Corrado Ciervo

I cordofoni nell'antica Grecia: una riflessione tra mito e tecnica

Introduzione

Il grande musicologo Alan Lomax, ha sicuramente contribuito a trasformare radicalmente il modo di percepire la musica, soffermandosi, al di là del puro mondo sonoro, sulla cosiddetta, utopica "situazione estrema", per comprendere realmente la funzione della musica nella vita degli uomini[1].

Poiché, per i Greci, la musica non è stata solo la più bella fra le arti ma anche l'oggetto di continue e ricche riflessioni filosofiche (parafrasando Platone, si può affermare che, nell'Ellade, quando cambiava la musica, tremavano le mura della città), si è cercato di individuare alcuni elementi significativi tra "la grande quantità di testimonianze letterarie, papirologiche ed epigrafiche, di rappresentazioni figurative su ceramiche o bassorilievi"[2], per ricostruire la ricordata "situazione" da dove sono giunti fino a noi gli strumenti cordofoni, alcuni dei quali chi scrive, peraltro, suona. La musica, arte molto praticata, è, per i Greci, anche, e, forse, soprattutto, un sapere e una scienza su cui riflettere, sicché non risulti fuori luogo, prima di riferire i principali temi relativi ala loro problematica origine mitologica, la riflessione su alcune tesi dei principali pensatori.

1 A. LOMAX, *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55),* a cura di G. Plastino, Il Saggiatore, Milano, 2008.

2 A. BELIS, *Armonica, in Storia Einaudi dei Greci e dei Romani*, 11, *Il sapere greco: filosofia, politica, scienza e religione*, Einaudi, Torino, 2005, Edizione speciale «Il sole 24 ORE», 2008, p. 315.

In realtà, quando si parla di musica greca, più che alla musica in sé, di cui non ci rimane nulla o quasi, si intende parlare di cosa pensassero a riguardo i Greci. Orfeo trascina pietre, piante e animali con la *dynamis* del suo canto, Anfione costruisce le mura di Tebe con una sorta di colonna sonora, Arione, col suo canto, invoca i delfini a salvarlo dai pirati. Il mito sottolinea la forza fascinatrice della musica, quella medesima forza che ancora siamo in grado di ritrovare in talune manifestazioni rituali dei territori della Magna Grecia[3]. E, tuttavia, di questa musica non ci resta, paradossalmente, quasi nulla: sette canti e alcuni frammenti. Ad analizzare tali frammenti appare evidente – e il paradosso si fa ancora più grande – che la musica greca non dovesse essere nemmeno "molto progredita". La musica greca è priva di strutture armoniche, la melodia si muove lungo piccoli intervalli, ritornando frequentemente sulla nota centrale, il ritmo è legato strettamente alla recitazione, seguendo di fatto gli schemi metrici della poesia.

L'elemento primario della musica greca è il tetracordo, quattro suoni che comprendevano due toni e un semitono. Col tempo si utilizzarono due tetracordi uguali, con il semitono sempre nella medesima posizione. Si può ipotizzare che i due tetracordi, insieme, formassero un'armonia analoga alla nostra scala discendente. Rispetto alla nostra percezione, che coglie solo la modalità maggiore e quella minore, i Greci ne possedevano dunque tante quante erano le posizioni che il semitono assumeva nel tetracordo e ognuna veniva individuata con l'aggettivo riferito alla regione in cui tale posizione era stata utilizzata la prima volta: lidia, frigia, dorica.

I nove *modi* dell'origine vennero, grazie a musicisti innovatori, aumentati con la divisione dell'intervallo di quarta. Le innovazioni non venivano tranquillamente accettate. Timoteo ed Euripide ("non vogliamo cantare

3 Si pensi, ovviamente, al fenomeno del tarantismo, studiato da Ernesto De Martino nel celeberrimo *La terra del rimorso*, in cui si ritrova un notevole e preziosissimo contributo di Diego Carpitella. Vedi: E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pp. 335-373.

cose vecchie, le nuove composizioni sono migliori") proprio per questo furono aspramente criticati dal "conservatore" Aristofane.

Con *mousike techne*, i Greci fanno riferimento alla strettissima relazione tra musica, poesia, danza e prassi teatrale. Occorre però sottolineare che, se continua ad esercitare un indubbio fascino tale modo di vedere la *mousike techne*, non ci deve far pensare che essi non ne distinguessero gli ambiti. Sicché è necessario partire da un'analisi generale del problema, partendo proprio dal "come" e, soprattutto, dal "perché" i maestri greci del pensiero abbiano indagato sulla musica. Quando Platone afferma che armonia e ritmo si devono adeguare alle parole, lo fa perché percepisce la precisa natura del fatto musicale che, per lui, deve restare subordinato ai superiori bisogni poetici. Nella tradizionale tripartizione (armonia, ritmo, metro) è proprio l'armonia a definire lo specifico musicale: gli altri due elementi si ritrovano anche nella poesia e nella danza. Ovviamente, il termine "armonia" non va inteso in senso moderno, ossia come la capacità di comporre in senso polifonico. Nella musica dei Greci, la simultaneità dei suoni non vale nulla. Le *harmoniai*, al plurale, definiscono i canoni di tale organizzazione in senso tecnico (dorica, frigia, ionica, lidia). E vanno distinte dai *systemata*, i generi (diatonico, cromatico, enarmonico).

A Sparta, a Tebe e a Mantinea, politica e musica furono tanto legate che vennero emanate leggi tese a regolamentarne l'educazione e la pratica. Il cittadino ateniese era solitamente in grado di cantare e di suonare la *lyra*, mentre la *kithara* era patrimonio dei professionisti. I ragazzi ateniesi, dopo aver appreso i principali rudimenti, passavano qualche anno dal citarista, che avviava i suoi giovani allievi allo studio dello strumento e della musica. Non si trattava di formare musicisti completi, e meno che mai dei virtuosi di strumenti, ma di completare l'educazione dei cittadini con un sapere pratico di base in grado di incidere sul carattere e sull'anima. Sappiamo pure che i musicisti andavano di città in città per impartire lezioni davanti a pubblici composti da non specialisti.

I filosofi

L'analisi filosofica sulla musica non può non prendere le mosse da Pitagora e dai pitagorici. Nella sua visione, la realtà è costituita da contrari che ritrovano, nell'armonia, l'unità. E tanto vale sia per i corpi celesti che per l'anima. Come ogni movimento, anche le sfere celesti provocano un suono che la grande maggioranza degli uomini, per l'abitudine, non riesce a cogliere. L'inserimento del pitagorismo nella storia del pensiero occidentale ha fatto spesso perdere di vista la dimensione magico-religiosa della dottrina. La *tetraktys* dà origine al numero dieci (1+2+3+4), ossia alla formula matematica dell'armonia. C'è relazione tra rapporti numerici e consonanze musicali. Nell'antica concezione greca, le consonanze, *symphoniai*, erano solo gli intervalli che oggi chiameremmo di ottava, quinta, quarta (Es.: Do-Do, Do-Sol, Do-Fa). Attraverso il monocordo, un ponticello mobile[4], che consente di suddividere una corda tesa, Pitagora avrebbe scoperto che questi intervalli corrisponderebbero a lunghezze delle corde in rapporto di 2:1 per l'ottava, 3:2 per la quinta e 4:3 per la quarta[5]. I numeri della *tetraktys* sarebbero quindi in grado di esprimere tutte le consonanze. Con la seconda generazione di pitagorici, il termine "armonia" acquisisce un nuovo significato. Archita, per la tradizione l'inventore delle nacchere, formula la tesi per cui nelle consonanze si percepisce un solo suono.

Al di là della applicabilità dei numeri alle consonanze sonore, un altro aspetto dell'antica concezione della musica è la dottrina dell'*ethos* dei generi musicali che sarà codificato da Damone, maestro e consigliere politico di Pericle. Per lui, la musica influisce sull'animo umano. Anzi la musica esercita la sua influenza non solo sul singolo individuo, ma

4 In merito a questa scoperta, come abbiamo più sopra detto, non vi sono fonti antiche. E siccome tutti i pitagorici e neopitagorici erano soliti attribuire ogni scoperta al padre fondatore della scuola, sarebbe necessaria un'indubbia, buona dose di prudenza. Ovviamente ciò non significa che quanto riportato da Diogene Laerzio sia infondato, ma per ricostruirne la plausibilità, forse sarebbe opportuno partire dalle fonti tardo-antiche e risalire a ritroso verso il mitico Pitagora di Samo. Ippaso di Metaponto avrebbe fuso dischi in bronzo, individuando gli spessori tali secondo cui i suoni avrebbero rispettivamente dato l'ottava, la quinta e la quarta.
5 In DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, TEA, Milano, 1993, p. 324.

anche sull'intera collettività. In tal modo la musica assume una funzione fondamentale nella struttura organizzativa della società.

Platone avvicina la musica alla filosofia. Ma non c'è rapporto uguale tra le due pratiche. La filosofia è la musica più grande, ma la musica non è filosofia. E la prova di ciò la si coglie nella rigida separazione che egli opera tra le forme musicali ritenute positive e quelle da non praticare in alcun modo. Platone afferma esplicitamente[6] che gli Egizi vanno elogiati per aver saputo conservare, per diecimila anni, gli inni istituiti da Iside stessa. Ovviamente si comprenderà come la questione del "conservatorismo" platonico si presterebbe a riflessioni più approfondite. In Platone ci si trova di fronte a una molteplicità di significati. Il termine che, nel complesso, ci aiuta a comprender le linee-guida del suo pensiero, è "coreutica", che unisce musica e ginnastica, ossia l'educazione dell'anima e del corpo. La ginnastica si occupa del ritmo e del movimento, di ciò che riguarda specificamente il corpo. Per la musica, viceversa, Platone nella voce, che possiede ritmo e armonia, individua il suo elemento specifico. Sicché la musica è una forma melodica che comprende il testo poetico, il ritmo e l'armonia, con un ruolo fondamentale nel contesto di una più ampia attività coreutica. Per comprendere il senso profondo della musica in Platone, bisognerà risalire alla primazia del ruolo che la sua filosofia assegna alla vista. Nel *Timeo* si afferma che la vista è il principale dono che gli dei hanno offerto agli uomini[7]. Gli uomini "vedendo" la sublime armonia dei cieli, possono superare la disarmonia della loro anima. Nella *Repubblica* Platone fa riferimento esplicito alla musica e al suono delle sfere celesti, quando il guerriero Er, tornato dall'Ade, racconta che *Ananke*, la Necessità, tiene in grembo un fuso intorno a cui ruotano gli otto cerchi dei cieli[8]. L'armonia del mondo viene vista dal filosofo prima di tutto con gli occhi della mente. Al canto superiore della dialettica corrisponde, sul piano sensibile, ciò che attiene al vedere, non all'udire. Se questo è

6 PLATONE, *Leggi,* a cura di Francesco Ferrari, BUR, Milano 2005, 656b-657d.
7 PLATONE, *Timeo*, a cura di Francesco Adorno, UTET, Torino 1988, 47b, p. 769.
8 PLATONE, *Repubblica*, 400b, a cura di Francesco Adorno, UTET, Torino, 1988, p. 706- 711.

vero – e, magari potremmo pensare a un compositore come Beethoven che si preoccuperà di dimostrare la non assoluta infondatezza di questa tesi platonica – la musica per Platone rappresenterà un'altra strada per raggiungere l'armonia interiore. Dunque, per Platone la musica non serve a provocare "piaceri irrazionali" ma a dare ordine e armonia alla nostra anima, sicché l'educazione alla musica diventa centrale nella "bella città", principalmente per l'educazione dei *fylakes*, cioè dei custodi. La musica avrà valore terapeutico. I canti, i *nomoi*, serviranno a placare bambini e fanciulli, ma anche chi è preso dalla pulsione dionisiaca. Ma, proprio per tale motivo, la musica va rigorosamente disciplinata. Quali armonie Platone prevede? Solo la dorica e la frigia: la prima vale per chi si batte valorosamente in guerra e la seconda per chi pratica la giustizia in tempo di pace. Stesso discorso vale per gli strumenti nella città ideale dove saranno permesse cetre e lire mentre non troverà spazio l'aulos e, nei campi, la syrinx. Andrà, inoltre, assolutamente bandita la musica strumentale in quanto l'armonia e il ritmo saranno sempre sottomesse alla parola. Ciò non vuol dire che è necessario rinunciare al piacere che la musica offre, ma che, per Platone, non è possibile pensare che il piacere musicale possa essere affidato casualmente al primo venuto, ma a chi, nella città, si distingue per virtù ed educazione. Solo così è possibile evitare l'uso della musica inteso a stimolare le pulsioni più basse dei fruitori. Di certo non viene annullata la dignità della musica ma Platone sembra scinderla in due parti non conciliabili: la musica astratta, ideale che però nessuno potrà mai ascoltare e quella sensibile, prodotta dalla voce e dagli strumenti. Ascoltabile ma da bandire perché sensibile. La musica va intesa in senso etico, prima che estetico. Solo in questa direzione essa assumerà una caratterizzazione filosofica. E, in tal senso, è il linguaggio che meglio unifica l'umano con il divino.

Aristotele elabora la sua concezione della musica nell'ottavo libro della *Politica*[9]. Tutto ruota intorno al concetto di *phone* – un tema che, però, approfondisce nel *De anima* - con cui si definisce il suono di un essere

9 ARISTOTELE, *Politica e Costituzione di Atene*, a cura di Carlo Augusto Viano, UTET, Torino, 1992, p. 327 e sgg.

animato. I suoni della voce rappresentano simbolicamente le emozioni dell'anima sicché i suoni, collegati alle più naturali emozioni di piacere e di dolore, sono comuni agli uomini e agli animali. Ovviamente, a differenza degli animali, l'uomo possiede una voce articolata. Ma le cose non sono tanto semplici. Sull'articolazione, infatti occorre distinguere alcuni animali (per esempio, gli uccelli) che, seppur non a livello linguistico, articolano suoni mentre colpi di tosse o schiocchi di lingua non rientrano di sicuro tra i suoni articolati. Il suono, in generale, è il sensibile proprio del senso uditivo. Esso si genera quando un corpo, che è potenzialmente capace di risuonare, passa dalla potenza all'atto a causa di un urto o di una percussione. Anche la potenzialità uditiva dell'uomo si fa atto quando una parte ininterrotta e compatta di aria si interpone tra il corpo che risuona e l'orecchio del soggetto. La voce si differenzia dal suono grazie a una specie particolare di percussione che l'anima imprime all'aria in relazione a un'intenzione significante. La voce, dice Aristotele, è un suono che significa qualcosa. Hanno voce anche l'*aulos*, la *lyra* e gli altri strumenti perché posseggono registro melodia e articolazione[10]. Questo passaggio è estremamente importante perché Aristotele riconosce agli strumenti una voce, diversificando la sua posizione rispetto a quella platonica. Se è così, anche gli strumenti sono in grado di esprimere un discorso melodico. Quindi l'ordine musicale non deriva da rapporti sonori di ordine matematico, ma è la voce che conferisce ordine alla musica. Nessun riferimento con il pitagorismo e con la musica astrale. Ma il discorso più interessante riguarda, ancora una volta, il rapporto tra musica e comportamento. Da questo punto di vista alcune questioni poste nei *Problemi*[11], non totalmente da attribuire ad Aristotele ma provenienti dall'ambito della scuola, sono estremamente interessanti[12]. Anche senza parole, la melodia ha lo stesso

10 Vedere, a questo proposito, ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. Movia, Bompiani, Milano, 2001, p. 163 e sgg.

11 ARISTOTELE, *Problemi*, a cura di M.F. Ferrini, Bompiani Testi a Fronte, Milano, 2002, *passim*.

12 Perché sia nella sofferenza che nella gioia si ricorre alla musica dell'*aulòs*? Perché piace sentire canti già noti piuttosto che ignoti? Perché il recitativo ha un carattere tragico nei canti? Perché gli antichi nel creare la scala di sette note hanno lasciato l'*hypate* e non la *nete*? Perché ascoltiamo con più piacere una monodia accompagnata da un *aulos* o da una lira? Perché, se

un *ethos* che invece non hanno né il sapore, né il colore, né l'odore. E ciò accade per effetto della "percezione del movimento" che accompagna il suono, ossia della somiglianza nei ritmi e nell'ordine, *taxis*, dei suoni acuti e gravi ma non nella loro mescolanza, *mixis*: la consonanza, si conclude, non ha *ethos*. La teoria della consonanza come mescolanza è un elemento centrale nella dottrina aristotelica della musica che chiude ogni rapporto con quelle pitagoriche. Nella *Politica* Aristotele sostiene che la musica si lega all'attività umana sotto tre aspetti: come educazione, come divertimento e come ricreazione intellettuale. Tutti e tre questi aspetti concorrono a individuare il motivo per cui si fa musica. Per Aristotele non si dovrà bandire nessun genere di melodia, ma ammetterli tutti, pur indirizzandoli alla finalità più adeguata. Il tema della catarsi trova una particolare rilevanza. In realtà, tutta la musica ha una funzione catartica. Accanto al significato della purificazione delle passioni, Aristotele sembra avvicinare la catarsi a un'immedesimazione con la condizione umana nelle sue molteplici vicende. Sicché più che una purificazione è lecito parlare di un riequilibrio delicato, leggero, della sfera dell'emotività che ben si collega alla funzione della musica dove l'azione, a differenza della tragedia, viene rappresentata solo in modo indiretto. La musica non ha nessuna utilità strumentale, essa serve essenzialmente alla vita associata. Non l'apprezza, in altre parole, perché essa plasma gli animi in modo da permettere la coesione politica, ma perché la musica è attività privilegiata dell'uomo libero. La musica non deve soggiogare nessuno, il suo carattere disinteressato è il segno più evidente della libertà. In conclusione, per Aristotele i cieli non emettono suoni né è lecito sostenere che la musica produca effetti medici e magici. Se educato in gioventù alla musica, chi ha nobiltà d'animo sarà in grado

---

la voce umana si ascolta più piacevolmente degli strumenti, non è così per la voce di chi canta senza parole? Queste domande si collegano con altre di respiro più tecnico: Perché è sempre la nota grave che determina la melodia? Perché nell'ottava il grave è in accordo con l'acuto mentre l'acuto non lo è con il grave? Perché l'accordo di ottava non si avverte e sembra unisono, per esempio sulla lira fenicia e nella voce umana? Perché i *nomoi* non venivano disposti in antistrofe? Perché l'*antiphonia* è più gradita della *simphonia*? Perché non si ha *antiphonia* nell'accordo di quinta? Perché se uno di noi altera la *mese*, regolate le altre corde, e poi suona lo strumento, il suono dà fastidio all'orecchio e sembra stonato? Perché le stonature dei cantanti si notano di più nei toni gravi che nei toni acuti?

di scegliere al meglio, in piena libertà, nella molteplicità della scala estetico-musicale.

Il tarantino Aristosseno è stato un compositore, filosofo e scrittore di teoria musicale[13]. È nota l'affermazione che la teoria musicale antica sarebbe caratterizzata da due scuole di pensiero: quella dei Pitagorici e quella dei seguaci di Aristosseno. La differenza consisterebbe nel metodo: mentre i primi avrebbero spiegato ogni cosa rifacendosi al numero come principio interpretativo, Aristosseno avrebbe eretto la sensazione uditiva ad arbitro unico delle problematiche relative alla musica. Ma questa visione tradizionalmente accettata non regge alla prova delle fonti. Non basta solo riabilitare l'onore del filosofo tarantino, quanto rimettere in questione alcuni pregiudizi relativi alle linee di sviluppo storico della filosofia della musica. È difatti estremamente semplicistico ridurre tutto ad un'alternativa tra numero e percezione uditiva. Faciliterà il lavoro dei critici, ma i problemi risulteranno molto più complessi. Partendo da influenze pitagoriche, Aristosseno utilizza la lezione del maestro Aristotele per formalizzare, per la prima volta, la scienza armonica inserita in una tripartizione della musica in armonica, ritmica e metrica. La scienza armonica ha per oggetto la melodia. Per definirne

13 Figlio di un allievo di Socrate, Spintaro, fu da questi e dal padre avviato alla musica e alla filosofia. S'interessò alle dottrine dei pitagorici, per poi diventare discepolo di Lampo Eritreo, Senofilo, e, infine, uno dei principali allievi di Aristotele: ebbe infatti il compito di tenere nella sua scuola lezioni di musicologia. Aspirò alla successione del maestro e la nomina di Teofrasto alla direzione della scuola peripatetica, alla morte di Aristotele, fu la profonda delusione della sua vita. Si trasferì a Mantinea, una città dove, come abbiamo già detto, la musica era molto diffusa, dove visse per molti anni e dove ebbe molti discepoli, detti *Aristosseni*. Qui scrisse due opere, *Il carattere dei Mantinei* e l'*Elogio dei Mantinei*. Secondo *Suda*, Aristosseno scrisse 453 opere, molte delle quali sulla musica, per la quale divenne autorità indiscussa. In base ai frammenti, le opere aristosseniche possono essere divise in vari gruppi. In primo luogo, Aristosseno si dedicò, sulle orme di Aristotele, allo studio delle teorie pitagoriche, con opere come la *Vita di Pitagora, Su Pitagora e i suoi allievi, La vita pitagorica, Massime pitagoriche*. L'attenzione alla dimensione educativo-pedagogica è testimoniata dalle *Leggi educative* e dalle *Leggi politiche*. Numerose furono anche le sue biografie: *Vita di Archita, Vita di Socrate, Vita di Platone*. Dove, però, Aristosseno lasciò una duratura impronta fu la teoria della musica, con opere come *Sui toni*, di cui resta una breve citazione nel commentario di Porfirio, *Sulla musica, Ascolto della musica, Su Prassidamante, Sulla melica, Sugli strumenti, Sugli auloi, Sui flautisti, Sui fori degli auloi, Sui cori, Sulla danza della tragedia, Comparazioni, Sui poeti tragici*. A noi sono giunti gli *Elementi di armonia*, divisi in tre libri.

scientificamente il metodo, il filosofo tarantino segue Aristotele: occorre afferrare bene i fenomeni e riconoscerne le proprietà essenziali. Quali sono i principi della scienza armonica? Due facoltà, ovvero l'orecchio e il pensiero. L'orecchio è in grado di farci pervenire le grandezze degli intervalli, ossia la distanza tra un suono e un altro. Il pensiero ci fa comprendere il loro valore. Anche quando definisce la melodia che parte dalla voce, Aristosseno segue Aristotele. *Phone* non indica il generico suono musicale. La voce umana ha una funzione decisiva per l'intero universo musicale perché la voce ha la concreta capacità di parlare o di cantare. Quando egli afferma che il movimento della voce va considerato secondo il luogo, è chiaro che sta prendendo spunto dalla fisica aristotelica. Per Aristosseno, la melodia è un movimento né qualitativo né quantitativo, dunque si tratterà di movimento locale. Egli non si riferisce al movimento di chi canta, s'intende, ma al movimento della voce tra due particolari *topoi*, il grave e l'acuto. Non si devono confondere tali luoghi con ciò che noi oggi intendiamo con "alto" e "basso" che ci potrebbero far pensare a una sorta di rappresentazione spaziale totalmente assente nel mondo antico. Il movimento locale della melodia non avviene nello spazio fisico reale, ma in uno spazio sonoro che è assolutamente autonomo. Esso viene descritto all'interno della sensazione e vive solo all'interno della pratica esecutiva del fatto musicale. Lungo questa strada, Aristosseno giunge a distinguere due diverse specie di movimento locale della voce: il movimento continuo e il movimento discontinuo. La voce "continua" si muove incessantemente avanti e indietro nello spazio sonoro, fermandosi solo quando cessa di esistere nel silenzio della pausa. La voce "discontinua", o diastematica, ossia "a intervalli", viceversa, si muove a salti, soffermandosi su diversi "luoghi". La voce discontinua non arresta il suo movimento solo nel silenzio, ma si ferma su note tenute che definiscono i gradi che costituiscono lo spazio sonoro o, per meglio dire, lo spazio musicale.

Cantando si cerca di fermare la voce quanto più possibile su un certo grado, in modo tale che quanto più l'emissione sarà una, fissa e uniforme tanto più essa apparirà chiara alla nostra percezione.
Aristosseno tende a definire il sistema di riferimento a partire dai gradi

che la voce incontra nel proprio naturale movimento. La voce vi si adatta naturalmente. Viene introdotto il principio della ciclicità delle ottave. Il discorso sulla costruzione dei sistemi musicali ci porterebbe verso prospettive lontanissime. Qui basta riaffermare la tesi che Aristosseno adotta metodi e giunge a risultati completamente diversi da quelli dei maestri pitagorici. A proposito, infine, del ruolo della musica sull'educazione complessiva, egli non ritiene che la scienza armonica, pur possedendo la musica qualità tali da influire eticamente sugli uomini, vada usata per ottenere miglioramenti del carattere. Le preferenze per un genere musicale piuttosto che per un altro non si basano su motivi morali o educativi. La musica si evolve, dando vita a nuovi generi. Dal semplice diatonico si passa al cromatico e all'enarmonico, un genere nobile ed elevato, sebbene l'orecchio faccia fatica ad abituarvisi. Del resto anche le orecchie di moltissimi fruitori contemporanei fanno ancora moltissima fatica ad abituarsi alla musica del Novecento, secolo ancora lontanissimo dall'essere compreso a pieno. Ed è curioso che alla più famosa sinfonia di Mozart, quella in SOL minore, op. 40 K550, qualche spirito illuminato appioppò il nomignolo di "Orrida" per le presunte, assurde dissonanze.

I cordofoni e la loro origine mitica

In un vecchio classico dell'organologia, la *Storia degli strumenti musicali*, Curt Sachs attribuisce l'invenzione della *lyra* ad Apollo[14].

C'è un grande "mistero" sull'origine dello strumento a corde - principe del mondo greco. La *lyra* era formata da una cassa di risonanza dalle cui estremità salivano due bracci collegati da un giogo. Tra la cassa e il giogo erano tese le corde: dapprima quattro, poi sette e, via via, in numero sempre crescente. Essa veniva suonata pizzicando le corde con un plettro d'avorio, di forma ovale, così come si potrebbe dedurre da alcune

14 C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Edizione italiana a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini, Oscar Mondadori, Milano, 2013, p. 144.

rappresentazioni vascolari o, come vedremo, dalle rappresentazioni della celebre tomba del tuffatore di Paestum[15] (fig. 1).



15 Fig. 1. *La Tomba del Tuffatore,* Museo Archeologico di Paestum. Cfr. M. NAPOLI, *La scoperta della grande pittura greca*, De Donato, Bari, 1970.

Le *lyrai* sono citate già nell'Iliade. Da ciò si deduce che, nel IX secolo a.C., esse già avessero una specifica funzione nella vita dei Greci, accompagnando i giovani che danzavano in cerchio e gli aedi che, in musica, raccontavano le gesta degli eroi. Omero chiama la *lyra* a volte *phorminx* e a volte *kitharis*. Molti interpretano questi nomi come sinonimi del successivo *lyra* che designerebbe uno strumento con struttura composita, leggera e semplice. Secondo Kurt Sachs l'interpretazione non è accettabile poiché non ci sarebbero prove sufficienti ad attestare la presenza di uno strumento simile nel IX secolo a.C. La descrizione di Omero, viceversa, fa riferimento esplicito alla forma convessa della *lyra*. L'aggettivo usato è *glaphyros*, ossia cavo. Sicché bisognerà concludere che la lira omerica fu senza dubbio una *kithara*, cioè uno strumento piccolo, arrotondato e impugnato in posizione obliqua. Per il musicologo tedesco, una lira siriaca: quella che tanto spesso si incontra nei rilievi degli Aramei, degli Ittiti e dei Fenici. In realtà i Greci attribuivano l'invenzione della *lyra* ad Hermes. Nell'omerico *Inno a Hermes* se ne ritrova la testimonianza più antica[16]. Siamo tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C. Nel giorno stesso della sua nascita, Hermes, uscendo dalla grotta del monte Cillene alla ricerca della mandria di Apollo, vede una testuggine brucare davanti all'antro. Intuendone le potenzialità musicali, Hermes porta l'animale nella grotta e lo uccide. Poi fissa degli steli di canna dentro a fori fatti attraverso il guscio, vi tende sopra una pelle di bue e aggiunge due bracci, una traversa e sette corde di minugia di pecora. Costruitosi lo strumento, Hermes inizia a suonarlo, pizzicando le corde con un plettro. Ma, ben presto, la sua attenzione si rivolge ad altro, nasconde la *lyra* nella sua culla e parte alla ricerca della mandria di Apollo. Successivamente il tema della *lyra* viene ripreso. Apollo è arrabbiato per il furto delle vacche. Hermes lo placa cantando e suonando. Alla fine cede al fratello, come risarcimento per il furto degli animali, la *lyra*.

Ma sull'invenzione della *lyra* esiste un'altra versione, riportata nel dramma satiresco di Sofocle *Ichneutae*[17]. Di tale dramma ci sono

16 *Hymn. ad Herm.*, vv. 416-517.

17 Vedi in T. HAGGS, *Hermes e l'invenzione della lyra: una versione non ortodossa*, in *Musica*

pervenuti solo frammenti. Il coro di satiri è alla ricerca delle vacche rubate ad Apollo, giunto nei pressi dell'antro del monte Cillene, lì condottovi da un singolare suono. L'invenzione della *lyra* emerge dal dialogo tra i satiri e la nutrice di Hermes. Un animale muto acquista la voce dopo la sua morte. Esso ha la forma di una pentola e una pelle a chiazze, simile a uno scarabeo cornuto. Il fanciullo divino ha capovolto e incollato una pelle bovina sul guscio, costruendosi lo strumento che chiama *lyra*. Il suono che ha condotto i satiri verso l'antro è proprio quello che il dio sta ricavando dallo strumento che si è appena costruito. A questo punto i satiri sospettano che la pelle con cui è stata costruita la *lyra* venga da una delle mucche di Apollo.

Questa descrizione è di sicuro compatibile con quella riportata nell'inno a Hermes salvo che su un punto: il furto della mandria precede la costruzione dello strumento musicale. Sembra che il drammaturgo abbia reso più credibile la logica dal punto di vista della storia. Questa, in un certo senso, è la versione ufficiale. Per Haggs, quella "ortodossa"[18]. Nelle successive letterature greca e romana esiste un certo numero di riferimenti ad Hermes e alla *lyra* ma non ci è rimasta nessun'altra esposizione completa relativa a questo tema. Haggs dimostra come sia esistita almeno una trattazione di tal genere e che essa è parzialmente recuperabile grazie a un importante nuovo frammento in persiano e ad altre testimonianze sparse di origine antica, fino a questo momento inspiegabilmente trascurate[19]. Ora, a parte i contesti mitologici, è nei trattati di musicologia, che è possibile ritrovare la maggior parte dei

---

e mito nella Grecia antica, a cura di D. Restani, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 209-234.

18 T. HAGGS, *Hermes e l'invenzione della lyra: una versione non ortodossa*, *op. cit.* È interessante, a questo punto, ricordare come dall'altra parte del mondo, in America latina, si ritrova uno strumento, il *charango*, che discende dalla spagnola *vihuela de mano*, introdotta in quelle zone dai conquistatori. Gli indios lo realizzarono, a somiglianza della *vihuela*, utilizzando quale cassa armonica la corazza del *quirquincho*, ossia l'armadillo. Uno strumento frutto del *mestizaje*, cioè dell'unione tra la cultura europea e quella degli *indios*. Il suo bacino di utilizzazione è esteso ai paesi delle Ande e in Bolivia e in Perù è utilizzato come mezzo di corteggiamento, ed i giovani provvedono, attraverso un rituale, a *sirenare* il *charango* per migliorarne la voce ed avere quindi più possibilità di far breccia nel cuore della fanciulla amata. La forma dello strumento è quella di una piccola chitarra, a tastiera non libera e con cinque corde doppie da suonarsi a pizzico (tecnica *punteada*) o eseguendo ritmiche con accordi (tecnica *rasgueada*).

19 T. HAGGS, *op. cit.*

riferimenti. Nel III secolo a.C. ritroviamo Arato ed Eratostene. Arato, nei *Fenomeni*, cita, *en passant*, l'invenzione, attenendosi in modo letterale sia all'inno che al dramma satiresco[20]. Essendo andate perdute entrambe le opere di Eratostene relative all'argomento, è nell'epitome del I o II secolo d.C., che si troverà una nota riguardante la *lyra*[21]. Essa fu costruita per la prima volta da Hermes, che si servì della testuggine e delle vacche di Apollo, ed ebbe sette corde come le sette figlie di Atlante. L'epitome ci permette di distinguere soltanto due elementi: la *lyra* è costruita con la testuggine stessa – particolare importantissimo - e nella costruzione dello strumento viene utilizzato qualcosa che viene dalle vacche di Apollo. Nell'*Hermes* di Eratostene ci viene detto che il protagonista è ancora giovane, e che la *lyra* aveva otto (sic!) corde. In realtà – a parte la lieve differenza circa il numero delle corde – è possibile ritenere con certezza che, sia per la sua opera poetica che per quella in prosa, entrambe derivanti dall'inno, Eratostene abbia scelto la medesima versione. Gli *scholia vetera* greci seguono nel complesso la versione ortodossa dell'invenzione, né si ritrovano ulteriori novità nelle libere traduzioni ciceroniane dei *Fenomeni* (42-44 a.C.) e di Germanico (270 d.C.)[22].

20 "Ed ecco la piccola testuggine, Hermes, quando ancora era accanto alla sua culla, la trafisse e la chiamò *lyra*".

21 ERATOSTENE, *Epitome dei catasterismi*: origine delle costellazioni e disposizione delle stelle, a cura di A. Santoni, Edizioni ETS, Pisa 2009.

22 Avieno Rufo Festo, un poeta didattico latino, di Bolsena, del IV sec. d.C.) scrisse una traduzione dei *Fenomeni* di Arato, già tradotti, come abbiamo visto da Cicerone e da Germanico. Egli spiega, con maggiore precisione, che per le corde si usarono dei nervi (*curva religans testudine chordas, formaret nervis*). Altri due trattati astronomici – forse di età augustea – alludono all'invenzione in termini generali: Caio Giulio Igino, I secolo, bibliotecario dell'imperatore Augusto - che compose un'opera di astronomia con lo scopo dichiarato di rendere più comprensibili i *Fenomeni* di Arato di cui notevole fortuna ebbero, in particolare, i capitoli dedicati alla mitologia celeste e alla descrizione delle stelle delle singole costellazioni – si limita a spiegare che Hermes costruì la *lyra* con una testuggine, mentre Manilio, un poeta latino dell'età augustea nella sua *Astronomica*, parla della "forma del guscio della testuggine (*testudinis forma*) che sotto le dita del suo erede emetteva un suono solo dopo la morte, traducendo nel suo stile il paradosso che già conosciamo dall'inno e dal dramma satiresco.
Nell'*Alexipharmaka* di Nicandro, un poeta greco d'età ellenistica della seconda metà del II secolo d.C. dove vengono elencati ventidue veleni di origine animale, vegetale e minerale, e gli effetti che sortiscono e gli antidoti da impiegare in ciascun caso, le zampe della testuggine sono uno dei possibili ingredienti di un farmaco contro il veleno di salamandra: la testuggine cui Hermes diede un voce benché fosse muta, poiché separò il guscio chiazzato della carne e aggiunse due

Tra tutte queste testimonianze letterarie non si riscontra nessuna contraddizione con il nocciolo della versione tradizionale. Apollo racconta con dovizia di particolari l'invenzione della *lyra* ad opera del fratello. L'elemento non ortodosso si riscontra nel fatto di aver trovato la testuggine morta. Questi frammenti tuttavia troveranno una loro spiegazione in rapporto a una nuova testimonianza: l'anonimo romanzo greco Metioco e Partenope che è possibile ricostruire solo grazie a un romanzo persiano dell'XI secolo, conservato in forma frammentaria, *Vamiq e Adhra* di 'Unsuri[23]. In questo frammento si descrive un simposio alla corte di Policrate a Samo. I personaggi del simposio discutono di Eros. Il romanzo persiano si collega strettamente con quello del papiro, gli si sovrappone in più parti e, anzi, ne rappresenta la continuazione quando questo s'interrompe. Viene introdotta la figura di un poeta di nome Ifuqus – il poeta Ibico? – che accompagnandosi con il *barbat*, l'antico strumento persiano da cui deriverà lo *ud*, ossia lo strumento più noto e importante della musica araba, canta la bellezza di Adhra/Partenope e Vamiq/Metioco. A un certo punto della storia viene posta

bracci alle sue estremità. Anche nella *Biblioteca*, attribuita inizialmente ad Apollodoro di Atene - attualmente il suo autore è convenzionalmente indicato con il nome di Pseudo-Apollodoro - ; essa è l'unica opera di questo tipo a essere giunta fino a noi dall'antichità classica, guida fondamentale allo studio della mitologia greca, che tratta, a partire dalle leggende sull'origine del mondo, fino alla guerra di Troia, compilata nel I o nel II secolo d.C. – i primi giorni di vita di Hermes vengono descritti seguendo con fedeltà l'inno omerico. E, come nel dramma satiresco, il furto delle vacche sembra precedere l'invenzione dello strumento: e davanti alla caverna egli trovò una testuggine che brucava. La pulì, munì il guscio di corde ricavate dalle vacche che aveva sacrificato, e, avendo costruito una *lyra,* inventò anche un plettro.
Nicomaco, matematico e musicologo del I/II secolo, non ci dice nulla di più rispetto a quanto riportato dagli scrittori di astronomia. Pausania offre indicazioni geografiche più precise (il monte Cillene Chelydorea). Un solo particolare, ma estremamente significativo, è il termine *ekdero* per "togliere il guscio dal corpo". Un nome scelto per spiegare il significato del toponimo. Filostrato, il cosiddetto Filostrato Maggiore, autore delle *Immagini*, nato forse verso la fine del II sec. d.C., oltre le consuete notizie, aggiunge che Hermes usò due corna per fare i bracci, una traversa e un guscio di testuggine. In seguito risulta che le corna sono di capra e che nella costruzione fu usato anche legno di bosso. L'uso del corno di capra è un'ipotesi ragionevole. Mentre l'archeologia e l'arte antica sembrano privilegiare l'uso del legno, il mito predilige ancora un materiale animale.

23 La fonte principale cui attinge Hagg è un frammento papiraceo, pubblicato da H. Maehler: *Der Metiochos-Parthenope-Roman, in Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik*, XXIII, 1976, pp. 1-20.

la domanda: Ma chi ha inventato il *barbat*?
Fuluqrat/Policrate si mostra perplesso circa le varie versioni di cui ha sentito parlare, ma è Vamiq a raccontare la storia che egli ritiene la più antica[24]. Hurmuz sembra la copia di Hermes. Ma *barbat*, uno dei termini persiani per *lyra*, corrisponde solo a *lyra* o si può ipotizzare che questa sia la storia della invenzione del *barbitos*, la *lyra* eptacorde a registro grave? Nonostante la singolarità dell'ipotesi, il racconto riguarda l'invenzione della *lyra. Barbitos* è semplicemente sinonimo di *lyra*, come spesso è possibile vedere anche nella letteratura greca. È possibile che nel IV sec. a.C. sia stata messa a punto una terminologia più precisa, del cui tecnicismo la letteratura non tiene conto. Analizzando inoltre il racconto persiano, per tentare di astrarne l'essenza greca e di stabilirne il rapporto con la versione ortodossa, viene fuori che Hermes non è un dio bambino ma un uomo saggio. Nel contesto islamico non sarebbe certamente possibile pensarlo come una divinità. Il monte Olimpo, poi, invece del Cillene, è indicato da Filostrato come il luogo di nascita di Hermes, senza nessun riferimento all'episodio della testuggine, pur essendo il monte Olimpo l'*habitat* specifico della testuggine. Della natura divina di Hermes si ritrova traccia nel passaggio del racconto in cui egli si rallegra del fatto di aver avuto bisogno dell'aiuto di un uomo per costruirsi lo strumento, il che vorrebbe suggerire che, da divinità, egli avrebbe potuto irritarsi perché un uomo era più abile di lui.

24 Il saggio Hurmuz, narra Vamiq, un giorno sale su un monte per adorare l'Onnipotente. Qui trova la carcassa di una testuggine morta con tutta la carne putrida; i nervi tuttavia erano ancora al loro posto, essiccati e tesi, e quando il vento passava attraverso di essi, si poteva ascoltare un suono all'interno del guscio. Il suono rallegrò il cuore di Hurmuz che comprese come la sua gioia venisse proprio da quel suono. Allora prese il guscio, lo portò con sé, lo appese al vento sì da far emettere il suono gioioso. A questo punto egli decise di costruire uno strumento simile alla testuggine, attorcigliando ed essiccando del budello da tendere su di esso. E di nuovo il suono del vento rese dolce il suo cuore. Ma come far continuare questo suono? Il mio strumento è inutile senza che il vento soffi. Allora cominciò ad armeggiare, a spostare tasti dall'interno all'esterno e pensò lungamente a come costruire un pirolo per fissarvi le corde, ma inutilmente. Un giorno, passeggiando, incontrò un vecchio dall'espressione triste. Hurmuz gli chiede quale fosse la causa della sua tristezza, di sicuro, aggiunse, "non superiore alla motivazione della tristezza della mia vita. Infatti non riesco a completare il mio strumento". Il vecchio, che si chiamava Hazrah-man, gli spiegò come doveva fare. Hurmuz obbedì e attaccò molte corde, e le ordinò secondo la loro somiglianza con i diversi caratteri degli uomini. Toccare le corde, gli spiegò il vecchio, è come un movimento del nostro corpo. Stringerle e allentarle è come se respirassimo. Il *barbat* era finito.

Un'incongruenza evidente che si ritrova sia nella versione persiana che nel frammento greco. Il fatto che Hermes potrebbe essere un mortale si rivela come un carattere del tutto secondario. Mentre apparirebbe più logico pensare alla condizione di maturità di Hermes: la storia del furto degli animali di Apollo – a cui si collega il racconto ortodosso dell'invenzione della *lyra* – ricorre spesso sganciata dall'episodio e vede come protagonista sempre Hermes adulto[25]. L'arte antica sembrerebbe confermare che fosse dominante il mito che voleva Hermes già adulto e questo, conseguentemente, spingerebbe a credere che tale fosse la versione primigenia. Nella pittura vascolare attica, Hermes con la lyra è generalmente rappresentato come un uomo con la barba[26]. In alcuni scoli latini è possibile ritrovare dei particolari estremamente singolari. Tralasciando la questione filologica relativa al rapporto che intercorre tra quattro *lectiones* greche e latine, sarà utile citare solo il testo di Servio, grammatico romano del V secolo[27].

Tale versione si distacca dal racconto della nascita del dio sul monte Cillene. Non c'è nessun motivo che qui ci possa far pensare a un Hermes bambino. Tuttavia sembra davvero una stranezza la nuova collocazione. Nel testo persiano la testuggine viene ritrovata dal dio su un monte, in Servio dopo che le acque del Nilo si sono ritirate a seguito della piena. Un altro elemento è che l'Hermes persiano trovi la testuggine già morta. Questo farebbe supporre che qualche allusione ad Hermes e alla *lyra*, quando non si parla esplicitamente di uccisione o scuoiamento, appartenga a questo gruppo di testimonianze. Ma le testimonianze della

25 Hagg cita a questo proposito due passi letterari, uno di Alceo (inno a Hermes (fr. 308 LP) e l'altro di Orazio (carm. 1, 10, 9-12), concludendo però con l'ipotesi che dovrebbe esserci stata una tradizione parallela ugualmente forte, sia nella letteratura che nell'arte, che riteneva il dio già adulto.

26 Negli scoliasti si ritrovano testimonianze letterarie relative a un Hermes adulto. Uno scolio a Dionisio Trace, un filologo e grammatico greco del II secolo a.C., nel tentativo di spiegare la relazione tra *lyra* e *lytra* (da *lytron*, prezzo pagato, riscatto) la *lyra* come risarcimento per il furto delle vacche, dice che Hermes scorse la testuggine in Arcadia: nessuna relazione tra questi eventi e la nascita del dio.

27 CAVA TESTUDINE, periphrasis citharae, cuiu usus repertus est hoc modo: cum regrediens Nilus in suos maetus varia in terris reliquisset animalia, relicta etiam testudo est. Quae cum putrefacta esset et neri eius remansissent estenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit. Ex cuius imitazione cithara est composita.

versione ortodossa sono chiare. C'è un contrasto rilevante tra l'animale vivo e muto e lo strumento inanimato ma che è in grado di emettere dei suoni. E l'inno sembra conferire all'uccisione il valore di un sacrificio rituale. La versione è "chiaramente razionalizzata". La carne è imputridita, Hermes non solo è dispensato dall'uccisione della testuggine, ma non deve nemmeno più togliere il corpo dal guscio, procedimento di per sé complicatissimo. Sicché, conclude Hagg, alla versione tradizionale, che va valutata come un racconto mitico con non chiari significati rituali, si oppone la sua, che è realistica e basata su dati forniti dall'esperienza. La putrefazione ha lasciato i nervi della testuggine tesi sul guscio per cui la *lyra* è già fornita di corde. Qui sta l'essenzialità della versione. Non vale tanto il materiale, quanto piuttosto il fatto che Hermes trovi uno strumento già bell'e fatto. In grado di suonare, o perché toccato dal vento o perché percosso dal piede di Hermes. Dunque il dio non inventa la *lyra*, la trova. Per quanto riguarda poi il modo di suonare, se spontaneamente grazie al vento o se accidentalmente percuotendo il guscio, andrebbe data ancora una volta la priorità al romanzo. Le versioni sono entrambe adattate rispettivamente all'ambiente naturale: la montagna greca, il fiume egizio. Il motivo di Hermes che porta a casa il guscio si lega più all'emotività nel romanzo rispetto all'inno. La musica rallegra il suo cuore e gli procura gioia. Hermes bambino è invece più interessato alla funzione pratica dello strumento, che gli servirà per accompagnare la danza. Ma il romanzo insiste soprattutto sugli effetti benefici che la musica ha sull'animo. Insomma il romanzo concorda perfettamente con l'opinione che i Greci avevano della musica.

Particolarmente notevole è poi l'idea che Hermes, pur di prolungare il suono, non si limiti ad attaccare al guscio i bracci, le corde e tutto il resto, ma si metta a costruire uno strumento in grado di riprodurre il guscio e i nervi al suo interno. Le *lyrai* costruite in legno, in Grecia, si trovavano contemporaneamente a quelle di testuggine in un paio di raffigurazioni vascolari del V sec. a.C. Esse mostrano tipi di strumenti che, non riproducendo fedelmente la forma di un vero guscio di testuggine, sono state interpretate come possibili rappresentazioni di casse di risonanza

di legno[28]. E il legno diventò, in seguito, il sostituto più naturale del guscio della testuggine. È possibile quindi ipotizzare che lo scrittore riproduca la situazione del suo tempo, senza andare indietro a quella del tempo di Policrate e di Ibico.

L'altro elemento determinante è l'affermazione della felicità di Hermes di avere un uomo che lo aiuta a costruire lo strumento. Chi avrebbe potuto scegliere, come aiutante, un autore greco? Non di certo Apollo, che è un dio. Orfeo, Anfione o Cerambo, il primo fra gli uomini ad usare la *lyra*? Quello che potrebbe meglio adattarsi è Terpandro, a cui Pindaro attribuisce l'invenzione del *barbitos*. Usato come sinonimo di *lyra*, l'autore può aver inserito questo secondo "inventore della *lyra*" insieme ad Hermes. Ma Terpandro[29] è anche colui che introduce la *lyra* a sette corde. Nel testo persiano, l'elemento più significativo riguarda proprio le corde e la loro disposizione. Non si parla di numero sette, ma si dice che le corde sono molte, a differenza dei tentativi di Hermes che ha usato solo una corda. In verità, strumenti a sette corde sono attestati in Grecia già nell'età del bronzo, come lo strumento simile alla *lyra* rappresentato sul sarcofago di Aghia Triada[30] (fig. 2)

28 T. HAGG, *op. cit.*

29 Poeta e citaredo greco (VII sec. a. C.), di Antissa nell'isola di Lesbo. Avrebbe vinto, secondo la tradizione, a Sparta la gara musicale aggiunta per la prima volta nel 676 a. C. alle feste Carnee. Fu più musico che poeta: a lui sono attribuite due innovazioni musicali, l'introduzione dell'eptacordo (peraltro già conosciuto dai Cretesi) e il nomo citarodico (ma forse egli lo perfezionò). Della poesia di T., che aveva, rispetto alla musica, minore importanza, si hanno pochi e insignificanti frammenti.

30 T. HAGG, *op. cit.*



Fig. 2. *Sarcofago da Aghia Triada, Atene, MuseoArcheologico Nazionale.*

Un'altra ipotesi ritiene che alcuni frammenti di guscio di testuggine con fori, provenienti da un santuario della tarda età del bronzo a *Phylakopi*, possano trattarsi di frammenti di *lyra*.

Ma la *kithara* greca potrebbe avere avuto un'origine sumerica, secondo la tesi di Marcelle Duchesne-Guillemin. In uno dei suoi ultimi saggi, la studiosa riprende e sviluppa la sua tesi originaria, elaborata nel 1935, quando, insieme al futuro marito, l'iranologo Jacques Duchesne, scrive il

suo primo testo sull'origine asiatica della *kithara* greca[31]. La musicologa si affranca da una descrizione puramente organologica per affrontare una questione più complessa, cioè quella relativa alla teoria musicale babilonese che riassumono quattro tavolette cuneiformi dissotterrate nel Vicino Oriente durante differenti campagne di scavi e in tempi diversi[32]. In quella scavata nel 1955 a Ras Shamra, Ugarit, al nord di Latakia, in Siria, da una missione archeologica francese, una tavoletta hurrita datata 1400 anni prima dell'era cristiana, vi si parla di concetti musicali che potrebbero giustificare l'esistenza di una teoria musicale babilonese. Decrittata, se ne deduce l'esistenza di una notazione musicale da cui nascono schemi melodici che la musicologa si preoccupa di trascrivere in notazione occidentale e di far eseguire. L'interpretazione corale non dà risultati convincenti (ovviamente sempre nella prospettiva di una visione sostanzialmente eurocentrica), da cui ella tuttavia si difende, prendendo in considerazione anche le sopravvivenze orali del Vicino Oriente. La studiosa belga parte dalla scoperta di una rappresentazione di un vaso greco a figure nere: una *kithara* con un animale perfettamente riconoscibile, un *ibex*, ritto sulle zampe, con la testa volta verso il satiro musicista, dal sorprendente naturalismo[33]. Il fatto che la traversa a cui sono fissate le corde non sia orizzontale ma che si innalzi verso il braccio anteriore e che le corde sono di lunghezza disuguale, più lunghe e quindi dal suono più grave rappresenta un dettaglio molto importante. La studiosa descrive e illustra una serie di reperti[34] per ipotizzare

31 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *Nuova luce sull'origine sumerica della kithara greca*, in D. RESTANI, *op. cit.*

32 Conservate nei musei di Berlino, di Damasco, di Londra e di Filadelfia. Vedi: *Le déchiffrement de la musique babylonienne*. Roma, 1977, *A Hurrian Musical Score from Ugarit : The Discovery of Mesopotamian Music*, Malibu, California, 1984.

33 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *op. cit.*

34 Un'hydria del British Museum avente per tema Dioniso che ascolta la kithara di un satiro con la bocca a forma di becco d'oca; una pelike del museo di Kassel, con la rappresentazione di un concorso di kithara con un animale semplice e naturale con il muso bruno e macchie scure che contrastano con il contorno bianco; un'anfora di Monaco, datata 500 ca, con Apollo Artemide ed Hermes, Latona e Dioniso: lo strumento è nero e il piccolo animale ha una posizione che sembra colta dal vero, con la punta del muso scura. Su un'altra anfora del medesimo museo, con Apollo citaredo e Artemide, l'animale è più statico e ha un pelo a chiazze. Sull'*hydria* di Leida (PC 2), databile verso il 520-510, con Apollo citaredo, seguito da Latona ed Hermes, l'animale è bianco. Infine sull'*oinochoe* di Leida, databile al 500-490, è rappresentato l'incontro tra Eracle

l'origine di tale motivo animale. L'associazione della *kithara*, sostiene la musicologa, è già presente presso i Sumeri. L'animale è ora un bue, talvolta uno stambecco, Ma ciò che colpisce, nei vasi greci, è la posizione dello stambecco con la testa rivolta all'indietro. Una posizione già conosciuta nell'iconografia sumerica. Con il passare del tempo, quest'animale ritto si separa dal vegetale a cui è collegato negli esempi più antichi e diventa il motivo favorito, che si diffonderà in tutto il Vicino Oriente. Qualche archeologo si è interrogato sulla funzione che potesse avere l'elemento decorativo di cui esistono, come s'è visto, tante varianti[35]. Non sono stati da meno i musicologi, per i quali l'ornamento sarebbe un mezzo per disperdere le vibrazioni della traversa e per impedire che entrino in contatto e si confondano con quelle trasmesse dal ponticello alla cassa di risonanza[36]. Ma se questo fosse la causa, si chiede la studiosa belga, perché, nel III sec. a.C. e in epoca romana, non ci sarebbe più traccia? Probabilmente l'animale aveva un valore simbolico. Artemide, sorella gemella di Apollo, è quasi sempre presente, nelle scene in cui il dio è citaredo, solitamente accompagnata da una cerva, da un daino, da un cervo o da un cerbiatto. La stranezza, secondo la musicologa, sarebbe da ritrovare nel fatto che tali reminiscenze si possano vedere solo sul piano iconografico e non ci sia nessun testo che affronti il problema della presenza dell'animale sulla *kithara*[37]. Lo studio delle teorie musicali

---

ed Atena. La *kithara* è nera, ad eccezione della parte superiore dei bracci, la spirale e l'animale che sono bianchi. Attraverso un'analisi, estremamente dettagliata delle varie stilizzazioni (sia quella in bianco che quella scura) e un passaggio dedicato alla deformazione del motivo, si giunge all'invenzione, verso il 530, del nuovo procedimento in cui le figure sono risparmiate in rosso. Nell'anfora del Metropolitan Museum, opera del "pittore di Berlino", databile circa al 500, il contorno sui due bracci dello strumento è quasi perfettamente simmetrico e la piccola fascia di tre linee verticali diventa più importante, così come il collegamento per mezzo della doppia asta trasversale dalla testa alla spirale. Oltre a quest'anfora, la Duchesne-Guillemin riporta, nel suo studio, la descrizione di altre esemplificazioni: un frammento del Museo dell'Acropoli, una foto che decora il libro di J. Chailley dedicato alla musica greca antica, il vaso 37 della Collezione Ludwig a Aix-la-Chapelle, l'anfora 2661 di Boston, del pittore Byrgos e un'anfora ad anse dei Musei Vaticani.

35 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *op. cit.*

36 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *op. cit.*

37 Ma forse sarebbe possibile spiegare la scelta del bue e del cervide se pensassimo al suono grave dello strumento associato a quello di un suo discendente attuale, la grande beganna etiopica, che richiama, presso un popolo di allevatori, il muggito del bue. Lo stambecco, viceversa, con il fischio acuto che emette dal naso, dovrebbe evocare le corde più sottili della kithara.

babilonesi, ha fatto scoprire le due scale, la diatonica e la eptatonica, il nome delle corde, l'associazione del dio Ea con la quarta corda, il senso ascendente della scala[38]. I Babilonesi numeravano – stranamente - le corde partendo dalle due estremità. In realtà, secondo la musicologa, lo stesso fenomeno si manifesta dalla terminologia greca, potendosi concludere che non sia lontana dalla realtà la supposizione dell'identità della posizione delle corde sulla *kithara* primitiva, accordata in modo diatonico, presso i Greci e presso i Sumeri[39]. È il vaso di Ginevra, quindi, con la traversa più alta in avanti, segno della posizione delle corde gravi, a testimoniare l'influenza sumerica sull'origine asiatica della *kithara* greca[40]. E, poiché l'ultima parte della presente indagine ha riguardato un'analisi dei cordofoni greci nelle rappresentazioni vascolari (il tema dell'immagine della *chélys* che sostituisce frequentemente quella della *kithara* e talvolta quella di uno degli altri tipi di *lyra*, a quali eventi erano associate queste rappresentazioni, per esempio: il corteo delle quadrighe, osservati su una cinquantina di *lekythoi*, essa si è conclusa a Paestum, dove, si è fermata l'attenzione sulla tomba del tuffatore, uno dei *topoi* più significativi per ritrovare un esplicito riferimento alla funzione della musica durante un simposio (fig. 3).

38 Tale elemento si basava sulla diversa lunghezza della cetra di Filadelfia, la cui traversa è obliqua: più alta in avanti. In Grecia, la traversa è di solito perpendicolare ai bracci sicché si è lungamente discusso sulla posizione delle corde gravi e di quelle acute. M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *op. cit.*

39 La questione, posta, negli anni Sessanta del Novecento, in modo prudentemente interrogativo, potrebbe ora sparire, in seguito ad ulteriori scoperte, tra cui la principale è una tavoletta cuneiforme del British Museum che l'assirologo O. Gurney e il musicologo D. Wulstan hanno interpretato. D. WULSTAN, *The Tuning of the Babylonian Harp in Iraq 30*, 1968, pp. 215–28. La tavoletta proverebbe l'esistenza, dal XVIII sec. a.C. di sette modi diatonici e mostra come passare dall'uno all'altro. Sebbene la scala di do fosse alla base dell'accordo, è possibile constatare che per descrivere le modulazioni di passaggio, le *metabolai*, la *kithara* dovesse essere accordata con una scala diatonica ascendente, a partire dal mi, cioè in un modo detto "normale": mi, fa, sol, la (ovviamente la scala non va confusa con la nostra scala di mi maggiore: che porta quattro diesis in chiave: Mi, Fa#, Sol#, La…). Questa scala diatonica è quella che i Greci chiamavano dorica, nella quale, come abbiamo detto già, la 4° corda è chiamata mese, la corda di mezzo, quella preminente, la stessa corda del dio Ea, ossia la corda principale nella teoria babilonese.

40 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *op. cit.*



Fig. 3. Tomba del tuffatore. Il simposio, Museo Archeologico di Paestum.

Gli affreschi, provenienti dall'area di Paestum, risalirebbero al 480-470 a.C. I convitati di un simposio sono impegnati nel suono della *lyra* o dell'*aulos,* abbandonati all'estasi della musica o coinvolti in scene amorose.

Uno dei convitati gioca al *kottabos*, un gioco molto frequente durante i banchetti, che prevedeva che i commensali, inserito un dito in una

delle anse della propria *kylix* e appoggiato il piede del vaso all'interno del polso, lo facessero roteare con destrezza per gettare le ultime gocce di vino contro un piattello di bronzo al centro della sala. Al di sopra di uno zoccolo rosso, le figure sono dipinte a fresco sulla sottile scialbatura in calce che riveste la superficie delle lastre. L'incrocio degli sguardi è un artificio tecnico compositivo che svela la volontà di cogliere i personaggi nel loro tratto psicologico dominante, cercando, nel contempo, di svelarne i sentimenti. Il significato delle raffigurazioni è strettamente connesso al tema della morte. L'esperienza del "simposio" l'estasi e l'abbandono causati dal vino, dalla musica e dall'amore, conducono a un mondo altro, il medesimo che il giovane tuffatore ha raggiunto, librandosi nell'aria. Un salto che simboleggia il passaggio dalla vita al mare nero della morte.

Per quanto riguarda il nostro discorso, si potrebbe ipotizzare che il suonatore solitario a sinistra della rappresentazione, tenga fra le mani un vero e proprio plettro per il suono del *barbitos*[41]. La particolarità andrebbe individuata nel fatto che il plettro richiama la forma vera e propria di un uovo. In una tomba, un plettro a forma di uovo rimanderebbe subito alla ricca simbologia che l'uovo da sempre sembra portarsi con sé e si connette a riti derivanti da credenze dell'area della Magna Grecia dove, presso le varie *poleis*, era possibile ritrovare culti misterici, di impianto dionisiaco e orfico. L'uovo acquisisce la simbologia della vita che ritorna dopo la morte.

In conclusione, a proposito della specificità del discorso relativo ai cordofoni greci, molti misteri rimangono ma è indubbio che, fatto unico nelle civiltà antiche, la Grecia abbia lasciato tali e tante tracce sia scritte che figurative in grado di offrire un'immagine se non completa, quanto meno significativa dei suoi strumenti. E, al di là del mito relativo alla nascita e al di là delle strutture organologiche di alcuni strumenti,

41 A tale riguardo non posso non citare (e, ovviamente, ringraziare) il prof. Vincenzo Franciosi, relatore della mia tesi di laurea, per il prezioso consiglio di muovermi in tale direzione.

i cui discendenti ancora oggi ritroviamo centrali nelle più diversificate civiltà, resta intatta la possibilità di decifrarli, ricostruirli e, magari, farli ancora risuonare. E se pure la semiografia musicale non sarà stata degna di essere considerata una scienza, grazie a quanto ritrovato chissà se la musica greca potrà un giorno rinascere, dopo circa venti secoli di silenzio.

BIBLIOGRAFIA

a) Autori antichi

ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. Movia, Bompiani, Milano, 2001.

ARISTOTELE, *Politica*, a cura di C. A. Viano, Utet, Torino, 1992.

ARISTOTELE, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1993.

ARISTOTELE, *Problemi*, a cura di M.F. Ferrini, Bompiani Testi a Fronte, Milano, 2002.

I Presocratici, Testimonianze e frammenti, traduzione e introduzione di G. Giannantoni, su licenza della Gius. Laterza & figli, CDE spa Milano, 1994.

DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, TEA, Milano, 1993.

LUCIANO, *Dialoghi di dei e di cortigiane*, a cura di A. Lami e F. Maltomini, BUR, Milano, 1986.

OMERO, *Iliade*, trad. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1991.

ORAZIO, *Tutte le Opere*, I Classici collezione, Mondadori, Milano, 2007.

PLATONE, *Lettere*, trad. di P. Innocenti, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1986.

PLATONE, *Fedone*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1997.

PLATONE, *Leggi*, a cura di F. Ferrari, BUR, Milano 2005.

PLATONE, *Eutidemo*, a cura di G. Cambiano, UTET, Torino, 1970.

PLATONE, *Repubblica*, a cura di F. Adorno, UTET, Torino, 1988.

PLATONE, *Timeo*, a cura di F. Adorno, UTET, Torino 1988.

b) Autori moderni

La Storia dell'Arte, a cura di S. Zuffi, Vol. 1, Mondadori Electa, Milano, 2006.

Storia Einaudi dei Greci e dei Romani, 6. La cultura dei Greci, le forme della comunicazione e del sapere, Einaudi, Torino, 2005.

Storia Einaudi dei Greci e dei Romani, 11. Il sapere greco: filosofia, politica, scienza e religione, Einaudi, Torino, 2005.

Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991.

A. BARKER, *Greek Musical Writings*, I, Cambridge, 1984.

A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Guida, Napoli, 2005.

A. BRANCACCI, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo, Sette studi*, Olschki, Firenze, 2008.

W. BURKERT, *Homo Necans, Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino, 1981.

C. CASINI, *Storia della musica*, I, Rusconi libri, Milano, 1994.

J. COMBARIEU, *La musica e la magia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1982.

G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino, 1991.

E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *Nuova luce sull'origine sumerica della kithara greca*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Il Mulino, Bologna, 1995.

Emg, Enciclopedia della musica, UTET Edizione su licenza Garzanti Editore, Milano, 1996.

V. GRAUER, *Musica dal profondo. Viaggio all'origine della storia e della cultura*, Le scienze, Codice edizioni, Torino, 2015.

K. KERENYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Garzanti, Milano, 1984.

S.G. KIRK, *La natura dei miti greci*, Universale Laterza, Bari, 1980.

R. LEYDI, *L'altra musica, Etnomusicologia*, Giunti Editore, Firenze, 1991.

A. LOMAX, *L'anno più felice della mia vita, Un viaggio in Italia (1954-55)*, a cura di G. Plastino, Il Saggiatore, Milano, 2008.

SNYDER, *Strumenti a corde per dèi e mortali*, in D. Restani (a cura di) *Musica e mito nella Grecia antica*, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1995.

R. MARTINELLI, *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna, 2102.

M. MILA, Breve storia della musica, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1977.

M. NAPOLI, *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, De Donato, Bari, 1970.

F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, in *Opere complete*, trad. di S. Giametta, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1976.

C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Edizione italiana a cura di P. Isotta e M. Papini, Oscar Mondadori, Milano, 2013.

F. SCANDONE, *Un inventario degli oggetti di scavo trovati in S. Agata de' Goti dal 20 marzo al 26 maggio 1792*, in Atti della Società Storica del Sannio, Anno I-Fasc. I, 1novembre 1922, ristampa anastatica a cura di Edizioni Torre della Biffa e A.G.M. Editoriale Tipografica, Ceppaloni, 1996.

A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli 1999.

Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik, *Der Metiochos-Parthenope-Roman*, XXIII, 1976