

Musica greca sulle coste lidie: tra Sardi, Smirne ed Efeso*

1. Musica, politica e interazione culturale

Quando nel 546 a.C. i Persiani di Ciro giunsero a Sardi e sconfissero le truppe di Creso, il regno di Lidia giunse alla fine del fortunato percorso di espansione che lo aveva portato, in poco più di un secolo (678-550 a.C.), ad occupare quasi per intero la penisola anatolica¹. L'*annus terribilis* è registrato da Erodoto (I 207,1), che racconta dettagliatamente l'episodio della pira su cui Creso cercò una morte dignitosa all'indomani della presa di Sardi². Qualche decennio prima dello storico, nel 468 a.C., anche Bacchilide aveva rievocato in maniera drammatica l'episodio nel suo epinicio per Ierone di Siracusa (3,22ss. M. = *Ep.* 3,22ss. Ir.), additando il re lidio come un fulgido esempio di *pietas* verso gli dèi³. Un' analoga funzione paradigmatica, del resto, era stata attribuita alla figura di Creso da Pindaro solo due anni prima, nel 470 a.C., in un epinicio (*P.* 1,94) dedicato anch'esso a Ierone di Siracusa. Il sovrano orientale, che pure assoggettò le colonie greche ioniche e impose loro tributi e obblighi di forniture militari⁴, nondimeno godeva di un'indiscussa fama di monarca virtuoso in ambito ellenico nella prima metà del V sec. a.C., a breve distanza dal conflitto con i Persiani (490-479 a.C.), che molto influì sulla formazione dell'immaginario greco del barbaro⁵. Come è stato chiarito, il rapporto tra Greci e Lidî ebbe tratti ben differenti rispetto ai rapporti tra Greci e Persiani, ancorchè non sia stata priva di tensioni e di scontri anche violenti⁶: si trattò di un'interazione complessa, nella quale l'opposizione militare si accompagnò ad una fitta trama di rapporti politici, economici e culturali tra le due civiltà, ovvero tra le loro élites. È ben nota la progressiva acquisizione, da parte delle aristocrazie ioniche di VII-VI sec. a.C., di uno stile di vita improntato alla raffinatezza (ἄβροσύνη)⁷, al lusso degli oggetti preziosi provenienti dall'Oriente. Ed è ormai altrettanto noto che tale pratica dell'ἄβροσύνη avesse un preciso significato politico: come ha chiarito Talamo (1983, 24s.), «l'uso di beni di prestigio implicava anche rapporto tra le aristocrazie locali e la Lidia», come del resto conferma il fatto che «in ambiente microasiatico l'*habrosyne* veniva intesa come proveniente dalla Lidia. Ciò è testimoniato da Saffo: sono lidie le mitre, i calzari dipinti; da Senofane: i Colofoni hanno appreso l'*habrosyne* dai Lidi; dalla stessa figura di Magnete lidizzante» (*loc. cit.*)⁸.

Non mette conto, in questa sede, soffermarsi ulteriormente sui rapporti politici tra le aristocrazie ioniche e la Lidia (dinastia regale mermnade e aristocrazie lidie), già ampiamente e autorevolmente indagati⁹. Interessa piuttosto concentrarsi sull'oscuro Magnete di Smirne, un

* L'articolo rappresenta la rielaborazione della relazione letta al «III Annual Meeting dell'associazione MOISA – IX Seminario *Le musiche dei Greci: passato e presente. Valorizzazione di un patrimonio culturale* (Ravenna, 1-3 ottobre 2009)». Per le istruttive discussioni e i validi consigli mi sia permesso esprimere gratitudine a tutti coloro che sono intervenuti in quella occasione, ed inoltre ad Alberta Lorenzoni, L. Fiorentini, C. Neri, S. Valente.

¹ Cf. Murray (1993, 246) e Talamo (1983, 9s.).

² Sull'evento cf. Hdt. I 46-56, 71-91, Ctes. *FGrHist* 688 F 9, Ephor. *FGrHist* 70 F 58, Nic. Dam. *FGrHist* 90 F 68, Polyae. VII 6, Iust. I 7, Eus. *Chron.* (Hieron.) Ol. 58 (103b Helm); vd. in proposito Bengtson (1990, I 206).

³ Sul rapporto tra il componimento bacchilideo ed il racconto erodoteo cf. Neri (2009).

⁴ Cf. Talamo (1983, 12-15).

⁵ Cf. Dihle (1997, 31ss.), Hall (1989, in part. 54ss.), Georges (1994, 47ss., 167ss., 245), Nippel (1996, 175ss.).

⁶ Cf. da ultimo Talamo (1983), Corsaro (1997, 28), Ragone (1996, 936-939).

⁷ Sulla *habrosyne*, cf. Mazzarino (1947, 186-188, 208-213, 228s.), Talamo (1983, 21-27, con bibl. a p. 22 n. 36) e Maddoli (1989, 556). Sulla κοινή culturale greco-lidia cf. Mazzarino (1947, 22, 182ss., 278s.), Maddoli (1989, 552-558: 553 e n. 95, con bibl.) e Dihle (1997, 21).

⁸ Cf. Sapph. fr. 16, 39, 96 e 98,10ss. V.; Xenoph. fr. 3,1 W.². Sui citati frammenti saffici vd. ora Cavallini 2006.

⁹ Oltre alla citata Talamo (1983), cf. Mazzarino (1947, 182ss. e 196ss.), Dunbabin (1957, 62-71), Maddoli (1989, 552ss.), Ragone (1996, 936-939).

cantore greco attivo alla corte di Gige, secondo quanto informa Nicolao di Damasco (*FGrHist* 90 F 62), che forse attingeva l'informazione da Xanto di Lidia¹⁰:

Μάγνης ἦν ἀνὴρ Σμυρναῖος, καλὸς τὴν ἰδέαν εἶ τις καὶ ἄλλος, ποιήσει τε καὶ μουσικῆ δόκιμος· ἦσκητο δὲ καὶ τὸ σῶμα διαπρεπεῖ κόσμῳ, ἀλουργῆ ἀμπεχόμενος καὶ κόμην τρέφων χρυσοῦ στρόφῳ κεκορυμβωμένην· περιήει τε τὰς πόλεις ἐπιδεικνύμενος τὴν ποίησιν. τούτου δὲ καὶ ἄλλοι μὲν πολλοὶ ἦρων, Γύγης δὲ καὶ μᾶλλον τι ἐφλέγετο καὶ αὐτὸν εἶχε παιδικά. γυναικάς γε μὴν πάσας ἐξέμηνεν, ἔνθα ἐγένετο ὁ Μάγνης, μάλιστα δὲ τὰς Μαγνητῶν, καὶ συνῆν αὐταῖς. οἱ δὲ τούτων συγγενεῖς ἀχθόμενοι ἐπὶ τῇ αἰσχύνη, πρόφασιν ποιησάμενοι, ὅτι ἐν τοῖς ἔπεσιν ἦσεν ὁ Μάγνης Λυδῶν ἀριστεῖαν ἐν ἵππομαχίᾳ πρὸς Ἀμαζόννας, αὐτῶν δὲ οὐδὲν ἐμνήσθη, ἐπάξαντες περικατέροηξαν τε τὴν ἐσθῆτα καὶ τὰς κόμας ἐξέκειραν καὶ πᾶσαν λώβην προσέθεσαν. ἐφ' οἷς ἤλγησε μάλιστα Γύγης καὶ πολλάκις μὲν εἰς τὴν Μαγνητῶν γῆν ἐνέβαλε, τέλος δὲ καὶ χειροῦται τὴν πόλιν· ἐπανελθὼν δὲ ἐς Σάρδεϊς πανηγύρεις ἐποίησατο μεγαλοπρεπεῖς.

«Magnete era un uomo di Smirne, bello di aspetto quant'altri mai, rinomato in poesia e in musica. Abbellì anche il corpo con splendidi ornamenti, indossando abiti di porpora e facendo crescere i capelli raccolti a crocchia con una fascia d'oro. Andava di città in città a eseguire composizioni poetiche. Di lui si invaghirono molti, ma in particolare Gige si infiammò di passione e lo tenne come suo amato. Dove si recò, fece impazzire tutte le donne, e soprattutto le donne dei Magnetî, e si unì con loro. I loro parenti, sdegnati per la vergogna, portando come pretesto il fatto che nei suoi versi Magnete aveva cantato il valore dei Lidî nello scontro a cavallo contro le Amazzoni, mentre di loro [*i.e.* dei Magnetî] non aveva fatto alcuna menzione, avventatisi su di lui stracciarono la sua veste e tagliarono a zero i suoi capelli, e gli inflissero ogni umiliazione. Per questo fatto Gige si addolorò profondamente e assaltò spesso la terra dei Magnetî, e alla fine sottomise la città; quindi, tornato a Sardi, organizzò magnifiche *panegyreis*».

Caratterizzato da spunti aneddotici e favolistici, il racconto non appare invero pura invenzione. Dietro il pretesto addotto dai Magnetî per giustificare la loro violenza sul cantore si possono cogliere tracce delle tensioni interne al mondo greco d'Asia Minore tra i gruppi aristocratici filolidî (Λυδίζοντες) e i loro oppositori: la deturpazione del ricco, raffinato abbigliamento di Magnete può essere letta – alla luce di quanto si è sopra notato – come un gesto di opposizione all'adozione di uno stile di vita 'orientale' e alla vicinanza (ovvero subordinazione) alla dinastia mermnade¹¹. Si può dunque riconoscere una precisa implicazione politica nel gesto dei Magnetî.

Oltre a ciò, il brano di Nicolao fornisce un altro dato interessante: la poesia epica greca pare avere avuto una certa diffusione in ambiente lidio già all'inizio della dinastia dei Mermnadi. Purtroppo, l'espressione ἐν τοῖς ἔπεσιν non permette di chiarire se la *performance* di Magnete fosse di tipo rapsodico o citarodico, dal momento che ἔπη può riferirsi sia a versi recitati che a versi melici¹² (e nulla peraltro esclude che lo Smirneo si cimentasse in entrambe le forme esecutive). Più precise sono le informazioni sul contenuto dei componimenti, o almeno su quello di uno di essi: si tratta del mito dell'Amazzonomachia, che Magnete piegava ai fini della celebrazione del valore militare dei Lidî, e in particolare dei Mermnadi. È interessante, al riguardo, la notizia che nel suo *Chronicon* Eusebio registra sotto l'anno 1077 a.C., ovvero l'*incursus in Asiam Amazonum pariter et Cimmeriorum*¹³. Anche se il nome di Gige non compare e la datazione dell'evento è troppo alta per

¹⁰ Vd. Davies, *EGF* 112. Su Magnete, cf. inoltre Radet (1893, 135), Mazzarino (1947, 174), Maddoli (1978, 553), Talamo (1979, 151-154; 1983, 23 e 25), Ragone (1996, 933), Franklin (2007, 195).

¹¹ Cf. Talamo (1979, 151-154; 1983, 23). Significativa risulta la vicinanza tra la descrizione di Magnete fornita dal Damasceno e quella dei cavalieri colofonî 'lidizzanti' in Xenoph. fr. 3 G.-P.² = W.² (su cui vd. Heitsch [1983, 110ss.]).

¹² Cf. Gentili (1977, 34).

¹³ *Chron.* (Hieron.) 67b,16-19 Helm = *Chron.* (Armen.) 175 Karst, *unde* Syncell. *Chron.* 208,3 Moss. Ἀμαζόνες τῆ Ἀσίᾳ ἐπῆλθον ἅμα Κιμμερίοις. Su Eusebio come fonte di Sincello, cf. Mosshammer (1984, XXVIs.). È verosimile che la cronologia delle Amazzoni e dei Cimмери dipenda dai poemi omerici, che menzionano tanto le une (*Il.* III 188s., VI 186) quanto gli altri (*Od.* XI 14ss.). Si deve però notare che mentre l'incursione delle Amazzoni in Asia, nel territorio dei Frigi, è chiaramente attestata da *Il.* III 188s., lo stesso non può dirsi per l'invasione dei Cimмери, semplicemente descritti nell'*Odissea* come abitanti dell'estremo Occidente (sull'ubicazione di questa popolazione e sulla loro identità, cf. Heubeck [2003, 262-264]). Per quel che concerne *Il.* III 188s., Blok (1995, 301) ha suggerito la possibilità che il passo iliadico risenta dell'invasione storica dei Cimмери e del tentativo frigio e poi lidio di fronteggiarla: «the elements of Priamos' account – the good relations between Aiolis and Phrygia, the flourishing of Gordion followed by the arrival of an enemy army which is superior to the Phrygians – may be seen to correspond to the situation between ca. 700 and 650 B.C.».

potere essere rapportata al fondatore della dinastia mermnade, nondimeno risulta piuttosto interessante l'associazione Cimmeri-Amazzoni¹⁴, poiché è proprio sulla base di questa che Gige poteva essere rappresentato da Magnete come oppositore delle eroine guerriere, e la sua (iniziale) vittoria sui primi poteva diventare anche una vittoria sulle seconde. In questo modo, come ha osservato Radet (1893, 179), «Gygés se trouvait égalé aux plus fameux héros de l'Illiade [i.e. Priamo e Bellerofonte: vd. *supra* n. 13]; il apparaissait, non sans raison, comme le sauveur de l'Orient hellénique». Attraverso la manipolazione del mito, dunque, la μουσική greca, rappresentata qui dall'attività di Magnete, assicura alla casa regnante lidia un posto d'onore all'interno del patrimonio mitico ellenico¹⁵.

La rilevanza del tema dell'Amazzonomachia nell'ambito della propaganda mermnade è indicata pure da un altro racconto: secondo una tradizione mitica nota ad Apollonio Rodio (II 775ss.), Apollodoro (I 126, II 100) e Igino (*Fab.* 14), Dascilo, antenato di Gige, avrebbe aiutato Eracle nella lotta contro la regina delle Amazzoni, Ippolita¹⁶. Essa si spiega abbastanza agevolmente con il forte radicamento del mito delle Amazzoni presso la grecità microasiatica, una grecità di confine, che nella figura delle mitiche guerriere riconosceva in fondo un'ipostasi del barbaro, dell'altro¹⁷. Un altro che si deve combattere, come dimostra il tema dell'Amazzonomachia, ma che bisogna anche sapere, almeno in parte, recepire: lo dimostrano le storie di fondazione di alcune delle principali *poleis* della Ionia d'Asia, come Mileto, Cuma, Mirina, Smirne e ancora Efeso, con il suo celebre *Artemision*. Già Pindaro (fr. 174 M.) conosceva la storia della fondazione del tempio da parte delle donne guerriere nel corso della loro campagna contro Teseo¹⁸. Impossessarsi del mito, dunque, significava per i Mermnadi radicarsi nel tessuto culturale e storico delle *poleis* ioniche, e conseguire una legittimazione del potere lidio su di esse¹⁹.

È interessante notare che un atteggiamento analogo a quello adottato dai Mermnadi nei confronti delle *poleis* greche è stato riscontrato da Franklin (2007) nel quadro dei rapporti politici e culturali tra la casa regnante lidia e il potente regno neo-assiro, ovviamente in una situazione con rapporti di forza inversi rispetto a quelli con la grecità microasiatica. Benché le fonti storiche siano piuttosto avare al riguardo, nondimeno diversi indizi concorrono a indicare che Gige sia stato il primo sovrano lidio a stabilire legami solidi con il regno assiro, probabilmente allo scopo di

¹⁴ Cf. Radet (1893, 179): «l'immagination populaire associait-elle des Amazones à toutes les entreprises de ce Barbariens».

¹⁵ Interessanti osservazioni sull'appropriazione culturale di miti o figure mitiche greche da parte dei Lidî – dei Mermnadi, ma anche degli Eraclidi che li precedettero – sono state svolte da Nagy (1990, 297-302). Lo studioso si occupa, in particolare, dei miti di Tantalò e degli Eraclidi quali indizi dell'esistenza di un 'dialogo' politico e culturale tra la Lidia e Sparta.

¹⁶ Per la questione, cf. Mazzarino (1947, 174). Non mette conto di riportare la notizia – anch'essa registrata da Mazzarino (*l.c.*) – relativa al quadro di Bularco acquistato da Candaule, in quanto l'opera non doveva ritrarre la guerra tra i Magneti e le Amazzoni, ma quella tra i Magneti e il sovrano lidio: cf. Torelli (1978, 659s.).

¹⁷ Sulla figura delle Amazzoni nell'ambito della dialettica tra Greci e indigeni, cf. Blok (1995, 126-143), con uno *status quaestionis*; vd. inoltre Ragone (1996, 928s.).

¹⁸ Cf. Sakellariou (1958, 65 [Mileto], 224s. e 408 [Smirne], 388 [Cuma e Mirina]), con indicazione delle fonti (in part. Ephor. *FGrHist* 70 F 114); vd. inoltre Klügmann (1870). Per la leggenda della fondazione di Efeso da parte delle Amazzoni, cf. Heracl. Lemb. fr. 66 Dilts, Strab. XI 505, XI 550, *schol. vet.* (T) II. VI 186a E., Plin. *Nat.* V 115, Iust. II 4,15; vd. inoltre Sakellariou (1958, 388-391). Per la fondazione dell'*Artemision*, cf. Paus. VII 2,7s., testimone del succitato frammento pindarico; per altre fonti antiche al riguardo, cf. Fleischer (1984, 756) e Talamo (1984). Secondo altre tradizioni, le Amazzoni sconfitte avevano trovato asilo nel tempio, in fuga ora da Dioniso, ora da Eracle, ora da Teseo: vd. Fleischer (1984, 756), con indicazione delle fonti. In generale, per il legame tra le Amazzoni e l'*Artemision*, vd. Farnell (1896, 482) e Calame (1977, I 173 n. 13), con bibl.; vd. inoltre *infra* § 2.

¹⁹ Si noti che, ormai in età classica, anche gli Ateniesi ricorsero alla saga dell'Amazzonomachia per rafforzare i propri legami con le città ioniche micrasiatiche – e specialmente con Efeso – nel momento cruciale dell'istituzione della lega delio-attica: vd. Biraschi (2001), la quale mostra come la connessione tra Atene ed Efeso sia stata istituita nella tradizione mitica mediante le figure di Androclo (figlio del re Codro) e di Teseo. Il carattere 'ionico' della figura di Teseo sembra avvalorato da più di una testimonianza: si consideri la leggenda della fondazione di Smirne da parte dell'eroe dopo una spedizione vittoriosa contro le Amazzoni (cf. Strab. XIV 1,4), oppure quella relativa alla fondazione degli agoni di Delo in onore di Apollo (cf. Plut. *Thes.* 21).

assicurarsi la protezione di Ashurbanipal contro l'attacco dei Cimmeri²⁰. Proprio in questa temperie politico-militare è verosimile che sia stata artatamente elaborata, presso la corte mermnade, la genealogia che connetteva la dinastia regale lidia con Nino, fondatore di Nineveh (cf. Hdt. I 7 e Ctes. *FGrHist* 688 F 1), e dunque con il regno assiro, attraverso la sequenza intermedia Nino-Belus²¹. Peraltro, come ha affermato Franklin (2007, 195), «it is important that the sequence Ninus-Belus faithfully preserves a Mesopotamian mythological construct, one not found in the remains of Hesiod's genealogies (see Talamo 1979, 40-41, 53). Here is strong evidence for direct Greco-Lydia exposure to Mesopotamian poetics; it is tempting to suspect the involvement of Magnes, Gyges' ostentatious praise-singer». Tale influsso di tradizioni poetiche mesopotamiche si inscriverebbe all'interno di un più generale progetto culturale e propagandistico degli imperatori neo-assiri – ben ricostruito da Franklin (2002a; 2002b; 2007) – mirato a costituire un linguaggio musicale (nella fattispecie eptatonico) comune a tutto l'impero e ai suoi Stati-satellite e capace di simbolizzare e veicolare l'idea della *pax Assyriaca*. Mezzi privilegiati per la creazione di questa *koiné* culturale furono i musicisti, che da varie parti dell'impero giungevano a vario titolo (premi di conquista, doni diplomatici, etc.) al palazzo di Nineveh, la sede del potere centrale, dove venivano a contatto con il cosmopolita stile musicale ivi coltivato. Che tra questi sia da enumerare anche Magnete è un'ipotesi affascinante, rafforzata dalla circostanza della documentata presenza di Greci a Babilonia²², ma al momento priva del necessario riscontro presso le fonti antiche. È comunque interessante notare come il luogo privilegiato di questa mediazione culturale fosse il convivio, da quello sontuoso della corte di Ashurbanipal, rappresentato in un celebre rilievo da Nineveh²³, a quello raffinato praticato in ambiente lidio (e della cui influenza risentirà il simposio greco)²⁴. Proprio ai conviti dei Lidî, secondo un'interessante testimonianza pindarica (fr. 125 M.), il lesbio Terpandro²⁵ avrebbe inventato il *barbitos*, la lira dal suono grave, che ebbe particolare diffusione in ambiente ellenico anzitutto come strumento destinato ad allietare il simposio²⁶:

τόν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν
 πρῶτος ἐν δείπνοισι Λυδῶν
 ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος.

Lo [*i.e.* il *barbitos*] trovò²⁷ il lesbio Terpandro,
 per primo, un tempo, ai conviti dei Lidî,
 all'udire l'alta²⁸ *pectis*, come pizzicato in risposta [ad essa].

²⁰ Cf. da ultimo Franklin (2007, 193-195), con bibl.

²¹ Cf. Talamo (1979, 35-37, 53-56), Burkert (1995, 144s.), Franklin (2007, 193-195).

²² Per la presenza di Greci a Babilonia, cf. Burkert 1984, 28 = 1992, 24s.

²³ Cf. Franklin (2007, 196): «all this may be reflected in the famous relief of Ashurbanipal reclining in a one-man symposium among his women (BM 124920, Rashid 1984, 130 and fig. 147). This moment of fertile tranquility was originally the centerpiece of a large composition that included scenes of military triumph over Egypt, Elam, and Babylonia, a novel counterpoint of traditional motifs intended to evoke appreciation for the ultimate rewards of the Assyrian imperial endeavour (Albenda 1976-1977). It has been observed that eight of the ten musical representations known from the palace were found among these fragments, and plausibly suggested that this complex was a banqueting hall that featured performances by the many musicians of the Emperor's "harem" (Cheng 2001, 154-55)».

²⁴ Sull'influenza del convivio lidio e vicino-orientale sul simposio greco, cf. West (1996, 32 e n. 122, con bibl.). Sulle somiglianze e le divergenze tra la prassi conviviale orientale e quella greca, cf. ora Burkert (1991). Merita di essere ricordato a tale proposito Plat. *Resp.* III 398e, dove la *harmonia* lidia è definita come "conviviale" (τίνες οὖν μαλακαί τε καὶ συμποτικάι τῶν ἁρμονιῶν; ἰαστί, ἧ δ' ὄς, καὶ λυδιστί αὖ τινες χαλαροὶ καλοῦνται).

²⁵ Terpandro visse ai tempi dei re lidî Gige (685-652) e Ardys (652-630) e fu verosimilmente più giovane di Magnete. Sulla cronologia del Lesbio, cf. Gostoli (1990, IX-XI).

²⁶ Cf. Maas-Snyder (1989, 39s., 113-138).

²⁷ Sul verbo εὔρισκω in Pindaro, cf. Lanata 1963, 78 (a proposito di *Pae.* 6, 54). L'interesse del Tebano per le invenzioni in ambito poetico-musicale emerge bene dal fr. 140b M., dove si tratta dell'armonia locrese 'trovata' da Senocrito di Locri. Sugli εὔρηματα di Terpandro in ambito musicale, cf. Gostoli 1990, XXXIX-XLIII.

²⁸ L'aggettivo ὑψηλός può riferirsi sia alla reale altezza dello strumento, sia all'altezza tonale di quest'ultimo: se infatti esso è solitamente impiegato per indicare l'elevatezza di un oggetto da terra, non mancano casi in cui esso indica l'acutezza di un suono: cf. Soph. *El.* 236 ὑψηλόφωνος, "dal suono acuto" (riferito a lamenti); vd. inoltre l'epico

Questo il senso del frammento secondo il suo testimone, Ateneo di Naucrati (XIV 635d σαφῶς Πινδάρου λέγοντος τὸν Τέρπανδρον ἀντίφθογγον εὐρεῖν τῇ παρὰ Λυδοῖς πηκτίδι τὸν βάρβιτον). Ma la maggior parte degli studiosi moderni interpreta nel modo seguente²⁹:

Io trovò il lesbio Terpandro,
per primo, un tempo, ai conviti dei Lidî,
all'udire il pizzicato dell'alta *pectis* che rispondeva³⁰.

Nel primo caso il *barbitos* sarebbe stato inventato da Terpandro per rispondere, al grave, all'acuta *pectis*; nel secondo caso, invece, lo strumento sarebbe stato inventato sul modello della *pectis*, impiegata dai Lidî in 'risposta' o ad un altro strumento non specificato (e.g. ad un'altra arpa, il grave *trigonos*, come in Soph. fr. 412 R.² e in Diog. *TrGF* 45 F 1), o alla voce umana (per il canto accompagnato dalla *pectis* vd. e.g. Telest. *PMG* 810)³¹.

Quest'ultima interpretazione appare preferibile perché il frammento pindarico è ripreso da Ateneo da un passo di Aristosseno dedicato alle arpe, nel quale il melico tebano era citato proprio a supporto del fatto che «la *magadis* e la *pectis* si suonano senza plectro, mediante pizzicamento» (fr. 99 W. Ἀριστόξενος δὲ τὴν μάγαδιν καὶ τὴν πηκτίδα χωρὶς πλήκτρου διὰ ψαλμοῦ παρέχεσθαι τὴν χρείαν. διόπερ καὶ Πίνδαρον εἰρηκέναι ἐν τῷ πρὸς Ἴέρωνα σκολίῳ [fr. 125 M.], τὴν μάγαδιν ὀνομάσαντα ψαλμὸν ἀντίφθογγον, κτλ.)³². Ne consegue che, almeno secondo l'interpretazione di Aristosseno, ψαλμὸν ("pizzicamento") non era predicativo del pronome τὸν (i.e. il *barbitos*), come voleva invece Ateneo.

Posto ciò, non è comunque semplice comprendere quale caratteristica della *pectis* avrebbe ispirato Terpandro secondo Pindaro. Con una certa sicurezza si può escludere che questa vada rintracciata nel registro, dal momento che le testimonianze antiche indicano per i due strumenti intonazioni differenti³³. Il poeta tebano sembra porre l'accento piuttosto sul «pizzicato in risposta» della *pectis* (v. 3 ψαλμὸν ἀντίφθογγον) come elemento che avrebbe ispirato Terpandro. Che il *barbitos* potesse essere pizzicato è per lo meno ammissibile, dal momento che gli strumenti della famiglia delle lire erano suonati sia mediante percussione con il plectro, sia mediante pizzicamento, sicuramente a partire dall'età classica³⁴, ma forse già prima; a ciò si aggiunga che «quando il verbo ψάλλειν viene riferito alle lire, il contesto preferenziale in cui esso compare è quello relativo al simposio», come ha precisato E. Rocconi (2003, 28) sulla scorta di alcuni interessanti passi plutarchei. D'altra parte, però, le testimonianze iconografiche (a partire dall'ultimo quarto del VI sec. a.C.) mostrano che il *barbitos* era prevalentemente suonato con il plectro³⁵: è perciò evidente che, se si deve individuare un tratto caratteristico dello strumento derivato dalla *pectis*, questo può difficilmente essere riconosciuto nel modo di esecuzione. L'attenzione ricade perciò sull'aggettivo

ὕψηλῆς, «dal verso acuto» (detto dei cavalli in *Il.* V 772 e XXIII 27). Con molta probabilità, nel nostro contesto l'aggettivo si riferisce alla sfera sonora: cf. van Groningen (1960, 115s.). Per l'intonazione acuta della *pectis*, vd. Barker (1984, 295 n. 177; 1988, 99s.), West (1992, 182 e n. 84).

²⁹ Cf. Edmonds (1928, 16), Gulick (1937, 429), van Groningen (1960, 118-121), Puech (1961, 192), Snyder (1972, 338), Barker (1988, 99), Campbell (1988, 305), Gostoli (1990, 112), West (1992, 58 n. 41) e Franklin (2007, 197s.).

³⁰ Possibile ma meno probabile, dato l'*ordo verborum*, è una terza possibilità: «lo trovò il lesbio Terpandro, / per primo, un tempo, ai conviti dei Lidî, / all'udire un pizzicato che rispondeva all'alta *pectis*» (in questo caso ἀντίφθογγον reggerebbe con un genitivo come l'analogo ἀντίφωνος in Eur. *Suppl.* 800s. ἀπύσατ' ἀπύσατ' ἀντίφων' ἐμῶν / στεναγμάτων κλύουσαι).

³¹ Su questo frammento, cf. Comotti (1993, 516s.).

³² Sul pizzicamento (ψαλμός) come tecnica tradizionalmente impiegata per suonare le arpe cf. Rocconi (2003, 26-30), con rassegna ed analisi delle fonti antiche.

³³ Sull'intonazione acuta della *pectis*, vd. *supra* n. 27. Sull'intonazione grave del *barbitos*, vd. *schol.* Eur. *Alc.* 345, *Et. Gen.* β 38 L.-L. Doveva trattarsi di una 'lira tenore': cf. Snyder (1972, 334s.), Maas-Snyder (1989, 39s., 113-138); Comotti (1991, 65), West (1992, 58 e n. 41), Franklin (2007, 197).

³⁴ Cf. Rocconi (2003, 28).

³⁵ Vd. in proposito Snyder (1972, 336 e n. 21), Maas-Snyder (1989, 121-123). Sullo strumento vd. inoltre Wegner (1949, 42-47) e West (1992, 57-59).

ἀντίφθογγον che qualifica ψαλμόν: la lira inventata dal Lesbio condivideva verosimilmente con l'arpa lidia il fatto di risuonare 'in risposta' (ad un altro strumento o alla voce umana), ovviamente su una tonalità grave e non acuta come quella della *pectis*³⁶. Altre possibili caratteristiche comuni sfuggono, purtroppo, ad ogni tentativo di recupero³⁷.

³⁶ A conclusioni analoghe è pervenuta M. De Simone nella relazione (*La musica lidia nelle fonti greche: la questione del barbitos e la pratica dell'antiphoné*) presentata al 3rd Annual Meeting dell'associazione Moisa (Ravenna, 1-3 ottobre 2009).

³⁷ Si tenga conto, peraltro che già nel IV sec. a.C. *pectis* e *barbitos* apparivano strumenti del passato: cf. Arist. *Pol.* 1341a 39-b 1 ὁμοίως δὲ καὶ πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἀρχαίων, οἷον πηκτίδες καὶ βάρβιτοι καὶ τὰ πρὸς ἡδονὴν συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων, ἐπτάγωνα καὶ τρίγωνα καὶ σαμβῦκαι, καὶ πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης. Cf. almeno West (1992, 59 e 73). Su Pindaro come fonte per la storia della musica greca arcaica, cf. Huxley (1975, 40s.) e West (1992, 344s.; 2012).

2. Efeso

Oltre ai raffinati conviti orientali, gli acuti pizzichi della *pectis* accompagnavano pure le solenni occasioni cultuali, come ad esempio le Artemisie che si tenevano annualmente ad Efeso³⁸. Nel corso di tali feste aveva luogo la *performance* delle Λυδῶν κόροι, un coro di giovani lidie paragonabile a quello delle Deliadi descritto nell'*Inno omerico ad Apollo* (vv. 156-164)³⁹. Si tratta di un collegio di vergini votate al culto di Artemide⁴⁰, la cui istituzione era ricondotta alle mitiche Amazzoni, le vergini guerriere fondatrici del culto efesio. Nell'*Inno ad Artemide* (vv. 240-247) Callimaco rappresenta la danza delle Amazzoni intorno all'immagine cultuale della dea in termini analoghi a quelli impiegati, circa un secolo prima, dal poeta comico Autocrate (fr. 1 K.-A.) per descrivere la danza delle Λυδῶν κόροι: il mito cui il Cireneo fa riferimento ha un'evidente valenza eziologica, in quanto fa risalire l'origine delle Artemisie alla danza delle Amazzoni in onore di Artemide⁴¹. Ne consegue che le testimonianze dei due poeti possono essere integrate tra loro per ottenere un'immagine il più possibile completa delle evoluzioni orchestriche delle Λυδῶν κόροι.

Si fornisce qui di séguito il testo e la traduzione dei due brani citati:

Call. *Dian.* 237-249

σοὶ καὶ Ἀμαζονίδες πολέμου ἐπιθυμήτειραι
ἔν κοτε παρραλίῃ Ἐφέσῳ βρέτας ἰδρῶσαντο
φηγῶ ὑπὸ πρέμνω, τέλεσεν δέ τοι ἱερὸν Ἴππῶ·
240 αὐταὶ δ', Ουπι ἄνασσα, περὶ πρύλιν ὠρχήσαντο
πρῶτα μὲν ἐν σακέεσσιν ἐνόπλιον, αὐθι δὲ κύκλω
στησάμεναι χορὸν εὐρύν· ὑπήεισαν δὲ λίγεια
λεπταλέον σύριγγες, ἵνα ῥήσσωσιν ὀμαρτῆ
(οὐ γάρ πω νέβρεια δι' ὄστέα τετρήναντο,
245 ἔργον Ἀθηναίης ἐλάφωκακόν)· ἔδραμε δ' ἠχώ
Σάρδιας ἕς τε νομὸν Βερεκύνθιον. αἱ δὲ πόδεσσιν
οὐλα κατεκροτάλιζον, ἐπεψόφεον δὲ φαρέτραι.
κεῖνο δέ τοι μετέπειτα περὶ βρέτας εὐρὺ θέμιλον
δωμήθη κτλ.

A te anche le Amazzoni bramose di guerra
un tempo in Efeso marina eressero un simulacro
sotto un tronco di quercia, e per te compì il rito Hippò.
E quelle, Upis sovrana, danzarono intorno la *prylis*,
prima armate di scudi, poi in cerchio
l'ampio coro ordinando; e accompagnavano il canto acute
zampogne con suono sottile, perché insieme battessero i piedi
(non erano ancora state forate le ossa ai cerbiatti,
invenzione di Atena, rovina del cervo), e corse l'eco
fino a Sardi e al territorio Berecinzio; quelle coi piedi

³⁸ Sulla festa, cf. Nilsson (1906, 243ss.). Le Artemisie devono essere distinte dalle Efesie, identificabili semmai con le Panionie celebrate a Efeso: cf. Hornblower (1982) e Biraschi (2001, 171). Per quel che concerne il tempio, si ricordi che esso fu più volte ricostruito: all'antico diptero realizzato nel VI sec. a.C. (anche grazie ai finanziamenti di Creso, come testimonia la base di una colonna; vd. Hdt. I 92) seguì un secondo diptero, costruito nel IV sec. a.C. Sul diptero antico, cf. Alzinger (1970).

³⁹ Per l'accostamento tra i due cori vd. Allen (1936, 224), ripreso da Calame (1977, I 183 e n. 17).

⁴⁰ Cf. Strab. XIV 641 (IV 24 R.) ἱερέας δ' εὐνούχους εἶχον, οὓς ἐγάλουν μεγαβύξους (καὶ ἀλλαχόθεν μετιόντες αἰετίνους ἀξίους τῆς τοιαύτης προστασίας) καὶ ἦγον ἐν τιμῇ μεγάλῃ· συνιεραῖσθαι δὲ τούτοις ἐχρῆν παρθένους.

⁴¹ Cf. ora Pretagostini (2009, 5s.).

fittamente percuotevano il suolo, e le faretre risuonavano insieme.
A te poi intorno a quel simulacro ampie fondamenta
eressero ... (trad. G.B. D'Alessio)

Autocr. fr. 1 K.-A.

οια παίζουσιν φίλαι
παρθένοι Λυδῶν κόραι
κοῦφα πηδῶσαι κόμαν,
κἀνακρούουσαι χερσῶν,
5 Ἐφεσίαν παρ' Ἄρτεμιν
καλλίσταν, καὶ τοῖν ἰσχίοιν
τὸ μωσὲν κάτω τὸ δ' αὖ
εἰς ἄνω ἐξάιρουσα,
οἷα κίγκλος ἄλλεται.

Come danzano le graziose
vergini figlie dei Lidi,
che agilmente saltellano con la chioma
e battono il tempo con le mani
intorno alla bellissima
Artemide, e le anche
ora in giù, ora di nuovo
in su sollevano,
come saltella il cinclo.

La loro danza si svolgeva in forma circolare: le ragazze – verosimilmente abbigliate da cacciatrici⁴² – saltellavano, muovendo le anche ora in sù, ora in giù alla maniera del cinclo (o ballerina), un passeriforme che muove ritmicamente la coda in sù e in giù⁴³. Tratto peculiare di questa danza doveva essere proprio il ritmo, sostenuto e fortemente cadenzato: oltre ad essere scandito dai passi delle coreute, esso era ribadito dai loro battiti di mani.

Per quanto riguarda gli strumenti che accompagnavano la danza, Autocrate non fornisce alcuna indicazione⁴⁴. Più dettagliata risulta la testimonianza di Callimaco, il quale menziona le σύριγγες (vv. 241s.), ed aggiunge una precisazione di tipo cronologico: all'epoca delle Amazzoni non esisteva ancora l'aulo, inventato solo più tardi da Atena. «È come se Callimaco [...] volesse tracciare un'evoluzione delle modalità di resa del canto in onore di Artemide: da un accompagnamento originario con le zampogne si sarebbe passati, già in epoca mitica, ad un accompagnamento con l'αὐλός»⁴⁵. Quest'ultimo doveva caratterizzare con tutta probabilità la *performance* delle Λυδῶν κόραι all'epoca di Callimaco, altrimenti, la precisazione del poeta risulterebbe del tutto gratuita e priva di una connessione con il contesto. La deduzione sembra trovare conferma in un frammento della *Semele* (*TrGF* 45 F 1) del tragediografo Diogene di Atene, attivo nel V sec. a.C., il quale descrive in questi termini la musica che accompagnava gli atti cultuali delle vergini lidie (vv. 7-12):

⁴² Cf. Call. *Dian.* 247 (le Amazzoni hanno addosso faretre), con le considerazioni svolte in proposito da Talamo (1984, 203s.).

⁴³ Sul cinclo o ballerina (*motacilla alba* o *motacilla flava*, secondo la classificazione della moderna ornitologia), cf. Arist. *HA* VIII 615a e Aelian. *NA* XII 9. In entrambe le trattazioni si sottolinea il peculiare movimento concitato della coda dell'animale, che è la caratteristica cui verosimilmente allude Autocrate nel suo paragone.

⁴⁴ Non è lecito dedurre l'impiego dei *tympana* in accompagnamento alla danza sulla base del titolo della commedia: *Tympanistàì*. La testimonianza sulle Λυδῶν κόραι, infatti, compare all'interno di una similitudine e non ha necessariamente attinenza con la trama dell'opera, nella quale i suonatori di timpani dovevano certamente avere un preciso ruolo.

⁴⁵ Pretagostini (2009, 6).

κλύω δὲ Λυδὰς Βακτρίας τε παρθένους
ποταμῶ παροίκους ἼΑλυϊ Τμωλίαν θεόν
δαφνόσκιον κατ' ἄλσος Ἄρτεμιν σέβειν
ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων <τ'> ἀντιζύγοις
ὄλκοις κρεκούσας μάγαδιν, ἔνθα Περσικῶ
νόμῳ ξενωθεῖς αὐλὸς ὁμονοεῖ χοροῖς.

Odo vergini lidie e battriane, che presso l'Ali
abitano, venerare la dea del Tmolo (*i.e.* Efeso),
Artemide, in un boschetto, all'ombra degli allori,
con pizzichi di trigoni e contrapposti strappi
di pettidi facendo risuonare una *magadis*, in cui l'aulo,
accolto come un ospite, si accorda alle danze alla maniera persiana.

Diogene parla di un vero e proprio concerto di strumenti: l'aulo, già menzionato da Callimaco, il trigono, un'arpa frigia di forma triangolare e di intonazione grave, e la *pectis*, un'arpa lidia di intonazione acuta, come si è visto. Il duetto di arpe produceva una *magadis*, ovvero un'esecuzione in cui la stessa melodia era raddoppiata all'ottava acuta⁴⁶: è verosimile che i trigoni sostenessero la melodia principale al grave, mentre le pettidi fornivano l'accompagnamento⁴⁷. Rispetto a tale duetto, l'aulo doveva risultare un ospite, secondo quanto dice Diogene, e per di più un ospite che accompagna le danze «alla maniera persiana», o anche «con una melodia persiana». L'espressione non risulta immediatamente chiara ad un lettore moderno, come invece doveva apparire ad uno spettatore dell'Atene classica. Si può nondimeno cercare di recuperare il referente storico delle parole di Diogene in un tipo di *performance* orchestica orientale, e nella fattispecie persiana, rappresentata su ben diciassette vasi attici compresi tra la fine del VI sec. a.C. (ca. 510 a.C.: Arezzo, Museo Civico 1465; cratere a volute) e la metà del IV sec. a.C. (Atene, Museo dell'Agorà 14515; *lekythos* attica)⁴⁸: si tratta dell'ὄκλασμα («danza rannicchiata»), la danza persiana per eccellenza, tanto da essere denominata proprio «la persica» (τὸ Περσικόν)⁴⁹. Di tale *performance* abbiamo notizia da Aristofane (*Thesm.* 1174) e da Senofonte (*An.* VI 1,10, *Cyr.* VIII 4,12)⁵⁰, da cui si apprende che si trattava di una danza al suono dell'aulo, eseguita flettendosi sulle gambe e poi risollemandosi, con movimenti vigorosi, ma caratterizzati nel contempo da una certa mollezza, secondo quanto attesta il lessicografo Polluce (IV 100: vd. n. 45). Dalle raffigurazioni vascolari si può dedurre inoltre che i danzatori ballavano tendendo entrambe le braccia in avanti, e forse scandendo il ritmo con battiti di mani. Si tratta, in generale, delle stesse movenze che Autocrate attribuisce al coro delle Λυδῶν κόροι, come ha osservato Webster (1970, 185): non è quindi azzardato ritenere che le ragazze lidie eseguissero una forma di ὄκλασμα. Se così è, i due versi finali del frammento di Diogene risultano meglio comprensibili: il tragediografo intende probabilmente isolare all'interno del complesso concerto musicale delle Artemisie un tipo di esecuzione a lui piuttosto familiare, data la sua partecipazione alla vita culturale e artistica dell'Atene del V sec. a.C. È peraltro verosimile ritenere che nel concerto l'aulo eseguisse un motivo musicale ben caratterizzato e strettamente connesso con la danza, sì da essere definito esso stesso τὸ Περσικόν: cf. Ar. *Thesm.* 1174 σὺ δ', ὦ Τερηδῶν, ἐπαναφύσα Περσικόν. Si noti, peraltro, che

⁴⁶ Cf. Barker (1988, 102) e Rocconi (2003, 27 e n. 124).

⁴⁷ Che la melodia principale fosse generalmente eseguita al grave e l'accompagnamento all'acuto è quanto si desume da [Arist.] *Probl.* 19,12 e da Plut. *Coniug. Praec.* 139c-d e *Quaest. Conv.* IX 741b. Cf. Rocconi (2003, 47 e n. 263) e Pelosi (2009, 221 e n. 34).

⁴⁸ Per le raffigurazioni, vd. Todisco (2006), con commento alle immagini e discussione anche delle testimonianze letterarie.

⁴⁹ Cf. Ath. I 16a καὶ τις, φησί, τὸ Περσικὸν ὄρχεῖτο καὶ κροτῶν τὰς πέλτας ὄκλαζε καὶ ἐξάνιστατο· καὶ ταῦτα πάντα ῥυθμῶ πρὸς τὸν αὐλὸν ἐποίει.

⁵⁰ Cf. Poll. IV 100 (καὶ κνισμὸς καὶ ὄκλασμα· οὕτω γὰρ ἐν Θεσμοφοριαζούσαις [v. 1175] ὀνομάζεται τὸ ὄρχημα τὸ Περσικὸν καὶ σύντονον) e *schol.* Ar. *Thesm.* 1175 R. (βαρβαρικὸν καὶ Περσικὸν ὄρχημα ὄκλασμα καλεῖται).

questa forte connessione tra la melodia dell'aulo e i movimenti orchestrici delle coreute sembra trovare una conferma indiretta nella descrizione callimachea della danza delle Amazzoni (*Dian.* 242s.), prototipo della *performance* delle Λυδῶν κόραι: ivi è la σύριγξ, 'antenato' dell'aulo, che accompagna le evoluzioni delle coreute, mentre delle arpe non si fa alcuna menzione (ὕπῃεισαν δὲ λίγεια / λεπταλέον σύριγγες, ἵνα ῥήσσωσιν ὁμαρτῆ, «accompagnavano il canto acute / zampogne con suono sottile, perché insieme battessero i piedi»). Questa circostanza è tutt'altro che trascurabile: ricostruendo la più antica fase delle Artemisie, il Cireneo aveva evidentemente motivo di ritenere che l'originario accompagnamento musicale della danza fosse realizzato dal solo strumento a fiato, che più delle arpe doveva apparire connesso con le movenze orchestriche.

Se l'interpretazione del frammento di Diogene è corretta, abbiamo qui un importante indizio del fatto che l'ὄκλασμα poté giungere alla conoscenza dei Greci per il tramite della Lidia, ed in particolare delle Artemisie di Efeso, una festa cui prendevano parte sia Greci, sia Lidi. In questa direzione sembra portare anche il fatto che la più antica raffigurazione della danza appaia sul collo di un cratere (Arezzo, Museo Civico 1465; ca. 510 a.C.) i cui lati ospitano due rappresentazioni del mito delle Amazzoni: da un lato lo scontro tra Eracle e le Amazzoni; dall'altro, la fuga delle eroine, che secondo la tradizione trovarono asilo proprio nel tempio di Artemide a Efeso⁵¹. È probabile, dunque, che anche in questo caso la Lidia abbia giocato un rilevante ruolo di mediazione culturale nel complesso e annoso dialogo tra l'Oriente e l'Occidente greco⁵².

Dip. di Filologia Classica e Medioevale
Via Zamboni 32, I – 40126 Bologna

MARCO ERCOLES
marco.ercoles@unibo.it

⁵¹ Cf. Paus. VII 2,7s. e Tac. *Ann.* III 61 – una tradizione registrata più tardi nell'*EM* 402,12-18 G. (s.v. Ἔφεσος).

⁵² A favore del ruolo di mediazione giocato dall'Asia Minore era già Schweitzer (1936, 291s.). *Contra*, cf. Todisco (2006, 144), secondo cui i Greci non vennero «necessariamente a conoscenza dell'*oklasma* in Asia Minore come voleva lo Schweitzer, data l'assoluta mancanza di riferimenti sia scritti che iconografici connessi con quest'area».

Riferimenti bibliografici

- Abert 1920 = H. A., *Saiteninstrumente*, in *RE* I/A (1920) 1760-1767.
- Alzinger 1970 = W. A., *Ephesos*, in *RE* Suppl. XII (1970) 1654-1673.
- Baldriga 1997 = R. B., *Aspetti ideologici della presenza frigia nella tradizione sul regno di Lidia*, in Gusmani-Salvini-Vannicelli 1997, 279-285.
- Barker 1984 = A. B., *Greek Musical Writings. I: The Musician and his Art*, Cambridge 1984.
- Barker 1988 = A. B., *Che cos'era la «mágadis»?*, in Gentili-Pretagostini 1988, 96-107.
- Biagetti 2010 = C. B., *Ricerche sulle tradizioni di fondazione di Magnesia al Meandro. Un aggiornamento*, «Klio» XCII (2010) 42-64.
- Biraschi 2001 = A.M. B., *Efeso e Atene nel V secolo. A proposito di Tucidide III 104 e Ferecide F 155 J.*, «PP» LVI (2001) 169-188.
- Blok 1995 = J.H. B., *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden-New York-Köln 1995.
- Bornmann 1968 = F. B., *Hymnus in Dianam*, introduzione, testo critico e commento, Firenze 1968.
- Burkert 1992 = W. B., *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Engl. transl. by M.E. Pinder-W. B., Cambridge, MA 1992 (ed. or. Heidelberg 1984).
- Burkert 1995 = W. B., *Lydia between East and West or How to Date the Trojan War: A Study in Herodotus*, in Carter-Morris 1995, 139-148.
- Bürkner 1928 = L. B., *Magnesia (2)*, in *RE* XIV (1928) 471s.
- Calamosca 2005/2006 = I. C., *Tre arpe greche: pektis, sambyke, trigonon*. Testimonianze e immagini, Bologna a.a. 2005/2006 (tesi di laurea inedita).
- Campbell 1988 = D.A. C., *Greek Lyric. II, Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*, London-Cambridge, Mass. 1988.
- Carter-Morris 1995 = J.B. C.-S.P. M. (edd.), *The Ages of Homer. «A Tribute to Emily Townsend Vermeule»*, Austin, TX 1995.
- Cassola 1975 = F. C., *Inni omerici*, Milano 1975.
- Cassola 1997 = F. C., *Rapporti tra Greci e Frigi al tempo di Mida*, in Gusmani-Salvini-Vannicelli 1997, 131-152.
- Cavallini 2006 = E. C., *Lesbo, Mileto, la Lidia: Sapph. fr. 16 e 96 Voigt*, in M. Vetta-C. Catenacci (edd.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*. «Atti del Convegno. Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, 20-22 aprile 2004», Alessandria 2006, 145-158.
- Comotti 1991 = G. C., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991².
- Comotti 1993 = G. C., *Il 'canto Lidio' in due frammenti di Teleste (fr. 806; 810 P.)*, in R. Pretagostini (cur.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*. «Studi in onore di Bruno Gentili», Roma 1993, 513-520.
- Connor 1987 = W.R. C., *Tribes, Festival and Processions: Civic Ceremonial and Politic Manipulation*, «JHS» 107 (1987) 40-50 (sulle feste di Efeso).
- Corsaro 1997 = M. C., *I Greci d'Asia*, in S. Settis (dir.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2.II., Torino 1997, 27-59.
- Davies, EGF = M. D., *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988.
- Dihle 1997 = A. D., *I Greci e il mondo antico*, trad. it. Firenze 1997 (ed. or. München 1994).
- Dunbabin 1957 = T.J. D., *The Greeks and their Eastern Neighbours. Studies in the Relations between Greece and the Countries of the Near East in the Eighth and Seventh Centuries B.C.*, London 1957.
- de Hoz 1997 = M.P. d.H., *El proceso de cambio religioso en la antigua Lidia*, «Habis» XXVIII (1997) 53-69.
- Farnell 1896 = L.R. F., *The Cults of the Greek States, II*, Oxford 1896.
- Franklin 2002a = J.C. F., *Diatonic Music in Greece: A Reassessment of its Antiquity*, «Mnemosyne» LVI (2002) 669-702.
- Franklin 2002b = J.C. F., *Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period*, in E. Hickmann-R. Eichmann (edd.), *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen = The Archaeology of Sound: Origin and Organisation*, Rahden 2002.
- Franklin 2007 = J.C. F., *"A Feast of Music": The Greco-Lyidian Musical Movement on the Assyrian Periphery*, in B.J. Collins- M. Bachvarova-I. Rutherford (eds.), *Anatolian Interfaces: Hittites, Greeks and Their Neighbors*. «Proceedings of an International Conference on Cross-Cultural Interaction, September 17-19, 2004», Oxford 2007, 193-203.
- Gentili 1977 = B. G., *I cosiddetti dattilo-epitriti nella poesia orale pre-omerica e nella lirica citarodica e corale da Stesicoro a Pindaro*, in Id.-P. Giannini *Preistoria e formazione dell'esametro*, «QUCC» XXVI (1977) 7-61: 7-37.
- Gentili-Pretagostini 1988 = B. G.-R. P. (curr.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988.
- Goldhill-Osborne 1999 = S. G.-R. O. (eds.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999.
- Gostoli 1990 = A. G., *Terpander*, Romae 1990.

- Gulick 1950 = C.B. G., *Athenaeus. The Deipnosophists*, with an English translation, VI, London-Cambridge Mass. 1950.
- Gusmani-Salvini-Vannicelli 1997 = R. G.-M. S.-P. V. (curr.), *Frigi e Frigio*. «Atti del 1° Simposio Internazionale (Roma, 16-17 ottobre 1995)», Roma 1997.
- Hall 1989 = E. H., *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- Heitsch 1983 = E. H., *Xenophanes. Die Fragmente*, München-Zürich 1983
- Heubeck 2003 = *Omero. Odissea*, III, a cura di A. H., Milano 2003³.
- Huxley 1975 = G. H., *Pindar's Vision of the Past*, Belfast 1975.
- Klügmann 1870 = O. K., *Ueber die Amazonen in den sagen der kleinasiatischen städte*, «Philologus» XXX (1870) 524-556.
- Lambin 1992 = G. L., *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris 1992.
- Livrea 1998 = E. L., *Callimaco e gli Iperborei a Delo*, «ZPE» CXX (1998) 23-27.
- Maas-Snyder 1989 = M. M.-J.M. S., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London 1989.
- Maddoli 1989 = G. M., *Società, diritti politici e trasformazioni economiche*, in R. Bianchi Bandinelli (dir.), *Storia e civiltà dei Greci*, II 513-559.
- Martinelli 2009 = M.C. M. (cur.), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, con la collab. di F. Pelosi e C. Pernigotti, Pisa 2009.
- Mazzarino 1947 = S. M., *Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca*, Firenze 1947.
- Mosshammer 1984 = *Georgi Syncelli ecloga chronographica*, ed. A.A. M., Leipzig 1984.
- Nagy 1990 = G. N., *Pindar's Homer*, Baltimore-London 1990.
- Nilsson 1906 = M.P. N., *Griechische Feste*, Leipzig 1906 (in part. 243-247: *Panionia* di Efeso).
- Nippel 1996 = W. N., *La costruzione dell'altro*, in S. Settis (dir.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 1, Torino 1996, 165-196.
- Pasetti 2004 = Anna P., *Non arguta sonant tenui psalteria chorda: l'arpa dall'antichità preclassica all'alto Medioevo*, Bologna 2004.
- Pelosi 2009 = F. P., *Suoni simultanei: prassi esecutiva, ethos e psicologia nei Problemata pseudoaristotelici*, in Martinelli 2010, 205-224.
- Pretagostini 2009 = R. P., *Occasioni di performances musicali in Callimaco e in Teocrito*, in Martinelli 2009, 3-30.
- Race 1997 = W. R., *Pindar*, I-II, London-Cambridge, Mass. 1997.
- Radet 1893 = G. R., *La Lydie et le monde grec au temps des Mermnades (687-546)*, Paris 1893.
- Ragone 1996 = G. R., *La Ionia, l'Asia Minore, Cipro*, in S. Settis (dir.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2.I., Torino 1996, 903-943.
- Sakellariou 1958 = M.B. S., *La migration grecque en Ionie*, Athènes 1958.
- Snell 1971 = B. S., *Leben und Meinungen der Sieben Weigen*, München 1971 (trad. it. a cura di I. Ramelli, Milano 2005, da cui si cita).
- Snyder 1972 = J.M. S., *The Barbitos in the Classical Period*, «CJ» LXVII (1972) 331-340.
- Talamo 1979 = C. T., *La Lidia arcaica: tradizioni genealogiche ed evoluzione istituzionale*, Bologna 1979.
- Talamo 1983 = C. T., *Nota sui rapporti tra la Lidia e le città greche d'Asia da Gige a Creso*, «AIIN» XXX (1983) 9-37.
- Talamo 1984 = C. T., *Sull'Artemision di Efeso*, «PP» XXXIX (1984) 197-216.
- Webster 1970 = T.B.L. W., *The Greek Chorus*, London 1970.
- Wegner 1949 = M. W., *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949.
- West 1992 = M.L. W., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- West 1997 = M.L. W., *When is harp a panpipe? The meanings of πηχτίς*, «CQ» n.s. XLVII (1997) 48-55.
- West 2012 = M.L. W., *Pindar as a Men of Letters*, in D. Obbink-R. Rutherford (edd.), *Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2012 (c.d.s.).
- Wilson 1999 = P. W., *The aulos in Athens*, in Goldhill-Osborne 1999, 58-95.