

«...*multiplicibus modulorum varietatibus
sonantes...*».

Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano

Enrico Trudu

Le fonti letterarie, epigrafiche, papirologiche e, soprattutto, il ricco repertorio iconografico giunto fino a noi, testimoniano come la dimensione pubblica e privata del mondo greco e romano fossero fortemente permeate dalla musica¹.

Il termine moderno musica deriva dal greco *mousiké techne* – l'arte delle muse – espressione che definiva non solo la musica strumentale e il canto, ma anche la poesia e la danza (Comotti 1991: 5), e indica come nel mondo greco questi ambiti performativi fossero strettamente interconnessi. La musica, insieme al canto e alla danza, era presente in tutte le manifestazioni sociali del mondo greco, cerimonie religiose, feste solenni, agoni sportivi, simposii, ma aveva anche un ruolo importante nella dimensione privata, nei matrimoni e nei rituali funerari, nell'intrattenimento domestico e nelle dinamiche di corteggiamento, come è ben testimoniato dal repertorio figurativo della ceramica greca; inoltre la musica era ritenuta elemento imprescindibile per l'educazione dei giovani.

I contorni di questa dimensione sonora risultano essere piuttosto labili, troppo pochi sono i dati a nostra disposizione per poter tracciare

¹ Per un quadro generale sulla musica e la dimensione musicale nel mondo greco e romano si vedano Gentili, Pretagostini 1988; Comotti 1991; Pretagostini 1998; Landels 1999; Péché, Vendries 2001; Martinelli 2005; Rocconi 2009; Castaldo 2012 e l'ulteriore bibliografia in essi contenuta.



un quadro ricostruttivo attendibile: le fonti letterarie antiche e i pochi frammenti con notazione musicale superstiti da soli non sono sufficienti e solo grazie ai dati ricavabili dall'applicazione delle metodologie di indagine dell'archeologia musicale², come l'analisi degli strumenti integri o frammentari giunti sino a noi, dei dati iconografici e iconologici ricavabili dalle raffigurazioni di strumenti musicali superstiti e di contesti esecutivi, sarà possibile ampliare i confini del nostro orizzonte percettivo della musica antica. Come aveva già intuito a fine Ottocento François-Auguste Gevaert, uno dei pionieri dello studio scientifico della musica antica, particolarmente utili possono essere a fini interpretativi anche le ricostruzioni sperimentali degli strumenti antichi, per ricavare dati organologici altrimenti sconosciuti quali intonazione e estensione di scala, tecniche di costruzione e meccanismi di funzionamento (cfr. Melini 2010).

Gli strumenti musicali più noti e utilizzati nella musica greca antica hanno una genesi che il mito attribuisce spesso agli dei: l'*Aulos* era un'invenzione di Atena, la *Lyra* di Hermes, la *Kithara* di Apollo, la *Syrinx* di Pan³. Questi strumenti risultano, in realtà, già diffusi nel II millennio in un'ampia area che comprende l'Egitto, la Mesopotamia e l'Egeo, e per stessa ammissione dei Greci non erano, dunque, una loro invenzione ma il frutto di una lenta acquisizione di tradizioni, teorie e strumenti risalenti a un passato più lontano, avvenuta nell'età del bronzo, verosimilmente attraverso la civiltà minoica, e veicolata e trasmessa nella Grecia insulare e continentale grazie al tramite miceneo. Numerosi, come sappiamo, sono già nei poemi omerici i riferimenti alla musica e agli strumenti musicali e più o meno contemporaneamente, a partire dall'VIII sec. a.C., sono attestate le prime raffigurazioni di strumenti a corda, seguite dalla metà del VII sec. a.C. da raffigurazioni di *auloi* (Barker 2002: 17 ss.).

La musica in questo periodo ha la funzione di accompagnare con il canto e la danza le cerimonie religiose, non senza connotarsi in alcuni

² Per un inquadramento generale della disciplina e delle metodologie, con particolare riferimento al mondo romano, si veda Melini 2007.

³ Beschi 2009: 248, con ulteriore bibliografia.

casi di valenze magico-incantatorie, come nei rituali dionisiaci accompagnati dal suono dell'*aulos*, strumento sacro al dio (*ivi*: 14), e appare intimamente legata alla dimensione poetica: la poesia greca arcaica, infatti, per usare le parole di Alessandro Iannucci (2011: 77), era «una forma di comunicazione letteraria orale e sonora»; le parole e la musica adottavano gli stessi principi metrici e ritmici e ciascun genere poetico era caratterizzato da una successione ritmica e melodica propria.

Secondo la tradizione⁴ fu Terpandro di Antissa a classificare e ordinare le varie melodie conosciute su base geografica e organizzarle in funzione dei testi poetici (Comotti 1991: 18 ss.; Ercoles 2008: 126-130): le armonie e i ritmi di ciascun genere, definiti *nomoi* (leggi), non potevano essere mutati (Comotti 1991: 18 ss.), ed erano così chiamati perché non era possibile modificare la loro sequenza, considerata la più adatta a restituire la tensione stabilita per ciascun genere alla luce degli intimi legami tra i singoli generi e le divinità. La citarodia e l'auletica (Fig. 6) erano dunque forme musicali ben poco creative e fortemente conservative; nella cultura greca arcaica non sembra vi siano corrispondenze certe tra singoli generi poetici e strumenti musicali (Iannucci 2011: 78), ogni genere poteva ricorrere a strumenti diversi a seconda del contesto e dell'occasione esecutiva, della tipologia dei destinatari e delle abilità tecniche del *performer*. Illuminante al riguardo la dichiarazione di Teognide⁵: «mi piace bere e cantare al suono dell'auleta / mi piace tenere tra le mani la lira melodiosa»⁶. Le esecuzioni musicali potevano, dunque, avere carattere pubblico o 'cittadino', carattere simposiale, monodico o corale. Gli strumenti musicali erano impiegati singolarmente o, più raramente, in piccoli gruppi che eseguivano la stessa melodia, potevano essere coinvolti diversi strumenti all'interno della stessa performance, ma ognuno aveva una parte e un ruolo ben distinto; non era dunque ancora concepita l'idea di *ensemble* – o di *sinfonia*, per usare un termine di

⁴ Ps. Plut., *De mus.* 3; 6, 1133b-c.

⁵ Cfr. Iannucci 2011: 82.

⁶ Thgn. 533 ss.

origine greca. Le composizioni citarodiche e monodiche venivano eseguite da strumenti a corda, mentre l'elegia, il giambo, la lirica corale, la poesia ditirambica e drammatica erano solitamente accompagnati dall'*aulos* (Iannucci 2011: 87); vi era coralità nell'esecuzione dei testi ma non era contemplata una esecuzione "corale" delle musiche da parte di strumenti differenti. Ogni specifico genere adottava un diverso sistema musicale o armonia, legato più che a singole note a una sequenza di intervalli ben precisa e statica (Barker 2002: 42); esistevano, dunque, *auloi* scalati a seconda di queste serie di intervalli e varie accordature per strumenti a corda. Il limite maggiore di tali strumenti era proprio la loro forte specializzazione e la mancanza di possibilità di modificare durante l'esecuzione la sequenza di note dello strumento stesso. Tale limite, peraltro, non era ancora sentito come un problema, vista la rigidità d'impiego e la staticità delle esecuzioni; del resto agli strumenti era richiesto proprio questo, essendo stati progettati secondo determinate specifiche. Inoltre, essi non erano stati concepiti per essere suonati insieme ad altri strumenti quindi non era necessario che fossero realizzati o accordati secondo una nota o una frequenza di riferimento comune; gli strumenti a corda, d'altro canto, potevano essere accordati di volta in volta a seconda del genere d'impiego.

Pausania⁷ nel descrivere la statua dell'auleta Pronomo afferma che a quel tempo esistevano tre tipi di *auloi*, uno per ogni armonia, e che proprio Pronomo fu il primo ad ideare *auloi* adatti a ogni forma di armonia e a suonare in uno stesso strumento melodie differenti. L'innovazione, a giudicare dagli esemplari più tardi giunti fino a noi (Fig. 1), consisteva nell'applicazione di più fori nella canna dotati di collari bronzei anch'essi forati (Barker 2002: 62-65): la rotazione dei collari permetteva di tenere aperti o chiusi i fori necessari per impostare lo strumento a seconda delle diverse armonie. La costruzione di *auloi* di alto livello, strumenti che potevano raggiungere costi molto considerevoli, richiedeva di conoscere le relazioni e gli intervalli musicali coinvolti e di restituire tali dati con misure lineari

⁷ Paus. 9.12.5.

per realizzare i fori sulla canna dello strumento, il che implicava il supporto di esperti a livello teorico; tale evoluzione evidenzia la nascita di nuove esigenze e di rapporti tra auleti e artigiani (*ibid.*) e il conseguente sviluppo di una teorizzazione musicale.

È a partire dal IV sec. a.C., dunque, che si assiste allo sviluppo di un processo di teorizzazione musicale, legato e stimolato dal contestuale perfezionamento degli strumenti musicali; in questo periodo vengono realizzati numerosi trattati sulla teoria musicale e su gli strumenti musicali (Paolucci, Sarti 2012: 10), come quelli di Aristosseno di Taranto, di Alessi, di Arcestrato, di Archita, di Aristofane di Bisanzio, di Callias di Mitilene, di Euphranor, di Philis di Delo e di Pirrandrom, in maggior parte perduti ma dei quali, grazie a citazioni di altri autori, possediamo preziose informazioni. Aristosseno⁸ classificava gli strumenti musicali in tre grandi famiglie: strumenti a fiato o *empneustà*, a corde o *entatà*, suonate con il plettro o pizzicate, e a percussione o *kroustà*. Gli strumenti a corda erano a loro volta distinti in tre gruppi: strumenti con corde di uguale lunghezza, quali la lira, la *kithara* e il *barbiton*, strumenti con corde di differente lunghezza come l’arpa, e strumenti provvisti di tastiera su cui venivano premute le corde: i liuti. Gli strumenti a fiato erano anch’essi suddivisi in gruppi, gli *aulòi*, o tibie per usare il termine romano – impropriamente indicati con il termine flauto – che prevedevano l’uso di un’ancia, spesso doppia come nel moderno oboe, e non di un’imboccatura libera come nei moderni flauti dolci, che potevano essere singoli o suonati in coppia e la *syrinx*, composta da più canne scalate con misure differenti, strumenti privi di ancia quali le trombe, i litui e la *salpinx*, realizzati in metallo, e i corni o le bùccine, nella loro primitiva accezione (Fig. 2), strumenti ricavati da corna animali o conchiglie (Comotti 1991: 63-78; Paolucci, Sarti 2012: 10-17). Tra gli strumenti a percussione possiamo ricordare i crotali, i cembali, le nacchere e varie tipologie di *tympanoi*. Di tali strumenti, oltre che attestazioni letterarie, possediamo delle evidenze materiali archeologiche; vari esemplari di strumenti interi o frammentari sono

⁸ Aristox., *Harm.* II.

stati rinvenuti in contesti di scavo, corni, litui, *auloi* e tibie, elementi di strumenti a corda quali carapaci di tartarughe e numerosi plettri, e vari strumenti non menzionati dalle fonti citate, definibili come idiofoni, solo recentemente oggetto di studio (*ibid.*) (Fig. 3): i sistri, strumenti legati ai culti egiziani e a Iside, *tintinnabula* e *crepitacula* realizzati in terracotta o metallo, sfere o anelli cavi, talora forniti di manico, che producevano suono grazie alla presenza di elementi metallici o di pietruzze al loro interno.

Il sistema teorico musicale greco si struttura e viene gradualmente introdotto in questo periodo e, rimanendo immutato, verrà utilizzato in epoca ellenistica, sarà assorbito dai romani, anche grazie al tramite etrusco, e dal mondo romano trasmesso al medioevo (Comotti 1991: 42-49). I *nomoi* arcaici vengono sostituiti da scale o modi, costituiti da sette note e caratterizzati da intervalli di tono e semitono combinati diversamente tra loro. Il *nomos* era composto da una melodia prestabilita in una precisa tonalità, mentre il modo è una scala che consente di inventare varie combinazioni delle sette note, o melodie, pur rimanendo nella stessa tonalità. Secondo Aristosseno di Taranto alla base del sistema musicale vi era il tetracordo, una successione di quattro suoni, compresi nell'intervallo di quarta giusta⁹; i suoni esterni erano fissi, mentre quelli interni erano mobili. L'ampiezza e la disposizione degli intervalli caratterizzava i tre generi della musica greca: enarmonico, diatonico e cromatico; il genere diatonico, costituito da due intervalli di tono e uno di semitono, era quello più antico e diffuso: la disposizione dell'intervallo di semitono distingueva i tre modi, dorico, frigio e lidio. I tetracordi erano accoppiati a due a due; l'unione di due tetracordi formava un'armonia. La strutturazione e l'evoluzione dei tre generi è strettamente legata alla nascita e all'evoluzione della tragedia: già in Sofocle i *nomoi* sono scomparsi e vengono utilizzati i modi diatonici, mentre Euripide impiegò, insieme al genere diatonico, quello cromatico ed enarmonico, caratterizzati da una maggior presenza di alterazioni e capaci di marcare meglio con sfumature e un'espressività maggiore il *pathos* e i sentimenti (*ivi*: 34-36).

⁹ Aristox., *Harm.* II.; si veda anche Aristid. Quint., *De Musica*.

La prima strutturazione di questi ultimi due generi si deve a Timoteo di Mileto, ideatore anche di un nuovo tipo di lira dotata di undici corde (*ivi*: 37-42). Parallelamente le varie scuole filosofiche, a partire dai pitagorici, focalizzarono i rapporti tra la musica e l’animo umano, tra linguaggio musicale e diversi stati d’animo, analizzando le potenzialità emotive delle differenti armonie e melodie. Anche nel periodo classico la musica continua ad avere funzione di accompagnamento ai testi lirici e drammatici e non sembra esistere un’autonoma dimensione strumentale, mentre lo stesso concetto di nota risulta evanescente: gli strumenti erano realizzati tenendo conto degli intervalli tra i suoni, anche se l’evoluzione tecnica degli *auloi* e la realizzazione di strumenti capaci di adattarsi ai differenti modi, come appunto le lire a undici corde, dovette porre il problema di strutturare le scale in base a frequenze di riferimento che fossero comuni e assolute; tale processo evolutivo si sviluppò principalmente ad Atene tra il V e il IV sec. a.C. Sempre in questo periodo, nel IV secolo a.C., si assiste alla nascita di forme di notazione musicale: fino a quel momento le melodie e i *nomoi* venivano affidati alla memoria e tramandati oralmente; la notazione musicale veniva impiegata dai professionisti ad esclusivo uso privato. Sono giunti fino a noi solo 24 frammenti con notazione musicale di epoca classica e ellenistica (*ivi*: 116) e 40 frammenti con notazione musicale e testo in greco di epoca imperiale, mentre non si è conservato neanche un frammento di notazione musicale con testo in latino. Possiamo avere un’idea della natura delle composizioni e della loro esecuzione grazie alla stele di Sicilo, documento risalente al I-II sec. d.C., rinvenuta a Tralles, attuale Aydin, vicino a Efeso nel 1883¹⁰ (Fig. 4): si tratta di una piccola colonnina di marmo su cui è incisa una breve canzone in dimetri giambici, preceduta da un distico elegiaco e seguita da un emistichio, forse di dedica. Sopra ciascuna sillaba della composizione sono presenti dei segni di notazione indicanti l’intonazione della nota, il suo valore ritmico e la sua funzione coreutica.

¹⁰ Museo di Copenhagen, inv. 14897; cfr. Pöhlmann, West 2001: 90; Carapezza 2013, con bibliografia precedente.

Di pari passo con l'evoluzione musicale tecnica e teorica si modifica profondamente anche la società greca e con il passaggio all'età ellenistica si manifesta un mutamento di gusto, e alla funzione di semplice accompagnamento subentra, o meglio si affianca, l'espressione strumentale pura: la musica lentamente si svincola da un ruolo subalterno assumendo una dignità autonoma. Non possiamo ricostruire con precisione i momenti o le fasi di questo processo, legato a molteplici dinamiche, anche se un ruolo importante dovettero rivestire le corti ellenistiche, nelle quali verosimilmente si svilupparono nuove modalità di percezione e di fruizione della musica e che stimolarono attivamente la realizzazione di nuovi strumenti e di nuove dinamiche di esecuzione.

Una delle tappe fondamentali di questo processo, che portò al superamento della frontiera sonora del mondo classico e contribuì in maniera fondamentale all'evoluzione del concetto stesso di orizzonte sonoro fu, a mio avviso, l'invenzione dell'*Hydraulis*, l'organo idraulico, conosciuto anche come *Organon* o *Hydra* (Fig. 5).

Lo strumento¹¹, realizzato ad Alessandria, testimonia lo straordinario livello di evoluzione tecnologica raggiunto in epoca ellenistica e reso in gran parte possibile dalla corte tolemaica. Il forte spirito di evergetismo dei sovrani Lagidi, e di Tolomeo II in particolare, portò allo sviluppo e alla fioritura delle *technai* ad Alessandria e alla nascita di un'importante scuola di "meccanici" e di inventori, particolarmente interessati allo sviluppo delle arti meccaniche e dei meccanismi automatici, e alla loro utilizzazione pratica¹².

Lo strumento musicale messo a punto da Ctesibio, un ingegnere di natali alessandrini, suscitò una tale sensazione da essere paragonato alle meraviglie del mondo antico quali il tempio di Artemide ad Efeso e il Faro di Alessandria – e da accomunare Ctesibio, per genio e *techne*, ad Archimede – ed ebbe una enorme fortuna nel mondo ellenistico,

¹¹ Sull'*Hydraulis* si rimanda principalmente al fondamentale studio di M. Markovits (2003); si vedano anche Jakob 1976; Dareggi 1993, 1996; Beschi 2009.

¹² Beschi 2009: 252; cfr. anche Coarelli 2005 e Pandermalis 2005.

romano e bizantino, arrivando fino al medioevo e all’età moderna, e proseguendo la sua storia e il suo sviluppo fino ai nostri giorni.

L’*Hydraulis* è, in realtà, una delle scoperte e delle invenzioni antiche meno conosciute; pochi sanno, infatti, che l’attuale organo a canne deriva direttamente da tale strumento e che, soprattutto, la scienza dell’idraulica e tutti i meccanismi idraulici in uso ancora oggi, tra i quali possiamo citare, ad esempio, il sistema frenante delle automobili, traggono origine e prendono il nome da questo strumento e dal geniale sistema messo a punto da Ctesibio per il suo funzionamento. L’invenzione fu veramente di grande portata, la sua influenza ha travalicato la dimensione sonora e musicale, le soluzioni tecniche e i nuovi meccanismi realizzati per il suo funzionamento, quali le valvole, i cilindri, i pistoni hanno segnato un momento fondamentale dell’evoluzione tecnica e tecnologica del genere umano: basti pensare che si tratta del primo meccanismo concepito dall’uomo per essere azionato grazie alla pressione su un tasto, per comprendere meglio il reale impatto concettuale di questa invenzione.

Il nome greco deriva dall’unione dei termini *hydra/uder*, acqua, e *aulos*, flauto: il significato è, dunque, flauto ad acqua.

L’invenzione risale alla prima metà del terzo secolo a.C., probabilmente intorno al 275-270 a.C., Ctesibio – studioso di problemi idraulici, e creatore di automati quali la cornucopia sonora per la statua di Arsinoe II, deificata nel 279 a.C. (Beschi 2009: 252-253) – realizzò uno strumento composto da una serie di canne (*auloi*), una per ogni nota musicale, azionate mediante una tastiera.

Verosimilmente il modello di partenza per lo strumento doveva essere la *Syrinx*, da cui l’*Hydraulis* deriva la forma e la scalatura metrica della lunghezza delle canne: la somiglianza appare particolarmente evidente (Fig. 6) rapportando l’*Hydraulis* con alcune siringhe in bronzo – in realtà forse modellini di organi – rinvenuti a Pompei (Mau 1877: 99; Sogliano 1899: 442-444, fig. 6).

Ricordano tale somiglianza Filone di Bisanzio¹³ e soprattutto Polluce¹⁴ che paragona l’organo, da lui chiamato *thyrrenos aulos* o

¹³ Ph., *Bel.* IV, 60-61.

polyphonos aulos, ad una *syrinx* capovolta dotata di canne metalliche e alimentazione ad aria compressa, fornita per i modelli di minori dimensioni da mantici e per i modelli più grandi da una macchina idraulica. Ogni nota (Fig. 7) era prodotta da una canna tramite un flusso d'aria, creato da una pompa a stantuffo (*pyxis*), un vero e proprio "cilindro". Il flusso d'aria entrava nelle canne a pressione costante ed era messo in vibrazione e in risonanza da una fessura con labbro contro cui l'aria si frangeva in vortice e risuonava, come in un moderno flauto dolce. La pressione costante dell'aria, indispensabile per un corretto e regolare funzionamento dello strumento, era assicurata da un sistema idraulico che garantiva un accumulo costante dell'aria compressa in una cassa o somiere e un flusso d'aria continuo nelle canne, regolato dalla presenza di valvole. Si trattava quindi di una macchina pneumatica che, tramite una pompa aspirante e premente e un sistema idraulico di vasi comunicanti, dava vita a un vero e proprio strumento musicale. Varie fonti letterarie¹⁵, tra le quali il *De Architectura* di Vitruvio¹⁶, descrivono in dettaglio il suo funzionamento, sono arrivate fino a noi numerose raffigurazioni dello strumento e, soprattutto, sono stati scoperti alcuni esemplari

¹⁴ Poll. IV, 69-70.

¹⁵ Oltre a Filone di Bisanzio e Polluce ricordiamo Erone di Alessandria, che nell'opera *Pneumatikà* (*Spir.* I, 42), parla di un organo molto simile all'originale descritto nell'opera perduta di Ctesibio *Hypomnèmmata mechanikà*. Il testo analizza le varie parti dello strumento con uno stile descrittivo e chiaro, facendo riferimento ad uno schema di funzionamento con didascalie che era allegato all'opera. L'*Hydraulis* descritto presenta un'unica pompa per l'aria dotata di valvola di non ritorno, condotti che portano alla base ottagonale o *bomiskos* contenente all'interno una campana capovolta o *pnigeus* – il cuore del sistema idraulico – che garantisce un afflusso costante di aria al somiere o *κάνων μουσικός*. Il somiere presenta una serie di fori sulla sommità nei quali erano inserite le canne; l'apertura e la chiusura dei fori è gestita da regoli scorrevoli – chiamati *Poma* in greco e *Plintides* in latino – collegati ai tasti. L'organo descritto ha una sola serie di canne ovvero un solo registro e presenta una notevole serie di innovazioni tecnologiche. Tra gli autori latini anche Plinio parla nella *Naturalis Historia* dello strumento.

¹⁶ *De Arch.* X, 8; si fa riferimento all'edizione critica curata da P. Gros (1997) e al ricco apparato critico ivi contenuto.

frammentari che ci forniscono importanti informazioni sulla sua struttura e il suo funzionamento e ne hanno permesso la ricostruzione sperimentale. Tra questi il più famoso è l'organo scoperto ad *Aquincum* negli anni Trenta del Novecento e databile al 228 d. C. (Nagy 1933; Kaba 1980; Markovits 2003: 161-174), rinvenuto nella sede di un *collegium centonariorum* (Fig. 8).

Il successo dell'*Hydraulis*, attestato dalle fonti greche e romane viene collegato – e forse lo ha influenzato – al graduale emergere dell'espressione strumentale pura su quella vocale. Il ruolo dello strumento in età ellenistica appare da subito importante, la prima suonatrice ricordata dalle fonti è la moglie stessa di *Ktesibios* Taide¹⁷ e, dall'analisi dei vari documenti e delle raffigurazioni a nostra disposizione, emerge una notevole attestazione di esecutori di sesso femminile. La più antica raffigurazione dello strumento è una terracotta del Louvre proveniente da Alessandria¹⁸ (Fig. 9), databile alla tarda età ellenistica per l'acconciatura e l'iconografia della figura maschile, e che rientra nel genere dei grotteschi. L'oggetto attesta la funzione strumentale dell'*Hydraulis* e l'uso in accoppiamento con la *Salpinx*; la scena, di carattere teatrale, indica presumibilmente un uso diffuso dello strumento nel teatro in epoca ellenistica. L'uso combinato dei due strumenti dimostra indirettamente come essi fossero stati realizzati e scalati in base a note di riferimento assolute, e testimonia la compiuta strutturazione della teoria musicale e una sua applicazione pratica.

Un decreto di Delfi (Fig. 10), databile al 94-93 a. C., in onore di *Antipatros* e di suo fratello *Kriton*, figli di *Breukos*, di Eleutherna¹⁹ attesta la partecipazione e, dunque, la conseguente presenza di gare musicali con *Hydraulis* nel contesto degli agoni *Pitici* suggerendo l'introduzione anche nei contesti sacri di composizioni di carattere strumentale.

¹⁷ Ath. IV, 174 a-b.

¹⁸ Deneauve 1962: 149-150, fig. 1; Mollard Besques 1992: D/E 4517, pl. 75e; Markovits 2003: 76, taf. 6; Beschi 2009: 255.

¹⁹ Syll³, 737; Markovits 2003: 35-38; Beschi 2009: 258.

Per inciso ricordiamo che, sempre in epoca ellenistica, si può ravvisare un ulteriore e diverso utilizzo della musica: sappiamo dell'esistenza di meccanismi sonori inseriti nel faro di Alessandria concepiti come segnalatori acustici in caso di scarsa visibilità²⁰, un nuovo impiego reso possibile da macchine che permettevano l'emissione di suoni molto forti e udibili da grandi distanze; è attestato anche un utilizzo a fini militari degli strumenti musicali, nell'esercito e nella flotta, sempre con funzione di segnalazione e di coordinamento. Tale funzione pratica degli strumenti musicali è attestata anche per il mondo romano; già in epoca repubblicana, infatti, strumenti a fiato quali buccine e trombe erano utilizzati nelle legioni con funzione di segnalazione e per ritmare le manovre dei legionari; inoltre la musica accompagnava i cortei trionfali e le cerimonie pubbliche civili e religiose (Podini 2010; Restani, Dessì, Castaldo 2010).

La più antica testimonianza letteraria latina relativa all'*Hydraulis* è contenuta nelle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone (III, 18, 43), prova che lo strumento era conosciuto nel mondo romano prima di Vitruvio, anche se non sappiamo con precisione se e quanto esso fosse già diffuso.

Petronio, in un passo della *Cena Trimalchionis*²¹ in cui si descrive uno dei momenti *clou* della cena nella casa di Trimalcione, attesta indirettamente l'uso dello strumento negli anfiteatri come accompagnamento per i giochi. Grazie a Svetonio è documentata anche la particolare predilezione riservatagli da parte degli imperatori, preludio del ruolo che l'organo assumerà in epoca bizantina come strumento di corte. L'autore attesta, infatti, la passione di Nerone per l'organo²², riportando che l'imperatore esponeva nuovi modelli da lui elaborati ai suoi ospiti e li suonava in esibizioni teatrali (Dessì 2008).

Nell'*Historia Augusta* viene ricordata anche la passione di Elagabalo (XVII, 32,8), Alessandro Severo e Gallieno (XVIII, 27, 9) per l'*Hydraulis* (Markovits 2003: 183-184).

²⁰ Si veda Coarelli 2005, con ulteriore bibliografia.

²¹ Petr., *Satyr.* XXXVI, 6.

²² Suet., *Nero* 41, 2; 53, 32.

In epoca romana è attestato anche da vari documenti iconografici l'uso dei grandi *Hydraulis* a propulsione idraulica nei circhi e negli anfiteatri, e si assiste alla nascita di organi più piccoli, degli organi positivi (ossia privi di *bomiskos* e appoggiabili a un tavolo), che funzionavano solo ad aria e venivano impiegati sia in contesti privati sia in quelli pubblici e ufficiali: questa innovazione incise sul moltiplicarsi degli esemplari allargandone appunto l'impiego a livello privato; il termine latino *Organum* non contiene, infatti un richiamo all'acqua come base del funzionamento. Ateneo (IV, 174 a-b) attesta l'uso domestico dell'organo e descrive la sua dolce sonorità mentre nel suo cenacolo ascolta il suono che proviene da una casa vicina. Numerosi altri autori, tra cui Cicerone²³, Marziano Capella²⁴, Polluce²⁵ e Cassiodoro²⁶, parlano dei suoni dell'organo, e nella tradizione letteraria si possono individuare due filoni distinti, legati verosimilmente all'uso pubblico o privato dello strumento e di conseguenza alle diverse caratteristiche degli strumenti idraulici di grandi dimensioni e pneumatici di misure più contenute: si esalta, infatti, ora la potenza e la *plenitudo* dei suoni ora la loro dolcezza e l'armonia, e in altri contesti i caratteri stimolanti e marziali dei suoni, violenti e terrificanti, funzionali al ritmo dei giochi e dei combattimenti gladiatori. Gli organi accompagnavano i giochi più apprezzati dal popolo e questo spiega la grande popolarità dello strumento, riprodotto in oggetti di uso comune come le lucerne.

Testimonianze figurate provenienti da varie regioni dell'impero attestano la diffusione e la notorietà dell'organo nel mondo romano e il suo impiego canonico negli anfiteatri accompagnato da altri strumenti; tra le più conosciute ricordiamo i mosaici di Nennig²⁷ (Fig. 11a) presso Treviri, datati al III sec. d.C., dove un *Hydraulis* è raffigurato accompagnato da una buccina; la scena attesta come lo strumento e le

²³ Cic. *Tusc.*, III, 18, 43; cfr. Markovits 2003: 40-42; Beschi 2009: 261.

²⁴ Mart. Cap., II, 117; IX, 924; cfr. Markovits 2003: 288; 290; Beschi 2009: 261.

²⁵ Poll., IV, 69-70; 85; cfr. Markovits 2003: 126; Beschi 2009: 261.

²⁶ Cassiod. *In Psalm.*, 150, 4; cfr. Markovits 2003: 341-345; Beschi 2009: 261.

²⁷ Markovits 2003: 172-174, taf. 19, con ulteriore bibliografia.

performance strumentali di accompagnamento fossero ormai diffuse anche nelle regioni più lontane dell'impero.

Lo stretto rapporto tra organo, anfiteatri e giochi gladiatori e l'utilizzo di *ensemble* strumentali con un numero sempre maggiore di strumenti è confermato anche dai mosaici di Zliten in Tripolitania²⁸, del II sec. d. C.: in due scene (Fig. 11b-c) relative a giochi gladiatori e *venationes*, l'*Hydraulis*, infatti, è raffigurato in quartetto con due buccine e una tuba o una *salpinx*: in entrambe le scene lo strumento è suonato da una donna.

In epoca romana, dunque, il concetto stesso di musica appare evolversi e rispetto al mondo greco si evidenziano innovative funzioni sociali e un diverso rapporto tra strumenti, esecuzione musicale e pubblico: nuove dinamiche di fruizione musicale affiancano la tradizionale funzione di accompagnamento alle produzioni letterarie greche e latine, conquistando progressivamente l'interesse del pubblico. La musica strumentale, scritta e pensata per più strumenti accompagna i giochi e gli spettacoli, le cerimonie pubbliche e i momenti conviviali e intimi privati, e l'*hydraulis*, lo strumento più completo e versatile dell'antichità, diventa un *must*, uno *status symbol* da esporre nelle case dei ricchi romani. Purtroppo non possiamo ricostruire le caratteristiche di questa produzione musicale di epoca romana, non essendo giunto fino a noi nessun esempio o brano in notazione musicale riferibile a tali composizioni.

Il punto di arrivo di questo processo evolutivo della dimensione musicale antica, che evidenzia un nuovo approccio alla dimensione sonora è riconoscibile ed è sintetizzato dal mosaico di Hama, presso Mariamin in Siria²⁹, databile alla fine del IV sec. d.C. Il mosaico raffigura una scena di concerto in un interno realizzato da un *ensemble* composto da sei musicisti, tutti di sesso femminile (Fig. 12): a partire da sinistra si possono riconoscere una suonatrice che tiene nelle mani delle

²⁸ *Ivi*: 122-123, taf. 13 a-b, con ulteriore bibliografia.

²⁹ Sul mosaico di Hama e sul contesto di rinvenimento si vedano Zaqzouq, Duchesne-Guillemin 1970; Duchesne-Guillemin 1975: 99-105; Dareggi 1993 e 1994: 266-268.

piccole barrette terminanti, sembra, con dei sonagli discoidali, una suonatrice di *Hydraulis*, un modello pneumatico positivo alimentato da un mantice azionato da due piccoli schiavi mascherati da eroti, un’auleta con due flauti e, al centro della scena, una musicista impegnata a suonare con due bacchette un particolare strumento composto da otto coppe, presumibilmente di vetro o di metallo e verosimilmente riempite di acqua a livelli differenti, in modo da produrre suoni di diversa altezza una volta percosse. Lo strumento appare molto simile, come concezione, allo Jaltarang di origine arabo-persiana e allo Jalataranga, uno strumento idiofono di tradizione indiana (Facchin 2000: 692), dei quali sembrerebbe essere il diretto precursore. Proseguendo verso il lato destro troviamo una suonatrice di *kithara* e infine, a chiudere la composizione, una figura femminile con in mano due strumenti non identificabili con precisione: delle nacchere, dei crotali o dei cembali.

L’eccezionale mosaico sembra essere il primo documento che raffiguri un vero e proprio concerto, eseguito verosimilmente in un contesto domestico, per quanto di alto livello, e testimonierebbe indirettamente come la musica strumentale dovesse aver raggiunto all’epoca una strutturazione e una sua definizione. La tipologia di strumenti impiegati lascia immaginare che potesse esistere una produzione di composizioni a più voci di una certa complessità e ricchezza espressiva, pensate per un’esecuzione “orchestrale”. A favore di tale ipotesi giocano anche altre indicazioni ricavabili dalla scena: le musiciste sono posizionate su un’alta pedana in legno a tre fasce sovrapposte – si riconoscono, infatti, le tavole fissate da chiodi – un vero e proprio palco, dotato di tre aperture sulla fronte che lo trasformavano in una cassa di risonanza per amplificare il suono; sembra dunque che in ambito privato si riproducessero, in forma ridotta, allestimenti più imponenti forse realizzati in strutture quali gli *odeia*, ed è verosimile che in questi ‘concerti’ venissero eseguite lo stesso genere di composizioni (cfr. Dareggi 1993: 20).

La realizzazione di un mosaico con tale soggetto e il suo contesto di rinvenimento, il triclinio di rappresentanza di una ricca *domus*, fanno supporre che queste performance potessero essere comuni e

apprezzate e che, dunque, tale forma di espressione musicale fosse ormai codificata e, probabilmente, diffusa in tutto l'impero.

È possibile, in conclusione, ipotizzare che il mondo romano non avesse solo passivamente recepito e assimilato la teoria e la tradizione musicale del mondo greco ma che l'avesse rielaborata e adattata alle proprie esigenze e al proprio gusto, realizzando un processo di sviluppo e di ricerca autonomo e, per certi versi, realmente innovativo e precursore dell'evoluzione moderna della musica occidentale e delle sue dinamiche di fruizione. L'esperienza della musica strumentale sarebbe stata condannata all'oblio con la fine del mondo antico e solo successivamente riprenderà il percorso di evoluzione bruscamente interrotto e si riscoprirà la dimensione strumentale e orchestrale, aprendo un nuovo e fecondo capitolo della storia della musica.

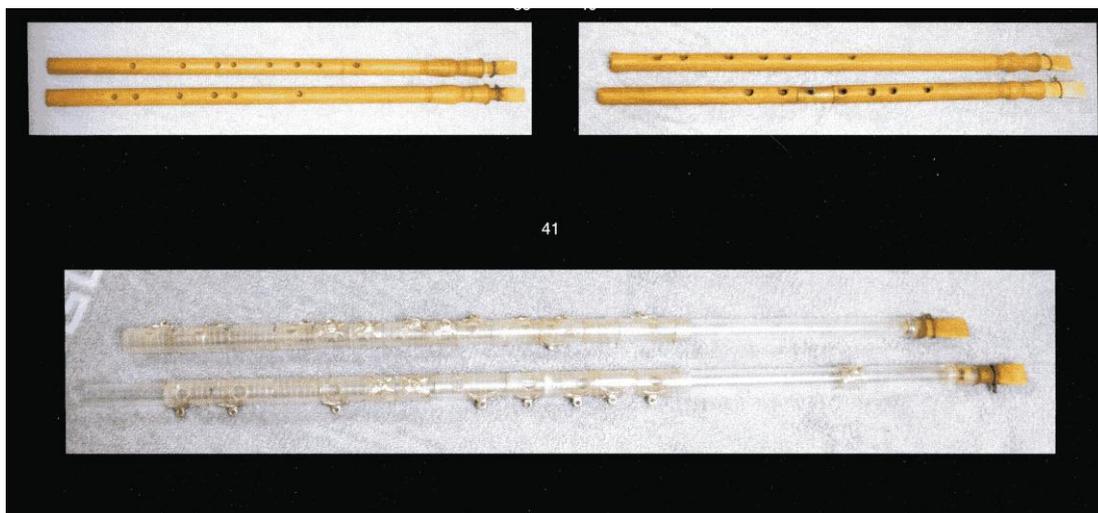


Fig. 1 – Ricostruzioni sperimentali di *auloi* antichi (elaborazione E. Trudu da Paolucci, Sarti 2012: 63, figg. 39-41).



Fig. 2 – Strumenti musicali ricavati da elementi naturali e *tintinnabulum* bronzeo (elaborazione E. Trudu da Paolucci, Sarti 2012: 20, 30, 33, figg. 4-5, 13, 16a).

Enrico Trudu, «...multiplicibus modulorum varietatibus sonantes...»



Fig. 3 – *Crepitacula* in bronzo (elab. E. Trudu da Paolucci, Sarti 2012: 22-23, 47, figg. 8, 9, 23).



Fig. 4 – La stele di Sicilo (da Carapezza 2013: 145, 147, figg. 1, 3).

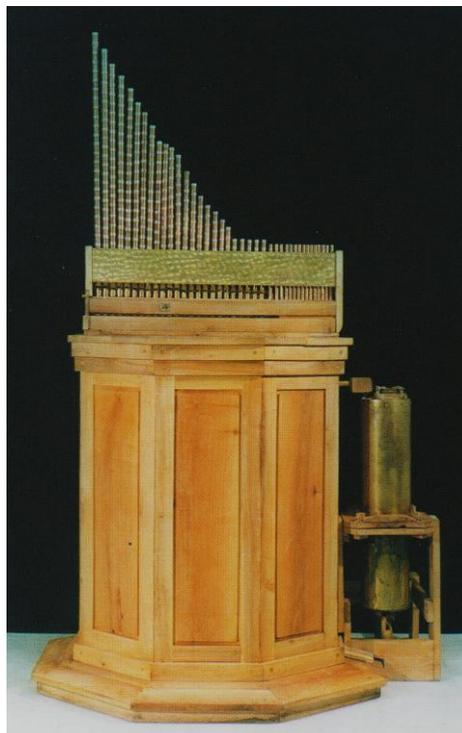


Fig. 5 – Ricostruzione di un *Hydraulis* (da Pandermalis 2005: 153).

Enrico Trudu, «...multiplicibus modulorum varietatibus sonantes...»



Fig. 6 – *Syrinx* rinvenuta a Pompei (da Martinelli 2005: 167).

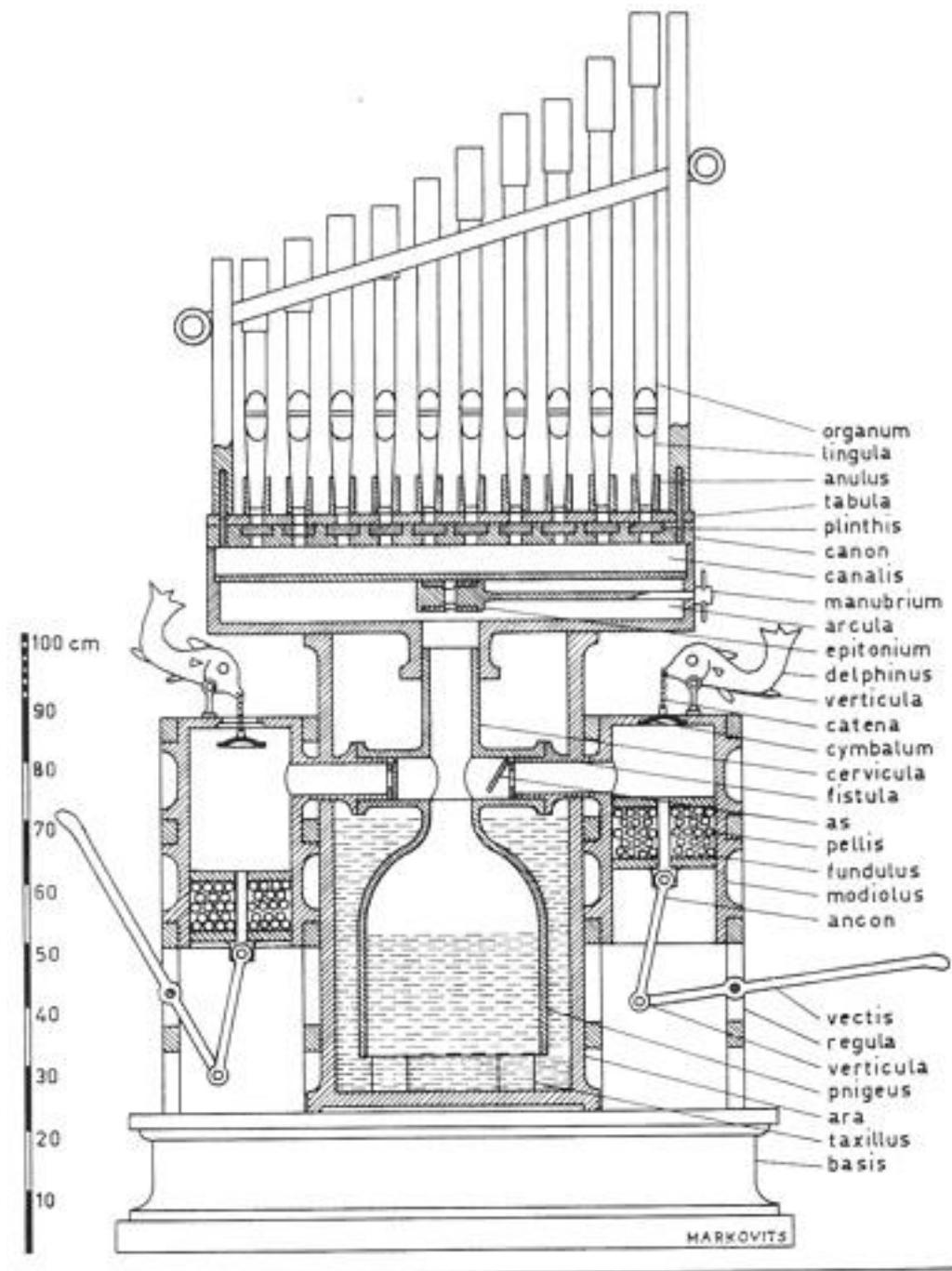


Abb. 3. Vitruvius, *De architectura* 10, 8. Rekonstruktion der Orgel.

Fig. 7 – Schema di funzionamento dell’*Hydraulis* vitruviano (da Markovits 2003: 686, *Abb. 3*).

Enrico Trudu, «...multiplicibus modulorum varietatibus sonantes...»



Fig. 8 – L'organo di *Aquincum* (da Markovits 2003: 760, *Taf.* 18).

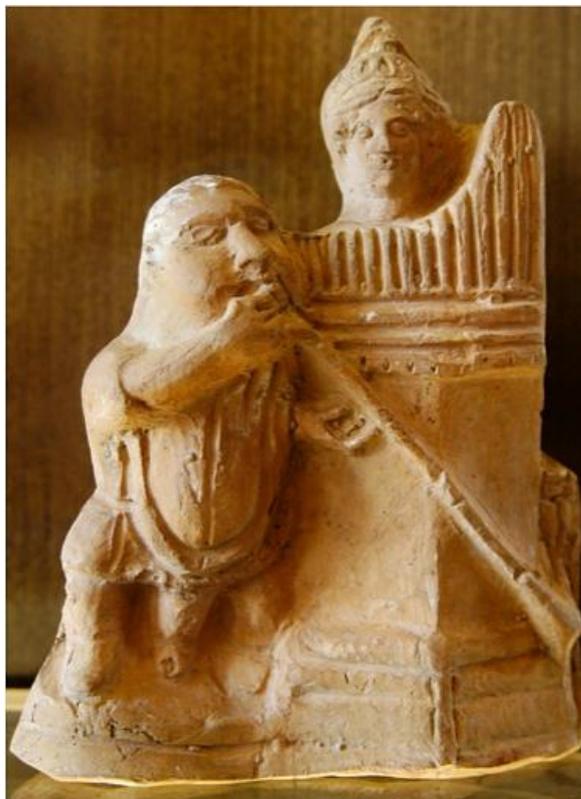


Fig. 9 – Terracotta da Alessandria con suonatrice di *Hydraulis* e suonatore di *Salpinx*. Parigi, Museo del Louvre (da Martinelli 2005: 149).



Fig. 11a – Mosaico da Nenning. Treviri (elaborazione E. Trudu da Martinelli 2005: 151).

Fig. 11b – Mosaico da Zliten. Tripolitania (da Markovits 2003: 755, *Taf.* 13).

Fig. 11c – Mosaico da Zliten. Tripolitania (da Markovits 2003: 761, *Taf.* 19).



Taf. 29. Ḥamā, Museum: Mosaik von Mariamîn.

Fig. 12 – Mosaico da Mariamîn. Hama, Siria (da Markovits 2003: 771, *Taf.* 29).

Bibliografia

- Addamiano, Luisi 2013 = A. Addamiano, F. Luisi (a cura di), *Atti del congresso internazionale di musica sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio-1 giugno 2011*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2013.
- Balty 1977 = J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, s.n., Bruxelles 1977.
- Barker 2002 = A. Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, F. Perusino e E. Rocconi (a cura di), ETS, Pisa 2002.
- Beschi 2009 = L. Beschi, *L'organo idraulico (hydraulis): una invenzione ellenistica dal grande futuro*, in Martinelli 2009, pp. 247-266.
- Carapezza 2013 = P. E. Carapezza, *Sicilo discepolo di Paolo*, in Addamiano, Luisi 2013, pp. 141-148.
- Castaldo 2012 = D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Ante Quem, Bologna 2012.
- Coarelli 2005 = F. Coarelli, *Il faro di Alessandria*, in Lo Sardo 2005, pp. 85-91.
- Comotti 1991 = G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Edt, Torino 1991.
- Dareggi 1993 = G. Dareggi, *Scena di concerto in un "interno": il mosaico tardo-antico da Mariamîn*, in B. Brumana, G. Ciliberti (a cura di), *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Olschki, Firenze 1993, pp. 19-29.
- Dareggi 1996 = G. Dareggi, *Aspetti tecnici e funzione sociale dell'organo nel mondo ellenistico-romano*, in M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara (a cura di), *L'Africa romana. Atti dell'XI convegno di studio (Cartagine, 15-18 dicembre 1994)*, Ozieri 1996, pp. 261-276.
- Deneauve 1962 = J. Deneauve, *Orgue et lampes romaines*, "Revue du Louvre", 12, 1962, pp. 149-154.
- Dessì 2008 = P. Dessì, *L'organo a palazzo nell'Impero di Nerone*, "Philomusica on-line", 7, Atti del secondo meeting Annuale di MOISA, 2008, pp. 63-71,
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-06/359> (ultimo accesso 20.07.2014).

- Duchesne-Guillemin 1975 = M. Duchesne-Guillemin, *Étude complémentaire de la «Mosaïque au concert» de Hama et étude préliminaire d'une mosaïque inédite de Souweida*, "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", XXX, 3-4, 1975, pp. 99-125.
- Ercoles 2008 = M. Ercoles, *La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi di età classica ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche*, "Philomusica on-line", 7, Atti del secondo meeting Annuale di MOISA, 2008, pp. 124-136,
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/07-02-Moisa-11/363> (ultimo accesso 20.07.2014).
- Facchin 2000 = G. Facchin, *Le percussioni*, EDT, Torino 2000.
- Gentili, Pretagostini 1988 = B. Gentili, R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Gros 1997 = P. Gros (a cura di) Vitruvio, *De architectura*, Einaudi, Torino 1997.
- Iannucci 2011 = A. Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr), Anacreonte e Teleste (806 PMG)*, "Annali Online di Lettere-Ferrara", voll. 1-2, 2011, pp. 75-95,
<http://annali.unife.it/lettere/article/view/580/513> (ultimo accesso 28-09-2014).
- Jakob 1976 = F. Jakob, *L'organo: costruzione dell'organo ed esecuzione organistica dall'antichità ai nostri giorni*, Aldo Martello – Giunti Editore, Firenze 1976.
- Kaba 1980 = M. Kaba, *Die römische Orgel von Aquincum*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1980.
- Landels 1999 = J. G. Landels, *Music in ancient Greece and Rome*, Routledge, Londra-New York 1999.
- Lo Sardo 2005 = E. Lo Sardo (a cura di), *Eureka! Il genio degli antichi*, Electa, Napoli 2005.
- Markovits 2003 = M. Markovits, *Die Orgelim Altertum*, Brill, Leiden-Boston 2003.
- Martinelli 2005 = M. C. Martinelli, *La musica in età ellenistica*, in Lo Sardo 2005, pp. 154-161.

- Martinelli 2009 = M. C. Martinelli (a cura di), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Edizioni della Normale, Pisa 2009.
- Mau 1877 = A. Mau, *Scavi di Pompei*, "Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica" 1877, pp. 92-99.
- Melini 2007 = R. Melini, *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi romani*, Uni Service, Trento 2007.
- Melini 2010 = R. Melini, *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, "Rivista di Studi Pompeiani", 20, 2010, pp. 71-76.
- Mollard Besques 1992 = S. Mollard Besques, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, IV.2: Époques hellénistique et romaine, Cyrénaïque, Égypte ptolémaïque et romaine, Afrique du Nord et Proche-Orient*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1992.
- Nagy 1933 = L. Nagy, *Die Orgel von Aquincum aus dem Konsulatsjahr des Modestus und Probus (228 n. Chr.)*, "Aquincumi Múzeum Kiadványa", Budapest 1934.
- Pandermalis 2005 = D. Pandermalis, *L'hydraulis di Dion*, in Lo Sardo 2005, pp. 150-154.
- Paolucci, Sarti 2012 = G. Paolucci, S. Sarti, *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*, Quasar, Roma 2012.
- Péché, Vendries 2001 = V. Péché, C. Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Errance, Paris 2001.
- Podini 2010 = M. Podini, *La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione*, "OCNUS, Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna", 18, 2010, pp. 177-190.
- Pöhlmann, West 2001 = E. Pöhlmann, M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001.
- Pretagostini 1998 = R. Pretagostini, *Mousiké: poesia e performance*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte e Società, 2. Una storia greca, III: Trasformazioni*, Einaudi, Torino 1998, pp. 617-634.

- Restani 2008 = D. Restani, *La musica humana e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto*, "Philomusica on-line", 7, Atti del secondo meeting Annuale di MOISA, 2008, pp. 19-35, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-02/354> (ultimo accesso 20-07-2014).
- Restani, Dessì, Castaldo 2010 = D. Restani, P. Dessì, D. Castaldo, *Eventi sonori in età augustea*, "OCNUS, Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna", 18, 2010, pp. 159-176.
- Rocconi 2009 = E. Rocconi, *Il suono musicale tra età ellenistica ed età imperiale*, in Martinelli 2009, pp. 191-204.
- Sachs 1980 = C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1980.
- Scoditti 2009 = F. Scoditti, *Solisti ed esecutori nella cultura musicale romana*, Congedo, Galatina 2009.
- Sogliano 1899 = A. Sogliano, *Pompei. Relazione degli scavi fatti durante il mese di novembre 1899*, "Notizie degli Scavi di Antichità" 1899, pp. 439-448.
- Zaqqouq, Duchesne-Guillemin 1970 = A. Zaqqouq, M. Duchesne-Guillemin, *La mosaïque de Mariamin*, "Annales Archéologiques Arabes Syriennes", XX, 1970, pp. 93-125.

L'autore

Enrico Trudu

PhD; Università degli Studi di Cagliari; cultore della materia Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana. Campi di interesse: architettura romana; edilizia privata greca e romana; romanizzazione; *landscape archaeology*; viabilità romana; archeologia musicale. Tra le sue pubblicazioni: *Atriis Graeci quia non utuntur neque aedificant: tipologie abitative di età ellenistica e romana in Eolia, Ionia e Caria* (2007); *Nuragus. Storia, Archeologia e territorio* (coautore E. Murgia) (2011); *Daedaleia*,

Enrico Trudu, «...multiplicibus modulorum varietatibus sonantes...»

Nurac, Oikeseis katagheioi? *Alcune note sul riutilizzo dei nuraghi nelle aree interne della Sardegna* (2012); Civitates, latrunculi mastrucati? *Alcune note sulla romanizzazione della Barbaria* (2012); Sacrum Barbariae: *attestazioni culturali nelle aree interne della Sardegna* (2012).

Email: enrtrudu@unica.it

Articolo

Data invio: 09/10/2014.

Data accettazione: 30/11/2014.

Data pubblicazione: 30/06/2015.

Come citare questo articolo

Trudu, Enrico, «...multiplicibus modulorum varietatibus sonantes...». *Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1816>*