Un'antica fonte magno-greca nel *De musica* attribuito a Plutarco: Glauco di Reggio*

da
Antonietta Gostoli
Università di Perugia
antonietta.gostoli@gmail.com

Abstract

Glaucus of Rhegium is often cited in Ps. Plutarch's *De musica* as an important source for reconstructing the history of ancient Greek music and lyric poetry. The cultural background of Glaucus' activity was Rhegium and the Magna Graecia at the end of V century B.C. While Theagenes, his fellow citizen, who was a rhapsode, gave rise to the Homeric studies (VI century B.C.), Glaucus, who was a musician, started the classification and historiography of lyric poetry. He is cited by Ps. Plutarch's *De musica* mostly in chapters derived from Heraclides Ponticus. It has been widely questioned whether the author of the *De Musica* had direct access to Glaucus' work or deduced its content from Heraclides. Nevertheless, Ps. Plutarch underlined a great difference between Glaucus and Heraclides: the latter founded his research on written sources, whereas, when Glaucus compared Terpander's melodies to Orpheus', we cannot think he could have used any sources with musical notation for such ancient pieces of music. Evidently, he referred to orally transmitted melodies attributed to Orpheus and Terpander. Indeed, elsewhere in the *De musica* Glaucus refers to musical knowledge acquired by directly listening to ritual songs.

Key-Words: Ps. Plutarch's *De musica*, Glaucus of Rhegium, Heraclides Ponticus, Kitharōidia, Aulōidia, Oral tradition of ancient music.

Il *De musica* attribuito a Plutarco cita Glauco di Reggio tra le principali fonti utilizzate per ricostruire la storia della musica greca e della poesia lirica del passato. Mi sembra utile riesaminare la documentazione disponibile con l'intento di lumeggiare in maniera più approfondita e aggiornata la sua attività

* Questo saggio è stato presentato a *Space, Time and Language in Plutarch's Visions of Greek Culture.* 10th International Plutarch Society Congress, University of Patras, Department of Philology, Delfi 16-18 May 2014.

di musico e di storico della letteratura e il suo apporto al disegno delineato nel trattato pseudo-plutarcheo.

Il contesto culturale in cui nasce e si sviluppa l'opera di Glauco è quello di Reggio e della Magna Grecia della seconda metà del V secolo. Della città di origine si ha la precisa indicazione in Diogene Laerzio (IX 38) e nel trattato pseudo-plutarcheo *Decem oratorum vitae* (test. 5), che designano lo scrittore come ὁ Ῥηγῖνος, mentre il *De musica* (test. 1, l. 6) ne indica più genericamente la regione, ἐξ Ἰταλίας. Per la determinazione della cronologia, Diogene Laerzio ci fornisce due elementi: a) Glauco fece menzione del trasferimento di Empedocle a Turi, avvenuto poco dopo la sua fondazione (444/443 a.C.); b) Glauco fu contemporaneo di Democrito[1]. Considerando che Democrito rimase famoso per la sua longevità (circa 460-360 a. C.) e che Glauco ebbe occasione di citarlo, possiamo anche pensare che non fosse un suo coetaneo, bensì un contemporaneo un po' più giovane. Il suo *floruit* dovrebbe dunque cadere nell'ultimo quarto del quinto secolo[2].

Nel contatto tra modelli greci e forze autoctone, a partire dal VII secolo, a Locri e a Reggio si era sviluppata un' originale civiltà letteraria, un'intensa stagione di poesia e musica. Nella tradizione era rimasto famoso il confronto tra i citarodi Eunomo di Locri e Aristone di Reggio, che sottende una rivalità tra queste due città[3]. Durante un'esibizione al concorso citarodico di Delfi, si ruppe una corda della cetra di Eunomo e immediatamente una cicala, posatasi sullo strumento, si sostituì con il suo canto alla nota venuta meno, permettendo così a Eunomo di portare a termine la gara e conseguire la vittoria. Certo nel VII secolo a Locri doveva essere fiorita una vivace attività poetico-musicale dal momento che il locrese Senocrito importò a Sparta l'arte musicale della sua città, partecipando alla fondazione della seconda *katastasis* (che si realizzò nell'istituzione della festa delle Gimnopedie), insieme a Taleta di Gortina, Senodamo di Citera, Polimnesto di Colofone e Sacadas di Argo[4]. Che Senocrito abbia avuto un ruolo importante nella storia della lirica è provato anche dalla testimonianza di Pindaro, che in un suo carme lo indica come inventore di un canto armonioso accompagnato dagli auli (fr.

1 Vd. rispettivamente Diog. Laert., VIII 52 = Emp., 31 A 1 D.-K.; IX 38 = Dem., 68 A 1 D.-K.

2 Vd. HILLER, 1886, pp. 398 s.

3 Timeo di Tauromenio, *FGrHist* 566 F 43a-b. Da Timeo derivano Antigono di Caristo, Strabone e molti altri autori greci e latini che ripresero e contaminarono in vari modi il racconto: vd. BELLIA, 2012a; BELLIA, 2012b, pp. 18 s.

4 Ps. Plut., *De mus*. 9, 1134b; vd. GOSTOLI, 2012, p. 146.

140b Maehl.)[5]. È verisimile che si riferisse all'invenzione dell'armonia locrese, insieme severa e patetica, come viene definita da Ateneo (XIV 625e) verosimilmente sulla scorta di Eraclide Pontico[6]. Pindaro è testimone anche della civiltà atletica di Locri. L'*Olimpica* X e l'*Olimpica* XI furono composte per la stessa vittoria nel pugilato del fanciullo Hagesidamos, figlio di Archestratos, rispettivamente nel 474 e nel 476[7]. Nella visione pindarica Locri è città ospitale, in cui fioriscono musica, poesia, saggezza e arte guerriera. Alla tradizione locrese, per il tramite di Xanto, viene collegato anche Stesicoro[8], compositore di poesia epica in versi lirici, la cui attività poetica presenta dei momenti di collegamento con la storia e i culti locali (battaglia della Sagra e culto dei Dioscuri). Nella poetica di Ibico di Reggio l'epos cede il posto alla poesia amorosa. La sua attività si svolse tra Magna Grecia, Sicilia e l'isola di Samo, alla corte del tiranno Policrate. In rapporto a Glauco, è ancora più rilevante il fatto che a Reggio, un secolo prima, abbia operato Teagene, rapsodo e primo interprete di Omero, del quale cercò di ricostruire la biografia e iniziò l'esegesi allegorica, occupandosi anche di critica testuale e scelta fra varianti[9]. Nello stesso ambiente di Teagene si formarono Orfeo di Crotone, Zopiro di Eraclea e Onomacrito di Locri che parteciparono alla redazione pisistratea dei poemi omerici[10].

Come Teagene diede origine agli studi omerici, Glauco dette inizio alla classificazione e alla storia della lirica, basandosi sul rapporto tra poesia e musica, come vedremo. I contesti culturali in cui operava erano quelli della sofistica e del pitagorismo. Secondo lo Ps. Plutarco, *Dec. or. vit.* (test. 5), "Vi sono alcuni che l'opuscolo di Glauco di Reggio l'attribuiscono ad Antifonte". Generalmente si intendeva che si trattasse dell'Antifonte sofista, non dell'oratore Antifonte di Ramnunte (480-411 a. C.), ispiratore del regime dei Quattrocento. In particolare, secondo Müller, Glauco, andato da Reggio ad Atene, sarebbe stato tra i maestri di Antifonte sofista (*non Rhamnusium esse, verum recentiorem*) per il quale avrebbe composto il suo opuscolo sui poeti[11]. Oggi si tende ad identificare i

5 Vd. Fileni, 1987.

6 Per una più ampia rassegna e discussione sulla varietà e sull'originalità della vita musicale di Locri in età arcaica, vd. Gigante, 1977, pp. 623-635.

7 Lomiento in Gentili, 2013, p. 248.

8 Bowra, 1973, p. 117.

9 Vd. Gentili-Cerri, 1983, p. 73; p. 77; p. 86; Biondi, 2015.

10 Per le testimonianze a riguardo, vd. D'Agostino, 2007, p. 27.

11 Müller, 1848, vol. II, p. 23.

due personaggi in uno solo, autore sia di orazioni che di scritti di argomento sofistico. Non possiamo ipotizzare il motivo della falsa attribuzione, che però può attestare due cose: a) Glauco condivideva con i sofisti metodi interpretativi e interessi per determinati campi della cultura letteraria e musicale; b) l'opera di Glauco, per passare come opera di Antifonte, doveva essere scritta in dialetto attico, cosa possibile nella seconda metà del V secolo, quando l'attico si era affermato come lingua letteraria. Sappiamo con certezza che Gorgia, andato in Atene dalla Sicilia nel 427 a. C., scrisse le sue opere in attico[12].

Di Glauco vengono menzionate due opere: quella più famosa è citata come Σύγγραμμα περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν, *Trattato sugli antichi poeti e musici* (test. 1, l. 7), oppure Ἀναγραφὴ ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν (test. 2, l. 30), o anche semplicemente Περὶ ποιητῶν βιβλίον (test. 5). Il termine Ἀναγραφή, secondo Hiller[13], farebbe supporre che l'opera di Glauco avesse forma non di trattato, ma piuttosto di elenco. Weil e Reinach propongono dubitativamente di correggere ἀναγραφή in συγγραφή, per analogia con il titolo precedentemente usato dall'autore del *De musica*; la correzione è accolta nel testo da Ziegler. All'uno e agli altri si può replicare che i due termini (σύγγραμμα e ἀναγραφή) sono sinonimici perché ἀναγραφή, oltre a 'registrazione' significa 'trattazione' (per es. Plut., *Per*. 2), pertanto è possibile che lo Ps. Plutarco abbia usato ora l'uno ora l'altro termine per indicare un'opera Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν, che era il titolo tradizionale per questo tipo di trattazioni. Pressoché allo stesso modo venne chiamata un' opera del contemporaneo Damaste (Περὶ ποιητῶν καὶ σοφιστῶν), saggio di storia della letteratura greca simile a quella di Glauco[14]. Non è verisimile che ἀρχαίων sia un'aggiunta dell'autore del *De musica*, ipotesi formulata a causa della menzione, nel trattato di Glauco, di Empedocle, rispetto a Glauco poeta "moderno"[15]: in realtà l'opera nel suo complesso si connotava più distintamente come storia della poesia e della musica antica. La menzione, da parte di Glauco, del mitico Museo[16] dimostra che le sue ricerche risalivano fino all'età eroica, mentre le citazioni tramandate dal *De musica* segnalano una particolare, approfondita attenzione

12 Cfr. l'utile discussione sull'argomento in PRESTA, 1965, pp. 87-89.

13 HILLER, 1886, p. 405.

14 *FGrHist* 5 F 11a-b.

15 LANATA, 1963, p. 271; PRESTA, 1965, p. 90.

16 Cfr. Harpocr., p. 207, 13 KEANEY s.v. Μουσαῖος = Aristox., fr. 91 WEHRLI.

alla lirica del VII sec. a.C.[17] Βιβλίον, nel testo pseudo-plutarcheo della test. 5, ne sottolinea l'aspetto "editoriale" di "opuscolo"[18].

L'altra opera attribuita a Glauco è denominata Περὶ Αἰσχύλου μύθων, *Le trame di Eschilo*[19]. Non essendo utilizzata dal compilatore del *De musica* non sarà presa in considerazione in questo saggio.

Passiamo ora all'analisi dei frammenti dell'opera *Sugli antichi poeti e musici* trasmessi dal *De musica* attribuito dalla tradizione a Plutarco[20]. Questa è un'opera che presenta la storia della musica e della poesia lirica dall'età eroica al IV secolo, cioè all'età delle sue fonti principali, Eraclide Pontico e Aristosseno, entrambi eruditi appartenenti alla scuola di Aristotele. Glauco viene citato quattro volte (4, 1132e = test. 1, l. 6; 7, 1133f = test. 2, l. 30; 10, 1134d = test. 3, l. 9; 10, 1134e = test. 4, l. 7), in capitoli che derivano per la maggior parte da Eraclide Pontico, menzionato dallo stesso autore del *De musica* (3, 1131f) come sua fonte diretta. Si è discusso a lungo, senza giungere a conclusioni certe, se quest'ultimo leggesse egli stesso l'opera di Glauco o viceversa ne desumesse il contenuto dal trattato di Eraclide Pontico: questa seconda ipotesi è oggi quella più accreditata[21]. L'opera di Glauco fu certamente utilizzata da Aristotele nel Περὶ ποιητῶν e da Eraclide Pontico nella Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων> ma dalle quali fu poi probabilmente sostituita e quindi non più utilizzata direttamente. È comunque evidente che l'autore del *De musica* nella stesura dell'opera non amalgama le sue fonti, ma procede secondo il moderno metodo del "copia e incolla"[22], affiancando cioè una fonte all'altra senza preoccuparsi di collegarle o armonizzarle fra di loro. Perciò la lettura è spesso difficile e niente affatto univoca, con il vantaggio però di essere molto fedele ai diversi testimoni diretti e indiretti.

La prima occorrenza del nome Glauco si trova alla fine del cap. 4 (test. 1, l. 6) con riferimento a Terpandro, che secondo Glauco è più antico di Archiloco. In questo capitolo e nel precedente l'autore del *De musica,*

17 Così Huxley, 1968, p. 48.

18 Presta, 1965, p. 90.

19 Vd. *Hypoth.* Aesch. *Pers.*

20 I frammenti dell'opera *Sugli antichi poeti e musici* sono tutti trasmessi dal *De musica*, eccetto quello su Museo (cfr. n. 16) e i frammenti su Democrito ed Empedocle (cfr. n. 1) che non hanno alcun rapporto con il *De musica* e che per questo non vengono presi in esame nella presente trattazione.

21 Barker, 2014, pp. 36 s.

22 Barker, 2014, p. 37.

rifacendosi esplicitamente all'autorità di Eraclide Pontico, aveva tracciato una storia della citarodia a partire dall'inventore mitico Anfione e dai più famosi cantori leggendari (Lino, Antes, Filammone, Tamiri, ecc.) fino ai citarodi storici Terpandro e Stesicoro, autori di epica lirica. A Terpandro veniva attribuita anche l'invenzione dei *nomoi* citarodici, cioè di arie musicali tradizionali da eseguire sulla cetra, delle quali vengono elencati i nomi. I *nomoi* aulodici, cioè le arie musicali da eseguire con l'aulo, sono invece attribuite a Clonas. La testimonianza di Glauco viene invocata al fine di stabilire la cronologia di Terpandro. Il cardine del sistema cronologico è costituito da Archiloco, probabilmente per il suo sincronismo con Gige, suggerito da Archiloco stesso (fr. 19 West) e confermato da Erodoto (I 13)[23]. Secondo Glauco, Terpandro sarebbe vissuto dopo i primi compositori di aulodie (l. 10 μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλῳδίαν)[24]. Segue un brano tratto da Alessandro Poliistore che ha la funzione di spiegare queste parole contestualizzandole geograficamente e storicamente. Nella sua *Raccolta di notizie sulla Frigia* Alessandro diceva che Olimpo dalla Frigia avrebbe portato la musica in Grecia. Lui sarebbe stato allievo di Marsia, Marsia sarebbe stato figlio di Hyagnis, che per primo suonò l'aulo. Il brano successivo, da ἐξηλωκέναι ἔοικε (ll. 17-23), secondo Jacoby, faceva ancora parte della citazione da Alessandro Poliistore[25]. Ma, a ben vedere, sono notizie che non hanno molto a che fare con la Frigia. È verisimile invece che da ἐζηλωκέναι (l. 17) fino a γενέσθαι (l. 29) riprenda l'esposizione della teoria di Glauco (cfr. l. 9 φησί), secondo cui Terpandro avrebbe imitato i versi da Omero e le melodie da Orfeo, che sarebbe stato il primo citarodo dato che prima di lui c'erano stati solo i poeti di aulodie. Si noterà dunque la discrepanza fra la tradizione seguita da Glauco che, nel genere citarodico, metteva in primo piano la figura e la poesia di Orfeo, e quella seguita da Eraclide Pontico (3, 1131f), per il quale l'inventore della citarodia era stato Anfione, sulla base dell'*Epigrafe di Sicione*, un'antica iscrizione depositata a Sicione, una cronaca di contenuto poetico-musicale che riportava i nomi di inventori, poeti e musici a partire dall'età eroica di Anfione fino al V secolo[26]. Ma non si tratta

23 Vd. LASSERRE, 1954, p. 156.

24 Ma non si può nemmeno escludere che αὐτόν (l. 9) si riferisca ad Archiloco: cioè Archiloco sarebbe vissuto dopo i primi compositori di aulodie. Vd. la discussione di questo passo in GOSTOLI, 1990, p. 74.

25 JACOBY, 1943, IIIa *Kommentar,* p. 287.

26 *De mus*. 3, 1132a = *FGrHist* 550 F 1. Cfr. anche 8, 1134b = *FGrHist* 550 F 2.

solo di tradizioni mitiche diverse, bensì anche di metodi e strumenti di studio differenti. Come ha ben evidenziato Andrew Barker, Eraclide, allievo di Aristotele, amava fondare la sua ricerca su fonti scritte: per la storia della citarodia e dell'aulodia, nomina come sua fonte la sopra menzionata *Epigrafe di Sicione*; per le vittorie di Terpandro e di Sacadas negli agoni pitici attinge alla lista dei *Pythionikai* compilata da Aristotele e dal nipote Callistene[27]; per la successione dei citarodi di Lesbo si basa sui *Vincitori alle Carnee*, opera di Ellanico[28]. Talora ammette l'impossibilità di pronunciarsi su un certo argomento perché non trova fonti scritte su di esso (test. 3, l. 1 ss.):

> Anche Polimnesto compose *nomoi* aulodici. Ma se nel comporre le sue melodie si sia servito del *nomos Orthios*, come dicono gli *harmonikoi*, non possiamo affermarlo con certezza, poiché gli antichi scrittori (οἱ ἀρχαῖοι) non dicono nulla su questo argomento.

È da sottolineare che per *harmonikoi* Eraclide intende i maestri di musica del suo tempo, che teorizzavano e insegnavano senza far riferimento a testimonianze scritte più antiche[29].

Diverso il modo di procedere di Glauco. Abbiamo già visto che paragonava le melodie di Terpandro a quelle di Orfeo. Non possiamo pensare che fosse in possesso di notazioni musicali su testi attribuiti ad autori così antichi[30]; evidentemente alludeva a melodie tramandate oralmente e attribuite a Orfeo e a Terpandro. Del resto, un altro passo del *De musica* attribuibile a Glauco fa riferimento a conoscenze musicali acquisite dall'ascolto diretto di canti rituali. Così si esprime riguardo a Olimpo (test. 2, ll. 12-17):

> Questi, essendo l'*eromenos* di Marsia e avendo imparato da lui a suonare l'aulo, portò i *nomoi* enarmonici in Grecia, dei quali i Greci si servono ancora nelle feste degli dei.

Esisteva dunque un corpus di musiche per cetra o per aulo attribuite per tradizione orale agli inventori delle due correnti musicali, la citarodia e l'au-

27 Test. 1, ll. 2-4; *De mus*. 8, 1134a. Per la dipendenza di queste notizie dalla lista dei *Pythionikai*, vd. Gostoli, 1990, pp. 98-100; Gostoli, 2012, pp. 143 s.

28 *De mus*. 6, 1133cd; per la dipendenza della trattazione da Ellanico, vd. West, 1992, p. 330, n. 8. Franklin, 2012, p. 748, che attribuisce a Glauco molto più materiale del *De musica* di quanto si faccia tradizionalmente, ritiene che questo passo discenda da Ellanico per il tramite di Glauco. Ma trattandosi di argomentazioni di tipo storico (predilette da Eraclide) e non tecnico-musicale (tipiche di Glauco) è verisimile che il tramite sia ancora Eraclide: vd. Barker, 2014, p. 48.

29 Vd. Barker, 2014, p. 34.

30 Vd. il magistrale saggio di Pöhlmann, 2011.

lodia. Le righe che abbiamo letto fanno parte del capitolo 7 in cui l'autore del *De musica* vuole affrontare il tema dei *nomoi* aulodici separatamente da quelli citarodici. È un capitolo che in parte ripete quanto già detto nel capitolo 5 (che abbiamo discusso sopra) sulla successione degli inventori dell'arte auletica e aulodica e sul ruolo archetipico di Olimpo. L'opera di Glauco, sostanzialmente alla base dell'intero capitolo 7[31], viene citata esplicitamente per attribuire a Olimpo l'invenzione del *nomos Harmateios*[32]. Glauco sosteneva che Stesicoro non imitò Orfeo, Terpandro, Archiloco o Taleta, ma la musica di Olimpo, avvalendosi del *nomos Harmateios* e del genere dattilico (test. 2, ll. 36-37). La testimonianza sembra doversi leggere in senso musicale, cioè nel senso che Stesicoro adottò un modello melodico mutuandolo dal contesto della musica per aulo, diverso da quello adottato da Terpandro[33]. È verisimile che Glauco sia giunto a queste conclusioni sulla base dello studio della musica ascoltata nella realtà del suo tempo. E, mentre nella ricostruzione di Eraclide la musica per eccellenza è quella citarodica inventata da Anfione, Glauco al contrario dà preminenza alla tradizione auletica, facendo di Olimpo una figura archetipica. Per lui le linee fondamentali della storia della musica greca sono: 1) Olimpo; 2) Orfeo; 3) Omero; 4) Terpandro.

L'interesse di Glauco per l'auletica e l'aulodia, nonché notizie precise su suoi esperimenti musicali, dei quali parleremo tra breve, hanno fatto ipotizzare che egli appartenesse ad una famiglia di auleti e che fosse lui stesso auleta[34]. Come tale, secondo Jacoby, sarebbe andato ad Atene e avrebbe scritto la sua opera in attico, come dimostra il fatto che qualcuno poté attribuirla ad Antifonte[35]. Jacoby afferma anche che il legame dell'esercizio pratico di un'arte con la sua trattazione letteraria sarebbe stato usuale nel periodo della sofistica. Sottolineerei piuttosto il confronto con Teagene di Reggio: anche Teagene fu sia esecutore della poesia omerica, cioè rapsodo, sia studioso di Omero, della sua stirpe, dell'epoca in cui fiorì, e fu il primo ad introdurre l'esegesi di tipo allegorico[36]. Glauco un secolo dopo ripercorre le orme del conterraneo: coniugano l'uno l'esercizio della poesia omerica, l'altro dell'aulodia e dell'aule-

31 Vd. BARKER, 2014, p. 35.

32 Un'indagine sulla natura e sulle caratteristiche del *nomos Harmateios* in GRANDOLINI, 2002.

33 Vd. BARKER, 2001; ERCOLES, 2009, pp. 162-168.

34 WEIL-REINACH, 1900, p. XII.

35 Vd. anche *supra*, p. 43, e JACOBY, 1912, col. 1419.

36 Vd. BIONDI, 2015.

tica, con la discussione storica e teorica su questi temi.

Che Glauco praticasse egli stesso l'arte musicale lo apprendiamo da uno scolio al *Fedone* di Platone, che riporta un frammento di Aristosseno[37]: nella prima metà del V secolo il pitagorico Ippaso aveva condotto esperimenti con quattro dischi di bronzo, dimostrando che, se i diametri erano uguali e gli spessori stavano tra loro nel rapporto di 2 a 1, 3 a 2, 4 a 3, i dischi percossi producevano note separate dagli intervalli di ottava, quinta e quarta. Glauco sfruttò questa scoperta per usare dischi dello stesso tipo non solo per la teoria, come aveva fatto Ippaso, ma per eseguire musica vera, configurandosi quindi come inventore di strumenti e musicista sperimentale.

Finora il testo di Plutarco ci ha informato esclusivamente sulla sua trattazione relativa a musica solistica. Sull'interesse di Glauco per la storia della lirica corale lo Ps. Plutarco ci informa nel cap. 10 (test. 3). Come si vede anche in questa sezione, Glauco procedeva per ricostruzioni cronologiche messe costantemente in relazione con la linea di sviluppo delle forme metriche e musicali, sempre incentrata sulla nozione di "mimesi", termine da lui usato in questo contesto non nel senso platonico-aristotelico di imitazione della 'realtà' naturale e umana, ma in quello di imitazione artistica di autori precedenti, *inventores* delle singole forme prese in esame. Come al solito continua ad avere un ruolo chiave la figura di Olimpo come iniziatore e πρῶτος εὑρετής, nonché quella di Archiloco come anello fondamentale nella linea di sviluppo ipotizzata. Taleta, cronologizzato da Glauco come posteriore ad Archiloco, avrebbe imitato i modi della sua poesia lirica, rispetto alla quale innovò ampliando le strutture strofiche dei canti corali[38] e introducendo nella melopea il peone e il cretico, dei quali non si sarebbero serviti i poeti lirici greci precedenti, ma che Taleta, secondo Glauco, avrebbe preso dal repertorio musicale degli auleti di origine frigia, attenendosi alla tradizionale attribuzione ad Olimpo di tale repertorio. Con la frase che ha inizio con περὶ δὲ Ξενοκρίτου... ἀμφισβητεῖται (test. 4, l. 1) l'autore del *De musica* sospende momentaneamente l'illustrazione delle tesi di Glauco e passa a focalizzare una discussione fra più trattatisti antichi, tra i quali ovviamente anche Glauco. Si tratta della nota questione sul genere poetico cui ascrivere le composizioni di Senocrito di

37 *Schol*. Plat., *Phaed*. 108d = Aristox., fr. 90 Wehrli.

38 L'enunciato di Plutarco potrebbe essere anche inteso più banalmente nel senso che le composizioni liriche di Taleta fossero più lunghe di quelle di Archiloco. Dato il carattere tecnicistico dell'opera di Glauco, mi sembra più probabile che qui si voglia parlare invece di una maggiore complessità delle strutture strofiche. Tra i μέλη di Archiloco si possono annoverare, oltre agli epodi, anche peani e ditirambi (frr. 120 e 121 West).

Locri: dalle sue parole sembra evincersi che fossero chiamate 'peani', secondo una loro denominazione tradizionale, ma che alcuni settori della critica successiva dichiararono erronea questa denominazione, perché il contenuto effettivo dei canti senocritei a loro noti consisteva in narrazioni di gesta eroiche, argomento tipico del ditirambo, non del peana; ragion per cui proponevano che Senocrito fosse riconosciuto autore di ditirambi, non di peani[39]. Il *De musica* non precisa quale sia stata la posizione di Glauco in questa controversia, limitandosi a concludere il discorso con l'affermazione secca che, secondo Glauco, Taleta doveva essere considerato cronologicamente anteriore a Senocrito.

L'insieme di questa documentazione conferisce a Glauco la statura di un notevole tecnico, teorico e storico della produzione poetico-musicale; soprattutto lo configura come il più antico autore di questo genere di trattati, dunque come un πρῶτος εὑρετής della storiografia sulla poesia e sulla musica. Tale lo dovette considerare anche Eraclide Pontico, principale fonte dei capp. 3-10 del *De musica*, se gli attribuisce un così ampio spazio nel suo trattato, pur dissentendo da lui per importanti aspetti della sua ricostruzione storica.

APPENDICE

Testimonianze antiche relative al trattato *Sugli antichi poeti e musici* di Glauco di Reggio discusse nel testo

1. Ps. Plut., *De mus*. 4, 1132e-5, 1133a (p. 4, 22 ss. Ziegler)

ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρῳδικὴν ὁ Τέρπανδρος διενηνοχέναι· τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἑξῆς νενικηκὼς ἀναγέγραπται. καὶ τοῖς χρόνοις δὲ σφόδρα παλαιός ἐστι· πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματί τινι τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν· φησὶ γὰρ (*FHG* II 23 fr. 2) αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλῳδίαν. (5) Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (*FGrH* 273 F 77) κρούματα Ὄλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσαι, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὕαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὄλυμπον· ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὁμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς

[39] La critica moderna ha dibattuto lungamente questo problema proponendo interpretazioni diverse: a) la fusione del peana col ditirambo fu realizzata da Senocrito a livello musicale, con l'introduzione della musica degli auli in un genere (il peana) originariamente citarodico: vd. GIGANTE, 1977, p. 628; b) in età arcaica, la dinamica dei diversi generi melici operava più a livello pragmatico che non sul piano dei contenuti e delle strutture; la fine del V secolo, attraverso lo sviluppo del commercio librario, segnò l'inizio della classificazione in base a criteri interni di tipo retorico. Di qui l'impossibilità di classificare coerentemente, con il trascorrere del tempo, i carmi dei poeti antichi: vd. GENTILI, 1984, pp. 49 s. = 2006, pp. 65 s.; FILENI, 1987, p. 29.

γάρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλῳδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ᾽ οὐθὲν τὸ ᾽Ορφικὸν ἔργον ἔοικε. Κλονᾶς δ᾽ ὁ τῶν αὐλῳδικῶν νόμων ποιητής, ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος, ὡς μὲν ᾽Αρκάδες λέγουσι, Τεγεάτης ἦν, ὡς δὲ Βοιωτοί, Θηβαῖος. μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν ᾽Αρχίλοχος παραδίδοται γενέσθαι.

2. Ps. Plut., *De mus*. 7, 1133d-f (p. 6, 19 ss. Ziegler)

᾽Επεὶ δὲ τοὺς αὐλῳδικοὺς νόμους καὶ κιθαρῳδικοὺς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν, μεταβησόμεθα ἐπὶ [μόνους] τοὺς αὐλητικούς. λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον ῞Ολυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς ᾽Απόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν ῞Ολυμπον τοῦτόν φασιν ἕνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου ᾽Ολύμπου τοῦ Μαρσύου <μαθητοῦ>, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους· οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὔλησιν μαθὼν παρ᾽ αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν ῾Ελλάδα οἷς <ἔτι καὶ> νῦν χρῶνται οἱ ῞Ελληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν. ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ ᾽Ολύμπου· ὁ δὲ Πρατίνας (fr. 713 (I) P.) ᾽Ολύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον. Τὸν δὲ καλούμενον ῾Αρμάτειον νόμον λέγεται ποιῆσαι ὁ πρῶτος ῞Ολυμπος, ὁ Μαρσύου μαθητής. τὸν δὲ Μαρσύαν φασί τινες Μάσσην καλεῖσθαι· οἱ δ᾽ οὔ, ἀλλὰ Μαρσύαν· εἶναι δ᾽ αὐτὸν ῾Υάγνιδος υἱόν, τοῦ πρώτου εὑρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην. ὅτι δ᾽ ἐστὶν ᾽Ολύμπου ὁ ῾Αρμάτειος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου συγγραφῆς (ἀναγραφῆς codd.) τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν (*FHG* II 23 fr. 3) μάθοι ἄν τις, καὶ ἔτι γνοίη ὅτι Στησίχορος ὁ ῾Ιμεραῖος οὔτ᾽ ᾽Ορφέα οὔτε Τέρπανδρον οὔτ᾽ ᾽Αρχίλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ᾽ ῞Ολυμπον, χρησάμενος τῷ ῾Αρματείῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἴδει, ὅ τινες ἐξ ᾽Ορθίου νόμου φασὶν εἶναι. ἄλλοι δέ τινες ὑπὸ Μυσῶν εὑρῆσθαι τοῦτον τὸν νόμον· γεγονέναι γάρ τινας ἀρχαίους αὐλητὰς Μυσούς.

3. Ps. Plut., *De mus*. 10, 1134d (p. 8, 28 ss. Ziegler)

Καὶ Πολύμνηστος δ᾽ αὐλῳδικοὺς νόμους ἐποίησεν· εἰ δὲ τῷ ᾽Ορθίῳ νόμῳ <ἐν> τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται, καθάπερ οἱ ἁρμονικοί φασιν, οὐκ ἔχομεν [δ᾽] ἀκριβῶς εἰπεῖν· οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοί τι περὶ τούτου. καὶ περὶ Θαλήτα δὲ τοῦ Κρητὸς εἰ παιάνων γεγένηται ποιητὴς ἀμφισβητεῖται. Γλαῦκος γὰρ (*FHG* II 24 fr. 4) μετ᾽ ᾽Αρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιμῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ ᾽Αρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ Παίωνα καὶ Κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι· οἷς ᾽Αρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ᾽Ορφέα οὐδὲ Τέρπανδρον· ἐκ γὰρ τῆς ᾽Ολύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.

4. Ps. Plut., *De mus*. 10, 1134e (p. 9, 11 ss. Ziegler)

περὶ δὲ Ξενοκρίτου, ὃς ἦν τὸ γένος ἐκ Λοκρῶν τῶν ἐν ᾽Ιταλίᾳ, ἀμφισβητεῖται εἰ παιάνων ποιητὴς γέγονεν· ἡρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἐχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν· διὸ καί τινας διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις· πρεσβύτερον δὲ τῇ ἡλικίᾳ φησὶν ὁ Γλαῦκος Θαλήταν Ξενοκρίτου γεγονέναι.

5. Ps. Plut. *Dec. or. vit*. I, 19, 833d

εἰσὶ δ᾽ οἳ καὶ τὸ Γλαύκου τοῦ ῾Ρηγίνου περὶ ποιητῶν βιβλίον (*FHG* II 23) εἰς ᾽Αντιφῶντα ἀναφέρουσιν.

BIBLIOGRAFIA

BARKER, A.,
- "La musica in Stesicoro", *QUCC* n.s. 67 (2001) 7-20.
- *Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*, 'Syncrisis' 1, Pisa-Roma, 2014.

BELLIA, A.,
- "Competizioni musicali di Greci d'Occidente: il caso della cicala di Locri", in: DANIELA CASTALDO-FRANCESCO G. GIANNACHI-ALESSANDRA MANIERI (edd.), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica* (*Rudiae* 22-23, 2010-2011), Galatina, 2012, vol. I, pp. 127-138 (a).
- *Il canto delle vergini locresi. La musica a Locri Epizefirii nelle fonti scritte e nella documentazione archeologica (secoli VI-III a.C.)*, Pisa-Roma, 2012 (b).

BIONDI, F.,
- *Teagene di Reggio, rapsodo e interprete di Omero*, 'Syncrisis' 2, Pisa-Roma, 2015.

BOWRA, C. M.,
- *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, trad. it. Firenze, 1973 (ed. orig. Oxford 1961[2]).

D'AGOSTINO, E.,
- *Onomacrito, Testimonianze e Frammenti*, Pisa-Roma, 2007.

ERCOLES, M.,
- "La musica che non c'è più ... La poesia greca arcaica nel *De musica* pseudo-plutarcheo", in: DANIELA CASTALDO-DONATELLA RESTANI-CRISTINA TASSI (edd.), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolemeo*, Ravenna, 2009, pp. 145-169.

FILENI, M.G.,
- *Senocrito di Locri e Pindaro*, 'Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica' 2, Roma, 1987.

FRANKLIN, J.,
- "The Lesbian Singers: Towards a Reconstruction of Hellanicus' *Karneian Victors*", in: DANIELA CASTALDO-FRANCESCO G. GIANNACHI-ALESSANDRA MANIERI (edd.), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica* (*Rudiae* 22-23, 2010-2011), Galatina, 2012, vol. II, pp. 719-763.

GENTILI, B.,
- *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, 1984 (Edizione aggiornata Milano, 2006).
- *Pindaro, Le Olimpiche.* Introduzione, testo critico e traduzione di B. G. Commento a cura di C. CATENACCI, P. GIANNINI, L. LOMIENTO, 'Fondazione L. Valla', Milano, 2013.

GENTILI, B.- CERRI, G.,
- *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari, 1983.

GIGANTE, M.,
- "La cultura a Locri", in *Locri Epizefirii*. Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 3-8 ottobre 1976), Napoli, 1977, pp. 619-699.

GOSTOLI, A.,
- *Terpander. Veterum testimonia collegit, Fragmenta edidit,* Romae, 1990.
- "Agoni poetico-musicali nel *De musica* attribuito a Plutarco", in: DANIELA CASTAL-

do-Francesco G. Giannachi-Alessandra Manieri (edd.), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica* (*Rudiae* 22-23, 2010-2011), Galatina, 2012, vol. I, pp. 139-148.

Grandolini, S.,
- "Natura e caratteristiche del ΜΕΛΟΣ APMATEION", *GIF* 54 (2002) 3-11.

Hiller, E.
- "Beiträge zur griechischen Litteraturgeschichte. 4. Die Fragmente des Glaukos von Rhegion", *RhM* 41 (1886) 398-436.

Huxley, G.,
- "Glaukos of Rhegion", *GRBS* 9 (1968) 47-54.

Jacoby, F.,
- s. v. 'Glaukos von Rhegion', *R.E.* VII (1912), coll. 1417-1420.
- *Die Fragmente der griechischen Historiker,* IIIa, Berlin, 1943.

Lanata, G.,
- *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti,* Firenze, 1963, pp. 270-281.

Lasserre, F.,
- *Plutarque, De la musique*, Olten-Lausanne, 1954.

Müller, K.,
- *Fragmenta Historicorum Graecorum* II, Parisiis, 1848, pp. 23-26.

Pöhlmann, E.,
- "Ps. Plutarch, *De musica.* A History of Oral Tradition of Ancient Greek Music", *QUCC* n.s. 99 (2011) 11-30.

Presta, A.,
- "Glauco di Reggio", *Almanacco calabrese* 15 (1965) 87-95.

Weil, H. -Reinach, Th.,
- *Plutarque, De la musique*, Paris, 1900.

West, M. L.,
- *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.

Ziegler, K. - Pohlenz, M.,
- *Plutarchi Moralia* VI 3. Tertium recensuit, indices adiecit K. Ziegler, Lipsiae, 1966.

(Página deixada propositadamente em branco)