

MARIANNA TOMASELLO

Σύμφωνος ἤσυχία.
Il modello della consonanza nella lirica tarδοarcaica
(Pind. P. I 69-70 e Theogn. 493-498)

La presenza di una concezione musicale nella rappresentazione del mondo ha radici profonde nella cultura greca: traendo fondamento dal carattere *performativo* che la musica assume in una cultura aurale come quella greca, oltre che dalla grande importanza rivestita all'interno della comunità politica dalla musica stessa, la pratica musicale, intesa come evento globale, fornisce a un tempo il contesto e la materia costitutiva attraverso la quale dar forma ordinata agli eventi¹. Se le prime tracce di un simile modello possono essere individuate nell'immagine di un'organizzazione divina dell'universo, questa stessa immagine trova altresì ragione nell'attività dell'aedo, e nell'uso di dare, attraverso il canto delle gesta degli uomini e degli dèi, una rappresentazione *musicale* di tale ordine. Oltre ad avere origine in una concezione magico-religiosa del linguaggio e tale da attribuire potere creativo alla parola autoritaria, prima fra tutte a quella del dio, simili attestazioni risiedono dunque nella volontà di raffigurare il mondo come un sistema rispondente a criteri di ordine e di misura: il dio non crea semplicemente l'universo, ma nella sua opera demiurgica infonde al suo creato lo stesso ordine di cui egli si fa portavoce. L'applicazione del modello musicale scorre così su un doppio binario, dal momento che la percezione dell'efficacia rappresentativa della musica costituisce inoltre il punto di partenza di quella ricerca di ordine e di sistemazione nella rappresentazione dell'universo, che darà origine alla scienza astronomica: se i primi esempi di ambito lirico mostrano l'uso di una certa concezione musicale dell'universo nei contesti propri della rappresentazione mitica e in forme che richiamano più da vicino il carattere *performativo* della musica, le attestazioni pertinenti ad ambito filosofico sono espressione dei primi tentativi di dare un'immagine scientifica del mondo, allo stesso modo che della persistenza e della continuità di tale modello².

¹ Con l'aggettivo "performativo" mi riferisco a tutti quei casi in cui è messo in evidenza il potere pragmatico della comunicazione, sia essa intesa nel senso ristretto della comunicazione verbale che in quello più esteso di ogni evento sociale: sotto il nome di "arti performative" (*performing arts*), più in particolare, si trovano, oltre alla musica, il teatro, la danza e tutte quelle forme artistiche che prevedono una *performance*. Proprio da tale considerazione dei risvolti socio-pragmatici, inoltre, hanno origine tutti quegli usi metaforici apparentemente lontani dal significato originario.

² A questo riguardo un esempio ovvio è il nome *Lyra*, con il quale fino ai giorni nostri si designa una delle costellazioni, denominazione questa che affonda le proprie radici e trova sviluppo nell'idea di una lira cosmica capace di dar vita a una musica celeste. Una simile concezione, propria della speculazione ellenistica e ascrivibile ad ambito orfico-pitagorico, è ben espressa dal poema neopitagorico *Lyra* (cf. SAVAGE 1925, 235ss. e test. 107 Kern = Ps.-Luc. *Astr.* 10), nel quale le sette corde della lira sono associate alle sette sfere del cielo e allo strumento è attribuito il potere di condurre l'anima nell'aldilà: per una discussione approfondita rimando a WEST (1993, 40-4), dove si fa inoltre ampio riferimento alle fonti antiche per l'associazione tra la struttura articolata degli strumenti a corda e una corrispondente rappresentazione strutturata del cosmo, associazione che dal pensiero pitagorico arriva fino al mondo romano. Di una simile associazione, oltre ai trattati cosmologici di epoca tarda, abbiamo testimonianza antica in alcuni versi del poeta

Nel volgere lo sguardo all'importanza della musica e alla sua efficacia rappresentativa l'attenzione degli studiosi si è concentrata soprattutto sui termini e sulle forme dell'armonia: il medesimo modello musicale, tuttavia, sta alla base dell'uso di altre famiglie lessicali, così come del più generale riferimento alla *performance* in ambito non strettamente tecnico, ma riguardante piuttosto la rappresentazione di vari aspetti del reale. All'interno di questo quadro generale ritengo detenga una posizione privilegiata la famiglia lessicale che fa capo all'aggettivo σύμφωνος.

In modo analogo a quanto si osserva per ἁρμονία, anche nel caso di σύμφωνος si può notare un uso sistematico e diffuso dei termini derivati nella rappresentazione di una particolare disposizione e di uno stato, tale da affondare le proprie radici nella specificità del significato musicale. Se con ἁρμονία si allude a una più generale condizione di ordine e alla struttura che di quest'ordine costituisce l'impalcatura, il riferimento alla *consonanza* sembra invece rinviare alla sua effettiva realizzazione e alle dinamiche che tale realizzazione mette in campo: sebbene in entrambi i casi si faccia riferimento a un'idea comune di connessione e all'equilibrio tra le parti che quest'ultima mette in atto, l'uso di σύμφωνος mette l'accento sugli aspetti materiali e sulle componenti di un simile processo.

Le ragioni di una siffatta specializzazione semantica risiedono nell'origine di questi termini e nell'applicazione che, ciascuno in modo diverso, riceve in ambito tecnico musicale. In entrambi i casi, infatti, non è solamente la radice etimologica a determinarne il senso, ma l'uso, per così dire, pervasivo e la possibilità di trovare spazio all'interno di ambiti apparentemente distanti tra loro sono entrambi elementi profondamente connessi alla specifica applicazione musicale, e creano di fatto un circolo di arricchimento semantico e, nel caso particolare di σύμφωνος, la difficoltà di stabilire un'effettiva precedenza nell'attestazione dei diversi sensi. Se le differenti declinazioni che assume ἁρμονία nella scienza armonica fanno tutte leva sulla presenza di una regola e sulla struttura che sta alla base di ogni composizione musicale, la parentela che σύμφωνος mostra con la voce e con il flusso sonoro in senso lato spiega le attestazioni in ambito fisiologico e il riferimento alle effettive dinamiche di propagazione del suono. Allo stesso modo in cui attraverso l'idea di connessione espressa da ἁρμονία si costruisce l'immagine di un universo articolato in ogni sua parte e regolato da una norma di convenienza e di equilibrio, l'accento sull'aspetto sonoro e sulla

giambico di fine V sec. Scitino, in particolare nel fr. 1 W.: oltre ad ἁρμόζω, infatti, verbo con il quale si esprime l'accordatura, al lessico musicale ci riporta anche συλλαμβάνω, il cui derivato nominale συλλαβή poco più tardi sarà termine tecnico per indicare l'intervallo di quarta. Per un commento al frammento cf. WEST (1971, 161) e WEST (1993, 41). Proprio l'idea di una lira cosmica, idea radicata nel pensiero cosmologico e musicale preplatonico, permette inoltre a WEST (1974, 177) di attribuire a Scitino una cronologia alta. Per l'uso di denominare *Lyra* la costellazione che ancora oggi porta questo nome cf. infine Eudox. fr. 64a, 5 e 85, 4 Wehrli.

materialità della voce messo in evidenza da σύμφωνος dà forma alla realizzazione di quella stessa costruzione, traducendo in termini dinamici le prerogative di misura, proporzione e ordine³.

Le prime attestazioni musicali di σύμφωνος, o, per meglio dire, quelle che si rifanno più chiaramente a un vocabolario tecnico, risalgono ad epoca post-classica e mettono in evidenza una sostanziale continuità con gli studi sulla fisiologia del suono. Oltre agli esperimenti svolti in ambiente pitagorico con lo scopo di definire i rapporti di misura e le dinamiche alla base degli accordi e della loro percezione, infatti, è la stessa riflessione aristotelica a ricorrere a un lessico e a una tematica musicale in funzione di una maggiore comprensione del fenomeno acustico in generale⁴. Se stando al dettato etimologico la *consonanza* altro non è che la contemporanea emissione di due suoni differenti, la trattatistica musicale fonda quest'ultima sulla simultaneità della percezione da parte dell'organo uditivo⁵, e, nella sua versione pitagorica, sull'esistenza di precisi rapporti numerici che trovano realizzazione negli intervalli di quarta, di quinta e di ottava, detti appunto συμφωνία. Anche prima di giungere a una tale chiarezza tassonomica, è nondimeno possibile rintracciare un uso del modello, oltre che dei termini della *consonanza*, per la rappresentazione dell'accordo tra voci, sia esso inteso in senso strettamente sonoro o in una più larga accezione concettuale. Parallelamente alle attestazioni che possono riferirsi ad ambito musicale e che mostrano una generale comprensione del fenomeno sonoro nei termini di un fenomeno fisico e dinamico, si sviluppa infatti un uso di tali termini che esula dal riferimento diretto alla sfera fonico-musicale, proiettandone il significato in un contesto più genericamente socio-politico.

³ Per una rassegna delle prime attestazioni e dei diversi significati assunti, cf. STEINMAYER (1985, s.vv. ἄρμονία e σύμφωνος, συμφωνέω e συμφωνία). Per la famiglia lessicale cui fa capo ἄρμονία cf. inoltre LAMBROPOULOU (1996); ILIEVSKI (1993), e, per l'evoluzione del significato tecnico-musicale, BARKER (1984, 163ss., 48ss.), e WEST (1992a, 177ss., 188).

⁴ In ambito pitagorico è d'obbligo ricordare gli esperimenti svolti da Archita di Taranto, al fine di stabilire i rapporti quantitativi che regolano la relazione tra i diversi suoni della scala e, di conseguenza, tra la velocità di propagazione e l'altezza del suono. Fulcro di tale dottrina è il ruolo svolto dal movimento nella definizione del suono, movimento che, a differenza di quanto accade in Platone, attento piuttosto alla fisiologia della percezione, è considerato in termini meccanici e quantitativi. Per la teoria acustica di Archita riferimento principale è il fr. 1, per una discussione del quale rimando a HUFFMAN (2005, 103ss., in particolare 129-48), e a BARKER (1989, 39-42). Non è privo di interesse, inoltre, notare come una simile teoria, insieme agli esperimenti che la supportano, sarà ripresa specialmente in ambito peripatetico: cf. BARKER (1989, 61 n. 27) e, in particolare a proposito della connessione tra interesse per l'acustica e studio della scienza armonica, *ibid.* 29, e HUFFMAN (2005, 130).

⁵ Cf. BARKER (1989, 193 n. 7, 409 n. 58), che, a proposito di tale luogo comune della musicologia greca, rimanda a Plat. *Ti.* 80b; Aristot. *de An.* 426b; *Sens.* 447a-b, 448a; Theophrastus *ap. Porph. in Harm.* 63, 15ss.; Euc. *Sect. Can.* 149, 17ss.; Aristid. *Quint.* 10, 1-5; Aelianus *ap. Porph. in Harm.* 35, 26ss.; Nicom. *Harm.* 262, 1ss.; Cleonid. *Harm.* 187, 19ss.; Bacch. *Harm.* 293, 8ss.; Gaud. *Harm.* 337, 8ss. A proposito del rilievo dato all'impressione della contemporaneità nella percezione dei suoni consonanti in Aristot. *Sens.* 448a ss. e al rapporto espresso in quel luogo con Archita rimando a HUFFMAN (2005, 447ss.). Per una testimonianza della *consonanza* nel senso di una contemporanea produzione, piuttosto che ricezione, di due suoni distinti, cf. invece quanto afferma Aristotele a proposito delle consonanti doppie, chiamate συμφωνία dai Pitagorici, in *Metaph.* 1092b 22. In modo analogo si parla di *homoiototes* e di approssimazione di due suoni differenti a proposito della *consonanza* in Ps.-Aristot. *Aud.* 803b 26-804a 8: per un commento del passo e, in generale, di tutto il *De audibilibus* rimando a BARKER (1989, 98-109) e alle note dell'edizione di FERRINI (2008).

Sebbene l'indagine scientifica e musicale insieme a questa riflessione, per così dire, politica, troveranno compiuta sistematizzazione all'interno della filosofia platonica, e nell'uso diffuso, messo in atto da quest'ultima, dei termini derivati da *σύμφωνος* per esprimere l'accordo tanto in ambito cosmologico, quanto in quello linguistico e politico, già nella prima occorrenza di *σύμφωνος*, databile tra la fine VI e l'inizio del V sec. a.C., si trova testimonianza della stratificazione semantica del termine e dello sviluppo contemporaneo del senso musicale e di quello linguistico e politico⁶. Una simile compresenza, inoltre, è tanto più interessante se si considera il fatto che lo stesso significato di "accordo", che già in Platone esprime il consenso raggiunto tra i parlanti e l'accordo politico che esso naturalmente implica, sarà l'unico mantenuto da *συμφωνέω* fino ai giorni nostri, così da poter parlare di una vera e propria catacresi⁷.

A presentare per la prima volta testimonianza di *σύμφωνος* è la prima *Pitica* di Pindaro, testo databile nel 470 a.C., e dunque partecipe di quella temperie culturale in cui si assiste al nascere della riflessione teorica, tanto in ambito musicale quanto in quello linguistico. Il testo della prima *Pitica* presenta notevoli spunti di interesse, a cominciare dall'importanza che assume per gli studi di musicologia antica: invece che con l'usuale invocazione al dio, infatti, il canto si apre con un'invocazione a uno strumento musicale, evidenziando in tal modo il ruolo celebrativo, oltre che simbolico, della musica stessa. Lo stesso riferimento musicale, tuttavia, si lega a doppia mandata a quello politico, in un epinicio che, celebrando la vittoria di Ierone di Siracusa nella corsa delle quadrighe del 470, unisce la lode per il successo nell'agone sportivo all'auspicio per la concordia civile. Il continuo richiamo alla realtà politica, così come il contrappunto costante della sua

⁶ Per quanto riguarda Platone, basti pensare, a proposito della sola *Repubblica*, alla posizione occupata dalla musica nel *cursus studiorum* e, per converso, all'esclusione della musica nuova dal suo progetto politico, per capire bene il ruolo e la funzione attribuita a quest'ultima all'interno di un quadro teorico coerente. Oltre ai riferimenti generali, che a vario titolo fanno della musica – intesa nel senso ristretto di scienza o in quello più esteso di *performance* ed evento sociale – tema di riflessione socio-politica e strumento attivo nel processo paideutico, è tuttavia presente nel vocabolario platonico un uso coerente della terminologia musicale, in particolare dei termini derivati da *σύμφωνος*, tale da testimoniare l'attestazione di un vero e proprio modello. Di *consonanza* si parla, infatti, nella rappresentazione della volta celeste che col mito di Er conclude la *Repubblica* (617b-c); a proposito della relazione tra il nome e il suo referente nel *Cratilo* (394c, 395d-e, 436c-e); nella definizione dei processi decisionali e dell'azione politica in senso lato per come è esposta, per esempio, in *Gorg.* 482b-c; *Soph.* 240c; *Leg.* 691a, 689a-e, 653a-c, 686b; *Lach.* 188c-e, 193d-e; *Resp.* 442c-d, 431e-432a. BURNYEAT (2000, 53ss.) parla a questo proposito di *Leitmotif* che ricorre ogni volta che Platone ricerca accordo e proporzione «in the social order of the ideal city, in the psychic structure of a virtuous individual, and more broadly still, when he is doing physics in the *Timaeus*, throughout the cosmos» (p. 55). In generale, per la presenza della musica in Platone rimando, infine, all'ormai celebre MOUTSOPOULOS (2002), dove l'autore prende in esame tanto gli aspetti tecnici e scientifici dell'evento musicale, quanto la sua valenza sociale e filosofica; per un'analisi incentrata piuttosto sul ruolo socio-politico della poesia, in special modo in considerazione del suo carattere mimetico, cf. HAVELOCK (2003⁵), e gli accenni di CERRI (2007, 30ss.) all'istanza normativo-censoria che guida il filosofo nella critica alla poesia tradizionale, e alla prospettiva prettamente sociologica che la incarna; per un taglio più specifico riguardo alle forme della disarmonia e, in generale, per l'importanza che pure assumono le figure del *chaos* all'interno del dettato platonico, cf. inoltre WERSINGER (2001).

⁷ Tracce di un simile uso catacretico possono già trovarsi in Platone, per quanto faccia eco, anche in questi casi, una più vasta riflessione sul tema della *consonanza* e sui suoi risvolti teorici: cf. *Crat.* 413a-b; *Phlb.* 24d-e, 28c; *Leg.* 661d, 662b, 772c-d, 861c; *Epin.* 974c; *Ep. VII* 332d. Per quanto riguarda l'uso posteriore e ormai specializzato nel senso linguistico della manifestazione di assenso, cf. ad es. *Diog. Laert.* VIII 81, 8, X 77, 1; *Plut. Cor.* 25, 1, 5, *Dio* 45, 2, 1; *Athen.* XII 19, 36; *Ph. Abr.* 136, 6.

celebrazione musicale, fanno quindi da sfondo all'ode, e costituiscono a un tempo la cornice del contenuto eulogistico e la lente attraverso la quale leggere le differenti forme di rappresentazione che di questo stesso contenuto sono espressione⁸.

Prima di discutere il passo pindarico ritengo sia comunque necessario introdurre alcuni esempi lirici, così da delineare un quadro di riferimento *di genere*, entro il quale inserire le differenti attestazioni⁹. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, le altre due testimonianze liriche precedenti l'uso diffuso e ragionato osservabile nei dialoghi platonici, sebbene posteriori alla prima attestazione di Pindaro, sono sicuramente ascrivibili ad ambito tecnico: sia il v. 51 dell'*Inno ad Hermes*, infatti, sia i vv. 1s. del fr. 32 West di Ione di Chio rappresentano la disposizione delle corde di una lira, e mirano a sottolineare gli aspetti materiali insiti nella prassi musicale. Se l'inno omerico racconta il modo in cui Hermes costruì la lira «tendendo (ἐτανύσσατο) sette corde di pecora dal suono *convergente* (συμφώνους)»¹⁰, il testo di Ione è più complesso, e apre prospettive nuove per lo studio della scienza armonica.

Il frammento del poeta elegiaco riveste grande importanza in ambito musicologico, e, oltre a descrivere la scala come una strada che può ramificarsi in direzioni diverse, si pone quale *terminus ante quem* per la comparsa della lira endecacorde e, di conseguenza, per l'ampliamento delle possibilità compositive che porterà alla Nuova Musica di IV secolo¹¹. Il dettato testuale si presenta, quindi, in modo analogo all'esempio pindarico, come un'invocazione alla lira, e, apostrofandola come colei che ha «la disposizione a dieci intervalli/e i crocevia *consonanti* dell'armonia»¹², rende

⁸ Di un valore eminentemente simbolico e di un'allusione alla realtà politica per quanto riguarda l'invocazione alla *phorminx* parlano anche RACE (1986, 37-50), e CARNE-ROSS (1985, 101-10), sottolineando entrambi non solo il riferimento a un ordine cosmico voluto da Zeus, ma anche l'eccezionalità di un epinicio dedicato, oltre che a una vittoria sportiva, anche alla fondazione di una città: se Carne-Ross parla di una sostanziale corrispondenza tra il piano umano e quello divino nella rappresentazione di un'armonia cosmica che consiste in «a principle of order and proportion which keeps the elements in tune», Race rintraccia in modo più dettagliato questa stessa armonia ai diversi livelli personale (di chi beneficia del potere lenitivo e celebrativo della musica), nazionale (dei Greci che si accordano alla lira, e di conseguenza all'ordine divino, nei canti e nelle danze) e politico (della nuova città che si sta fondando secondo le antiche leggi doriche). Più interessante è poi l'analisi svolta da BRILLANTE (1992), il quale si sofferma sulla specificità della *phorminx*, in quanto strumento dell'ordine, nella connotazione politica del riferimento musicale.

⁹ Tralascio, tuttavia, di prendere in esame in questa sede le testimonianze pitagoriche, dal momento che, pur essendo indizio di una presa di coscienza su questi temi, portano sempre il segno di una definizione terminologica posteriore.

¹⁰ *H. Hom.* IV 51 ἐπτά δὲ συμφώνους ὄϊων ἐτανύσσατο χορδάς. I commentatori in questo caso traducono σύμφωνος non nel senso tecnico di *consonanti*, ma come "armoniosi", "in armonia tra loro": cf. CÀSSOLA (1975, *ad l.*) e BARKER (1984, 45 n. 27, e in generale *ibid.* 42-6) per il commento dell'intero inno. *L'Inno ad Hermes* riveste grande importanza per lo studio del pensiero musicale e del suo lessico. Più avanti, per fare un esempio particolarmente rilevante, al v. 451 Apollo domanda ad Hermes della sua invenzione parlando di τέχνη, μουσα e τρίβος, definendo così l'attività del suonatore come una "tecnica", una specifica "disposizione musicale" e un "metodo". Per l'importanza dell'*Inno ad Hermes* per lo studio della musica in generale, cf. COMOTTI (1991, 139-43).

¹¹ Per il ruolo del numero delle corde nella polemica tra Vecchia e Nuova Musica, cf. WEST (1992a, 356ss.). Per il significato politico della lode alla lira endecacorde e i suoi risvolti in ambiente aristocratico, cf. POWER (2007).

¹² *Ion* fr. 32 W. 1s. δεκαβάμονα τάξιν ἔχουσα / καὶ τὰς συμφωνούσας ἀρμονίας τρίόδου. Per la traduzione di τρίοδοι seguo l'interpretazione di WEST (1992b, 25ss., 26 n. 38), seguita anche in WEST (1992a, 227: «road-junctions»), e quella di BARKER (2007, 98 «crossroads»), il quale indica nella τρίόδος «a place where a road forks», facendo riferimento alla nozione di scala "divisa in due" presente in Aristox. *Harm.* I 5 e III 66 e in Aristid. *Quint.* 116, 18-117, 17.

evidente, più che nel passo dell'inno omerico, il riferimento a un'immagine spaziale e al movimento che si dispiega al suo interno. Se l'ordine nel quale vengono disposte le corde è letteralmente definito «a dieci gradini», con riferimento ai dieci intervalli che si creano tra una nota e l'altra, le corde che segnano i confini tra i tetracordi e che offrono l'alternativa tra un sistema di tetracordi congiunti e uno di tetracordi disgiunti, sono rappresentate come crocicchi che *emettono voce in un concerto*¹³. Allo stesso modo che nell'*Inno ad Ermes*, dunque, un'immagine fisica, quale può essere quella della via o più immediatamente quella di una corda, traduce in termini più immediati la forma assunta dal suono musicale, e nello stesso tempo, come immediata conseguenza, rende più esplicita l'idea che il suono sia diretto verso un punto. Questo, in ultima analisi, il senso di *τανύειν* nel primo esempio, e questa l'immagine sottesa nel passo di Ione a *συμφωνεῖν*, e al sistema di vie parallele e congiunte, di fronte al quale il suonatore può decidere, a seconda della scala melodica che intende seguire, quale percorrere¹⁴. Una simile rappresentazione spaziale del fenomeno sonoro e l'accento posto al suo interno sulla tensione verso un fine comune, oltre che sugli aspetti materiali e dinamici del flusso fonico, si ritrovano impliciti nell'esempio pindarico e nell'uso politico assunto in quel passo da *σύμφωνος*¹⁵.

¹³ Nella musica greca l'ottava era costituita da un intervallo di quinta più uno di quarta; di conseguenza, dal momento che si situava nello spazio di due tetracordi e di un tono, essa poteva avere origine sia dalla sequenza di due tetracordi in forma disgiunta (*διεξευγμένον*), cioè da due tetracordi separati da un intervallo di un tono, sia dall'unione di due tetracordi in forma congiunta (*συνημμένον*), vale a dire da una successione di due tetracordi nella quale la nota più alta del primo tetracordo era anche la più bassa del secondo, alla quale fosse stato aggiunto un tono. Ora, nella musica greca non c'erano accordature secondo altezza assoluta, ma di volta in volta il musicista accordava lo strumento secondo le esigenze: l'andamento melodico della scala, dunque, poteva essere deciso a seconda che si scegliesse tra un legame congiunto o uno disgiunto. Mentre la lira eptacorde dava vita a una scala di sette note formata da due tetracordi congiunti (efgabcd); la lira endecacorde, che aveva origine dall'aggiunta progressiva di quattro corde, dava vita a un sistema organizzato in due tetracordi congiunti più uno disgiunto: la progressione risultante era dunque efgabcde¹f¹g¹a¹. Nella formazione delle due scale di ottava in essa contenute, ai punti e ed a, in senso ascendente, ed e¹ e b, in senso discendente, si dava allora la possibilità di scegliere, rispettivamente, tra un sistema di due tetracordi congiunti con l'incremento di un tono al grado inferiore, e uno di due tetracordi disgiunti. Per la questione seguo l'interpretazione di WEST (1974, 174); WEST (1992a, 227) e WEST (1992b, in particolare 23-8), sposata anche da BARKER (2007, 98) e da POWER (2007, 180s.); di idea differente è ROCCONI (1999, 98), che, seguendo l'interpretazione di COMOTTI (1972), intende per *τρίοδοι* i tre tetracordi che formano la scala di undici note e, di conseguenza, vede nella *τάξις* «la disposizione in senso 'astratto' delle note». Per l'organizzazione delle note all'interno della scala in generale, cf. WEST (1992a, 227) e BARKER (2007, 14ss.).

¹⁴ Al di là del loro contenuto specifico e degli assunti teorici che questo prospetta, i due passi testimoniano l'esistenza, all'interno della cultura greca, di un modello spaziale per la rappresentazione del fenomeno sonoro: cf. BÉLIS (1986, 134ss.) per la consacrazione della metafora dell'«espace sonore» messa in pratica da Aristosseno negli *Elementa Harmonica*, e ROCCONI (1999), la quale non manca di sottolineare come tale lessico fosse radicato nell'uso poetico di rappresentare il canto come una «via», e come la stessa «necessità di un'evidenza visiva» fosse propria ad altre scienze greche, oltre che a quella armonica.

¹⁵ Sebbene l'ambito di riferimento sia piuttosto quello drammatico e sebbene la datazione sia sicuramente posteriore al periodo tardoarcaico, particolare interesse riveste l'attestazione in Soph. *OT* 420s., proprio in virtù dell'accento posto sull'immagine dello spazio sonoro e sulla convergenza al suo interno verso un medesimo fine. All'interno del primo episodio, infatti, in un contrappunto tra riferimenti visivi e acustici, Tiresia annuncia che, se da un lato gli occhi di Edipo presto non vedranno più, dall'altro non ci sarà porto che non accoglierà il suo grido né Citerone che *non suonerà insieme* a esso (*σύμφωνος*), rendendo evidente come un suono sia *consonante* non solo quando è prodotto in modo simultaneo, ma anche quando *si intona* al suo contesto di produzione, dirigendosi alla meta in modo *consono*. Per il riferimento alla simultaneità della voce, che quasi in risposta al lamento di Edipo, ne riproduce il tono, cf. *scholl. ad l.*, e in generale il valore analogo assunto in questo senso da *ἀντιφωνεῖν*, altro composto da *φωνή*, e termine specializzato

Il passo della prima *Pitica* che intendo porre all'attenzione, in particolare, si inserisce all'interno dell'invocazione al dio, quando, dopo aver celebrato le imprese belliche del suo committente, il poeta si rivolge a Zeus perché assicurati alla città di Ierone prosperità e pace, dando in tal modo realizzazione al canto di lode nell'intreccio proprio del dettato eulogistico tra il piano del discorso e quello dell'azione. Ai vv. 69s., quindi, Pindaro innalza la sua preghiera, e chiede al dio di accompagnare il re non solo nel raggiungimento della pace con le popolazioni esterne, ma anche nel compimento della concordia civile:

σύν τοι τίν κεν ἀγητήρ ἀνήρ,
υἱῶι τ' ἐπιτελλόμενος, δᾶμον γεραί-
ρων τράποι σύμφωνον ἐς ἡσυχίαν

Insieme a te il condottiero,
dando disposizioni al figlio, onorando il popolo
possa volgerlo alla tranquillità *consonante*.

Come si accennava più sopra, una piena comprensione dei versi citati non può prescindere dalla considerazione di tutta quanta l'ode nella sua interezza, dal momento che il tema musicale ricorre costantemente al suo interno, fin dalla famosa invocazione iniziale alla *phorminx* d'oro. Con il richiamo alla cetra non si risponde solamente a una necessità intrinseca alla pratica musicale, indicando in essa lo strumento preposto a guidare i cantori, ma la stessa invocazione è altresì rivelatrice del ruolo svolto dallo strumento nella determinazione degli opposti stati di quiete e conflitto, caricando pertanto quest'ultimo di una connotazione prettamente politica¹⁶. Un simile raddoppiamento di prospettive è possibile, inoltre, proprio in virtù del potere che la musica esercita sulle divinità, e fa in modo che nell'immagine dello strumento a corde, oltre alla rappresentazione del potere psicagogico della musica, si concentri il valore *politico* che questa stessa riveste nella celebrazione degli eventi pubblici¹⁷.

Il riferimento alla sfera sonora e al suo valore simbolico ritorna, così, anche nella rappresentazione della prosperità e della pace che si augura regni nella città di Etna, e segna, per negazione, la sorte di chi, macchiatosi di *hybris*, subisce la giustizia divina. La trama tessuta dalla terminologia musicale si estende, infatti, a tutto il componimento, trovando spazio, oltre che nel

in contesti dialogici con il significato di "rispondere", ma anche di "controbattere". È utile notare come l'aggettivo ἀντίφωνος, almeno a partire dai *Problemata* pseudo-aristotelici sinonimo, benché meno diffuso, di σύμφωνος come termine tecnico musicale, si fa portavoce della stessa compresenza di significati. A proposito di ἀντίφωνεῖν e del calco latino *obloquor* cf. PATERLINI (1992, 51ss.), e in generale per l'analisi di Verg. *Aen.* VI 646 alla luce della riflessione antica sulla "musica delle sfere". Per quanto riguarda il senso con il quale si intende di solito questo passo, cf. invece DAWES (1982, *ad l.*) e BOLLACK (1990, 26ss.) che rendono più genericamente "che risuona", "che manda eco".

¹⁶ Cf. vv. 2-16. Per un commento del passo e, insieme, dei vv. 92-100 rimando a BARKER (1984, 56s.).

¹⁷ Per l'ambivalenza politica contenuta nell'invocazione alla *phorminx*, cf. BRILLANTE (1992). Cf. inoltre RACE (1986, 138s. n. 5), il quale intravede nel potere punitivo della musica l'aspetto marziale di quest'ultima, e il fatto che specifiche composizioni musicali venissero usate per condurre le truppe in battaglia. Un'associazione tra il modo di evocare il potere e le caratteristiche della musica e quelle del sonno è messa invece in risalto da BARKER (2003).

richiamo alla *sinfonia* politica che ci si augura regni nella città di Ierone, nell'immagine delle «feste dal bel suono» durante le quali risuonerà il suo nome (v. 38 καὶ σὺν εὐφρόνοις θαλίαις ὄνυμαστάν), e, per converso, nell'esclusione di Falaride dalle *performances* musicali (vv. 97s. οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφια κοινανίαν / μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται). Quest'ultimo riferimento, inoltre, ponendosi a metà strada tra la privazione del godimento estetico e la punizione prospettata nell'isolamento politico, funge da *exemplum* negativo e fa della comunanza con l'universo musicale il criterio per il giudizio espresso dalla *gnome* finale, esprimendo il valore a un tempo simbolico e funzionale della musica: solo chi agisce con misura e non si macchia di *hybris* può godere di una vita tranquilla e ottenere il premio più bello, la fama presso i posteri. L'iniziale invocazione alla *phorminx* è dunque il tramite attraverso il quale si mette in luce il tema, sviluppato in vario modo nel corso dell'epinicio, dell'armonia sulla quale si fonda tanto la giustizia divina quanto quella umana¹⁸.

Se lo strumento musicale è quasi divinizzato nell'esaltazione del potere pacificatore e celebrativo della musica, così come in quello complementare della sua capacità di dare l'oblio, il motivo musicale, per dirla con le parole di Charles Segal, si ripresenta a più riprese nel corso del testo «through a series of ever-expanding analogies between the political order of well-ruled cities, the aesthetic and moral order of dance, music and poetry, the governance of the universe by Olympian Zeus and the physical order of nature»¹⁹. Il continuo rimando tra la sfera politica e quella musicale, quindi, prepara l'entrata in scena di σύμφωνος e la inserisce all'interno di un più vasto gioco di specchi tra la musica suonata e l'ordine che essa trasmette all'universo, ordine inteso nel duplice senso della realtà del riferimento mitologico al governo di Zeus, e in quello tutto umano della forma che essa riesce a dare con i canti al mondo: se nell'invocazione alla *phorminx* e nei successivi richiami all'inclusione o, al contrario, all'esclusione dal contesto poetico e da quello sociale che esso rispecchia, la funzione politica della musica è giocata nei termini tradizionali e più espliciti del discorso eulogistico, nei versi di invocazione a Zeus, lo stesso richiamo avviene in modo eccentrico e inaspettato.

Nel commento al passo citato gli interpreti non hanno mancato di sottolineare il peso del tessuto dei riferimenti interni all'ode, parlando – soprattutto Trédé – di una concezione unitaria del

¹⁸ È importante sottolineare come la scelta di tale strumento non sia affatto causale, dal momento che le proprietà di accordo e connessione da esso detenute, insieme al valore celebrativo e sociale assunto dalla musica stessa, contribuiscono all'espressione di quell'ideale di giustizia proprio della lirica tardoarcaica, che consiste nella reciprocità e nell'equilibrio tra le parti. La stessa interpretazione dell'immagine della lira, anticipazione del filo conduttore della *dike*/armonia, è fornita da ANGELI BERNARDINI (1979).

¹⁹ Cf. SEGAL (2004, 187 e in generale *ibid.* 187ss.) per un commento all'ode che ne sottolinei lo scambio di prospettive continuo tra mito e realtà storica, e il trionfo dell'ordine sul caos che in esso si mette in scena. Per l'inserimento dell'ode in particolare e del pensiero pindarico in generale all'interno di un più vasto ideale greco di misura, cf. TRÉDÉ (1992, 130-8), e l'analisi svolta dall'autrice sulle dinamiche del κατῶς e sul ruolo di una misura capace di investire contemporaneamente il piano spaziale e quello temporale.

dettato poetico e tale da essere retta dagli stessi principi di misura e di equilibrio cantati in ambito politico: l'esaltazione, o meglio, l'invocazione a una pace interna che possa essere *armoniosa* rientrerebbe pertanto all'interno di una più vasta concezione del *kairos* che vede nell'*eunomia* il corrispettivo etico e politico dell'ideale pindarico di una poesia che sappia essere concisa nel corretto equilibrio di ogni sua parte²⁰. La *σύμφωνος ἡσυχία* invocata per la città di Ierone sarebbe quindi il corrispettivo nella realtà storica dello stesso ordine al quale presiede Zeus, mostrando sul piano delle vicende narrate e della realtà storica non solo il medesimo accordo espresso nel linguaggio simbolico del mito, ma la rete di rimandi alla realtà musicale che sancisce la vittoria di tale ordine: alla luce di questo sfondo proprio dell'immaginario culturale greco, è pur possibile mettere in evidenza un senso più immediato e l'utilizzo dell'aggettivo *σύμφωνος* per fornire una rappresentazione dell'effettiva realtà dei fatti.

Al di là dell'equilibrio interno tra le parti dell'epinicio, e al di là dei pur fondamentali riferimenti a un principio di misura, mi pare che la presenza di *σύμφωνος*, pur nella sua matrice musicale, dia testimonianza dell'ordine politico in un modo più profondo: facendo leva sugli assunti di accordo e misura della *consonanza* musicale, assunti previsti per altre vie dallo stesso dettato testuale, e, ancor di più, sull'idea di un movimento comune e convergente verso la stessa meta, l'attestazione dell'aggettivo si rifà piuttosto a quel modello musicale cui facevo riferimento all'inizio del testo. La testimonianza pindarica si pone, infatti, sullo stesso solco platonico, e manifesta, nella realtà cittadina, la stessa *consonanza* espressa a più livelli dal filosofo ateniese. Nei versi citati sopra si trova già quella particolare modalità d'azione *sinfonica* che in Platone dà forma all'articolazione del procedere dialogico e alla sua connessione con il contesto sociale: tratto specifico dell'esempio lirico è tuttavia l'espressione di tale *consonanza* dialogica nella relazione con gli altri, e, in ultima analisi, nel compimento della comunità politica che questa comporta. L'*ἡσυχία* che Pindaro augura alla città di Ierone non può che essere *consonante*, dal momento che deve essere il risultato dell'accordo tra tutte le parti cittadine e, cosa ancora più importante, dell'orientamento concorde e unanime verso lo stesso fine.

L'augurio che il poeta offre al suo committente, in un doppio movimento proiettato verso il compimento di una pace prospera per la città, unisce pertanto le due prospettive divina e umana, e rappresenta a un tempo l'ideale convergenza dell'ordine divino e la ben più reale *consonanza* delle diverse voci che compongono una comunità politica. Se è lecito affermare che il caso platonico, proprio in virtù dell'attenzione rivolta alla *consonanza*, funge da spartiacque e segna, all'interno del

²⁰ Di questa opinione è soprattutto Monique Trédé, la quale in TRÉDÉ (1992, 132), dopo aver sottolineato come l'equilibrio che regge l'ode sia «parfaites illustrations de l'art de Pindare faut de tension et concentration», scorge proprio in tale equilibrio il raddoppiamento dell'ideale di misura etico in una concezione estetica del *kairos*. La consapevolezza di Pindaro del proprio ruolo poetico è sottolineata anche da Charles Segal in SEGAL (2004, 190).

corpus della letteratura greca, il passaggio dalla presenza di un modello musicale veicolato dalle forme più diverse, all'attestazione sistematica e, per così dire, cristallizzata dei termini della famiglia lessicale di σύμφωνος nel senso dell'accordo dialogico, è pur vero che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la contemporanea presenza di più livelli teorici e la coincidenza tra il significato fonico-musicale e quello socio-politico, compare molto presto, e può essere rintracciata già nella sua prima attestazione lirica. Non solo l'associazione di σύμφωνος a un termine eminentemente politico come ἡσυχία²¹, ma ancor prima il suo valore etimologico e il modo in cui entra in connessione con quello denotano una concezione della concordia politica come risultato dell'accordo tra le voci dei cittadini. Guardando al valore originario, infatti, la stessa convergenza di suoni espressa nel significato tecnico-musicale si riproduce nell'immagine del concerto di voci che dà forma al corpo civile, costituendo il terreno comune su cui si muove l'uso polisemico di σύμφωνος e rendendo così possibile la definizione di un modello della *consonanza* capace di rappresentare l'accordo a più livelli²².

Se nell'epinicio pindarico l'accordo politico, pur facendosi evidente dallo sfondo simbolico, rimane in contro luce e necessita – almeno per il lettore moderno – di un salto interpretativo, che solo la considerazione del modello della *consonanza* permette, l'immagine del concerto, che si realizza tra le voci dei cittadini nello svolgimento dell'attività politica, si mostra chiaramente in un'altra testimonianza lirica, che, sebbene non presenti attestazione di alcun termine della famiglia di σύμφωνος, esprime tuttavia la medesima idea di *consonanza*. Il passo a cui mi riferisco fa parte del primo libro della silloge elegiaca di Teognide, e sposta di conseguenza il nostro discorso in un ambito più propriamente simposiale. La realtà testimoniata dai versi non è più quella della città, ma presenta piuttosto gli stretti limiti del mondo aristocratico e della omogeneità che al suo interno è presupposta. Nondimeno l'immagine offerta non smette di destare interesse, anche alla luce della stessa omogeneità che è presupposta nella realizzazione della comunità politica, oltre che dallo stesso Pindaro, anche da Platone²³; oltre a ciò gli stessi elementi dinamici e la stessa convergenza di suoni che si poteva leggere nei versi di Pindaro si trova esplicitamente resa, seppure in un contesto diverso. L'esempio è costituito dai vv. 493-8 e si inserisce nel quadro delle disposizioni simposiali:

²¹ Cf. il commento di Ettore Cingano in GENTILI – ANGELI BERNARDINI – CINGANO – GIANNINI (1998², *ad l.*). Cf. inoltre BURTON (1962, 175s.), il quale, a proposito di *P.* VIII, parla di «political significance» di ἡσυχία nel senso di «tranquillity within a city», ponendo il termine in relazione a δίκαια e in contrasto, parimenti, con στάσις e πόλεμος; sempre a proposito della *Pitica* VIII, cf. PFEIFFER (1995, in particolare 157-60), che approfondisce tale riferimento interpretativo, sottolineando per la stessa ἡσυχία la contrapposizione a ὕβρις e βία.

²² Il duplice valore, linguistico e musicale, e l'estesa applicazione di σύμφωνος trovano una prova ulteriore nel fatto che con φωνή veniva indicato anche il suono degli strumenti musicali: cf. LASPIA (1996, 54s., 79s.).

²³ Per il processo di *reductio ad unum* sotteso dal progetto politico platonico, cf. *ess. Leg.* 664a, 708d; *Resp.* 432a. Cf. inoltre quanto affermato in BURNEYAT (2000, 74ss.) a proposito della connessione di *consonanza*, accordo e proporzione con l'unità fondamentale alla comunità politica, il quale cita in aggiunta *Resp.* 443e-444b, 551d, 554d-e.

ὕμεις δ' εὖ μυθεῖσθε παρὰ κρητῆρι μένοντες,
ἀλλήλων ἔριδας δὴν ἀπερυκόμενοι,
εἰς τὸ μέσον φωνεῦντες, ὁμῶς ἐνὶ καὶ συνάπασιν·
χοῦτως συμπόσιον γίνεται οὐκ ἄχαρι.
Ἄφρονος ἀνδρὸς ὁμῶς καὶ σῶφρονος οἶνος ὅταν δὴ
πίνῃ ὑπὲρ μέτρον, κοῦφον ἔθηγε νόον.

E parlate bene voi, rimanendo presso il cratere,
tenendo lontane le contese gli uni dagli altri,
volgendo la voce al centro nello stesso tempo a uno e a tutti:
e così il simposio non sarà privo di grazia.
Di un uomo dissennato così come di uno moderato, qualora
beva al di là della misura, il vino rende vana la mente.

Per quanto la realtà mostrata dai versi non sia quella della città e delle sue relazioni politiche, i principi a cui si ispira il passo sono gli stessi dei versi di Pindaro, e lo stesso vale per l'orizzonte poetico, e in senso lato simposiale, che quelli lasciavano sullo sfondo. L'esclusione dal canto poetico che la *Pitica* I minacciava per chiunque non rispettasse il sistema di valori condiviso, così come il principio di misura su cui quest'ultimo infine si fonda, è ben rappresentata da questi versi, dove la realtà del simposio è riprodotta attraverso le norme comportamentali previste al suo interno. Se Teognide esorta a una modalità discorsiva misurata e rispettosa, modalità cui solo un uso controllato del vino può dare adito, la *χάρις* cui fanno riferimento le sue parole rimanda a un più vasto contesto socio-politico in cui lo stesso principio di misura trova fondamento: come mostra in modo acuto Levine nel suo saggio sullo scambio di prospettive tra *polis* e simposio all'interno della silloge teognidea, la gioia e il godimento cui la *charis* rimanda non possono che realizzarsi all'interno di un contesto politico pacificato e coeso, caricando in questo modo di significati ben più profondi quello che potrebbe sembrare un semplice ritratto di vita simposiale²⁴.

La rappresentazione della corretta modalità discorsiva da tenersi a simposio si inserisce in tal modo su questo sfondo e si carica di un senso che va ben al di là degli ambiti ristretti della comunità aristocratica, gettando luce inoltre sulle possibilità di accordo racchiuse *in nuce* da una simile condotta verbale. Se il monito a un discorso misurato, a tenersi lontani dalla contesa e a rivolgersi a tutti gli altri membri della comunità esprimono l'ideale aristocratico di una concordia che può fondarsi sulla comune origine e sugli scopi comuni, le stesse modalità di comportamento devono dirigere l'azione politica. Allo stesso modo che nei versi di Pindaro, anche in questo passo, se non proprio l'accordo, forse in modo ancor più significativo, lo stesso atteggiamento discorsivo è rappresentato nei termini di una convergenza verso un medesimo fine, convergenza tale da potervi

²⁴ Cf. LEVINE (1985, in particolare 190ss.) dove l'autore sottolinea lo stretto legame tra la rappresentazione del godimento, musicale ed estetico in generale, proprio del simposio, e una più generale idea di pace e prosperità politica. Per la stessa connessione, cf. inoltre NAGY (1985, 27 n. 2). Più in generale, a proposito della *charis* e del suo valore sociale rimando a BRILLANTE (1998, 20ss.), e a MACLACHLAN (1993), in particolare cap. V per la considerazione della funzione sociale e del contesto simposiale.

distinguere il coinvolgimento unanime di ogni parte: non solo la voce dei simposiasti deve essere rivolta verso il centro della sala, centro nel quale è facile scorgere l'eco di un riferimento politico, ma il suo stesso orientamento deve essere volto a un tempo a ciascun compagno e a tutti gli altri insieme, nel compimento di quel movimento comune in cui solo può realizzarsi qualsiasi comunità politica.

La descrizione del percorso che dalle prime attestazioni di σύμφωνος porta fino all'opera di sistemazione teorica messa in atto da Platone non permette quindi semplicemente di dar piena luce a un frammento di evoluzione semantica, ma, inserendosi all'interno di un modello di rappresentazione coerente e articolato, permette altresì di guadagnare maggiore profondità proprio a quegli usi catacretici, che sembrano un semplice riflesso della teorizzazione platonica. Se l'applicazione sistematica del modello musicale messa in pratica dal filosofo ateniese si impone all'evidenza per la considerazione dei termini della *consonanza*, infatti, la stessa immagine è presente già in epoca precedente, mostrando per di più come sin dalle origini ci sia una sostanziale compresenza di un senso originario e legato alla materialità della voce, con un senso, per così dire, traslato e rivolto verso il risultato cui lo stesso corpo vocale mira. La connessione con φωνή va quindi di pari passo con la definizione di uno spazio sonoro, all'interno del quale i diversi flussi vocali possano convergere verso un medesimo punto nel compimento di una *consonanza* che si pone già come concordia civile: proprio l'accento posto sull'aspetto materiale e dinamico del fenomeno sonoro, infatti, getta le basi per lo slittamento semantico in ambito politico. Come lo spazio sonoro anche lo spazio cittadino risuona delle voci dei soggetti in campo, e come quello è percorso da spinte dinamiche e da forze che, regolate da opportuni equilibri, possono mirare a un fine comune e determinare quella pace politica e quella concordia che a ben guardare hanno l'aspetto di un concerto armonioso.

Marianna Tomasello

Via Sammartino, 90

I – 90141 Palermo

marianna.tomasello@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Angeli Bernardini, P. (1979) La *dike* della lira e la *dike* dell'atleta (Pindaro, *P.* 1, 1-2; *O.* 9, 98). In *QUCC.* 2. 79-85.
- Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings: I The Musician and his Art.* Cambridge. Cambridge University Press.
- Barker, A. (1989) *Greek Musical Writings: II Harmonic and Acoustic Theory.* Cambridge. Cambridge University Press.
- Barker, A. (2003) Lullaby for an eagle (Pindar, *Pythian* 1). In Wiedemann, T., Dowden, K. (eds.) *Sleep.* Bari. Levante Editori. 107-24.
- Barker, A. (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece.* Cambridge. Cambridge University Press.
- Bélis, A. (1986) *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique.* Paris. Klincksieck.
- Bollack, J. (1990) *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations.* Vol. 3. Lille. Press Universitaires de Lille (Cahiers de Philologie. Serie le Textes 11-13b).
- Brillante, C. (1992) La musica e il canto nella *Pitica* I di Pindaro. In *QUCC.* 41. 7-21.
- Brillante, C. (1998) *Charis Bia* e il tema della reciprocità amorosa. In *QUCC.* 59. 7-34.
- Burnyeat, M.F. (2000) Plato on Why Mathematics is Good for the Soul. In Smiley, T. (ed.) *Mathematics and Necessity. Essays in the History of Philosophy.* Oxford. Oxford University Press. 1-81.
- Burton, R.W.B. (1962) *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation.* Oxford. Oxford University Press.
- Comotti, G. (1972) L'endecacordo di Ione di Chio. In *Quaderni Urbinati di Cultura Classica.* 13. 54-61.
- Carne-Ross, D.S. (1985) *Pindar.* New Haven and London. Yale University Press.
- Càssola, F. (1975) *Inni Omerici.* Milano. Fondazione Lorenzo Valla.

Cerri, G. (2007) *La poetica di Platone: una teoria della comunicazione*. Lecce. Argo. (III ed. aggiornata e ampliata di *Platone sociologo della comunicazione*).

Comotti, G. (1991) *La musica nella cultura greca e romana*. Torino. EDT.

Dawe, R.D. (1982) *Sophocles. Oedipus Rex*. Cambridge. Cambridge University Press.

Ferrini, M.F. (2008) *Aristotele. I colori e i suoni*. Milano. Bompiani.

Gentili, B., Angeli Bernardini, P., Cingano, E., Giannini, P. (a cura di) (1998²) *Pindaro. Le Pitiche*. Milano. Fondazione Lorenzo Valla.

Havelock, E.A. (2003⁵) *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (1963). Roma-Bari. Laterza.

Huffman, C.A. (2005) *Archytas of Tarentum. Pythagorean, philosopher and mathematician king*. Cambridge. Cambridge University Press.

Ilievski, P.Hr. (1993) The Origin and Semantic Development of the Term Harmony. In *ICS*. 18. 19-29.

Lakoff, G., Johnson, M. (2004²) *Metafora e vita quotidiana* (1980). Milano. Bompiani.

Lambropoulou, V. (1996) On Harmony. Etymology, Preplatonic meanings and elements. In *Platon*. 48. 179-93.

Laspia, P. (1996) *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*. Palermo. Novecento.

Levine, D.B. (1985) Symposium and the Polis. In Figueira, T.J., Nagy, G. (eds.) *Theognis of Megara. Poetry and polis*. Baltimore-London. The Johns Hopkins University Press. 176-96.

MacLachlan, B. (1993) *The Age of Grace*. Princeton. Princeton University Press.

Moutsopoulos, E. (2002) *La Musica nell'opera di Platone* (1959). Milano. Vita e Pensiero.

Nagy, G. (1985) *Theognis and Megara: a poet's vision of his city*. In Figueira, T.J., Nagy, G. (eds.) *Theognis of Megara. Poetry and polis*. Baltimore-London. The Johns Hopkins University Press. 22-81.

Paterlini, M. (1992) *Semtem discrimina vocum. Orfeo e la musica delle sfere*. Bologna. Pàtron.

Pfeijffer, I.L. (1995) Pindar's Eight Pythian: The Relevance of the Historical Setting. In *Hermes*. 123. 156-65.

Power, T. (2007) Ion of Chios and the Politics of Polichordia. In Jennings, V., Katsaros, A. (eds.) *The world of Ion of Chios*. Leiden-Boston. Brill. 179-205.

Race, W.H. (1986) *Pindar*. Boston. Twayne Publishers.

Rocconi, E. (1999) Terminologia dello 'spazio sonoro' negli *Elementa Harmonica* di Aristosseno di Taranto. In *QUCC*. 61. 93-103.

Savage, J.J. (1925) Notes on Some Unpublished Scholia in a Paris Manuscript of Vergil. In *TAPhA*. 56. 229-41.

Segal, Ch. (2004) Choral Lyric in the fifth century. In Easterling, P.E., Knox, B.M.W. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature I.1. Early Greek Poetry*. Cambridge. Cambridge University Press (rist. digitale dell'ed. 1985). Vol. 1. 165-201.

Steinmayer, O.C. (1985) *A glossary of terms referring to music in Greek Literature before 400 B.C.* Yale University. Doctoral Dissertation.

Trédé, M. (1992) *Kairos, l'à-propos et l' occasion: Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.* Paris. Klincksieck.

Wersinger, A.G. (2001) *Platon et la dysharmonie. Recherche sur la forme musicale*. Paris. Vrin.

West, M.L. (1971) *Early Greek philosophy and the Orient*. Oxford. Oxford University Press.

West, M.L. (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin-New York. De Gruyter.

West, M.L. (1992a) *Ancient Greek Music*. Oxford. Oxford University Press.

West, M.L. (1992b) *Analecta Musica*. In *ZPE*. 92. 1-54.

West, M.L. (1993) *I Poemi Orfici* (1983). Napoli. Loffredo.