

Alessandra D'Eugenio

Sapienza Università di Roma

Suonare quasi la stessa cosa

Abstract

This paper explores the dual nature of ancient music performance, understood both as a practice of experimental archaeology for the reconstruction of past sonic events and as an artistic act with an independent aesthetic value. Recognizing the intrinsic fragmentation of archaeological data, the research proposes a synthesis between methodological rigor and contemporary sensibility, imagining the performative act as a cultural "translation". The goal is to make the sonic message intelligible and emotionally effective for a modern audience, fostering an active valorisation of the archaeomusicological heritage. This is the approach I employed in my performance, where, alongside the interpretation of original fragments, I combined new compositions based on the stylistic canons of ancient Greek music.

Keywords: *ancient Greek music; musical instruments; intangible cultural heritage; historical re-enactment; music archaeology.*

Il titolo di questo contributo vuole essere un esplicito omaggio al celebre volume di Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa*, una guida che ha ispirato il mio approccio nella costruzione di un'esecuzione di musica antica. Mutuando la teoria di Eco sulla traduzione letteraria, l'atto performativo viene inteso come un processo di mediazione culturale, volto a rendere il messaggio sonoro intelligibile anche ad un pubblico profano. *Una performance* di musica antica ha infatti una doppia valenza. Se

per un verso la si può considerare come una pratica di archeologia sperimentale che consente di ricostruire e conoscere meglio eventi sonori e pratiche musicali del passato, dall'altro diventa inevitabilmente un atto artistico, il cui valore estetico è inscindibile. Nel solco di queste due prospettive si colloca la mia ricerca di sintesi tra l'adozione di una prospettiva filologica, aderente quanto più possibile a ciò che è desumibile dai dati archeologici, e quella di una prospettiva artistico-musicale che prova a dialogare con il presente. Consapevole, inoltre, della frammentarietà e dell'arbitrarietà dei dati relativi alla musica antica, ogni atto performativo si pone inevitabilmente come una ri-creazione, una traduzione che può seguire vari indirizzi ma che, a mio avviso, diventa tanto più incisiva, quanto più riesce ad intercettare la sensibilità contemporanea. È in quest'ottica che ho pensato di parafrasare Eco (2003), per sottolineare il valore che il riadattamento del linguaggio (in questo caso sonoro-musicale) di partenza può avere, nel rendere più comprensibile il messaggio veicolato, nella cultura di approdo di un pubblico più ampio ed agire emotivamente, favorendo la valorizzazione del patrimonio archeomusicologico che ne è alla base, oltre che la creazione di relazioni con esso.

1. Il patrimonio archeomusicologico, tra il tangibile e l'intangibile

Alla base della *performance* vi è un patrimonio che ha una doppia natura che ci induce a considerarlo come entità sia materiale, sia immateriale. I beni in questione sono infatti al tempo stesso beni archeologici e oggetti museografici che hanno una loro storia di acquisizione, musealizzazione, ecc. e appunto, per un altro verso, sono strumenti musicali o oggetti con una diretta valenza sonora e che diventano in questo modo, anche

beni musicali, portatori dell'identità sonora delle comunità cui sono appartenuti. L'aspetto immateriale di questo patrimonio, in apparenza perduto, può essere parzialmente recuperato, attraverso le nuove tecnologie e l'archeologia sperimentale che permettono, non solo di ricostruire le modalità di produzione, trasmissione e fruizione della musica dei popoli dell'antichità, ma anche di valorizzare e attualizzare questo bagaglio sonoro (Howard 2022, 23-44). A mio avviso, soltanto la valorizzazione di entrambi gli aspetti, quello tangibile e quello intangibile, in parte recuperato attraverso le repliche, può consentire una comprensione quanto più profonda di tali beni che non si fermi soltanto alla contemplazione, ma che possa generare un'interazione e dar vita a nuovi processi creativi, se il fine della patrimonializzazione, secondo le più recenti direttive europee relative al PCI (Unesco 2003 e in particolar modo, Faro 2005), è anche questo.

2. Dalle tracce archeologiche ai suoni

Oltre alle fonti, la ricerca comparativa con tradizioni musicali ancora vive (come quelle del Medio Oriente o del Mediterraneo) può offrire indizi utili per provare a comprendere pratiche perdute, consentendo di ipotizzare ritmi e prassi esecutive. Consapevoli però del fatto che la ricostruzione e l'interpretazione della musica antica non possono mai aspirare ad una riproduzione oggettiva, bisogna considerarle piuttosto come un processo multidisciplinare che oscilla tra evidenza materiale, deduzione storica, analogia etnografica e riproduzione creativa (Bithell 2006, 3-16). In questo senso, l'archeologia musicale sfida l'egemonia del segno, perché non si basa soltanto sui documenti notati, ma cerca di ipotizzare e recuperare tutta una dimensione orale, componente che ha accompagnato la

creatività musicale di tutte le culture musicali, anche di quelle moderne, che ci hanno restituito un'abbondante documentazione scritta. Come scriveva Leydi, se pure non possiamo recuperare gli spazi di oralità di culture temporalmente distanti da noi, ignorare la loro esistenza, costituirebbe una "limitazione ottica", un errore metodologico che falserebbe la nostra comprensione storica (Leydi 2008, 185-187).

Quanto invece ai documenti notati sopravvissuti, siamo altrettanto consapevoli dell'approssimarsi di qualsiasi trascrizione, così come accade anche per la tradizione orale della musica popolare, che tuttavia non ha frenato i tentativi di raccolta e ricostruzione, sia da parte degli esecutori, sia da parte degli etnomusicologi (Leydi 2008, 192). Questi esperimenti di traduzione possono essere letti secondo la stessa ottica impiegata nelle traduzioni letterarie e a tale proposito, trovo utile l'analisi che Eco fa nel suo saggio. Lì dove si persegue un intento prettamente didattico, che si attiene ad una interpretazione filologica delle antiche "partiture", c'è pur sempre un atto di infedeltà, funzionale però a rendere in un linguaggio musicale contemporaneo, contenuti sonori che producono effetti analoghi a quelli perseguiti dal sistema originale. In letteratura accade spesso che per aderire ad un principio di fedeltà, ovvero per ritrovare l'intenzione del testo in rapporto alla relativa lingua e al contesto culturale che l'ha prodotto, occorre un atto di apparente infedeltà, perché la traduzione letterale in un'altra lingua produrrebbe un altro effetto. Ecco dunque, che se tradurre viene inteso come generare in chi recepisce, un effetto analogo all'originale, anche riguardo alla musica antica, l'impossibilità di netta fedeltà al linguaggio musicale d'origine, perché privo di significanti e significati analoghi a quelli della cultura musicale contemporanea

occidentale, non impedisce, attraverso “un’apparente infedeltà” di rendere ad esempio, il cromatismo che caratterizza alcuni frammenti di musica antica.

Possono inoltre coesistere differenti indirizzi, da quello puramente didattico ove ci si limita alla conversione tecnica degli elementi deducibili, a quello artistico, ove ci si avvale di “licenze musicali” e scelte estetiche per favorire un’empatia emotiva con il mondo sonoro antico, andando, come dire, a “suonare quasi la stessa cosa”. Ovviamente tradurre in una cultura ove non c’è alcuna conoscenza delle caratteristiche della cultura musicale di partenza, può significare alterarne la comprensione e generare confusione nell’ascoltatore, ma partendo da una conoscenza dei reciproci mondi sonoro-culturali, questa scelta può essere intesa come una forma di straniamento, ovvero di modernizzazione nel senso di trasformazione del testo originale per renderlo maggiormente comprensibile all’ascoltatore di destinazione. Contrariamente a questa direzione, Eco riferisce di un’altra possibilità, ovvero quella dell’addomesticamento¹, cioè di un’arcaizzazione che conduce invece il lettore, in questo caso l’ascoltatore, a cambiare prospettiva e comprendere l’universo musicale e culturale del testo d’origine (Eco 2003, 47).

3. Il ruolo del contesto performativo

Il significato di una *performance* di musica antica cambia radicalmente in base alla cornice in cui è inserita (festival, rievocazioni, conferenze). Il contesto determina come il pubblico percepisce il legame tra passato e presente. Da un lato,

¹ Con i termini “straniamento” e “addomesticamento” si intendono strategie mutuare dalla teoria della traduzione letteraria di Schleiermacher, ripresa da Eco e qui utilizzati, in ambito musicologico, in maniera analogica.

il recupero del passato può nutrire l'identità collettiva e generare nuovi processi creativi; dall'altro, rischia di mitizzare la storia, in chiave nostalgica, trasformandola in un rifugio rassicurante ma spesso storicamente poco accurato (Belloso Martín 2021, 951-979). Le rievocazioni storiche usano spesso il patrimonio artistico per rafforzare i legami sociali, privilegiando per lo più la spettacolarizzazione rispetto al rigore documentario. In questi scenari, la musica antica non viene trattata tanto come oggetto di studio scientifico, piuttosto come un mezzo per evocare atmosfere, emozioni e identità, secondo modalità tipiche del "teatro del patrimonio" (Kirshenblatt-Gimblett 1995, 369–370).

Ma anche in un contesto accademico-scientifico i tentativi di ricostruire la musica antica, si collocano all'incrocio tra ricerca storica, interpretazione creativa e *performance* contemporanea. Le fonti disponibili, reperti, fonti scritte e iconografie, forniscono indizi, ma non certezze, rendendo ogni tentativo di riportare in vita i suoni del passato, un processo tanto scientifico quanto immaginativo. La musica, che non può essere conservata come un oggetto fisico, vive solo nell'atto performativo, il che rende ogni ricostruzione necessariamente una reinterpretazione, un *re-enactment* (Caillet 2013). Secondo questo approccio, la *performance* diventa un atto critico e creativo che riflette tanto il passato quanto le preoccupazioni estetiche contemporanee². Pur non potendo restituire il “vero” suono antico, rappresenta una

² Un testo di particolare interesse in merito all'approccio adottato nella ricostruzione della musica antica è l'articolo del 2001 dell'etnomusicologa Kay Kaufman Shelemay che affronta la Early Music, considerandola non come un'entità storica oggettiva, bensì come una costruzione culturale contemporanea, plasmata sulle esigenze estetiche, ideologiche e commerciali del XX e XXI secolo, (Shelemay 2001, pp. 1-29).

pratica artistica significativa per il fatto che il presente interroga il passato, rendendolo materia viva (Bithell 2006).

4. Le repliche strumentali come chiave di accesso al mondo sonoro antico

Uno degli elementi principali nella ricostruzione filologica della musica antica riguarda l'analisi dei reperti materiali, in particolare degli strumenti musicali, che costituiscono, come già evidenziato, un esempio di patrimonio culturale tangibile che funge da "porta d'accesso al patrimonio intangibile". L'archeologia musicale, tuttavia, non si limita alla ricostruzione tecnica dello strumento, ma come già detto, si interroga anche sul contesto performativo e simbolico dello stesso, integrando dati etnografici e comparativi per colmare le lacune interpretative (Schippers 2015, 134-156).

In particolare, nella mia ricostruzione, partendo dall'impiego di repliche accurate, cerco di esplorare e sfruttare innanzitutto le potenzialità sonore che gli strumenti riescono ad esprimere e le possibilità esecutive che consentono di mettere in atto. Le repliche, ricostruite sulla base di dati incrociati, di natura materiale, iconografica e letteraria, costituiscono da alcuni decenni uno straordinario mezzo per decodificare il linguaggio della musica antica, ma diventano a loro volta anche nuovi strumenti musicali in grado di esprimere un potenziale sonoro e creativo, autonomo rispetto alla loro matrice storica. Questo ulteriore potenziale, che rende lo strumento non soltanto un elemento rievocatore, ma anche un mezzo a se stante, fonte di creatività contemporanea, può essere letto, a mio avviso, alla luce di un'interessante teoria di McLuhan (*Understanding Media*), come uno di quei *media* "freddi", ovvero con bassa risoluzione di informazioni, perché offre la possibilità di

interagire direttamente nella produzione dei suoni con una diretta e più alta partecipazione dei musicisti e del pubblico³.

Ritengo pertanto, fondamentale un impiego scrupoloso delle repliche, guidato dal rispetto per la loro natura, dalla conoscenza della loro origine e della storia che li ha generati, per non alterarne la natura espressiva e la comprensione.

Durante la mia *performance* in occasione del 19° Seminario del Moisa svoltosi a Lecce, mi sono concentrata in particolar modo su due strumenti, dei quali dispongo di repliche molto accurate, realizzate dall'archeoluiutaio Marco Sciascia: l'*aulos* Louvre e la *lyra* greca a sette corde. Si tratta di copie che incrociano tutti i dati materiali disponibili, con quelli iconografici e letterari.

L'*aulos* Louvre (inv. nr. E10962) è uno strumento ben noto tra gli archeomusicologi, proveniente dall'Egitto da un contesto non referenziato. Acquisito dal Museo del Louvre nel 1903 da collezione privata, è conservato nel Dipartimento di Antichità Egizie ed è tra gli strumenti più completi mancante soltanto dell'ancia. Tra gli studi più rilevanti sullo strumento, vi sono quello degli anni 80' di Annie Bèlis fino ai più recenti di Stefan Hagel e in ultimo, quello di Tosca Lynch (Bèlis 1984, 111-122; Hagel 2014b, 131-142; Lynch 2022; Lynch 2023c, 488-522).

³ Secondo la teoria di McLuhan, risultano “freddi”, quei *media* con una scarsa quantità di informazioni e che quindi richiedono un'alta partecipazione del ricevente il quale deve integrare i dati mancanti, mentre sono ritenuti “caldi”, quei *media* ad “alta definizione”, ovvero pieni di dati, già portatori di un senso compiuto. Il rischio di questa possibilità partecipativa è che il medium stesso si trasformi in contenuto e messaggio, al di là del legame con il contenuto storico che l'ha generato e che potrebbe condurre ad un'autoamputazione, ovvero alla perdita totale del messaggio (fonte). (McLuhan 1964).

Lo strumento è costituito da due canne in legno, molto ben conservate ma di datazione incerta. Furono probabilmente prodotte nell'Egitto greco-romano, ma il loro *design* riflette un modello armonico consolidato nel IV secolo a.C. Poeti classici come Euripide descrissero tali strumenti come "libian *lōtos*" (Eur. *Tr.* 544, *Hel.* 170, *IA* 1036), riferendosi a un particolare tipo di legno africano utilizzato per la loro fabbricazione in alternativa all'avorio o all'osso (Eurip. *Hel.* 171; Ant. Pal.16, 8, 7; Plin. *NH* 16, 172). Altri elementi strutturali rilevanti sono gli inserti per l'ancia con foro conico e allargamento interno per alloggiare un'ancia doppia relativamente ampia (Hagel 2014, 132-133). Le scale prodotte, sulla base delle frequenze pubblicate in Hagel 2014 e ulteriormente studiate da Tosca Lynch, mostrano che le modalità di base prodotte corrispondono alle *harmoniai* frigia e ipofrigia inferiori, corrispondenti in età imperiale alla iastia e ipoiaastia (Lynch 2023c, 515). L'accordatura iastia (= frigia inferiore) è impiegata, ad esempio, nel Canto di Seikilos, che è uno dei brani effettivamente eseguibili su questo strumento.

Per ciò che riguarda la *lyra*, la cassa di risonanza è stata realizzata tramite il calco in resina di un carapace di tartaruga, del quale l'archeoliutaio ha restituito anche l'immagine, dipingendo la superficie in maniera realistica; i *kòllopes*, funzionali a regolare la tensione delle corde, sono stati riprodotti sul modello di due bischeri in osso, provenienti dalla tomba 754 di Locri, datata al secondo quarto del V secolo a.C. (Elia 2010, 419; Lepore 2010, 434-435; 454-455)

La struttura completa, composta dai due bracci e la traversa orizzontale è stata realizzata tenendo conto delle forme e delle proporzioni emerse dalle iconografie di liristi di età classica, ovvero del rapporto tra la lunghezza dei bracci della lira e le

braccia dei musicisti. L'accordatura adotta come nota più grave, di base, la stessa dell'*aulos* Louvre (FA#) e nel rapporto con la *mesi*, aumentando e allentando la tensione delle corde, si definiscono i rapporti interni dei tetracordi, determinandone la natura e i diversi modi.

5. *Ri-creare la musica antica*

Ciò che tengo ad evidenziare della mia *performance*, non sono tanto gli aspetti tecnico-armonici, quanto più le scelte stilistiche, derivate dallo studio delle fonti scritte e iconografiche. Dall'analisi dei contesti e dei modi di impiego degli strumenti, ho cercato di ricostruire delle modalità esecutive e compositive, traducendo il linguaggio musicale antico in un nuovo processo creativo. Dei brani eseguiti, riporto l'analisi di quattro esemplificativi di differenti "repertori" antichi su cui mi sono concentrata.

Partendo dalla musica per il teatro, ho scelto di adattare sull'*aulos*, il frammento del primo stasimo dell'*Oreste* di Euripide (Vienna Papyrus G 2315).

Dalle fonti sappiamo che l'*aulòs* era lo strumento principale negli spettacoli teatrali, prescelto per accompagnare i momenti vocali del ditirambo del V secolo, del dramma attico e della tragedia e commedia latina (Petretto 1995, 41-42). Secondo Aristotele (*Pol.* 8, 1342b7 ss.) il ditirambo, canto legato a Dioniso e di origine frigia, utilizzava strumenti e armonie consone alla poesia bacchica e pertanto gli *auloi* e l'armonia frigia si prestano a esprimerne compiutamente il carattere (Rocconi 2024, 12). Esistevano anche *auloi tragikoi* (Ath. 4, 184c) utilizzati evidentemente nella tragedia attica, in cui un auleta accompagnava il coro, sostenendone il canto nota per nota con la ripetizione della melodia nell'ottava superiore secondo la

prassi d'accompagnamento più comune ([Arist.]. *Probl.* 19, 18; Barker 1990, 194). Anche l'esibizione degli attori era supportata dall'aerofono sia nella *parakataloghè*, che era una forma di recitativo sostenuta dallo strumento a intervallo di ottava (Plut. *De mus.* 28), sia nella monodia, ove un auleta accompagnava all'unisono la linea vocale. Ne emerge che l'*aulos* era lo strumento più adatto a sostenere le *performances* teatrali e che non era utilizzato in associazione con altri strumenti perché altrimenti la melodia prodotta avrebbe coperto il canto ([Arist.] *Probl.* 19, 9).

Tornando all'*Oreste*, parte della melodia che veniva intonata dal coro, ci è giunta tramite il papiro ben noto, contenente le parti vocali dei versi 338-344 e sette note strumentali intercalate al testo. È datato intorno al 200 a.C., ma la composizione musicale potrebbe risalire all'epoca dello stesso Euripide. Le note vocali rappresentate appartengono alla scala lidia enarmonica (o cromatica) e diatonica; esse ricorrono però anche nelle due scale dorica e frigia di Aristide Quintiliano (Comotti 1991 116-117). Diversi studi propongono interpretazioni alternative del testo (D'Angour 2021, 175-190; Psaroudakēs 2004, 471-492). La celebre raccolta di Pöhlmann e West (2001, 14-17) presenta sia una versione enarmonica senza indicazione dei valori ritmici e senza tentativi di incorporare le note strumentali, sia una versione di West, che considera le note strumentali come accompagnamento eterofonico alle sillabe successive e tratta il docmio come battute in 3+5/8. Nella mia esecuzione mi sono basata su queste trascrizioni, integrate con versioni precedenti di Jan, Martin, Chailley (Psaroudakēs 2004, 484-486) e adattamenti ispirati ad una ricostruzione che l'etnomusicologa Athina Katsanevaki ha proposto nel 2024, in occasione della scuola estiva di archeomusica di Tarquinia, già

pubblicata in un articolo precedente (Katsanevaki 2023, 168-170). Di questa proposta, supportata a sua volta dall'opinione di Psaroudakēs, ho trovato molto interessante l'interpretazione secondo cui il frammento dell'*Oreste* possa riflettere le lamentazioni vocali. Nella turbolenta immagine della lotta tra le onde e la barca, in maniera consona alla fama di Euripide, come “il più tragico dei poeti”, è infatti possibile immaginare il coro che si lamenta per l'ingiusta sorte di Oreste, emettendo lamenti e gemiti tra le parole, alzando la voce a un tono acuto insieme agli *auloi*, danzando e battendosi il petto e gli arti in segno di lutto, e ondeggiando, imitando il movimento delle onde (Psaroudakēs 2004, 479). In base a questa idea, l'*aulos* interveniva sulla nota strumentale, in risposta alla linea melodica intonata dal coro, a simulare appunto un urlo della lamentazione. Nella mia esecuzione ho accolto parzialmente questa ricostruzione in quanto, in maniera differente, ho interpretato con l'*aulos* tutta la linea melodica sostenuta da un bordone, come se stesse doppiando e supportando la parte cantata, in linea con le fonti antiche relative alle pratiche di accompagnamento delle parti cantate del teatro; ma aderendo all'idea che Euripide possa essersi ispirato alle lamentazioni, ho utilizzato lo strumento anche con un'altra valenza, ovvero quella di richiamare al contempo, l'effetto di un canto trenodico, che secondo la letteratura antica poteva essere sostenuto soltanto dall'aerofono.

Le fonti ci dicono infatti che il momento straziante del compianto, per il suo carattere algido, era generalmente *aluron*, ovvero senza accompagnamento strumentale e in particolare senza la *lyra*, (Eu. *Alc.* 447; *Phoen.* 1028), mentre lì dove la musica era contemplata, la tradizione sembra concorde nel

ritenere l'*aulos*, come l'unico strumento ammesso⁴. Riguardo alla sua funzione trenodica, possono riferirsi anche Pindaro (*P.* 12) e Aristofane (*Eq.* 10), che citano il suo suono dal carattere lamentoso (Cerri 1976 su Theogn. 1041s). Altre fonti, parlano di uno specifico tipo di *aulos*, dal carattere trenodico, ovvero l'*aulos* cario (Plat. *Leg.* 800e; Poll. 5, 75) e del tipo di *harmoniai* più adatte ad accompagnare il lamento, quali la *misolidia*, utilizzata anche dai tragediografi, proprio per la sua enfasi emotiva (Ps.-Plut. *De Mus.* 15-16) e la *lidia* acuta (Plat. *Resp.* III, 398e).

Tra le più antiche fonti iconografiche che associano l'*aulos* al lamento durante la *prothesis*, possiamo anche citare un rilievo chiusino di VI secolo a.C. (Brigger – Giovannini 2004, 216-218), ove le figure intente nel compianto e nella lamentazione, con le braccia sollevate o portate sulla testa, seguono il ritmo scandito dall'auleta raffigurato ai piedi del letto. (Fig.1)

⁴ Plut., *De E ap. Delph.* 394b; Soph. *Fr.* 849; Luc. *De luct.* 19; Aesch. *Ag.* 990 sg.; Eur. *Alc.* 447; Eur. *Iph. T.* 145 sg.; Eur. *Phoen.*, 1028; Palmisciano 2003, p. 104 -106; sulle modalità di esecuzione del *gòos* e del *threnos* vedi Alexiou 1974 e Palmisciano 2017.

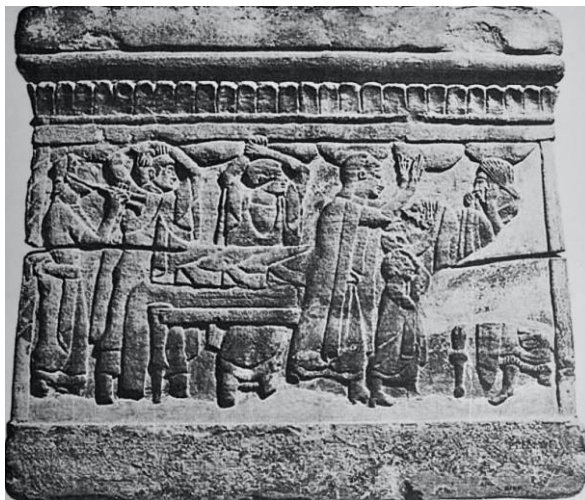


fig. 1 – Rilievo arcaico. Base Copenhagen, Ny Carlsberg H 205.

(da Brigger-Giovannini 2004, pp. 217, fig. 17)

Oltre alla reinterpretazione di frammenti di notazione antica, ho proposto una mia composizione originale sul testo della celebre lirica di Saffo, fr. Voigt 31 (Colonna 1966, 123-125), conosciuta anche come *Ode del sublime* o *della gelosia*, appartenente alla melica monodica, genere noto per essere cantato con l'accompagnamento di uno strumento a corde.

Si è ormai concordi nel ritenere i testi dell'antica poesia greca non come "puro testo verbale versificato", ma come opere destinate all'intonazione e alla *performance*, come poesia per musica, pensata e composta in stretto rapporto con i suoni, sia pure, almeno per le fasi arcaica e classica, con il primato del testo verbale sulla melodia (Plat. *Resp.* 400 A - C; 424 C; *Crat.* 424 B - C; Aristot. *Metaph.* 1087 B 36; *Poet.* 48 B 21. Gentili 1988, 5-16; Gentili - Lomiento 2003, 17-19). Perdute le melodie, è infatti il testo, nella sua struttura prosodica, che può fornirci indicazioni performative implicite e aiutarci a comprendere ed immaginare il rapporto tra lingua e musica.

A supporto di questo orientamento c'è anche il dato che l'accresciuta conoscenza della documentazione musicale disponibile, consente di avere un insieme più consistente di informazioni sulle interazioni esistenti tra assetto metrico e linea ritmico-melodica; si deduce effettivamente che da quando le fonti parlano del sopravvento del *melos* sul *logos*, ovvero a partire della metà del V secolo a.C. con la cosiddetta Musica Nuova, si assiste ad una maggiore divergenza tra la struttura del testo e quella della melodia (Gentili 1988, 9-10). Mentre infatti nelle partiture più antiche, risalenti all'età ellenistica (es. *Oreste* di Euripide) i valori rimangono vicini alla prosodia di base, in epoca imperiale la melodia sembra aver preso il sopravvento, con protrazioni e melismi più frequenti. Questo dato può anche farci riflettere sul fatto che la testimonianza esplicita sull'uso di fissare la musica per iscritto, la troviamo soltanto a partire dal IV secolo a.C. (Aristox. *Harm.* 2, 39, 49), probabilmente proprio da quando si inizia a sentire l'esigenza di marcare l'autonomia che la linea melodica andava acquisendo rispetto all'andamento del testo e quindi alla possibilità di produrre una "quadratura" (Lomiento 2008, 220), ovvero di divergere e modificare la misura fissa del ritmo verbale con simboli specifici di natura musicale, differenti da quelli testuali.

Il procedimento che ho seguito nel musicare la lirica saffica, conformemente a quella che dovette essere la regola della poesia arcaica, è stato l'impiego delle unità ritmico-metriche aderenti ai valori prosodici canonizzati, di base (Lomiento 2008, 217-219). La composizione va ovviamente intesa come una congettura verosimile, consapevole dei limiti intrinseci della stessa disciplina metrica, che si rifà ad un modo convenzionale di "leggere in metrica" che è di per sé un tentativo di trasportare e

riprodurre il ritmo della dizione antica all'interno di un sistema accentuativo⁵.

L'andamento ritmico segue la struttura metrica composta da strofe saffiche, costituite da tre endecasillabi saffici (— ∪ — X | — ∪ ∪ — | ∪ — X) seguiti da un adonio (- ∪ ∪ - X).

Fonti scritte e iconografiche ci restituiscono l'immagine della poetessa nell'atto di accompagnare i suoi testi poetici con la *pektis*, la *màgadis* (Athen. *Deipn.* XIV, 635a-e) o il *barbitos*.⁶

Ho dunque pensato ad uno strumento a corde, in questo caso la *lyra*, per accompagnare il canto, accordata su un'armonia misolidia che, secondo quanto riferisce Aristosseno tramite lo pseudo-Plutarco, fu l'armonia inventata dalla stessa Saffo (Ps-

⁵ Ercoles 2016, pp. 199-267. Quest'ultimo studio fornisce un quadro delle principali tendenze degli studi di metrica greca nel XX e del XXI secolo, mostrando differenti indirizzi. Elemento comune ai vari approcci alla ricerca è l'esigenza di coniugare la metrica con la ritmica, ovvero la possibilità di tradurre in una concreta realizzazione, il piano astratto degli schemi prosodici. L'approccio ad uno studio dei versi melici in chiave ritmico-musicale, già tentato nel XIX secolo, è giunto negli ultimi decenni, ad affrontare il problema della concreta interazione tra testo poetico e musica, senza più incorrere nel rischio di proiettare nel passato le caratteristiche della coeva musica occidentale (idea dell'isocronia, sostenuta in particolare da studiosi come Westphal, Del Grande 1927; Kikauka 1931; Kolář 1933; 1947), superando al contempo lo scetticismo di studiosi come Maas circa la possibilità di ricostruire in maniera attendibile "come suonasse un verso greco", approdando alla possibilità di una realizzazione ritmica degli schemi metrici di un certo testo poetico in connessione con gli altri suoi elementi costitutivi.

⁶ Celebre raffigurazione di Saffo e Alceo sul *Kalathos* attico del Pittore di Brygos, (c.ca 470 a.C, inv. 204129) conservato a Monaco, presso l'Antikensammlungen.

Plut. *De Mus.* XVI, 1136d-e). La melodia si muove assecondando l'andamento degli accenti acuti, gravi e circonflessi presenti nel testo. Oltre ai significanti, ho seguito anche l'aspetto semantico del testo, in un'ottica imitativa propria della musica antica, impiegando gli armonici e quindi note più acute nella prima parte della lirica, in cui la poetessa utilizza similitudini dai toni più eterei (A me pare che sia uguale agli dèi quell'uomo – chiunque sia – che di fronte a te siede, e accanto, mentre sì dolcemente parli, ti ascolta, e sorridi e susciti desiderio, ciò che mi sconvolge il cuore nel petto). Dalla terza strofa invece, la melodia scende di un'ottava, in linea con le immagini impiegate che si fanno via via più cupe, dalla lingua che si spezza alla vista che si offusca, fino alla descrizione della sensazione di morte (Burzacchini 1995, pp. 69-124).

Un'ultima considerazione, di carattere più strettamente antropologico, che emerge da questa sperimentazione, e che trova conferma in diversi studi di psicologia cognitiva (Wallace 1994), è che, pur essendo la mia ricostruzione una congettura, l'impiego di una struttura ritmico-melodica (per quanto questa possa considerarsi arbitraria) ha agevolato enormemente la pratica della memorizzazione, così come deve essere stato per *performers* e discenti del mondo greco arcaico. L'uso della scrittura infatti, nella lirica arcaica, è ipotizzabile forse per la composizione e la conservazione (Cerri 2002, 31-32 e n. 42; Ford 2002, 118 s.; Giordano-Zecharya 2003, 78), ma non per l'apprendimento; questo restava essenzialmente orale e passava per l'ascolto e la ripetizione in contesti comunitari (Cf. Havelock 1982, 187; Carey 2001, 25; Giordano-Zecharya 2003, 78-80.), proprio in virtù della natura musicale e canora della melica monodica. Ne emerge che la musica avrà funto da strumento fondamentale per la sua conservazione e trasmissione, operando

come un vero e proprio supporto mnemonico. La stretta interrelazione tra significante del testo e suono genera infatti una *memoria verborum*, ovvero una memoria letterale, (differente dalla *memoria rerum* più strettamente legata al contenuto del testo) in cui conta non tanto il significato del testo, quanto l'ordine esatto delle singole parole intese come corpo fonico.⁷

6. La voce degli strumenti

Nel comporre *ex novo* brani strumentali, sia aulici, sia citaristici e quindi, nel “dare voce” a questi strumenti, mi sono rifatta ad un concetto che era alla base della musica strumentale degli antichi, ovvero quello del mimetismo musicale, e quindi all’idea, sentita da loro come una necessità, di comporre una sorta di musica a programma per rendere comprensibile il significato di un brano privo di testo. Il senso della sola sequenza sonora era infatti direttamente proporzionale alla sua portata comunicativa⁸. Platone, Aristotele e autori dell’area speculativa peripatetica si esprimono in maniera esplicita riguardo alla potenzialità mimetica dell’arte musicale che, a differenza di altre arti, riusciva a contenere somiglianze con caratteri e azioni, modificando sonorità e ritmi, adattandoli al

⁷ L’esistenza di una tradizione orale per la lirica, monodica in particolare, è stata riconosciuta già dalla fine del secolo XIX (Reitzenstein 1893), ma è stata considerata come struttura di trasmissione in sé solo in tempi recenti, e in particolare dopo l’assimilazione degli studi di oralistica (Havelock 1982, pp. 17-20 e *passim*, Gentili 1995, in part. pp. 3-30, Rossi 1993, Vetta 2000.). Sulla musica come strumento di conservazione e trasmissione della lirica greca e arcaica, in particolare sulla monodia a simposio si guardi l’articolo di Giordano-Zecharya 2003, pp. 73-92.

⁸ Sul mimetismo musicale degli antichi è molto illuminante l’articolo della Rocconi del 2014, pp. 703-719.

proprio contenuto narrativo (Arist. *Pol.* 8, 1340a 18 sgg.; [Arist.] *Pr.* 19, 27; Id. *Pr.* 19, 29. Su questi passi cfr. il commento di Barker 2011, 14-22.). La musica poteva infatti, imitare auralmente (φωναῖς) e visivamente (σχήμασιν) elementi extra-musicali di vario genere, anche senza la presenza di un esplicito contenuto verbale (Plat. *Resp.* III, 398c a 403c). La ricerca di mimetismo da parte dei poeti-musici, ad un certo punto divenne probabilmente ossessiva agli occhi di Platone, tanto che, nelle Leggi (Plat. *Leg.* 2, 669 c-d) ne denuncia la degenerazione, in quanto andava a scapito di un impianto narrativo sempre più ridotto (Rocconi 2014, 704).

Il valore rappresentativo e, di conseguenza, comunicativo di un suono era quindi sempre strettamente connesso alla sua possibilità di significare qualcosa. Un suono come quello dell'*aulos* e della *lyra*, secondo Aristotele, poteva allora “avere voce” (φωνή) e veicolare un significato, in virtù della sua somiglianza con gli esseri animati, in quanto come essi, possiede registro, melodia e articolazione⁹.

Esemplare per la sua capacità rappresentativa, doveva essere, secondo le fonti, il *nomos* pitico che, imitando la lotta di Apollo contro il serpente¹⁰, riusciva a rendere credibile ai fruitori della

⁹ Arist. *de An.* 2, 420b 5 sgg. «Quanto alla voce, essa è un suono dell'essere animato. In effetti nessuno degli esseri inanimati emette una voce, ma per somiglianza si dice che ce l'hanno, come l'aulo, la lira e quanti altri oggetti inanimati possiedono registro, melodia e articolazione.» (tr. Movia 2001, leggermente modificata); Rocconi 2014.

¹⁰ L'invenzione del *nomos* pitico è attribuita a Sacada (Poll. 4, 77; Paus. 2, 22, 8-9), che vinse il primo premio a Delfi negli anni 586, 582 e 578. Sulle caratteristiche tecnico-esecutive e la struttura ritmica di questa tipologia di *nomos*, vd. Barker 1982, Barker 2002, in part. pp. 42 sgg., Pöhlmann 2012, in part. pp. 275 sgg., e Phillips 2013.

performance l'evento mitico, coinvolgendoli emozionalmente (Rocconi 2014, 715).

Il brano che ho presentato con l'*aulos*, su modo ipofrigio (o ipoastasio), si intitola *Nostos* e vuole imitare materialmente il viaggio di ritorno per mare degli eroi dalla guerra di Troia e metaforicamente il viaggio esistenziale dell'individuo che, attraverso l'umano peregrinare, giunge ad un senso di compiutezza, quando torna, in una logica di circolarità, alla meta evocata all'inizio del brano come origine e luogo di approdo, con uno sguardo arricchito dalla somma delle vicissitudini in cui si è imbattuto.

Le note lunghe iniziali, che creano un tappeto nebuloso e un senso di sospensione, si interrompono con una sequenza ritmata ed incalzante che vuole richiamare il segnale di partenza di un'imbarcazione. A questo segue il tema del viaggio vero e proprio che costituisce la cellula melodica principale e che incarna, in linea anche con riletture moderne, come quella a me tanto cara di Kavafis, il vero senso del "viaggiare"; l'incontro e il confronto con le molteplici sfaccettature del genere umano, che da semplici, divengono sempre più complesse, prendono forma sonora nella serie di variazioni del tema, fino a tracciare la strada da seguire per la via dell'approdo/ritorno. A questo punto torna lo stesso segnale iniziale di partenza che dal mondo sonoro terreno, conduce nuovamente alla dimensione sonora diafana ed evanescente.

Il registro su cui mi muovo è quello grave, in linea con una pratica auletica realmente utilizzata e probabilmente diffusa nelle *performances* ufficiali degli auleti tebanici che, come riferiscono fonti scritte ed iconografiche, erano tra i più rinomati della Grecia. Questa pratica chiamata da Esichio σφηκισμός perchè i suoni realizzati sembrano richiamare il ronzio delle

vespe (Hsch. s 2886.), viene citata da Aristoph. (*Ach.* 864-66), che parlando dei suoni prodotti dagli auleti tebani li paragona proprio ai ronzii di questi animali, definendoli “auleto-calabroni rampolli di Cheride” (Tr. Manieri 2012, 291-2). Costui era uno degli gli auleti di Tebe, ove appunto la tradizione artistica risaliva al VI secolo a. C. e vantava numerosi altri nomi, come Eniade, Telesia, Timoteo, Antigenida, Ismenia, Cafisio, Diodoro, Comme, Ortabora, Carete, Potamone, Lico, Olimpodoro ed il più celebre tra tutti, *Pronomos* (Barker 2002, 61-62). Quest’ultimo, vissuto nel V secolo e celebrato da Pausania per il suo eccezionale talento, in virtù del quale gli fu dedicata una statua sull’acropoli di Tebe, viene rappresentato sul vaso omonimo, mentre suona durante un dramma satiresco, utilizzando proprio una posizione bassa (D’Eugenio 2025, 95-96). Senza la pretesa di voler assurgere ai suoi livelli virtuosistici, nella mia *performance* ho adottato la medesima postura, comune anche ad altre pitture vascolari, funzionale a suonare proprio su un registro grave.

Di *Pronomos* sappiamo anche, tramite Pausania, che era stato l’inventore di un sistema che consentiva di passare da un registro armonico all’altro, senza dover cambiare *aulos*, questo significa che non era certamente il registro grave il solo ad essere utilizzato, ma la corrispondenza dell’iconografia ceramica con le fonti relative alla tradizione tebana, ci restituisce probabilmente l’immagine di quella che era una tra le modalità più diffuse tra gli auleti professionisti.

In ultimo, ho presentato *Thalassa*, un altro brano strumentale per la *lyra* a sette corde. Si sviluppa sull’armonia dorica, che è quella tenuta in più alta considerazione dagli autori antichi (Plat. *Resp.* III, 398d-399c) e in una logica di mimetismo musicale, è strutturato sull’imitazione del mare e della sua percorrenza.

L'impiego degli armonici di ottava e di dodicesima, alternanti alle note fondamentali, richiama la progressiva variazione della profondità del mare; il passaggio poi, da una sequenza ritmica pari del 4/4 a quella dispari del 7/8, vuole simulare le variazioni delle correnti che generano i moti marini.

Il brano vuole anche richiamare quel virtuosismo musicale che appunto deriva dall'eccessivo impiego della pratica imitativa che iniziò a diffondersi dal V secolo con la Musica Nuova e che viene criticato dai teorici musicali perché scaturito dall'influenza esercitata dagli *auloι* sulla musica strumentale (Plat. *Resp.* III, 399c-399e; Plut. *De mus.* 30; Comotti 1991, 32). Le testimonianze relative ai più antichi tentativi di imitare ed eguagliare con strumenti a corda i successi degli auleti, sono riferite nel *nomos* Pitico. Questo veniva eseguito inizialmente soltanto dagli auleti in occasione delle feste Pitiche e trent'anni più tardi iniziava ad essere imitato dai citaristi, con lo strumento senza voce (Strab. 9, 3, 19; Paus. 10,7,7.). Questo stesso periodo coincide in effetti con importanti miglioramenti tecnici della cetra, come quelli apportati dal citarista Lisandro di Sicione, che avrebbe aumentato la tensione delle corde, dando più volume al suono di quanto ne avesse nello stile "sottile" dei suoi predecessori, trovando sistemi per variare il timbro sonoro (Athen. 637f-638a; Barker 2002, 42-43). Tali sviluppi contribuirono a migliorare l'arte di suonare la cetra che probabilmente influenzò man mano anche il modo di suonare gli altri cordofoni. Se in effetti nel celebre passo delle Leggi (Plat. *Leg.* VII, 812d-e), Platone ritiene contrario alla pratica pedagogica, l'impiego della *lyra* in senso virtuosistico, lo si deve probabilmente al fatto che questa doveva essere invece una tendenza diffusa nella sua epoca, perché in linea con mutati e rinnovati gusti del pubblico e degli esecutori.

Bibliografia

1. ALEXIOU Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge University Press, Cambridge 1974)
2. BARKER Andrew, *The Innovations of Lysander the Kitharist*, in «Classical Quarterly» 32 (1982), pp. 266-269
3. BARKER Andrew, *Greek Musical Writings, vol. II: Harmonic and Acoustic Theory* (Cambridge University Press, Cambridge 1990)
4. BARKER Andrew, *Aristotle, Politics Book VIII, Part 1*, in 8th Seminar for Ancient Greek and Roman Music: *Music in Aristotle Politics Book VIII* (3-10 July 2011, Ionian University, Department of Music Studies, Corfu), <http://conferences.ionio.gr/sagrm/2011/en/proceedings> (consultato luglio 2015)
5. BARKER Andrew, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, in F. Perusino e E. Rocconi (a cura di), *Testimonianze sulla cultura greca e romana* (ETS, Pisa 2002)
6. BARRIOS Iñiguez E., *Del folklore a la identidad. La cultura tradicional y popular: protección del patrimonio cultural intangible* (edición del autor, Oruro 2002)
7. BARTHOLEYNS Gil, *Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps*, in «Itinéraires» 2010-3 (2010), pp. 47-60
8. BÈLIS Annie, *Aulois grecs du Louvre*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique» 108, n. 1 (1984), pp. 111-122
9. BELLOSO Martín C., *Investigaciones y debates en torno a las recreaciones históricas*, in J. Díaz, S. R. Becerra e M. P. Panero García (a cura di), *Pensar la tradición: homenaje al profesor José Luis Alonso Ponga* (Centro Etnográfico Joaquín Díaz – Universidad de Valladolid, Valladolid 2021), pp. 951-979
10. BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Einaudi, Torino 2000; 1ª ed. 1936)

11. BITHELL Caroline, *The Past in Music*, in «Ethnomusicology Forum» 15, n. 1 (2006), pp. 3-16
12. BORTOLOTTTO Chiara, *Il processo di definizione del concetto di 'patrimonio culturale immateriale': elementi per una riflessione*, in *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive* (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008), pp. 7-48
13. BRIGGER Eliane – GIOVANNINI Adalberto, *Prothésis: étude sur les rites funéraires chez les Grecs et chez les Étrusques*, in «MEFRA» 116, n. 1 (2004), pp. 179-248
14. BURZACCHINI Gabriele, *Lirica arcaica (I) – Elegia e giambo. Melica monodica e corale (dalle origini al VI sec. a.C.)*, in U. Mattioli (a cura di), *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico, I, Grecia* (Pàtron, Bologna 1995), pp. 69-124
15. CAILLET Aline, *Le re-enactment: Refaire, rejouer ou répéter l'histoire*, in «Marges» 17 (2013), <http://journals.openedition.org/marges/153>, DOI 10.4000/marges.153
16. CAREY Christopher, *Poesia pubblica in performance*, in M. Cannatà Fera e G. B. D'Alessio (a cura di), *I lirici greci. Forme della comunicazione e storia del testo*, Atti dell'Incontro di Studi, Messina 5-6 novembre 1999 (Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Messina, Messina 2001), pp. 11-27
17. CERQUETTI Mara, *Dal materiale all'immateriale. Verso un approccio sostenibile alla gestione nel contesto globale*, in M. Cerquetti, A. Patat e A. Salvioni (a cura di), *Patrimonio culturale e cittadinanza. Patrimonio cultural y ciudadanía* ([Edizioni Università di Macerata, Macerata 2015), pp. 247-269
18. CERRI Giovanni, *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (vv. 1041 sg.): il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli*, in «QUCC» 22 (1976), pp. 25-38

19. CERRI Giovanni, *Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico: il concetto di 'poema tradizionale'*, in «QUCC» n.s. 70 (2002), pp. 7-34
20. COLONNA Aristide, *L'antica lirica greca* (Lattes & C., Torino 1966)
21. COMOTTI Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana* (EDT, Torino 1991)
22. D'ANGOUR Armand, *Recreating the Music of Euripides' Orestes*, in «Greek and Roman Musical Studies» 9, n. 1 (2021), pp. 75-190
23. D'EUGENIO Alessandra, *Universi sonori. Strumenti, musicisti e contesti nel mondo antico* (Scienze e Lettere, Roma 2025)
24. ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa* (La nave di Teseo, Milano 2003)
25. ELIA Diego, *Tombe con strumenti musicali nella necropoli Lucifero: aspetti del rituale e dell'ideologia funeraria a Locri Epizefiri*, in L. Lepore e P. Turi (a cura di), *Caulonia tra Crotone e Locri*, tomo 2 (University Press, Firenze 2010), pp. 405-422
26. ERCOLES Marco, *La metrica greca oggi: principali tendenze. Aggiornamento*, in P. Maas, *Metrica greca*, terza ed. a cura di A. Ghiselli (Stilgraf, Cesena 2016), pp. 197-267
27. FORD Andrew, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece* (Princeton University Press, Princeton 2002)
28. GENTILI Bruno, *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della 'performance'*, in B. Gentili e R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia* (Laterza, Roma-Bari 1988), pp. 5-16
29. GENTILI Bruno – LOMIENTO Liliana, *Metrica e musica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica* (Mondadori Università, Milano 2003)

30. GIORDANO-ZECHARYA Manuela, *'Tabellae auris': musica e memoria nella trasmissione della lirica monodica*, in *Rhysmos. Studi in onore di L. E. Rossi per i suoi settanta anni* (Arbor Sapientiae, Roma 2003), pp. 72-92
31. HAGEL Stefan, *Better Understanding the Louvre Aulos*, in R. Eichmann, F. Jianjun e L.-Ch. Koch (a cura di), *Papers from the 8th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology* (Marie Leidorf, Rahden/Westf. 2014), pp. 131-142
32. HAGEL Stefan, *The Mouthpiece of the Aulos Revisited*, in «Greek and Roman Musical Studies» 11 (2023), pp. 362-407
33. HAVELOCK Eric A., *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (Princeton University Press, Princeton 1982)
34. HOWARD Keith, *Musical Instruments as Tangible Cultural Heritage and as/for Intangible Cultural Heritage*, in «International Journal of Cultural Property» 29, n. 1 (2022), pp. 23-44
35. KATSANEVAKI Athina, *The Evolutionary Pentatonism in Nicomachus, the Extant Fragments and an Ancient Greek Musical Praxis*, in «Greek and Roman Musical Studies» 11 (2023), pp. 139-181
36. KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, *Theorizing Heritage*, in «Ethnomusicology» 39, n. 3 (1995), pp. 367-380, DOI 10.2307/924627
37. LEPORE Lucia, *Gli strumenti musicali locresi tra iconografia e realia*, in L. Lepore e P. Turi (a cura di), *Caulonia tra Crotone e Locri*, tomo 2 (University Press, Firenze 2010), pp. 423-458
38. LEYDI Roberto – GUIZZI Febo, *L'altra musica. Etnomusicologia* (Universal Music MGB Publications, Milano 2008)
39. LOMIENTO Liana, *Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo*, in «Lexis» 26 (2008a), pp. 211-234
40. LOMIENTO Liana, *Metrica e critica del testo*, in «Quaderni urbinati di cultura classica» 119, n.s. 90 (2008b), pp. 119-130

41. LYNCH Tosca A. C., *ICS 3D Modelling Aulos Louvre*, presentazione (2022), DOI 10.5281/zenodo.6052598
42. LYNCH Tosca A. C., *Singing with the Muses: New Paths into Ancient Mousikē*, in «Dramaturgias» 22, n. 8 (2023), pp. 488-522
43. MANIERI Alessandra, *Gli agoni musicali in Aristofane*, in M. Colantonio e F. Perusino (a cura di), *La commedia greca e la storia*, Atti del seminario di studio (Urbino, 18-20 maggio 2010) (ETS, Pisa 2012), pp. 281-303
44. MCLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* (McGraw-Hill, New York 1964)
45. PALMISCIANO Riccardo, *Mitologie, riti e forme del lamento funebre tradizionale*, in «AIONFil» 25 (2003), pp. 87-111
46. PALMISCIANO Riccardo, *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica* (Quasar, Roma 2017)
47. PETRETTO M. Alessandra, *Musica e guerra: note sulla salpinx*, in «Sandalion» 18 (1995), pp. 35-53
48. PHILLIPS Tom, *Epinician Variations: Music and Text in Pindar, Pythians 2 and 12*, in «Classical Quarterly» 63 (2013), pp. 37-56
49. PÖHLMANN Egert, *Pythikos and Polykephalos nomos. Compulsory and Optional Exercise in the Pythian Contest*, in D. Castaldo, F. G. Giannachi e A. Manieri (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, «Rudiae» 22-23, 2010-11 (2012), pp. 271-283
50. PSAROUDAKĒS Stelios, *The Orestes Papyrus: Some Thoughts on the Dubious Musical Signs*, in E. Hickmann, I. Laufs e R. Eichmann (a cura di), *Studien zur Musikarchäologie IV* (Marie Leidorf, Rahden/Westf. 2004), pp. 471-492
51. REITZENSTEIN Richard, *Epigramm und Skolion* ([Ricker'sche Buchhandlung, Gießen 1893])

52. ROCCONI Eleonora, *Effetti speciali sonori e mimetismo musicale nelle fonti greche*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» 6, n. 2 (2014), pp. 703-719
53. SCHIPPERS Huib, *Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability*, in S. Pettan e J. T. Titon (a cura di), *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (Oxford University Press, New York 2015), pp. 134-156
54. SHELEMAY Kay Kaufman, *Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds*, in «Ethnomusicology» 45, n. 1 (2001), pp. 1-29
55. WALLACE Wanda T., *Memory for Music: Effect of Melody on Recall of Text*, in «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition» 20 (1994), pp. 1471-1485
56. WEST Martin L. – PÖHLMANN Egert, *Documents of Ancient Greek Music* (Oxford University Press, Oxford 2001)