

LA TEORIA E LA PRATICA:
LA POETICA DI ARISTOSSENSO NEL *DE MUSICA* 32-36 E GL' INNI
*DEL FICI*¹

Paolo Emilio Carapezza (Palermo)

Bene coglie il doppio senso, fisico ed ermeneutico, della sentenza socratica, duemila anni dopo, Marco da Gagliano, quando nella prefazione alla sua *Dafne* (1608) ammonisce: “Proccùrisi di scolpir bene le sillabe per far bene intendere le parole”, ma avverte che è pure “importantissima [...] la ricerca espressiva di parole”, la traduzione cioè in immagini sonore del loro senso, dei concetti che esse esprimono.

Il filo che collega Socrate e Marco da Gagliano passa attraverso Platone, Aristosseno e Dionigi d'Alicarnasso; scorre sotterraneo lungo il medioevo, ma balugina splendido, quando Dante definisce la poesia “Fictio rhetorica in musica posita”; e riemerge nel secondo libro delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, stampate a Venezia nel 1525. “Bembo baro”, lo accusa Francesco Donadi (1989-90), perché vi tradusse – senza neppure citarlo – il Περὶ συν – θέσεως ονομάτων (*Sulla composizione delle parole*) di Dionigi, vero e proprio trattato di composizione musicale, mirabile sintesi della teoria di Aristosseno, che codifica a sua volta la pratica dei grandi compositori classici: Omero ed Erodoto, Pindaro e Saffo, Sofocle ed Euripide, Tucidide e Demostene.

Ma, altro che traduzione! Bembo riesce ad adattare una poetica basata sulla prosodia melica e ritmica dell'antica lingua ellenica alla metrica ed alla prosa della moderna lingua italiana, retta dall'*ictus*, che impropriamente si continua ancor oggi a chiamare “accento” [mutata re, nomen manet!]; e rende finalmente possibile il rinascimento anche in musica.

¹ Il presente articolo è apparso in “Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, nuova serie 99, n. 2, 2011, pp. 177-188.

στόχοι <i>Effetti</i>	ή ήδονή <i>Piacevolezza</i>	το καλόν <i>Gravità</i>
(οίκειως καί σύν πείθω) <i>(con decoro e persuasione: con proprietà e capacità di persuadere)</i>	μεταβολή <i>Variazione</i>	
(ευκαιραι καί πρέπουσαι) <i>(tempestive e convenienti)</i>	σύνθεσις <i>Composizione delle parole</i>	
	εκλογή <i>Scelta delle parole</i>	
στοιχεία <i>Elementi</i>	μέλος <i>Suono</i>	ρυθμός <i>Numero: ritmo</i>
ποίησις (μέτρον καί μέλος; πεζήν λέξις), μελοποιία, ερμηνεία <i>Poesia (metro e melos; prosa), melodia, interpretazione</i>		

Fig. 1. *Suono* (armonia) e *numero* (ritmo), attraverso la *scelta* e la *composizione* delle parole, e la loro continua *variazione*, in modo *appropriato* all'argomento e con *persuasione*, conseguono gli effetti voluti, compresi tra gli estremi di *piacevolezza* e *gravità*.

La Fig. 1 è uno schema della poetica di Aristosseno, tratto dalla sintesi che ce ne danno Dionigi e Bembo. Due sono gli *elementi* (στοιχεία), sia della poesia in μέτρον καί μέλος, sia della prosa (πεζήν λέξις): μέλος, *suono*; e ρυθμός, *numero*. La εκλογή, *elezione* ossia scelta, e la σύνθεσις, *composizione*, di questi due elementi devono essere ευκαιραι καί πρέπουσας *tempestive e convenienti* riguardo al soggetto del discorso ed al senso delle parole. Tali *elezione e composizione* devono però subire adeguata μεταβολή, *variazione*; adeguata, cioè οίκειως καί σύν πείθω: *con decoro e persuasione*, traduce Bembo, ossia *con proprietà* rispetto alla mutazione di senso nello scorrere del discorso, per *persuadere* chi ascolti, conseguendo con precisione lo στόχος, ossia l'effetto, il bersaglio più adatto nell'amplessissimo campo di variazione tra un massimo di ήδονή, *piacevolezza*, e un massimo di καλόν, *gravità*.

Dionigi e Bembo non definiscono ή ήδονή e το καλόν, ma ce ne danno i connotati: Fig. 2. Quelli di ήδονή, *piacevolezza*, sono: “grazia, soavità, vaghezza, dolcezza, scherzi e giuochi”; quelli di καλόν, *gravità*: “onestà, dignità, maestà, magnificenza, grandezza”.

Ricchissimo di esempi poetici, e soprattutto di versi omerici, è il trattato di Dionigi. Ecco (Fig.

3) sei versi dell’Odissea (11,593-598), dove gli estremi di *gravità* e *piacevolezza* sono immediatamente contrapposti.

<i>Dionigi</i>	<i>trad. Tommaseo</i>	<i>trad, letterale</i>	<i>Bembo</i>
ἡδονή	soavità	piacere	piacevolezza
ώρα	spirito	grazia	grazia
χάρις	grazia	soavità	soavità
εὐστομία	copia	bel parlare	vaghezza
γλυκύτης	dolcezza	dolcezza	dolcezza
πιθανόν	efficacia	persuasione	scherzi, giochi
καλόν	bellezza	bello	gravità
μεγαλοπρέπεια	magnificenza	magnificenza	onestà
βάρος	gravità	gravità	dignità
σεμνολογία	severità	parlar elevato	maestà
αξίωμα	sentenzioso	dignità	magnificenza
[πιθα]νόν	persuasivo	patina d’antico	grandezza

FIG. 2. Cf. Donadi 1989-90, pp. 61 e 64-65.

Od. il, 593-598

καί μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον κρατέρ’ ἄλγε’ εχοντα,
 λάαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρησιν
 ἦτοι ο μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε
 λάαν ἄνω ὠθεσκε ποτί λόφον, ἀλλ’ οτε μέλλοι
 ἄκρον περβαλέειν, τότε ἐπιστρέψασκε κραταίς·
 αὐτίς ἐπειτα πέδονδε κυλίνδετο λάας αναϊδής.

E Sisifo vidi forti affanni avente,
 che sospingeva una pietra enorme con ambe le braccia,
 e tutto curvato con le mani e co’ piedi
 cacciava il sasso su pel monte. Ma quand’era
 per attinger la vetta, allora si rovesciava per invincibile forza
 e di nuovo al piano rotolava la pietra irrefrenabile.

FIG. 3. La traduzione è di Niccolò Tommaseo (1827,11 pp. 924-927).

Narrando Ulisse a Feaci - scrive Dionigi (*De comp. verb.* 20, 9-22) - la sua discesa all'inferno [...] rammenta il patire di Sisifo, a cui dicesi che gli Dei d'Abisso proposero per fine ai suoi mali quel di ch'egli potrà far posare sopra certa vetta un macigno: ma questo è impossibile, perché il sasso, quand'è giunto al sommo, di nuovo precipita. Con che armonia imitativa e postura di parole lo esprima il poeta, merita d'esser veduto (*Od.* 11, 593-596):

καί μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα,
 λάαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρησιν
 ἦτοι δ' μὲν σκηριπτόμενος χερσὶν τε ποσὶν τε
 λααν ἄνω ὠθεσκε ποτὶ λόφον.

E Sisifo vidi forti affanni avente,
 che sospingeva una pietra enorme con ambe le braccia,
 e tutto curvato con le mani e co' piedi
 cacciava il sasso su pel monte.

Qui l'armonia (ἢ σύνθεσις) dipinge ogni cosa: la gravità della pietra, il suo duro moversi da terra, lui che tutto si sforza, che monta la vetta, e a gran pena si caccia avanti il masso. Né si dica qui essere altra cagione del bello che l'armonia (ἢ σύνθεσις): ché non è già fatta a caso. Nei due *ultimi* versi in cui spinge il sasso, fuor di due voci, le restanti son tutte [...] o disillabe o monosillabe: oltracciò tutti i suoni di quei vocaboli vanno per dir così a passi larghi, e l'un dall'altro distanno sensibilmente, o per lo scontro delle vocali, o pel contatto delle semivocali e delle mute: e il tutto si compone di dattili e di spondaici pesanti e gravi.

[...] il sasso che ruina dal monte e giù rotola, noi dipinse egli al medesimo modo, ma - dopo aver detto su quel tono di prima:

ἄλλ' ὄτε μέλλοι ἄκρον περβαλέειν,
 Ma quand'era
 per attinger la vetta, -

raffrettando e vibrando lo stile, soggiunge (*Od.* 11, 596-598):

τότ' ἐ-ττιστρέψασκε κραταίς
 αὐτίς επειτα πέδονδε κυλίνδετο λαας ἀναιδής.

allora si rovesciava per invincibile forza e di nuovo al piano rotolava la
 pietra irrefrenabile.

Non precipita egli giù col peso del sasso il suon delle voci, o piuttosto al precipitar del macigno non corre innanzi la volubilità di quel verso? [...] E perché? [...] Il verso ch'esprime il tombolar della pietra, non ha vocabolo monosillabo alcuno, e due disillabi soli. Questo non permette d'allungarne la pronuncia, ma sì la raffretta. Oltracciò, delle diciassette sillabe che sono nel verso, dieci son brevi, *sette* sole son lunghe, e non di fitta lunghezza; ond'è necessità che la pronuncia si smuova e si rotoli cacciata giù dalla brevità della sillabe. Né una voce dall'altra ha lungo intervallo, ché né vocale con vocale, né semivocale con semivocale o con muta si scontrano, onde il suono riesca aspro e rotto. Niente di ciò. Né ci ha intervallo sensibile per dièresi interna *nelle* voci, ma tutte insieme precipitano, e quasi si portano Tuna l'altra, sì che pare un suono composto di molti; tanto è delicato l'artificio del numero. E ciò che più di tutto è degno di nota, si è che nessuno dei due piedi che possono per loro natura cadere nel metro eroico, né lo spondeo né il bacchio, si mescono in quel verso, fuorché nella fine: e tutti gli altri son dattili; e questi di una brevità così agevole che molti di loro poco differiscono da' trochei. Niente adunque contrasta che il *ritmo*, di tali piedi temprato, sia rapido, versatile, ed agilmente scorrevole (trad. di Tommaseo 1827,11 pp. 924-927).

I numerosi esempi in versi e in prosa ellenici, adottati da Dionigi, li sostituisce Bembo con altrettanti in italiano di tre soli autori: Petrarca soprattutto, Dante e Boccaccio. Ecco come Dante - accozzando asperrimi scontri consonantici - ci rappresenta il massimo della *gravità*, intesa qui come "spiacevole durezza [...] quando volle far comparazione degli scabbiosi" (Bembo 1961, p. 315):

E non vidi giamai menare stregghia
 a ragazzo aspettato da signorso [...]
 E sí traevan giù l'unghie la scabbia,
 come coltel di scardova le scaglie.

(*Inferno* xxix 76-83)

Troviamo viceversa il culmine della piacevolezza all'inizio della più celebre canzone del Petrarca, dove domina invece il vocalismo "più vago e più dolce" delle a e delle e, senza cozzo consonantico alcuno (Bembo 1961, p. 328):

Chiare, fresche e dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna.

(Canzoniere 126,1-3)

Anche Ateneo e Limenio, gli autori degl'*Inni Delfici*, ci danno begli esempi di efficaci μεταβολαί, *variazioni* cioè, nella scelta delle sonorità verbali, ben adatte al senso delle parole. Nel primo inno, al piano vocalismo dominante nella seconda sezione, che descrive lo splendore del fuoco "sui santi altari", l'"arabico profumo" che ne esala, i "suoni variopinti" degli *auloi* e "la soave cetera d'oro" (nr. 20 Pöhlmann-West 2001):

Ἦν κλυτά μεγαλόπολις Ἀθθίς, εὐχαῖσι. φερόπλοιο
ναίουσα Τριτωνίδος δάπεδον ἄθραυστον ἀγίοις δέ βωμοῖσιν
Ἀφαιστος αἴθει νέων μήρα ταύρων.

Ecco la nobile Attide, grande città, grazie all'armata
Tritonide sita su integro suolo; sui santi altari
Efesto brucia cosce di giovani tori.

si contrappongono gli asperrimi cozzi consonantici della terza sezione, laddove negli ultimi versi s'evoca rimmagine di Apollo che trafigge il Pitone (*ibid.*):

τρίποδα μαντεῖον ὡς εἴλες εχθρός ον ἐφρούρει δράκων,
δε τειοσί. βέλεσιν ετρησας αἰόλον ἐλικτάν φυάν,
εσο ο οήρ, συχνά συριγμαῦ ιεις ασωπευτ, απεπνευσ ομως.

poi che il tripode conquistasti profetico, ch'un dragon custodiva feroce,
quando co' tuoi dardi trafiggesti il variegato mostro sinuoso,
finché la bestia con lunghi sibili orrendi infine spirò.

Così pure nel secondo inno, alla sonorità esychastica pianamente vocalica della seconda sezione, dove tutto il creato si ferma in adorazione per il natale del dio redentore (nr. 21 Pöhlmann-West 2001):

Πας δέ γάθησε πόλος ουράνιος ἀννέφελος ἀγλαός·
 νηνέμους δ' ἔσχεν αἰθήρ ἀελλών ταχυπετεῖς δρόμους·
 λήξε δε βαρύβρομον Νηρέως ζαμενές οἶδμ'
 ἦδε μέγας Ὀκεανός, ὅς περί,ξ γάν ὑγραῖς ἀγκάλαις ἀμπέχει.

Tutta la luminosa distesa del cielo sereno gioi;
 l'aria trattenne tranquilli i corsi veloci delle procelle;
 Nereo calmò il gonfiore ribollente dei flutti rumoreggianti,
 e così il grande Oceano, che d'intorno circonda la terra con umidi abbracci.

si contrappongono, le sonorità epistaltiche della quinta sezione, dove si celebra il dio benefico, profeta e medico, e diastaltiche della settima, dove il dio guerriero si scontra con “la figlia mostruosa della terra” (*ibid.*):

Ἀμφί πλόκαμον σύ δ' οἰνώπα δάφνας κλάδον πλεξάμενος, ἀπλέτους θεμελίους τ' ἀμβρόται
 χειψί σύρων, ἀναξ,
 Γὰς πελώρω συνανταῖς κόραι.

Intrecciato un ramo d'alloro attorno alle rutili chiome,
 tu, o signore, mentre con la mano divina traevi
 massi enormi per le fondamenta del tempio,
 ti trovasti di fronte la figlia mostruosa della terra.

Quel che corrisponde alle moderne partiture musicali non sono i rari monumenti con notazione alfabetica melica superstiti, ma i numerosissimi testi poetici verbali: quelli corrispondono piuttosto alle nostre registrazioni sonore, su cd-audio, di una determinata esecuzione; questi, grazie alla prosodia melica e ritmica insita in essi, sono gravidi di canto e di suono. Il passaggio dalla scrittura consonantico-sillabica dei Fenici all'alfabeto fonemico greco sarebbe avvenuto - secondo la suggestiva ipotesi di Powell (1991, p. 237) - per registrare gli esametri dattilici dei poemi omerici. Questi avevano qualità e quantità prosodiche implicite nella

catena fonemica: scriverne ordinatamente i fonemi costituisce quindi una partitura musicale, laddove i segni alfabetici (in corrispondenza biunivoca con ciascun fonema) indicano il timbro, cioè il colore del suono, mentre le sillabe differiscono melicamente secondo gli accenti (acuto, grave o circonflesso) e ritmicamente secondo la quantità di durata (lunghe o brevi).

Limenio, come pure Ateneo, era prima di tutto poeta, ma anche *melopoios*, nonché corego [direttore di coro], cantore e sonatore. Questo dichiara in epigrafe (*ibid.*):

Παίάν δε και προσοιον εις τον υεον ο εποιησεν
και προσεκιθαρισεν Λιμένιος Θοίνου άθηναϊος.

Peana e prosodio al dio li fece e con la cetra
li diresse Limenio, figlio di Thoino, ateniese.

Essi possono così via via precisare μέλος και ρυθμός, *suono e numero* delle loro composizioni. In quanto poeti non sono però autonomi nell'εὔρησις, nell'invenzione cioè del soggetto, dato che i loro inni dovevano costituire solenni liturgie sacre tradizionali; e per la stessa ragione non sono liberi nella scelta di ritmi e metri: il peana dev'essere in ritmo quinario (cretici e peoni) e il prosodio in ritmo senario (gliconei). Ma sono padroni della διάθεσις, della *disposizione* degli argomenti. E sono liberi anche nella *scelta* e nella *composizione* (εκλογή και σύνθεσις) delle parole e delle sonorità verbali, nonché nell'*elocuzione* (λέξις) che ne risulta; ma devono sempre adeguare le sonorità verbali all'argomento trattato. Nella fase successiva, μνήμη, *memoria*, devono tenere a mente il testo ormai perfetto, aiutandosi eventualmente con appunti su tavolette di cera, papiri o pergamene. E qui finisce il ruolo del ποιητής, *poeta*.

E comincia nell'ultima fase, έκφώνησις, *pronunzia*, il ruolo del μελοποιός, *compositore*: deve questi ridurre il moto continuo della voce parlante a moto intervallare della voce cantante. Serve per ciò un νόμος, *aria*, modulo melico, che reagisca alchemicamente con gli accenti e le quantità sillabiche dell'*elocuzione* verbale (λέξις). Questo, data la liturgia cui gl'*Inni Delfici* devono adempiere, è obbligato: il *nomos pizio*, che comporta armonia doria.

Quasi tutto il resto è a discrezione degli autori che entrambi si attengono, ciascuno a suo modo, alla teoria di Aristosseno, quale ci risulta dai capp. 32-36 del *De musica* ps.-plutarcheo. Del trattato di Aristosseno sulla *Scienza armonica* ci rimangono i primi due libri e l'inizio del terzo; nel secondo (2, 34-39) dichiara di dividerla in sette parti: i *generi* dei tetracordi (τά γένη), gl'*intervalli* (τά διαστήματα), le *note* (φθόγγοι), le *scale* (συστήματα: “i sette ottacordi che chiamano armonie”),

le *tonalità* (τόνοι), la *variazione* (μεταβολή) e infine la *composizione melodica* (μελοποδα.). Il passo copiato – con qualche banale interpolazione – dallo Ps. Plutarco sembra derivare dal perduto ottavo ed ultimo libro, riguardante appunto la *composizione melodica* e la sua *interpretazione* ed esecuzione sonora (ερμηνεία): solo queste - dichiara Aristosseno (Ps. Plut. 36, 5-9) – sono scopi, mentre tutti i rimanenti argomenti, prima trattati, sono mezzi per ottenerli. Il criterio supremo cui il compositore deve attenersi per creare, e il critico per giudicare, è l'*appropriatezza* (ή οίκειότητος δύναμις, “la potenza della proprietà”). E ben vi si attengono Ateneo e Limenio, variando opportunamente – in base al senso delle parole intonate – scale, generi e tonalità; consideriamo le loro *variazioni* (μεταβολαί) di tonalità, di genere e di relazione tra i tetracordi.

I due *peani* (se ne veda l'analisi alle Figg. 4 e 5) condividono dunque: il *nomos pizio* e l'armonia doria; il ritmo quinario in cretici e peoni; l'alternarsi di due generi: diatonico e cromatico; e l'alternarsi di due tonalità a distanza di quarta (διατέσσαρων): frigia e iperfrigia in Ateneo, lidia e ipolidia in Limenio; nonché - in alcune sezioni - l'alternarsi del tetracordo delle congiunte con quello delle disgiunte.

Ateneo (Fig. 4) attacca con la prima sezione (invocazione alle Muse) in tono medio, naturale, esychastico; prosegue con la seconda sezione (canti, suoni, profumi) in tono acuto, eccitato, diastaltico; e continua con la terza (il dio profeta e guerriero) in tono medio, attento e concentrato, epistaltico. La prima sezione è diatonica; mentre – come prevede Aristosseno quando parla (1, 7, 2) di μιγνυμένοον γένων – i generi si mescolano nella seconda e nella terza: in questa manca il tetracordo delle gravi, è diatonico quello delle disgiunte, neocromatico concitato (sulla parola έτρήσας, “trafiggesti”) quello delle medie, diatonico quello delle superiori, che diventa però cromatico sulle ultime due parole (Γαλατάν Ἄρης, “dei Gàlati l'orda”), dopo le quali la pietra è franta, e l'inno s'interrompe. Nella seconda sezione (ebbra di canti, suoni e profumi) è invece neocromatico languido il tetracordo delle gravi, e diatonico quello delle disgiunte; quello delle medie è cromatico, ma diventa diatonico sulle parole δάπεδον άθραυστον: “il suolo integro” è reso con l'integrità diatonica della scala! Il tetracordo delle congiunte, che comporta l'abbassamento di un semitono, viene inserito al posto di quello delle disgiunte: nella prima sezione, sul passo Κασταλίδος εύύδρου νόματ' έπνίσεται, “della castalia bell'acqua alle fonti scende [il dio]”; e nella seconda, sulle parole άγίοις δέ βωμοΐσιν, “sui santi altari”. Immagini entrambe di splendore.

E immagini di splendore evocano pure le parole sulle quali anche nell'inno di Limenio il tetracordo delle congiunte sostituisce quello delle disgiunte: “le nevose rocce [...] dell'Elicono” (νιφοβόλους πέτρας [...] Έλικωνίδας) e “il biondo ulivo” (γλαύκας ελαίας) nella prima sezione;

“il canto mellifluido dell’aulo libico” (μελίπνοον δέ λίβυς αὐδάν χέων λωτός) nella quarta; “il ramo d’alloro intrecciato attorno alle rutili chiome” del dio (ἀμφί πλόκαμον σύ δ’οἰνώπα δάφνας κλάδον πλεξάμενος) nella settima; e infine nella decima il fulvo manto “dei cani cretesi” (κρησίων κυνών), la bellezza delle “donne di Delfi” (ναέτας Δελφών), “i seguaci di Bacco” (Βάκχου προσπόλοισι) e “la gloria di Roma” (κάρτει Ῥωμαίων).

La macrostruttura dell’inno di Limenio (si veda l’analisi alla Fig. 5) è più articolata e complessa: almeno così sembra, forse perché essendoci rimaste restaurabili otto delle dieci sezioni, compresa quella finale, possiamo immaginarcelo nella sua simmetrica integrità. Ci appare la sua architettura simile a quella del Partenone: con le due metà, destra e sinistra, perfettamente speculari (dalla 1 alla v sezione dal fondo alla fronte, e dalla vi alla x dalla fronte al fondo), e con entasi tonale (qui resa dal # in chiave, che comporta abbassamento di quarta del registro vocale) sulla fronte (sezioni v e vi) ed a metà (sezioni 11/in e vm/ix). Le sezioni i (invocazione alle Muse) e x (danza finale) sono diastaltiche, eccitate, come pure la iv (che si conclude col grido: Παιάν, ἦε Παιάν!) e la vii (il dio guerriero che affronta il pitone per strappargli il tripode profetico); invece la π (dove tutto il creato che si ferma adorante per il natale del dio redentore) e verisimilmente la ix (perduta) sono esychastiche, pacificate, e così pure la in (epifania ad Atene) e verisimilmente la viii (perduta); mentre la quinta (il dio profeta) e la vi (il dio invocato) sono epistaltiche, attente e concentrate. Tutto quindi in modo puntualmente variato e quanto mai appropriato al senso delle parole via via intonate: “potenza della proprietà”, δύναμις τῆς οἰκειότητος!

Suno Delfico I
Armonia Dorica *Critici e Peoni UU U UU*

I
 Superiori Disgiunte Medie Gravi
 (κατακλιδος ενιρδων *Congiunte* (della cartalia nell'acqua alle fonti scande)
 VAMDO' ZTVI'GETV)

II
 (δαιρεδον & θευρεδον)
 (su volo intero)
 Diatonico
 Disgiunte Medie Gravi
 Diatonico Cromatico Neocromatico
 Congiunte (αυλος δε βυμοδου)
 (sui santi altari)

III
 (ταλαδου Αεεε)
 (dei Galati l'orda)
 Cromatico
 Diatonico Diatonico Neocromatico
 Superiori Disgiunte Medie
 (εταυδσ)
 (trafiggesti)

(contolmente le parole sul tetracordo delle congiunte)
 - e in II anche quelle sul tetracordo diatonico delle Medie - 24

FIG. 4. Analisi Ateneo.

Imno Delfico II Armonia Doria

I οι κυβωτονοησ τετακς κλιεθ'ελικωνιδης... | γλυκωνιδης
 che le navose aveva abitate dello... | del melodico

II

III

IV VII

V VI

I οι κυβωτονοησ τετακς κλιεθ'ελικωνιδης... | γλυκωνιδης
 che le navose aveva abitate dello... | del melodico

IV μελιτροον δε λιβυς ανδων κλιεθ'ελικωνιδης
 E' mulo libico rassando conto di soff... | mulo libico

VII Αμοι πλοκμων εν δ'οικωτων δνφρικς κλιδον πλεριμενος
 Attorno alla riva le chione fu un... | un ramo d'alloro intrasciato

X κομισιων κινωρ κλιεθ'ελικωνιδης
 dei cani cretesi | gli abitanti di Delfo

μοηστε προσπολοει [κλιεθ'ελικωνιδης]
 venite in seguoa | [con forza] di Romani

(notabilmente le parole sul tetracondo delle congiunte) 25

FIG. 5. Analisi Limenio.

Concludiamo con le parole di Aristosseno (in Ps. Plut. *De mus.* 33, 11-21):

L'appropriatezza (το οικείους) la consideriamo riguardo a un certo carattere (ήθος), e di questo diciamo esser causa una certa composizione (σύνθεσις). Olimpo per esempio pose il genere enarmonio nel tono frigio misto al peone epibato: questo generò il carattere dell'inizio, basandosi sul *nomos* di Atena; mantenendo la melopea, e cambiato solo il ritmo da peonio in trocaico, rimase il genere enarmonio d'Olimpo; ma pur permanendo e il genere enarmonico e il tono frigio ed oltre a questi tutta la scala, grande alterazione ebbe tuttavia il carattere: l'armonia nel *nomos* di Atena assai si diversificò riguardo al carattere del preludio.

Quest'analisi, leggermente parafrasata, si applica perfettamente a Limenio:

Limenio pose il genere diatonico nel tono lidio misto al peone epibato: questa composizione di suono e numero generò il carattere dell'inizio, basandosi sul *nomos* di Apollo Pizio; mantenendo la melopea, e cambiato solo il ritmo da peonio in gliconeo, rimase il genere diatonico di Limenio; ma pur permanendo e il genere diatonico e il tono lidio e l'armonia doria, grande alterazione ebbe tuttavia il carattere: l'armonia nel *nomos* d'Apollo Pizio assai si diversificò nella danza finale riguardo al carattere del peana.

Negl'*Inni Delfici* armonia e ritmo obbediscono, come vuole Socrate, alle parole, sia in senso letterale che figurato: Ateneo e Limenio “scolpiscono le sillabe”, osservando sia la prosodia ritmica: le sillabe lunghe durano il doppio delle brevi; sia la prosodia melica: le sillabe che portano l'accento non sono mai intonate più in basso rispetto alle altre della stessa parola (legge di Monro). Così le parole cantate risuonano nitide nello spazio sonoro, meglio che se fossero semplicemente recitate. Ma Ateneo e Limenio condividono anche la poetica di Aristosseno: riescono così a rendere in meravigliose immagini sonore il senso delle parole intonate.

BIBLIOGRAFIA

- Bembo 1525 = P. Bembo, *Leprose [...] della volgar lingua*, Venezia 1525.
- Bembo 1961 = P. Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze 1961.
- Donadi 1989-90 = F. Donadi, 'Il Bembo Baro', *Atti men. Acc. Patav. scienze lett. arti* 102, 1989-90, pp. 51-73.
- Gagliano 1608 = M. da Gagliano, *La Dafne*, Firenze 1608.
- Pöhlmann 1970 = E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970.
- Pöhlmann-West 2001 = E. Pöhlmann - M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001.
- Powell 1991 = B. B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge 1991.
- Tommaseo 1827 = *Dionigi d'Alicarnasso. Opuscoli I-II*, trad. it. di N. Tommaseo, Milano 1827.

EDIZIONI MODERNE DELLE MUSICHE

- Carapezza 1997 = *Antiche Musiche Elleniche*, a cura di P. E. Carapezza, Palermo, Mnemes/Alfieri e Ranieri (²2001, ³2004); contiene, in edizione pratica con la ricostruzione dell'eterofonia strumentale: i frammenti dell'*Ode pitica prima* di Pindaro e dell'*Oreste* di Euripide, gl'*Inni Delfici*, la *Stele di Sicilo*, i *Proemi* e gl'*Inni* di Mesomedes, l'*Inno cristiano di Ossirinco*.
- Carapezza 1999 = *Antiche Musiche Elleniche* (cd audio SCA-043), a cura di P. E. Carapezza, Studio di musica antica "Antonio II Verso" diretto da Gabriel Garrido, Perugia, Quadrivium; contiene la registrazione fonica delle musiche edite in Carapezza 1997.

ABSTRACT

Athenaios and Limenios – both in the choice and composition of the words and in melodic rendering of their meaning in sound images – follow Aristoxenos' theory, as we have it in the excellent summary by Dionysios Alikarnassios and in ch. 32-36 of Ps. Plut. *De mus.*: this is demonstrated by an analysis of the *Delphic Hymns*.

(Plat. *Resp.* 3, 398d 1-9:)

Τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκεῖμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ρυθμοῦ [...] καὶ μὴν τὴν ἀρμονίαν καὶ ρυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.

La melodia si compone di tre elementi: discorso di parole (λόγος), armonia e ritmo [...] E armonia e ritmo devono obbedire alle parole.