

Filologia

Antica e Moderna

n.s. VI, 1
(XXXIV, 57)
2024

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. VI, 1
(XXXIV, 57)

2024

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. VI, 1 (XXXIV, 57), 2024

Articoli

- 7 **Yole Deborah Bianco**
Il confine del Cristo di Levi. Sconfinamenti a Sud di ogni margine
- 23 **Sabrina Caiola**
Simbologie della soglia nei Promessi sposi di Alessandro Manzoni: Renzo tra Porta Orientale e Porta Nuova
- 39 **Giacomo Carmagnini**
Adattare la propria veste: gli 'universalismi locali' del costituzionalismo rivoluzionario
- 53 **Maria Cristina Caruso**
Immagini del futuro nella letteratura del Caribe Ispano degli anni 2000
- 69 **Mariafrancesca Cozzolino**
La memoria della clades Gallica e il paradigma dell'incendio opportuno
- 85 **Dalila D'Alfonso**
'Sprezzature catulliane': lettura dei carmina 6, 10, 39
- 99 **Emanuela De Luca**
Una nota a Tib. 1, 6, 10
- 103 **Adelaide Fongoni**
La poetica di Teleste di Selinunte fra tradizione e innovazione
- 133 **Antonio Martina**
L'eredità classica nella Grecia Salentina
- 215 **Biancamaria Masutti**
Onorio oltre il Rubicone: un antico confine nella poesia di Claudiano
- 233 **Luca Palombo**
La scelta dell'ausiliare dei verbi servili con l'infinito essere: tra norma e uso

- Anastasia Parise**
241 *The Paratext and the Translatress: Aphra Behn against Stereotypes of Genre and Gender*
- Domenico Passarelli**
259 *Il rumore che fanno i mostri: identità liminali, lessico dei suoni e strategie antropopietiche nel libro nono dell'Odissea*
- Andrea Saputo**
269 *Il PCI, i confini e i limiti di una "questione morale": la relazione taciuta tra Togliatti e Iotti*
- Federica Sconza**
279 *L'epitafio negato: memorie saffiche e altre osservazioni su Prop. 2, 11*

Adelaide Fongoni

La poetica di Teleste di Selinunte fra tradizione e innovazione*

Per un inquadramento della figura di Teleste

Teleste di Selinunte è noto solo da pochissime testimonianze ed esigui frammenti, che ci permettono tuttavia di individuare i tratti salienti della personalità e dell'attività del poeta e di ricostruire il suo ruolo nell'ambito della corrente poetico-musicale nota con il nome di 'Nuovo Ditirambo'¹.

Secondo il *Marmor Parium* vinse ad Atene nel 402/1 a.C. durante l'arcontato di Micone: si presume che il poeta abbia partecipato all'agone ditirambico che aprì le Grandi Dionisie di quell'anno², benché la fonte non lo specifichi (**test. 1**)³. Dopo la distruzione di Selinunte nel 409 a.C.⁴

* Il saggio costituisce un lavoro propedeutico all'edizione critica con commento delle testimonianze e dei frammenti di Teleste di Selinunte di prossima pubblicazione nella collana *Dithyrambographi Graeci* (Serra Editore).

¹ Tra i numerosi studi sul Nuovo Ditirambo, vd. G.A. Privitera, *Il ditirambo fino al IV secolo*, in *Storia e civiltà dei Greci* III 5 (Direttore Ranuccio Bianchi Bandinelli), Milano, Bompiani, 1979, pp. 311-325; B. Zimmermann, *Sulla storia del ditirambo tra il VII e il IV secolo a.C.*, «Giornale Filologico Ferrarese» 12, 1989, pp. 3-12; B. Kowalzig-P. Wilson, *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

² Cfr. P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2014, Table 2 (Epigraphic record for dithyrambic victors), p. 38.

³ La numerazione si riferisce alla raccolta delle testimonianze in Appendice.

⁴ La presa e la distruzione di Selinunte ad opera dei Cartaginesi sono ricordate da Xen. *Hell.* 1, 1, 37; 1, 2, 10; Diod. Sic. 13, 54-59. Vd. S. De Vido, *Selinunte. Gli ultimi anni*, in

e dopo la partecipazione al concorso ateniese, trovò ospitalità presso Aristrato, tiranno di Sicione dal 360 a.C., contemporaneo e sostenitore di Filippo II di Macedonia⁵. A Sicione Teleste dovette godere di grande considerazione, se il tiranno, nel 355 a.C. ca., commissionò al pittore Nicomaco di Tebe, prestigioso rappresentante della scuola tebano-attica, la decorazione di un *monimentum* che stava facendo erigere in suo onore (**test. 3**)⁶. L'inserimento della notizia nell'ambito della trattazione sulla pittura da cavalletto farebbe pensare non ad una semplice statua da decorare, quanto piuttosto ad un sacello-*heroon* dedicato al poeta, sulle cui pareti Nicomaco avrebbe dipinto o affisso quadri, raffiguranti episodi e personaggi del mondo dionisiaco⁷. L'episodio narrato da Plinio costituisce un *terminus ante quem* per stabilire la data della morte del ditirambografo che dovrebbe cadere negli anni tra il 360 e il 355 a.C. Diodoro Siculo (**test. 2**) fa risalire il suo *floruit* al 398 a.C., insieme a quello di Filosseno di Citera, Timoteo e Poliido. L'allineamento cronologico dei quattro ditirambografi suscita qualche dubbio⁸, ma la notizia è compatibile con i dati cronografici su Teleste offerti da Plinio (**test. 3**) e dal *Marmor Parium* (**test. 1**). Quest'ultima testimonianza, in particolare, riporta la data precisa della vittoria di Teleste nel concorso ditirambico ateniese del 402/1 a.C. e si allinea perfettamente con quella di Diodoro Siculo (**test. 2**) che fissa al 398 a.C. la maturità artistica del poeta⁹. Si può quindi ipotizzare che Teleste fosse nato tra il 448 e il 438 a.C.

La *Suda* (**test. 4**) confonde il ditirambografo con l'omonimo poeta comico ateniese annoverato nelle liste teatrali di Delo per l'anno 286

C. Antonetti-S. De Vido (a cura di), *Temi selinuntini*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 111-128.

⁵ Cfr. F. Cauer, s.v. 'Aristratos'(2), *R.E.* II 1, 1895, col. 1065.

⁶ E. Reisch, *Die Tempeldienerin des Nikomachos*, «Österreichische Jahreshfte» 19-20, 1919, pp. 299-316. Sugli onori postumi riservati ai poeti, vd. *infra*.

⁷ Cfr. G.B. Conte - G. Ranucci (edd.), Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, vol. V, Mineralogia e Storia dell'arte, Libri 33-37, traduzioni e note di A. Corso-R. Mugellesi-G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, pp. 408-411; C.M. Bowra, s.v. 'Telestes', in S. Hornblower -A. Spawforth -E. Eidinow (edd.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2012², p. 1437.

⁸ Vd. F. Berlinzani, *Teleste di Selinunte il ditirambografo*, «Aristonothos» 2, 2008, pp. 109-140, in partic. pp. 109-110.

⁹ Si riteneva che l'*akme*, cioè il 'culmine dell'attività intellettuale', si raggiungesse intorno ai quarant'anni. Vd. R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, trad. it., Napoli, Leo S. Olschki, 1973, p. 390 s.

a.C. e nelle liste dei Soteria di Delfi del 266 a.C.¹⁰ e gli attribuisce l'*Argo* e l'*Asclepio* (**fr. 1; 3**)¹¹, due *dramata* secondo la fonte, due ditirambi come si evince dal passo del XIV libro dei *Deipnosofisti* di Ateneo (616f-617b), fonte dello stesso lessico. La definizione di *dramata* sarà probabilmente derivata dalla sovrapposizione del ditirambografo con il poeta comico, ma non si può escludere che le due opere fossero state così definite nel corso della tradizione perché considerate ditirambi dal carattere non narrativo, ma drammatico, cioè mimetici e dialogici, alla stregua del *Teseo* di Bacchilide (*Dith.* 18 Maehler), del *Ciclope* di Filosseno di Citera (fr. 1-°14 Fongoni) e di quelli già attribuiti ad Arione (*TrGF dub.* 227 = fr- 39 Gent.-Pr.), a Pindaro (*TrGF dub.* 260) e a Simonide (*TrGF dub.* 263 = T 3a Poltera)¹². Parallelamente al ditirambo narrativo si sviluppò infatti il ditirambo dialogato che ebbe notevole fortuna e raggiunse la massima evoluzione nelle composizioni dei nuovi musicisti. Le fonti tarde, non potendo più assistere all'esecuzione di questa tipologia di ditirambo, in presenza di monodie liriche e di parti dialogate tra il coro e un personaggio, e tra personaggi, ma in assenza dell'accompagnamento musicale, non potevano che assimilarla al genere drammatico¹³.

Dalle testimonianze si deduce che il ditirambografo viaggiò molto recandosi non solo ad Atene e a Sicione, ma anche in Magna Grecia. Nella *Vita di Teleste* attribuita ad Aristosseno dal paradossografo Apollonio (**test. 5**) si narra che, al tempo in cui Teleste e Aristosseno si incontrarono in Italia, si verificarono particolari casi di estasi tra le donne del luogo, che improvvisamente, mentre erano sedute per pranzare, balzavano in piedi e correvano fuori dalla città. Ai Locresi e ai Reggini che consultarono l'oracolo, il dio prescrisse di cantare peani primaverili per sessanta giorni. Per questo motivo ci furono molti compositori di peani in Italia. Al di là

¹⁰ Cfr. C. Fiehn, s.v. 'Telestes', *R.E.* V A, 1, 1934, col. 392, n. 8; P. Maas, s.v. 'Telestes', *R.E.* V A, 1, 1934, col. 391 s., n. 6; A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum* I, Berolini, Reimer, 1839, p. 527.

¹¹ La numerazione si riferisce alla raccolta dei frammenti in Appendice.

¹² Vd. B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, «Dioniso» 55, 1984-85, pp. 17-35.

¹³ Cfr. A. Fongoni, *Philoxeni Cytherii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 101-102.

della possibile conclusione autoschediastica della fonte, la testimonianza è molto interessante e ricca di informazioni.

È cronologicamente poco probabile l'incontro tra i due, al quale la fonte allude¹⁴, ma la testimonianza di Aristosseno vuole chiaramente collegare l'estasi delle donne con la composizione di peani da parte di Teleste. Il peana, in età arcaica e classica, era un canto indirizzato per lo più ad Apollo, ma talora anche ad altre divinità, con la funzione fondamentale di invocare la salvezza da un pericolo o ringraziare per uno scampato pericolo¹⁵. Gli autori di ditirambi furono di norma anche compositori di peani e Teleste non fa eccezione: Rutherford avanza l'ipotesi che il suo *Asclepio* (fr. 3) fosse un peana (vd. *infra*)¹⁶. Oltre che ad Apollo, infatti, il peana fu dedicato ad altre divinità come Artemide, Asclepio, Zeus, Poseidone, Dioniso, Hygieia¹⁷. Per comprendere la testimonianza di Aristosseno sull'epidemia insana delle donne reggine e locresi, si deve considerare che il peana ebbe anche un fine catartico e apotropaico. A partire dai Pitagorici nasce infatti la riflessione sull'efficacia psicagogica della musica, alla quale si riconosce un effetto terapeutico: attraverso la musica si possono gestire le emozioni e controllare i comportamenti individuali¹⁸ e il peana, per il suo potere curativo e catartico era eseguito maggiormente a primavera, stagione in cui si celebravano diverse cerimonie purificatrici¹⁹.

¹⁴ Cfr. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, Heft II: *Aristoxenos*, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1967², p. 83.

¹⁵ Sul peana e le sue funzioni vd. G.A. Privitera, *Il peana sacro ad Apollo*, «Cultura e scuola» 41, 1972, pp. 41-49 = C. Calame (a cura di), *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 17-24; L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1992, *passim*; I. Rutherford, *Pindar's Peans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 36 ss.

¹⁶ Cfr. I. Rutherford, *Paeans, Italy and Stesichorus*, in L. Breglia-A. Moleti (a cura di), *Hesperia. Tradizioni, rotte, paesaggi*, Paestum, Pandemos, 2014, pp. 131-135; Käppel, *Paian...* cit., test. 139, p. 352. Per il culto di Asclepio ad Atene, vd. Cinesia, *PMG* 774.

¹⁷ *IG* II 2, 4510; *Soph.* T 73a-b Radt = *PMG* 737 = *Pae.* 32 Käppel; *Ariph.* *PMG* 813 = *Pae.* 34 Käppel.

¹⁸ Sulla funzione catartica e curativa della musica vd. A. Provenza, *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2016, p. 129 ss.; Ead., *Catarsi ed ethos. La musica tra formazione del carattere e cura dei mali nell'antica Grecia*, Palermo, Palermo University Press, 2022, pp. 44-46.

¹⁹ Reggio e Locri erano sedi di gruppi pitagorici e numerosi elementi della tradizione accostavano Pitagora a Delfi. Vd. A. Provenza, *Musica, catarsi ed Eunomia. I Pitagorici in*

Narra Giamblico (*Vita Pyth.* 110) che in quel periodo dell'anno i pitagorici eseguivano un esercizio musicale: facevano sedere al centro un suonatore di lira e tutt'intorno si distribuivano i cantori che eseguivano dei peani, ritenuti fautori di gioia, armonia e ordine interiore²⁰. Il I e il VI peana di Pindaro sembrano essere stati composti per una festa di primavera²¹ e dalle elegie di Teognide (775 ss.) si apprende che a Megara venivano celebrate delle feste primaverili, che richiamaavano le Teossenie delfiche, in onore di Apollo²². Non si conoscono molti nomi di compositori di peani originari della Magna Grecia, ma un passo del *De musica* pseudoplutarcheo attribuisce peani agli autori della seconda *katastasis* musicale avvenuta a Sparta, tra i quali è annoverato anche Senocrito di Locri²³ e Timeo (*FGHist* 566 F 32 = test. 140 Käppel) ricorda che Stesicoro di Imera (*PMG* 212) e Dionisio di Siracusa (*TrGF* 76 T 8 Snell) composero peani. Sulla base di queste testimonianze si può immaginare che esistessero delle feste musicali che si svolgevano in primavera nelle colonie greche occidentali allo scopo di purificare i partecipanti e durante le quali si eseguivano dei peani²⁴.

Come registrato nell'apparato critico, la testimonianza di Aristosseno presenta un problema testuale relativo al termine δωδεκάτης (**test. 5, 6**), espunto da Müller e dalla maggior parte degli editori e reintegrato da West che propone di emendarlo in δώδεκα τῆς ἡμέρας <ἐπὶ ἡμέρας> ξ'²⁵:

Magna Grecia e l'uso terapeutico del peana, in I. Pozzoni (ed.), *La fortuna della Schola Pythagorica. Leggenda e contaminazioni*, Villasanta (MB), Limina Mentis, 2011, p. 274 ss.

²⁰ Cfr. anche Aristox. fr. 26 Wehrli; Porph. *Vita Pyth.* 32-33; *schol. Victor. ad Hom. Il.* 10, 391; Arist. Quint. *De mus.* 2, 19, p. 91, 27 ss. W.-I.

²¹ Cfr. Rutherford, *Pindar's Paeans...* cit., p. 38.

²² Vd. T. Hudson-Williams, *The Elegies of Theognis and Other Elegies Included in the Theognidean Silloge*, New York, Legare Street Press, 1979, p. 225; B.A. van Groningen, *Theognis. Le premier livre*, Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche uitgevers maatschappij, 1996, p. 300 s.

²³ Cfr. Ps. Plut. *De mus.* 9, 1134 bc (p. 8, 9 ss Ziegler) = Terp. test. 18 Gost. = test. 134 Käppel. Su Senocrito autore di peani si veda lo studio di M. G. Fileni, *Senocrito di Locri e Pindaro (Fr. 140 b Sn.-Maehl.)*, Urbino, Edizioni dell'Ateneo, 1987; Rutherford, *Pindar's Paeans...* cit., pp. 382-387.

²⁴ Così anche L. Delatte, *Note sur un fragment de Stésichore*, «Antiquité Classique» 7, 1938, pp. 23-29.

²⁵ Cfr. C. Müller, *Fragmenta historicorum graecorum* II, Paris, Ambroise Firmin Didot, 1848, test. 36, p. 282; O. Keller, *Rerum naturalium scriptores graeci minores* I, Lipsiae, Teubner, 1877, p. LV; A. Giannini, *Paradoxographorum Graecorum reliquiae*, Milano, Istituto

‘dodici peani al giorno per sessanta giorni’, 720 peani complessivi, che spiegherebbe così, secondo lo studioso, il gran numero di autori di peani in Italia dichiarato nella conclusione della testimonianza aristossenica. Di recente Carmine Catenacci ha ipotizzato di correggere δωδεκάτης in δωδεκάτη: “il dio prescrisse di cantare peani primaverili al dodicesimo giorno per sessanta giorni”²⁶. In altri termini la cerimonia di canto doveva svolgersi per cinque volte nell’arco di sessanta giorni, cioè ogni dodici giorni, numero che ricorre molto spesso nel mondo greco, con una particolare valenza nel sistema rituale, magico e religioso²⁷ e che, nello specifico contesto magno-greco, appare strettamente legato all’ambiente pitagorico. Se la cerimonia di purificazione si protraeva per tutta la giornata o per gran parte di essa, come conferma il passo del I libro dell’*Iliade* (472-474) nel quale i giovani Achei, al fine di placare Apollo, si esibiscono nell’esecuzione di un bel peana per un’intera giornata (πανημέριοι)²⁸, cinque giornate dedicate al canto del peana nell’arco di due mesi giustificherebbero sia la presenza di molti compositori di peani sia l’esecuzione di un gran numero di brani, senza tuttavia giungere alla straordinaria cifra ipotizzata da West.

Nell’antichità Teleste godette di grande fama. Plutarco, nella *Vita di Alessandro* (test. 7), narra che i suoi ditirambi insieme a quelli di Filosseno facevano parte delle letture del Macedone, accanto alle opere

Editoriale Italiano, 1965, pp. 136-139; M.L. West, *Ringing Welkins*, «Classical Quarterly» 40, 1990, pp. 286-287.

²⁶ Vd. C. Catenacci, “*Peani al dodicesimo giorno per sessanta giorni*” (*Apollon*. Hist. Mirab. 40=Aristox. fr. 117 Wehrli), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 115, 2017, pp. 67-71.

²⁷ In relazione al culto di Apollo sono attestati sacrifici di dodici buoi. Vd. *LSJ*, s.v. δωδεκαῖς. Il numero ha una valenza positiva in Hes. *Op.* 750-752; 774-779. Dodici sono le divinità olimpiche, dodici le fatiche di Eracle. Dodici è un numero ricorrente in cerimonie e scongiuri magici: ad esempio, *PGM* VII, 863; XIII, 736; XIII, 292; II, 28. Particolarmente interessante il caso di *PGM* III, 433 τῆ δωδεκατῆ τὸ δωδέκατον ὄνομα, δωδεκάκις γευόμενος. Vd. K. Preisendanz - A. Henrichs, *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, 2 voll., Stuttgart, Teubner, 1974².

²⁸ Sul passo omerico vd. la nota *ad loc.* di A. Gostoli in *Omero. Iliade*, introduzione e traduzione di G. Cerri, commento di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewaldt, Milano 1999, p. 155. La *performance* musicale appare, in questo caso, come una fase del rimedio alla pestilenza che sembra costituito da tre parti: cessazione dell’ingiustizia commessa ai danni di Crise, sacrifici e preghiere ad Apollo, purificazione degli Achei mediante lustrazioni. Cfr. Provenza, *La medicina delle Muse...* cit., pp. 75-79.

dello storico Filisto e dei tre tragici²⁹. Oltre alla menzione della vittoria ottenuta nelle Grandi Dionisie ateniesi del 402/1 a.C. (**test. 1**), un riconoscimento importante della notorietà del poeta è costituito dal monumento fatto costruire per lui dal tiranno di Sicione, Aristrato, impreziosito dai pregevoli dipinti di Nicomaco (**test. 3**), un'onorificenza postuma che lo accomuna ad altri grandi poeti. Un epigramma celebrativo (*F.G.E. anon.* 124a Page), un'iscrizione incisa forse sulla base di una statua, è menzionato negli *Ethnika* di Stefano di Bisanzio a proposito di Timoteo, dopo la morte del poeta-musico in Macedonia. Il distico è stato attribuito al Περὶ ποιητῶν di Lobone di Argo³⁰. Il caso più noto di celebrazione *post mortem* di un poeta è quello di Archiloco al quale fu dedicato sull'isola di Paro l'Ἀρχιλόχειον, un'area sacra, luogo di culto eroico. Sul rilievo marmoreo in esso rinvenuto sono rappresentati, insieme ad altre figure, una lira, uno scudo, una spada e una corazza, oggetti simbolo che lo caratterizzano nella duplice veste di compositore e di guerriero³¹. Teleste compare, inoltre, nelle fonti accanto a Timoteo e a Filosseno (**testt. 2; 6**), considerati i codificatori delle nuove norme poetiche, rispettivamente del *nomos* e del ditirambo, e probabilmente promotori di una terza *katastasis* musicale³².

La polemica sugli strumenti musicali e l'elogio dell'auletica

Teleste è associato da Diodoro Siculo (**test. 2**) e da Dionigi d'Alcarnasso (**test. 6**) alla schiera più radicale dei nuovi ditirambografi ma, a differenza degli altri autori, non è menzionato nelle fonti antiche più significative sulla 'nuova musica', ovvero il *Chirone* di Ferecrate (fr. 155 K.-A.) e il *De musica* attribuito a Plutarco. Sulla base di questi dati e delle

²⁹ Berlinzani, *Teleste di Selinunte...* cit., p.120 s. ipotizza che, dietro alla testimonianza di Plutarco, si nasconda l'interesse di Alessandro Magno per le vicende di Sicilia e in particolare per Dionisio I e non esclude che la presenza di Teleste accanto a Filosseno possa essere "un lacerto di un'attività di Teleste al servizio dei tiranni di Siracusa".

³⁰ Steph. Byz. *Ethn.* 184, s.v. Μίλητος (p. 320 Billerbeck) = Lobo Arg. fr. 25 Crönert. Per l'analisi e l'interpretazione del distico vd. V. Garulli, *Il Περὶ ποιητῶν di Lobone di Argo*, Bologna, Patron editore, 2004, pp. 116-117.

³¹ Cfr. D. Clay, *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis*, Cambridge Mass., Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2004.

³² Vd. Fongoni, *Philox. Cyther...* cit., pp. 29-30.

tematiche contenute nei frammenti superstiti della sua produzione, gli studiosi si sono divisi in merito alla posizione del poeta all'interno della 'nuova corrente', ovvero se ebbe un ruolo di innovatore al pari degli altri compositori oppure se assunse un atteggiamento moderato³³.

La diversa valutazione è influenzata principalmente dal contenuto di due frammenti trasmessi da Ateneo, l'*Argo* (fr. 1) e l'*Asclepio* (fr. 2), nei quali si celebra la lode dell'*aulos* e dell'auletica³⁴. Nell'ambito della 'nuova scuola' nacque una polemica relativa ai due strumenti rappresentativi di due tipologie paideutiche³⁵: da una parte la cetra, dall'altra l'*aulos*. Nell'*Argo*, Teleste prende posizione nei riguardi di Melanippide esprimendo i propri dubbi sulla versione corrente del mito, accettata da Melanippide nel *Marsia* (fr. 2 Ercoles = PMG 758), secondo la quale la dea Atena avrebbe gettato via da sé l'*aulos*, perché soffiare nelle canne le avrebbe deformato il volto. Lo strumento sarebbe stato raccolto dal satiro Marsia, come rappresentato nel gruppo scultoreo di Mirone conservato sull'Acropoli di Atene³⁶. Teleste precisa che Atena, essendo destinata a perpetua verginità, non avrebbe dato importanza al fattore estetico, ma si sarebbe liberata dell'*aulos* solo per farne dono a Dioniso, il dio del diti-rambo. Del resto, oltre ai due verbi διασῦρω e ἀντικρούσσομαι utilizzati

³³ Cfr., tra gli altri, Privitera, *Il ditirambo fino al IV secolo...* cit., pp. 311-325; Berlinzani, *Teleste di Selinunte...* cit., pp. 121-127; A. Barker, *Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, p. 89 ss.

³⁴ Vd. P.A. LeVen, *New Music and its Myths: Athenaeus' Reading of the aulos Revolution* (Deipnosophistae 14.616e-617f), «Journal of Hellenic Studies»130, 2010, pp. 35-47; Ead., *The Many-Headed Muse...*cit., pp. 83-86 e 105-112; A. Fongoni, *Atena e l'aulos nel Marsia di Melanippide (fr. 758 Page/Campbell) e nell'Argo di Teleste (fr. 805 a-c Page/Campbell)*, in L. Bravi et alii (a cura di), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 233-245.

³⁵ P. Wilson, *The aulos in Athens*, in S. Goldhill et alii (ed.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 58-95; E. Csapo, *The Politics of the New Music* e P. Wilson, *Athenian Strings*, in P. Murray-P. Wilson (ed.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 207-248 e 269-306. LeVen, *New Music and its Myths...* cit., non condivide questa lettura.

³⁶ Paus. 1, 24, 1; Plin. *Nat. hist.* 34, 57. Vd. J. Boardman, *Some Attic Fragments. Pot, Plaque, and Dithyramb*, «Journal of Hellenic Studies»76, 1956, pp. 18-25; A.H. Weiss, *The Marsyas of Myron: Old Problems and New Evidence* (Pls. 30-31), «American Journal of Archaeology» 83, 1979, pp. 214-219; E. van Keer, *The Myth of Marsyas in Ancient Greek Art: Musical and Mythological Iconography*, «Music in Art» 29, 2004, pp. 20-37.

da Ateneo per introdurre il punto di vista rispettivamente di Melanippide e di Teleste, è il contenuto degli stessi frammenti a offrire una chiave di lettura della polemica. La ripresa nel brano di Teleste di termini presenti nel *Marsia* di Melanippide è segno evidente di un caso di *metapoiesis*: Melanippide e Teleste dialogano sullo stesso tema e l'*Argo* può essere considerato una risposta a quanto appena accennato da Melanippide sulla vicenda mitica³⁷.

Teleste rimodula quindi il mito per esprimere un diverso punto di vista nell'ambito della nuova corrente musicale. Quanto all'oggetto della contesa, alcuni studiosi lo hanno individuato nella difesa da parte di Teleste dell'antichità e della nobiltà dell'*aulos*, del suo corretto uso come strumento principale di esecuzione nel ditirambo, rispetto all'impiego sconsiderato da parte dei nuovi musicisti. Ma è difficile immaginare il poeta-musico come un moderato; piuttosto la disputa è da individuare in una polemica letteraria, reale o fittizia, sull'uso dei due strumenti che accompagnarono gli esperimenti della nuova corrente, *aulos* e cetra, che influenzandosi a vicenda, provocarono la mescolanza dei generi poetici (Plat. *Leg.* 700a-701b), e in modo particolare del *nomos* e del ditirambo (Ps. Aristot. *Probl.* 19, 15)³⁸. Mentre Melanippide difese l'ampliamento delle parti solistiche accompagnate dalla cetra nel ditirambo³⁹, Teleste sostenne la preminenza del canto corale eseguito al suono dell'*aulos*⁴⁰. Una testimonianza a conferma del diverso uso degli strumenti è rappresentata da Filosseno di Citera, allievo di Melanippide, che dal maestro apprese proprio l'uso di monodie virtuosistiche accompagnate dallo strumento a corda⁴¹. Ad Atene la polemica tra i due poeti si inserisce nella condanna

³⁷ Vd. Fongoni, *Atena e l'aulos...* cit., pp. 329-240.

³⁸ Per un caso analogo di contrapposizione tra due strumenti musicali, *aulos* e *barbiton*, legati a due diverse modalità di *ethos* simposiale e di generi poetici performati nel simposio, vd. A. Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr.)*, *Anacreonte e Teleste (806 PMG)*, «Annali Online di Lettere-Ferrara», voll. 1-2, 2011, pp. 75-95.

³⁹ Nel *Chirone* di Ferecrate a Melanippide è attribuito un aumento del numero delle corde a dodici (fr. 155, 1-7 K.-A. = test. 5 Ercoles).

⁴⁰ Cfr. G. Comotti, *L'anabolé e il ditirambo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 31, 1989, pp. 107-117; Id., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, EDT, 19912, p. 73.

⁴¹ Vd. Fongoni, *Philox. Cyther...* cit., pp. 13-15. Di recente anche Timothy Power ha considerato il *Marsia* di Melanippide un precursore del Ciclope citarodo di Filosseno. Vd.

più generale che nella seconda metà del V secolo investì l'*aulos*. Il suo ruolo nell'educazione dei giovani aristocratici si indebolì notevolmente, come esemplificato dal caso di Alcibiade, il quale alla stregua di Atena, avrebbe rigettato lo strumento perché gli deformava il viso⁴². La condanna dell'*aulos* fu un fenomeno legato sia a questioni di etica musicale come emerge nelle opere di Platone (*Resp.* 3, 399c-e) e di Aristotele (8, 1341a-b), perché strumento *polychordotatos* e *panarmonios*, estremamente mimetico, quindi non adatto all'educazione dei giovani, sia a motivi politici, in quanto strumento simbolo della Beozia che a metà secolo ebbe rapporti conflittuali con Atene. All'indebolimento del ruolo dell'*aulos* a partire dalla metà del V secolo corrisponde un aumento di interesse per gli strumenti a corde come testimoniato dal *Chirone* (fr. 155 K.-A.) di Fererate e dal *De musica* (6, 1133b) pseudoplutarcho⁴³.

Usi e funzioni delle diverse *harmoniai*

L'elogio dell'auletica prosegue nell'*Asclepio* (fr. 2), mentre l'intera sezione citata da Ateneo si chiude con l'iporchema di Pratina (*PMG* 708). Come conferma Ateneo, fonte del frammento, anche nell'*Asclepio*, in continuità con quanto detto nell'*Argo*, Teleste mostrò l'utilità dell'*aulos*, attribuendo ad un frigio, forse Olimpo, musico formato da Marsia, l'intonazione sullo strumento a fiato di un canto lidio in opposizione al modo dorico. Forse il frigio Olimpo accordò per primo un canto lidio eseguendo l'epicedio per Pitone in armonia lidia (vd. *infra*).

Dell'arrivo dell'*harmonia* lidia in Grecia, Teleste tratta in un altro frammento (fr. 6) del quale Ateneo non indica l'opera di provenienza. In entrambi i frammenti il canto lidio è associato al frigio: nel primo si attribuisce ad "un frigio re dei sacri auli dal bel soffio" l'aver per primo intonato il *nomos* lidio, nel secondo si afferma che i canti frigi e lidi furono portati in Grecia dai compagni di Pelope.

T. Power, *Kyklops kitharoidos: Dithyramb and Nomos in Play*, in Kowalzig-Wilson (ed.), *Dithyramb in Context...* cit., pp. 237-256. Diversamente M. Ercoles, *Melanippidis Melii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021, pp. 145-152.

⁴² Ps. Plat. *Alcib.* I, 106e; Plut. *Alcib.* 2, 5-7.

⁴³ Vd. R. W. Wallace, *An Early Fifth-Century Athenian Revolution in aulos Music*, «Harvard Studies in Classical Philology» 101, 2003, pp. 73-92, in part. p. 85 ss.

Come si può rilevare dall'apparato critico, Λυδὸν (**fr. 2, 2**) è correzione pressocchè certa di Huschke del guasto testuale αὐδὸν ὃς presente nel cod. A; a v. 3 Dobree propose di emendare il tràdito νομοναίολον ὄρφνα in νόμον αἰόλον ὄρφνα, Schweighäuser in νόμον αἰόλον ὀμφᾶ. Quest'ultima lezione fu accettata da Bergk il quale ipotizzò che Teleste come 're degli auli' intendesse Olimpo citato nel *De musica* attribuito a Plutarco (15, 1136c = Aristox. fr. 80 Wehrli): "Olimpo per primo suonò sull'aulo nella *harmonia* lidia l'epicedio per *Python*". Sempre secondo il *De musica* (4, 1133a), però, il primo ad adattare il *nomos* lidio al canto non sarebbe stato l'auleta Olimpo, bensì l'aulodo Clona.

La maggior parte degli editori ha cercato di espungere ὄρφνα (v. 3), per via del senso poco accettabile di 'oscurità', 'notte' o di emendarlo in ὀμφᾶ, 'voce', 'suono'. In realtà il termine è attestato per indicare un colore scuro che, preceduto dal termine αἰόλον 'variegato', 'cangiante', dà vita ad una significativa espressione metaforica ripresa dalla sfera dei colori⁴⁴ e costituisce *lectio difficilior* rispetto ad ὀμφᾶ. Il senso del passo, quindi, dovrebbe essere "il frigio re dei sacri auli dal bel soffio, che per primo accordò il variegato *nomos* lidio opposto al grigiore della musa dorica, intrecciando sulle canne il soffio alato del suo respiro".

Il **fr. 6** non presenta problemi testuali ed attribuisce ai compagni di Pelope per primi l'introduzione del *nomos* frigio di Rea al suono dell'*aulos* in un contesto simposiale ("presso i crateri dei Greci", v. 1)⁴⁵. Gli stessi sarebbero stati anche i primi ad intonare l'inno lidio al suono della pettide, un tipo di arpa suonata senza il plettro⁴⁶, uno strumento associato da alcuni studiosi alla *magadis* citata da Teleste nel **fr. 4**, strumenti che, per il suono delicato, erano entrambi riservati ad ambiti ristretti come quello simposiale (vd. *infra*)⁴⁷.

⁴⁴ Cfr. Plat. *Tim.* 68c; Duris, *FGrHist* 76 F 14; Xenoph. *Cyr.* 8, 3, 3; Ps.Aristot. *De color.* 792a 27; 794b 4; 795b 18; 797a 6. Vd. Pseudo Aristotele, *I colori*. Edizione critica, traduzione, commento di Maria Fernanda Ferrini, Pisa 1998, comm. *ad locc.*

⁴⁵ La singolare espressione ἐν αὐλοῖς si ritrova in Pind. *Ol.* 5, 19, proprio a proposito degli *auloi* lidi.

⁴⁶ Vd. Athen. 14, 635bc.

⁴⁷ Cfr. C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 152-154. Per la *magadis* vd. *infra*.

Dunque, si delinea la specificità di due strumenti: l'*aulos*, di origine frigia, per il *nomos* frigio, la *pektis*, di origine lidia, per l'inno lidio. Uno scolio all'*Olimpica* 5 di Pindaro spiega che “gli auli erano definiti lidi perché le ance erano prodotte in Lidia o perché i Greci imitarono i primi auleti che giunsero in Grecia con Pelope; la melodia lidia è dolce”⁴⁸. Il commentatore antico quindi, associando il lidio con l'*aulos* e non con le pettidi o con altri strumenti a corda, concorda con quanto detto nel **fr. 2** di Teleste.

Difficile stabilire chi Teleste intendesse con *πρῶτος* (**fr. 2, 2**), se il *protos eures* dell'armonia lidia e dunque Olimpo, oppure Marsia, maestro di Olimpo, come pensava Bergk e se con il termine *βασιλεύς* indicasse un 're' in particolare oppure volesse esprimere il concetto più ampio di 'colui che si distingue in un determinato ambito'. Secondo una testimonianza contenuta nel *De musica*⁴⁹, Pindaro afferma che l'armonia lidia sarebbe stata eseguita per la prima volta alle nozze di Niobe, figlia di Tantalo e sorella di Pelope, da alcuni considerato lidio⁵⁰, da altri frigio⁵¹. La definizione di re frigio si adegua a Pelope che secondo Teleste avrebbe diffuso l'armonia lidia in Grecia (**fr. 6**); perciò, non sarebbe ingiustificata una attribuzione a lui dell'invenzione della stessa *harmonia* in occasione delle nozze della sorella Niobe. La questione resta controversa, così come ignoto è il legame tra l'attività musicale di questo personaggio, Olimpo o Pelope, e l'argomento dell'*Asclepio* che, secondo il *De pietate* di Filodemo, trattava della morte di Asclepio fulminato da Zeus (**fr. 3**)⁵². Dopo il racconto della formazione del cosmo e della nascita di alcune divinità, nel trattato filosofico epicureo si narra della fine di dei o semi-dei per sottolineare il carattere vario e contraddittorio del racconto degli antichi poeti e mitografi. Moltissimi sono gli autori citati, soprattutto in relazione alla storia di Asclepio ucciso da Zeus: della vicenda il filosofo, o comunque la sua fonte, accenna alle linee essenziali e mostra la fortuna

⁴⁸ Vd. *schol. ad Pind. Ol. 5*, 44 (I p. 150, 19 Drachm.).

⁴⁹ Ps. Plut. *De mus.* 15, 1136c = Pind. fr. 52n Snell-Maehler.

⁵⁰ Pind. *Ol.* 1, 36; 9, 9.

⁵¹ Bacch. 8, 31; Hecath. *FGrHist* 1 F 119; Herod. 7, 8.

⁵² L'*Asclepio* è un ditrambo dialogato secondo la *Suda* (test. 4), oppure un peana, secondo l'ipotesi di Rutherford (vd. *supra*).

del mito, fornendo un elenco di autori che lo avevano trattato⁵³. Teleste, come l'autore dei *Naupactica* e Cinesia, avrebbe rievocato la versione tradizionale del mito che vede Asclepio fulminato da Zeus perché, supplicato da Artemide, aveva risuscitato Ippolito⁵⁴.

La *magadis* in Teleste

Il poeta-musico manifesta grande interesse per gli strumenti musicali e per l'esecuzione strumentale (vd. *supra*). Oltre all'*aulos* e alla cetra, protagonisti della nuova stagione musicale, nel frammento del ditirambo *Imeneo* (fr. 4) il poeta prende in considerazione la *magadis*, un particolare tipo di arpa, importato dall'Oriente prima del VII secolo a.C.⁵⁵. e in uso in Grecia fino al IV secolo a.C.⁵⁶, al quale, nel XIV libro dei *Deipnosofisti*, Ateneo dedica un'ampia sezione (634b-637a)⁵⁷. Moltissime le testimonianze letterarie sullo strumento riportate da Ateneo, alcune delle quali però non concordano sul numero delle corde, venti secondo Anacreonte (fr. 96 Gent.) e Posidonio (fr. 292 Edelstein-Kidd), cinque secondo Teleste, o forse secondo l'errata interpretazione del termine *pentarrhabdos* 'dai cinque bastoni' (fr. 4, 3), considerato sinonimo di *πεντάχορδος* ('dalle cinque corde') da parte di Ateneo o di un commentatore la cui glossa più tardi è penetrata nel testo⁵⁸. In effetti *rhabdos* non ha il valore di *chorde* e uno strumento che al tempo di Anacreonte aveva venti corde, difficilmente poteva subire una

⁵³ Schober propone una ricostruzione diversa del testo di Filodemo. Vd. O. Salati, *Mitografi e storici in Filodemo* (De pietate, pars altera), «Cronache Ercolanesi» 42, 2012, pp. 221-223.

⁵⁴ Il mito è ricordato da Euripide nel prologo dell'*Alcesti* (vv. 1-23). Vd. A. Henrichs, *Philodems De pietate als mythographische Quelle*, «Cronache Ercolanesi» 5, 1975, pp. 5-38.

⁵⁵ Secondo Ateneo proveniva dalla Lidia, secondo Duride di Samo e Polluce dalla Tracia. Cfr. Athen. 14, 634f; Duris, *FGrHist* 2 A 146; Poll. *On.* 4, 61.

⁵⁶ Il termine ricorre per la prima volta in Alcmane (*PMG* 101).

⁵⁷ Barker considera la *magadis* non uno strumento, ma un tipo di *performance*, da cui il verbo *μαγαδίειν* 'suonare o cantare ad intervallo di ottava'. Vd. A. Barker, *Che cos'era la magadis?*, in B. Gentili-R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 96-107. La stessa interpretazione è offerta da M. Raffa (a cura di), [Aristotele], *Questioni di armonia (Problemi, libro XIX)*, Testo greco a fronte con le traduzioni latine di Bartolomeo da Messina e Teodoro Gaza. Introduzione, traduzione, note e apparati di Massimo Raffa, Milano-Firenze, Bompiani, 2024, *passim*.

⁵⁸ Questa la convincente ipotesi di G. Comotti, *Un'antica arpa, la magadis, in un frammento di Teleste* (fr. 808 P.), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 15, 1983, pp. 57-71.

riduzione a cinque nel momento di massima sperimentazione da parte dei nuovi musicisti che avevano la necessità di rendere sugli strumenti a corda il potenziale espressivo di quelli a fiato. Molti sono stati gli interventi sul testo, come esplicitato nell'apparato critico, e molte le interpretazioni degli studiosi, ma nessuna risolutiva⁵⁹.

Tra gli strumenti a corda, accanto alla *magadis* Ateneo ricorda la *pektis*, un'arpa in uso presso i Lidi al tempo di Terpandro (Pind. fr. 125 Snell-Maehler), citata da Teleste nel **fr. 6** per l'esecuzione dell'inno lidio (vd. *supra*). Entrambi gli strumenti avevano verosimilmente un'estensione tonale tanto ampia da consentire di accompagnare le voci di uomini e di ragazzi, ad un intervallo di ottava⁶⁰.

La *magadis* era dunque uno strumento di forma triangolare, suonato senza il plettro, con venti corde intonate in modo che le prime dieci fossero ad un intervallo di ottava dalle altre dieci. Uno strumento *polychordos* non poteva avere cinque corde, perciò Ateneo, o la sua fonte, fraintese nel considerare *pentarrhabdos* sinonimo di *pentachordos*.

Alcune testimonianze iconografiche giungono in soccorso per spiegare il termine *pentarrhabdos*. In alcuni vasi attici del V secolo a.C. sono rappresentate arpe triangolari il cui telaio è costituito da cinque bastoni⁶¹ ed è verosimile che questo fosse lo strumento descritto in modo sintetico ed essenziale da Teleste, strumento che coincide con quello di Anacreonte a venti corde, come testimonia l'immagine nitida di una *magadis* raffigurata su un vaso del *Metropolitan Museum* di New York⁶².

⁵⁹ A. Barker, *Telestes and the 'Five-Rodded Joining of Strings'*, «Classical Quarterly» 48, 1998, pp. 75-81, ipotizza che *pentarrhabdos* (v. 3) non si riferisca alla struttura dello strumento, e quindi non abbia a che fare con *arthmos*, ma alluda metaforicamente alle cinque dita della mano, nominata nel verso successivo (v. 4). Diversamente J.H. Hordern, *Telestes, PMG 808*, «Classical Quarterly» 50, 2000, pp. 298-300, sulla scorta di M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 61, n. 8, interpreta il termine *rhabdos* come "wooden tuning pin...at the end of each string" e l'intera espressione "on the five-pinned collection of strings", pensando a 5 distinti gruppi di corde, forse 5 da 4 per arrivare alle 20 corde menzionate da Anacreonte.

⁶⁰ Athen. 14, 635bc.

⁶¹ Ne esistono moltissime raffigurazioni. Per citarne alcune: New York, Metropolitan Museum 07.286.35; 37.11.23 Atene, Mus. Naz. 14791, Monaco, Vasensammlung 7578, da Atene; Leningrado B 3128. R. Herbig, *Griechische Harfen*, «Athenische Mitteilungen» 54, 1929, pp. 164-193 e M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, p. 49 ss. la definiscono, per la forma, *Spindelharfe* 'arpa a fuso'.

⁶² Si tratta della prima immagine citata nella nota 61.

Teleste, dunque, descrive efficacemente in termini poetici la struttura dello strumento: una *magadis* triangolare ‘dalla connessione (*arthmos*) delle corde formata da cinque bastoni’⁶³.

È pertanto chiaro quanto espresso nel frammento: “levando chi un suono, chi un altro, pizzicavano la *magadis* dalla voce eburnea, muovendo velocemente su e giù la mano che doppia il diaulo, sulla giuntura delle corde dai cinque bastoni”. Nel primo verso c’è un’allusione al doppio registro dello strumento e alla possibilità di eseguire la melodia ora all’ottava alta, ora a quella bassa, mentre nel secondo verso la *magadis* è definita ‘dalla voce eburnea’ non, come riteneva Edmonds, perché suonata con il plectro che poteva essere di corno⁶⁴, bensì per la ricchezza dei suoni armonici prodotti dalle corde. Eburneo, infatti, riferito ad un suono, significa ‘vibrante’, ‘penetrante’⁶⁵. Del resto la *magadis*, come in genere tutte le arpe, era suonata con le dita, secondo la testimonianza di Aristosseno (fr. 99 Wehrli) e di Anacreonte, che usa il verbo ψάλλω ‘pizzicare con le dita’ (fr. 96 Gent.)⁶⁶.

Suggestiva ed efficace la similitudine agonistica tra la mano che percorre velocemente le corde su e giù e un corridore che doppia il diaulo⁶⁷. *Kampsidiaulos* significa infatti ‘che gira (*kamptei*) intorno al

⁶³ *Arthmos*, ‘giuntura’ costituisce il punto di intersezione tra i bastoni che invece Barker intende come unione musicale delle note: i cinque bastoni consisterebbero nelle cinque dita che, pizzicando le corde, le farebbero suonare. Cfr. Barker, *Telestes and the ‘Five-Rodded Joining of Strings’*... cit., p. 77. J.H. Hordern, *Telestes*, *PMG 808*, «Classical Quarterly» 50, 2000, pp. 298-300 difende la lezione dei codici ἀρθμῶ, ma mantiene nel testo ἀρθμῶ proposto da Bergk.

⁶⁴ Vd. J.M. Edmonds, *Lyra Graeca III*, London-Cambridge Mass., Harvard University Press, 1959², p. 279, n. 2.

⁶⁵ A. Barker, *Greek Musical Writings I. The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 80-81.

⁶⁶ Posidonio (fr. 292 Edelstein-Kidd) afferma che Anacreonte menziona soltanto tre melodie che egli aveva eseguito sulla *magadis*, la frigia, la dorica e la lidia. Poiché ciascuna di esse comportava l’uso di sette corde, la *magadis* doveva avere 21 corde, ridotte poi a venti per fare cifra tonda. Considerando poco credibile la seconda parte della testimonianza, è tuttavia attendibile la prima: per eseguire le tre melodie sono necessarie solo dieci corde che diventano venti raddoppiate all’ottava alta. La testimonianza di Posidonio offre così una indicazione sull’accordatura della *magadis* di Anacreonte: dieci corde avrebbero coperto l’estensione do-mi1, le altre dieci l’estensione do1-mi2. Vd. Comotti, *Un’antica arpa*... cit., pp. 65-67.

⁶⁷ Cfr. Eustath. II. 1108, 1, p. 57 van der Valk: δίαυλος, τὸ στάδιον, καὶ ἐξ αὐτοῦ μεταφορικῶς καὶ ἡ ἀπλῶς οὐτινοσοῦν ἀνάκαμψις, ὡς τὸ ‘διαύλοις κυμάτων φορούμενος’, καὶ ἐν χορδαῖς ‘χεῖρα καμψιδίαυλον ἀναστρωφῶν τάχος’, ἤγουν ταχὺ ἀναστρέφον ἐν τῷ πλήττειν τὰς χορδὰς, εἰς ὃ καλλίων φράσις ἢ τοῦ νέου Φιλοστράτου ἐν τῷ ‘οἱ δάκτυλοι δὲ τοῖς μίτοις ἐπεπετάννυτο’. περὶ Ὀρφῆως δὲ αὐτὸ ἐκεῖνός φησι.

palo quando corre il diaulo'. Nel diaulo i corridori, giunti a fine pista, giravano intorno ad un palo (*kampter*) e tornavano indietro al punto di partenza. Il composto, dalla radice del verbo *kamptein* 'curvare', allude chiaramente anche ad un aspetto tipico della nuova musica: la capacità di modulare da un'armonia all'altra che, nel linguaggio musicale, era espresso con *kampe* e altri suoi composti, termini che ricorrono spesso nella terminologia musicale di V-IV secolo a.C. come sinonimo di *metabolai*⁶⁸. Legato alla *magadis*, che consentiva di realizzare tre diverse armonie, dorica, frigia e lidia⁶⁹, l'utilizzo metaforico del termine risulta particolarmente appropriato ed efficace ad esprimere la possibilità offerta dallo strumento di modulare da un'armonia all'altra.

L'interesse per il mito

Teleste mostrò grande interesse per la tradizione mitica come testimoniano i frammenti dell'*Argo* (**fr. 1**) e dell'*Asclepio* (**fr. 2-3**) e le diverse citazioni del poeta e delle sue opere (**fr. 3-5-8**) contenute nel trattato *Περὶ εὐσεβείας* di Filodemo che, nella seconda parte, critica poeti e mitografi che, con le loro invenzioni mitiche, hanno contribuito, non diversamente dai filosofi che se ne servono, a fuorviare l'idea che gli uomini hanno degli dèi⁷⁰. L'autore ripercorre la tradizione mitografica e riporta gli antichi racconti sugli dèi, per mostrarne gli errori e il sentimento di empietà che li caratterizza. La discussione è costruita su grandi nuclei tematici (formazione dei primi elementi del cosmo, nascita degli dèi, morte di divinità ed eroi, loro aspetto e sembianze, amori e unioni di divinità, mortalità e sepoltura del dio) e si articola poi

⁶⁸ Per una recente analisi del termine *καμπή* e delle sue occorrenze vd. M. Napolitano, *Commento a Ferecrate, fr. 155 K.-A.* (Chirone), in E. Franchini, *Ferecrate. Krapataloi-Pseudherakles (fr. 85-163). Introduzione, traduzione, commento*, Göttingen, Verlag Antike, 2020 ('FrC' 5.3), pp. 242-294 + 325-364, in partic. pp. 267-272.

⁶⁹ Vd. nota 66.

⁷⁰ T.G. Gompertz, *Philodem. Über Frömmigkeit*, Leipzig, Teubner, 1866, individuò la divisione dell'opera in due libri: il primo tratta le affermazioni di poeti, mitografi e filosofi sugli dei; il secondo è relativo alla dottrina epicurea. D.O. Obbink (ed.), *Philodemus. On Piety, Part 1*, Oxford, Clarendon Press, 1996 mantiene la bipartizione, ma inverte l'ordine dei due libri. Cfr. anche T. Dorandi, *Una ri-edizione antica del Περὶ εὐσεβείας di Filodemo*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 73, 1998, pp. 25-29.

in una serie di sottosezioni mitiche nelle quali Filodemo ora seleziona una vicenda dall'evidente valore paradigmatico, e della quale offre diverse versioni, ora riporta molteplici episodi indipendenti tra loro. La polemica contro poeti e mitografi, costituita da lunghi elenchi di *exempla* mitici, offre una quantità straordinaria di citazioni di autori greci, impegnati sia nel genere della poesia che della prosa, dislocati in un arco temporale che da Omero giunge fino ad Apollodoro di Atene. Le citazioni, a volte testuali, a volte indirette, mostrano quanto varia e ricca fu la conoscenza che il filosofo ebbe della tradizione letteraria precedente, in particolare di alcuni autori e di alcune opere, più volte citati nel corso del trattato.

In questa sezione dell'opera il filosofo critica il carattere sincretistico della religione greca a cui hanno contribuito, con le loro invenzioni, poeti e mitografi. Questi, infatti, in maniera alquanto arbitraria, propongono associazioni di divinità o con principi fisici o con altre divinità. Tra queste compare, unico caso nel *De pietate*, anche Filocoro di Atene. La testimonianza dell'Attidografo presenta degli aspetti singolari: l'autore è, infatti, citato da Filodemo non per riportare quanto da lui detto in materia, ma piuttosto per ricordare che, presso di lui, si poteva leggere l'identificazione Terra-Demetra-Hestia sostenuta da Orfeo negli *Inni*. Alla testimonianza di Filocoro segue quella di Sofocle il quale, a sua volta, proponeva per la Terra ulteriori e diverse identificazioni, ora con la Madre degli dèi, ora con la sola Hestia. La discussione si amplia con una serie di citazioni, organizzate tra loro in coppia: l'affermazione del più antico degli Attidografi, Clidemo, che probabilmente identificava Rea con la Madre degli dèi, serve a contraddire quanto detto dal tragediografo e trova sostegno e conferma nella dottrina orfica, in particolare nei *Discorsi sacri*; la citazione di Melanippide, invece, si oppone al pensiero di Clidemo e degli Orfici e ripropone, insieme a Teleste, l'identificazione Demetra-Madre degli dei⁷¹. Filodemo non specifica in quale opera Melanippide menzionasse tale συνουκείωσις ma, secondo Ercoles, il ditirambografo poteva averla trattata in *Persefone* (fr. 3 Ercoles), alla luce della stretta associazione di Demetra con la figlia⁷². Teleste avrebbe

⁷¹ Vd. anche Pind. *I.* 7, 3 s.; Eur. *Hel.* 1301-1308; *Ph.* 685-687; *Ba.* 275 s. e altri.

⁷² Vd. Ercoles, *Melanipp. Mel.*... cit., pp. 180-181.

invece trattato il sincretismo in un'opera dal titolo *Nascite di Zeus* (**fr. 5**)⁷³. La versione più nota del mito di Zeus narra che, una volta partorito, Rea, con l'aiuto di Urano e Gea, lo nascose in una grotta sul monte Ida a Creta per sottrarlo al padre Crono, affidandolo alle Ninfe e ai Cureti. La sua nutrice fu la capra Amaltea che lo allattò. Probabilmente il plurale nel titolo dell'opera di Teleste è dovuto, più che alla narrazione dell'episodio della nascita, alle diverse versioni del mito relative al luogo in cui fu nascosto e allevato: molte località, infatti, si contesero l'onore di averlo ospitato sulle proprie montagne o entro caverne naturali. Oltre al monte Ida, ricorrono nelle fonti il monte Egeone e il monte Ditteo, a Creta, ma anche la Messenia, la Beozia, l'Acacia, l'Etolia e, secondo l'*Inno a Zeus* di Callimaco (vv. 1-10), l'Arcadia⁷⁴.

L'attenzione di Teleste per il mito è attestata in un altro passo molto lacunoso del *De pietate* di Filodemo che lo associa alle tradizioni mitografiche di Eschilo ed Ibico: Eschilo nel *Fineo*, Ibico e Teleste in composizioni di cui non è precisato né il titolo né il genere rappresentarono il mito delle Arpie e la loro uccisione da parte dei figli di Boreas (**fr. 8**)⁷⁵.

La *lexis* ditirambica

Teleste, come tutti i nuovi ditirambografi, manifesta interesse per i termini composti (**fr. 1-2-4**) e per l'uso di termini metaforici (**fr. 7**)⁷⁶. Caratteristica della 'nuova musica' e dello stile ditirambico è, infatti, una *lexis* particolarmente elaborata, che ricorre frequentemente all'impiego

⁷³ Salati, *Mitografi e storici in Filodemo...* cit., pp. 209-258. Sulle citazioni di Melanippide e Teleste cfr. G. Massimilla, *Poeti lirici nei papiri ercolanesi di Filodemo*, in A.H.S. El-Mosalamy (a cura di), *Proceedings of the XIX International Congress of Papyrology*, voll. I-II, Cairo, Center of Papyrological Studies, 1992, pp. 249-257, in partic. p. 257.

⁷⁴ Vd. P. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia*, ed. it. a cura di C. Cordié, prefazione di C. Picard, Milano, Garzanti, 1990, pp. 642-648, in part. p. 644; A. Ferrari, *Dizionario di Mitologia greca e latina*, Torino, Utet, 1999, pp. 746-749, in part. p. 747.

⁷⁵ Vd. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia...* cit., pp. 70-71.

⁷⁶ Una raccolta di testimonianze sulla *lexis* ditirambica in G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, pp. 91-106, con commento a pp. 297-303. Vd. J.H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002, pp. 47-50; Fongoni, *Philox. Cyther...* cit., pp. 110-111.

di διπλά ο σύνθετα ὀνόματα⁷⁷. Alla fine dell'XI libro dei *Deipnosophisti* Ateneo tratta di una particolare coppa, la *phiale*, ed esamina le diverse descrizioni che si ritrovano nelle citazioni di autori antichi (501a-502a), a partire da Omero che, nel canto XXIII dell'*Iliade*, ricorda tra i premi riservati da Achille ai cavalieri che partecipano ai giochi funebri in onore di Patroclo una *phiale* dalla doppia ansa, mai toccata dal fuoco (v. 270), un recipiente, dunque, in cui bollire l'acqua. Pochi versi prima, invece, è menzionata una *phiale* d'oro (v. 243), nella quale Achille ordina di riporre le ossa di Patroclo fra un doppio strato di grasso: in questo caso dovrebbe avere, quindi, la funzione di un'urna funeraria⁷⁸. Nel greco di età classica il termine è certamente utilizzato per indicare una coppa larga e poco profonda, come attestato nelle varie occorrenze dei *Deipnosophisti*. Tra le citazioni riportate da Ateneo figura un passo dell'*Altea* di Teopompo (fr. 4 K.-A.) in cui il poeta comico menziona il poeta Teleste che, in qualche sua composizione, aveva definito la *phiale* 'vaso', *akatos* 'barca' (fr. 7). Dal momento che è un autore comico a ricordare questo episodio si può ipotizzare che nel brano di Teleste il termine fosse usato con un intento metaforico⁷⁹. L'*akatos*, oltre che essere un'imbarcazione, è glossata nel lessico di Fozio proprio con *phiale* perché, spiega il lessicografo, quest'ultima è simile ad una imbarcazione rotonda⁸⁰, ma non è da escludere che si tratti di un autoschediasma derivato dal frammento di Teleste.

Conclusioni

Teleste fu dunque un protagonista di rilievo della nuova stagione poetico-musicale. Al pari degli altri ditirambografi sperimentò nuove

⁷⁷ R. Seaford, *The Hyporchema of Pratinas*, «Maia» 29-30, 1977-1978, pp. 81-94, in part. p. 88, la sintetizza in tre categorie principali: epiteti composti in modo elaborato; frequenza e aggregazione di epiteti; perifrasi, spesso di natura enigmatica.

⁷⁸ Cfr. Omero. *Iliade*, Traduzione di G. Cerri, commento di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewaldt, Milano, Rizzoli, 1999. Nella nota ai vv. 243-244, Gostoli precisa che in Omero il termine è usato con un senso diverso da quello del greco classico in cui designa un'ampia scodella poco profonda e perciò del tutto diversa da un'urna funeraria.

⁷⁹ Il passo di Teopompo è probabilmente una parodia di Eur. *Ion* 1182-1184.

⁸⁰ Phot. A 722 Theodoridis, s.v. ἄκατος· φιάλη, διὰ τὸ εὐοικεῖναι στρογγύλῳ πλοίῳ (fr. 7 *adn.*). Πλοῖα στρογγύλα sono attestate in Xen. *Hel.* 5, 1, 21. Cfr. Hesych. A 2302 Latte-Cunningham, s.v. ἀκάτιον.

strade per offrire una continuità alla tradizione musicale greca. Mentre Laso, Melanippide, Frinide, Timoteo e Filosseno erano stati degli innovatori specialmente nel campo della citarodia alla quale avevano applicato il polifonismo dell'auletica, dimostrando che anche lo strumento greco per eccellenza era in grado di esprimere la varietà musicale e di essere dunque accompagnatore degli sperimentalismi della nuova musica⁸¹, Teleste fu coinvolto nell'acceso dibattito che, nell'ambito della nuova scuola, nacque tra i difensori della citarodia considerata la pratica musicale più nobile, alla base della *paideia* tradizionale, attraverso la quale ogni giovane aristocratico poteva mostrare contemporaneamente il suo talento di poeta, musicista ed esecutore vocale, e i sostenitori dell'auletica che richiedeva però accanto all'autore un esecutore strumentale. Alla polemica si diede una base culturale che ebbe un duplice risvolto nella poetica di Teleste: da una parte, una particolare attenzione al mito, il cui interesse è evidente nella produzione superstite del poeta, ora rimodulato come nel caso dell'*Argo*, ora rievocato secondo i racconti tradizionali; dall'altra, un'accurata trattazione degli strumenti musicali sia a fiato che a corda e le relative potenzialità.

La lode dell'auletica e la polemica riecheggiano in altri frammenti in cui la poetica diviene contenuto del canto. Teleste insiste molto sull'esecuzione strumentale, sugli aspetti tecnico-musicali, sulla varietà dei suoni prodotti dall'*aulos*, sulla velocità delle dita sullo strumento a fiato o a corde. È evidente l'intento del poeta di rivalutare il ruolo dell'esecutore musicale e l'importanza della musica strumentale, ma anche di sottolineare, attraverso la composizione di peani, l'efficacia terapeutica e catartica della musica, sulla scia della tradizione pitagorica magno-greca. Tali elementi, oltre all'interesse per i nomi insoliti e per i composti, alla composizione di ditirambi dal carattere non narrativo, ma drammatico, mostrano che Teleste appartenne alla corrente degli innovatori, dalla quale solo apparentemente si discostò prendendo una posizione diversa nel caso della polemica con Melanippide. Il poeta rientra quindi a pieno titolo nella nuova scuola che privilegiava e rivendicava la preminenza della musica sulla parola, in cui il testo era adattato alle esigenze musicali. Del resto i nuovi ditirambografi furono soprattutto esperti musicisti,

⁸¹Timoth. *PMG* 791, 229 ss.

ma non sempre eccellenti poeti: è il caso, ad esempio, dei *Persiani* di Timoteo, un *nomos* citarodico sulla battaglia di Salamina, il cui testo trae organicità dal canto e risulta un insieme sonante di termini giustapposti e di neologismi, accompagnati da un'aggettivazione sovrabbondante ed esornativa, emblema di quell'eccessivo mimetismo di cui erano accusati i nuovi musicisti e che trova riscontro nella tradizione poetico-musicale superstite di V-IV secolo a.C.

Abstract

The essay, through a study of the testimonia of the life and activity of Telestes of Selinus, an important protagonist of the new Greek poetic-musical season of the 5th-4th centuries BC, known by the name of 'New Dithyramb', highlights the peculiarities of his poetics. As can be seen from the fragments that have survived, the attention to instrumental performance, technical-musical aspects, variety of sounds produced by the aulos manifests the poet's intention to reassess the role of the musical performer and the importance of instrumental music, and to underline, through the composition of paeans, the therapeutic and cathartic efficacy of music, in the wake of the Pythagorean tradition of Magna Graecia.

Adelaide Fongoni
adelaide.fongoni@unical.it

Appendice

TELESTES SELINUNTIUS TESTIMONIA VITAE ATQUE ARTIS

Chronographia

1. Marmor Parium, FGrHist 239 A 65

ἀφ' οὗ Τελέστης Σελινούντιος ἐνίκησεν Ἀθήνησιν ἔτη ΗΔΔΔΓΙΙΙ, ἄρχοντας Ἀθήνησιν Μίκωνος.

Sono trascorsi centotrentanove anni da quando Teleste di Selinunte vinse ad Atene, mentre nella città era arconte Micone (402-401 a.C.).

2. Diod. Sic. 14, 46, 6 (III, p. 256, 11 ss. Vogel)

ἤκμασαν δὲ κατὰ τοῦτον τὸν ἐνιαυτὸν οἱ ἐπισημότατοι διθυραμβοποιοί, Φιλόξενος Κυθήριος (Test. 2 Fongoni), Τιμόθεος Μιλήσιος (Test. 3 Campb.), Τελέστης Σελινούντιος, Πολύειδος (A1 Del Grande), ὃς καὶ ζωγραφικῆς καὶ μουσικῆς εἶχεν ἐμπειρίαν.

In questo anno (398 a.C.) raggiunsero l'*akme* i più illustri ditirambografi, Filosseno di Citera, Timoteo di Mileto, Teleste di Selinunte e Poliido, che era esperto sia di pittura sia di musica.

3. Plin. Nat. Hist. 35, 109 (V, p. 269, 18 ss. Mayhoff)

Nec fuit alius in ea arte velocior: Tradunt namque conduxisse pingendum ab Aristrato, Sicyoniorum tiranno, quod is faciebat Telesti poetae monimentum, praefinito die intra quem perageretur; nec multo ante venisse, tiranno in poenam accenso, paucisque diebus absolvisse et celeritate et arte mira.

Non ci fu un altro più veloce in quell'arte (*scil.* la pittura). Narrano infatti che (Nicomaco) si era impegnato con Aristrato, tiranno di Sicione, a dipingere il monumento che costui stava erigendo per il poeta Teleste. Stabilito il giorno entro il quale l'opera doveva essere terminata, egli si presentò non molto tempo prima, quando il tiranno era già adirato e in procinto di punirlo, e in pochi giorni portò a termine l'incarico con mirabile celerità e maestria.

Vita atque opera

4. Suda s.v. Τελέστης (IV, p. 518, 22 s. Adler)

κωμικός· τούτου δράματά ἐστιν Ἀργὼ (Fr. 1) καὶ Ἀσκληπιός (Frr. 2; 3), ὡς φησιν Ἀθήναιος ἐν τῷ δ' τῶν Δειπνοσοφιστῶν.

Teleste: poeta comico. I suoi *dramata* sono *Argo* e *Asclepio*, come dice Ateneo nel quattordicesimo libro dei *Sofisti a banchetto*.

5. Aristox. fr. 117 Wehrli ap. Apollon. Hist. Mir. (p. 53 Keller, p. 136 s. Giannini)

Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἐν τῷ Τελέστου βίῳ φησίν, ὥπερ ἐν Ἰταλίᾳ συνεκώρησεν, ὑπὸ τὸν αὐτὸν καιρὸν γίνεσθαι πάθη, ὧν ἐν εἶναι καὶ τὸ περὶ τὰς γυναῖκας γενόμενον ἄτοπον. ἐκστάσεις γὰρ γίνεσθαι τοιαύτας, ὥστε ἐνίστε καθημένας καὶ δειπνοῦσας ὡς καλοῦντός τινος ὑπακοῦειν, εἶτα ἐκπηδᾶν ἀκατασχέτους γιγνομένας καὶ τρέχειν 5 ἐκτὸς τῆς πόλεως. μαντευομένοις δὲ τοῖς Λοκροῖς καὶ Ῥηγίνοις περὶ τῆς ἀπαλλαγῆς τοῦ πάθους εἰπεῖν τὸν θεὸν παιᾶνας ἄδειν ἑαρινοὺς [δωδεκάτης] ἡμέρας ξ', ὅθεν πολλοὺς γενέσθαι παιανογράφους ἐν τῇ Ἰταλίᾳ.

6 δωδεκάτης exp. Müller et plerique Edd. (in mg cod. mendum lineola indicat): δώδεκα τῆς ἡμέρας <ἐπὶ ἡμέρας> ξ' conji. West («CQ» 40, 1990, 286-287), δωδεκάτη prop. Catenacci («QUCC» n.s. 115, 2017, 67-71)

Il musico Aristosseno nella *Vita* di Teleste, che incontrò in Italia, afferma che in quello stesso periodo, si verificarono prodigi, uno dei quali, straordinario, accaduto alle donne. Succedevano, infatti, casi di estasi tali che a volte, mentre erano sedute a pranzo, come se qualcuno le stesse chiamando, si disponevano all'ascolto; poi, divenute irrefrenabili, balzavano in piedi e correvano fuori dalla città. Ai Locresi e ai Reggini che consultarono l'oracolo per la liberazione dal prodigio, il dio prescrisse di cantare peani primaverili per sessanta giorni. Per questo motivo ci furono molti compositori di peani in Italia.

6. Dionys. Halic. De comp. verb. 1, 19 (VI, p. 85, 18 ss. Usener-Radermacher)

οἱ δὲ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ἔσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλλαττον τότε μὲν ἑναρμονίους ποιοῦντες, τότε δὲ χρωματικὰς, τότε δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν, οἳ γε δὴ κατὰ Φιλόξενον (Test. 37 5 Fongoni) καὶ Τιμόθεον (Test. 10 Campb.) καὶ Τελέστην, ἐπεὶ παρὰ γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν καὶ ὁ διθύραμβος.

5 Τελέστην Schaefer: τελεστήν codd.

De modorum mutatione cf. Ps. Arist. Probl. 19, 15.

I ditirambografi mutavano anche i modi utilizzando nel medesimo canto il Dorico, il Frigio e il Lidio e variavano le melodie componendole ora enarmoniche, ora cromatiche, ora diatoniche, e nei ritmi si prendevano delle libertà che rasentavano la licenza (certamente quelli del tempo di Filosseno, Timoteo, Teleste), mentre presso gli antichi anche il ditirambo era codificato.

Fortuna

7. Plut. Alex. 8, 3 (II 2, p. 161, 5 ss. Ziegler)

τῶν δ' ἄλλων βιβλίων οὐκ εὐπορῶν ἐν τοῖς ἄνω τόποις, Ἄρπαλον ἐκέλευσε πέμψαι, κάκεῖνος ἔπεμψεν αὐτῷ τὰς τε Φιλίστου βίβλους (FGrHist 556 T 22) καὶ τῶν Εὐριπίδου (T 228a Kannicht) καὶ Σοφοκλέους (T 169 Radt) καὶ Αἰσχύλου (T 154 Radt) τραγωδιῶν συγχάς, καὶ Τελέστου καὶ Φιλοξένου διθυράμβους (Test. 42 Fongoni).

Non riuscendo a trovare altri libri nelle regioni interne (Alessandro) ordinò ad Arpalo di mandargliene, e quello gli inviò i libri di Filisto, numerose tragedie di Euripide, Sofocle ed Eschilo e i ditirambi di Teleste e di Filosseno.

FRAGMENTA*

DITHYRAMBI

Αργώ

1 (PMG 805)

- (a) † ὄν † σοφὸν σοφὰν λαβοῦσαν οὐκ ἐπέλομαι νόφ
 δρυμοῖς ὀρείοις ὄργανον
 δῖαν Ἀθάναν δυσόφθαλμον αἴσχος ἐκφοβη-
 θεῖσαν αὐθις χερῶν ἐκβαλεῖν,
 νυμφαγενεῖ χειροκτύπῳ φηρὶ Μαρσύα κλέος·
 5 τί γάρ νιν εὐηράτοιο κάλλεος ὀξὺς ἔρωσ ἔτειρεν,
 ᾗ παρθενίαν ἄγαμον καὶ ἄπαιδ' ἀπένεμε Κλωθῶ;
- (b) ἀλλὰ μάταν ἀχόρευτος ἄδε ματαιολόγων
 φάμα προσέπαθ' Ἑλλάδα μουσοπόλων
 σοφᾶς ἐπίφθονον βροτοῖς τέχνας ὄνειδος.
- (c) ἂν συνεριθοτάταν Βρομίῳ παρέδωκε, σεμνᾶς
 δαίμονος ἀερθὲν πνεῦμ' αἰολοπτέρυγον
 σὺν ἀγλαῶν ὠκύτατι χειρῶν.

Athen. 14, 616f-617a πρὸς ὄν ἀντιλέγων ἄλλος ἔφη· ἀλλ' ὄ γε Σελινούντιος Τελέστης τῷ Μελανιπίδῃ ἀντικορυσσόμενος ἐν Ἀργοῖ ἔφη· ὁ δὲ λόγος ἐστὶ περὶ τῆς Ἀθηνᾶς· (a) ὡς οὐκ ἂν εὐλαβηθεῖσης τὴν αἰσχρότητα τοῦ εἶδους διὰ τὴν παρθενίαν, ἐξῆς τέ φησι· (b) μετὰ ταῦτα δὲ ἐγκωμιάζων τὴν αὐλητικὴν λέγει· (c)

(a) 1 τάν, μοx σοφὰν σοφὸν (post Bergk transp. Wilamowitz) coni. Page 2 ὀρείοις Musurus: οριοις A 3 χερῶν ἐκβαλεῖν Wilamowitz: ἐκ χερῶν βαλεῖν A C E 5 γάρ A: del. Dobree 6 ἄγαμον Casaubon: ἀγανὸν A (b) 1 μάταν ἀχόρευτος Grotefend: ἀναχόρευτος C E B P Musurus, μά τάν ἀναχόρευτος M, †ματααναχόρευτος† A (c) 1 (λέγει·) ἂν Kaibel: †λεγεγαν† A συνεριθοτάταν Hecker: †συμεριθοταταν† A 2 ἀερθὲν A: ἀερόεν coni. Bergk αἰολοπτέρυγον Hartung: αἰολοπτερύγων A, ἀελλοπτερύγων Musurus

* La numerazione dei frammenti è quella dell'edizione di D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, successivamente adottata anche da D.A. Campbell, *Greek Lyric V. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press, 1993.

Argo

(a) Io non credo in cuor mio che la divina Atena, dea saggia, preso l'abile strumento nei boschi montani, temendo l'onta di apparire brutta, lo abbia gettato via dalle mani, vanto per Marsia ferino, nato da ninfa, abile a suonarlo con le mani. Perché mai, infatti, desiderio pungente d'amabile bellezza avrebbe dovuto logorare lei, alla quale Cloto assegnò la verginità senza nozze e priva di figli?

(b) Ma questa storia che ignora la danza, di poeti che parlano a vanvera, senza ragione si diffuse nell'Ellade, tra i mortali odioso oltraggio di un'arte sapiente.

(c) La consegnò, fedelissimo aiuto, a Bromio, soffio leggero dalle ali veloci dell'augusta dea, con l'agilità delle gloriose mani.

Ἄσκληπιός

2 (PMG 806)

ἦ Φρύγα καλλιπνῶων αὐλῶν ἱερῶν βασιλῆα,
 Λυδὸν ὃς ἤρμοσε πρῶτος
 Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας νόμον αἰόλον ὄρφνα
 πνεύματος εὐπτερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις

Athen. 14, 617b κομψῶς δὲ κὰν τῷ Ἀσκληπιῷ ὁ Τελέστης ἐδήλωσε τὴν τῶν αὐλῶν χρείαν ἐν τούτοις[1-4]

2 Λυδὸν Huschke: †αὐδονοσ† A ἤρμοσε Grotefend: †ηροσε† A 3 Δωρίδος Schweighäuser: δουρίδος A νόμον αἰόλον ὄρφνα Dobree: †νομοαιολονορφνα† A, νόμον αἰολομόρφους Wilamowitz, νόμον αἰόλον ὀμφᾶ Schweighäuser et plerique Edd.

Asclepio

...oppure il re frigio dei sacri auli dal bel soffio,
 che per primo accordò il variegato *nomos* lidio
 contrapposto al grigiore della musa dorica,
 intrecciando ai calami l'aura alata del suo soffio.

3 (PMG 807)

Philodem. *De piet.* (p. 52 Gomperz, vd. A. Henrichs, *Cr. Erc.* 5, 1975, 8 s.)
 Ἀσκληπιὸ[ν δὲ Ζ]εὺς ἐκεραύνωσ[εν, ὡς μ]ὲν ὁ τὰ Ναυπα[κτι]ακὰ συγγράμματος (fr.
 3B Davies) [κὰ]ν Ἀσκληπιῶ[ι Τελ]έστης καὶ Κεινη[σίας] ὁ μελοποιός (PMG 774),
 ὅ[τι τὸ]ν Ἰππόλυτον [παρα]κληθεὶς ὑπ Ἀρ[τέμι]δος ἀνέστ[η]σε[ν]

L'autore dei *Naupactica*, Teleste nell'*Asclepio* e il poeta lirico Cinesia hanno scritto che Zeus fulminò Asclepio, perché, supplicato da Artemide, aveva risuscitato Ippolito...

Ὑμεναῖος

4 (PMG 808)

ἄλλος δ' ἄλλαν κλαγγὰν εἰς
 κερατόφωνον ἐρέθιζε μάγαδιν,
 πενταρράβδω χορδᾶν ἄρθμῳ
 χέρα καμνιδίαυλον ἀναστρωφῶν τάχος.

Athen. 14, 637a Τελέστης δ' ἐν Ὑμεναίῳ διθυράμβῳ πεντάχορδόν φησιν αὐτὴν (scil. τὴν
 μάγαδιν) εἶναι διὰ τούτων:[1-4]
 Cf. Eustath. II. 1108, 1, p. 57 van der Valk (ad v. 4).

3 πενταρράβδω Musurus: πενταράβδω A, πενταράδω C, πενταρόδω E χορδᾶν C E: χορδᾶν
 A, χορδαῖς Eust. ἄρθμῳ coni. Bergk: ἀριθμῳ A C E 4 χέρα Wilamowitz: χεῖρα A C E Eust.

Imeneo

Levando chi un suono, chi un altro,
 pizzicavano la *magadis* dalla voce eburnea,
 muovendo velocemente su e giù la mano che doppia il diaulo,
 sulla giuntura delle corde dai cinque bastoni.

CARMINA INCERTI GENERIS

Διὸς Γοναί?

5 (PMG 809)

Philodem. *De piet., P. Herc.* 1428 fr. 3 + 248 fr. 2 (ed. D.O. Obbink, *Cr. Erc.* 24, 1994, p. 114 s.) κάν] τοῖς Ὑμνοῖς δ' Ὀρφ[εὺς π]αρά Φιλοχόρω (FGrHist 328 F 185) Γῆν [κ]αὶ Δῆμητρα τὴν αὐτὴν Ἑστία, [καθὸ] καὶ Σοφοκλῆς (TrGrF 269a, 51) ἐ[ν Ἰνά]χῳ τὴν Γῆν Μη[τέ]ρα τῶν θεῶν φη[σιν], ἐν Τριπτολέμῳ (TrGrF 615) [δὲ] καὶ 5 Ἑστίαν εἰν[αι·] Κλειδήμος (FGrHist 323 F 25) δὲ [Ῥέαν] Μητέρα θεῶν, ὅ[περ] κάν τοῖς Ἱεροῖς Ἀ[λό]γοις ([Orph.] fr. 29 Bern.) τινὲς ἐξεν[ηρό]χασιν, Μελανι[πι]ίδης δὲ Δῆμητρ[α καὶ] Μητέρα θεῶν φ[η]σιν μίαν ὑπάρχ[ειν] (Fr. 8 Ercoles = PMG 764) καὶ Τελέστ[ης ἐν Διὸς] Γονα[ῖ]ς τα[ὐτὸ(v) κ]αὶ Ῥέαν στ[...].

2 κάν] vel ἐν] τοῖς Ὑμνοῖς Obbink δ' Ὀρφ[εὺς Obbink 3 Ἑστία Gompertz [καθὸ] Schober: [καὶ Ῥέα] dub. Obbink, [φασί] Luppe 5 [Ῥέαν] Bücheler ὅ[περ] Schober post Nauck 7 Δῆμητρ[α καὶ] Bergk: Δημήτε[ρα] Sauppe, Δημήτε[ρι] Nauck φ[η]σιν Nauck 8 ἐν Διὸς Γονα[ῖ]ς Wilamowitz τα[ὐτὸ(v) Obbink: τὸ [αὐτὸ] Wilamowitz Στ[ησίμβροτος] δὲ Philippson: ἐτ[ι] Wilamowitz

Le nascite di Zeus?

Negli *Inni* Orfeo, menzionato da Filocoro, dice che Gea e Demetra sono la stessa Estia; così anche Sofocle, nell'*Inaco*, dice che Gea è la Madre degli dèi, mentre nel *Trittolemo* dice che è Estia. Clidemo afferma che Rea è la Madre degli dèi, cosa che alcuni affermano anche nei *Discorsi sacri*. Melanippide dice che Demetra e la Madre degli dei sono un'unica divinità e Teleste, nelle *Nascite di Zeus*, dice che anche Rea è la stessa dea...

CARMINA INCERTAE SEDIS

6 (PMG 810)

πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς
συναπαδοὶ Πέλοπος Μαρὸς ὄρειας
Φρύγιον ἄεισαν νόμον·
τοὶ δ' ὄξυφῶνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον
5 Λύδιον ὕμνον.

Athen. 14, 625e-626a τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας γνωσθῆναι τοῖς Ἑλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν ... διὸ καὶ Τελέστης ὁ Σελινούντιός φησιν· [1-5].

1 Ἑλλάνων Bergk: Ἑλλήνων A 4 τοὶ Musurus: τοῖς A ψαλμοῖς M Musurus: ψαλμοὶ A, ψαλμοῖς P

Per primi, presso i crateri dei Greci, sugli auli
i compagni di Pelope intonarono il *nomos* Frigio
in onore della Madre montana;
gli altri invece facevano risuonare un inno Lidio
con gli acuti pizzichi delle pettidi.

7 (PMG 811)

Theop. fr. 4 K.-A.
λαβοῦσα πλήρη χρυσέαν μεσόμφαλον
φιάλην. Τελέστης δ' ἄ κ α τ ο ν ὠνόμαζέ νιν.

Athen. 11, 501f-502a καὶ Θεόπομος δ' ἐν Αλθαίᾳ ἔφη· [1-2] ὡς τοῦ Τελέστου ἄκατον τὴν φιάλην εἰρηκότος.
Cf. Phot. A 722 Theodoridis, s.v. ἄκατος· φιάλη, διὰ τὸ εὐοκίνα στρογγύλω πλοῖφ. Hesych. A 2302 Cunningham, s.v. ἀκάτιον.

2 ἄκατον corr. Porson: ἄκρατον A (ρ supra κ scr. cod. A)

Prendendo una coppa d'oro, ricolma,
ombelicata. Teleste la chiamava 'battello'.

8 (PMG 812)

Philod. De piet. p. 18 Gomperz

Αἰσχύλος δ' [ἐν Φινεΐ] καὶ Εἴβυ[κος (PMG 292) καὶ Τε]λέστης [ποιοῦσιν] τὰς Ἄρπ[υίας θνησκ]ούσας ὑπ[ὸ τῶν Βορέου παί]δων.

1-2 lacunas suppl. Gomperz

Eschilo nel *Fineo*, Ibico e Teleste rappresentano le Arpie uccise dai figli di Boreas.



MISTO

Carta | A sostegno della
gestione forestale responsabile

FSC® C103486

€ 25,00

ISBN 978-88-498-8326-8



9 788849 883268