

## Strumenti musicali

### Musical instruments, Instruments de musique, Instrumentos musicales, Musikinstrumente

di Antonietta Provenza

Quanto si è in grado di ricostruire della civiltà dell'antica Grecia attraverso i documenti letterari ed artistici testimonia la pervasività del fenomeno musicale in tutti gli aspetti della vita privata e comunitaria. Nel mondo romano – dove i musicisti, soprattutto quelli impiegati in ambito religioso, sembrano essere stati per lungo tempo Etruschi – il ruolo della musica appare invece assai più limitato.

Secondo la triplice classificazione risalente ad Aristosseno di Taranto (fr. 95 Wehrli = Ath. 174e) e seguita anche ai giorni nostri, gli strumenti musicali in Grecia si distinguono in strumenti a corda (τὰ ἐντατὰ ὄργανα, da ἐντείνω, 'tendere'), a fiato (τὰ ἐμπνευστά, da ἐμπνέω, 'soffiare dentro') e a percussione (τὰ καθαπτά, da καθάπτω, 'toccare'). **(A)**

I primi sono rappresentati dalla famiglia delle lire (ἰ κρούμενα ὄργανα, da κρούω, 'percuotere', ovvero gli strumenti le cui corde – di lunghezza uniforme – erano percosse col plectro (πλήκτρον); spesso la mano sinistra, al tempo stesso, le pizzicava o smorzava, cfr. Plat. *Lys.* 209b, Quint. *Inst. or.* 1,12,3) e dalla famiglia delle arpe (ἐπιψαλλόμενα ὄργανα, da ψάλλω, 'pizzicare', le cui corde – di lunghezza scalare – erano pizzicate con le dita). Oltre alla lira (λύρα, χέλυσ, vd. s.v. *tartaruga*), la cui denominazione più antica è φόρμιγξ (in Omero alternante con κίθαρις; successivamente all'età arcaica φόρμιγξ designa la lira in legno, in cui cassa armonica e bracci non hanno soluzione di continuità), la prima famiglia comprende il *barbitos* (βάρβιτος, sia al maschile, sia al femminile, con lunghi bracci e lunghe corde e dall'intonazione grave, frequentemente menzionato nella lirica eolica e rappresentato nel simposio e nel *kōmos* dionisiaco) e la cetra (κιθάρα, di grandi dimensioni e destinata alle esecuzioni dei professionisti nell'ambito pubblico della lirica corale e del teatro). **(B)**

Le arpe comprendono ψαλτήριον ed ἐπιγόνειον (Ath. 183c-d; l'associazione del primo con Artemide, dea del mondo selvatico, potrebbe rispecchiare la sua appartenenza all'ambito popolare), μάγαδις (opinioni divergenti se si tratti di un tipo di cetra – Ath. 634c – o di *aulos*; probabilmente le sue corde erano accordate a coppie, modalità che richiamava una similitudine con le due canne dell'*aulos*: Ath. 183b-c, cfr. Barker 1988), πηκτίς (molto simile alla precedente), φοῖνιξ (detta così probabilmente dalla provenienza fenicia del legno con cui era costruita), τρίγωνον (di forma triangolare, aperto o chiuso, sempre suonato da donne nell'iconografia, e rappresentato con un numero di corde variabile da nove a ben trentadue) e σαμβύκη (dalla tonalità acuta, con quattro corde: Ath. 633f-634b; come la *phoinix*, probabilmente *trigōnon* e *sambykē* sono variazioni della *magadis*). Un numero molto esiguo di fonti menziona πανδούρα (a tre corde, una sorta di liuto: Ath. 183f-184a) e σκίνδαφος (a quattro corde: Ath. 183a-b). **(C)**

Gli strumenti a fiato erano rappresentati, oltre che dall'*aulos* (αὐλός, di vari tipi; lat. *tibia*), dalla *syrinx* (σύριγξ, lat. *fistula*), di ambito pastorale in Grecia (Plat. *Resp.* 399d), priva di ance e formata inizialmente da più canne della stessa lunghezza (cfr. s.v. *canna*; *cera*); in età ellenistica essa ha una conformazione "ad ala d'uccello", ovvero con canne di lunghezza graduale (Poll. 4,69). A Roma vi corrisponde la *fistula*, con canne di lunghezza decrescente, usata anche in ambito domestico ed a cui, nella tradizione paremiografica, sono associati effetti incantatori (Cat. 1,27,2, *fistula dulce canit, volucrem dum decipit auceps*, "la zampogna suona dolcemente, mentre l'uccellatore prende l'uccello in trappola"). Altri strumenti a fiato erano la *salpinx* (vd. s.v. *tromba*), il corno (κέρας, lat. *cornu*; vd. s.v. *cornu*) e la rara ὕδραυλις, organo idraulico (vd. s.v. *bronzo*; *cera*), l'unico strumento meccanico dell'Antichità, inventato da Ctesibio (Ath. 174b, vissuto ad Alessandria nel III sec. a.C.), costruito a partire dalla *syrinx* (Philo Byzant. *Mechanichae syntaxis* 4,77; Ath. 174a-e) e usato per concerti in anfiteatri e, in seguito, nel culto cristiano. **(D)**

Strumenti a percussione (vd. s.v. *bronzo*; *percussioni*) – membranofoni e idiofoni, che hanno nelle fonti una trattazione molto marginale – erano i cembali (κύμβαλα: Ath. 636c-d, piccoli dischi concavi di bronzo ancorati alle dita – pollice e medio – e suonati in coppia, che producevano suoni dal registro acuto: la locuzione ἐν κυμβάλοις, *Bibbia dei Settanta*, in *cymbalis*, *Vulgata* di San Girolamo, è spesso

usata per indicare gioia e festa), il timpano (τύμπανον: Eur. *Bacch.* 126-129; Eur. *Herc.* 889s., *Cycl.* 63-70, 203-205, grande e di forma circolare e concava, in genere dotato di campanelli di bronzo – κώδωνες – sulla concavità, a sua volta ricoperta di pelle bovina, e suonato con le mani; Eur. fr. 472 Kannicht [*Cretesi*]: suono simile al rombo di un tuono), il ρόπτρον (simile al precedente, anche per i suoni inquietanti: Plut. *Crass.* 23,9), i crotali (κρόταλα, simili alle nacchere), le κρούπεζαι (o κρούπαλα, alte suole fissate ai piedi degli auleti per battere il tempo, con piccoli cembali di bronzo fissati tra le tavolette di legno sovrapposte: Poll. 7,87), il sistro (σεῖστρον, dalla forma a ferro di cavallo, dotato di elementi scorrevoli che si percuotevano reciprocamente scuotendo lo strumento, usato nel culto di Iside: Plut. *De Is. et Os.* 376c), il rombo (ρόμβος, un pezzo di legno – forse tagliato a rombo – che veniva fatto roteare intorno a una cordicella e, per l’attrito con l’aria, produceva un sibilo più o meno grave o acuto secondo la velocità del movimento, cfr. Archyt. fr. 1 DK). Gli strumenti a percussione, insieme con l’aulos, sono associati con l’evocazione delle divinità inferie in ambito misterico (Ps.-Aristot. *De mirab. ausc.* 838b 30-839a 1, tomba a Lipari dalla quale nella notte si ode un concitato echeggiare di *tympana*, *kymbala* e *krotala*, vd. s.v. *necromanzia; bronzo*). (E)

Le categorie di strumenti musicali più rappresentate sono le prime due e, in particolare, la lira (insieme con la cetra) e l’aulo rappresentano gli strumenti più significativi, espressione dei due aspetti fondamentali e complementari della cultura greca connessi, rispettivamente, con Apollo e Dioniso.

La lira (vd. s.v. *lira*) è lo strumento cardine dell’educazione dei giovani (*paideia*: Plat. *Resp.* 399d-e) in quanto veicolava i valori etici dei canti (l’immagine del citaredo senza voce definisce icasticamente la totale mancanza di valore persone e cose: *Suid.* κ 2048, Κόννου ψῆφον, ‘voto di Conno’, proverbialmente riguardante un citaredo senza voce e, pertanto, di nessun valore). Frequente è il *topos* che, nell’icasticità dei proverbi e nell’aneddotica, designa l’ignoranza – ovvero la mancata partecipazione alla tradizionale *paideia* aristocratica – come ἀμουσία (‘lontananza dalle Muse’), codificandola in particolare nell’incapacità di suonare questo strumento (Plut. *Them.* 2,4, *Cim.* 9,1-6; Cic. *Tusc.* 1,4; Philod. *De Mus.* 4, col. 125, 30-36, p. 236 Delattre: Temistocle; Varr. *De re rust.* 2,1,3, *non omnes qui habent citharam sunt citharoedi*). L’ampliamento del numero delle corde della lira a partire dal numero canonico di sette, da cui deriverebbero i nomi delle sette note, comporta complesse variazioni esecutive e stilistiche, configurate nella polemica che contrappone *oligochordia* e *polychordia* – intesa anche come *polyphonia* (‘molteplicità di voci, di registri’, configurata in particolare nell’aulos) e *poikilia* (‘varietà’) – come osservanza, da un lato, dell’antica tradizione musicale e, dall’altro, concessione ad una musica più ricca e variata, vivida e dirompente – configurata soprattutto dalla seconda metà del V sec. a.C. dal fenomeno della Nuova Musica, di grandissima popolarità –, che esaltava al di sopra dell’*ēthos* il piacere destato dalle esecuzioni (Plat. *Leg.* 669d-670a, *Resp.* 398d, 400d, 399d 4-5; Pherecr. fr. 155 Kassel-Austin = Ps.-Plut. *De mus.* 1141d-1142a, vd. s.v. *corda*; Plut. *Agis*, 10: un eforo spartano taglia alla cetra di Frinide, di nove corde, le due corde eccedenti; lo stesso viene fatto in seguito con Timoteo: Paus. 3,12,10; Boeth. *De mus.* 1,1). (F)

Tecnicamente complesso, l’aulos era uno strumento con ance (γλῶσσαι o γλωπτίδες, vd. s.v. *canna*), poste in un rigonfiamento vicino alla bocca (ὑφόλμιος: Ps.-Aristot. *De audib.* 801b 34-40; ironia e doppio senso proverbiale sulla presenza di una γλῶσσα nell’aulos e la difficoltà di discutere quando tali strumenti risuonano: Zen. Bodl. 296 = *App. Prov.* 1,79: “può esserci rumore di lingua anche in presenza di auleti”). Senza ancia sembrano essere stati i πλαγίαιλοι, lat. *obliquae tibiae*, “auloi trasversali”, in uso in contesti pastorali (Bion, fr. 10,7 Gow). Dell’aulos esistevano diverse varianti, secondo il materiale di costruzione del risonatore (βόμβυξ, talora metonimicamente significante lo strumento: Aeschyl. fr. 57 Radt [*Edonoï*]; associato alla *polychordia*: Plut. *Quaest. Conv.* 713a) – canna, osso, legno, avorio, corno, bronzo –, di solito costituito non da un tubo unico, ma da più sezioni cilindriche inserite una nell’altra, con quattro o cinque fori (τροπήματα), e col secondo foro posto sul retro e coperto dal pollice. Per trattenere le guance e regolare l’insufflazione si usava una fascia in cuoio (φορβειά: Plut. *De cohib. ira*, 456b-c) legata dietro la testa. Di solito le canne erano due (più raro il μόναιλος, con una sola canna), ma sussistono incertezze sul loro risuonare all’unisono, o con la melodia che passava da una canna all’altra. A Roma si diffonde una variante della *tibia* detta frigia,

presente anche in contesto greco (dove era detta ἔλυμος, vd. s.v. *cornu*), con una canna diritta e l'altra, leggermente più lunga, terminante con un padiglione incurvato verso l'alto (Verg. *Aen.* 9,617-620, *biforem cantum*; Serv. *ad loc.*, *bisonum, imparum*: suoni diversi da canne di differente lunghezza). Secondo gli usi e le intonazioni si distinguevano cinque principali tipi di *auloi*: *parthenioi*, per accompagnare cori di fanciulle, *paidikoi*, per cori di ragazzi, *kitharistērioi*, suonati in armonia con la *kithara* (o persino nella stessa melodia), secondo la pratica della *synaulia*, *teleioi*, 'perfetti', di intonazione grave, *hyperteleioi*, 'iper-perfetti', di intonazione gravissima. Altri tipi di *auloi* erano forati di fianco (*paratrētoi*), o accompagnavano specificamente il *nomos* Pitico (*pythikoi*), le libagioni rituali (*spondeia*, *spondeiakoi*), i cori ditirambici (*chorikoi*). Alcuni auli avevano un foro vicino all'imboccatura (σύριγξ) che serviva a produrre suoni dall'intonazione acuta (συριγμός, 'sibilo'), con effetto mimetico.

Tradizionalmente suadente e incantatore (Plat. *Resp.* 411a-b, *Gorg.* 501e 1-502a 8, *Menex.* 235a-b), l'*aulos* era dotato di una straordinaria varietà di registri connessa con le diverse tipologie e con l'aumento del numero dei fori (l'auleta tebano Pronomo, nella seconda metà del V sec. a.C., suona per la prima volta tutte le armonie con lo stesso *aulos*: Ath. 631e; Paus. 9,12,5; a un altro auleta tebano, Diodoro, è attribuito l'*aulos* πολύτρητος, 'con molti fori': Poll. 4,80), e rappresentava pertanto uno strumento complesso e dalle molteplici valenze la cui versatile capacità imitativa – ottenuta modulando tra armonie diverse – lo escludeva dall'imitazione di un *ēthos* (Pind. *Pyth.* 12,19; Pratin. fr. 708,10 Page; Plat. *Resp.* 399d).

L'*aulos* è oggetto di molti *clichés* che lo vedono come strumento "volgare" in opposizione alla 'nobile' lira (Ar. *Ran.* 1301-1307; Phaedr. 5,7,1, favola del *procax tibicen* che piace al volgo): la critica del suo ruolo nel simposio, dove ostacola i discorsi (Plat. *Prot.* 347d, *Symp.* 176e), appare connessa con le *performances* delle *auletrides* (Plat. *Prot.* 347c-e), suonatrici che offrivano anche favori sessuali ai partecipanti (Ar. *Vesp.* 1345-1347; Theop. *FGrHist* 115 F 213 *ap.* Ath. 532c-d; Alciph. *Ep. Mer.* 16,6; *topos* dell'auleta da simposio scadente e di bassa dignità: Philill. fr. 9 K.-A.; Eubul. fr. 60,3s. K.-A.: "per gli sbagli del cuoco si picchia l'auleta"). Frequente è anche lo stigma dell'auleta come individuo di basso livello, considerato nella tradizione paremiografica parassita (*topos* probabilmente derivante dalla sua presenza nei banchetti: *Suid.* α 4438) e logorroico (*Adesp.* fr. 920 K.-A.; Hesych. α 6927; Martial. 9,68,11s.; il medesimo *topos* si configura anche nel detto ἀράβιος ἀλητής, in Liban. *Ep.* 838,4, *Decl.* 26,1,34, forse per il costume degli Arabi di suonare l'*aulos* per tutta la notte, passandoselo di mano in mano: Zenob. 2,39, o per la frequente provenienza degli auleti, solitamente schiavi, dalle regioni dell'Arabia: *Suid.* α 3729; variante del citaredo logorroico, specchio del fatto che la caratteristica poggia più sull'aggettivo, che sulla figura del musicista: Canthar. fr. 1 K.-A.).

Estraneo alla *paideia* (Aristot. *Pol.* 1341a 18-28; Ath. 337e-f = *FGE* 118 Page: "gli dèi infusero la mente nell'auleta, ma essa vola via insieme col soffio") e 'subordinato' alla lira (Pratin. fr. 708 P. *ap.* Ath. 617d-f = 4 F 3 *TrGF*); a Roma anche nella tradizione popolare, nell'assunto proverbiale secondo cui un individuo incapace di imparare a suonare bene la cetra può, tuttavia, risultare un bravo suonatore di strumento a fiato: Cic. *Pro Mur.* 13,29; Quint. *Inst.* 8,3,79), l'*aulos*, insieme con gli strumenti a percussione, è invece essenziale nei riti, in particolare in quelli dionisiaci (*Hom. Hymn.* 14,3, βρόμος ἀλῶν, 4,452; Aeschyl. fr. 57,5 Radt [*Edonoi*]), che dovevano indurre uno stato di perdita di coscienza e di alienazione (ἐξίστημι, "uscire" da sé per accedere ad una dimensione 'altra', in cui l'annullamento del sé corrisponde all'accoglienza del soprannaturale, ovvero all'*enthousiasmos*), riservati a iniziati che, nel corso di essi, ottengono sollievo (accompagnato da piacere: Aristot. *Pol.* 1342a 14s.) e liberazione dai *pathē* – *eleos* ('pietà'), *phobos* ('paura') ed *enthousiasmos*, a cui tutti siamo soggetti, sebbene con intensità diverse – e dall'agitazione "come se avessero ottenuto una cura medica o una purificazione" (catarsi: Aristot. *Pol.* 1342a 5-11, 1341a 21-28; Plat. *Leg.* 790e-791b; Eur. *Bacch.* 120-134; Strab. 10,3,15; Anonym. *De subl.* 39, 1,5-2,5; Iamb. *De myst.* 3,9). Come conseguenza del suo uso rituale-catartico, all'*aulos* si attribuivano anche valenze terapeutiche (Apollon. *Hist. Mirab.* 49 = Aristox. fr. 6 Wehrli; Cael. Aurel. *De morbis acutis et*

*chronicis* 5,1, 918-920 Drabkin). L'*aulos* si ritrova anche in contesti funebri (Eur. *Hel.* 170s., λίβυν λωτόν, vd. s.v. *legno*), analogamente agli strumenti a percussione (vd. s.v. *percussioni*). (G) Appare suggestiva l'analogia tra gli strumenti musicali e il corpo umano – composto da membrane, tendini e aria – come 'strumento' dell'anima, che in virtù di tale costituzione risponde in maniera simpatetica ai suoni (Arist. Quint. *De mus.* 2,18s., pp. 89,23-92,18 W.-I.). (H)

**Riferimenti bibliografici:** A. Barker, *Che cos'era la mágadis?*, in B. Gentili-R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 96-107; M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992; J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London-New York 1999; Th.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London 1999; R. Tosi, *La musica nei proverbi greci*, in D. Restani (ed.), *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*, Ravenna 2006, 83-101; R. Tosi, *Dizionario delle Sentenze greche e latine*, Milano 2017<sup>4</sup>; C. Terzēs, *Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity*, in T.A.C. Lynch-E. Rocconi (edd.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, NJ 2020, 213-227.