Orbis Idearum, Volume 10, Issue 1 (2022), Pages 75-83
ISSN: 2353-3900

LA PRESENZA DEL "BARBARO". SULLE CONTAMINAZIONI NELLA MUSICA DELL'ANTICA GRECIA

Emanuele Raganato
Università del Salento
emanuele.raganato@unisalento.it

ENGLISH TITLE: THE PRESENCE OF THE "BARBARIAN". ON CONTAMINATIONS IN THE MUSIC OF ANCIENT GREECE

ABSTRACT

Western musical culture has its roots in ancient Greece. In the history of music, therefore, the Hellenic world constitutes both the origin of an entire musical system that over the centuries has imposed itself hegemonically, and an inexhaustible source of historical, philosophical, and theoretical resources that Western musical culture has cyclically referred to, mainly to legitimize itself. Among these resources, one that historically has been the most discussed, most narrated, and most analyzed concerns the relationship based on the Hellenic/Barbarian duality. This has been sometimes understood in terms of conflicting repulsion, other times in terms of enriching cultural exchanges, and, finally, as a representation biased by ethnocentric ideologies and prejudices.

KEYWORDS: barbaric; Greeks; rationality; musical contamination; orientalism

PREMESSA

Come spesso accade in ogni ambito dello scibile umano, tante informazioni passano attraverso la storia trasformandosi ripetutamente e modellandosi a sostegno di questa o quella teoria che in un dato momento costituisce il *mainstream*. Pensiamo ad esempio all'immagine stereotipata delle antiche sculture greche (originariamente policrome) che oggi sono il simbolo della bellezza classica, in una forma che, nei secoli, abbiamo assimilato come ori-

ginaria e che ha dettato i canoni estetici per tutta la scultura occidentale[1]. Se già ogni testimonianza culturale di cui esiste una traccia materiale subisce questo processo, figuriamoci cosa può avvenire nel caso di un immenso patrimonio perlopiù immateriale, come quello musicale, che nella maggior parte dei casi risulta filtrato dai trattatisti del passato e dai traduttori di queste opere. Questi passaggi d'informazione, inoltre, inducono spesso lo studioso a perdere la capacità di controllare criticamente e in prima persona lo spessore e il senso originario dei testi, che diventano oggetto di ulteriori analisi e, «in uno spirito tutto "postmoderno", il serbatoio ideale a cui attingere elementi staccati, da rimontare poi ad arbitrio in più o meno gratuiti collages»[2]. La musica, quindi, non si sottrae a questo processo di legittimazione che impone modelli etnocentrici che si riattualizzano e si proiettano, ora verso l'Asia, l'Africa, l'America e infine verso l'Europa stessa. Storicamente, anche a livello musicale, l'approccio più longevo è stato quello dell'analisi del binomio ellenicità/barbarie in termini di repulsione conflittuale. Tale approccio, tradizionalmente, definisce anche la relazione culturale Oriente/Occidente *tout court.* Questa visione che, come vedremo, è nata probabilmente ai tempi delle guerre persiane, evidenzia le diversità valoriali e culturali e sostiene una contrapposizione ideologica tra razionalità occidentale e irrazionalità orientale. Un altro approccio è invece quello che evidenzia il valore degli scambi e delle contaminazioni in tutto il bacino mediterraneo, mettendo in luce gli apporti esterni nella cultura musicale greca. Infine, un terzo approccio è quello nato nel secondo dopoguerra e cerca di decostruire i pregiudizi etnocentrici che hanno viziato l'idea storica della rappresentazione ellenica dell'alterità[3].

La percezione dell'elemento straniero nella cultura musicale della Grecia antica

La cultura musicale occidentale ha le sue radici nell'antica Grecia, nome in

[1] «Siamo così abituati a vedere i bronzi antichi con la patina verdastra creata dai secoli di abbandono, che tutta la scultura in bronzo europea, dal Rinascimento in qua, ha adottato 'quel' verde come il colore del bronzo. Eppure, sappiamo che i bronzi antichi erano, invece, lucidi e splendenti, di un colore dorato quasi più vicino all'oro che alla 'nostra' immagine del bronzo; che quelle statue sorridevano da labbra di rame rossastro, mostrando denti d'argento; che i loro occhi erano di pietre e vetri colorati. Un'immagine, per la sua violenta policromia, che ci appare quasi "barbarica", per contrasto alla monocroma compostezza dei bronzi come li vediamo nei musei: ma quell'immagine violenta ed estranea, così difficile da accettare, è la sola immagine autentica dell'arte greca», in S. Settis, *Introduzione*, in *Grecia: Atti del Convegno*, Mittelfest, Cividale del Friuli 2001, p.16.

[2] Ivi, p.14.

[3] Cfr. E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013.

cui «l'uomo colto europeo subito si sente in patria» (Hegel), madre della modernità, del dinamismo e del progresso, simbolo di una lotta contro un Oriente (i Persiani) perennemente uguale a sé stesso, indeterminato e statico. Queste formulazioni etnocentriche risentono fortemente di una tendenza alla quale gli stessi Greci, naturalmente, non si sottrassero, ovvero questa ossessione dell'identità, che è insieme creatrice automatica dell'alterità. La parola «barbaro»[4], nasce qui, come contrapposizione culturale per designare genericamente l'insieme indiscriminato dei popoli stranieri sotto il rispetto innanzitutto linguistico (poi anche etnico e geografico). Ma «essa finì per esprimere ogni tipo di contrapposizione: l'ordine contro la confusione e il caos, il comportamento dei cittadini liberi, ispirato al codice di legge, contro le abitudini proprie del potere arbitrario, la vivacità intellettuale contro l'ottusità, e, infine, i "*boni mores*" contro una crudeltà sanguinaria prossima a quella della bestia, ossia ogni manifestazione di atrocità concepita come estremo grado del male che l'uomo, secondo natura, può fare e/o subire»[5].

La musica fu per i Greci (sia uomini sia donne[6]) un elemento fortemente presente nella quotidianità dalle origini fino ad almeno il VI secolo (il cosiddetto Periodo Arcaico) e si caricò di significati simbolici che concorrevano all'espressione in forma originaria tutte le passioni del mondo e dell'uomo, nell'invenzione della filosofia e dell'arte, della scienza e della bellezza. Fu, tra le arti liberali, quella che indubitabilmente godette di una considerazione senza pari[7] e quella che nella sua origine più si confonde con le narrazioni mitologiche[8]. Anche nei miti legati alla nascita degli strumenti musicali, il dualismo razionale/irrazionale è sempre evidente[9], ma spesso la storia e la filosofia[10] hanno letto questa contrapposizione non come una condizione ugualmente presente nell'uomo ma come una contrapposizione io/altro, greco/barbaro, Occidente/Oriente, che inevitabilmente ci ha consegnato una concezione dualistica intrisa di giudizi di valore[11]. L'idea che oggi abbiamo

---

[4] Etimologicamente, la parola "bàrbaro" deriva dal greco βάρβαρος (barbărus, in latino) e ha principalmente il significato di "straniero". I Greci (e, successivamente, i Romani) dicevano barbaro chiunque non fosse greco (o romano).

[5] A.M. Battegazzore, *La Dicotomia greci-barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica*, Sandalion, Vol. 18, Sassari 1996, p. 9.

[6] Non solo gli uomini, infatti, ma anche le donne potevano suonare gli strumenti musicali e diventare pure celebri. Si pensi ad esempio a Lamia, che fu onorata in tutta la Grecia e raccontata da Plutarco e Ateneo. Cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, Europa, Vol. III, Vincenzo Batelli, Firenze 1827, p. 81.

[7] Cfr. Ivi, p. 60.

[8] Ivi, p. 58.

[9] Ad esempio, il mito di Orfeo e di suo padre Apollo al quale era sacra la lira. A Dioniso invece spettava l'aulos.

[10] Cfr. F. Nietzsche, *La Nascita della Tragedia*, Adelphi, Milano 1978.

[11] Già Giorgio Colli aveva ipotizzato una coesistenza delle due categorie nietzschiane (in G.

della musica nell'antica Grecia sembra essere quella di un prodotto culturale di «una civiltà popolata di modelli e di archetipi, di pietre di fondazione e di cifre universali, di motti delfici e di colonne doriche, di atleti che s'incoronano e di artisti dediti alla Bellezza, di passioni politiche da cui emerge una polis cristallina e una democrazia che dà spazio alla libertà e all'individuo, di filosofi che tracciano con stilo implacabile l'agenda di tutte le filosofie possibili»[12]. Tuttavia, la curiosità con la quale i Greci si mossero in tutto l'Oriente oppure oltre le Colonne d'Ercole, pronti a fondare nuove civiltà, sempre pronti a ibridizzarsi per costituire un'infinità di culture locali, per insegnare ed imparare, ci pone di fronte al ragionevole dubbio che probabilmente la loro musica fosse "contaminata" da tutti quegli elementi e quelle culture che con essi avevano rapporti e scambi e, probabilmente, anche il giudizio coevo verso musiche "altre" doveva essere assai diverso da quello costruito a posteriori. Già nella mitologia antica, infatti, possiamo rilevare che la stessa origine della musica greca fosse frutto di un'appropriazione culturale[13]. L'esistenza di pratiche musicali mutuate o condivise con altre popolazioni, poi, è facilmente rintracciabile nella storia degli strumenti musicali utilizzati[14] (oltre che nella comparazione tra i sistemi di accordatura documentati[15]). A livello culturale generale possiamo far risalire all'opera di Platone (*lo Straniero*, in particolare), il filosofo dell'identità per eccellenza, una sorta di distinzione di valore tra Greci e barbari[16]. Nella pratica musicale dell'epoca possiamo, però, solo rilevare che le aggettivazioni riferite alle espressioni musicali straniere (orientali in particolare) non descrivevano fenomeni o pratiche, ma erano orientate a marcare la differenza tra "greco" e "non greco". A tal proposito è bene rilevare che tra le varie fonti che ci raccontano di popoli barbari e feroci che «nutrivano aborrimento per la musica», ve ne sono alcune di età antica, come *Le Storie* (libro IV) di Polibio, che descrivono alla stessa stregua anche alcune popolazioni dell'Arcadia, come quella dei Cinaiti[17]. Mario Lentano poi spiega come l'accezione negativa del concetto di barbaro sia assente in Omero e si sia in-

---

Colli, *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano 2010). Tuttavia, l'opinione comune e il discorso pubblico cavalcano ancora l'onda di questo binomio.

[12] S. Settis, cit. p. 13.

[13]Nella sua Raccolta di notizie sulla Frigia, Alessandro [Poliistore] diceva che Olimpo dalla Frigia avrebbe portato la musica in Grecia. Lui sarebbe stato allievo di Marsia, Marsia sarebbe stato figlio di Hyagnis, che per primo suonò l'aulo. A. Gostoli, *Un'antica fonte magnogreca nel De musica attribuito a Plutarco: Glauco di Reggio*, «Ploutarchos», n.s., 12, 2015, pp. 41-54, p. 46.

[14] C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1996.

[15] C. Sachs, *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

[16] A.M. Battegazzore, cit., p. 11.

[17] Cfr. G. Ferrario, cit., p. 61.

vece sviluppata a partire dai tempi delle Guerre persiane (V sec. a.C.), raccontato come mondo barbarico, tirannico e privo di libertà, alternativo a quello libero e civile degli Elleni[18]. La musica greca era stata "normata" (attraverso un qualche sistema), già al tempo di Omero. I cosiddetti nomoi (da *Νόμος*, consuetudine, costume), ovvero le leggi della cetra o della tibia, ci dicono chiaramente che i vari accoppiamenti tra suono e canto erano ordinati, ricondotti a leggi, istruzioni e norme che ne regolavano l'utilizzo[19]. È ancora Platone (questa volta nella *Repubblica*) a tramandare una corrispondenza tra i vari tipi di armonia e le qualità dell'anima umana, distinguendo i modi musicali che hanno un effetto pedagogico negativo (le armonie mixolidia, sintonolidia, ionico e lidia) dalle armonie che sono dotate di valore etico positivo (l'armonia dorica e quella frigia[20], ovvero apollinea e dionisiaca). Allo stesso modo Platone analizza i ritmi che, analogamente alle armonie, si ripercuotono in mutamenti dell'anima umana[21]. Tra questi sicuramente è il ditirambo, sacro a Dioniso, ad essere quello più controverso. A partire da Aristotele (vissuto al tempo del re persiano Dario III), infatti[22], il ditirambo, che ritrova la sua espressione per antonomasia nel modo frigio (dal nome della Frigia, regione dell'Anatolia) si carica di una valenza orgiastica apportatrice di forti emozioni. Poiché tradizionalmente nell'antica Grecia Dioniso era considerato un dio straniero[23], è probabile che ogni significazione negativa legata ai presunti apporti non greci al ditirambo (incluso il modo frigio e *auloi* e *syrinx*, strumenti a fiato sacri a Dioniso) abbiano contribuito a connotare i riti dionisiaci (e di conseguenza tutte le pratiche musicali annesse, così come gli strumenti musicali) come lascivi, sfrenati, non soggetti ad alcuna razionalità.

Una traccia significativa in tal senso la si ritrova nell'ultima tragedia di Euripide, *Le Baccanti*, opera con la quale l'autore si congeda dal teatro tragico e dal mondo. *Le Baccanti* è una delle più potenti e significative opere di tutta la letteratura (non solo greca) in cui la musica vi gioca un ruolo profondissimo: Dioniso giunge a Tebe sotto l'aspetto di uno straniero, con un seguito di donne provenienti dalla Lidia. Nella prima parte dell'opera, queste donne sono esortate dallo stesso dio a suonare i loro tamburi orientali ma, più avanti, nella partitura ideata da Euripide, si aggiunge una nuova voce: quella del soffio degli *auloi* frigi dei sacerdoti di Rea. Questa invasione da

---

[18] M. Lentano, *Straniero*, Inschibbolet Editore, Roma 2021, p. 47.
[19] G. Ferrario, cit., p. 64.
[20] Armonia di pace, per Platone, e fonte di saggezza e moderazione.
[21] G.M. Chiodi, *La filosofia politica di Platone*, a cura di R. Gatti, Franco Angeli, Milano 2008, p. 152.
[22] Cfr. S. Grandolini, *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditirambo in Platone*, «Giornale italiano di filologia», Vol. 53, 2001, pp. 287-292.
[23] Nel 1953 Michael Ventris dimostrò l'origine micenea del culto di Dioniso.

oriente di musica "altra", straniera, che irrompe con fragore sulla scena ha indubbiamente una forte valenza simbolica. Tuttavia, è possibile che dietro la narrazione si celi il ricordo di un fenomeno storico: tra VIII e VII secolo a.C., infatti, si stabilizzò in Beozia una tradizione auletica proveniente dalla Frigia e dalla Lidia, giunta sulla scia della diffusione del culto di Cibele. Tebe, la capitale, ben presto divenne il centro per eccellenza del virtuosismo auletico ellenico. Lo strumento fu bandito dall'Attica durante il periodo della scuola socratica, ma Aristotele (*Politica*, VIII, 6), riporta successivamente che dopo le guerre mediche (periodo in cui la Beozia era alleata dell'Impero Persiano) lo studio dell'*aulos* entrò a far parte dell'educazione della gioventù ateniese[24], nonostante, tradizionalmente, sembrava possedere tutte le qualità per annientare ogni virtù, in particolare quelle muliebri. Sempre Aristotele, nell'*Etica Nicomachea* e nella *Politica*, fornisce un supporto teorico per giustificare l'esistente, nato da pregiudizi e credenze di un'intera società, la quale non aveva dubbi sulla superiorità del greco sul non-greco[25].

Lo Stagirita concettualizza ogni agire barbarico come privo di ogni razionalità. E poiché fu l'aristotelismo in generale ad essere il pensiero dominante fino al Rinascimento, certi significati hanno attraversato i secoli e le civiltà perdendo l'originario valore. Anche un'opera come l'*Iliade* (in cui vi sono grandi molte testimonianze musicali), quindi, si presta a letture differenti a seconda del periodo storico. Uno dei passi più citati a riguardo può essere esemplificativo della percezione differente in epoca arcaica o classica dello stesso soggetto: «In una notte insonne, Agamennone, guardando Troia dalla sua tenda, udì il suono caratteristico degli *auloi* e dei *syrinx*»[26]. Egon Wellesz[27] ci dice che *aulos* e *syrinx*, sebbene molto popolari nella Grecia arcaica, furono considerati più tardi importazioni asiatiche. Ma nell'*Iliade* gli strumenti a fiato sono popolari, rustici più che stranieri e lo stesso conflitto con Troia non è percepito come lo scontro «tra i Greci d'Europa e barbari d'Asia come lo sarà in seguito con Erodoto». «Tra Greci e Troiani mancano elementi, anche minimi, di distinzione: l'alimentazione e il vestiario, nonché i principi morali, sono identici per tutti; i culti, le abitazioni, il modo di combattere valgono per gli uni come per gli altri»[28].

Lo stesso Epitaffio di Sicilo, ritenuto oggi il documento musicale più antico del mondo ellenico, fu ritrovato in Anatolia nel 1883, posto sopra una tomba. La sua datazione varia dal I secolo d.C. al II secolo d.C. ed è costitui-

[24] C. Sachs, cit., pp. 157-158.
[25] A.M. Battegazzore, cit., p. 13.
[26] I. Henderson, *Ancient Greek Music*, in *The New Oxford History of Music*, ed. Egon Wellesz, Oxford University Press, London 1966.
[27] E. Wellesz (a cura di), *Storia della Musica*, in *The New Oxford History of Music*, Vol.1, Feltrinelli, Milano 2015.
[28] A.M. Battegazzore, cit., p. 17.

to da dodici righe di testo di cui sei accompagnate dalla notazione alfabetica di una melodia nel modo frigio, scolpite su una stele di marmo. Questo processo di "orientalizzazione" delle provenienze degli strumenti musicali, in particolare, sembra essere più una vilificazione simbolica che un'indicazione di origine. Tuttavia, per secoli tutta la cultura ellenica si è nutrita di importazioni straniere, sapientemente adattate a una realtà culturale esteticamente assai differente, tant'è che nello studio degli usi musicali dell'antica Grecia non è possibile prescindere da una conoscenza generale di tutta l'organologia del Mediterraneo orientale.

A tal proposito, già Spanemio (Ezechiel Spanheim), nel XVII secolo, ci avverte che i nomi degli strumenti passarono ai Greci dall'Oriente e quindi all'autorità di Aristosseno, di Ateneo e di Strabone. Aggiunge poi che tali nomi sono pressoché tutti barbari, cioè Siriaci, Fenici, Traci o Ebraici, come il termine *magadis* (che fu una varietà di lira)[29]. Sembra che solo la nascita del *chelys* (strumento a corde la cui cassa di risonanza è costituita da un guscio di tartaruga) sia collocata dalla tradizione nel Peloponneso, a differenza di una serie innumerevole di altri strumenti le cui origini sono collocate al di fuori dell'*oikoumene* greca[30]. Aristosseno da Taranto, seguace di Aristotele, testimonia (nel suo *Elementa Harmonica*) i tanti prestiti dall'area mediterranea e mediorientale anche per quanto riguarda i tipi di accordature, mentre Aristofane, nelle *Rane*, si scaglia con veemenza contro Euripide, accusato di una contaminazione musicale che travalicava anche i confini dei generi[31]. Tale mescolanza doveva aver posto delle questioni che andavano oltre il mero confine estetico, poiché sembra che ciascuna composizione dovesse essere strutturata secondo delle prescrizioni psicagogiche e avesse una propria forma e un proprio *ethos*. «Usare una al posto dell'altra, come ci dicono i filosofi, sarebbe stato considerato non solo esteticamente sconveniente, ma deleterio sul piano etico»[32].

Fino almeno alla prima metà del V secolo, la musica e il testo venivano strutturati secondo regole precise, sia per esigenze di teatro che di intelligibilità della parola. Sembra inoltre che fino a quel periodo «i poeti-musicisti non componessero i loro brani con criteri di originalità assoluta, ma per lo più rielaborassero e variassero motivi tradizionali ormai impostisi e definiti con una certa regolarità, secondo un procedimento che ci è noto anche per

---

[29] Cfr. G. Ferrario, cit., p. 93.

[30] G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Vol. 1, EDT, Torino 2001, p. 64.

[31] «Lui prende il suo miele dappertutto: canti di puttane, canzoni di Meleto, motivetti per l'aulo della Caria, compianti funebri, arie di danza». Aristofane, *Le Rane*, trad. D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1985, vv. 1301.

[32] C. Martinelli, *Musica e Poesia in Grecia,* in *Grecia: Atti del Convegno*, Mittelfest, Cividale del Friuli 2001, p. 23.

altre culture musicali come, ad esempio, quella dell'India»[33]. È solo con la "Scuola del Nuovo Ditirambo" di Atene (il cui esponente di punta era Timoteo da Mileto) che la mimesi tra testo e musica viene meno, portando alla fioritura di forme musicali libere intrise di melismi. L'affermazione di questi nuovi generi porterà, dopo la conquista della Grecia da parte dell'Impero Romano, alla frattura del legame tra poesia e musica, che pian piano finirà col diventare un'arte a sé stante[34].

Durante il periodo ellenistico, vi fu una delle più imponenti contaminazioni culturali della storia. Il greco semplificato dell'Attica (quello ateniese) divenne la lingua franca del Mediterraneo e grandi centri di cultura nacquero in Medio Oriente, in particolare ad Alessandria d'Egitto per opera della dinastia dei Tolomei. L'Egitto, come testimoniava il già citato Erodoto[35] (e successivamente, in epoca romana, anche Apuleio nelle *Metamorfosi*), aveva sempre esercitato una grande attrazione nei confronti dei Greci, che già avevano preso parte come mercenari a campagne belliche per il regno dei Faraoni. Se nella Grecia classica, quindi, gli elementi musicali di origine estera erano considerati con sospetto, nel coevo Egitto la contaminazione musicale avveniva naturalmente a seguito delle campagne militari, ove strumenti musicali e musicisti costituivano un importante bottino di guerra. Con l'avvento dei Tolomei quindi, una vasta operazione di sincretismo culturale che naturalizzò tanti lasciti egiziani, ingigantì il patrimonio musicale greco. Il culto di Iside si diffuse in tutto il mondo ellenico, con le sue pratiche musicali provenienti dalla valle del Nilo e con i suoi sistri. Tale culto si diffuse fino al cuore dell'Europa, anche tra le popolazioni barbariche[36]. Da lì a breve però, l'esercito romano avrebbe istituito la propria prefettura ad Alessandria d'Egitto, spostando il baricentro culturale del Mediterraneo a Roma e portandosi, alla maniera dei Faraoni egizi, un enorme bottino e patrimonio mu-

---

[33] *Ibidem.*

[34] La carenza di fonti a riguardo fu tale da generare non solo un vuoto documentario sulla trasformazione della musica greca ma anche una serie di equivoci che si sono tramandati per secoli, come quello sulla presunta ed esclusiva monodia in uso dal periodo classico fino almeno all'epoca cristiana. La critica moderna ha dibattuto lungamente questo problema proponendo interpretazioni diverse. Tra queste, quella che ci appare più interessante ci dice che dalla fine del V secolo, attraverso lo sviluppo del commercio librario, iniziò una sorta di classificazione in base a criteri interni di tipo retorico anche per la musica. Di qui l'impossibilità di classificare coerentemente, con il trascorrere del tempo, i carmi dei poeti antichi, segnati, tra l'altro, sia da trasformazioni formali (come la fusione del peana col ditirambo, realizzata da Senocrito a livello musicale, con l'introduzione della musica degli auli in un genere – il peana – originariamente citarodico) che, in età arcaica, da prassi meliche che si tramandavano oralmente. Cfr. A. Gostoli, cit., p. 50.

[35] Nella narrazione delle campagne militari del faraone Psammetico I.

[36] G. Ferrario, cit., p. 120.

sicale nella capitale dell'Impero, incluso ciò che era rimasto della musica greca.

BIBLIOGRAFIA

Aristofane, *Le Rane*, Trad. D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1985.
Battegazzore A.M., *La Dicotomia greci-barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica*, Sandalion, Vol. 18, Sassari 1996.
Chiodi G. M., *La filosofia politica di Platone*, a cura di R. Gatti, Franco Angeli, Milano 2008.
Colli G., *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano 2010.
Comotti G., *La musica nella cultura greca e romana*, Vol. 1, EDT, Torino 2001.
Ferrario G., *Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, Europa, Vol. III, Vincenzo Batelli, Firenze 1827.
Gostoli A., *Un'antica fonte magno-greca nel De musica attribuito a Plutarco: Glauco di Reggio*, «Ploutarchos», n.s., 12, 2015, pp. 41-54
Grandolini S., *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditirambo in Platone*, «Giornale italiano di filologia», Vol. 53, 2001.
Henderson I., *Ancient Greek Music*, in *The New Oxford History of Music*, ed. Egon Wellesz, Oxford University Press, London 1966.
Lentano M., *Straniero*, Inschibbolet Editore, Roma 2021.
Martinelli C., *Musica e Poesia in Grecia*, in Grecia, Atti del Convegno, Mittelfest, Cividale del Friuli 2001.
Nietzsche F., *La Nascita della Tragedia*, Adelphi, Milano 1978.
Sachs C., *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Milano, 2014.
Sachs C., *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1996.
Said E., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013.
Settis S., *Introduzione*, in *Grecia: Atti del Convegno*, Mittelfest, Cividale del Friuli 2001.
Wellesz E. (a cura di), *Storia della Musica*, in *The New Oxford History of Music*, Vol.1, Feltrinelli, Milano 2015.