



La musica nell'Impero Romano

Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche

Atti del secondo convegno annuale di MOISA

Cremona, 30–31 ottobre 2008

a cura di

Eleonora Rocconi

Pavia University Press
Editoria scientifica

Editoria scientifica



Università degli Studi di Pavia



ATTI DEL SECONDO CONVEGNO ANNUALE DI MOISA /
PROCEEDINGS OF THE SECOND ANNUAL MEETING OF MOISA

The International Society for the Study of Greek and Roman Music
and its Cultural Heritage

La musica nell'Impero Romano
Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche

Music in the Roman Empire
Theoretical Evidence and Archaeological Findings

a cura di / edited by
Eleonora Rocconi

Cremona, Aula Magna
Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia
30-31 ottobre 2008



La musica nell'impero romano : testimonianze teoriche e scoperte archeologiche : atti del secondo convegno annuale di MOISA = Music in the Roman Empire : theoretical evidence and archeological findings : proceedings of the second annual meeting of MOISA / a cura di Eleonora Rocconi. - Pavia : Pavia University Press, 2010. - 178 p. : ill. ; 24 cm.
ISBN 978-88-96764-02-2

1. Musica - Sec. 1.- 4. - Congressi - 2008 2. Impero romano - Congressi - 2008.
I. Rocconi, Eleonora II. Convegno annuale di Moisa <2. ; 2008 ; Cremona>

780.901 CDD-21 - Musica. Dalle origini al 499

© Eleonora Rocconi 2010 - Pavia
ISBN: 978-88-96764-02-2

Nella sezione "Editoria scientifica" Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.
Texts published by Pavia University Press in the series "Editoria scientifica" have been peer-reviewed prior to acceptance by the Editorial Board.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.
La fotoreproduzione per uso personale è consentita nei limiti e con le modalità previste dalla legislazione vigente.
No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without written permission from the editor.

In copertina: *Donna seduta che suona una kithara* (dalla stanza H della Villa di Publius Fannius Synistor a Boscoreale, ca. 40-30 a.C.)

The cover shows: *Seated woman playing a kithara* (from Room H of the Villa of Publius Fannius Synistor at Boscoreale, ca. 40-30 BC)

Editore / Publisher: Pavia University Press
Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Biblioteca Delle Scienze - Via Bassi, 6 - 27100 Pavia - Italia
<<http://www.paviauniversitypress.it>>

Stampato da / Printed by: Print Service - Strada Nuova, 67 - 27100 Pavia - Italia

Sommario / Index

Eleonora Rocconi

Presentazione / The conference7

Sezione 1

LA MUSICA NELLA TRATTATISTICA TEORICA D'ETÀ IMPERIALE ROMANA / MUSIC AND THEORETICAL EVIDENCE IN THE ROMAN IMPERIAL PERIOD

Andrew Barker

Phōnaskia per cantanti e oratori: la cura e l'esercizio della voce nel periodo imperiale romano / *Phōnaskia* for singers and orators: the care and training of the voice in the Roman imperial period11

Donatella Restani

La *musica humana* e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto / The *musica humana* and Boethius: hypothesis on the development of an idea 21

Sezione 2

POESIA E MUSICA A ROMA / POETRY AND MUSIC IN ROME

Egert Pöhlmann

Musica e musicisti greci per Roma / Greek music and Greek musicians for Rome31

Gabriele Bugada

Ut musica poesis. Parola poetica e misura musicale nel modello formativo oraziano / *Ut musica poesis*. Poetical word and musical measure in the Horatian educational model.....41

Sezione 3

STRUMENTI MUSICALI A ROMA / MUSICAL INSTRUMENTS IN ROME

Francesco Scoditti

Le *tibiae sarranae* di Plauto / The *tibiae sarranae* in Plautus 53

Paola Dessì

L'organo a palazzo nell'Impero di Nerone / The organ at a palace in the Neronian empire65

Sezione 4

ARCHEOLOGIA MUSICALE IN MAGNA GRECIA E A ROMA / MUSIC ARCHAEOLOGY IN MAGNA GRAECIA AND ROME

Angela Bellia

Raffigurazioni musicali nell'Ipogeo di *Crispia Salvia* a Lilibeo (Marsala) / Musical representations in the Hypogeum of *Crispia Salvia* at Lilibeo (Marsala) 77

Roberto Melini

Charles Burney e l'archeologia musicale dell'antica area vesuviana / Charles Burney and the music archaeology of the ancient Vesuvian area 85

Stefan Hagel

Interpretando i quattro famosi *auloi* da Pompei / Interpreting the four famous *auloi* from Pompeii111

Daniela Castaldo

Temi musicali nelle monete romane / Musical themes on Roman coins 113

Sezione 5

LA MUSICA NELLA GRECIA ARCAICA E CLASSICA / GREEK MUSIC IN ARCHAIC AND CLASSICAL GREECE

Marco Ercoles

La citarodia arcaica nella testimonianza degli autori ateniesi d'età classica (ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche) / Archaic kitharody in the light of the testimonia of the Athenian writers of the Classical age (or: how insidious historical reconstructions can be).....125

Pauline LeVen

La Nuova Musica e i suoi miti: 'smantellando' la lettura di Ateneo sulla rivoluzione dell'aulo / New music and its myths: deconstructing Athenaeus' reading of the *aulos* revolution 139

Antonietta Provenza

Tra incantamento e *phobos*. Alcuni esempi sugli effetti dell'*aulos* nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica / Between charm and *phobos*. Some reflections on *aulos*' effects in Platonic dialogues and tragic catharsis 141

Timothy Moore

Parakatalogē: un altro sguardo / *Parakatalogē*: another look 153

Sezione 6

LA MUSICA GRECA ANTICA TRA OTTO E NOVECENTO / ANCIENT GREEK MUSIC IN THE
NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

Jon Solomon

L'Inno Delfico, *Antigone* ed un breve revival dell'antica musica greca / The Delphic
Hymn, *Antigone*, and a Brief Revival of Ancient Greek Music165

Anna Scalfaro

La lirica di Saffo sullo sfondo delle tragedie belliche / Sappho's poetry against the
backdrop of war tragedies 169

Presentazione

Questi atti raccolgono i contributi presentati durante il secondo convegno di MOISA – International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage, l'associazione internazionale fondata nel 2006 allo scopo di promuovere la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione della musica e della teoria musicale greca e romana e della sua eredità culturale sino al presente (www.moisasociety.org). Tali contributi sono già stati pubblicati su Philomusica on-line (vol. 7, no. 2/2008), la Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università di Pavia con sede a Cremona (philomusica.unipv.it).

L'argomento della tavola rotonda che ha aperto l'incontro (*La musica nell'Impero Romano: testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*) è stato il tema dominante di gran parte delle presentazioni, che hanno privilegiato un'indagine sulla musica romana toccandone i più svariati aspetti: dallo studio delle fonti teoriche (Sez. 1: La musica nella trattatistica teorica d'età imperiale romana) alle forme di poesia per musica (Sez. 2: Poesia e musica a Roma), dagli aspetti organologici (Sez. 3: Strumenti musicali a Roma) alle testimonianze archeologiche (Sez. 4: Archeologia musicale in Magna Grecia e a Roma), con l'intento di ricostruire i contesti e le funzioni (culturali, comunicative o più squisitamente propagandistiche) della musica nella Roma antica.

I modelli poetici e musicali greci, imprescindibili per comprendere la cultura musicale romana, sono rimasti costantemente sullo sfondo di tutte le discussioni suscitate dai contributi, alcuni dei quali hanno avuto per oggetto forme e tendenze della musica nel mondo greco (Sez. 5: La musica nella Grecia arcaica e classica) o il loro recupero in epoche successive (Sez. 6: La musica greca antica tra Otto e Novecento), a testimonianza della grande funzione paradigmatica della cultura greca della *mousikē* nella civiltà occidentale.

The Conference

These proceedings bring together the papers presented during the second annual meeting of MOISA – International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage, the international society incorporated in 2006 to promote the preservation, interpretation and valorisation of ancient Greek and Roman music and musical theory, as well as its cultural heritage to the present day (www.moisasociety.org). These papers have already been published on Philomusica on-line (vol. 7, no. 2/2008), the Journal of the Department of Musicological Science of the University of Pavia in Cremona (philomusica.unipv.it).

The topic of the round table which opened the meeting (*Music in the Roman Empire: Theoretical Evidence and Archaeological Findings*) was the main theme of the many presentations, most of which privileged an enquiry about Roman music with the treatment of its varied aspects: from the study of the theoretical sources (Sect. 1: Music and Theoretical Evidence in the Roman Imperial Period) to the different forms of musical poetry (Sect. 2: Poetry and Music in Rome), from organological questions (Sect. 3: Musical Instruments in Rome) to the study of archeological findings (Sect. 4: Music Archaeology in Magna Graecia and Rome), all with the purpose of reconstructing contexts and functions (related to cult, communication or, more properly, propaganda) of music in ancient Rome.

Poetical and musical Greek models, essential for the comprehension of the Roman music culture, remained constantly in the background of all those discussions aroused

from the contributions, some of which were concerned with musical forms and trends in the Greek world (Sect. 5: Greek music in Archaic and Classical Greece) or with their revival in the following eras (Sect. 6: Ancient Greek Music in the Nineteenth and Twentieth centuries), giving evidence to the great paradigmatic function of the Greek culture of *mousikē* in Western civilization.

Avvertenza: Il presente volume è stato concepito come una pubblicazione elettronica scaricabile gratuitamente quale file PDF dal catalogo della Pavia University Press (www.paviauniversitypress.it/catalogo.html). La mancanza di indici nella versione a stampa è quindi supplita dalla possibilità, per i lettori, di effettuare ricerche nel formato elettronico del volume.

Section 1

**La musica
nella trattatistica teorica
d'età imperiale romana**

**Music
and Theoretical Evidence
in the Roman Imperial Period**

Sezione 1

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Phōnaskia for singers and orators

The care and training of the voice in the Roman empire

by **Andrew Barker**

University of Birmingham, UK
andrewqbarker@hotmail.com

§ Professional singers, actors and orators in the Roman imperial period undertook specialised types of training (φωνασκία), to preserve and improve their voices, and doctors recommended similar vocal exercises to promote physical health and fitness. This paper examines some of the evidence about the techniques that were used, most of which does not come from writings on music, but from rhetoricians and medical writers. In drawing conclusions about the regime prescribed for singers, we have to rely mainly on the ways in which medical and rhetorical experts describe their techniques, and the distinctions they draw between the exercises they recommend for orators, or for people wishing to improve their general health, and those to which singers were subjected, which they typically reject as excessive. Many of the details are elusive, but although the exercises famously undertaken by the emperor Nero were probably more extreme than those in common use, it is clear that the disciplines regularly imposed on singers throughout their careers were technically specialised and physically demanding. Training of the laborious sort that singers undergo, so the medical writers assert, can seriously damage people's health, and reduce or even destroy their sexual potency. But though a singer's life evidently demanded tough physical exertions, we are also told, paradoxically, that they treated themselves as fragile and delicate, adopting special diets, taking walks at regular times of day, caring for the throat with medications and massaging it with oil, always doing gentle 'warming-up' exercises before performing, and in general caring tenderly for themselves and their voices, all of which earned them the rhetoricians' contempt.

§ Nel periodo romano, i cantanti professionisti, gli attori e gli oratori si sottoponevano a sofisticati allenamenti (φωνασκία) al fine di preservare e migliorare le proprie qualità vocali. Esercizi vocali simili a questi erano raccomandati anche dai medici per migliorare salute e forma fisica. Questo lavoro esamina alcune tra le testimonianze sulle tecniche da essi utilizzate, la maggior parte delle quali non proviene da scritti di argomento musicale, ma da autori di retorica e di medicina. Nel trarre conclusioni sul regime prescritto ai cantanti dobbiamo basarci principalmente sulle modalità con cui gli esperti di medicina e di retorica descrivevano le proprie tecniche, e sulle distinzioni da essi tracciate tra gli esercizi raccomandati agli oratori e quelli utilizzati dai cantanti, solitamente rifiutati in quanto eccessivi. Molti dettagli sono incerti ma, sebbene i famosi esercizi a cui si sottoponeva l'imperatore Nerone fossero probabilmente più estremi di quelli comunemente in uso, risulta chiaro che le discipline imposte con regolarità ai cantanti nel corso delle loro carriere fossero tecnicamente specializzate e alquanto impegnative da un punto di vista fisico. L'allenamento laborioso al quale i cantanti si sottoponevano poteva seriamente danneggiarne la salute e ridurre o addirittura distruggere la loro potenza sessuale. Tuttavia, se pur la vita di un cantante richiedeva con tutta evidenza duri sforzi fisici, paradossalmente ci viene anche riferito che i cantanti trattavano se stessi come persone fragili e delicate: essi adottavano diete speciali, facevano passeggiate ad ore prestabilite della giornata, avevano cura della propria gola con medicamenti e massaggi con olio, eseguivano costantemente esercizi di 'riscaldamento' prima di esibirsi e, più in generale, avevano cura di sé e delle proprie voci, tutte pratiche che fecero guadagnare loro il disprezzo dei retori.

Allusions to special disciplines involved in training the voice go back at least to the fourth century BC. Plato, for instance, refers to the choruses who compete in the festivals as πεφωνασκηκότες ισχνοί τε καὶ ἄσιτοι, «having undergone vocal training while thin and unfed» (*Leges* 665e). One of the Aristotelian *Problems* explains why those who do vocal training, οἱ φωνασκοῦντες, actors and singers and others of that sort, do so in the early morning while fasting; it is because food heats the breath, and hot breath roughens the windpipe and damages the voice (*Problemata* 11, 22). But as Annie Bélis quite rightly points out, there is no evidence for the existence of the voice-trainer as a distinct type of professional until late Hellenistic and Roman times, when we first meet the noun φωνασκός, *phonascus* in Latin, as the title for a professional of this sort.¹ A certain Theodorus wrote a treatise on the subject, admirably described by Diogenes Laertius (2, 103-4) as τὸ φωνασκικὸν βιβλίον πάγκαλον. Unless this Theodorus is the rhetorician who taught the young Tiberius (Suetonius *Tiberius* 57), we know nothing about him; but the fact that his work is described in these terms, as «the excellent little book on φωνασκία» (rather than «an excellent little book...»), suggests that Diogenes expected his readers to have heard of it, and hence that it enjoyed some fame in the period when he was writing (probably the early third century AD). The discipline acquired its own specialised jargon, ἀναφώνησις for a “warming-up” exercise, for example, δεινδρῶζουσα φωνή for a certain vocal timbre, ληκυθίζειν for creating a hollow sound, διάτραμις, which seems to mean “smooth-buttocked”, for another sort of sound, τράγος for a hoarse voice and so on.²

References to φωνασκία become very common in texts of the imperial period, especially in writings on rhetoric and on medicine. Their evidence shows clearly that vocal training in one form or another was now being used for at least three different purposes, as a discipline for orators, as a discipline for singers, and more broadly and perhaps more surprisingly, as a form of exercise conducive to general health. Although the prescriptions about φωνασκία for orators and for general health seem to have had much in common, experts in both these fields almost always insisted, as we shall see, that their techniques should be sharply distinguished from the much more specialised kind of training which singers had to undergo, for which both the rhetorical and the medical writers express a deep-rooted contempt. In this paper I shall focus as far as possible on voice-training for musicians, but our information about the other two contexts must not be neglected; much of the surviving material about singers comes from the rhetoricians and medical writers, in passages where they are trying to explain how the practices which they recommend differ from those of the musical specialists.

Before we consider a selection of the relevant texts, there are two more preliminaries that must be put in place. First, the discipline of φωνασκία for singers

¹ BÉLIS (1999), p. 186.

² See Phrynichus grammaticus *Praeparatio sophistica* 106; *ibid.* 86; Aelius Dionysius *Attika onomata* s.v. δεινδρῶζουσα φωνή; Hesychius s.v. διάτραμις, δ 1392, quoting from Strattis; Palladius *Commentaria in Hippocratis librum sextum de morbis popularibus* p. 92 Dietz.

was entirely separate from their specifically musical training, and the trainer needed no qualifications as a musician himself. He was concerned only with the strengthening and maintenance of the vocal apparatus; he was more closely analogous to a football team's physiotherapist than to the coach who trains players in the tactics and skills of the game itself. (This too is a point properly emphasised by Annie Bélis).³ Secondly, even a cursory reading of the texts will make it clear that although the word φωνασκός or *phonascus* does indeed refer to a voice-trainer in some passages, it by no means always does so; and that is almost never what is meant when people are described as φωνασκικοί or οἱ φωνασκοῦντες. These are almost always the singers, orators or keep-fit enthusiasts themselves, the people who undergo vocal training and not those who provide it; and so too, in a good many texts, are the people described as φωνασκοί.

Neglect of these two points can lead to unfortunate misunderstandings. One example which will be familiar to students of Greek musical theory arises in connection with the passages, preserved by Porphyry, in which the writer known as Didymus ὁ μουσικός analyses the methods of various schools of harmonic theory. In the course of his discussion he attributes certain views and practices to people whom he calls οἱ φωνασκικοί; and most scholars who have examined these texts have assumed that he is referring to vocal trainers. In the past I have done so myself.⁴ But for both the reasons I have given this is almost certainly wrong. It overlooks the way in which the word φωνασκικός is typically used, and – more conclusively – it ignores the fact that voice-trainers as such had no professional remit in musical matters and are unlikely to have adopted any particular view about the issues that Didymus is discussing, that is, the means by which we should distinguish the right sizes of intervals, the correct forms of scales, and so on. The φωνασκικοί who, according to Didymus, make these judgements purely on the basis of non-rational habituation must be trained singers, not voice-trainers, and the ὀργανικοί whom he mentions in the same breath must be professional players of instruments. Read in this way the passage makes perfectly intelligible sense.

That was a small digression from the main subject of this essay, but it has at least given me the opportunity to correct an error in one of my previous publications. Let us move on. The best known of all ancient references to vocal training, I suppose, must be the one in chapter 20 of Suetonius' *Life of Nero*. When Nero first got the idea of turning himself into a singer, despite his feeble and husky voice, *exiguæ vocis et fuscae*, he «neglected none of the things which devotees of this kind of discipline did over and over again either to preserve the voice or to strengthen it; these included lying on his back supporting a sheet of lead on his chest, purging himself with enemas and vomiting, and abstaining from harmful fruits and drinks». Here we are clearly in the realm of purely physical techniques, designed, as Suetonius says, to preserve and strengthen the

³ BÉLIS (1999), pp. 186, 191.

⁴ Didymus quoted at Porphyrius *In Ptolemaei Harmonica commentarium* p. 26, 14 Düring; cf. BARKER (1989), p. 242.

voice. They have nothing to do with music as such; but on the other hand they do seem to be designed specifically for singers, and we hear nothing about any comparable exertions in texts about orators. Augustus too had his *phonascus* who taught him how to use his voice as a public speaker and with whom he worked diligently; but there is no suggestion that he went in for exhausting physical labours of the kinds that are attributed to Nero (Suetonius, *Life of Augustus* 84).

A good many writers, all the way up to the rhetorician Choricus in the 6th century AD, give comparable accounts to those of Plato, the *Problem*-writer and Suetonius of the strict diet that singers in training had to observe; it seems to have been the common practice. We seem to get a very different picture from Plutarch: «The *choregoi*», says his speaker, «provide little eels and salads and garlic and bone-marrow for the choristers, and they dine splendidly over a long period, training their voices while living in luxury» (*De gloria Athenensium* 349a). This seems to contradict the commoner depiction of a singer's diet as frugal and austere, but we may be inclined to dismiss the apparent contradiction as illusory. Plutarch puts these words into the mouth of a Spartan. He is talking about the Athens of classical times, not Plutarch's own, and he is criticising the Athenians for the extraordinary amount of effort and expense they put into the performing arts while allegedly neglecting their army and navy. In the passage I have quoted he is contrasting the elaborate diet dispensed to the members of an Athenian chorus with the small and rudimentary rations given to the city's soldiers and sailors. It is patently a piece of tendentious rhetoric, and perhaps it should not be taken at face value. But it is very hard to be sure. There are passages elsewhere which also treat singers as delicate creatures who need a specially designed diet not unlike that described by Plutarch's Spartan. Athenaeus (*Deipnosophistae* 14, 623c), for instance, quotes a description by the fourth century comic poet Clearchus of singers being fed on white eels and all sorts of glutinous foods, since, so he says, they nourish the breath and put flesh on the vocal apparatus (Clearchus fr. 2 Kassel-Austin). More seriously, in the period we are concerned with here, Quintilian also says that singers and orators need different diets; he does not say what they are, but the gist of his remarks in the remainder of the passage is that singers live an enviably soft life by comparison with that of an orator. He says that singers can choose regular times of day for their health-giving walks, unlike orators who have to be ready to work at any time of day or night; and that while orators need above all a strong and resilient voice, what singers need is one that is flexible and delicate, and they coddle and care for it and protect it from strain. He compares people who cultivate beautiful voices with those who are used to exercising and being rubbed down with oil in the gymnasium, who perform splendidly in their own special sport but would soon give up if they had to march on military expeditions and do guard-duties (Quintilian *Institutiones oratoriae* 11, 3, 23-26). Rhetoricians and medical writers in general tend, in fact, to represent a singer's kind of voice-training *both* as dangerously taxing and tough, *and* as much too sheltered and dainty to prepare a person for serious hard work or to promote good health.

Suetonius' reference to Nero's sheet of lead has an interesting parallel in a passage of Galen.⁵ He describes the case of a boy whose chest was under-developed by comparison with the rest of his body, and the procedures he adopted in order to improve it. It is a difficult passage, and I cannot be sure that I have completely understood it. But at any rate the procedures included binding the lower part of the boy's chest and his abdomen with bandages, and telling him to do exercises with his arms and to make sounds with his voice of the sort that the φωνασκοί call ἀναφωνήσεις, without allowing his breath to escape; and meanwhile Galen and his assistants pressed on the boy's chest, preventing him from breathing out and forcing the breath to be retained inside. (The ἀναφωνήσεις to which Galen refers were vocalisations used by singers as warming-up exercises before a performance, as we learn from a writer of the same period, Phrynichus the grammarian, *Praeparatio sophistica* 106). A brief phrase in the passage seems to mean that the sounds were to be made on small intakes of breath, producing an even greater expansion of the chest; this would explain how the boy's ἀναφωνήσεις could be uttered without any escape of breath from his body. These procedures will be most successful, Galen says, if the sounds are made loudly and at a high pitch; and the person undergoing the treatment should draw in as much breath as he can, to expand his chest to the greatest possible extent. Presumably the treatment used on the boy was repeated many times, and if we are to believe Galen, it worked; he recommends these procedures to anyone wishing to improve his physique, unless he is very old, in which case he should avoid them. We may reasonably guess that Nero, a century earlier, had to do much the same sort of thing, with the lead sheet as a substitute for the exertions of Galen and his assistants.

There is further evidence that voice-training involved a very harsh physical regime in a number of other passages from the medical writers. Galen tells us, for instance, that people who start either athletic or vocal training from too early an age become incapable of sex, and their genitals become thin and wrinkled like those of old men (*De locis affectis* p. 451 Kühn). Soranus, another doctor more or less contemporary with Galen, gives a very similar impression of what could happen to women. The menstrual discharge, he says, is greater in women who lead a leisured life, and smaller in those who take part in athletics or go in for voice-training. It can in fact stop altogether, not only because of old age, but as the result of a woman's engaging in φωνασκία at a professional level, φωνασκία ἀγωνιστική, which uses up all the available matter; and in some cases the women become completely man-like, ἀνδρώδεις (Soranus *Gynaecia* 1, 22, 6; *ibid.* 1, 23, 1). The notion that female professional singers grew to look like the great Tamara Press or some other stereotypical Russian woman athlete may seem bizarre, but the comparison with athletes is common, and passages like these are eloquent testimony to the exhausting physical exertions and deprivations that singers were expected to undertake, not only during their apprenticeship but throughout their

⁵ Galen *De sanitate tuenda* pp. 358-359 Kühn.

careers. Thus Claudius Aelianus reports, for instance, that Diogenes the tragedy-singer renounced all «licentious bedding», and that though the *kitharōidos* Amoibeus had a gorgeous young wife he never had sex with her. Quintilian, too, asserts that sexual abstinence is essential for both singers and orators, so that they can preserve their strength.⁶

So much for the general regime imposed by voice-trainers on their clients. Several other rather general points can be extracted from the sources, for instance that singers always did warming-up exercises before performing, and that just as wrestlers get rubbed down with oil by their trainers before competing, singers «soften their wind-pipes in preparation» during this warming-up procedure; the writer probably means that they too rub their throats with oil.⁷ But we would like to know also about the exact nature of the exercises they did with the voice itself, and here the evidence is rather thin. There is some, however, and we can start from a tiny scrap of information in Ptolemy's *Harmonics* (3, 10, p. 105, 6-11 Düring). The lowest notes of the voice, he says, are closest to silence, and that is where vocal sound both begins and ends. «Hence οἱ φωνασκοῦντες start their singing from the lowest notes and end on them as they finish». There is nothing surprising about that, of course; modern singers typically do just the same when they are practising, singing up a scale from the bottom to the top and then back down again. The picture of singers running up and down scales, and trying to bring the voice to perfection all through its range, reappears quite commonly in our sources, and is often distinguished sharply from the exercises suitable for orators or to preserve a person's health, which should not use very low pitches and must especially avoid very high ones.⁸ Cicero has some characteristic remarks on the subject.

What is as essential to an orator as the voice? Yet I would advise no one who cultivates the art of speaking to train his voice in the manner of Greek tragedy-singers, who sit for many years practising delivery, and every day, before they begin to speak, gradually arouse their voices while lying in bed; and when they have done that they sit up and make their voices run down from the highest to the lowest level, in some way joining the highest and the lowest together. If we orators decided to do that, the people whose causes we have taken on will have been condemned before we have finished reciting a paean or a hymn as many times as is prescribed. (*De oratore* 1, 251)

One writer's prescriptions for exercises to promote bodily health in general, however, include details which seem to correspond rather closely to those that are elsewhere reserved for singers; and if in his work the boundary between the two sorts of regime was less clear-cut than it is in other writings, as this

⁶ Claudius Aelianus *Varia historia* 3, 30; Quintilian *Institutiones oratoriae* 11, 3, 19.

⁷ Phrynichus grammaticus *Praeparatio sophistica* 106; Alexander Aphrodisiensis *Problemata* 1, 119.

⁸ See for instance Quintilian *Institutiones oratoriae* 2, 9, 15; 11, 3, 22 and 41; Oribasius *Collectiones medicae* 6, 9, 1-6; Antyllus quoted at Oribasius *Collectiones medicae* 6, 1, 23.

correspondence suggests, his account may give us a fair picture of one aspect of the discipline that singers undertook. It deserves to be quoted in full. It is concerned with the ‘warming-up’ exercises known as ἀναφωνήσεις.

A person who is about to ἀναφωνεῖν should relax the hollow channels and rub them lightly, especially the lower parts, and sponge or wash his face gently while making quiet preliminary murmurings, extending them moderately; and it is better if he also begins by walking about. Then he can proceed to ἀναφώνησις. If he has some education, let him utter (ἀναφωνεῖτω) things he can remember, both those that he thinks elegant and those that involve many transitions between smoothness and roughness. If he has no knowledge of epic, let him perform iambics; let elegiacs have the third place and lyric poetry the fourth. It is better for the person uttering (τὸν ἀναφωνοῦντα) to recite from memory than to read. He should begin to utter (ἀναφωνεῖν) from the lowest notes, relaxing the voice as much as possible, and then proceed up to the highest; and then, without spending long at high pitch he should turn back down again, lowering the voice gradually, until we reach the lowest pitch, from which we began. The measure must be taken from the individual’s capacity and his degree of enthusiasm and experience. (Oribasius *Collectiones medicae* 6, 9, 1-6)

It is worth paying attention also to Cicero’s phrases about «gradually arousing their voices», and «in some way joining the highest and the lowest together», in the passage of the *De oratore* quoted above. What he means is not altogether clear, but our sources seem to find something odd about the aspect of a singer’s training that involves taking the voice through a sequence of very slight changes in pitch. The medical writer Antyllus, for instance, dismisses, as unhelpful for his therapeutic purposes, not only τὴν τῶν ὀξυτέρων φθόγγων γυμνασίαν, «exercise on the higher notes», but also τὴν ἄχρηστον ἀπὸ τῶν ὑπάτων κατὰ μικρὸν ἐπίτασιν ἢ τὴν παραυξήσεως φιλοτεχνίαν, «the useless increase in pitch from the lowest notes by small steps, or the special technique of gradual augmentation». These practices only create εὐμέλεια and χρηστοφωνία, «melodiousness and a fine voice», attributes that contribute nothing to health (quoted at Oribasius *Collectiones medicae* 6, 10, 7).

Perhaps the key to understanding these comments can be found in passages such as one in a letter of Seneca the Younger, where he is discussing the physical regime that a philosopher should adopt to keep himself in good condition. He recommends walking, exercising the arms with weights, high-jumping and long-jumping, and an exercise that he describes as something like the dance of the Sali, or the actions of washing-men who pound clothes in a tub with their feet – he may perhaps be thinking of running on the spot. Nor, he says, should one neglect the voice. But he absolutely forbids [*vocem*] *per gradus et certos modos extollere, deinde deprimere*, «raising and then lowering the voice by steps and in specific *modi*»; I take the words «in specific *modi*» to mean «through determinate intervals» or «following the sequences of particular scales». That, he goes on, is like getting a special trainer to teach you how to walk; before you know

where you are, he will be changing the sizes of your steps and watching over everything you eat. We should remember that our purpose is not to exercise the voice, but for the voice to exercise us (Seneca *Epistulae ad Lucilium* 15, 4-8). Singers concerned with the improvement and preservation of their vocal powers, of course, would no doubt have subscribed to the opposite of Seneca's last contention, submitting more or less willingly to the disciplines which their trainers imposed, however unnatural they might seem, since the whole purpose of their practices was to exercise and strengthen their voices. Perhaps then, though this is not what they explicitly say, what the doctors and rhetoricians are really objecting to in a singer's vocal training are not the gradual changes in pitch as such. It is the fact that the singer has to produce them in the manner which musical writers (and some others too) call διαστηματική κίνησις, the "intervallic motion" characteristic of melody, rather than the "continuous motion", συνεχής κίνησις, used in speech; and that in doing so he is confined to precisely specified intervals in the voice's upwards and downwards movements. (This may be what Seneca has in mind when he refers sarcastically to a trainer regulating the size of a person's steps). All the orthodox rhetoricians agree that this 'sing-song' style of delivery is inappropriate to public speaking; it is an 'oriental' fashion which some orators have adopted, but is sapping the manly strength of proper forensic and political rhetoric. If we allow that kind of delivery, says Quintilian, we might as well go the whole hog and accompany our speeches with lyres and *tibiae*, or even cymbals, which would in fact be even more appropriate to these atrocities (*Institutiones oratoriae* 11, 3, 57-9; cf. Cicero *Orator* 57).

Much more could be said about the techniques used by orators, of course; a good deal of information can be extracted, for example, from Quintilian *Institutiones oratoriae* 11, 3, from which I have already quoted several times, together with the passages on rhetorical delivery in Cicero *De oratore*, especially 3, 56-61. There is also plenty more to discover from the medical sources about the use of vocal training in improving and preserving one's health. They talk about deep-breathing exercises, for instance, and offer a great many recipes for soothing and curing sore throats, some of which were probably used by singers as much as by anyone else. We get a hint of some early evidence of this from Antiphon's speech *On the Choreutes*, in which a man defends himself against the charge of having poisoned a member of his chorus, and again from Theophrastus, who speaks of the juice of the plant called πανάκης, «All-heal», as good for φωνασκία, as well as for the ears and for the pains of miscarriages and spasms (*Historia plantarum* 9, 9, 2). A typical prescription is one which Galen attributes to one of his predecessors, the doctor Crito; it involved sweet Cretan wine mixed with spices such as myrrh and frankincense, boiled down to a syrup, which sounds rather more appealing than many mixtures to be found in a modern pharmacist's shop.⁹

⁹ On breathing techniques see especially Antyllus quoted at Oribasius *Collectiones medicae* 6, 10; for a large selection of recipes for medicines to soothe the throat see Galen *De compositione medicamentorum secundum locos* p. 35 ff. Kühn, which contains a long list of potions prescribed by

What I have not so far been able to find, however, except perhaps in the passage quoted above from Oribasius, are more precise details about φωνασκία for singers. This is not really surprising, since the great majority of writers on music in this period are concerned almost exclusively with harmonic theory; the rhetoricians and doctors quite naturally say no more about the singers' specialised techniques than is needed to distinguish them from their own; and most of the more broadly «cultural» texts belong to the environment of the Second Sophistic, which are designed in large part to glorify the Greek culture of classical times, typically echoing the rather snobbish attitude to specialised forms of physical exertion and training which we find, for instance, in Plato. But we can at least be sure that in the Roman world of the late Republic and the Empire, the work of a professional singer, and of anyone who aspired to become one, involved a great deal of persistent hard labour which was clearly distinguished from their specifically musical activities; that they used physical exercises, medical prescriptions and even mechanical aids – like Nero's lead sheet – to strengthen and discipline their breathing apparatus; that their vocal exercises were much more elaborate and specialised than those recommended for orators; and at the same time that they treated their voices and their bodies in general with a delicate care which earned them the rhetoricians' contempt. I cannot claim to have examined every possible source, and further research may be able to reveal more details of their regime. But even in the absence of such details it seems clear that the physical disciplines to which singers were subjected in this period of antiquity were at least as demanding and technically specialised as those undergone by their modern counterparts.

other doctors, with Galen's comments. For a review of our information about the kinds of vocal quality expected of professional singers, and for some speculations on the subject, see WEST (1992), pp. 39-47.

Bibliography

- ANDREW BARKER (1989), *Greek Musical Writings*, vol. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ANNIE BÉLIS (1999), *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette.
- CLEARCHUS *Fragmenta*, in *Poetae comici Graeci*, vol. 4 (1983), ed. Rudolf Kassel et Colin Austin, Berolini-Novae Eboraci, W. de Gruyter.
- GALEN *De sanitate tuenda*, in *Claudii Galeni opera omnia*, vol. 6 (1823), ed. Karl Gottlob Kühn, Leipzig, Knobloch (rist. Hildesheim, Olms, 1965).
- GALEN *De locis affectis*, in *Claudii Galeni opera omnia*, vol. 8 (1824), ed. Karl Gottlob Kühn, Leipzig, Knobloch (rist. Hildesheim, Olms, 1965).
- GALEN *De compositione medicamentorum secundum locos*, in *Claudii Galeni opera omnia*, vol. 1 (1827), ed. Karl Gottlob Kühn, Leipzig, Knobloch (rist. Hildesheim, Olms, 1965).
- PALLADIUS *Commentaria in Hippocratis librum sextum de morbis popularibus*, in *Scholia in Hippocratem et Galenum*, vol. 2 (1834), ed. Friedrich Reinhold Dietz, Königsberg, Borntraeger (rist. Amsterdam, Hakkert, 1966).
- PORPHYRIUS *In Ptolemaei Harmonica commentarium*, in *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios* (1932), hrsg. von Ingemar Düring, Göteborg, Elanders.
- PTOLEMAEUS *Harmonica*, in *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios* (1930), hrsg. von Ingemar Düring, Göteborg, Elanders.
- MARTIN L. WEST (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press.

Andrew Barker, dopo aver insegnato nelle Università di Warwick, Cambridge e Otago, è diventato Professore Emerito di Discipline Classiche all'Università di Birmingham. È autore di sei monografie e più di 60 articoli sulla musica e la teoria musicale greca antica, ed è fondatore e Presidente di MOISA – The International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage.

Andrew Barker is Emeritus Professor of Classics at the University of Birmingham, and had previously taught at the Universities of Warwick, Cambridge and Otago. He is the author of six books and more than sixty articles on ancient Greek music and musical theory, and is the founder and President of MOISA – The International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

La musica humana e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto

di Donatella Restani

Università degli Studi di Bologna, Italia
donatella.restani@unibo.it

§ Il presente saggio si propone di indagare il concetto di *musica humana* del quale Boezio annuncia una spiegazione all'inizio del *De institutione musica*, senza però mai più ritornare sull'argomento nella parte restante dell'opera. Partendo da uno studio sulle premesse di tale concetto nella trattatistica a lui antecedente e proseguendo con un'indagine sui testi eventuali che potevano essere depositati nella mente di Boezio e dei suoi lettori coevi, la posizione mediana della *musica humana* nell'ambito della tripartizione della musica (mutuata dalle *divisiones philosophiae*) acquisisce nuovi significati e avvia nuove prospettive di ricerca.

§ The present paper aims at investigating the idea of *musica humana*, the explanation of which is announced by Boethius at the beginning of his *De institutione musica*, even if he never harks back on it in the remaining part of that treatise. Starting from a study of the preliminary remarks of such a concept in previous treatises and going on with an enquiry on the potential texts which Boethius and his coeval readers had in mind, the middle position of *musica humana* within the tripartition of music (borrowed from the *divisiones philosophiae*) acquires new meanings and launches new research perspectives.

Dalla fine degli anni Novanta, la mia curiosità di studiosa è stata più volte sollecitata dalla promessa mancata di Boezio a proposito della spiegazione del concetto *musica humana*,¹ annunciata all'inizio del *De institutione musica* (*Sed de hac posterius dicam*) e mai più richiamata né tantomeno soddisfatta:

Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? Quid vero, quod corporis elementa

¹ Boezio *De institutione musica* 1, 2, pp. 188, 25-30; 189, 1-5 Friedlein.

*permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat? Sed de hac posterius dicam.*²

Che cosa sia la musica umana può capirlo chiunque si cali in se stesso. Che cosa infatti unisce al corpo l'incorporea vivacità della mente, se non un ordinato rapporto (*coaptatio*), come se si trattasse di una giusta combinazione di suoni gravi e acuti per produrre un'unica consonanza? Inoltre che cos'altro può associare tra loro le parti dell'anima, la quale – secondo la dottrina di Aristotele – risulta dalla fusione dell'irrazionale con il razionale? E ancora: che cosa riesce a mescolare gli elementi del corpo, oppure è tale da tenerne insieme le parti con un suo proprio ordinato rapporto (*coaptatio*)? Ma di questo parlerò più avanti.³

Ero consapevole di quante pagine fossero state scritte a proposito delle riprese successive di tale espressione, ma non del fatto che invece non vi fossero altrettanti studi sulla formazione del concetto o sulla sua presenza prima del testo boeziano. In pratica, si trattava di incominciare a riconoscere se vi fossero e quali fossero le premesse del concetto di *musica humana* nella trattatistica precedente. Iniziai da quella musicale, poi anche retorica e filosofica, in lingua latina e greca: ben presto la ricerca si rivelò assai ardua. Dedicai⁴ un'attenzione particolare, sia pure non sistematica, ai commentari aristotelici greci. I testi raccolgono le lezioni dei maestri di filosofia che insegnarono con continuità, dal II al VII secolo d.C., nelle scuole di lingua greca delle principali città del Mediterraneo: sono editi nella monumentale raccolta dei *Commentaria in Aristotelem Graeca*, in 25 volumi, per complessive 15.000 pagine, dall'Accademia delle scienze di Berlino, dal 1882 al 1909, e resi molto più fruibili, dagli anni Novanta, grazie al progetto «Ancient Commentators on Aristotle», diretto da Richard Sorabji e in corso di completamento presso Duckworth. In quel momento tentai di raccogliere le testimonianze relative ai passi di interesse sonoro e musicale presenti nei testi aristotelici e mi soffermai, in particolare, sia sui testi introduttivi allo studio del 'canone' delle opere aristoteliche, come i *prolegomena* all'*Isagoge* di Porfirio, sia sulle lezioni sul *De anima* ascoltate da Alessandro di Afrodisia e confluite nei commenti di Giovanni Filopono e di Stefano, rispettivamente nel V e nel VI secolo, sia sulla parafrasi di Temistio, nel IV secolo. Da una prima rassegna emerse l'attenzione dei commentatori concentrata sulla presenza della musica silenziosa nell'anima piuttosto che nel corpo. Ne riferii, almeno in parte, nel volume *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico* (Ravenna 2004).

Successivamente, mi sono domandata più volte quale potesse essere la matrice dell'espressione *musica humana*, ovvero quali testi Boezio potesse avere avuto presenti e se prima di lui quell'espressione fosse stata utilizzata e,

² Boezio *De institutione musica* 1, 2, pp. 188, 26-30; 189, 1-5 Friedlein: ho introdotto i caratteri spaziat.

³ Trad. it. CATTIN (1979), p. 216, con lievi modifiche.

⁴ La prima volta di cui ricordo fu nella prolusione *Tracce di sapere musicale nell'educazione e nella cultura dell'età tardoantica tra Oriente e Occidente*, III Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale», Bologna, 19-21 novembre 1999.

eventualmente, con quale significato. In seguito, adottando un'idea guida di Alberto Gallo,⁵ ho iniziato a operare in modo sistematico non tanto per ricostruire il cosiddetto e generico 'contesto' della definizione di Boezio, quanto per individuare il maggior numero possibile di 'con-testi' verbali, vale a dire tutti quei testi che potevano essere depositati nella memoria di Boezio e dei suoi lettori coevi insieme con le tre divisioni della musica presentate all'inizio del trattato.

In quella fase della ricerca, partendo dalla considerazione che Boezio doveva avere avuto in mente altri modelli filosofici sia per la tripartizione, sia per la posizione mediana da lui attribuita alla *musica humana*, ho ripercorso testi greci, ma soprattutto latini, circolanti negli ambienti neoplatonici e cristiani a lui precedenti o coevi, riferiti in particolare ai modi dell'unione di anima e corpo nella trattatistica sulla *quaestio de anima*. Mi sono pertanto imbattuta, da un lato, nei temi e nelle metafore musicali presenti nel *De statu animae* di Claudiano Mamerto e, dall'altro, negli usi di due termini, *proportio* da Varrone ad Agostino e *coaptatio*, inteso da quest'ultimo come equivalente del greco ἀρμογία. Su tali terreni la posizione media della *musica humana* ha acquisito nuovi significati e avviato nuove prospettive di ricerca.⁶ Una prima, in relazione allo statuto della musica nell'enciclopedia del sapere, a iniziare da Varrone, punto di riferimento, come si è detto, ancora in età agostiniana. Una seconda, in rapporto al confronto tra le medietà aritmetica, armonica e geometrica e i sistemi di governo, rispettivamente oligarchico, aristocratico e democratico, proposta nel *De institutione arithmetica*,⁷ nel cui centro erano collocate la medietà armonica e il governo degli aristocratici, con chiara valenza di riflessione e di propaganda politica. Infine una terza, connessa con gli scritti teologici boeziani, secondo la quale la *musica humana* potrebbe essere considerata come *signum* cristiano di Dio incarnato nel suo Figlio, che si fa presente nell'anima e nel corpo dell'uomo. Se questo fosse vero, si potrebbe pensare che Boezio abbia voluto velare quest'ultimo significato e tenerlo per sé e per una ristretta cerchia di amici che potevano dividerlo.

Non va infatti dimenticato che per la seconda partizione, *musica humana*, Boezio sembra aver introdotto un neologismo. In tal caso, esso si andrebbe ad aggiungere ad almeno un altro nuovo termine, dalla straordinaria fortuna successiva, come *quadruuium*, impiegato per la prima volta, come noto, nel proemio dell'*Institutio arithmetica*, a proposito della quadripartizione delle discipline matematiche. A tale orizzonte della conoscenza tecnica vorrei ora riportare l'attenzione della mia ricerca tutt'ora in corso: alla posizione occupata dalla *musica humana* all'interno della tripartizione della musica come scienza. Tutti ricordano che tale divisione si trova nel secondo capitolo del *De institutione musica*, vale a dire in quella parte considerata anche per questo come 'proemio filosofico':

⁵ GALLO (2001), pp. 18-19.

⁶ RESTANI (2007); RESTANI – MAURO (in corso di pubblicazione).

⁷ Boezio *De institutione arithmetica* 2, 45, 1 Guillaumin, su cui DÍAZ Y DÍAZ (2005), p. 438.

*Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur.*⁸ [...]

Colui che scrive sulla musica deve dapprima esporre in quante parti gli studiosi hanno suddiviso tale materia. Esse sono tre: la prima è costituita dalla musica dell'universo (*musica mundana*); la seconda dalla musica umana (*humana*); la terza dalla musica strumentale (*in quibusdam constituta instrumentis*), come quella della cetra (*cithara*), dei flauti (*tibiae*) e degli altri strumenti con i quali si può ottenere una melodia.⁹ [...]

Se la tripartizione della musica è mutuata dalle *divisiones philosophiae*, allora è chiaro che Boezio attribuiva alla musica e alle sue parti una collocazione epistemologica tra le discipline filosofiche. È risaputo che altri trattatisti, prima di Boezio, avevano suddiviso la materia di studio in varie parti, secondo le convenzioni in uso nella manualistica musicale, documentate soprattutto per le scuole greche. Proprio per questo la tripartizione boeziana, che colloca la disciplina nel più ampio orizzonte di «scienza delle cose umane e divine», in aggiunta al suo ruolo di disciplina specialistica, può avere ancora oggi un certo interesse. Infatti nonostante le numerose ricognizioni sui libri che Boezio poté verosimilmente leggere e avere, talora, a disposizione nello scaffale, sfuggono altre possibili tracce di lettura, di cui, in particolare, quelle riposte nella biblioteca interiore,¹⁰ in cui le parole e i concetti assumono nuovi significati e dove, a volte, ne nascono anche di nuovi, assenti nei testi di partenza o, se pure presenti, poi ripensati integralmente: questo potrebbe essere avvenuto anche nel caso della tripartizione della musica. Di certo, per quanto riguarda la prima divisione, la *musica mundana*, sono state concordemente riconosciute¹¹ tra le fonti principali le glosse, le traduzioni e i commenti greci e latini alla cosmologia del *Timeo*¹² – l'unico testo di Platone circolante sino al XII secolo – e le sue citazioni, esplicite o implicite, contenute nei testi di Cicerone, Nicomaco di Gerasa, Teone di Smirne, Aristide Quintiliano, Favonio Eulogio, Macrobio e Calcidio, senza dimenticare la filosofia naturale di Aristotele e l'astronomia di Tolomeo,¹³ né Agostino e altri neoplatonici. È noto che Boezio poté verosimilmente avere attinto l'espressione dalla sua memoria dei *Commentarii in*

⁸ Boezio *De institutione musica* 1, 2, p. 187, 17-23 Friedlein.

⁹ Trad. it. CATTIN (1979), p. 215: ho apportato lievi modifiche.

¹⁰ JEANMART (2003), p. 125.

¹¹ OBERTELLO (1967), ora in OBERTELLO (1989), pp. 125-155: p. 133, p. 150 e s.; BAKHOUCHE (2003); VAN WYMEERSCH (2003).

¹² REYDAMS-SCHILS (2003).

¹³ ILNITCHI (2002).

Somnium Scipionis,¹⁴ di cui Q. Aurelio Memmio Simmaco aveva sottoscritto una copia del primo libro con Macrobio Plotino Eudossio, a Ravenna. Eppure forse non è superfluo sottolineare la distanza dal testo macrobiano, a partire dal genere letterario e dalle argomentazioni ad esso congiunte. Infatti al termine del commento alla rappresentazione sonora del moto dei cieli del testo ciceroniano¹⁵, in cui il movimento veloce è associato ai suoni acuti e quello lento ai gravi, e dopo aver esplicitamente rinunciato ad inoltrarsi nei tecnicismi della trattatistica musicale, Macrobio¹⁶ sceglieva di esplicitare quei termini che, *in re naturaliter obscura*, richiedono un supplemento di spiegazione. Tra questi si soffermava sui tre generi, enarmonico diatonico e cromatico, e sulle loro caratteristiche secondo le tesi platoniche: se l'enaarmonico era uscito dall'uso per l'eccessiva difficoltà esecutiva e il cromatico era ritenuto eccessivamente debole, non poteva che essere il diatonico, non a caso collocato in posizione mediana (*medium, id est diatonum*), a venire associato alla rappresentazione sonora del moto dei cieli, alla musica cosmica: *mundanae musicae*. Dalla riflessione sull'inudibile repertorio della *musica mundana*, Boezio passava invece alla sua collocazione nel quadro epistemologico della musica come *scientia*: la *musica mundana* fu riconosciuta da allora, probabilmente per la prima volta, come uno dei settori della *scientia rerum divinarum*. Anche la definizione della terza divisione, la musica strumentale, *in quibusdam constituta instrumentis*, pare essere stata risemantizzata. A differenza dell'oggetto della prima divisione, l'oggetto del terzo tipo di conoscenze musicali era già stato ampiamente diffuso nella trattatistica musicale in uso nelle scuole di lingua greca, secondo varie distinzioni,¹⁷ tra cui la *peri melous epistēmē*, l'*harmonikē*, la *rhythmikē*, l'*organikē*, riguardanti rispettivamente il movimento della voce, l'uso dei diversi generi di intervalli e strutture melodiche, ritmi e strumenti, ma di fatto, almeno i primi cinque libri boeziani comprendevano soltanto l'*harmonikē*, per lo più secondo la trattazione di Tolemeo e di Nicomaco. Ho richiamato altrove¹⁸ che tale denominazione rinviava, ancora una volta, a un orizzonte più ampio rispetto alle partizioni dei precedenti manuali di musica: nella sottolineatura della centralità del mezzo e, attraverso di esso, degli uomini, che si servivano di qualsivoglia tipo di organo del corpo (*organa*) per eseguire musica, vi era probabilmente anche un'eco della trattatistica diffusa nelle scuole di grammatica e retorica di lingua greca. Anche la tripartizione che dà ordine al sapere musicale è collocata nei *prolegomena* al trattato vero e proprio, riservati alla definizione dei tre diversi tipi di musica come oggetto di altrettanti diversi settori della conoscenza musicale: in essi Boezio sembra aver reinterpretato i modelli della trattatistica greca e sottolineato la centralità della musica in una prospettiva di educazione che, per usare uno dei

¹⁴ Macrobio *Commentarii in Somnium Scipionis* 2, 4, 13.

¹⁵ *Ibid.* 2, 4, 2-7.

¹⁶ *Ibid.* 2, 4, 12.

¹⁷ Per esempio: Aristosseno *Elementa harmonica* 1, 1-2, p. 5 s. Da Rios; *ibid.* 2, 32, p. 41, 5-8 Da Rios.

¹⁸ RESTANI (2004), p. 62 s.

suoi neologismi, definiremmo per l'uomo come *persona*,¹⁹ ovvero per l'uomo integrale. In quali altri testi ricorresse la partizione ternaria della disciplina (*quot musicae genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus*) è il quesito al quale d'ora in poi tenterò di cercare risposte.

Bibliografia

- ARISTOSSENSO *Elementa Harmonica*, in *Aristoxeni Elementa harmonica* (1954), Rosetta Da Rios recensuit, Romae, Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- BEATRICE BAKHOUCHE (2003), *Boèce et le «Timée»*, in *Boèce ou la chaîne des savoirs*, Actes du Colloque international de la Fondation Singer-Polignac, éd. par Alain Galonnier, Louvain-Paris, Editions de l'Institut supérieur de philosophie-Peeters, pp. 5-22.
- BOEZIO *Contra Eutychen et Nestorium*, in *Boezio, La consolazione della filosofia, Gli opuscoli teologici* (1979), a cura di Luca Obertello, Milano, Rusconi, pp. 317-351.
- BOEZIO *De institutione arithmetica libri duo*, in *Boèce, Institution arithmétique* (1995), texte établi et traduit par Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres.
- BOEZIO *De institutione musica libri quinque*, in *De institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque* (1867), accedit geometria quae fertur Boetii, e libris manu scriptis edidit Godofredus Friedlein, Leipzig, Teubner (rist. Frankfurt, Minerva, 1966).
- PEDRO RAFAEL DÍAZ Y DÍAZ (2005), *Recensione a Donatella Restani, Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico*, Ravenna, Longo, 2004, «Florentia Iliberritana», 16, pp. 437-438.
- F. ALBERTO GALLO (2001), *Musica civilis e cultural heritage*, «Il Saggiatore musicale», 8, pp. 15-20.
- GABRIELA ILNITCHI (2002), *Musica mundana, Aristotelian natural philosophy and Ptolemaic astronomy*, «Early Music History», 21, pp. 37-74.
- GAËLLE JEANMART (2003), *Boèce ou les silences de la philosophie*, in *Boèce ou la chaîne des savoirs*, Actes du Colloque international de la Fondation Singer-Polignac, éd. par Alain Galonnier, Louvain-Paris, Editions de l'Institut supérieur de philosophie-Peeters, pp. 113-129.
- LUCA OBERTELLO (1967), *Motivi dell'estetica di Boezio*, «Rivista di estetica», 12, pp. 360-387.
- LUCA OBERTELLO (1989), *Boezio e dintorni. Ricerche sulla cultura altomedievale*, Firenze, Nardini.
- DONATELLA RESTANI (2004), *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico*, Ravenna, Longo.
- DONATELLA RESTANI (2007), *Le radici antropologiche dell'estetica boeziana: anima humana e musica humana*, in *Le fonti dell'estetica musicale. Nuove prospettive storiche*, Atti del convegno (Venezia, 26-28 ottobre 2006), a cura di Maria Semi, «Musica e Storia», 15, pp. 243-258.

¹⁹ Boezio *Contra Eutychen* 2-3 (trad. it. Obertello).

DONATELLA RESTANI – LETTERIO MAURO (in corso di pubblicazione), *Musique du corps et musique de l'âme, la musica humana de Boèce*, in *Le corps et la musique* (Atti del convegno, Genova, 20-21-22 febbraio 2006), a cura di Florence Malhomme, Turnhout, Brepols.

GRETCHEN J. REYDAMS-SCHILS (2003) [ed. by], *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press.

BRIGITTE VAN WYMEERSCH (2003), *Le Timée de Platon et la philosophie de la musique au Moyen Âge*, «Les Études Classiques», 71, pp. 71-89.

Donatella Restani è professore associato di Musicologia e Storia della musica all'Università degli Studi di Bologna (Italia). Si occupa delle musiche dei popoli dell'antichità greca e romana e della loro recezione in età medievale e moderna, su cui ha scritto, tra l'altro: *L'itinerario di Girolamo Mei* (Firenze 1990), *Musica per governare. Alessandro, Adriano e Teoderico* (Ravenna 2004). Ha coordinato le mostre *Lo specchio della musica* (Ferrara-Bologna 1988) e *La musica ritrovata* (Ravenna 1997) e curato i volumi: *Musica e mito nell'antica Grecia* (Bologna 2004), *Etnomusicologia del mondo antico* (Ravenna 2006) e con Daniela Castaldo e Cristina Tassi, *Il sapere musicale e i suoi contesti: da Teofrasto a Claudio Tolomeo* (Ravenna 2009). È socio fondatore di MOISA – International Society for Greek and Roman Music and its Cultural Heritage.

Donatella Restani is Associate Professor of Musicology and History of Music at the Università degli Studi di Bologna (Italy). Her research interests concern ancient Greek and Roman music and its reception in Medieval and Modern Ages, on which she wrote: *L'itinerario di Girolamo Mei* (Firenze 1990), *Musica per governare. Alessandro, Adriano e Teoderico* (Ravenna 2004). She coordinated the exhibitions *Lo specchio della musica* (Ferrara-Bologna 1988) and *La musica ritrovata* (Ravenna 1997) and edited the volumes: *Musica e mito nell'antica Grecia* (Bologna 2004), *Etnomusicologia del mondo antico* (Ravenna 2006) and, with Daniela Castaldo and Cristina Tassi, *Il sapere musicale e i suoi contesti: da Teofrasto a Claudio Tolomeo* (Ravenna 2009). She is charter member of MOISA – International Society for Greek and Roman Music and its Cultural Heritage.

Section 2

Poesia e musica a Roma

Poetry and Music in Rome

Sezione 2

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Greek Music and Greek Musicians for Rome*

by **Egert Pöhlmann**

University of Erlangen, Germania
eva.poehlmann@t-online.de

From its beginnings Rome was indebted to Greece for fine arts, including literature and music. The first mediator of Greek music to Rome was Etruria, which had been hellenized already in the archaic period. There followed direct influence from *Magna Graecia* in Sicily and Southern Italy. In this procedure of Hellenization it is possible to distinguish several crucial moments: in 240 BC the freedman Livius Andronicus from Tarentum was the first to stage in Rome a Greek tragedy and comedy in a Latin version. In 146 BC Greece was attached as province Achaia to Rome, and soon the new patron was hailed in the music of the Greek sanctuaries, as in 116 BC in the Delphic Paian to Apollo by Limenius.¹ After the battle of Actium in 31 BC Ptolemaic Egypt was incorporated as a Roman province in 30 BC, with the consequence that Rome took over the role of Alexandria as cultural centre of the Mediterranean world. This was already the vision of Caesar, when in 47 BC he commissioned Marcus Terentius Varro of Reate to erect a great public double-library for Greek and Latin literature. From Caesar onwards the Roman emperors considered Greek and Roman culture as a unity. And this holds good too for Roman music and musical theory.

Marcus Terentius Varro (116-27) already had transferred Greek musical theory to Rome in the 7th book of his *Disciplinarum libri IX*, which treated the *artes liberales* together with medicine and architecture. Later writers tried to rival Varro in writing *disciplinae*, as Augustine, Martianus Capella and Boethius. But often Varro is used only as source for commonplace subjects. Of course Latin writers drew on Greek music theory without an intermediary too. This abundance of Latin literature about music was supplemented by Greek theory of music, the majority of which belongs to imperial times. We have to assume Roman readers for these Greek texts too, as is the case with Aristides Quintilianus (2nd/3rd century AD), who dedicates his three books *De musica* to a Greek and a

* Abstract of a paper read at the 2nd Annual Meeting of MOISA, Cremona 30. October 2008, published in PÖHLMANN (2008), pp. 284-300.

¹ DAGM no. 21, 38-40: τὰν τε δορίσ[τεπτον κάρται] Ῥωμαίω[ν] ἀρχὰν αὖξετ' ἀγηράτω θάλλ[ουσας φερε]νίκαν.

Roman friend, Eusebios and Florentius. Summing up, there seems to be some coexistence of Greek and Latin music theory in Roman times, which is in keeping with the bilingual character of the culture of the Roman empire outlined above.

Where musical practice is concerned, the picture is wholly different: up to now there have been published 22 fragments with Greek musical notation from classic or hellenistic times, and 40 fragments with Greek musical notation and Greek text from imperial times.² Although the system of Greek notation was already known in Rome in the late Republic,³ there exists no fragment of music with Latin text. In order to fill this gap Günter Wille compiled an abundance of literary, archaeological, organological, epigraphic and numismatic testimonies.⁴ This impressive material bears witness to the prominent role of music in Rome, but does not reveal anything about the music itself. But there remains the possibility of looking around in the musical fragments with Greek text of imperial times in order to find 'Greek music for Romans'.

The first candidate is obviously the Greek musician and poet, Mesomedes of Crete, a freedman and composer of citharodic *nomoi* at the court of Hadrian.⁵ It is possible to reconstruct a collection of 18 of Mesomedes' compositions, of which five were transmitted with musical notation. There is nothing in Mesomedes which is not familiar in the Greek poetry, metre and music of imperial times.⁶ His preference for stichic metres, as in the *Hymn to the Sun* or the *Hymn to Nemesis* at the expense of strophic forms can be paralleled in Latin poetry by comparing the choruses, monodies and lyric dialogues of Seneca. So far as the music is concerned, the disappearance of the enharmonic genres, which were favourites in the classical period, and the abandonment of the chromatic genres, which were familiar in Hellenistic times, are characteristics of all fragments of Greek music in imperial times. When Mesomedes is mirroring the prosody of his texts in his melodies, he follows a habit already familiar in hellenistic music. Most interesting is the possibility that Mesomedes composed new music for old texts as for the three *Prooimia* and Ariphron's *On Health*, perhaps wishing to give his eclectic collection an archaising flavour.

There is evidence in imperial times for selections of miscellaneous solo pieces with musical notation in the Mesomedes collection (DAGM 24-31), in the anthologies of the Oxyrhynchus Monody (DAGM 38), the Oslo papyrus (DAGM 39-40), the Yale *Nomoi* (DAGM 41) and the Michigan papyrus (DAGM 42-43). The genres are different: while Mesomedes, the Oxyrhynchus Monody and the Yale *Nomoi* belong to *citharodia*, the pieces in the Oslo papyrus and the Michigan papyrus are *tragoedia*, tragic solo song. Mesomedes seems to

² DAGM nos. 1-22; 23-61; Pap. Louvre E 10534: BÉLIS (2004), WEST (2007).

³ Cicero *Tusculanae disputationes* 4, 2, 3, Livius *Ab urbe condita* 7, 2, 7, Varro fr. 282 Funaioli; WILLE (1967), pp. 489-490.

⁴ WILLE (1967).

⁵ Suda s.v. Μεσομέδης (M 668) Adler.

⁶ See WEST (1982), pp. 162-185; WEST (1992), pp. 372-385.

have recomposed the old texts of Ariphron's *Hymn to Hygieia* and the three *Prooemia*, and recomposition is to be assumed too for the monody of Oxyrhynchus and the Yale *Nomoi*. In the case of the Oslo papyrus and the Michigan papyrus soloists have set spoken verse, anapaests and iambic trimeters, to music, using for the three prologues texts of older tragedies. Of course citharody was performed and accompanied by only one soloist. But the two prologues in the form of dialogues of the Michigan papyrus require a secondary actor assisting in the performance, while the instrumental interlude in the first prologue of the Michigan papyrus attests the presence of an aulos-player in the performance. We have to assume the same ways of adapting material for solo performances in Roman musical life.

In the prologues of the Oslo and Michigan Papyri it is evident that a composer of imperial times has set to music iambic trimeters, spoken verse which was never intended to be sung. This could not have happened until the feeling for the intrinsic differences of spoken and sung verses had been lost. This was true for Latin poetry, where elegies, eclogues, sapphic odes, hendecasyllabi were sung without discrimination of the genres from the neoteric poets to imperial times. In Petronius (*Cena Trimalchionis* 64, 2) there is evidence that *canturire diverbia, adicere melica* was usual in symposia.

In the case of the emperor and musician Nero, there is ample information about the performances of this imperial amateur. Nero started his career as *citharoedus* in Rome at the *Iuvenalia* in 59 AD. But later Nero competed in Greece as *tragoedus* too,⁷ singing in tragic costume and mask solo pieces for male and female roles.⁸ Of course Nero, accompanying himself, performed his citharodies alone. For his tragic scenes he might sometimes have used a secondary actor, e.g. in the case of the *Oedipus excaecatus*, who needed a guide. Moreover, as in tragic scenes an aulos player was obligatory, the *tragoedus* needed an assisting musician, whose interlude we have found in the Michigan papyrus. Summing up, the *citharoedus* turns out to be a real soloist, while the *tragoedus* was the leading part in a little ensemble scene. Finally, there is evidence for an anthology of Neronian musical highlights for solo performance, the *dominicum*, which is mentioned by Suetonius.⁹

Fragments of Greek Music in papyri as well as literary testimonies furnish a vivid picture of musical practice in Imperial times. It seems that the recently published fragment of a *Medea*,¹⁰ which is transmitted on a Louvre papyrus of the 2nd century AD, has to be understood against this background. The text of its lines 1-14 consists without exception of iambic trimeters. Of line 15 only some musical

⁷ Suetonius *Nero* 22, 3; Dio Cassius 63, 9, 1 f.; *ibid.* 14, 4; WILLE (1967), pp. 344-345, nn. 435-436.

⁸ Suetonius *Nero* 21, 3: *tragoedias quoque cantavit personatus heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret*. WILLE (1967), pp. 342-345.

⁹ Suetonius *Vitellius* 11.

¹⁰ Louvre, inv. nr. E 10534; BÉLIS (2004).

signs survive. Lines 1-2 may be attributed to Jason, lines 6-11 to Creon, while lines 3-5 and 12-15, which are furnished with musical notation, belong to Medea, who defends herself against the accusation that she had killed their children. Aristotle¹¹ gives evidence that the text of the Louvre *Medea* fragment belongs to the *Medea* of Carcinus the Younger (*floruit* 380-377 BC).¹²

Martin L. West,¹³ after having improved fundamentally the reconstruction of the text, demonstrated that the music of the lines of Medea cannot be a composition of the 4th century BC. The florid style of the melody, which can be seen in lines 4-5 and the pure diatonic ionic key alone point to imperial times. The fact that lines 3-5 and 12-15 are spoken verse, which were set to music later, connects the Louvre *Medea* with the Oslo and Michigan papyri, which belong to imperial times too (see above). Finally, the Louvre *Medea* is connected with the two prologues of the Michigan papyrus (DAGM 42-43) in so far as it again displays an ensemble scene, but with a difference: while in DAGM 42 there is evidence for two singing actors and an aulos player, the Louvre Carcinus is performed by one singing soloist, Medea, and two speaking actors, Iason and Creon. This way of *tragoediam cantare* comes very close to Nero's performances on stage with the assistance of one or two *hypocritae*. Taking all these points together, it becomes evident that the Louvre papyrus presents spoken trimeters of Jason, Creon and Medea from the 4th century BC, which were adapted for a solo performance by setting the part of Medea to music in imperial times.

After this survey it must be admitted that in imperial times it does not make sense to search for genuine Roman versus genuine Greek music, as Günther Wille attempted in vain. The Greek musical papyri as well as the literary evidence for Roman music bear witness of a process of mutual assimilation of Greek and Roman music, which began early in republican times. The result of this evolution in imperial times was a Greco-Roman musical idiom, a common musical language, the elements of which were handed down to posterity.

Musica e musicisti greci per Roma

Fin dai primordi, Roma fu in debito con la Grecia per quel che riguarda le belle arti, incluse la letteratura e la musica. Il primo mediatore per la musica greca a Roma fu l'Etruria, che si era ellenizzata già in epoca arcaica. Seguirono influenze dirette dalla *Magna Graecia*, in Sicilia e nel Sud-Italia. In tale processo di ellenizzazione è possibile distinguere diversi momenti cruciali: nel 240 a.C. il liberto Livio Andronico di Taranto fu il primo a mettere in scena a Roma una

¹¹ Aristotle *Rhetorica* 1400b8 = Carcinus II *TrGF* 70 F 1e.

¹² Carcinus II *TrGF* 70.

¹³ WEST (2007).

tragedia o commedia greca in versione latina. Nel 146 a.C. la Grecia fu annessa a Roma come provincia Acaia e presto il nuovo patrono fu salutato entusiasticamente nelle musiche per i santuari greci, come avvenne nel 116 a.C. nel peana delfico per Apollo composto da Limenio.¹ Dopo la battaglia di Azio del 31 a.C., nel 30 a.C. l'Egitto Tolemaico venne incorporato come provincia romana, con la conseguenza che Roma rilevò il ruolo che era stato di Alessandria quale centro culturale del mondo Mediterraneo. Questa era già la visione di Cesare, quando nel 47 a.C. commissionò a Marco Terenzio Varrone di Rieti l'incarico di allestire una grande biblioteca doppia per la letteratura greca e latina. Da Cesare in poi, gli imperatori romani considerarono la cultura greca e romana come un'unità, e questo vale anche per la musica e la teoria musicale romana.

Marco Terenzio Varrone (116-27) aveva già trasferito la teoria musicale greca a Roma nel settimo libro del suo *Disciplinarum libri IX*, che trattava le *artes liberales* assieme a medicina e architettura. Scrittori successivi tentarono di rivaleggiare con Varrone nello scrivere *disciplinae*, come Agostino, Marziano Capella e Boezio. Ma spesso Varrone è utilizzato unicamente quale fonte per argomenti piuttosto banali. Certamente gli scrittori latini attinsero alla teoria musicale greca anche senza bisogno di intermediazioni. Questa abbondanza di letteratura latina sulla musica si integrava con la teoria musicale greca, la maggior parte della quale appartiene all'epoca imperiale. Per questi testi greci dobbiamo infatti presumere anche lettori romani, come è il caso di Aristide Quintiliano (II/III sec. d.C.), che dedica i suoi tre libri *De musica* a un amico greco e a uno romano, Eusebio e Florenzio. Per riassumere, sembra esserci stata una certa coesistenza di teoria musicale greca e romana all'epoca di Roma, in linea con il carattere bilingue della cultura dell'Impero Romano sopra delineato.

Se si parla di pratica musicale, il quadro è completamente differente: a tutt'oggi sono stati pubblicati 22 frammenti con notazione musicale greca d'epoca classica o ellenistica, e 40 frammenti con notazione musicale e testo greci di età imperiale.² Pur se il sistema di notazione greca era già conosciuto a Roma nella tarda Repubblica³, non esiste alcun frammento di musica con testo latino. Per riempire questo vuoto Günter Wille ha raccolto una abbondante serie di testimonianze letterarie, archeologiche, organologiche, epigrafiche e numismatiche.⁴ Questa impressionante mole di materiale testimonia certo il ruolo preminente della musica a Roma, ma non rivela nulla sulla musica in sé. Rimane però la possibilità di investigare i frammenti musicali con testo greco d'età imperiale allo scopo di trovare 'musica greca per romani'.

¹ DAGM n. 21, 38-40: τὰν τε δορίσ[τεπτον κάρτει] Ῥωμαίω[ν] ἀρχὰν αὖξεν ἄγηράτω θάλλ[ουσας φερε]νίκαν.

² DAGM nn. 1-22; 23-61; Pap. Louvre E 10534: BÉLIS (2004), WEST (2007).

³ Cicerone *Tusculanae disputationes* 4, 2, 3, Livio *Ab urbe condita* 7, 2, 7, Varrone fr. 282 Funaioli; WILLE (1967), pp. 489-490.

⁴ WILLE (1967).

Il primo candidato è ovviamente il musicista e poeta greco Mesomede di Creta, liberto e compositore di *nomoi* citarodici alla corte di Adriano.⁵ È possibile ricostruire una collezione di 18 composizioni di Mesomede, cinque delle quali furono trasmesse con notazione musicale. Non vi è nulla in Mesomede che non sia familiare alla poesia, alla metrica e alla musica greca d'età imperiale.⁶ La sua preferenza per i versi stichici, come nell' *Inno al Sole* o nell' *Inno a Nemese*, a scapito delle forme strofiche può trovare un parallelo nella poesia latina se messi a confronto con i cori, le monodie e i dialoghi lirici di Seneca. Per quel che riguarda la musica, la scomparsa del genere enarmonico, favorito nel periodo classico, e l'abbandono del genere cromatico, familiare in età ellenistica, sono caratteristiche di tutti i frammenti di musica greca d'epoca imperiale. Quando Mesomede rispecchia nelle proprie melodie la prosodia dei suoi testi, egli segue una consuetudine che era stata familiare alla musica ellenistica. Alquanto più interessante è invece la possibilità che Mesomede avesse composto nuove musiche per testi antichi, come per i tre *Prooimia* e per il componimento *Sulla salute* di Arifrone, forse allo scopo di dare alla sua eclettica collezione un sapore arcaizzante.

In epoca imperiale sono testimoniate selezioni di brani solistici miscelanei con notazione musicale nella collezione di Mesomede (DAGM 24-31), nelle antologie della Monodia di Ossirinco (DAGM 38), nel papiro di Oslo (DAGM 39-40), nei *Nomoi* di Yale (DAGM 41) e nel papiro Michigan (DAGM 42-43). I generi si differenziano: mentre Mesomede, la Monodia di Ossirinco e i *Nomoi* di Yale appartengono alla *citharodia*, i brani nei papiri di Oslo e Michigan sono *tragoedia*, canti solistici tragici. Mesomede sembra aver nuovamente musicato gli antichi testi dell'inno *Sulla salute* di Arifrone e dei tre *Prooimia*, e si devono supporre ricomposizioni anche per la Monodia di Ossirinco e i *Nomoi* di Yale. Nel caso dei papiri di Oslo e Michigan i solisti hanno adattato versi solitamente recitati, quali anapesti e trimetri giambici, alla musica, usando per i tre prologhi testi di tragedie più antiche. Certamente la citarodia era eseguita e accompagnata da un unico solista. Ma i due prologhi in forma di dialogo del papiro Michigan richiedono un secondo attore che prenda parte alla *performance*, mentre l'interludio strumentale del primo prologo del papiro Michigan attesta la presenza nell'esecuzione di un suonatore di *aulos*. Dobbiamo presupporre le stesse modalità di adattamento del materiale per quel che riguarda le esibizioni solistiche nella vita musicale romana.

Nei prologhi dei papiri di Oslo e Michigan risulta evidente che è un compositore d'epoca imperiale ad aver messo in musica i trimetri giambici, versi recitati che non erano stati composti per essere cantati. Ciò non sarebbe mai potuto accadere fino a che non si perse la percezione dell'intrinseca differenza che vi era tra versi recitati e cantati. Ciò fu vero per la poesia latina, dove elegie, egloghe, odi saffiche ed endecasillabi erano cantati senza discriminazioni di

⁵ Suda s.v. Μεσομέδης (M 668) Adler.

⁶ Vd. WEST (1982), pp. 162-185; WEST (1992), pp. 372-385.

genere dai poeti neoterici d'epoca imperiale. In Petronio (*Cena Trimalchionis* 64, 2) è testimoniato che *canturire diverbia, adicere melica* era usuale nei simposi.

Nel caso dell'imperatore e musicista Nerone, vi è un'ampia serie di testimonianze sulle esibizioni amatoriali di questo imperatore. Nerone iniziò la sua carriera come *citharoedus* a Roma agli *Iuvenalia* del 59 d.C. Ma successivamente egli prese parte a competizioni in Grecia anche come *tragoedus*,⁷ cantando in costume e maschera tragiche brani solistici per ruoli maschili e femminili.⁸ Certamente Nerone, accompagnandosi, eseguì da solo le proprie citarodie, mentre per le sue scene tragiche egli poteva aver talora utilizzato un secondo attore, ad esempio nel caso dell'*Oedipus excaecatus*, che aveva bisogno di una guida. Inoltre, visto che nelle scene tragiche era obbligatorio un suonatore di *aulos*, il *tragoedus* aveva bisogno di un musicista che lo accompagnasse, e possiamo trovare un suo interludio nel papiro Michigan. Quindi, mentre il *citharoedus* risultava essere un vero e proprio solista, il *tragoedus* ricopriva il ruolo principale in una piccola scena d'insieme. Infine, è testimoniata un'antologia di numeri musicali d'eccezione per una performance solistica, il *dominium*, menzionata da Svetonio.⁹

I frammenti di musica greca su papiro e come testimonianze letterarie delineano un quadro vivido della prassi musicale nel periodo imperiale. Sembra che i frammenti recentemente pubblicati di una *Medea*,¹⁰ tramandata da un papiro del Louvre del II sec. d.C., si debbano interpretare proprio alla luce di questo quadro culturale. Il testo dei versi 1-14 è tutto in trimetri giambici, mentre del verso 15 sopravvivono solo alcuni segni musicali. I versi 1-2 possono essere attribuiti a Giasone, i versi 6-11 a Creonte, mentre i versi 3-5 e 12-15, corredati di notazione musicale, appartengono a Medea, che si difende dall'accusa di aver ucciso i propri figli. Aristotele¹¹ fornisce la testimonianza che il testo frammentario della *Medea* del Louvre appartiene alla *Medea* di Carcino il Giovane (*floruit* 380-377 a.C.).¹²

Martin L. West,¹³ dopo aver sostanzialmente migliorato la ricostruzione del testo, ha dimostrato come la musica dei versi di Medea non possa essere una composizione del IV secolo a.C. Lo stile fiorito della melodia, che si può riconoscere ai versi 4-5, e la tonalità ionica diatonica pura puntano a una collocazione del frammento in epoca imperiale. Il fatto che i vv. 3-5 e 12-15 siano versi recitati, messi in musica successivamente, collega la *Medea* del Louvre con i

⁷ Svetonio Nero 22, 3; Dione Cassio 63, 9, 1 f.; *ibid.* 14, 4; WILLE (1967), pp. 344-345, nn. 435-436.

⁸ Svetonio Nero 21, 3: *tragoedias quoque cantavit personatus heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret*. WILLE (1967), pp. 342-345.

⁹ Svetonio Vitellius 11.

¹⁰ Louvre, inv. nr. E 10534; BÉLIS (2004).

¹¹ Aristotele *Rhetorica* 1400b8 = Carcino II TrGF 70 F 1e.

¹² Carcino II TrGF 70.

¹³ WEST (2007).

papiri di Oslo e Michigan, che appartengono anch'essi all'età imperiale. Infine, la *Medea* del Louvre si collega anche ai due prologhi del papiro Michigan (DAGM 42-43), in quanto anch'essa mostra una scena d'insieme, ma con una differenza: mentre in DAGM 42 sono testimoniati due attori che cantano e un suonatore di *aulos*, il Carcino del Louvre è eseguito da un solo cantore solista, Medea, e da due attori recitanti, Giasone e Creonte. Questa modalità di *tragoediam cantare* si avvicina molto alle esibizioni di Nerone assistito da uno e due *hypocritae*. Mettendo insieme tutte queste riflessioni, diventa evidente come il papiro del Louvre presenti trimetri recitati di Giasone, Creonte e Medea originari del IV sec. a.C., che furono poi adattati a *performances* solistiche grazie alla riscrittura musicale della parte di Medea in età imperiale.

Da questo sguardo panoramico risulta evidente come, in epoca imperiale, non abbia senso cercare una musica genuinamente romana che si contrapponga a una musica genuinamente greca, come Günter Wille ha cercato invano di fare. I papiri musicali greci e l'evidenza letteraria di una musica romana testimoniano un processo di mutua assimilazione della musica greca e romana, iniziato sin dall'epoca repubblicana. Il risultato di questa evoluzione in età imperiale fu un idioma musicale greco-romano, un linguaggio musicale comune, i cui elementi furono poi tramandati ai posteri.

Bibliography

- ANNIE BÉLIS (2004), *Un papyrus musical inédit au Louvre (Pap. Louvre E 10534)*, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 3, pp. 1305-1329.
- CARCINUS II *Fragmenta*, in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1 (1986): *Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*, hrsg. von Bruno Snell und Richard Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (TrGF).
- EGERT PÖHLMANN (2008), *Gegenwärtige Vergangenheit*, Berlin, W. de Gruyter.
- EGERT PÖHLMANN – MARTIN L. WEST (2001) [ed. by], *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies edited and transcribed with commentary*, Oxford, Clarendon Press (DAGM).
- VARRO *Fragmenta*, in *Grammaticae Romanae fragmenta* (1907), collegit recensuit Hyginus Funaioli, Lipsiae, Teubner (rist. Roma, L'erma di Bretschneider, 1964).
- MARTIN L. WEST (1982), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press.
- MARTIN L. WEST (2007), *A New Tragic Papyrus with Music*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 161, pp. 1-10.
- GÜNTER WILLE (1967), *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, Schippers.

Egert Pöhlmann ha ricoperto la prima cattedra di Studi Classici all'Università di Erlangen (Germania) fino al 2001. Oltre a volumi monografici e articoli specialistici sul mondo greco e romano e sulla musica nel mondo antico, ha pubblicato contributi che evidenziano collegamenti tra gli studi classici e discipline affini come la filosofia antica, l'archeologia, la storia dell'arte e la letteratura e la musica tedesche moderne.

Egert Pöhlmann held the Chair I of Classical Studies at the University of Erlangen (Germany) until 2001. As well as books and papers on Greek and Latin Studies and music in Antiquity, he published contributions seeking links between topics in Classical Studies and neighbouring disciplines such as antique philosophy, archaeology, art history, modern German literature and music.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Ut musica poesis

Parola poetica e misura musicale nel modello formativo oraziano

di **Gabriele Bugada**

Università degli Studi di Bergamo, Italia
noctes@inwind.it

§ L'ascendenza eolica arrogatasi da Orazio pone come quesito problematico se la centralità della musica e la sua dichiarata commistione con la parola poetica nella produzione lirica siano solo ripresa letteraria codificata, o testimonino pure la rinnovata emergenza di una pratica esecutiva, di un legame più profondo tra parola e musica. La questione è probabilmente in ultima istanza irresolubile, restano però le tracce di un'attenzione e di una sensibilità assai radicate da parte del poeta nei confronti del mondo musicale e più in generale sonoro. Dove il poeta scongiora ogni incertezza è nella trattazione della scrittura tragica affrontata nella *Lettera ai Pisoni*: l'*Ars poetica*, testo capitale per l'estetica occidentale, si occupa direttamente dell'accompagnamento di parola e musica, con un breve excursus organologico e – per così dire – sociologico. La questione del pubblico e della ricezione (riscontri chiarificatori spiccano nella lettera ad Augusto) è infatti sostanziale: musica e poesia, unite nel segno del *modus*, divengono i cardini di una proposta che è anche auspicio per un'educazione assieme letteraria e civile.

§ Since Horace wittingly assumed the heritage of Aeolic lyric poetry, we may question ourselves whether the importance of music and its explicit link with the poetic word in his lyrics are simply a literary convention or the evidence of a performative need and an even deeper connection between word and music. Most likely there is no answer to this question: however, we may detect traces of a deeply rooted sensitivity of the poet towards the musical (and, more generally, sonorous) world. We may find an important declaration when he talks about tragical writing in the *Letter to the Pisones*: the *Ars Poetica*, a fundamental text for Western culture, talks explicitly of the marriage of word and music, with a brief organological and (we may say) sociological excursus. The question of the audience and its reception is substantial: music and poetry, united under the *modus*, become the fundamental parts of a desired proposal of a literary as well as civic education.

N*on omnis moriar*:¹ Orazio suggella la raccolta – consapevolmente monumentale – della propria poesia lirica con la certezza della sopravvivenza di sé nella parola, pur in un mondo percepito e descritto come intimamente transeunte. Sono infatti le sue parole (*exegi monumentum aere perennius*), unite

¹ Quinto Orazio Flacco *Carmina* 3, 30. Ivi tutte le citazioni del capoverso. Tutte le traduzioni da Orazio inserite nel saggio sono di chi scrive. Per *Carmina* ed *Epodes* propongo di consultare TRAINA – MANDRUZZATO (2002).

alle parole altrui che ne scaturiranno come fama (*dicar*), a costituire la *multa pars* di Orazio destinata a evitare il presidio di Libitina.

A due millenni di distanza possiamo riconoscere che la *superbia* del poeta lo ha reso buon profeta, forse anche per virtù suggestiva dell'alloro di Delfi con cui chiede di essere incoronato; tuttavia una certa cecità suole accompagnare tanto i superbi quanto i profeti, e Orazio non fa eccezione: nell'entusiasmo della celebrazione egli sembra trascurare le sorti proprio della Musa invocata per farsi cingere la fronte.

Il vanto oraziano, destinato a rifrangersi negli echi della fama, è infatti l'aver per primo trasferito il *carmen* eolico di Alceo e Saffo in *modi* latini: quindi, coerentemente con la valenza musicale del lessico adottato,² la Musa interpellata è Melpomene; vale la pena di precisare che all'epoca di Orazio vigeva ancora l'attribuzione a Melpomene del ruolo assegnatole dall'etimo, "colei che canta".³ Se la parola dei *Carmina* riscopre metri destinati al canto, essa stessa è fondata su una sonorità complessa, e quanto mai contigua alla musica: ma queste sì sono sprofondare nell'infinita sequela degli anni; *non omnis vivet*, allora, quella parola più perenne del bronzo ma ormai non altrettanto sonante, e la *tacita virgo* che ascende al Campidoglio rischia di diventare inconsapevole metafora della poesia.

Colpisce che in un'unica e tanto breve ode il poeta accosti un proclama d'incorruttibilità della propria opera e la percezione della centralità di un elemento volatile come la musica (specialmente in un contesto di pratiche basate sulla tradizione diretta o sulla libertà esecutiva piuttosto che sulla notazione).

È necessario considerare che Orazio è pienamente consapevole della forma materiale di 'libro' con cui circola la poesia, nonché della lettura privata (*domi*)⁴ quale modalità di fruizione: non solo dedica al *liber* stesso l'ultima lettera del primo volume di epistole,⁵ ma scrivendo ad Augusto lo invita esplicitamente a prendersi cura di chi – i poeti – preferisca affidarsi a un lettore, invece che a uno spettatore. Così l'immagine stessa della durevolezza che contraddistingue una poesia degna diventa quella concretissima di *carmina* [...] *linenda cedro et levi servanda cupresso*:⁶ dove a poter essere unti con olio di cedro e conservati in scrigni di cipresso sono i *carmina* trascritti su pergamena, non certo cantati.

Sarebbe dunque opportuno liquidare ogni accenno alla musica nei termini di una ripresa squisitamente letteraria di *topoi* pertinenti a un'altra tradizione? La

² L'etimologia presunta di *carmen* lo riconduce a *cano*, mentre da *modus* deriva *modulor* che indica specificamente il canto, in generale la melodia.

³ Ne offre testimonianza ad esempio il quarto libro della *Bibliotheca historica* di Diodoro Siculo, pubblicata pochissimi anni prima dei *Carmina*. Peraltro il fatto che Melpomene venga altrove (e via via più generalmente) preposta alla tragedia dice molto sul ruolo fondamentale che la musica vi svolgeva, tanto da acquisire memorabilità autonoma: esemplare il caso di Euripide.

⁴ Quinto Orazio Flacco *Epistularum liber prior* 19, 36 (d'ora innanzi *Epistulae* 1). Per il primo e secondo *Epistularum liber* (di quest'ultimo fanno parte l'*Ars poetica* e la lettera ad Augusto) propongo di consultare RAMOUS (1985).

⁵ Orazio *Epistulae* 1, 20, 1.

⁶ Orazio *Epistularum liber alter* 3, 331-332 (d'ora innanzi *Epistulae* 2).

questione è stata recentemente affrontata da Francesco Scoditti,⁷ che – ricordata in esordio l’irrisolta e irresolubile divergenza tra Wille e Pöhlmann – non si esime dal presentare diversi elementi a sostegno di una significativa competenza musicale da parte del poeta, oltre che della probabile molteplicità di forme esecutive applicate ai *Carmina*, dal canto alla declamazione, con accompagnamento strumentale o meno.

Per la lirica di Orazio, al di là dell’*intentio auctoris* e del forte legame con la dimensione editoriale, è possibile che la trasmissione di modelli culturali, pur mediata da una topica convenzionale, abbia finito per comportare la riattivazione di quell’uso – la poesia come parola musicale e musicata – proprio tramite una messa in atto delle figure testuali: non sarebbe inconsueto che la rappresentazione conduca a una rinnovata presenza di eredità ‘quiescenti’ nel codice letterario, ed è d’altronde attestata l’esecuzione musicale di testi oraziani nel Medioevo.

Insomma, se è pur vero che tra i luoghi segnalati da Scoditti alcuni si prestano senz’altro a essere interpretati come evocazione formulaica degli antecedenti eolici, è altrettanto indubbio che nella parola di Orazio permanga il fantasma di una musica che a quella parola doveva essere assai prossima. Accanto alle citazioni leggibili in quanto stilemi, si possono reperire passi che riportino a circostanze fattuali definite, a un’esperienza tangibile quando non addirittura tattile: dati – naturalmente – non probanti, comunque sintomatici.

Prima di passare in rapida rassegna alcuni di questi casi – quelli che più concernono la relazione tra parola poetica e musica – va aggiunta un’annotazione sulla sensibilità sonora oraziana, che già Scoditti testimonia elencando i riferimenti a strumenti, tecniche, occasioni musicali: nei testi di Orazio abbondano pure le descrizioni o le chiose attinte da un mondo auditivo estremamente ricco e articolato, dove non solo la musica ma anche il rumore, o la sonorità in tutte le sue declinazioni, rianimano quadri o metafore altrimenti consueti; e ciò con una curata risonanza del semantico sul piano ritmico e fonetico. Questa sensibilità – non esclusiva ma certo peculiare – si riscontra in tutta l’opera oraziana, e a livello ideale contrappesa efficacemente la funzione riconosciuta al supporto cartaceo, rendendo giustizia, per così dire, alla Musa; ne vedremo più oltre qualche esempio tratto dall’*Ars poetica*.

Se ci rivolgiamo ora all’ode proemiale del primo libro dei *Carmina* troviamo un’invocazione alle Muse in certo modo parallela a quella conclusiva: per realizzare la vocazione di poeta lirico è necessario che *neque tibias / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*.⁸ L’accento è letterario, quasi asettico nel ricorso al lessico tecnico greco: si nota comunque – specialmente in correlazione con l’ode conclusiva – la puntualità nel legare Muse e strumenti o tecniche. Non solo: la pratica di accompagnare il *carmen* con aulo e lira è attestata anche negli *Epodes*, una sede che propone una scrittura più

⁷ SCODITTI (2007).

⁸ Orazio *Carmina* 1, 1, 32-34.

radicata nel reale, nell'occasione personale, in ogni caso meno rarefatta.⁹ Possiamo quindi dar più credito anche alle citazioni dei *Carmina* che ritraggono canti o declamazioni associati a musica di vari strumenti: oltre a richiamare platealmente immagini simposiali prelevate dalla letteratura ellenica, esse ci restituiscono forse la testimonianza di un'appropriazione delle pratiche stesse.¹⁰

Allo stesso modo è sicuramente formulare un'espressione come *latinus fidentem*,¹¹ e tale è probabilmente finanche la più concreta trasposizione in *verba loquor socianda chordis*¹² (ove il gerundivo può aver fatto addirittura scaturire attuazioni del *dictum*). Una maggior impressione di realismo sorge quando Orazio, incitando fanciulli e fanciulle a cantare Febo e Diana, li sollecita a mantenere il ritmo del verso eolico e – con che dettaglio – il *pollicis ictum*¹³ del poeta: difficile non leggere qui un frammento dell'esperienza esecutiva del *Carmen saeculare* e dell'istruzione impartita al coro dall'autore stesso, probabilmente con l'ausilio musicale dello strumento (ciò che doveva essersi verificato anche nell'episodio, se mai accadde, di quella Fillide cui Orazio desidera insegnare a cantare i *modi* di un *carmen*).¹⁴

A proposito di *Carmen saeculare*, è con una poesia 'civile' che Orazio chiude la propria produzione lirica: e l'ode detta «della Pax Augusta» si conclude a propria volta con l'esortazione a un collettivo *canemus*, immagine di poesia pubblica che vorrebbe raccogliere in una cultura condivisa il lascito del retaggio greco: *virtute functos more patrum duces / Lydis remixto carmine tibiis / Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus*; e ancora una volta il *carmen* auspicato è descritto come *remixtum* (altrove già *mixtum*) alle sonorità strumentali.¹⁵

Per comprendere meglio l'importanza e il senso che questo rapporto tra parola e musica rivestiva per Orazio, un'eccellente opportunità è costituita dall'*Ars poetica*: qui infatti, nel trattare precipuamente della scrittura teatrale tragica, è indubbio il riferimento a un effettivo accompagnamento musicale.

Curiosamente nel lungo periodo la ricezione dell'opera si è incentrata sulle similitudini che correlano scrittura e pittura, traendo da queste un paradigma di assimilazione generale tra le due arti in realtà estraneo all'argomentazione: il ricorso a paragoni, sempre ben circostanziati, tra la poesia e altre discipline è procedimento comunissimo nella lettera ai Pisoni. La musica naturalmente non è da meno, e a titolo di inventario – prima di venire ai punti focali – possiamo segnalare il brano dedicato all'imperfezione, con l'esempio della corda che restituisce un suono di altezza diversa rispetto all'intenzione e al gesto (*manus et*

⁹ In occasione della battaglia di Azio, Orazio si propone di celebrare insieme a Mecenate con *sonante mixtum tibiis carmen lyra* (Orazio *Epodes* 9, 5).

¹⁰ Orazio *Carmina* 4, 1, 22-24.

¹¹ Orazio *Epistulae* 1, 19, 33.

¹² Orazio *Carmina* 4, 9, 4.

¹³ *Ibid.* 6, 32.

¹⁴ *Ibid.* 11, 34-36. Versi bellissimi: *condisce modos, amanda / voce quos reddas: minuentur atrae / carmine curae*.

¹⁵ *Ibid.* 15, 29-32.

mens) dell'esecutore,¹⁶ o l'esempio del citaredo che sbaglia sempre sulla stessa corda;¹⁷ c'è poi la similitudine della *symphonia discors*¹⁸ che rovina il banchetto, o il caso dell'auleta citato per l'apprendistato che esige lunga e severa disciplina.¹⁹ Questo per quanto riguarda la menzioni di aspetti materiali, a conferma di un interesse reale e pragmatico del poeta verso la dimensione musicale.

Il luogo testuale più esplicito e rilevante per il nostro tema è la digressione 'organologica' dei versi 202-219, nei quali Orazio propone una stimolante triangolazione tra una storia sociologica (detto nei nostri termini) dell'evento teatrale, le tecniche musicali adottate e il carattere delle locuzioni poetiche.

Viene infatti confrontato l'uso di un aulo *tenuis simplexque*, con pochi fori, in voga in passato con quello attuale, arricchito di componenti metalliche e la cui sonorità rivaleggia con la tromba (*tubaeque / aemula*). Al primo corrispondeva un pubblico poco numeroso – genuinamente moderato e rispettoso (*frugi castusque verecundusque*) – mentre con l'espansione politica ed economica si moltiplicarono le occasioni di festa e la differenziazione interna del pubblico stesso (*indoctus quid enim saperet liberque laborum / rusticus urbano confusus, turpis honesto?*). La conseguenza, una *licentia maior* nei *numerusque modisque*; a questa si accompagneranno gli ostentati movimenti (*motumque et luxuriam*) dell'aulete, che alla propria arte originaria (*priscae [...] arti*) deve aggiungere una componente visiva, esemplificata dal vagare per il palco tirandosi dietro le volute della veste; l'aumento della complessità sonora pure della lira, prima austera; un'enfasi sconsiderata dei testi, che conduce a discorsi innaturali e sibillini.

Che indicazioni possiamo trarre da questo brano? La sintesi più ovvia è quella autorevole di Brink: «l'autore è interessato a profilare una netta contrapposizione tra un'età aurea dall'ingenua semplicità e la contemporanea sofisticazione dell'attività musicale».²⁰ L'impronta didascalica è marcata, così come l'orientamento assiologico delle diverse opzioni: *non, ut nunc* e *nondum spissa nimis [...] sedilia* lasciano pochi dubbi in merito, e altrettanto la scelta di un lessico assai connotato in un senso o nell'altro (*simplex, utilis, frugi castusque verecundusque, severis* contrappuntati da *licentia, luxuriam, praeceps* ecc.).

Tuttavia sappiamo bene che Orazio è tutt'altro che un moraleggiante *laudator temporis acti*, e i suoi giudizi altrove taglienti sulla 'classicità' latina lo dimostrano.²¹ Allo stesso modo non è davvero la «sofisticazione» a sconcertarlo, come d'altra parte emerge anche dal brusco cenno all'*indoctus [...] rusticus*. È questa incrinatura dell'apparato ideologico a indurre commentatori meno recenti, come Buckley,²² a un esagerato appiattimento della marca valutativa del testo,

¹⁶ Orazio *Epistulae* 2, 3, 348-349.

¹⁷ *Ibid.* 3, 355-356.

¹⁸ *Ibid.* 3, 374.

¹⁹ *Ibid.* 3, 414-415.

²⁰ BRINK (1971), p. 263. Traduzione di chi scrive.

²¹ Ad esempio Orazio *Epistulae* 2, 1, 50-78 e *passim*.

²² Cf. SMART (1863).

fino a fornire una lettura positiva di *licentia* o *praeceps*: un eccesso interpretativo scarsamente difendibile, che però pungola a un approfondimento del brano, scomponendone le manichee contrapposizioni in questioni più specifiche.

Il primo, più evidente, problema di Orazio è quello di censurare la crescente preponderanza delle componenti visive negli spettacoli pubblici, a discapito di quelle sonore: di qui la critica a una musica che si sposi all'arte performativa 'tradendo' la parola. L'attenzione riservata al connubio sonoro di parola e musica si evince anche dal riferimento all'ascolto, operato presentando i precetti sull'efficacia emotiva dei *poemata*: *et, quocumque volent, animum auditoris agunto*.²³

La più limpida certezza su questo punto ci deriva però dall'altro caposaldo di poetica oraziana, la lettera ad Augusto, nella descrizione dei *ludi*:²⁴ prima ancora che si oda una sola parola, il pubblico già applaude la lana del costume dell'attore, che con tintura di Taranto imita il colore delle viole; inevitabile pensare alla *vestis* trascinata dal *tibicen* nella lettera ai Pisoni. Poco prima il poeta l'ha enunciato *apertis verbis*: *Verum equitis quoque iam migravit ab aure voluptas / omnis ad incertos oculos et gaudia vana*. Gli sguardi degli spettatori – non solo il popolino (*numero plures* [...] / *indocti stolidique*) ma ormai anche la classe equestre – si rivolgono ora all'una ora all'altra meraviglia visiva, e si direbbe che gli autori raccontino la storia a un *asello* [...] *surdo*. Al suono che, come abbiamo visto nell'*Ars poetica*, deve "guidare" (*agunto*) l'animo di chi ascolta (*auditoris*) si contrappone o perfino sostituisce la necessità di 'sobbarcarsi' (*ferre*) i capricci dello spettatore (*spectatoris fastidia*).²⁵

Se non bastasse questa isotopia a dissipare ogni incertezza, Orazio pone al centro della propria disamina un fatto prettamente acustico: quali voci (*voces*, che indica la voce umana ma pure i toni musicali) potrebbero mai aver la forza di prevalere (*pervincere* [...] *evaluere*) sul frastuono di tali teatri? Come rimbomba il memorabile verso successivo, *Garganum mugire putes nemus aut mare Tuscum*, dal tanto strepito con cui i *ludi spectantur*.

Ecco il nodo: la preferenza di Orazio è tutta per la musica lieve di una *tibia* [...] *tenuis*,²⁶ nonostante – o forse proprio poiché – ciò che si insinui attraverso l'udito (*demissa per aurem*) ecciti gli animi in modo più lento, meno violento (*segniis inritant*) rispetto alle azioni *oculis subiecta*.²⁷ La musica dell'aulo non deve essere costretta ad assimilarsi allo squillo di tromba per farsi sentire nel mugghio di teatri ricolmi di una folla composita: il suo ruolo è quello di abbinarsi

²³ Orazio *Epistulae* 2, 3, 100. Virgolette aggiunte.

²⁴ *Ibid.* 1, 183-207. Ivi tutte le citazioni di questo capoverso e del seguente.

²⁵ *Ibid.* 1, 215. Quella sulla spettatorialità, sulle attrattive del visuale, e sulla natura dello spettacolo stesso nei *ludi* sono valutazioni che pur strette nel giro di pochi versi conservano a tratti intatta pregnanza per la nostra attualità corrente.

²⁶ *Ibid.* 3, 202-203.

²⁷ *Ibid.* 3, 180-181. Chi facendo leva sull'accezione prevalentemente negativa di *segniis* legge qui una svalutazione dell'udito trascura forse che l'invito all'ostensione – se tale – è inespresso, mentre ben chiaramente si invita a riservare al fuori scena ciò che a esso convenga (*non* [...] *promes in scaenam*), nonché a sottrarre 'molto' allo sguardo quando la narrazione – ovvero la parola – sopperisca prontamente: *multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia*.

alla parola, *adspirare et adesse choris* – espressione quasi intraducibile, che compendia la presenza, la prossimità, il sostegno, l'accordo nella percezione quasi fisica dell'emissione sonora; in quel 'soffio' che deve empire e pervadere (*comple-re*) scalee non troppo fittamente affollate.²⁸

Il secondo problema impostato dall'autore è quello del pubblico, strettamente collegato al precedente dal momento che l'evoluzione della musica e l'assestamento di una 'deriva spettacolare' dipendono da un pubblico così numeroso che in esso prevalgano gli *indocti* (il medesimo lessema torna in ambo i luoghi testuali), i quali col loro rumoreggiare potrebbero essere considerati essi stessi uno spettacolo comico.²⁹ La voce del pubblico – sia in senso figurato come pretesa, sia in senso fisico come confuso trambusto – rischia di imporsi, contrastando la funzione dell'unione tra parola e musica. Omogeneità di educazione culturale e morale sono le caratteristiche che il pubblico ideale dovrebbe invece o naturalmente possedere – come ai tempi del *frugi castusque* – oppure tornare ad acquisire, ora che si vede il *rusticus urbano confusus, turpis honesto*.

Proprio su questo tema, l'importanza del *sapĕre*, si innesta l'essenza cruciale della relazione di parola poetica e musica, che allargandosi poi dalla sfera estetica a quella pubblica diventa cardine di un programma di formazione civile.

Ne riscontriamo una traccia esemplare nella presentazione delle diverse tipologie di piede nella composizione del verso, affrontata dall'*Ars poetica* a partire dal verso 251.³⁰ La sensibilità di Orazio è dichiaratamente sonora: l'introduzione degli spondei è giustificata *tardior ut paulo graviorque veniret ad auris*. In questi versi compaiono pure allusioni alla scrittura e alla lettura (*scribamque, visuros, versate manu*), ma prende corpo il sospetto che proprio l'abbandono della pratica acustica abbia concesso ai poeti romani una scandalosa indulgenza, poiché non chicchessia sa giudicare quando i *poemata* sono – e l'aggettivo è rivelatore – *inmodulata*.

L'aspetto musicale della parola arriva a essere metafora, quando non addirittura 'strumento', della distinzione basilare per Orazio (*ego et vos / scimus [...]* *seponere*) tra la parola volgare e quella raffinata: *legitimumque sonum digitis callemus et aure*, conclude il poeta, dove la coordinazione sintattica si presta certo a una lettura metaforica dell'espressione, ma anche a quella più realistica, materiale, come lasciano intendere i concretissimi *digitis* o il suggestivo *callemus*; la musica, o i valori musicali, sono nodali per dettare alla parola il *modus* – in ogni senso! – che la sottragga ad arbitrarie escursioni (*vager [...]* *licenter*).

La riflessione conclusiva è ispirata dall'aggettivo *legitimum*: come c'è una musica lieve che col proprio *adspirare* sappia 'educare' la parola, così musica e parola unite (fattualmente, o idealmente) partecipano di un modello di educazione individuale ma forse soprattutto pubblica.

²⁸ *Ibid.* 3, 204-205.

²⁹ *Ibid.* 1, 197-198.

³⁰ *Ibid.* 3, 251-274. Ivi tutte le citazioni di questo capoverso e del seguente.

Ecco come si perviene all' 'archeologia' oraziana dei miti di Orfeo e Anfione.³¹ Le loro imprese sovranaturali – messe in atto tramite il canto – sono per il poeta figura di come agisca la parola musicale: l'ammansire leoni e tigri feroci sta per l'incivilimento umano, lo smuovere pietre *sono testudinis et prece blanda* sta per la fondazione di città. Vigeva allora una *sapientia* fondata sul *secernere*, quest'idea essenziale per Orazio, e "così" (*sic*) onore e nomea giunse a *vatibus* e *carminibus*. Il canto – la parola in versi – animò gli spiriti bellici e i vaticinii; dai *Pieriis* [...] *modis*, che potremmo rendere con "le armonie delle Muse", venne improntata la vita individuale (*vitae monstrata via*) e quella pubblica (*gratia regum* [...] *temptata*).

Si tratta di una vera e propria rivendicazione che reclama alla parola poetica un ruolo culturale fondamentale, per non dire fondativo: di contro a una spettacolarizzazione della cultura, appiattita sul gusto facile e confuso di un pubblico 'di massa' (si conceda l'anacronismo), Orazio invita il giovane Pisone a non doversi vergognare della Musa esperta della lira o del *cantor Apollo*. Nella percezione di una difficoltà – se non di una crisi – della cultura letteraria, il richiamo alla musica non è solo figura retorica, ma invita al recupero di una formazione basata su misura (*modus*), capacità di distinguere e discernere, estetica dell'armonia.

Al di fuori – o al di là – di un coinvolgimento organico con il potere, il discorso poetico non rinuncia alle proprie prerogative sociali,³² per l'esercizio delle quali è centrale l'accompagnamento, o meglio l'*adspiratio*, della dimensione sonora e musicale; intesa forse in senso puramente virtuale, ma fors'anche nel senso di una presenza effettiva e fattiva, come è senz'altro, e non a caso, per la composizione oraziana sulla quale si abbiamo piena sicurezza unisse parola e musica: la grande esperienza pubblica del *Carmen saeculare*.

³¹ *Ibid.* 3, 391-407. Ivi tutte le citazioni di questo capoverso e del seguente.

³² Molto significativi in questo senso i vv. 124-138 della lettera ad Augusto. Una riflessione sul senso della cultura umanistica da rileggere a tutt'oggi con grande attenzione.

Bibliografia

- CHARLES OSCAR BRINK (1971), *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARIO RAMOUS (1985) [a cura di], *Orazio. Epistole*, Milano, Garzanti.
- FRANCESCO SCODITTI (2007), *Lo stile musicale di Orazio: fra tradizione e innovazione*, «Classica et Christiana», 2/1, pp. 125-132.
- CHRISTOPHER SMART (1863) [ed. by], *The Works of Horace*, a new edition, revised, with a copious selection of notes, by Theodore Alois Buckley, New York, Harper & Brothers.
- ALFONSO TRAINA – ENZO MANDRUZZATO (2002) [a cura di], *Orazio. Odi ed epodi*, Milano, Rizzoli.

Gabriele Bugada, laureatosi presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia), è dottorando in Teoria e analisi del testo presso l'Università degli Studi di Bergamo (Italia). Ha pubblicato articoli su David Lynch, sulla narrazione onirica, sulla rappresentazione culturale di tirannide e follia. Attualmente si occupa del rapporto tra elaborazione finzionale e referenzialità storica nella letteratura contemporanea.

Gabriele Bugada graduated in Communication studies presenting a thesis on Comparative Literature in 2005 at the Università degli Studi di Bologna (Italy). He's currently working on a PhD in Textual Analysis and Theory at the Università degli Studi di Bergamo (Italy). He has written articles on David Lynch, on dream narratives, on the representation of madness and tyranny. He's currently working on the relationship between historical reference and fiction.

Section 3

Strumenti musicali a Roma

Musical instruments in Rome

Sezione 3

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Le *tibiae sarranae* di Plauto

di **Francesco Scoditti**

Università degli Studi di Bari, Italia
scodittif@libero.it

§ Il musicista «Marcipor» utilizzò per lo *Stichus* plautino una musica destinata alle *tibiae sarranae*. Sarra è l'antico nome punico di Tiro in Fenicia. Sappiamo dal grammatico Servio (V secolo d.C.) che le *sarranae* erano considerate *pares*, entrambe con gli stessi suoni e numero di fori, *tibiae* scelte dal musicista per accompagnare la vivace danza finale dello *Stichus*. I Greci conoscevano un particolare *aulos* proveniente, come le *sarranae*, dai territori della Fenicia, il cosiddetto *ghingras*; il suono doveva essere molto acuto e lamentoso. In un pannello di Mitilene del III secolo a.C. è rappresentata una scena tratta dalla *Theophoroumenē* di Menandro. Vi si nota un piccolo personaggio che ha in mano un bastoncino diritto, forse uno *skytalion*, un *monaulos* diffuso anch'esso soprattutto in Egitto e Fenicia. L'insieme di queste immagini documenterebbe un differente e originale utilizzo di strumenti particolari, mediterranei e orientali, quali il *ghingras* e lo *skytalion*, suonati in una situazione vivace estremamente congeniale a timbri assai acuti, come appunto una scena di danza. Si può quindi ipotizzare che Plauto e poi Terenzio, nel loro costante riferimento ai modelli della Commedia Nuova, abbiano tenuto conto dell'utilizzo di strumenti acuti di origine e carattere orientale in particolari scene di danza, come appunto le fenicie *tibiae sarranae*, simili al *ghingras*. Non è da escludere che scelte strettamente musicali del teatro plautino, quali appunto la propensione per certi tipi di strumenti, abbiano risentito anche di modelli desunti direttamente dal teatro di Menandro, dove appunto la presenza della musica non era del tutto scomparsa.

§ For the comedy of Plautus titled *Stichus*, the musician Marcipor composed some music for a particular kind of pipe, the *tibiae sarranae*. *Sarranus* refers to the city of Sarra, the ancient Punic name of the Phoenician Tyros. The grammarian Servius (fifth century AD) said that these pipes were considered *tibiae pares*, both with the same sounds and the same number of holes, and were chosen by the musician because they were suitable to accompany the vivacious final dance of the *Stichus*. The Greeks knew a particular type of *aulos*, which derived, like the *sarranae*, from the Phoenician territories, the so-called *ghingras*: its sound was probably very acute and mourning. In a mosaic panel from Mytilene of the III century B.C., representing a scene drawn from the *Theophoroumenē* of Menander, a small character holds a small straight stick, the *skytalion*, a single pipe instrument widespread especially in Egypt and Phoenicia. All these pieces of evidence may document a different and original use of some Mediterranean and Oriental musical instruments, as the *ghingras* and the *skytalion*, played in vivacious situations, as for instance in a dancing scene, in which acute timbres were particularly appropriate. Hence we can argue that Plautus (and later Terentius), in their constant reference to New Comedy' models, considered also the employment of, in particular dance scenes, the acute and Oriental musical instruments such as the Phoenician *tibiae sarranae*, very similar to the *ghingras*, inspired by some Menandrian models, where music still played a part.

Tra le varie funzioni riservate al *tibicen* romano, in particolare il solista della commedia aveva l'incarico di sostenere musicalmente tutti i metri a eccezione dei senari giambici, ed egli stesso, probabilmente anche compositore, sceglieva o componeva la musica in base al ritmo poetico. Le didascalie ci forniscono solo in due casi i nomi di musicisti teatrali, un collaboratore di Plauto, un tal «Marcipor» schiavo di Oppio, e un tal «Flaccus» servo di Claudio e collaboratore di Terenzio, a riprova della condizione servile del musico; entrambi erano forse esecutori di *tibiae*,¹ ma sicuramente erano autori delle musiche, il primo in particolare dello *Stichus*, composta espressamente per *tibiae sarranae*.

Si è notata a riguardo una certa incertezza su come inquadrare in ambito organologico questi strumenti: di cosa realmente si trattava? Seguendo la terminologia tecnica latina, erano *tibiae impares* (due canne di diversa lunghezza), *pares sinistrae* o altro? Strumenti acuti o gravi? A questa incertezza si accompagna una certa essenzialità dei commentatori, che spesso si limitano a poche parole, senza entrare nei dettagli, in quanto più interessati chiaramente a commentare criticamente il testo che non a disquisire di questioni organologiche e musicali.

Il problema, a mio parere, è che probabilmente questi strumenti a livello timbrico, dinamico e sonoro avevano caratteristiche differenti rispetto agli altri tipi di tibia romana. Ciò è confermato in via indiretta dalle didascalie iniziali riguardanti le commedie di Terenzio che, se pur dubbie, sono attribuite alla straordinaria autorità di Varrone. Qui si afferma che le musiche furono tutte composte da un non meglio identificato Flaccus, schiavo di Claudio. Difatti *tibiae impares deinde dextrae*, intercambiabili a seconda delle situazioni rappresentate, furono selezionate per *Heautontimorumenos*, *impares* per *Phormio*, *pares* per *Hecyra*, *pares dextrae* per *Eunuchus*, *pares dextrae vel sinistrae* per *Andria*; infine, per gli *Adelphoe*, commedia tratta dagli *Adelphoi* di Menandro, furono esplicitamente utilizzati strumenti con una denominazione precisa, appunto le *tibiae sarranae*. Tale puntuale distinzione la ritroviamo anche nel *grammaticus* Diomede (IV secolo d.C.): *indicia produnt nobis antiquae comoediae, in quibus invenimus "acta tibiis paribus aut imparibus aut sarranis"*.²

Günther Wille,³ con riferimento alle regioni d'origine, le definisce anche *lydiae*. *Sarranus* però è termine latino di derivazione punica, si riferisce alla città di Sarra,⁴ l'antico nome punico di Tiro in Fenicia (in ebraico *zar*: "roccia", "scoglio"), per cui abbiamo un'indicazione geografica ben precisa sull'origine di queste *tibiae*.⁵

¹ Cf. *Scholia in Terentium* p. 94, 27 Mountford: *modulator eius comoediae fuit Flaccus, optimus tibicen*.

² *Grammatici latini* [vol. I] (1857) p. 492, 9.

³ WILLE (1967), p. 170.

⁴ Nomi geografici di origine fenicio-punica si riscontrano anche in Sardegna: ad esempio, Sarra ricorda inevitabilmente il toponomastico *Tharros*, penisola a ovest di Cabras, una zona ricca fra l'altro di reperti archeologici. Cf. PELLEGRINI (1990), p. 46. Cf. anche *Corpus inscriptionum latinarum* [vol. X] (1963), n. 8009.

⁵ Il verso 506 del secondo libro delle *Georgiche* di Virgilio conferma che il termine *sarranus* significa appunto "fenicio", "di Tiro": *ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro*. Nell'antichità Tiro era una delle più importanti sedi produttrici di porpora (*ostrum*). Cf. Virgilio *Georgica* 3, 17; Columella *De re rustica* 10, 1, 1,

Un'ipotesi dello studioso Palmer⁶ attribuisce la loro diffusione in Roma ad antichi contatti con la cultura musicale etrusca, la quale a sua volta le aveva assimilate al seguito di possibili rapporti e scambi commerciali avvenuti direttamente a Cartagine con artigiani africani. Nulla vieta quindi d'ipotizzare che i Romani abbiano assunto, come del resto è accaduto per altri strumenti aerofoni (*lituus*, *cornu*, *bucina*), questi *auloi* provenienti dalle regioni orientali del Mediterraneo direttamente dalla cultura musicale degli Etruschi.

La didascalia conservata nel Palinsesto Ambrosiano attesta che il musicista Marcipor utilizzò per lo *Stichus* plautino una musica (*modos fecit*) destinata, come già detto, alle *tibiae sarranae*. Verosimilmente Marcipor aveva scelto gli strumenti in base alla tessitura meglio corrispondente al tono generale della commedia. Scrive a riguardo Donato (*Excerpta de comoedia* 8, 11):

Agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus. Dextrae autem tibiae sua gravitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae Serranae acuminis levitate iocum in commedia ostendebat. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribatur, mixtim iocis et gravitates denuntiabatur.

In pratica, secondo l'opinione dell'eminente *grammaticus* (metà IV secolo d.C.), le *tibiae* di destra, gravi, erano per lo più utilizzate per le scene serie, quelle di sinistra, più acute, per le scene comiche e movimentate; l'unione poi delle differenti forme di *tibiae* era auspicabile nelle scene in cui s'incontravano caratteri e situazioni completamente opposti.

Sappiamo inoltre da una precisa e tarda informazione di Servio (V secolo d.C.)⁷ che le *tibiae sarranae* erano considerate *pares*, composte di due

287; Servio in *Vergilii Georgicon librum secundum commentarius* 2, 506 (*Tyria purpura, quod Tyrius nuncupatur, qui antea Sarranus dicebatur. Antiquum nomen Tyri Sarra*); *Scholia in Iuvenalem vetustiora* 10, 38 (*togam Tyria purpura confectam, hoc est Sarrana*). Sarra era anche adoperato dai Romani per indicare la città di Cartagine. Cf. PALMER (1997), p. 48. WILLE (1967, p. 170), mettendo a confronto la didascalia degli *Adelphoe* di Terenzio (*FECIT FLACCVS CLAVDI TIB. SARRANIS TOTA FACTA*) con ciò che dice Donato sulla stessa commedia in *Donati Commentum Adelphorum, Praefatio* 1, 6 (*Modulata est autem tibiis dextris, id est Lydiis, ob seriam gravitatem qua fere in omnibus comoedis utitur hic poeta*), identifica *tibiae sarranae* e *tibiae lydiae*. Prima di tutto, si tratta di due regioni geograficamente distinte (Fenicia e Lidia); poi la suddetta identificazione entrerebbe in contraddizione sia con quanto affermato dallo stesso Donato in *Excerpta de comoedia* 8, 11, dove le *sarranae* sono indicate come strumenti acuti (*Serranae acuminis levitate iocum in commoedia ostendebat*), adatte, quindi, a scene scherzose e non serie (*ob seriam gravitatem*), sia con quanto detto dallo Pseudo-Acrone (*Acronis et Porphyronis Commentarii in Q. Horatium Flaccum* 4, 15, 30) sulle *tibiae lydiae* destinate esplicitamente a brani giocosi (*Lydiis tibiis laeta caneantur*). In definitiva, queste *sarranae-lydiae* erano gravi o acute, serie o gioiose? La sensazione è che anche allo stesso Donato tale argomento non fosse ben chiaro, oppure in *Donati Commentum Adelphorum, Praefatio* 1, 6 (*Modulata est autem tibiis dextris, id est Lydiis, ob seriam gravitatem [...]*) egli si riferiva a una successiva interpretazione musicale degli *Adelphoe* con *tibiae* più adatte al carattere della commedia, diversamente da quelle indicate nella didascalia, come lascerebbe presupporre l'avversativa *autem*.

⁶ PALMER (1997), p. 49.

⁷ Cf. Servio in *Vergilii Aeneidos librum nonum commentarius* 9, 615: *nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas*.

canne simili sia nella lunghezza che nel diametro interno (*caverna*), entrambe con gli stessi suoni e verosimilmente lo stesso numero di fori. Le *sarranae* dovevano poi essere dotate di una loro particolare fisionomia timbrica, *tibiae* scelte dal musicista perché in grado di accompagnare la vivace conclusione dello *Stichus*, il simposio finale (vv. 684-775) con la scena di danza, quella che forse il pubblico maggiormente attendeva. Lo stesso titolo della commedia (*Stichus*) indica che probabilmente l'autore era particolarmente interessato alla figura dell'allegro schiavo, decisamente in palcoscenico solo nella terza parte della commedia. Proprio l'origine orientale delle *sarranae* doveva quindi garantire un timbro 'esotico' alla musica dello *Stichus*, ancor più nel balletto finale, nel quale i servi dichiarano apertamente di sfidare (v. 772: *omnis voco cinaedos contra*) con le loro movenze i corrotti ballerini *ionici* e *cinaedici*,⁸ noti interpreti di danze sensuali e lascive, ai quali è diretta una dura condanna nel frammento di un'orazione di Scipione Emiliano.⁹

Come è noto, nel finale dello *Stichus* (v. 758), cosa piuttosto rara, il musicista è chiamato direttamente in causa nell'azione rappresentata durante l'allegro banchetto degli schiavi: il *tibicen* (Marcipor?) è difatti invitato dal servo Sagarino a staccare la bocca dal suo strumento e a farsi una bevuta. È interessante notare come il metro in tale occasione si modifichi, passando dal settenario trocaico al senario giambico (vv. 762-768), verso puramente recitato senza accompagnamento musicale. La musica in questo preciso momento dell'azione si arresta per permettere all'esecutore di bere tranquillamente. Subito dopo si ordina all'esecutore di "gonfiare le gote" e riprendere a suonare una nuova canzone (v. 767: *Age, iam infla buccas; nunciam aliquid / suaviter*); il metro si modifica nuovamente e dagli statici senari si passa a un ottonario giambico seguito da settenari giambici. La musica riprende e gli attori declamano ritmicamente sul suono della *tibia*, improvvisando una danza sulla scena (vv. 769-771):¹⁰

<i>Qui Ionicus aut cinaedicus, qui hoc tale facere possiet</i>	<i>ia8</i>
<i>Si istoc me uorsu uiceris, alio me prouocato</i>	<i>ia7</i>
<i>fac tu hoc modo at tu hoc modo.</i>	<i>ia7</i>
<i>Babae! Tatae! Papae! Pax!</i>	

⁸ Cf. Plauto *Asinaria* v. 627; id. *Aulularia* v. 422; id. *Menaechmi* v. 513; id. *Miles gloriosus* v. 668; id. *Persa* v. 804; id. *Poenulus* v. 1318; vedi anche *Palliatæ poetarum incertorum* 62: *viden ut cinaedus orbem digito temperat?*

⁹ Cf. Macrobio *Saturnalia* 3, 14, 7.

¹⁰ FLEISCHHAUER (1964), tav. 80, ha colto questo episodio nella rappresentazione di un vaso *fliacico* del IV sec. a.C., conservato all'Ermitage di San Pietroburgo: la pittura mostra una scena di commedia in cui due schiavi, danzando gioiosamente, portano carne arrosto e vino preceduti da una musicista, una fanciulla auleta. Questa pittura vascolare rimanda, per la sua età, alle farse fliaciche, spettacoli teatrali buffoneschi di argomenti quotidiani o mitici tratti dal mondo greco e di cui abbiamo testimonianza negli insediamenti coloniali dorici dell'Italia Meridionale, soprattutto in Sicilia (cf. BEARE [2005], pp. 31-32); non abbiamo comunque prove concrete che simili spettacoli siano stati possibili fonti d'ispirazione per lo stesso Plauto.

In sostanza, la vivacità del ballo dei servi plautini non poteva certo essere garantita da strumenti gravi e seri, come ad esempio le *tibiae longae*; verosimilmente le *sarranae* erano quindi *tibiae* corte e acute, *sinistrae* secondo quello che suggerisce nel *De Comoedia* Donato (*Excerpta de comoedia* 8, 11): *sinistrae Serranae acuminis levitate iocum in commedia ostendebat*.

Nell'antica commedia repubblicana le *sarranae* sono attestate solo due volte e in curiosa analogia, nello *Stichus* di Plauto e negli *Adelphoe* di Terenzio. Si badi che lo *Stichus* plautino è tratto da un'altra commedia intitolata *Adelphoi*, sempre menandrea, ma differente dal modello terenziano: le due opere di Menandro, difatti, sono totalmente diverse nelle trame pur avendo lo stesso titolo. Entrambe le commedie, sia quella di Plauto che di Terenzio, hanno quindi come riferimento testi sì diversi, ma omonimi o quasi, tratti dallo stesso autore. Paradossalmente, entrambe prevedono l'uso musicale delle *sarranae*; sarebbe accattivante ipotizzare che il musicista Flaccus di Terenzio, cogliendo una se pur minima analogia nel titolo, abbia voluto rifarsi alla musica della commedia di Plauto, più vecchia di circa quarant'anni.

A mio parere, l'ipotesi più verosimile è che l'ispirazione, sia per Marciopor che per Flaccus, derivasse direttamente da riferimenti musicali desunti dalle due commedie omonime di Menandro, come ad esempio l'uso di particolari tipologie di strumenti.

Di solito gli strumenti di origini esotiche e orientali producevano un suono intenso, particolarmente penetrante e impostato nei registri acuti, come attestato da alcuni tipi di *auloi* dalle origini strettamente mediterranee.¹¹

I Greci conoscevano e utilizzavano un particolare tipo di *aulos* proveniente, come le *sarranae*, dai territori della Fenicia, il cosiddetto *ghingras*,¹² *ghinglaros* in Egitto,¹³ strumento dotato di una canna assai corta, non oltre i 20 cm; il suono doveva essere molto acuto (ottava compresa circa dal *mi*₄ al *mi*₅),¹⁴ aspro e lamentoso e destinato, secondo Ateneo (*Deipnosophistae* 4, 174f-175b), a melodie lente e tristi, di carattere funebre. Il *ghingras* era inoltre collegato al triste mito siriano di *Adonis*, mito connesso all'Ade, il cui nome presso i Fenici era appunto *Ghingres*.¹⁵ La tessitura molto alta ben si addiceva, secondo la sensibilità antica, a espressioni melodiche lamentevoli: era naturale nel mondo orientale che il canto funebre di dolore fosse impostato nel registro acuto della voce.¹⁶

¹¹ Si ha notizia, ad esempio, di uno strumento libico in legno d'alloro, definito "da allevatore di cavalli" (*hippophorbos*), d'intonazione molto acuta usato dai nomadi quando portavano i cavalli al pascolo. Cf. Polluce *Onomasticon* 4, 77.

¹² Polluce *Onomasticon* 4, 76.

¹³ Polluce *Onomasticon* 4, 82.

¹⁴ Vedi GEVAERT (1965), vol. II, p. 284.

¹⁵ Per il mito vedi Ovidio *Metamorphoses* 10, 288-739. Cf. anche GEVAERT (1965), p. 284. La festa di Adone (le 'Adonie'), celebrata ad Alessandria, prevedeva che nel secondo giorno delle celebrazioni le donne portassero in processione funebre la sua immagine fino al mare, dove l'affondavano.

¹⁶ Cf. Pseudo-Aristotele *Problemata* 11, 13; C. Iulius Solinus, *Collectanea Rerum Memorabilium* 5, 19.

Le due antichissime *harmoniae* ‘esotiche’ d’importazione straniera, considerate ancora ai tempi di Platone (*Respublica* 398d-e; *Respublica* 399c)¹⁷ “molli e lascive”, erano la *ionia* o *iastia* e la *lydia*, con la sua derivata *hypolydia*. Lo Pseudo-Plutarco, nel *De musica* (15, 1136c), accenna alla condanna di Platone per l’*harmonia lydia*, o meglio, per la cosiddetta *syntonolydia* (lidia “acuta” o “tesa”), perché appunto *oxeia*, troppo acuta e quindi tipica dei lamenti funebri (*lydium querulum* la definisce Apuleio in *Metamorphoseon libri sive Asinus aureus* 4, 33). Naturalmente la struttura armonica di un modo non dipendeva dall’altezza assoluta dell’esecuzione;¹⁸ probabilmente, però, l’uso costante di questa *harmonia* all’acuto rese possibile un’identificazione fra la tessitura alta e la gamma dell’ottava lidia e delle sue derivate.¹⁹ Si trattava di modi, soprattutto in alcune tipologie, basati su sottili intervalli cromatici ed enarmonici, “ultracolorati” (*parakekrosmena*, secondo la definizione aristotelica) e di carattere non certo adeguato a sentimenti di nobiltà e coraggio.²⁰ Erano forse queste le scale modali utilizzate dal lamentevole e penetrante *ghingras*? È verosimile e del resto Platone (*Respublica* 398d-e), lo abbiamo visto, attesta proprio l’uso di particolari tonalità sovracute come adeguate alle musiche funebri.

Sappiamo però con certezza che il *ghingras* era anche uno strumento dalle molte possibilità virtuose, spesso rapportato ai riti orgiastici diffusi in gran parte nel Mediterraneo, quindi capace di eccitare gli animi, e inoltre in grado, in esibizioni pubbliche, di scatenare l’applauso, così come riferisce il poeta comico «Amphis» (IV secolo a.C.) nella commedia *Ditirambo*, dove uno dei personaggi, il poeta ditirambico, attesta che questo strumento, pur rappresentando una novità, era ormai già di moda nei simposi ateniesi.²¹

Un altro strumento, classificato da Polluce nell’*Onomasticon* (4, 82) come piccolo *aulos*, dal suono verosimilmente molto acuto, era lo *skytalion* (“bastoncino”), un *monaulos* diffuso anch’esso soprattutto in Egitto e Fenicia, quindi sempre in ambiente mediterraneo e legato ai riti orientali di Cibebe.²²

A tal riguardo, si osservi con attenzione il sottostante pannello di Mitilene rinvenuto in una villa del III secolo a.C., in cui è rappresentata una scena tratta dalla *Theophoroumenē* (“La donna invasata”) di Menandro (Figura 1).

Si coglie uno dei protagonisti, l’innamorato Lisia, con una corona di foglie in capo in atteggiamento di danza coribantica mentre tiene nelle mani piccoli cembali; al centro il servo Parmenone e insieme a lui è il giovane Clinia, con la

¹⁷ Il passo in questione è importante perché costituisce una delle testimonianze più esplicite della dottrina dell’*ēthos* connesso alle singole *harmoniai*.

¹⁸ Si tenga conto che probabilmente la dignità del modo lidio doveva essere maggiore di quella attribuitagli da Platone, dato che Sofocle lo aveva utilizzato nei suoi canti tragici.

¹⁹ Cf. WEIL – REINACH (1900), p. 61, n. 148.

²⁰ Cf. BALLERIO (2001²), p. 10.

²¹ Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 4, 174f-175a-b. Vedi anche COMOTTI (1975), p. 221.

²² Cf. Polluce *Onomasticon* 4, 82. La denominazione stessa di questo *aulos* rimanda ai doppi *auloi* frigi, gli *elymoi*, denominati anche *skytalia* e connessi con i riti di Cibebe, in particolare la canna di destra, dritta appunto come un bastone. Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 4, 177. Anche COMOTTI (1975).

mano sinistra posata sulla spalla di un piccolo personaggio dalla veste corta, senza maschera, verosimilmente un ragazzo.²³ Si noti inoltre che costui ha in mano un bastoncino diritto di colore giallo, uno strumento musicale, un piccolo *aulos* diritto a una sola canna di dimensioni ridotte, sicuramente di registro acuto: potrebbe appunto trattarsi dello *skytalion* o di uno strumento simile.



Figura 1. Pannello di Mitilene (III secolo a.C.)

La scena del pannello è quasi del tutto simile al notissimo mosaico di Dioscuride di Samo (II-I secolo a.C.) conservato al Museo di Napoli e basato sullo stesso soggetto,²⁴ con la differenza che qui si colgono, oltre a Lisia, Clinia impegnato con un *tympanon*, strumento caro alla dea Cibele, a sinistra una fanciulla con doppio *aulos* e accanto a lei un giovane con un altro particolare strumento musicale, un piccolo *aulos* ricurvo, identificato come appunto il *ghingras*.²⁵

L'insieme di queste immagini documenterebbe non solo il favore del pubblico al tempo di Menandro per forme di spettacolo teatrale contenenti accese danze e canti di tipo coribantico sulla scena,²⁶ ma anche un differente e originale utilizzo, in combinazione con le percussioni, di strumenti particolari, mediterranei e orientali, quali il *ghingras*

e lo *skytalion*, suonati non in ambito funebre ma in una situazione vivace e ritmica estremamente congeniale a timbri assai acuti, come appunto una scena di danza interpretata dai personaggi di una commedia, tanto più che il termine *ghingras* nel tempo era giunto a indicare sia lo strumento quanto la forma di danza a esso collegato.²⁷ Sappiamo, sempre da un'informazione di Ateneo (*Deipnosophistae* 4, 175a), che l'*aulos ghingras* era effettivamente menzionato, forse adoperato, in un altro lavoro scomparso di Menandro, la *Karinē*.

Alla luce di tali considerazioni, si può quindi ipotizzare che i commediografi latini, in particolare Plauto e poi Terenzio, nel loro costante riferimento ai

²³ CHARITONIDIS *et al.* (1970), p. 48, n. 4 e planche 6, n. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 48, note 11 e 12.

²⁵ È questa l'interpretazione di COMOTTI (1975). Secondo HANDLEY (1969), p. 100, n. 4, sarebbe in realtà lo strumento musicale appositamente utilizzato per i culti di Cibele, i *cornua* citati da Lucrezio (*De rerum natura* 2, 618-620: *tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concava, raucisonoque minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero cava tibia mentis*).

²⁶ Cf. GENTILI (1977), pp. 37-38. Effettivamente nella *Theophoroumenē* è descritta una cerimonia sacrificale con l'indicazione di strumenti quali gli *auloi*, i cimbali e il timpano.

²⁷ Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 14, 618c; Polluce *Onomasticon* 4, 102.

modelli della Commedia Nuova e in accordo con i loro musicisti, abbiano tenuto conto anche di elementi tecnicamente musicali già presenti nella commedia menandrea, quali l'utilizzo di strumenti acuti di origine e carattere orientale in particolari scene di danza, come appunto le fenicie *tibiae sarranae*, che dovevano essere piuttosto vicine alle caratteristiche timbriche del *ghingras*.

Esse rientravano in una certa tipologia di strumenti mediterranei, dotati forse di una veste sonora particolarmente coinvolgente e trascinante, come lo *skytalion* e il *ghingras*, quella stessa connotazione che forse gli stessi autori latini avevano colto assistendo direttamente a una rappresentazione menandrea. Erano comunque prodotti artigianali, ma probabilmente non realizzati in canna vegetale o legno, come gran parte delle *tibiae* destinate al teatro;²⁸ a riguardo Ateneo (*Deipnosophistae* 4, 182e), basandosi sull'autorità del lessicografo Trifone, riferisce che gli *auloi* di fabbricazione fenicia erano denominati "elefantini", probabilmente perché costruiti in avorio. In tal caso, ammettendo l'origine fenicia delle *sarranae*, non è da escludere che il loro materiale di costruzione fosse l'avorio ottenuto dalla zanna dell'elefante; in particolare, trattandosi di *tibiae* acute, strumenti quindi di piccole dimensioni, esse erano ricavate dalla parte più sottile della zanna stessa, con una forma conica leggermente ricurva. Ciò le rendeva verosimilmente simili alle caratteristiche fisiche del *ghingras*, essendo quest'ultimo di forma ricurva, come è possibile cogliere nel mosaico di Dioscuride.

Nell'ambito della commedia *Stichus* esse furono scelte appunto per il loro suono 'esotico', utilizzate quindi in una veste sonora particolarmente coinvolgente nel tentativo di ricreare un'atmosfera esotica, 'cinedica'. Il riferimento difatti a danze cinediche di carattere orientale potrebbe far pensare all'uso, anche nello *Stichus*, di formule musicali straniere, orientaleggianti, almeno per l'orecchio dei Romani, adattate a una situazione conviviale, come del resto era accaduto in Atene al *ghingras* (Ateneo *Deipnosophistae* 4, 174f-175a-b): la musica sicuramente era di origine ellenistica e il ballo doveva essere morbidamente lascivo ma anche in grado di suscitare il riso.²⁹ Si può ipotizzare quindi un brano eseguito in una tessitura molto acuta e ricca di passaggi cromatici, forse proprio in tono iperlidio, la tonalità più acuta di tutto il sistema tonale antico.³⁰

In sostanza, non è da escludere che scelte strettamente musicali del teatro plautino, quali appunto la propensione per certi tipi di strumenti, abbiano risentito anche di modelli per noi scomparsi e desunti direttamente dal teatro di Menandro o della Commedia Nuova, dove appunto la presenza della musica, come già detto precedentemente, se pur fortemente ridotta, non era del tutto scomparsa.³¹ Non bisogna dimenticare che anche nel *Dyskolos* menandro è

²⁸ Cf. Plinio *Naturalis Historia* 66, 13, 104-106.

²⁹ Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 14, 629f.

³⁰ Cf. Sergio *Explanationes artis Donati*, in *Grammatici latini* [vol. IV] (1864), p. 532, 20: *hyperlidius* [...] *acutissimus*.

³¹ Ad esempio, nella *Theophroroumenē* la presenza della musica è senza dubbio attestata da due inviti all'auleta perché inizi a suonare (vv. 28 e 47).

prevista sia la partecipazione dei servi alla festa conclusiva con danza finale, sia l'attestata presenza tra gli attori, come nel pannello di Mitilene e nel mosaico di Dioscuride, di un fanciullo auleta (cf. v. 959: *παῖς δόναξ*).³²

Tale ipotesi può essere confermata dall'unico caso in un dramma latino in cui è apertamente richiesto un intervento solistico del *tibicen*, quando nello *Pseudolus* il protagonista, lasciato solo sul palcoscenico, annuncia improvvisamente che entrerà in casa per valutare meglio le proprie iniziative; la sua assenza non sarà lunga, ma nel frattempo il *tibicen* intratterrà gli spettatori con un intermezzo musicale.³³

Senza dubbio è qui prevista un'interruzione dell'azione: lo strumentista doveva coprire quello spazio vuoto con una musica improvvisata sul momento o preparata per l'occasione. Pseudolo (vv. 574-594) quindi riappariva in scena, preceduto dalla musica della *tibia* solista, e cominciava a interpretare, sulla melodia di un testo polimetro, il ruolo tipico dello schiavo innamorato di se stesso e della sua furbizia. In definitiva, l'autore tramite un *canticum* definiva il ruolo sulla scena, quello dello schiavo furbo, il personaggio geniale della commedia, il vero motore dell'azione (il Figaro rossiniano!). L'aspetto interessante è che il *servus* prima di uscire dalla scena parla in senari giambici; quando rientra, dopo che l'intermezzo auletico è iniziato, si esprime probabilmente cantando tipici versi da *canticum*, come appunto i lunghi ottonari anapestici.

Si colga l'affinità esemplare con un modello teatrale greco, il *Dyskolos* di Menandro, ampiamente analizzato da Ettore Paratore:³⁴ in questo caso il personaggio Geta, appena rientrato in scena (vv. 878-879), è interrotto dal suono di un musicista (*aulei*), al quale poi lo stesso Geta si rivolge direttamente. Come nello *Pseudolus*, nel testo menandro si registra un affine cambiamento nel metro, con il passaggio dai trimetri giambici ai tetrametri giambici in corrispondenza dell'entrata musicale dello strumento (vv. 880 sgg.); in entrambi i casi, il suono dell'*aulos* sembra determinante nel modificare il ritmo poetico.

Le due commedie non hanno alcun rapporto di trama o situazioni, ma Plauto sembra interessato più che altro ad alcuni precisi elementi tecnici, quali il cambio ritmico e il rapporto fra la componente musicale e l'entrata o uscita di attori. Il mutamento ritmico è però un prezioso indizio del valore musicale che la scelta di certi metri comportava passando dalla *nea* alla *palliata*; probabilmente già nel *Dyskolos* l'intervento dell'auleta serviva a porre in rilievo, attraverso l'intervento di uno strumento musicale, il carattere non semplicemente recitativo ma ritmico-musicale di quei tetrametri giambici, il ritmo che avrebbe poi dominato, come in una sorta di stretta finale, tutta la conclusione della commedia.³⁵ Plauto, esperto

³² Vedi D'ANNA (1959).

³³ Plauto *Pseudolus* vv. 573a-573b: *exibo, non ero vobis morae / tibicen vos interibi hic delectaverit*.

³⁴ PARATORE (1959), in particolare pp. 321-322.

³⁵ Non si esclude che l'intervento dell'auleta nel vivo dello sviluppo scenico fosse previsto, se pur raramente, nella *nea*, prescindendo da qualsiasi rapporto con la divisione in atti e quindi con le supposte esecuzioni corali, come del resto accade nel *Dyskolos* al verso 432. Cf. PARATORE (1959), p. 327.

di *mutatis modis cantica*, non si sarebbe lasciato sfuggire l'occasione, sfruttando con abilità l'espedito menandro per concedere un momento di tregua all'attore impegnato nella gravosa parte di Pseudolo (770 versi di seguito);³⁶ nello stesso tempo egli avvertì l'interessante funzione della musica, introducendo così, in analogia con Menandro, un metro decisamente 'cantabile' (gli anapesti) e sviluppando di conseguenza un complesso e solistico *canticum*. Come nel caso delle *sarranae*, tutto ciò costituirebbe un'ulteriore riprova di come fra l'antico teatro repubblicano e la Commedia Nuova greca i rapporti non fossero solo di ordine strettamente contenutistico e metrico, ma anche di carattere squisitamente musicale.

Bibliografia

- RAFFAELLA BALLERIO (2001²) [a cura di], *Plutarco. La musica*, Milano, Rizzoli.
- WILLIAM BEARE (2005⁵), *I Romani a teatro*, tr. it. Mario De Nonno, Roma-Bari, Laterza (ed. or. London, Methuen & Co., 1950).
- SÉRAFIM CHARITONIDIS – LILLY KAHIL – RENÉ GINOUVÈS (1970), *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Bern, Francke (Beiheft zur Halbjahresschrift Antike Kunst, 6).
- GIOVANNI COMOTTI (1975), *L'aulo ghingras in una scena menandrea*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 20, pp. 215-223.
- Corpus inscriptionum latinarum* [vol. X]. *Inscriptiones Bruttiorum Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae latinae* (1963), hrsg. von Theodor Mommsen, Berlin-New York, de Gruyter.
- GIOVANNI D'ANNA (1959), *Il finale del Dyskolos e il teatro plautino*, «Rivista di cultura classica e medievale», 1, pp. 298-306.
- GÜNTHER FLEISCHHAUER (1964), *Etrurien und Rom*, in *Musik des Altertums*, vol. 5, hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik (Musikgeschichte in Bildern, 2).
- BRUNO GENTILI (1977), *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma-Bari, Laterza.
- FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT (1965), *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 2 voll., Hildesheim, Georg Olms Verlag.

³⁶ Cf. BEARE (2005⁵), p. 245.

- Grammatici latini* [vol. I]. *Flavii Sosipatri Charisii artis grammaticae libri 5. Diomedis artis grammaticae libri 3. Ex Charisii arte grammatica excerpta* (1857), ed. by Heinrich Keil, Lipsiae, Teubner (rist. Hildesheim-New York, Olms, 1981).
- Grammatici latini* [vol. IV]. *Probi Donati Servii qui feruntur de arte grammatica libri* (1864), ed. by Heinrich Keil, Leipzig, Teubner (rist. Hildesheim-New York, Olms, 2002).
- ERIC W. HANDLEY (1969), *Notes on the «Theorophoumenē» of Menander*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London», 16, pp. 88-101.
- ROBERT E. A. PALMER (1997), *Rome and Carthage at Peace*, Stuttgart, Steiner.
- ETTORE PARATORE (1959), *Il flautista nel «Dyskolos» e nello «Pseudolus»*, «Rivista di cultura classica e medievale», 1, pp. 310-325; rist. in ETTORE PARATORE (2005), *Storia del teatro latino*, a cura di Leopoldo Gamberale e Antonio Marchetta, Venosa, Osanna.
- GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI (1990), *Toponomastica italiana. 10.000 nomi di città, paesi, frazioni, regioni, contrade, fiumi, monti, spiegati nella loro origine e storia*, Milano, Hoepli.
- SCHOLIA in *Terentium*, in *The Scholia Bembina in Terentium* (1934), ed. by James Frederick Mountford, Liverpool-London, Hodder and Stoughton.
- HENRI WEIL – THEODORE REINACH (1900) [éd. par], *Plutarque. De la musique*, Paris, Leroux.
- GÜNTHER WILLE (1967), *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, Schippers.

Francesco Scoditti: diplomato in Flauto traverso, ha pubblicato per la casa editrice Aracne. È Dottore di ricerca presso l'Università del Salento (Italia) in Civiltà greco-romana. Ha prodotto alcuni importanti lavori su Orazio e Ovidio pubblicati dalle riviste di filologia classica «Paideia», «Classica et Christiana», «Invigilata Lucernis» e «Il giardino delle Muse».

Francesco Scoditti: graduated in Flute, he published for the Aracne publishing house. Gaining his Ph.D. at Università del Salento (Italy) in Greek-Roman Civilization, he has written some important articles about Horace and Ovid, edited by classic philologic reviews such as «Paideia», «Classica et Christiana», «Invigilata Lucernis» and «Il giardino delle Muse».

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

L'organo a palazzo nell'Impero di Nerone

di Paola Dessì

Università degli Studi di Bologna, Italia
paola.dessi@unibo.it

§ L'articolo propone alcune testimonianze relative all'organo nell'Impero romano durante il regno di Nerone. Il percorso, letterario archeologico e figurativo, mostra uno strumento con precisi caratteri politici e diplomatici, tali da renderlo immagine sonora del potere imperiale. Il contributo prende avvio dalla scelta di Vitruvio, ingegnere del primo Augusto, di inserire nel *De Architectura* lo strumento quale macchina complessa, utile in tempo di pace ad esprimere l'immagine della gloria e della potenza dell'imperatore che era in grado di costruirla. Il saggio prosegue riferendo della presenza dello strumento durante l'impero di Nerone e proponendo l'ipotesi dell'esistenza di uno strumento proprio nel palazzo privato dell'imperatore. Attraverso la rilettura di alcuni passi della *Vita Neronis* di Svetonio e alcune rilevanze archeologiche messe in luce nella *Domus Aurea* sull'Esquilino, viene proposta una nuova interpretazione della vita, soprattutto musicale, di Nerone. Partendo dai tratti del giovane imperatore e dalla sua educazione si rilevano i legami di Nerone con il mondo alessandrino. Tali contatti divengono evidenti soprattutto nel palazzo dell'Esquilino dove scelte di stampo ellenistico predominano negli aspetti architettonici esteriori della *domus*, così come nelle ambientazioni dionisiache degli interni e negli apparati scenografici. È possibile dunque che gli ingegneri di Nerone, i quali avevano dotato il palazzo di alcuni congegni idraulici inventati da Ctesibio, meccanico di Tolemeo II Filadelfo, non avessero trascurato neanche l'organo idraulico, descritto per di più da Erone.

§ The article analyses sources relating to the organ in the Roman Empire under the reign of Nero. The research, conducted with a literary archaeological and figurative perspective, shows that the instrument had precise political and diplomatic features, aimed at presenting it as a sonorous image of the imperial power. The enquiry starts from Augustus' engineer, Vitruvius, who chose to insert in his work *De Architectura* a description of the instrument as a complex machine, useful in time of peace to express the glorious and powerful image of the Emperor, who was able to construct it. The article reports on the presence of the instrument during Nero's Empire, proposing the hypothesis of the existence of an instrument of this kind also in the private palace of the Emperor. Through the reading of some passages of Svetonius' *Vita Neronis* and the examination of some archaeological evidence in the *Domus Aurea* on the Esquilino, the papers aims at proposing a new interpretation of Nero's life, especially as far as its musical features are concerned. On the basis of the attributes of the young Emperor and his education, some connections of Nero with the Alexandrian world have been traced. These contacts become obvious mostly in the palace on the Esquilino, where the architectural external features of the *domus* are plainly Hellenistic, as well as in the Dionysiac setting of the interior and the set designs. It is possible therefore to argue that Nero's engineers, who had equipped the palace with some hydraulic devices invented by the engineer of Ptolemy II Philadelphus, Ctesibius, did not neglect the hydraulic organ, described by Hero too.

Con la presente comunicazione si vogliono proporre alcune testimonianze relative all'organo nell'Impero romano durante il regno di Nerone. Il percorso, letterario e archeologico, mostra uno strumento con precisi caratteri politici e diplomatici, tali da renderlo immagine sonora del potere imperiale. Così lo strumento si era già delineato sin dalla sua invenzione per mano di Ctesibio, ingegnere alla corte di Tolemeo II Filadelfo. Il rapporto tra Ctesibio e Tolemeo, infatti, appare in sintesi come la relazione intercorsa tra un *technites* e un tecnocrate, o meglio tra un *technites* che propone al suo tecnocrate committente delle macchine per il buon governo.¹ Tale rapporto pare riproporsi, in ambiente romano, con Vitruvio e il dedicatario della sua opera: l'imperatore Augusto.² In particolar modo quando Vitruvio riporta nel suo trattato le macchine inventate da Ctesibio per Tolemeo precisa:

E quibus quae maxime utilia et necessaria iudicavi selegi, et in priore volumine de horologiis, in hoc de expressionibus aquae dicendum putavi. Reliqua, quae non sunt ad necessitatem sed ad deliciarum voluntatem, qui cupidores erunt eius subtilitatis, ex ipsius Ctesibii commentariis poterunt invenire.

Fra tutte [sc. le invenzioni di Ctesibio] ho scelto quelle ritenute più utili e necessarie; così nel libro precedente ho parlato degli orologi, in questo – il X dove c'è anche la descrizione dell'organo – dei sistemi atti a portare acqua ad una certa altezza. Per altre invenzioni che non trovano giustificazione pratica, ma che servono solo al divertimento e allo svago, chi ne voglia sapere di più potrà soddisfare la propria curiosità consultando direttamente gli scritti dello stesso Ctesibio.³

La scelta di Vitruvio risulta coerente con il proemio dell'opera dedicata all'imperatore Augusto, nella quale egli aveva dichiarato la propria volontà di inserire solo le macchine utili alla politica del buon governo dell'imperatore:

Cum divina tua mens et numen, imperator Caesar, imperio potiretur orbis terrarum invictaque virtute cunctis hostibus stratis, triumpho victoriaque tua cives gloriarentur et gentes omnes subactae tuum spectarent nutum populusque Romanus et senatus liberatus timore amplissimis tuis cogitationibus consiliisque gubernaretur, non audebam, tantis occupationibus, de architectura scripta et magnis cogitationibus explicata edere, metuens ne non apto tempore interpellans subirem tui animi offensionem. Cum vero attenderem te non solum de vita communi omnium curam publicaеque rei constitutione habere sed etiam de opportunitate publicorum aedi ficiorum, ut civitas per te non solum provinciis esset aucta, verum etiam ut maiestas imperii publicorum aedificiorum egregias

¹ Dessi (2008), pp. 15-25.

² *Ibid.*, pp. 26-31.

³ Vitruvio *De architectura* 10, 7, 5 (trad. it. MIGOTTO [1993]).

haberet auctoritates, non putavi praetermittendum quin primo quoque tempore de his rebus ea tibi ederem. Ideo quod primum parenti tuo de eo fueram notus et eius virtutis studiosus. Cum autem concilium caelestium in sedibus in mortalitatis eum dedicavisset et imperium parentis in fuam potestatem transtulisset, idem studium meum in eius memoria permanens in te contulit favorem. Itaque cum M. Aurelio et P. Minidio et Gn. Cornelio ad apparitionem ballistarum et scorpionum reliquorumque tormentorum refectionem fui praesto et cum eis commoda accepi. Quae cum primo mihi tribuisti, recognitionem per sororis commendationem servasti. Cum ergo eo beneficio essem obligatus, ut ad exitum vitae non haberem inopiae timorem, haec tibi scribere coepi quod animadverti multa te aedificavisse et nunc aedificare, reliquo quoque tempore et publicorum et privatorum aedificiorum pro amplitudine rerum gestarum ut posteris memoriae traderentur curam habiturum. Conscripsi praescriptiones terminatas, ut eas attendens et ante facta et futura qualia sint opera per te posses nota habere. Namque his voluminibus aperui omnes disciplinae rationes.

O Cesare imperatore, allorquando il tuo spirito divino e il tuo genio erano impegnati nella conquista del mondo e, dopo aver abbattuto ogni nemico con invincibile ardore, i cittadini romani traevano vanto dai tuoi trionfi e dalle tue vittorie; mentre tutti i popoli sottomessi pendevano dalle tue labbra e il Senato e il popolo di Roma, liberi da ogni timore, erano guidati dai tuoi grandiosi progetti e dal tuo saggio consiglio, non osavo, fra tante tue incombenze, pubblicare il mio trattato di architettura col suo ricco apparato di note e di riflessioni, nel timore di disturbarti in un momento poco opportuno e di suscitare l'indignazione dell'animo tuo. Come però mi accorsi che non ti stavano a cuore soltanto la nostra vita e la costituzione dello stato, ma anche la situazione dell'edilizia pubblica, affinché l'immagine della città non acquistasse credito unicamente per il numero delle province, ma anche lo straordinario pregio degli edifici pubblici contribuisse alla maestosità dell'Impero, ritenni allora di dover pubblicare al più presto ciò che ho scritto e dedicato a te su questo argomento. Tanto più che già prima ero, al riguardo, noto a tuo padre e affezionato estimatore del suo valore. Quando poi il concilio degli dei lo destinò alle sedi degli immortali e trasferì il suo potere nelle tue mani, pur restando devotamente affezionato alla sua memoria, rivolsi a te la mia attenzione. Già mi sono occupato assieme a M. Aurelio, a P. Minidio e a Cn. Cornelio dell'allestimento di baliste, di scorpioni e di altre macchine da guerra <nonché della relativa manutenzione> e con loro godetti di quei vantaggi che in un primo tempo mi assegnasti come compenso per le mie mansioni e che poi per interessamento di tua sorella hai continuato a concedermi. Così sentendomi in obbligo per quel favore che mi liberava da ogni preoccupazione economica fino alla fine dei miei giorni, ho iniziato a scrivere questo trattato in tuo onore, anche perché m'ero accorto che tu avevi già intrapreso delle iniziative in campo edilizio, che ancora continuano; e siccome anche in seguito dovrai occuparti della costruzione di edifici pubblici e privati che ricordino ai posteri le tue grandi imprese, ho messo per iscritto una articolata e completa trattazione, attenendoti alla quale potrai avere piena cognizione delle opere già

realizzate e di quelle in procinto di esserlo; infatti ho esposto in questi volumi tutti i principi dell'arte e della scienza architettonica.⁴

Vitruvio ribadisce la propria scelta di riportare nel trattato solo macchine utili al sovrano in tempo di pace e di guerra a conclusione dell'opera:

Quas potui de machinis expedire rationes et pacis bellicae temporibus et utilissimas putavi, in hoc volumine perfeci. In prioribus vero novem de singulis generibus et partibus comparavi, uti totum corpus omnia architecturae membra in decem voluminibus haberet explicata.

Ho trattato in questo libro [sc. liber X] dei congegni meccanici che mi è stato possibile descrivere e che mi sono sembrati più utili in tempo di pace e di guerra.⁵

In questa 'prospettiva politica' – ossia organo come artefatto legato a logiche di potere valide in tempo di pace – va riletta la presenza dello strumento anche durante il regno di Nerone (54-68 d.C.).

In questa sede vorrei infatti proporre una diversa interpretazione della vita musicale di Nerone – fortemente influenzata dalla cultura tolemaica e alessandrina – insieme all'ipotesi dell'esistenza di uno strumento proprio nel palazzo privato dell'imperatore. Lo farò attraverso la rilettura di alcuni passi della *Vita Neronis* di Svetonio, fonte principale, e di alcune rilevanze archeologiche messe in luce nella Domus Aurea sull'Esquilino.⁶

Partirei dalla ricostruzione dei tratti del giovane imperatore e della sua educazione che ricordano, almeno in parte, quelli dei sovrani ellenistici: anche Nerone, come i componenti della famiglia dei Tolemei, viene educato da figure dal carattere 'speciale' come un danzatore e un barbiere (ricordiamo che, secondo la tradizione vitruviana e di Ateneo di Naucrati, Ctesibio stesso era figlio di barbiere o barbiere egli stesso).⁷ La propensione di Nerone verso la musica, il teatro e gli spettacoli crebbe con lui e raggiunse la massima espressione quando divenne imperatore. Come i re ellenistici, egli sapeva che la gloria del proprio Impero in tempo di pace si dimostrava anche attraverso la grandezza degli spettacoli. I suoi contatti con il mondo ellenistico si colgono nelle relazioni che egli instaura con gli Alessandrini. Un numero importante di suoi collaboratori, infatti, era di origine alessandrina, come T. Claudio Balbillo, il prefetto inviato in Egitto all'inizio dell'Impero neroniano, che si occupava del museo e della biblioteca.

⁴ Vitruvio *De architectura* 1, *Praefatio*, 1-3.

⁵ Vitruvio *De architectura* 10, 16, 12.

⁶ Dessi (2008), pp. 33-47.

⁷ Cf. Vitruvio *De architectura* 9, 8, 2 («Ctesibio era nato in Alessandria da un padre barbiere») e Ateneo *Deipnosophistae* 4, 174b («L'organo idraulico [...] è stato inventato da un nostro concittadino di Alessandria, che di mestiere faceva il barbiere e si chiamava Ctesibio», trad. it. CANFORA [2001]).

Nella *Vita dei Cesari* di Svetonio si legge che il giovane imperatore era rimasto molto affascinato dalla cultura orientale e aveva apprezzato soprattutto la sensibilità verso l'arte e lo spirito competitivo che caratterizzava gli agoni, veri esempi di cultura. Il coinvolgimento di Nerone è tuttavia totale e, per Svetonio, di segno negativo: l'imperatore è coinvolto a tal punto da dimenticare i suoi compiti pubblici. Così quando a Napoli, nel marzo del '68, riceve la notizia dell'insurrezione delle Gallie, guidata da Giulio Vindice legato della colonia lugdunense, egli «disturbato durante la cena da una lettera allarmante, limitò la sua collera a minacciare ogni male a coloro che si erano ribellati».⁸

Dopo otto giorni di silenzio – così ricorda sempre Svetonio – Nerone decise di scrivere una lettera al Senato dove esortava i senatori a fare vendetta in nome dell'imperatore e dello Stato, scusandosi della sua assenza con un mal di gola.

Sed urgentibus aliis super alios nuntiis Romam praetepidus rediit [...]. Ac ne tunc quidem aut senatu aut populo coram appellato quosdam e primoribus uiris domum euocauit transacta que raptim consultatione reliquam diei partem per organa hydraulica noui et ignoti generis circumduxit, ostendens que singula, de ratione ac difficultate cuiusque disserens, iam se etiam prolaturum omnia in theatrum affirmauit, si per Vindicem liceat.

Ma poiché le notizie si accavallavano le une alle altre, tornò spaventatissimo a Roma [...] Ma nemmeno in questa circostanza arringò personalmente il popolo o il Senato, ma fece venire a casa sua alcune delle principali personalità, e dopo aver fatto una rapida consultazione passò il resto della giornata a mostrare loro degli organi idraulici di modello nuovo e sconosciuto, e ne fece esaminare ogni singola parte, illustrando il meccanismo e le complesse strutture che presentavano, e promettendo loro che li avrebbe ben presto fatti vedere in teatro, se Vindice glielo avesse permesso.⁹

Trascurando la valenza negativa attribuita da Svetonio all'azione dell'imperatore, sulla quale torneremo, il testo svetoniano fornisce tre notizie fondamentali: Nerone possiede un organo «a casa sua»; egli conosce e illustra i nuovi principi costruttivi, il meccanismo e le complesse strutture che rendono lo strumento «di modello nuovo e sconosciuto»; infine fa sapere di voler portare in teatro questo strumento di nuova concezione.

L'atteggiamento di Nerone ricorda la fiducia che i re ellenistici riponevano nella conoscenza: nell'apparente follia, egli sembra convinto di riuscire a mantenere stabile il proprio regno attraverso la dimostrazione del sapere e della conoscenza tecnologica. Nel momento di maggiore crisi per la stabilità dell'Impero, egli vuole affermare la propria superiorità davanti ai suoi uomini mostrando loro

⁸ Svetonio *Nero* 40, 4: *Cenae quoque tempore interpellatus tumultuosioribus litteris hactenus excaudit, ut malum iis qui descissent minaretur* (trad. it. DESSÌ [1996]).

⁹ Svetonio *Nero* 41, 2.

un nuovo artificio della tecnica: un nuovo modo di costruire uno strumento musicale di per sé già complesso. Nerone sembra riproporre quel carattere dei sovrani ellenistici che tanto avevano attirato la sua attenzione e la sua lode, e che avevano fatto dello sviluppo della tecnica applicata all'arte una punta di eccellenza del loro regno e una manifestazione di superiorità rispetto agli altri popoli. I contatti con Alessandria e gli Alessandrini gli permisero con ogni probabilità di conoscere la politica della scienza sostenuta dai Tolemei e iniziata proprio con Tolemeo II, il tecnocrate committente destinatario dell'invenzione dell'organo. Nerone non si interessa delle guerre ma le demanda al Senato, così come, sempre Tolemeo II, in occasione della *pompē* del 262 a.C., le aveva demandate ad alleati e amici, senza per questo rinunciare alla leadership dell'alleanza.¹⁰

Anche il nuovo assetto urbanistico promosso da Nerone rievoca scelte ellenistiche nell'architettura come nelle ambientazioni dionisiache. La nuova Roma, *Neropolis* (Svetonio *Nero* 55; Tacito *Annales* 15, 40), doveva essere un monumento alla gloria e al ricordo perenne del suo nome, organizzata secondo il grandioso impianto dinocrateo della regale Alessandria, città fondata dal Macedone col quale Nerone, 'novello Alessandro' – così amava definirsi – volle costantemente gareggiare.

Come i sovrani delle città ellenistiche, anche Nerone si impadronì di una grandissima parte del centro urbano per edificarvi la *Domus aurea* (Tavola A).¹¹

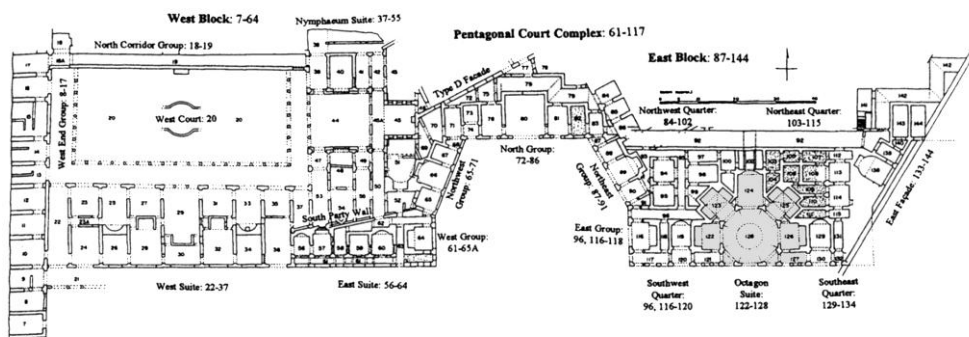


Tavola A. Roma, *Domus Aurea*: planimetria generale, in BALL (2003), ill. 3.

¹⁰ DESSÌ (2008), pp. 20-21.

¹¹ JACOPI (1999), pp. 7-17, in particolare p. 8.

Il complesso palaziale ricopriva una superficie di ben 80 ettari e occupava il cuore della città estendendosi, con intento ideologico, su uno dei siti più sacri della romanità: l'antico *Septimontium*. La parte del complesso architettonico che qui interessa è quella situata sul padiglione Esquilino, settore della *Domus* riservato all'*otium* dell'imperatore, con funzioni di rappresentanza e propaganda (Tavola B).

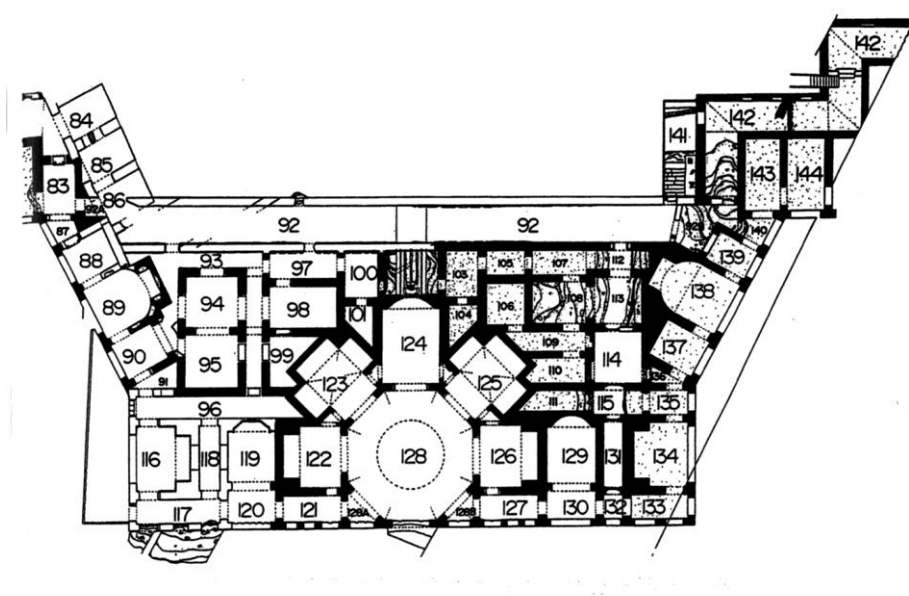


Tavola B. Roma, *Domus Aurea*: particolare del complesso sull'Esquilino in BALL (2003), ill. 69.

La struttura è divisibile in due parti: quella occidentale, con un impianto architettonico tradizionale, pare fosse riservata all'imperatore, mentre la zona orientale, dalla struttura innovativa, pare fosse destinata a rappresentanza. Quest'ultima si caratterizzava per la presenza di una sala ottagonale che oggi è considerata il fulcro attorno al quale si sviluppava a raggiera il resto dell'ala del palazzo. Per quanto riguarda la destinazione d'uso di questa sala, essa è stata definita in modi diversi in base all'iscrizione con le parole abbreviate *Mac Aug* che si legge in un famoso *dupondius*. Essa è stata interpretata da alcuni come *Macellum Augusti* e da altri, oggi in forma prevalente, come *Machina Augusti* con riferimento alla *machinatio neroniana*, vale a dire quel particolare dispositivo descritto da Svetonio che girava di giorno e di notte come il moto del cielo. Se l'interpretazione della moneta neroniana fosse esatta, essa permetterebbe di identificare la sala ottagonale, il più ardito congegno architettonico del palazzo sull'Esquilino, con la *Praecipua cenationum rotunda quae perpetuo diebus ac noctibus, vice mundi*

circumageretur,¹² la particolare camera dei banchetti, con il soffitto rotondo, che giorno e notte si volgeva su se stessa secondo le vicende del mondo.

L'assenza di decorazioni sul soffitto e la presenza di solchi sul *lumen* della volta fanno pensare che queste fenditure avessero la funzione di binari atti a far girare una struttura lignea posta sulla cupola, come un falso soffitto che ruotava attorno all'oculo; tale struttura veniva mossa da un sistema idraulico. D'altronde Nerone poteva contare sul lavoro di «Severus» e «Celer», forse ingegneri idraulici, che progettarono anche di collegare il Lago d'Averno con Ostia e che vennero definiti *magistri* e *machinatores* da Tacito (*Annales* 15, 42, 1), il quale ne enfatizzò l'*audacia* e l'*ingenium*. La macchina non doveva discostarsi molto da quell'orologio idraulico che Ctesibio nel III secolo a.C. aveva creato per Tolemeo II, proiettante sul piano equatoriale i movimenti della sfera celeste, e che certamente Nerone non doveva aver trascurato nel suo costante tentativo di imitare la corte alessandrina.

È possibile dunque che gli ingegneri di Nerone, i quali avevano dotato il palazzo dell'Esquilino di alcuni apparati idraulici ctesibiani, non avessero trascurato neanche l'organo idraulico, descritto dal contemporaneo meccanico alessandrino trapiantato a Roma: Erone.¹³ Quando Nerone chiamò «a casa sua» i senatori per mostrare loro un nuovo genere di organo idraulico, è verosimile che li avesse portati proprio nella parte orientale del palazzo sull'Esquilino. Si sarebbe trattato forse del luogo ideale: era un palazzo privato ma ugualmente di rappresentanza. Nerone, inoltre, pare essere l'unico a conoscere lo strumento (o, per lo meno, si trattava ancora di un modello sconosciuto che egli presto avrebbe portato in teatro per mostrarlo all'ampio pubblico); lo strumento quindi non poteva trovarsi nel *Palatium* sul Palatino, centro politico per eccellenza frequentato abitualmente dai senatori e da tutti i patrizi romani. L'*organum novi generis*, che Nerone voleva mostrare ai suoi uomini, poteva pertanto trovarsi nella parte orientale del palazzo privato: se non proprio nella sala ottagonale (Tavola B: 128), destinata ai banchetti più sontuosi, o in quelle definibili locali alcova (Tavola B: 122-126 e 123-125), lo strumento poteva essere in una sala vicina e di anticamera a quegli ambienti, come il *Nymphaeum* (Tavola B: 124), ambiente legato al culto delle acque e reso più suggestivo dalla presenza di un altro dispositivo idraulico: la cascata alimentata con acqua dell'Esquilino.

Purtroppo la nostra fonte principale, la *Vita* svetoniana, non ci aiuta oltre a sostegno dell'ipotesi. Sebbene Nerone e gli intellettuali dell'epoca – come Erone, Plinio e Seneca – avessero conservato i tratti della politica 'meccanica' tolemaica, qualcosa nel processo di trasmissione della politica tecnocratica dal mondo romano di Nerone a quello svetoniano era cambiato. Evidentemente la cultura romana del periodo svetoniano aveva rimosso il ricordo della concezione ellenistica di potere inteso come conoscenza e superiorità tecnologica applicata ai diversi campi del sapere. Alla generazione di Svetonio mancò forse una figura

¹² Svetonio *Nero* 31, 2.

¹³ Erone *Pneumatica* 1, 42.

come quella di Vitruvio che aveva visto nella *sophia* e nella *technē* anche musicale una manifestazione di potenza e una possibile forma di propaganda politica.

Bibliografia

- LARRY F. BALL (2003), *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LUCIANO CANFORA (2001), *Ateneo. I Deipnosophisti: i dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob, 4 voll., Roma, Salerno editore.
- FELICE DESSÌ (1996⁷), *Caio Svetonio Tranquillo. Vite dei Cesari*, Milano, BUR.
- PAOLA DESSÌ (2008), *L'organo tardoantico. Storie di sovranità e diplomazia*, Padova, CLEUP.
- IRENE JACOPI (1999), *Domus aurea*, Milano, Electa.
- LUCIANO MIGOTTO (1993), *Vitruvio. De architectura libri 10*, traduzione italiana di Luciano Migotto, Pordenone, Studio Tesi.

Paola Dessì è dottore di ricerca in Musicologia e Beni musicali. Si occupa di medioevo e tardo antico: tra le sue pubblicazioni si vedano le monografie *L'organo tardoantico. Storie di sovranità e diplomazia* (Padova 2008) e *Cantantibus organis: musica per i francescani di Ravenna nei secoli XIII-XIV* (Bologna 2002). In qualità di organista e clavicembalista si è occupata della 'cognitione delle dita' (vale a dire, il 'sapere' sulla diteggiatura nella musica antica per tastiera), pubblicando in riviste specializzate alcuni articoli poi confluiti nel volume *Ipotesi di ricostruzione storica della diteggiatura antica* (Bergamo 1996).

Paola Dessì obtained her PhD in Musicology and Musical Heritage. Her research interests are concerned with the Middle Ages and Late Antiquity: among her publications, see *L'organo tardoantico. Storie di sovranità e diplomazia* (Padova 2008) and *Cantantibus organis: musica per i francescani di Ravenna nei secoli XIII-XIV* (Bologna 2002). As an organist and harpsichorder, she dealt with the ancient practice called 'cognitione delle dita' (i.e. the knowledge on the fingering for keyboard's ancient music), on which she published some articles in scientific reviews, which were then collected in the book *Ipotesi di ricostruzione storica della diteggiatura antica* (Bergamo 1996).

Section 4

**Archeologia musicale
in Magna Grecia e a Roma**

**Music Archaeology
in Magna Graecia and Rome**

Sezione 4

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Raffigurazioni musicali nell'Ipogeo di *Crispia Salvia* a Lilibeo (Marsala)

di Angela Bellia

Università degli Studi di Palermo, Italia
angelabellia1@virgilio.it

§ Gli scavi condotti a Marsala tra il 1993 e il 1997 dalla Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani (Italia) hanno permesso di portare alla luce un importante lembo della necropoli di Lilibeo, in origine occupata come area sepolcrale punica. L'indagine archeologica ha consentito di individuare una camera funeraria che, per il rinvenimento di una lastra fittile nella quale *Iulius Demetrius* dedicava il suo pensiero alla moglie defunta, è stata denominata «Ipogeo di *Crispia Salvia*».

Le pareti della grande camera di forma trapezoidale sono interamente ricoperte da scene figurate, tra cui spicca una scena con cinque figure maschili danzanti in corteo, incedenti verso destra in direzione di un personaggio femminile posto su un piano leggermente più basso. La figura, resa di profilo seduta su una sedia, è rappresentata nell'atto di suonare un *aulos* a canne doppie, di cui quella sinistra termina con un padiglione ricurvo. I temi figurativi dell'Ipogeo di *Crispia Salvia* appartengono ad un comune repertorio che sembrerebbe riferirsi alla beatitudine oltre la morte con il ricongiungimento ideale del mondo terreno con quello ultraterreno. Nella fervida temperie di iniziative a carattere pubblico avviate a Lilibeo tra la fine del II e il III sec. d.C., ben si inserisce un monumento a carattere privato qual è l'Ipogeo di *Crispia Salvia*, espressione di una committenza provinciale, ma aperta e sensibile alle tendenze artistiche e agli usi funerari di Roma e della stessa Sicilia.

§ The excavations led between 1993 and 1997 in Marsala by the Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali of the city of Trapani (Italy) let an important part of the necropolis of Lilibeo, originally a Punic sepulchral environment, come to light. The archaeological enquiry identified a funeral chamber, which got the name of «Hypogeum of *Crispia Salvia*» thanks to a tablet which Iulius Demetrius dedicated to his deceased wife.

The walls of the big trapezoidal chamber are full of images: among these scenes, five dancing men in procession stand out. This cortège solemnly advances towards a female figure in profile on the right, sitting on a chair on a slightly lower level, represented in the act of playing a double-pipes *aulos*, whose left pipe ends with a curved extension. The figurative themes of the hypogeum belong to a common repertoire which should represent the after death bliss and the ideal re-union of the earthly and after death worlds. The Hypogeum of *Crispia Salvia*, though being a private memorial, is well inserted in the public enterprises which were typical of Lilibeo between the 2nd and the 3rd century AD. In fact the monument, expression of provincial purchasers, seems to follow the artistic trends and the funeral uses that were widespread in Rome and Sicily.

Gli scavi condotti tra il 1993 e il 1997 dalla Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani sul lato nord est della città di Marsala¹ hanno permesso di portare alla luce un'importante lembo della necropoli di Lilibeo, città fondata dai Cartaginesi sulla estrema punta occidentale della Sicilia.² L'indagine archeologica ha consentito il rinvenimento di un'area sepolcrale in origine adibita a necropoli punica, utilizzata fino alla tarda età romano-imperiale e paleocristiana frequentata, almeno nel III sec. d.C., da pagani, ebrei, e forse anche cristiani.³

Nell'area sepolcrale è stato individuato un ipogeo a camera di 25 m² di forma trapezoidale con accesso a *dromos* formato da dieci gradini. La camera funeraria è nota nella letteratura archeologica con la denominazione di Ipogeo di *Crispia Salvia* per il rinvenimento di una lastra fittile risalente al II sec. d.C. con la dedica latina di *Iulius Demetrius* alla moglie, morta a quarantacinque anni *libenti animo*.

Le pareti della camera sono coperte da una stesura di bianco di calce che ha contribuito a conservare la decorazione pittorica. La zoccolatura perimetrale dell'ipogeo è interamente dipinta di rosso e le pareti sono ricoperte da scene figurate. I colori utilizzati sono soprattutto il rosso, il giallo ocre, il bianco, il nero e il verde che, al momento del rinvenimento, si presentavano in ottimo stato di conservazione. Le raffigurazioni del monumento, allo stato attuale degli studi, costituiscono un esempio eccezionale nell'ambito funerario romano.

Il tema ricorrente della decorazione pittorica è l'elemento floreale, presente con una fitta serie di rose rosse dal lungo stelo, e una serie di ghirlande che formano festoni arcuati sorretti da amorini o da pavoni. Altro elemento decorativo è il cesto di vimini pieno di frutti e foglie collocato al centro della composizione tra due pavoni, o in mezzo alle rose, o con un pavone adagiato sopra i frutti, oppure con una colomba che si alza in volo. Non mancano i frutti del melograno.

Tra le scene, spiccano quelle delle pareti di una delle sei deposizioni, del tipo a nicchia rettangolare, dipinte tra il II e il III sec. d.C. Sulla parete sinistra è rappresentata una scena di banchetto che ha come protagonisti cinque personaggi maschili tre dei quali seduti al centro e due semi-sdraiati su uno *stibadium* davanti ad una *mensa tripes*. Più in alto, sopra le figure, sono dipinti fiori e una ghirlanda floreale disposta a festone (Figura 1).

Il primo personaggio a destra regge con il braccio sinistro una coppa di vino; seguono una figura seduta con le braccia stese sul tavolo e due personaggi uno dei quali con le braccia protese sulla testa della seconda, l'altro con una corona; la quinta figura è rappresentata nell'atto di bere da una coppa.

La parete frontale della sepoltura presenta anch'essa cinque personaggi maschili che danzano, ciascuno con il braccio sulla spalla della figura che precede: due recano una corona, un altro un fiore (Figura 2).

¹ GIGLIO (1996); GIGLIO (1997-1998), pp. 794-816; GIGLIO (2003), pp. 60-64.

² Nel 397 a.C., dopo la conquista di Mozia da parte di Dionisio, Lilibeo divenne la più importante base punica dell'isola e successivamente, dopo la conquista romana del 241 a.C., sede di governatore della Sicilia. Cf. DE VIDO (1991).

³ BONACASA CARRA (1984); BONACASA CARRA (1998).



Figura 1. Marsala. Ipogeo di *Crispia Salvia*: decorazione parietale frontale T.2 (GIGLIO [1996], fig. 14).



Figura 2. Marsala. Ipogeo di *Crispia Salvia*: decorazione parietale laterale T.2 (GIGLIO [1996], fig. 19).

Più in basso, resa di profilo e collocata a destra, una figura femminile, di dimensioni più grandi rispetto agli altri personaggi, è seduta su una sedia con alta spalliera, forse in vimini. La donna suona un aerofono, *aulos* o *tibia*, a canne doppie della stessa lunghezza, la sinistra terminante in un padiglione ricurvo che, com'è noto, era un corno applicato all'estremità della canna⁴ e posa i piedi su una *kroupezai* o *scabellum* (Figura 3).⁵ Sulla parete destra della tomba la decorazione, su uno sfondo di colore bianco, è costituita da fiori.



Figura 3. Marsala. Ipogeo di *Crispia Salvia*: particolare decorazione parietale frontale T.2 (GIGLIO [1996], fig. 16).

È possibile riconoscere nelle cinque figure banchettanti della parete destra della sepoltura gli stessi personaggi che avanzano danzando e recando doni rivolti verso la suonatrice seduta della parete frontale. Lo suggerirebbe il tipo di abbigliamento delle figure maschili, identico nei colori e nei particolari, in entrambe le scene.

È stato messo in evidenza⁶ come il programma figurativo dell'Ipogeo di *Crispia Salvia* risenta dell'influenza che il cerimoniale del banchetto rivestiva nella società tardoantica, momento assai esclusivo nel quale l'*élite* si riconosceva e identificava. La raffigurazione del banchetto funebre sembrerebbe rievocare la

⁴ BÉLIS (1986); BÉLIS (1995); SACHS (1996), p. 157.

⁵ Si ringrazia la Prof. Daniela Castaldo per il suggerimento. Cf. BÉLIS (1988).

⁶ BONACASA CARRA (1998), pp. 151-153.

consuetudine di promuovere veri e propri incontri conviviali per ricordare il defunto, sentito come non ancora del tutto morto, che si prepara a raggiungere uno stato di felicità nell'Aldilà.⁷

Questo tema figurativo, dal qual non mancano suonatrici, suonatori e strumenti musicali, com'è noto, proviene dalla più antica iconografia funeraria⁸ ricorre per tutta la tarda antichità⁹ ed entra a far parte dell'iconografia cristiana.¹⁰

Un esempio è offerto dal basamento su cui posava l'altare funerario di Caio Vestorio Prisco a Pompei dove, tra fiori multicolori e ciuffi d'erba, un suonatore di *tibia* intrattiene cinque commensali distesi su un divano al centro del quale è posta una *mensa tripes*.¹¹

Le immagini si proiettano nei campi Elisi dove musica, giochi e banchetti,¹² che costituivano i piaceri terreni, sono ora connessi all'idea di felicità nell'Aldilà.¹³

A Lilibeo, un precedente figurativo di rilevante importanza è costituito dalle edicole la cui produzione sembra risalire all'inizio del III sec. a.C. e si protrae sino al I sec. d.C. Si tratta di *epytimbia* di sepolture monumentali a forma di *naiskos* con la rappresentazione del defunto, disteso su *klinē*, che porge un'anfora a una donna seduta. Nella parte superiore della raffigurazione, come appesi alle pareti, sono dipinti oggetti d'uso, ventagli, specchi e cesti, e strumenti musicali, tamburello, crotali e cimbali. La presenza degli strumenti musicali all'interno di queste raffigurazioni è stata interpretata, come espressione del legame tra il tema del banchetto e la sfera religiosa e rituale di Dioniso, il cui culto in ambito funerario fu largamente diffuso a Lilibeo tra la fine del III sec. a.C. e l'inizio del I sec. d.C.¹⁴

⁷ Numerose erano le occasioni che si offrivano ai membri della famiglia di banchettare presso la tomba sia subito dopo la sepoltura, sia giorni dopo. Banchetti presso il sepolcro si svolgevano in occasione dei *parentalia*, le feste dei morti. Durante una delle dieci giornate del ciclo festivo, denominata *caristia*, si svolgeva un convivio a cui partecipavano solo i parenti del defunto. Inoltre banchetti e sacrifici si svolgevano anche per il *dies natalis* del defunto, che forse comportavano l'offerta di fiori. La centralità del banchetto nella tradizione funeraria romana è confermata anche dal rinvenimento di letti triclinari all'interno o all'esterno di monumenti funerari, frequentemente dotati di ambienti destinati alla preparazione del cibo. Nella tarda età repubblicana oltre che la consuetudine di attrezzare l'area funeraria di strutture fisse per il banchetto, sembra generalizzarsi anche l'abitudine di arricchirla con piante e fiori, trasformando le tombe in veri e propri giardini. Questi *horti* lussureggianti dovevano apparire una sorta di anticipazione terrena degli Elisi e avevano anche la funzione di fornire le offerte per i defunti, frutti e i fiori, soprattutto rose e viole, e il vino per le libagioni funerarie. L'uso di circondare il sepolcro di un lussureggiante giardino, che si protrasse fino al IV sec. d.C., assunse la funzione di indice di *status*, sebbene presto si estese anche agli strati più modesti della popolazione, anche al di fuori dell'ambito urbano. Cf. GHEDINI (1990), pp. 36-37.

⁸ Allo stato attuale delle conoscenze l'esempio più antico di raffigurazioni musicali in una scena di banchetto è quello della tomba rinvenuta nei pressi di Salonicco dove, tra sei personaggi maschili, sono raffigurate due suonatrici una di *kithara*, l'altra di *aulos* a canne doppie. Cf. TSIMBIDOU AVLONITI (2002). Si ringrazia la Prof. Donatella Restani per la segnalazione.

⁹ GHEDINI (1990).

¹⁰ BISCONTI (1998). Si segnala una scena, unica in tutta l'arte paleocristiana, con la raffigurazione di un suonatore di strumento a fiato dipinta in un loculo del cimitero di Santa Lucia a Siracusa: AHLQVIST (1995), pp. 330-333, figg. 80 a,b.

¹¹ Per l'identificazione della cerimonia dei *caristia* in questa scena, cf. GHEDINI (1990), p. 38.

¹² BISCONTI (1998), p. 40; FELLETTI MAJ (1953), p. 60.

¹³ Per la felicità del simposio associata alla musica e al canto, cf. CAMEROTTO (2005), pp. 118-120.

¹⁴ BONACASA – JOLY (1985); VENTO (2000), pp. 115-119.

Alcuni particolari figurativi delle edicole richiamano le pitture di una sepoltura datata tra il III e il I sec. a.C. della Catacomba di S. Lucia a Siracusa. Vi è raffigurata una ‘scena dionisiaca’ con cinque personaggi maschili danzanti alla presenza di una figura seduta che suona uno strumento a fiato e posa i piedi su una *kroupezai* o *scabellum*.¹⁵

Il numero dei partecipanti, solo cinque, l’atmosfera di letizia che pervade la scena e gli elementi figurativi pongono stringenti confronti con la scena dell’Ipogeo di *Crispia Salvia*. In particolare la figura seduta della pittura della Catacomba presenta una postura simile a quella della suonatrice della sepoltura di Marsala.

La figura femminile dell’Ipogeo di Lilibeo intenta a suonare in un *habitat* che farebbe riferimento all’Aldilà potrebbe alludere idealmente al collegamento tra il mondo terreno, rappresentato dai cinque banchettanti, con quello ultraterreno evocato forse dalla stessa defunta-suonatrice¹⁶ e dai danzatori in corteo.

Nella fervida temperie di iniziative a carattere pubblico avviate a Lilibeo tra la fine del II e il III sec. d.C., la presenza di un monumento a carattere privato espressione di una committenza provinciale, ma aperta e sensibile alle tendenze artistiche e agli usi funerari di Roma e della stessa Sicilia, sottolinea l’esigenza di approfondire con future ricerche il ruolo della musica e l’uso di particolari strumenti in ambito funerario tra la fine dell’età ellenistica e i primi secoli della nostra era.

¹⁵ AGNELLO (1963), fig. 3.

¹⁶ Per l’identificazione della defunta nella suonatrice, cf. BISCONTI (1998), p. 40; BONACASA CARRA (1998), p. 153. Per il significato dell’autorappresentazione del defunto nelle raffigurazioni conviviali, cf. GHEDINI (1990), p. 37. Si ringrazia il Prof. Tilman Seebaß per gli utili consigli.

Bibliografia

- GIUSEPPE AGNELLO (1963), *Un sacello pagano con affreschi nella catacomba di santa Lucia a Siracusa*, «Palladio», 13, pp. 8-16.
- AGNETA AHLQVIST (1995), *Pitture e mosaici nei cimiteri paleocristiani di Siracusa: corpus iconographicum*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- ANNIE BÉLIS (1986), *L'aulos phrygien*, «Revue Archéologique», 1, pp. 21-40.
- ANNIE BÉLIS (1988), *Kroupezai, Scabellum*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», 112/1, pp. 323-339.
- ANNIE BÉLIS (1995), *Musica e «trance» nel corteggio dionisiaco*, in *Musica e Mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna, il Mulino, pp. 271-281 (ed. or. «Cahiers du GITA», 4, 1988, pp. 9-29).
- FABRIZIO BISCONTI (1998), *La pittura paleocristiana, in Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, a cura di Angela Donati, Milano, pp. 33-53.
- NICOLA BONACASA – ELDA JOLY (1985), *L'Ellenismo e la tradizione ellenistica*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, introduzione di Giovanni Pugliese Carratelli, Milano, Istituto Veneto di arti grafiche, pp. 277-358.
- ROSA MARIA BONACASA CARRA (1984), *Testimonianze paleocristiane*, in *Lilibeo. Testimonianze archeologiche dal IV sec. a.C. al V. sec. d.C.*, Regione Siciliana, Soprintendenza per i Beni archeologici della Sicilia occidentale, Bari, Pegaso, pp. 191-196.
- ROSA MARIA BONACASA CARRA (1998), *Nota lilibetana. A proposito dei cimiteri tardoantichi di Marsala*, in *Domum Tuam Dilexi: miscellanea in onore di Aldo Nestori*, Studi di antichità cristiana 53, pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 143-154.
- ALBERTO CAMEROTTO (2005), *Voci e suoni dall'aldilà. L'utopia musicale dell'Elisio in Luciano di Samosata (VH II 5-160)*, «Musica e storia», 13/1, pp. 101-129.
- STEFANIA DE VIDO (1991), *Lilibeo*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche*, diretta da Giuseppe Nenci e Georges Vallet. Vol. 9: *Siti: Leonessa-Mesagne*, a cura di Maria Adelaide Vaggioli, Pisa, Scuola normale superiore; Roma, École française de Rome; Naples, Centre J. Berard, pp. 42-76.
- BIANCA M. FELLETTI MAJ (1953), *Le pitture di una tomba della via Portuense*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. 2, pp. 40-76.
- FRANCESCA GHEDINI (1990), *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, «Rivista di Archeologia», 13, pp. 35-62.
- ROSSELLA GIGLIO (1992), *Marsala: recenti rinvenimenti archeologici alla necropoli di Lilibeo. L'ipogeo dipinto di Crispia Salvia*, «Sicilia Archeologica», 90-92, pp. 31-51.
- ROSSELLA GIGLIO (1996), *Lilibeo. L'ipogeo dipinto di Crispia Salvia*, «Beni Culturali e Ambientali», 20, p. 5 ss.
- ROSSELLA GIGLIO (1997-1998), *Attività di ricerca archeologica nella provincia di Trapani*, «Kokalos», 43-44, TOMO II/2, pp. 793-869.
- ROSSELLA GIGLIO (2003), *Mozia. Lilibeo. Un itinerario archeologico*, Trapani, Anselmo.
- CURT SACHS (1996), *Storia degli strumenti musicali*, edizione italiana a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini, introduzione di Luca Cerchiari, traduzione di Maurizio Papini Milano, Mondadori (ed. or. New York, Norton & Company, 1940).

MARIA TSIMBIDOU AVLONITI (2002), *Revealing a painted Macedonian tomb near Thessaloniki*, in *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, a cura di Angela Postrandolfo, Salerno, Pandemos, pp. 37-42.

MAURIZIO VENTO (2000), *Le stele dipinte di Lilibeo*, Marsala, Centro europeo di studi economici e sociali.

Angela Bellia ha conseguito il Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia). Il suo principale interesse di ricerca verte sull'iconografia della musica antica, ed in particolare sulla coroplastica con raffigurazioni musicali in Sicilia, in Magna Grecia e nel Mediterraneo di età greca, e sulla relazione tra musica e rito nel mondo antico. Si occupa inoltre dello studio degli strumenti musicali e degli oggetti sonori in Sicilia e nell'Italia meridionale. È vincitrice del Premio di studio «Giuseppe Nenci» istituito dalla Scuola Normale Superiore di Pisa. Fra le sue pubblicazioni: *Immagini della musica ad Akragas* (Agrigento 2003), *Gli strumenti musicali nei reperti del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo* (Roma 2009), *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca* (Pisa-Roma 2009).

Angela Bellia obtained her PhD in Musicology e Musical Heritage at the Università degli Studi di Bologna (Italy). Her main research interests are: the iconography of ancient music (mainly the coroplastics with musical representations in Sicily, Magna Graecia and the Greek Mediterranean) and the relationship between music and rite in the ancient world. Her interests also concern musical instruments and sonorous objects found in Sicily and southern Italy. She also won the «Giuseppe Nenci» prize of the Scuola Normale Superiore in Pisa. Among her publications are: *Immagini della musica ad Akragas* (Agrigento 2003), *Gli strumenti musicali nei reperti del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo* (Roma 2009), *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca* (Pisa-Roma 2009).

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Charles Burney e l'archeologia musicale dell'antica area vesuviana

di Roberto Melini

Università degli Studi di Trento, Italia
roberto.melini@unitn.it

§ Charles Burney, nel corso del suo viaggio attraverso l'Europa alla ricerca di informazioni di prima mano da inserire nella sua innovativa storia della musica, scese fino a Napoli per entrare in contatto diretto con la cultura di quella città, allora di primissimo piano. Era il 1770, e il musicologo non si fece sfuggire l'occasione – così come avevano fatto altri illustri viaggiatori prima di lui, fra cui Mozart – di visitare gli scavi archeologici nei siti sepolti dalla famosa eruzione vesuviana dell'anno 79 d.C. Di quelle tre intense settimane, che lo videro impegnato in significative incontri, escursioni, visite e anche ricognizioni sul ricchissimo patrimonio musicale dell'antichità che era stato da poco recuperato, Burney lasciò un dettagliato resoconto che poi confluitò nel libro *The present state of the music in France and Italy*. Molti dei reperti archeologici descritti (manufatti ed iconografie, oltre ai famosi papiri di Ercolano) sono oggi conservati, insieme a ritrovamenti analoghi che si sono via via succeduti, nei musei della Campania, e costituiscono una fonte fondamentale di conoscenza sull'orizzonte sonoro degli antichi Romani. La rilettura delle pagine di Burney alla luce delle prospettive attuali può dunque offrire spunti di grande interesse sia per il musicologo che per lo studioso di archeologia: la sua testimonianza sulle cose vedute e sulle esperienze vissute risulta preziosa, mentre il metodo impiegato può far considerare questa ricerca come un primo autorevole esempio di archeologia musicale.

§ During his journey through Europe (which had the aim of obtaining primary sources to be at the basis of his innovative history of music), Charles Burney went to Naples to get in contact with the culture of the city, which was very important at that time. It was 1770, and the musicologist took the opportunity – as many other distinguished travellers before him, among which we should mention Mozart – of visiting the archaeological excavations of the sites buried by the famous Vesuvius eruption of 79 AD. Of those intensive three weeks (during which he was very busy in significant meetings, excursions and reconnaissances on the enormously rich musical heritage of antiquity which had been only recently found at that time), Burney left a detailed report which became then part of the book *The present state of the music in France and Italy*. Many of the archaeological finds there described (basically artefacts and iconographies, in addition to the famous Ercolano's papyri) are nowadays still preserved, together with analogous subsequent findings, in Campanian museums and have become fundamental pieces of evidence for the knowledge of the ancient Roman music culture. In the light of modern perspectives, the re-reading of Burney's material may even today offer very interesting new ideas both to musicologists and archaeologists. Burney's evidence on what he saw and what he had experience of results to be precious, while his method of analyses may be interpreted as the first authoritative example of modern music archaeology.

« Lunedì e martedì andremo a vedere un po' più da vicino il Vesuvio, Pompei ed Ercolano, le due città che si stanno scavando, ammireremo le cose straordinarie già ritrovate »:¹ così scriveva Leopold Mozart alla moglie, accingendosi ad accompagnare il giovane Wolfgang Amadeus sui siti che, grazie all'archeologia, si stavano in quel momento strappando all'oblio causato dalla fatidica eruzione del Vesuvio (Figura 1).



Figura 1. L'area vesuviana in una raffigurazione ottocentesca.

Era il giugno 1770, e dopo pochi mesi quella visita sarebbe stata seguita da un'altra altrettanto illustre, quella di Charles Burney. Quest'ultimo, in seguito considerato uno dei fondatori della musicologia moderna, stava girando l'Europa nell'intento di raccogliere di prima mano ogni informazione utile per la compilazione di una innovativa 'storia della musica' (il diario del viaggio sarebbe poi

¹ Lettera di Leopold Mozart alla moglie, Napoli 16 giugno 1770. Wolfgang visitò col padre la Reggia di Portici e Pompei; il tempio di Iside era stato scavato da poco, e forse il compositore si ricordò di quelle suggestioni quando, molti anni dopo, creò *Il flauto magico* (cf. BASTET [1986]).

confluito nel libro *The present state of the music in France and Italy*)² e colse dunque l'occasione della sua discesa a Napoli per venire a contatto con le reliquie musicali di un così pregnante passato. Di quelle tre intense settimane, che lo videro impegnato a confrontarsi con i vari aspetti della cultura musicale partenopea, allora di primissimo piano, Burney lasciò un dettagliato resoconto in cui una parte non secondaria è dedicata alla sua ammirata scoperta delle testimonianze provenienti dall'antichità. La rilettura delle pagine di Burney alla luce delle prospettive attuali può dunque offrire spunti di grande interesse sia per il musicologo che per lo studioso di archeologia: la descrizione delle testimonianze vedute (manufatti, iconografie, strutture) risulta preziosa, mentre il metodo impiegato nel portare avanti con lucidità la ricerca può essere considerato come un primo autorevole esempio di archeologia musicale.³

In quel periodo l'Europa intera si stupiva dei tesori che stavano riemergendo dallo strato di materiale eruttivo, rimasti sigillati per secoli dopo l'eruzione del 79 d. C., e la visita agli scavi in corso nelle antiche cittadine di Ercolano, di Pompei e nel territorio circostante divenne così una tappa pressoché obbligata per coloro che s'impegnavano nel celebrato *Grand Tour* (Figura 2).

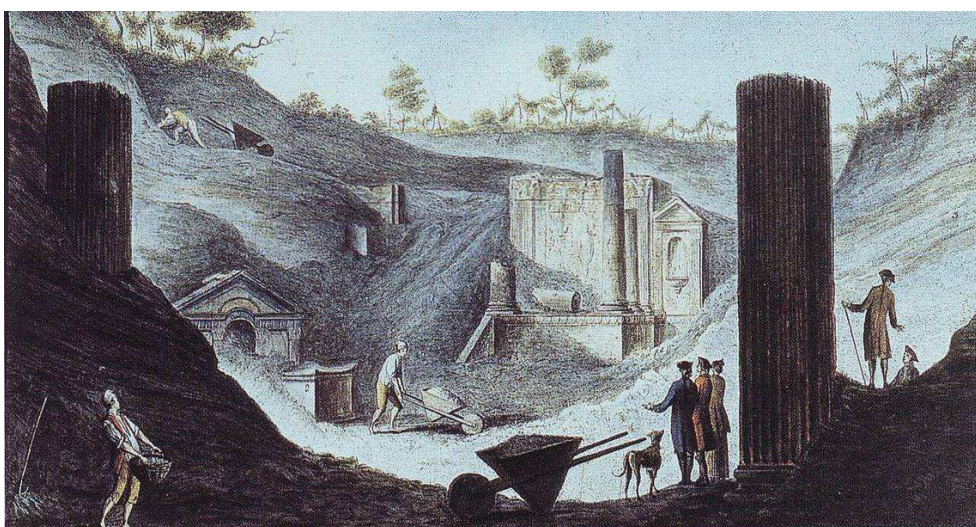


Figura 2. Viaggiatori visitano Pompei all'epoca delle prime esplorazioni (quadro di Pietro Fabris, *Scavi nel tempio di Iside*).

² La prima edizione del libro non comprendeva le parti del diario non connesse ad argomenti musicali. Successivamente Burney pensò di includerle nelle memorie che scrisse in tarda età; a causa di varie vicende editoriali, la prima edizione che unisce il testo originale con queste aggiunte è stata realizzata solo nel 1959 (BURNLEY [1959]).

³ Il presente saggio sulle ricerche 'vesuviane' di Burney trae spunto da un precedente lavoro (MELINI [2007a]), di cui qui si riprendono alcuni stralci.

Artisti, intellettuali, semplici appassionati e curiosi, che erano già usi scendere fino in Campania, trovarono uno stimolo aggiuntivo nel fatto che questi luoghi venivano sempre più ritenuti sito privilegiato per abbeverarsi alla fonte della classicità. La visita dei Mozart e di Burney era stata infatti preceduta da quella di colti viaggiatori francesi (de Brosses, Cochin, Latapie, Lalande, etc.)⁴ e da quella, che si rivelerà determinante per l'intera storia della cultura, di Winckelmann; sulle loro orme si sarebbero incamminati in seguito altri illustri personaggi, quali l'Abbé de Saint-Non⁵ o il grande Goethe.⁶ Le motivazioni che spinsero Burney ad effettuare il *Grand Tour* trovavano fondamento anche in una pressante esigenza di studio: «Da tempo avevo in mente di scrivere una storia generale della musica e avevo già radunato la maggior parte del materiale che si può trovare nel nostro paese, quando decisi di visitare la Francia e l'Italia alla ricerca di materiale nuovo almeno per tutti coloro che non avessero viaggiato, visitato le più importanti biblioteche e ascoltato i grandi studiosi e scienziati a *viva voce*».⁷ Se l'obiettivo era dunque quello di compiere ricerche specifiche sul mondo musicale, all'idea non era tuttavia estraneo un certo spirito polemico nei confronti del *modus operandi* accademico, in cui il musicista certo non si riconosceva: «Ero ben deciso a non accontentarmi di leggere due libri per scriverne un terzo, il che mi avrebbe evitato un mucchio di fastidi e di spese, ma sarebbe stato poco gentile per i miei lettori e di ben poco vantaggio per me».⁸

Qualche riga per ricordare il percorso umano ed artistico di Charles Burney fino a quel momento: era nato nel 1726 in un paesino della provincia inglese (vicino a Shrewsbury, nello Shropshire), da una modesta famiglia che, trasferitasi presto nella vivace cittadina di Chester, fece in modo di avviare il ragazzo allo studio della musica. L'ambiente era ricco di stimoli culturali, e l'incontro del 1741 col grande Händel può essere considerato simbolicamente significativo per il futuro del giovane musicista. Divenuto in breve un apprezzato maestro d'organo, Burney, che coltivava anche una viva passione per la storia e la letteratura, entrò in contatto col mondo musicale importante grazie alla protezione dell'autorevole compositore Thomas Arne; questi lo introdusse nei prestigiosi ambienti teatrali londinesi. A 23 anni il musicista poteva considerare il suo apprendistato concluso e cominciare ad esercitare in modo indipendente la professione di compositore, concertista, insegnante e studioso. Fermato però nella sua promettente carriera artistica da problemi di salute (per questa ragione nel 1751 dovette tornare in provincia, accettando un modesto lavoro di organista nel Norfolk), egli fece di

⁴ Per un interessante approfondimento su quella che divenne un'autentica 'moda' cf. GRELL (1982).

⁵ L'Abbé de Saint-Non, al secolo Jean-Claude Richard, raccolse le memorie del suo viaggio nel volume *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile (1781-1786)*, cf. SILVESTRI (1995).

⁶ Goethe effettuò il suo celebre viaggio in Italia tra il 1786 ed il 1788, raccontandolo in *Italienische Reise*.

⁷ BURNEY (1979), p. 5. La traduzione italiana è dello stesso Fubini.

⁸ *Loc. cit.*

necessità virtù ed approfittò di quell'ambiente più raccolto per approfondire le sue conoscenze culturali: l'arte, la storia, la scienza. Fra l'altro imparò l'italiano, cosa che sarebbe risultata poi decisiva nella conduzione delle ricerche nella Penisola. Nel 1760, guardando agli interessi suoi e dei suoi sei figli, la grande decisione di tornare a Londra: avendo sempre coltivato contatti con gli ambienti della capitale, Burney non ebbe difficoltà ad entrare in amicizia con intellettuali di spicco ed a farsi apprezzare nella 'bella società' (Figura 3).

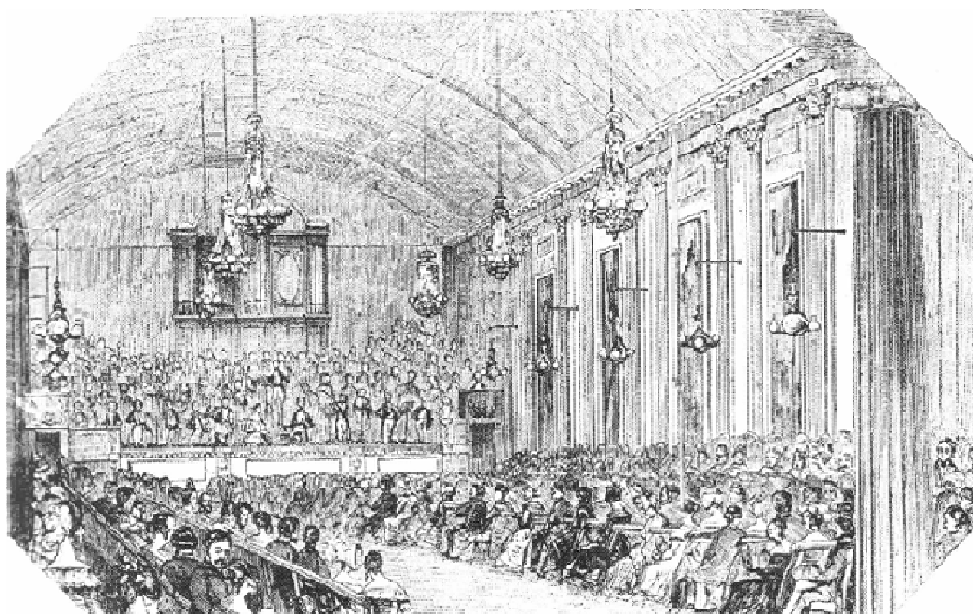


Figura 3. Londra, concerti Salomon ad Hannover Square.

Incerto però sulla reale possibilità di affermarsi attraverso la vena artistica (i suoi nuovi lavori per il teatro non ebbero successo,⁹ anche se composizioni per cembalo, eseguite in concerto dalla giovane figlia, piacquero molto), si convinse che avrebbe potuto esprimere meglio le sue potenzialità in quanto teorico e storico della musica.

Un primo viaggio oltre Manica (a Parigi nel 1764), foriero di nuovi stimoli e conoscenze, incoraggiò Burney nella scelta: divenne per lui sempre più chiaro il proposito di scrivere una grande storia della musica, che fosse diversa dalle opere sulle quali era stato costretto a studiare. Insoddisfatto dei metodi che altri avevano seguito («Dopo aver consultato tutti i più grossi Autori, dopo aver esaminato un incredibile numero di libri e trattati sull'argomento, provai

⁹ Nel 1766 fu accolta piuttosto freddamente l'opera *The Cunning Man*, un adattamento da *Le Devin du village* di Jean-Jacques Rousseau.

disappunto e un certo disgusto più che soddisfazione»),¹⁰ si convinse sempre più della necessità di dover acquisire per quanto possibile di prima mano le notizie su cui basare il proprio lavoro. Dopo esser riuscito a sistemare una delicata situazione familiare (vedovo dal 1762, decise di risposarsi), ottenuti alcuni prestigiosi riconoscimenti dal mondo accademico (l'università di Oxford gli conferì un dottorato), egli decise di mettere in pratica le idee ormai maturate: era l'anno 1770 quando, dopo un'accurata preparazione (predispone un preciso piano per l'opera che intendeva scrivere e raccolse le indispensabili lettere di presentazione), partì per un viaggio che, iniziato il 7 giugno, si sarebbe concluso in dicembre. Dopo diverse tappe in centri considerati importanti per la musica e la cultura – Parigi, Ginevra, Genova, Torino, Milano, Padova, Venezia, Bologna, Firenze e Roma –, il 16 ottobre arrivò a Napoli (Figura 4).

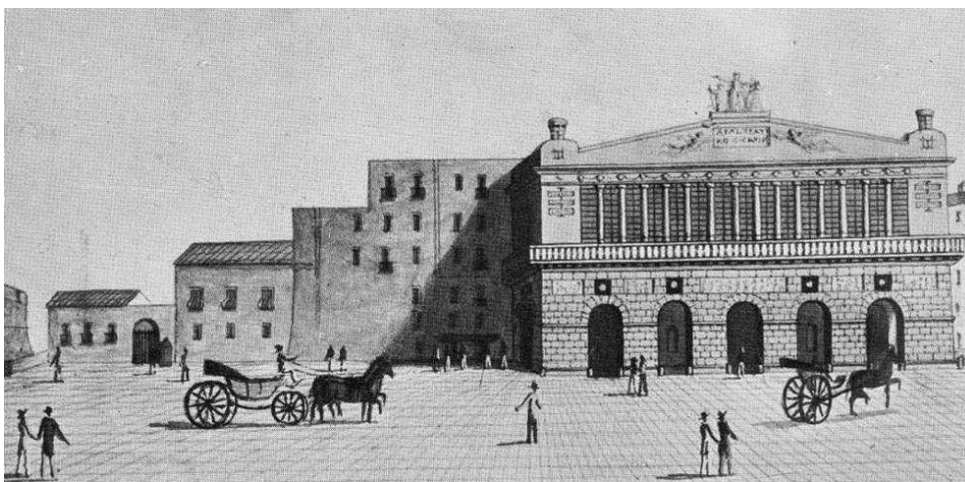


Figura 4. Napoli, Teatro San Carlo.

Le aspettative erano grandi: «Arrivando in questa città ero preparato all'idea di trovarvi la musica al più alto grado della perfezione. Solo Napoli, pensavo, poteva offrirmi tutto quel che la musica può offrire in Italia, quanto alla qualità ed alla raffinatezza».¹¹

Fra le tante attrattive che sicuramente dovevano stimolare la sua curiosità di musicista e di intellettuale («È una città straordinariamente popolata, con un movimento ed un'attività superiori perfino a quelli di Londra e Parigi»),¹² Burney sceglie di dedicare molto tempo alla visita di siti d'interesse archeologico. Le pagine del suo diario sono ricche di descrizioni di luoghi, visti con uno sguardo

¹⁰ Lettera all'amico William Mason riportata in BURNEY (1979), p. 16.

¹¹ BURNEY (1979), p. 266.

¹² *Loc. cit.*

affascinato dalle bellezze naturali e dal profumo di storia che si respirava in ogni dove.¹³



Figura 5. La presunta tomba di Virgilio, a Posillipo.

Domenica 21 si reca a Posillipo, dove vede la presunta tomba di Virgilio (Figura 5), e poi, sulla via verso Pozzuoli, s'imbatte nelle rovine di un anfiteatro e del tempio di Giove Serapio, che dimostrando interesse e competenza inusuali per un musicista prova a descrivere: «Tre colonne corinzie scanalate, di nobile fattura, sono tuttora al loro posto, mentre parecchie altre spezzate giacciono a terra insieme a basi di colonne, capitelli, ecc. Il tempio aveva forma quadrata ed un grande altare rotondo stava al centro. Le statue e le migliori sculture sono state portate a Portici, ma i frammenti rimasti sono preziosi e sono tra i resti più nobili dell'antichità che io abbia mai visto fuori di Roma».¹⁴

Il giorno successivo è a Pompei, dove resta colpito dall'immane impresa di scavo che è in corso (Figura 6). Anche qui fornisce descrizioni, quasi da archeologo, e aggiunge considerazioni personali (riguardanti il destino dei poveri scheletri, per esempio).

Non tralascia alcuni commenti arguti e molto 'inglesi': «Sui due lati di questa strada c'è un marciapiede destinato ai pedoni, simile a quelli delle strade di Londra, ma più stretto», «Il re stanziava soltanto 2000 ducati all'anno per quest'opera gigantesca [...]».¹⁵ Sulla via del ritorno Burney viene portato a visitare i cunicoli di Ercolano ma qui, palesando sensibilità più da artista che da esploratore, non riesce a trovare interesse in un'avventura di quel tipo: «Dopo aver ammirato a Pompei tante belle cose alla luce del giorno, fui assai deluso di dover discendere con le torce per vedere Ercolano; dove null'altro è rimasto che muri nudi e il semplice contorno di quello che era stato il teatro; nulla di tutto ciò di cui avevo tanto letto e sentito parlare era stato lasciato».¹⁶ Altre escursioni verranno effettuate a Baia, a Pozzuoli, a Cuma (egli rimane affascinato dai tanti siti d'interesse archeologico: i «Tomoli Antichi», la «Piscine Mirabile», le Ville, i

¹³ Le pagine dedicate alle giornate napoletane sono quelle dei capitoli 26 (*Prima settimana a Napoli*), 27 (*Seconda settimana a Napoli*) e 28 (*Terza settimana a Napoli*), per un periodo che va dal 16 ottobre al 7 novembre.

¹⁴ BURNEY (1979), p. 276.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 277-278.

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

Bagni, i Templi)¹⁷ ed una al Museo di Capodimonte (con i preziosi tesori archeologici dei Farnese, che poi confluiranno nel nuovo Museo Borbonico di Napoli); queste occasioni permetteranno a Burney di conoscere l'ambiente napoletano e anche di stringere amicizie con personaggi della più bella società internazionale, intellettuali con cui rallegrare il soggiorno condividendo la passione per musica, arti, scienze e antichità (il capitano Forbes, Lord Fortrose, il console Jemineau, etc.).



Figura 6. Il foro di Pompei con sullo sfondo il Vesuvio.

Fra questi spicca la figura di Sir William Hamilton: vissuto a Napoli per ben 36 anni in qualità di *British Minister Plenipotentiary to the Kingdom of the Two Sicilies*, egli riuniva in sé i caratteri di un'eccezionale, eclettica personalità (rinomato collezionista, esperto di scienze naturali e storia dell'arte e, non ultimo, raffinato musicista *amateur*), e brillava anche per la sua spiccata attitudine a socievolezza ed ospitalità.¹⁸ Burney ebbe modo di apprezzare la squisita disponibilità umana ed intellettuale di Hamilton durante diversi incontri, con colazioni consumate nella residenza di Villa Angelica a cui seguivano sovente momenti di intrattenimento musicale (Figura 7).

Pur avendo avuto modo di ascoltare in quelle occasioni diversi e validi esecutori, rimase colpito particolarmente dal talento della moglie dell'ambasciatore, Catherine Barlow: «Mrs. Hamilton però è una clavicembalista ancor migliore di lui o di quanti altri abbia ascoltati in questa città. Suona con grande precisione e

¹⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁸ Fra gli ospiti illustri Lord Hamilton poté annoverare, proprio in quell'anno, i Mozart.

dimostra maggiore personalità ed espressione di quanto sia consueto tra le donne esecutrici». ¹⁹



Figura 7. Lord Hamilton suona il violino accompagnato da Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart (quadro di Pietro Fabris, *L'interno della casa napoletana di Lord Fortrose*).

Burney approfitta della disponibilità del lord per ottenere informazioni utili per le sue ricerche: «Dopo cena ci fu una lunga conversazione di carattere musicale riguardo al progetto della mia Storia della Musica. Tutte le antichità etrusche o di altra origine, appartenenti a Mr. Hamilton e che non sono state mandate a Londra, si trovano a Napoli. Egli ci disse che a Portici non è permesso copiare nulla, e che quindi là non si può neppure tirare fuori una matita; aggiunse che i napoletani sono gelosi e sospettosi nei suoi riguardi più che verso chiunque altro». ²⁰ Queste parole acquistano oggi un significato beffardo, se si considera come Lord Hamilton sarebbe stato poi ricordato anche per il suo rapporto 'disinvolto' con il patrimonio archeologico. Perfino Goethe, suo ospite nel 1787, ebbe modo di accorgersene:

¹⁹ BURNEY (1979), p. 290.

²⁰ *Ibid.*, p. 287.

Il cavaliere Hamilton ci ha condotti nei sotterranei segreti della sua raccolta d'arte e anticaglie. C'è da perder la testa: prodotti di tutte le epoche affastellati alla rinfusa; busti, torsi, vasi, bronzi, ogni sorta di suppellettili, fra l'altro una cappelletta di agata di Sicilia, intarsi, dipinti e non so quant'altro ha potuto mettere assieme a furia di quattrini. In un ampio cassone adagiato per terra, di cui ho sollevato per curiosità il coperchio rotto, si trovavano due superbi candelabri in bronzo. Ho fatto segno allo Hackert, chiedendogli sommessamente se non fossero per caso somiglianti in tutto a quelli di Portici. Alla sua volta egli mi fece cenno di tacere: probabilmente erano andati a finir lì proprio dai sotterranei di Pompei. Dati questi e simili acquisti fortunati, il cavaliere non ama far vedere i suoi tesori nascosti se non agli amici più fidati.²¹

Comunque sia, la vista diretta di quei reperti impressionò molto Burney («Gli oggetti rari e preziosi dell'arte come della natura in possesso di Mr. Hamilton sono innumerevoli e di valore inestimabile. L'esame della sua immensa collezione di vasi etruschi e di altri oggetti rari della più remota antichità era della massima importanza per le mie ricerche»),²² e l'appoggio benevolente dell'ambasciatore divenne un elemento fondamentale per lo svolgimento delle sue indagini sui tesori musicali vesuviani: «Per me e per i miei amici firmò poi un permesso per visitare il museo di Portici, permesso che dev'essere mandato per la firma al marchese Tannacci».²³

Argomento ricorrente anche se spinoso era quello dell'accesso alle collezioni reali. Il musicologo capiva che il suo limpido desiderio di conoscenza rischiava di scontrarsi con l'ottusa mentalità conservatrice di chi deteneva reperti e potere: «Avrei desiderato molto dare un'occhiata al manoscritto greco sulla musica ritrovato di recente, sebbene si tratti di una satira contro la musica stessa, ma finché la corte non lo farà pubblicare, ciò non sarà possibile; allo stesso modo non permettono di vedere gli antichi strumenti intatti, ritrovati ad Ercolano ed a Pompei. Tuttavia cercherò ugualmente di dar loro uno sguardo per rendermi conto della loro costruzione e della fedeltà con cui sono stati riprodotti nei libri distribuiti dal Re alla maggior parte delle teste coronate e alle università europee».²⁴ È noto l'atteggiamento contraddittorio tenuto dai Borbone, che, se da un lato ebbero l'indubbio merito di aver concepito uno dei primi esempi di museo moderno – patrimonio inteso come bene della comunità e non come tesoro privato del sovrano –, dall'altro si contraddistinsero per il tenace sforzo di tenere riservate le notizie sui ritrovamenti, frustrando in questo modo le aspirazioni alla conoscenza degli studiosi accorsi da tutta Europa (primo fra tutti il Winckelmann).

²¹ GOETHE (2006¹²), pp. 337-338.

²² BURNEY (1979), p. 308.

²³ *Ibid.*, p. 294.

²⁴ *Ibid.*, p. 287.

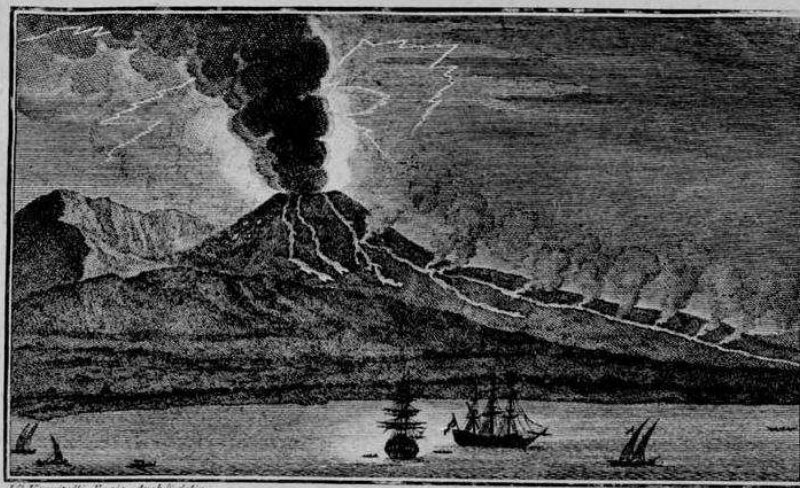


Figura 8. Il palazzo che ospitava il *Museum Herculaneense*, a Portici.

Per custodire tali e tanti tesori, ma anche per gestirli a vantaggio della propria casata, già nel 1750 re Carlo di Borbone aveva istituito il *Museum Herculaneense* (Figura 8);²⁵ dal 1759 il successore Ferdinando IV, subentrato quando il padre era asceso al trono imperiale di Spagna, lo amministrava gelosamente tramite il pervicace controllo del primo ministro Bernardo Tanucci, studioso egli stesso di cultura classica. Il compito di divulgare le scoperte, e nello stesso tempo di sfruttare quel patrimonio a fini 'diplomatici', era stato affidato fin dal 1755 all'*Accademia Ercolanese*, che s'impegnava nella redazione della prestigiosa ed esclusiva pubblicazione *Antichità di Ercolano esposte* (Figura 9).²⁶

²⁵ Per una conoscenza dettagliata delle vicende del primo museo borbonico cf. ALLROGEN-BEDEL – KAMMERER-GROTHAUS (1980). Le collezioni reali furono in seguito spostate a Napoli, nel nuovo museo archeologico al Palazzo degli Studi, e unite a quelle provenienti da Capodimonte e da Palazzo Cellamare (anni 1805-1822). I reperti di cui scrive Burney sono tuttora conservati in queste sale (oggi la denominazione ufficiale è «MANN, Museo Archeologico Nazionale di Napoli») oppure ospitati in altre strutture della Soprintendenza (a Pompei, Ercolano, Stabia e Boscoreale); ad essi si aggiungono i manufatti e le iconografie che via via sono stati recuperati grazie all'imponente lavoro di scavo svolto ormai da tre secoli nell'area vesuviana. Alcuni pezzi sono andati persi, ed altri a volte appaiono o 'riappaiono' in musei e collezioni in giro per il mondo.

²⁶ Le *Antichità di Ercolano esposte* furono pubblicate dal 1757 al 1792 in volumi esclusivi e di prestigio; concepiti per essere letti da poche e selezionate persone, oggi sono consultabili liberamente su Internet grazie al lavoro di Masanori Aoyagi e Umberto Pappalardo (http://www.picure.l.u-tokio.ac.jp/arc/ercolano/ses/ses_i.html).



P R E F A Z I O N E



ORRE il decimonono anno da che il Re stabilì di passare in Portici qualche stagione . Sentì , che in quei luoghi alcuni negli andati tempi scavando avevan dato in qualche pezzo di antichità . Ordinò la continuazione , perchè il prodotto fosse ornamento , e stimolo della nazione . Tra Portici , e Resina ritrovati teatro , tempio , case , mobili moltissimi di ogni genere , statue , pitture , iscrizioni , monete portarono il sospetto , che quell'abisso fosse la sepolta Città d' Ercolano , di cui gli Scrittori fan menzione tra gli avvenimenti dell' Impero di Tito . Tanta fecondità non si riputò , che di una Città ; e invogliò a cercarne altra , ove si stima , che fosse l' antica Pompei . Fu poco differente la riuscita , e se ne produsse la speranza anche per l' antica Stabia , ove però la copia non rispose .

Sta in alcune stanze del Palazzo Reale di Portici
la

Figura 9. Pagina delle Antichità di Ercolano esposte.

Conservatore delle antichità del regno era Camillo Paderni, pittore e anche conoscitore di cultura del passato; sarebbe stato spesso criticato per i suoi metodi ed il suo carattere («Quest'uomo – scrive Winckelmann – tanto insigne nell'impostura quanto è sciocco e ignorante, si spaccia per Dottore nell'Antichità»),²⁷ ma Burney, dopo averlo incontrato al Museo, spezza una lancia in suo favore: «Non è così vecchio come credevamo, è molto cortese e intelligente».²⁸



Figura 10. Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli oggi.

di Portici, e resta attonito di fronte allo spettacolo dell'antichità: «È impossibile descrivere il numero infinito di cose contenute in questa meravigliosa collezione che ospita gli oggetti più preziosi ritrovati ad Ercolano, a Pompei ed a Stabia» (Figura 10).³¹

A questo punto la lettura delle pagine di Burney diventa quanto mai istruttiva, perché l'autore riesce ad essere, anche dal punto di vista strettamente scientifico, piuttosto preciso; e questo nonostante l'emozione e le difficoltà pratiche che certo non agevolavano la visita («Devo affidarmi soltanto alla memoria poiché non è permesso là tirar fuori neppure una matita; ed ogni sguardo fuggevole dato ad una cosa bella cancella dalla memoria la precedente»).³² Le descrizioni fornite nel diario risultano preziose anche perché documentano manufatti che purtroppo sarebbero in seguito andati perduti, e la cronaca

L'accesso ai beni archeologici non era dunque facile, ma Burney riuscì alla fine a realizzare quello che era un obiettivo centrale della sua venuta in Campania («Dovevo svolgere delle ricerche riguardanti strumenti e manoscritti di grande importanza per la mia Storia»);²⁹ sarà proprio grazie alle influenti amicizie che egli riuscirà a visitare le collezioni reali, «avendo ottenuto, tramite Mr. Hamilton, il permesso scritto del marchese Tanucci indirizzato al signor Camillo Paderni».³⁰

Il 2 novembre entra nel museo

²⁷ Frase citata in DE VOS (1993), p. 105.

²⁸ BURNEY (1979), p. 298.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Loc. cit.*

³² *Loc. cit.*

della visita interessa per via dell'opportunità che viene offerta di conoscere come venivano risolti, all'epoca, i problemi di conservazione, fruizione e valorizzazione del patrimonio custodito. Un bell'esercizio di museografia, dunque, che può svilupparsi anche attraverso stimolanti confronti con i resoconti forniti da altri viaggiatori.³³

Ecco, secondo il racconto di Burney, come doveva essere organizzato il museo (Figura 11).

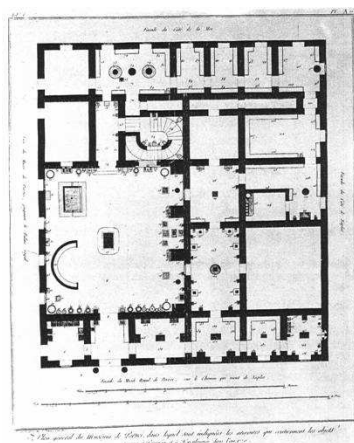


Figura 11. Pianta del museo di Portici.

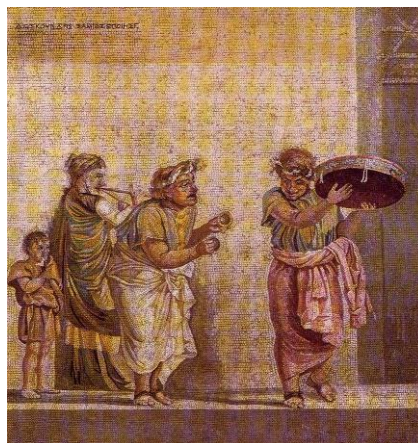


Figura 12. Suonatori ambulanti, mosaico proveniente probabilmente dalla c.d. Villa di Cicerone, a Pompei.

Si accedeva attraverso un cortile in cui erano esposte numerose statue e, sulle pareti, diverse iscrizioni; poi con una scalinata si saliva al primo piano dove in quattordici stanze erano esposte le 'antichità'. Una di queste era dedicata agli oggetti sacrificali, una a lampade e crematoi, in una erano esposti pesi e misure, in un'altra vasi, urne e lacrimatoi, in un'altra ancora utensili da cucina; una stanza conservava sostanze commestibili ancora incredibilmente intatte, una attrezzi agricoli e pastorali, una focolari, lanterne e candelabri; le due stanze attigue erano piene di busti e statue, un'altra conteneva resti di indumenti ed ogni sorta di oggetti personali, una era dedicata alle armi. Per il musicologo più marcati motivi d'interesse cominciarono a crescere nell'ambiente in cui spiccava un mosaico con suonatori ambulanti (si tratta evidentemente di quello celebrato di Dioscuride, che mostra una scena teatrale in cui sono impegnati musicisti legati al culto di Cibele) (Figura 12),³⁴ e dovettero raggiungere l'apice al momento della visita alla sala in cui erano esposti gli strumenti musicali.

³³ Interessante il paragone con le stesse problematiche rapportate ai giorni nostri. Si pensi, per restare nell'ambito dell'area vesuviana, al travaglio subito dalle collezioni del MANN (cf. De Caro [1994], pp. 11-14).

³⁴ Mosaico in *opus vermiculatum* proveniente probabilmente dalla cosiddetta Villa di Cicerone, a Pompei (MANN, inv. n° 9985).

Qui l'attenzione di Burney viene in primo luogo attratta da «una cassa di vetro piena di priapi di varie dimensioni, con ornamenti strani; uno, più grande degli altri, ha delle campanelle, altri hanno delle ali» (Figura 13).³⁵



Figura 13. *Tintinnabulum* pendente da una statuetta a forma di fallo alato, da Ercolano.



Figura 14. *Sistrum*, da Pompei.

Probabilmente era arrivato anche a lui l'eco dello scalpore suscitato dai frequenti ritrovamenti di *tintinnabula* ed altri manufatti di carattere apotropaico ed erotico, fatto che tendeva a minare, nella mentalità conservatrice dell'epoca, la convinzione che gli antichi Romani fossero stati esempio di virtuosa moralità.³⁶ Burney, quasi improvvisandosi antropologo, non si sottrae al luogo comune che interpretava la tragedia del 79 d. C. come una sorta di replica delle vicende bibliche di Sodoma e Gomorra: «Queste sculture furono ritrovate soprattutto ad Ercolano che, al pari di Capua e di Baia, era frequentata dai Romani che conducevano la vita più licenziosa e godereccia; ad Ercolano Venere era onorata in modo particolare».³⁷

Burney riferisce poi di aver potuto osservare «tre *Sistri*, di cui due con quattro bacchette di ottone ed uno con tre»³⁸ (probabilmente uno di questi era quello

³⁵ BURNEY (1979), p. 298.

³⁶ DE CARO (2000), pp. 9-23.

³⁷ BURNEY (1979), p. 299.

³⁸ *Loc. cit.*

proveniente dall'*ekklesiasterion* dell'Iseum di Pompei, da poco scavato)³⁹ (Figura 14) e parecchi «Crotoli o cimbali».⁴⁰ Forse c'era anche il manufatto recuperato fra le mura delle *praedia* di Julia Felix, in un ambiente in cui curiosamente è emerso pure un bellissimo quadro di soggetto dionisiaco raffigurante appunto dei *cymbala* (Figura 15).⁴¹



Figura 15. Iconografia dionisiaca, pittura parietale proveniente dalle *praedia* di Julia Felix, a Pompei.

L'autore vede inoltre manufatti che definisce *Tambours de basque*:⁴² quest'ultima definizione offre lo spunto per un'interessante annotazione di tipo metodologico, scaturita dalla triste constatazione che oggi di quel reperto non v'è più traccia.⁴³ In assenza dell'oggetto (e di sue immagini, per i motivi di cui si è detto), per comprendere a quale strumento musicale Burney si riferisse precisamente è necessario appoggiarsi ad altre osservazioni che, tratte dal testo, sono inerenti all'iconografia musicale e all'etnomusicologia. Si scopre così che il medesimo termine viene utilizzato dall'autore per definire un manufatto che

appare, nella tredicesima sala, su di «un frammento di mosaico assai bello con tre donne che suonano strumenti diversi (una di esse danza), una suona su di una tibia, una seconda su di un cimbalo, ed una terza su di un *tambour de basque*»,⁴⁴

³⁹ Trovato vicino alla testa della statua di Iside, assieme a parti di marmo tra cui la mano che lo reggeva. In bronzo, aveva 4 barrette ed il rilievo di una gatta solitaria sopra al telaio (MANN, inv. n° 2397).

⁴⁰ BURNEY (1979), p. 299.

⁴¹ Il ritrovamento nel medesimo ambiente delle *praedia* (Pompei II 4, 3) dell'iconografia (MANN, inv. n° 8795) e del manufatto (MANN, inv. n° 10159), è ovviamente un fatto degno di particolare attenzione: esso dimostra come sia a volte possibile indagare proficuamente sull'orizzonte sonoro di quelle antiche comunità – il 'fare' e l' 'immaginare' la musica – anche attraverso l'innovativo metodo della georeferenziazione. Per un approfondimento su questi temi cf. MELINI (2008).

⁴² BURNEY (1979), p. 299.

⁴³ Anche se brevemente, occorre qui almeno accennare al problema archeologico inerente la deperibilità dei materiali ed agli angoscianti interrogativi che nascono quando il recupero di una testimonianza giaciuta indisturbata per secoli ne provoca in realtà la distruzione (viene alla mente la famosa scena del film *Roma* di Federico Fellini).

⁴⁴ BURNEY (1979), p. 301.

mentre in pagine precedenti, che raccontano di un incontro avvenuto a Napoli, questo viene osservato nelle mani di una esecutrice di musiche tradizionali («Tiene con sé una graziosa giovane cameriera siciliana, e le fece cantare una semplice aria popolare che accompagnò lei stessa su un tamburo basco»)⁴⁵ Non è forse interessante il confronto fra questi tamburi a cornice, quelli che i Romani denominavano *tympana*, ed i loro discendenti campani, le *tammorre*? (Figura 16).



Figura 16. Donne campane che danzano al suono della *tammorra*.



Figura 17. *Tibiae* provenienti dall'area vesuviana, oggi nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

L'assenza nella relazione, e dunque nelle sale, di strumenti musicali a corda potrebbe facilmente essere addebitata alla deperibilità dei materiali organici: evidentemente lire, cetre ed arpe erano costruite in gran parte in legno. In realtà la questione appare più complessa, perché a questa oggettiva constatazione si aggiunge la convinzione che frammenti appartenenti a questa tipologia di reperto molto spesso non siano stati riconosciuti. Sappiamo infatti che altrove elementi simili sono stati trovati (si pensi ai famosi strumenti di Ur, oppure ai numerosi carapaci che sono parte di lira) e che d'altra parte l'area vesuviana, che presenta da questo punto di vista una situazione straordinaria, ha consentito il recupero di svariato materiale organico. Questa considerazione invita a riflettere sull'importanza dell'archeologia musicale, che dovrebbe avere come scopo appunto quello di formare delle competenze tecniche ed una consapevolezza culturale che mettano nelle condizioni di comprendere l'orizzonte sonoro degli antichi, un immenso patrimonio materiale e spirituale che non è stato ancora abbastanza studiato e valorizzato.⁴⁶

Tornando al diario di Burney, dalla lettura si evince la presenza in quelle sale borboniche di diversi esemplari di strumento a fiato: «una *syringa* con sette canne, ed un gran numero di frammenti e di tibiae d'osso e d'avorio».⁴⁷ Una fortunata conservazione ha consentito a questi reperti di arrivare fino a noi, mentre cospicui ritrovamenti di manufatti analoghi si sono succeduti nel tempo ed hanno fatto sì che si creasse presso il museo di Napoli una collezione, per quantità e qualità, unica al mondo (Figura 17).⁴⁸ Questi pezzi

⁴⁵ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁶ In tempi recenti molti passi in avanti sono stati fatti: per una panoramica sulle molteplici iniziative che, anche in Italia, hanno fatto assurgere l'archeologia musicale a vera e propria disciplina cf. MELINI (2007b).

⁴⁷ BURNEY (1979), p. 299.

⁴⁸ Per esempio le nove *tibiae* recuperate nella Villa rustica del Fondo Prisco, vicino a Pompei, scavata e poi ricoperta nel 1902 (MANN, inv. n° 129589 a/i).

costituiscono una fonte di notizie che non ha paragoni per la ricerca sugli strumenti musicali a fiato dell'antichità.

Ad un certo punto Burney resta attonito alla visione di un oggetto speciale:

Ma il più inconsueto di tutti questi strumenti è una specie di tromba ritrovata a Pompei da meno di un anno; il tempo l'ha rovinata ed è rotta ma non tanto da non poterne ricostruire la forma primitiva. Si riconoscono tuttora i resti di sette piccole canne di osso o di avorio che sono inserite in altrettante di ottone della stessa lunghezza e diametro, le quali circondano la canna più grande e sembrano terminare con una imboccatura. Parecchie delle piccole canne di bronzo sono rotte lasciando scoperte quelle d'avorio; vien fatto di pensare che si soffiava in tutte allo stesso tempo e che suonavano all'unisono tra loro ed erano ad un'ottava dalla canna più grande. Questo strumento veniva appeso alla spalla per mezzo di una catenella ancora conservata, ed è visibile tuttora il punto in cui era fissata alla tromba. Nessuno strumento simile a questo è stato ritrovato prima d'ora, né si è potuto osservare nei dipinti o nelle antiche sculture; perciò mi sono dilungato a descriverlo dettagliatamente. Questa specie singolare di tromba fu ritrovata nel *Corps de Garde* e sembra sia stata il vero *Clangor Tubarum* militare. Poiché a nessuno è permesso di usare la matita nell'interno del museo, quando andammo a pranzare, Mr. Robertson, un giovane artista intelligente che faceva parte della compagnia, fu così gentile da schizzare a memoria nei miei appunti un disegno dello strumento e tutti i presenti – erano sette – furono concordi nel trovarlo esattissimo.⁴⁹

Perduto (forse) il reperto, ignota la sorte di questo schizzo (ma un'immagine del manufatto è comunque pervenuta grazie all'opera *Monumenti antichi* del Paderni) (Figura 18),⁵⁰ è inutile sottolineare come una tale descrizione induca ad ulteriori indagini. Chi scrive ha trattato di questo eccezionale ritrovamento sulle pagine della «Rivista di Studi Pompeiani», cercando di mettere in relazione i vari aspetti archeologici, organologici e culturali.⁵¹ La ricerca è complessa ma avvincente: a titolo di esempio si riporta qui quanto registrato sul diario di scavo al momento della scoperta, il 22 ottobre 1768:

Si è continuato lo scavo nell'edificio contiguo al Teatro, e si è trovato: [...] uno strumento musico composto di una tromba di bronzo senza boccaglio, con sei tubi di osso infasciati da lastrarelle di metallo, che gli uniscono alla tromba di mezzo. Questi tubi hanno la bocca tutti in poca distanza dal labbro della tromba, e terminano a varie distanze dal corpo della stessa, essendo d'inequali lunghezze, e sono aperti d'ambe le estremità. Uno di questi tubi ha prossimo alla sua bocca uno scudetto con lastrarella, quasi una chiave di flauto. Da un lato della tromba vi è attaccaglia con pezzo di catenella, e dentro la bocca della tromba vi è un involto di consimile catenella. La trom-

⁴⁹ BURNEY (1979), p. 299.

⁵⁰ PADERNI (2000), tav. XL.

⁵¹ MELINI (2007a), pp. 91-93.

ba è lunga on. 20,⁵² nel più stretto diametro min. 3, e nel labbro della bocca on. 4 1/2; li tubi di osso nel di diametro min. 2 e alla bocca min. 4; il più corto è on. 9, ed il più lungo on. 19. Da un lato di questo istrumento vi sono uniti per mezzo delle ruggine due spilloni di ferro e tre di bronzo, uno dei quali è lungo circa on. 19, e gli altri sono minori.⁵³

Ma naturalmente, nell'ottica dell'archeologia musicale, non solo le pagine del diario che descrivono manufatti risultano interessanti: Burney riferisce anche delle pitture recuperate miracolosamente intatte, soffermandosi ovviamente sui dettagli maggiormente attinenti alla materia oggetto della sua indagine («Le mie ricerche a Portici erano dirette soprattutto all'esame degli antichi strumenti»),⁵⁴

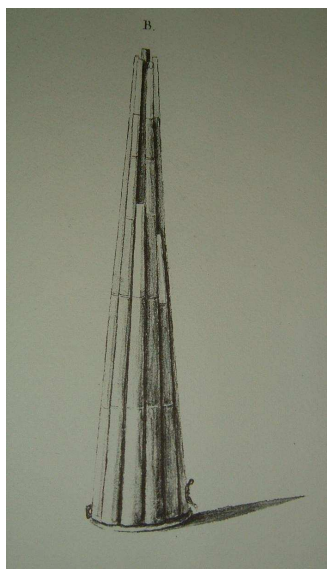


Figura 18. Il singolare strumento musicale, come disegnato in *Monumenti antichi* di Camillo Paderni.



Figura 19. Ercole e Telefo, pittura parietale proveniente dalla c.d. Basilica, a Ercolano.

Questi passi possono essere considerati come un saggio di iconografia musicale, cosa che fa essere indulgenti rispetto alla constatazione che a volte il racconto ricalchi in modo un po' troppo ravvicinato e dunque 'sospetto' quanto già riportato da altri visitatori del museo.⁵⁵ Non c'è dubbio che Burney riesca a

⁵² L'oncia napoletana, che è una misura lineare, doveva corrispondere a poco meno di 2,2 centimetri.

⁵³ FIORELLI (1860), p. 223.

⁵⁴ BURNEY (1979), p. 302.

⁵⁵ L'osservazione è di Enrico Fubini (BURNEY [1979], p. 303).

trasmettere il suo entusiasmo, trovandosi di fronte alla visione di soggetti ben noti – suonatori e strumenti musicali – che qui sembrano però appartenere ad un altro mondo (ed in un certo senso era proprio così, perché queste pitture, quasi risorte dalle ceneri, venivano davvero da molto lontano). Agli occhi dell'affascinato osservatore molte immagini raccontavano storie che spesso si dissolvevano nel mito («Uno dei dipinti più belli e di vaste proporzioni mette in imbarazzo il curioso che voglia scoprirne il soggetto. C'è un Ercole, un bimbo allattato da una capra, una divinità alata incoronata di lauro che tiene in mano una spiga di grano e con l'altra addita il bimbo; la Flora sedens, e dietro di lei Pan con il flauto a undici canne») (Figura 19),⁵⁶ mentre l'attenzione del ricercatore veniva a volte distratta da situazioni che mettevano in scena debolezze tipicamente umane («Un piccolo dipinto rappresenta un fauno nell'atto di baciare una ninfa ignuda, la mano destra di lui che afferra uno dei seni e l'altra le solleva la testa, mentre lei con un braccio circonda il collo del fauno e sembra stringersi a lui; i crotoli o *cymbali* giacciono a terra e l'espressione della scena è voluttuosa») (Figura 20).⁵⁷

Tuttavia il cronista non dimentica di riferire anche particolari organologici, di cui ovviamente era esperto: «due lunghi e grandi flauti di metallo che devono aver avuto una voce assai forte e acuta e erano di uguale lunghezza e da suonarsi contemporaneamente» (Figura 21).⁵⁸ In quelle iconografie numerose le raffigurazioni di strumenti a corda («erano riprodotte un gran numero di lire di forme diverse; una era attraversata in alto da un tubo, e non ne vidi altre di questo tipo; un'altra aveva la forma di un quadrante»),⁵⁹ suonati a volte in situazioni che obbligano a far ricorso ad una notevole dose di fantasia: «Vi è un Centauro che corre al galoppo portando in groppa un giovane; il Centauro tocca con una mano una lira a tre corde che è appoggiata sulla sua groppa e con l'altra fa suonare la metà del crotalo contro l'altra metà che tiene in mano il giovane» (Figura 22).⁶⁰ Fra tante splendide immagini una lo colpisce particolarmente:⁶¹

«La lira più perfetta è quella rappresentata nel dipinto in cui si vede Chirone che insegna al giovane Achille come suonare lo strumento. Questa lira ha undici corde come parecchie altre di questa collezione, benché ve ne siano alcune che ne hanno quattro» (Figura 23).⁶² È interessante confrontare questa descrizione con quella che ci fornisce Winckelmann, certamente più incentrata su psicologia ed estetica: «Achille è calmo e tranquillo, ma il suo volto dà molto da pensare. [...] Appare sulla sua fronte un nobile pudore e una sorta di disappunto per la propria

⁵⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ BURNEY (1979), p. 303.

⁶¹ Si tratta della pittura parietale staccata dalla cosiddetta Basilica di Ercolano (*Ins. Orientalis*, II Palestra); è ascrivibile al quarto stile tardo, dunque databile a circa il 75 d.C. (MANN, inv. n° 9109).

⁶² BURNEY (1979), p. 302.

incapacità, poiché il suo precettore gli ha preso dalla mano il plettro che fa vibrare le corde, per correggerlo dove ha sbagliato».⁶³



Figura 20



Figura 21



Figura 22

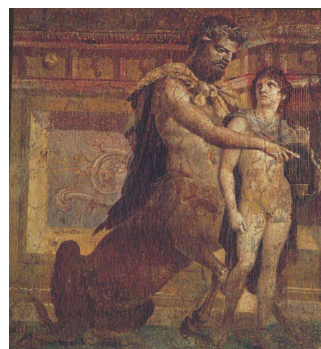


Figura 23

Figura 20. Satiro e menade, pittura parietale proveniente da Ercolano; **21.** Suonatore di *tibia*, pittura parietale proveniente dalla Casa del Criptoportico, a Pompei; **22.** Centauri e Centauresse musicanti in volo, pittura parietale proveniente dalla c.d. Villa di Cicerone, a Pompei; **23.** Achille e Chirone, pittura parietale proveniente dalla c.d. Basilica, a Ercolano.

Manufatti ed iconografie affascinavano dunque Burney, ma è immaginabile come, da musicista, il suo animo sarà stato colpito da quella che dal punto di vista filologico risultava essere la scoperta più importante: i papiri combusti venuti alla luce durante lo scavo della Villa dei Pisoni (detta appunto 'dei Papiri'), ad Ercolano (Figura 24):

All'estremità di una di queste sale vi sono tutti i volumi che riuniscono i papiri finora ritrovati. Di quattro soltanto si è potuto decifrare il testo, e si tratta di opere greche: una sulla filosofia di Epicuro, un'altra sulla Retorica, una terza

⁶³ WINCKELMANN (2003), p. 621.

sull'Etica ed una quarta di Filodemo contro il potere e l'uso della musica.⁶⁴ Questi papiri sembrano carbonizzati. Vidi due pagine di questo manoscritto greco, aperte ed incorniciate: non si tratta di un poema sulla musica come asserisce Mr. de la Lande, e neppure una satira contro la musica, secondo l'opinione di altri; ma di una confutazione del sistema di Aristosseno che, come musicista pratico, preferiva affidarsi al giudizio dell'orecchio anziché ai numeri pitagorici o alle proporzioni aritmetiche dei puri teorici. Tolomeo seguì poi la stessa strada. Parlai di questo manoscritto con Padre Antonio Pioggi;⁶⁵ fu lui ad aprirlo e ad interpretarlo, ed ora sovrintende presso una fonderia alla fusione di caratteri greci esattamente simili a quelli con cui fu scritto il papiro stesso, e con i quali dovrà essere stampato. Ognuno che abbia a cuore la cultura, deplora la lentezza con cui si procede nell'esaminare questi manoscritti. Finora sono stati tutti ritrovati ad Ercolano: si suppone che quelli scritti a Pompei siano stati interamente distrutti dal fuoco.⁶⁶

Il 7 novembre Burney deve partire da Napoli, non senza il dispiacere di lasciare i luoghi e le persone conosciute: «Mi congedai da Mr. Hamilton e da sua moglie con infinito rimpianto, per l'incoraggiamento e l'aiuto che essi mi avevano dato durante il mio soggiorno a Napoli, preziosi per me e per il mio lavoro, e tali da ricordarli sempre con infinita gratitudine» (Figura 25).⁶⁷



Figura 24. Papiro combusto srotolato secondo il metodo Piaggio.

Rientrato a Londra, pochi mesi dopo riesce a far pubblicare il suo libro, ottenendo un clamoroso successo (in breve la prima edizione sarà già esaurita). Nel 1773, dopo un secondo viaggio di ricerca e la redazione del relativo diario (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*), Burney comincia a scrivere l'opera a cui aveva sempre sognato, la *General history of music from the earliest ages to the present period*, pubblicata poi in quattro volumi fra il 1776 ed il 1789. Diventa famoso: entra a far parte della *Royal Society*, è richiesto per compilare voci di enciclopedie, frequenta gli ambienti 'che contano' (Joshua Reynolds nel 1781 gli dedica un ritratto (Figura 26), Nollekens un busto, etc.). Ma andando avanti con l'età decide di ritirarsi nuovamente a svolgere con modestia il ruolo di organista, fino a che si spegne a Londra nel 1814.

Dopo tanti anni i lavori di Burney ancora suscitano interesse: restano preziose le sue testimonianze sulla prassi e la cultura musicale dell'epoca e i suoi approfondimenti storici.

⁶⁴ Si tratta dei famosi testi di Filodemo di Gadara, dotto epicureo: il *De musica*. Uno dei suoi frammenti più significativi (*PHerc.* 1947) era stato recuperato già nel 1752.

⁶⁵ Burney qui sbaglia il nome del religioso, che in realtà si chiamava Antonio Piaggio. In effetti fu lui il primo a riuscire a srotolare i rotoli combusti, utilizzando un metodo che oggi appare rudimentale ma che allora risultò piuttosto geniale.

⁶⁶ BURNEY (1979), p. 300.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 309.

Anche oggi il suo modo di intendere la ricerca dovrebbe far riflettere: «Se i libri che ho finora consultato – molto numerosi in verità – mi avessero fornito le informazioni che desideravo relative a una storia della musica su cui ho lungamente meditato, non mi sarebbe stato necessario intraprendere un viaggio che mi è costato fatica, spese, e mi ha obbligato a trascurare altre mie preoccupazioni. Ma questi libri in generale sono simili l'uno all'altro che, leggendone due o tre, si conosce il contenuto di molte centinaia».⁶⁸ Se da un lato la sua opera di studioso può dunque essere messa alla base della moderna disciplina musicologica, dall'altro la sua consapevolezza della persistente attualità del mondo antico (*The Dissertation on the Music of the Ancients*, dal primo volume della sua *Storia della Musica*, risultò così significativa da essere già all'epoca tradotta in tedesco),⁶⁹ derivata da una eclettica ed aperta sensibilità («Amo la musica ma ancor più amo l'umanità»),⁷⁰ potrebbero far considerare Charles Burney come uno dei padri dell'archeologia musicale.



Figura 25. Pompei, strada al tramonto.



Figura 26. Charles Burney ritratto da Joshua Reynolds (1781).

⁶⁸ BURNEY (1979), p. 3.

⁶⁹ Per la traduzione di Johann Joachim Eschenburg, cf. ESCHENBURG (1785).

⁷⁰ È la frase conclusiva del primo volume del *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, riportata nella prefazione di Fubini (BURNEY [1979], p. 23).

Bibliografia

- AGNES ALLROGEN-BEDEL – HELKE KAMMERER-GROTHAUS (1980), *Das Museo Ercolanese in Portici*, «Cronache ercolanesi», 10, pp. 175-217.
- FRÉDÉRIC L. BASTET (1986), *Mozart in Pompeji*, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», 34, pp. 50-59.
- CHARLES BURNEY (1959), *Dr. Burney's Musical tours in Europe*, vol. 1: *An eighteenth-century musical tour in France and Italy: being Dr. Charles Burney's account of his musical experiences as it appears in his published volume*, ed. by Percy Alfred Scholes, London, Oxford University Press.
- CHARLES BURNEY (1979), *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT (ed. or. *The Present State of Music in France and Italy: or, the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London, Becket and Co., 1771).
- STEFANO DE CARO (1994) [a cura di], *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa.
- STEFANO DE CARO (2000) [a cura di], *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa.
- MARIETTE DE VOS (1993), *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, a cura di Luisa Franchi Dell'orto, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- JOHANN JOACHIM ESCHENBURG (1785) [a cura di], *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Handel's Lebensumstanden*, Berlin und Stettin, Friedrich Nicolai.
- GIUSEPPE FIORELLI (1860) [a cura di], *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, vol. 1, Napoli, Stamperia Poliglotta.
- JOHANN WOLFGANG GOETHE (2006¹²), *Viaggio in Italia (1786-1788)*, introduzione e commento di Lorenzo Rega, traduzione di Eugenio Zaniboni, Milano, Rizzoli (ed. or. *Italianische Reise*, 1816-1817).
- CHANTAL GRELL (1982), *Herculaneum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Napoli, Bibliothèque de l'Institut Français de Naples.
- ROBERTO MELINI (2007a) *Un illustre musicologo al Museo di Portici: Charles Burney e l'archeologia musicale del Settecento*, «Rivista di Studi Pompeiani», 18, pp. 87-94.
- ROBERTO MELINI (2007b), *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte degli antichi Romani*, Trento, UNI Service.
- ROBERTO MELINI (2008), *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana*, Pompei, Flavius.
- CAMILLO PADERNI (2000), *Monumenti antichi rinvenuti ne reali scavi di Ercolano e Pompej & delineati e spiegati da D. Camillo Paderni romano*, riproduzione anastatica dall'originale con trascrizione e note di Ulrico Pannuti, Napoli, Gallina.
- FRANCO SILVESTRI (1995) [a cura di], *Viaggio pittoresco nella Puglia del Settecento: dal Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, di Jean Baptiste-Claude Richard abate di Saint-Non, Roma-Bari, Laterza.
- JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (2003), *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di Fabio Cicero, Milano, Bompiani (ed. or. Dresden, Walterische Hof-Buchhandlung, 1764).

Roberto Melini è archeologo e musicista. Professore al Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento (Italia), nel 2006 ha istituito il corso di *Archeologia musicale del mondo antico*, materia che attualmente insegna presso l'Università di Trento. Ha pubblicato le monografie *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi Romani* (Trento 2007) e *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana* (Pompei 2008), nonché numerosi saggi in riviste nazionali e internazionali.

Roberto Melini is both archaeologist and musician. He is Professor at the Conservatorio “F.A. Bonporti” in Trento (Italy), and in 2006 he founded the course of *Music Archaeology of the Ancient World*, which he is now lecturing at the Università di Trento. He published the books *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi Romani* (Trento 2007) and *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana* (Pompei 2008), and numerous other articles in national and international reviews.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Interpreting the four famous *auloi* from Pompeii*

by **Stefan Hagel**

Österreichische Akademie der Wissenschaften, Austria
stefan.hagel@oeaw.ac.at

§ The four best-preserved *aulos* pipes unearthed at Pompeii are examined and their original pitches are as far as possible determined by mathematical analysis. It is argued that the scales of the instruments as well as specific details of their mechanism fit well with our knowledge of music from the Roman Imperial period.

The conclusions are corroborated by models of the pipes and their mechanism, which were presented and played at the 2nd Annual Meeting of MOISA; cf. Sound Examples 1-3.

The sound examples are played on plastic models of the pipes National Museum Naples no. 76892 and 76893:

§ Vengono esaminate le quattro canne di *aulos* meglio conservate tra quelle dissotterrate a Pompei e, per mezzo di analisi matematiche, è determinata nella maniera più accurata possibile la loro intonazione originaria. Si sostiene che le scale degli strumenti, così come i dettagli specifici dei loro meccanismi, coincidano con la nostra conoscenza della musica nel periodo imperiale romano.

Le conclusioni sono avvalorate dalle riproduzioni delle canne e dei loro meccanismi che sono state presentate e suonate al secondo Annual Meeting di MOISA; cf. gli esempi sonori 1-3.

Gli esempi sonori sono suonati su modelli in plastica delle canne del Museo Nazionale di Napoli nn. 76892 e 76893:

- Ex. 1: Highest playing range on both pipes, in unison / Registro più acuto su entrambe le canne, suonate all'unisono.
- Ex. 2: Intervallic improvisation in the Lydian key / Improvvisazione per intervalli in scala lidia.
- Ex. 3: *Syrigmos*: The *syrix* on pipe 76892 is fully open; changing drone in the lower register on 76893 / *Syrigmos*: la *syrix* sulla canna 76892 è completamente aperta; bordone nel registro grave sulla canna 76893.

* Abstract of a paper read at the 2nd Annual Meeting of MOISA, Cremona 30. October 2008, published in STEFAN HAGEL (2008), *Re-evaluating the Pompeii auloi*, «The Journal of Hellenic Studies», 128, pp. 57-71. The sound examples may be downloaded from «Philomusica on-line», 7/2 (2008).

Stefan Hagel is Classicist with focus on ancient Greek music and metre, including reconstructions of ancient instruments and performance techniques. He holds a research post at the Austrian Academy of Sciences. His publications include: *Modulation in altgriechischer Musik. Antike Melodien im Licht antiker Musiktheorie* (Frankfurt/Main 2000) and *Ancient Greek Music. A New Technical History* (Cambridge 2009).

Stefan Hagel è un classicista i cui interessi si focalizzano sulla musica e la metrica greche antiche, incluse ricostruzioni di antichi strumenti e tecniche di esecuzione. Svolge attività di ricerca per l'Accademia Austriaca di Scienze. Le sue pubblicazioni includono: *Modulation in altgriechischer Musik. Antike Melodien im Licht antiker Musiktheorie* (Frankfurt/Main 2000) e *Ancient Greek Music. A New Technical History* (Cambridge 2009).

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Temi musicali nelle monete romane

di **Daniela Castaldo**

Università del Salento, Italia
dcastaldo@libero.it

§ Nella prospettiva di un ampliamento delle fonti per lo studio dell'antica musica romana, proporremo alcuni spunti di riflessione su temi d'interesse musicale presenti nelle monete romane. Nell'iconografia monetale della fine dell'età repubblicana l'elemento musicale compare quasi sempre come attributo di figure divine o, più raramente, di personaggi del mito: la *cithara* di Apollo diventa il simbolo della *Libertas* nelle monete coniate dai tirannicidi.

Nonostante rigidi parametri ai quali deve adeguarsi, la moneta acquisisce nel mondo romano un forte carattere propagandistico che trova paralleli nel rilievo storico e nella scultura. I temi musicali presenti in alcune monete della fine dell'età repubblicana hanno la funzione di esaltare la famiglia del magistrato monetiere (Pomponio Musa, Scribonio Libo, Caio Cestiano). Nella monetazione di età augustea le rappresentazioni di Apollo diventano molto frequenti: l'immagine di Augusto è quasi sempre associata a quella di Apollo citaredo, dio ufficiale della *Res Publica*, e la *cithara* di Apollo diventa simbolo della *Pax Romana*.

§ In the perspective of the broadening of research sources for the enquiry on ancient Roman music, we propose stimuli for reflection about musical themes on Roman coins. In the numismatic iconography of the late Republic, the musical element appears almost always as an attribute of deities or, more rarely, of mythical characters: Apollo's *cithara* becomes the symbol of *Libertas* on coins produced by the tyrannicides.

In spite of the rigid standards that necessarily had to be respected, in the Roman world coins acquire a strong propagandistic character which finds parallels in historical reliefs and sculpture. The musical themes which may be found on some late Republican coins have the function of exalting the moneyers' family (Pomponius Musa, Scribonius Libo, Caius Cestius). On coins of the Augustean age, representations of Apollo become very frequent: the image of Augustus is almost always associated with Apollo citharoedus, the official god of the *Res Publica*, and Apollo's *cithara* becomes the symbol of the *Pax Romana*.

Nella prospettiva di un ampliamento delle fonti per lo studio dell'antica musica romana, vorrei proporre qualche spunto di riflessione su alcuni temi d'interesse musicale presenti nelle monete romane, tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'età imperiale.* A questo proposito cercherò di tracciare un quadro

* L'idea di studiare l'iconografia musicale nella monetazione romana, considerandola una delle fonti per la ricostruzione dell'universo sonoro degli antichi romani, è nata in occasione dell'allestimento della mostra *Monete sonanti*, ideata da Paola Giovetti, che si è svolta a Bologna tra l'ottobre 2008 e il gennaio 2009.

generale dal quale emergeranno alcuni tra i motivi iconografici più consolidati. Prima di iniziare questa breve rassegna, che costituisce la fase iniziale di una ricerca ancora in corso di svolgimento, sarà utile fare alcune considerazioni generali sulla moneta.

Le monete nascono intorno alla metà del VII sec. a.C. in Lidia e, divenute presto simbolo dell'autorità emittente, nell'età più antica sono caratterizzate da elementi figurativi legati alle città che le emettono. Le prime raffigurazioni appartengono soprattutto al mondo animale e vegetale, poi i tipi, che assumono caratteristiche sempre più complesse, diventano innumerevoli, così come numerose sono le zecche greche che emettono le monete. Accolta anche tra le popolazioni dell'Italia antica, nel mondo romano la moneta assumerà, oltre alle sue funzioni economiche, una fondamentale valenza propagandistica e celebrativa del potere.¹

La moneta presenta alcune peculiarità rispetto agli altri tipi di manufatti antichi. Innanzitutto costituisce un mezzo di scambio valevole entro e fuori i confini dello stato: per questo motivo l'elemento artistico assume un'importanza del tutto secondaria rispetto ad altri aspetti, come il peso, la lega, l'immediata identificazione dell'autorità che ne cura l'emissione. Il suo valore di documento ufficiale non concede libertà d'invenzione all'incisore, riflettendosi così sull'iconografia: il lessico monetale è povero perché necessita di una comunicazione univoca, che non permette doppioni o sinonimi, per ragioni di sopravvivenza e di garanzia dell'efficacia del messaggio comunicativo. Ne consegue che, pur essendo possibile datarla con esattezza, l'immagine impressa ha un valore documentario fortemente limitato. Nonostante questi rigidi parametri ai quali deve adeguarsi, tuttavia, la moneta acquisirà nel mondo romano un forte carattere propagandistico che trova paralleli nel rilievo storico e nella scultura.

I profondi mutamenti politici e sociali che si verificano nel mondo romano alla fine del I sec. a.C. si riflettono anche nell'iconografia monetale, differenziandola nettamente rispetto alla produzione precedente. Se infatti, per tutta l'età repubblicana le monete avevano effigi con cui non solo il senato, ma l'intera cittadinanza poteva identificarsi – come quelle dei Dioscuri, della Dea Roma, di Giove – verso la metà del I secolo emergono sempre più gli interessi personali dei funzionari della zecca. Per innalzare e celebrare le origini della propria *gens*, questi magistrati fanno imprimere sulle monete temi iconografici che celebrano le imprese dei loro antenati o fanno derivare le loro famiglie da divinità e da personaggi del mito.²

Uno dei casi più significativi è quello di Quinto Pomponio Musa che, per nobilitare il suo *cognomen*, utilizzò per le emissioni di cui fu responsabile (66 a.C.)

Tra gli argomenti trattati in questo articolo sono compresi anche approfondimenti di alcuni temi che nel catalogo GIOVETTI (2008) erano stati rapidamente accennati.

¹ Riferimenti generali sulle monete in REBUFFAT (1996); sulla moneta romana si vedano BELLONI (1993) e GIOVETTI (2008), pp. 13-19.

² Cf. ZANKER (2006), pp. 15-19.

le immagini delle nove Muse e di *Hercules Musarum* (HERCVLES MVSARUM), protettore delle Muse. Nelle dieci monete della serie, al dritto compariva la testa di Apollo e al rovescio Ercole e le nove Muse, appunto.³ L'eroe era rappresentato mentre suonava la lira indossando la *leontē*, accanto ad una clava: questa particolare iconografia di Ercole potrebbe forse riferirsi alla statua cultuale ospitata nella cella del tempio di *Hercules Musarum*, fatto edificare nel 189 a.C. dal generale Mario Fulvio Nobiliore. L'associazione di Ercole alle Muse, che rimane comunque un caso isolato e privo di confronti significativi, sia in Grecia, sia a Roma, è stata interpretata come un riferimento al neoplatonismo: letta in questa prospettiva, la lira diventerebbe mezzo di elevazione e di purificazione dell'anima e simbolo dell'armonia delle sfere.⁴

Troviamo ancora temi apollinei sui denari emessi dai cesaricidi, Bruto e Cassio, e dai loro luogotenenti, realizzati da zecche itineranti in Oriente, negli anni tra la morte di Cesare e la battaglia di Filippi. In questa produzione la propaganda è resa con un ricorso sistematico alla personificazione della Libertà: si veda ad esempio un denario coniato nel 42 a.C. da una zecca mobile in Licia, in cui al dritto troviamo la testa della *Libertas* (LEIBERTAS), al rovescio un plectro, una cetra dalla cassa rettangolare e un ramo d'alloro ornato con un nastro, tutti simboli apollinei (Figura 1).⁵



Figura 1. Denario in argento, Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 25242; da GIOVETTI (2008), cat. 32.

Il riferimento ad Apollo viene invece reso esplicito in un altro denario dello stesso anno, in cui la testa del dio è associata alla Vittoria, accanto allo strumento

³ RRC 410/1; BMCRR Roma 3602.

⁴ A proposito del tempio di *Hercules Musarum*, si vedano LA ROCCA (2006) e GOBBI (2009). Sul tema iconografico di *Hercules Musarum* e sulle sue riprese rinascimentali si vedano GOULAKI VOUTYRA (1992) e CASTALDO (in corso di pubblicazione).

⁵ [Quintus] Caepio Brutus: Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 25242; RRC 501/1; BMCRR East, p. 471, 38; cf. GIOVETTI (2008), cat. 32.

musicale.⁶ L'associazione di Apollo alla Libertas può essere messa in relazione con la particolare devozione di Bruto ad Apollo, tanto profonda che, ricoperta la carica di *Quindecemvir*, questi avrebbe allestito sontuosi *Ludi Apollinares* per il 44 a.C., anche se poi, costretto all'esilio, non riuscì a prendervi parte. Con il suo progetto politico Bruto avrebbe voluto rimettere il progetto di una repubblica liberata dalla tirannia ad Apollo, che era dio non solo della vittoria e del trionfo, ma anche dell'oracolo dal quale l'antenato di Bruto aveva ricevuto l'ordine di cacciare i Tarquini da Roma.⁷ Questa particolare devozione, unita all'idea di combattere sotto la protezione del dio, trova riscontro anche nel fatto che durante la battaglia di Filippi i soldati del suo schieramento si riconoscevano con la parola d'ordine «Apollo».⁸ Comunque, fin dai tempi di Silla, chi desiderava conseguire il posto di massimo potere nello stato, risultando vincitore sugli avversari, si metteva sotto la protezione del dio citaredo:⁹ cosa che fecero i cesaricidi apponendo la cetra, simbolo divino, sulle monete da loro emesse.¹⁰

Nelle monete romane di età augustea, le rappresentazioni di Apollo diventano molto frequenti in relazione alla valorizzazione del suo culto voluta da Augusto subito dopo la battaglia di Azio. Come si è potuto vedere, Apollo era già comparso nella monetazione repubblicana, ma mai come dio ufficiale della *Res Publica*. In questa prospettiva si pone anche la costruzione sul Palatino di un grande tempio dedicato ad Apollo, inaugurato nel 28 a.C., in cui Augusto celebrava solennemente quel dio che considerava suo protettore e il cui aiuto era stato determinante nel conseguimento delle vittorie su Pompeo, ma soprattutto su Antonio, nella battaglia di Azio. Il simulacro dell'Apollo citaredo del Palatino, vestito di peplo, era simile forse a quella dell'*Apollo Barberini*¹¹ e all'effigie di Apollo Aziaco su un denario del 16 a.C., dove, associato al ritratto di Augusto, al dritto (IMP.CAESAR.AVG.V.TR.POT.IIX) il dio, con cetra e patera, accanto ad un altare, compare su un podio decorato con i *rostra*



Figura 2. Denario di C. Antistio Veto, Monaco, Staatliche Münzensammlungen; da Zanker (2006), p. 91, fig. 98.

⁶ Caius Flavius Hemicillus: *RRC* 504/1; *BMCR* East, p. 476, 55.

⁷ Cf. GAGÉ (1955), pp. 474-477.

⁸ Plutarco *Brutus* 24.

⁹ Cf. anche l'invocazione di Silla ad Apollo perché gli conceda la vittoria nella battaglia di Porta Collina (83 a.C.). Plutarco *Sulla* 38. Associando il suo nome alla Sibilla, Silla «l'uomo della Sibilla» sottolineava così la sua vicinanza ad Apollo.

¹⁰ GOSLING (1986), pp. 587-588. GAGÉ (1955), pp. 434-439. In ogni caso, l'immagine di Apollo compare nelle monete solo dall'età delle guerre civili, prima non era un tema diffuso: cf. LUCE (1968), p. 28. Si veda anche HOLLSTEIN (1994).

¹¹ München, Glyptothek, inv. 211; cf. *LIMC* 2 (1984), fig. n. 146, comm. *ad loc.* p. 206 (s.v. *Apollon*).

delle navi egizie abbattute durante la battaglia di Azio (C.ANTISTI.VETVS.IIIVIR APOLLONI. ACTIO) (Figura 2).¹²

La presenza dello strumento musicale al posto dell'arco, tradizionalmente attribuitogli, sottolinea ed enfatizza il nuovo ruolo di Apollo non più come arciere vendicatore, ma piuttosto come dio di pace, di conciliazione e di cultura, che verrà poi ripreso molto spesso dagli imperatori dopo Augusto.¹³

Da Augusto in poi molti imperatori compaiono associati ad Apollo nell'iconografia monetale: fino al III sec. d.C., all'effigie dell'imperatore al dritto corrisponde al rovescio l'immagine di Apollo, presentato di solito a figura intera, seduto o stante, con la cetra in una mano, talora appoggiata al tripode o ad un pilastrino, e con il plectro, un ramoscello di lauro o la patera, nell'altra,¹⁴ come si può vedere in un denario in argento di Antonino Pio (Figura 3).¹⁵



Figura 3. Denario in argento, Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 42411; da GIOVETTI (2008), cat. 23.

Le rappresentazioni sulle monete trovano talora un parallelo nella statuaria: per tutte valga l'esempio della moneta emessa dall'imperatore Gallieno (metà III sec. d.C.),¹⁶ in cui al rovescio è illustrata un'immagine del dio con il braccio sinistro appoggiato sul capo, secondo un tipo che ricorda quello dell'Apollo di Cirene.¹⁷ Un'iconografia per certi aspetti diversa compare in alcune monete di Nerone, dove ne è illustrata al dritto la testa laureata e al rovescio non l'immagine del dio, ma quella di Nerone stesso, vestito alla greca e rappresentato come Apollo citareo,¹⁸ secondo uno schema iconografico che ricorda i rilievi arcaizzanti dell'età augustea, sia in marmo, sia in terracotta.¹⁹ Si evince così come i temi

iconografici che circolano nei diversi ambiti delle arti figurative, sia pubbliche, sia private, si influenzino reciprocamente, in un continuo flusso di trasmissione e trasformazione.

¹² *BMCRE* 1, Augustus, p. 18, n. 95; cf. ZANKER (2006), p. 91, fig. 98; CASTALDO (in corso di pubblicazione).

¹³ GAGÉ (1955), pp. 499-522.

¹⁴ Si vedano gli esempi di diversi imperatori in GIOVETTI (2008), pp. 19-48.

¹⁵ Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 42411; *RIC* 2, 63 b/c; cf. GIOVETTI (2008), cat. 23.

¹⁶ Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 36083; *RIC* 5/1, 169; cf. GIOVETTI (2008), cat. 25.

¹⁷ Cf. London, British Museum, inv. 1861,7-25,1. Cf. *LIMC* 2 (1984), fig. n. 222, comm. *ad loc.* pp. 211-212 (s.v. *Apollon/Apollo*); cf. anche *ibid.*, fig. n. 61, comm. *ad loc.* p. 383 (s.v. *Apollon/Apollo*).

¹⁸ Si veda ad esempio Paris, Cabinet des Médailles, inv. RC-A-90255; Cf. *RIC* 1, 122.

¹⁹ Si vedano ad esempio la base di candelabro in marmo, Roma, Palazzo dei Conservatori, inv. 2771; *LIMC* 2 (1984), fig. n. 348, comm. *ad loc.* p. 411 (s.v. *Apollon/Apollo*); il bassorilievo marmoreo, Paris, Louvre, MA 519; *LIMC* 2 (1984), fig. n. 353, comm. *ad loc.* p. 413 (s.v. *Apollon/Apollo*); per il frammento di ceramica aretina cf. *ibid.*, fig. n. 354, comm. *ad loc.* p. 413 (s.v. *Apollon/Apollo*).

Attributi musicali connotano non solo Apollo, ma anche altre divinità, in particolare quelle di origine orientale, il cui culto si diffonde nell'impero romano dall'età augustea. A Cibele viene solitamente attribuito il *tympanum*, tradizionalmente usato da fedeli e sacerdoti, insieme con cimbali e auli frigi, durante le cerimonie in suo onore.²⁰ Uno tra gli esempi più antichi di questa iconografia risale all'età repubblicana: su un denario emesso da *Plaetorius Caestianus* (67 a.C.), al dritto, accanto alla scritta CESTIANVS, compare il busto di Cibele, con corona turrita²¹ e piccolo *tympanum* visibile sotto il mento, mentre al rovescio sono rappresentati la sella curule e il martello. L'iscrizione M. PLAETORIVS.AED.CVR.EX.S.C.²² ricorda la carica ricoperta dal monetiere nel collegio degli *aediles curuli*, magistrati preposti a diverse mansioni, tra cui anche l'organizzazione dei *Ludi Megalenses*, le feste in onore di Cibele che si svolgevano ogni anno a Roma. A Cibele, antica divinità frigia della vegetazione e della fecondità, era dedicato un tempio sul Palatino: la sua statua cultuale la rappresentava seduta accanto ad un leone, simbolo della natura selvaggia, con la corona turrita sul capo e lo strumento musicale in mano.²³ In età imperiale l'effigie di Cibele viene spesso associata alle imperatrici, come Faustina Minore²⁴ e Giulia Domna (Figura 4).²⁵



Figura 4. Sesterzio in bronzo, Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 43755; da GIOVETTI (2008), cat. 63.

Nelle monete di età imperiale compare anche un altro strumento musicale di origine orientale, il sistro, che fin dall'Antico Regno era usato in Egitto per accompagnare i riti in onore delle dee Hator, Iside e Bastet. Quando, alla fine del I sec. a.C., l'Egitto divenne provincia romana, il culto di Iside si diffuse in tutte le province dell'impero, e con esso anche il sistro che era usato nei rituali isiaci. Da qui la sua presenza nell'iconografia romana, sempre in riferimento all'Egit-

²⁰ Ad es. Catullo *Carmina* 63, 20 ss.; Lucrezio *De rerum natura* 2, 618-620; Virgilio *Aeneis* 9, 619; Properzio 3, 17, 33; Ovidio *Metamorphoses* 11, 15;

²¹ Secondo Ovidio (*Fasti* 4, 219-220), per prima Cibele avrebbe fornito di torri le città per proteggerle dalla guerra.

²² Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 29404; *RRC* 409/2; *BMCRR* Roma 3574; cf. GIOVETTI (2008), cat. 61.

²³ Cf. *LMC* 8 (1997), fig. n. 49, comm. *ad loc.* p. 754 (s.v. *Kybele*). Si veda anche la coeva statua da Formia, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 480.

²⁴ Moneta in bronzo (161-180 d.C.), Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 43165; *RIC* 3, 1664; cf. GIOVETTI (2008), cat. 62.

²⁵ Sesterzio in bronzo, Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 43755; *RIC* 4/1, 859; cf. GIOVETTI (2008), cat. 63.

to,²⁶ come attributo sia di Iside, sia della personificazione dell'Egitto stesso, soprattutto nelle monete di età adrianea (Figura 5).²⁷



Figura 5. Denario in argento di Adriano, Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 31761; da GIOVETTI (2008), cat. 67.



Figura 6. Moneta in bronzo di Domiziano, Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 27775; da GIOVETTI (2008), cat. 72.

In una moneta anonima del IV sec. d.C., il riferimento all'Egitto è presente su entrambi i lati: al dritto il busto di Iside, al rovescio Anubi con sistro e caduceo.²⁸ Nel mondo romano Anubi, il dio egizio della mummificazione, fu talvolta assimilato ad Ermete Psicopompo, “accompagnatore di anime” (Ermanubi), e per questo in alcune rappresentazioni gli viene attribuito il caduceo.

Concludiamo questa breve rassegna in cui gli elementi musicali sono presenti a connotare diverse divinità con funzione simbolica, quindi, con un esempio in cui gli strumenti musicali sono funzionali allo svolgimento dell'azione. Si tratta di una piccola serie di monete di Domiziano (88-89 d.C.),²⁹ in cui al dritto compare il busto dell'imperatore, al rovescio, sullo sfondo di un tempio esastilo, ancora l'imperatore, vestito di toga, mentre compie un sacrificio alla presenza di un suonatore di tibia (*tibicen*) e di un citaredo (*fidicen*) (Figura 6).³⁰

²⁶ Eloquente il passo di Virgilio in cui Cleopatra incita le truppe alla battaglia con il *patrio sistro* (*Aeneis* 8, 696).

²⁷ Ad esempio Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 23267, inv. 31761 (*RIC* 2, 297); cf. GIOVETTI (2008), cat. 66-67.

²⁸ Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 47063; cf. GIOVETTI (2008), cat. 69.

²⁹ Si veda l'esempio di Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 27773; *RIC* 2, 385a; cf. GIOVETTI (2008), cat. 69.

³⁰ Nell'esergo l'iscrizione LVD.SAEC.FEC.-COS.XIII/SC.

La presenza dei *tibicines* durante i sacrifici, già attestata nel mondo greco ed etrusco, acquista nel mondo romano una particolare importanza, attestata anche dal fatto che essi erano riuniti in un antichissimo *collegium* la cui fondazione viene fatta risalire addirittura ai tempi di Numa Pompilio. La musica delle tibie non aveva semplicemente un generico ruolo di accompagnamento, ma le si attribuiva la funzione di isolare il rito dai rumori provenienti dall'esterno, facendo in modo che il sacrificio avesse un esito positivo.³¹

Dalla fine dell'età repubblicana, il *tibicen*, la cui presenza era fondamentale per lo svolgimento del sacrificio (come testimoniano anche i numerosissimi rilievi di età imperiale), viene accompagnato talora del *fidicen*: a questo proposito, tra i rari esempi, uno tra i più antichi è l'altare di Domizio Enobarbo (I a.C.). Dal regno di Augusto, con il diffondersi del culto di Apollo 'sonoro' rappresentato con i tratti del citaredo, la presenza della *cithara* diventa un fatto acquisito, tanto che agli inizi del II sec. d.C. il *collegium tibicinum* si è trasformato in *collegium tibicinum et fidicinum*. Diverse ipotesi sono state fatte per spiegare l'affermarsi della presenza della *cithara* durante i sacrifici: alcuni studiosi pensano all'influenza esercitata dai *ludi saeculares* indetti da Augusto nel 17 a.C. e celebrati in seguito, ad intervalli molto irregolari, da Claudio nel 47 e da Domiziano nell'88 d.C., come ricorda anche la scritta LUD SAEC FEC presente nelle monete. Alcuni tra i momenti più significativi di queste celebrazioni, infatti, si svolgevano *graeco ritu*, cioè secondo il costume greco: in particolare si veda la processione che partiva dal tempio di Apollo sul Palatino, cui prendevano parte 27 giovinetti romani che intonavano inni accompagnati da *tibicines* e *fidicines*. Secondo altri studiosi, invece, la presenza del *fidicen* rappresenterebbe sinteticamente la processione, la *pompa*, che conduceva all'altare e che di solito prevedeva anche la presenza degli strumenti a corda.³²

Terminiamo qui questa breve rassegna che, pur non essendo esaustiva, mette tuttavia in luce come lo storico della musica antica debba includere tra le sue fonti (soprattutto relativamente al periodo imperiale romano) anche le immagini monetali. Queste ultime infatti, pur presentando caratteristiche e problemi interpretativi diversi rispetto alle altre arti figurative, tuttavia intrattengono con esse complessi rapporti di reciproci scambi e influenze.

³¹ Plinio *Naturalis Historia* 28, 2, 11. Cf. PODINI (in corso di pubblicazione).

³² FLESS (1995), pp. 82-83.

Bibliografia

- GIAN GUIDO BELLONI (1993), *La moneta romana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- BMCRE: Coins of the Roman Empire in the British Museum* (1976), ed. by Harold Mattingly, London, The Trustees of the British Museum.
- BMCR: Coins of the Roman Republic in the British Museum* (1970), ed. by Herbert Appold Grueber, London, The Trustees of the British Museum.
- CATHERINE HOMO-LECHNER – CRISTOPHE VENDRIES (1993) [éd. par], *Le carnyx et la lyre. Archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, Catalogue d'exposition de Besançon, Orléans et Evreux, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie.
- DANIELA CASTALDO (in corso di pubblicazione), *Ercole musico: un esempio di ripresa rinascimentale*, sezioni dell'articolo *Eventi sonori in età augustea* (in collaborazione con Donatella Restani e Paola Dessi), «Ocnus», 18 («Quaderni della scuola di specializzazione in archeologia dell'Università di Bologna»).
- GÜNTHER FLEISCHHAUER (2001), *Rome. 1. Ancient*, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, London, Macmillan, pp. 606-614.
- FRIEDERIKE FLESS (1995), *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs: Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung*, Mainz, von Zabern.
- JEAN GAGÉ (1955), *Apollon romain*, Paris, De Boccard.
- PAOLA GIOVETTI (2008) [a cura di], *Monete sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna* (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, 21 novembre 2008 – 18 gennaio 2009), Bologna, Edisai.
- ALESSANDRA GOBBI (2009), *Hercules Musarum*, in *Icone del mondo antico*, a cura di Maurizio Harari, Silvia Paltrinieri, Mirella T. A. Robino, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 216-233.
- ANNE GOSLING (1986), *Brutus and Apollo: A Note on Opportunist Propaganda*, «American Journal of Philology», 107/4, pp. 586-589.
- ALEXANDRA GOULAKI VOUTYRA (1992), *Heracles and Music*, «RidIM Newsletter» («Répertoire International d'Iconographie Musicale»), 17, 1992, pp. 2-14.
- WILHELM HOLLSTEIN (1994), *Apollo und Libertas in der Münzprägung des Brutus und Cassius*, «Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte», 44, pp. 113-133.
- EUGENIO LA ROCCA (2006), *Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo*, in *Musa Pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, (Roma, Colosseo, 19 febbraio – 20 agosto 2006), a cura di Angelo Bottini, Roma, Electa, pp. 99-133.
- LIMC: Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (1981-2009), 18 voll., Zurich [etc.], Artemis Verlag.
- THOMAS J. LUCE (1968), *Political Propaganda on Roman Republican Coins: Circa 92-82 B. C.*, «American Journal of Archeology», 72/1, pp. 25-39.
- MARCO PODINI (in corso di pubblicazione), *La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione*, «Ocnus», 18 («Quaderni della scuola di specializzazione in archeologia dell'Università di Bologna»).
- FRANÇOIS REBUFFAT (1996), *La monnaie dans l'antiquité*, Paris, Picard.
- RIC: The Roman Imperial Coinage* (1948-), 9 voll., ed. by Harold Mattingly and Edward A. Sydenham, London, Spink & Son Ltd.
- RRC: Roman Republican Coinage* (1974), 2 voll., ed. by Michael H. Crawford, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

CHRISTOPHE VENDRIES (1999), *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, Paris-Montréal, L'Harmattan.

PAUL ZANKER (2006), *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. München, Beck, 1987).

Daniela Castaldo è ricercatore di Iconografia musicale e Storia della musica all'Università del Salento (Italia). Si occupa di iconografia e archeologia musicale dei popoli dell'antichità greca e romana. Tra le sue pubblicazioni: *Il Pantheon musicale: iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo* (Ravenna 2000) e, con Donatella Restani e Cristina Tassi, *Il sapere musicale e i suoi contesti: da Teofrasto a Claudio Tolomeo* (Ravenna 2009).

Daniela Castaldo is Assistant Professor of Musical Iconography and History of Music at the Università del Salento (Italy). Her research interests concern musical iconography and archeology of ancient Greek and Roman civilizations. Among her publications: *Il Pantheon musicale: iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo* (Ravenna 2000) and, with Donatella Restani and Cristina Tassi, *Il sapere musicale e i suoi contesti: da Teofrasto a Claudio Tolomeo* (Ravenna 2009).

Section 5

**La musica nella Grecia
arcaica e classica**

**Greek Music in Archaic and
Classical Greece**

Sezione 5

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età classica Ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche

di **Marco Ercoles**

Università degli Studi di Bologna, Italia
m.ercoles@virgilio.it

§ La citarodia rappresenta una forma di espressione musicale tra le più importanti della civiltà ellenica, dalle sue origini sino al periodo ellenistico e imperiale. Nonostante la sua importanza, non risulta facile seguirne lo sviluppo in età arcaica, perché le fonti antiche presentano solo alcuni nomi, a metà tra storia e leggenda. Lo scopo del presente contributo è analizzare le ricostruzioni della storia antica della citarodia tracciate da poeti ed eruditi ateniesi d'età classica (in particolare Glaucos di Reggio fr. 2 Lanata; Timoteo fr. 791, 221 ss. Page; Eraclide Pontico fr. 157 Wehrli) per valutarne il metodo e l'attendibilità. Tali ricostruzioni, in effetti, provengono da un momento storico di passaggio tra l' 'antica' e la 'nuova' musica, tra lo stile semplice e nobile del periodo arcaico (il cosiddetto *kalos tropos*) e il complesso e virtuoso 'nuovo' stile del periodo tardo-classico; un momento di discussione e dibattito acceso, che vede da un lato i critici (platonici e peripatetici) conservatori e dall'altro esponenti delle nuove tendenze musicali quali Timoteo di Mileto. Ne consegue che le linee della storia della citarodia sono tracciate in maniera non univoca dagli autori immersi in tale contesto, a seconda dell'orientamento critico e del gusto musicale di ciascuno. Casi emblematici sono quelli di Timoteo e di Eraclide Pontico: il primo cerca di ravvisare nella storia della citarodia gli elementi di continuità (in particolare tra lo stile di Terpandro e il proprio stile compositivo), allo scopo di giustificare le nuove tendenze musicali del *nomos* e del ditirambo; l'altro, invece, individua una cesura netta tra l'antica e la 'nuova' citarodia, condannando quest'ultima su un piano estetico ed etico e considerando invece i citarodi che eseguivano versi omerici come gli eredi dello stile compositivo di Terpandro.

§ Kitharody represents one of the most relevant forms of musical expression in Greek civilization, from its origins up to the Hellenistic and Imperial age. Despite its importance, it is quite difficult to follow its development in the Archaic age, since ancient sources merely provide some names which are midway between history and legend. The present paper aims at analysing the reconstructions of the ancient history of kitharody provided by poets and scholars, active in Classical Athens (in particular Glaucos of Rhegium fr. 2 Lanata; Timotheus fr. 791, 221 ss. Page; Heraclides Ponticus fr. 157 Wehrli) to evaluate how they worked and how reliable is their work. These reconstructions come from a crucial historical period, when the simple and noble style of musical composition (the so called *kalos tropos*) used by Archaic poets and musicians gave way to the so called 'new' style of composition, complex and virtuosic. It is a period characterized by a lively discussion between the exponents of the 'new' musical tendencies, such as Timotheus of Miletus, and their critics (Plato, Aristotle and their students). In such a cultural environment the history of kitharody is sketched by the opposing parties in antithetical ways, according to the different aesthetic (and ethical) ideas on music. Representative cases are those of Timotheus and Heraclides Ponticus: the former underlined the elements of continuity between Archaic (and in particular Terpandrian) and his own kitharodic style of composition, in order to justify the new musical trend; the latter, in contrast, gave more relevance to the discontinuity between the two styles and regarded the non-creative kitharodes who performed Homeric verses as being nearer to the Terpandrian manner (or, to be more accurate, he saw Terpander as the *protos heuretēs* of this kind of musical practice).

Tra i capitoli più affascinanti della storia della poesia e della musica greca vi è senz'altro la citarodia pre-omerica e arcaica, una forma di espressione artistica generalmente considerata dai Greci più antica e più nobile rispetto ad altre, come ad esempio l'aulodia e l'auletica (anche se non mancarono le eccezioni: basti pensare a Glauco di Reggio, il quale riteneva l'aulodia anteriore alla citarodia, cf. fr. 1 Lanata). Testimonianze eloquenti del fascino suscitato dalle origini della musica citarodica sono ancora oggi le rappresentazioni – vascolari e poetiche – dell'Apollo citarodo, prototipo dei citarodi storici (cf. CASTALDO [2000], pp. 17-22, con bibliografia), di Filammone, attivo soprattutto nel centro apollineo di Delfi, o ancora del tebano Anfione, che costruì al suono della sua cetra le mura dalle sette porte di Tebe. E si potrebbero citare anche i citarodi della Tracia: Tamiri, che osò misurarsi a gara con le Muse, ed Orfeo «dal nome illustre» (cf. Ibico fr. 306 Davies e Pindaro *Pythia* 4, 176 s.; vd. anche Bacchilide *Dithyrambos* 28), il mitico cantore che non prese mai parte ad agoni musicali (cf. Pausania 10, 7, 2 s.), ma che nondimeno diede origine alla fiorente tradizione citarodica dell'isola di Lesbo (cf. GRAF [1995], in part. p. 316).¹

Ma il momento in cui si sviluppa un vero e proprio interesse per la storia della citarodia è quando, tra la fine del V e l'inizio IV sec. a.C., questa forma musicale è ormai andata incontro, ad Atene, ad un processo di trasformazione che ne ha alterato i tratti costitutivi. Proprio quando la citarodia raggiunge l'apice del suo sviluppo, divenendo un tipo di esecuzione mimetica e virtuosa, a tratti espressionistica, allora si avverte che una 'stagione' della sua storia si è conclusa e che una nuova fase si è aperta. Ed è allora che si sente l'esigenza di ripercorrere le tappe che hanno portato alla situazione presente. Non va dimenticato, d'altra parte, che proprio nella seconda metà del V sec. a.C., con la Sofistica, si acuisce l'interesse per il motivo del *prōtos heuretēs*, del "primo scopritore" (cf. KLEINGÜNTHER [1937], p. 138 s.; JACOBY [*FGrHist*] 3B Komm. [Noten] 283), ciò che ha senz'altro influito anche sull'interesse per la storia delle espressioni musicali, ed in particolare di quella citarodica.

Di un simile influsso ha molto probabilmente risentito Glauco di Reggio, contemporaneo più giovane di Democrito (fr. 5 Lanata), che – secondo le parole di LANATA (1963), p. 270 – «pare avere condiviso con i Sofisti i metodi di interpretazione e gli interessi per le questioni di critica e di storia letteraria e

¹ Su Apollo citarodo, cf. Esiodo *Theogonia* v. 94 s. ≈ *Hymni Homerici* 25, 2 s.: ἐκ γὰρ τοι Μουσέων καὶ ἐκὶβόλου Ἀπόλλωνος / ἄνδρες ἄοιδοι ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί. Su Filammone, cf. LASSERRE (1954), pp. 24 e 31 e GOSTOLI (1990), p. 100 s. *ad test.* 33. Su Anfione, cf. Esiodo fr. 182 Merkelbach – West e Pausania 9, 5, 8 (la cui fonte è un poema intitolato *Europia*); altre testimonianze letterarie, tutte posteriori, sono raccolte in GRIESER (1937), p. 3 s. (testt. 16-28); vd. inoltre THIEMER (1979), pp. 97-99. Su Tamiri, cf. almeno THIEMER (1979), pp. 95-97 e MERIANI (2006), con ampia bibliografia. Su Orfeo, oltre ai sopra citati Ibico fr. 306 Davies e Pindaro *Pythia* 4, 176 s., cf. le testimonianze posteriori raccolte da GRIESER (1937), p. 5 s. (testt. 34-41); vd. inoltre LASSERRE (1954), p. 31, THIEMER (1979), pp. 88-90, GRAF (1995) e GOSTOLI (1990), p. 113 *ad test.* 46. Per le testimonianze figurative, cf. rispettivamente *LIMC* 1/1 (1981), p. 720 ss. (Anfione), 2/1 (1984), p. 199 s. § D.a e 206 § D.b (Apollo), 7/1 (1994), p. 83 ss. (Orfeo). Per Apollo citarodo, cf. ancora SARTI (1992). Per Tamiri, cf. ancora MERIANI (2006), con un'appendice iconografica.

musicale».² A lui, autore di un'opera *Sui poeti e i musicisti*, si deve il primo tentativo di tracciare l'evoluzione della tradizione poetica e musicale greca attraverso i suoi maggiori esponenti: Olimpo, Orfeo, Terpandro, Archiloco, Taleta, Senocrito, Stesicoro. Dagli scarsi frammenti dell'opera – sei in tutto nell'edizione di LANATA (1963) – si può ricavare almeno un'importante informazione relativa alla citarodia (fr. 1):

[T1] πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν [sc. Τέρπανδρον] Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τινὶ τῷ *Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν*· φησὶ γάρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλωδῖαν [...] ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμνημένος· οὐδεὶς γάρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλωδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐθὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε.

Glauco d'Italia, in una trattazione *Sugli antichi poeti e musicisti*, dimostra che Terpandro è più antico di Archiloco; afferma, infatti, che egli viene al secondo posto dopo i primi compositori di aulodie [...] Afferma ancora che egli imitò Omero per il testo e Orfeo per le melodie; Orfeo, a quanto pare, non avrebbe imitato alcuno: non aveva infatti alcun predecessore, se non gli antichi poeti di aulodie; ma l'opera di Orfeo non aveva nulla in comune con essi.

(trad. G. Lanata)

Secondo Glauco, dunque, Terpandro avrebbe emulato Omero per il testo (qui ἔπη deve indicare sostanzialmente versi affini a quelli epici per contenuto e per ritmo, dattilico o *kat'enoplion*),³ Orfeo per le melodie.⁴ Ciò significa che nell'ultimo

² Cf. HILLER (1886), pp. 399 e 401; JACOBY (1910), p. 1418; DEL GRANDE (1932), p. 140.

³ Cf. GENTILI-GIANNINI (1977), in part. pp. 34-36. Si badi che all'epoca di Glauco il termine ἐξάμετρον si era già affermato (cf. Erodoto 1, 47 e 62, *id.* 5, 60 s. e specialmente *id.* 7, 220): se l'autore avesse inteso riferirsi specificamente alla forma metrica dei versi terpandei piuttosto che al loro contenuto avrebbe potuto impiegare il termine specifico.

⁴ Per quanto concerne l'estensione del frammento di Glauco, si segue la proposta di Westphal – ampiamente condivisa (cf. HILLER [1886], p. 403 ss.; JACOBY [1910], p. 1417; LASSERRE [1954], p. 155; LANATA [1963], pp. 270-273; HUXLEY [1968], p. 48 s.; BALLERIO [2003], p. 29 n. 34) – di includere nella citazione anche le parole relative all'imitazione di Orfeo e Omero da parte di Terpandro, che pure dipendono sintatticamente dal frammento di Alessandro Poliistore ([FGrHist] 3A, 273 F 77: Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ *Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα* Ὀλυμπον ἔφη πρώτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὑαγνιν δὲ πρώτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον) che segue la menzione dei πρώτοι ποιήσαντες αὐλωδῖαν. I motivi che rendono l'ipotesi piuttosto convincente sono i seguenti: (1) l'indicazione del rapporto imitativo esistente tra Terpandro, da un lato, e Omero e Orfeo, dall'altro, non ha alcun legame con quanto dice il frammento del Poliistore, che appare piuttosto come un inserto legato alla menzione dei primi aulodi, e completa la precedente notizia di Glauco sulla cronologia relativa di Terpandro; (2) la successione cronologica di musicisti e poeti risultante dall'unione dei due brani del *De musica* (4, 1132e + 5, 1132f-1133a) – primi aulodi, Orfeo, Omero, Terpandro – corrisponde pienamente a quella stabilita di Glauco, quale emerge dai fr. 2-5 Lanata; (3) il criterio dell'imitazione come base per fissare la cronologia relativa di poeti e musicisti è caratteristico di Glauco (cf. LANATA [1963], p. 272 *ad* πρεσβύτερον, con bibliografia). Si noti, infine, che lo Pseudo-Plutarco (*De musica* 5, 1133b) accredita anche una diversa tradizione sull'origine della poesia terpandea: il cantore lesbio avrebbe ripreso alcuni *nomoi* citarodici da Filammone di Tebe, citarodo e ordinatore di cori.

scorcio del V sec. a.C. la produzione citarodica terpandrea era considerata come una narrazione epica, sul modello di Omero, ma in forme liriche e cantabili. Il fatto che le melodie seguissero il modello delle composizioni di Orfeo indica che doveva trattarsi di arie abbastanza semplici, ancora non influenzate dalle più elaborate modulazioni della musica auletica: come precisa Glauco, infatti, Orfeo non risentì affatto dell'influenza degli aulodi a lui anteriori – un'influenza che, secondo l'erudito di Reggio, inizierà a farsi sentire solo più tardi nelle composizioni, più elaborate, dei melici Taleta e Stesicoro (cf. fr. 2 s. Lanata).

La linea di successione musicale Orfeo-Terpandro ricompare, sempre nell'ultimo turno del V sec. a.C.,⁵ nella *sphragis* dei *Persiani* di Timoteo, l'esponente di spicco della cosiddetta 'Nuova Musica'. Nel tentativo di difendere il proprio indirizzo artistico, virtuosistico e mimetico, dalle accuse dei detrattori, il poeta ripercorre tendenziosamente la storia del genere musicale da lui praticato – la citarodia, per l'appunto – e cerca di mostrare come sin dalle prime manifestazioni esso presentasse tratti di virtuosismo. Ecco le sue parole (traduzione mia):

[T2] ὁ γάρ μ' εὐγενέτας μακραί-	Di Sparta il nobile, potente
ων Σπάρτας μέγας ἀγεμῶν	longevo popolo sovrano
βρύων ἄνθ' εἰς ἥβας	rigoglioso dei fiori di gioventù
δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων	infiammandomi mi agita
210 ἔλῃ τ' αἴθοπι μῶμῳ,	e percuote con biasimo furioso
ὅτι παλαιότεραν νέοις	perché nei nuovi canti
ῥυμοῖς μοῦσαν ἀτιμῶ·	non rispetto la Musa antiquata;
ἐγὼ δ' οὔτε νέον τιν' οὔ-	io però non allontano da questi
τε γεραὸν οὔτ' ἰσῆβαν	canti né i giovani
215 εἶργω τῶνδ' ἐκὰς ῥυμων·	né i vecchi né i coetanei:
τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύ-	i corruttori dell'antica musica,
μας, τούτους δ' ἀπερύκω,	questi io tengo lontani,
λωβητῆρας ἀοιδᾶν,	distruttori di canti,
κηρύκων λιγυμακροφώ-	che lanciano urli
220 νων τείνοντας ἰυγάς.	da araldi fortestridenti.
πρῶτος ποικιλόμοσος Ὀρ-	Per primo Orfeo dalla varia Musa
φεὺς <χέλ>ον ἐτέκνωσεν	generò la lira
υἱὸς Καλλιόπας ∪ —	il figlio di Calliope [...]

⁵ Secondo WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1913), p. 61, i *Persiani* furono composti poco dopo il 412 a.C.; secondo JANSSEN (1989), p. 21 s., il carme di Timoteo fu composto «shortly before or in 407 BC». Non si pronuncia in proposito l'ultimo editore di Timoteo, HORDEN (2002), p. 15 s. Recentemente, FIRINU (2009) ha individuato un possibile *terminus post quem* per la composizione dei *Persiani* nell'*Iphigenia Taurica* di Euripide (414/413 a.C.).

	×× Πιερίαθεν·	...] dalla Pieria;
225	Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷδε ⁶	Terpandro, dopo costui,
	κατήυξε μουσαν ἐν ᾧδαϊς·	accrebbe la musica con i suoi canti;
	Λέσβος δ' Αἰολία ν<ι> > Αν-	l'eolica Lesbo, ad Antissa,
	τίσσαι γείνατο κλεινόν·	glorioso lo diede alla luce.
	νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις	Ed ora Timoteo con metri
230	ῥυθμοῖς τ' ἐνδεκακρουμάτοις	e con ritmi endecacordi
	κίθαριν ἐξανατέλλει,	fa rinascere la cetra,
	θησαυρὸν πολύνυμνον οἷ-	il riposto tesoro delle Muse
	ζας Μουσᾶν θαλαμευτόν.	avendo dischiuso, che è ricco di canti.

Orfeo e Terpandro sono presentati, rispettivamente, come esempi di complessità (*poikilia*) e di sperimentalismo in campo musicale; *poikilia* – è bene ricordarlo – era in età classica un termine chiave della polemica sulla Nuova Musica: nella *Repubblica* (399c-d) e nelle *Leggi* (812d-e), ad esempio, Platone propone di escludere dall'educazione dei giovani uno stile troppo ricco ed elaborato, inutile, ed anzi dannoso, alla formazione del discente.⁷ Non meno interessante è un brano del *De musica* pseudo-plutarco (18, 1137a-b), di probabile impronta aristossenica, nel quale si asserisce che Terpandro e l'auleta Olimpo, a lui anteriore, non fecero ricorso alla *poikilia* non già per imperizia tecnica, ovvero perché non conoscessero accorgimenti atti a rendere la musica più varia e complessa, ma solo per motivi stilistici: le loro composizioni, insomma, erano volutamente semplici e nobili.⁸ Ebbene, qualificando lo stile di Orfeo e di Terpandro come elaborato, Timoteo caratterizza la storia della musica in maniera antitetica a quella di Aristosseno, secondo una linea di continuità e di progressione che connette direttamente passato e presente, e che fornisce una giustificazione alle innovazioni tecniche più recenti: la musica 'nuova' non fa altro che riprendere e sviluppare tratti presenti già in quella antica.

⁶ Vv. 225 s.: sistemazione testuale proposta da Aron e accolta da DEL GRANDE (1946), p. 120, JANSSEN (1989), pp. 139, 153-155, e GOSTOLI (1990), pp. 30 s. e 112-114. Per quel che concerne la metrica, si osservi che il *colon* risultante al v. 226, un metro giambico seguito da uno ionico *a minore* (— ◡ — ◡ ◡ —), ricorre al v. 239 del carme (cf. GOSTOLI [1990], 114 *ad test.* 46).

⁷ Sulla *poikilia* musicale, cf. BARTOL (1998), pp. 302-304; JANSSEN (1989), pp. 151-160 (*Appendix B*); BARKER (1995).

⁸ Si deve osservare che la *poikilia* non fu un tratto esclusivo della Nuova Musica, dal momento che negli epinici Pindaro, maestro dello stile musicale nobile e antico, vanta più volte una musa 'varia' ed 'elaborata': cf. *Olympia* 3, 6-8: ἐπεὶ χαίταισι μὲν ζευχθέντες ἐπὶ στέφανοι / πρᾶσσοντί με τοῦτο θεόδματον χρέος, / φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν; *Olympia* 6, 85-87: τὰς ἐρατεινὸν ὕδωρ / πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματᾶσι πλέκων / ποικίλον ὕμνον. Si dovrà piuttosto ritenere che Timoteo e gli altri esponenti del nuovo indirizzo musicale abbiano accentuato questo aspetto, complicando l'accompagnamento musicale a tal punto da invertire il rapporto gerarchico tra testo poetico e melodia musicale (che è quanto deprecava Platone *Repubblica* 400a).

Ulteriori considerazioni permette di svolgere il raffronto tra la *sphragis* dei *Persiani* e un brano di Eraclide Pontico, studioso ed erudito del IV sec. a.C. che, secondo la migliore tradizione peripatetica, coltivò l'interesse per la ricostruzione storica e il gusto per la raccolta di materiale documentario. Nella sua *Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκίμησάντων>* (*Raccolta di musicisti celebri*) Eraclide traccia una storia della citarodia dalle origini (in particolare da Anfione) fino a Terpandro, del quale afferma che era un compositore di *nomoi* citarodici e che, in quanto tale, rivestiva i versi propri e quelli di Omero della melodia adeguata. Si veda la parte finale del fr. 157 Wehrli:

[T3] καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

E infatti [Eraclide] afferma che Terpandro, in quanto compositore di *nomoi* citarodici, in conformità a ciascun *nomos* rivestiva di melodia i versi propri e quelli di Omero e poi li cantava agli agoni.

In altri termini, secondo Eraclide i *nomoi* terpandrei – intesi come precise linee melodiche – rivestivano sia versi originali del musico, sia versi omerici (o quantomeno versi epici tradizionali). Definendo in questi termini l'attività di Terpandro, l'erudito va ben oltre l'affermazione di Glauco (fr. 1 Lanata = T1), il quale parlava solo di imitazione dell'epica omerica da parte di Terpandro, ed arriva sostanzialmente ad assimilare il musico lesbio alla figura tradizionale del citarodo d'epoca classica: l'esecutore professionista che agli agoni musicali cantava brani dei poemi omerici o di altri testi della tradizione poetica greca (da Esiodo ad Archiloco e Semonide, da Mimnermo a Focilide).⁹ Una simile pratica può ben risalire all'età arcaica, come l'analoga attività rapsodica di recitazione di Omero e Archiloco, attestata già da Eraclito (fr. 42 Diels-Kranz), ma non è facile stabilire quando si sia affermata.¹⁰ In ogni caso, importa qui sottolineare soprattutto il fatto che all'epoca di Eraclide la prassi citarodica di musicare Omero e di eseguirlo agli agoni apparisse tradizionale (cf. Pseudo-Plutarco *De musica* 6, 1133b-c = T4). Critico della Nuova Musica, l'erudito peripatetico non poteva che dipingere Terpandro come l'archegeta di una forma di esecuzione che ai suoi

⁹ Per questa prassi, cf. Timomaco *FGrHist* 3C, 754 F 1 (Stesandro di Samo quale primo citarodo a cantare versi omerici a Delfi), Camaleonte fr. 28 Wehrli = 27 Giordano (sulla musicazione dei carmi di Omero, Esiodo, Archiloco, Mimnermo e Focilide tra V e IV sec. a.C., a quanto consta dal contesto in cui il frammento è citato: cf. Ateneo *Deipnosophistae* 14, 620c), Ateneo *Deipnosophistae* 14, 632d (sui versi omerici acefali, considerati un portato della messa in musica dei poemi omerici) e Sesto Empirico *Adversus mathematicos* 6, 16 (sulla prassi antica di musicare versi omerici). Sulla questione, cf. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1913), p. 239 n. 3; WEST (1971), p. 308; ID. (1981), p. 124 s.; ID. (1986), p. 46; PAVESE (1972), p. 237 s.; HERINGTON (1985), p. 20; GOSTOLI (1990), p. 36 s., nn. 129 e 133; NAGY (1990), p. 26 s.; GENTILI (2006), p. 21 s.

¹⁰ GOSTOLI (1990), p. 37 n. 133, pensa all'alto arcaismo; GENTILI (2006), p. 22, pensa al VI sec. a.C. Diversamente, WEST ([1971], p. 308; [1986], p. 46; [1992], pp. 18 s., 330), PAVESE (1972), p. 237 s., e NAGY (1990), p. 26 s., attribuiscono tale prassi ai citarodi dell'età classica.

occhi appariva tradizionale, e dunque antica. Non sarà allora un caso che, nella *sphragis* dei *Persiani* (vv. 213-220 = T2), Timoteo di Mileto se la prendesse proprio con questo tipo di esecuzione e con i suoi rappresentanti, che non esitò a definire «corruttori dell'antica musica» (vv. 216-217: μουσοπαλαιολύμας) e «araldi fortestridenti» (vv. 219-220: κηρύκων λιγυμακροφώνων).

ἐγὼ δ' οὔτε νέον τιν' οὔ-	io però non allontano da questi (sc. i miei canti)
τε γεραὸν οὔτ' ἰσθήβαν	canti né i giovani
215 εἴργω τῶνδ' ἐκάς ὕμνων·	né i vecchi né i coetanei:
τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύ-	i corruttori dell'antica musica,
μας, τούτους δ' ἀπερύκω,	questi io tengo lontani,
λωβητήρας ἀοιδᾶν,	distruttori di canti,
κηρύκων λιγυμακροφώ-	che lanciano urli
220 νων τείνοντας ἰνγάς.	da araldi fortestridenti.

Se quanto ho proposto finora è accettabile, allora emerge un dato interessante: la figura di Terpandro fu contesa, nel periodo classico, tra i fautori della Nuova Musica ed i sostenitori della musica tradizionale, e fu conseguentemente soggetta a due opposte interpretazioni: i primi tratteggiarono l'antico musico come un innovatore e come un compositore originale, capace «di accrescere la musica con i suoi canti» (Timoteo fr. 791, 225 s. Page = T2), ed in questi termini lo proposero come un proprio predecessore; gli altri, invece, lo rappresentarono come un cantore di versi omerici e, dunque, come un predecessore dei citarodi tradizionali, che fino all'età di Frinide, maestro di Timoteo, cantavano brani omerici preceduti da un proemio di forma innodica, il tutto mantenendo durante l'intera esecuzione la stessa aria melodica e lo stesso ritmo metrico-musicale, come si desume da un brano del *De musica* pseudoplutarcheo (6, 1133b-c) riconducibile con buona probabilità ad Eraclide:¹¹

[T4] τὸ δ' ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλή τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. διὸ καὶ ταύτην <τὴν> ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἕκαστον

¹¹ Cf. GRIESER (1937), p. 46 e BALLERIO (2000), p. 30 n. 41. Diversamente, PRIVITERA (1965), p. 90, e BARKER (1984), p. 211 n. 42, ascrivono il brano ad Aristosseno. A favore dell'attribuzione del sopra citato brano ad Eraclide sta soprattutto il fatto che la definizione del *nomos* è adombrata anche nel frammento eraclideo già discusso (fr. 157 Wehrli = T3), dove si dice che Terpandro componeva le proprie melodie «in conformità ad un solo *nomos* per volta» (κατὰ νόμον ἕκαστον), ovvero senza variazioni ritmiche (come bene si deduce dal contesto generale del frammento). Si noti, peraltro, la similarità delle formulazioni: (fr. 157 Wehrli) κατὰ νόμον ἕκαστον ~ (*De musica* 6, 1133c) καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. Un ulteriore indizio a favore della paternità eraclideia è anche la medesima caratterizzazione dell'attività di Terpandro come esecutore di versi propri e di versi omerici.

νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι, ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τε τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποιήσιν. Δῆλον δὲ τοῦτ' ἐστὶ διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων.

In linea generale, la citarodia del tempo di Terpandro si mantenne affatto semplice ancora fino al periodo di Frinide: anticamente, infatti, non era possibile eseguire le citarodie come ora, né si potevano mutare armonie e ritmi, dal momento che [i citarodi] mantenevano nei *nomoi* la tensione (= tonalità) adatta a ciascuno. Per questo ricevettero questa denominazione: erano definiti *nomoi* perché non era possibile contravvenire al tipo di tensione stabilito per ciascuno. Adempiuti i doveri nei confronti degli dèi, come essi vogliono,¹² [i citarodi] passavano subito alla poesia di Omero e degli altri poeti. Questo è chiaro dai proemi di Terpandro.

Si noti come, secondo questa ricostruzione, la citarodia arcaica e classica (almeno fino a Frinide) sia caratterizzata come una forma musicale ben poco creativa: il citarodo poteva comporre a piacere solo la sezione innodica proemiale, mentre il resto del canto era ripreso da Omero o da altri poeti. Il brano chiarisce, tra l'altro, la ragione per cui i critici della Nuova Musica potevano caratterizzare Terpandro come un cantore di poesia omerica: il fatto che esistessero proemi terpandrei – o quantomeno ascritti al Lesbio – che servivano, proprio come gli *Inni omerici*, ad introdurre il canto di versi epici. Evidentemente, tali proemi si concludevano, come gli *Inni*, con il saluto di congedo rivolto alla divinità (cf. Terpandro fr. dub. 7 Gostoli)¹³ e con un'espressione del tipo μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, «passerò ad un altro canto/passerò al resto del canto».¹⁴

Ai proemi terpandrei, ben noti nell'antichità, lo Pseudo-Plutarco fa riferimento anche in un altro brano (*De Musica* 4, 1132d-e), probabilmente anche in questo caso sulla scorta di Eraclide Pontico.¹⁵ Ecco il passo in questione:

[T5] πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρῳδικὰ ἐν ἔπεσιν. ὅτι δ' οἱ κιθαρῳδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν

¹² L'espressione può riferirsi alla relativa libertà che i citarodi avevano nella composizione dei proemi, sia sotto il profilo della lunghezza, sia sotto quello della struttura (semplice o doppia, come nel caso dell'*Inno omerico ad Apollo* o della *Teogonia* di Esiodo).

¹³ Ancorché si tratti di un frammento dubbio, è interessante notare che esso viene descritto dai testimoni – Zenobio (*vulgata bizantina*) 5, 99; Elio Dionisio α 76 (ERBSE [1950]); Esichio α 3113 – come l' ἐξόδιον tipico delle composizioni citarodiche e rapsodiche. Il raffronto con gli *Inni omerici* (ad es. 15, 16, 19, 21, 31, 32, etc.) chiarisce che si tratta della parte conclusiva (ἐξόδιον) della sezione proemiale.

¹⁴ Si tratta, rispettivamente, degli elementi (4) e (5) individuati nei 28 *Inni omerici* minori da KOLLER (1956), § 4. La loro struttura consueta è la seguente: (1) invocazione della divinità con successivi (2) nomi culturali, cui talora si aggiunge un catalogo dei luoghi di culto; (3) storia della nascita della divinità, introdotta da una proposizione relativa e, talora, (3a) racconto dell'introduzione del dio, ancora giovane, nell'Olimpo; (4) formula stereotipata χαῖρε οὕτω; (5) dichiarazione che l'invocazione al dio è ormai conclusa e che il cantore passa all'altra parte del canto.

¹⁵ Sui proemi terpandrei, cf. anche Pseudo-Plutarco *De musica* 4, 1132d (brano anch'esso riconducibile a Eraclide: cf. GOSTOLI [1990], p. 98, con bibliografia).

πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμινύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῇ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν.

Furono composti da Terpandro anche proemi citarodici. Che i *nomoi* citarodici antichi fossero composti in versi epici lo ha mostrato Timoteo: egli eseguiva i suoi primi *nomoi* in versi epici, mescolandovi un fraseggio di tipo ditirambico,¹⁶ affinché non apparisse sin da subito che contravveniva alle regole della musica antica.

Sulla base di questo passo un autorevole studioso della musica greca antica, KOLLER (1956), p. 183 s., ha dedotto che all'epoca di Eraclide non doveva sussistere altro della produzione terpandrea se non i suddetti proemi in versi epici (ἐν ἔπεσι). Il Peripatetico – osservava lo studioso (*l.c.*) – non sarebbe ricorso ad una dimostrazione indiretta per dimostrare che le antiche composizioni nomiche erano in versi epici se avesse posseduto qualche *nomos* terpandreo integro.¹⁷ Di qui la convinzione che nell'Atene d'età tardo-classica i proemi in versi epici fossero gli unici versi superstiti dell'intera produzione terpandrea. L'osservazione risulta ineccepibile sul piano logico, ma occorre osservare che la formulazione qui impiegata da Eraclide appare polemica, come pure in altri passi della *Raccolta di musicisti celebri* (vd. ad es. Eraclide Pontico fr. 157 Wehrli = T3, laddove si descrive lo stile delle composizioni dei più antichi citarodi in termini antitetici rispetto allo stile dei 'nuovi' citarodi: «lo stile delle composizioni degli autori menzionati non era sciolto né privo di metro, ma era come quello di Stesicoro e degli antichi poeti lirici, che componevano versi epici e li rivestivano di musica»). Non si può, dunque, desumere *sic et simpliciter* dal passo eraclideo sopra citato che in età classica le composizioni nomiche di Terpandro non sussistessero più, per il semplice fatto che l'erudito può avere omesso il riferimento ai *nomoi* terpandrei solo per conseguire un intento polemico: illustrare lo stile nobile delle composizioni citarodiche e *contrario*, attraverso un esempio di stile corrotto, e contrapporre così ancora una volta tra loro Terpandro e Timoteo. Emerge, dunque, in tutta la sua importanza la necessità di tenere sempre nella debita considerazione il tono e gli intenti del testimone antico, per non rischiare di fraintenderne le parole e di dedurre dai suoi silenzi ciò che non si dovrebbe.

In conclusione, appare evidente da quanto detto che gli eruditi e gli storici del periodo classico non dovevano disporre di molti elementi per ricostruire la

¹⁶ Per fraseggio o dizione ditirambica (διθυραμβικὴ λέξις) si intenda una strutturazione del discorso priva di periodicità ritmica ben riconoscibile, come si desume dal III libro della *Retorica* di Aristotele (1409a-b): τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστροφῶις [...] αἱ περίοδοι αἱ μακραὶ οὐσαι λόγος γίνεται καὶ ἀναβολῇ ὁμοιον («la dizione è necessariamente o continua e tenuta insieme da particelle connettive, come sono i preludi dei ditirambi, o periodica e uguale ai canti antistrofici dei poeti arcaici [...] I periodi, quando sono lunghi, diventano un discorso e risultano uguali ai preludi ditirambici»).

¹⁷ Si osservi che, effettivamente, i proemi sono l'unica parte delle composizioni di Terpandro pervenuta sino ad oggi: tutti i testimoni antichi non fanno altro che riportare versi proemiali (cf. fr. 1-4 Gostoli) o comunque riferibili alla sezione incipitaria dei componimenti terpandrei (cf. fr. 5 s. Gostoli). Non molto aggiunge alla questione la testimonianza di Plutarco (*Lycurgus* 28, 10) sull'esecuzione di versi terpandrei al tempo della spedizione dei Tebani in Laconia (371-362 a.C.): il Cheronense parla genericamente di τὰ Τερπάνδρου e non precisa se si tratti di proemi o di interi *nomoi*.

citarodia del periodo arcaico. La base documentaria in loro possesso consisteva – a quanto è dato ricostruire – in un *corpus* di *nomoi* e di proemi tradizionalmente ascritti a Terpandro, nelle menzioni del musico presso i lirici arcaici (ad es. in Saffo fr. 106 Voigt e Pindaro fr. 125 Maehler), nelle tradizioni orali che lo riguardavano e, infine, in alcune importanti testimonianze epigrafiche, come le iscrizioni dei vincitori degli agoni musicali annessi alle Carnee o alle Pitiche (si ricordi che Terpandro vinse il primo agone citarodico delle Carnee e che vinse per quattro volte di séguito quello che si teneva alle Pitiche). A petto di dati così scarni e, soprattutto, frammentari, studiosi come Glauco di Reggio ed Eraclide Pontico e poeti come Timoteo non esitarono a caratterizzare l'attività poetica e musicale di Terpandro secondo un generale criterio di verosimiglianza,¹⁸ ma soprattutto in maniera conforme alla loro ricostruzione della storia dell'antica musica greca – una ricostruzione talora viziata, come si è visto, da intenti polemici (si considerino i casi di Timoteo e di Eraclide). Tutto ciò indica con quanta cautela sia necessario trattare le ricostruzioni storico-letterarie degli antichi, che nondimeno restano – inevitabilmente – la fonte principale per la ricostruzione storica dei moderni. Nel caso specifico qui esaminato, comprendere i metodi impiegati dagli eruditi e dagli storici del periodo classico non deve portare alla rinuncia completa a comprendere che cosa fosse la citarodia arcaica, ma deve servire piuttosto a neutralizzare le distorsioni insite nella sua rappresentazione fornita dai Greci d'età classica.¹⁹ *

¹⁸ Sul criterio della verisimiglianza nell'ambito delle ricostruzioni storiche e biografiche peripatetiche, cf. HUXLEY (1974); ARRIGHETTI (1993), p. 218 ss.; GARULLI (2004), p. 155 s.

¹⁹ Nel contributo sono state considerate solo le 'distorsioni intenzionali' nella rappresentazione della citarodia arcaica, derivanti da diverse caratterizzazioni della storia di questa espressione musicale. Accanto ad esse, tuttavia, occorre segnalare l'esistenza di 'distorsioni involontarie', non intenzionali, derivanti da confusioni intervenute sul piano della terminologia. Si pensi, ad esempio, allo slittamento semantico del termine *ἐπη* dal valore generale di "verso epico" di natura dattilica o *κατ' ἐνόπλιον*-epitrita a quello ristretto di "esametro": ciò non è stato privo di conseguenze nella moderna ricostruzione della citarodia arcaica, se è vero che diversi editori dei frammenti di Terpandro hanno cercato di ricondurre a misure esametriche strutture *κατ' ἐνόπλιον* come quella del fr. 2 Gostoli (vd. BERGK [1882], p. 9 *ad loc.* e GOSTOLI [1990], p. 129 *ad loc.*). Sulla questione, vd. *supra*, n. 3. Una questione analoga è quella riguardante il termine *nomos*, il quale poteva avere ben tre valori: (1) aria o nucleo melodico tradizionale; (2) componimento cantato su un nucleo melodico tradizionale; (3) genere poetico-musicale specifico. L'impossibilità di distinguere sempre in modo chiaro tra questi tre valori è causa di confusione oggi, come un tempo (cf. in proposito WEST [1992], p. 217).

* Mi sia lecito ringraziare per i loro preziosi suggerimenti e per le istruttive e stimolanti discussioni i Proff. Andrew Barker, Camillo Neri e Mariarita Paterlini, nonché gli amici e colleghi Leonardo Fiorentini e Stefano Valente.

Bibliografia

- ALESSANDRO POLIISTORE *Fragmenta*, in *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 3: *Geschichte von Staedten und Voelkern: Horographie und Ethnographie. A: Autoren über verschiedene Städte. Text* (1964), von Felix Jacoby, Leiden, Brill (FGrHist).
- GRAZIANO ARRIGHETTI (1993), *Riflessione sulla letteratura e biografia presso i Greci*, in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*, a cura di Franco Montanari, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt («Entretiens sur l'antiquité classique», 40), pp. 211-262.
- RAFFAELLA BALLERIO (2000) [a cura di], *Plutarco, La musica*, Milano, BUR.
- ANDREW BARKER (1984), *Greek Musical Writings*, vol. 1: *The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ANDREW BARKER (1995), *Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody*, in *Mousikē. Metrica e musica in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di Bruno Gentili e Franca Perusino, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, pp. 41-60.
- KRYSTYNA BARTOL (1998), *The importance of appropriateness. Rethinking the definition of nomos*, «Philologus», 142, pp. 300-307.
- THEODOR BERGK (1882⁴), *Poetae Lyrici Graeci*, vol. 3, Lipsiae, Teubner.
- WALTER BURKERT (1987), *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichorus*, in *Papers on the Amasis Painter and His World*, ed. by Andrea P. Bellolli, Malibu, CA, The J. Paul Getty Museum, pp. 43-62 (ora in ID., *Kleine Schriften*, 1. *Homeric*, Göttingen, Vandenhöck & Ruprecht, 2001, pp. 198-217).
- CAMALEONTE *Fragmenta*, in *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, band 9: *Phainias von Eresos; Chamaileon; Praxiphanes* (1969), herausgegeben von Fritz Wehrli, Basel, Schwabe & Co.
- CAMALEONTE *Fragmenta*, in *Chamaeleontis Heracleotae Fragmenta* (1990²), a cura di Davide Giordano, Bologna, Patron.
- DANIELA CASTALDO (2000), *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna, Longo Editore.
- CARLO DEL GRANDE (1932), *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli, Ricciardi.
- CARLO DEL GRANDE (1946), *Ditirambografi. Testimonianze e frammenti*, Napoli, Loffredo Editore.
- ERACLIDE PONTICO *Fragmenta*, in *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, band 7: *Herakleides Pontikos* (1969), herausgegeben von Fritz Wehrli, Basel, Schwabe & Co.
- HARTMUT ERBSE (1950), *Untersuchungen zu den attizistischen Lexica*, Berlin, Akademie Verlag.
- ESIODO *Fragmenta*, in *Fragmenta Hesiodica*, ediderunt Reinhold Merkelbach et Martin L. West (1967), Oxford, Clarendon Press.
- ELENA FIRINU (2009), *Il primo stasimo dell'Ifigenia Taurica euripidea e i Persiani di Timoteo di Mileto: un terminus post quem per il nomos?*, «Eikasmós», 20, pp. 109-131.
- VALENTINA GARULLI (2004), *Il Περὶ ποιητῶν di Lobone di Argo*, Bologna, Patron.
- BRUNO GENTILI (2006⁴), *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli.
- BRUNO GENTILI – PIETRO GIANNINI (1977), *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 26, pp. 7-61 (pp. 7-37: GENTILI, *I cosiddetti dattilo-epitriti nella poesia orale pre-omerica e nella lirica citarodica e corale da Stesicoro a Pindaro*; pp. 38-61: GIANNINI, *Indizi interni della composizione dell'esametro*).

- ANTONIETTA GOSTOLI (1986), *La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica*, in *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, a cura di Giovanni Cerri, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 103-126.
- ANTONIETTA GOSTOLI (1990), *Terpander*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- FRITZ GRAF (1995), *Orfeo: un poeta tra gli uomini*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna, Il Mulino, pp. 303-320 (ed. or. in *Interpretations of Greek Mythology*, a cura di Jan Bremmer, London, Routledge, 1988²).
- HEINSZ GRIESER (1937), *Nomos. Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg, Bilabel.
- EDWARD HILLER (1886), *Die Fragmente des Glaukos von Rhegion*, «Rheinisches Museum», 41, pp. 398-435.
- JAMES H. HORDERN (2002) [ed. by], *The Fragments of Timotheus of Miletus*, New York, Oxford University Press.
- GEORGE L. HUXLEY (1968), *Glaukos of Rhegion*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 9, pp. 47-54.
- GEORGE L. HUXLEY (1974), *Aristotle's Interest in Biography*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 15, pp. 203-213.
- IBICO *Fragmenta*, in *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1: *Alcman, Stesichorus, Ibycus* (1988), post D. L. Page edidit Malcolm Davies, Oxford, Clarendon Press.
- FELIX JACOBY (1910), *Glaukos* (36), in *Real-Enzyklopädie* 8/1, coll. 1417-1420.
- FELIX JACOBY (FGrHist), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 3: *Geschichte von Staedten und Voelkern: Horographie und Ethnographie*. 3b: *Kommentar zu nr. 297-607: Text* (1969), Leiden, Brill.
- TJITTE H. JANSSEN (1989), *Timotheus, Persae. A commentary*, Amsterdam, Hakkert.
- ADOLF KLEINGÜNTHER (1937), *Πρωτος εὑρετης. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig, Dieterich, 1933.
- HERMANN KOLLER (1956), *Das kitharodische Prooimion. Eine formgeschichtliche Untersuchung*, «Philologus», 100, pp. 159-206.
- GIULIANA LANATA (1963), *Poetica pre-platonica*, Firenze, La Nuova Italia.
- FRANÇOISE LASSERRE (1954) [éd. par], *Plutarque. De la musique. Texte, trad., comm., précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten-Lausanne, Urs Graf-Verlag.
- LIMC: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (1981-2009), 18 voll., Zurich [etc.], Artemis Verlag.
- ANGELO MERIANI (2006), *Il Thamyras di Sofocle*, in *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, a cura di Paola Volpe Cacciatore. Atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco (Fisciano, 1 dicembre 2006), Napoli, Arte tipografica, pp. 37-70.
- GREGORY NAGY (1990), *Pindar's Homer*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- CARLO ODO PAVESE (1972), *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- PINDARO *Fragmenta*, in *Pindari carmina cum fragmentis*, pars 2: *Fragmenta. Indices* (1989), post Brunonem Snell edidit Hervicus Maehler, Leipzig, Teubner.
- AURELIO G. PRIVITERA (1965), *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- SAFFO *Fragmenta*, in *Sappho et Alcaeus: Fragmenta* (1971), edidit Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennepe.
- SUSANNA SARTI (1992), *Gli strumenti di Apollo*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (archeol)», 14, pp. 96-103.
- HANNELORE THIEMER (1979), *Die Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn, GmbH.
- TIMOMACO *Fragmenta*, in *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 3: *Geschichte von Staedten und Voelkern: Horographie und Ethnographie. C: Autoren über einzelnde Länder. Text* (1968), von Felix Jacoby, Leiden, Brill (FGrHist).
- TIMOTEO *Fragmenta*, in *Poetae Melici Graeci. Alcmænis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum minorum reliquias, Carmina popularia et convivalia quaeque adesposta feruntur* (1962), edidit Denis L. Page, Oxford, Clarendon Press.
- ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1903), *Timotheos. Die Perser*, Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung.
- MARTIN L. WEST (1971), *Stesichorus*, «Classical Quarterly», n.s. 21, pp. 301-314.
- MARTIN L. WEST (1986), *The Singing of Hexameters: Evidence from Epidauros*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 63, pp. 39-46.
- MARTIN L. WEST (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press.

Marco Ercoles è dottore di ricerca in Filologia greca e latina presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia). I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la melica greca arcaica e i suoi rapporti con la musica. Ha pubblicato alcuni articoli su Alcmane e Stesicoro, sulle cui testimonianze sta preparando una monografia dal titolo *Stesicoro: testimonianze. Edizione critica, traduzione e commento*.

Marco Ercoles obtained his PhD in Greek and Latin Philology at the Università degli Studi in Bologna (Italy). His research interests include Archaic Greek poetry and its relationship with music. He published several articles on Alcman and Stesichorus. He is working on a monograph on Stesichorus' *testimonia*, titled *Stesicoro: testimonianze. Edizione critica, traduzione e commento*.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

New Music and its Myths Deconstructing Athenaeus' reading of the *aulos* revolution*

by **Pauline LeVen**

Yale University, USA
pauline.leven@yale.edu

§ The late fifth-century BC 'New Music Revolution' is often presented as a watershed in the history of lyric culture and one of its most significant features identified as the greater importance of *aulos*-music in song-and-dance performance. In this context, a series of lyric fragments are read as testimonies for a debate about this musical change: the poetic exchange between Melanippides (fr. 758 Page) and Telestes (fr. 805 Page) about Athena's mythical rejection of the *aulos*; a fragment of Telestes on the archaeology of *aulos* music; and a fragment of Pratinas (fr. 708 Page) condemning the supremacy of Music over Song in contemporary performance, all quoted by Athenaeus (*Deipnosophistae* 14, 616e-617f). My presentation takes these fragments as a case study and reconsiders the link between lyric texts and 'historical contextualization' provided by Athenaeus. In addition to opening new interpretive possibilities for these lyric fragments, this study allows us to reevaluate our use of Athenaeus as source. In a close-reading of the *Deipnosophistae* passage, I show how the author's presentation of *aulos*-playing in the late fifth century is a literary montage of Aristotle's arguments on *aulos*-playing in book 8 of the *Politics*. Interpreting the lyric passages in the light of Athenaeus' remarks is thus to fall victim of a methodological vicious circle: the author's supposed 'historical contextualization' of the poems is actually the combination of his interest for the Peripatetics' socio-politics of music and his knowledge of, or access to, non-canonical texts.

§ La 'Rivoluzione della Nuova Musica' del tardo quinto secolo a.C. viene spesso presentata come uno spartiacque nella storia della poesia lirica, e la crescente importanza della musica per *aulos* nell'ambito dell'esecuzione coreutico-musicale antica è stata identificata quale una tra le sue caratteristiche più significative. In tale contesto, una serie di frammenti lirici vengono letti come testimoni di un dibattito sul cambiamento musicale: lo scambio poetico tra Melanippide (fr. 758 Page) e Teleste (fr. 805 Page) a proposito del mitico rifiuto dell'*aulos* da parte di Atena; un frammento di Teleste sull'archeologia della musica per *aulos*; infine un frammento di Pratina (fr. 708 Page) che condanna la supremazia della Musica sul Canto nella pratica musicale contemporanea, tutti testi citati da Ateneo (*Deipnosophistae* 14, 616e-617f). La mia presentazione considera questi frammenti come una casistica e riconsidera il legame tra testi lirici e 'contestualizzazione storica' fornito da Ateneo. Oltre ad aprire nuove possibilità interpretative per questi frammenti, tale studio ci permette di rivalutare l'utilizzo, da parte nostra, di Ateneo in qualità di fonte. In una lettura minuziosa del passo dei *Deipnosophistae* intendo mostrare come la presentazione da parte dell'autore della pratica strumentale auletica del tardo V secolo sia in realtà un montaggio letterario derivato dalle argomentazioni di Aristotele nel libro ottavo della *Politica*. Interpretare i passi lirici alla luce delle considerazioni di Ateneo significa quindi essere vittime di un circolo vizioso metodologico: la supposta 'contestualizzazione storica' dei poemi da parte dell'autore è in realtà la combinazione del suo interesse per la socio-politica musicale dei Peripatetici con la sua conoscenza o il suo accesso a testi non canonici.

* Abstract of a paper read at the 2nd Annual Meeting of MOISA, Cremona 30. October 2008, forthcoming in «The Journal of Hellenic Studies», 130 (2010).

Bibliography

DENIS L. PAGE (1962), *Poetae Melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum minorum reliquias, Carmina popularia et convivalia quaeque adesposta feruntur*, Oxford, Clarendon Press.

Pauline LeVen è attualmente ‘Assistant Professor’ di Discipline Classiche all’Università di Yale (USA). Ha studiato all’École normale Supérieure di Parigi e ha ottenuto un dottorato congiunto dall’Università di Princeton e l’Università Paris IV - Sorbonne (2008). I suoi interessi di ricerca includono la poesia greca, l’antica cultura musicale e il romanzo greco e romano.

Pauline LeVen is currently Assistant Professor of Classics at Yale University (USA). She studied at the École normale Supérieure (Paris) and holds a joint doctorate from Princeton University and Université Paris IV - Sorbonne (2008). Her research interests include Greek poetry, ancient musical culture and the Greek and Roman novel.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Tra incantamento e *phobos*

Alcuni esempi sugli effetti dell'*aulos* nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica

di Antonietta Provenza

Università degli Studi di Palermo, Italia
antonellaprovenza@libero.it

§ Il potere dell'*aulos* e i suoi effetti sull'animo erano così emblematici per i Greci da far loro trasformare lo strumento e le sue sonorità in una metafora di persuasione, come si riscontra in alcuni dialoghi di Platone. Da un altro punto di vista, però, l'*aulos* fu anche uno strumento 'perturbante', come appare ad esempio in tragedia. In tale contesto esso sembra operare sulle paure (*phobos*) e le insicurezze dei personaggi tragici, e talora addirittura condurre agli sviluppi conclusivi della *performance* teatrale. Per quel che riguarda invece l'uditorio in teatro, l'*aulos* può aver giocato un ruolo nello sviluppo della catarsi, in quanto gli spettatori potevano essere in grado di collegare i suoni da esso prodotti con le proprie esperienze di vita quotidiana, specie quelle dei riti catartici dionisiaci. Per mezzo della catarsi e grazie alle sue implicazioni etiche, la tragedia – in virtù del suo contesto e del suo ruolo interamente pubblici – pare quindi aver avuto un effetto più significativamente 'politico' sulle ansietà del vastissimo uditorio teatrale.

§ The power of the *aulos* and its effects on the soul were so emblematic for the Greeks, that they also made this instrument and its sounds into a metaphor of persuasion, as it happens for instance in some Platonic dialogues. On the other side, the *aulos* was also a 'perturbing' instrument, as it appears for instance in tragedy. Indeed it seems to work on the fears (*phobos*) and insecurities of tragic characters, and leads sometimes to the conclusive developments of the theatrical performance. As far as the audience in the theatre is concerned, the *aulos* instead may have had a role in the development of catharsis, since the audience would be able to connect its sounds with experiences of everyday life, especially with the Dionysiac cathartic rites. By means of catharsis, and because of its ethical implications, tragedy – with its utterly public context and role – seems then to have performed a most meaningful 'political' effect on the anxieties of the very large theatre audience.

Fra gli strumenti musicali in uso nella Grecia Antica, l'*aulos*¹ rivela aspetti interessanti sia sul versante dell'*ēthos*, sia riguardo alla dimensione terapeu-

¹ Per una trattazione relativa all'*aulos* e al suo ruolo a livello religioso e sociale rimando a WILSON (1999). Un'utile panoramica generale sul ruolo di tale strumento nella musica greca è in BARKER (2002).

tica della catarsi che aveva luogo nei riti dionisiaci, in cui tale strumento assumeva un ruolo molto rilevante.

Propongo qui alcune riflessioni sulla funzione di tale strumento, connesse, da un lato, col pensiero filosofico – Platone e Aristotele – e, dall'altro, con la tragedia, che, nella *Poetica* di Aristotele, dà luogo ad una catarsi intesa ad agire sugli spettatori «per mezzo di pietà e paura» (1449b27: δι' ἐλέου καὶ φόβου) in modo tale da offrire loro un beneficio etico. In particolare, mi concentrerò sulla funzione terapeutica dell'*aulos* connessa col *phobos*: quest'ultimo, infatti, innesca sviluppi drammatici nelle vicende degli eroi tragici, ma si rivela benefico nei confronti dell' 'uomo comune', in quanto elemento che dà origine alla catarsi sia nei riti dionisiaci,² sia nel corso delle rappresentazioni tragiche.³ L'uomo comune che assiste ad una tragedia in cui l'*aulos* è presente non solo come strumento per l'esecuzione delle musiche sceniche, ma anche nelle parole dei personaggi, mostra pertanto una fondamentale differenza rispetto ai personaggi mitici della tragedia stessa, in quanto può connettere i riferimenti tragici all'*aulos* con la propria esperienza di vita, in particolare con i riti dionisiaci, mentre per questi ultimi tale strumento rappresenta spesso un richiamo inquietante degli eventi disastrosi e ineluttabili che li attendono. Coniugando questi elementi con quanto Aristotele afferma sulla catarsi tragica, l'idea di un influsso catartico e socialmente terapeutico che il mito rappresentato sulla scena può esercitare sugli spettatori sembra quindi rafforzarsi. La catarsi tragica, evento dai risultati terapeutici e paideutici, per di più, non si avvale solamente del *medium* costituito dall'udito (attraverso la dimensione musicale), ma anche della vista, e pertanto agisce sull'uomo sia in quanto ascoltatore, sia in veste di spettatore, confermando la preminenza dell'ὄψις e della ἀκοή sugli altri sensi.⁴

Alcune testimonianze tragiche sull'*aulos*

Un effetto di sopraffazione e di soggiogamento dell'*aulos* nei confronti dell'anima emerge in diversi passi tragici che rinviano ai riti misterici: nelle *Trachinie* di Sofocle (vv. 205-224), ad esempio, il coro di donne, nel suo canto di gioia per l'annunciato ritorno a casa di Eracle, esorta i giovani ad intonare un peana, e le fanciulle a fare altrettanto in onore di Artemide, sorella di Apollo, mentre esso stesso non potrà sottrarsi al richiamo dionisiaco dell'*aulos* (vv. 216-217: αἶψομ'

² Vd. Aristotele *Politica* 1342a5-15.

³ Vd. Aristotele *Poetica* 1449b24-28.

⁴ Aristotele esprime tale concetto, ad es., nel *De philosophia* fr. 24 Ross (= *Eudemus*. fr. 48 Rose); cf. Pseudo-Aristotele *Problemata* 19, 27, in cui invece si dice che l'udito è il solo dei sensi ad avere un *ēthos*. La superiorità di vista e udito è espressa anche in Pseudo-Plutarco *De Musica* 25, 1140a (dove tali sensi sono considerati "celesti e divini" (οὐράνιοι <καὶ> θεῖαι), in quanto «procurano agli uomini le percezioni con l'aiuto della divinità e manifestano l'armonia attraverso il suono e la luce» (μετὰ θεοῦ τὴν αἴσθησιν παρεχόμεναι τοῖς ἀνθρώποις [...] μετὰ φωνῆς καὶ φωτὸς τὴν ἁρμονίαν ἐπιφαίνουσι: tale passo si rifà a dottrine dello stesso Aristotele). Vd. anche Aristosseno fr. 73 Wehrli, che definisce vista e udito come «la parte dominante della cognizione e i più divini tra gli altri sensi» (Ἀριστοξένος τὴν ὁ[ρασιν καὶ] τὴν ἀκο[ήν] λ[έγον] [γεγεν]ῆσθαι τὸ κύ[ρι]ον τῆς ἐννο[ίας] καὶ θειοτέρας τ[ῶν] ἄλλω[ν] αἰσθήσεων). Uno studio affascinante e sintetico degli aspetti e degli effetti emozionali della tragedia è STANFORD (1983): in particolare riguardo agli effetti connessi con la musicalità e con i suoni in genere, vd. i capp. 5 e 6, pp. 49-75.

οὐδ' ἀπόσομαι / τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τὰς ἐμὰς φρενός).⁵ Il contesto dionisiaco evocato in questi versi è tratteggiato da verbi designanti sconvolgimento ed esaltazione (v. 218: ἀναταράσσει, v. 220: ὑποστρέφω), i quali, sebbene collocati in un contesto gioioso, non potevano non evocare negli spettatori, insieme con la musica dell'*aulos* che doveva risuonare sulla scena,⁶ la presenza dell'*aulos* nei riti dionisiaci e, quindi, l'inquietante sconvolgimento delle menadi. L'*aulos* ritorna nel secondo stasimo, in cui si esprime la gioia per il prossimo ritorno a casa di Eracle: la sua bella voce non farà echeggiare lo strepito di suoni ostili, ma il suono della musa divina, il suono corrispondente a quello della lira.⁷ Il suono ἀντίλυρον dell'*aulos*, quindi, sarà precursore del ritorno della serenità dopo i giorni dolorosi dell'assenza dell'eroe che lottava per la presa di Ecalia (vv. 653-654), ma, d'altro canto, esso, che di frequente è connesso nella tragedia con la morte e il lamento,⁸ sembra evocato come ἀντίλυρον quasi a voler scongiurare i terribili sviluppi drammaturgici connessi con la morte di Eracle.

Di grande interesse è anche la sfera musicale evocata nell'*Eracle* di Euripide, in cui, tra l'altro, i riferimenti ai riti dionisiaci delineano la duplice prospettiva della *mania* religiosa, ritualmente controllata e guidata, e tale che opporvisi è atto di *asebeia*,⁹ e della follia indotta per volontà di Hera in Eracle, che pure aveva in altri tempi restituito agli dèi l'onore che loro spettava, e che era stato conculcato da uomini empi.¹⁰ L'atmosfera gioiosa dei canti di Dioniso emerge nella volontà di celebrare i trionfi di Eracle «con Bromio che dona il vino, con la melodia della lira a sette corde e con l'*aulos* libico» (vv. 680-684: ἔτι τὰν

⁵ L'evocazione di un contesto rituale dionisiaco in questi versi indurrebbe a ritenere che la locuzione al vocativo ὃ τύραννε τὰς ἐμὰς φρενός sia rivolta a Dioniso – come sostengono, tra gli altri, DAIN – MAZON (1955), p. 22, n. 1 (in cui si afferma che, in questi versi, il coro 'dimentica' la sua funzione di personaggio per mostrarsi come un coro della *polis* che celebra Dioniso), LONGO (1968), p. 102, e LORAUX (2001), pp. 154-155 – piuttosto che all'*aulos* (vd. JEBB [1892], *ad loc.* e KAMERBEEK [1959], *ad loc.*).

⁶ WILSON (1999), pp. 76-78, sottolinea che la rappresentazione di una figura di *auletes* tra gli attori nelle raffigurazioni vascolari attiche «testifies to his importance as the mediator between the world of tragedy and the ordinary world, and visually establishes him as the 'introducer of alterity'» (p. 76).

⁷ La lira, infatti, si pone usualmente nell'ambito della serenità, come si può constatare, ad esempio, nella *Pitica* 1 di Pindaro (in part. vv. 10-11, in cui il poeta afferma che la lira è in grado di sedare asprezza e violenza dicendo che persino Ares ne è placato (ἰαίνει καρδίαν / κῶματι). Al contrario, l'aggettivo ἀφόρμυκτος connota molti contesti in maniera negativa e paurosa: è tale, ad esempio, lo ὕμνος δέσμιος intonato dalle Erinni che perseguitano Oreste uccisore della madre (Eschilo *Eumenides* vv. 307-396, in part. vv. 328-333).

⁸ Preludono a sviluppi drammatici, ad esempio, la δύσσορnis [...] ξυνναλία δορός («concerto di lance che risuonano come *auloi* cattivo presagio di morte») di Eschilo *Septem contra Thebas* vv. 838-839, e la στονόεσσά [...] γῆρυς ὀμαυλος («voce di lamenti, che risuona insieme con l'*aulos*») di Sofocle *Oedipus tyrannus* v. 186.

⁹ Nell'*Antigone* di Sofocle (vv. 955-965), la μανία è la punizione alla quale Dioniso sottopone Licurgo, re degli Edoni, per aver rifiutato e perseguitato il suo culto, opponendosi alle ἐνθέους γυναικας e al fuoco divino dei riti (εὐνόν τε πῦρ), e osando, pertanto, sfidare le Muse che amano l'*aulos* (φιλαύλους τ' ἠρέθειζε Μοῦσας). Sempre riguardo alla punizione dell'empietà nei confronti di Dioniso, d'altro canto, non si può non ricordare la terribile fine di Penteo nelle *Baccanti* euripidee. Alla luce di questi versi dell'*Antigone*, il dualismo lira-*aulos* appare ulteriormente offuscato e smentito, a vantaggio della scelta di tali strumenti in funzione del ruolo che ciascuno di essi è in grado di svolgere secondo i contesti. La 'religione di Dioniso' appare, quindi, socialmente fondamentale quanto la 'religione di Apollo'.

¹⁰ Euripide *Hercules* vv. 852-853: θεῶν ἀνέστησεν μόνος / τιμὰς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὕπο.

Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀείδω / παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν / παρά τε χέλως ἐπατόνου / μολπὴν καὶ Λίβυν αὐλόν): il coro auspica di non vivere mai senza i doni delle Muse (v. 676: μὴ ζῶην μετ' ἁμουσίας), ovvero, rispetto a quanto detto poco prima, senza unire le Cariti con le Muse, "soavissima congiunzione" (vv. 673-675: οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / ταῖς Μούσαισιν συγκαταμει-/γνύς, ἡδίσταν συζυγίαν). Esso, in definitiva, vuole preservare a mantenere la *sōphrosynē*, l'armonia,¹¹ esaltando Eracle come liberatore dai mali e dalla paura di essi (v. 700: πέρσας δείματα θηρῶν). Ma le Deliadi che cantano il peana ad Apollo, evocate pochi versi prima nel roteare della loro danza armoniosa (vv. 687-690: Δηλιάδες [...] εἰλίσσουσαι καλλίχοροι), sembrano già preludere, per contrasto, al roteare degli occhi di Eracle (v. 868: διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωπούς κόρας) in preda a quella follia che lo farà precipitare dallo stato di eroe a quello di vittima di un male tremendo indotto da Lyssa¹² attraverso un *phobos* sfrenato e funesto, che a sua volta sembra richiamare i δείματα θηρῶν prima annientati dallo stesso Eracle (v. 700). Anche la danza dell'eroe posseduto dalla follia 'auletica' del demone (v. 871: τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ, vv. 878-879: μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις) sembra contrapporsi drammaticamente a quella armoniosa ed aggraziata delle Deliadi, ispirata dalle Muse. La 'danza' di Eracle folle non è quella dionisiaca, e non ha effetti benefici: è senza timpani, e non viene allietata dal tirso di Bromio (vv. 889-890: κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων / οὐ Βρομίου κεχαρισμένα θύρσῳ): è una *mania* dionisiaca del tutto distorta, *enthousiasmos* solo in apparenza. La melodia di *aulos* che Lyssa fa echeggiare per la casa di Eracle è rovinosa: egli dà la caccia ai suoi figli, inseguendoli,¹³ ed il furore bacchico che si scatenerà nel palazzo¹⁴ non resterà senza risultati (vv. 896-897: οὐποτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει). La follia di Eracle, indotta tramite una danza accompagnata da *auloi* di paura (vv. 878-879), causa l'inumano superamento di ogni limite, e non prevede alcuna risoluzione positiva: l'eroe, infatti, non è *mainomenos* ad opera di Dioniso, ma di Lyssa. La sua follia ha fini unicamente distruttivi, eppure i sintomi esterni sono quelli comuni tra le Baccanti, che non possono in alcun modo opporsi all'incitamento dionisiaco:¹⁵ Eracle scuote il capo (v. 867: τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο), rotea le pupille stravolte come occhi di gorgone (v. 868), non è in sé (v. 869: οὐ σωφρονίζει); ma si aggiunge che la sua forza è mutata in una furia che ne fa un toro pronto all'assalto, i cui muggiti (vv. 869-870: ταῦρος ὦς ἐς ἐμβολήν δεινὰ μυκᾶται)

¹¹ *Ibid.* vv. 694-695: τὸ γὰρ εὖ / τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει («il bene è il fondamento degli inni»).

¹² Sulle caratteristiche e la rappresentazione tragica di Lyssa – anche nell'iconografia della tragedia – vd. PADEL (1992), in part. pp. 151 e 163, e PADEL (1995), pp. 17-20.

¹³ *Ibid.* v. 896: κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν. L'immagine richiama quella di Lyssa che si attiene agli ordini di Hera come i cani seguono il cacciatore (v. 860).

¹⁴ Cf. Eschilo fr. 58, 1 Radt: ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη.

¹⁵ Vd., ad es., Platone *Ion* 533e-534a.

sembrano sostituire sinistramente lo strepito cupo dei *tympana* e degli *auloi* tipici dei riti.¹⁶

L'aulos incantatore di Platone

Il suono dell'*aulos* viene quindi percepito come inquietante:¹⁷ la vittoria di Apollo su Marsia che aveva osato sfidarlo, e la trasformazione mitica da parte di Atena del "lamento risonante" (γόος ἐρικλάγκτης) delle Gorgoni nella "melodia delle molte teste" (νόμος κεφαλῶν πολλῶν),¹⁸ non obliterano del tutto le contraddizioni di tale strumento, che il punto di vista etnico (il suo uso per le melodie frigie, e per quelle orientali in genere) non basta a definire e giustificare, alimentando un dibattito molto complesso. Se, infatti, da quanto si può ricostruire in base ai dialoghi platonici e alla *Politica* di Aristotele, l'*aulos* non veniva considerato uno strumento utile in vista dell'etica, tuttavia entrambi i filosofi non possono fare a meno di considerare la sua rilevanza sociale.

Sebbene affermi decisamente il rifiuto dell'*aulos* nell'educazione dei giovani nel terzo libro della *Repubblica*,¹⁹ Platone lo richiama in diversi dialoghi, riferendosi in particolare al suo effetto 'incantatore'. Nel *Menexenus* (234c1-235a1), ad esempio, l'effetto psicagogico del *logos* dei retori viene assimilato a quello dell'*aulos*: in entrambi i casi, basta ascoltare per essere 'incantati'. I retori, infatti, sono in grado di rendere l'uditorio dimentico della realtà e di influenzare il giudizio sociale, costruendo anche dal nulla, mediante gli artifici del linguaggio, il κλέος di coloro che essi lodano. Questa loro capacità viene enfatizzata nel dialogo come vera e propria 'magia' attraverso il verbo γοιτεύω, che ha come oggetto le ψυχαί: si tratta di una psicagogia 'negativa' e ingannevole, quindi pericolosa. Poco dopo (235b1), Socrate afferma di essere 'incantato'²⁰ ascoltando i discorsi dei retori (235a7-b1: ἐκάστοτε ἐξέστηκα ἀκροώμενος καὶ κηλούμενος), che gli fanno pensare di essere migliore di quanto non sia, mentre gli stranieri che sono soliti seguirlo sono persuasi (ἀναπειθόμενοι) a pensare ciò sia di lui, sia della

¹⁶ A questi suoni si fa riferimento, ad esempio, in Eschilo *Edonoi* fr. 57 Radt, in cui il suono degli *auloi* (v. 2: βόμβυκας, su cui vd. Polluce *Onomasticon* 4, 70 e *ibid.* 4, 82; βομβεῖ viene contrapposto ad ἄδειν in Aristotele *Historia animalium* 535b3 ss.) suscita il clamore della *mania* (v. 5: μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν), e il suono dei τύπανοι viene considerato affine al rombo di un tuono (vv. 10-11: τυπάνου δ' εἰκόν, ὥσθ' ὑπογαίου βροντῆς / φέρεται βαρυταβῆς. Il tuono è βαρύβρομος in Euripide *Phoenissae* v. 181); cf. Pindaro fr. 70b, 9 La Vecchia: ῥόμβοι τυπάνων e Strabone 10, 470-471. I muggiti di toro di Eracle trovano un parallelo nello stesso frammento degli *Edonoi* (vv. 8-9: ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται / ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῆμοι). Su questi versi vd. ROCCONI (1999), p. 111.

¹⁷ Nel nesso φόβος ἑναυλος in Platone *Leges* 678c3 (la paura 'auletica' di scendere dai luoghi alti alle pianure), l'aggettivo sembra connotare la paura per antonomasia, come inquietudine e incertezza profonda.

¹⁸ Vd. Pindaro *Pythia* 12, 21-23.

¹⁹ In part. 399d.

²⁰ La *Suda* (s.v. κηλούμενος) attribuisce l'effetto dell'incantesimo agli αἰλοὶ e alla dolcezza della voce (ἡδυφωνία). Il verbo κηλέω è associato sia all'incantesimo musicale, sia a quello verbale: in *Protagora* 315a8-b1, ad esempio, Socrate afferma che Protagora 'incanta' i suoi seguaci con la voce come se fosse Orfeo (κηλὼν τῇ φωνῇ ὥσπερ Ὀρφεύς), e quelli lo seguono, presi dalla forza 'magica' della sua persuasione (οἱ δὲ κατὰ τὴν φωνὴν ἔπονται κεκλημένοι).

città stessa. Questo λόγος incantatore dei ῥήτορες, che è in grado di alterare la percezione della realtà, viene caratterizzato come ἔναυλος (235c1), ovvero possiede, secondo Socrate, la stessa forza incantatrice e soggiogante degli αὐλοί, così che il suo effetto può essere assimilato a quello di tali strumenti.²¹

L'aggettivo ἔναυλος viene efficacemente riferito sia all'aspetto contenutistico del λόγος, enfatizzando la potenza persuasiva dei significati in esso enunciati, sia all'aspetto strettamente fonico (φθόγγος), che, del resto, è il primo a penetrare attraverso le orecchie, esercitando l'incantesimo.²²

Sembra che suoni e significati, insieme, congiurino ad indurre una arrendevole persuasione in coloro che ascoltano, così che l'effetto soggiogante e incantatore della musica appare come il termine di paragone più efficace per rappresentare la forza di persuasione di certi λόγοι, segno di una riconosciuta potenza della musica e, in particolare, del suono dell'*aulos*, i cui contesti d'uso sembrano qui adombrati. Le caratteristiche 'auletiche' del λόγος dei retori, che si rivela attraverso φθόγγοι suadenti ma del tutto privi di un *ēthos*, appaiono comunque coerenti con la concezione di tale strumento che emerge nel terzo libro della *Repubblica*, in cui esso viene rifiutato da Socrate per la sua capacità di modulare tra armonie diverse,²³ che lo esclude dall'imitazione di un *ēthos* facendo delle armonie dorica e frigia le uniche ammesse nella città in quanto in grado di imitare i φθόγγοι di uomini tali da mostrare σωφροσύνη e ἀνδρεία anche in circostanze difficili.²⁴ In questo senso, il Socrate del *Menesseno* sembra alludere in maniera ironica²⁵ alle caratteristiche 'auletiche' del *logos* dei retori: se le *harmoniai* utili per la città devono imitare i φθόγγοι di uomini valorosi e saggi in tutte le circostanze della vita (*Respublica* 399a-c), è del tutto impensabile, proprio per l'*ēthos*, che accada il contrario, ovvero che siano i φθόγγοι umani ad imitare quelli musicali, come sembra verificarsi, invece, nel *Menesseno*.

²¹ Cf. Dionigi di Alicarnasso (*De compositione verborum* 11, 14), il quale afferma che nei πολιτικοὶ λόγοι vi è una μουσική che differisce per 'quantità' da quella presente nei canti e negli strumenti, e non in 'qualità'.

²² Anche in *Respublica* 411a l'incantesimo 'auletico', stavolta esplicitamente riferito alla musica, perviene all'anima incanalandosi attraverso le orecchie (411a5-6: οὐκοῦν ὅταν μὲν τις μουσικῇ παρέχῃ καταυλεῖν καὶ καταχεῖν τῆς ψυχῆς διὰ τῶν ὠτῶν ὥσπερ διὰ χώνης): le «armonie dolci, molli e lamentose» (411a7-8: τὰς γλυκείας τε καὶ μαλακὰς καὶ θρηνώδεις ἀρμονίας) – citate anche a 398e (μειζολυδιστὶ καὶ συντονολυδιστὶ) – «addolciscono la collera come il ferro, rendendolo utile da inutile e duro» (411a10-b1: εἴ τι θυμοειδὲς εἶχεν, ὥσπερ σίδηρον ἐμάλαξεν καὶ χρήσιμον ἐξ ἀχρήστου καὶ σκληροῦ ἐποίησεν), ma se l'individuo cede all'incanto (411b2: κηλῇ), si rammollisce al punto da «recidere, in un certo senso, i nervi dell'anima» (411b3: ἐκτέμῃ ὥσπερ νεῦρα ἐκ τῆς ψυχῆς). *Kēlēsis* e *kataulēsis*, quindi, si fondono anche in questo passo della *Repubblica*.

²³ *Respublica* 399d3-5: Αὐλοποιούς ἢ αὐλητὰς παραδέξῃ εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχορδόν, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα; L'*aulos* è definito πολυχορδός nel senso che è in grado di emettere una moltitudine di suoni (vd. *πάμφωνος* in Pindaro *Pythia* 12, 19, dove questa caratteristica viene fatta derivare dal lamento di Medusa uccisa da Perseo), mentre l'aggettivo παναρμόνιος si riferisce, invece, alla capacità dell'*aulos* di passare da un'armonia all'altra senza discriminanti.

²⁴ Vd. *Respublica* 399a3-c6. Questi concetti vengono ribaditi in *Leges* 660a a proposito della 'teatrocrazia': il legislatore retto persuaderà il musico, oppure lo costringerà, se questi non vorrà obbedire, a «riprodurre rettamente, nei ritmi e nelle armonie, le 'figure' di uomini temperanti, coraggiosi e virtuosi in ogni aspetto» (3-8: ταῦτόν δὲ 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 ρυθμοῖς σχήματι καὶ ἐν ἀρμονίαισιν μέλη ποιούντα ὀρθῶς ποιεῖν).

²⁵ Vd. la risposta di Menesseno in *Menexenus* 235c7: προσπαίξεις.

L'ambito dell'*aulos*, comunque, non è solo quello dell'incantesimo, ma è anche quello dei riti misterici, ben presenti allo stesso Platone, che offre alcuni interessanti riferimenti ai riti dei Coribanti. Due passi in particolare, nel *Simposio* e nelle *Leggi*, appaiono significativi. Nel primo (*Symposium* 215e1-4), Alcibiade paragona l'effetto che producono in lui i discorsi di Socrate a quello delle melodie entusiastiche nei confronti dei partecipanti ai riti dei Coribanti: il cuore gli salta nel petto e piange copiosamente (ὅταν γὰρ ἀκούω, πολὺ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶντων ἢ τε καρδία πηδᾷ καὶ δάκρυα ἐκχεῖται ὑπὸ τῶν λόγων τῶν τούτου), e si accorge che tali effetti vengono suscitati anche in tutti i presenti (ὁρῶ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας). La reazione psico-fisica che caratterizza i partecipanti ai riti dei Coribanti diviene, quindi, il paradigma esplicativo della perdita di controllo di sé, dell'abbandonarsi ad un elemento esterno caratterizzato da una forza trascinante, e viene intesa, potremmo dire, come l' 'emozione' per antonomasia. I discorsi di Socrate vengono connotati come αὐλήματα, e tale metafora diviene tanto più significativa, quanto più si mette in evidenza che Socrate riesce ad avvincere 'incantando' con le sue sole parole.²⁶

Molto interessante è anche un noto passo delle *Leggi* (790d2-791b1) in cui si allude ad un effetto terapeutico dei riti coribantici: attraverso la metafora dei bambini molto piccoli, che traggono giovamento dal tipo di moto continuo e ondulatorio indotto dalla nutrice e dalle madri che li cullano, il filosofo accenna, infatti, alla *trance* coribantica, in cui è possibile riscontrare ondulazioni cadenzate e ritmate del corpo indotte dalle donne che presiedono ai riti, le quali vengono messe sullo stesso piano delle donne che sedano i timori dei bambini cullandoli e cantando per loro delle nenie (790e1-4: καὶ ἀτεχνῶς οἷον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἴασις,²⁷ ταύτη τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούση χρώμεναι). I bambini vengono 'incantati', ed in base ad un processo analogo, anche nei partecipanti ai riti il tremore (σεισμός) indotto dall'esterno lotta contro il movimento interno, generato dalla paura o dalla follia (791a2-3: τὴν ἐντὸς φοβερὰν οὖσαν καὶ μανικὴν κίνησιν),²⁸ e prevale su di esso, producendo nell'anima serenità e calmando il battito cardiaco che era divenuto agitato in relazione alle circostanze occorse a ciascuno (791a3-5: γαλήνην ἡσυχίαν τε ἐν τῇ ψυχῇ φαίνεσθαι ἀπεργασαμένη τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδήσεως).²⁹ I bambini, così, si addormentano, mentre i coloro che si sottopongono ai riti dei Coribanti riacquistano padronanza di se stessi, ma – precisa Platone – ciò avviene danzando al suono della musica dell'*aulos* con il favore degli dèi, a cui ciascuno offre sacrifici ben accettati (791a7-8: ὀρχουμένους τε καὶ αὐλουμένους μετὰ θεῶν, οἷς ἂν καλλιεροῦντες ἕκαστοι θύωσι). Il verbo καταυλέω (790e2) rinvia pertanto all'incantesimo, che comunque, in questo caso, ha luogo durante un

²⁶ Vd. BELFIORE (1980); RUTHERFORD (1995), pp. 202-203.

²⁷ Piuttosto che il tradito ἴασις, mi sembra preferibile il nominativo ἴασις, congetturato da F. H. Dale (vd. ENGLAND [1921], comm. al passo, e l'edizione delle *Leggi* di DIÉS [1956]).

²⁸ Sulle paure provocate da estasi entusiastiche senza controllo, vd. Aristide Quintiliano *De musica* 2, 5, p. 58, 10-13 W.-I.

²⁹ Risulta qui chiaramente riscontrabile il rapporto tra ritmi musicali e pulsazioni.

processo terapeutico collocato in ambito religioso e attraverso il quale il *phobos* viene controllato e curato.

Aristotele e la catarsi musicale e tragica

Questo passo si connette in maniera evidente con quanto Aristotele, nell'ottavo libro della *Politica* (1342a7-11), afferma riguardo alla musica dell'*aulos* che induce la catarsi nel corso dei riti. Sebbene, infatti, a livello di educazione individuale Aristotele non riconosca all'*aulos* alcuna funzione (1341b6-7), considerandolo uno strumento 'da professionisti',³⁰ tuttavia, a livello sociale, esso ha una collocazione specifica: l'aggettivo ὀργιαστικός (1341a22), infatti, lo connette immediatamente ai riti misterici (ὄργια), la cui funzione peculiare è la *katharsis*.³¹ Tale concetto viene ribadito dal filosofo associando *aulos* e modo frigio – che da questo strumento non può prescindere³² – e caratterizzando entrambi come ὀργιαστικά καὶ παθητικά (1342b1-3), così da collocarli nella dimensione dei riti misterici, e da mettere in evidenza la carica emotiva che essi sono in grado di trasmettere e che riguarda, con intensità diverse, tutti gli individui (1342a5-6: ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει). Pertanto, sebbene il filosofo affermi di avere derivato da altri³³ la distinzione tra μέλη che giovano al carattere (ἠθικά), che spingono all'azione (πρακτικά) e che suscitano entusiasmo (ἐνθουσιαστικά),³⁴ tiene comunque a differenziare la propria posizione (1341b36: φαμὲν δ[ε]) affermando che l'utilità della musica non è una sola (1341b36-38: οὐ μίᾳς ἔνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν), bensì sono da considerarsi in tale prospettiva sia la παιδεία, sia la κάθαρσις, sia la διαγωγή: la musica, quindi, è utile in vista dell'educazione, per una vera e propria terapia delle passioni, e per lo svago e la distensione dalle fatiche quotidiane (1341b38-41).

Poco dopo, Aristotele afferma che quanti sono particolarmente inclini all'ἐνθουσιασμός, partecipando ai riti religiosi in cui si ricorre ad esecuzioni di "melodie sacre", ovvero di musica entusiastica, si comportano, in seguito, come se fossero stati sottoposti ad una terapia medica catartica (1342a7-11: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης

³⁰ Come si afferma in seguito (1341a36-b1), la χειρουργικὴ ἐπιστήμη è il criterio fondamentale di esclusione dalla *polis* di determinati strumenti musicali: oltre all'*aulos*, vengono citati *barbitoi*, *pēktides*, *eptagona*, *trigona* e *sambykai* (1341a39-b1). Queste affermazioni si inseriscono nel contesto del rifiuto di qualsiasi occupazione tecnica e a fini di lucro dell'uomo libero (1341b 8-15).

³¹ La *mathēsis*, processo per eccellenza paideutico, e l'acquisizione della *aretē*, fine dell'educazione, sono pertanto del tutto lontane dalla pratica di tale strumento, come si nota in *Politica* 1341a23-24 e 37-39. La caratteristica più evidente dell'inadeguatezza dell'*aulos* in ambito paideutico è l'impedimento a cantare (*Politica* 1341a24-25).

³² Vd. *Politica* 1342b4-6: πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἁρμονίων ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον («ogni forma di eccitamento dionisiaco, e ogni agitazione di questo tipo, infatti, sono connessi soprattutto con gli *auloi*, tra gli strumenti, e prendono ciò che è ad essi appropriato, fra le armonie, nelle melodie frigie»). Sembra opportuno ricordare che, in questo contesto, *harmonia* indica la disposizione degli intervalli all'interno dell'ottava, ovvero la struttura scalare (σύστημα), che si colloca in una fase e ad un livello precedente rispetto alla composizione melodica (μελοποιία).

³³ *Politica* 1341b33: ὡς διαίρουσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ.

³⁴ *Politica* 1341b34-36.

τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). Affermando che la musica entusiastica può essere usata ὥσπερ ἰατρεία, “come un medicamento”, al manifestarsi e fino al superamento di stati di disagio indotti da ἔλεος, φόβος ed ἐνθουσιασμός,³⁵ il filosofo mostra di interessarsi ad emozioni (πάθη) che tutti provano, ma che è necessario disciplinare, purificandole mediante “melodie sacre” (ἱερὰ μέλη) che “trascinano l’anima fuori di sé” (ἐξοργιάζοντα) e la riportano alla normalità. Insieme alla purificazione, tali melodie apportano un “solievo accompagnato da piacere”, e queste conseguenze non riguardano solo coloro che siano particolarmente inclini a pietà, paura ed entusiasmo, ma tutti i παθητικοί, qualunque sia l’emozione che in essi si manifesti sotto forma di disagio (1342a14-15: πᾶσι γίνεσθαι τίνα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς).

Aristotele, pertanto, trae spunto per definire la catarsi musicale dai riti religiosi che prevedevano uno stato di *trance*, e a tale accezione rituale e terapeutica appare riferita anche la catarsi tragica della *Poetica*: tale meccanismo, infatti, implica una ‘scarica’ degli eccessi delle passioni e consente il ripristino dell’equilibrio. A fondamento della catarsi, Aristotele evoca la *mimesis* e, nel caso specifico della *Politica*, la facoltà mimetica della musica, che si traduce in effetti terapeutici, così che la musica entusiastica appare come un vero e proprio φάρμακον. Catarsi, senso di liberazione e piacere costituiscono, in tal modo, una *climax*, che segna il raggiungimento dell’obiettivo psicagogico-risanatore della musica, ed è interessante che Aristotele parta dalla realtà sociale e religiosa del suo tempo per definire uno degli aspetti del suo pensiero che, in seguito, conoscerà una fortuna più duratura.

Conclusioni. Gli effetti della catarsi tragica

Al di là delle differenze tra la catarsi musicale della *Politica* e la catarsi tragica della *Poetica* (1449b24-28),³⁶ è possibile rilevare un importante elemento in comune: in entrambi i casi, infatti, punto di partenza sono πάθη come ἔλεος e φόβος, e si perviene alla risoluzione degli stessi con risultati che appaiono complementari, in quanto riguardano da un lato i gruppi ristretti di individui che partecipano ai riti misterici, mentre, dall’altro, coinvolgono il vasto pubblico delle tragedie,³⁷ e,

³⁵ Per una considerazione ‘patologica’ dell’ἐνθουσιασμός che riceve cura e catarsi attraverso i ἱερὰ μέλη, vd. in part. LORD (1982), pp. 127-134; cf. LLOYD (2003), pp. 185-193. Come mette in evidenza KRAUT (1997), p. 209, la catarsi tramite la musica entusiastica ha uno scopo etico, che non consiste comunque nella *paideia* – alla quale si viene sottoposti da fanciulli, mentre non è prevista per gli adulti –, bensì nel consentire di superare un ‘ostacolo emozionale’ che impedisca di operare rettamente.

³⁶ Per una rassegna delle interpretazioni della catarsi tragica aristotelica rimando a BELFIORE (1992), pp. 257-290 e a HALLIWELL (1992), pp. 409-424. Di quest’ultimo autore, vd. anche HALLIWELL (2002).

³⁷ Durante le rappresentazioni, il pubblico ateniese doveva esprimere in modo molto evidente le proprie emozioni nei confronti di ciò a cui assisteva: si può ricordare ad esempio il famoso caso della tragedia di Frinico sulla presa di Mileto (Erodoto 6, 21), che ricordò agli spettatori ateniesi una recentissima disgrazia, così che «il pubblico cadde nel pianto e lo punirono con una multa di mille dracme in quanto aveva fatto loro ricordare i propri mali, e stabilirono che nessuno si servisse più di questo soggetto drammatico» (ἐς δ᾽ἀκρῶν τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐξημίωσάν μιν ὥς ἀναμνήσαντα οἰκίῃα κακὰ χλῆρησι).

quindi, l'intera comunità cittadina. Sia nella *Politica*, sia nella *Poetica*, pertanto, sembra avere luogo un processo terapeutico di tipo allopatico, attraverso il quale la musica da un lato, e la tragedia dall'altro, si rivelano in grado di ripristinare attitudini e comportamenti 'etici', contrastando passioni eccessive nel caso dei παθητικοί della *Politica*, e agendo sulle tendenze più individualisticamente aggressive degli spettatori della tragedia.³⁸

Considerando, d'altra parte, il rifiuto etico della tragedia espresso da Platone nel libro 10 della *Repubblica* (603a-606b), sembra che Aristotele, partendo dalle considerazioni della *Politica* sulla "utilità" (ὠφελεία) di tutti e tre i generi di *harmoniai*, e non solo di quelle aventi come scopo la *paideia* e l'etica, si distingua proprio per una più ampia considerazione della funzione del rito per il singolo e per la società, facendo di esso un fenomeno 'politico' di controllo dell'emozionalità. In questo senso, Aristotele individua come forma rituale e ampiamente terapeutica un fenomeno diffuso e popolare come la tragedia, considerandola sotto l'aspetto di 'rito della polis'³⁹ dai risvolti terapeutici catartici: egli, pertanto, conferisce alla catarsi un valore ampiamente sociale.

In conclusione, si può allora affermare che il messaggio socio-psicologico della catarsi aristotelica tenga conto del fatto che gli effetti inquietanti dell'*aulos* e la *mania* inducono nelle vicende degli eroi tragici sviluppi funesti, che costituiscono l'essenza stessa della tragedia, ma instaurano invece un processo catartico, come si è visto, nei partecipanti al 'rito', ovvero negli spettatori. La follia del personaggio mitico, pertanto, sembra costituire per l'uomo comune un monito a partire dal quale viene innescato il processo catartico che solo a lui è riservato, proprio in virtù delle molteplici sfaccettature e contraddizioni connesse con la sua 'normalità'.*

δραχμῆσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι). Sui comportamenti degli spettatori a teatro si veda WALLACE (1997); sulla composizione del pubblico delle tragedie vd. GOLDHILL (1997).

³⁸ Per l'interpretazione della catarsi tragica come processo allopatico avente il fine 'etico' di instillare negli spettatori attraverso pietà e paura il ritegno nei confronti di azioni turpi e delle loro conseguenze 'anti-politiche', mi avvalgo soprattutto dell'attento e documentato studio di BELFIORE (1992), che definisce il significato medico della catarsi e le valenze di ἔλεος e φόβος attraverso una rigorosa disamina dei trattati biologici ed etici di Aristotele.

³⁹ Tra gli studiosi che negli ultimi decenni hanno messo a fuoco la stretta relazione tra riti e tragedia, mi limito qui a ricordare SEAFORD (1981), ID. (1994), SOURVINOU-INWOOD (2003), ID. (2005).

* Desidero ringraziare la Dott.ssa Eleonora Rocconi, il Prof. Andrew Barker e il Prof. Salvatore Nicosia per aver letto queste pagine e averle discusse con me.

Bibliografia

- ARISTIDE QUINTILIANO *De musica*, in *Aristidi Quintiliani De musica* (1963), ed. Reginald Pepys Winnington-Ingram, Lipsiae, Teubner.
- ARISTOSSENSO *Fragmenta*, in *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, vol. 2: *Aristoxenos* (1945), hrsg. von Fritz Wehrli, Basel, B. Schwabe.
- ARISTOTELE *Fragmenta*, in *Aristoteles pseudepigraphus* (1863), ed. Valentin Rose, Lipsiae, Teubner (rist. Hildesheim, Olms, 1971).
- ARISTOTELE *Fragmenta*, in *Aristotle* (1923), ed. by William David Ross, London, Methuen.
- ANDREW D. BARKER (2002), *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di Franca Perusino e Eleonora Rocconi, Pisa, ETS.
- ELIZABETH BELFIORE (1980), *Elenchus, Epode and Magic: Socrates and Silenus*, «Phoenix», 34, pp. 128-137.
- ELIZABETH BELFIORE (1992), *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press.
- ALPHONSE DAIN – PAUL MAZON (1955) [éd. par], *Sophocle 1: Les Trachiniennes; Antigone*, Paris, Les Belles Lettres.
- AUGUSTE DIES (1956) [éd. par], *Platon. Les «Lois»*, Paris, Les Belles Lettres.
- EDWIN B. ENGLAND (1921) [ed. by], *The Laws of Plato*, Manchester, Manchester University Press (rist. New York, Arno Press, 1976).
- ESCHILO *Fragmenta*, in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3 (1985): *Aeschylus*, ed. Stefan Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SIMON GOLDBILL (1997), *The Audience of Athenian Tragedy*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by Patricia E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 54-68.
- STEPHEN HALLIWELL (1992), *Epilogue: the Poetics and its interpreters*, in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. by Amélie Oksenberg-Rorty, Princeton, Princeton University Press, pp. 409-424.
- STEPHEN HALLIWELL (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- RICHARD C. JEBB (1892) [ed. by], *Sophocles: the Plays and Fragments. Part 5: The Trachiniae*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JAN COENRAAD KAMERBEEK (1959), *The Plays of Sophocles: commentaries*, vol. II: *The Trachiniae*, Leiden, Brill.
- RICHARD KRAUT (1997), *Aristotle. Politics. Books 7 and 8*, translated with a commentary, Oxford, Clarendon Press.
- GEOFFREY E. R. LLOYD (2003), *In the Grip of Disease. Studies in the Greek Imagination*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- ODDONE LONGO (1968), *Commento linguistico alle «Trachinie» di Sofocle*, Padova, Antenore.
- NICOLE LORAUX (2001), *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, traduzione di Monica Guerra, Torino, Einaudi.
- CARNES LORD (1982), *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- RUTH PADEL (1992), *In and out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, Princeton University Press.

- RUTH PADEL (1995), *Whom Gods destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, Princeton University Press.
- PINDARO *Fragmenta*, in *Pindari Dithyramborum fragmenta* (2000), ed. Salvatore La Vecchia, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici.
- ELEONORA ROCCONI (1999), *Eracle «mainomenos» e «katauloumenos»: appunti sulla rappresentazione tragica della follia*, «Rudiae», 11, pp. 103-112
- RICHARD B. RUTHERFORD (1995), *The Art of Plato: Ten Essays in Platonic Interpretation*, London, Duckworth.
- RICHARD SEAFORD (1981), *Dionysiac drama and the Dionysiac Mysteries*, «Classical Quarterly», 31/2, pp. 252-275.
- RICHARD SEAFORD (1994), *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Oxford University Press.
- CHRISTIANE SOURVINOU-INWOOD (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books.
- CHRISTIANE SOURVINOU-INWOOD (2005), *Greek Tragedy and Ritual*, in *A Companion to Tragedy*, ed. by Rebecca Bushnell, Malden, Mass.-Oxford, Blackwell Publishing, pp. 7-24.
- WILLIAM BEDELL STANFORD (1983), *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory study*, London, Routledge & Kegan Paul.
- ROBERT W. WALLACE (1997), *Poet, Public and Theatrocracy: Audience Performance in Classical Athens*, in *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, ed. by Lowell Edmunds and Robert W. Wallace, Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 97-111.
- PETER WILSON (1999), *The Aulos in Athens*, in *Performance Culture and Athenian Democracy*, ed. by Simon Goldhill and Robin Osborne, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 58-95.

Antonietta Provenza è assegnista di ricerca presso il Dipartimento AGLAIA (Studi Greci, Latini e Musicali. Tradizione e Modernità) dell'Università degli Studi di Palermo (Italia). È autrice di un contributo sulla musica nel *Timeo* di Platone («Seminari Romani di Cultura Classica», 9, 2006) e di altri studi sulla musica greca attualmente in corso di stampa. Ha in corso l'elaborazione di una monografia sulla musicoterapia nella Grecia antica la cui pubblicazione è prevista per il 2010.

Antonietta Provenza has obtained a post-doctoral scholarship at the AGLAIA Department (Greek, Latin and Musical Studies. Tradition and Modernity) of the Università degli Studi in Palermo (Italy). She is author of a paper on music in Plato's *Timaeus* («Seminari Romani di Cultura Classica», 9, 2006) and other forthcoming publications. She is now completing a book on musical therapy in ancient Greece, to be published in 2010.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Parakatalogē: Another Look

by **Timothy J. Moore**

University of Texas at Austin, USA
timmoore@mail.utexas.edu

§ The concept of παρακαταλογία has played a key role in how many modern scholars envision the performance of ancient drama, but its nature and role have been misunderstood. Close examination of the two passages where the word παρακαταλογία occurs (Pseudo-Aristotle *Problemata* 19, 6 and Ps.-Plutarch *De musica* 28), of uses of the words καταλογία and καταλέγειν, and of passages describing accompanied speech reveal that the vocalizing used in παρακαταλογία was very similar if not identical to normal speech. Παρακαταλογία could be used in the performance of a variety of meters, but there is no evidence that it was used extensively.

§ Il concetto di παρακαταλογία ha giocato un ruolo chiave nell'interpretazione che molti studiosi moderni hanno dato della *performance* nel dramma antico, ma la sua natura e il suo ruolo sono stati male interpretati. Un esame attento dei due passi nei quali ricorre la parola παρακαταλογία (Pseudo-Aristotele *Problemata* 19, 6 e Ps.-Plutarco *De musica* 28), degli usi delle parole καταλογία e καταλέγειν e dei passi che descrivono la recitazione accompagnata rivelano che l'articolazione utilizzata nella παρακαταλογία era molto simile, se non addirittura identica, al parlato. La παρακαταλογία poteva essere utilizzata nella *performance* di una grande varietà di metri, ma non c'è alcuna prova che essa sia stata impiegata in modo massiccio.

The word παρακαταλογία occurs only twice in extant Greek literature. The term has nevertheless played a key role in many studies of the performance of Greek theater.¹ Παρακαταλογία, it has been argued, represents a type of vocalizing in between song and everyday speech that was used throughout Greek drama for the performance of various meters, including long passages of trochaic tetrameters, iambic tetrameters, and anapests. Close examination of the two places where the word παρακαταλογία occurs and other passages, however, suggests that, although the boundary between speech and song was quite fluid in ancient Greece, and many different meters could be performed to accompaniment either with full-fledged

¹ See especially BURETTE (1735), p. 134; CHRIST (1875), pp. 163-177 and *passim*; CHRIST (1879), pp. 676-677; ZIELINSKI (1885), pp. 288-314; WEIL-REINACH (1900), p. 107; WHITE (1912), p. 20; DEL GRANDE (1960), p. 289; GENTILI (1960); PERUSINO (1966); DALE (1968), p. 4, pp. 207-208; PICKARD-CAMBRIDGE (1968), pp. 156-165; PRETAGOSTINI (1976); ROSSI (1978), pp. 1150-1152; GAMBERINI (1979) pp. 244-245; BARKER (1984), p. 191, pp. 234-235; NAGY (1990), pp. 27-28 and *passim*.

song or in a way that could be considered speaking, παρακαταλογία was not a mode of vocalizing in between speech and song, but an accompanied performance mode that approached everyday speech very closely. Although it could be used in the performance of a variety of meters, παρακαταλογία probably occurred only rarely, and there is no evidence that it was used for extensive passages.

Various pieces of evidence suggest that in Greece the distinction between “speaking”—λέγειν—and “singing”—ἀείδειν—involved the performer’s approach to rhythm as well as pitch, and that the two concepts could overlap with relative ease.² For Aristoxenus, the essential difference between λέγειν and ἀείδειν resides in the extent to which a performer maintains the distinction between different pitches while moving between syllables: in speaking one can hear many pitches in between the pitches that are used for two different syllables, while in singing one cannot (*Elementa Harmonica* 1, 9, 12-30, p. 14, 6-17 Da Rios).³ In what follows I will use the term “melody” as shorthand for this distinction, ignoring for the time being the fact that spoken discourse has its own melody, and that Greek, with its tonic accents, brings more melody to any utterance than does a language without pitch accents.⁴

The word παρακαταλογία first occurs in the pseudo-Aristotelian *Problemata* (19, 6):

Διὰ τί ἡ παρακαταλογία ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικόν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.

Why is παρακαταλογία in the songs tragic? – Is it because of its irregularity? For the irregularity in great misfortune and grief is moving. And the regular is less mournful.

Παρακαταλογία thus occurred in songs, and it was thought to produce a tragic effect because of its irregularity. Some have assumed that παρακαταλογία here refers specifically to spoken delivery of the iambic trimeters that sometimes occur individually or in very small groups within lyric passages (e.g., GAMBERINI [1979], p. 245 n. 12). The iambic trimeter was, after all, the meter most often delivered without accompaniment in ancient drama. It should be noted, however, that Pseudo-Aristotle makes no reference to meter here.

The second occurrence of the word does appear in a context that discusses meters, but it still does not associate παρακαταλογία with any specific meter. An interlocutor in pseudo-Plutarch’s *De Musica* describes the musical innovations of Archilochus (chap. 28, 1140f-1141b):

² Cf. MONRO (1894), pp. 113-119; BEARE (1964), pp. 223-224; PICKARD-CAMBRIDGE (1968), p. 158; NAGY (1990) p. 21, pp. 33-41.

³ Aristoxenus (*Elementa Harmonica* 1, 9, 30-33, p. 14, 17-20 Da Rios), Nicomachus (*Harmonicum encheiridion* 2, p. 239, 13-17 Jan) and Aristides Quintilianus (*De musica* 1, 4, p. 5, 26 ff. W.-I. and perhaps 1, 13, p. 31, 24 ff. W.-I.) also mention modes of utterance in between speaking and singing. See BARKER (1989), pp. 133, 249, 404, 435.

⁴ For a cross-cultural view of the distinction between singing and speaking, see LIST (1963).

ἀλλὰ μὴν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν· πρῶτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' ἐπὶ δὲ καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ [προ]κρητικὸν καὶ τὸ προσοδιακὸν ἀποδέδοται καὶ ἡ τοῦ ἡρώου αὔξησις, ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγείον, πρὸς δὲ τούτοις ἡ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις καὶ ἡ τοῦ ἠϋξημένου ἡρώου εἷς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν· ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ἄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξαι, εἴθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον [χρήσασθαι] ἀγαγεῖν. οἶοντα δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὐρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.

But indeed Archilochus also invented the rhythmicizing of trimeters and the extension into rhythms that are not of the same type, and *parakatalogē* and the instrumental accompaniment concerning these things. And to him first are attributed epodes and tetrameters and the cretic and the prosodiac and the augmentation of the heroic meter and by some even the elegiac, and in addition to these the augmenting of the iambic into the processional paion, and the extension of the augmented heroic meter into the prosodiac and the cretic. And they say that Archilochus taught the practice of speaking some iambs to instrumental accompaniment and singing some, and therefore the tragic poets do it that way, and Krexos took that to the dithyramb. And they think that Archilochus first invented instrumental accompaniment underneath the song, and that all the ancients performed in unison with the accompaniment.⁵

Pseudo-Plutarch first lists four inventions, each separated by καί. The first involves trimeters. Τρίμετρα could conceivably refer to trimeters of any variety, but the word is almost always shorthand for iambic trimeters, as it almost certainly is here. Marius Victorinus writes that Archilochus invented the iambic trimeter by shortening the dactylic hexameter (*Grammatici latini* [vol. 6] [1961], p. 141). It is significant, though, that our author does not simply write τὰ τρίμετρα προσεξεῦρε, but rather states that Archilochus invented the ῥυθμοποιία of trimeters. Ῥυθμοποιία is a much-disputed word, but it almost certainly implies something more than just arrangement of words into meters.⁶ Pseudo-Plutarch thus writes not that Archilochus invented the iambic trimeter, but that he developed a way of putting iambic trimeters to music.

Archilochus' next invention was ἡ εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασις. This must surely mean, as almost all who have addressed this passage agree, that Archilochus created asynartetic verses, which mix meters of different genera. That is, he was the first to include together in one verse meters where arsis and thesis have different ratios. Next on the list is παρακαταλογή, followed by the accompaniment for ταῦτα.

⁵ On pseudo-Plutarch's sources and reliability, see BARKER (1984), p. 205; BARTOL (1992); MERIANI (2003), pp. 49-81. On the sense of this passage, see LASSERRE (1954), p. 171; GOSTOLI (1982-1983); COMOTTI (1983); BARKER (1984), pp. 234-235.

⁶ See PEARSON (1990), p. xxxiii and *passim*; GIBSON (2005), pp. 84-85 and *passim*. Cf. Hesychius' definition of ῥυθμοποιός: ὁ μέλη καὶ ῥυθμοὺς ποιῶν.

Key to our understanding of what is going on here is how we read ταῦτα. The plural ταῦτα reveals that the accompaniment must be for at least two of the preceding inventions. It is possible that pseudo-Plutarch lists two rhythmic innovations—the rhythmicizing of trimeters and asynartetic combinations—then the mode of performance for them: παρακαταλογία with a particular kind of accompaniment. It seems more likely, however, given the string of parallel καὶ τῶν’s, that he lists three distinct phenomena—rhythmicized trimeters, asynartetic lines, and παρακαταλογία—and then adds that Archilochus invented the method of accompaniment appropriate for each of them. Παρακαταλογία is thus independent of any particular meter: it may or may not have been used with trimeters and asynartetic verses.

A third passage, it has been proposed, connects παρακαταλογία specifically with iambs. An interlocutor in Athenaeus’ *Deipnosophistae* quotes Phillis of Delos on various kinds of stringed instruments (14, 636b):

ἐν οἷς γάρ, φησί, τοὺς ἰάμβους ἦδον ἱαμβύκας ἐκάλουν ἐν οἷς δὲ παρελογίζοντο τὰ ἐν τοῖς μέτροις κλεψιάμβους.

«The instruments», he says, «on which they used to sing iambs they called ἱαμβύκαι. Those on which they cheated the things in the meters they called κλεψιάμβοι».

Παραλογίζομαι means to do something fraudulent. Hermann proposed that παρελογίζοντο is a scribe’s error for παρακατελογίζοντο, a verbal form of παρακαταλογία.⁷ The instrument’s name, κλεψιάμβος, or “thieving iambos,” however, suggests that the manuscript reading is correct. Phillis must be referring to some practice used before his day (the fourth century BC), in which people did some kind of accompanied performance, probably of iambic verses, that could be described as a kind of cheating. Perhaps they left syllables out; or perhaps they fudged the rhythm.⁸ The passage does not, it would appear, have bearing on our understanding of παρακαταλογία.

What, then, was παρακαταλογία? The pseudo-Plutarch passage tells us nothing about its nature, except that it was accompanied; the *Problems* passage reveals only that it produced a tragic and irregular effect when it occurred in songs. Our sense of what παρακαταλογία actually was depends to a great extent on what we decide about its etymology. It is, of course, παρά plus καταλογία. Most have assumed that the καταλογία part means simply “speaking”; they assume that its verbal equivalent καταλέγειν means the same as λέγειν. Hesychius, however, defines καταλογία as “speaking songs without melody” (καταλογία· τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν).

⁷ Both GENTILI (1960), p. 1599 and PICKARD-CAMBRIDGE (1968), p. 157 accept Hermann’s emendation.

⁸ Andrew Barker has suggested to me in private correspondence the possibility that the verb refers to a practice of rhythmicizing that seemed fraudulent, as a performer placed arses and theses in places different from where the meter would lead one to expect them.

Μὴ ὑπὸ μέλει, it might be argued, could mean “without melodic accompaniment,” carrying no implications about the vocalist’s response to pitch. Both Aelian (*De natura animalium* 6, 32, 4) and the Byzantine author Michael Choniates (*Orationes* 1, 9, 154, line 24), however, use ὑπὸ μέλει to refer to things done under the inspiration of singing; and we would expect a reference only to lack of instrumental accompaniment to use an expression including names of instruments or a word like κροῦσις (“accompaniment”) rather than the generic μέλος. To Hesychius, then, καταλογή is not just speaking in general, but speaking without melody (or at least with no melody beyond what the language’s tonic accents would provide) in ᾠσματα—songs—where melody would be expected.

Hesychius is notoriously unreliable. But several other occurrences of καταλογή and καταλέγειν confirm his definition. An inscription from Larisa records prizes for contests in καταλογή παλαιά and καταλογή νέα, evidently recitation of old and new poetry (*Inscriptiones Graecae* [IX 2] [1908] 531, 12, 46). Larisa, I would suggest, had contests in which participants recited without melody passages from old and new dramatic works that, because of their meter or because they were accompanied, would normally be sung or chanted.

These uses of καταλογή correspond to passages where the verb καταλέγειν implies delivery of poetic or other formalized texts in a mode approaching everyday speech. Herodotus reports that the oracle-monger Onomacritus, helping the Peisistratids to persuade Xerxes to invade Greece, κατέλεγε τῶν χρησμῶν (“gave recitations of the oracles”, 7, 6). Oracles are usually in highly formal language and would have been pronounced with some melodic elaboration (cf. Plutarch *Quaestiones Convivales* 623c). The oracle-monger, though, concerned only with the content and not the form of the oracles (his audience is the non-Greek Xerxes, and he carefully edits the oracles to exclude anything that Xerxes might find ominous), leaves out the formalized intonation. Athenaeus, citing the fourth-century-BC historian Hermias, uses καταλέγειν of a herald reciting prayers (4, 149e):

ἐπανίστανται εἰς γόνατα τοῦ ἱεροκήρυκος τὰς πατρίους εὐχὰς καταλέγοντος
συσπένδοντες.

They get up on their knees, pouring libations while the sacred herald recites the ancestral prayers.

Whereas a priest would have intoned the prayers, the herald, whose job is to convey information, delivers them in a mode similar or identical to everyday speech.⁹

Καταλογή, then, would imply a delivery very close to ordinary speech. But what does the παρα do? Some have suggested that παρακαταλογή is something close to but not equivalent to καταλογή, on the analogy with words like πάρισος, meaning nearly equal (e.g., CHRIST [1875], p. 166; WEIL-REINACH [1900], p. 107).

⁹ A Byzantine treatise on tragedy (BROWNING [1963], p. 70, section 9, lines 65-66) includes ἀναβόημα, evidently some kind of shouting, in a list of things that occur in tragedy, and he says that it is μεταξύ [...] ὁδῆς καὶ καταλογῆς, suggesting that καταλογή is speech as opposed to song.

If indeed this is the word's etymology, παρακαταλογία would be somewhat more melodic than καταλογία, a kind of chant rather than a kind of speech. As we can see later in the pseudo-Plutarch passage, though, παρὰ τὴν κροῦσιν is a standard formula for accompaniment. This would support the proposal of others that παρακαταλογία is καταλογία beside or along with (παρά) accompaniment (e.g., GENTILI [1960], p. 1599). The vocalization of παρακαταλογία would thus be no different from the bare speech of καταλογία: it would merely be done to accompaniment.

There is also a third possibility. Παρακαταλογία may have been thought of as καταλογία that occurs in juxtaposition with song or more melodic speech: παρακαταλογία is καταλογία—speaking without melody—that occurs alongside of (παρά) melodic performance. Here as well the vocalization of παρακαταλογία would be no different from that of καταλογία. The pseudo-Aristotle passage, I would argue, supports this third scenario, for an utterance very close to speech, inserted into the middle of more melodic performance, would be most likely to produce ἀνωμαλία.

Παρακαταλογία, then, was an especially speech-like mode of performance to accompaniment. Many have assumed that παρακαταλογία was a wide-ranging phenomenon, used for the performance of various meters throughout Greek comedy and tragedy. Our evidence suggests, however, that while some kind of speech-like vocalizing to accompaniment may have been common, παρακαταλογία was rare.

Hermogenes, an interlocutor in Xenophon's *Symposium*, resists the proposal of his companions that he speak to them while an *aulos* is being played (6, 3):

καὶ ὁ Ἑμογένης, ἥ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς
τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τοῦ αὐλοῦ ὑμῖν διαλέγωμαι;

And Hermogenes said, «So then you want me to converse with you under the *aulos*, as Nikostratos the actor used to pronounce the tetrameters to the *aulos*?».

The fifth-century actor Nikostratos employed a mode very close to speech for delivering accompanied tetrameters: close enough, in fact, that it could be compared to actual conversation with an *aulos* playing in the background. That is, he used a mode of delivery identical to παρακαταλογία. But Hermogenes suggests that Nikostratos represents the exception rather than the norm: his performance included a less melodic form of vocalization where more melody would be expected. The implication is that the normal mode of delivering such verses would employ either singing, or something between normal speech and song.

What, though, of other passages that refer to accompanied speaking? We need not look far to find such a passage. After describing Archilochus' various metrical innovations in the passage cited above, pseudo-Plutarch writes,

ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχιλόχον
φασὶ καταδείξει, εἴθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα
εἰς διθύραμβον [χρήσασθαι] ἀγαγεῖν.

And they say that Archilochus taught the practice of speaking some iambs to
musical accompaniment and singing some, and therefore the tragic poets do
it that way, and Krexos took that to the dithyramb.

The plural of ἱαμβεῖον means, almost every time it appears in Greek literature, iambic trimeters as opposed to iambs in general. Pseudo-Plutarch thus refers here to the accompanied performance, spoken or sung, of iambic trimeters. This must be something like the παρακαταλογία mentioned above, but it is listed as a separate phenomenon. Conspicuously missing from this description is the κατα of παρακαταλογία. Παρακαταλογία, which is either “καταλογία to accompaniment” or “καταλογία next to more melodic performance,” represents a dramatic reduction in melody. Λέγεσθαι, the more general word for speaking and even for discourse in general, here involves delivery with less melody than is usually associated with ᾄδεσθαι, but with more than would be used for everyday speech. Archilochus, pseudo-Plutarch claims, introduced accompaniment to the performance of iambic trimeters, which would normally be unaccompanied, and the tragedians and Krexos followed his lead. When accompanied, such trimeters could be either spoken or sung, but the speaking still contained an element of melody greater than everyday speech.

Other passages point to accompanied speech in other meters besides iambic trimeters. Plutarch, for example, envisions Athens' tragic poets, as they present their achievements, speaking and singing to accompaniment some iambic tetrameters from Aristophanes (Plutarch *De Gloria Atheniensium* 348d):

ἔνθεν μὲν δὴ προσίτωσαν ὑπ' αὐλοῖς καὶ λύραις ποιηταὶ λέγοντες καὶ ᾄδοντες
εὐφημεῖν χρὴ κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι <χοροῖσιν> [...]
(Aristophanes *Ranae* 353)

Then let the poets come forward, speaking and singing to the
accompaniment of *auloi* and lyres,
«One must be silent and stand apart from our choruses [...].»

There is an easy mix of speaking and singing to accompaniment here. Plutarch even suggests that the two performance modes could occur simultaneously. This, I would suggest, represents the same phenomenon as the accompanied and spoken iambic trimeters of pseudo-Plutarch's Archilochus and his followers: reduced melody, but not so different from singing as to produce the ἀνωμαλία of παρακαταλογία. Other passages that refer to speaking (λέγειν) to accompaniment, I would argue, refer to the same kind of chant-like performance.¹⁰

¹⁰ E.g., *Scholia in Aristophanem*, *Aves* 682: πολλάκις πρὸς αὐλὸν λέγουσι τὰς παραβάσεις.

We are not justified, then, in applying the term παρακαταλογή to the accompanied speech that probably occurred often in Greek drama: sometimes (probably rarely) in stichic passages of iambic trimeters, at other times (probably quite often) in the performance of other stichic meters. That speech, though it reduced melody enough that it could be distinguished from αείδειν, was still more song-like than normal speech. Sometimes, however, perhaps only in the lyric sections cited by pseudo-Aristotle, performers reduced the melodic nature of their utterances still further, approaching very closely if not matching the intonation of everyday speech. This practice was called παρακαταλογή.

Bibliography

- ARISTOXENUS *Elementa Harmonica*, in *Aristoxeni Elementa harmonica* (1954), Rosetta Da Rios recensuit, Romae, Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- ARISTIDES QUINTILIANUS *De musica*, in *Aristidi Quintiliani De musica* (1963), edidit Reginald Pepys Winnington-Ingram, Leipzig, Teubner.
- ANDREW BARKER (1984), *Greek Musical Writings*, vol. 1: *The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ANDREW BARKER (1989), *Greek Musical Writings*, vol. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRYSTYNA BARTOL (1992), *How Was Iambic Poetry Performed? A Question of Ps.-Plutarch's Reliability (Mus. 1141A)*, «Euphrosyne», 20, pp. 269-276.
- WILLIAM BEARE (1964³), *The Roman Stage*, London, Methuen.
- ROBERT BROWNING (1963), *A Byzantine Treatise on Tragedy*, in *ΓΕΡΑΣ. Studies Presented to George Thomson on the Occasion of his 60th Birthday*, ed. by Ladislav Varcl and Ronald F. Willetts, Prague, Charles University, pp. 67-81.
- PIERRE-JEAN BURETTE (1735), *Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en français avec des remarques*, Paris, L'Imprimerie Royale (reprint Geneva, Minkoff, 1973).
- WILHELM CHRIST (1875), *Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama*, «Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften», 13, 3, pp. 155-222.
- WILHELM CHRIST (1879²), *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, Teubner.
- GIOVANNI COMOTTI (1983), *Il valore del termine ἑντασις in Ps. Plut. De mus. 28 a proposito dei ritmi di Archiloco*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 43, pp. 93-101.
- AMY MARJORIE DALE (1968²), *The Lyrics Metres of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARLO DEL GRANDE (1960), *La metrica Greca*, in *Enciclopedia Classica*, Sezione 2, vol. 5: *Lingua e Letteratura. La lingua greca nei mezzi nella sua espressione*, a cura di Carlo Del Grande, pp. 133-513, Torino, Società Editrice Internazionale.
- LEOPOLDO GAMBERINI (1979) [a cura di], *Plutarco. Della musica*, Firenze, Olschki.
- BRUNO GENTILI (1960), «Paracataloghè», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 7, direttore Silvio d'Amico, pp. 1599-1601, Roma, Le Maschere.
- SOPHIE GIBSON (2005), *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, New York, Routledge.
- ANTONIETTA GOSTOLI (1982-1983), *Le 'invenzioni' metriche di Archiloco nella testimonianza del De musica dello Ps.-Plutarco: asinarteti ed epodi*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», 4-5, pp. 25-36.
- Grammatici latini* [vol. 6]. *Scriptores artis metricae: Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus. Fragmenta et excerpta metrica* (1874), ed. by Henrich Keil, Lipsiae, Teubner (rist. anast. Hildesheim-New York, Olms, 1961).
- Inscriptiones Graecae* [IX 2]. *Pars II. Inscriptiones Thessaliae*. Edidit Otto Kern. Indices composuit Fridericus Hiller de Gaertringen. Inest tabula geographica una (1908), Berolini, apud G. Reimerum (rist. anast. Berolini, W. de Gruyter 1966).
- FRANÇOIS LASSERRE (1955) [éd. par], *Plutarque. De la musique*, Lausanne, Graf.
- GEORGE LIST (1963), *The Boundaries of Speech and Song*, «Ethnomusicology», 7, pp. 1-16.
- ANGELO MERIANI (2003), *Sulla musica Greca antica. Studi e ricerche*, Napoli, Guida.

- DAVID BINNING MONRO (1894), *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press.
- GREGORY NAGY (1990), *Pindar's Homer. The Lyric Possession of the Epic Past*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- NICOMACHUS *Harmonicum encheiridion*, in *Musici scriptores graeci: Aristoteles Euclides Nicomachus Bacchius Gaudentius Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat* (1899), recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus, Leipzig, Teubner (rist. Hildesheim, Olms, 1962).
- LIONEL PEARSON (1990) [ed. by], *Aristoxenus Elementa Rhythmica*, Oxford, Clarendon Press.
- FRANCA PERUSINO (1966), *Il problema della paracataloghé nei tetrametri giambici catalettici della commedia greca*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1, pp. 9-14.
- ARTHUR PICKARD-CAMBRIDGE (1968²), *The Dramatic Festivals of Athens*, revised by John Gould and David Malcom Lewis, Oxford, Clarendon.
- ROBERTO PRETAGOSTINI (1976), *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane*, «Studi Classici e Orientali», 25, pp. 183-212.
- LUIGI ENRICO ROSSI (1978), *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 20, pp. 1149-1170.
- HENRI WEIL – THEODORE REINACH (1900) [éd. par], *Plutarque. De la musique*, Paris, Leroux.
- JOHN WILLIAMS WHITE (1912), *The Verse of Greek Comedy*, London, Macmillan.
- TADEUSZ ZIELINSKI (1885), *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig, Teubner.

Timothy J. Moore ha compiuto i suoi studi alla Millersville University in Pennsylvania e il suo dottorato di ricerca alla University of North Carolina a Chapel Hill (USA). Ha insegnato al Texas A&M, alla University of Colorado e ad Harvard; attualmente è Professore di Discipline Classiche e Letteratura Comparata alla University of Texas ad Austin. È autore dei volumi *Artistry and Ideology: Livy's Vocabulary of Virtue* (Frankfurt 1989) e *The Theater of Plautus: Playing to the Audience* (Austin 1998), oltre ad articoli su Livio, Tibullo, la commedia romana, Petronio, la musica antica e la commedia giapponese Kyogen. Attualmente sta completando un libro sulla musica nella commedia romana.

Timothy J. Moore completed his BA at Millersville University in Pennsylvania and his PhD at the University of North Carolina at Chapel Hill (USA). He has taught at Texas A&M, the University of Colorado, and Harvard, and he is currently Professor of Classics and Comparative Literature at the University of Texas at Austin. He is author of *Artistry and Ideology: Livy's Vocabulary of Virtue* (Frankfurt 1989), *The Theater of Plautus: Playing to the Audience* (Austin 1998), and articles on Livy, Tibullus, Roman Comedy, Petronius, Ancient Music, and Japanese Kyogen comedy. He is now completing a book on music in Roman Comedy.

Section 6

**La musica greca antica
tra Otto e Novecento**

**Ancient Greek Music in the
Nineteenth and Twentieth
centuries**

Sezione 6

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

The Delphic Hymn, *Antigone*, and a Brief Revival of Ancient Greek Music

by **Jon Solomon**

University of Illinois at Urbana-Champaign, USA
josolomo@illinois.edu

§ In 1893-1894 there was a brief revival of ancient Greek music. Gabriel Fauré composed an accompaniment for Henri Weil's and Théodore Reinach's transcription of the 'first' Delphi hymn, and it was performed both in Greece and in Paris in the spring of 1894. During this same timeframe, Camille Saint-Saëns composed the incidental music to Sophocles' *Antigone*, deriving inspiration from Gevaert's *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, employing ancient Greek tetrachords, and adapting the musical fragment then thought to be Pindaric.

§ Tra 1893 e 1894 vi fu un breve revival della musica greca antica. Gabriel Fauré compose un accompagnamento per la trascrizione del 'primo' Inno Delfico ad opera di Henri Weil e Théodore Reinach, che fu eseguita sia in Grecia che a Parigi nella primavera del 1894. In questo stesso periodo di tempo, Camille Saint-Saëns compose la musica di scena per l'*Antigone* di Sofocle, prendendo ispirazione dalla *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* di Gevaert, utilizzando gli antichi tetracordi greci e adattando il frammento musicale che allora si riteneva essere pindarico.

As evidenced for the most part by our enlightened scholarly gathering here in Cremona, ancient Greek music for the most part remains under the microscope of scholars interested in music theory, poetry, and instruments. Of several exceptions, today I would like to discuss a short-lived practical application of Greek music in late-nineteenth century France.

The event that sparked this extraordinary period in the reception of ancient Greek music occurred in 1892 after the French School in Athens purchased the Phocian village of Kastrí and began its excavation at Delphi. Within the year archaeologists found two inscribed hymns to Apollo notated with Greek music among the ashlar blocks of the Athenian Treasury at Delphi. The 'first' hymn was soon published by Henri Weil and Théodore Reinach.¹

Reinach worked with Gabriel Fauré, who composed an accompaniment for harp, flute, and two clarinets (1894; op. 63s [bis]) and a version was performed at

¹ CRUSIUS (1894); WEIL (1893) and (1894); REINACH (1893) and (1894a).

the École des Beaux-Arts on April 12, 1894 with the composer himself at the harmonium.² However, this was not the first public performance of the hymn. An earlier version, without Fauré's accompaniment, was performed on March 27 in the presence of the King George I and Queen Olga of Greece.³ The 1894 publication of the hymn contained several errors in assigning labels to its five sections, and a revised version was published in 1914. Fauré rejected the task of harmonizing the second Delphic hymn, which was accomplished by Léon Boëllmann.⁴

Employing Reinach's transcription, Fauré divided the hymn into four sections and repeated one section. Interestingly, Fauré tended to divide his chamber works into multiple sections. He also preferred to use relatively bold and expressive piano accompaniments in his chamber works of the 1880/1890 period, e.g. his first few *Barcarolles* and his contemporary fourth *Valse-caprice* (op. 62).⁵

Fauré's tempo marking is *andante moderato* throughout, and he superimposes only a limited number of dynamic markings. Perhaps it is simplistic on my part, but I would like to assume that Fauré was attempting to create the kind of relatively idyllic ambiance *fin de siècle* Europe associated with ancient Greece, rendered visually just a few years earlier (1888/1890) in the Viennese Gustav Klimt's painting of Sappho. Of the five parts, A introduces glissando chordal accompaniment not unlike that Verdi composed for Act I, scene 2 («Possente Ftha») of *Aida*; B is marked *dolce* to help distinguish it from the rest; C and D are thinly accompanied in Fauré's characteristic counterpoint and late-Romantic harmonies; and E sounds relatively formalistic in its less dissonant quarter-note flourishes. Fauré follows Reinach's time signature of 5/4 to render the cretic meter of the original. Fauré replaces the original modal scheme with a fairly harmonic simple scheme: A begins and ends in A Minor, which progresses to E Major at the end of B; C opens in B^b Major and concludes in E Major, as does D, which consists of only four measures. E returns the piece to A minor and then concludes in E major.

The discovery of the Delphic Hymn, along with the earlier discoveries of the Seikilos inscription the previous decade and the *Orestes* papyrus, as well as the monumental publication of François Auguste Gevaert's *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875/81), had its influence on Fauré's mentor, Camille Saint-Saëns. Born in 1835, the year in which Paris' Place de la Concorde (thanks to a gift from Mohammed Ali) was being adorned with the great obelisk of Ramses II's temple at Luxor, Saint-Saëns would visit Egypt several times late in life and compose most of his Hellenic opera *Hélène* (1904) there. He would later be one of the first European composers to visit Greece.

His incidental music to *Antigone* (1893) was inspired in part by the successful 1888 revival of *Oedipus Rex* at the Orange Roman amphitheater, which

² REINACH (1894b), p. 34.

³ LISTER (1895).

⁴ REINACH – BOËLLMANN (1897).

⁵ ORLEDGE (1979), p. 316.

featured Jean Mounet-Sully. Judging by the subsequent report in «The Century Monthly Magazine», the desired effect was colossal reality.⁶

It was a direct reversal of the ordinary effect in the ordinary theater, where the play loses in realism because a current of necessarily appreciated, but purposely rejected, antagonistic fact underruns the conventional illusion, and compels us to perceive that the palace is but painted canvas, and, even on the largest stage, only four or five times as high as the prince. The palace at Orange—towering up as though it would touch the very heavens, and obviously of veritable stone—was a most peremptory reality.

For *Antigone* Saint-Saëns was asked specifically to replace Mendelssohn's 1841 incidental music with his own. With Greek vases now also held in high esteem, he determined to make «a line drawing, heightened with tinted places whose charm comes from extreme simplicity». To do this he employed archaizing Greek *tonoi* and tetrachords, had the chorus sing in unison, and scored the work for an appropriately Greek-sounding ensemble consisting of four flutes, two oboes, two clarinets, harp, and strings.⁷ In his preface he cites Gevaert and tells us that, among other borrowings, his final chorus is derived from Kircher's 'Pindaric' fragment.

Saint-Saëns replaced Mendelssohn's familiar, nineteenth-century Romantic-style incidental music to Sophocles' *Antigone* with music modeled on ancient Greek structures and fragments. The best example is in the «Prologue», which is constructed of two chromatic tetrachords [d-g; a-d'], *pykna* ["clusters"] of e-e^b-d and b-b^b-a, and the 'fixed' notes d-g-a-d', all according to fourth-century BC Aristoxenian guidelines. I should point out that the music to Euripides' *Orestes*, published in France just the previous year, employed the same chromatic cluster [b-b^b-a].⁸ Thereafter Saint-Saëns freely explores the melodic contours of the tetrachordal format.

⁶ JANVIER (1985), esp. pp. 178-179.

⁷ REES (1999), p. 308.

⁸ WESSELY (1892).

Bibliography

- OTTO CRUSIUS (1894), *Die delphischen Hymnen, Untersuchungen über Texte und Melodien*, «Philologus», 53, pp. 1-146.
- THOMAS A. JANVIER (1985), *The Comédie Française at Orange*, «The Century Monthly Magazine», 1, pp. 165-181.
- REGINALD LISTER (1895), *Delphi*, «The Nineteenth Century», 37, pp. 250-251.
- ROBERT ORLEDGE (1979), *The Two Endings of Fauré's 'Soir'*, «Music & Letters», 60, pp. 316-322.
- BRIAN REES (1999), *Camille Saint-Saëns: A Life*, London, Chatto & Windus.
- THEODORE REINACH (1893), *La musique des hymnes de Delphes*, «Bulletin de correspondance hellénique», 17, pp. 584-610.
- THEODORE REINACH (1894a), *La musique du nouvel hymne de Delphes*, «Bulletin de correspondance hellénique», 18, pp. 363-389.
- THEODORE REINACH (1894b), *Conférence sur la musique grecque et l'hymne à Apollon*, «Revue des études grecques», 7, pp. 24-42.
- THEODORE REINACH – LEON BOËLLMANN (1897), *Le second hymne delphique à Apollon*, Paris, E. Leroux.
- HENRI WEIL (1893), *Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique*, «Bulletin de correspondance hellénique», 17, pp. 569-583.
- HENRI WEIL (1894), *Un nouvel hymne à Apollon*, «Bulletin de correspondance hellénique», 18, pp. 345-362.
- CARL WESSELY (1892), *Le papyrus musical d'Euripide*, «Revue des études grecques», 5, pp. 265-280.

Jon Solomon è Professore di Civiltà e Cultura occidentali presso il Dipartimento di Discipline Classiche dell'Università dell'Illinois a Urbana-Champaign (USA). Il suo campo di specializzazione è la recezione del mondo classico.

Jon Solomon is the Robert D. Novak Professor of Western Civilization and Culture in the Department of the Classics at the University of Illinois at Urbana-Champaign in the United States. His area of specialization is classical reception.

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

La lirica di Saffo sullo sfondo delle tragedie belliche*

di Anna Scalfaro

Università degli Studi di Bologna, Italia
anna.scalfaro@unibo.it

§ Durante gli anni del fascismo, la cultura classica (specie quella latina) fu una componente essenziale dell'ideologia dominante. In campo musicale, l'influenza della classicità si avvertì sia nella scelta dei testi per le liriche da camera o nei soggetti per le opere, sia nella rivalutazione di tradizioni musicali italiane antiche.

Nei primi anni '40, invece, l'esplicito riferimento alla cultura classica (in questo caso greca) in *Due liriche di Saffo*, per voce e piano, di Goffredo Petrassi (1941) e in *Cinque frammenti di Saffo*, per voce e orchestra da camera, di Luigi Dallapiccola (1942) ebbe effetti completamente differenti. Queste composizioni, che mettevano in musica le traduzioni in italiano di alcuni testi poetici greci da parte di Salvatore Quasimodo, lungi dall'introdurre elementi arcaizzanti e toni enfatici nella scrittura, esprimevano un'atmosfera rarefatta e affascinante, divenendo un banco di prova per audaci esperimenti compositivi. Stabilendo il contesto storico, vagliando la documentazione di Petrassi e Dallapiccola e analizzando i testi poetici e alcuni passaggi significativi delle loro liriche, questo lavoro tenta di riconoscere e interpretare la nuova ed intensa relazione che i due giovani compositori stabilirono con la cultura classica, sullo sfondo delle tragedie belliche.

§ During the fascist years, classical culture (in particular the Latin one) was an essential element of the dominant ideology. In the musical field, the ideal of Classicity was realized both in the choice of the song texts or the subjects for the operas, and in the reevaluation of Italian ancient musical traditions.

In the early Forties, instead, the reference to the Classical culture (in this case to the Greek one) in *Due liriche di Saffo*, for voice and piano, by Goffredo Petrassi (1941) and in *Cinque frammenti di Saffo*, for voice and chamber orchestra, by Luigi Dallapiccola (1942) had completely different effects. These songs, which set music to Salvatore Quasimodo's translations into Italian of some Greek poetry, far from introducing archaizing elements and emphatic tones in the writing, delivered a rarefied and fascinating atmosphere, thus becoming a test-bed of audacious experimentation. Establishing the historical context, sifting through the documentation of Petrassi and Dallapiccola and analysing the poetic texts and some meaningful passages of the songs, this paper tries to recognize and interpret the new and intense relationship that the two young composers established with the Classical culture, against the backdrop of war tragedies.

In un articolo del 1979, *Studi classici e fascismo*, Enzo Degani sottolinea il disagio e il senso di colpa che molti studiosi di discipline classiche provarono, all'indomani della seconda guerra mondiale, per essersi compromessi con il regime. Forte era il desiderio – scrive Degani – di respingere una visione retorica e falsa del mondo antico, di spazzare via vecchi miti classicistici e di elaborare un nuovo ‘rapporto’ con l'antichità greco-romana.¹

Se cerchiamo di osservare i riflessi di tutto ciò in ambito musicale, non possiamo non ricordare che negli anni Venti e Trenta del Novecento l'interesse per l'‘antico’ aveva inaugurato un movimento destinato a produrre innovazioni profonde nella musica italiana. Inizialmente, gli esponenti del neoclassicismo musicale, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella, ripresero elementi delle tradizioni più disparate, dal gregoriano alla musica strumentale del Sei-Settecento. Oltre il secolo XVIII, tuttavia, non si avventurarono, giacché per i compositori neoclassici italiani il recupero della tradizione antica significava implicitamente il rifiuto della tradizione più vicina. La critica colpiva soprattutto l'Ottocento romantico e il melodramma, cioè la forma di spettacolo italiana per eccellenza, che veniva ora accusata di aver impoverito e involgarito l'arte musicale. Si tentò anche di riformare la natura del melodramma, come mostra l'esempio di Pizzetti e D'Annunzio, che, uniti dal desiderio di dare all'Italia una sorta di moderna tragedia greca, collaborarono nella stesura di un'opera per la scena: *Fedra* del 1915.² Al di là del progetto di Pizzetti e D'Annunzio, d'altro canto, ai primi del Novecento, vennero alla luce alcune opere per le scene o alcune liriche da camera che si ispiravano a soggetti latini o ellenici. In termini musicali, tutto ciò si concretizzò in una scrittura modaleggiante, trattenuta e austera, ricca di raffinati arcaismi.

Restando sul terreno del neoclassicismo, peraltro, potremmo dire con Raffaele Pozzi che a fondamento di tutte le correnti neoclassiche, in Italia come in Francia e in Germania, ci fu la matrice ideologica del *rappel à l'ordre*. L'orrore della prima guerra mondiale, le laceranti ed esasperate sperimentazioni dell'avanguardia espressionista, la dissoluzione in musica del linguaggio tonale – tutte cose che avevano avuto origine nell'Ottocento romantico – crearono un senso di angoscia e quindi un bisogno diffuso di ‘chiarezza’, ‘oggettività’, di ‘ritorno all'ordine’.³

Negli anni Trenta, tuttavia, il *rappel à l'ordre* divenne sempre più uno strumento di repressione nelle mani del regime. Nacquero numerose composizioni di stampo retorico-nazionalistico, come, tra le altre, il *Concerto Romano* per organo e orchestra di Casella del 1926. Si attinse, a scopo funzionale, molto di più alla tradizione latina che a quella greca: basterà pensare alle celebrazioni per i

* Il presente saggio trae spunto dall'articolo *Dallapiccola e Petrassi: due itinerari paralleli*, già pubblicato in SCALFARO (2008).

¹ Cf. DEGANI (2004a).

² Oltre a quest'opera del 1915, Pizzetti ricorse a soggetti classici in *Ifigenia* del 1950, su libretto di Alberto Perrini, e in *Clitennestra* del 1961 su proprio libretto.

³ Cf. POZZI (2001).

bimillenari di Virgilio (1930) e soprattutto di Augusto (1937), con le quali insieme alla gloriosa stirpe latina e al suo imperatore si esaltava la nuova Roma e il suo duce. Le numerose mostre e i convegni, peraltro, e la fondazione di nuove riviste classiche («Roma», «Capitolium», «Urbe») ebbero sempre una chiara ispirazione politica, manifestandosi attraverso un gusto magniloquente ed enfatico.

Agli anni Trenta risalgono anche le prime composizioni di Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola.

Nati entrambi nel 1904, Petrassi crebbe e si formò a Roma nella classe di composizione di Alessandro Bustini, mentre Dallapiccola continuò a Firenze gli studi avviati nella città natale, Pisino d'Istria, sotto la guida di Vito Frazzi. I loro esordi avvennero sotto il segno del neoclassicismo, sulla scia dei più anziani Casella, Malipiero e Pizzetti. I due giovani compositori, pertanto, nei loro primi lavori riprendono forme antiche, impiegano un linguaggio della tradizione, per lo più modale, ricco di arcaismi, e non disdegnano un'espressione 'imponente' ed enfatica. Non per nulla, riguardo alle prime composizioni sinfonico-corali di Petrassi, fu coniata la definizione «barocco-romano»: l'eccessiva retorica delle prime composizioni del musicista parve, infatti, frutto dell'influenza dell'ideologia dominante. Anche Dallapiccola nei primi anni Trenta scrisse numerose composizioni corali, fra cui *Estate*, per coro maschile a cappella, del 1932, su un frammento di Alceo tradotto da Ettore Romagnoli. Fu questa la prima composizione di Dallapiccola ispirata alla Grecia, vero e proprio *leitmotiv* della produzione del musicista istriano: da *Estate* del 1932 all'*Ulisse* del 1968, passando per il balletto *Marsia* (1943), le *Liriche greche* (1945) e i *Cinque Canti* (1956). Vincitrice di un concorso indetto dal Sindacato nazionale fascisti, *Estate* presenta anch'essa, in linea con altre composizioni del periodo neoclassico, una scrittura modaleggiante, delle inflessioni arcaiche e un'espressione imponente. L'autore del testo Ettore Romagnoli – filologo, esegeta, traduttore di classici, e allo stesso tempo poeta, scrittore e musicista – fu, nelle parole di Degani, «uno dei più accesi rappresentanti di quell'inquieto irrazionalismo e di quel nazionalismo retorico e provinciale che finì per divenire la più vistosa componente dell'ideologia fascista».⁴

Dieci anni dopo la stesura di *Estate*, Dallapiccola, nel ricordare la composizione, avrebbe pesantemente criticato Romagnoli per le sue traduzioni dal greco troppo antiquate e altisonanti. Senza dubbio le versioni di Romagnoli appaiano oggi, al nostro gusto, *démodé*; gli si deve però riconoscere il merito di aver fatto con le sue numerose traduzioni una vasta opera di divulgazione della poesia greca anche tra le classi medie. Non solo Dallapiccola nei primi anni Trenta scelse un testo di Romagnoli per una propria composizione, ma anche Petrassi ricordò in un'intervista che nello stesso periodo si era abbonato alla collana di Zanichelli, *Lirici greci tradotti da Romagnoli*, che leggeva con infinito entusiasmo e ammirazione.⁵

⁴ DEGANI (2004b), p. 937.

⁵ Enzo Restagno, *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in RESTAGNO (1986), pp. 10-11.

Questa la situazione ai primi anni Trenta; un decennio dopo il quadro appare sensibilmente modificato. Agli inizi degli anni Quaranta, Petrassi e Dallapiccola scrivono entrambi delle liriche su frammenti di Saffo. Questa volta però le traduzioni sono tratte dal volume *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo. Uscito nel 1940 per i tipi della rivista antifascista «Corrente», il volume suscita subito un grande interesse per l'estrema libertà con cui il poeta ha tradotto le poesie greche. Come nota Luciano Anceschi nel saggio introduttivo, Quasimodo ha avvicinato i testi antichi allo spirito del presente, poiché li ha tradotti secondo i modi della nuova poesia ermetica. Le versioni non solo danno l'impressione di poesie 'moderne', ma sono anche prive di arcaismi, prive di termini che Quasimodo definisce, con tono spregiativo, classicheggianti, e prive insomma di espedienti retorici che avevano caratterizzato le precedenti traduzioni (tra cui, ad esempio, quelle di Romagnoli).

Nel 1942 Petrassi mette in musica, per voce e pianoforte, il testo *Tramontata è la luna*, una traduzione di cinque frammenti differenti di Saffo. L'unione di più frammenti per restituire un unico componimento è un'operazione frequente nel poeta siciliano. La libertà di quest'ultimo nei confronti degli originali si esplica anche nella traduzione di singoli passi. Ad esempio, in *Tramontata è la luna* (cf. tab. 1), Quasimodo traduce l'espressione dal greco *παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα*, «giovinanza già dilegua» di contro al più letterale «l'ora passa», utilizzato da altri traduttori come Manara Valgimigli o lo stesso Romagnoli.

Saffo frammenti nn. 94, 50, 137, 52, 20*	Salvatore Quasimodo <i>Tramontata è la luna</i>
Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα καὶ Πληιάδες μέσαι δέ νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα ἔγω δὲ μόνα κατεῦδω.	Tramontata è la luna e le Pleiadi a mezzo della notte; anche giovinanza già dilegua , e ormai nel mio letto resto sola.
... ἐτίναξεν (ἔμοι) φρένας Ἔρος ὥς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέ(τ)ων.	Scuote l'anima mia Eros, come vento sul monte che irrompe entro le querce; e scioglie le membra e le agita, dolce amaro indomabile serpente.
Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.	
μήτ' ἔμοι μέλι μήτε μέλισσα ...	Ma a me non ape, non miele; e soffro e desidero.
καὶ ποθήω καὶ μάομαι ...	
* I frammenti greci e le traduzioni sono tratti dal volume <i>Lirici greci</i> di QUASIMODO (1940a), che si basa su DIEHL (1936).	

Il poeta, in una lettera a Leone Traverso, spiegava di avere voluto tradurre *παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα* con «giovinezza già dilegua» poiché non poteva accettare che una poetessa come Saffo avesse voluto 'fermarsi all'orologio', e non avesse invece desiderato trattare un tema più ampio e più coinvolgente, come quello della vita che fugge, e che riguarda l'intero genere umano.⁶ È evidente quindi che Quasimodo, nel tradurre Saffo, riflette il proprio modo di sentire e di poetare, inevitabilmente legato alla situazione storica di quegli anni.

Nella tabella 2 sono poste a confronto due traduzioni, una di Romagnoli e una di Quasimodo, di uno stesso testo. Si tratta in verità di due frammenti, che anche in questo caso Quasimodo unisce per creare un'unica versione italiana, mentre Romagnoli traduce separatamente. Da un rapido confronto, si può subito notare come Quasimodo, diversamente da Romagnoli, tenda ad avvicinare la lingua della poesia alla lingua di uso vivo e comune. Romagnoli impiega termini come *fulgea*, ricorre di sovente alla figura retorica dell'iperbato, utilizza parole tronche (*fior*), laddove Quasimodo opta per il più comune *splendeva*, tende ad attenuare le inversioni, e impiega vocaboli con uscita esclusivamente piana. Il poeta siciliano, peraltro, impiega dei procedimenti che, sulla scia del movimento poetico dell'ermetismo, consistono in un'attenuazione dei nessi sintattici (assenza di soggetto, di articoli, di preposizioni) che rende più vago e misterioso il testo di partenza. Si noti infine, come ulteriore indice di modernità delle versioni di Quasimodo, la forte attivazione dell'elemento fono-simbolico, ovvero la forte attenzione alla resa musicale del verso.

Romagnoli	Quasimodo
<i>Danze sotto la luna</i>	<i>Sulla tenera erba appena nata</i>
Piena dunque fulgea la luna e chiara, e ristettero quelle intorno all'ara.	Piena splendeva la luna quando presso l'altare si fermarono:
<i>Danze intorno all'ara</i>	e le Cretési con armonia sui piedi leggeri cominciarono, spensierate, a girare intorno all'ara sulla tenera erba appena nata.
Le Cretesi così volgono il molle piede in agili danze all'ara intorno, sui fior' leggeri de l'erbose zolle.	

Petrassi è il primo a cimentarsi con le versioni di Quasimodo nelle *Due liriche di Saffo*, per voce e pianoforte, del 1941, di cui *Tramontata è la luna* è il primo brano (il secondo s'intitola *Invito all'Eràno*). Il compositore ha già alle spalle una discreta produzione lirica. Rispetto alle liriche precedenti, tuttavia, le *Due liriche di Saffo* emergono per originalità e complessità. Petrassi porta a piena maturazione il suo linguaggio armonico: il canto è sciolto e spontaneo, attentissimo a cogliere ogni fremito e suggerimento dei versi poetici, mentre la scrittura

⁶ QUASIMODO (1940b).

pianistica, che privilegia la ricerca armonica e timbrica, è di un'accesa modernità, ricca di dissonanze. Gli accordi esulano ormai da una catena di relazioni tonali per assumere una funzione più che altro coloristica, alla Debussy. Sono scelte compositive queste che, nell'Italia dei primi anni Quaranta, denotano una ricerca di modernità, o comunque di altre strade che non siano quelle del recupero di scritture modaleggianti o pseudo arcaiche.

Dallapiccola fa ancora di più. Nei *Cinque frammenti di Saffo* del 1942, per voce e orchestra da camera, impiega per la prima volta la dodecafonia. È l'inizio di un nuovo capitolo per lui. D'ora in avanti proseguirà sulla strada di un'acquisizione sempre più rigorosa del metodo, pur non rinunciando mai del tutto ad una linea melodica cantabile, per così dire 'all'italiana'.

Se per Petrassi le versioni di Quasimodo restano un caso isolato, per Dallapiccola l'esperienza si ripeterà: ai *Cinque frammenti di Saffo* seguirono i *Sex Carmina Alcaeï* (1943), per voce e orchestra da camera, e le *Due liriche di Anacreonte* (1945), per voce, clarinetto piccolo in mi bemolle, clarinetto in la, viola e pianoforte. Le tre composizioni costituiscono il ciclo delle *Liriche greche*. Caratteristica della raccolta non è solo l'impiego della dodecafonia, ma anche la cura assoluta del timbro e del suono. Dallapiccola crea spazi incantati e leggeri, quasi impalpabili, alla ricerca di «stati d'animo sospesi a mezz'aria». ⁷ A quest'atmosfera evanescente si sarebbero ispirati altri compositori italiani che tra gli anni Quaranta e Cinquanta avrebbero intonato anche loro versioni di Quasimodo, a riprova del successo che il volume incontrò tra i musicisti.

Alla luce di quanto esposto, possiamo concludere con due considerazioni.

La prima riguarda la preferenza dei compositori nei primi anni Quaranta per le versioni di Quasimodo dei frammenti di Saffo. Oltre a Petrassi e Dallapiccola, anche Sebastiano Caltabiano e Carlo Prosperi impiegano testi della poetessa greca tradotti da Quasimodo in alcune loro composizioni, rispettivamente nei *Tre canti saffici* per voce e pianoforte (1943) e nei *Tre frammenti di Saffo*, per il medesimo organico, del 1944. A nostro avviso, il favore iniziale per le liriche della poetessa deve essere messo in relazione con il periodo drammatico della guerra. Nei versi di Saffo vi è una sconsolata tristezza per il tempo ormai passato, un desiderio struggente di piaceri negati, un disperato senso di solitudine: sono aspetti che Quasimodo accentua nelle proprie traduzioni e anzi sembra donar loro una dimensione corale. Si è visto come in *Tramontata è la luna* il poeta preferisca tradurre l'espressione *παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα* con «giovinezza già dilegua» (rinunciando al più letterale «l'ora passa») per far sì che il dolore di Saffo per un appuntamento mancato si tramuti nel dolore di Saffo per la condizione effimera dell'intero genere umano. A riprova di ciò, nel 1959 Ugalberto de Angelis sceglierà per la sua opera incompiuta *Passione secondo uomini per ogni uomo*, dedicata alle vittime della guerra, dell'Olocausto e della Resistenza, insieme ad altri testi, anche delle liriche di Saffo, nella versione di Quasimodo.

⁷ Con questa espressione Dallapiccola si riferisce alla musica di Webern; cf. DALLAPICCOLA (1980a), p. 226.

La seconda considerazione riguarda il ruolo significativo che le traduzioni di Quasimodo rivestono nella produzione di Petrassi e Dallapiccola.

Petrassi, restio alle dichiarazioni, si limita a notare in un'intervista che le versioni del poeta in qualche modo si prestano alla musica; Dallapiccola, invece, che al contrario di Petrassi ci ha lasciato numerosi scritti, ribadisce in più occasioni la coincidenza tra la lettura del volume *Lirici greci* e la decisione di impiegare la dodecafonia:

Già nel 1937, al tempo della composizione delle *Tre Laudi*, avevo cominciato a interessarmi alle possibilità *melodiche* insite nelle serie dodecafoniche; ma soltanto coi tre fascicoli delle *Liriche greche* mi avvenne di prendere una più radicale decisione. Molte sono le ragioni di una siffatta decisione [...] La lettura dei *Lirici greci*, il ripensamento poetico di Salvatore Quasimodo, così essenziale e sfrondata di ogni residuo di quel linguaggio retorico e archeologico cui precedenti 'dotte' traduzioni ci avevano abituati, mi ha suggerito l'idea di ripensarle in musica e soprattutto melodicamente.⁸

Si evince quindi il desiderio del compositore di raggiungere con la dodecafonia una nuova e più pura espressione musicale.

Ritornando a quanto scrive Degani sulla necessità, sentita all'indomani della guerra, di riscoprire una nuova visione dell'antico, è significativo che Petrassi e Dallapiccola scelgano di mettere in musica le versioni di Quasimodo in un momento, la guerra, che segna la fine di un periodo di stabilità culturale, manifestatosi in implicazioni nazionalistiche, di costume e di gusto. La resa moderna della lirica greca, l'originale novità di queste traduzioni così 'insolite' rispetto a quelle di pur illustri filologi, viene incontro al vivo e diffuso desiderio di un rinnovamento radicale delle cose. Così come nel tradurre i frammenti Quasimodo rinuncia a termini classicheggianti e ad esperimenti di metrica barbara, così i due compositori rinunciano a recuperi neoclassici. L'attualizzazione dell'antica poesia greca in Quasimodo coincide con un ripensamento del linguaggio musicale di Dallapiccola e Petrassi. In tal modo il poeta e i due compositori si incontrano sullo sfondo delle tragedie belliche al fine di proporre un nuovo modo di sentire e interpretare la classicità. Il nuovo è 'garantito' dall'antico, nel segno di quella continuità che fa sì che la tradizione classica giustifichi nella nostra cultura l'introduzione di un nuovo affinché non vi sia rottura.

⁸ DALLAPICCOLA (1980b).

Bibliografia

- LUIGI DALLAPICCOLA (1980a), *Anton Webern*, in *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, pp. 225-229 (ed. or. «La Rassegna musicale», 12/7-8, luglio-agosto 1939).
- LUIGI DALLAPICCOLA (1980b), *A proposito delle «Due liriche di Anacreonte»*, in *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, pp. 440-442 (dattiloscritto di 3 ff., pubblicato nella traduzione svedese di Bengt Hambraeus in «Nitida Musik», Stoccolma, 4/6, 24 marzo 1961).
- ENZO DEGANI (2004a), *Studi classici e fascismo*, in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a cura di Maria Teresa Albani et al., Hildesheim, Olms, pp. 965-968 (ed. or. «DArch», n.s. 1, 1979, pp. 107-110).
- ENZO DEGANI (2004b), *Ettore Romagnoli*, in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a cura di Maria Teresa Albani et al., Hildesheim, Olms, pp. 937-957 (ed. or. in *Letteratura italiana – I Critici*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1968, pp. 1431-1438 e 1459-1461).
- ERNST DIEHL (1936), *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner.
- RAFFAELE POZZI (2001) *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, vol. 1: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 444-470.
- SALVATORE QUASIMODO (1940a), *Lirici greci*, Milano, Corrente.
- SALVATORE QUASIMODO (1940b), *Per una traduzione di Saffo*, «Corrente», 31 gennaio.
- ENZO RESTAGNO (1986) [a cura di], *Petrassi*, Torino, EDT.
- ANNA SCALFARO (2008), *Dallapiccola e Petrassi: due itinerari paralleli*, «Venezia Musica», 5/25, novembre-dicembre, pp. 40-41.

Anna Scalfaro, pianista e musicologa, ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia). Svolge attività di ricerca sulla storia della musica contemporanea e sulla pedagogia musicale. Nel 2007 è uscito il suo volume monografico *Wolfgang Amadeus Mozart. Il concerto per clarinetto e orchestra* (Bologna, Albisani Editore). Attualmente è assegnista di ricerca nel Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna.

Anna Scalfaro, both pianist and musicologist, obtained her PhD in Musicology and Musical Heritage at the Università degli Studi di Bologna (Italy). Her research interests include the history of contemporary music and musical pedagogy. In 2007 she published the book *Wolfgang Amadeus Mozart. Il concerto per clarinetto e orchestra* (Bologna, Albisani Editore). Currently she has a postdoctoral scholarship at the Music Department of the Università degli Studi di Bologna.