

L'ottacordo pitagorico e Archita ὁ ἀρμονικός

1. Sull'aggiunta dell'ottava corda

Il trattato pseudo-plutarcheo sulla musica riporta una tradizione che attribuisce l'aggiunta dell'ottava corda a una figura di riferimento per la storia della musica greca, Terpandro, cui è riferita l'introduzione della νήτη dorica, ossia la nota più acuta della scala, in rapporto di ottava con la ὑπάτη, la nota più bassa (28, 1140f)¹. Questo, tuttavia, è solamente uno dei documenti che testimoniano questa innovazione: scopo di questo lavoro è esaminare le testimonianze relative all'aggiunta di un'ottava corda alla cetra, al fine di esaminare quella che sembra essere stata una delle tappe fondamentali dell'evoluzione di questo strumento musicale. Dal momento che le testimonianze iconografiche e archeologiche meriterebbero una trattazione a parte, per l'ampiezza del materiale e per il sempre maggiore interesse che l'argomento ha suscitato tra gli studiosi negli ultimi trent'anni², si tratteranno qui unicamente le testimonianze letterarie, composte in gran parte da trattati musicali e fonti filosofiche, in genere di matrice pitagorica e platonica.

I *Problemi* pseudo-aristotelici (920a 14-18)³ attribuiscono a Terpandro la

¹ οἱ γὰρ ἱστορήσαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τὴν Δώριον νήτην προσετίθεσαν. Anche in Plut. *Inst. Lac.* 220c si attesta che Terpandro usava una lira a otto corde, ma vd. n. 2. Le sette note tradizionali (dal grave all'acuto) sono ὑπάτη, παρυπάτη, λίχανος, μέση, τρίτη, παρὰνήτη, νήτη (cf. West 1992, 219s.), e la nota 'mancante' in questa scala, rispetto all'ottacordo, è dunque la παραμέση, non la νήτη: non sarebbe pensabile, infatti, l'iniziale assenza di una νήτη, che era comunque la denominazione per la nota più acuta. A questo motivo si possono aggiungere ulteriori considerazioni terminologiche, per le quali vd. n. 13. Cf. West 1992, 176, 219-223; Hagel 2010, 80-88, 105.

² Cf. e.g. Maas-Snyder 1989, in cui viene fornita una prima disamina dei documenti iconografici. Le due studiose (*ibid.* 168s.), inoltre, forniscono una diversa interpretazione delle numerose attestazioni letterarie di un aumento delle χορδαί, interpretando la famigerata πολυχορδία come una particolare tecnica volta ad eseguire numerose modulazioni, e non un'effettiva aggiunta di corde allo strumento. Cf. anche West 1992, 62-64, per una panoramica della questione e un ulteriore elenco di documenti iconografici di cetre a più di sette corde. Per un esame più approfondito della costruzione della cetra e dell'intonazione delle sue corde, cf. Hagel 2010, 103-138 e relativa bibl.

³ διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; ἢ ὅτι ἐπτά ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἴτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην

riorganizzazione della scala musicale, senza però imputargli l'aggiunta di una nuova corda: questi avrebbe sì inserito la νήτη a distanza di un intervallo di ottava dalla ὑπάτη, ma avrebbe anche contestualmente eliminato la τρίτη, andando così a formare una scala eptacordale dell'ampiezza di un'ottava. Che questa scala fosse formata da sette corde è confermato dall'affermazione finale del *Problema* (920a 18), in cui si spiega che l'intervallo di ottava fu chiamato διὰ πασῶν e non δι' ὀκτώ perché al tempo dell'aggiunta di Terpandro le note erano ancora sette⁴.

È evidente che l'aggiunta della νήτη non possa essere intesa in senso letterale, poiché anche nella scala eptacordale quello era il nome attribuito alla nota più acuta (vd. n. 1); per conseguenza, con l'inserimento di un'ottava corda è necessario ipotizzare uno 'slittamento' della nota più acuta dall'intervallo di settima a quello di ottava rispetto all'ὑπάτη. Il problema maggiore, tuttavia, viene posto dalla notizia dell'eliminazione della τρίτη, poiché se si eliminasse questa nota da una sequenza eptacordale – come suggerisce il testo dei *Problemi* – la scala che ne risulterebbe avrebbe un'inconsueta divisione intervallare (vd. *infra*), altrimenti non testimoniata. La spiegazione di questa incongruenza del testo risiede verosimilmente nella maniera in cui l'autore sta cercando di ricostruire l'evoluzione storica della scala in uso nella sua epoca. Per illustrare il nuovo ottacordo, infatti, egli parte sì dall'antico eptacordo, ma applica alle note di quest'ultimo la terminologia in uso per la nuova scala a otto corde. Per esemplificare, gli scenari che derivano dall'eliminazione della τρίτη in una o nell'altra scala sono i seguenti:

1) Se si partisse dalla situazione di un ipotetico eptacordo formato da tetracordi congiunti *mi-fa-sol-la-si^b-do-re*, si eliminasse la τρίτη (*si^b*) e si aggiungesse la νήτη a un intervallo di ottava con la ὑπάτη (senza modificare il nome assegnato alle corde)⁵, si avrebbe:

Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ· δι' ἐπτά γὰρ ἦν.

⁴ Cf. [Arist.] *Pr.* 918a 13-15 διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἐπταχόρδους ποιοῦντες ἁρμονίας τὴν ὑπάτην ἀλλ' οὐ τὴν νήτην κατέλιπον; πότερον τοῦτο ψεῦδος (ἀμφοτέρως γὰρ κατέλιπον, τὴν δὲ τρίτην ἐξήρουν) ἢ οὐ; 922b 3-6 διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἐπταχόρδους ποιοῦντες τὰς ἁρμονίας τὴν ὑπάτην ἀλλ' οὐ τὴν νήτην κατέλιπον; ἢ οὐ τὴν ὑπάτην ἀλλὰ τὴν νῦν παραμέσσην καλουμένην ἀφῆρουν καὶ τὸ τονιαῖον διάστημα; Anche questi due problemi pongono lo stesso quesito di 920a 14-18 e fanno sempre riferimento all'assenza di una corda nel tetracordo superiore.

⁵ Jan (1895, 81) mette in relazione questa scala con la testimonianza di Nicomaco (*Harm.* 5, p. 244 Jan): «haec quidem erat Terpantri lyra, si vera dicit Nicomachus 5: Πυθαγόρας παρενέθηκεν ὀγδοόν τινα φθόγγον μεταξύ μέσης καὶ παραμέσης ἐνάψας». Tuttavia, Nicomaco spiega chiaramente che l'operazione di Pitagora era volta a creare anche una consonanza di quinta all'interno della scala musicale, che precedentemente era formata da soli intervalli di quarta. Poiché questa consonanza si verrebbe già a creare tra μέση e νήτη nella cetra supposta da Jan, il riferimento di Nicomaco doveva essere a una scala eptacordale tradizionale, che non aveva già l'ampiezza di un'ottava. Winnington-Ingram (1928, 87s.) presenta, invece, un'ulte-

ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παραμέση	παρανήτη	νήτη
<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>

2) Se, invece, si adottasse come punto di riferimento una scala ottacordale *mi-fa-sol-la-si-do-re-mi* e si eliminasse la τρίτη (*do*) dal tetracordo superiore, si otterrebbe la sequenza:

ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παραμέση	παρανήτη	νήτη
<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>

La prima scala, come si è detto, presenta un inconsueto intervallo di un tono e mezzo tra μέση e παραμέση, che non trova riscontro in altre testimonianze (vd. n. 4). La seconda, invece, è paragonabile alla 'scala di Filolao'⁶ (vd. *infra*), in cui il medesimo intervallo viene a trovarsi tra παραμέση e παρανήτη: per questo motivo, in definitiva, sembra di poter affermare che l'autore di questo *Problema* facesse in realtà riferimento a una scala di otto corde⁷, piuttosto che a un eptacordo.

Per 'scala di Filolao' si intende la particolare divisione scalare attribuita al Pitagorico da Nicomaco di Gerasa (*Harm.* 9, p. 252 Jan = Philol. fr. 6a Timp. Card.), il quale riporta un frammento in cui si fa riferimento a una cetra che, pur mantenendo il canonico numero di corde (sette), aveva l'ampiezza di un'ottava: si dice, infatti, che dalla ὑπάτη alla μέση c'era un intervallo di quarta, mentre dalla μέση alla νήτη uno di quinta, e l'intervallo di ottava è dato proprio dalla somma delle prime due consonanze. Il motivo per cui il Geraseno riporta questo frammento è l'adozione, da parte di Filolao, di una terminologia particolare sia per il nome dato alle consonanze⁸, che per il nome attribuito a una nota della scala.

Nel frammento, infatti, il Pitagorico chiama τρίτη la corda situata a distanza di quarta dalla νήτη⁹, e Nicomaco specifica che questa corrisponde alla παραμέση dell'eptacordo tradizionale; l'inserzione dell'ottava corda – che in questo caso sa-

riore ipotesi, collegando questa scala eptacordale all'antica scala spondiaca, caratterizzata dal tritono con un semitono (anticamente indiviso) e un ditono (e.g. *si-do-mi*; cf. [Plut.] *Mus.* 19, 1137b-d): la scala di Terpandro (e di Filolao) sarebbe dunque del tipo *mi-fa-sol-la-si-do-mi*. Cf. anche Ballerio 2000, 61s.

⁶ La testimonianza di Nicomaco non stabilisce nessuna relazione di paternità tra questa scala e il Pitagorico crotoniate, la definizione è utilizzata per semplicità espositiva. Filolao nacque – a quanto consta – intorno al 470 a.C., e dunque successivamente a Pitagora, al quale lo stesso Nicomaco (*Harm.* 5, p. 244s. Jan) aveva già attribuito l'aggiunta di un'ottava corda, con una contraddizione non inusuale nel suo manuale. Cf. Huffman 1993, 4.

⁷ Cf. Jan 1895, 81: «secuta est lyra octachordos, qua hi Peripatetici utuntur».

⁸ Nicom. *Harm.* 9, p. 252,6-8 Jan ἄρμονίαν μὲν (scil. ἐκάλουν) τὴν διὰ πασῶν, συλλαβὰν δὲ διὰ τεσσάρων, δι' ὅξειαν δὲ τὴν διὰ πέντε.

⁹ Nicom. *Harm.* 9, p. 253,3-6 Jan μεμνήσθαι δὲ δεῖ, ὅτι τρίτην νῦν καλεῖ τὴν ἐν τῇ ἐπταχόρδῳ παραμέσιν, πρὸ τῆς τοῦ διαζευγνύντος τόνου παρενθέσεως τῆς ἐν ὀκταχόρδῳ.

rebbe allora la τρίτη¹⁰ – sarebbe andata a dividere l'intervallo di un tono e mezzo esistente tra παραμέση e παρανήτη, delimitando così un semitono tra παραμέση e τρίτη, e un tono tra τρίτη e παρανήτη¹¹. Successivamente, però, viene riportata una seconda versione, di cui non è specificata l'attribuzione. Secondo quest'altra tradizione – continua Nicomaco – il suono intercalato non fu collocato tra μέση e τρίτη (prima chiamata παραμέση dall'autore), bensì tra τρίτη e παρανήτη: per conseguenza, l'antica τρίτη prese il nome di παραμέση, per la sua posizione accanto alla nota centrale, e la nuova corda prese il nome di τρίτη, perché venne a trovarsi al terzo posto dalla νήτη¹².

Rispetto al precedente brano dei *Problemi* pseudo-aristotelici, in questo caso la confusione relativa ai nomi delle corde è ancora più evidente, ed è stata causata proprio dall'inserzione di un'ottava corda, dalla conseguente modifica dei nomi e dal tentativo di confrontare la terminologia della precedente cetra eptacorde con quella del nuovo strumento. Da questa confusione, tale che vengono fornite due versioni molto differenti di questa innovazione, sembra di potersi dedurre che lo strumento a otto corde doveva essere già diffuso da lungo tempo all'epoca dell'autore, se egli non era più in grado di richiamare alla memoria questa tappa fondamentale della sua evoluzione. Pare difficile individuare quale delle due ricostruzioni fornite del Geraseno possa essere quella corretta, per il fatto che i nomi dati dai Greci alle corde avevano natura funzionale e relativa, e non assoluta: sebbene si possa supporre che il termine semplice sia quello più antico e che quello composto sia stato adottato per denominare una corda inserita successivamente¹³, è anche vero che l'inserimento di una nuova corda potrebbe avere portato al naturale 'slittamento' dei termini da una nota all'altra, fenomeno che lascia gli studiosi moderni senza punti di riferimento e in una situazione di confusione simile a quella evidenziata nel brano stesso. Il fatto che il punto di vista di Nicomaco sia quello di chi confronta la divisione scalare di Filolao con quella di un ottacordo potrebbe avere influenzato il suo primo commento al frammento (*Harm.* 9, p. 253,3-6 Jan, dove si afferma che la τρίτη di Filolao corrisponde alla παραμέση nell'eptacordo), esattamente per lo stesso motivo per cui nei *Problemi* pseudo-aristotelici (920a 14-18; vd. *supra* p. 75) si afferma che Terpandro eliminò la τρίτη dall'eptacordo per aggiungervi la νήτη: la duplice necessità di mantenere le sette corde, per coerenza con lo strumento arcaico, ma di aumentarne l'ampiezza all'ottava potrebbe essere

¹⁰ Lo stesso φθόγγος τρίτος che è attribuito a Simonide dalla *Suda* σ 439 A.

¹¹ Nicom. *Harm.* 9, p. 253,6-9 Jan ἀπεῖχε γὰρ αὕτη τῆς παρανεάτης τριημιτόνιον, ἀφ'οὗ διαστήματος ἡ μὲν παρεντεθεῖσα χορδὴ τόνον ἀπέλαβε, τὸ δὲ λοιπὸν ἡμιτόνιον μεταξὺ τρίτης καὶ παραμέσης ἀπελείφθη ἐν τῇ διαζεύξει.

¹² Cf. Barker 1989, 37 n. 34, 261 n. 70, 262 n. 73.

¹³ Su base terminologica, si può dedurre che ὑπάτη, λίχανος, μέση, τρίτη e νήτη fossero le corde più antiche, per il fatto che le altre sono indicate con nomi composti (παρυπάτη, παραμέση, παρανήτη). Cf. West 1992, 219-223. Sulla natura funzionale della terminologia delle note musicali, cf. anche Hagel 2010, 105.

indice del fatto che all'epoca degli autori di queste opere l'ottacordo doveva già essere ampiamente diffuso¹⁴, e che fungesse, dunque, da strumento di riferimento.

Dalla particolare divisione della 'scala di Filolao' si può dedurre che al tempo del Pitagorico dovevano esistere due tipi di scala eptacordale: uno, che copriva l'intervallo di settima, formato da due tetracordi congiunti (e.g. *mi-fa-sol-la-si^b-do-re*), e un altro in grado di coprire l'intervallo di ottava con lo stesso numero di note; quest'ultimo, però, doveva contenere un intervallo più ampio tra due note del tetracordo superiore, proprio perché le note erano ancora sette a fronte di un'ampiezza maggiore (e.g. *mi-fa-sol-la-si-re-mi*).

Per concludere, si è visto che la scala attribuita a Terpanandro dai *Problemi* pseudo-aristotelici e la 'scala di Filolao' testimoniata da Nicomaco presentano forti somiglianze e, sebbene la scala attribuita al primo non sia chiaramente definita nella sua divisione intervallare interna, si può dedurre che l'eliminazione della τρίτη e la contestuale estensione della scala a un'ottava abbiano prodotto lo stesso intervallo di un tono e mezzo tra παραμέση (o τρίτη) e παρανήτη che si trova nella sequenza di Filolao. Questo tipo di scala eptacordale dell'estensione di un'ottava rappresenterebbe, quindi, lo stadio di congiunzione tra la tradizionale scala a sette corde e il successivo ottacordo¹⁵.

Altre testimonianze isolate dell'aggiunta di un'ottava corda provengono da Boezio (*Mus.* I 20), che l'attribuisce a un certo Licaone Samio, non meglio conosciuto, e dalla *Suda*, che attesta che fu Simonide (σ 439 A.)¹⁶ ad aggiungere lo φθόγγος τρίτος, ossia quel suono che nell'ottacordo si trova tra παραμέση e παρανήτη, lo stesso che sarebbe stato aggiunto da Pitagora all'ottava eptacordale secondo un filone della tradizione antica il cui principale testimone è, ancora una volta, Nicomaco:

Harm. 5, pp. 244s. Jan Πυθαγόρας δὲ πάμπρωτος ... παρενέθηκεν ὄγδοόν τινα φθόγγον μεταξὺ μέσης καὶ παραμέσης ἐνάψας καὶ ἀποστήσας ἀπὸ μὲν τῆς μέσης ὅλον τόνον, ἀπὸ δὲ τῆς παραμέσης ἡμιτόνιον.

Pitagora per primo in assoluto [...] aggiunse un ottavo suono tra *mese* e *paramese*, sistemandolo a distanza di un tono intero dalla *mese*, di un semitono dalla *paramese*.

¹⁴ Già Platone (*Resp.* 617b) fa riferimento a un sistema di otto corde nel celebre mito di Er: ἐπὶ δὲ τῶν κύκλων αὐτοῦ ἄνωθεν ἐφ' ἐκάστου βεβηκέναι Σειρῆνα συμπεριφερομένην, φωνὴν μίαν εἰῖσαν, ἓνα τόνον· ἐκ πασῶν δὲ ὀκτώ οὐσῶν μίαν ἁρμονίαν συμφωνεῖν (le sirene sono chiaramente simbolo delle note musicali).

¹⁵ Cf. Zanoncelli 1990, 198 nn. 5s.; West 1992, 176, 219-223.

¹⁶ A Simonide attribuisce l'aggiunta dell'ottava corda anche Plin. *Nat.* VII 82. Cf. Hagel 2010, 80-88.

Harm. 6, p. 248 Jan καὶ τῆς¹⁷ μεταξύτητας κατὰ τὸ διατονικὸν γένος συναναπληρώσας φθόγγοις ἀναλόγοις οὕτως τὴν ὀκτάχορδον ἀριθμοῖς συμφώνοις ὑπέταξε, διπλασίῳ ἡμιολίῳ ἐπιτρίτῳ καὶ τῇ τούτων διαφορᾷ ἐπογδόῳ.

«Integrò gli intervalli mancanti del genere diatonico con suoni risultati da proporzioni, subordinando l'ottacordo ai valori numerici consonanti: doppio, sesquialtero, sesquiterzio, e alla loro differenza, il sesquiottavo» (trad. Zanoncelli 1990, 158).

Lo scopo della nuova organizzazione della cetra, dunque, era quello di permettere l'esecuzione anche delle altre consonanze fondamentali, ossia l'intervallo di ottava e quello di quinta, poiché questi erano entrambi esclusi dalla lira eptacorde tradizionale, organizzata per quarte e per congiunzione dei due tetracordi. È necessario notare che dall'inserzione del nuovo suono tra μέση e παραμέση non si può dedurre che l'ampiezza dell'intervallo tra queste due note fosse di un tono e mezzo, poiché è evidente che una scala in grado di contenere il suddetto intervallo avesse già l'ampiezza di un'ottava e un intervallo di quinta tra μέση e νήτη, rendendo così l'innovazione di Pitagora priva di scopo (vd. n. 5).

Contestualmente a queste testimonianze di Nicomaco, va preso in considerazione quanto afferma Giamblico, seppure con un'evidente contraddizione dovuta all'intento agiografico dell'autore: secondo questi, il Samio non solo inventò la musica *tout court* (VP 121 οὕτω μὲν οὖν [scil. ὁ Πυθαγόρας] τὴν μουσικὴν εὖρεῖν λέγεται, καὶ συστησάμενος αὐτὴν παρέδωκε τοῖς ὑπηκόοις), scoprendo i rapporti tra gli intervalli nell'officina di un fabbro (VP 120) e assegnando il nome alle note, ma ordinò anche la lira in maniera differente rispetto al passato. Con una leggera differenza rispetto a quanto testimonia Nicomaco in *Harm.* 5, Giamblico afferma che la riorganizzazione avvenne tramite l'inserzione di un tono disgiuntivo tra i due tetracordi prima congiunti, in modo tale da consentire anche l'esecuzione dell'intervallo di quinta¹⁸, che si viene in questo modo a determinare tra μέση e νήτη e tra ὑπάτη e παραμέση. Per conseguenza, è chiaro che l'aggiunta di un'ottava corda a una lira eptacorde è la soluzione logica e necessaria che consente di coprire l'intervallo di ottava, che era ritenuto “la più perfetta delle consonanze” (Ptol. *Harm.* I 7), per mezzo di due tetracordi egualmente divisi e separati da un tono disgiuntivo. Il problema generato da questa attribuzione è che essa deriva dalla forte idealizzazione della figura del Samio, che corrisponde a quella del πρῶτος εὖρετής¹⁹, primo scopritore e organizzatore della musica, come

¹⁷ Sic Jan. Si tratta verosimilmente di un refuso per τάς.

¹⁸ Iambl. VP 121 (= Nicom. *Harm.* 7, p. 249 Jan) ἐν δὲ τῇ Πυθαγορικῇ τῇ ὀκταχόρδῳ, ἥτοι κατὰ συναφὴν συστήματι ὑπαρχούσῃ τετραχόρδου τε καὶ πενταχόρδου, ἥ κατὰ διάζευξιν δυεῖν τετραχόρδων τόνῳ χωριζομένων ἀπ' ἀλλήλων.

¹⁹ Cf. Barker 1989, 255 n. 38: «the claim that the eight-note octave structure was invented

suggeriscono l'aneddoto della scoperta delle consonanze e la frase di Giamblico τὴν μουσικὴν εὗρεῖν λέγεται (VP 121).

Se, da una parte, le attestazioni viste finora certificano che l'aggiunta di un'ottava corda dovette in un certo momento avvenire, dall'altra, se si considera l'intento agiografico delle fonti, non si possono non sollevare dubbi sull'attendibilità della sua attribuzione a Pitagora: come lo stesso Giamblico (VP 88) attesta, nell'ambiente pitagorico ogni scoperta era attribuita al Maestro (λέγουσιν ... εἶναι δὲ πάντα ἐκείνου τοῦ ἀνδρός)²⁰. Già la scala che Nicomaco attribuisce a Filolao pare contraddire la sua stessa testimonianza sull'esistenza di un ottacordo ai tempi di Pitagora, poiché sembrerebbe strano che Filolao facesse ancora riferimento a una scala di sette corde se l'ottacordo aveva già visto la luce nel suo stesso ambiente filosofico ed era diventato lo strumento di riferimento²¹.

Merita infine di essere richiamata una testimonianza di Teone di Smirne (*Exp. rer. math.* 51), in cui si parla dell'evoluzione degli strumenti a corde tramite la progressiva aggiunta di un numero sempre maggiore di note a un'originaria lira ottacorde²², mentre non si fa alcuna menzione dell'eptacordo tradizionale:

τῶν δὲ κατὰ τὸ ἐξῆς ἡρμοσμένων φθόγγων πρῶτοι μὲν οἱ τέταρτοι τάξει συμφωνοῦσι πρὸς ἀλλήλους, συμφωνοῦσι δὲ συμφωνίαν τὴν δι' αὐτὸ τοῦτο διὰ τεσσάρων λεγομένην, ἔπειτα οἱ πέμπτοι τὴν διὰ πέντε, καὶ μετὰ ταῦτα οἱ περιλαμβάνοντες ἀμφοτέρως τὰς συμφωνίας, γινόμενοι δ' ἀπ' ἀλλήλων ὄγδοι, τὴν διὰ πασῶν, οὕτω προσαγορευθεῖσαν ἐπειδὴ τὸ πρῶτον ἀπὸ τῆς ὀκταχόρδου λύρας ὁ πρῶτος καὶ βαρύτερος φθόγγος, καλούμενος ὑπάτη, τῷ τελευταίῳ καὶ ὀξυτάτῳ, τουτέστι τῇ νήτῃ, τὴν αὐτὴν εὗρέθη συνέχων συμφωνίαν κατ' ἀντίφωνον. ἐπηυξημένης δὲ τῆς μουσικῆς καὶ πολυχόρδων καὶ πολυφθόγγων γεγονότων ὀργάνων τῷ προσληφθῆναι καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ἐπὶ τὸ ὀξὺ τοῖς προὔπαρχουσιν ὀκτὼ φθόγγοις ἄλλους πλείονας, ὅμως τῶν πρώτων συμφωνιῶν αἱ προσηγορίαι φυλάττονται, διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν.

for purely intellectual purposes is of course fantastic. It is designed to fit with the attribution of this invention to Pythagoras, whom Nicomachus is inclined to treat as the *fons et origo* of harmonic truth».

²⁰ Cf. Huffman 1993, 145-160.

²¹ Barker (1989, 255 n. 38) e Creese (2010, 88) considerano piuttosto improbabile che questa modifica sia avvenuta per opera di Pitagora. Michaelides (1978, 223 s.v. *octachordon*), invece, ritiene che «the transformation of the *heptachordon* into the *octachordon* was completed in the 6th cent. B.C.».

²² Teone attinge ad Adrasto di Afrodizia, filosofo peripatetico vissuto nella prima metà del II sec. d.C. che scrisse fra l'altro sui Pitagorici; cf. Kearns 1996, 131.

«Dei suoni armonici in successione, sono reciprocamente consonanti tra loro in primo luogo quelli che sono collocati in una successione come primo e quarto – e sono consonanti secondo una consonanza che per questo è chiamata quarta –; poi quelli collocati come primo e quinto sono consonanti per la quinta, e dopo questi quelli che comprendono entrambe le consonanze, essendo reciprocamente all’ottavo posto, per l’ottava, denominata così poiché si è scoperto da principio, cioè a partire dalla lira a otto corde, che il primo e più grave suono, chiamato *hypate*, dà forma alla stessa consonanza per corrispondenza con l’ultimo e più acuto, cioè con la *nete*. Pur essendosi sviluppata la musica ed essendo divenuti a più corde e a più note gli strumenti grazie all’aggiunta alle iniziali otto di molte altre note sia all’acuto sia al grave, la denominazione delle prime consonanze – quarta, quinta, ottava – vengono comunque preservate» (trad. Petrucci 2012, 219).

Secondo quanto riporta Ateneo (VIII 352e-d), il primo a esercitare la pratica della πολυχορδία sulla cetra solista, nonché a insegnare ὁμονικίη, sarebbe stato Stratonico (cf. West 1992, 218, 367s.), che fu contemporaneo di Timoteo e sul quale si hanno poche altre informazioni²³. Ulteriori attestazioni sulla πολυχορδία riguardano generalmente strumenti di musicisti particolarmente virtuosi, appartenenti al periodo di sviluppo della ‘Nuova Musica’, che erano in grado di suonare strumenti con più di 8 corde. Le testimonianze oscillano dalle 9 di Profrasto di Pieria ([Nicom.] *Exc.* 4, p. 274 Jan) e di Frinide (Plut. *Inst. Lac.* 220c), alle 10 di Istieo di Colofone ([Nicom.] *ibid.*), alle 11 di Ione di Chio (fr. 5 Timp. Card.) e di Timoteo (PMG 791,230, [Nicom.] *ibid.*, *Suda* τ 556 A.)²⁴. Per quanto riguarda la menzione delle dodici corde di Melanippide e di Timoteo nel frammento di Ferecrate che si trova nel manuale dello Ps.-Plutarco (Pherecr. fr. 155 K.-A.), è difficile pensare ad un riferimento oggettivo, considerata la natura del brano²⁵.

Rimane comunque dubbio se l’innovazione in esame sia avvenuta in ambiente pitagorico per scopi ‘scientifici’, o se sia stata il frutto di un più ampio contesto

²³ Per la sua attività di insegnante costruì anche dei ‘diagrammi’ (Phan. fr. 32 Wehrli²), che probabilmente illustravano le varie combinazioni modali di un sistema scalare. Si dice che avesse una lingua particolarmente ‘tagliante’, come testimoniato da una serie di affermazioni pungenti e argute, al punto che la sua morte sarebbe sopraggiunta per ordine del re di Cipro, Nicocle, che era stato pubblicamente messo in ridicolo dal musicista ateniese (Ath. VIII 352d). Se questa notizia ha un fondo di verità, Stratonico deve essere morto tra il 374 e il 355 a.C. Cf. West 1992, 69s., 219s.; Gilula 2000, 424s.; Gärtner 2001, 1047; Barker 2002, 106-109.

²⁴ I personaggi nominati in [Nicom.] *Exc.* 4, p. 274 Jan sono gli stessi di Boeth. *Mus.* I 20. Plinio (*Nat.* VII 82) attribuisce a Timoteo l’aggiunta della nona corda.

²⁵ Sulla questione, cf. Pöhlmann 2011, 123-125. Lo studioso non contesta il fatto che la πολυχορδία consistette in un effettivo aumento di corde, ma pone l’attenzione sul simbolismo del numero 12. Tra gli studiosi che, invece, contestano apertamente la concezione di πολυχορδία come aumento effettivo del numero di corde sono Maas e Snyder (1989, 139-164), principalmente sulla base delle testimonianze iconografiche da loro raccolte. Vd. anche n. 2.

di innovazione musicale. A favore della prima ipotesi potrebbero fare propendere sia la testimonianza di Nicom. *Harm.* 7, p. 249 Jan (ἐν τῇ Πυθαγορικῇ τῇ ὀκταχόρδῳ, vd. n. 16), sia quella di Ptol. *Harm.* I 11 (cf. Boeth. *Mus.* V 14), nella quale la misurazione aristossenica dell'ampiezza dell'ottava (sei toni esatti) viene confutata con una dimostrazione matematica effettuata sull'ottacordo. D'altra parte, oltre a queste testimonianze di epoca tarda, che suggeriscono la possibilità che l'ottacordo fosse uno strumento costruito *ad hoc* dai Pitagorici e utilizzato per effettuare dimostrazioni matematiche (similmente all'utilizzo che veniva fatto del monocordo), bisogna tenere in considerazione gli esperimenti che ebbero luogo in ambiente argivo all'inizio del VI sec. a.C. (cf. West 1992, 338-342), come quelli realizzati da Aristonico²⁶ per la cetra, e da Sacada²⁷ per l'aulo, e poi quelli di Epigono di Ambracia, Lisandro di Sicione e Laso di Ermione, i quali apportarono innovazioni anche dal punto di vista teorico, oltre che da quello tecnico-esecutivo²⁸. Un tale contesto sembra dimostrare che le testimonianze sull'ottava corda sono

²⁶ Aristonico di Argo è considerato l'inventore della ψιλή κιθάρις, ovvero dell'esecuzione *a solo* dei brani sulla cetra (senza accompagnamento vocale); la disciplina fu introdotta nei giochi pitici nel 558 a.C. Vd. Menaechm. *FGrHist* 131 F 5, Paus. X 7,7, cf. West 1992, 69, 337s.

²⁷ Sacada fu un famoso auleta, forse originario di Argo, legato alla seconda catastasi musicale spartana (VII sec. a.C.; vd. [Plut.] *Mus.* 9, 1134b) e vincitore dell'agone pitico per aulo *a solo* nelle prime tre edizioni (586, 582, 578 a.C.; vd. Paus. X 7,3-5). Lo si ricorda per il νόμος Πυθικός e per il νόμος Τριμελής: il primo era un brano a sfondo mitologico che rappresentava, in cinque parti, la lotta tra Apollo e il drago Pitone, in séguito alla quale il dio fondò gli agoni pitici; il secondo consisteva in una canzone corale in cui le strofe erano composte in tre *harmoniai* differenti: dorica, frigia e lidia (cf. [Plut.] *Mus.* 8, 1134b). Su Sacada in genere, cf. Hiller 1876; Comotti 1991, 19s.; D'Alfonso 1995; Harmon 2001, 1234.

²⁸ Epigono fu originario di Ambracia (ca. VI sec. a.C.) ma si era naturalizzato come cittadino di Sicione (cf. Ath. IV 183d), città in cui si colloca la sua attività di studioso di armonia, che lo portò a fondare una scuola (cf. Aristox. *El. harm.* I 3). Polluce (IV 59) gli attribuisce l'invenzione di uno strumento con 40 corde, l'ἐπιγόνειον, che sembra essere stato costruito per cercare di dividere l'ottava negli intervalli più piccoli possibile. Cf. West 1992, 78s., 225s., 341s.; Zaminer 1997, 1107. Lisandro, vissuto a Sicione tra il VI e il V sec. a.C., portò numerose innovazioni nell'esecuzione musicale sulla cetra secondo le fonti (Philoch. *FGrHist* 328 F 23 ap. Ath. XIV 637f-638a): egli avrebbe dato più volume al suono, prolungato la durata delle note, praticato l'ἔναυλος κιθάρις e sarebbe stato il primo a variare il timbro sonoro eseguendo ἰάμβους καὶ μάγαδιν, τὸν καλούμενον συριγμόν. La tecnica dell'ἔναυλος κιθάρις (di dubbia interpretazione) collegherebbe Lisandro a Epigono, il quale – secondo la medesima fonte – sarebbe stato il primo ad eseguire questa tecnica e ad insegnarla alla sua cerchia, di cui faceva forse parte anche lo stesso Lisandro. Cf. Barker 1982; 2002, 41-43; West 1992, 341s. Laso di Ermione, all'incirca contemporaneo di Epigono, fu un altro importante innovatore in ambito musicale, dal punto di vista sia teorico che esecutivo. Scrisse il primo libro sulla musica (cf. Aristox. *El. harm.* I 3), condivise con i seguaci di Epigono la visione del suono come un ente dotato di spessore (πλάτος), introdusse ufficialmente il ditirambo ad Atene (508 a.C.; vd. Suda λ 139 A.) e ne rivoluzionò gli elementi legati alla *performance* (cf. West 1992, 342s.; Barker 2002, 55s.). Su Laso in genere, cf. Privitera 1965; Bruschich 1976; Comotti 1991, 28s.

più probabilmente riconducibili a un ambiente di generale fermento innovativo piuttosto che a ricerche confinate al solo gruppo dei Pitagorici²⁹.

A questo quadro va aggiunto il fatto che nella seconda metà del V secolo si registrano numerose attestazioni di πολυχορδία, con strumenti che potevano arrivare a 11-12 corde e – se la πολυχορδία è davvero da intendersi come aumento effettivo di corde – sembrerebbe strano che sia stato saltato lo ‘stadio evolutivo’ dello strumento con 8 corde. Tra le testimonianze esaminate, l’unica che sembra non rientrare in questo quadro è Philol. fr. 6a Timp. Card., in cui si attesta una scala eptacordale con l’estensione di un intervallo di ottava, benché il periodo storico in cui il Pitagorico visse sia praticamente lo stesso in cui furono sviluppate le innovazioni musicali di cui sopra e sia successivo all’epoca in cui visse lo stesso Pitagora. Tuttavia, poiché il frammento riportato da Nicomaco è decontestualizzato, non è chiaro se Filolao faccia riferimento a una scala più antica o a una a lui contemporanea.

In sintesi, dalle testimonianze letterarie emerge un quadro incerto. Sebbene si possa dedurre che tra il VI e V sec. a.C. l’aggiunta di un’ottava corda potesse già essere stata effettuata, come fanno ritenere l’attribuzione alle uniche due figure storiche note, Simonide di Ceo e Pitagora, e le innovazioni musicali che sono attestate già nel VI e che si protrassero per tutto il V sec. a.C., d’altra parte le testimonianze in nostro possesso risalgono ad un’epoca ampiamente più tarda rispetto agli eventi riportati e spesso palesano, oltretutto, una certa confusione in merito all’effettiva evoluzione storica dello strumento, confusione talvolta aggravata da intenti agiografici. In ogni modo, se anche non si può attribuire con certezza l’invenzione dell’ottacordo già ai tempi di Pitagora, non sembra avventato affermare che gli studi della sua cerchia sulle consonanze vadano inseriti in un più ampio contesto di innovazione musicale e che possano aver esercitato una certa influenza anche sui successivi sviluppi della musica strumentale in genere.

2. Archita ὁ ἁρμονικός

Diogene Laerzio (VIII 79-82), nel riportare notizie su Archita di Taranto (test. 1 Timp. Card.), afferma che ci furono quattro personaggi con questo nome, su alcuni dei quali rimane il dubbio se possano essere ‘duplicazioni’ di un unico Archita, il Pitagorico (82)³⁰:

γεγόνασι δὲ Ἀρχῦται τέτταρες· πρῶτος αὐτὸς οὗτος, δεύτερος

²⁹ Brussich (1976, 37, 45s.), a sottolineare una relazione tra le innovazioni di zona argiva e quelle pitagoriche, attribuisce particolare importanza al rapporto tra Laso e Pitagora (testi. 1 e 11) e considera Epigono un Pitagorico.

³⁰ Sui vari Archita nominati da Diogene Laerzio, cf. Huffman 2005, 25-30.

Μιτυληναῖος μουσικός, τρίτος Περὶ γεωργίας συγγεγραφώς, τέταρτος ἐπιγραμματοποιός. ἔνιοι καὶ πέμπτον ἀρχιτέκτονά φασιν, οὗ φέρεται βιβλίον Περὶ μηχανῆς.

Ci sono stati quattro Archita: il primo è questo qui (*scil.* il Pitagorico tarentino), il secondo un musico di Mitilene, il terzo uno che ha scritto un trattato *Sull'agricoltura* e il quarto un compositore di epigrammi; alcuni dicono che ce ne fu un quinto, costruttore, di cui si tramanda un libro *Sulla meccanica*.

Di questi quattro, il terzo Archita, scrittore *de re rustica*, è stato identificato con il Pitagorico da Varr. *RR* I 1,8 (Archyt. fr. 8 Timp. Card.)³¹; sull'esistenza del quinto, autore di un *Περὶ μηχανῆς*, pendono forti dubbi, ma per il fatto che il Tarentino fu anche un abile ingegnere, secondo quanto tramandano le fonti³², le due figure potrebbero coincidere (cf. Timpanaro Cardini 1962, 274s., 381s.). Più difficile pensare a una duplicazione nel caso dell'Archita μουσικός, poiché è l'unico degli omonimi a essere determinato mediante l'indicazione della provenienza; per altro, il Laerzio presenta il Tarentino principalmente come un grande condottiero, un uomo virtuoso (seguendo la descrizione di Aristox. fr. 41-43 Wehrli²) e un innovatore in ambito matematico e geometrico, ma non in quello musicale.

In due brani di Ateneo (IV 184e e XIII 600f) si trovano riferimenti a interessi poetico-musicali di un Archita, del quale non è meglio specificata la provenienza, rapportato da Huffman al μουσικός di Mitilene. Nel l. XIII si riporta una testimonianza del peripatetico Cameleonte (fr. 24 Giordano²), secondo il quale un certo Archita ἁρμονικός avrebbe sostenuto che Alcmane fu il primo a scrivere poesia erotica.

Ἀρχύτας δ' ὁ ἁρμονικός, ὡς φησι Χαμαιλέων, Ἀλκμᾶνα γεγονέναι τῶν ἐρωτικῶν μελῶν ἡγεμόνα καὶ ἐκδοῦναι πρῶτον μέλος ἀκόλαστον, ἴδοντα καὶ περὶ τὰς γυναῖκας καὶ τὴν τοιαύτην μοῦσαν εἰς τὰς διατριβάς†.

Lo studioso di scienza armonica Archita, come sostiene Cameleonte, (riteneva) che Alcmane fosse stato l'iniziatore della poesia erotica e che per primo compose un carme licenzioso ***.

³¹ Cf. Timpanaro Cardini 1962, 382.

³² Oltre allo stesso Diog. Laert. VIII 83 οὗτος πρῶτος τὰ μηχανικὰ ταῖς μαθηματικαῖς προσχρησάμενος ἀρχαῖς μεθώδευσε, si vedano le testimonianze di Arist. *Pol.* 1340b 25 (Archyt. test. 10 Timp. Card.), Gell. X 12,8 (Archyt. test. 10a Timp. Card.) e Iamb. *VP* 197 (Archyt. fr. 7 Timp. Card.).

Il testo presenta nella parte finale del periodo un'evidente corruzione («verba non integra», Kaibel 1890, 324), che ne compromette il senso, anche se sembra di intendere che si faccia riferimento alle abitudini dissolute di Alcmane, rispecchiate nella sua poesia³³. Per quanto riguarda l'identificazione di questo Archita, il fatto che il Tarentino fosse un grande esperto in materia musicale (vd. Ptol. *Harm.* I 13 μάλιστα τῶν Πυθαγορείων ἐπιμεληθεὶς μουσικῆς), al pari del Mitilenese, rende difficile l'attribuzione di questa testimonianza.

Huffman (2005, 26) afferma che il μουσικός sia «potentially hard to distinguish from our Archytas», nondimeno egli ritiene che nel brano di Ateneo sia possibile discernere le due figure, poiché sarebbe improbabile che il Tarentino, teorico di scienza armonica, si fosse mai occupato di poesia lirica; questa sarebbe piuttosto il campo di un musicista di professione come l'Archita di Mitilene (p. 27: «songs by Alcman might have been part of his repertoire»). Huffman sostiene, innanzitutto, l'interpretazione di ὁρμονικός come sinonimo di μουσικός, che avrebbe il significato sia di 'musicista di professione', che di 'teorico della musica' (cf. Rocconi 2003, 138); questa tesi sarebbe supportata dall'appellativo μουσικός di Aristosseno³⁴, il quale, pur essendo stato un eminente trattatista, non è mai definito ὁρμονικός dalle fonti (vd. e.g. fr. 6, 10b, 13, 24, 42a, 64 Wehrli²). Per conseguenza, non considerando determinante la differenza terminologica tra μουσικός, com'è qualificato l'Archita di Mitilene, e ὁρμονικός, com'è qualificato l'Archita del brano in questione, lo studioso arriva ad affermare che l'ὁρμονικός del brano in esame altri non sia che il μουσικός di Mitilene.

A mio parere, però, questa tesi presenta alcune difficoltà. In primo luogo,

³³ Gli studiosi hanno per lo più interpretato il τῶν ἐν τῇ διατριβῇ I.1) come un riferimento ai simposi (vd. LSJ⁹ 416 s.v. διατριβή I.1); cf. Marzullo 1964, 299; Gambato 2001, 1542; Burzacchini in Degani-Burzacchini 2005, 291s.; Olson 2011, 35. Altri studiosi sono variamente intervenuti sul testo: Bergk (cf. Giordano 1990, 58, 148) ha congetturato καταφερῆ in luogo del καὶ del codice A di Ateneo (cf. e.g. Schweighäuser 1805, 263); Schweighäuser (1805, 263s.) ritiene che il testo sia da integrare con εἰσαγαγεῖν nella parte finale (εἰσαγαγεῖν εἰς τὰς διατριβάς) e con un verbo di dire, riferito ad Archita, nella parte iniziale (Ἀρχύτας φησὶν, Ἀλκμᾶνα γεγονέναι); vd. Peppink (1936, 82): «turbatus est hic locus et videntur nonnulla excidisse. Fortasse scripsit: Ἀλκμᾶνί φησι γεγονέναι τῶν ἐρωτικῶν μελῶν ἡγεμόνα ἀκόλαστον ὄντα περὶ τὰς γυναῖκας καὶ ἐκδοῦναι πρῶτον τὴν τοιαύτην μοῦσαν εἰς τὰς διατριβάς». *Contra* Filippo (1977, 17-20), che difende il testo τῶν ἐν τῇ διατριβῇ interpretando περὶ + acc. come espressione di un'inclinazione, con i precedenti studiosi, ma διατριβή come «luogo di convegni amorosi». Giordano (1990, 58s., 148-150) crocifigge il solo ὄντα e traduce «per primo introdusse un canto licenzioso sulle donne e un tal genere di poesia nelle riunioni femminili». Anche Martano (2012, 228s.) non crocifigge il testo. Infine, è opportuno ricordare la relazione, suggerita da Wehrli (1969, IX, 79), tra questo εἰς τὰς διατριβάς di oscuro significato e le *Diatribai* di Archita Pitagorico, testimoniate da Stobeo (*Ecl.* I pr. 4 = fr. 4 Timp. Card. ἐκ τῶν Ἀρχύτου Διατριβῶν): «Von echten Schriften des Archytas kommen für das Zitat höchstens die *Diatribai* in Betracht».

³⁴ Huffman 2005, 26: «the term (*scil. mousikos*) is applied to both music theorists and practicing musicians, cf. its application to Aristoxenus at Athen. XII. 545a».

il ragionamento che porta alla completa sinonimia dei due termini (μουσικός e ἄρμονικός), o meglio, a sostenere che il significato del secondo sia già contenuto nel primo, sembra essere poco pertinente: se così fosse, non si vede il motivo per cui Cameleonte avrebbe dovuto usare proprio l'appellativo ἄρμονικός, decisamente più specifico rispetto al generico μουσικός, che sarebbe stato più appropriato al contesto. Infatti, ammesso che μουσικός possa essere riferito anche a un teorico della musica, la stessa cosa non può dirsi dell'altro termine, che non è usato per definire genericamente un musicista-strumentista, bensì solo uno studioso di ἄρμονική³⁵. Tale definizione, per altro, non trova sostegno nell'argomento della testimonianza, che riporta un interesse poetico e letterario dell'Archita menzionato, e non musicologico, così che sembra chiaro che per l'appellativo ἄρμονικός vadano ricercate motivazioni diverse da quelle reperibili nel contesto. A questo proposito, potrebbe essere rilevante il fatto che il Tarentino abbia scritto anche un libro sulla scienza armonica, del quale sono pervenuti alcuni frammenti (1-3 Timp. Card.) e al quale sono attribuiti diversi titoli, tra cui quello di Ἀρμονικός (cf. Nicom. Ar. I 3,4), appunto.

È opportuno tornare sull'appellativo μουσικός attribuito ad Aristosseno, che, in questo quadro, potrebbe sembrare un'eccezione (vd. *supra*). I motivi di tale – apparente – incongruenza potrebbero essere diversi. Innanzitutto, le fonti attestano che suo padre fu musicista, e per conseguenza è verosimile che anche lo stesso Aristosseno abbia ricevuto una specifica educazione musicale (fr. 1 Wehrli²)³⁶. Al musicologo tarentino sarebbe dunque rimasto l'appellativo che caratterizzava la sua formazione giovanile e non i successivi interessi in ambito armonico³⁷. Anche l'attestazione di una sua educazione pitagorica (*ibid.*) e la successiva presa di distanza dalla stessa (cf. Aristox. *El. harm.* II 32) potrebbe essere rilevante in questo senso. Se le posizioni di *harmonikoi* e Pitagorici potevano in qualche modo essere sovrapposte e confuse l'una con l'altra, come lascia intendere Platone (*Resp.* 530b), un ulteriore motivo per cui Aristosseno non ricevette l'appellativo

³⁵ Con questo significato vanno intese anche le altre occorrenze del termine nei *Deipnosophisti* (III 102f, VIII 351d, 352e-d); vd. LSJ⁹ 244 s.v. ἄρμονικός. Un passo letterario in cui è ben esemplificata la differenza tra i due termini è Plat. *Phaedr.* 268d ἄλλ' οὐκ ἂν ἀγροίκως γε οἶμαι λοιδορήσειαν, ἀλλ' ὥσπερ ἂν μουσικὸς ἐντυχὼν ἀνδρὶ οἰομένῳ ἄρμονικῷ εἶναι, ὅτι δὴ τυγχάνει ἐπιστάμενος ὡς οἷόν τε ὀξύτατην καὶ βαρυτάτην χορδὴν ποιεῖν, οὐκ ἀγρίως εἴποι ἂν. “ὦ μοχθηρέ, μελαγχολᾷς”, ἀλλ' ἅτε μουσικὸς ὢν πρῶτον ὅτι “ὦ ἄριστε, ἀνάγκη μὲν καὶ ταῦτ' ἐπίστασθαι τὸν μέλλοντα ἄρμονικὸν ἔσσεσθαι, οὐδὲν μὴν κωλύει μηδὲ σμικρὸν ἄρμονίας ἐπαίειν τὸν τὴν σὴν ἔξιν ἔχοντα· τὰ γὰρ πρὸ ἄρμονίας ἀναγκαῖα μαθήματα ἐπίστασαι ἄλλ' οὐ τὰ ἄρμονικά”.

³⁶ Cf. Visconti 1999, 25, 49.

³⁷ Allo stesso modo, le testimonianze su Stratonico presenti in Ateneo definiscono il musicista sempre come κιθαριστής ο κιθαρωδός, benché l'Ateniese sia stato famoso anche come insegnante di ἄρμονική, perché sarebbe stato il primo ad insegnarla (vd. n. 23); vd. Ath. VIII 347f, 348d, 349d-e.

ἁρμονικός potrebbe risiedere nel contenuto delle sue teorie. Queste proponevano uno studio della musica sulla base dell'ascolto, che lo rendevano molto più vicino alla prassi esecutiva dei musicisti di professione che al procedimento dei teorici, i quali utilizzavano la percezione uditiva solamente per dedurre dagli intervalli musicali delle regole matematiche, nel caso dei Pitagorici, o per ricercare la più piccola divisione del tono, nel caso degli *harmonikoi*. In alternativa, secondo quanto suggerisce un brano dello stesso Platone (*Phaedr.* 268d: vd. n. 35), il termine μουσικός potrebbe essere elogiativo e indicare che Aristosseno aveva una completa comprensione della musica, in ogni sua sfaccettatura e non solamente nel ristretto campo dell'ἁρμονική.

In ogni modo, non si vede il motivo di escludere *a priori* la possibilità che il Pitagorico tarentino abbia espresso la sua opinione anche su Alcmane, benché non siano pervenute testimonianze di sue opere d'interesse poetico o letterario. Giordano (1990, 149) nel sostenere questa tesi aggiunge alla testimonianza sulla composizione di un trattato di armonia il fatto che Archita fu un moralista, secondo le fonti (Cic. *Sen.* 12 = Archyt. test. 9 Timp. Card.)³⁸, e che quindi non è strano che biasimi Alcmane per presunte poesie 'licenziose'. Anche Marzullo (1964, 299), Filippo (1977, 17-20), Lorenzoni (1980, 148), Burzacchini (in Degani-Burzacchini 2005, 292) e Martano (2012, 229) sostengono che si tratti qui dell'Archita Pitagorico, mentre Gulick (1937, 237 n. d), Giordano (1977, 132) e Olson (2011, 35) ritengono che si tratti dell'Archita di Mitilene. Prudente, invece, la Timpanaro Cardini (1962, 381), che lascia nel dubbio l'identificazione di questo ἁρμονικός con il Tarentino.

Nell'altro passo di Ateneo (IV 184e = Archyt. fr. 6 Timp. Card.)³⁹, si attesta che molti Pitagorici esercitarono l'arte auletica (τῶν Πυθαγορικῶν δὲ πολλοὶ τὴν αὐλητικὴν ἥσκησαν) e tra questi è citato anche Archita, autore anche di un σύγγραμμα περὶ αὐλῶν. Queste informazioni possono ben collegarsi al fr. 1 del Nostro, in cui il Pitagorico nomina gli αὐλοὶ come strumento per i suoi esperimenti acustici⁴⁰. Più difficilmente, invece, il suddetto trattato *Περὶ αὐλῶν* potrebbe essere attribuito all'Archita μουσικός di Mitilene, come propone Huffman⁴¹, per il fatto che bisognerebbe supporre una confusione tra i due omonimi, benché Ateneo parli esplicitamente di Pitagorici e sia testimoniato l'utilizzo di αὐλοὶ per gli esperimenti

³⁸ Cf. Marzullo 1964, 298.

³⁹ καὶ τῶν Πυθαγορικῶν δὲ πολλοὶ τὴν αὐλητικὴν ἥσκησαν, ὡς Εὐφράνωρ τε καὶ Ἀρχύτας Φιλόλαός τε ἄλλοι τε οὐκ ὀλίγοι. ὁ δ' Εὐφράνωρ καὶ σύγγραμμα Περὶ αὐλῶν κατέλιπεν· ὁμοίως δὲ καὶ ὁ Ἀρχύτας.

⁴⁰ Cf. Timpanaro Cardini 1962, 380s.

⁴¹ Huffman 2005, 27: «finally, although Athenaeus reports that many Pythagoreans, including Archytas, played the flute and that Archytas wrote a treatise on flutes (iv. 184e = B6) and although Archytas does use flutes as examples in his acoustic theory (B1), it is also quite possible that there was confusion in the tradition and that the treatise on flutes was by Archytas of Mytilene».

del Tarentino (cf. Archyt. fr. 1 Timp. Card. = Porph. *In Harm.* I 3, p. 56 Düring). Inoltre, di questo musico non si conosce nemmeno lo strumento musicale in cui era specializzato. Se si accettasse la tesi dello stesso Huffman, questo Archita di Mitilene sarebbe stato un suonatore di cetra, se aveva in repertorio μέλη di Alcmane (vd. *supra* p. 86), ma potrebbe avere avuto anche una certa dimestichezza con gli αὐλοί, cosa non impossibile; se, però, può essere ritenuto anche l'autore di un trattato teorico *Περὶ αὐλῶν*, non si vede perché Archita Pitagorico, in qualità di ἁρμονικός, di teorico della musica, non avrebbe potuto *vice versa* occuparsi anche dei μέλη di Alcmane (cf. Huffman 2005, 27: «we have no other evidence that Archytas of Tarentum engaged in analysis of poetry»), dal momento che sono parimenti assenti testimonianze che diano fondatezza documentaria all'una o all'altra ipotesi.

In conclusione, l'identificazione dell'Archita ἁρμονικός di Ath. XIII 600f e dell'Archita di Ath. IV 184e con il Pitagorico tarentino rimane, a mio avviso, l'ipotesi preferibile.

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

ANDREA GRANVILLANO
andrea.granvillano@studio.unibo.it

Abbreviazioni bibliografiche

- Ballerio 2000 = R. B., *Plutarco. La musica*, Milano 2000.
 Barker 1982 = A. B., *The innovations of Lysander the kitharist*, «CQ» n.s. XXXII (1982) 266-269.
 Barker 1989 = A. B., *Greek Musical Writings*, II. *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989.
 Barker 2002 = A. B., *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa 2002.
 Bower 1978 = C. B., *Boethius and Nicomachus: an essay concerning the sources of De institutione musica*, «Vivarium» XVI (1978) 1-45.
 Brussich 1976 = G.F. B., *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, «QTLCG» III (1976) 83-133.
 Comotti 1991 = G. C., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991² (1979¹).
 Creese 2010 = D. C., *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*, Cambridge-New York 2010.
 D'Alfonso 1995 = F. A., *Sacada, Xanto e Stesicoro*, «QUCC» n.s. LI (1995) 49-61.
 Degani-Burzacchini 2005 = E. D.-G. B., *Lirici greci. Antologia*, aggiornamento bibl. a c. di M. Magnani, Bologna 2005² (1977¹).
 Filippo 1977 = A. F., *Eros, di nuovo, dolce versando...: Alcmane fr. 59a P.*, «QUCC» XXV (1977) 17-22.
 Gambato 2001 = M.L. G. in L. Canfora (et al.), *Ateneo. I Deipnosofisti*, Roma 2001.
 Gärtner 2001 = H.A. G., *Stratonikos*, in *NP* XI (2001) 1047.
 Gilula 2000 = D. G., *Stratonicus, the witty harpist*, in D. Brown-J. Wilkins (edd.), *Athenaeus and His World*, Exeter 2000, 423-433.
 Giordano 1977, 1990 = D. G., *Chamaeleontis Heracleotae fragmenta*, Bologna 1990² (1977¹).
 Gulick 1937 = C.B. G., *Athenaeus. Deipnosopistae*, VI, Cambridge, Mass. 1937.

- Hagel 2010 = S. H., *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge 2010.
- Harmon 2001 = R. H., *Sakadas*, in *NP X* (2001) 1234.
- Hiller 1876 = E. H., *Sakadas der Aulet*, «RhM» s. 3 XXXI (1876) 76-88.
- Huffman 1993 = C.A. H., *Philolaus of Croton, Pythagorean and Presocratic*, Cambridge 1993.
- Huffman 2005 = C.A. H., *Archytas of Tarentum, Pythagorean, Philosopher, and Mathematician King*, Cambridge 2005.
- Jan 1895 = K. von J., *Musici scriptores Graeci*, Lipsiae 1895.
- Kaibel 1890 = G. K., *Athenaei Naucratis Deipnosophistarum libri XV*, III, Lipsiae 1890.
- Kearns 1996 = E. K., *Adrastos (I)*, in *NP I* (1996) 131.
- Lorenzoni 1980 = A. L., *Chamaeleontea*, «QUCC» n.s. VI (1980) 137-149.
- Maas-Snyder 1989 = M. M.-J.M. S., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London 1989.
- Martano 2012 = A. M., *Chamaeleon of Heraclea Pontica: the sources, text and translation*, in A. Martano-E. Matelli-D. Mirhady, *Praxiphanes of Mytilene and Chamaeleon of Heraclea Pontica: text, translation and discussion*, New Brunswick 2012.
- Marzullo 1964 = B. M., *Alcman fr. 59 P.*, «Helikon» IV (1964) 297-302.
- Michaelides 1978 = S. M., *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978.
- Olson 2011 = S.D. O., *Athenaeus. The Learned Banqueters*, VII, Cambridge, Mass.-London 2011.
- Petrucchi 2012 = F.M. P., *Teone di Smirne. Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Sankt Augustin 2012.
- Peppink 1936 = S.P. P., *Observationes in Athenaei Deipnosophistas*, Lugduni Batavorum 1936.
- Pöhlmann 2011 = E. P., *Twelve chordai and the strobilos of Phrynis in the «Chiron» of Pherecrates (PCG fr. 155)*, «QUCC» n.s. IC (2011) 117-133.
- Schweighäuser 1805 = I. S., *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, VII, Argentorati 1805.
- Timpanaro Cardini 1962 = M. T.C., *Pitagorici antichi. Testimonianze e frammenti*, II, Firenze 1962.
- Yonge 1854 = C.D. Y., *The Deipnosophists: or, Banquet of the Learned, of Athenaeus*, London 1854.
- Visconti 1999 = A. V., *Aristosseno di Taranto, biografia e formazione spirituale*, Napoli 1999.
- Zaminer 1997 = F. Z., *Epigonos (2)*, in *NP III* (1997) 1107.
- Zanoncelli 1990 = L. Z., *La manualistica musicale greca*, Milano 1990.
- Wehrli 1967 = F. W., *Die Schule des Aristoteles*, II. *Aristoxenus*, Basel-Stuttgart 1967² (1945¹).
- Wehrli 1969 = F. W., *Die Schule des Aristoteles*, IX. *Phanias von Eresos, Chamaeleon, Praxiphanes*, Basel-Stuttgart 1969² (1957¹).
- West 1992 = M.L. W., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- Winnington-Ingram 1928 = R.P. W.-I., *The spondeion scale*, «CQ» XXII (1928) 83-91.

Abstract

The first part of this paper deals with the evolution of the seven-stringed lyre into instruments with more strings, with particular regard to a Pythagorean eight-stringed instrument and a seven-stringed one which spans the interval of an octave. The focus of the second part is on a certain Archytas *harmonikos*, mentioned by Athenaeus (XIII 600f) and variously identified by scholars with Archytas of Tarentum or with the less famous Archytas *mousikos* of Mytilene.