort. Al.</i> 2, 1, 334 b	cap. 5. 2
PLU. <i>De fort. Al.</i> 2, 2, 335 a	cap. 5. 2
PLU. <i>De gen. Socr.</i> 583 c-585 e	cap. 5. 2
PLU. <i>De gen. Socr.</i> 580 e	cap. 5. 2
PLU. <i>De gen. Socr.</i> 582 e	cap. 5. 2
PLU. <i>Dem.</i> 1, 6	cap. 5. 2
PLU. <i>Dem.</i> 53, 5	cap. 5. 2
PLU. <i>Her. Mal.</i> 866f	cap. 3. 7
PLU. <i>Her. Mal.</i> 864 d-867 b	cap. 2. 4
PLU. <i>Is. Et Os.</i> 357 d-f	cap. 4.1

PLU. <i>Lyc.</i> 16	cap. 5. 1
PLU. <i>Lys.</i> 15	cap. 3. 7
PLU. <i>Non posse suar. vin. sec. Ep.</i> 13, 1095 e-f	cap. 5. 2
PLU. <i>Pel.</i> 19, 1	cap. 5. 3
PLU. <i>Per.</i> 1, 5	cap. 5. 2
PLU. <i>Per.</i> 1, 5	Conclusioni
PLU. <i>Quaest. Conv.</i> 632 c	cap. 5. 2
PLU. <i>Quaest. Conv.</i> 713 a	cap. 5. 3
PLU. <i>Quaest. Conv.</i> 717 d	cap. 3. 6
PLU. <i>Quaest. Conv.</i> 738d	cap. 3. 6
PLU. <i>Quaest. Conv.</i> 744 c	cap. 3. 5
PLU. <i>Quaest. Conv.</i> 745 b-c	cap. 3. 5
Ps. PLU. <i>Fluv.</i> 3, 4	cap. 3. 6
PMG 688	cap. 5. 3
PMG 664 α	cap. 5. 1
POLL. 1, 38	cap. 4. 5
POLL. 10, 153	cap. 5. 1
POLL. 10, 54.	cap. 4. 1
POLL. 4, 75	cap. 5. 3
POLL. 4, 77	cap. 5. 2
POLL. 4, 80	cap. 5. 2
POLL. 7, 87	cap. 5. 1
POLL. 4, 65 (=GOSTOLI T 38)	cap. 3. 6
POLL. 4, 66 (=GOSTOLI T 39)	cap. 3. 6
PLB. 2, 39	cap. 5. 2
PLB 4, 20, 5-21, 9	cap. 2. 2; cap. 5. 3
PORPH. <i>VP</i> 41	cap. 3. 6
PORPH. <i>VP</i> 55	cap. 5. 2
PROB. <i>In Virg. Ecl.</i> 2, 24, 350	cap. 3. 2
PROCL. <i>in Ti.</i> 2, 197	cap. 3. 6
PROP. 1, 9, 9-10	cap. 3. 2
PROP. 2, 13, 8	cap. 4. 4
PROP. 3, 2, 2-10	cap. 3. 5
PROP. 3, 15, 41	cap. 3. 2
Ps. ARIST. <i>Probl.</i> 19, 32 (= GOSTOLI T 47)	cap. 3. 6
Ps. CALLISTH. 1, 46	cap. 3. 2
Ps. CALLISTH. 1, 469, 1-12	cap. 5. 2
Ps. ERATOST. <i>Catasterism.</i> 24	cap. 3. 6
Ps.-PLU. <i>De Mus.</i> 3 (=HERACLID. PONT. 157 W.)	cap. 3. 5; cap. 3. 7; cap. 4. 4; cap. 4. 5; cap. 5. 1
Ps. PLU. <i>De Mus.</i> 4 (=GOSTOLI T 28)	cap. 3. 6
Ps.-PLU. <i>De Mus.</i> 5	cap. 5. 1
Ps. PLU. <i>De Mus.</i> 6	cap. 3. 5

PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 7	cap. 5. 2
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 8	cap. 5. 1
PS. PLU. <i>De Mus.</i> 9 (= GOSTOLI T 18)	cap. 3. 6
PS.-PLU. <i>De Musica</i> 10	cap. 5. 2
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 11	cap. 3. 5
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 14	Conclusioni
PS. PLU. <i>De Mus.</i> 15 (= Pl. fr. 75 Turyn)	cap. 3. 5; cap. 3. 7; cap. 4. 5
PS. PLU. <i>De Mus.</i> 16	cap. 3. 5
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 21	cap. 5. 2
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 29	cap. 5. 1
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 31	cap. 5. 2
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 33	cap. 5. 2
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 38	cap. 3. 5
PS. PLU. <i>De Mus.</i> 42 (= GOSTOLI T 19)	cap. 3. 6
PS.-PLU. <i>De Mus.</i> 44	cap. 3. 6
QUINT. <i>Inst. Or.</i> 1, 10, 9	cap. 4. 6
QUINT. <i>Inst. Or.</i> 2, 3, 3	cap. 5. 2
Rb. Gr. Waltz, 1, 491-494	cap. 5. 2
S. E. M. 1, 10, 204	cap. 4. 4; cap. 4. 6
<i>Schol. A. R.</i> 1, 740-741 (= PHERECYD. <i>FGrHist</i> 3 F41 a)	cap. 3. 2
<i>Schol. A. R.</i> 1, 752	cap. 3. 7
<i>Schol. ad Arat.</i> 256. 269	cap. 3. 6
<i>Schol. E Γ Ar. Ach.</i> 13 (=GOSTOLI T 30)	cap. 3. 6
<i>Schol. Ar. Ach.</i> 112	cap. 3. 6
<i>Schol. Ar. Av.</i> 1403	cap. 5. 1
<i>Schol. Ar. V.</i> 1479	cap. 5. 1
<i>Schol. E. Or.</i> 1395	cap. 4. 5
<i>Schol. E. Bacch.</i> 881	cap. 2. 4
<i>Schol. E. Bacch.</i> 901	cap. 2. 4
<i>Schol. E. Ph.</i> 822	cap. 2. 4
<i>Schol. E. Ph.</i> 115	cap. 3. 3
<i>Schol. E. Ph.</i> 287	cap. 3. 6
<i>Schol. E. Ph.</i> 818-833	cap. 3. 2; cap. 2. 4
<i>Schol. E. Ph.</i> 823. 824	cap. 3. 2
<i>Schol. E. Ph.</i> 1129	cap. 2. 4
<i>Schol. E. Rh.</i> 347	cap. 4. 2; cap. 4. 3
<i>Schol. E. Rh.</i> 895	cap. 4. 2; cap. 4. 3; cap. 4. 6
<i>Schol. Gen. Hom.</i> II ebd. (= PHERECYD. <i>FGrHist</i> 3 F41 e)	cap. 3. 2
<i>Schol. Hom. Il.</i> 2, 505 Bekker	cap. 1. 2
<i>Schol. Hom. Il.</i> 4, 406b	cap. 3. 6

<i>Schol. Hom. Il.</i> 13, 302	cap. 3. 3
<i>Schol. T Hom. Il.</i> 13, 302 (= PHERECYD. <i>FGrHist</i> 3 F41 d)	cap. 3. 2
<i>Schol. Hom Il.</i> 18, 570	cap. 4. 2; cap. 4. 3
<i>Schol. Hom. Il.</i> 18, 486	cap. 3. 6
<i>Schol. Hom. Il.</i> 18, 570 b Erbse	cap. 4. 4; cap. 4. 5
<i>Schol. Hom. Il.</i> 18, 570 c ² -d ² Erbse	cap. 4. 5
<i>Schol. MV Hom Od.</i> 19, 508 (= PHERECYD. <i>FGrHist</i> 3 F 124)	cap. 3. 2
<i>Schol. MV Hom. Od.</i> 11, 264 (= PHERECYD. <i>FGrHist</i> 3 F41 b)	cap. 3. 2
<i>Schol. Lycopr.</i> 831	cap. 4. 2; cap. 4. 3
<i>Schol. Pi. O.</i> 6, 84	cap. 3. 7
<i>Schol. Pi. O.</i> 7, 153 e	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. O.</i> 9, 148 e	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. O.</i> 9, 148 i	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. P.</i> 3, 137 b	cap. 5. 1
<i>Schol. Pi. P.</i> 3, 158b	cap. 2. 4
<i>Schol. Pi. P.</i> 3, 160	cap. 2. 4
<i>Schol. Pi. P.</i> 12, 44 a	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. I.</i> 1, 11 c	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. I.</i> 1, 79 b	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. I.</i> 4, 117	cap. 5. 3
<i>Schol. Pi. N.</i> 2, 17 c	cap. 3. 6
<i>Schol. Pi. N.</i> 4, 42 1-b	cap. 2. 4
<i>Schol. Pi. N.</i> 4, 46 a-b	cap. 2. 4
<i>Schol. Pl. Phd.</i> 61 (= <i>ibid.</i> , <i>loc. cit.</i>)	cap. 3. 6
<i>Schol. Stat. Theb.</i> 4, 358; 7, 665	cap. 3. 2
SEN. <i>De ira</i> 2, 2, 6	cap. 5. 2
SEN. <i>H.F.</i> 266-267	cap. 3. 2
SEN. <i>Oed.</i> 624-625	cap. 3. 2
SERV. <i>ad Verg. Aen.</i> 6, 667 Farnell	cap. 4. 6
SERV. <i>ad Verg. Ecl.</i> 4, 56	cap. 4. 6
SIL. <i>IT.</i> 11, 443-445	cap. 3. 2
SOLIN. 7, 21	cap. 3. 2
SOSIB. <i>FGrHist.</i> 595 F 4-6	cap. 2. 4
ST. BYZ. s.v. Ἀπολλωνία	cap. 4. 4
ST. BYZ. s.v. Εὐτρεσις	cap. 3. 2; cap. 3. 7
ST. BYZ. s.v. Θίσβη	cap. 5. 2
ST. BYZ. s.v. Καλκίς	cap. 3. 7
ST. BYZ. s.v. Ὀιχαλία	cap. 4. 2; cap. 4. 3
ST. BYZ. s. v. Ὑποθήβαι	cap. 1. 2
STAT. <i>Achill.</i> 1, 12-13	cap. 3. 2

STAT. <i>Silv.</i> 2, 2, 60-62	cap. 3. 5
STAT. <i>Silv.</i> 3, 41	cap. 3. 2
STAT. <i>Silv.</i> 5, 5, 55-56	cap. 4. 1
STAT. <i>Theb.</i> 1, 10. 2, 453-455	cap. 3. 2
STAT. <i>Theb.</i> 1, 570-670	cap. 4. 1
STAT. <i>Theb.</i> 10, 873	cap. 3. 2
STAT. <i>Theb.</i> 4, 356-360	cap. 3. 2
STAT. <i>Theb.</i> 6, 64-66	cap. 4. 1
STAT. <i>Theb.</i> 8, 232-234	cap. 3. 2
STOB. <i>Ecl. Phys.</i> 1, 10, 5	cap. 4. 6
STOB. <i>Flor.</i> 5, 22	cap. 4. 6
STRABO 9, 2, 3	cap. 1. 2
STRABO 9, 2, 28	cap. 3. 2; cap. 3. 7
SUID. s.v. Ἄγρριος	cap. 5. 1
SUID. s.v. Ἀμφίων (cfr. IUL. <i>Ep.</i> 607, 7 Hertlein)	cap. 3. 5
SUID. s.v. Ἀντιγενίδης	cap. 5. 2
SUID. s.v. Λάσος	cap. 5. 1
SUID. s.v. Λίνος	cap. 4. 1; cap. 4. 2; cap. 4. 3; cap. 4. 4; cap. 4. 6
SUID. s.v. Νήϊστα	cap. 3. 5
SUID. s.v. νόμος (=GOSTOLI T 43)	cap. 3. 6
SUID. s.v. Ὀμηρος	cap. 4. 2; cap. 4. 3
SUID. s.v. Πίνδαρος 1617; 1618	cap. 5. 1
SUID. s.v. Πρόνομος	cap. 5. 1
SUID. s.v. σικελίζειν	cap. 5. 1
SUID. s.v. Ὑπάτη	cap. 3. 5
SUID. s.v. Χαῖρις	cap. 5. 1
SUID. s.v. χαριδεῖς	cap. 5. 1
SYRIAN. <i>In Arist. Met.</i> , CAG VI,1,168 Kroll	cap. 3. 6
SYRIAN. <i>In Arist. Met.</i> , CAG VI,1, 192, 5 Kroll.	cap. 3. 6
SYRIAN. <i>in Met.</i> , CAG VI,1, 192, 5 Kroll.	cap. 3. 6
TERPANDER, <i>fr.</i> 4.	cap. 3. 6
THEO SM. 12 (bis)= 59, 7 segg. Hiller	cap. 3. 6; cap. 5. 1
THEOC. 24, 105	cap. 4. 4
THEOD. HYRT. <i>Ep.</i> 73 (= <i>Anecd. Gr.</i> Boissonade I, 264)	cap. 3. 2
THGN. 1, 15	cap. 2. 4
THGN. 1, 773-774	cap. 3. 6
THPHR. <i>H. pl.</i> 4, 11, 1-4	cap. 5. 3
THPHR. <i>H. pl.</i> 4, 11, 4	cap. 5. 2
THUC. 1, 12, 3	cap. 1. 2
THUC. 2, 2, 1-6, 4	Introduzione
THUC. 4, 93-96	Introduzione

TIMAEUS, <i>FGrHist</i> 566 f65	cap. 3. 6
Tz. <i>ad Lykophr.</i> 1206	cap. 3. 1
Tz. <i>Exeg. in Il.</i> 14, 13	cap. 4. 4; cap. 4. 6
Tz. <i>Exeg. in Il.</i> 145, 24	cap. 4. 4
Tz. <i>Exeg. in Il.</i> 17, 7	cap. 4. 4; cap. 4. 6
Tz. <i>H.</i> 1, 323-330	cap. 3. 2; cap. 3. 3
Tz. <i>H.</i> 1, 327-29	cap. 5. 2
Tz. <i>H.</i> 5, 406-9	cap. 5. 2
Tz. <i>H.</i> 7, 411-412	cap. 5. 2
VERG. <i>Ecl.</i> 4, 56-57	cap. 4. 2; cap. 4. 3;
	cap. 4. 6
VERG. <i>Ecl.</i> 6, 67	cap. 4. 4
<i>Ciris</i> 105-108	cap. 3. 6
<i>Ciris</i> , 101-108	cap. 3. 1
VITR. <i>De Arb.</i> 5, 4 e segg.	cap. 5. 1
XEN. <i>Hell.</i> 2, 2, 23	cap. 3. 2
XEN. <i>Hell.</i> 6, 4, 10-15	Introduzione
ZEN. <i>CPG</i> , I, 18, 45	cap. 5. 2
ZEN. <i>CPG</i> I, 462	cap. 5. 1
ZENOB. 5, 9 (=GOSTOLI T 60 f)	cap. 3. 6
ZENOB. <i>Cent.</i> 4, 45: <i>Καδμεία νίκη</i>	cap. 4. 4

ELENCO DELLE ISCRIZIONI CITATE

<i>FD</i> 3, 3, 115	cap. 5. 2
<i>FD</i> III, 1, 351	cap. 5. 3
<i>GIBM</i> III, 470	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 977	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 3046	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 3064	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 3071	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 3079	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 3083 A	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 3106	cap. 5. 2
<i>IG</i> II ² 8883	cap. 5. 1
<i>IG</i> VII 540, n. 7	cap. 5. 2
<i>IG</i> VII, 1710-1712	cap. 5. 2
<i>IG</i> VII 3196,	cap. 5. 2

<i>IG XI</i> 105	cap. 5. 2
<i>IG XI</i> , 106, 15-16	cap. 5. 2
<i>IG XI</i> , 161, 89	cap. 5. 2
<i>IG XI</i> , 2, 113, 1, 21	cap. 5. 2
<i>IG XII</i> , 9, 273	cap. 5. 2
<i>SGDI</i> 2564, 83	cap. 5. 2
<i>SGDI</i> 2566	cap. 5. 2