

Luca AUSTA
Università degli Studi di Torino

INTORNO A UN CASO DI CENSURA MUSICALE TRA SPARTA E ATENE.
DAL *DECRETUM LACEDAEMONIORUM CONTRA TIMOTHEUM MILESIUM*
(BOETH. *INST. MUS.* I, 1) AI ΜΥΡΜΗΚΟΣ ΑΤΡΑΠΟΙΙ DI AGATONE (AR. *TH.* 100)*

Nel periodo storico che seguì i fatti sanguinosi della guerra che vide opposte per un trentennio Atene e Sparta e che coinvolse, con la sua irrefrenabile forza centripeta, quasi tutto il mondo greco, si sviluppò ad Atene – per certo grazie all’influsso di una classe dirigente aristocratica e filospartana – un senso di ammirazione per i costumi e la fierezza guerriera di quegli schivi abitanti del Peloponneso che quasi a malincuore si erano trovati ad affrontare e poi a vincere, sul mare, proprio gli abitanti dell’Attica.

Questa tendenza, che può ben essere scorta già negli scritti platonici¹ e non manca di precedenti anche nel V secolo, conosce la sua consacrazione con l’avvento della scuola stoica e raggiunge la sua compiutezza nelle testimonianze delle *Vite* e degli *Aphophthegma Laconica* di compilazione plutarchea².

L’interesse per gli usi e la legislazione di un popolo tanto temuto quanto ammirato si estese anche ai casi di applicazione della censura e – nel nostro campo specifico – della censura esercitata nei confronti di qualunque innovazione che potesse costituire una scalfittura nella granitica staticità della prassi musicale lacedemone. Il fenomeno affonda le sue radici in una concezione etica e politica³ della musica, ben rappresentata da un celebre passo della *Repubblica* platonica.

εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὡς ἐν ὄλῳ κινδυνεύοντα: οὐδαμοῦ γὰρ κινδύνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὡς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι.⁴

* Desidero ringraziare sentitamente il professor Francesco Carpanelli per la grande e assidua assistenza fornitami nella ricerca universitaria; desidero inoltre ringraziare Giorgia Giaccardi che ha riletto queste pagine fornendomi consigli preziosi e costante supporto.

¹ Sul rapporto, non sempre lineare, di Platone con le istituzioni spartane, si veda A. Powell, «Plato and Sparta: modes of rule and of non-rational persuasion in the “Laws”», S. Hodkin, A. Powell (dir.), *The Shadow of Sparta*, London-New York, Routledge, 1994, p. 273-321; cf. anche i capitoli dedicati al pensiero platonico nei testi di cui alla n. 2.

² Contributi fondamentali per lo studio della laconofilia nel mondo greco sono: F. Ollier, *Le mirage spartiate*, 2 vol., Paris, E. De Boccard, 1933-1943; E. N. Tigerstedt, *The Legend of Sparta in Classical Antiquity*, 3 vol., Stockholm-Uppsala-Goteborg, Almqvist and Wiksell, 1965-1978; P. Cartledge, *Spartan Reflections*, London, Duckworth, 2001.

³ Studi fondamentali per la storia del pensiero etico-musicale sono: W. D. Anderson, *Ethos and education in Greek Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1966; A. Barker, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, trad. it. A. Meriani, Napoli, Alfredo Guida, 2005, p. 19-95; L. E. Rossi, «La dottrina dell’“ethos” musicale e il simposio», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 238-245; Id., «Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell’ethos musicale e la moderna teoria degli affetti», A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (dir.), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, *Quaderni AION*, 5, 2000, p. 57-96; A. Pagliara, «Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all’“ethos” del modo frigio (*Resp.* III 10, 399a-c)», A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (dir.), *Synaulia*, p. 157-216. Per una vasta bibliografia sul tema si veda: G. Wille, *Schriften zur geschichte der Antike Musik. Mit einer Bibliographie zur Antike Musik 1957-1987*, Frankfurt, Peter Lang GmbH, 1997, p. 336-338.

⁴ Plat. *Resp.* IV 424c. Il passo platonico sarà ripreso e commentato da Cicerone (*Leg.* II 39): *Quam ob rem ille quidem sapientissimus Graeciae uir longeque doctissimus ualde hanc labem ueretur. Negat enim mutari posse musicas leges sine mutatione legum publicarum. Ego autem nec tam ualde id timendum nec plane contemnendum puto.* «Per questo motivo quel sapientissimo e dottissimo greco teme molto questa contaminazione; nega

Mutare genere musicale a favore di uno nuovo è cosa da cui guardarsi come da un grandissimo pericolo. Non cambiano infatti mai i generi musicali senza che cambino con essi anche le leggi fondamentali dello Stato, come dice Damone e come sono convinto anch'io.⁵

In virtù di questa concezione della musica, elevata quasi a cartina tornasole del mutamento politico, l'arte delle Muse costituisce un paradigma esemplare di ciò che dev'essere conservato nella più assoluta immutabilità per la salvezza di un popolo che nelle *res novae* vedeva concretizzarsi il pericolo della disgregazione della già fragile e compromessa unità della πόλις.

Così Platone teorizza la necessità dell'istituzione di un regime coercitivo nei confronti degli autori di canti (ποιητικός):

ταὐτὸν δὴ καὶ τὸν ποιητικὸν ὁ ὀρθὸς νομοθέτης ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει τε, καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθων, τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἀρμονίαισιν μέλη ποιοῦντα ὀρθῶς ποιεῖν.⁶

Allo stesso modo il retto legislatore persuaderà il compositore di canti, o lo costringerà se sarà riluttante a obbedire, a comporre egregiamente con parole nobili e lodevoli nei ritmi le movenze, nelle armonie i canti propri degli uomini saggi, coraggiosi e massimamente onesti.

Ad Atene, che Platone lascerà nella vana ricerca della terra in cui concretizzare il suo sogno politico, un simile regime coercitivo non fu mai applicato⁷ e la musica venne lasciata libera di esercitare sull'animo degli uomini quell'influsso tanto potente quanto potenzialmente distruttivo contro il quale il filosofo ateniese mette in guardia il suo lettore⁸.

Tuttavia, come analizzeremo poco oltre, il naturale istinto di ogni nucleo sociale a proteggersi contro qualsiasi mutamento che possa comprometterne la solidità e la coesione⁹ non mancò di concretizzarsi, in Atene, sulla scena teatrale, in particolare su quella comica. Fu infatti alla commedia del V secolo, la cosiddetta ἀρχαία, che il popolo dell'Attica demandò l'onore e l'onore di ergersi – attraverso lo strumento del ridicolo e del κωμῳδεῖν ἐξ ὀνόματος «prendere in giro per nome» – a principale difensore dell'antica Musa contro l'influenza di quegli innovatori, indigeni e stranieri, che animarono Atene nella seconda metà del V secolo e ne condizionarono inevitabilmente la tradizione musicale e, conseguentemente, quella drammatica¹⁰.

infatti che possano mutare le leggi della musica senza che mutino anche le leggi dello Stato. Io, poi, non ritengo che ciò sia da temere così tanto, ma nemmeno da sottovalutare».

⁵ Le traduzioni dei testi classici sono da considerarsi, se non altrimenti indicato in nota, mie.

⁶ Plat. *Leg.* II 660a.

⁷ Cf. M. I. Finley, «Censura nell'antichità classica», trad. it. F. de Martino, *Belfagor*, 32, 1977, p. 609, 621.

⁸ Per una sintesi del pensiero musicale di Platone si veda: E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959; F. Pilato, *Verità della musica. Filosofia della musica in Platone*, Caltanissetta, Krinon, 1986; A. G. Wersinger, *Platon et la dysharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Paris, J. Vrin, 2001; C. Stroux, «Plato's Republic and the Concept of the Control of Music», *Revista de Musicologia*, 16, vol. 3, 1993, p. 1323-1330.

⁹ Cf. M. I. Finley, «Censura nell'antichità classica», p. 607.

¹⁰ Studi fondamentali sulle innovazioni musicali introdotte dagli esponenti della Nuova Musa sono: H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos*, Giessen, [dissertazione], 1938; F. Lasserre (ed.), *Plutarque. De la musique*, Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954, p. 49-52; G. A. Privitera, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965; Id. «Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale», *Cultura e Scuola*, 43, 1972, p. 55-66 (contributo ripubblicato in C. Calame (dir.), *Rito e poesia corale in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 27-37); L. Richter, «Die neue Musik der griechischen Antike», *AMW*, 25, 1-18, 1968, p. 134-147; Id. «Der Stilwandel der griechischen Musik zur Zeit der Poliskrie», E. C. Welskopf (dir.), *Hellenistische Poleis*, III, Berlin, Akad.-Verl., 1974, p. 1450-1471; D. Restani, «Il Chirone di Fererecrate e la "nuova" musica greca», *Rivista Italiana di Musicologia*, 18, 1983, p. 139-192 (con un'ampia bibliografia

Ai numerosi tentativi perpetrati dalla classe dirigente ateniese di limare gli artigli alla commedia impedendo, ad esempio, proprio il κωμῳδεῖν ἐξ ὀνόματος¹¹, e al definitivo tramonto della commedia politica e sociale – con l'avvento della commedia νέα – corrispose la diffusione pervasiva di un aneddoto, più volte ripreso e adattato nel corso dei secoli da autori differenti, che attribuiva ai soli spartani la capacità di affrontare con armi adeguate – quelle della censura – l'insidioso problema delle innovazioni musicali.

Nel mettere a confronto i principi ideologici e le reazioni delle due grandi πόλεις, Sparta e Atene, di fronte alla minaccia costituita dai fautori della Nuova Musica, seguiremo i casi paradigmatici di due dei più grandi artisti del tempo: il citarodo Timoteo di Mileto e il poeta tragico Agatone.

La scelta dei due esponenti della Nuova Musica, lungi dall'essere arbitraria, è dettata da numerosi fattori di convergenza tra le figure dei due ποιητικοί: entrambi precursori, con la loro arte, degli sviluppi della prassi compositiva¹², entrambi degni della stima e dell'incoraggiamento di Euripide¹³, entrambi bersagli dei poeti comici (che coinvolsero le innovazioni musicali di entrambi i compositori in una metafora entomologica)¹⁴ ed entrambi strettamente legati dall'irresistibile attrazione per la corte macedone, una realtà in divenire, affamata di grecità e lontana dall'invivibile instabilità politica ateniese¹⁵.

sull'argomento a p. 140, n. 4); M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 356-372.

¹¹ Cf. F. Mora, «Il silenzio religioso in Erodoto e nel teatro ateniese», M. G. Ciani (dir.), *Le regioni del silenzio*, Padova, Bloom edizioni, 1983, p. 67-70.

¹² Le innovazioni introdotte da Timoteo si rivelarono fondamentali per i successivi sviluppi dell'arte musicale (Aristot. *Met.* I, 993b: εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν «Se infatti Timoteo non fosse esistito, non avremmo un'arte musicale così varia») e da Polibio (IV, 20, 9) apprendiamo che gli Arcadi, noti per la loro pietà verso gli dei e il loro rispetto della tradizione, si esibivano in annuali competizioni corali dopo aver appreso τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους «le regole compositive di Filosseno e Timoteo». Per quanto concerne il vitale rinnovamento che Agatone introdusse nella prassi musicale e in quella drammatica, si vedano i celebri passi aristotelici che attribuiscono ad Agatone l'introduzione degli ἐμβόλιμα, interludi corali avulsi dal contesto della *piece* drammatica (*Poet.* 1456a, 27-32), e il tentativo di svincolare la tragedia dagli argomenti mitologici, con la composizione dell'Ἄνθος (*Poet.* 1451b, 21-23). Ottime e aggiornate bibliografie sugli studi compiuti circa le innovazioni e lo stile musicale di Timoteo e Agatone sono, rispettivamente, per il primo F. Berlinzani, «Timoteo di Mileto. Implicazioni ideologiche di un caso di censura musicale a Sparta», *Nova Vestigia Antiquitatis*, 102, 2008, p. 141-142; per il secondo J. Given, «The Agathon Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusa*», *SO*, 82, 2007, p. 48-51. Cf. anche *infra*.

¹³ Il supporto di Euripide a Timoteo, quando questi era ridicolizzato ad Atene, è testimoniato dalla *Vita di Euripide* composta dal biografo Satiro (*P. Oxy.* IX, 1176, fr. 39, col. XXII edito e tradotto in G. Arrighetti (ed.), *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa, Goliardica, 1964, p. 78-79.); l'aneddoto è riportato anche da Plutarco (*An seni* 795d: οὕτω δὲ καὶ Τιμόθεον Εὐριπίδης συριττόμενον ἐπὶ τῇ καινοτομίᾳ καὶ παρανομεῖν εἰς τὴν μουσικὴν δοκοῦντα θαρραεῖν ἐκέλευσεν, ὡς ὀλίγου χρόνου τῶν θεάτρων ὑπ' αὐτῷ γενησομένων. «Quando Timoteo era fischiato per le sue innovazioni perché si riteneva che violasse le norme della musica, Euripide lo esortò ad avere coraggio, poiché da lì a poco i teatri sarebbero stati ai suoi piedi.» Per quanto concerne il rapporto tra Agatone ed Euripide si veda P. Lévêque, *Agathon*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 71, 115.

¹⁴ Cf. Pherecrat. *Cheiron*, fr. 155 K.-A. (v. 19-25) = [Plut.] *Mus.* 1141d (per Timoteo) e *Ar. Th.* 100 (per Agatone). Cf. *infra*.

¹⁵ Per la biografia di Timoteo, la fonte più completa resta la *R. E.* (P. Maas, «Τιμόθεος 9», VI A², col. 1331-1332); altri contributi, più recenti e accessibili, sono: J. H. Hordern, *The fragment of Timotheus of Miletus*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 3-9; W. Anderson, T. J. Mathiesen, «Timotheus», S. Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 481-482. Per una bibliografia aggiornata sulla vita di Timoteo si veda F. Berlinzani, «Timoteo di Mileto», p. 140-141. Per quanto concerne la biografia di Agatone, invece, è imprescindibile contributo P. Lévêque, *Agathon*, p. 19-79. Si veda anche F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, UTET, Torino, 2005, p. 133-158 (particolarmente incentrato sul rapporto tra Agatone e l'ambiente culturale ateniese e macedone).

Il documento più eloquente a noi pervenuto circa la disavventura patita da Timoteo a Sparta è tramandato nel *De Institutione Musica* del filosofo tardoantico Boezio¹⁶.

Ἐπειδὴ Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος παραγινόμενος ἐτὴν ἀμετέραν πόλιν τὴν παλαιὰν μῶαν ἀτιμάσθη καὶ τὴν διὰ τῶν ἑπτὰ χορδῶν κιθάριξιν ἀποστρεφόμενος πολυφωνίαν εἰσάγων λυμαίνεται τὰρ ἀκοὰρ τῶν νέων, διὰ τε τῶν πολυχορδίαρ καὶ τῶν καινότατορ τῶν μέλιωρ ἀγεννή καὶ ποικίλων ἀντὶ ἀπλόωρ καὶ τεταγμένων ἀμφιέννυται τὴν μῶαν ἐπὶ χρώματορ συνιστάμενος τὴν τῶν μέλιωρ διασκευὰν ἀντὶ τῶν ἑναρμονίω ποττῶν ἀντίστροφον ἀμοιβάν, παρακληθεὶς δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τῶν Ἐλευσινίαρ Δάματρορ ἀπρεπῆ διεσκευάσατο τὴν τῶν μύθω διασκευὰν – τὴν γὰρ Σεμέλαρ ὠδῖνα {ρ} οὐκ ἐν δίκαι< > τῶν νέωρ διδάκκη – δεδόχθαι γ. α. περὶ τούτοις τῶν βασιλέωρ καὶ τῶν ἐφόρωρ μέμψαται Τιμόθεον, ἐπαναγκάσαι δὲ καὶ < > τῶν ἑνδεκα χορδῶν ἑκταμόνταρ τὰρ περιττὰρ ὑπολιπομένωρ τὰρ ἑπτὰ, ὥπωρ ἕκαστορ τὸ τῶν πόλιωρ βάρορ ὁμῶν εὐλαβῆται ἐτὴν Σπάρταν ἐπιφέρην τι τῶν μὴ καλῶν ἡθῶν, μήποτε ταράρρηται κλέορ ἀγῶνων.¹⁷

Poiché Timoteo di Mileto, giunto nella nostra città, oltraggiò l'Antica Musa e abbandonando la consuetudine di suonare la cetra con sette corde e introducendo la polifonia corrompe l'orecchio dei giovani; poiché per mezzo della policordia e dell'innovazione del canto rende la Musica spregevole e piena di variazioni (e non semplice e ben composta), costruendo il canto sul genere cromatico invece che su quello enarmonico, adatto alla responsione strofica; poiché, invitato all'agone in onore di Demetra Eleusina, mise in scena il mito in modo inadatto – insegnando ai giovani falsità circa il parto di Semele; per questo è stato stabilito dalla Gerusia e dall'Apella che i re e gli efori biasimino Timoteo e lo costringano a tagliare delle undici corde quelle in sovrappiù, lasciando solo le sette tradizionali, affinché ognuno, considerando la dignità della città, si guardi dall'introdurre a Sparta alcuno degli *ethe* non belli, ché non ne subisca danno la fama degli agoni.

Il testo, meglio noto come Decreto degli Spartani contro Timoteo, è con ogni probabilità un falso composto in età imperiale¹⁸. L'oggettiva difficoltà – documentata egregiamente da alcuni manoscritti¹⁹ – riscontrata degli scribi nel riprodurre il testo in maiuscola, il rotacismo e la lacunosità di alcuni passaggi non compromettono la comprensibilità del testo, da cui possiamo evincere quanto segue:

- a) Timoteo di Mileto raggiunse, ad un certo punto della sua carriera, Sparta per partecipare agli agoni in onore di Demetra Eleusina;
- b) prese parte alle gare proponendo una composizione citarodica avente per oggetto il racconto mitologico della nascita di Dioniso da Semele;
- c) nel suo canto Timoteo introdusse varianti innovative sia a livello strumentale (mediante la πολυχορδία) sia a livello canoro (διὰ τῶν καινότατορ τῶν μέλιωρ «mediante l'innovazione del canto») producendo un effetto polifonico, rendendo la musica ἀγεννῆς καὶ ποικίλα «indegna e ricca di variazioni» e componendo secondo il genere cromatico invece che secondo

¹⁶ L'opera di Boezio, composta tra il 500-507 d.C., ha come fonti principali la perdita Μουσική Εἰσαγωγή di Nicomaco di Gerasa e gli Ἀρμονικά di Tolemeo. Per un'introduzione all'opera di Boezio cf. G. Marzi (ed.), *An. M. T. Severini Boethii De Institutione Musica*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990, p. 11-77 e B. M. Palumbo Stracca, «Il decreto degli Spartani contro Timoteo (Boeth. *de instit. Mus.* I 1)», *AION(filol)* 19, 1997, p. 134-137.

¹⁷ Boeth. *Inst. Mus.* I, 1. Il testo riportato è quello proposto da B. M. Palumbo Stracca nel suo contributo dedicato al *Decreto* (B. M. Palumbo Stracca «Il decreto degli Spartani», p. 141); mi distanzio dal testo di B. M. Palumbo Stracca solo in un punto (r. 7) di cui rendo conto alla n. 23.

¹⁸ Cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheus Milesius. Die Perser*, Leipzig, Hinrichs, 1903, p. 70; E. Bourguet, *Le dialecte laconien*, Paris, Honoré Champion, 1927, p. 154-159; condividono questa opinione, tra gli altri, A. C. Cassio («Interventi», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, p. 286) e F. Berlinzani, («Timoteo di Mileto», p. 138); B. M. Palumbo Stracca («Il decreto degli Spartani», p. 154-155) sostiene invece l'ipotesi di una matrice neopitagorica.

¹⁹ Cf. B. M. Palumbo Stracca «Il decreto degli Spartani», p. 139 in particolare n. 18.

quello enarmonico²⁰, così da λυμαίνειν τὰρ ἀκοὰρ τῶν νέων «corrompere l'orecchio dei giovani»²¹;

d) all'inadeguatezza della musica di Timoteo corrisponde, necessariamente, il cattivo insegnamento impartito nei suoi canti, che violano «l'informulata ma attiva legge del πρέπον»²²;

e) i re e gli efori, su mandato della Gerusia e dell'Apella²³, dimostrarono pubblico biasimo per Timoteo e lo costrinsero a tagliare delle undici corde le quattro in sovrappiù, lasciando solo le sette tradizionali²⁴, al fine di dissuadere chiunque dall'introdurre a Sparta τὶ τῶν μὴ καλῶν ἡθῶν «qualcuno degli *ethe*²⁵ non belli».

La severa censura subita da Timoteo, sulla cui autenticità storica è possibile avanzare più di un'obiezione²⁶, è tuttavia esemplare nella sua inflessibilità: secondo un'altra tradizione, confluita anch'essa nell'opera boeziana, al citarodo fu perfino interdotta la permanenza sul territorio lacedemone²⁷. La tradizione aneddotica che riporta la censura di Timoteo – variandone talvolta alcuni dettagli e talaltra perfino i protagonisti²⁸ – trova fondamento nei

²⁰ Per una sintetica ma esaustiva disamina dei generi e dei modi musicali greci antichi si veda M. L. West, *Ancient Greek Music*, p. 177-189.

²¹ L'attività di corruzione perpetrata da Timoteo ai danni dei giovani è espressa dal verbo λυμαίνομαι utilizzato altrove da Aristofane (*Nub.* 928) per indicare l'azione esercitata dall'Ἄδικος Λόγος «Discorso Ingiusto» nei confronti dei μεράκια «fanciulli»; il fatto che oggetto della corruzione macchinata da Timoteo siano le orecchie (ἀκοαί) dei giovani non deve limitare la portata etica del danno arrecato dall'innovatore, dal momento che, in Boezio, «orecchie come “bocca” [è] metonimia dell'anima.» Cf. M. C. Paparelli, *Saggio di commento a Boezio, De Institutione Musica, I, I-I, 8*, Macerata, [dissertazione], 2011, p. 159.

²² Cf. G. Marzi, «Il “Decreto” degli Spartani contro Timoteo (Boeth. *De Instit. Mus.* 1,1)», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, p. 272, n. 21.

²³ I manoscritti riportano concordemente φα (r. 7); U. v. Wilamowitz propone la lettura di τ. α. (τύχη ἀγαθῆ «alla buona Sorte». Cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos. Die Perser*, p. 71); G. Friedlein, nell'apparato critico al *Decreto* scrive: «φα] supplendum videtur ὁ δᾶμος» (cf. G. Friedlein, *Boethii De Institutione Musica*, p. 183). Seguendo G. Marzi (G. Marzi, «Il “Decreto” degli Spartani», p. 269-270) leggo γ. α. (γερουσία ἀπέλλη «alla Gerusia e all'Apella); l'espressione δεδόχθαι τῇ γερουσίᾳ καὶ τῇ ἀπέλλῃ «è stato deciso dalla Gerusia e dall'Apella» sarebbe così perfettamente congruente con l'equivalente ateniese δεδόχθαι τῇ βουλῇ καὶ τῷ δήμῳ «è stato deciso dalla Bulé e dal popolo» (cf. e.g. Demosth. XVIII, 116, 118, 165, 184). Inoltre, accogliendo questa lettura viene esaltata la matrice popolare e collettiva della censura subita da Timoteo.

²⁴ A questo proposito è bene però notare che dell'aneddoto esiste una versione a lieto fine (Athen. XIV 636e): Ἀρτέμων δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Διονυσιακοῦ Συστήματος Τιμοθέον φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχорδοτέρῳ συστήματι χρῆσασθαι τῇ μαγάδι διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσιν εὐθυρόμενον ὡς παραφθεῖροι τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν, δεῖξαι παρ' αὐτοῖς ὑπάρχοντα Ἀπολλωνίσκον πρὸς τὴν αὐτοῦ σύνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι. «Artemone nel primo libro sulla Corporazione dionisiaca afferma che a molti pareva che Timoteo di Mileto utilizzasse per la *magadis* un'accordatura con molte corde e per questo motivo fu accusato dagli Spartani di fare scempio della musica antica. Ma mentre uno stava per tagliare le corde in sovrappiù, egli dimostrò che presso di loro vi era una statuetta di Apollo con una lira avente lo stesso numero di corde della sua, e fu prosciolto.» Per un approfondimento sulla *magadis* si veda A. Barker, «Che cos'era la *magadis*?», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, p. 96-107.

²⁵ Sulla dottrina degli *ethe* nella musica greca antica si veda M. L. West, *Ancient Greek Music*, p. 246-253.

²⁶ B. M. Palumbo Stracca «Il decreto degli Spartani», p. 132.

²⁷ Boeth. *Inst. Mus.* I, 1: *Exigere de Laconica consultum de eo factum est.* «Fu promulgato un decreto per espellerlo dalla Laconia.»

²⁸ Oltre alla già citata (cf. n. 24) versione “a lieto fine” di Ateneo (XIV 636e), Pausania (III 12, 10) fornisce una differente testimonianza circa la punizione inflitta a Timoteo: ἐκρέμασαν οἱ Λακεδαιμόνιοι τὴν Τιμοθέου τοῦ Μιλήσιου κιθάραν, καταγνόντες ὅτι χορδαῖς ἑπτὰ ταῖς ἀρχαίαις ἐφεῦρεν ἐν τῇ κιθαρωδίᾳ τέσσαρας χορδάς. «I Lacedemoni appesero la cetra di Timoteo di Mileto, multandolo per aver aggiunto alla cetra quattro corde oltre le sette tradizionali.» Dione di Prusa (XXXII, 67) riporta un analogo episodio ai danni di un citarodo il cui nome non viene esplicitato ma in cui è facile riconoscere, alla luce delle testimonianze boeziane, proprio Timoteo (cfr. anche *Gnom. Par.* 339): ἐγὼ δ' ὑμῖν βούλομαι Λακεδαιμονίων ἔργον εἰπεῖν, ὡς ἐκεῖνοι προσηνέχθησαν ἀνδρὶ κιθαρωδῷ θαυμαζομένῳ τότε ἐν τοῖς Ἑλλησιν. ὅτι γὰρ λίαν ἡδὺς ἐδόκει καὶ περιττὸς εἶναι, μὰ Δί' οὐκ ἐτίμησαν αὐτόν, ἀλλ' ἀφείλοντο τὴν κιθάραν καὶ τὰς χορδάς ἐξέτεμον, ἀπιέναι προειπόντες ἐκ τῆς πόλεως. «Ma io desidero riferirvi un fatto accaduto a Sparta, come cioè gli abitanti di quella terra si siano comportati nei confronti di un citarodo a quel tempo molto ammirato tra i greci; poiché egli appariva molto seducente e prodigioso, non lo ono-

componimenti del citarodo stesso, notoriamente provocatorio nella rivendicazione della propria poetica²⁹.

Così Timoteo ricorda il biasimo subito a Sparta nella *sphragis* dei *Persiani*:

ὁ γάρ μ' εὐγενέτας μακραί-
ων Σπάρτας μέγας ἀγεμῶν
βρύων ἄνθεσιν ἤβας
δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων
ἐλαῖ τ' αἴθοπι μῶμοι, 210
ὅτι παλαιότεραν νέοις
ὑμνοῖς μούσαν ἀτιμῶ.³⁰

Il nobile antico popolo degli Spartani, fiorente dei fiori della giovinezza, nostra grande guida, mi accusa, ardente di duro biasimo, perché coi canti nuovi farei torto all'antica Musa.³¹

Nel passo non vi sono riferimenti all'esemplare punizione cui Timoteo sarebbe stato sottoposto, ma solo alla generale accusa di aver oltraggiato l'antica Musa per mezzo di νέοι ὑμνοὶ «nuovi canti».

Tuttavia, la reazione istituzionale degli Spartani nei confronti dei tentativi di innovazione di Timoteo – e dei molti altri citarodi che nel corso dei secoli introdussero, a proprio rischio e pericolo, variazioni nella prassi musicale lacedemone – dovette essere sufficientemente severa perché la memoria se ne conservasse, opportunamente cristallizzata in una fiorente tradizione aneddotta, fino a costituire «uno degli esempi più paradigmatici del movimento di idealizzazione dell'antica Lacedemone»³².

Se dunque Sparta, nella sua capacità di opporsi compiutamente, severamente e istituzionalmente ai tentativi di mutamento dei τρόποι musicali, si erse risolutamente in difesa della prassi musicale antica, Atene non riuscì mai ad eguagliare la determinazione dei cugini pelo-

rarono, per Zeus, ma anzi gli sottrassero la cetra e ne tagliarono le corde ordinandogli di lasciare la città.» Plutarco (*Inst. Lac.* 238c) associa Timoteo a Terpandro stesso, punito anch'egli per aver osato aggiungere al proprio strumento una corda in più: εἰ δέ τις παραβαῖνοι τι τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτερον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρῶδων καὶ τῶν ἠρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην, ὁμῶς οἱ ἔφοροι ἐξήμιασαν καὶ τὴν κιθάραν αὐτοῦ προσεπατάλευσαν φέροντες, ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν μόνον γὰρ τὰ ἀπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δὲ ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἷς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτὸν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτεμῆ τὰς πλείους τῶν ἐπτὰ χορδῶν. «Se qualcuno trasgrediva qualche precetto dell'antica musica, non lo permettevano: gli efori punirono perfino Terpandro, che pure era il più grande esponente della tradizione antica, il migliore tra i citarodi del suo tempo e un cantore delle gesta degli eroi; essi gli sottrassero la cetra e la inchiodarono al muro perché egli aveva teso una sola corda in più per permettere al suono una maggiore varietà: costoro infatti approvavano solo le melodie più semplici. Quando, poi, Timoteo partecipava agli agoni delle Carnee, uno degli efori afferrando un coltello gli chiese da quale lato dovesse tagliare le corde che eccedevano le sette tradizionali.» Ancora Plutarco (*Apophth. Lac.* 220c-d) riconduce l'episodio a Frinide: Ἐκπρέπης ἔφορος Φρύνιδος τοῦ μουσικοῦ σκεπάρνῳ τὰς δύο τῶν ἐννέα χορδῶν ἐξέτεμεν, εἰπὼν, «μη̄ κακοῦργει τὴν μουσικὴν». «L'eforo Ecprepe tagliò con un'ascia due delle nove corde <dello strumento> del musicista Frinide, dicendo: “Non far del male alla musica!”» (cf. Apostol. XI 38; *Ars.* p. 354 Walz): l'episodio è narrato, sempre in riferimento a Frinide, anche in Plut. *Prof. Virt.*, 84a; *Agis* X, 7; *Σ Ar. Nub.* 971.

²⁹ Esemplici in questo senso i versi attribuiti a Timoteo da Ateneo di Naucrati (III, 122d): οὐκ ἀεῖδω τὰ παλαιά: καινὰ γὰρ μάλα κρείσσω./ νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει: τὸ πάλαι δ' ἦν/ Κρόνος ἄρχων, ἀπίτω μούσα παλαιά. «Non canto ciò che è vecchio. Preferisco di gran lunga ciò che è nuovo. Il giovane Zeus regna. In passato il signore era Cronos. Se ne vada la vecchia Musa!»

³⁰ *Timoth. Pers.* 206-212 (=PMG 791 ex P. Berol. 9875).

³¹ Trad. it. G. Paduano, «Una versione poetica dei “Persiani” di Timoteo», R. Pretagostini (dir.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, p. 531-536.

³² F. Berlinzani, «Timoteo di Mileto», p. 139. La citazione è parzialmente riformulata per rispettare la sintassi dell'enunciato.

ponnesiaci; se una censura di stato non fu mai realmente applicata, un'altra istituzione si incaricò di difendere lo *status quo* della prassi compositiva; quando le innovazioni musicali di Timoteo, la πολυχорδία e i suoi νέοι ὕμνοι, gli guadagnarono l'ostilità del pubblico anche ad Atene³³, la città reagì al tentativo di Timoteo di infrangere l'ordine dell'antica musica con la berlina della commedia. Nel *Chirone*, Ferecrate mette in scena una *prosopopea* per mezzo della quale la Musica in persona lamenta i dolori patiti a causa dei grandi innovatori del V secolo: Melanippide, Cinesia, Frinide e Timoteo di Mileto. Anche in questo caso, a Timoteo viene riservato un posto d'onore: egli è il "peggiore" dei musicisti, apice della *climax* ascendente verso l'estrema afflizione della Musica.

Mουσ.	ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὃ φιλάτη, κατορώρυχε καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα.	
Δίκη	ποῖος οὐτοσί ὁ Τιμόθεος;	20
Mουσ.	Μιλήσιός τις πυρρίας κακά μοι παρέσχεν οὗτος, ἅπαντας οὓς λέγω παρελήλυθ' ἄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς. κἂν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη, ἀπέδυσσε κἀνέδυσσε χορδαῖς δώδεκα. ³⁴	25

Mus. Ma Timoteo, o carissima, mi gettò a terra e mi dilacerò senza alcuna vergogna.
Gius. Chi è questo Timoteo?
Mus. Un milesio dai capelli rossi. Lui mi ha inflitto tutte le pene di cui ti ho raccontato lanciandosi, nel canto, in mostruosi formicamenti; e quando si imbatte in me che cammino sola soletta mi spoglia e mi disarticola in dodici corde.

Attraverso un ardito gioco metaforico – l'utilizzo di derivati del verbo δύνω che indicano l'atto del denudare – la Musica equipara le innovazioni musicali di Timoteo a una vera e propria violenza dai connotati fortemente sessuali.

La natura erotica del gioco comico che Ferecrate riserva alle innovazioni di Timoteo trova un valido parallelo nella feroce parodia che Aristofane articola della personalità e dell'arte dell'altro grande innovatore della musica greca che fiorì sul finire del V secolo: Agatone.

Nel prologo³⁵ delle *Tesmofoiazuse*, Aristofane dipinge a tinte forti non solo il portamento e i modi effeminati di Agatone, ma anche la vena di insopportabile sensualità connaturata alla sua musica e al suo canto che riesce a destare appetiti sessuali anche nel moralista e ormai senile Mnesiloco, parente di Euripide³⁶.

Mv.	ὥς ἡδὺ τὸ μέλος ὃ πότνιαι Γενετυλλίδες καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἀκροωμένου ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος. ³⁷	130
-----	---	-----

Mn. Com'è dolce il canto, o venerande Signore del Sesso, che sapore di donna, e lavoro di lingua e gioco di chiavi. A sentirlo mi viene un prurito in fondo alle chiappe.³⁸

³³ Cf. n. 13 (Satyr. *Vita Euripid.* 39; Plut. *An sen* 795d).

³⁴ Pherecrat., *Cheiron*, fr. 155 K.-A. (vv. 19-25) = [Plut.] *Mus.* 1141d.

³⁵ Cf. Ar. *Th.* 1-220. Fondamentale studio, sebbene parzialmente superato, sul prologo delle *Tesmofoiazuse* aristofanee è R. Cantarella, «Agatone e il prologo delle *Tesmofoiazuse*», *KOMOIDOTRAGEMATA. Studia Aristophanea*, W.J.W. Koster in honorem, Amsterdam, Hakkert, 1967, p. 7-15.

³⁶ Per le problematiche relative all'identità del personaggio che l'argomento riportato dagli scolii al codice R (Ravennas 429 [olim 137,4 A] identifica con Mnesiloco, suocero di Euripide, si veda R. Cantarella, *Aristofane. Le commedie*, II, Milano, Istituto Editoriale, p. 406-407.

³⁷ Ar. *Th.* 130-3.

Ma il ricorso alla parodizzazione della sensualità dei nuovi τρόποι musicali non è il solo punto di contatto tra il trattamento che la scena riservò a Timoteo e quello che riservò al Tragico ateniese; ancora nelle *Tesmofoiazuse*, all'ingresso in scena di Agatone, che probabilmente già si esibisce in esercizi vocali, trasognato e ignaro³⁹, Euripide intima il silenzio a Mnesiloco:

Eù. σίγα: μελωδεῖν γὰρ παρασκευάζεται.
Mv. μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινύρεται;⁴⁰

Eu. Silenzio! Egli si prepara a cantare!
Mn. Sentieri di formiche? O cos'altro gorgheggia⁴¹?

L'espressione μύρμηκος ἀτραποί, letteralmente «sentieri di formiche», oggi priva di vis espressiva, doveva essere anticamente altamente produttiva⁴²: Ferecrate, nel già citato passo del *Chirone*, definisce le melodie di Timoteo ἐκτράπελοι μυρμηκία (v. 23) «mostruosi formicamenti». La metaforica associazione tra gli irregolari percorsi tracciati dalle formiche e le variazioni metrico-ritmiche delle melodie dei fautori della nuova musica è anche alla base del soprannome del poeta ditirambico Filosseno di Citera, il quale appunto Μύρμεξ ἐκαλεῖτο⁴³ «era chiamato Formica».

Lo stato di grave frammentarietà in cui versa la tradizione della commedia attica non aristofanea impedisce, ad oggi, di estendere oltre il campo di applicazione di questa metafora, che si lascia intendere più ampio di quanto le fonti attualmente a disposizione possano, oltre ogni ragionevole dubbio, argomentare.

Infine, la nostra indagine, sviluppata come contributo a un convegno che ha per scopo quello di indagare forme e rappresentazioni del concetto di cambiamento nell'antichità, non aspira che ad aprire una piccola finestra sull'età d'oro del rinnovamento musicale ed artistico che investì l'intero mondo ellenico ed ebbe tra i suoi padrini più illustri non solo Agatone e Timoteo ma perfino lo stesso Euripide; le differenti modalità con cui i poli culturali della Grecia del V secolo, Sparta e Atene, difesero le proprie tradizioni musicali dagli attacchi dei par-

³⁸ Trad. it. D. Del Corno. Cf. C. Prato (ed.), *Aristofane, Le donne alle Tesmofozie*, trad. it. D. Del Corno, Milano, fond. Lorenzo Valla, 2001, p. 23.

³⁹ L'atteggiamento di Agatone è suggerito dallo scolio al v. 101b che ritrae il poeta tragico intento a cantare οὐχ ὡς ἀπὸ σκηνῆς, ἀλλ' ὡς ποιήματα συντιθεῖς «non come se si trovasse sulla scena, ma come se stesse componendo i suoi versi», cioè intonando il canto a mezza voce, αὐτὸς πρὸς αὐτόν «per se stesso». Inoltre, se Agatone non stesse già cantando al momento del suo ingresso in scena perderebbe di significato ed effetto la domanda di Mnesiloco (v. 100) che, udendo le prime note del canto, si domanda quale genere di composizione Agatone stia intonando. Sulla scorta della testimonianza di questo scolio, E. Pöhlmann ha suggerito l'ipotesi che il poeta tragico fosse portato sulla scena (per mezzo dell'ἐκκύκλημα o di macchine analoghe) «mentre compone, con il suo manoscritto tra le mani» (E. Pöhlmann, «Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, p. 112).

⁴⁰ *Ar. Th.* 99-100.

⁴¹ Il verbo διαμινύρομαι costituisce un *hapax legomenon*; il verbo μινυρίζω, attestato già in Omero (*Il.* V, 889; *Od.* IV, 719), «refer to the production of the melodic part of a song, like Agathon's vocal warm-up here» (C. Austin, S. D. Douglas, *Aristophanes. Thesmophoriazuseae*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 86).

⁴² Il significato della metafora è evidente già allo scoliaste antico che così commenta l'espressione μύρμηκος ἀτραποί (v. 100): ὡς λεπτὰ καὶ ἀκγύλα ἀνακρουομένου μέλη τοῦ Ἀγάθωνος· τοιαῦτα γὰρ αἱ τῶν μυρμηκῶν ὁδοί «Agatone intona canti sottili e contorti, così sono infatti i sentieri <tracciati> dalle formiche.» Le parole dello scoliaste sono riportate anche dal lessico *Suida* (μ 1445 Adler); non è pertinente quanto invece riporta il lessico di Esichio che interpreta l'espressione in senso geografico, riconducendola a un quartiere di Atene (μ 1894-5 Latte). Per un'efficace disamina delle potenzialità e della produttività della metafora si veda E. K. Borthwick, «Notes on the Plutarch *de Musica* and the *Cheiron* of Pherecrates», *Hermes*, 96, 1968, p. 69-73.

⁴³ *Suida* φ 393 (Adler).

tigiani della Nuova Musa costituiscono valide testimonianze che contribuirono a rinsaldare – attraverso un lungo processo di mitizzazione – la fama dell’antica Lacedemone come luogo del rigore e della coesione dello Stato, in opposizione all’Atene degli artisti e dei pensatori che demandò ai poeti comici l’onere di sostituirsi a uno Stato incapace di affrontare con durezza e severità l’inevitabile spettro del mutamento dei gusti musicali, prodromo ineludibile, secondo Platone, di mutamenti più sostanziali e teratogeni in seno alla πόλις.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ANDERSON W. D., *Ethos and education in Greek Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- BARKER A., *Psicomusicologia nella Grecia antica*, trad. it. A. Meriani, Napoli, Alfredo Guida, 2005.
- BERLINZANI F., «Timoteo di Mileto. Implicazioni ideologiche di un caso di censura musicale a Sparta», *Nova Vestigia Antiquitatis*, 102, 2008, p. 115-142.
- BORTHWICK E. K., «Notes on the Plutarch *de Musica* and the *Cheiron* of Pherecrates», *Hermes*, 96, 1968, p. 60-73.
- CANTARELLA R., «Agatone e il prologo delle *Tesmoforiazuse*», *KOMOIDOTRAGEMATA. Studia Aristophanea, W.J.W. Koster in honorem*, Amsterdam, Hakkert, 1967, p. 7-15.
- CARTLEDGE P., *Spartan Reflections*, London, Duckworth, 2001.
- FINLEY M. I., «Censura nell’antichità classica», trad. it. F. de Martino, *Belfagor*, 32, 1977, p. 605-622.
- GIVEN J., «The Agathon Scene in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*», *SO*, 82, 2007, p. 35-51.
- HODKIN S., POWELL A. (dir.), *The Shadow of Sparta*, London-New York, Routledge, 1994.
- HORDERN J. H., *The fragment of Timotheus of Miletus*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MARZI G., «Il “Decreto” degli Spartani contro Timoteo (Boeth. *De Instit. Mus.* 1,1)», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 264-272.
- MOUTSOPOULOS E., *La musique dans l’œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- OLLIER F., *Le mirage spartiate*, 2 vol., Paris, E. De Boccard, 1933-1943.
- PAGLIARA A., «Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all’“ethos” del modo frigio (*Resp.* III 10, 399a-c)», A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (dir.), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei, Quaderni AION*, 5, 2000, p. 157-216.
- PALUMBO STRACCA B. M., «Il decreto degli Spartani contro Timoteo (Boeth. *de instit. Mus.* I 1)», *AION(filol)* 19, 1997, p. 129-160.
- PILATO F., *Verità della musica. Filosofia della musica in Platone*, Caltanissetta, Krinon, 1986.
- ROSSI L. E., «La dottrina dell’“ethos” musicale e il simposio», B. Gentili, R. Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 238-245.
- ROSSI L. E., «Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell’ethos musicale e la moderna teoria degli affetti», A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (dir.), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei, Quaderni AION*, 5, 2000, p. 57-96.
- STROUX C., «Plato’s *Republic* and the Concept of the Control of Music», *Revista de Musicología*, 16, vol. 3, 1993, p. 1323-1330.
- TIGERSTEDT E. N., *The Legend of Sparta in Classical Antiquity*, 3 vol., Stokholm-Uppsala-Goteborg, Almqvist and Wiksell, 1965-1978;

- WERSINGER A. G., *Platon et la dysharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Paris, J. Vrin, 2001.
- WEST M. L. , *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- WILLE G., *Schriften zur geschichte der Antike Musik. Mit einer Bibliographie zur Antike Musik 1957-1987*, Frankfurt, Peter Lang GmbH, 1997.