



Antonio Mastrogiacomo

Αχιλλεὺ[ς] Σοφοκλ[έους]
Guida all'ascolto di un papiro musicale

Is this a fantasy?

Centro di Ricerca e di Sperimentazione Musicale

Questo libro non è in vendita, è riservato alle Biblioteche e agli studiosi ed è stato stampato nel 2019
a cura del © Centro di Ricerca e di Sperimentazione Musicale
ente morale di promozione culturale non a fini di lucro fondato nel MCMLXXXI
via della Sapienza, 38 - 80138 NAPOLI; sede sociale in via Cardinal Prisco, 88 - 80042 BOSCOTRECASE
e-mail: dalsigre@libero.it, sito web: www.crsmlibero.org.

È possibile ricevere gratuitamente copia di questa pubblicazione facendone richiesta al C.R.S.M.
Sono state rispettate le disposizioni della legge n. 106 del 15/4/2004 e del D.P.R. n. 252 del 3/5/2006.

ISBN 978-88-9450-88-02

Antonio Mastrogiacomo

'Αχιλλεὺς Σοφοκλέους

Guida all'ascolto di un papiro musicale

Prefazione di Bruno Benvenuto

Centro di Ricerca e di Sperimentazione Musicale

Indice

Prefazione di Bruno Benvenuto	-3-
Guida all'ascolto di un papiro musicale	
Introduzione	11
Prima Parte	
La musica <i>nei</i> greci	17
Seconda Parte	
La filologia come metodo	49
La filosofia come antidoto	57
Appendice	
'Αχιλλεὺ[ς] Σοφοκλέου[ς]	71
Conclusione	
Note a margine	121
Le sire del mito	125
Bibliografia	127
Indice dei nomi	133

Prefazione

BRUNO BENVENUTO

Lungimirante e saggio è chi, guardando al futuro, vive intensamente il presente, interrogando il passato. La vita è mutamento, trasformazione. Nella vita dell'uomo capita quasi sempre, e spesso più di una volta, un momento di crisi, di smarrimento, o di consapevolezza nell'aver intrapreso un percorso sbagliato o senza via di uscita. E la soluzione spesso è quella di lanciare uno sguardo all'orizzonte temporale per ritrovare il sentiero giusto, da cui poter intraprendere nuove e diverse soluzioni.

'Αχιλλεὺ[ς] Σοφοκλέους, di Antonio Mastrogiacomo, rappresenta un rinnovato invito a guardare al “nostro” passato: l'antica civiltà greca come occasione per ricominciare, per ripartire dal silenzio. La mancanza o la frammentarietà delle fonti in questo ambito può rappresentare paradossalmente un vantaggio: la ricerca effettuata dall'autore ci rimanda infatti a molteplici tematiche che ci interrogano sulle origini, sul perché, sul “se” degli aspetti musicali che hanno portato all'attuale linguaggio musicale; se disponessimo di trattati, partiture, registrazioni ci sentiremmo probabilmente sollevati da questo obiettivo.

Con Antonio Mastrogiacomo credo di avere in comune un grande amore, quello per l'archeologia, l'archeologia del sapere. Decenni trascorsi nei Conservatori di musica, da studente prima, da docente poi, mi hanno svelato strati di sapere sommersi di sabbia. Dogma su dogma la didattica musicale in Italia ha eretto muri di nozioni e definizioni tramandate di anno in anno a studenti sempre più inconsapevoli di ciò che realmente mandavano giù a memoria, in vista del superamento di un esame.

De-finire corrisponde alla cristallizzazione del sapere, infondata sul piano didattico come su quello scientifico. Di fatto la scienza evolve esattamente come l'incedere del nostro esistere: l'una e l'altro sono soggetti al continuo mutamento. Comprendere questo principio è considerare quanti danni ha prodotto la scuola finora, Conservatori inclusi (o a capo), utilizzando gli stessi manuali per decenni, forzando gli studenti a prove mnemoniche, dissociate dalla reale comprensione dei principi che sono a fondamento del linguaggio. Vorrei in merito riportare qualche esempio a dimostrazione di quanto appena affermato. Uno sguardo all'antica civiltà greca può redarguirci su quanto sbagliamo a considerare noiosa, astratta la teoria, in qualunque branca del sapere. θεωρέω (theoréo) "guardo, osservo"; tutt'altro che noia, se ci spinge a osservare, a guardare in profondità, a considerare quanto in ogni campo della conoscenza formi strutture linguistiche, abitudini, léggi, consolidamento e assestamento del gusto! Il tutto subordinato ad un solo principio, quello del mutamento.

I manuali di teoria musicale condizionano la conoscenza invitando a ripetere definizioni a volte sensate solo se riportate ad un circoscritto periodo storico.

Ρυθμός da ρέω, con il significato originario di “scorrere”, può finalmente sollevarci dal condizionamento schematico e riduttivo di alternanza tra “accenti forti e deboli”; il tempo, dimensione naturale vissuta da tutti noi come flusso, può finalmente essere svincolato dalle catene della sua meccanica divisibilità ed approdare al suo reale modo di essere. La musica vive anche al di fuori dell’Europa, in paesi spesso limitrofi o vicini al nostro, dove questi concetti, o meglio, queste pratiche, sono comune appannaggio di tutti. La presuntuosa visione della musica europea/occidentale come unica al mondo, universale, o semplicemente superiore a quella di altri continenti o di altre culture potrebbe anche calarsi nella ragione e abbandonare falsi luoghi comuni diramati di generazione in generazione! Complice di questa deprecabile visione la teoria della musica redatta in occidente e immortalata nei vari trattati o manuali diffusi nelle scuole di musica. Il danno non si è abbattuto solo a livello didattico.

Λέγεται 'Αχιλλεὺ[ς] Σοφοκλέους non ha il significato di studiare per un esame di “Storia della musica”: il reale obiettivo è quello di ricercare, chiedere, indagare: “Perché la scrittura musicale?”, “Perché il tetracordo?”, “Perché varietà di sistemi musicali?”, e ancora: “qual è la funzione della musica oggi?”, “Quale

la funzione del musicista oggi?”, “Come formare il musicista oggi?” (indugiando nella formazione di strumentisti nei Conservatori di musica per orchestre fantasma...? O quella di infoltire la popolazione di cantanti da Sanremo, destinati a perpetuare commercio di suoni?); “È giusto concepire la musica come scienza riservata, dissociata dalla filosofia, dall’architettura, dall’astronomia, dalla pratica coreutica, dalla poesia...?”, “Osservare non vuol dire guardarsi intorno e correggere una volta per tutte lo strabismo verso occidente?!”

Meno di un secolo fa “un tale” Olivier Messiaen si poneva interrogativi del genere, trovando risposta nell’ornitologia e in un intenso sguardo proiettato verso Oriente ed all’antica Grecia. E chissà che il futuro, riscattando il reale potenziale della musica, non ci riservi la possibilità di formare non più e semplicemente un musicista, un individuo racchiuso nel suo “fare musica”, ma un μουσικός ἀνὴρ, un uomo in armonia con sé stesso e con i suoi simili.

Dunque, non mi resta che augurarvi buona lettura e... Buon ascolto!

Bruno Benvenuto

Guida all'ascolto di un papiro musicale

Introduzione

La musica greca offre una indiscutibile occasione per presentare il carattere complesso della *cosa musicale*: l'emergenza di una scrittura unitamente a una teoria sempre più raffinate, il ricorso a diverse fonti nel raccontare e studiare questa insidiosa materia, la spontanea filiazione culturale nella filologia da un lato e nella filosofia dall'altro, la dimensione ampiamente rituale e continuamente quotidiana della pratica vocale e strumentale, il carattere intimamente etico e insieme politico come disposto nel regime dei modi; una storia che racconteremo nel segno di un papiro musicale, così da dimensionare l'oggetto di queste riflessioni nell'unità di tempo del frammento.

La musica greca apre infatti qualsiasi percorso che voglia farsi diacronico sulla storia della musica occidentale, lasciando fuori quell'oriente che pure, ogni tanto, bussa alla soglia di un mediterraneo forzatamente apollineo. Sembra indecoroso evocare questa tragica dualità, eppure si prega il lettore di lasciarla sedimentare nel corso delle pagine. Dicevamo della musica greca, che apre le pagine dei libri di storia della musica, soprattutto quelle dei conservatori. Al tempo del tesoro delle 32 tesi e delle tre estrazioni a sorte a cura dello stesso candidato, l'antichità ne numerava addirittura tre, anticipando *la musica dei Greci e dei Romani* con

- a. *origini della musica – i primi strumenti – la musica della mitologia;*
- b. *la musica dei selvaggi e dei primi popoli storici Egiziani, Cinesi, Assiri e Babilonesi, Ebrei).*

Una persona attenta alla porosità lessicale aggratterebbe il ciglio per quel ‘selvaggi’ della seconda tesi: restiamo vigili anche sulle diverse indicazioni che il legislatore autorizza nei nostri piani di studio, sui testi che circolano oggi tra i banchi di scuola perché, stranamente, respiriamo la stessa brezza. Ebbene, dalle 32 tesi siamo passati alle 30 ore (per 2 anni) di storia della musica (forse), laddove l’intervento è stato davvero evidente in fase di ridefinizione del monte ore unitamente alla decisiva capacità dei docenti di adeguarsi alla sfida posta ora dall’alta formazione artistica e musicale.

Non è un mistero infatti che l’educazione alla storia della musica sia la più osteggiata fin dalle scuole dell’infanzia: la musica andrebbe agita, meno che ascoltata. Qualcosa si muove nella pedagogia e nella didattica, intese purtroppo ancora come sostegno e non come spirito dell’educazione nell’istruzione di ogni ordine e grado. Il punto è che gli ascoltatori sono poco educati alla storia delle forme e dei repertori musicali, abbastanza confusi da quello che hanno ascoltato fino ad adesso, che tali siamo decisamente tutti. Dobbiamo partire da un grado zero dell’ascolto, fare finta di cominciare nuovamente. L’occasione di questo libro sulla musica greca riflette su una materia sommamente silenziosa, prima di interrogare gli ascolti della storia della musica a venire, a lasciar sedimentare gli stessi interrogativi non scalfiti affatto dall’evoluzione storica del materiale musicale, anzi.

Nella prima parte del volume ci rifaremo più compiutamente alla musica *nei* Greci, rielaborando e interrogando fonti davvero diverse: ci serviremo delle immagini come dei testi, radicandoci nell'impossibilità di ascoltarne per davvero qualcosa. In effetti, la scelta di indugiare su questa musica deriverebbe proprio da questo carattere inascoltato, il cui perdurare si spinge lontano fino alla musica meccanica. Dicevamo inascoltato perché inascoltabile, eppure trasmesso perché trasmissibile: l'incontro con la filologia motiva la ripresa nella seconda parte di questo volume, che presenta in appendice la ricostruzione di un papiro musicale oggetto di elaborato conclusivo in letteratura greca per la laurea triennale in lettere classiche con la supervisione partecipe del prof. Mario Lamagna presso l'Università Federico II di Napoli (anno accademico 2011/2012).

Il primo capitolo, la filologia come metodo, presenta al lettore una relazione scontata ai più, eppure adeguata a riferire dei canoni di una ricerca che possa dirsi rigorosa. Nel secondo capitolo, la filosofia come antidoto, non passeremo per *La farmacia di Platone* ma ci limiteremo a diagnosticare malattie facendo ricorso a qualche testo propriamente scritto in greco. Si tratterebbe di un momento quanto mai propizio per spingersi fino alla teoria musicale, intesa come riposo di una convenzione con coscienza nomotetica. E per non farci mancare nulla, ma davvero nulla, aggiungiamo in conclusione un percorso multimediale che, in conclusione, offra una rilettura della musica greca a

partire dal mito, con Ulisse che ascolta le sirene tramite le cuffie senza entrare in acqua. In questo modo potremo dare forse udienza anche alle prime tre famose tesi delle 32, e salutare con meno nostalgia i tempi ormai sereni del vecchio ordinamento.

Prima parte

La musica *nei* greci

Se ragionassimo un momento sulle preposizioni che possono posizionarsi tra musica e greci, ci renderemmo subito conto che le semplici non bastano, che bisogna ragionare con le preposizioni articolate. Come abbiamo già ricordato, la prova ministeriale prevedeva un'interrogazione sulla *Musica dei Greci e dei Romani*: un ambito piuttosto specifico da conoscere, indicato per l'appunto da questo complemento di specificazione, altrimenti detto genitivo. Per questa parte del libro abbiamo preferito circoscrivere la nostra trattazione alla musica nei greci, da intendere proprio come uno stato in luogo figurato.

In gran numero ci sarebbero rimasti documenti di questa insistita relazione. Ricordo di un film che vidi una volta, al cinema Partenio di Avellino, lo ricordo come la prima volta al cinema. Il film in programmazione, *Hercules*, offrirebbe una sincera rielaborazione dei documenti che intendiamo segnalare: una voce fuori campo si muove tra sculture e saloni prima che l'animazione indugi su un vaso, ci racconti del nostro eroe. Ops, intervengono loro, le Muse, a cantarci *Questa è la realtà*, a portarci lontano, in un sapiente mondo di elleniche suggestioni a cura della sapiente pedagogia animata edited by Walt Disney.

Dicevamo, un vaso, di quelli che si possono incontrare in una passeggiata in un museo archeologico: il vaso ci permetterebbe infatti di ricostruire tante cose diverse: certo, il lettore potrà certamente segnalare come gli stessi vasi esposti siano essi stessi ricostruiti secondo l'attenta e certosina acribia dei restauratori. Ebbene, lo storico interrogherà quei vasi in modo diverso: per dare una idea, il passaggio dalla figurazione geometrica a motivi più propriamente rappresentativi viene riletto con molto scrupolo dagli storici della cultura greca, con particolare riferimento a quel periodo definito medioevo ellenico. Lo studioso di musica avrà particolare riguardo nei confronti della così detta iconografia musicale, quando l'azione musicale viene rappresentata visivamente. E sono davvero tante le indicazioni che possiamo raccogliere: la più esemplare, che tipi di strumenti venivano impiegati.

Siamo partiti da un cartone animato e siamo arrivati ugualmente a destinazione: un primo campo da indagare per ritrovare la musica nei greci è senza dubbio rappresentato dai beni culturali, quel repertorio fisico di oggetti sottratti alla deriva del tempo al punto da restare in forma di monumento legato alla storia. Si potrebbe a questo punto intensificare la nostra relazione con il visivo, sfuggendo la bidimensionalità del disegno per arrivare alla tridimensionalità della scultura: il motivo musicale, affidato primariamente alla cetra, trova spazio in diverse rappresentazioni, in funzione soprattutto di una ripresa del classico nel classicismo. E così potrebbero ugualmente interessarci tutti quei motivi

scolpiti nelle metope e triglifi del tempio greco, che nasconderebbero ugualmente una indicazione relativa al ritmo e all'armonia degli elementi che troveremo accordarsi con somma congruenza agli argomenti della musica greca. Per mettere un po' di ordine, possiamo trovare della musica nei greci in riferimento alle rappresentazioni visive come i vasi, le sculture e i bassorilievi, così come in altre fonti destinate alla memoria quali possono essere quelle manoscritte. Facile a dirsi, difficile a pensarsi ancora oggi, la scrittura offre un archivio parimenti complicato da interrogare, definendo altresì da un lato un riferimento come scrittura che in qualche modo rimanda a una musica (si pensi al suono dello scudo di Achille nell'Iliade di Omero), dall'altro come scrittura stessa della musica, come nascita di una vera e propria semiografia musicale per rispondere a un problema che abbiamo ugualmente risolto a partire dall'alfabeto greco: il problema di una scrittura. Se il papiro proposto in appendice permetterà al lettore di entrare nel vivo del frammentario materiale musicale a nostra disposizione, segnaliamo fin da adesso come il riferimento alla scrittura musicale a partire dall'esperienza della musica greca ponga le premesse di un discorso che sconfinerebbe nella notazione musicale del XXI secolo.

In questa prima parte non ci occuperemo propriamente di scrittura musicale, bensì riferiamo del rapporto di reciproca assistenza tra musica e parola nell'azione performativa di un cucitore di canti, così come lo stesso Odisseo alla corte dei Feaci. Questa

prima, ancillare vocazione alla formularità epica nasconderebbe una irriducibile tensione all'improvvisazione, alla dimensione teatrale – nella definizione minima precisata da Grotowski – di un attore dinanzi al pubblico. Come suggerito anche da un testo luminare in funzione dell'educazione all'ascolto come ancora oggi si presenta *Il paesaggio sonoro*, prima della ancor poco troppo masticata traccia sonora è possibile interrogare le più disparate forme testuali per ricavare indicazioni rispetto ai suoni in generale. Insomma, ci sarebbe tanto lavoro da fare in tal senso, come a dire ricercare tutte quelle volte in cui nei poemi di Omero l'atmosfera acustica si fa sonoramente rarefatta a partire dalle parole coinvolte; a questo punto si potrebbe caricare ancora ulteriormente la faccenda, controllare le parole utilizzate da Omero, verificarne le qualità fonetiche prima che fonemiche, proporre insomma uno sguardo alveolare che poco ci riscatterebbe dell'impossibilità di assistere alla messa in scena del racconto come a opera di un aedo. È pur vero che i pionieri dell'etnomusicologia hanno lavorato in tal senso, intrecciando la ricerca musicale alla teoria linguistica, derivando un modello condiviso nei millenni nella parentesi tonda dell'oralità. Dunque, questo esercizio non si limita alla cultura della lingua greca, ma potrebbe incrociare qualsiasi nostra lettura, giusto il tempo di accorgerci come il suono compaia senza poter essere ascoltato, nella narrativa e nella poesia.

Cambio di registro

Dopo questa singolare premessa, proviamo a direzionare meglio la nostra ricerca, segnalando in partenza come l'esiguità dei dati a disposizione e la stessa difficoltà di interpretarli in modo oggettivo ne sottolinei il carattere provvisorio, visti e considerati poi i pochi margini per una ricostruzione sostanzialmente attendibile della cultura musicale greca: ogni riflessione su tale cultura resta dunque insidiosa e per sua natura provvisoria, col rischio poi di riflettere il punto di vista del suo osservatore.

D'altra parte si tratta anche di una riflessione necessaria se consideriamo che l'antica cultura greca era permeata di musica, che probabilmente nessun altro popolo nella storia ha fatto così tanto riferimento alla musica e all'attività musicale nella sua arte e letteratura. Tuttavia il tema sarebbe praticamente ignorato da quasi tutti coloro che studiano quella cultura o la insegnano; talvolta la sua esistenza sembra essere semplicemente sconosciuta. Il segno più convincente dell'ignoranza dello studioso musicale classico medio sta nella resa equivoca del termine *αὐλός*, strumento a fiato ad ancia, con la definizione generica di flauto; e nei dizionari d'uso comune compare purtroppo e spesso lo stesso errore di traduzione del termine *αὐλός* con 'flauto'.

Il caso dell'αὐλός

L'αὐλός, termine greco che tradotto letteralmente significherebbe 'tubo' o 'condotto', era una canna munita di fori e di un'imboccatura ad ancia. È difficile stabilire una corretta denominazione per l'αὐλός. 'Canna ad ancia doppia' sarebbe già meglio seppure tale espressione potrebbe risultare piuttosto ambigua e fuorviante. Per quanto riguarda le imboccature, queste si dividono in due categorie, generalmente conosciute come ancia semplice e ancia doppia e in entrambi i tipi la parte battente è completamente racchiusa dalla bocca del suonatore. Nel sistema di classificazione Hornbostel-Sachs questa distinzione tra strumenti ad ancia semplice e ad ancia doppia è fondamentale perché nella prima sono classificati i clarinetti e nella seconda gli oboi. Alcuni musicologi, quali J. MacGirillivray e H. Bercker, sostengono che la distinzione più significativa da farsi sia tra le canne di tipo conico e quelle di tipo cilindrico. Il clarinetto moderno è cilindrico, l'oboe conico. La maggior parte degli *auloi* di osso pervenutici mostrano una lavorazione finalizzata ad ottenere una forma cilindrica. Per quanto riguarda le imboccature il fatto che entrambi i tipi fossero già conosciuti rende ancor più confusa la questione se collocare l'αὐλός nella categoria dell'oboe o del clarinetto. Gli *auloi* pervenutici non ci sono d'aiuto in quanto le imboccature sono tutte andate distrutte. Allo stesso modo le raffigurazioni pittoriche non ci sono utili in quanto gli auleti vengono rappresentati mentre suonano, nascondendo le ancie dei loro *auloi* fra le labbra. Comunque nel periodo classico

le testimonianze fanno riferimento ad un uso più diffuso dell'ancia doppia: Teofrasto riferisce a proposito della pianta usata per fare le ance degli *auloi* e di come fosse preparata e tagliata; chiama poi il prodotto sia 'lingua' che *zeugos* 'coppia', in riferimento alle due lamelle dell'imboccatura a doppia ancia [Cfr. Theophr. Hist. Pl. IV 11, 1-7].

Non è mai troppo tardi

Bisogna ammettere che per quegli studiosi classici desiderosi di conoscere la musica greca il materiale a disposizione risulta scarso, sporadico e farraginoso. Le trattazioni sull'argomento si presentano fortemente erudite, ma inaccessibili per lo studioso inesperto della materia, messo subito in difficoltà da tetracordi enarmonici disgiunti e chiavi di trasposizione misolidia/ipereolia/iperfrigia, e reso titubante da lunghe tavole di notazione. Se da un lato è vero che la musica greco-romana è stata da sempre relegata in una posizione di marginalità dalla filologia classica, bisogna ammettere dall'altro che una trattazione filologica dell'argomento può risultare rischiosa. Si prendano in esame i rapporti tra filologia ed archeologia: durante il periodo filologico dell'archeologia dell'Ottocento, l'archeologia ha studiato filologicamente non solo le fonti, ma anche il monumento procedendo con lo stesso metodo filologico di quando si cerca di ricostruire il testo attraverso le varie lezioni dei diversi codici. Sebbene le fonti abbiano trasmesso una immagine

dell'arte greca fissata su canoni estetici che sono veri solo in parte, perché ci danno conoscenza di un periodo limitato e di un punto di vista determinato, la critica filologica accettò come elemento di giudizio ciò che risultava da esse.

Postulato

Nel parlare di musica greca, dunque, il rischio di deformare i fatti è certo da tenere presente, ma non per questo lo sforzo di teorizzare deve essere frustrato, impedito o posticipato. La scientificità di ogni teoria risiede per l'appunto nella sua possibilità di essere un giorno contraddetta falsificata e ri-orientata. Per chiarire i limiti di tale indagine e la sua distanza rispetto ad un'indagine di carattere scientifico, si è fatto ricorso alla definizione che Todorov dà della seconda:

«una delle prime caratteristiche dell'indagine scientifica è che essa non esige, per descrivere un fenomeno, l'osservazione di tutte le sue istanze, e procede molto più per deduzione. In pratica, si rileva un numero molto limitato di circostanze, se ne trae un'ipotesi generale e la si verifica su altre ipotesi, correggendola (o rigettandola). Qualunque sia il numero dei fenomeni studiati non saremo pertanto autorizzati a dedurre leggi universali; non è la quantità delle osservazioni ad essere pertinente, ma soltanto la coerenza logica della teoria.»
[Todorov, 1977: pag. 8].

Sulla base di queste considerazioni, si provi ora a rivisitare in tutte le tappe del suo divenire il fenomeno musicale greco, così come storicamente si è manifestato nell'antichità classica.

Ancora un momento ... terminologico

La musica come autonoma espressione estetica sembra appartenere al solo Occidente, che del resto non l'intese con chiarezza come tale se non a partire dal tardo Settecento. In Grecia, dove ancora nel V sec. a.C. era chiamato μουσικός il cittadino completamente educato nelle arti e nelle scienze (cioè «armonico», nel senso di «ben formato»), l'aggettivo sostantivato μουσικόν, che derivava da Μοῦσα e sottintendeva il sostantivo τέχνη ('arte'), designava invece indistintamente ogni attività governata dalle Muse, in particolare l'azione sinergicamente coordinata dell'elemento testuale (poesia) orchestico (danza) con l'elemento musicale propriamente detto.

«A tutto ciò che è proprio della voce e che, giungendo fino all'anima, serve ad educare alla virtù, non so come, si è dato il nome di musica» [Plat. Leg. II, 673].

Proprio nelle Leggi Platone ritiene che l'anima e le città sono guidate allo stesso modo e questo modo è l'educazione, che comincia come educazione musicale. In 653 a-c l'Ateniese dice che «l'educazione è l'orientamento dell'anima alla virtù» e «da virtù è il

piacere verso cui bisogna amare e l'avversione verso ciò che bisogna odiare». Affinché si dia tale educazione, figlia delle Muse, che avvia i fanciulli al discorso vero espresso dalla legge, «che li abitua a non godere e a soffrire per le cose di cui godere e soffrire è contrario alla legge» (659d), è stata creata la musica. Ognuno dei fanciulli di cui parlano i tre vegliardi protagonisti delle Leggi dovrà diventare, dunque, un μουσικός ἀνὴρ, un uomo musicale, cioè un uomo la cui esistenza è in armonia con il ritmo del λογισμός [Palumbo, 2010: pag. 115].

Si parte dall'oralità

Si tratta di una cultura che fino al IV secolo a.C. fu prevalentemente orale, in accordo a una modalità di conservazione e trasmissione basata sull'apprendimento diretto e sulla memoria anziché sulla scrittura, una dimensione tipica dei repertori popolari e delle culture musicali fondate principalmente sull'improvvisazione. Caratteristica della trasmissione orale è soprattutto la modularità e la formularità delle parti che compongono il discorso musicale, con la possibilità di effettuare variazioni, interpolazioni, tagli e aggiunte: per cui l'esecutore non tramanda a memoria un brano finito e cristallizzato in una forma immutabile, ma lo ricompone a ogni esecuzione, avendo a disposizione un repertorio più o meno ampio di forme nuove centonizzabili nella creazione di versioni sempre nuove. Ogni esecuzione di un brano trasmesso oralmente, dunque, è per un certo verso una «ricomposizione», diversa da ogni altra. Ogni

lezione o versione è gerarchicamente equivalente a ogni altra possibile: esiste un patrimonio di risorse cui attingere secondo regole determinate.

La scrittura, al contrario, comporta la cristallizzazione degli eventi sonori in forme immutabili, di volta in volta restituite all'ascolto da un'esecuzione che nella pagina scritta ha il proprio riferimento obbligato e imperativo. Anche i brani di tradizione orale, una volta entrati nella scrittura, perdono le proprie caratteristiche costitutive: diventano dei prodotti finiti, che della composizione orale però recano ancora le tracce, più o meno evidenti. I primi studi sulle tecniche di composizione e trasmissione dei repertori orali sono stati condotti da linguisti e storici della letteratura (M. Parry, sulla tradizione dell'Iliade e dell'Odissea: E. Havelock, W. Ong), dai quali l'etnomusicologia e la musicologia storica hanno attinto metodologie e riflessioni critiche da applicare alla musica. Si tratta quindi di una cultura che si diffondeva attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la parola, ma anche la melodia e il gesto avevano una loro funzione nella comunicazione del messaggio.

Un caso limite

Questo ci pone dinanzi a un limite imposto dal materiale studiato. Prendiamo il caso dei polisemici testi teatrali attici tramandati in forma di libri destinati alla lettura, ma composti in vista della loro messa in scena in un determinato, concreto contesto teatrale: il drammaturgo antico comunicava con il suo pubblico non solo

attraverso il linguaggio verbale, ma anche attraverso il linguaggio della scena, della maschera, del costume, del gesto, della danza; ne conseguirebbe che l'interpretazione dei drammi che si sono conservati non dovrebbe esaurirsi nell'analisi del loro testo, ma dovrebbe tendere al riconoscimento e all'analisi di altri segni che in occasione dell'evento teatrale operavano sugli spettatori simultaneamente al linguaggio verbale. Un'azione di *restauro* difficile, e talora impossibile non solo perché si sono perse le tracce della musica e della danza (due elementi fondanti della performance teatrale), ma anche perché i testi teatrali tragici e comici non presentano un sistema funzionale di avvertimento che consenta a un lettore di ricostruire sistematicamente l'apparato scenico dell'opera rappresentata, i movimenti scenici e la gestualità degli attori: l'autore di un testo teatrale sa che l'opera sarà rappresentata dinanzi a spettatori che vedranno quanti e quali attori sono in scena, ne seguiranno i movimenti, avranno sotto gli occhi l'apparato scenico, e perciò non si preoccupa di dare quegli avvertimenti testuali che invece sono necessari perché un lettore ricostruisca il gioco scenico.

Dell'impossibilità di ricostruire i movimenti degli attori si potrebbero portare numerosi esempi (nel finale delle Nuvole aristofanee, a Strepsiade – che lo invita «ad accoppiare Socrate e quel delinquente di Cherofonte», vv. 1465-1466 – Filippide risponde «resta qua a strangolare da solo con le tue stupidaggini», vv.1475, e poi si allontana di scena, non sappiamo se rientra nella casa paterna ovvero per andare a condividere la sorte di Socrate e dei suoi seguaci). È tuttavia possibile, almeno in alcuni casi, anche per un lettore ricostruire, sulla base

di una puntuale analisi del contesto, l'apparato scenico, gli interventi degli attori e i loro movimenti sulla scena. [Mastromarco - Totaro, 2008: pag. 40-41].

Tre contesti tra gli altri

Nel primo capitolo de *La Musica Greca Antica*, Martin Litchfield West prova a dare una descrizione il più completa possibile del contesto storico-sociale entro cui la musica ha operato, dimostrandone il ruolo predominante nella vita letteraria e artistica dell'antica Grecia. In questa sede si è deciso fare riferimento a tre momenti della vita dell'uomo greco scanditi dalla musica: le celebrazioni pubbliche, il matrimonio e l'attività lavorativa.

a. Celebrazioni pubbliche

La musica fu presente soprattutto nelle sue forme corali, in quasi tutte le cerimonie pubbliche e private, civili e religiose delle popolazioni greche. Nella letteratura si parla spesso di uomini o di giovinetti, come pure di fanciulle, occupati in celebrazioni, e spesso rappresentati in diverse fonti iconografiche. I partecipanti ad una cerimonia rituale spesso si avvicinano solennemente al luogo di culto in processioni, cantando suddivisi in uno o più cori, e accompagnando talvolta al canto la danza, oppure separando dal coro il gruppo di danzatori, che veniva accompagnato dalla musica dell'*aulos*. Questi tipi di processione sono testimoniati nelle fonti letterarie in riferimento a diverse celebrazioni, per esempio le Panatenè, le Oscoforie e Dionisie ad Atene, e le

Dafneforie a Tebe. Il canto processionale, prosodion, era associato dagli antichi ad un particolare genere di lirica corale, al quale avevano dato il loro contributo grandi poeti come Pindaro e Bacchilide. Quello che sembra il più antico frammento pervenutoci di un verso lirico è tratto da un canto processionale, destinato ad un contingente messenico, inviato a Delo per compiere sacrifici in onore di Apollo (PMG 696) ed è attribuito ad Eumelo, vissuto prima del 735 a. C. La musica sarebbe dunque costantemente associata con l'idea di celebrazione [Cfr. Aesch. Ag. 23,31; Soph. Trach. 205-20]. Quando il greco pensava alla musica e ai canti come manifestazione di un'ordinata vita civile, associava infatti la musica e il canto principalmente al culto pubblico degli dei. Nell'Epitaffio per i caduti nel primo anno della guerra peloponnesiaca, vero e proprio manifesto ideologico della democrazia ateniese, Pericle mette in evidenza le numerose feste che si organizzavano nella polis: «come sollievo dalle fatiche, abbiamo procurato al nostro spirito moltissimi svaghi: durante tutto l'anno celebriamo agoni e feste» [Tucidide II 38,1].

Del binomio «agoni e feste», l'evento che gode di maggior prestigio era certo rappresentato dalle Dionisie cittadine, una grande festa annuale in occasione della quale avevano luogo gli agoni in cui gareggiavano nel teatro di Dioniso poeti ditirambici, tragediografi e commediografi. Consideriamo allora il modo in cui ad Atene si svolgevano le Dionisie. La statua di Dioniso veniva portata verso la periferia, per celebrare la mitica entrata del dio ad Atene dalla parte nord-occidentale; seguiva poi un sacrificio accompagnato dal canto di un

inno. Quando la statua veniva riportata al suo solito posto, la festività vera e propria cominciava con una lunga processione verso il recinto sacro, dove avevano luogo i sacrifici di rito, la processione passava da diversi altari della città, incluso quello dei Dodici Dei nell'agorà, e davanti a ognuno di essi si esibiva un coro danzante. Sia in questa processione, che nelle orge del tardo pomeriggio, venivano trasportati enormi falli di legno, ai quali si dedicavano canti lussuriosi, una pratica questa osservata anche in altri culti dionisiaci greci. In questa giornata i venti cori di ditirambi eseguivano i loro brani musicali. Nei successivi tre o quattro giorni si tenevano di continuo rappresentazioni drammatiche. Nell'ultimo quarto del V sec. il copione richiedeva che in ognuno dei tre giorni un poeta tragico presentasse tre tragedie e un dramma satiresco, mentre un poeta comico da canto suo una commedia.

b. Matrimoni

Esistevano poi cerimonie e celebrazioni che, pur prendendo spunto da avvenimenti privati, restavano in qualche modo di pubblico dominio, svolgendosi fuori dall'ambito ristretto della casa e coinvolgendo dunque in tal modo tutto il contado. È questo il caso del matrimonio greco: tra i momenti principali vi era il passaggio della sposa, prelevata dallo sposo, dalla casa del padre alla sua nuova casa. La coppia degli sposi andava via su di un carro, seguito da tutti i loro amici e beneauguranti, i quali agitavano delle torce e cantavano imenei, insieme ad altri che invece danzavano o suonavano su qualche strumento [Omero descrive un

simile corteo nella rappresentazione dettagliata dello scudo di Achille, Il. XVIII 492-6]. Nelle strade si beve, l'aria è invasa da una profusione di incensi e di profumi, le donne più anziane lanciano grida di gioia, mentre gli uomini cantano un peana in onore della coppia nuziale [Sappho fr.44 Voigt]. Ma il canto accompagnava gli sposi per tutta la notte davanti alla porta chiusa; un frammento di Saffo ci lascia supporre che l'epitalamio durasse effettivamente tutta la notte [Sappho fr. 30, 104-17 Voigt].

c. A lavoro

I Greci conoscevano bene il valore della musica come elemento di sostegno nell'attività fisica e lavorativa, specialmente in quelle di carattere ripetitivo o ritmico. Doveva servire a stimolare l'intelletto, a mantenere la concentrazione e a sincronizzare i movimenti. A bordo della nave l'auleta poteva essere molto utile nell'aiutare i rematori a mantenere il ritmo, rinvigorendone l'umore; era perciò considerato membro regolare dell'equipaggio di una trireme ateniese. Quando Alcibiade tornò dall'esilio nel 408, portò con sé un attore tragico famoso, con la funzione di nostromo, insieme al virtuoso dell'aulos Crisogono, perché desse il tempo ai rematori [Duris, FrGrH 76 F 70].

Si arriva a manoscrivere

Scarsissimi sono i testi con notazione musicale che ci sono stati conservati. Tra le fonti in cui è diviso il materiale documentario sulla musica greca antica si fa ora riferimento a quella categoria che consiste in tutti quei frammenti musicali notati pervenutici. A partire dal IV sec. a.C. i Greci adottarono un sistema, o meglio due sistemi paralleli di notazione. Probabilmente erano pochi a conoscerli al di fuori di un'élite di tecnici specialisti. Tuttavia in alcuni casi si ritenne opportuno fornire delle note al testo di un canto che dovesse essere inciso su un'iscrizione, o riportato su singoli frammenti di papiro.

Questi brani musicali si presentano non come frammenti di un'opera interamente notata, poi andata perduta, quanto più come esempi antologici, forse pezzi di repertorio nel programma esecutivo di qualche virtuoso, o anche degli esercizi ritenuti particolarmente validi per la propedeutica dell'insegnamento. Oltre ai frammenti dell'Anonimo del Bellermann abbiamo un gruppo consistente di brani attribuiti al musicista Mesomedes di Creta (prima metà del II sec. d.C.), i cui primi quattro hanno conservato la loro notazione melodica originaria. Questi quattro brani, tre pubblicati da V. Galilei nel 1581, erano i soli esempi di musica antica conosciuta fino al 1841, quando fu possibile decifrarli grazie ai *tonoi* di Bellermann. Verso la fine del XIX secolo il corpus dei frammenti iniziò ad estendersi: sebbene siano state ritrovate solo alcune iscrizioni, in

compenso si è accresciuto sempre più il numero di frammenti papiracei. La maggior parte del materiale a nostra disposizione mostra una datazione collocabile tra il periodo tardo ellenistico e quello romano, informandoci principalmente sulla musica di quel periodo, ma non su quella dell'età classica. Il più antico documento, il pap. Leida. inv. 510 con i vv. 783-792 dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, è del III sec. a.C.; la grande maggioranza è dei primi secoli di era volgare.

La semiografia musicale greca, che utilizzava le lettere dell'alfabeto variamente disposte e modificate, distingueva un sistema di notazione 'vocale' da un sistema 'strumentale'. Dalla metà del III secolo a.C. era in uso tra i musicisti professionisti un sistema convenzionale di notazione musicale. Tale sistema è adoperato in modo consistente nei papiri e nelle iscrizioni pervenuteci, che vanno dal suddetto periodo fino alla fine del III secolo d.C. La nostra conoscenza del sistema di notazione si deve principalmente ad Alipio e alle sue tavole indicanti tutte le note delle quindici scale modali in ognuno dei tre generi. Le altezze delle note sono indicate con lettere dell'alfabeto utilizzate come segni di notazione, che nel caso della musica vocale, sono scritte al di sopra delle sillabe del testo. Ci sono pervenute due serie separate di segni, di cui una era usata normalmente per la musica vocale e l'altra per la musica strumentale. Questo è affermato da Aristid. *Quint.* P.23. 20-2, cfr. Alipio p. 367. 22, Gaud. P. 350. 10, Anon. *Bellerm.* 67,68; e la distinzione è molto spesso conservata nei documenti musicali. Le sole

eccezioni sono costituite dal Peana di Limenio, in cui è adoperata la notazione strumentale; PMichigan 2958, dove un testo cantato con notazione vocale presenta una linea di notazione priva di testo, forse da interpretare come un interludio strumentale; e SEG30. 390, in cui sembra ancora che la notazione vocale sia usata per un breve inciso strumentale inserito nel testo cantato.

La diffusione della pratica scrittoria non superò mai i ristretti confini della cerchia di professionisti: la prima notazione musicale greca di cui siamo a conoscenza sembra risalire a poco prima del 450 a.C., e mostra una sua area di diffusione nel Peloponneso nord-orientale, una regione già a quel tempo molto progredita in ambito teorico e tecnico-musicale. La notazione rimase in uso tra musicisti, soprattutto auleti, e solo col tempo raggiunse una più ampia diffusione geografica. Verso la fine del V e l'inizio del IV secolo iniziò a diffondersi una versione meno complessa del sistema di notazione, destinato ai cantori, che adoperava l'alfabeto ionico. Le notazioni con tutte le loro caratteristiche fondamentali si stabilirono dunque definitivamente non più tardi del III secolo a. C. A partire da questa data si diffusero in Egitto e successivamente nella maggior parte del mondo greco. Non si sa però se tali notazioni fossero conosciute dalla maggior parte dei musicisti non professionisti, dal momento che il loro non era certo un ruolo indispensabile per la diffusione della musica. Da tempo si era abituati ad imparare la melodia e il testo dei canti semplicemente ascoltandoli.

Eppure la scrittura non riuscì ad avere alcuna rilevanza nella conservazione e nella trasmissione della melodia, affidata in prevalenza all'ascolto e alla memorizzazione. È questa senz'altro la motivazione più attendibile della scomparsa del patrimonio musicale dei greci. Le melodie tradizionali imparate a orecchio subirono continue trasformazioni per la necessità di adattare a nuovi testi poetici e a nuove occasioni e infine furono dimenticate quando i mutamenti di gusto del pubblico e diverse esigenze culturali e sociali non ne imposero più la ripresa. Ad esempio, verso la fine del V secolo ci fu un cambiamento di tendenza negli usi e costumi: i giovani seminavano scandalo tra i più anziani, recitando brani tratti da drammi moderni, allontanandosi dal repertorio tradizionale, oppure rifiutando del tutto l'idea di recitare o di cantare durante una festa. Alcuni anfitrioni ingaggiavano fanciulle danzanti, acrobati e strumentisti per intrattenere i loro ospiti, mentre altri, disdegnando certi tipi di spettacolo, si accontentavano delle loro conversazioni intellettuali [Ar. Nub. 1354 ss].

Giusto il tempo di teorizzare

Se la nostra conoscenza dei testi musicali greci è molto scarsa, ricche e significative sono le testimonianze sulle teorie acustiche e musicali degli antichi. Il teorico più antico è Laso di Ermione, un musico intraprendente e innovativo, attivo ad Atene nell'ultimo quarto del VI secolo a. C., a cui è attribuito il merito di aver scritto per

primo un trattato sulla musica [Aristox. Harm. I. 3; Mart. Cap. IX]. È possibile che egli abbia coniato la parola musica (μουσική, l'arte propria delle Muse), attestata per la prima volta in Pindaro ed Epicarmo, vissuti poco dopo di lui [Pind. Ol. 1. 15, fr. 32; Epicarmo fr. 91].

I Greci ignorarono del tutto l'armonia, nel senso moderno del termine, e la polifonia: la loro musica si esprime attraverso la pura melodia. L'accompagnamento seguiva la linea del canto all'unisono o a intervallo d'ottava - il ruolo principale dello strumento d'accompagnamento era quello di raddoppiare la melodia vocale [Ps.- Plut. De mus. 1141b]; solo dopo il IV sec. entrò nell'uso anche l'accompagnamento a intervallo di quarta o quinta. Lo strumento talvolta poteva suonare anche delle note differenti da quelle del canto. Platone ad esempio disapprova «l'eterofonia e l'abbellimento realizzati dalla lira, quando le corde danno una melodia e il compositore del canto un'altra, e quando la gente combina strutture aperte e chiuse, veloci e lente, alte e basse e quando impone ogni genere di abbellimenti ritmici alle note della lira». [Pl. Leg. 812de].

I teorici musicali greci si occuparono soprattutto dell'ampiezza e della disposizione degli intervalli all'interno di sistemi che, considerando il fenomeno musicale da un punto di vista prevalentemente acustico-matematico, prescindeva da ogni rapporto con la musica eseguita. Comune al pensiero filosofico antico fu l'associazione tra musica, numero e cosmo, sulla base di

una dottrina, compiutamente formulata da Pitagora nel VI sec. a.C., secondo cui i fenomeni acustico-musicali sono espressione di rapporti numerici nei quali si manifesta l'armonia dell'universo (musica delle sfere). Da questa dottrina cosmica e metafisica derivarono, nella concezione musicale del mondo classico, alcune costanti destinate a permanere a lungo nel pensiero occidentale: l'idea della musica come scienza teoretica (prima ancora che *téchne*), l'elaborazione di teorie musicali fondate su concetti numerico-matematici e il principio dell'interrelazione tra musica e psiche, da cui derivò la dottrina greca dell'*ethos* che identificava ciascun modo musicale con un determinato stato psicologico.

Aristosseno, chi era costui

Solo Aristosseno avvertì il pericolo di astrazione che tale impostazione comportava e sostenne che il calcolo dei rapporti esistenti tra i diversi suoni e la musica dell'ampiezza degli intervalli non bastano a spiegare i fenomeni musicali e a indicarne i caratteri della corretta composizione: per la comprensione della musica sono necessari soprattutto orecchio, intelletto e memoria. Figlio del musico Spintaro (allievo di Socrate), s'interessò alla dottrina pitagorica, per poi diventare discepolo di Lampo Eritreo, di Senofilo e infine uno dei principali allievi di Aristotele. Infatti ebbe l'incarico di tenere nella sua scuola lezioni di musicologia. Aspirò alla successione del maestro e la nomina di Teofrasto alla

direzione della scuola peripatetica, dopo la morte di Aristotele, fu la profonda delusione della sua vita. Infatti si trasferì a Mantina, una città del Peloponneso famosa per la diffusione della musica, dove visse per molti anni; ebbe molti discepoli detti Aristosseni e fu consigliere del re Neleo. Finì i suoi giorni nell'isola di Creta. Gli è stato intitolato il cratere Aristoxenus, sulla superficie del pianeta Mercurio. Claudio Eliano ce lo descrive accigliato, «nemico del riso», e ne elogia la severa concezione della vita.

Delle moltissime sue opere di cui possediamo i titoli, due sono state parzialmente conservate e sono gli *Elementi di armonia* e gli *Elementi ritmici*, dove Aristosseno espone e sistema gli elementi della teoria musicale greca. Inoltre ha scritto vari trattati sulla composizione, sugli strumenti, sui toni, sulla perforazione dell'*aulos*, sulla unità di tempo e sulla danza tragica e tra le sue opere più significative vanno ricordate le biografie sui 'Suonatori d'aulos' e i 'Poeti tragici'. Interessante rilevare negli scritti di Aristosseno la presenza più o meno esplicita di un pensiero estetico: un'idea di quel che sia o come debba essere intesa l'opera d'arte musicale. Alla musica attribuì un notevole influsso etico ed educativo ma anche un uso terapeutico. Applicò alla musica il duplice metodo, sperimentale e teorico, di chiara influenza aristotelica; scrisse che i pitagorici «usavano medicine per purificare il corpo e musica per purificare la mente». Abbinò questi studi allo sviluppo della dottrina dell'anima come armonia del corpo, perfezionando gli astratti presupposti dell'aritmetica pitagorica con

l'osservazione attenta dei fenomeni del suono. È andata perduta un'opera di Aristosseno che era intitolata *Sull'ascoltare musica*, nella quale pare si sostenesse il carattere necessariamente attivo di questa operazione, che richiede un vigilante e assiduo confronto tra i suoni passati e quelli presenti e futuri. Ossia, Aristosseno riconobbe la funzione fondamentale della memoria nell'intelligenza della musica, come risulta da un paragrafo degli *Elementi di armonia*: «Di queste due cose, invero, la musica è coesistenza: sensazione e memoria. Bisogna infatti sentire ciò che accade e ricordare ciò che è accaduto».

Gli *Elementi di armonia* sono divisi in tre libri: nel primo, intitolato *Principii* vengono esposti la definizione della scienza armonica e i suoi argomenti; nel secondo vi è una introduzione filosofica, una presentazione innovativa delle caratteristiche dell'armonia, una polemica contro gli esperti di musica passati e tradizionalisti; il terzo libro inizia con l'approfondimento degli intervalli e s'interrompe sulla parte intitolata *Elementi*. [Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996, pag. 758-759].

Ascoltate!!!

I greci erano sicuri del fatto che la musica potesse influire sullo stato d'animo degli ascoltatori. Essi riconoscevano la sua capacità di calmare, consolare, distrarre, rallegrare, eccitare, infiammare, esaltare fino alla follia. Avevano infatti teorie ben precise sui vari effetti determinati sull'animo umano dai diversi ritmi e dalle diverse armonie musicali. Si racconta di un certo tipo di musica, usata deliberatamente per influenzare lo stato d'animo dei cittadini: infatti, quando Sparta fu sconvolta da violenti tumulti intorno alla prima metà del VII sec. a.C., l'oracolo raccomandò di mandare a cercare «quel cantore di Lesbo»: si decise per Terpandro, il quale recatosi a Sparta riuscì a riportare grazie al suo canto il buon ordine e la pace nella città. Simili imprese vengono attribuite anche a Talete e a Stesicoro. Si narra poi che Pitagora avesse assistito ad una scena significativa a riguardo, mentre vagava di notte per guardare le stelle a Taormina. Qui aveva visto un giovane, che, accecato dall'amore e dalla gelosia, ubriaco fradicio, si preparava ad incendiare la casa della sua amata, accompagnandosi con il suono di una musica frigia; il saggio Pitagora, intervenuto prontamente, riuscì a calmarlo, persuadendo l'auleta a suonare una melodia più austera. Torneremo più compiutamente nella seconda parte di questo libro su questo tema.

Eredità

L'eredità della teoria musicale greca fu enorme: Roma, Bisanzio e le terre conquistate da Alessandro Magno

vantano di essere gli eredi della grande tradizione ellenica. Alla fine del primo millennio l'Oriente andò soggetto all'ellenizzazione della vita scientifica e la sua musica prese possesso della teoria greca. I maestri della musicologia islamica, l'arabo Al-Kindi, il turco Al-Farabi e il persiano Avicenna svolsero le loro dottrine in gran parte sui modelli greci. Nel corso del tempo l'ampio significato culturale del termine μουσική trapassò nel latino *musica*, da cui derivarono l'italiano *musica* e i consimili vocaboli delle altre lingue europee. Si veda ad esempio il *De institutione musica*, di Anicio Manlio Torquato Severino Boezio: tale opera, in 5 libri, divenne la fonte principale dei teorici medioevali; in essa Boezio definisce gli elementi della musica – suono, intervallo e consonanza - secondo la tradizione pitagorica; adotta la notazione da Alipio, sostituendo alle lettere greche le prime 15 lettere dell'alfabeto latino; reinterpreta la teoria greca degli 8 modi. Al pensiero medioevale si ascrive altresì la distinzione della musica in tre specie: *mundana* (l'armonia delle sfere celesti), *humana* (quella che nasce dall'armonia tra corpo e spirito nell'uomo), *instrumentalis* (prodotta dagli strumenti). Il medioevo avrebbe quindi rielaborato in forme diverse le stesse indicazioni, alle volte capovolgendo l'iniziale configurazione, con l'attenzione al melodramma a segnare nuovamente la ripresa dei motivi della tragedia mentre il cammino verso il classicismo in musica sarebbe stato proposto in modo subliminale da romantiche d'altri tempi.

Al momento l'attenzione alla musica greca è tenuta in alta considerazione dai filologi, specie quelli del gruppo MOISA, che si occupano della ricerca sulla musica greca interrogando archeologicamente le fonti insieme a diversi studiosi degli strumenti musicali. Purtroppo abbondano nella composizione contemporanea esempi che assegnano al greco il solo titolo della proposta, consumando quel rapporto tra la musica e i greci che pure si è avuto a cuore di presentare in queste pagine iniziali.

Una prospettiva di ricerca

Per impostare un lavoro critico in questo campo è necessario inquadrare la musica greca in una prospettiva che volga attenta lo sguardo alle istanze etnologiche, sociologiche, antropologiche, superando così i limiti di quella storiografia che aveva fatto della cultura classica un fenomeno isolato, idealmente sospeso in una dimensione temporale astratta e fortemente distante da un qualsiasi contesto realmente storico.

Va insomma sfatato il mito dello 'splendido isolamento' con cui la coscienza estetica del Classicismo aveva contemplato la letteratura e l'arte greco-romana. Per restituire alla musica greca antica la sua vera fisionomia di fenomeno culturale e storico-artistico l'intervento di discipline quali l'etnomusicologia, l'iconografia, la sociologia risulta essere decisivo, col suo considerevole portato di nuove prospettive

interpretative su quel potente strumento di comunicazione e coesione culturale del mondo ellenico che era la musica.

Di qui la necessità di inquadrare la musica greca antica in una prospettiva etnologica che la liberi dai preconcetti propri della cultura musicale occidentale. Infatti la musica greca potrebbe essere meglio compresa se collocata nella più ampia categoria di musica etnica, che va alle radici del fenomeno musicale, ripercorrendolo fino alle più primitive e limitate manifestazioni dell'istinto melodico. L'etnomusicologia, infatti, si occupa di musica vedendola non solo in quanto suono ma anche in rapporto alla concettualizzazione che ne è alla base e ai comportamenti necessari a produrla: l'etnomusicologo diventa frequentatore abituale della cultura musicale che studia così da acquisire le categorie estetico-percettive necessarie alla sua comprensione, dopo averne interiorizzato comportamenti e valori. La concezione del fatto musicale inteso come fenomeno prevalentemente estetico è prerogativa europea, sviluppatasi a partire dall'ottocento; altrove include fatti che sono per noi del tutto extra-musicali e costituisce una pratica funzionale a varie occasioni di socialità cui il suo significato si lega strettamente.

Nelle culture extraeuropee la musica è spesso veicolo di espressione collettiva e solo raramente di espressione individuale. Ed è proprio per tali motivi che in questa prospettiva si è mossa l'analisi dei frammenti riportati in appendice.

Seconda parte

Troviamo riparo in queste nuove pagine dalla mole di informazioni riportate indietro nel testo. In effetti, questo libro vorrebbe essere una lettura ausiliaria, in grado di fornire il lettore di qualche strumento utile per lo studio della storia della musica, laddove sfuggirebbe l'urgenza di un'altra storia, quella del materiale musicale, che pure è di massimo interesse per uno studente di musica che sappia ritrovare la sua passione anche in quelle opere letterarie con riferimenti musicali, come il *Doktor Faustus* di Thomas Mann o il *Decamerone* di Boccaccio. E la ricerca bibliografica nell'indagine storico-musicologica avrebbe molto da dire a riguardo. Proprio Thomas Mann potrebbe direzionare con sommo grado di interesse i riferimenti che il compilatore di questo volumetto ha inteso darsi tra la filologia e la filosofia: i suoi romanzi sono intessuti di tale tensione ispessita nella morbida coltre di una pedagogia sospesa tra le posizioni di Leo Naphta SJ e Lodovico Settembrini ne *La montagna incantata*, romanzo sul tempo cui arrivare semmai passando per il già detto *Doktor Faustus*, più vicino all'urgenza dello studente di storia della musica al punto da suggerirne la prossimità al manuale quando si studia *solo* per l'esame. Piuttosto annebbiati dalle abitudini, preferiamo una conoscenza somministrata in pillole, già pronta per essere memorizzata. Sfugge all'esercizio dello studente disciplinato a *imparare solo* il rigoroso impiego della curiosità nella ricostruzione e nella discussione delle tessere ricomposte, vale a dire la capacità di interrogare quel materiale come presente, non semplicemente passato.

C'è da scontare una storica manomissione dei concetti che vedrebbe confinate filologia, filosofia e tutte quelle discipline umanistiche nella nuvola candida della teoria: eppure, c'è dietro un lavoro quanto mai faticoso, proprio quello che ci permette di disordinare ogni cosa con le nostre chiacchiere scomposte in cadenza plateale. Cosa ne faremo allora di questa filologia e di questa filosofia? Aspettate, consigliamo un film ora. Giusto per alleggerire il carico: *Prova d'orchestra*, di Federico Fellini, così da festeggiare i suoi quarant'anni; si trova comodamente su RaiPlay e con la musica nei greci ha davvero poco a che fare.

Filologia come metodo

Chissà se il diversivo del film ha funzionato; magari è stato più semplice cambiare pagina; conservate ugualmente questo suggerimento, è pur sempre un buon film, piuttosto torniamo a noi.

Questo libro prende le mosse da una tesi di laurea, in passato detta in *Lettere antiche*. Lo puntualizziamo perché crediamo che lo studio delle così dette lingue antiche abbia disciplinato un modo di fare che sarebbe stato in seguito condiviso dagli altri studi: ecco perché sarebbe riduttivo ascriverne il solo merito al dato linguistico, sarebbe più utile riconoscerne il valore in continuità con lo stesso modo di fare ricerca. La filologia come metodo sarebbe venuta fuori dunque mentre studiavo metodologia della ricerca musica, teoria e critica della storia dell'arte tra collezionismo e museologia, restauro dei beni filmici e audiovisivi... [la storia, la matematica, l'italiano, la geometria, seguirebbe a dire Lorenzo Cherubini (?!?)].

Insomma, se notiamo come lo stesso motore di ricerca con cui ci spostiamo da una parte all'altra nella rete funziona a mezzo ricerca filologica, siamo arrivati al punto: occhio alle differenze, agli errori di compilazione, ai bug (conoscete la storia del bug? Perché si chiama così??) prima umani poi informatici, ed ecco che quel passato così lontano nei contenuti può venire fuori ancora nelle forme.

Come avrete capito, per onorare il debito che si deve a una scelta di studi iniziali, avendo nel corso degli studi in seguito avanzati riconosciuto il valore della filologia come metodo, era arrivato quasi il momento di dirle grazie, così da condividere con il lettore una rilettura dei suoi momenti topici, della sua ricorrenza in alcune operazioni minime, come può essere la ricerca di un libro. Non ci daremo troppi riferimenti, procederemo piuttosto a braccio presentando alcuni momenti in cui la filologia come metodo torna a galla, dopo averne indicato alcune linee essenziali in funzione del nostro percorso nella forma di

Una premessa in tre punti

1) Nella filologia si possono distinguere tre aspetti, in stretta relazione tra loro:

- uno critico, di discussione del testo e di allestimento dell'edizione critica;
- uno esegetico, di comprensione di tutti i risvolti del testo;

- uno ermeneutico, di interpretazione del testo al di là dell'esegesi puntuale, ponendolo in contatto con problematiche in senso lato ontologiche, tenendo cioè presente il determinato carattere storico e culturale del testo studiato.

2) Per questo motivo la filologia resta una materia complessa, di cui si possono distinguere due accezioni fondamentali:

- una prima, generale, che indica il complesso di discipline filologico-storico-letterarie che studiano una determinata civiltà, soprattutto nei suoi aspetti letterari;
- una seconda, più ristretta e tecnica, indica quella disciplina scientifica che percorre la storia della letteratura nel tentativo di restituirne dei testi nella forma il più possibile conforme all'originale.

3) Analizzando l'etimologia del termine greco *filologhía*, all'origine indicava genericamente “amore del discorso” (dal verbo *filéo* “amare” e *lógos* “discorso”, “parola”, “ragionamento”) e solo successivamente, in età ellenistica, passò a significare “erudizione, varia dottrina”, per conservarsi quasi intatto nella vulgata odierna. Si deve infine a Friedrich August Wolf, con i suoi fondamentali *Prolegomena ad Homerum* (1795), una definizione chiara e consapevole come scienza che mira a restituire ad un testo la forma più corretta possibile e poi ad interpretarlo, ridisegnandone la fisionomia e la storia con un percorso a ritroso.

Vi racconto una storia

La tensione orale che doveva muovere le sorti del tramandabile avrebbe trovato riparo nella potente traduzione dovuta alla scrittura; il caso della redazione pisistratea dell'Iliade e dell'Odissea è da leggere in tal senso: per incarico personale del tiranno, fu compiuta un'impresa culturale di importanza storica quale la trascrizione dei testi omerici in caratteri alfabetici su papiro da conservare negli archivi della città. Anche grazie a questa decisione sono giunte a noi. Insomma, quella che prima era un'azione performativa davanti a un pubblico sarebbe in seguito diventata una lettura silenziosa, di quelle che possiamo fare anche in metropolitana. Giusto per significare come la traduzione di un'opera non si limiti alla ragnatela testuale. Ebbene, oralità e scrittura sono due fronti su cui può muoversi in maniera ondivaga la memoria, alla ricerca di una circuitazione che passi per la condotta etica di una rigorosa filologia. In effetti, lontani dalle azioni performative dei rapsodi siamo piuttosto esposti alle mirabolanti rivendicazioni su base silenziosa della comunicazione in rete, la cui assoluta assenza di filologia come metodo si è radicata in una fattoria degli animali dove sono protagoniste le bufale. In questo primo segmento della seconda parte prepariamo dunque il campo anche alle indicazioni che saranno di seguito riferite alla filosofia come antidoto, e anche in questo caso ci sia consentito di rimarcare come la cultura possa esprimersi nella vigilanza della vita quotidiana in modo

altamente diverso che non attraverso l'indiscreta molla della stanca sicurezza e valutazione.

La filologia come metodo, abbiamo detto

Possiamo considerare la critica testuale come una scienza, in quanto fornisce procedure razionali per arrivare a formulare l'ipotesi più probabile su com'era l'originale e su come si è articolata la sua trasmissione durante i secoli, fino ai testimoni conservati. Tuttavia, come ogni scienza, anch'essa non è mai definitiva ed è consapevole della provvisorietà del proprio operato: ogni risultato raggiunto sarà sempre un'ipotesi di lavoro e ogni edizione sarà sempre interpretativa. Fondamentale è prendere consapevolezza di un dato che spesso passa inosservato agli studenti: i testi che leggiamo sono soltanto una delle molte forme in cui ci sono stati tramandati, o meglio sono il risultato ottenuto dal confronto e dalla selezione delle diverse lezioni. Per lezione (lat. *lectio*) si intende la forma in cui si legge – cioè in cui ci si presenta – un luogo del testo in uno o più testimoni; per variante (*varia lectio*), invece, si intende la forma in cui un luogo di uno o più testimoni diverge dal medesimo luogo di un altro o di altri testimoni: sia il concetto di lezione sia quello di variante sono quindi relativi, perché adoperati solo in termini di raffronto reciproco.

La critica del testo consiste non solo nel liberare gli scritti del passato dagli errori commessi dai copisti e dalle incrostazioni accumulate nel tempo, ma anche nel riconoscerne – soprattutto nel caso di quelli più antichi – la paternità, nel ripercorrerne il cammino e nell'interpretarli. Per fare ciò, il filologo opera sulla tradizione, cioè sull'insieme dei testimoni di uno scritto più o meno antico, in due fasi fondamentali: la *recensio* e l'*emendatio*.

La *recensio* è l'accertamento della tradizione relativa ad un testo. Essa consiste nella valutazione della qualità di tutti i testimoni utili alla ricostruzione del testo originale e nel loro confronto (*collatio codicum*), in cui si individuano i luoghi critici che contengono errori e varianti. Sarà proprio il confronto tra tali errori a permettere al filologo di classificare i testimoni e di organizzarli secondo le relazioni di parentela tra un codice e l'altro, allestendo così lo *stemma codicum*, un diagramma ad albero che mette in relazione i testimoni in base alla loro “discendenza” reciproca. In uno stemma i testimoni sono contrassegnati con sigle a iniziale maiuscola, le famiglie e le sottofamiglie con lettere minuscole o greche e i rapporti genealogici con segmenti verticali. La posizione delle lettere in senso verticale è determinata dalla cronologia relativa dei codici, incominciando dall'alto per i più antichi e via via scendendo ai più recenti; qualora sia possibile recuperare la cronologia assoluta dei testimoni, la si incolonna a lato dello stemma, così da affiancare ai codici la loro (spesso presunta) datazione. La *recensio* permette di risalire

all'archetipo, cioè all'antenato comune all'intera tradizione di una determinata opera, che è però distinto dall'originale perché già corrotto

Completata la *recensio*, il filologo deve esaminare se la tradizione ricostruita è autentica o no, cioè se essa vale come originale o meno al fine della *constitutio textus*, della ricostruzione del testo presumibilmente più vicino all'originale. Questa nuova fase del lavoro filologico è chiamata *emendatio* e non è semplicemente la correzione degli errori, ma l'intero insieme delle operazioni mediante le quali il testo viene stabilito. Se la ricostruzione della tradizione di un'opera contiene degli errori o lacune, se ne deve dedurre che essa non deriva immediatamente dall'originale, ma che è passata attraverso un archetipo – nel caso della recensio chiusa – o attraverso filoni complessi e diversi – nel caso della recensio aperta.

La storia continua

Il lettore potrà autonomamente derivare le implicazioni nella vita quotidiana della stessa pratica di ricerca, ad esempio quando è alla caccia di alcune merci tra gli scaffali dei supermercati, oppure operando in rete alla ricerca di qualcosa che non riesce a trovare sul motore di ricerca, chissà perché. Spiace per il talebano dell'antico un accostamento così disinvolto alla vita quotidiana, eppure c'è qualcosa dell'antico di cui ci serviamo ancora oggi, non si limita alla distanza della contemplazione museale.

Certo è che questo capitolo non vuole fare altro che indicare una relazione continuata che la filologia intrattiene ad esempio con la musica e con lo spettacolo. Fare ricerca storico-musicologica significa ad esempio spingersi oltre nell'indagine bibliografica, nella consultazione di diversi e tanti repertori dove bisognerà confrontarsi con la ricognizione e la redazione bibliografica (soltanto?), muoversi tra letteratura musicologica e fonti primarie secondo le diverse tipologie di fonti fino ad arrivare alle edizioni moderne come riproduzioni, trascrizioni, edizioni utili alla consultazione.

Già questa piccola premessa potrebbe orientare meglio il lettore nella decisa consapevolezza di una emergente tensione filologica nei suoi incipienti studi. E poi, per ridurre all'osso la faccenda, il problema della filologia si misura con la ricomposizione di una memoria, come emerge anche dal motivo archeologico che lega gli sforzi di questo libretto sulla musica a un papiro musicale.

La filosofia come antidoto

Lo scorso 24 agosto 2018 l'Initiative Neue Musik Berlin / field notes ha organizzato un evento dal titolo *Atonale Musik für alle* a Neukölln, presso la stazione S-Bahn di Hermannstraße. Con questa iniziativa - che prevedeva altresì la distribuzione di cibo e bevande per i senzatetto - veniva inaugurata una singolare proposta della Deutsche Bahn: la diffusione di melodie atonali nella stazione al fine di far fronte alla presenza di spacciatori e al considerevole uso di stupefacenti nella fermata. Per quanto la notizia abbia fatto il giro della rete tra commenti più o meno smalzati, non deve stupire l'idea secondo cui è possibile neutralizzare un comportamento facendo ricorso alla potenza della musica: la stessa ideologia è portata avanti senza fare notizia nei centri commerciali e nelle palestre, laddove sonorità *sparate* ad alto volume concorrono ad alienare la presenza.

Sebbene lontano dalla abituale forma di scrittura scientifica, partire da un fatto di cronaca - considerato alla stregua di ottimo pretesto - problematizza l'urgenza di un ripensamento della condizione di ascoltatori al tempo di una vita quotidiana ritmata da una incessante ricezione e produzione di impulsi sonori. La stessa indicazione può essere raccolta già dall'introduzione del fondamentale testo *Le sorgenti del suono* di Curt Sachs, pietra miliare della letteratura etnomusicologica, laddove scrive:

«La musica occidentale, orgoglio della nostra cultura, non è più, come dovrebbe essere e come è stata, quella che illumina, esalta e allietta i nostri giorni. La vita moderna è satura fino alla nausea di musica e di sedicente musica [...] persino mentre prendiamo una tazza di caffè siamo costretti a subire continuamente l'interferenza chiassosa degli altoparlanti e dei juke-box; persino in banca, mentre cambiamo un assegno, ci rovesciano addosso musica; in autobus e in treno, anziché migliorare il servizio, ci riempiono di canzonette orecchiabili e sentimentali; e i vicini di casa ci costringono a partecipare alle loro orge a base di radio e televisione.» [Sachs, 1962: p. 23]

Sono passati 57 anni dalla pubblicazione di questo testo e resta indiscutibile la sua attualità, soprattutto se confrontata con il progressivo adeguamento delle tecnologie di riproduzione alla vestibilità dei dispositivi, in accordo alla preziosa indicazione di protesi definita da Marshall McLuhan nell'intramontabile *Understanding media*.

«Gli uomini più civilizzati sono divenuti uditori voraci, ma non ascoltano più. Usano il suono articolato come una specie di droga, abbiamo dimenticato di esigere significato e valore in ciò che ascoltiamo [...] dimenticando il rapporto originario con il suono a partire dalle comunità primitive, laddove l'istinto avrebbe portato in seguito ad una progressiva acculturazione e posto le basi della nascita di una vera e propria cultura musicale occidentale.» [Sachs, 1962: p. 24]

Usano il suono articolato come una specie di droga. Lontani dai canoni romantici dello spirito e del genio con cui la musica - soprattutto se colta - viene idealizzata, stavolta viene presentata come qualcosa di invasivo, come destrutturante della personalità secondo una indicazione tanto potente quanto antica in grado di avvicinare culture lontane nel tempo e nello spazio. L'attenzione viene ora posta alla definizione etica e comportamentale della musica come affiora a più riprese dai testi di Platone, primo sistematico luogo della letteratura filosofica dove viene presentata in accordo al suo funzionamento e a partire dalla sua forma, secondo una ideologia della causa-effetto che ben spiega i meccanismi della ricezione musicale - come dimostra la produzione di una industria sempre pronta a sollecitare determinati comportamenti del pubblico a partire dalla somministrazione sonora – a partire dal caso ellenico.

Ricapitoliamo un secondo

Come abbiamo visto nella prima parte del libro, i Greci erano sicuri del fatto che la musica potesse influire sullo stato d'animo degli ascoltatori; e specifica dell'età moderna è proprio la discussione sul valore e il significato della musica dei Greci fino alla vera e propria querelle musicale degli antichi e dei moderni apertasi nel Rinascimento: proprio nel sostenere la superiorità degli antichi, molti filosofi misero a punto alcuni dei più interessanti argomenti relativi alla musica – mentre i musicisti, per ovvie ragioni – difesero per lo più i moderni. Questo discorso si riallaccia talora, del tutto naturalmente, a parallele questioni che sconfinano

nell'antropologia culturale, come il rapporto tra musica e mito (di cui è tratteggiato uno schizzo nell'ultima parte del libro, quella multimediale). È in questo complesso tessuto di riferimenti che si innestano le perenni questioni dell'estetica musicale: il ruolo di sentimenti ed emozioni, i generi musicali e le forme dell'interazione della musica con poesia, teatro e danza, l'aspetto formalistico della musica in contrasto con l'espressione (o rappresentazione) di eventi mondani, azioni umane o decorsi emotivi, senza dimenticare il raffronto sistematico tra la musica e le altre arti nonché il peculiare statuto ontologico dell'opera d'arte musicale.

Ebbene, i Greci riconoscevano alla musica la capacità di calmare, consolare, distrarre, rallegrare, eccitare, infiammare, esaltare fino alla follia. Avevano infatti teorie ben precise sui vari effetti determinati sull'animo umano dai diversi ritmi e dalle diverse armonie musicali. In questo piccolo intervento su scala filosofica, il nostro riferimento sarà principalmente Platone dopo una rapida premessa nell'esperienza di Pitagora prima, di Damone poi. Al banco degli imputati mancano in molti, su tutti Aristotele le cui indicazioni nella *Poetica* e nella *Politica* rappresentano semmai il punto dal quale ripartire. In questo caso non possiamo fare a meno di indicare un consapevole riferimento all'antropologia della musica nel segno di una catarsi a mezzo imitazione attraverso l'arte. Qui starebbe tutta la polemica con Platone, nella confusione della realtà con l'imitazione della realtà. Ancora una volta i cari ragazzi dell'avanti Cristo hanno guardato lungo, anticipando urgenze ben presenti ancora nel nostro dibattito culturale.

Pitagora

Il nome di Pitagora è intimamente legato alla vasta aneddotica relativa al potere della musica sugli animi e proprio l'esperienza pitagorica è la prima ad aver inquadrato totalmente la musica nel campo delle arti, come espressione degnamente filosofica - è significativo ricordare il riferimento della musica elettroacustica a questi natali da rintracciare nell'adesione ad un paradigma acusmatico: Schaeffer avrebbe coniato questa definizione in modo estremamente efficace, facendola cioè derivare dal termine greco "acusma", utilizzato dai pitagorici, per arrivare a descrivere una particolare esperienza percettiva, ossia un tipo di ascolto del suono slegato dalle cause visibili che lo hanno generato.

A partire da un carattere dualistico (in parte religioso e in parte scientifico), la scuola pitagorica ha delineato la presenza di un ordine matematico nell'acustica basandosi sull'osservazione del fatto che le corde vibrano armonicamente o meno a seconda della loro lunghezza - essere risuonano armoniosamente se la loro lunghezza corrisponde a rapporti numerici semplici. Spiegando dunque l'intricato fenomeno dell'armonia in termini di proporzione, misura e numero e basandola su un determinato rapporto matematico di parti, per la scuola di Pitagora la musica diventa una vera e propria arte: non è un caso la definitiva assenza del termine bellezza nella loro estetica a vantaggio di armonia. Se lo stesso Pitagora viene indicato con tutta sufficienza a partire dall'applicabilità dei numeri alle consonanze musicali - indirizzo che ritroveremo degnamente continuato dalla scuola aristotelica e che fa capo

prioritariamente ad Aristosseno - Pitagora ha anticipato anche un altro caposaldo della concezione antica della musica: la dottrina dell'ethos dei generi musicali, come codificata in seguito da Damone di Oa - autore per altro riconducibile al pitagorismo.

Damone

L'aspetto moralistico e pedagogico infatti fu opportunamente recepito e degnamente sviluppato da Damone, filosofo e musicista attivo ad Atene nel V secolo a. C. In occasione dell'aeropagitico pronunciato in occasione del suo allontanamento da Atene, dai frammenti citati da altri autori risulta evidente la tematizzazione della musica e del suo valore educativo per la gioventù imperniato sul concetto del legame tra il mondo dei suoni e il mondo etico, in perfetta assonanza con le indicazioni pitagoriche. Convinto assertore dell'influenza profonda e diretta della musica sugli animi e quindi sulla società nel suo complesso, Damone anticipa le posizioni fortemente reazionarie di Platone - con l'espressione 'una rivoluzione musicale implica spesso una rivoluzione sociale' (Pl. Resp. 424c) sembra che Damone volesse avviare un'azione ufficiale con l'intento di porre un freno all'originalità della musica contemporanea. Ogni innovazione musicale sarebbe pericolosa per l'ordine e l'equilibrio dello stato, quindi è opportuno ufficializzare l'educazione musicale dal momento che questa arte su tutte assolve ad una funzione educativa insostituibile conducendo l'animo all'esercizio di ogni virtù. In linea di principio la musica viene considerata alla stregua di una terapia dell'anima in

grado di indurre alla virtù al pari che al male dal momento che, arte del momento, traduce una certa disposizione nell'ascoltatore. A proposito dei ritmi e dei modi è fondamentale notare come nel V secolo i modi in uso siano andati determinandosi in rapporto a determinati *ethos*: ogni modo produce un ben determinato effetto sull'animo imitando altresì costumi del paese da cui trae origine fino al tipo di regime politico in uso.

In altre parole, la musica può agire sull'anima: a tal proposito i Greci usano il termine di ψυχαγωγία, cioè guida delle anime. Così intesa la musica iniziò ad essere indagata e valutata alla luce dei suoi effetti sugli ascoltatori, dei suoi effetti psicagogici ed educativi fino a diventare una caratteristica permanente della dottrina musicale dei Greci al punto da esigere che la buona musica fosse protetta dalle leggi e che - in una materia moralmente e socialmente tanto importante - la libertà e i pericoli a essa connessi non dovessero essere consentiti.

Platone

Platone inserisce la musica in un sistema gnoseologico, facendone altresì uno dei centri focali della sua filosofia – come indicato da Enrico Fubini che individua nel pensiero pitagorico-platonico e nella frattura tra teoria e prassi uno dei filoni dominanti del pensiero musicale antico e medioevale. Non sfugge ai più la forza della tradizione platonica di essere durevole: la cultura medioevale è intrisa di riferimenti alla mappatura

musicologica elaborata a intermittenza dal filosofo ateniese nei suoi diversi testi e anche la musicologia contemporanea si confronta a più riprese con i suoi interventi in grado di animare ancora oggi il dibattito sul potere e sulla funzione della musica. Nei dialoghi platonici confluiscono i filoni tutti della speculazione musicale greca: oscillanti tra l'esaltazione delle virtù magiche e soprannaturali, l'affermazione delle sue virtù educative in senso etico e politico e l'antica credenza del suo potere edonistico, vengono integrati nel braciere di una scrittura divisa tra la condanna della musica al pari di una considerazione di essa quale suprema forma di bellezza e quindi di verità.

In linea di principio Platone si discosta da tutto il filone pitagorico e damoniano - laddove l'arte e la musica vengono considerati esclusivamente oggetto di un piacere sensibile e perciò condannati - avvicinandosi quindi ad una tradizione omerica che considera la musica come fonte di piacere, sebbene le attribuisca un valore negativo. Ecco perché al fondo: «tra filosofia e musica esiste un antico disaccordo» [cfr. Resp. 607b].

La repubblica

Nella *Repubblica* Platone considera i fenomeni musicali soprattutto per la loro influenza sulla formazione del carattere dei giovani e in generale sul comportamento dei cittadini. Il motivo dominante è il rifiuto della musica mimetica dei ditirambografi e di Timoteo, e il rimpianto delle forme musicali del secolo precedente che obbedivano a norme rigorose di composizione e rispettavano i canoni estetici ed estetici della tradizione. Di certo la musica non è una scienza: può al più essere

considerata una *tecné*, una tecnica, un fare la cui utilità è indubbia perlomeno per produrre un piacere. E proprio perché il piacere prodotto dalla musica non agisca in senso contrario all'educazione, è possibile giustificare il profilo pratico della musica con molte riserve: individuata una possibile funzione della musica come strumento – non come fine – didattico, è opportuno determinare la musica giusta, quella non contraria alle leggi dello stato.

Platone su questo punto è davvero chiaro: nelle *Leggi*, individua una strategia in linea con la costituzione prescelta. «Ne faranno l'esame e la cernita uomini che non abbiano meno di cinquant'anni, scelti a questo ufficio; questi prenderanno fra le opere tramandate quelle che sembreranno loro adatte allo Stato» [cfr. Leg. 802a]. In questo modo Platone realizza una teoria etico-educativa dall'assetto decisamente conservatore: al pari che il rispetto del *mos maiorum* per i romani, solo la tradizione presenta i caratteri della buona forma invocata a difesa della composizione musicale - bisogna infatti ricordare che Platone scrive al tempo della rivoluzione musicale del V secolo, manifestando un atteggiamento nettamente ostile. Evitando riferimenti puntuali alla composizione per concentrarsi esclusivamente sulla funzione, è opportuno segnalare come la complessa concezione della musica di Platone offra una pluralità di prospettive in grado articolare problematicamente i diversi livelli della comprensione del fenomeno musicale: da un lato la musica reale e concreta, come qualcosa che si ascolta; dall'altro la musica puramente intellegibile, come qualcosa che si pensa.

La mediazione tra questi due così distanti poli è affidata alla musica come strumento pedagogico: nella concezione platonica, infatti, il potere terapeutico ed etico della musica s'estende dall'individuo alla società – utilizzando i modi, i ritmi e gli strumenti adeguati la musica può contribuire a mantenere l'equilibrio e l'ordine sociale, in accordo ad un determinato ethos, vale a dire un effetto che agisce sull'anima dell'uomo in ascolto [cfr. Resp. 398-399].

La musica come scienza

La musica in particolare, nel senso originario della parola greca μουσική che comprendeva suono, parola e movimento ha il potere di educare al bello grazie alla sua capacità di trasmettere all'anima ritmi e armonie basate sui principi di ordine e simmetria e di conferirle così un'armoniosa bellezza: in ultima analisi, la dottrina platonica riconduce la bellezza musicale a una scelta medica ed etica. La bellezza musicale si configura dunque come un riflesso del suo fine ultimo, risvegliare nell'uomo l'amore per il bello avviandolo alla contemplazione del bene. Ed ecco allora che la musica diventa finalmente una scienza, addirittura divina se non cosmica laddove conservare la tradizione significa decretare per la musica un valore fisiologicamente normativo. Non è un caso se Platone – proprio nelle *Leggi* – accolga la musica al tempo della sua introduzione nella città come concreto momento in cui dal puro intellegibile si possa passare alla sua realtà sensibile senza che venga meno il suo carattere prescrittivo e perciò il suo valore educativo.

E va bene così

Platone è stato dunque un filosofo particolarmente interessato alla diffusione della cultura del suono nei suoi diversi aspetti tematici, anticipando di qualche secolo le intenzioni didattiche che guidano l'azione degli istituti di alta formazione musicale: con notevole ritardo infatti sono stati accolti insegnamenti che, oltre ad inspessire le guide dello studente, hanno finalmente dedicato alla musica un'attenzione altra che non il suo esercizio. In questo modo, è stata ripristinata ab origine la complessità del fenomeno musicale come inteso da Platone; certo, lo stesso ateniese indicava la musica come esclusivo strumento di formazione se proposta nella sola veste pratica, l'unica in grado di nobilitare l'animo facendolo attraccare sulle placide sponde della bellezza. In effetti, la condizione nella quale gli stessi istituti versano è conflittuale se gli studenti sono defraudati della possibilità stessa di praticare lo strumento per ottemperare a obblighi didattici che riposano nella firma di un registro.

Questa forma di educazione musicale, sebbene oggetto dell'attenzione del legislatore, è molto lontana dalle specificità intese da Platone. A ogni modo, la condizione filosofica propria del fare musicale emerge a più riprese nei suoi aspetti costitutivi e nei suoi risvolti sociali: Platone risulta così il primo musicologo che abbia sistematicamente riferito della forma e della funzione musicale facendone ravvisare il carattere ancipite in rapporto alle forme della cultura.

Appendice

“... io sostengo infatti che Eschilo e Sofocle
ci sono noti soltanto come poeti di un testo, cioè librettisti,
cioè asserisco che ci sono per l'appunto ignoti”

F. NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*

La tragedia è stata identificata per mezzo dell'iscrizione presente nel frammento A12: 'Αχιλλεὺ[ς] Σοφοκλέους. Il primo omicron nel nome del poeta è curiosamente compromesso e potrebbe esser letto anche come ε. Forse un'accidentale caduta di inchiostro ha creato l'impressione di una linea centrale. Le altre lettere sembrano chiare abbastanza da lasciare ben pochi dubbi riguardo il nome. È insolito che il nome del lavoro preceda il nome dell'autore, ma a tal riguardo si possono portare a confronto alcune iscrizioni nei papiri di Ossirinco.

Attestazione

Il titolo 'Αχιλλεὺ[ς] non è attestato per il famoso Sofocle [SUDAE LEXICON, vol. IV 815, pag. 401]. Potrebbe trattarsi di un titolo alternativo per una rappresentazione meglio conosciuta sotto altro nome: unica alternativa soddisfacente candidata è gli *Etiopi* o il *Memnone* (probabilmente una medesima

rappresentazione con entrambi i titoli già diffusi. Sofocle avrebbe messo in scena alcuni episodi della vita di Achille o fatto riferimento ad essi in tragedie rimasteci quali l'*Aiace* e il *Filottete*, ma anche in alcune opere perse quali gli *Etiopi*, la raccolta degli *Achei*, l'*Ifigenia*, le *amanti di Achille*, il *Memnone* (se diverso dagli *Etiopi*), i *Frigi*, *Polissena*, *gli Sciri*, *i Pastori*, *Coloro che cenano insieme*, *Troilo*. [Michelakis, 2002: pag.13]. Oppure – forse più semplicemente – il poeta è Sofocle il giovane: dal momento che nessuna rappresentazione intitolata Achille è attestata per lo stesso Sofocle, West suggerisce che il titolo si riferisce ad un lavoro di Sofocle il Giovane (o a una rappresentazione meglio conosciuta sotto altro nome), che secondo la Suda [SUDAE LEXICON, vol. IV 816, pag. 402] scrisse 40 tragedie, o come riportano altri, 11 tragedie.

Non è per nulla improbabile che tale tragedia possa essere stata copiata in Egitto intorno al 200 a.C. - nel corso III secolo a.C. ingegneri greci realizzarono lavori di irrigazione che nella zona periferica del Faiyum resero possibile la coltivazione di estesi appezzamenti da assegnarsi agli immigrati greci che avevano servito sotto le insegne di Tolomeo Filadelfo per conquistare un livello di vita superiore a quello che potevano raggiungere in patria. Talvolta furono create per loro delle comunità del tutto nuove, come ad esempio Filadelfia (Darb El Gerza). Attraverso i papiri documentari, possiamo assistere al loro sorgere, durante il regno del Filadelfo; e anche al loro lento soffocamento nel IV sec. d.C., quando i lavori di irrigazione decadde

al punto che il deserto riuscì nuovamente ad inghiottire un villaggio dopo l'altro. Diocleziano costruì un'imponente fortezza romana, che poi fu abbandonata nella seconda metà del IV secolo: e quando nel 1950 gli scavatori sgombrarono l'area della fortezza trovarono la grande porta accuratamente chiusa. Questo contrarsi delle forme economiche e delle coltivazioni ha contribuito a salvare gli antichi siti e tutto quanto essi contenevano, fino al XIX secolo avanzato. Nel Faiyum, dunque, allorché l'irrigazione fu trascurata al di là di un certo punto critico, zone che erano coltivabili soltanto con mezzi artificiali dovettero essere abbandonate: in queste zone, nelle quali le case furono lasciate intatte per essere via via ricoperte dalla sabbia, naturalmente i testi e i documenti reperibili in maggior quantità sono quelli appartenenti al periodo immediatamente precedente l'abbandono, cioè dalla fine del III secolo all'inizio del IV. [Turner, 1984 pag. 63]

La ricezione di Achille nelle arti e nella cultura occidentale è dominata dalla sua posizione centrale nell'Iliade di Omero. Tutto ciò è comprensibile, considerando che l'Iliade è un poema monumentale, principio sia della letteratura greca che occidentale. Ancora nel mondo greco e romano, Achille ha goduto di una lunga storia come figura mitologica estendendosi ben oltre i confini spazio-temporali, concettuali e generici dell'Iliade. È opportuno dunque rilevare le rappresentazioni di uno dei più popolari e glamour eroi della mitologia classica nella tragedia di V sec a.C. ad Atene. La tragedia si è costantemente appropriata di

Achille per rispondere alle preoccupazioni del proprio tempo, dall'eroismo ed educazione all'individualismo. I testi drammatici sono, secondo definizione, multi prospettici. Le rappresentazioni di Achille nell'Atene di V sec. a.C. ci permettono di esplorare il soggetto mitologico secondo differenti e a volte complementari o contraddittorie prospettive. Achille è drammatizzato sia come un modello che come un problema, non solo mediante la sua presenza ma anche mediante la sua assenza.

Rappresentazioni dal titolo 'Ἀχιλλεύ[ς] sono attestate per Astidamante, Cleofonte, Diogene di Sinope, Evareto. A giudicare dai titoli rimanenti, la popolarità di Achille con gli autori tragici dell'Atene classica persiste dalla trilogia di Eschilo *Achilleis*, messa in scena nei primi anni di V sec. fino ai poeti comici e tragici di IV sec. a. C. (i titoli di alcune rappresentazioni perdute ci permettono di immaginare alcuni richiami a episodi o cicli mitici su cui tali opere erano basate). Tra le rappresentazioni drammatiche di Achille, solo l'*Achilleis* sembra aver avuto un grande impatto nell'Atene classica. Questo è attestato dai riferimenti alla trilogia tanto nei vasi dipinti quanto in Euripide, Aristofane, Platone. Infatti prima che Platone ripudiasse il protagonista dell'Iliade (insieme con la nuova linea della poesia), la rappresentazione omerica di Achille non era stata direttamente contestata nelle fonti letterarie antiche dell'Atene classica se non nell'*Achilleis* eschilea, che si incentra su una riscrittura di Achille mediante episodi presi direttamente dall'Iliade. Dopo Eschilo gli

autori tragici, non riuscendo a maneggiare con la stessa maestria il materiale, provarono a ridefinire il modello omerico conferendo la loro attenzione ad episodi della biografia di Achille che precedono episodi legati all'Iliade. Da un lato gli autori focalizzavano la loro attenzione sull'assenza o sulla morte di Achille, dunque delle implicazioni della sua morte per la società e la famiglia (es. l'*Aiace* di Sofocle). Dall'altro mostrarono il loro interesse per i primi anni della vita di Achille, della sua infanzia e della sua adolescenza, scandagliando le condizioni di fattori che hanno contribuito a rendere la sua personalità un paradigma (es. *Coloro che cenano insieme*). Sebbene complesso il ritratto di Achille fornito dall'Iliade, ci sono molti episodi mitici e tratti del carattere di Achille che tale opera non considera; episodi legati a poemi del Ciclo quali la Cypria, la Piccola Iliade, gli Etiopi e i Ritorni che sono sopravvissuti solo nella loro sommarietà grazie a Proclo, probabilmente nel V secolo d.C. Una delle più suggestive caratteristiche di questi episodi è nella loro continua esplorazione di Achille come combattente e come amante. Nei poemi del ciclo Achille incontra diversi nemici, il figlio di un dio (Cycno), un giovane adolescente (Troilo), un'Amazzone (Penthesilea) ed un fiero combattente (Memnone). Ed egli è sessualmente associato con tre vergini (una delle figlie di Licomede, Iphigenia e Polissena), la più bella delle donne (Elena), un'Amazzone (Penthesilea) e un uomo (Troilo). Se l'Iliade ne promuove una visione solenne, i poemi del Ciclo sembrano assegnare importanza all'eroe mediante i successivi episodi di vita.

Il contenuto

Le discussioni circa il contenuto devono partire dall'anapesto chiuso di A12. Tali versi dovrebbero riferirsi, se ben intesi, a talune persone «le cui anime volano via per gioire nel vivere una più felice esistenza». Chi sono gli individui scomparsi cui si fa riferimento? In una rappresentazione intitolata *Achille*, è naturale supporre che Achille stesso sia uno di essi. Gli altri potrebbero essere Memnone e Antiloco, che Memnone ha precedentemente ucciso; Memnone (gr. Μέμνων), mitico figlio di Titone e dell'Aurora (Eos), re degli Etiopi, intervenuto durante la guerra di Troia in aiuto dello zio Priamo, uccise Antiloco accorso in aiuto del padre Nestore e combatté poi contro Achille venuto a vendicare l'amico caduto. C'è solo una possibile allusione a Memnone nell'evoluzione della tragedia. Se il frammento B5 appartiene ad essa, la proposta lettura **τάλαν μοι Βαλ[λήν** potrebbe implicare un lamento eseguito da un coro per il proprio re; e siccome in Eschilo e Sofocle **Βαλ[λήν** è usato da un coro asiatico per un re asiatico [Aesch. *Pers.* 676; Soph. fr. 515], in una tragedia incentrata sulla morte di Achille, un coro asiatico che lamenta il proprio re potrebbe difficilmente essere altro che il coro etiope che lamenta Memnone. Sappiamo di una tragedia di Sofocle, gli *Etiopi*, che aveva un coro che si ritiene identico a quello del Memnone, menzionato nell'argomento dell'*Aiace* come uno dei lavori di Sofocle basato su un soggetto proveniente dalla guerra di Troia. L'*Aiace* di Sofocle è stato probabilmente messo in scena nel 440 a.C. ed è

cronologicamente la prima in una serie di rappresentazioni in cui il defunto Achille si lega al background di un plot drammatico; la tragedia è incentrata sulla inabilità del secondo migliore tra gli Achei a sopravvivere in un mondo dove il migliore degli Achei è morto e i valori che rappresenta sono assenti. Molto probabilmente trattava della morte di Memnone, e se così fosse la sua corte etiope certamente lamenterebbe la sua dipartita. Ciò potrebbe tranquillamente coesistere con il frammento B5. Una tragedia chiamata *Memnone* può contenere la morte di Achille, come fosse una materia di seconda importanza, ed ecco spiegata la nascita del titolo alternativo, *Achille*. Dunque i frammenti potrebbero essere identificati con tale rappresentazione di Sofocle. Ma l'Achille potrebbe anche esser stato un lavoro di Sofocle il giovane: così come il nonno ha preso il tema del Memnone da Eschilo, così egli ha ripreso tale tema dal nonno, ma, in accordo con le più tarde linee guida della tragedia con l'inclusione di più eventi nella rappresentazione, ha reso la morte di Memnone (come negli Etiopi) il preludio ad una catastrofe più grande quale la morte di Achille.

A3 (33 fr. a)

]τ σ[

]ιν [

]αρω[

] ωτ[

] αξ[

ι]λλ[

].. [

]φα[

]αγας [

]αιιαλ [

]μαλ [

]μακαιραι [

]εχθουοντ [

]ιονοπαθε ι [

]τυψαιαι[

] [

]ε σεπα [

]παπαιπαπα [

]ωνεκτος [

]αριναιγεν [

A4 (33 fr. b)

αποτπ [
 ναυσσολ[
 μηλιν [
 αλλαταπ [
]φερνησιλ [
] ησοδυσσολ [
] ιβλεπ [

A6 (33 fr. d)

α[
 ω ερτε[
 δα [
 αλ[

A7 (33 fr. e) parti di due colonne

] ελ [

]ιοισεπιν ιοισ _____ . [

] β υτοιεναυσια _____περα [

] νατραπεισ _____εταλ [

A10 (33 fr. h) parti di due colonne

. [

]ετο κ[

]ε επισ[] μανωδε [

]. χετο ποιαν [] τοσυιετ .[

] . ε κακιασγαραυκα [

] ψυχηγαρηθελα [

] βαλλεισολ . . ρον[

]ασαι ποιαντοσυιονεθ . . [

] . [] ρατα [

A11 (33 fr. j) staccato dal frammento A12

]τ . [

]τραταυ[

]δευσε [

]αναμ [

]το . [

A12 (33 fr. k)

] [

τ . . []πιτα[

] [] . . ο . [] . ανι . [

] [] [] []

]οσε . []ανιη [. .] . οπι [

]υτ [.] . εαμ [. .] . εσ[

] . ε . []υρει . [. .]χρσ [

]δαμυρμιδωνω [

]ιαντροπτομενα [

]ινασας αιεσματ [

]ιμ [.] κ . ιραι [

] [] []

] [] []

] ΑΧΙΛΛΕΥ [

] ΣΟΦΟΚΛ [

Dei sette frammenti musicali della tragedia sul verso (B), cinque sembrano essere frammenti lirici tragici; gli altri due diventano troppo piccoli per dare un giudizio. Ma dei frammenti musicali con nient'altro sul recto (C), nessuno è chiaramente tragico:

- C4 presenta un carattere lirico abbastanza elaborato;
- in C13-C15 notiamo dei versi erotici nelle colonne di sinistra, mentre a destra troviamo una **σφραγίς** citarodica con un commento critico letterario, seguito dall'incipit di un nuovo poema che sembra alludere ad un festival ed alle fiaccole. Citarodo è colui che canta accompagnandosi con la cetra, mentre citarista è semplicemente colui che suona lo strumento; allo stesso modo l'auloda canta con l'accompagnamento dell'*aulos*, l'puleta è il suonatore di *aulos*. [Cfr. West, M.L. *La Musica Greca Antica*, pag. 41].

C'è la possibilità che le parti tragiche del primo gruppo appartengano a una rappresentazione i cui versi giambici ed anapestici son conservati sul verso degli stessi frammenti. In *Pap. Koln 24177* si trova alla linea 28, tra due episodi giambici, la nota **ἄλλα οπίσω χοροῦ μ[ε]λος**; tale papiro riporta anche una tragedia su Achille da un cartonnage tolemaico. Ciò suggerisce che il testo di una omessa ode sia stato riportato sul verso del papiro. Se la stessa pratica è stata seguita dal copista della tragedia nel papiro dell'Ashmolean, possiamo considerare i frammenti musicali del primo gruppo come altri frammenti di tale tragedia, l'Achille di

Sofocle. Sebbene tutto ciò possa essere lontano dalla verità la possibilità, ad ogni modo, esiste e lavorando su questa ipotesi si può almeno tentare una discussione riguardo il contenuto della rappresentazione.

Se i frammenti C provengono dallo stesso rotolo dei frammenti della tragedia contrassegnati B, un buon pezzo di esso deve esser stato lasciato vuoto sul verso, dopo la colonna finale dell'Achille. Lo scriba scrisse poi il testo C sul verso di questa parte bianca, che è la parte manoscritta del rotolo inverso (dato che questo non è invertito). Egli ha lasciato un gap alla fine dell'ampiezza della colonna tra i testi C e B. Se il testo C non viene dallo stesso papiro come la tragedia, è ancora una dimostrazione che la copia del testo B non si trova all'inizio del rotolo, ma uno spazio bianco lo precede. Ciò dà più credenziali alla potenzialità che il testo B sia supplementare al manoscritto dell'Achille. Non c'è certezza che gli stessi frammenti C provengano tutti da un rotolo, sebbene debba essere ricordato che essi sono stati scritti lungo le fibre. In assenza dell'evidenza del contrario, si pone come ipotesi di lavoro una ricerca su un manoscritto musicale. Dal momento che la composizione musicale è tesa ad essere ristretta in frammenti, dovremmo aspettarci che il manoscritto contenga un numero di differenti lemmi. La maggior parte dei frammenti è troppo esigua per rivelarci qualcosa riguardo alla natura del testo. Ma potremmo aspettarci che essi appartengano a un repertorio di citarodi, che riportano passi tratti da tragedie o *nomoi* citarodici o ditirambi. Alcuni di essi mostrano chiari

segni della presenza di un personaggio lirico e C13 – C15 sembrano contenere resti provenienti dalla conclusione di un poema citarodico con una *σφοδραίς* critico-letteraria.

Forse i poemi erano tutti opera di un solo autore.

Proposta metodologica

La comparazione può essere un valido strumento per colmare più facilmente la distanza che si avverte nei confronti della comprensione di un concetto; la distanza è dunque intesa come limite imposto in corrispondenza alla disparità di grado o di condizione nella conoscenza dell'area concettuale presa in considerazione. È ovvio che quando si attua una comparazione, la diversità intrinseca alle aree concettuali esaminate ne limiti la validità assoluta. Tenendo conto di questo dato di fatto, si immagini nello studio di una pianta da parte di un architetto l'approdo di questo tentativo comparativo.

Così come l'architetto lavora sulla strutturazione, sulla disposizione secondo cui si articolano le varie parti di un'opera architettonica, così si è inteso procedere nei confronti di questi frammenti: come si ricostruisce la pianta di un'abitazione, sulla base degli elementi archeologico-architettonici raccolti, così si prova a ricostruire il testo musicale. L'adozione della ricostruzione come *modus operandi* è al contempo limite

intrinseco e vitale. Chiariamo meglio questo riferimento alla ricostruzione: nelle prime manifestazioni dell'arte del costruire è interessante notare come la progressiva crescita dimensionale delle strutture e il conseguente affinamento delle competenze professionali richieste riguardarono l'individuazione, la valutazione e l'assemblaggio degli elementi lignei; al loro perfetto incastro, infatti, sono anzitutto demandate le caratteristiche meccaniche della struttura portante dell'edificio: resistenza ed elasticità al tempo stesso. Si è osservato in proposito (Giulini) che il termine architetto, in greco *architekton*, per quanto documentato a partire da un momento successivo all'età geometrica, significa appunto capo dei carpentieri (*tektones*), ossia capo di coloro che sanno contessere il legname nella struttura progettata. Ed il riferimento alla ricostruzione domestica è dovuto senza dubbio alla maggiore disponibilità di dati rispetto a qualche decennio in riferimento all'architettura abitativa, dall'analisi della quale si deducono preziose informazioni sul *modus vivendi*, ad esempio, delle comunità geometrica di età geometrica. I criteri in base ai quali lo spazio destinato a un nucleo familiare viene concepito e costruito rappresentano solitamente un buon compromesso tra considerazioni di tipo pratico e fattori di natura culturale e sociale. [Bejor Castoldi Lambrugo: 2013, pag. 14.]

In altre parole, come da un lato l'architetto può farsi un'idea di come gli spazi abitativi fossero stati concepiti in riferimento anche al contesto archeologico-architettonico (ad esempio, vedi la ricostruzione di

Smirne, fine VIII sec), così dall'altro si può leggere la ricostruzione che facciamo di questa musica del passato. In entrambi i casi, è sempre e solo una ricostruzione; dunque noi ignoriamo e ignoreremo come effettivamente quegli spazi fossero vissuti e come quella musica venisse eseguita nonché fruita.

È dunque opportuno impostare un lavoro di analisi musicale, facendo particolare attenzione ai limiti che la stessa presenta. Infatti, per la sua natura essenzialmente osservativa, l'analisi musicale è orientata verso l'obiettività dei procedimenti, anche se, occorre dire, tale obiettività è condizionata da un lato dai presupposti che muovono l'osservazione stessa e dall'altro dalle eventuali finalità applicative dei suoi risultati. Per questa ragione molteplici interferenze legano l'analisi ad altre discipline: dall'estetica musicale alle prassi esecutivo-interpretative, sino alla storiografia musicale, in quanto esercizio di sistemazione e di valutazione dell'esperienza musicale. Rispetto a tali aree della musicologia, il campo specifico dell'analisi musicale non è solo il complesso dei segni sonori, ma anche il modo in cui essi si fanno proiezioni di funzioni simboliche.

Il papiro

I quattro fascicoli papiracei del Museo di Ashmolean sono databili tra III e II a.C. I vari frammenti papiracei contenenti brani tragici probabilmente coevi sono tutti troppo brevi per poter trarre informazioni concrete a riguardo, né ci è possibile stabilire se i testi in essi

contenuti fossero contemporanei o più antichi rispetto al papiro su cui furono trascritti. Ma tuttavia è possibile farsi un'idea di quella che doveva essere la loro musica, caratterizzata principalmente dalla modulazione tra cromatico e diatonico e tra tetracordi congiunti e disgiunti. In questi frammenti sono infatti presenti cambi di scala o *tonos*, marcati da segni espliciti nel caso di una progressione tra una sezione musicale e un'altra. Si ritrova anche un certo cromatismo, nel senso moderno del termine, ossia nell'uso di note enarmoniche estranee, alterate di un semitono o, forse di un quarto di tono rispetto ad un qualsiasi grado naturale della scala, o nella divisione dell'intervallo tra gradi immediatamente successivi. Non tutti i frammenti mostrano un accordo tra melodia e accento della parola, alludendo evidentemente ad una loro struttura strofica. Tuttavia sotto altri aspetti il loro stile melodico sembra avvicinarsi a quello della 'musica nuova'.

La notazione

La notazione utilizzata è in linea di principio il ben noto sistema vocale. Le ipotesi relative alla datazione di questo sistema di notazione variano ampiamente, collocandolo di volta in volta tra l'VIII ed il III secolo a.C. Un punto fermo sta nella convinzione che tale sistema non si sia formato tutto in una volta, ma che sia stato perfezionato e abbozzato in fasi successive. I segni della notazione vocale sono costituiti dalle 24 lettere dell'alfabeto ionico assegnate alle 8 triadi dell'ottava centrale, corrispondenti al registro medio della voce

maschile. La serie si estende procedendo sia verso l'acuto che verso il grave, usando sempre le lettere ma capovolte (*anastramménon*), distese (*plágion*), rivoltate (*apestramménon*) nella loro forma incompleta o corredate da tratti diacritici. La notazione vocale risale alla fine del V secolo o del IV secolo a.C. L'alfabeto ionico, che è alla base del suo sistema, fu adottato ufficialmente ad Atene nel 403/2 ma era ampiamente diffuso, anche se non ufficialmente riconosciuto, da una generazione. E fu in questo periodo che si venne ad affermare anche in altre città greche. Le forme delle lettere usate nella notazione indicano in ogni caso una datazione anteriore al 300 a.C.

Due aspetti della notazione sono caratteristici dei testi ellenistici o più tardi:

- quando una vocale lunga o un dittongo deve essere divisa tra due note, ciò è indicato dallo scriverlo due volte (non da un doppio punto) e/o da una parentesi sulla notazione. Potrebbe essere fortuito che non ci siano esempi di tale pratica nel gruppo B. Il frammento dell'Oreste mostra che tale caratteristica non è estranea ad altre canzoni tragiche;

- le note spesso compaiono con una lineetta sopra di esse (M, N, T) o attraverso essa. La barra dovrebbe indicare che la stessa nota venga cantata in modo diverso o con alcune diversità nell'accompagnamento musicale.

La voce, il canto

La musica greca, similmente alla musica etnica, dava un ruolo di primo piano alla voce, come si può dedurre dal repertorio, costituito prevalentemente da canti monodici o corali. Di solito la musica strumentale fungeva da accompagnamento e aveva dunque un ruolo del tutto secondario. Nel canto greco rivestiva un'importanza primaria il testo poetico-letterario, che doveva essere intonato dalla voce, la quale non si esibiva in canti costituiti da gorgheggi o vocalizzi su sillabe senza significato, né si spingeva ad imitare il verso degli uccelli o di altri animali (Aristofane mette in evidenza i cantori – uccello o – rana, inserendo nel loro canto appropriati richiami. [Cfr. A. 227ss. Ran. 209ss]). Questi canti però sono costituiti prevalentemente da parole greche articolate: non sono sul tipo del *Chant des oyseaux* di Janequin).

I canti consistevano dunque nella maggior parte dei casi in testi poetici articolati, raffinati, con poche ripetizioni verbali, le cui parole dovevano essere chiaramente proferite, e dall'auditorio perfettamente comprese, evitando assolutamente che il suono degli strumenti potesse in qualche modo coprirle. Esisteva una tecnica di recitazione con accompagnamento musicale, chiamata *parakataloge*. La sua invenzione è attribuita ad Archiloco. L'uso del 'recitar cantando' proprio della *parakataloge* si ritrova nell'uso della tragedia. Si dovrebbe supporre che i versi accompagnati dalla musica fossero recitati in una maniera più stilizzata

rispetto a quelli usati nelle scene di semplice dialogo. Forse li si potrebbe definire più propriamente come 'cantillati' (Aristide Quintiliano p.6 3ss. parla di un tipo di dizione nel recitare la poesia a metà tra il normale discorso e il canto). Lo strumentista – un auleta nella tragedia – probabilmente seguiva lo stesso schema metrico del testo, ma è impossibile dire quale fosse il tipo di melodia usato (una fonte, Psell. De trag. 9, individua un tipo di declamazione - *anaboema* - nella tragedia, a metà tra il canto e la recitazione).

I cori erano sia maschili che femminili. Mentre in molte civiltà è piuttosto diffuso che voci diverse cantino ad intervalli di una quinta, di una quarta e perfino di una seconda, si deve invece notare che il canto per ottave parallele è l'unico testimoniato nelle fonti greche mentre sono respinti gli altri tipi di intervalli paralleli. Alan Lomax ha rilevato che i diversi tipi di canto sono radicati storicamente, tramite una lunga tradizione millenaria, a determinate aree geografiche e mostrano perciò una evidente correlazione con il tipo di organizzazione sociale ed economica, caratterizzata soprattutto dal predominio maschile e dalla conseguente repressione della sessualità femminile. Le più diverse tecniche per modulare la voce, sempre in relazione alle doti canore del cantore, includono qualità come l'ampiezza della voce e la sua tensione, asprezza, gutturalità, tremolo, nasalità, enfasi, tempo, volume, grado di intonazione, tipo di abbellimenti, esattezza di intonazione e di ritmo, precisione di pronuncia e, in caso di più voci, la capacità di armonizzare. Dunque, a quanto pare, il primo tipo di

canto greco non era caratterizzato da alcun virtuosismo. Le qualità più apprezzate erano la chiarezza e la purezza del suono, la sonorità e la consonanza armonica con l'accompagnamento musicale. Se ne può dedurre che il canto greco fosse molto vicino a quel modo 'naturale' di cantare che Sachs trova soltanto nel moderno occidentale.

Nel trattare la musica occidentale si dà inoltre per scontato che una scala una volta definita come ottava si ripeta all'infinito in ottave più alte e più basse, e che la musica possa muoversi liberamente su e giù, fino a che le voci e gli strumenti lo permettano. La melodia primitiva, nel complesso, non si estende molto, né supera la gamma di una singola ottava, e spesso si limita ad un'estensione più piccola di quella. Queste note formano un sistema chiuso, caratterizzato da una particolare struttura gerarchica e sospeso in un vuoto tonale. Per definire la modalità della melodia è necessario spiegare il suo ambito, stabilendo quale segmento della scala 'teorica' venga in realtà adoperato, quante note sopra e sotto la nota predominante o 'tonica' sia collocata la melodia, nonché la loro rilevanza all'interno del mondo.

Ci siamo!!!

La musica è impostata dunque in un registro baritonale che abbraccia non più di una 7ma minore, da **Υ** (Fa) a **B** (Mib), e di fatto è per lo più limitata entro una più ristretta estensione, dato che raramente si eleva al di sopra di **Λ** (Sib). Tutti i frammenti, eccetto il C53,

sembrano essere notati nella stessa chiave nella quale i livelli della scala di base sono governati dalle note [La nota più alta **B**, che ricorre una sola volta, potrebbe forse essere considerata non come una scala regolare, bensì come un errore]:

Υ	Π	Μ	Λ	Θ	Γ
fa	sol	la	sib	do	re

Eccetto che per Θ (che appare solo nei frammenti C) questa serie corrisponde ad un segmento dato dalla sovrapposizione di due tetracordi diatonici congiunti dai sistemi dorico e frigio; si deve notare che l'estensione della dorica oltre l'ottava non implica la ripresa della serie d'intervalli d'ottava: il re basso e l'intervallo di tono che forma con il mi' infatti non ricompaiono. Questo *re*, che ritroviamo anche nella scala frigia e che possiamo caratterizzare come un 'infraciso' attaccato al tetracordo *mi-la*, forma l'intervallo consonante di una quinta con il *la* fungendo insieme al *mi* da punto di delimitazione dell'estremità grave del tetracordo. La stessa disposizione la si ritrova in una quinta più in alto nel modo dorico, con il tono disgiuntivo *la-si* e il tetracordo superiore *si-mi'*. Nel frigio invece la nota superiore è *re'*, che forma una quarta con la presunta 'tonica' *la* e che fornisce alla scala superiore un carattere più diatonico.

La scala dorica comprende dunque due tetracordi disgiunti [corrispondenti ad -a) *hypate* -b) *mese* -c) *paramese* -d) *nete*] cui si aggiunge un'altra nota, posta un tono al di sotto della *hypate*. La parte più bassa della scala frigia presenta una struttura simile e la nota aggiunta al grave viene indicata con il termine *hyperhypate*. È chiaro

che questo suono al grave rappresenta una nota aggiunta alla serie originale di nomi, poiché è il termine di *hypate* che resta come punto limite specifico della scala definito dalle sue relazioni intervallari con altri gradi. La serie potrebbe essere definita dunque come *Hypodorian Diezeugmenai* + *Hyperbolaiiai* o *Phrygian Mesai* + *Synemmenai*. La seconda alternativa ha il vantaggio di contenere la *Mese* (M), che si supponga sia il punto cardinale della tonalità.

Un cantore era solito intonare la propria *mese*, così da adattarla al registro della sua voce. Le note da *hypate* a *mese* formavano un tetracordo. Ecco perché si riteneva che la *mese* avesse la funzione di centro tonale. Uno scrittore peripatetico constatava come tutte le melodie ben riuscite ritornassero costantemente alla *mese*, cosa che non accadeva con nessun'altra nota. Questo si poteva notare anche nella pratica esecutiva dei cantanti professionisti; specificava inoltre la funzione della *mese* quale unica nota che se stonata avrebbe compromesso la riuscita dell'intera melodia [Ps.-Arist. Pr. 19.20. Cfr. 19. 36: tutte le altre note sono ordinate in relazione alla *mese*].

Al tempo di Aristosseno, lo schema riportato precedentemente era stato seriamente compromesso. L'ottava originale si estendeva fino a quasi due ottave, in seguito all'aggiunta di un intero tetracordo congiunto, ad entrambe le estremità. I nomi delle note al di sotto della *mese* e al di sopra della *paramese* venivano ripetuti nei tetracordi aggiunti alla scala, cosicché si rese necessario specificare a quale tetracordo appartenessero. Le note aggiunte al di sotto del *hypate* furono dette *hypatai*. All'estremità della scala risultava un po' più

complicato, dal momento che si evidenziava la presenza di modelli alternativi con e senza *paramese*, in altre parole, quello con un tetracordo congiunto e quello con un tetracordo disgiunto al di sopra della *mesè*. Il tetracordo congiunto (*synemmenai*) non aveva alcun esito, mentre quello disgiunto (*diezeugmenai*) conduceva al tetracordo aggiunto, definito come tetracordo delle note superiori (*hyperbolaiai*).

Ad ogni modo, **M** non è la nota più frequente nei nostri frammenti, e non sembra essere una nota di così speciale importanza nelle melodie. C'erano infatti due tipi di 'ipo'- modi, l'ipodorico e l'ipofrigio i quali non furono, per quanto ne sappiamo, identificati con questi nomi se non prima della fine del V e l'inizio del IV secolo. Questa descrizione degli ipomodi è basata su deduzioni addotte dallo schema organizzato in un sistema solo in epoca più tarda e dall'uso ben conosciuto di modulazioni tra tetracordi congiunti e disgiunti a partire dalla fine del V secolo in poi. Nell' eseguire la scala dorica ci si spostava nell'ipodorica se a partire dal LA si trovava il tetracordo ascendente con il Re come nota più alta

Dorico

Re Mi Mi↑ Fa LA Si Si↑ Do[°] Mi[°]

Ipodorico

Re Mi Mi↑ Fa LA La↑ Sib Re[°]

Nel frigio lo spostamento all'ipofrigio avvenne nel modo opposto, scendendo a partire dal SI con il tetracordo discendente "SI SOL SOL↓ FA#" e dunque facendo (con ogni possibilità) del MI la nota più bassa

Frigio

Re Mi Mi↑ Fa La SI Si↑ Do° Re

Ipofrigio

Mi Fa# Sol↓ Sol SI Si↑ Do Re

Ipolidio non occupa lo stesso rango modale, ma si presenta piuttosto come un nome creato per facilitare una sistemazione teorica delle diverse intonazioni. Le scale prese in considerazione sono le scale di Damone; se prese piuttosto come riferimento le scale di Eratocle, richiederebbero solo alcune piccole correzioni per potersi adattare all'omonimo modello delle specie.

Fu probabilmente Eratocle ad aver interpretato le *harmoniai* esistenti come approssimazioni a specie di ottava, trascurando altre caratteristiche individuali che potevano avere, e a definirle con nomi modali. Le fonti sono post-aristosseniche, ma il loro linguaggio implica il fatto che il sistema e la nomenclatura fossero pre-aristosseniche. L'uso di termini come 'dorico ', 'lidio ', e così via nella musica occidentale, come nel caso del terzo movimento del quartetto di Beethoven op.132, che l'autore definisce scritto nel modo lidio, si basa sulla nomenclatura dei modi ecclesiastici e in alcun modo riflette l'uso antico.

Questi erano varianti dal modo dorico e dal modo frigio che probabilmente venivano associati tra loro tramite modulazione: i tetracordi disgiunti venivano congiunti. Ora, se per modulazione si intende rapidamente il passaggio da una tonalità all'altra in un brano musicale [in brevissimo: data la tonalità di impianto di un pezzo, con cui questo normalmente si inizia e conclude, è possibile di volta in volta introdurre altre tonalità mediante un opportuno trattamento degli accordi, con alterazioni oppure con un passaggio più repentino - transizione; condizione di una modulazione effettiva è che la nuova tonalità sia affermata con gli accordi caratteristici della propria scala, sul IV, sul V, e sul I grado. Di modulazione in senso rigoroso si può parlare solo con l'affermazione della musica tonale, più o meno all'inizio del '600. Dopo un periodo di estrema libertà di accostamenti tonali la modulazione fu limitata nel primo 700 a tonalità vicine a quella di impianto - cioè basate su scale costituite da note il meno possibile diverse da quelle della scala della tonalità principale - passando in seguito a una libertà sempre maggiore fino a dissolversi completamente nella libera atonalità e nella dodecafonia, in cui il concetto stesso di tonalità viene negato], nel caso della musica greca si può parlare di *modalità*, i.e. quel particolare sistema organizzato di intervalli adottato nella pratica musicale, la cui codificazione in forma di modelli di scala sarebbe occorsa nella teoria medioevale, che li definisce con il termine di modi e li identifica con gli schemi tramandati da Boezio e Cassiodoro (secc. V- VI), .

Infatti, alla base della antica teoria musicale greca sta il concetto di tetracordo, che designa una successione di quattro suoni in scala discendente, compresi nell'intervallo di una quarta giusta. Mentre i suoni estremi del tetracordo sono fissi, gli intervalli tra le note interne mutano, creando i tre generi fondamentali: diatonico, cromatico, enarmonico. Il genere diatonico a sua volta produce, disponendo in punti diversi il semitono caratterizzante, i tre modi: dorico, frigio, lidio. L'unione di più tetracordi dello stesso modo generava le armonie. Invertendo l'ordine dei due tetracordi in ciascuna armonia (nel nostro caso, abbassando il superiore), si ottengono appunto gli ipomodi.

Nel ricostruire la storia dei modi dopo Platone ed Eraclide non c'è assolutamente di alcun aiuto l'analisi teorica, che purtroppo ci restituisce un quadro piuttosto confuso della situazione. Dopo vari sforzi per adattare le scale modali nella struttura di una scala principale, si sviluppò sempre più la tendenza a individuare una serie ordinata di segmenti sovrapposti, appartenenti ad una scala principale. Poiché questa scala veniva trasposta ad altezze più alte o più basse, risultavano differenti le sue sezioni a seconda dell'estensione della voce o dello strumento. In base a questo modello era perciò il cambio d'intonazione a determinare le differenti scale. Le chiavi (*tonoi*) presero ciascuna il suo nome servendosi dei nomi dei modi, fino a tal punto da sostituirli ben presto in maniera definitiva. Divenne così difficile parlare di modo (*topos*), se non come sinonimo di *tonos*, e di conseguenza i modi considerati in funzione dei *tonoi*, furono snaturati e persero ogni tipo di affermazione. La scelta del *tonos* dipendeva molto più dall'altezza a cui

doveva essere eseguito il pezzo e dallo strumento che veniva usato.

Un altro criterio interessante è quello della specie d'ottava. Le specie d'ottava sono le sette differenti serie di intervalli di tono e semitono ottenuti, prendendo di volta in volta una nota differente della scala d'ottava come punto di partenza. Il risultato della teoria dei *tonoi* doveva ridurre le vecchie *harmoniai* a scale differenziate da specie. Alle serie di note in un dato pezzo si attribuiva il nome dell'ottava che meglio corrispondeva al suo ambito. Sarà stata perciò la forma della scala a prevalere per importanza rispetto al *tonos* scelto per la notazione del brano. Eppure la sua identità modale rimane indefinita finché non si identifica la nota con funzione di 'tonica'. Solo quando stabiliamo in che modo lo schema di successione di toni e semitoni sia in relazione con la 'tonica' siamo in grado di sapere di più sulla modalità del brano. Anche se la 'tonica' risulta normalmente di facile identificazione questo non implica in alcun modo che la musica debba essere legata ad un unico 'centro tonale'.

Nello Ps.- Arist Pr 19. 48 uno scrittore peripatetico discute sul perché i cori nella tragedia non cantino né ipodorico né in ipofrigio. La sua risposta è che questi modi siano da considerare più adatti alle figure eroiche sulla scena: l'ipodorico è importante ed equilibrato e di conseguenza il più citarodico dei modi, mentre l'ipofrigio è adatto all'azione. Queste testimonianze sui modi sono emblematiche nel dimostrare come nel periodo classico i modi non rimasero fissi e immutabili nel tempo ma furono soggetti a evoluzioni e mutamenti in misura tale da soppiantare del tutto i più antichi per

lasciare spazi ai nuovi. Nell'ultimo quarto del V secolo la musica innovatrice di Laso e di Simonide era divenuta ormai classica; tuttavia si avvertiva più forte che mai una certa opposizione tra il vecchio e il nuovo stile. L'ammonimento di Damone (cfr. *la filosofia come antidoto*) contro il pericolo di una rivoluzione musicale rappresentava l'espressione autorevole di tale atteggiamento. Nel caso considerato in apertura l'autore giunge poi a menzionare l'uso dell'ipofrigio durante una scena di combattimento appartenente a un dramma, che egli dice essere stato rappresentato di recente [cfr. TrGF 127 F 3]; andando oltre, Proclo lo affianca al frigio, considerandolo anch'esso adatto al ditirambo [ap. Phot. Bibl. 320b] e Psello [De trag. 5] afferma che sia ipodorico sia ipofrigio erano modi ditirambici, e che Agatone per primo ne aveva fatto uso nella tragedia. Giusto per fare un attimo il punto.

Ricostruzione musicale

Dovremmo tentare di giudicare la musica nei suoi termini stessi, consapevoli che la scelta della notazione-chiave sia più che arbitraria. Sotto il tentativo puramente musicale il tetracordo sembrerebbe essere:

Υ	Π	Μ	Λ
fa	sol	la	sib

non seguendo il teorico semitono-tono-tono dei tetracordi della scala frigia e mostrando una struttura tono-tono- semitono.

Sopra il **Λ** (Sib), l'anomalo **⊕** prende il posto di una attesa **H**, almeno nei frammenti C. Ancora una volta il papiro *Zen* 59533 presenta un preciso parallelo: anche qui la nota più bassa è la **⊕** e la scala corre

Υ	Π	M	Λ	⊕
fa	sol	la	sib	do

La nota **⊕** al posto della H deve rappresentare una nota leggermente appiattita, che dia un intervallo al di sopra di **Λ** (sib) di qualcosa come $\frac{3}{4}$ di tono piuttosto che tono completo (vedi **I** e **K**). Nel papiro *Zen* 59533 la sequenza **⊕ I K** deve rappresentare 4 toni successivi.

L'intervallo **⊕ - Γ** (*re*) è così $1 + \frac{1}{4}$ di tono. Aristosseno sostiene [Harm. I 22-7, II 49-52] che le due note interne del tetracordo possano essere intonate a qualsiasi altezza entro una banda di frequenza continua ed è necessario stabilire dei limiti per differenziare un genere dell'altro. La nota mobile posta al grave può corrispondere a un intervallo, che sta tra un quarto e un terzo di tono al di sopra della nota inferiore del tetracordo nel genere enarmonico, mentre nel cromatico e nel diatonico corrisponde ad un intervallo tra un terzo di tono e un semitono. La nota più alta può corrispondere invece a un intervallo tra il semitono e i due terzi di tono rispetto al suono grave nell'enaarmonico, mentre nel cromatico tra due terzi e un tono e $\frac{1}{4}$ e 1 tono e $\frac{1}{2}$. Questa ricostruzione degli intervalli del tetracordo è riconosciuta da Aristosseno come leggero intervallo diatonico (**διάτονος μαλακός**) e rassomiglia a ciò che Tolomeo chiama teso intervallo cromatico (**χρῶμα σύντονον**).

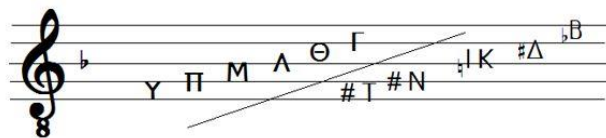
Le due forme di diatonico proprie di Aristosseno hanno entrambe forme corrispondenti nel sistema di Tolomeo, sebbene il suo «leggero intervallo diatonico» (o «diatonico molle») corrisponda a quello che Tolomeo chiama «teso intervallo cromatico». Le forme non definite di cromatico e di diatonico corrispondono a quei tipi che Tolomeo chiama «cromatico molle» e «diatonico tonico»

$$\mathbf{M} + \text{un semitono} = \mathbf{\Lambda}$$

$$\mathbf{\Lambda} + \frac{3}{4} \text{ di tono} = \mathbf{I, K}$$

$$\mathbf{I, K} + 1 \text{ tono e } \frac{1}{4} = \mathbf{\Gamma}$$

La combinazione di ciò in un tetracordo superiore con la regolare scansione diatonica nella parte inferiore sembra essere proibita da Aristosseno, ma è riconosciuta da Tolomeo; è incorporata nella tonalità della citara che egli chiama **τρόποι** e nell'accordatura della lira che egli chiama **μαλοακή**. Il diagramma sottostante mostra le note nella loro posizione secondo il nostro moderno pentagramma.



Sebbene non possiamo seguire alcuna linea melodica molto lontana – la più lunga sequenza ininterrotta di note è di 13 note - si possono comunque trarre delle osservazioni. Gli intervalli melodici raramente eccedono di una terza maggiore. Solo in un caso [cfr. C14]

riscontriamo le 4 note di un effettivo tetracordo in una sequenza discendente; altrimenti non troviamo tre gradi successivi della scala insieme. Più tipica è la progressione di tipo pentatonico. Le alte ragioni sono per lo più utilizzate per creare un semitono o un intervallo di 3 minore. Per quanto riguarda il tempo c'è da rifarsi al ritmo docmiaco, caratteristico della tragedia. Non è possibile rintracciarlo prima del V secolo a.C., e dopo il IV a.C. lo troviamo solo in un testo ellenistico che riflette le influenze del dramma euripideo.

La battuta contiene l'equivalente di 8 note brevi, divise in modo diseguale in gruppi di tre e cinque. I contesti in cui il ritmo docmiaco viene usato sono sempre di forte pathos e di grande tensione emotiva e in alcuni casi si verifica un'alternanza tra il docmiaco e gli altri metri: i ritmi docmiaco e giambico spesso si alternano e l'uno può fondersi con l'altro. I raggruppamenti asimmetrici tipicamente propri del ritmo docmiaco (3+5/8) sono da paragonare alla musica popolare di varie regioni, ma in modo particolare quella dei Balcani. Gli esempi di musica popolare ungherese di Bartok includono un canto proprio della Transilvania che è in perfetto ritmo docmiaco. Inoltre Sachs si riferisce all'«articolazione di otto battute 3+3+2» come ad «un tipo che ritroviamo praticamente in tutte le civiltà» e ovunque fino al Sudan e nell'Africa Bantu è conosciuto il metro 3+3+2. Il comportamento dell'antico docmiaco presenta un'interessante analogia con questa formula ritmica. Non molto si può dire riguardo la relazione tra melodia ed accento, come dell'identificazione delle parole, che sovente risulta incerta.

Nota

La maggior parte del materiale considerato è estremamente frammentario. Non sembra opportuno trascrivere tutti quei frammenti in cui vi siano solo poche note consecutive; tuttavia, non si può nemmeno essere troppo esigenti al riguardo, vista l'esiguità del materiale pervenutoci. Lacune o interruzioni nel testo verranno indicate da una linea ondulata posta di traverso nel pentagramma. Note di cui non si conosce l'altezza ma solo il ritmo, saranno indicate sia da una semiminima o da una croma sia da segni metrici riportati nelle battute; viceversa, ad indicare l'altezza di una nota, sarà una testa senza coda. Nei testi greci traslitterati, gli accenti tonali delle parole sono riportati per permettere un confronto con la linea melodica. Tutti i dittonghi e le vocali dotati di circonflesso sono lunghi, come pure le altre vocali lunghe saranno indicate come tali; per alcuni frammenti è riportata la rispettiva traduzione per comprendere il carattere del testo sul piano emotivo; visto che la struttura della frase permette una certa flessibilità nella disposizione delle parole greche, non sembra opportuno collegare la traduzione direttamente alla sequenza delle note. Si ricorda infine che ogni proposta notazionale standard è da considerare per sua natura impropria; la traduzione in termini convenzionali ne riflette il solo carattere divulgativo.

B1 (31 fr. b; verso di **A1**)

Pezzo di un inconfondibile personaggio tragico; da notare l'insistenza su due note, **N** e **Υ**, e l'intervallo di una terza minore.

top

]Υ N Υ N N N [

]νε ιωιμοι εε αξιοντονερατ [

]N Υ N Υ N [

]οδε ιωοποποιωσδα [

] Υ N [

]μαντη [

] N Π [

]ποσ [

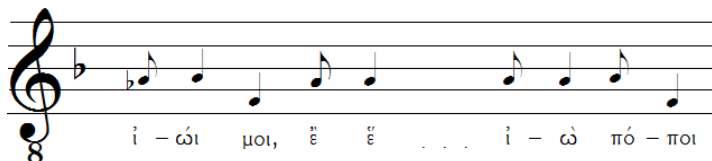
] N [

5] ηπαισ [

]N N [

]δετ[

1-2: tipica esclamazione tragica δύστη] νε (?), ἰώ (ι) μοι,
 è έ... ἰω πόποι, cantato come segue



Lo spelling ἰώι non si trova altrove, sebbene ώι μοι sia spesso attestato; άξιον τὸ γέρας non è escluso.

2: forse τ]όδε

3: ολοί] μαν, ε]μάν τ'

5: παῖς? Ἴετι che lamenta Achille?

B3 (33 fr. a; verso di **A3**)

]κ γ . [

] N . . . [

] τνεισαθ[

] . [

] λυα [] . [

] . Π [

]ταμ [

] M [

5] νεοντυρον . [

] N N [

]εισηπροσθα [

] M M [

] ματωκαλει [

] N [

] υφρονεισοσο [

] M T N T [

] . . ιρλαιδαπα . ενι [

] N T M [

10] χηλαταιδεδα . [

] YM Y M Λ [

] εναισσωσα . ε[

] N Λ N [

] κυκειηρατον [

5: **νεοντυρον**, formaggio? Difficile trovare un altro epiteto per il formaggio che finisca in **-νεον**; potrebbe trattarsi anche di un verbo, **ἐκ]νεον**; cfr. *Il. XI. 639*, ἐπί δ'αίγειον κνή τυρον;

7: **ωκαλέαι**;

8: ε]υ- , ο]υ, σ]ὺ, πολ]ὺ, ecc; Ppi, (-)φροσεῖς, φρόνεῖς, **-φρον ει (ς)**; infine, ὅσο[, ὅς ο[, ο σο[, ecc.

9: **.ι ο υ λ : X; Αχαιίδα** non può essere letto

10: **τρο]χηλάται**

11: **αίσσων**

12: forse **]κουτη**

B5 (33 fr. c; verso di **A5**)

]· []
]αιπατηρμει []
]· [] Π Π [] []
] φυ ταλανμοι βαλ []
]· Μ Π Λ Π []
]· χορευεδ ρ []
]· · []

1: πατήρ

2: έ]φω? – l'interiezione **φω**, usata in presenza di fumo, sembra inappropriata; non la si confonda con **φεῶ**; **τάλαν μοι** 'mio povero' si riferisce ad un nome che segue; forse **βαλλήν**, una parola usata da Eschilo nei *Persiani* (657) e di Sofocle ne *I pastori dell'Ida* (fr. 515). **τάλαν μοι βαλλήν** produce un docmiaco;

3: un secondo ρ aggiunto lungo la linea; si potrebbe ritenere la prima parola **χόρευε** poi forse la seconda **δ[όμωι** corretta poi **in δρ[όμωι**. Lo schema armonico risulterebbe un po' strano se questo è un verso astrofico, con la nota più alta sulla **-ε** e subito dopo la nota più grave. Dunque si potrebbe prendere in considerazione l'ipotesi **χόρευ'έδρ[ανα**; ad ogni modo, un riferimento alla danza sembra strano in un apparente contesto di lamento.

B6 (33 fr. d; verso di **A6**)

] K Π . . [

] ετεαδε .. [

Se la lettura di K è corretta, è l'unica volta che ricorre in questi frammenti, come nota alterata tra **Λ** e **Θ**; inoltre, l'intervallo tra **K** e **Π** non è il tipico prodotto di un intervallo cromatico in questi frammenti. Si potrebbe sostenere la possibilità che questo frammento provenga da un passaggio notato in una chiave differente rispetto a quella utilizzata negli altri frammenti; dunque **K** e **Π** potrebbero essere normali note della scala.

B7 (33 fr. e; verso di **A7**)

] τιμεχειφρουαγμο [

] Γ [

] . . [.] .ει [

] [

1: ὄρτι μ'έχει φρουαγμός, ma è da preferire περί με ο
αμφί με. La frase suggerisce una scena come nella *parodo*
dei *Sette contro Tebe* (cfr. 84, 123, 151-3; 245).

C1 (29 fr. a, top layer + fr. d, top layer)

29. fr. a		31 fr. d
top		top
	Υ Λ .	[] Υ [
]αρογκεαο	βαρυν []ορεντε [
] [] . νηπωσ	Υ [] Π Τ .
	Λ [
	θρυπτο [] . αμελακ [
] . . . [] θε . . ν	[] Μ Λ Υ [
] Λ Μ Μ . .	α . . ραι [] ταναιχ [
] νιδασμινατιζει	Π Λ [] Υ . [
] Λ Μ . . X . η . [.	[] ιμελοδ
] ειαι . [.]	Τ] . [] [
] Π [κ . . τομε [] λλον [
] . [.]] Λ Π [] [
] ε π . [] δανετο [
] . [

3 linee irrimediabilmente corrotte, poi

] Π [

] . εσσαίτε] . . Ψ [

Il frammento, proveniente dal fascicolo 29, contiene resti di una colonna e l'inizio di una colonna successiva; il frammento proveniente dal fascicolo 31 riporta il centro di sei linee e sembra appartenere alla destra dell'altro fascicolo. I primi due versi in colonna sembrano aver perso la notazione musicale; il resto le conserva o almeno c'è lo spazio necessario.

i 1: αρθὸν κέαρο

i 2: μή πως

i 4: μιν ατίζει

Le note dopo **M** potrebbero essere **Π, Τ, Υ**

ii 1: ἔθ]ορεν, ἐπ]ορεν

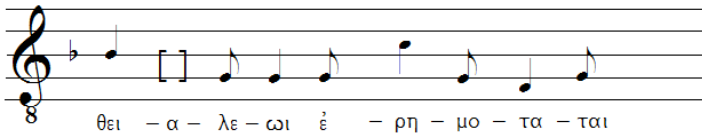
ii 2: θρουπο-μένα μ'ελάκ[τισε

ii 3: la posizione delle note suggerisce una divisione delle parole dopo]ταν αιχ[μ-, αι χ[

C4 (29 fr. c)

] . . Λ [] Π Θ Π Υ Π
 . . .] . αι α [] θειαλεωιερημ ταται π[
 . .] τεναλ [] οισαποτιπλαζεταιορμοις [
 . . .] τανηρ φαλλοσηρεσατροφον
 . .] ζοναιδανθρωπωνελικιτενεαι
] ναχλωροναμφ ινοι [
 . . .] αυχεναβαλ[] . [.] . κισσουκαιελισσομε
 νασταφυλας ερικυμοσιφορβαδων [
 αιγωντοκοισιτεροπομενονκαιακρατωι [
] . [] [] ισ

La notazione indicata in apertura non può (come nel caso dell'inno esametrico da Epidauro, ZPE 63 [1986], 39) rappresentare un disegno da seguire interamente perché qui i versi sono di lunghezza variabile e i loro limiti non sono indicati nel manoscritto; nella trascrizione moderna la sequenza di note apparirebbe



1-2: le lettere che troviamo in questi righi sono presenti su un pezzo staccato che qualcuno ha inserito postumo qui; incerto dunque si vi appartenga

1: apparentemente **ερημοταται** – la linea melodica favorisce questa possibilità per via del dativo **-ταται**, sebbene sia anomalo che la nota più alta si trovi su **-ρη-**

2: forse **οίνα**, poi **ποτιπλάζεται υρμοις**

3: plausibilmente **οδόν τ'ανήρ[ε]ψ' ο άλλος; ηρεν άτροφον**

4: **ναιδ** (o forse **νακ**) **έλικί τε νέαι**

5: **χλωρόν**, forse in accordo con un nome perso prima della rottura; **κατ'αμπελεῶ]να**; potrebbe seguire **αμφ'άγροι[κον] αυχένα βάλ[λ]ε [ι]** ma è difficile da rendere il **ν** a fine verso 5 in un rho

6-8: **κισσοῦ καὶ ελισσομενῶν σταφυλῶν** – spazio per 3 (tre) lettere - **ερικύμοσι φορβάδων αιγῶν τόκοισυ τερόμενον καὶ ακράται**, «come egli gradisce (la carne) della feconda figliolanza di capre al pascolo e buon vino»

C13 (30 fr. c. + 29 fr. f)

] . . [

] Λ Π Λ Μ . Λ Π Υ Π Υ [

] . ειενυμνονκαταθειον αθλιο [

] Υ Π Υ [

] ευτε [

] Τ Μ Τ Μ Τ Μ [

] ΜΑΤΑ Π ταιλ .] λαιτισαδεταιερπε εινει]
αχεν [

] πιεπομην Λ Θ Μ Λ [

] μ . . μμοισεπικα [

La proposta unisce un frammento che contiene ii 1-3 e le note musicali per la linea successiva con una più larga striscia contenente parte di due colonne. Sopra il terzo **T** e il **Π** di linea 4 ci sono tracce di inchiostro sul margine superiore, che segna precisamente le code delle prime due note **T**; questo, insieme alla cellula tematica **ύμνον . . . ά (ι) δεται** è la base dell'unione che, non essendo supportata da altri dettagli fisici, va dunque presa con riserva.

ii 2: questi versi non dovrebbero essere lontani dalla fine del poema, indicata in **C15** ii 4; apparterrebbero ad una **σφραγίς** citarodica. Qui troviamo forse una preghiera per invocare i favori del dio, **θεοὶ χα]ρεῖν**.

3: oppure **συγε**

4: forse **ἀ[λ]λαι τίς ἀ(ι)δεται**

Le sequenze melodiche in i 4 e ii 2 potrebbero essere trascritte:

ε̂ -] πι - ε - - πό - μην

.ει - εν ὕμ - νον κα - τὰ θεῖ - ον ἀ - θλι - ο [

C15 (30 fr. a)

] . . εοκυπριδοσειδα υπ . . [
] Υ Λ Π Υ Λ Π Υ Λ . Λ Υ Π
 [
] . ων . εδρομονεπικροτον τολληροπαταγοφυ [.] ι [
] Μ Τ Μ Π Υ [
] ελειεικανειρωτι [
] Γ Π [] . . . [
] α ηρ [. .] . . . απο . ιδετιπολυτ . [
] Υ Π Π Λ Υ Π Λ - Υ - Π Λ Μ
 Π [
] . νοισεισ τ νυνοδεγωννυνδαι . . [. .] . . .
 . . [
] Λ Π Θ ΥΠ Λ Μ Λ Μ Λ Π Υ Λ Π
 Υ -Υ- [
] . ω . . ε . . εορτηνωλαμ [.] ασανετ .
 μηδηστε [
] [
]

Si tratta dunque di parti di due colonne; il brano ricorda l'ultima parte del **C13** ed è possibile ipotizzare che tale frammento si trovi di seguito.

i 1: probabilmente una seconda persona del verbo (imperfetto o imperativo), poi **Κύπριδος εκδα-** (**εκ δα-**, **εκ δ'α**); le note **Μ Π Υ Π** si trovano rispettivamente sulle sillabe **Κυ πρι δο**

2: la linea melodica implica l'accentuazione **δρόμον επίροτον** «una sfiancante corsa» - forse a indicare la corsa di un amore che molti hanno attraversato; oppure un riferimento fisico al corpo di una donna

3: **-ειει**, forse dativo finale di un aggettivo, doppio perché diviso tra due note

5: la **Π** è posta sopra la **ε**, implicando **-νος εις**, **-ν ός εις**, e non **νοσεις**

6: **Θ**, o forse **Ε**

ii 2: gli si può dare senso solo come **το(ν) ληροπαταγοφυ[σ]ι[αν]**, i.e. un compendio satirico del genere che Pratina usò per criticare il moderno ditirambo

ii 5 : apparentemente **νυν όδ'εγώ, νυν ...**

ii 6: **εορτήν· ἰὼ λαμπάς** con la ω raddoppiata, perché divisa tra due note; ne troviamo molte altre su **λαμ[π]ας**, se i leggeri tratti di **Λ** e **Μ** sono reali.

Le sequenze melodiche in i 2-3 e ii 5-6 potrebbero essere

... ων δρό-μον ἐ - πι - κρο - τον ... ? ὄξυβ]ε - λει̇ κα - νει μ᾿ - ρω - τι

τ ... νῦν ὄ - δ᾿ ἔ - γώ νῦν δαι ... ἐ - ορ - τήν

ἰ - ώ , λαμ - πάς, ἄ ν ἔ - τα - μ' ἴ - δης τε

Conclusione

Note a margine

Ricostruire una storia della musica partendo proprio dai suoni è operazione quanto mai impossibile. Per restare nel *nostro* circoscrivendo al trapassato remoto la *annosa quaestio*, siamo a secco di tracce che ci permettano di ascoltare, ad esempio, il canto dei panificatori della Tracia di una volta tanto oppure le cantilene degli schiavi delle triremi, che ritrovavano il ritmo della bracciata proprio nei suoni che riempivano la stiva. E iniziamo il nostro ultimo tratto verso la conclusione proprio da qui, dalla navigazione che pure dovrebbe ricordarci qualcosa, dello spirito presuntuosamente europeo che segnerebbe il nostro tempo, così vicino alla terraferma da dimenticare le storie che vengono dal mare. Troppi i motivi che legano la musica al mare, che poi la musica giochi un ruolo fondamentale nel passaggio a largo delle sirene, è cosa buona e giusta ricordarlo - insieme al chiarissimo riferimento a Dialettica dell'illuminismo [M. Horkheimer, T.W. Adorno, 1969, p. 66]. Ritroviamo altresì le spore di questa funzione ogni volta che entriamo in un supermercato e vediamo, semmai, la cassiera riprodurre col labiale l'ultima hit il cui bombardamento risulta il mezzo con cui una qualsiasi radio commerciale raggiunge il suo fine, proprio mentre lei fa scorrere ogni prodotto al suon di una secca, monotona, ritmica sinusoide (funzione di sorveglianza, questa sì, serissima affidata alla musica).

Ebbene, non abbiamo intenzione di indugiare oltre, convinti che questo libro possa farvi compagnia il giusto, una lettura niente più, come possono capitare sovente in corso d'opera laddove il tempo da ruminare è da dedicare ad altri ipertesti, ad altre riflessioni. Non potevamo concludere in altro modo se non indicando in Nietzsche un riferimento quanto mai decisivo nell'orientare questa scelta, indugiare sulla musica greca in quanto depositaria di uno spirito tragico ormai rimosso. Allora vogliamo lasciarvi alla visita del nostro percorso multimediale, che segue la forse troppo corposa appendice, ringraziandovi dell'occasione di aver partecipato a queste indicazioni di metodo sullo studio della musica a partire da un papiro.

LE SIRENE DEL MITO

*** Insieme al libro e in continuità con l'attività dell'autore in quanto curatore di 20temporanea14, troverai un QRcode che ti rimanderà al sito internet dove sarà possibile rintracciare i materiali considerati da un testo che si presenta volutamente senza altri riferimenti visuali che non il testo. Anticipiamo soltanto si tratti di una frequentazione che la multimedialità intrattiene con alcuni riferimenti della museologia, giusto a ribadire la decisiva spinta ipertestuale che la stessa può garantire alla metodologia della ricerca.



Bibliografia (anche consigliata)

Prima Parte

- AA. VV.** (1995) *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di Gentili B. – Perusino, F., Pisa: Ist. Editoriali e Poligrafici;
- BARKER, A.** (2002) *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa: ETS;
- BARKER, A.** (2005), *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli: Guida;
- BEJOR, G. – CASTOLDI, M. – LAMBRUGO C.** (2008), *Arte greca*, Milano: Mondadori;
- BIANCHI BANDINELLI R.** (1976) *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari: Gius. Laterza & Figli;
- CASTALDO, D.** (2012), *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Bologna: Ante Quem;

- COMOTTI, G.** (2017), *La musica nella cultura greca e romana*, Torino: EDT;
- ECO, U.** [a cura di] (2014) *Antichità. La civiltà greca. Musica*, Milano: Encyclomedia Publishers;
- MASTROMARCO G. - TOTARO P.** (2008), *Storia del teatro greco*, Milano: Le Monnier Università;
- MERIANI, A.** (2004), *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli: Guida;
- MICHELAKIS, P.** (2002), *Achilles in greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press;
- NIETZSHE F.** (1972), *Il dramma musicale greco*, Milano: Adelphi;
- PALUMBO, L.** (2010) *Trentadue ore di filosofia antica*, Napoli: Loffredo Editore;
- ROCCONI, E.** (2004) *Mousikè Téchnè. La musica nel mondo greco*, Milano: EDUCatt Università Cattolica;
- TODOROV, Tz.** (1977) *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 1977;
- TURNER, E.G.** (1084) *Papiri Greci*, [a cura di Manfredi M.], Roma: Carocci editore;
- VON HUBERT C. – SCHNEIDER H.** (1996) *Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart: Weimar Metzler;
- WEST, M.L.** (2007), *La Musica Greca Antica*, Lecce: Milella Edizioni.

Seconda parte

- ADORNO, T. W. – HORKEIMER, M.** (2010) *Dialettica dell'illuminismo*, Torino: Einaudi;
- BARONI M. – FUBINI E. – VINAY, G.** (1999) *Storia della musica*, Torino: Einaudi;
- BETTINI, M.** (2012) *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino: Einaudi;
- BRACCINI, T.** (2017) *La scienza dei testi antichi. Introduzione alla filologia classica*, Milano: Mondadori Education;
- CATANESE, R.** (2013) *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Roma: Bulzoni;
- CONTINI, G.** (2014) *Filologia*, Bologna: Il Mulino;
- DERRIDA, J.** (2015) *La farmacia di Platone*, Milano: Jaka Book;
- DIELS H. – KRANTZ W.** (2006) [a cura di Reale, G.] *I Presocratici*, Milano: Bompiani;
- FERRARI, F.** (1999) *Scrivere la musica. Per una didattica delle notazioni*, Torino: EDT;
- FIORE C.** [a cura di] (2004) *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti in Europa*, Palermo: L'Epos;

- FUBINI, E.** (2002) *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino: Einaudi;
- GIANNATTASIO F.** (1998) *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma: Bulzoni;
- HOLSCHER, T.** (2018) *Visual Power in Ancient Greece and Rome: between Art and Social Reality*, Los Angeles: University of California;
- MANN, T.** (2011) *La montagna incantata*, Milano: Corbaccio;
- MANN, T.** (2017) *Doctor Faustus*, Milano: Mondadori;
- MERIZZI, G.** (1996) *La ricerca bibliografica nell'indagine storico-musicologica*, Bologna: CLUEB;
- MURRAY SHAEFER, R.** (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: LIM;
- NIETZSCHE, F.** (1993) *Appunti filosofici 1867 – 1869. Omero e la filologia classica*, Milano: Adelphi;
- PLATONE** [a cura di Reale, G.] (2000), *Tutti gli scritti*, Milano: Bompiani;
- PLUTARCO** (2000) *La musica*, Milano: Rizzoli;
- PROVENZA, A.** (2016) *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, Roma: Carocci;
- SACHS, C.** (2014) *Le sorgenti della musica*, Torino: Bollati Boringhieri;
- XENAKIS, I.** (2003) *Universi del suono*, Lucca: Lim.

Appendice

WEST, M.L. (1999), *Sophocles with music? Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophocles (Junior?), Achilles*, *Zeitschrift Für Papyrologie und Epigraphik* 126. Pag. 43-65.

Indice dei nomi

Achille 13, 25, 65-70, 75-76, 98

Adorno T.W. 114

Aristosseno 31-33, 55, 86, 93-94

Aristotele: 31, 32, 53

Damone 53, 55, 88, 92

Disney 10

Fellini 41

Grotowski 13

Mann 41

Nietzsche 63-64, 115

Sachs 15, 50-51, 84, 95

Sofocle 64-65, 68-70

Sofocle il giovane 56, 70

Stampato presso

PROpiù – stampataglia@email.it

Via Forno Vecchio, 12 – Napoli (Na) 80134

Per conto di CSRM edizioni