

Musica e Suoni nell'Antica Europa

Contributi dell'*European Music Archaeology Project*



A cura di

Stefano De Angeli, Arnd Adje Both, Stefan Hagel,
Peter Holmes, Raquel Jiménez Pasalodos, Cajsa S. Lund

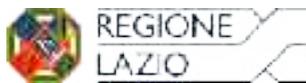
Musica e Suoni nell'Antica Europa

Contributi dell'*European Music Archaeology Project*



A cura di

**Stefano De Angeli, Arnd Adje Both, Stefan Hagel,
Peter Holmes, Raquel Jiménez Pasalodos, Cajsa S. Lund**



Direzione Regionale Cultura e Politiche Giovanili

Direttore – Miriam Cipriani

Area Arti Figurative, Cinema, Audiovisivo e Multimedialità

Dirigente – Cristina Crisari

Comitato scientifico

Stefano De Angeli, Arnd Adje Both, Stefan Hagel, Peter Holmes, Raquel Jiménez Pasaodós, Cajsa S. Lund

Coordinamento tecnico

Dorothee Judith Arndt, Chiara Bernardini, Claire Marshall, Lana Neal, Olga Sutkowska

Traduzione e revisione dei testi

Mirco Mungari, Placido Scardina, Ilaria Stefanoni

Cura e coordinamento redazionale

Cristina Crisari, Lorenza de Maria, Angela Toro

Programma Cultura 2007 – 2013

Progetto EMAP – European Music Archaeology Project

www.emaproject.eu

ISBN 978-88-904555-5-1

© 2018

Il copyright appartiene al progetto EMAP – European Music Archaeology Project



Il progetto è finanziato con il sostegno della Commissione Europea.

Gli autori sono i soli responsabili di questa pubblicazione e la Commissione declina ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute

Grafica, impaginazione, stampa e allestimento **www.Revelox.it** – Roma



La nostra storia di europei è costituita da un fitto intreccio di scambi, relazioni, prestiti e sviluppi condivisi. In questa ricca e bellissima trama, la musica ha un ruolo di primo rilievo, sia per la naturale predisposizione di questo linguaggio alla contaminazione, sia per la sua eccezionale portata identitaria. Viaggiare a ritroso nel tempo attraverso la storia musicale europea, quindi, ha un enorme valore culturale, ma anche politico: attraverso la scoperta di antichi strumenti e la possibilità di farsi un'idea delle musiche che venivano eseguite e ascoltate nel continente europeo dall'Età della Pietra alla fine del periodo vichingo, possiamo infatti andare alla sorgente della nostra identità e toccare con mano la ricchezza che deriva dall'incontro tra culture diverse. Con questo obiettivo primario è nato il progetto europeo *EMAP- European Music Archaeology Project* e la mostra itinerante *Archaeomusica*, nell'ambito del Programma Cultura della Commissione Europea. La mostra itinerante, arricchita da spettacoli e workshop, ha coinvolto dieci diverse istituzioni e sette diverse nazioni. Un grande sforzo di ricerca e organizzazione che è stato premiato nelle sue diverse tappe, compresa quella del Lazio, dall'attenzione del pubblico e soprattutto dall'adesione entusiasta di tantissimi ragazzi. Un grande successo a cui siamo davvero orgogliosi di aver potuto partecipare, che conferma quanto sia opportuno e imprescindibile stabilire una comune identità culturale: non solo per promuovere un processo di pace, ma anche per determinare condizioni di sviluppo basate sul fare insieme, sulla progettazione condivisa, sul confronto scientifico, sulla centralità dei beni culturali all'interno della *koiné* europea e mediterranea.

Nicola Zingaretti
Presidente della Regione Lazio

INDICE

Introduzione

I curatori

10

1. Suoni primordiali

- 1.1 Il mondo dei suoni preistorici. Usi e funzioni del suono nel passato remoto dell'Umanità 14
Cajsa S. Lund
- 1.2 La musica agli albori dell'umanità 16
Arnd Adje Both
- 1.3 Il suono e le caverne 22
Rupert Till
- 1.4 Soffio dal Cielo. Soffio dalla Terra. I più antichi flauti e fischietti della storia 26
Carlos García Benito
- 1.5 Il Bullroarer. Uno strumento globale e senza tempo 30
Cajsa S. Lund
- 1.6 Percuotere il mammut. Un gruppo di percussionisti dall'Ucraina 34
Alexei Kossykh
- 1.7 Abbaiare senza mordere. Sonagli di denti di animali da sepolture dell'Età della Pietra nella zona del Mar Baltico 40
Riitta Rainio
- 1.8 Argilla sonante: corni, sonagli, flauti e percussioni nel Neolitico 42
Arnd Adje Both
- 1.9 Suoni dal mare: trombe di conchiglia preistoriche 44
Gianmaria di Nocera – Francesco Marano
- 1.10 Strumenti musicali effimeri. L'Herbarium sonoro 47
Cajsa S. Lund

2. Strumenti nel corso del tempo

- 2.1 Dolci suoni dall'Oriente. Strumenti a corda nell'antichità 52
Ricardo Eichmann
- 2.2 Guerrieri e Bardi. La lira Dominante 58
Stefan Hagel

2.3	Respirando paura e stupore. Trombe e corni attraverso i secoli <i>Peter Holmes</i>	61
2.4	I lur di bronzo. Magnifica maestria artigiana, strumenti sonori enigmatici <i>Cajsa S. Lund</i>	64
2.5	Musica e potere. Cornua e litui in Etruria <i>Marina Micozzi</i>	68
2.6	Le trombe di conchiglia fenicie e puniche. Scopi rituali e molteplici <i>Antonio M. Sáez Romero – José M. Gutiérrez López</i>	72
2.7	Il cornu e la tuba romani in contesto militare <i>Chiara Bernardini</i>	76
2.8	Il carnyx. Il corno dalla testa di animale dell'Età del Ferro <i>Fraser Hunter</i>	78
2.9	Il carnyx incontra l'argilla. Trombe di ceramica della Penisola Iberica <i>Raquel Jiménez Pasalodos</i>	82
2.10	Respirando armonia. L'arte dell'antico aulós <i>Olga Sutkowska</i>	88
2.11	Aerofoni bicalami da Pompei <i>Stefan Hagel</i>	92
2.12	Rotte mediterranee del tamburo a cornice <i>Emiliano Li Castro</i>	94
2.13	Culture musicali dell'Italia antica <i>Mirco Mungari – Placido Scardina</i>	98
2.14	Il mistero del calcofono <i>Placido Scardina</i>	102

3. Culture musicali nell'antichità

3.1	Grecia antica. La nascita della musica <i>Stefan Hagel</i>	106
3.2	Un alfabeto del suono. La prima notazione melodica conosciuta <i>Stefan Hagel</i>	108
3.3	La musica nelle cerimonie sacrificali dell'antica Grecia <i>Jana Kubatzi</i>	110

3.4	Essere i migliori. Gare di musica nell'antichità <i>Stefan Hagel</i>	112
3.5	La musica tra le comunità fenicie e puniche <i>Mireia López-Bertran – Agnès Garcia-Ventura</i>	115
3.6	Incroci. Strumenti musicali in Etruria <i>Emiliano Li Castro</i>	118
3.7	Suoni per la vita e per la morte nelle tombe etrusche <i>Marina Micozzi</i>	123
3.8	La musica nei rituali etruschi e romani <i>Chiara Bernardini</i>	128
3.9	Sanguinare per la Madre. La musica nei culti frigi <i>Carlo Pavolini</i>	132
3.10	La musica nei giochi in Etruria e a Roma <i>Chiara Bernardini</i>	136
3.11	La musica dell'Impero <i>Chiara Bernardini</i>	140
3.12	Pompei. Musica tra la cenere <i>Mirco Mungari</i>	144

4. Dopo i Romani

4.1	La Musica dei Vichinghi <i>Cajsa S. Lund</i>	150
4.2	La musica e i suoni nei funerali vichinghi <i>Cajsa S. Lund</i>	154
4.3	Lire e Bardi nel Medioevo <i>Nancy Thym</i>	158
4.4	La lira medievale <i>Thilo Viehrig</i>	162
4.5	I tamburi di terracotta di Al Andalus. Musica per le nozze e per le feste <i>Raquel Jiménez Pasalodos – Alexandra Bill</i>	166
4.6	Aerofoni tricalami. Una tradizione dimenticata <i>Barnaby Brown</i>	170

5. Racconti musicali

- | | | |
|-----|---|-----|
| 5.1 | Un dono degli Dei. La musica nell'antica mitologia greca
<i>Stefan Hagel</i> | 178 |
| 5.2 | Davide re di Israele
<i>John Franklin</i> | 180 |
| 5.3 | Orfeo
<i>Pauline LeVen</i> | 181 |
| 5.4 | I Flauti di Pan nell'antichità e nel Medio Evo. Tra mito e realtà
<i>Susanne Rühling</i> | 184 |
| 5.5 | Divinità e musica scandinave
<i>Cajsa S. Lund</i> | 187 |
| 5.6 | Gunnar nella fossa dei serpenti. Il potere della musica
<i>Nancy Thym</i> | 189 |

6. Multimedialità

- | | | |
|-----|--|-----|
| 6.1 | La creazione dell'installazione "Soundgate" per il progetto EMAP
<i>Rupert Till</i> | 194 |
|-----|--|-----|

Introduzione

L'archeologia ha confermato l'annosa ipotesi che la musica sia stata praticata fin dalle origini del genere umano, se non prima. In Europa sono stati ritrovati strumenti musicali che possono datarsi almeno alla prima colonizzazione da parte di esseri umani anatomicamente moderni, circa 40000 anni or sono. Lo studio di questi oggetti è sotto diversi punti di vista un campo d'indagine relativamente recente, dal momento che, prima degli anni '80, la musica preistorica ha avuto un ruolo piuttosto esiguo nella ricerca archeologica e musicologica. Naturalmente è piuttosto difficile indagare la musica di culture che non hanno lasciato evidenze concrete, come immagini legate alla pratica musicale o testi scritti; spesso sono stati ritrovati soltanto pochi oggetti con potenzialità sonore, per la maggior parte in stato frammentario, e quasi mai in condizione di produrre effettivamente suoni. In questi casi l'approccio archeologico e musicologico basato sull'osservazione, sia pur coadiuvato dall'iconologia e dalla filologia, è di scarso aiuto. Le importanti questioni che emergono da questi studi possono essere orientate da un'indagine fisica che esplori le possibilità offerte da ricostruzioni suonabili dell'evidenza archeologica disponibile.

Fin dal Neolitico molte culture ben note archeologicamente hanno prodotto strumenti musicali o altre tracce legate a pratiche musicali. Dall'Età del Bronzo in poi possediamo una quantità sempre maggiore di evidenze archeologiche, iconografiche e testuali (queste ultime incredibilmente precoci) che riguardano la musica, che inquadrano gli strumenti musicali e il loro suono all'interno del loro contesto sociale e culturale. Nel caso dell'Antichità classica è possibile ricostruire anche alcuni aspetti di veri e propri brani musicali, grazie ad alcuni esempi sopravvissuti di notazione musicale e a un cospicuo numero di testi teorici giunti fino a noi.

Fino a non molto tempo fa, la ricerca archeomusicologica si è concentrata su aree culturali e periodi di tempo limitati. Solo di recente i dati disponibili hanno reso possibile il raggiungimento di una prospettiva globale sulle musiche del passato, in cui le relazioni tra culture appaiono esplicite, e possono talvolta rintracciarsi anche attraverso ampie distanze spaziali, temporali e culturali.

Basandosi su diversi gruppi di ricerca nati agli inizi degli anni '80, si è costituito nel 2010 un team internazionale di archeologi, musicologi, costruttori di strumenti, musicisti, compositori, sound designer, cineasti e artisti digitali con l'obiettivo di esplorare 40000 anni di musica europea da differenti prospettive. Il risultato è l'*European Music Archaeology Project* (EMAP), in cui dieci istituzioni di sette paesi diversi hanno collaborato con numerosi partner associati tra il 2013 e il 2018, supportati dal programma culturale della Commissione Europea.¹ Il progetto si è focalizzato sulle antiche radici della cultura europea da una prospettiva inusuale, intrecciando aspetti musicali, scientifici e sensoriali. Gli strumenti musicali del mondo europeo antico sono stati indagati con un'attenzione particolare allo scambio di conoscenze musicali tra le diverse culture, culminando con la potente esperienza di una mostra multimediale itinerante denominata *ARCHAEMUSICA – Suoni e Musica dell'Europa antica*. Essa è stata accompagnata da un ampio programma di esibizioni e laboratori. La mostra ha presentato

¹ Questo progetto si è classificato al primo posto tra gli 80 progetti ammessi alla più prestigiosa competizione culturale nel 2012, Parte 1.1 dell'Education, Audio-visual and Cultural Executive Agency (EACEA). Coordinato dal comune di Tarquinia, in Italia, EMAP è stato organizzato congiuntamente dall'Università di Valladolid (Spagna), dall'Accademia Austriaca delle Scienze, dall'Istituto Archeologico Germanico, dall'Università di Huddersfield e dal Royal Conservatoire of Scotland (Regno Unito), dall'Università della Toscana e dalla Regione Lazio (Italia), da Musik i Syd (Svezia), e dal Cyprus Institute.

i reperti più importanti tra gli antichi strumenti musicali europei, per la prima volta riuniti insieme sotto forma di repliche suonabili di alta qualità, capaci di riprodurre la voce originale degli strumenti stessi nel modo più fedele oggi possibile. Quando possibile, essi sono stati realizzati con gli stessi materiali degli originali, a volte usando anche tecniche di lavorazione analoghe. Il processo di realizzazione delle repliche ha evidenziato la sofisticata conoscenza e abilità tecnica richieste per costruire e suonare questi strumenti, e dunque l'importanza significativa della musica nelle società antiche. All'interno della mostra è stato possibile per i visitatori toccare e suonare alcuni degli strumenti, mentre per gli altri sono state fornite registrazioni. Un set di installazioni multimediali e un tour acustico interattivo illustrava i contesti di produzione, d'uso e culturali di questi affascinanti oggetti sonori del passato, e un più ampio documentario dal titolo *Blasts from the Past* è disponibile online. Esso illustra i processi che conducono dal ritrovamento archeologico all'accurata ricostruzione degli strumenti, riportati poi in vita da diverse performance.

Il presente volume riflette la maggior parte degli elementi del nostro progetto. Una grande varietà di argomenti legati all'archeologia musicale sono stati affrontati da eminenti archeomusicologi coinvolti a diverso titolo in EMAP; è nostro desiderio esprimere loro la nostra gratitudine per aver condiviso la loro attrazione verso questo campo di ricerca assolutamente unico.

I curatori





Suoni primordiali

1.1 Il mondo dei suoni preistorici. Usi e funzioni del suono nel passato remoto dell'Umanità

Cajsa S. Lund

Attualmente, nel mondo moderno, percepiamo suoni quasi in continuazione. La Preistoria era un periodo molto più silenzioso di oggi. Al giorno d'oggi la maggior parte dei suoni proviene da apparecchi e macchine di vario genere, mentre nella Preistoria dominavano i suoni della natura.

Come ascoltavano gli uomini? Sappiamo che da un punto di vista evolutivo l'Homo Sapiens non è molto cambiato negli ultimi 40000 anni. I cambiamenti che si sono resi evidenti nei modelli di società umana derivano chiaramente più dalle variazioni ambientali che da mutamenti intrinseci alla specie; ovviamente la nostra attitudine all'ascolto dipende dalla presenza dei suoni disponibili attorno a noi, ma anche l'importanza che attribuiamo ad essi contribuisce a determinare il modo in cui ascoltiamo.

Certi suoni comportano una nostra reazione, altri no. Per le popolazioni preistoriche sarà stato certamente importante, talvolta persino questione di vita o di morte, riconoscere i suoni prodotti dagli animali per localizzare la preda o per capire da dove provenisse la minaccia di un predatore, e, questione altrettanto importante, anche per reagire nel modo appropriato ai suoni delle forze della natura. È dunque possibile per noi sviluppare una reale comprensione di come gli uomini ascoltavano nei tempi antichi?

La musica. Ancora più difficile è determinare che tipo di musica possa essere esistita nella Preistoria. Che la musica esistesse è un dato certo, poiché in tutto il mondo sembra che la musica fosse diffusa tanto quanto il linguaggio. Fino ad ora, la ricerca in campo etnomusicologico non ha trovato una sola società umana che non presenti una qualche forma di attività musicale.

Si noti comunque che quando gli etnomusicologi si riferiscono alla musica includono in questo termine una gamma di suoni molto più ampia rispetto a quelli che noi occidentali contemporanei associamo solitamente alla musica nel linguaggio comune.

Tracce sonore. La nostra conoscenza riguardo i suoni

intenzionalmente prodotti nel passato remoto dell'Umanità si basa sui ritrovamenti archeologici di artefatti sonori, sia integri che frammentari, ovvero le tracce materiali di quelli che si suppone fossero antichi oggetti atti alla produzione di suono. Alcuni manufatti furono senza dubbio realizzati con l'evidente scopo di produrre suoni, come ad esempio i flauti in osso con dei fori per le dita, mentre in altri casi ci troviamo di fronte ad entusiasmanti misteri. Le ossa con scanalature intagliate erano raschiatoi usati per produrre suoni o sono invece oggetti con uno scopo totalmente diverso? E in quest'ultimo caso, è comunque possibile che venissero occasionalmente usati come strumenti sonori? Quegli strumenti che si sono conservati, sia la loro funzione certa o solo ipotizzata, siano essi integri o in forma frammentaria, devono essere necessariamente ricostruiti per poterne effettivamente testare le modalità di impiego e le loro proprietà sonore. Ciò tuttavia non costituisce una base sufficiente per comprenderne l'uso e la funzione nella Preistoria, perché il suono di un oggetto dipende non solo dalla sua conformazione, ma anche in ugual misura da quale tipo di tecnica si impiega per fargli emettere un suono e persino dal modo in cui l'esecutore decide di organizzare le varie sequenze di suoni. Ciò, a sua volta, dipende da cosa si vuole ottenere, dalle circostanze legate al motivo per cui si produce il suono. Studiando la produzione di suoni presso vari gruppi etnici di tutto il mondo possiamo avanzare delle ipotesi circa le possibili ragioni per cui simili suoni venivano prodotti in epoca preistorica.

L'utilizzo pratico dei suoni. La storia dell'Umanità è caratterizzata dalla lotta per la sopravvivenza, portata avanti con armi sempre nuove. I suoni rientrano tra queste, forse addirittura sono stati tra le prime armi ad essere usate con piena consapevolezza. La grande fatica fatta nello scavare un tronco d'albero per la realizzazione di una barca viene alleviata da una scansione ritmica dei tempi di lavoro; i cacciatori attraggono la

preda imitandone i suoni; le persone comunicano attraverso grandi distanze con diversi tipi di segnali acustici e hanno anche imparato a comunicare in un modo simile con gli animali domestici. I suoni, insomma, hanno una valenza fortemente pratica.

I suoni nei rituali e nella magia. Molte popolazioni credono in un pianeta abitato da demoni ed altri esseri maligni che minacciano di far loro del male tramite incidenti di vario tipo, malattie o catastrofi naturali, e credono di potersi proteggere mediante azioni specifiche, come indossare maschere e usare la voce distorta, un determinato linguaggio e movimenti. Attraverso tali pratiche alcune società umane ritengono che le persone possano acquisire il potere - un potere magico - necessario a contrastare le forze negative. Le azioni che si sono dimostrate efficaci vengono ripetute, diventano rituali fissi e si evolvono in complicati riti magici. La musica, le canzoni e la danza rappresentano spesso gli elementi principali di tali cerimonie.

L'influenza dei suoni. I suoni hanno anche il potere di esercitare la loro influenza non solo sulle forze della natura e su quelle sovranaturali, ma anche sugli stessi esseri umani. Nell'antica Grecia e in Cina, ad esempio, si credeva che il giusto suono potesse rendere le persone buone ed equilibrate; quello sbagliato invece le avrebbe rese introverse, insensibili o pigre.

Suoni per i momenti di piacere. Anche nella Preistoria i suoni avevano un ruolo importante, nelle cerimonie e nei riti magici, nel lavoro manuale e nella comunicazione, ma anche nell'intrattenimento e il piacere, e persino nei giochi dei bambini.

Alcune attività legate al suono, verosimilmente, erano limitate da tabù. Avranno potuto le donne strimpellare gli archi dei loro uomini solo per sentirne il suono? Ai bambini sarà stato permesso di divertirsi con i tamburi per le segnalazioni o con i richiami per gli uccelli? Alcuni oggetti sonori forse rivestivano maggiore importanza come status symbol o come beni materiali che per la propria funzione di strumento; pertanto è possibile che in certi casi essi venissero considerati come oggetti con un intrinseco potere magico e/o curativo. Sappiamo, ad esempio, che gli aborigeni australiani erano soliti appoggiare il rombo sulle ferite da circoncisione con lo scopo di velocizzarne la guarigione.

Un solo suono, molti scopi. Gli etnografi notano che funzioni diverse spesso cooperano e coesistono nell'ambito di un'unica azione. Inoltre, la stessa tipologia di produzione del suono può avere obiettivi che mutano a seconda del contesto sociale, ed è ragionevole supporre che lo stesso ragionamento sia valido per quanto riguarda la Preistoria.

Lo strumento perduto! Gli studi sul mondo dei suoni nella Preistoria si basano sugli strumenti superstiti, ma non bisogna dimenticare che la voce potrebbe essere stata il mezzo predominante attraverso il quale i nostri antenati preistorici hanno creato le loro musiche e gli scenari sonori, nella forma di cantilene e altre melodie, canti magici, lamentazioni, o ancora nella creazione di miti e racconti epici utilizzando formule cadenzate che si ripetono, grida di battaglia, richiami *et similia*. Indubbiamente, la voce dei nostri antenati è uno strumento perduto per sempre.

1.2 La musica agli albori dell'Umanità

Arnd Adje Both

Non possiamo sapere con certezza quando i nostri antenati europei si sono approcciati per la prima volta ad attività musicali. Qualora queste attività implicino il solo uso o del corpo o della voce, infatti, esse non lasciano alcuna traccia materiale. Per creare una testimonianza archeologica la produzione di musica deve in qualche modo plasmare l'ambiente, ad esempio lasciando tracce nei punti in cui talune pietre sonore, come le stalagmiti, venivano colpite, oppure nella creazione di oggetti sonori e strumenti musicali di qualsiasi tipo. Anche in questo caso, tuttavia, la maggior parte degli utensili preistorici non sarebbe sopravvissuta abbastanza a lungo a causa della natura fortemente deteriorabile dei materiali utilizzati, come legno, corteccia, steli di pianta intagliati, pelli animali, tendini o viscere intrecciate. Siamo in grado di rintracciare prove inconfondibili di attività musicale solamente laddove venivano utilizzati materiali più durevoli.

Tra i manufatti preistorici superstiti ci sono flauti o clarinetti in ossa d'uccello e avorio di mammut, rombi in osso, corno di cervo, denti e gusci e molto probabilmente pietre sonore (litofoni). Nell'era Neolitica si ritrovano corni realizzati con gusci di conchiglie marine e diversi strumenti in terracotta, inclusi sonagli, fischietti, tamburi e corni con forme simili alle corna animali.

Anche laddove gli strumenti musicali e gli oggetti sonori perdurino nel tempo, è praticamente impossibile dire molto circa l'utilizzo per cui erano stati creati. Si conoscono solo pochissime raffigurazioni di musicisti, danzatori e strumenti musicali che risalgono a prima dell'inizio dell'Età del Bronzo (in Europa la seconda metà del terzo millennio a.C.). La decodificazione dell'insieme delle attività musicali precedenti si fonda perlopiù sul contesto archeologico, qualora sia noto, e sulle decorazioni sugli stessi oggetti sonori, unitamente a parallelismi con le tecniche di esecuzione e con le funzioni sociali di strumenti moderni analoghi.

Un ritrovamento controverso avvenuto in Slovenia consiste in un femore di giovane orso, rinvenuto nella grotta di Divje Babe, recante tracce di lavorazione umana oltre a diversi segni di origine animale

(Fig. 1 a-c). La datazione è stata fissata tra il 58000 ed il 48000 a.C., in un periodo che precede di poco la prima testimonianza di insediamento europeo di un gruppo di umani anatomicamente moderni; l'oggetto è riferibile all'uomo di Neanderthal. Il frammento presenta a un'estremità una profonda incisione; su entrambi i lati si osservano dei fori interpretabili come fori per le dita analoghi a quelli di un flauto. Il ritrovamento ha portato ad un acceso dibattito tra gli scienziati, riguardante principalmente la questione della natura delle perforazioni che potrebbero essere o di origine umana oppure conseguenza dei morsi di leone delle caverne o di iena. In particolare tale questione potrebbe essere decisiva per determinare se i Neanderthal avessero la capacità di produrre musica, o se tale capacità sia stata acquisita per la prima volta solo dall'uomo moderno. Sono stati rinvenuti diversi altri reperti di orso delle caverne ed altre ossa risalenti all'Età della Pietra con perforazioni analoghe che sono ancora in attesa di essere studiati.

Verso la fine dell'ultima Era Glaciale, più o meno contemporaneamente all'insediamento in Europa da parte di uomini anatomicamente moderni, emergono sia i primi ritrovamenti certi di strumenti musicali, sia le prime testimonianze di arte figurativa. Una prima zona di insediamento si situa lungo il Danubio, nel quale scorrevano fino al Mar Nero le acque del disgelo derivanti dal diradarsi delle masse di ghiaccio. Nelle valli di alcuni affluenti della Germania Meridionale, le grotte di Hohle Fels, Geißenklösterle e Vogelherd hanno consegnato alcuni reperti riconducibili a strumenti musicali datati al 3000 a.C. Si tratta di strumenti a fiato, con quattro o cinque fori per le dita, ricavati da ossa di ala di avvoltoio e di cigno o da zanne di mammut (Fig. 2-4). Insieme a piccole sculture in avorio di mammut, questi reperti costituiscono la prima testimonianza di arte umana. Il più antico strumento di questo tipo (Fig. 2) fu scoperto in prossimità di una statuetta di Venere nella zona anteriore della grotta di Hohle Fels.

Non è ancora chiaro se questi tubi in osso siano flauti dritti (strumenti con un bordo affilato sul quale si indirizza il fiato) o clarinetti (strumenti con un'ancia semplice vibrante). L'incertezza è dovuta al

fatto che entrambe le estremità della gran parte dei reperti sono danneggiate. Solamente l'aerofono più antico ha un'estremità intatta, segnata da un taglio diagonale che poteva servire da supporto per un'ancia semplice in corteccia di betulla o di qualche altro materiale. Tuttavia, si potrebbe benissimo trattare di un'estremità distale dello strumento; diciamo quindi che sarebbero necessari reperti con analoghe tracce di manifattura per poter chiarire la questione.

La maggior parte dei "flauti" paleolitici giunti fino a noi sono stati ricavati da ossa d'ala di uccello, in quanto esse sono naturalmente cave e lunghe. Alla luce di ciò, risulta ancora più notevole il fatto che aerofoni siano stati realizzati con avorio proveniente da mammut, grazie ad una delle tecniche di lavorazione più sofisticate del periodo (Fig. 4). Dopo aver ricavato un lungo cilindro intagliando la zanna, questo veniva tagliato in due longitudinalmente, le due metà venivano scavate ed infine incollate perfettamente tra loro. Una ragione che giustifichi tutta questa fatica potrebbe essere lo speciale valore culturale attribuito ai materiali provenienti dal mammut. Un'ulteriore ragione potrebbe essere stata la notevole lunghezza delle zanne, grazie alla quale si potevano realizzare strumenti di dimensioni maggiori, determinando così peculiari caratteristiche del suono, nel caso specifico tonalità più gravi.

La tradizione degli strumenti a fiato realizzati in ossa d'uccello si può riscontrare in tutta l'Età della Pietra ed anche oltre. Un corredo di reperti particolarmente ricco proviene dalla grotta di Isturitz nei Pirenei francesi. Qui sono stati ritrovati frammenti di oltre 20 strumenti, la maggior parte dei quali risalgono al Paleolitico. La grotta in questione probabilmente fu scelta per la sua acustica, e potrebbe essere stata il sito di riferimento per le cerimonie rituali. In diversi punti all'interno della caverna si trovano dei litofoni naturali che, originatisi da depositi calcarei, producono note di tonalità diverse quando vengono delicatamente sfiorati.

Molti aerofoni dell'Età della Pietra presentano tacche variamente articolate sulla superficie, qualche volta intervallate in modo quasi schematico, ma spesso distribuite in maniera piuttosto irregolare.

Si è molto speculato circa il significato di tali schemi più o meno ricorrenti e sono state date una varietà di interpretazioni: dall'ipotesi che si tratti di segni per indicare i punti in cui praticare futuri fori per le dita, all'idea che questi strumenti venissero usati come "tally sticks" (segni per il conteggio) oppure che si trattasse di simboli dal significato religioso.

Sono stati fatti alcuni ritrovamenti, piuttosto criptici, di un gran numero di ossa d'uccello senza fori per le dita sia ad Isturitz che in diverse altre grotte sui Pirenei, sui monti Cantabrigi e sul Massiccio Centrale francese. Potrebbero essere dei semplici fischietti o flauti di Pan, nel caso in cui fossero stati legati insieme, o, addirittura, potrebbe trattarsi di oggetti di natura totalmente diversa. Tubi di diverse lunghezze, ad esempio, potrebbero aver avuto la funzione di applicare dei pigmenti alle pitture rupestri. I flauti di Pan ricavati da ossa animali diventeranno poi noti all'Europa orientale solo diverse migliaia di anni dopo, a partire dall'Età del Bronzo e del Ferro.

Un'altra tipologia di flauto in osso, simile a quella del flauto dolce odierno, è più facilmente identificabile come oggetto musicale. Tali strumenti presentano un'imboccatura a labium con un condotto aperto che incanala l'aria fino al bordo affilato, anche se l'imboccatura vera e propria non viene mai ritrovata in quanto realizzata in materiale probabilmente deteriorabile come la cera d'api. I primi ritrovamenti di questo tipo, risalenti al Paleolitico, giungono dai Pirenei francesi e dal Massiccio Centrale e non presentano fori per le dita; pertanto dovrebbero essere presi in considerazione in quanto fischietti invece che flauti, soprattutto poiché sono molto corti e producono suoni molto acuti. Ritrovamenti successivi, provenienti dalla Francia e dalla Danimarca e risalenti al Neolitico, invece, presentano ori digitali. I fischietti del Paleolitico e del Mesolitico erano, inoltre, realizzati con falangi di ungulati come le renne o i cervi rossi, oppure, come i fischietti del Neolitico, ricavati dalle zanne dei cinghiali. Alcuni aerofoni in osso provenienti dai Paesi Bassi differiscono di poco nella forma dai fischietti moderni o di epoca medievale che venivano usati per cacciare uccelli.

Costruire un clarinetto paleolitico

Jean-Loup Ringot

Gli aerofoni ritrovati a Geißenklösterle, nella Germania meridionale, furono in origine interpretati come flauti, e avrebbero dovuto essere suonati come tali. Tuttavia dei manufatti simili provenienti dalla caverna di Hohle Fels hanno suggerito agli archeomusicologi di considerare se essi avrebbero potuto invece funzionare come aerofoni ad ancia. Un tale aerofono può essere classificato con maggior precisione come una forma primordiale di clarinetto. Ora costruiamo questo clarinetto!

Materiali e strumenti occorrenti

- un osso (in questo caso un rancio di cigno)
- un pezzo di corteccia di betulla per realizzare l'ancia
- un tendine animale (in questo caso un

pezzo di spago)

- cera
- una scheggia di arenaria da utilizzare come carta vetrata
- alcuni oggetti di pietra: una lama, un trapano e un bulino.

E ora al lavoro!

Prima di tutto, un'estremità dell'osso va smussata sfregandola contro la scheggia di arenaria, quindi vanno realizzati quattro fori, prima con il bulino e poi con il trapano (Fig. 1-2).

Bisogna quindi tagliare a misura la corteccia, e posizionarla sul bordo smussato dell'osso, legandola poi con lo spago passato nella cera (Fig. 3-5).



Fig. 1 Il bordo smussato è pronto



Fig. 2 Gli strumenti di pietra e la scheggia di arenaria



Fig. 3 L'ancia viene fissata...



Fig. 4 ...e sigillata con la cera.



Fig. 5 Il nostro clarinetto paleolitico è pronto per suonare!

Numerosi oggetti del Paleolitico e Mesolitico, ritrovati in diverse caverne delle zone montuose già citate tra la Spagna e la Francia, potrebbero essere rombi ricavati da corna di renna (Fig. 5). Si conoscono reperti analoghi del Mesolitico e del Neolitico, provenienti tanto dal nord quanto dal sud d'Europa, dalla Danimarca, dalla Svezia Meridionale, fino ad arrivare in Italia Settentrionale. Questi oggetti piatti ed appuntiti, che presentano un'estremità perforata, sono spesso decorati su uno dei lati piatti con incisioni astratte o figurative. Se questi oggetti sono legati ad uno spago o ad una corda e vengono fatti roteare in aria, tale movimento produrrà un ronzio, un brusio o addirittura una specie di ululato, a seconda della velocità, del peso e della dimensione dell'oggetto. È noto che i rombi esistono in diverse culture in tutto il mondo e spesso il loro uso è legato a potenti tabù; essi infatti sono spesso utilizzati in rituali iniziatici durante i quali si invocano gli antenati, le cui voci vengono associate con i suoni dei rombi roteanti; ciò non toglie che essi potessero essere usati anche in contesti non religiosi. Fino agli anni '60/'70 del Novecento tra i bambini in età scolare c'era l'uso di far roteare i loro righelli come se fossero dei rombi, ignari del fatto che tali strumenti esistessero da oltre 20000 anni.

La prima evidenza archeologica europea dell'uso di trombe ricavate da grandi conchiglie risale all'inizio del Neolitico; queste trombe di conchiglia sono state ritrovate nelle caverne della Sardegna, lungo le coste italiane e nel sud della Francia, oltre a un deposito di tali reperti proveniente dalle colline di Ösel nella Bassa Sassonia, Germania (Fig. 6). Quest'ultimo è importante in quanto fornisce prove del fatto che ci siano stati precoci contatti con le culture del Mediterraneo, l'unica zona in Europa in cui si possano trovare chiocchie marine di quella dimensione. Le corna di animali vari potrebbero essere state utilizzate con funzione analoga da tempo immemore, ma essendo facilmente deteriorabili, non vi sono attestazioni prima dell'Età del Ferro.

Sonagli e raschiatoi dell'Età della Pietra sono stati ritrovati in numerosi siti archeologici. Ossi dentellati ritrovati nelle grotte francesi producono un suono raschiante quando vengono sfregati con vari oggetti, come una conchiglia; e proprio questi sono tra i reperti più antichi che potrebbero essere stati utilizzati in tale maniera. I raschiatoi del Neolitico e della prima Età del Bronzo provengono dagli scavi lungo le coste norvegesi, nella caverna di

Solsem (probabilmente utilizzati in cerimonie rituali) e da quelli nell'isola di Gotland, Svezia. Il manufatto proveniente da Gotland è un raschiatoio ricavato da una mandibola di cinghiale ed è stato rinvenuto accanto a un sonaglio di conchiglia.

I corredi funebri testimoniano lungo il grande arco disegnato dal Mar Baltico la fioritura di una civiltà che faceva ampio uso dei sonagli tra il Mesolitico ed il Neolitico. Questi sonagli erano spesso realizzati con denti perforati di alce, cervo, foca e cinghiale; sembra inoltre che venissero fissati agli abiti e disposti in file che potevano contenere fino a oltre 150 denti. Questi denti venivano cuciti lungo le maniche o le gambe degli abiti ed erano simili ai campanelli metallici e ai sonagli che si trovano in varie civiltà sulle vesti degli sciamani anche in tempi moderni, con la funzione di conferire una protezione “magica” a chi le indossi.

Un potenziale set di strumenti a percussione ricavati da ossa di mammut sono stati ritrovati presso gli scavi di Mezin (Ucraina); essi sono stati datati all'era Paleolitica (20000 a.C. circa). In questo sito sono state scavate numerose capanne circolari, prevalentemente con funzione abitativa, le cui fondamenta ed il tetto erano realizzati con ossa e zanne di mammut. Una di queste case circolari presenta ritrovamenti differenti rispetto alle altre, consentendo così di ipotizzare che questa struttura venisse utilizzata per raduni rituali. In essa sono state ritrovate molte ossa di mammut dipinte con linee a zigzag rosse, alcune con tracce di colpi violenti; vicino a queste ossa sono inoltre stati ritrovati braccialetti a sonagli ricavati da avorio di mammut, un grande sonaglio in conchiglia e una mazza in corno di cervo, apparentemente usata per far suonare le suddette ossa di mammut. Gli esperimenti fatti hanno rivelato che le scapole e i femori di mammut hanno delle ottime proprietà acustiche e le mandibole potrebbero essere state usate come raschiatoi.

Oltre ai litofoni naturali, come le stalagmiti già citate, ci sono anche manufatti che sembrerebbero essere pietre sonore portatili di varie dimensioni (e quindi anche dalle diverse tonalità), come ad esempio quelle rinvenute nello scavo di d'Étiolles a sud di Parigi.

Tali manufatti erano realizzati in selce e avevano l'aspetto di lame, ma erano troppo grandi per essere utilizzati come utensili. A d'Étiolles sono stati ritrovati allineati con cura, l'uno accanto all'altro, come ci si potrebbe aspettare se si trattasse di uno xilofono.

I membranofoni sono solitamente fatti in legno e pelle, pertanto è impossibile che si conservino nel terreno. Piuttosto che i tamburi veri e propri, ci si potrebbe aspettare di ritrovare le bacchette realizzate in materiali più durezza. Ipotesi plausibili si possono fare riguardo ad oggetti in corno di alce e cervo, rinvenuti nella Svezia Meridionale ed in Danimarca e risalenti al Mesolitico, tra l'8000 e il 6000 a.C. Bacchette simili in materiale duro di origine animale, infatti, sono ancora usate in diverse civiltà di cacciatori-raccoglitori della zona circumpolare.

Avendo dunque esaminato un'ampia gamma di strumenti, sorge spontanea la domanda se vi sia o meno una qualche prova inconfutabile che esistessero degli strumenti a corda già nell'Età della Pietra. Sembra che questi strumenti abbiano fatto la loro comparsa in Europa a partire dal Vicino Oriente nell'Età del Bronzo, verso la fine del terzo millennio a.C., come testimoniato dalle statuette cicladiche raffiguranti suonatori d'arpa. Non è dato sapere se semplici strumenti a corda siano o meno esistiti in Europa anche in precedenza. Il primo indizio dell'uso di strumenti a corda viene da un'incisione rupestre in una grotta dei Pirenei francesi (Trois-Frères), che ritrae una figura metà umana e metà bisonte, con ogni probabilità uno sciamano, che sembra suonare un arco musicale. Tuttavia alcuni ritengono che si tratti invece di un suonatore di flauto e, dato che si trova nel mezzo di una scena di caccia con molti animali diversi tra loro, è possibile che quello che ha in mano sia effettivamente un arco da caccia. Sfortunatamente l'incisione originale non può più essere esaminata in quanto è ampiamente sbiadita rispetto alla sua scoperta e ciò che sappiamo oggi è frutto di uno schizzo degli anni Venti, della cui accuratezza non possiamo essere certi.



Fig. 1a-c "Flauto" della grotta dell'orso a Divje Babe, Slovenia (58000-48000 a.C.).



Fig. 2 Aerofono in osso di avvoltoio, grotta di Hohle Fels, Swabian Alb, Germania.



Fig. 3 Aerofono in osso di cigno, grotta di Geißenklösterle, Swabian Alb, Germania.



Fig. 5 Rombo dalla Grotte de la Roche, Lalinde (Dordogne), France (13000 a.C.).
Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie Nationale.



Fig. 4 Aerofono in avorio di mammut, grotta di Geißenklösterle, Swabian Alb, Germania.



Fig. 6 Tromba di conchiglia, dal sito di Ösel, Bassa Sassonia, Germania (3000 a.C.).Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum.

1.3 Il suono e le caverne

Rupert Till

Nei freddi inverni dell'Europa preistorica, in un tempo in cui non esistevano edifici in pietra, l'accesso alle caverne costituiva per gli esseri umani, l'unico riparo da intemperie ed animali pericolosi. Tuttavia, i cunicoli che si trovavano più in profondità erano territori sconosciuti, nei quali si celavano oscuri misteri e talvolta proprio quegli animali pericolosi che gli umani avrebbero voluto evitare. Le caverne sono calde d'inverno e fresche d'estate e costituivano una base stabile per una popolazione in continuo movimento. Circa 40000 anni fa si accese la scintilla creativa che portò gli umani a decorare questi spazi cupi con pitture ed incisioni, ed abbiamo anche testimonianze del fatto che suonassero degli strumenti.

Queste grotte divennero così veri e propri ambienti connotati in senso sonoro e visivo. La maggior parte delle testimonianze di vita umana nelle caverne del periodo preistorico si trova all'ingresso di questi ambienti, dove arrivava la luce e il fumo dei falò poteva disperdersi rapidamente. L'addentrarsi più in profondità in queste caverne fornisce un'esperienza completamente diversa. Gli uomini si avventuravano nelle cavità più profonde solo occasionalmente, forse per prendere parte a rituali d'iniziazione o di fertilità, o alla ricerca di un contatto uditivo con la saggezza degli avi defunti; difatti in molte culture le grotte rappresentano l'ingresso al mondo degli Inferi, luoghi speciali abitati dagli spiriti. Proprio come nella maggior parte delle cerimonie rituali degli umani, sembra che anche in questi casi la musica facesse parte integrante di queste occasioni. I suoni all'interno di queste caverne sono molto diversi rispetto a quelli esterni. Quando si entra nella loro profonda oscurità, si viene avvolti da un silenzio quasi irrealistico. C'è pochissimo rumore di sottofondo, nessuna voce di animali, insetti o uccelli, né il suono del vento, e in quest'assenza di suono unita all'assenza di luce sembra proprio di trovarsi in un altro mondo. Così come i pipistrelli e persino le scimmie usano i suoni per orientarsi all'interno delle caverne, ci sono prove che anche gli esseri umani si servissero delle incredibili proprietà acustiche di questi spazi con lo stesso scopo. Avendo a disposizione solo tremolanti torce con un raggio di illuminazione di

un metro al massimo, il modo migliore per sapere se davanti a loro ci fosse un tunnel o un enorme cavità del terreno era quello di ascoltare i diversi suoni della propria voce che tornava indietro in modo diverso in base all'ambiente circostante.

Le grotte offrono scenari acustici molto interessanti. Lo spazio circoscritto e le umide pareti rocciose riflettono e trattengono i suoni in modo da provocarne il riverbero, un po' come possiamo osservare oggi in un bagno o in una cattedrale. Inoltre, i lunghi cunicoli e le superfici piatte danno origine ad un'eco che rimbalza tutt'intorno come se una voce rispondesse alle chiamate; queste variazioni acustiche possono essere d'aiuto nell'esplorazione. Il suono dell'acqua corrente risale dai buchi nel suolo, dove fiumi sotterranei scorrono nell'oscurità. Gocce d'acqua colano dal soffitto, creando come delle piccole esplosioni nell'ambiente riverberante. Queste gocce a volte cadono sulle stalagmiti, alcune delle quali risuonano come delle campane quando vengono colpite dall'acqua, come se la grotta cantasse dolcemente a se stessa. Il suono all'interno delle caverne fornisce importanti indizi sulle dimensioni e la conformazione dello spazio circostante a colui che vi si addentra. Le popolazioni antiche contrassegnavano alcune di queste postazioni significative dal punto di vista acustico. Certe stalagmiti erano segnate con puntini rossi; ad esempio la grotta di Arcy-sur-Cure, in Francia, fornisce un esempio interessante in cui solo una di due stalagmiti contigue viene segnalata; chiaramente l'unica delle due a risuonare è proprio quella contrassegnata da queste tracce d'antica arte astratta. Sempre in epoca preistorica altre pietre sonore potevano essere segnalate in modo diverso: ne veniva staccata un'estremità, forse come souvenir? Nella Grotta di Tito Bustillo nella Spagna settentrionale (Fig. 1a-b) si trova un'intera serie di stalagmiti e stalattiti sonanti, in fila come in uno xilofono, contrassegnate con vernice rossa. Questo fatto sembra indicare che circa 30000 anni fa gli esseri umani usavano questi oggetti sonori come strumenti musicali.

Strumenti più convenzionali, concretamente fabbricati dal-

l'uomo, sono stati rinvenuti in molte grotte, specialmente aerofoni in ossa di uccello e avorio di mammut, ma anche rombi e raschiatori ricavati da corna di cervo (vedi capitolo 1.1 *Music at the Dawn of Humanity*). Sembra che proprio queste grotte, dalla Germania alla Spagna, passando per la Francia, potessero essere teatro di riti musicali, per via del lungo e strano riverbero che caratterizza i suoni che vi vengono prodotti.

Il cantante e ricercatore Jegor Reznikoff ha notato che alcuni ambienti di particolari caverne rispondono in modo peculiare alla voce umana, come ad esempio alcune sale in cui i suoni bassi si amplificano dando origine ad un suono simile a quello del rombo. Egli è riuscito a localizzare delle pitture rupestri nella più completa oscurità utilizzando la propria voce, mentre era alla ricerca di proprietà acustiche inconsuete che, è stato dimostrato, spesso incoraggiavano questi uomini a scegliere proprio quei luoghi per le loro pitture. L'acustica in alcuni siti in particolare, è davvero notevole. Nella grotta di Isturitz, Francia (in cui sono stati ritrovati antichi aerofoni in osso) presenta un'ampia camera in cui il suono

riverbera intensamente per 7 secondi, quindi più a lungo di quanto non accada nella maggior parte delle chiese (Fig. 2). Nella grotta di La Garma, Spagna, sembra che le pitture rupestri raffiguranti impronte di mani, con una tecnica simile a quella dello *stencil*, siano state realizzate nei vani più piccoli e reconditi in cui il suono quasi privo di riverbero poteva offrire ad un viandante dei sotterranei un nascondiglio segreto, dal quale poter entrare in connessione con l'ambiente circostante. Le evidenze archeologiche suggeriscono che in Spagna furono proprio questi ambienti, in cui il suono era più attutito, ad essere scelti per pitture rituali (Fig. 3).

Complessivamente, possiamo dire che le grotte erano degli ambienti straordinari e unici per gli uomini preistorici, e vennero usate tanto per produrre suoni e musica quanto per dipingere, o semplicemente per trovare riparo, per decine di migliaia di anni. Gli scenari acustici delle caverne erano completamente diversi dalla dimensione sonora degli ambienti esterni, ed esse spesso erano luoghi sacri in cui risuonava l'eco delle voci degli antenati.



Fig. 1a Litofoni nella Grotta di Tito Bustillo nelle Asturie, Spagna settentrionale.

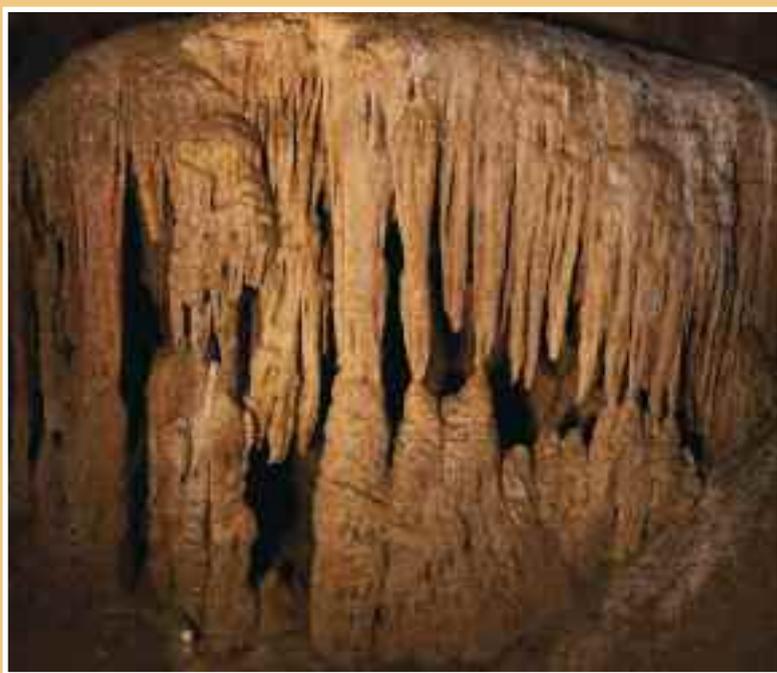


Fig. 1b Litofoni nella Grotta di Tito Bustillo nelle Asturie, Spagna settentrionale.



Fig. 2 Anna Friederike Potengowski nella grotta di Isturitz mentre suona la ricostruzione di un aerofono in osso di avvoltoio rinvenuto dagli archeologi.

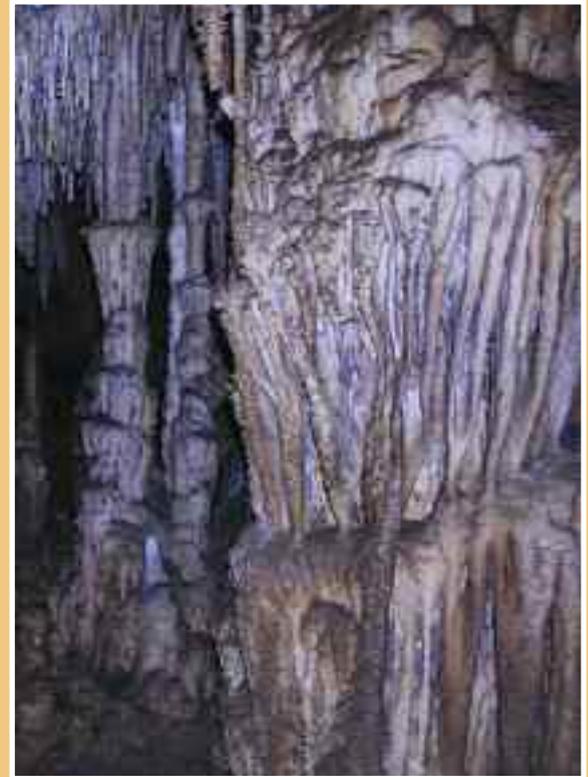


Fig. 3 Litofoni nella Grotta di Las Chimeneas in Cantabria, Spagna settentrionale. Foto Raquel Jiménez, per gentile concessione del Gobierno de Cantabria.

1.4 Soffio dal Cielo. Soffio dalla Terra. I più antichi flauti e fischietti della storia

Carlos García Benito

Alcuni degli strumenti musicali più antichi scoperti in Europa sono flauti e fischietti d'osso, rinvenuti in vari siti archeologici su tutto il continente. I più antichi esemplari risalgono all'inizio del Paleolitico Superiore (circa. 45000-10000 anni fa), l'Aurignaziano (circa 45000-35000 anni fa), e sono stati attribuiti alle prime comunità europee di uomini anatomicamente moderni. Alcuni di questi strumenti si ritrovano anche per tutto il corso della Preistoria fino alla Storia propriamente detta, incluse le tradizioni folkloristiche contemporanee europee (ad esempio tra i pastori spagnoli), pertanto si può affermare che i flauti ed i fischietti d'osso sono ininterrottamente in uso da oltre 40000 anni.

Gli aerofoni presenti tra le testimonianze archeologiche sono prevalentemente fabbricati in osso. La spiegazione pratica è che l'osso è un materiale tanto robusto quanto resistente nel tempo rispetto ai materiali vegetali, che invece si deformano e si deteriorano piuttosto velocemente. Nonostante ci siano degli esemplari in legno superstiti, solo di rado essi vengono ritrovati durante gli scavi a causa della scarsa probabilità di rinvenire resti organici. Abbiamo due flauti di questo tipo, entrambi in legno di sambuco: uno lungo 42 cm proveniente da Charavines, Francia, del Neolitico (circa 2600 a.C.) e il flauto di Hagnau-Burg in Germania, risalente all'Età del Bronzo (circa 1050 a.C.). È possibile che gli strumenti musicali fossero inizialmente ricavati da materia organica quale il legno o altri materiali vegetali, come avviene in alcune culture tradizionali europee o di altri Paesi; gli uomini preistorici potrebbero aver deciso di usare le ossa animali solo in seguito, in quanto più durevoli. Le ossa impiegate nella fabbricazione degli strumenti sono prevalentemente di uccello (in particolare di predatori rapaci) ed in genere si tratta dell'ulna o del radio dell'animale. Venivano scelte in particolare queste ossa probabilmente in quanto delle giuste dimensioni, di forma cilindrica e già cave per natura; non bisogna tuttavia dimenticare che esse

potrebbero aver avuto un significato simbolico. Ci sono, inoltre, altri pezzi fabbricati con ossa di mammiferi di grande taglia, generalmente erbivori; tra questi alcuni fischietti ricavati dallo zoccolo (falange) di cervo, renna o altri mammiferi, così come aerofoni perforati fatti con ossa lunghe di pecora o di capra. Ci sono anche degli strumenti fabbricati da corni o palchi di corna.

I fischietti di origine preistorica sono lavorati in diverse forme, tra le quali la più diffusa era il fischiotto di falange che, in base alle evidenze archeologiche, appare per la prima volta all'inizio del Paleolitico Medio (circa 150000-40000 anni fa) ed è diffuso in tutta Europa. Questi fischiotti funzionavano come dei risuonatori di Helmholtz (cioè il suono veniva prodotto allo stesso modo in cui accade quando una persona soffia all'imboccatura di una bottiglia vuota), con un unico foro che consentiva di produrre una o al massimo due note. Altri fischiotti piuttosto comuni erano realizzati in corno di cervo; un esempio degno di nota fu rinvenuto nel sito di La Hoya in Spagna, risalente all'Età del Ferro (Fig. 1). I restanti reperti sono ricavati da diverse parti di ossa animali e presentano un foro smussato o un intaglio per produrre il suono. Dei prototipi eccezionali di questo tipo sono stati ritrovati durante gli scavi dei siti del Paleolitico Superiore a Roc-de-Marcamps in Francia e a Davant Pau in Spagna (Fig. 2).

Gli aerofoni in osso possono essere divisi in due categorie: quelli con fori e quelli privi di fori. Esistono esemplari non perforati in tutto il periodo preistorico, ritrovati sia in serie che singolarmente. Alcuni studiosi hanno interpretato i ritrovamenti singoli come fischiotti da caccia che avrebbero potuto emettere fino a due o tre note, ma la questione è ancora dibattuta in quanto si potrebbero attribuire a questi manufatti una varietà di funzioni. I tubi in osso non perforati, ad esempio, potrebbero essere stati componenti di una cerbottana, strumenti per la conservazione, o utensili per la pittura, per inalare droghe o per mangiare. I tubi in osso ritrovati in serie

sono stati identificati in certi casi come flauti di Pan o siringhe. Gli esemplari ritrovati includono manufatti provenienti dalle grotte del Neolitico Cova de L'or e Cova de Sarsa in Spagna e dal sito della cultura di Hallstatt, nel periodo di transizione tra l'Età del Bronzo e quella del Ferro, di Przewycze in Polonia.

I tubi perforati costituiscono un folto gruppo di manufatti ed includono varie tipologie di aerofoni, la cui classificazione dipende dalle relative imboccature. Sono stati dunque variamente identificati come strumenti ad imboccatura naturale (flauti), strumenti ad ancia (oboi o clarinetti) o a bocchino (trombe e corni). Una classificazione accurata, tuttavia, non è sempre possibile per i manufatti in questione in quanto i reperti archeologici sono spesso frammentari ed in molti casi incompleti; molti di questi oggetti vengono, dunque, semplicemente denominati “flauti” o “fischietti”. Questi termini, però, potrebbero essere erronei poiché l'imboccatura della maggior parte degli strumenti attestati non è stata ritrovata e abbiamo solo frammenti del corpo dei vari strumenti.

Tra gli aerofoni perforati si distinguono gli spettacolari esemplari del Paleolitico dai siti di Hohle Felse Geißenklösterle in Germania e Isturitz in Francia (Fig. 3) oppure dal sito del Neolitico di Dobokrai in Russia. Alcuni strumenti musicali recanti fori sono comunque stati rinvenuti con l'imboccatura più o meno intatta e facilmente identificabile grazie alle sue dimensioni: si tratta infatti di un foro più grande di quelli per le dita, situata ad una delle estremità dello strumento; può essere di forma semicircolare, circolare, rettangolare

o quadrangolare. Tali strumenti possono essere classificati con una certa sicurezza come flauti dritti o traversi. Alcuni esemplari sono stati scavati presso i siti di Veyreau in Francia (Calcolitico, circa 3800 anni fa) (Fig. 4), di Vesterbølle in Danimarca (seconda Età del Ferro, II-I sec. a.C.) e infine di Malham in Inghilterra (seconda Età del Ferro, II-I sec. a.C.).

Questa tipologia di aerofoni è documentata anche nell'arte preistorica, nonostante le evidenze archeologiche siano piuttosto scarse. Una delle opere più sorprendenti è un'incisione del Paleolitico di una figura antropomorfa, metà uomo e metà bisonte, che suona quello che sembra essere un flauto nasale o un arco musicale (un cordofono). Gli studiosi ritengono che la figura, incisa nella grotta francese di Trois-Frères (Fig. 5), sia una rappresentazione di uno sciamano o di uno stregone. Altri esempi si trovano nell'arte post-paleolitica della penisola iberica, conosciuta come “Arte Levantina” (corrente artistica della Spagna orientale). Uno dei più rilevanti è quello che rappresenta una scena interpretata come “cattura di un cervo vivo” (Fig. 6) presso il sito di Muriecho L (Spagna). Qui possiamo osservare quattro figure che tengono in mano degli oggetti, portandoseli, sembra, alla bocca; potrebbe trattarsi quindi di flauti, clarinetti o corni. Nonostante una chiara ed inequivocabile identificazione con degli strumenti musicali sia difficile, la presenza di altre figure che sembrano applaudire, gridare, cantare e ballare nella stessa scena, pare essere a favore di questa tesi.



Fig. 1 Probabile fischiello in corno di cervo, La Hoya. Vitoria-Gasteiz, Museo archeologico di Álava (Spagna).



Fig. 2 Fischiello di Davant Pau. Museo Archeologico Regionale di Banyoles (Spagna).

Fig. 3 Flauto di Veyreau (Francia). Riproduzione per l'esposizione Archaeomusica a cura di Carlos García Benito. Originale: Musée de la Cité de la Musique (Francia).



Fig. 4 Sciamano di Trois-Frères (Francia).



5a



5b

Fig. 5a-b Pittura di Muriecho L (Huesca, Spagna).

1.5 Il Bullroarer. Uno strumento globale e senza tempo

Cajsa S. Lund

I *bullroarer* (o rombi) sono stati e sono tuttora usati in tutto il mondo e in tutte le epoche, da popolazioni d'Africa, America, Asia, Oceania ed Europa. Gli archeologi ne hanno trovato esempi dall'epoca Paleolitica in poi in Europa; la loro esistenza nell'antica Grecia è documentata, vi sono informazioni su di essi in testi medievali, come anche testimonianze etnografiche ed etnologiche, e vengono ancora usati nelle nostre società moderne.

Studi di etnologia sostengono che la parola "bullroarer" sia di origini popolari inglesi, e fu adottata universalmente nel 1880 quale termine colto. Vi è una grande varietà di nomi locali vernacolari in tutto il mondo; in uno studio recente ne sono stati documentati intorno ai 650.

Descrizione. Un bullroarer "standard" può essere descritto a grandi linee come un oggetto sottile, piatto, oblungo, con una lunghezza di circa 12-15 cm, a forma di rettangolo oppure ovale, con un foro nella parte centrale di una delle due estremità per introdurre una cordicella (Fig. 1); tuttavia ve ne sono di varie dimensioni, dai 6 agli 80 cm, con una grande varietà di forme (Fig. 2). Alcuni rombi hanno degli incavi anziché un buco per avvolgere la corda, mentre qualcuno ha un bastoncino attaccato all'altro capo della corda come un manico. Numerosi bullroarer tradizionali sono finemente lucidati e/o dipinti, o intagliati con figure geometriche ed altri motivi. In Europa diversi esemplari presentano tacche attorno ai bordi o con buchi su tutta la superficie che ne influenzano il suono.

Il materiale più usato per i rombi tradizionali sembra essere il legno. Le evidenze archeologiche, tuttavia, sono generalmente in osso e corno. Un altro materiale, più raro, è l'argillite, attestata da alcuni esemplari trovati in Norvegia, come, ad esempio, il bullroarer neolitico di Tuv (Fig. 3). Quest'ultimo ha delle tacche anziché un buco per fermare la corda, è lungo 6,4 cm, e risale al 2800 a.C. circa. Si può ipotizzare che il legno fosse anche il principale

materiale usato nella Preistoria per produrre la maggior parte di tali strumenti, che, non si sono conservati a causa della sua deperibilità.

La produzione del suono. Quando il bullroarer viene fatto roteare ampiamente nell'aria, davanti a sé o sopra la testa, tenderà a ruotare rapidamente attorno al proprio asse. Il suo bordo allora farà vibrare l'aria circostante, causando un caratteristico suono ronzante, mormorante, lamentoso, o roboante – gli si può dare il nome che si vuole! Allo stesso tempo la corda viene attorcigliata. Quando la torsione crescente della corda ferma la rotazione, il bullroarer torna indietro e la corda si sbroglierà, attorcigliandosi successivamente nella direzione opposta, fino a che l'intero processo non verrà ripetuto. Non appena la rotazione si ferma per un attimo, anche il suono cessa.

Il timbro può variare sulla base di fattori quali il materiale, la dimensione e la forma dello strumento, l'affilatura e il profilo dei bordi, la velocità di rotazione, il materiale e la lunghezza della corda, e la forza, resistenza e bravura di chi lo usa.

Il suono può essere controllato e modulato facendo ruotare il bullroarer più lentamente (suono più profondo) o più velocemente (suono più acuto), rendendo pertanto possibile una certa codifica dell'informazione. La componente a bassa frequenza del suono si propaga per lunghe distanze, ed è chiaramente udibile fino a molto lontano; immaginate un paesaggio sonoro in una notte tranquilla con molti bullroarer che risuonano insieme!

Uno oggetto sonoro multifunzionale. I rombi vengono usati per scopi magici, come anche pratici, per intrattenimento (specialmente come giocattoli), ma anche come strumenti musicali, persino nelle orchestre dei nostri giorni. Nell'antica Grecia il bullroarer era usato nei misteri di Dioniso.

Un'estrema varietà di riti magici, funzioni e mitologie del bullroarer è molto ben documentata in tutto il mondo a partire dall'Ottocento e per i secoli successivi. In molte antiche culture alle

donne e alle bambine non era consentito vedere o ascoltare tali strumenti. Le funzioni magiche del rombo si possono riassumere come volte a influenzare il clima, a riti di fertilità, a riti di iniziazione, a rituali legati alla morte, strumenti per raggiungere stati di trance e per entrare in contatto con forze soprannaturali.

Un fatto interessante in questo contesto, è che gli indigeni Nenet, allevatori di renne nella Siberia Nord Occidentale, usavano ancora il bullroarer come strumento rituale alla fine del XX sec.. Nella Scania, in Svezia, fino agli anni '40 i giovani attiravano i pipistrelli usando i rombi; gli animali venivano uccisi, essiccati, polverizzati e poi usati per produrre una pozione afrodisiaca. In Norvegia i pescatori usavano bullroarer tradizionali come protezione magica contro i venti pericolosi nei fiordi, ma anche come strumento di segnalazione per radunare le squadre di pescatori locali.

Sono anche conosciute funzioni pratiche di bullroarer popolari di molti altri paesi in Europa, ad esempio la Polonia, la ex Cecoslovacchia, la Germania, la Slovenia, l'Ungheria, la Svezia e la Danimarca, dove il suono roboante serviva per scacciare uccelli e animali, specialmente i maiali, dalle piantagioni.

Oggi, in molti paesi, il rombo è soprattutto un giocattolo sonoro, usato preferibilmente da ragazzi, che si servono di ogni tipo di

oggetti, dai bullroarer fatti di legno o corteccia, fino ai moderni righelli con un buco, o ai piombini da pesca in metallo. Ai ragazzi piace il movimento fisico che si fa quando si fa ruotare il bullroarer, come anche il suo suono "duro", come quello di una motocicletta o di una macchina.

Reperti archeologici. Come accennato sopra, sono stati ritrovati bullroarer risalenti persino al Paleolitico europeo, fatti di osso o corno. Il problema è che non sappiamo con sicurezza se i manufatti in questione fossero realmente dei bullroarer. Almeno alcuni di essi possono essere stati anche parti di reti o attrezzi da pesca, strumenti per intrecciare cesti, pendenti, etc. Un manufatto che persino gli "scettici" osano interpretare come un probabile bullroarer paleolitico fu ritrovato nella caverna La Roche, a Lalinde, in Francia, e risale al 14000-12000 a.C. circa. Questo rinomato reperto è fatto di corno di renna, è lungo 16 cm ed è decorato con incisioni geometriche e intarsi di ocre rosse (Fig. 4).

Un altro reperto molto famoso è il "brummer" trovato presso l'insediamento mesolitico di Kongemose in Danimarca (Fig. 5). Si tratta di un sottile manufatto in osso (probabilmente di cervo rosso) a forma di elica, lungo 11 cm, antico di circa 8000 anni. La sua identificazione come bullroarer, tuttavia, non è affatto sicura.



Fig. 2 Recenti bullroarer di legno, costruiti in Svezia da bambini e da adulti.



Fig. 1 Bullroarer tradizionale di legno dalla Scania, in Svezia.



Fig. 3 Bullroarer neolitico di Tuv, Norvegia, ricostruito da Ake Egevad in argillite nera. Il reperto originale è in argillite rossa.



Fig. 4 Replica realizzata da Jean-Loup Ringot del bullroarer paleolitico di La Roche, Francia.



Fig. 5 Bullroarer mesolitico di Kongemose, Danimarca.

1.6 Percuotere il mammut. Un gruppo di percussionisti dall'Ucraina

Alexei Kosykh

È il tramonto, la caccia è finita. La gigantesca carcassa del mammut ucciso si erge con le sue zanne verso il cielo della sera e gli uccelli. Un folto gruppo di cacciatori siede, si raccoglie e danza davanti al fuoco. Questa è *l'Età della Pietra: La Festa*, uno dei numerosi dipinti murali creati nel 1883 dal famoso pittore russo Viktor Vasnetsov nell'atrio del Museo Storico Statale di Mosca (Fig. 1).

Tuttavia, gli uomini del Paleolitico uccidevano i mammut non solo per mangiarne la carne, come suggerito dal dipinto; essi usavano le loro pelli per farne abiti e costruivano capanne circolari con le loro ossa. Uno di questi insediamenti di cacciatori consisteva di cinque dimore che ospitavano dai cinquanta ai sessanta abitanti. Il sito fu scoperto durante scavi archeologici a Mezin, un villaggio sulla sponda destra del fiume Desna, nell'Ucraina nord-orientale.

Il sito occupava 1200 metri quadri sul pendio della sponda e si data al Paleolitico superiore (circa 20000-18000 a.C.), il periodo dell'ultima glaciazione, caratterizzato in quella regione da un ambiente simile alla tundra. Mezin appartiene alla cosiddetta cultura orientale, dall'industria litica Gravettiana, dei Cro-Magnon. Questi primi esseri umani moderni cacciavano i mammut, vivevano in accampamenti di caccia (Fig. 2a-b), costruivano abitazioni di ossa di mammut e usavano, tra gli altri utensili, bulini e raschietti di selce per incidere e per lavorare la pelle di mammut, come anche punteruoli e aghi di osso per cucire abiti. Inoltre producevano statuette intagliate dalle ossa di mammut, che rappresentavano donne con grandi fianchi e seni.

L'abitazione n. 1 di Mezin, che fu analizzata nel 1954-1956 dalla squadra di ricerca sul campo dell'Accademia delle Scienze della Repubblica Sovietica Ucraina, è di particolare interesse. Questo edificio circolare (ora in mostra presso il Museo Nazionale di Storia Naturale dell'Accademia Nazionale delle Scienze dell'Ucraina a Kiev) misura 20 metri quadrati. Consisteva di un pavimento fatto di crani di mammut e di una struttura fatta di zanne, che erano presumibilmente coperte da pelli di mammut (Fig. 3). All'interno dell'edificio collassato furono trovati un femore, due mandibole, una scapola, un osso pelvico e un frammento di cranio di mammut,

insieme a una zanna di mammut, conchiglie, corna di renne e manufatti in avorio creati con zanne di mammut (Figg. 4, 5a-c). Tutte le ossa di mammut erano decorate con strisce e linee frastagliate di color ocra, e costituiscono dei reperti di eccezionale importanza nell'archivio archeologico sull'Europa preistorica. Queste ossa devono essere state oggetti molto speciali per gli abitanti di Mezin.

Su alcuni punti del femore (80 x 20 cm), delle mandibole (53 x 50 cm), della scapola (57 x 63 cm) e dell'osso pelvico (63 x 43 cm) si sono conservati non solo le decorazioni pittoriche, ma anche segni di percussione. Questi segni furono presumibilmente prodotti da forte percussione con un oggetto, molto probabilmente un corno di renna (3,5 x 30 x 18 cm), o un frammento di zanna di mammut (32 cm) entrambi ritrovati nella dimora. L'archeologo Sergei Bibikov, che ha analizzato i reperti di Mezin, ha interpretato queste ossa come oggetti legati alle percussioni e usati per attività musicali. Egli sostenne inoltre che l'abitazione n.1 di Mezin fosse uno spazio speciale in cui venivano custoditi tali oggetti e i pigmenti ocra, poiché sia le ossa che i pigmenti erano necessari per le feste stagionali. Successivamente questi reperti divennero oggetto di ricerca da parte di una squadra di specialisti, tra cui esperti in segni di usura a livello archeologico (Galina Korobkova dell'Istituto di Archeologia dell'Accademia delle Scienze di Mosca), specialisti in criminologia e prove forensi (Victor Berger dell'Istituto per le Scienze Forensi di Kiev, e Anatoli Rubezhanski dell'Istituto di Medicina di Dnepropetrovsk), specialisti in etnomusicologia e archeologia musicale (Riurik Sadokov dell'Istituto di Etnografia dell'Accademia delle Scienze di Mosca), specialisti di archeologia sperimentale (Yaroslav Shapoval dell'Istituto di Archeologia dell'Accademia delle Scienze di Kiev), specialisti della conservazione e del restauro (Clara Nikitina del Museo di Stato dell'Hermitage di San Pietroburgo), ed esperti di preistoria (Vladislav Gadilin e Larissa Soldatenko del Museo di Storia Naturale dell'Accademia delle Scienze di Kiev), sotto la direzione di Bibikov. La squadra scoprì che le ossa di mammut in questione sono molto risonanti, particolarmente nei punti in cui sono

localizzati la maggior parte dei pesanti segni di percussione.

Bibikov divise i reperti in “percussioni fisse” (femore risonante, mandibole, scapola e osso pelvico), “percussori mobili” (corno di renna, zanna di mammut), e in “shaker” (“braccialetti” di avorio). Le proprietà sonore delle ossa originarie, come anche di ossa simili a quelle, sono state testate attraverso numerosi esperimenti durante una jam session nel 1976. La registrazione che fu fatta nel corso di questi esperimenti, nei quali suonò il percussionista Vladimir Kokol’nikov del Conservatorio di Musica di Kiev, uscì su vinile EP nel 1981 per la Melodiya, un colosso tra le case discografiche sovietiche. Il lato A contiene un’introduzione e alcuni commenti fatti da Bibikov, seguiti da campioni di suoni del femore, della scapola, dell’osso pelvico e delle mandibole, prodotti percuotendo o grattando queste ossa con il corno di renna. Il lato B è la registrazione di un gruppo che suona con quattro ossa di mammut. Poiché non vi sono rappresentazioni di strumenti a percussione o di percussionisti nell’arte paleolitica, Bibikov poteva solo fare congetture sulle tecniche di esecuzione e sui modelli ritmici che venivano creati usando gli strumenti a percussione di Mezin. Sia il confronto etnografico con popolazioni indigene contemporanee, che l’ipotesi che alcune delle statuette femminili paleolitiche fatte di ossa di mammut potessero rappresentare delle danzatrici, prendevano in considerazione un tentativo di ricostruire l’impiego di tali strumenti. Di speciale interesse è la *yaranga*, una tenda tonda costruita con pelle di renna, tradizionalmente usata dalle popolazioni nomadi della Russia artica, che veniva usata sia come abitazione che, in occasioni speciali, come luogo per fare musica e danzare.

Una foto scattata durante la jam session del 1976 con le ossa di mammut mostra le posizioni da seduti dei musicisti (Fig. 6). Sul lato B della registrazione sentiamo il battere e il grattare prodotti dai percussori di corno e lo scuotimento dei “braccialetti” di avorio, che formano uno schema ritmico con un tempo moderato con l’uso di accenti, sincopi, ritmi puntati, dinamiche (*crescendo* e

diminuendo) e cambi di tempo (*accelerando* e *rallentando*). Il gruppo suonò simultaneamente due linee ritmiche. Sebbene questa possa essere un’interpretazione del tutto moderna del modo in cui gli strumenti venivano suonati nella Preistoria, la registrazione ci fornisce comunque un’idea di come le ossa fossero suonate originariamente e che suono emettessero.

Mentre il complesso musicale delle ossa di mammut di Mezin è un ritrovamento unico nel suo genere, vi sono manufatti collegati ad esso che sono stati trovati in altri siti archeologici. Tra questi i siti di Yudinovo presso Molodova e Kostyonki in Russia, nel quale furono riportati alla luce percussori fatti di zanne di mammut e possibili idiofoni a raschiamento in osso, come pure a Pavlov, nella Repubblica Ceca, dove furono trovate statuette di avorio di mammut che sembrano danzare. La pratica dell’uso di percussori in corno di renna sembra essere stata una tradizione estesa per un lungo periodo di tempo, dal Mesolitico fino all’era moderna. Percussori fatti con corna di renna sono stati trovati in siti mesolitici a Skateholm, in Svezia, e a Valbaeck, in Danimarca, e sono ancora oggi usati come bacchette per percussioni dagli sciamani Saami.

L’interpretazione dei manufatti di Mezin quali strumenti musicali fu criticata da diversi studiosi, come David Lowenthal, Bo Lawergren, e Francesco d’Errico. Una tale critica può derivare, in parte, dalle idee anacronistiche di Bibikov (cioè, dal suo riferirsi al complesso come ad una “orchestra” e “sestetto”). Tuttavia, l’idea che le ossa di mammut fossero usate per produrre dei suoni è plausibile. Mentre Ian Cross, Ezra Zubrow e Frank Cowan hanno richiamato l’attenzione sul processo di scheggiatura della selce come una possibile fonte di ritmo musicale, Bibikov ipotizzò che il suono fosse prodotto usando le ossa di mammut poiché questi animali costituivano la principale fonte di cibo delle comunità cacciatrici del Paleolitico superiore. Dato che i mammut servivano al sostentamento della vita umana, è plausibile che le loro ossa fossero dotate di un significato simbolico e usate per produrre suoni.



Fig. 1 Dipinto di Viktor M. Vasnetsov "Stone Age: The Feast" (1883). Studio preparatorio per pittura murale nell'atrio del Museo Storico di Stato di Mosca. Olio su tela. Mosca.



Fig. 2a-b La scena di Mezin.



Fig. 3 Abitazione n. 1 di Mezin durante gli scavi e la ricostruzione.



Fig. 4 Ossa di mammut decorate: due ossa mandibolari inferiori, un osso pelvico, un femore, una scapola e un frammento di cranio.



Fig. 5 Frammento di zanna di mammut.



Fig. 6 Jam session con ossa di mammut, Kiev, 1976.

1.7 Abbaiare senza mordere. Sonagli di denti di animali da sepolture dell'Età della Pietra nella zona del Mar Baltico

Riitta Rainio

Pendenti di conchiglie, ossa e denti sono tra i più comuni manufatti preistorici. Questi pendenti sonori sono tra le testimonianze più antiche di una potenziale attività musicale, e la loro presenza in molte tombe del Mesolitico e Neolitico in Europa indica il loro significato e la loro importanza come elementi funerari e rituali nell'Età della Pietra. Testimonianze archeologiche dell'uso diffuso di sonagli di denti provengono soprattutto dal Nord Europa (7000-2300 a.C.), da siti funerari in Svezia, Danimarca, Germania, Lituania, Estonia e Russia. In queste tombe di cacciatori-raccoglitori i pendenti di denti costituiscono la maggior parte dei manufatti ritrovati. Questi sonagli consistono di cordicelle su cui sono infilati fino a 150 singoli denti di vari animali, come cinghiali, cervi rossi, alci, volpi e cani; accurati metodi di scavo hanno permesso di individuare le posizioni originali dei singoli manufatti (Fig. 1).

Filze di denti venivano applicate sulle cinture, o indossate come collane, cucite sugli abiti come ornamenti e poste su copricapi, grembiuli, borse e marsupi o fasce per portare i bambini (Fig. 2a-b). Tutti i pendenti sono traforati o scanalati e i denti sono sempre appesi dalla parte della radice. L'analisi al microscopio dei pendenti indica che essi non erano solo usati come parte di riti funerari, ma erano anche impiegati durante la vita degli individui; ciò si evince dai segni di usura visibili al microscopio sulla superficie dei manufatti. Le zone attorno alla perforazione o scanalatura (ossia attorno al cappio per l'allacciatura) sono spesso arrotondate e lucidate fino a farle brillare, il che suggerisce un uso continuato e di lungo periodo. Lo studio dei denti al microscopio, inoltre, fornisce degli indizi interessanti su come i denti fossero infilati l'uno dietro l'altro. Ulteriori segni di usura possono essere visti studiando la lunghezza dei denti; si pensa che le abrasioni createsi lungo i denti siano il risultato del loro sbattere gli uni contro gli altri mentre li si indossava. Il contatto tra loro probabilmente produceva un tintinnio

che caratterizzava i movimenti di chi li indossava con suoni ritmici. Il tono di questo tintinnio variava a seconda della dimensione dei denti. Coordinando i tempi dei propri movimenti sarebbe stato facile ottenere un ritmo musicale.

Questi manufatti sono importanti indicatori culturali, come evidenziato dalla loro ampia diffusione e dalle grandi distanze che alcuni di essi hanno percorso. Gli animali dai quali una piccola parte di denti sono stati prelevati non vivevano vicino ai siti oggetto di scavo, e denti di uro, orso, alce e foca venivano a volte trasportati via terra o via mare, attraverso spedizioni commerciali o reti di scambio localizzate, specializzate tra l'altro in oggetti significativi dal punto di vista culturale. In questo senso i pendenti di denti sono paragonabili all'ambra, alla selce, e a specifici tipi di conchiglie, che venivano scambiati nella zona del Mar Baltico durante l'Età della Pietra. Inoltre, l'interesse per questi sonagli sembra essere continuato per un lungo periodo, probabilmente per diverse migliaia di anni. È significativo che tali pendenti vennero impiegati fino a un periodo recente nel lavoro e nelle pratiche culturali di società e comunità non industrializzate. Si conosce bene l'uso di denti, zoccoli, gusci e becchi di uccelli negli abiti da danza nella costa del Pacifico nord-occidentale in Nord America. I nativi americani usavano grembiuli tintinnanti, copricapi, guanti a manopola e collane in danze cerimoniali e stagionali, che erano eventi importanti nelle loro comunità. Sappiamo anche che gli sciamani siberiani, asceti che avevano un ruolo centrale nel mantenere l'equilibrio tra il mondo fisico e quello spirituale, usavano sonagli e ragnelle tintinnanti sui loro abiti, per placare o per respingere certe forze soprannaturali. Questi amuleti avevano spesso specifici significati magici che lo sciamano poteva impiegare mentre manipolava il mondo dello spirito attraverso il suono. Anche l'uso del ritmo e della danza forniva un mezzo per modulare l'eccitazione fisiologica, o per alterare lo stato di coscienza.

I sonagli di denti sono importanti perché ci forniscono una rara occasione per comprendere le pratiche musicali e acustiche dei Nordeuropei nella Preistoria. Sebbene i significati di queste pratiche possano rimanere in qualche modo oscuri per noi, è facile associare le filze di denti con delle forze spaventose, come quelle espresse da animali che abbaiano, ringhiano o grugniscono. I pendenti di

denti possono aver rappresentato le forze o le voci degli animali, e il movimento dei denti attaccati agli abiti poteva servire ad animare gli spiriti delle fiere. Il fatto che tali oggetti venissero usualmente depositi nelle tombe sembra suggerire che la vita dopo la morte non era vista come qualcosa di completamente immobile o silenzioso. Al contrario, i morti continuavano a muoversi e a danzare nell'aldilà.



Fig. 1 Tomba 2 presso Ajvide, Gotland, Svezia (circa 2700 a.C.). Pendenti di denti di animali furono trovati in due file sovrapposte tra le cosce e le ginocchia del morto. Ricostruzione nel Museo di Gotland.



Fig. 2a-b Tomba 6 presso Skateholm I, Svezia (6000-4300 a.C.). La sepoltura conteneva il corpo di una donna adulta insieme ai resti di un bimbo appena nato, su cui erano sparsi 32 denti perforati di cinghiale, che molto probabilmente erano i resti di un marsupio porta-neonato decorato con denti tintinnanti.

1.8 Argilla sonante: corni, sonagli, flauti e percussioni nel Neolitico

Arnd Adje Both

La cosiddetta Rivoluzione Neolitica, nell'ultima fase dell'Età della Pietra, è particolarmente interessante per ciò che riguarda la manifattura e l'uso di strumenti musicali. Nelle ere precedenti il Neolitico, cioè il Paleolitico e il Mesolitico, la forma naturale dei materiali utilizzati per la realizzazione degli strumenti musicali giocava un ruolo determinante nella morfologia dello strumento finito e, in gran parte, anche nel modo in cui veniva suonato. Con la comparsa dell'argilla modellata e cotta nella gamma dei materiali disponibili, gran parte di queste restrizioni scomparve. Pertanto, gli strumenti in ceramica potevano essere progettati, fabbricati e sperimentati e con l'utilizzo di questo nuovo materiale si potevano sviluppare nuove caratteristiche organologiche. Possiamo vedere l'attuazione di questo processo nel caso dei corni in ceramica del Neolitico ritrovati in Ungheria e nelle grotte del Massiccio Centrale nella Francia meridionale (Fig. 1a-b). La loro forma leggermente ricurva ricorda le corna degli animali, lasciando intendere che i prototipi di questi strumenti avessero una forma simile, ma purtroppo non ne abbiamo tracce materiali, in quanto i corni animali sono facilmente deperibili. Tuttavia, grazie alla duttilità dell'argilla utilizzata, la campana ad imbuto di questi strumenti in ceramica poteva essere allargata fino a creare una forma che non esiste in nessun corno animale. Questo particolare design sembra essere stato creato per intensificare il suono emesso, così che potesse essere percepito ad una distanza maggiore.

Sonagli e flauti, questi ultimi meno attestati dalle fonti archeologiche, sono tra i primi strumenti in ceramica conosciuti in Europa e risalgono approssimativamente al 5000 a.C. (Fig. 2-3). Nel Neolitico questi sembrano essere limitati a diverse culture europee dell'area sudorientale, ma singoli ritrovamenti sono stati fatti anche in Europa centrale (un sonaglio da Roßleben in Turingia, Germania). Molti di questi strumenti hanno forma animale, ma i sonagli in ceramica presentano talvolta figure umane stilizzate, chiaramente

femminili. Relativamente a questi strumenti, è attestato un uso rituale sia domestico che in ambito funerario. Ritrovamenti negli insediamenti e nelle tombe suggeriscono che questi oggetti fossero a disposizione di tutti gli strati della società.

Una importante categoria di ritrovamenti neolitici è costituita dai tamburi in ceramica, comunemente diffusi tra il 3500 ed il 2200 a.C., specialmente nelle culture dell'Europa centrale (tuttavia alcuni reperti sono stati ritrovati nel Nord, tra la Svezia meridionale e la Danimarca, e in Europa sudorientale). Questi strumenti possono variare nella forma e nelle dimensioni: solitamente sono caratterizzati da una base aperta e da un corpo cilindrico che si erge verso l'alto, con prolungamenti a forma di uncino, pomelli perforati o anelli applicati ad intervalli regolari all'estremità superiore (Fig. 4). Queste parti aggiuntive erano probabilmente utilizzate per tendere la pelle del tamburo il più possibile sul corpo dello strumento. Dato che si tratta di un materiale deteriorabile, la pelle non è stata ritrovata, ma sono sopravvissuti solo gli "scheletri" dei tamburi. Qualche volta si trova una maniglia ai lati dello strumento, ad indicare che essi potrebbero essere stati sospesi al corpo del suonatore. Questo, del resto, è un fenomeno comune a molte percussioni in tutto il mondo, in quanto la sospensione lascia libere le mani di chi suona e permette di ballare o marciare nelle processioni portando con sé lo strumento. Molti tamburi del Neolitico sono decorati con immagini simboliche, da quelle più stilizzate a quelle più complesse. Alcune di queste decorazioni ricordano l'arte megalitica o i motivi trovati sui tamburi degli sciamani Sami in Scandinavia. I ritrovamenti provengono tanto dagli insediamenti quanto dalle necropoli, e ciò indica chiaramente che questi oggetti debbono aver avuto una grande importanza per un tempo molto lungo ed in contesti variegati. La maggior parte degli strumenti sembrano essere stati rotti intenzionalmente e deposti in maniera rituale, forse per un uso votivo.



Fig. 1 Corno in ceramica risalente al Neolitico dalla Francia meridionale (3000-2500 a.C.), Rout (Hérault), Grotte des Trois Chênes.



Fig. 2 Sonaglio a forma di tartaruga, Măgura Gorgana, Pietrele, Romania (4350-4250 a.C.).



Fig. 3 Sonagli a forma di maiale, Măgura Gorgana, Pietrele, Romania (4350-4250 a.C.).



Fig. 4 Tamburo da GroBeibstadt, Germania (cultura di Bernburger, 3200 a.C.) e ricostruzione.

1.9 Suoni dal mare: trombe di conchiglia preistoriche

Gian Maria Di Nocera, Francesco Marano

La meravigliosa conchiglia conosciuta come *Charonia lampas* o *nodifera* è il più grande gasteropode del Mediterraneo. Misura 30-35 cm di lunghezza, raggiungendo talvolta i 40 cm. Si trova lungo le coste rocciose a profondità variabili tra gli 8 e i 50 metri in una vasta area che comprende il Mare del Nord, l'Oceano Atlantico, il Mar Mediterraneo e l'Oceano Indiano.

La conchiglia si nota per il suo colore bianco-grigiastro con fiammature marroni. Sin dalla preistoria questa conchiglia è stata lavorata per ottenere uno strumento che possa emettere suoni: un foro veniva realizzato nella conchiglia lungo una delle spirali (formando così un'apertura laterale) o, più frequentemente, vicino all'apice, che veniva successivamente rimosso (formando un foro apicale). Soffiando attraverso il foro, mentre le labbra vibrano contro l'imboccatura, una costante onda d'aria viene creata all'interno dello strumento; in questo modo si produce un suono simile ad una tromba. La presenza di una apertura utilizzabile come imboccatura è una prova sufficiente per classificare una conchiglia come reperto archeologico usato come strumento per riprodurre suoni.

Nelle antiche comunità che vivevano lungo le coste del Mediterraneo era molto comune raccogliere conchiglie direttamente in mare, nelle zone a basso fondale o lungo le spiagge. Numerosi esemplari sono stati trovati nei siti del Mediterraneo centrale e orientale, molti provengono dalla grotta delle Arene Candide in Liguria, Italia, e soprattutto dall'isola di Creta, nei siti di Knossos, Phaestos e Myrtos.

Le trombe di conchiglia erano presenti in Europa sin dal Paleolitico superiore, anche se per questo periodo si conosce un unico esemplare trovato nei livelli Maddaleniani nella grotta francese di Marsoulas. Un gran numero di conchiglie sono datate all'epoca Neolitica, in particolare quelle trovate in Liguria (Italia). La maggior parte di trombe di *Charonia* provengono da sepolture, soprattutto quelle di infanti. Sfortunatamente molti di questi scavi furono condotti vari anni fa e le informazioni risultano piuttosto incomplete rispetto agli standard di scavo attuali; queste lacune

riguardano soprattutto i contesti di rinvenimento e la cronologia. Nella sola grotta delle Arene Candide gli scavi hanno messo in luce diciotto trombe di conchiglia (Fig. 1). Alcuni esemplari neolitici provengono anche da altre regioni italiane: una *Charonia nodifera* con apice rimosso è stata trovata in una sepoltura attribuita al Neolitico antico nel sito di Su Carroppu nella Sardegna meridionale (VI millennio a.C.)

La Grotta dei Piccioni (Abruzzo) è un sito estremamente interessante dove sono presenti circoli di pietra e sepolture, fra cui alcune di bambini. Qui è stata trovata una conchiglia di *Charonia*, coperta di ocre rosse, con l'apice rimosso e, in più, con un piccolo foro realizzato sul lato. Il corredo trovato in questa sepoltura è piuttosto ricco, specialmente per quel che riguarda la ceramica, ma anche per l'industria litica e su osso. Alcuni autori hanno suggerito che questi aerofoni fossero utilizzati in contesti di culto. Il fatto di individuare spesso tali strumenti nei luoghi di sepoltura di bambini, ha portato ad interpretare questo tipo di conchiglie non solo come strumento musicale, ma anche come oggetto connesso al rituale di sepoltura. Dai livelli neolitici di Knossos a Creta non tutte le trombe di conchiglia furono trovate in tombe. Notevole è una conchiglia con apice rimosso proveniente dalla Germania, trovata vicino Wolfenbüttel. Questo oggetto faceva parte di un ripostiglio attribuito alla *facies* culturale neolitica della cosiddetta *Linienbandkeramik*; numerosi strumenti di industria litica erano stati collocati dentro la cavità della conchiglia.

Le trombe di *Charonia* furono usate durante il periodo Calcolitico, con vari esemplari trovati in siti ungheresi, ma questi oggetti continuarono ad essere utilizzati per tutta l'età dei metalli nelle regioni che si affacciano sul Mediterraneo, in particolare lungo le coste del mare Egeo.

Ulteriori testimonianze sono documentate a Creta, specialmente nel sito di Myrtos, dove diverse conchiglie di *Charonia* furono messe in luce nei livelli del Minoico antico. Inoltre, una *Charonia* con apice modellato ed interpretata come tromba proviene dall'edificio del

periodo post-Palaziale a Kephala (1400-1200 a.C.). Infine tre piccole riproduzioni di “corni” di conchiglia in terracotta dipinti con fasce rosse e bianche sono attribuibili cronologicamente al medio Minoico (1800-1700 a.C.), mentre da un sacello di Knossos proviene una conchiglia con apice modellato databile al 1500-1450 a.C.

Alcune conchiglie provenienti da Cipro sono associate a contesti culturali, la loro datazione più antica è attribuibile all’Età del Bronzo. A Hala Sultan Tekke una conchiglia fu trovata in un recinto rettangolare che aveva probabilmente scopi religiosi. Altre trombe di conchiglia provengono dal santuario di Kition. Una *Charonia* con apice rimosso fu trovata in una tomba a *thòlos* a Peristeria, in Messenia, attribuibile al periodo tardo Elladico. Una tromba di conchiglia proviene in Italia dalla Tomba 1 di Poggio dell’Impiccato nella necropoli di Tarquinia e collocabile cronologicamente all’VIII sec. a.C. Questa conchiglia, con un apice chiaramente asportato, era stata collocata accanto ad un’urna. Altre notevoli trombe di conchiglia di epoca pre-protostorica furono trovate a Tell Qasile e Tel Hazor, entrambi in Israele. A Tell Qasile una *Charonia sequenzae* con apice tagliato proviene da livelli recenti dell’Età del Bronzo, mentre a Tell Hazor una *Charonia*, sempre con apice rimosso, fu messa in luce in contesti datati alla fine del IX sec. a.C.

L’utilizzo di grandi conchiglie per generare suoni è continuato in epoca storica. Un esemplare fu trovato a Mozia, in Sicilia (V sec. a.C.). Questo oggetto era probabilmente associato ad un sacello domestico.

Nonostante in epoca storica vengano fornite maggiori informazioni, risulta ancora difficile tracciare le esatte circostanze

in cui la tromba di conchiglia sarebbe stata usata. Le fonti scritte, per esempio, indicano che questi strumenti furono adoperati per fornire segnali alle imbarcazioni in mare, probabilmente collegati alle attività di orientamento nella navigazione e alle attività militari. Un legame tra la “tromba di Tritone” e il mondo religioso, che sembra plausibile per il ritrovamento di Mozia e per altri siti, emerge in alcune manifestazioni moderne, come nella processione della Madonna di Piedigrotta a Napoli, durante la quale viene suonato un “corno” in conchiglia. Anche vari contesti archeologici suggeriscono che ci possa essere stato un profondo legame tra questo strumento e la sfera religiosa durante i periodi pre-protostorici; è infatti possibile che alla tromba di conchiglia sia stato attribuito un valore magico.

L’etnomusicologo tedesco Curt Sachs (Berlino 1881- New York 1959) aveva già osservato che in alcune comunità del Madagascar il corno di conchiglia viene suonato in occasione di funerali, per l’evocazione della morte e in cerimonie di guarigione. Corni di conchiglie di *Charonia* sono tuttora usati durante le feste religiose in India, Giappone e Tibet. Nelle isole Fiji e nelle Nuove Ebridi questi corni vengono suonati durante riti sacri simposiaci. In India questo strumento viene talvolta suonato dai contadini durante le cerimonie per la semina e la raccolta.

A parte il suo uso come strumento musicale nei contesti sacri, questo genere di conchiglie viene adoperato anche come contenitore per libagioni, ma in questo caso il guscio originale non subisce modifiche.



Fig. 1 Esemplare di *Charonia lampas*, proveniente dalla Caverna delle Arene Candide.

1.10 Strumenti musicali effimeri. L'Herbarium sonoro

Cajsa S. Lund

Estate. Stai vagando in mezzo ad un campo qualsiasi in Europa. Cogli un dente di leone, rimuovi il fiore dallo stelo e premi l'estremità più larga: ecco uno strumento a fiato nella tua mano. Potresti anche strappare un filo d'erba, tenderlo tra i pollici e ottenere un suono fischiante e stridente soffiandoci nel modo giusto. Un campo è un luogo brulicante di materie prime per realizzare degli strumenti musicali vegetali.

Ovunque tu sia, ci sono praticamente sempre piante che è possibile utilizzare per tale scopo: dalla pianura alle altitudini della montagna, nei campi, presso le rive del mare o di un lago, nei pascoli, in un bosco, ai lati delle strade, nel suolo arido e sabbioso o in un terreno coltivato (Fig. 1).

Mentre cammini lungo una spiaggia, puoi raccogliere qualche alga marrone, chiamata quercia marina (*Fucus vesiculosus* in latino), e far scoppiare le bolle d'aria; esse emettono un suono molto forte quando si rompono. Potresti fare la stessa cosa con i bianchi sinforicarpi del tuo giardino, conosciuti anche come *Symphoricarpos albus*.

Sulla riva di un lago puoi tagliare un pezzo di giunco, di circa 12-15 centimetri, sotto all'internodo, così che la canna abbia un'estremità aperta ed una chiusa. Intaglia una linguetta vibrante vicino all'estremità chiusa del giunco ed otterrai un semplice clarinetto (Fig. 2). Anche una cannuccia di avena o un fico svuotato del suo contenuto o uno stelo di alloro possono essere usati per realizzare uno strumento.

Uno strumento a fiato, come un flauto, un clarinetto o una tromba, può essere ricavato da un ramo di sambuco, il cui midollo è così morbido che si può rimuovere facilmente. I flauti possono essere realizzati da steli cavi per natura, come quelli secchi della falopia, della corregiola, della *persicaria bistorta*, dal poligono, o *persicaria perfoliata*, e anche dal *polygonum hydropiperoides*. Questi fusti presentano internodi, o "ginocchia", come il bambù o la canna comune, da cui l'etimologia greca della famiglia di appartenenza di queste piante: *polygonum* vuol dire infatti "molte ginocchia". Si soffia dentro un flauto di questo tipo così come si soffierebbe in una bottiglia; una serie di flauti di varie dimensioni messi in fila formano

un flauto di Pan (Fig. 3). Ma attenzione a non utilizzare il fusto di *Heracleum sphondylium*, comunemente chiamato panace: potrebbe ustionarvi la pelle.

Creare fischiotti in salice o betulla è un tipico passatempo primaverile, quando la linfa scorre meglio e la corteccia si rimuove più facilmente (Fig. 4). Questa tradizione era piuttosto diffusa nelle società preindustriali, generalmente legata a vari rituali magici dell'antichità. Il racconto che segue proviene dalla Svezia e risale alla metà del XVIII secolo: "In primavera andammo a prendere acqua da un ruscello che scorreva verso Sud, nel punto in cui il mormorio delle acque era maggiore. A quel punto un adulto di solito soffiava dentro l'acqua con un flauto in salice che era appena stato utilizzato da un fanciullo. Il bambino doveva allora bere a stomaco vuoto per tre giorni. Questo rito aveva lo scopo di garantire al fanciullo un ottimo orecchio musicale".

C'è inoltre un'ampia varietà di baccelli che possono essere utilizzati come sonagli; i gusci delle nocciole, così come i noccioli di ciliegia o altri frutti, possono essere trasformati in fischiotti (Fig. 5); persino una carota svuotata della porzione centrale o un semplice pezzo di corteccia possono essere trasformati in trombe.

Numerosi testi antichi spiegano come si possano realizzare strumenti musicali effimeri utilizzando diverse parti di una pianta; questo avveniva generalmente in maniera estemporanea e spontanea, e difficilmente gli strumenti così realizzati potevano durare più di un giorno. Tra le fonti ricordiamo il poeta latino Virgilio (70-19 a.C.), i cui bucolici pastori suonavano usando steli di avena, e vari testi folkloristici ed etnologici provenienti da tutta Europa.

Sappiamo che nei tempi antichi questi strumenti vegetali furono usati non solo per diletto, ma anche con scopi pratici. Fischiotti fatti con gherigli di noci o gusci di nocciole erano perfetti strumenti di segnalazione per poter comunicare anche attraverso lunghe distanze. Soffiando su una foglia tenuta ben stretta tra i pollici, i cacciatori imitavano il verso del cervo rosso o del falco, e il sonaglio di un bambino in radici di betulla intrecciate con all'interno dei

sassolini poteva tenere lontani gli spiriti maligni. La realizzazione di fischietti in corteccia di betulla o di salice veniva tradizionalmente accompagnata da cori ritmici e canti che dovevano funzionare come incantesimi. Nel complesso, tutti questi indizi sono testimonianze di antichi riti primaverili.

Varie tipologie di strumenti effimeri furono certamente realizzate e utilizzate anche nella Preistoria, ma sono ormai per noi irrimediabilmente perdute. Solo in alcuni ambienti particolarmente

favorevoli strumenti di questa sorta si sono preservati. Un esempio è rappresentato da un gruppo di circa 30 frammenti di guscio di nocciola, realizzati da cacciatori-raccoglitori preistorici, ritrovati in una palude della Svezia meridionale. Se legati tutti insieme da un unico filo essi avrebbero potuto funzionare come un sonaglio, ma non c'è traccia di un ipotetico laccio, in quanto probabilmente realizzato con un materiale deteriorabile come pelle non conciata, tendine animale o qualcosa di simile (Fig. 6).





Fig. 2 Aerofono di canna comune.



Fig. 3 Siringa in fusto arboreo.



Fig. 4 Fischiello di corteccia.



Fig. 5 Fischiello di gheriglio.



Fig. 6 Sonaglio in guscio di nocciola. Libera ricostruzione di un ritrovamento del Mesolitico proveniente dalla Scania, Svezia, realizzata da Åke Egevad.





Strumenti nel corso del tempo

2.1 Dolci suoni dall'Oriente. Strumenti a corda nell'antichità

Ricardo Eichmann

Gli strumenti a fiato sono conosciuti sin dalla tarda epoca Paleolitica in Europa, circa 40000 anni fa (vedi il capitolo 1.1). Gli strumenti a corda, invece, si sono aggiunti all'inventario degli strumenti musicali probabilmente molto più tardi. Non esistono prove archeologiche o iconografiche della loro presenza prima degli inizi dell'Età del Bronzo nell'Asia occidentale, nel Levante e nella Mesopotamia (metà del quarto millennio a.C.).

I precursori degli strumenti a corda sono stati con ogni probabilità gli archi musicali, come quelli impiegati presso alcune culture fino ai nostri giorni; questi strumenti erano presumibilmente in origine archi da caccia, forse già noti nel tardo Paleolitico. Nelle culture africane gli archi musicali vengono usati in esibizioni che servono a rafforzare la coesione sociale del gruppo; in Namibia, per esempio, essi accompagnano "storie cantate", canti che esplorano la vita personale o pubblica, riguardanti la caccia o l'allevamento di animali. Non esiste un repertorio di canti standardizzato; al contrario, le canzoni sono il risultato improvvisato di una comunicazione diretta tra il musicista che racconta la storia e coloro che ascoltano. Il gruppo reagisce al canto e in questo modo ispira il musicista. Con tali esibizioni, sia il musicista che il suo pubblico rafforzano il legame sociale necessario per organizzare la vita del gruppo. A causa del basso volume, l'arco musicale è il più adatto ad intrattenere piccoli gruppi; inoltre le caratteristiche ritmiche dello strumento oscurano quelle melodiche.

Ad oggi non vi sono chiare prove archeologiche della presenza di archi musicali nel Vicino Oriente antico o in Europa. Vi è un gran dibattito intorno alla rappresentazione di ciò che potrebbe essere un arco musicale in una caverna nei Pirenei francesi (Trois Frères: tardo Paleolitico) e intorno a frammenti di archetti di legno provenienti da Ageröd, in Svezia (Mesolitico) e dalle palafitte di Molina di Ledro in Italia (Età del Bronzo).

Strumenti a corda più complessi risalgono alla seconda metà

del quarto millennio a.C. in Asia occidentale, rappresentati su ceramica dipinta, rilievi scolpiti, o impronte di sigilli; si tratta di arpe (Fig. 1). Ritrovate in vari contesti, alcuni dei tipi più antichi sono di fatto arpe arcuate e triangolari, rispettivamente indicate da una forma ad arco o triangolare. Le più antiche rappresentazioni figurate mostrano arpe arcuate con un numero di corde che va da tre a cinque. In una rappresentazione ritrovata a Choga Mish, in Iran, tali strumenti vengono suonati quali parti di un complesso musicale che accompagna un banchetto; al complesso appartengono anche un cantante, un percussionista, e un suonatore di strumento a fiato. Il secondo tipo di arpa, quella triangolare, si trova in una raffigurazione, risalente alla fine del quarto millennio a.C. da Megiddo, in Palestina, dove un musicista in piedi tiene un'arpa che sembra avere nove corde. Questa rappresentazione eccezionale fu incisa su una pietra pavimentale di 42x21,5 cm, vicino a un altare in un santuario. Tali antiche immagini di strumenti a corda appaiono in scene che riproducono pratiche rituali svolte in contesti rappresentativi, amministrativi e religiosi.

Nel corso del terzo millennio a.C. iniziano ad apparire nell'inventario delle raffigurazioni di cordofoni le lire. Gli esempi più importanti sono le cosiddette lire a testa di toro (Fig. 2), che appaiono frequentemente nell'iconografia della Mesopotamia e venivano suonate in occasioni prestigiose e ufficiali, come durante i banchetti. Questi strumenti erano propri della civiltà sumera ed erano costruiti prevalentemente in legno, a volte decorato con materiali preziosi. Strumenti di questo tipo, con teste di toro realizzate con metalli preziosi (oro, argento), sono stati ritrovati durante gli scavi condotti presso il cimitero reale di Ur, nel sud della Mesopotamia. Si può ipotizzare che essi rappresentassero significativi elementi della identità sumera. Come i rituali di sepoltura nei quali venivano usati, essi erano caratteristici di una nuova epoca nella Mesopotamia meridionale, che iniziò alla fine del

quarto millennio a.C. e fu dominata dalla comparsa di città-stato in collaborazione, in competizione o in guerra tra loro. Molte innovazioni risalgono a questo periodo, come la lavorazione del rame, la scrittura, la burocrazia e l'architettura complessa. La creazione di musica in modo organizzato era, ovviamente, un ulteriore aspetto di queste attività innovative.

A partire da questo periodo, i musicisti e gli strumenti musicali furono una componente essenziale delle pratiche religiose in tutta l'Asia occidentale, in modo particolare per comunicare con gli dei e per mantenere il benessere dello Stato. Al più tardi entro il primo millennio a.C. le lire si erano diffuse in tutta la regione, inclusa l'area del Mediterraneo. Esse appaiono, ad esempio, nel contesto di una scena di culto dipinta su un sarcofago miceneo ritrovato ad Hagia Triada (Creta, metà del secondo millennio a.C.) e nelle mani di statuette cretesi in metallo risalenti alla prima metà del primo millennio a.C.

Un altro importante elemento nell'inventario degli antichi strumenti a corda dell'Asia occidentale era il liuto, che appare in varie immagini risalenti alla fine del terzo millennio a.C. (Fig. 3a-b). I liuti sono caratterizzati da corde che corrono parallele a un manico di legno e da una cassa armonica, di solito ricoperta di pelle animale. Nel caso dei liuti, il numero di note diverse che potevano produrre non dipendeva più dal numero delle corde, poiché ogni corda poteva produrre una varietà di note quando veniva fermata con le dita in diversi punti, riducendo progressivamente la sua lunghezza. Sebbene gli antichi liuti dell'Asia occidentale di solito avessero solo due o tre corde, potevano produrre una gamma di suoni che superava un'ottava.

I testi cuneiformi forniscono prove convincenti del fatto che le antiche scale musicali avessero sette suoni e l'ottava, suoni che potevano essere strutturati variamente per produrre diversi modi musicali. Strumenti moderni ci indicano che alcuni liuti potrebbero avere avuto dei tasti, muovendo i quali si sarebbero potute ottenere scale diverse. Nella parte superiore le corde erano attaccate con

l'ausilio di fili avvolti attorno al manico; per accordare ogni corda, quei fili venivano premuti verso l'alto o verso il basso.

I liuti appaiono per la prima volta in immagini su sigilli di pietra cilindrica che risalgono approssimativamente al 2200 a.C., durante il cosiddetto periodo Accadico. Uno di quei sigilli apparteneva a un musicista professionista (*nar*) il cui nome, Urur, è inciso in scrittura cuneiforme (Fig. 4). La più antica rappresentazione conosciuta di musicisti con liuto appare (come quelle di musicisti con altri tipi di strumenti) in contesti mitologici, insieme a dei e demoni. È possibile che le immagini sui sigilli indicassero i doveri dei musicisti, ossia cantare canzoni di argomento mitologico, accompagnandosi con i loro strumenti. Nel terzo millennio a.C. i musicisti appaiono in dettagliate liste di professioni. Esse includono musicisti responsabili di cerimonie (*nar*), come anche quelli che svolgevano esclusivamente compiti di culto. Entrambi dovevano sottoporsi a parecchi anni di apprendistato e venivano impiegati poi in palazzi e templi.

Nel terzo e secondo millennio a.C. musicisti e strumenti musicali, inclusi lire e liuti, venivano ampiamente diffusi dalle élite politiche attraverso reti commerciali di terra e mare controllate dall'autorità palaziale. Gli strumenti, e in alcuni casi gli stessi musicisti, venivano inviati come doni diplomatici. Attorno al tredicesimo e quattordicesimo secolo a.C. tali pratiche condussero allo sviluppo di uno stile "internazionale" nelle culture reali e delle élite dell'Asia Minore, Mesopotamia, Siria ed Egitto. Ciò includeva oggetti di lusso, con caratteristiche stilistiche e iconografiche rintracciabili oltre i confini politici e culturali. Attraverso il commercio marittimo tali beni circolavano nel Mediterraneo e raggiunsero il mondo greco, come mostra il carico del relitto di Uluburun, a sud della Turchia, che includeva anche una tromba costruita con il corno di un rinoceronte.

Tuttavia, pratiche musicali e strumenti musicali alieni al mondo greco non sembrano essere stati apprezzati ovunque. Almeno nella Grecia pre-ellenistica non vi sono segni dell'uso del liuto. Pare che fossero preferite le lire, ritenute del tutto adeguate per la vita

musicale (vedi capitolo 2.2). Questa situazione cambiò soltanto al tempo di Alessandro Magno, le cui campagne in Asia centrale probabilmente contribuirono a rendere popolare il liuto nell'area mediterranea. A partire da quel momento, liuti dal manico a sezione circolare o rettangolare furono comuni anche nel mondo ellenistico, probabilmente chiamati *pandoura*: questi strumenti furono ulteriormente sviluppati ai tempi dei Romani e nella tarda antichità (Fig. 5-6). Le corde ora venivano accordate con piroli e la cassa di risonanza veniva ricoperta con tavole armoniche di legno, come nel caso dei cosiddetti liuti "copti" provenienti dall'Egitto (Fig. 7a-b). Nel periodo compreso tra il quinto e l'ottavo secolo d.C. si affermò un particolare tipo di liuto nelle rappresentazioni figurate ritrovate su lussuosi mosaici pavimentali e su pareti dipinte in tutta l'area del

Mediterraneo (Fig. 8), e diversi esempi emersero dagli scavi condotti in Egitto. A quanto pare, le pratiche musicali e socioculturali del periodo ellenistico condussero ad un'ampia diffusione di questo tipo di strumento. La conoscenza di questi strumenti si diffuse a nord oltre le Alpi grazie alle illustrazioni contenute nei manoscritti del Salterio (Fig. 9).

Nell'antichità gli strumenti a corda costituirono una parte integrante dell'identità culturale e politica delle élite. Per quanto ne sappiamo, essi contribuirono anche allo sviluppo della civiltà in Mesopotamia al più tardi nella tarda Età del Bronzo, e in Europa nel corso dei secoli successivi. Gli strumenti – lire e arpe, nel caso dell'antica Mesopotamia, e liuti nel periodo islamico – furono usati anche come modelli nella teoria musicale.

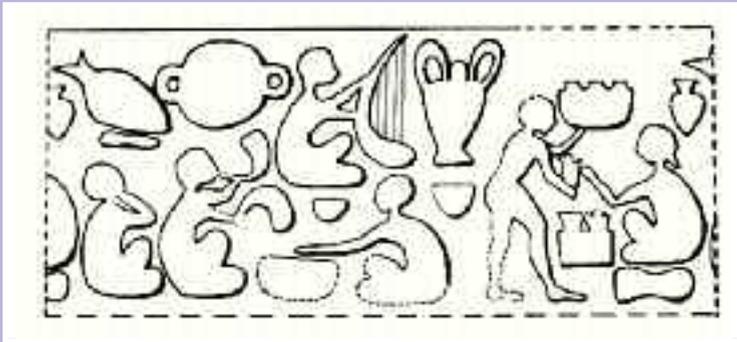


Fig. 1 Rappresentazione di suonatore di arpa sull'impronta di un sigillo proveniente da Chogha Mish, Iran (seconda metà del quarto millennio a.C.); Disegno di R. Eichmann.



Fig. 2 Rappresentazione di suonatore di lira su una cassa di risonanza di lira decorata proveniente da Ur, Iraq (metà del terzo millennio a.C.).



3a



3b

Fig. 3a-b a- Resti di un liuto a due corde proveniente da una tomba della XVII Dinastia (XVI-XV sec. a.C.) a Deir el Medina, Egitto; Cairo, Museo Egizio; b- Ricostruzione di Susanna Schulz.



Fig. 4 Rappresentazione di suonatore di liuto (a sinistra) da un'impronta di sigillo risalente al periodo Accadico in Mesopotamia (2300 a.C.).



Fig. 5 Rappresentazione di suonatore di liuto in un rilievo proveniente da Mantinea, Grecia (IV sec. a.C.). Atene, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 6 Rappresentazione di suonatore di liuto in rilievo proveniente da Merida, Spagna (I sec. d.C.).



7a



7b

Fig. 7a-b Liuto copto proveniente da una tomba a Saqqara, Egitto (V-VIII sec. d.C.); Il Cairo, Museo Copto; b- Ricostruzione di Susanna Schulz.



Fig. 8 Rappresentazione di un orso che suona il liuto. Pittura murale ritrovata a Quseir el 'Amra, Giordania (inizio dell'VIII sec. d.C.).



Fig. 9 Rappresentazione di musicista con liuto. Illustrazione dal salterio di Utrecht (820-835 d.C.). Utrecht, University Library, Ms. 32, fol. 25r.

2.2 Guerrieri e bardi. La lira dominante

Stefan Hagel

Fu nell'alto Medio Evo che i precursori del violino divennero molto rinomati in Europa. Suonato con un archetto, e quindi, capace di produrre note forti e prolungate senza bloccare la bocca del musicista, questo nuovo tipo di liuto si guadagnò velocemente il favore dei cantanti. Così essi abbandonarono lo strumento che in precedenza aveva distinto la loro professione per epoche immemori: la storia della lira europea volgeva al termine. L'uso dello strumento si diffuse verso Est e verso Nord, e gli ultimi esemplari, pur integrati in un contesto sonoro totalmente diverso, si rintracciano nella Siberia del XX secolo.

Questa rapida obsolescenza molti secoli fa si trova in curioso contrasto con la presenza ininterrotta della lira quale icona culturale paneuropea. In fogge stranamente antistoriche e apparentemente simili agli strumenti dell'antichità, le lire sono il simbolo dominante della cultura musicale, e si trovano come decorazione non soltanto nei teatri d'opera, nelle sale da concerto e su altri strumenti musicali, ma anche su libri, mobili, gioielli, e persino nei cartoni animati per la televisione.

Naturalmente l'Europa ha sempre riconosciuto il suo comune retaggio culturale in riferimento alla Grecia e a Roma. Nessuno strumento musicale contemporaneo sarebbe mai stato capace di esprimere un ideale perduto di armonia musicale primordiale in maniera così appropriata come uno strumento il cui suono si era anche perduto, mentre veniva, allo stesso tempo, associato a poeti leggendari, quando agli albori della storia europea poesia e musica formavano un tutto unico. Era stato al suono della lira che Omero aveva cantato le battaglie di Troia e le avventure di Ulisse, e Saffo i desideri amorosi; molto indietro nel tempo, in tempi mitici, Orfeo aveva placato le fiere, e Anfione aveva costruito le mura di Tebe con il suo suono. Sul modello greco, i poeti composero poesia *lirica* in molte lingue, proprio come la parola e il concetto stesso di *musica* fu adottato quasi universalmente a partire dai Greci.

Tuttavia, la lira non fu assolutamente associata in modo speciale con i Greci, e, sebbene essi la tenessero in grandissima consi-

derazione, lo stesso era vero anche per altri popoli del Mediterraneo, come anche nel Medio Oriente e verso il Nord. Sulla reale antichità di questo tipo di strumento non sappiamo nulla. Le lire sono fatte, in genere, di materiali deperibili; una cassa armonica con due braccia unite da una sbarra, tutte fatte solitamente di legno, con corde di budello tese dalla base dello strumento, oltre un ponte e attraverso lo spazio che si apre tra le due braccia fino al giogo, attorno al quale erano poi legate e accordate. Come nel caso di molti altri strumenti, un tale oggetto sarebbe sopravvissuto a contatto con la terra soltanto in condizioni particolarmente favorevoli. Pertanto, normalmente la presenza della lira della lira è testimoniata soltanto se essa era dipinta su un'opera d'arte che si è poi conservata, oppure quando veniva collocata in una tomba: vi sono lire che spuntano un po' ovunque, a seconda dello sviluppo dell'espressione artistica e dei gusti figurativi dei loro fautori. A maggior ragione, è affascinante notare come tutti questi pezzi di mosaico iniziano a formare un quadro più ampio, nel quale possiamo discernere già in origine almeno tre caratteristici tipi di lire. Gli esempi provenienti dal Medio Oriente, di dimensioni diverse, tendono a mostrare una base piatta e braccia divergenti; questo è già vero nel caso dei famosi grandi strumenti a forma di toro provenienti da Ur, l'antica città sumerica, come anche per i piccoli strumenti piatti trovati tra la Siria e l'Egitto. Di contro, dall'Egeo verso Ovest, attraverso Italia, Spagna e parti della Francia, le lire di solito hanno una base rotonda e braccia parallele – sebbene, attorno al VII sec. a.C. i Greci avessero adottato la base piatta per la loro tipica lira da concerto (*kithara*). Nel Nord, in una serie di tombe tardo antiche e del primo Medio Evo, in Germania e in Inghilterra, si è trovato il terzo tipo caratteristico di lira, lunga e sottile, con un pomello posto sulla base tonda per legare le corde. Forme strettamente connesse a questo tipo appaiono in alcune immagini medievali. Tenderemmo ad associare questo tipo con le popolazioni germaniche e, forse, a considerarlo come derivato da modelli romani, se non fosse per una rappresentazione isolata della stessa forma nelle mani di uno Scita che risale al IV sec. a.C, anteriore rispetto al più antico reperto

“germanico” di mezzo millennio. Notando quanto alcune particolari forme di lire possano rimanere stabili per molti secoli, non siamo nella posizione di poter valutare il loro sviluppo preistorico, e ancora meno di poterlo ricondurre ad una ipotetica origine comune, che potrebbe essere stata in un qualsiasi tempo tra l’Età della Pietra e il terzo millennio a.C.

Sebbene lire di diversa origine culturale si siano a volte incontrate e siano state suonate insieme, di norma si sarebbe rimasti consapevoli delle forti associazioni etniche delle loro diverse forme. Notoriamente, un poeta latino del periodo delle migrazioni immagina come popolazioni diverse esalterebbero il loro patrono in un canto:

“Che i Romani ti lodino con la *lira*, i Barbari con l’*arpa*,
i Greci con l’*achilliaca*; e che i Britanni suonino la *crotta*”.

Questi nomi di strumenti denotavano a quei tempi tutti delle forme di lire, sebbene sia difficile individuare le forme della lira romana (lira, dopo tutto, è una parola greca), e dell’ignota greca achilliaca. L’arpa germanica doveva essere quella di forma slanciata, e la celtica crotta, probabilmente, la variante più squadrata. Questi ultimi due riferimenti ci mostrano come i nomi degli strumenti spesso sopravvivano anche dopo che gli strumenti stessi sono scomparsi. In questo modo una cultura riesce a preservare il tradizionale prestigio associato al nome, creando una sorta di continuità nonostante i cambiamenti storici. Pertanto, la *crotta* ha ceduto il suo nome alla moderna *crwth*, o *rota*, e la *harpa* all’arpa, proprio come la greca *kithára* linguisticamente si riferisce a chitarre, *cittern*, *gittern*, e *zither* (cetre da tavolo).

Il caso dell’arpa è di speciale interesse, perché è associata al re Davide nella Bibbia, una figura di immensa importanza, in quanto incarna l’ideale santo, poeta e strumentista regale. Tuttavia, l’idea moderna di Davide come un vero arpista è dovuta soltanto a uno slittamento di significato. Rappresentazioni antiche e medievali lo

mostrano come un suonatore di lira, e questo è anche il contesto biblico. Nella Bibbia la figura di Davide, a parte il suo ruolo come monarca e fondatore di una dinastia duratura, richiama gli archetipi di guaritore, guerriero, amante e fuorilegge. Un lettore moderno potrebbe rimanere confuso dall’apparente contrasto tra l’abile musicista che riesce a placare l’afflizione mentale del re Saul, e il pastore che affronta e uccide Golia. Per molte culture antiche, tuttavia, questi erano solo due aspetti di un leader o aristocratico modello. Già il re sumero Šulgi loda se stesso per le sue eccezionali abilità musicali, non meno che per le sue capacità nella guerra e in altre occupazioni regali, stabilendo un modello per le culture cuneiformi mediorientali. Prima della decifrazione di testi europei, un vaso cipriota risalente alla prima Età del Ferro, forse un po’ anteriore al Davide storico, ci offre un esempio di autorappresentazione da parte delle élite su quell’isola: un guerriero, riconoscibile dall’elmo e dalla spada, ha in mano una tipica lira mediterranea. Forse la lira suonata con il plectro, dove la mano destra dava il ritmo, mentre le dita della mano sinistra tenevano ferme o pizzicavano le corde, era particolarmente adatta agli spadaccini, la cui mano destra aveva una più alta probabilità di essere mutilata, rispetto alla sinistra, protetta dallo scudo? Ad ogni modo, lo strumento è associato con alcuni degli eccezionali eroi epici europei. Omero rappresenta Achille, re dei Mirmidoni, il più fatale dei guerrieri davanti a Troia, mentre si ritempra con la lira, cantando le gesta degli uomini. Simili figure emblematiche si incontrano dall’altra parte dell’Europa, dove popolazioni germaniche e celtiche difesero l’antica ideologia guerriera fino al Medio Evo. Così, il re Gunnar, nella variante scandinava del mito dei Niflung, notoriamente usa la sua lira per fare addormentare le belve nella fossa dei serpenti di Attila. Più lugubre ancora, all’indomani della seconda battaglia di Moytura, l’eroe irlandese Dagda va a recuperare la sua lira dal nemico, e quando magicamente la chiama nel salone nemico, essa uccide nove uomini nel suo tragitto. Successivamente Dagda riesce a scappare incantando gli altri

nemici con canti di dolore, di gioia e, infine, soporiferi.

Le proprietà magiche della lira sono anche un'indicazione della sua funzione culturale. Lo strumento era usato in larga parte nelle orchestre dei templi nel Medio Oriente, soprattutto nel tempio di Gerusalemme.

Circa cento chilometri a nord, ad Ugarit, alla lira vennero attribuiti onori divini. In Grecia era sempre presente tra gli dei, quale principale attributo di Apollo, insieme all'arco. Di conseguenza, tra gli uomini essa forniva il tipico accompagnamento per gli inni, come anche per i peana, canti di guarigione, il cui nome deriva dall'antico dio medico *Paieon*.

Naturalmente, c'era poi il bardo: un musicista professionista, che lavorava presso la corte di un mecenate, o viaggiava per vari paesi. Egli lodava le gesta dei viventi e anche dei loro antenati, creando la storia idealizzata di un passato epico, ma anche preservando la conoscenza tradizionale nei suoi versi. La sua arte spaziava a metà tra memorizzazione letterale e libera improvvisazione in un linguaggio stereotipato, come si osserva anche in tradizioni recenti.

Tuttavia, molti filoni europei di canto epico sono scomparsi insieme allo strumento tradizionale dei menestrelli, mentre alcuni hanno adottato nuovi modi per accompagnare il canto. Oggigiorno le lire prosperano soltanto a sud del Mediterraneo, nei paesi arabi e in ampie zone dell'Africa, con modalità di accordatura che sono diverse da quelle che erano state usate dai Sumeri fino al nostro Medio Evo – e, in ogni caso, in regioni che si trovano oltre l'ambito di interesse di questo libro.



Fig. 1 Lira (*kithàra*). Ricostruzione (basata sull'iconografia: S. Wallace e S. Hagel).

2.3 Respirando paura e stupore. Trombe e corni attraverso i secoli

Peter Holmes

I primi strumenti a bocchino a comparire in Europa furono le trombe di conchiglia, usate nell'area del Mediterraneo nel Paleolitico superiore, intorno al 17000 a.C. Tuttavia, alcuni esemplari sono stati ritrovati anche nell'Europa centrale, a molte centinaia di miglia da dove furono prelevate, indicazione del fatto che queste conchiglie erano considerate oggetti di valore e venivano usate molto probabilmente in rituali importanti (vedi capitolo 1-9 *Suoni dal mare*).

Corni di animali venivano anche usati come strumenti sonori in quel periodo, ma di loro non rimane alcuna traccia. Tuttavia, sappiamo che nel momento in cui questi strumenti appaiono tra le testimonianze archeologiche, i corni avevano acquisito associazioni mistiche, essendo collegati a divinità della caccia, della nascita, e al femminile; essi rimasero strumenti rituali fino a tutto il periodo romano e oltre.

Strumenti a bocchino non fatti di corno di animale emergono dalla notte dei tempi attorno al 2500 a.C., testimoniati da una singola testimonianza iconografica a Saqqara, in Egitto. Sembra improbabile che strumenti simili a trombe, fatti di materiali naturali, non fossero stati usati prima di questa data, ma nessuno di essi è sopravvissuto. Ad ogni modo, strumenti sonori fatti di materiali naturali quali corna, ossa, legno, argilla e conchiglie vengono usati ancora oggi.

Per mettere insieme la storia degli strumenti musicali, gli archeomusicologi devono basarsi, oltre che sui relativamente scarsi resti fisici, sull'iconografia, su studi etnografici, e su fonti letterarie, per creare un quadro coerente. Si scopre così che la preistoria degli strumenti musicali non fu una storia di continuo sviluppo fino ad oggi, ma un cammino in cui un particolare strumento, che era strettamente integrato nella cultura di una società, poteva essere sviluppato sia tecnicamente che organologicamente per poi sparire senza lasciare traccia quando quella determinata cultura cessava.

Un perfetto esempio di questo è il *lur* in bronzo (vedi capitolo 2-4 *I lur in bronzo*, CSL), lo splendido corno di bronzo risalente alla fine dell'Età del Bronzo diffuso nel Nord Europa. Essendo un corno naturale a tutti gli effetti, era, in pratica, una sorta di corno tenore. Una coppia di *lur* provenienti da Brudevælde sono lunghi 6 piedi e 7 pollici, che è quasi la stessa dimensione del moderno corno tenore, che misura 6 piedi e 6 pollici. Inoltre, i bocchini del *lur*, che erano parte integrante dello strumento, hanno una tazza di forma molto simile a quella del moderno corno tenore. Intorno al 500 a.C., tuttavia, questo fratello preistorico del corno tenore scompare dalla scena europea.

Un musicista moderno potrebbe guardare questi semplici strumenti sonori e chiedersi come abbiano fatto a contribuire in modo significativo ai rituali del loro tempo, dato il loro limitato potenziale acustico. Tuttavia, mentre possiamo vedere gli ottoni come strumenti del musicista, nell'età della Pietra e nelle prime età dei Metalli, in un mondo considerato abitato da ogni sorta di spirito, essi venivano visti come strumenti propri di quegli stessi esseri soprannaturali. In alcune zone del mondo antico, tutti i rumori forti venivano visti come emessi da fonti soprannaturali, e la tromba emerse molto presto come uno strumento che possedeva poteri speciali, che le permettevano di controllare delle forze altrimenti incontrollabili. Quale suono più forte che potesse essere emesso dall'uomo, la voce della tromba si collocava a fianco del tuono e al suono dei violenti terremoti, e veniva vista sia come una forma di comunicazione proveniente dalla sfera celeste, sia come un mezzo apotropaico per allontanare spiriti maligni e forze pericolose. A volte lo strumento diventava la voce del dio, altre volte fungeva da mezzo con il quale il sacerdote convocava gli dei, o il loro potere e la loro protezione. In questo contesto la loro forma può essere determinata più da associazioni di tipo simbolico che non da esigenze musicali. Ad esempio, la tromba d'argento di Tutankhamen (risalente al 1350

a.C.) (Fig. 1) aveva la forma di una foglia di loto, e anche decorazioni a foglia di loto, che è il simbolo della rinascita e della resurrezione. Inoltre, l'argento, uno dei metalli del tempio, può essere stato visto come qualcosa che le conferiva un grande potere. Questo potere risuona ancora molto più tardi nell'escatologia cristiana – si confronti soltanto il versetto della Bibbia che Händel ha reso così famoso nel suo *Messiah*: “La tromba suonerà e i morti risorgeranno, incorruttibili”.

Gli ottoni sono stati anche associati alla guerra. Gli strumenti simili a trombe assumevano un ruolo nella battaglia, e, quindi, divennero dei segni di prestigio militare e sociale, un significato che fu attribuito a governanti e, forse solo secondariamente, a sacerdoti.

L'iconografia e disposizione dei reperti di corni e trombe nel mondo antico mostra spesso ricorrenti combinazioni di strumenti. Ad esempio, i corni irlandesi con imboccatura laterale o all'estremità del tubo appaiono insieme, come anche i *Iur* speculari di bronzo, uno con la voluta con curvatura a destra, e l'altro a sinistra, il *lituus* e il *cornu* etruschi, la tromba/corno iberica e l'*aulós*, e la *tuba* e il *cornu* romani. Una tale dualità di forme diversamente complementari fa pensare alla presenza di una forza che agiva in queste comunità, che vedeva questa dualità complementare come qualcosa che svolgeva un ruolo rituale. Vi è un numero di possibili candidati per questa complementarietà ma il genere è quello che risuona sia con le forme degli strumenti, e le loro rappresentazioni, sia con i bisogni delle società che usavano questi strumenti.

Nelle regioni settentrionali dell'Europa sono stati trovati elementi decorativi di metallo dell'età del Bronzo che originariamente si trovavano su corni di origine animale. Tipicamente, dei pezzi venivano aggiunti sulla punta del corno come precursori dei bocchini, e sulla parte finale della campana, formando una ghirlanda, e anche al centro, dando forma al predecessore del caneggio del corno. Strumenti antichi interamente in metallo ritrovati in Irlanda e nella regione baltico/scandinava e risalenti al 1500-1000 a.C. circa, sono chiaramente il risultato di un ampio

sviluppo precedente. I loro costruttori avevano sviluppato elaborate e precise tecniche di fonderia per formare corni con pareti sottili, quasi nello stesso periodo in cui in Egitto si producevano strumenti da lamine di rame, oro e argento, che potevano essere lavorati con spessori molto sottili, per produrre strumenti più leggeri.

Entro la tarda Età del Bronzo possiamo identificare due classi molto diverse di ottoni.

Uno aveva un caneggio conico, tipicamente terminante con un tubo di diametro relativamente piccolo, di non più di 1,5 cm all'estremità superiore, con una svasatura che raggiungeva i 9-10 cm all'estremità della campana. L'altro tipo di strumento aveva un ampio tubo, del diametro di 2-3 cm.

Dall'inizio dell'Età del Ferro (testimonianze più antiche risalenti al 700 a.C.), intervengono nuove possibilità tecniche. Queste consistono principalmente nell'uso di lamine di metallo martellate per creare l'oggetto, che all'inizio sostituirono ampiamente le precedenti basate sulla fusione del metallo. Questa nuova tecnica, però, rendeva necessario trovare nuovi modi per produrre giunti a tenuta d'aria. Gli etruschi usavano resine naturali per sigillare un orlo a flangia che era tenuto insieme da un filo di ferro avvolto attorno al margine esterno del tubo. Le popolazioni dell'Età del Ferro dell'Europa temperata variarono questa tecnica fissando insieme le due flange. Più tardi un bordo avvolto venne coperto con un nastro sigillante, con brasatura dolce sul giunto. Per unire diversi tubi uno all'altro, gli etruschi inserivano il margine di un tubo nel successivo e ci fondevano sopra un anello per saldarli insieme, riempiendo il giunto con brasatura dolce. Altri adottarono questa pratica, ma crearono guaine più lunghe nelle quali inserire le estremità dei due tubi da unire. La brasatura dolce generalmente usata, però, era poco resistente in confronto alle moderne leghe per brasatura forte. I romani furono i primi ad usare la brasatura forte per saldare gli orli sulla campana dei loro *cornua*, nello stesso modo in cui lo farebbe un moderno costruttore.

La produzione di lamine e l'acquisizione di nuove possibilità di

lavorazione delle lamine di metallo portarono ad una fantastica esuberanza che troviamo nell'enorme produzione di corni celtici (*carnyxes*) diffusi in tutta l'Europa pre-romana. Con le nuove abilità tecniche che venivano passate da una comunità all'altra, ogni zona era libera di utilizzare il proprio caratteristico stile, il che contribuì a creare un enorme varietà di tipi di strumenti a livello locale.

Durante questo sviluppo gli strumenti a tubo conico sembrano aver subito processi che ne mantenevano o addirittura aumentavano la conicità, permettendo loro, pertanto, di produrre una gamma di note molto vicina ai parziali della serie armonica naturale. Gli strumenti a tubo largo, d'altra parte, seguirono un'altra evoluzione, pur mantenendo la loro larghezza. Questa dualità di forme ci porta a credere che i due diversi tipi di strumento furono progettati per essere suonati in modi diversi, quelli conici come corni melodici, molto simili agli ottoni occidentali moderni, mentre quelli a tubo largo dovevano focalizzarsi su una singola nota come strumenti timbrici, e variando il colore del suono della nota, come gli strumenti a colore del suono variabile, al modo, ad esempio, dei moderni didgeridoo o dei corni africani fino a tempi recenti.

Esperimenti confermano che le riproduzioni di *carnyx* a tubo largo suonano bene in questa seconda modalità.

Alcuni strumenti sono presenti tra le testimonianze archeologiche solo in una forma, e alcuni in entrambe. I corni irlandesi, per esempio, si trovano solo nella forma di strumenti a tubo largo, mentre i *lur* si trovano solo come strumenti conici. Il *carnyx* (vedi capitolo 2-8 *Il carnyx*), la *tuba* (vedi la voce: *Tuba*), e i corni larghi ricurvi, si trovano in entrambe le varietà.

Poiché gli archeologi della musica devono basarsi sull'iconografia e su rappresentazioni tridimensionali relativamente piccole, come statuette e bassorilievi, non è sempre possibile stabilire con sicurezza il modo in cui alcuni strumenti venivano suonati. Nonostante questo, confronti incrociati tra diverse culture hanno contribuito molto alla nostra comprensione delle culture musicali diffuse su estese aree geografiche, permettendoci di riconoscere meglio come, sia la progettazione che l'uso degli ottoni viaggiassero ampiamente attraverso l'Europa nelle Età dei metalli, con la condivisione di caratteristiche sia tecniche che organologiche.



Fig. 1 Tromba d'argento dalla tomba di Tutankhamen (1350 a.C.). Replica: P. Holmes.

2.4 I *lur* di bronzo. Magnifica maestria artigiana, strumenti sonori enigmatici

Cajsa S. Lund

Nel 1797 un agricoltore dello Sjælland, in Danimarca, trovò sei corni di metallo ricurvo in una fossa paludosa chiamata Brudevælde. Essi furono rinvenuti in frammenti (Fig. 1). I corni risultarono realizzati in bronzo fuso, prodotti a coppie, e si ipotizzò che fossero molto antichi. L'archeologo danese C.J. Thomsen (che aveva proposto il sistema a tre epoche – l'Età della Pietra, del Bronzo e del Ferro) fu la prima persona che riuscì a datare questi corni, insieme a diversi altri corni ritrovati all'inizio del XIX secolo, al periodo che chiamò l'Età del Bronzo. Nel 1836 egli diede loro un nome: *lur*.

Entro la fine del XIX secolo erano stati ritrovati venticique *lur* in tutto. I ricercatori si trovarono a fronteggiare, dunque, un intero gruppo di strumenti preistorici che sembravano rivelare una cultura musicale sorprendentemente molto avanzata dei nostri primi antenati, risalente a circa 3000 anni fa. Questi corni sembravano anche rivelare un alto grado di abilità nell'arte di fondere il bronzo (Fig. 2). Non c'è da meravigliarsi per il fatto che i *lur* attirassero l'attenzione non solo in Scandinavia, ma anche nel resto del mondo. In mezzo alla gran varietà di reperti archeologici, questi corni si distinguono sia per dimensione che per quantità; ottimamente conservati, alcuni si potevano ancora suonare, e i trombonisti potevano mostrarne le eccellenti possibilità tecniche quali strumenti da concerto. Inoltre, si sono anche conservate immagini di *lur* di bronzo su incisioni rupestri che risalgono all'Età del Bronzo (Fig 3-4).

Oggi conosciamo non meno di sessanta *lur* di bronzo, integri o in frammenti, che sono stati ritrovati principalmente in Danimarca (37 *lur*). Tredici *lur* furono trovati in Svezia (la maggior parte di essi nella Scania), quattro nel sud della Norvegia, cinque nel nord della Germania, e uno in Lettonia. Pertanto, i *lur* sono un fenomeno che riguarda prevalentemente la zona del Baltico sud-occidentale. È un fatto interessante che non sembrino esserci rappresentazioni di *lur* su incisioni rupestri nella zona centrale di ritrovamento dei *lur* di

bronzo, in Danimarca e nella Scania (per quanto riguarda Kivik si veda la Fig. 4). Rappresentazioni di *lur* su incisioni rupestri sono state ritrovate soprattutto nelle province svedesi e norvegesi di Bohuslän e Östfold.

I predecessori dei *lur* di bronzo furono, presumibilmente, corna di bue. Nella sua forma altamente evoluta il *lur* di bronzo può essere descritto come un tubo conico risonante a pareti sottili lungo circa 1,60-2,40 m e spesso circa 1,2-2,6 mm, ripiegato a forma di S, con una campana a disco adornata del diametro misurante tra i 13 e i 29 cm, probabilmente un simbolo solare, e con un bocchino non separabile a tazza o a imbuto. Su alcuni *lur* è attaccata una catenella per portarli e/o per appenderli, e si possono vedere dei sonagli vicino al bocchino e sul rovescio della campana a disco. Un tipo più antico di *lur* di bronzo, più o meno di forma semicircolare, è rappresentato da un reperto ritrovato in una palude a Gullåkra, nella Scania, in Svezia (Fig. 5). Questi *lur* più antichi sembrano essere raffigurati nelle incisioni rupestri a Kivik nella Scania (Fig. 4).

I *lur* sono considerati come offerte, poiché venivano chiaramente depositati nel terreno, nella maggior parte dei casi in paludi o in altri territori umidi (forse anche in laghi), come doni per le potenze celesti. O forse venivano soltanto gettati via per mostrare quanto fossero ricchi i loro proprietari? Quasi tutti i *lur* grandi e ricurvi sono stati ritrovati a coppie, e quasi tutti i tubi risonanti di una coppia sono piegati in modo simmetrico e speculare (Fig. 6). La dimensione e il tono identici delle coppie di *lur* è dovuta probabilmente al fatto che essi sono stati prodotti in coppie per ragioni simboliche e/o magiche, e non perché erano stati costruiti espressamente per essere suonati in coppia.

I *lur* di bronzo sono eccezionali oggetti di artigianato, fusi con una tecnica conosciuta come a cera persa. Questa tecnologia viene usata ancora ai giorni nostri nella produzione di oggetti complessi con una parte interna cava e pareti molto sottili. Tuttavia essa era

praticata con grande abilità durante l'Età del Bronzo, e, persino oggi giorno nessuno è riuscito a fondere con successo degli oggetti così grandi e delicati.

Il tubo risonante del *lur* di bronzo doveva essere fatto di diverse sezioni di tubo più piccole di dimensioni diverse, che poi venivano messe insieme. Semplificando un po', in qualche modo, il processo di produzione era il seguente: dapprima la cavità interna di una parte di tubo (il cosiddetto sfiato del *lur* di bronzo) veniva modellata con l'argilla. Quando questa si era seccata, uno strato sottile (circa 1,5 mm) di cera d'api veniva steso attorno al modello di argilla, e ricoperto a sua volta di argilla. Quando questo strato esterno di argilla si era seccato, lo stampo veniva bruciato e la cera fondeva e colava via attraverso appositi buchi, o era dissolta col fuoco. Il bronzo fuso veniva poi versato nella sottile cavità che era stata lasciata dalla cera bruciata. Quando il bronzo si era solidificato lo strato esterno di argilla veniva rotto e anche il nucleo interno di argilla veniva rimosso.

Una coppia di *lur* di bronzo con tubi risonanti lunghi due metri erano realizzati in sette porzioni di tubo più piccole. Pertanto, per fabbricare due di questi *lur* ci voleva un numero doppio di porzioni di tubo, quattordici in tutto, e i pezzi duplicati dovevano essere quasi identici. Ci si deve chiedere quanto spesso i singoli processi parziali andassero male nell'ambito del complesso processo di fabbricazione di una coppia funzionante di *lur* di bronzo. E ci si può chiedere se esistessero numerose officine in cui venivano fabbricati *lur*, o se ce ne fosse, forse, solo una molto affermata, diretta da un maestro, ed esistente da generazioni quale solida azienda familiare.

Il bronzo è una lega di rame e stagno, certamente non una materia prima a basso costo. Per fabbricare un *lur* ci volevano circa tre chili di bronzo. Il valore di un *lur* di bronzo deve essere misurato, come per altri oggetti di artigianato e di precisione, soprattutto in termini di tempo richiesto per fabbricarlo. Lo specialista costruttore di *lur* di bronzo Peter Holmes ha calcolato che un gruppo di fabbri potesse fabbricare soltanto un paio di coppie di *lur* all'anno.

Chi si poteva permettere una coppia di *lur* nella società dell'Età del Bronzo? Un leader religioso e/o politico di alto rango, o una intera classe sociale di rango elevato? E chi e/o quali fattori determinavano il design o la dimensione dei *lur*, e, pertanto, le loro caratteristiche come strumenti sonori? Era chi li comprava, chi li fabbricava, chi li suonava (chiunque fosse costui), o tutti loro in collaborazione?

Su *lur* di bronzo integri, dei trombonisti moderni possono facilmente suonare dalle 8 alle 12 note naturali, ma questo non significa che i suonatori di *lur* dell'Età del Bronzo usassero, o anche si sforzassero, di ottenere questa gamma tonale. Si deve precisare che con la musica accade la stessa cosa che si verifica con la parola: siamo in grado di produrre un numero infinito di suoni diversi con la nostra voce o con degli strumenti, ma ne usiamo solo una parte limitata. La scelta dipende da cosa vogliamo ottenere, il che è, a sua volta, collegato con il *perché* produciamo dei suoni.

I ricercatori in archeologia sono d'accordo sul fatto che i *lur* di bronzo fossero usati in attività di culto; incisioni rupestri mostrano che essi erano suonati in coppia, anzi, persino in più grandi "complessi" (Fig. 3-4). Come i *lur* fossero realmente trattati tecnicamente e musicalmente rimarrà, senza dubbio, un enigma, come anche i fattori che ci sono dietro il loro uso, e i dettagli della loro storia evolutiva. Ma il *lur* dell'Età del Bronzo pienamente evoluto (il *lur* "classico", come quelli mostrati dalle Fig. 1 e 6) può essere il risultato non di esigenze musicali raffinate nel nostro senso del termine, ma, piuttosto, dell'abitudine dei bronzisti dall'area sud scandinava di creare oggetti di prestigio e di culto sempre più grandi e più imponenti.

Nota finale. I *lur* di bronzo furono prodotti e usati attorno al 1300-500 a.C., all'interno dell'Età del Bronzo scandinava. Non hanno nulla a che fare con l'Età Vichinga (circa 790-1100 d.C.), un anacronismo che si ritrova in letteratura fino ai giorni nostri in contesti non specialistici.



Fig. 1 Illustrazione delle tre coppie di *lur* di bronzo come furono ritrovati presso Brudevælde, in Danimarca. Disegno di Flemming Bau (1979).



Fig. 3 Il sito di incisioni rupestri con raffigurazioni di suonatori di *lur* più frequentemente riprodotto, nella provincia di Bohuslan, in Svezia.



Fig. 2 Uno dei *lur* di bronzo ritrovato a Brudevælde, in Danimarca. Lunghezza del tubo 211 cm. Età del Bronzo finale. Museo Nazionale della Danimarca.



Fig. 4 Incisione rupestre sulla pietra n. 8 nella tomba di Kivik, Scania, Svezia. Prima Età del Bronzo. Le figure sulla sommità della pietra si ipotizza siano dei "musicisti" rituali, due dei quali, più lontano sulla destra, suonano un antico tipo di *lur* di bronzo. Simrishamn, Museo di Österlens.



Fig. 5 Antico tipo di *lur* di bronzo, ritrovato a Gullåkra in Scania, Svezia. Lunghezza approssimativa 130 cm. Prima Età del Bronzo. Lund, Historiska Museet.



Fig. 6 *Lur* di bronzo ritrovati a Radbjerg, in Danimarca. Diametro delle piastre sulla sommità della campana circa 21 cm. Età del Bronzo finale. Copenhagen, Museo Nazionale della Danimarca.

2.5 Musica e potere. *Cornua e litui* in Etruria

Marina Micozzi

Uno degli aspetti più peculiari dell'uso della musica nella società etrusca è la stretta relazione esistente tra la rappresentazione del potere politico e due strumenti musicali, il corno e il lituo. Si tratta di due strumenti non usati in Grecia, ma probabilmente noti alle fonti greche, le quali ricordano un particolare tipo di *salpinx* etrusca, riferendosi non sappiamo se a uno dei due o a entrambi.

Il collegamento tra questi due strumenti e la sfera dell'autorità risulta già ben stabilito nella seconda metà del IV sec. a.C., quando suonatori di *cornu* e *lituus* compaiono in raffigurazioni di cortei magistratuali tra gli *apparitores*, quei personaggi che recavano i simboli del potere stesso. Allo stesso periodo risale il ritrovamento di strumenti reali in tombe di personaggi di rango, come quelle degli Anina e del Cardinale a Tarquinia e dei Vipinanas a Tuscania.

Si tratta delle prime rappresentazioni dirette dell'autorità politica nel mondo mediterraneo occidentale, prima dell'ascesa di Roma e della nascita dell'arte ufficiale romana, e ancora molto del loro significato rimane oscuro per noi. Conosciamo i simboli esteriori dell'autorità dei magistrati etruschi, ma siamo quasi completamente all'oscuro dell'essenza del loro potere, e non sappiamo quali competenze avessero o in che tipo di edificio svolgessero le loro funzioni.

La musica non è sempre rappresentata nel *processus magistratualis* (compare in poco più del cinquanta per cento dei casi), e non è rappresentata solo da *cornua* e *litui*. Nella Tomba dei Demoni Azzurri a Tarquinia il morto sul carro è accompagnato da un *aulos* e da una *kithara*, due strumenti che ritornano anche in alcune rappresentazioni più tarde. L'associazione tra il *cornu*, l'*aulos* e la *kithara* è molto comune nelle ultime urne cinerarie di epoca ellenistica dell'Etruria settentrionale, dove, al contrario, il lituo non è mai raffigurato.

Tuttavia *cornua* e *litui* sono gli unici strumenti che appaiono esclusivamente nel contesto del *processus magistratualis*. Dalla fine del IV sec. in poi, questi due strumenti non hanno una vita indipendente come strumenti musicali. Come i fasci o le altre insegne del potere, il loro unico uso era indicare che il defunto era stato un membro della ristretta classe aristocratica cui era

consentito ricoprire cariche pubbliche.

Per capire perché questi strumenti in particolare siano stati scelti per diventare simboli di autorità politica, dobbiamo ripercorrere la loro storia all'indietro, almeno fino al VII sec. a.C. Il lituo più antico è quello rinvenuto a Pian della Civita a Tarquinia. È stato trovato insieme a uno scudo e un'ascia in un deposito votivo la cui dedica è certamente collegata a un momento cruciale nella vita della comunità locale. Prima della loro sepoltura rituale, i tre oggetti sono stati volontariamente resi non funzionali (ad esempio, il lituo fu ripiegato in tre pezzi). La dedica è stata interpretata come espressione simbolica di un'autorità di tipo regale, che comprendeva sia il potere militare che quello religioso. Un secondo lituo proviene dalla necropoli del Sodo vicino a Cortona. Anche questo strumento fu defunzionizzato mediante la ripiegatura prima di essere ritualmente depositato, ma il suo contesto archeologico non è ben noto. Possiamo solo dire che è stato trovato in un luogo sacro e risale alla fine del VII sec. a.C. Tutti gli altri litui esistenti sono di provenienza sconosciuta; si tratta di strumenti da tempo presenti in collezioni museali, dei quali, in alcuni casi, è incerta persino la forma originaria. Al posto dei manufatti reali, abbiamo, però, immagini che mostrano lo strumento in uso.

Un piccolo numero di pitture parietali, urne scolpite, cippi con decorazione a rilievo, stele funerarie di Chiusi e Bologna databili tra gli ultimi decenni del VI sec. e la metà del V sec. a.C., rappresentano litui nella sfera dei giochi atletici. Nella Tomba della Scimmia a Chiusi, un suonatore di lituo accompagna una corsa di carri. Su due cippi di Chiusi, un suonatore di *lituus* suona il suo strumento accanto a un piccolo auleta, il quale sta accompagnando con la sua musica un incontro di pugilato. Entrambi i cippi hanno, sul lato opposto, una corsa di carri.

La connessione tra le corse di carri e il lituo è un *leitmotiv* in questo periodo, come dimostra un'anfora etrusca a figure nere del Pittore di Micali (Fig.3), in cui due suonatori di *lituus* suonano all'arrivo o alla partenza di una triga. Nel I sec. a.C. Orazio affermerà: "Il lituo appartiene alla cavalleria ed è curvo, la tuba è usato dalla

fanteria ed è dritta”. È possibile che lo stretto legame tra il lituo e la cavalleria sia durato per un così lungo periodo di tempo?

Anche la storia del corno inizia negli ultimi decenni del VII sec. a.C. Il primo conosciuto è stato rinvenuto nella Tomba dei Carri di Populonia, in associazione con un *currus* - il carro da guerra maschile -, un'ascia e altri oggetti che evidenziano il rango di spicco del defunto.

Quasi contemporanea è la prima rappresentazione iconografica del corno: sulla spalla di una *oinochoe* etrusco-corinzia della fine del VII secolo a.C. un suonatore di corno è coinvolto in una scena di guerra, probabilmente legata alla conquista di Troia. Anche il suonatore di corno su un'anfora a figure nere del Pittore di Micali (fine VI sec. a.C.) viene rappresentato in un contesto militare, mentre guida un gruppo di guerrieri all'attacco (Fig.4). Su una stele sepolcrale di Bologna (Fig.5) dello stesso periodo, un guerriero che suona il corno è impegnato in un duello. Qui, il corno è usato come arma - un uso che è evidente anche in altre rappresentazioni iconografiche nella valle padana etruschizzata e nella regione venetica. Tutti questi *cornua* sono varianti del tipo a forma di 'U', che ricorda i prototipi realizzati con corna di animali.

Le raffigurazioni del *cornu* scompaiono alla metà del V sec. a.C. Quando riappaiono, nel IV sec. a.C., sono inserite in rappresentazioni del *processus magistratualis* e riguardano i grandi strumenti circolari con barre di supporto che sono saranno utilizzati per tutta l'epoca romana.

Da questo rapido *excursus* si possono trarre due conclusioni principali. La prima è che le lunghe storie dei due strumenti sono storie indipendenti: lituo e corno non appaiono mai insieme prima del IV sec. a.C. La seconda è il forte legame tra il *cornu* e la guerra: lo strumento appare sempre in contesti in cui l'aspetto militare è dominante.

L'unico legame tra il lituo e la guerra, invece, è la presenza di armi nel deposito di Tarquinia. Tuttavia, in questo contesto la componente rituale è assolutamente dominante e persino le armi fungono da status symbol. La trasformazione delle armi da strumenti di uso pratico a simboli di status è, del resto, un fenomeno tipico del periodo orientalizzante etrusco (VII sec. a.C.).

Fin dalla sua prima comparsa, la caratteristica principale del lituo è la sua associazione con la sfera pubblica civile. Il *lituus* di Tarquinia fu certamente deposto secondo un preciso rituale che implicava la presenza di molte persone, alcune come partecipanti attivi, altre come spettatori. Anche i documenti figurati del VI e V sec. a.C. rappresentano il lituo nel contesto di eventi pubblici. Tutte le immagini raffigurano una persona che ha l'autorità per dare il via a un evento per il quale un grande pubblico è in attesa. In questi esempi il suonatore di lituo non è direttamente la persona autorevole, ma la voce dell'autorità, proprio come il suonatore di corno che impartisce ordini ai guerrieri è la voce del loro comandante. Il suono stesso dello strumento è il segnale della presenza di un personaggio munito di *auctoritas*. Il processo di trasformazione da strumento musicale a simbolo di potere è in corso.

Dal punto di vista musicale, il lituo e il corno sono strumenti anomali perché la loro limitata gamma di suoni li rende inadatti all'intrattenimento. Sono i successori in bronzo del tritone, la tromba-conchiglia antenata di tutte le trombe, usata per richiamare l'attenzione sugli ordini e per evidenziare i momenti chiave della vita di una comunità, come risulta evidente nella leggenda eziologica dello strumento. Tra gli usi originari della tromba-conchiglia, sembra che il *cornu* abbia ereditato la funzione ingiuntiva, associata all'*imperium* militare. Il lituo, che era legato a sottolineare e rendere ufficiali momenti rituali che coinvolgevano l'intera comunità civica, come l'istituzione del primo tribunale di Atene da parte di Teseo o la fondazione di Roma da parte di Romolo, fu associato all'autorità pubblica dei magistrati.

La storia del lituo e del corno spiega la scelta di questi strumenti come *insignia potestatis* da parte dei magistrati etruschi. Tuttavia, gli stadi intermedi della loro evoluzione verso tale compito (cioè il periodo dalla metà del V sec. alla metà del IV sec. a.C.) possono solo essere immaginati, a causa della lacuna nella documentazione archeologica che in questo periodo interessa l'area medio-tirrenica. Per l'Etruria si tratta di un periodo di profonda trasformazione. In seguito, nella società etrusca dominata da un rapporto problematico con Roma, i simboli legati al passato - inclusi gli strumenti musicali - saranno impiegati per stabilire e rappresentare autorità e potere politici.

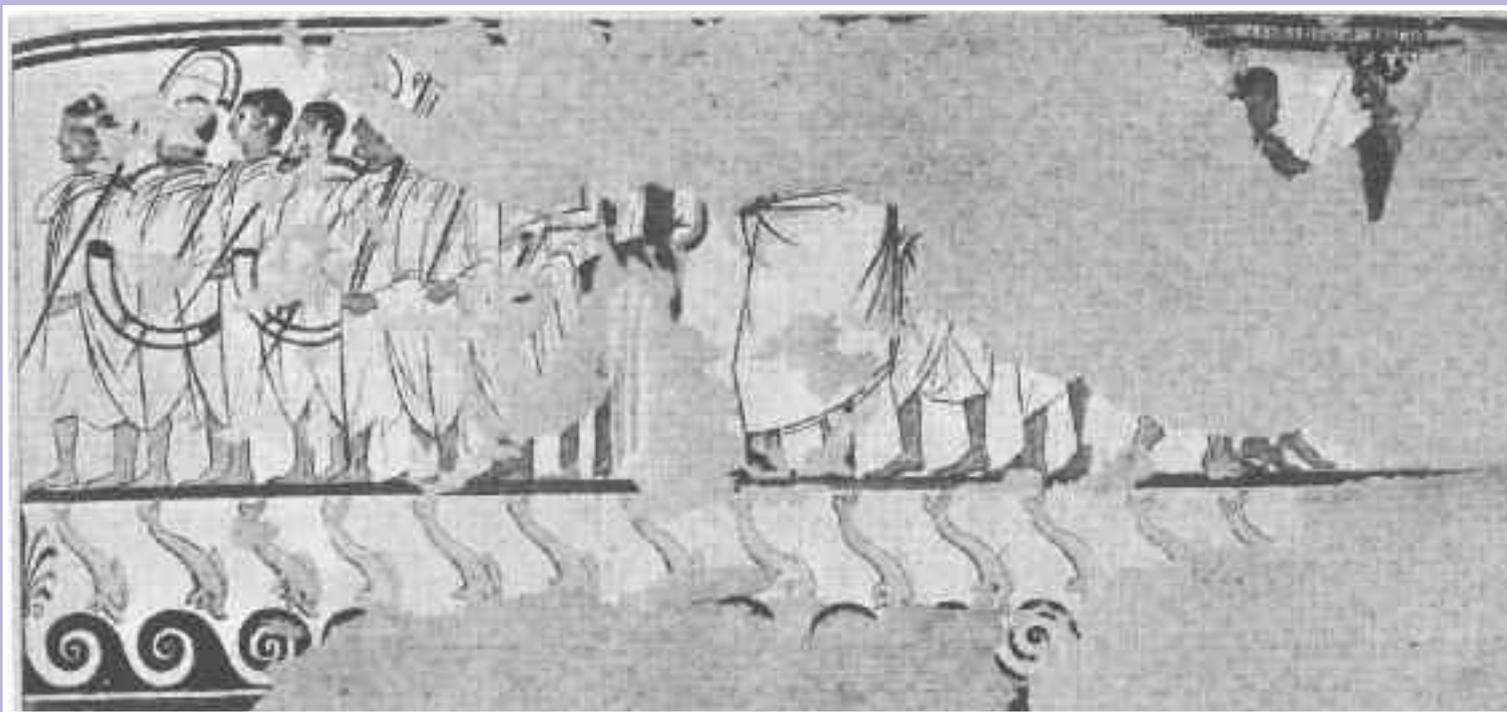


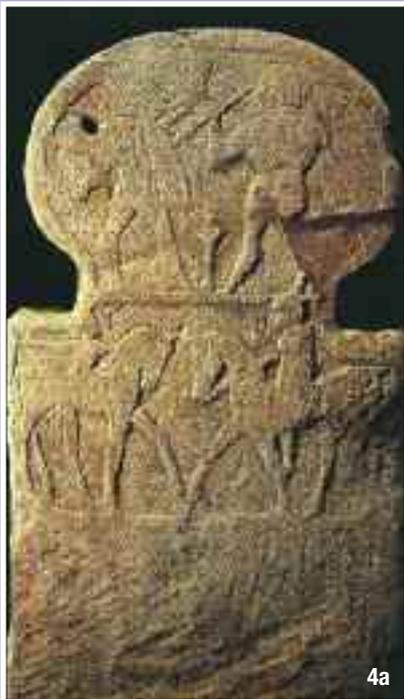
Fig.1 Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, Tomba Bruschi.



Fig. 2 *Lituus* etrusco da Pian di Civita. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale.



Fig.3 Anfora etrusca a figure nere del Pittore di Micali. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale.



4a



4b

Fig. 4a-b Stele funeraria. Bologna, Museo Civico Archeologico.

2.6 Le trombe di conchiglia fenicie e puniche. Scopi rituali e diversificati

Antonio M. Sáez Romero - José M. Gutiérrez López

Molto conosciute tra i reperti archeologici del Mediterraneo del periodo preistorico, le conchiglie di mare del genere *Charonia*, che erano lavorate in una varietà di modi, sono anche strettamente connesse alla diaspora coloniale fenicia all'inizio dell'Età del Ferro (IX sec. a.C.) e al trasferimento di nuove tecnologie e forme di culto alle aree occidentali del Mediterraneo. Le conchiglie *Charonia* si trovano ancora comunemente sul fondo del mare ad una profondità compresa tra i cinque e i dieci metri (o anche più), e, dunque, c'è bisogno di capacità di pesca specializzata e altre tecniche per catturarle vive. Tali capacità includevano le immersioni e l'uso di strumenti quali i le nasse.

Nelle zone costiere occidentali, probabilmente come parte di una generale tendenza nel Mediterraneo, sembra molto plausibile che le conchiglie *Charonia* fossero pescate soprattutto per le loro parti commestibili, e anche che i loro gusci venissero poi raccolti lungo le spiagge sabbiose della regione. Nello stesso modo, altri tipi di conchiglie venivano raccolte e usate per uno scopo specifico, che era la costruzione di pavimenti in spazi di culto. In entrambi questi casi le conchiglie avrebbero svolto delle funzioni specializzate senza venire in alcun modo modificate. D'altra parte, tra le testimonianze archeologiche vi sono delle conchiglie *Charonia* che mostrano segni di modificazioni. Tra queste, se ne sta identificando una sempre maggiore quantità che sarebbe stata impiegata per la costruzione di aerofoni nelle varie regioni. Questi aerofoni venivano creati tagliando la parte finale dell'apice, e perforando le conchiglie con dei buchi che permettessero la modulazione del tono e l'inserimento di corde che erano usate per trasportarle e conservarle.

La maggior parte delle testimonianze contestualizzate a disposizione proviene dalla Baia di Cadice (Spagna) e dalla campagna circostante. Dopo la fase coloniale, la città punica di *Gadir* occupò la Baia di Cadice tra il VI e il III sec. a.C. In quest'area una notevole quantità di reperti indica una stretta connessione tra

l'aerofono a conchiglia e la pesca e le attività di salatura del pesce. Tre corni di conchiglia di Tritone ben conservati, risalenti ad un periodo tra il IV e il III sec. a.C. furono ritrovati in una fabbrica di salatura del pesce a Puerto-19. Questi erano probabilmente usati da pescatori per fare segnali tra barche, e dalle sentinelle della torre di guardia per segnalare l'arrivo dei tonni e per favorire l'installazione delle ampie reti da pesca chiamate oggi *almadrabas*. Altri ritrovamenti suggeriscono, inoltre, una possibile relazione tra le conchiglie e le sfere rituali e funerarie. Due altri esemplari completi furono dissotterrati in un contesto che è connesso allo scarto dei rifiuti di attività funerarie e rituali della tarda necropoli punica di *Gadir*. Inoltre, vale la pena notare la presenza di un crescente numero di aerofoni di conchiglia in siti che si trovano nel sud dell'isola di Cadice (la cosiddetta *Antipolis* di Strabone). A Camposoto, in un laboratorio di ceramica, è stato documentato un esemplare molto frammentario e piccolo di *Charonia lampas* che presentava le consuete tracce di lavorazione umana. Purtroppo questo esemplare non è databile con certezza. Alcuni corni di conchiglia non pubblicati sono stati recentemente identificati nel contesto di pezzi scartati presso il laboratorio di ceramica di Torre Alta, e sono connessi alla ceramica di scarto, come anche a materiali organici collegati al consumo di cibo e alle pratiche di cucina sviluppate dai lavoratori del laboratorio. Molte lisce di pesce e conchiglie risalenti all'inizio del II sec. a.C. furono ritrovate presso questo sito. Un esemplare posteriore proviene dal sito di Cerro de la Bateria (un altro insediamento produttivo), dove fu ritrovato un altro aerofono di conchiglia dentro un pozzo, caduto in disuso forse durante il primo periodo augusteo, o durante le prime fasi del periodo imperiale. Non è possibile identificare le funzioni delle trombe a conchiglia in questi laboratori di ceramica, ma è facile immaginare che esse possano essere state uno strumento multiuso, forse connesso alla pesca, all'allevamento, alla segnalazione e/o

alle cerimonie di culto. In sintesi, le testimonianze archeologiche disponibili suggeriscono che nelle zone orientalizzate del Mediterraneo centrale e occidentale, anche molto oltre le colonne d'Ercole, durante il primo millennio a.C., l'uso di trombe realizzate con conchiglie di Tritone era comune, sia nel culto che in vari contesti quotidiani, inclusi quelli industriali.

Il ruolo polivalente dei corni di conchiglia sembra derivare da un'ereditata molteplicità di ruoli nel Levante e nelle città canaanite prima della diaspora coloniale fenicia e greca. Tuttavia, lo studio delle funzioni dei corni di conchiglia nel Mediterraneo occidentale fenicio e punico è solo all'inizio. Il modo in cui questi strumenti venivano suonati durante le cerimonie rituali rimane finora sconosciuto e, purtroppo, non vi sono fonti letterarie che possano far luce su tale questione per quanto riguarda le comunità occidentali.

Ciò nonostante, anche se i reperti suggeriscono che i ruoli polivalenti degli aerofoni possono essere stati un fenomeno diffuso, vi sono molte testimonianze archeologiche che indicano una presenza importante di questi strumenti in attività di navigazione e di pesca. L'uso di corni di conchiglia in questi contesti marittimi, come, ad esempio, i posti di guardia elevati nella stagione dell'arrivo dei tonni, il segnale per manovrare l'attrezzatura da pesca o le pesanti reti *aladraba*, è in accordo con le testimonianze etnografiche, in quanto gli stessi aerofoni a conchiglia sono stati usati fino al XX sec. d.C. per gli stessi scopi. Indubbiamente, i manufatti citati in questo lavoro sono solo pochi esemplari di un tipo di aerofono che può essere stato estremamente comune per tutto il Mediterraneo occidentale e le sue propaggini atlantiche, sia negli insediamenti costieri che nelle città dell'entroterra culturalmente e commercialmente connesse con questi.



Fig. 1 Mappa della regione dello Stretto di Gibilterra con i principali siti pre-romani menzionati nel testo (nella casella, dettaglio della Baia di Cadice).

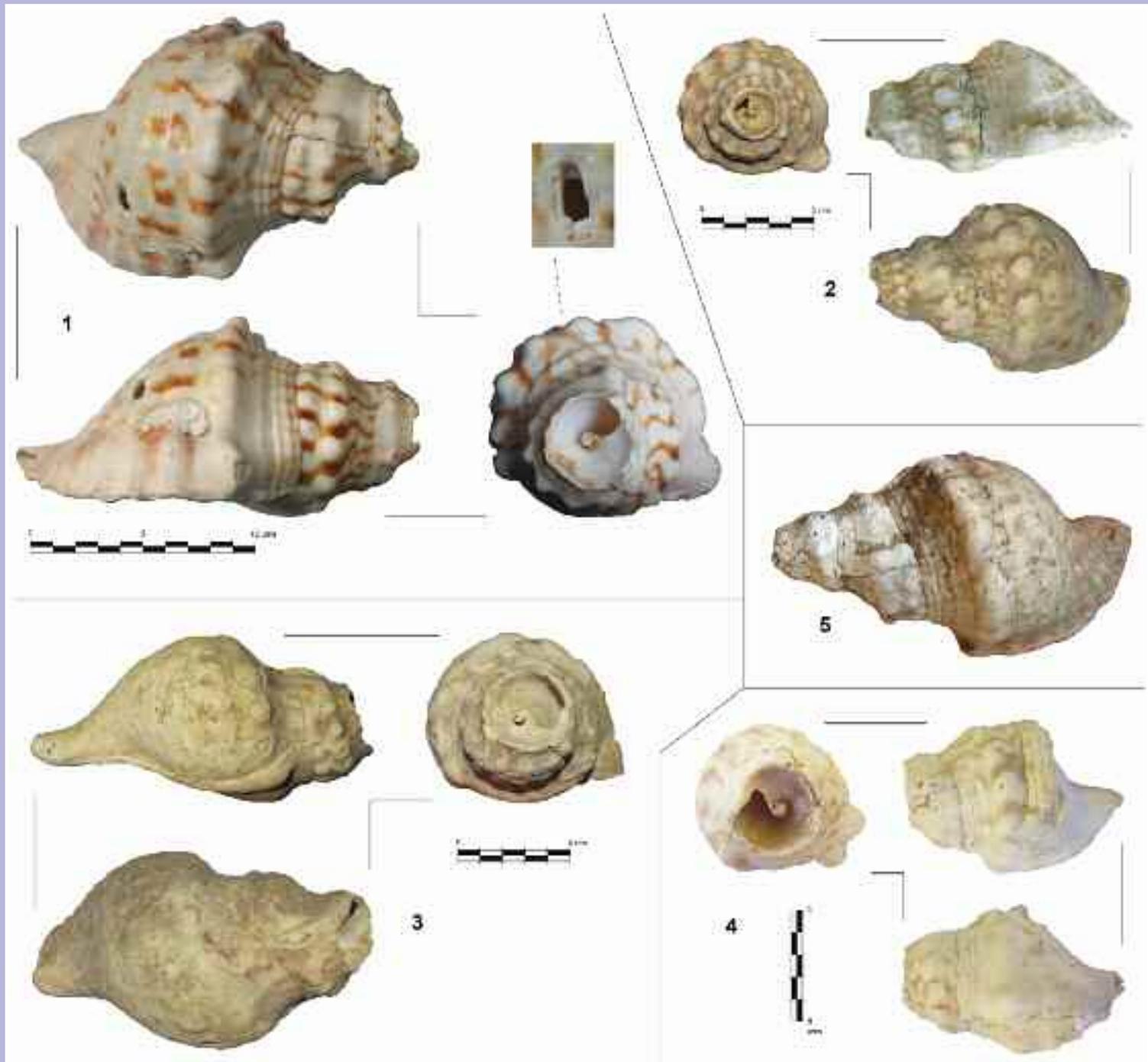


Fig. 2 Alcuni degli aerofoni a conchiglia ritrovati nei contesti del Mediterraneo occidentale: Puerto-19 (1), Torre Alta (2-3), Cerro de la Bateria (4) e Tamuda (5).

2.7 Il *cornu* e la *tuba* romani in contesto militare

Chiara Bernardini

Le trombe hanno rivestito un ruolo importante presso la società romana, ove erano considerate strumenti di prestigio di antica origine etrusca. Frequentemente impiegati in ambito militare, gli aerofoni privi di ancia erano utilizzati in battaglia e per accompagnare la marcia.

Secondo le fonti letterarie, il loro alto e imperioso suono le rendeva particolarmente utili nella comunicazione e nell'organizzazione degli spostamenti sul campo, per incitare le truppe, intimidire il nemico e anche per diffondere falsi messaggi, confondendo così l'avversario. Ennio rammenta la voce terrificante della *tuba*, così come Virgilio descrive le trombe come terrorizzanti, mentre Lucano parla dello squillo dei *litui* e del fragore delle *tubae* e Stazio paragona il loro suono a grida umane. Una fonte più tarda registra che le *tubae* davano il segnale dell'inizio della battaglia e annunciavano la partenza delle truppe dal campo, mentre il *cornu* più frequentemente affiancava le insegne in movimento. Sia la *tuba* che il *cornu* suonavano durante la battaglia, anche se la *tuba*, per la sua voce molto acuta, era lo strumento prediletto per annunciare l'attacco, stimolare le truppe e incutere terrore nel nemico. Comunque anche la *tuba* ricorreva nella marcia militare, così come pure il *cornu* è attestato segnalare l'inizio dello scontro e, con la sua voce rauca, incitare l'esercito alla pugna.

Dal punto di vista iconografico, l'impiego delle trombe in battaglia è largamente documentato dal rilievo storico "narrativo". Sul rilievo di Traiano nell'attico dell'arco di Costantino (Fig. 1) suonatori di *cornua* (*cornicines*) e di *tubae* (*tubicines*) sono riprodotti sullo sfondo della battaglia, con la chiara funzione di incoraggiare le truppe e spaventare il nemico, mentre il generale vittorioso si staglia al centro della drammatica mischia, in una composizione che verrà ripresa nella decorazione di molti sarcofagi dell'élite dominante (Fig. 2).

Indispensabili in battaglia, i suonatori di tromba (*aeneatores*) erano parte integrante dell'esercito e molte iscrizioni funerarie dal nord dell'Impero registrano con orgoglio come il defunto abbia

servito quale *cornicen* o *tubicen* nelle legioni romane.

Le trombe avevano un ruolo fisso nelle parate militari, ove spesso affiancavano le insegne, verosimilmente assumendo un significato a loro analogo. Cicerone attribuisce a questi strumenti lo stesso valore delle armi. Simboleggiando, come queste, il potere militare del generale, le trombe aprivano le vittoriose processioni militari, come il trionfo di Emilio Paolo dopo la vittoria di Pidna nel 168 a.C.

Le fonti iconografiche confermano la funzione di segnale che rivestivano le trombe nelle *pompae* militari e trionfali, con un ruolo che risulta già codificato in ambito etrusco, dove le più antiche processioni magistratuali rappresentavano il carro del defunto preceduto dai suonatori di tromba. Tale composizione venne rielaborata nelle riproduzioni romane della *pompa* trionfale, in cui le trombe, e in particolare la *tuba*, celebravano il generale vittorioso, diventando così veri e propri strumenti di propaganda politica, in particolare nel clima di forte competizione di età tardo repubblicana.

Raffigurazioni di parate, come quella del fregio della cella del tempio di Apollo Sosiano a Roma (Fig. 3) del tardo I sec. a.C., sono ricche di simboli che sottolineano il *charisma* personale e il potere politico-militare dell'Imperatore. Fra questi emblemi troviamo anche la *tuba*, inclusa da Augusto nel suo programma di restaurazione dell'antica Roma. Nella processione il trofeo è seguito dalla lunga *tuba*, che precede e annuncia gli attendenti che conducono tre tori al sacrificio, marcando così la devozione dell'Imperatore e il carattere ufficiale dell'evento.

La posizione sociale dei suonatori di tromba, gli *aeneatores*, è attestata dalla loro organizzazione in associazioni professionali, i *collegia*, assai prestigiose a Roma. Al *collegium* degli *aenatores tubicines liticines* e *cornicines* fu concesso il privilegio di dedicare monumenti onorari agli imperatori della famiglia giulio-claudia nell'antica area sacra delle *curiae veteres*, nel cuore di Roma. Tale licenza dimostra lo stretto rapporto che intercorreva fra gli *aeneatores* e il potere centrale. Le trombe non erano, dunque,

esclusivamente strumenti della guerra, ma avevano anche un importante ruolo di pubblica utilità nella vita della città in periodo di pace. La loro funzione di introduzione e celebrazione dell'autorità, che abbiamo riscontrato in ambito militare, si registra anche nelle occasioni pubbliche cittadine, nelle parate, così come durante i giochi gladiatori e circensi.

In conclusione, le trombe romane erano rilevanti strumenti in ambito militare, come evidenzia anche la festa del *tubilustrium* dedicata a Marte, che celebrava l'inizio della stagione delle guerre

tramite la purificazione delle *tubae sacrorum*. Le trombe assumono il valore di simboli del potere militare e religioso del capo già nella cultura etrusca, ma tale associazione simbolica si rafforza e codifica nell'elaborato linguaggio figurativo di età romana. Questi aerofoni romani, in particolare la *tuba*, divennero strumenti politici per marcare l'autorità del leader – generale, magistrato o Imperatore – in tutte le processioni pubbliche, assumendo un chiaro significato ufficiale nell'età imperiale.



Fig. 1 Sarcofago Grande Ludovisi. Roma, Museo Nazionale Romano (Palazzo Altemps).



Fig. 2 Fregio del tempio di Apollo Sosiano. Roma, Musei Capitolini (Centrale Montemartini).

2.8 Il *carnyx*. Il corno dalla testa di animale dell'Età del Ferro

Fraser Hunter

Il *carnyx* è uno dei più straordinari strumenti musicali della Preistoria europea. È un caratteristico corno a testa di animale le cui origini sono da rintracciare nel mondo celtico, ma il suo uso si diffuse ampiamente durante la tarda Età del Ferro in Europa e oltre. Si tratta di uno strumento molto d'effetto, costituito da un lungo tubo, leggermente conico, che si incurvava all'estremità nella forma di una testa di animale; nel complesso, era alto circa come una persona. Poiché veniva suonato in verticale, aveva un enorme impatto visivo, e il suo suono si estendeva in lungo e in largo. Veniva usato in guerra, per ispirare e terrorizzare, ma aveva anche usi cerimoniali. Il nome, probabilmente, deriva dalla parola celtica per corno; si preservò in alcuni tardi testi greci, molto dopo che lo strumento era entrato in disuso. Le testimonianze su di esso provengono da frammenti di strumenti reali e da raffigurazioni ritrovate presso le società che li usavano, e, più comunemente, dalle società del molto classico che combatterono contro di esse.

Le testimonianze di questi strumenti si sono moltiplicate ampiamente in anni recenti. Nel 1959 Stuart Piggott poteva elencare solo tre esemplari, provenienti da Deskford e Tattershall in Gran Bretagna, e da Kappel, in Germania. Alcuni altri furono successivamente riconosciuti, ma il quadro dei ritrovamenti fu rivoluzionato nel 2004, con la scoperta di un gruppo di questi strumenti in un tempio gallico a Tintignac, nel Limosino, in Francia. Questo sito ha restituito frammenti di sette diversi *carnyx*, e ha rivelato tutte le diverse parti costitutive di un *carnyx* per la prima volta. Improvvisamente, misteriosi frammenti da varie parti d'Europa poterono essere identificati come parti di *carnyx*, e oggi conosciamo almeno dieci località di rinvenimento, con frammenti di almeno venti *carnyx*. Questa è ancora una piccola cifra per uno strumento così diffuso e longevo, ma è una base di studio molto migliore. Altri frammenti si nascondono sicuramente, non riconosciuti, nei magazzini dei musei.

L'animale più comune rappresentato è il cinghiale, sebbene i reperti di Tintignac includessero anche una testa di serpente, e delle raffigurazioni suggeriscano che vi fossero anche cavalli, lupi, e, forse, uccelli. Recenti ritrovamenti mostrano che vi erano molti modi diversi di fare un *carnyx*, con tre diverse tecnologie, anche solo tra gli strumenti di Tintignac: la lamina di bronzo poteva essere saldata, inchiodata o colata. C'erano anche notevoli differenze negli stili decorativi e nei dettagli tecnici. Molti di questi sono variazioni su un tema comune, ma c'erano anche stili molto diversi, come quello piuttosto complicato della testa ritrovata a Deskford (Regno Unito) e quello che è probabilmente un esempio in argento proveniente da Săliște, in Romania. Questa varietà non stupisce, dato il lungo periodo di vita di questi strumenti; i *carnyx* furono usati per almeno 600 anni, con le testimonianze finora più antiche provenienti da monete che commemoravano l'attacco celtico contro Delfi, in Grecia, nel 279 a.C. e le più recenti da un arco trionfale romano del 300 d.C. circa.

La nostra conoscenza dei *carnyx* si amplia grazie alle testimonianze iconografiche. Monete dell'Età del Ferro provenienti dalla Francia e dalla Gran Bretagna, mostrano i *carnyx* in vari contesti, branditi da guerrieri, da donne a cavallo e dei. Una statuetta di *carnyx* proveniente da Kondoros, in Ungheria, e un piccolo amuleto proveniente da Bouy, in Francia, mostrano tutte le parti dello strumento, ma la migliore raffigurazione si trova sul calderone d'argento proveniente da Gundestrup, in Danimarca, che mostra tre suonatori di *carnyx* in corteo.

Molte delle testimonianze sulla distribuzione dello strumento provengono dal mondo classico. I Greci, e più tardi i Romani, scoprirono il *carnyx* e ne furono molto impressionati. I Greci lo videro nelle mani di invasori e mercenari celtici, mentre i Romani lo incontrarono durante le loro conquiste in ampie zone dell'Europa. Quando celebravano le loro vittorie sulle varie tribù barbare, spesso

raffiguravano le popolazioni sconfitte e le loro armi su monete e in sculture. Le loro raffigurazioni si focalizzavano su oggetti tipicamente non romani, come, ad esempio, il *carnyx*, che sembrava molto strano ad uno sguardo classico. Tali testimonianze mostrano alcuni dei gruppi che usavano il *carnyx* in diversi momenti, ma sono fazzolette, perché riflettono i limiti della conoscenza dei Romani: essi infatti raffiguravano soltanto le tribù contro le quali combattevano. Tuttavia esse dimostrano che l'uso dello strumento si diffuse oltre il mondo celtico fino a popolazioni della Germania e della Dacia. Altre testimonianze confermano che vi era un forte scambio culturale tra gruppi diversi durante l'età del Ferro in Europa, e non è sorprendente che uno strumento così straordinario fosse stato ampiamente adottato. Infatti, i musicisti sono spesso individui molto mobili, che vanno ad offrire le loro competenze a diverse comunità e patroni, e, quindi, la diffusione del *carnyx* ci suggerisce anche lo spostamento dei musicisti e delle loro conoscenze. Una raffigurazione di suonatori di *carnyx* proveniente da Sanchi, in India, ci mostra proprio fino a dove potessero arrivare tali contatti musicali.

Il *carnyx* non era soltanto uno strumento di guerra. Viene spesso mostrato nelle mani di guerrieri su monete celtiche o su mucchi di armi degli sconfitti su monete romane, ma aveva anche altri usi. Un paio di monete celtiche lo raffigurano in ruoli dall'apparenza cerimoniale, mentre alcune sculture romane provenienti dal sud della Francia, mostrano che in quella zona esso sopravvisse alla conquista dei Galli, e continuò ad avere un ruolo nelle cerimonie religiose.

La questione delle sue origini non è chiara, ma fu probabilmente sviluppato a partire dai contatti tra gli Etruschi (che avevano una forte tradizione di strumenti musicali fatti di lamine di bronzo) e i Celti nel IV sec. a.C. Non abbiamo sufficienti testimonianze per discutere il suo sviluppo in modo dettagliato, ma i frammenti che ci sono arrivati rivelano una grande quantità di varianti tra diversi strumenti. Ciò è stato confermato da ricostruzioni moderne; le ricostruzioni dei *carnyx* di Deskford e Tintignac hanno caratteristiche musicali molto diverse. Entrambi mostrano anche il notevole potenziale musicale dello strumento, con un'ampia e versatile gamma sonora. Rimangono aperte le questioni su come questo strumento fosse usato. Il calderone di Gundestrup mostra che era suonato verticalmente, ma gli strumenti ritrovati hanno un tubo dritto che arriva direttamente al bocchino. Uno strumento siffatto sarebbe molto difficile da suonare verticalmente perché la postura comprimerebbe fortemente i polmoni del suonatore. È probabile che vi fossero diverse soluzioni, per cui alcuni strumenti venivano retti ad angolo, o con diversi bocchini, di tipo angolare o ricurvo.

In conclusione, il *carnyx* è uno strumento drammatico e spettacolare che rivela le caratteristiche tradizioni musicali che si svilupparono a nord del mondo classico. Le ricostruzioni mostrano che si trattava di uno strumento complesso, mentre le testimonianze archeologiche mostrano che fu longevo e popolare, che fu creato nel mondo celtico ma che si diffuse oltre questo, per un periodo di uso di circa 600 anni.

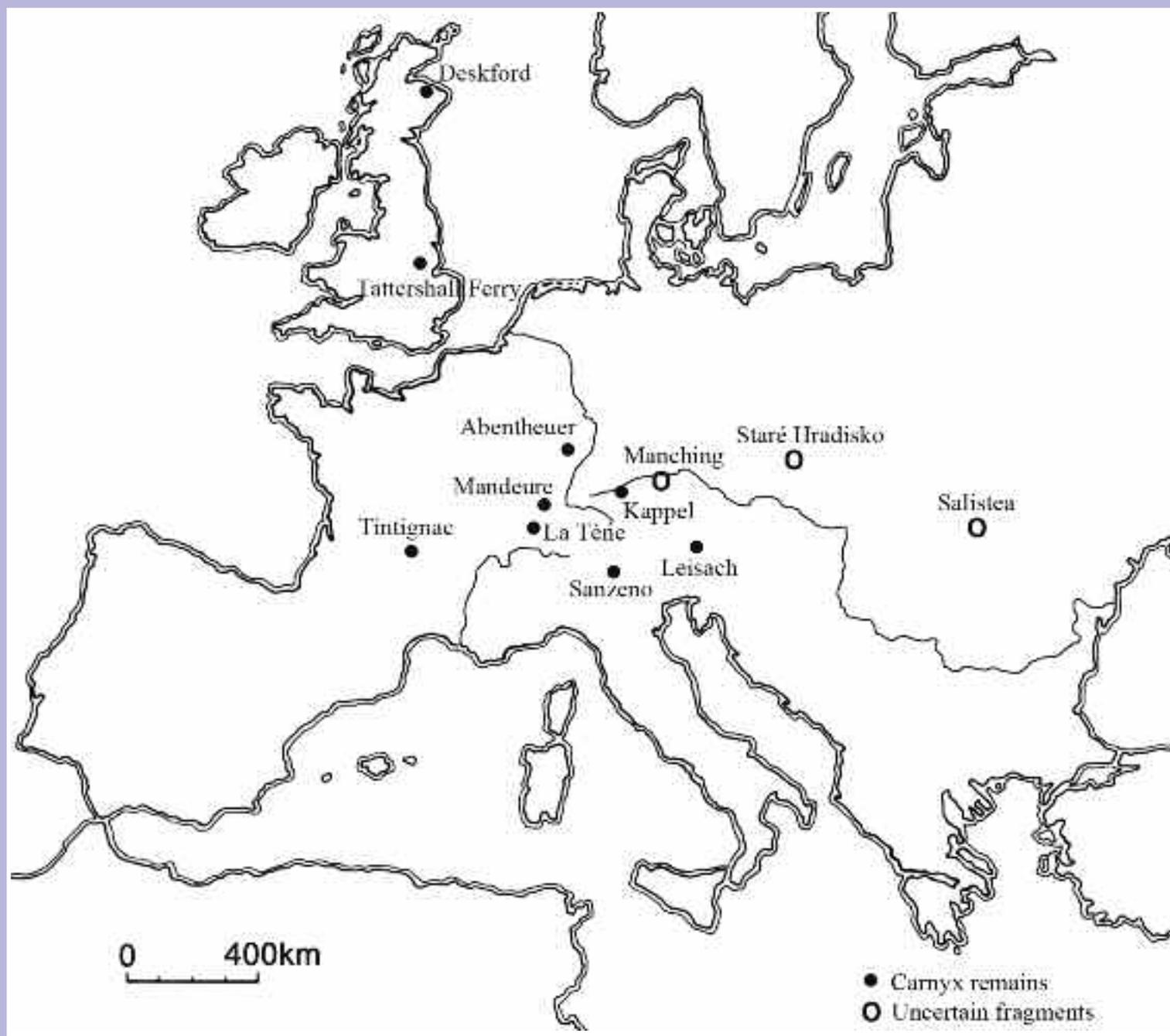


Fig. 1 Mappa dei ritrovamenti di *carnyx*.



Fig. 3 Pannello del calderone di Gundestrup. Copenaghen, Museo Nazionale di Danimarca.



Fig. 2 Riproduzione del *carynx* di Tintignac realizzata per la mostra *Archaeomusica* da Jean Boisserie.



Fig. 4 Monete della Roma repubblicana. Edimburgo, National Museums Scotland.

2.9 Il *carnyx* incontra l'argilla. Trombe di ceramica della Penisola Iberica

Raquel Jiménez Pasalodos

Le trombe di argilla celtibere di forma circolare formano una delle più ampie collezioni di strumenti musicali dell'antichità in Europa, e sono tra gli esempi più antichi conosciuti di strumenti a bocchino circolari. Questa collezione di manufatti, circa settanta, include esempi di frammenti che vanno dai bocchini, alle campane, ai tubi, fino a strumenti quasi completi, che in totale potrebbero rappresentare un minimo di 43 trombe complete. La maggioranza dei manufatti furono ritrovati nella città arevacana di Numanzia, una città fortificata celtibera nella parte settentrionale della penisola iberica. Numanzia era conosciuta per la sua resistenza contro il dominio romano che durò venti anni, e per aver resistito ad un assedio romano per tredici mesi. La città, pertanto, acquisì uno status mitologico nelle opere di scrittori romani e nella letteratura spagnola. La reputazione della città di Numanzia portò alla sua prima scoperta con gli scavi che ebbero luogo nei primi decenni dello scorso secolo, periodo durante il quale questi strumenti musicali furono portati alla luce. Purtroppo, non si conoscono i loro precisi contesti archeologici, a causa delle tecniche di scavo usate all'inizio del ventesimo secolo. Gli strumenti stessi, però, possono essere relazionati con fonti iconografiche e scritte, per riuscire a determinarne la funzione. Si può anche fare un confronto con altri strumenti, quali ad esempio il *carnyx*, per permetterci di fare deduzioni su uso, funzione e significato delle trombe di argilla all'interno della società degli Arevaci.

Le trombe di argilla sono tecnologicamente molto sofisticate, e incorporano vari tipi di bocchini, alcuni di essi molto simili a quelli degli ottoni moderni. Le decorazioni sui corpi degli strumenti suggeriscono che la loro funzione non era solo acustica, e che gli strumenti avevano una qualche forma di significato simbolico. Alcuni esemplari di trombe sono adornati con motivi geometrici dipinti e figure animali di argilla, una delle quali è una testa di cavallo posta nel punto di congiunzione tra il tubo e la campana dello strumento (Fig. 3). Un altro importante elemento decorativo si trova su almeno altre due trombe; su queste la campana, fatta di argilla, è a forma

di testa di lupo con le fauci spalancate (Fig. 4). Cavalli e lupi avevano significati simbolici nel mondo celtiberico, e immagini di questi animali sono spesso dipinte su vasi di ceramica e su oggetti metallici provenienti da questa cultura. Osservazioni su queste decorazioni simboliche e altri dettagli tecnici sono una chiave per comprendere le trombe di argilla come possibili versioni celtiberiche del *carnyx*. I Celtiberi possono essere considerati tra i migliori produttori di ceramica del mondo celtico, in larga parte per via dei loro stretti legami e contatti con culture iberiche mediterranee; pertanto, probabilmente essi crearono la loro versione in ceramica del *carnyx* di metallo. Tenendo a mente ciò, potremmo ipotizzare che questi strumenti fossero analoghi al *carnyx*, essendo usati nei rituali celtiberici nello stesso modo in cui altre società celtiche utilizzavano i loro *carnyx* di metallo.

Gli strumenti celtiberici, tuttavia, avevano probabilmente una varietà di usi e funzioni, non essendo limitati soltanto ad un uso in contesti rituali. Fonti letterarie romane ci riferiscono dell'esistenza di trombe usate dalle comunità del nord dell'Iberia. Strabone descrive l'uso di un particolare tipo di tromba che veniva suonata solitamente insieme ai doppi aerofoni per accompagnare le danze. Tuttavia, il riferimento più interessante all'uso delle trombe tra i Celtiberi appare nell'opera di Appiano sull'Iberia; il testo è scritto in greco, un secolo dopo la conquista romana di Numanzia, e contiene una storia dettagliata delle guerre Celtiberiche. In un passaggio Appiano mette in evidenza la decisione presa dai guerrieri di Numanzia di non suonare le trombe mentre lasciavano la città, in previsione di sferrare un attacco a sorpresa contro un distaccamento romano che bloccava l'attraversamento di un fiume che costituiva una via di rifornimento di vitale importanza per l'approvvigionamento della città di Numanzia. Anche l'iconografia dimostra il collegamento tra le trombe e la guerra. Un esemplare di fregio romano, ritrovato nella città di Clunia, una delle più importanti città fondate dai Romani nella Spagna settentrionale, situata vicino ad una precedente città arevacana, mostra due trombe circolari, tra

altri oggetti presi come bottino di guerra da una comunità celtiberica. In altre parti dell'Europa e della Spagna, il *carnyx* appare tipicamente su raffigurazioni celebranti la vittoria sulle tribù celtiche, come simbolo identificativo dei guerrieri celtici soggiogati. Ma, nel caso di Clunia, le rappresentazioni includono trombe circolari, piuttosto che *carnyx*, insieme a spade, scudi, e altri elementi di guerra che sono simboli di conquista. Le immagini non sono una replica esatta delle forme dei manufatti circolari di argilla, e pertanto non possono essere ritenute con certezza delle riproduzioni dei nostri esemplari archeologici. Tuttavia, queste raffigurazioni potrebbero rappresentare l'interpretazione romana degli strumenti celtiberici che appartenevano ai guerrieri celtiberi.

A parte questa interpretazione, che si basa su confronti culturali e su fonti scritte e iconografiche, un ottimo modo per capire pienamente questi strumenti è quello di produrre delle repliche accurate. La riproduzione di tali strumenti ci offre notevoli informazioni, non solo per quanto riguarda le loro possibilità musicali, ma anche il loro valore per la società. Nel replicare gli strumenti abbiamo utilizzato il processo impiegato dagli artigiani dell'Età del Ferro, per quanto possibile, dalla raccolta dei materiali fino alla cottura delle repliche (Fig. 4-9). Le trombe di argilla venivano prodotte in tre parti principali: un bocchino, un tubo cilindrico e la campana che serve per amplificare il suono. Avevano tre diversi tipi di bocchini, che sono stati replicati sulla base degli esemplari archeologici originali.

I tre pezzi dello strumento sono stati prodotti su un tornio da vasaio, e sono stati poi assemblati, una volta che i pezzi si erano seccati a sufficienza, per essere manipolati senza rischio di rottura. A quel punto si sono potuti aggiungere degli elementi decorativi (come, ad esempio, l'immagine della testa di cavallo), e ad alcune delle campane si è potuta dare la forma di teste di lupo. Le repliche sono poi state fatte seccare lentamente; a quel punto esse erano molto delicate, e se si verificavano delle rotture, le trombe non funzionavano più. In quella fase, abbiamo notato che si rendeva necessario un frequente lavoro di riparazione sui tubi. Mentre l'argilla era ancora malleabile, abbiamo usato un coltello per brunire la

superficie delle repliche in un modo che fosse fedele agli originali esemplari archeologici. Dopo alcuni altri giorni di essiccamento, abbiamo proceduto a dipingere le repliche usando gli stessi pigmenti e modelli decorativi che erano stati usati per dipingere gli originali.

Una volta essiccate e decorate, le repliche erano pronte per essere cotte. I vasaio moderni usano forni a gas, a nafta, o forni elettrici, che mantengono la temperatura costante e uniforme per tutto il periodo di cottura; tuttavia, fino a tempi recenti, venivano usati solo forni a legna. Poiché il nostro scopo era di replicare le tecniche originali, al meglio delle nostre conoscenze, si è deciso di costruire una copia di forno della seconda Età del Ferro (Fig. 10). Il forno era alimentato a legna, e le repliche di trombe di argilla sono state cotte ad una temperatura di 800-900 °C. Questa temperatura è simile a quella che veniva raggiunta nei forni degli artigiani celtiberi. L'intero processo di cottura può durare dalle sei alle sette ore, ma il forno deve restare chiuso per due giorni fino a che la temperatura è scesa abbastanza, per evitare uno shock termico ai manufatti che, alla sua apertura, potrebbero rompersi. L'intero processo di fabbricazione di questi strumenti è lungo, e richiede un alto livello di abilità e pazienza, e anche molta cura nella produzione e decorazione degli strumenti. Ciò è identificativo dell'alto valore delle trombe di argilla nella società celtiberica. Il processo di produzione dava origine a trombe naturali e funzionanti, con diverse caratteristiche, a seconda della loro dimensione e dei tipi di bocchini.

Uno degli elementi chiave per ottenere buoni risultati è stato l'aiuto e consiglio di artigiani vasaio tradizionali, le cui abilità sono state tramandate da generazioni. La loro competenza ci ha permesso di capire alquanto accuratamente il modo in cui le trombe di argilla venivano prodotte. Se non fosse stato per la loro assistenza, la riproduzione autentica, il processo di produzione degli strumenti e la costruzione del forno da vasaio a legna sarebbero stati impossibili. Le conoscenze e le abilità messe a disposizione dai tanti artigiani della vecchia generazione sono cruciali nel risolvere questioni archeologiche. Con la perdita delle loro conoscenze, anche noi perdiamo la possibilità di interpretare la nostra storia.



Fig. 1 Esempio completo decorato. Soria, Museo Numantino.



Fig. 2 Campana zoomorfa. Tiermes. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 3 Trofeo romano di Clunia. Burgos, Museo Provincial de Burgos.



Fig. 4 Riproduzione di due trombe per la mostra Archaeomusica di Antonio Padilla Herrera e Raquel Jiménez.



Fig. 5 Preparazione dell'argilla.
a. Processo di decantazione.
b. Argilla decantata.
c. e d. Modellaggio dell'argilla.



Fig. 6 Disegno di frammento di bocchino e tubo. Soria, Museo Numantino.





Fig. 7 Fabbricazione delle campane.



Fig. 8 Assemblaggio delle trombe.



Fig. 9 Fabbricazione di campane zoomorfe.

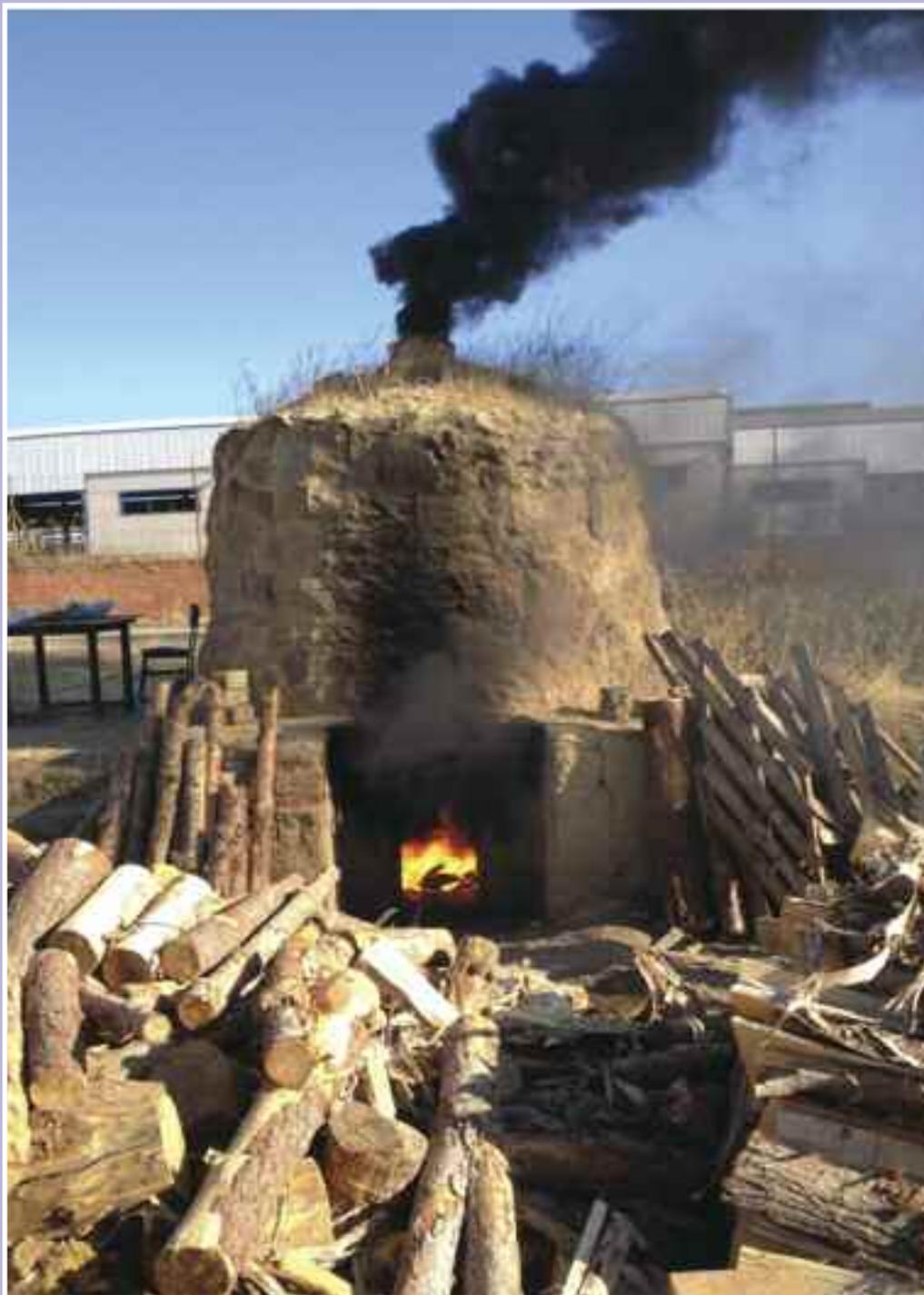


Fig. 10 Cottura.

2.10 Respirando armonia. L'arte dell'antico *aulós*

Olga Sutkowska

Gli aerofoni bicalami ad ancia, chiamati *auloi* dai greci e *tibiae* in latino, sono gli strumenti musicali che appaiono più frequentemente in fonti iconografiche e letterarie della cultura greco-romana. Un ampio numero di reperti archeologici provenienti da tre diversi continenti (Europa, Asia e Africa) contribuiscono a confermare la popolarità di questo tipo di strumento tra l'VIII sec. a.C. e l'età tardo antica. L'aerofono bicalamo, tuttavia, ha una storia molto più lunga. La sua più antica raffigurazione europea si trova su una statua di marmo delle Cicladi, risalente al terzo millennio a.C. (Fig. 1). Più o meno contemporanei sono gli strumenti d'argento provenienti dalla città di Ur in Mesopotamia, un paio di sottili tubi ritrovati piegati e rotti nel cimitero reale, e che sono stati interpretati come i resti di un aerofono bicalamo ad ancia.

La postura caratteristica di un musicista che suona due canne insieme, a forma di V rovesciata, appare in innumerevoli raffigurazioni provenienti dal Medio Oriente, da tutto il Mediterraneo, e da vaste zone dell'impero Romano. Sulla scorta delle conquiste di Alessandro Magno, gli *auloi* di tipo greco migrarono fino a raggiungere l'attuale Tagikistan, e raffigurazioni dello strumento sono state trovate persino nell'India centrale. Gli strumenti risalenti al periodo imperiale romano furono scoperti in posti lontani tra loro, come Londra e nell'antica capitale kushita di Meroë nell'attuale Sudan.

L'aspetto degli aerofoni bicalami ad ancia cambiò nei secoli, e diverse tipologie venivano usate contemporaneamente. Alcune caratteristiche strutturali, tuttavia, rimasero costanti. Queste sono prima di tutto la presenza di un'ancia in ciascuno dei tubi (le testimonianze a disposizione mostrano che si trattava di ancia doppia, come in un moderno oboe, un fagotto, o un duduk), e la cameratura cilindrica di ciascun tubo.

Queste stesse caratteristiche determinano l'acustica e le possibilità tonali dello strumento.

Due canne, suonate contemporaneamente, fornivano molte opportunità di creatività musicale in senso armonico e melodico; esse

avrebbero potuto essere suonate in intervalli consonanti, distinte in un bordone e una canna melodica, oppure connesse in un forte unisono, che, con delle differenze di frequenza appena accennate tra i due tubi, poteva produrre uno stimolante suono ritmato. L'uso di un'ancia ha un'influenza cruciale sul timbro, che si discosta così fortemente da quello di un flauto o di uno strumento in ottone. Ultimo ma non meno importante, il tipo di cameratura in uno strumento a fiato (cilindrica o conica), determina la qualità di suono e tonalità; i tubi a cameratura cilindrica suonano un'ottava più in basso, ma producono armonici di ottava più una quinta con l'iperinsufflazione, e uno spettro sonoro nel quale si evidenziano le armoniche dispari.

La moderna orchestra occidentale non utilizza più uno strumento a tubo cilindrico con ancia doppia, e ovviamente neppure un bicalamo. La tradizione dell'antico *aulós* bicalamo scomparve, in massima parte, con la fine dell'antichità, quando la dispendiosa elevata cultura musicale non poté più essere mantenuta.

Entro quel tempo l'*aulós* era diventato uno strumento sofisticato. Il suo progresso tecnologico era connesso con l'aumento del numero di fori melodici. Gli strumenti d'argento della città di Ur erano presumibilmente dotati di tre e quattro fori per la diteggiatura, rispettivamente. Le coppie di *auloi* greci che ci sono pervenute, risalenti al V sec. a.C., avevano tutte sei fori per la diteggiatura per ognuno dei due tubi. I cosiddetti *auloi* di Berlino e del Louvre, di datazione incerta, entrambi fatti di legno, avevano tubi con 7/8, e 7/9 fori per la diteggiatura, rispettivamente (Fig. 2). Il più alto numero documentato di fori per la diteggiatura appartiene al gruppo di quattro strumenti di epoca romana imperiale, eccezionalmente ben conservati, provenienti da Pompei (Fig. 3). Questi hanno, rispettivamente, 10, 11, 14 e 19 fori. Anche la lunghezza dei tubi variava in modo notevole.

Quando il numero dei fori per la diteggiatura era maggiore rispetto al numero delle dita del suonatore, e quando alcuni fori su tubi lunghi si trovavano in una posizione che la mano non poteva

raggiungere, c'era bisogno di un qualche sistema meccanico per aprirli e chiuderli. La tradizione antica attribuiva un'invenzione importante a Pronomo di Tebe, un virtuoso greco dell'*aulós* vissuto nel V sec. a.C.; egli sarebbe stato il primo ad aver suonato tutti e tre i modi scalari sullo stesso identico strumento. Prima di lui, per ogni modo c'era bisogno di un diverso *aulós*.

Uno studio dei reperti archeologici rivela due diversi tipi di meccanismo, entrambi di struttura altamente complessa: uno a "cursori", e un altro a "valvole rotative".

I cursori, conosciuti per la prima volta dalla fine del IV sec. a.C., erano, fondamentalmente, delle piastre che coprivano un foro ed erano montate su delle lunghe bacchette che scorrevano longitudinalmente, permettendo di azionare i fori delle note gravi da lontano. Le testimonianze più recenti provengono dai reperti di Meroë, che formano uno dei più straordinari gruppi di tali strumenti mai ritrovati, costituito da tubi frammentari provenienti dalla tomba della regina Amanishakheto, che regnò nell'ultima decade del I sec. a.C. I cursori degli strumenti di Meroë erano riccamente ornati, e le piastre di copertura dei fori avevano la forma di conchiglie, tenute sul muso di un delfino in miniatura.

Gli stessi strumenti presentavano anche sezioni con valvole rotative, di struttura molto simile a quelle identificate sui tubi trovati a Pompei e su altri 19 reperti ritrovati in Italia, Grecia, Slovenia, Ungheria, Gran Bretagna, Turchia, Egitto e Siria, e tutti risalenti al periodo imperiale romano. Ciò che distingue questi strumenti dai modelli più semplici è una struttura interna dei tubi molto particolare, che rappresentava il culmine dell'antica maestria (vedi capitolo 2.11 *Aerofoni doppi di Pompei*).

Un tratto caratteristico di altissimo livello tecnico è anche la straordinaria ornamentazione che è stata riconosciuta su alcuni dei reperti archeologici preservatisi. I frammenti di Poetovio sono, forse, l'esempio più spettacolare (Fig. 4). Risalenti al III sec. d.C. questi frammenti furono dissotterrati a Ptuj, l'antica città romana di Poetovio, in Slovenia. Alcuni dei fori di questo strumento sono dotati di tubi laterali aggiuntivi, la cui funzione non è stata ancora compresa pienamente.

In Grecia, suonatori di *aulós* professionisti esisterono già dal periodo arcaico. I grandi virtuosi dello strumento godevano di privilegi sociali e di ricchezza, come anche di fama, dato che i loro nomi sono conosciuti persino ai nostri giorni. I loro successi furono acquisiti attraverso un duro e costoso addestramento, come anche attraverso la pressione dovuta alla continua competizione (vedi capitolo 3.4, Essere il migliore). Una pittura su vaso attico risalente al 480 a.C. mostra un suonatore di *aulós* professionista mentre si esibisce (Fig. 5), vestito con un abito particolare. La benda attorno alla testa, chiamata *phorbeíá* in greco, e *capistrum* in latino, sostiene le labbra del musicista.

La più prestigiosa gara musicale era quella dei giochi Pitici a Delfi, dove una parte della sfida tra suonatori di *aulós* consisteva, di regola, nel suonare il cosiddetto *nómos* pitico, una composizione musicale dalla struttura fissa, che narrava la lotta di Apollo con il serpente. Una delle sue parti descriveva la morte del drago utilizzando il registro più acuto dello strumento.

Gli aerofoni bicalami erano anche cruciali per il compimento di riti, sia nei culti civili, che nelle forme più estatiche, come, ad esempio, il culto di Dioniso (Fig. 6) e varie forme del culto della Grande Madre (vedi anche 3.9, Sanguinare per la Madre). In quest'ultimo culto i doppi aerofoni erano spesso usati in combinazione con strumenti a percussione, come, ad esempio, il tamburo a cornice (*týmpanon*) o i piatti (*kýmbala*). Durante le azioni sacrificali questi strumenti erano usati anche per coprire qualsiasi rumore provenisse dall'animale vittima del sacrificio.

Oltre a queste e ad altre occasioni pubbliche, incluse le processioni, i matrimoni, i funerali e gli spettacoli teatrali, gli *auloi* venivano sempre usati anche in molte altre attività private, come, ad esempio, nel lavoro, nello sport, nelle feste delle classi agiate in cui si beveva, e in svaghi domestici.

Le fonti letterarie ci danno un'idea dell'enorme gamma espressiva degli strumenti, che evocava ogni sorta di emozioni, ed era in grado, in questo modo, di svolgere la funzione catartica che veniva utilizzata negli antichi riti, e, a volte, anche nella medicina.

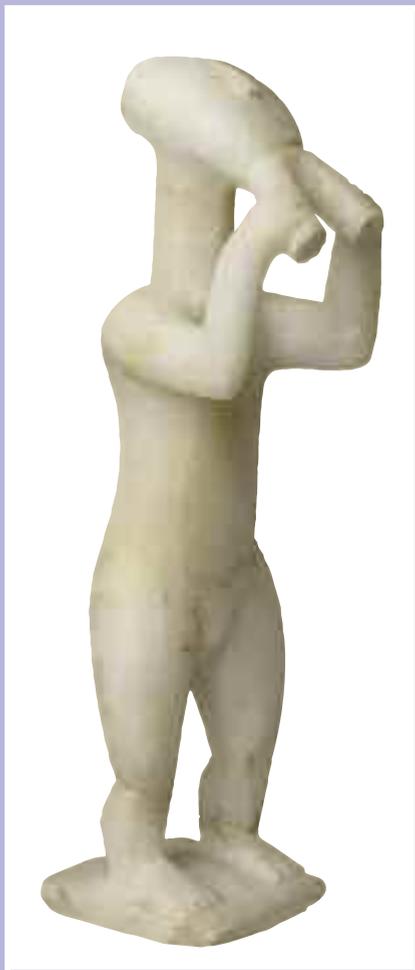


Fig. 1 Idolo maschile cicladico da Keros, Grecia (metà del terzo millennio a.C.). Atene, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 2 L'*aulós* del Louvre, ritrovato in Egitto (300 a.C.-300 d.C.). Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 3 Uno degli aerofoni da Pompei, Italia (I sec. d.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 4 Frammento di *tibia* da Poetovio/Ptuj, Slovenia (II o III sec. d.C.). Ptuj, Museo Regionale Ptuj-Ormož.

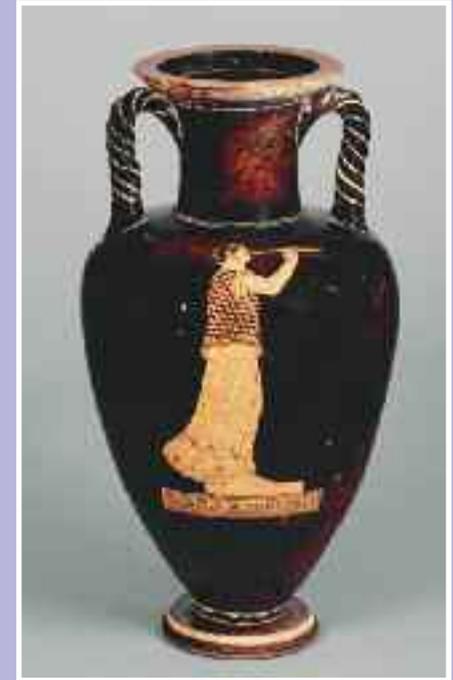


Fig. 5 Suonatore di *aulós* con *phorbeíá* su un vaso attico a figure rosse da Vulci, Italia (480 a.C. Circa). Londra, British Museum.



Fig. 6 Dettaglio del mosaico di Dioniso da Colonia, Germania (230 d.C. circa). Colonia, Museo Romano-Germanico.

2.11 Aerofoni bicalami da Pompei

Stefan Hagel

Questo testo fornisce numerosi esempi di strumenti musicali che mostrano, meglio di molti altri reperti materiali, le competenze tecniche delle civiltà che li hanno prodotti. Ciò è vero in particolare per la cultura greco-romana, come è stato notato nel tardo XIX secolo quando gli studiosi analizzarono più attentamente un discreto numero di aerofoni ritrovati tra le rovine di Pompei. Questi manufatti erano chiaramente esempi del famoso aerofono bicalamo, chiamato *aulós* in greco e *tibia* in latino. Strumenti ben noti grazie sia alle rappresentazioni iconografiche che alle descrizioni letterarie, essi consistono in due canne con i fori per le dita disposti in modo diverso l'uno dall'altro e forniti di ance simili a quelle dell'oboe. Le due canne venivano suonate contemporaneamente, creando una sonorità che si basava sulla vasta gamma di intervalli consonanti e dissonanti possibili.

Anche se molti doppi aerofoni sono stati ritrovati a Pompei, l'attenzione degli studiosi si è focalizzata su una serie di quattro strumenti in particolare, forse perché preminenti tra gli altri nell'aspetto. Mentre tutti gli altri esemplari presentavano una superficie interamente in bronzo, che al momento della scoperta era ormai notevolmente corrosa dal tempo, questi quattro strumenti erano composti da segmenti alternati in bronzo e in argento. Questo significava sia un costo di produzione relativamente alto, sia un aspetto assolutamente spettacolare delle canne allo stadio originario.

I due tubi, comunque, non erano realizzati interamente in metallo, anche se questo sarebbe stato sicuramente il metodo di produzione più semplice. Ma, dato che ogni calamo doveva essere sorretto da ciascuna mano e suonato contemporaneamente all'altro, il fattore peso giocava un ruolo essenziale. Perciò la struttura della parte interna era fatta in osso leggero o in avorio (la cui luccicante superficie poteva fare capolino solo sui bulbi decorativi vicini all'estremità superiore). Il rivestimento metallico, invece, era spesso un millimetro circa. Una più accurata ispezione ha rivelato che si trattava in realtà di un doppio rivestimento composto da due lamine

ancora più sottili, una saldamente incollata al nucleo d'osso, l'altra libera di ruotare liberamente intorno alla prima in segmenti di pochi centimetri ciascuno. Ciascuna sezione contiene uno o due fori per le dita; lo scopo di un assemblaggio così sofisticato è chiaro. Con l'ausilio di piccoli pomelli, raffinatamente lavorati, attaccati a fascette esterne rotanti, permetteva al suonatore di aprire e chiudere i singoli fori a piacimento, cambiando scala od ottava.

Un aerofono suona bene solo se è a tenuta d'aria, altrimenti stride o rimane muto. Sorprendentemente, gli antichi costruttori di strumenti musicali sono stati in grado di realizzare fasce in metallo a chiusura ermetica che fossero anche in grado di ruotare facilmente. Per avere questo risultato, erano necessari tubi completamente lisci, molto più difficili da fabbricare rispetto a tubi ottenuti ripiegando lastre di metallo, come nel caso dei corni o delle trombe. Le canne dell'*aulós* dovevano essere spianate e successivamente passate al tornio, all'interno e all'esterno, con solo pochi micrometri di margine per un aderenza perfetta. Altrettanto incredibile è l'ingegnoso meccanismo di intonazione che si trovava alle estremità superiori delle canne, il quale implicava una copertura metallica di un cilindro in osso con uno spessore inferiore al millimetro.

La musica prodotta con tali strumenti era ovviamente degna del notevole sforzo tecnico. Sebbene sicuramente costosi, strumenti di simile fattura sono stati distribuiti per tutto il territorio dell'impero romano e anche al di fuori; lo sappiamo grazie non solo alle numerose raffigurazioni, ma anche ai frammenti rinvenuti in vari scavi in zone remote come le isole britanniche e le tombe reali del regno africano di Meroë (oggi Sudan).

L'European Music Archaeology Project (EMAP) ha intrapreso per la prima volta una ricostruzione funzionale della coppia di *auloi* pompeiani meglio studiata, riportando così in vita le armonie che erano rimaste sepolte per circa due millenni.



Fig.1 Doppio aerofono romano (*tibia*) da Pompei, Italia. Replica (bronzo, argento, avorio artificiale, canna), di P. Holmes, S. Hagel, M. Sims, N. Melton, O. Sutkowska.



Fig.2 Doppio aerofono romano (*tibia*) da Pompei, Italia. Dettaglio. Replica (bronzo, argento, avorio artificiale, canna), di P. Holmes, S. Hagel, M. Sims, N. Melton, O. Sutkowska.

2.12 Rotte mediterranee del tamburo a cornice

Emiliano Li Castro

La natura elusiva del tamburo a cornice – uno strumento costruito con materiali deperibili come legno e pelle – e la conseguente assenza di reperti archeologici, richiede un'indagine basata soltanto sull'iconografia e coordinata con le poche fonti letterarie disponibili. In effetti si tratta di un'impresa piuttosto complessa perchè questo strumento ha viaggiato in lungo e in largo, almeno quanto hanno viaggiato le divinità che gli sono specificamente connesse.

Le prime prove della presenza del tamburo a cornice appaiono alla fine del terzo millennio a.C. nelle culture del Vicino Oriente, nei pressi della costa est del Mediterraneo, in siti come Tello e Ur. All'alba del primo millennio a.C. questo strumento è chiaramente diffuso in tutte le regioni orientali dell'area mediterranea: in Siria/Israele/Palestina, incluso il territorio fenicio, in Egitto, a Cipro e oltre. Testi greci di epoca successiva testimoniano che il tamburo a cornice era strettamente collegato con culti estatici come quelli di Cibele e Dioniso, in una relazione che potrebbe avere le sue origini nella seconda metà del secondo millennio a.C.

Creta ha certamente un ruolo di rilievo in questo quadro. Il battito dei tamburi riecheggia perfino nella tormentata nascita dello Zeus cretese. La figura centrale di un eccezionale reperto in bronzo da Creta – un'offerta votiva a forma di tamburo a cornice – è stata identificata come Zeus, affiancato da due demoni alati che percuotono quattro tamburi, con una diretta allusione ai Cureti, i demoni che battevano i loro scudi come tamburi per coprire il pianto del dio appena nato e impedire a suo padre Crono di trovarlo e divorarlo, così come aveva fatto con i suoi precedenti fratelli (Fig. 1). Il sorprendente oggetto, datato alla fine dell'VIII sec. a.C., proviene direttamente dall'Antro Ideo, il luogo cretese di nascita del re degli dei. Secondo *Le Baccanti* di Euripide, sono i Coribanti della Frigia ad aver donato il tamburo a cornice a Cibele e Dioniso. Questi adoratori della Grande Madre degli Dei sono stati spesso assimilati o confusi con i Cureti di Creta, evidentemente perchè si immaginava che fossero coinvolti entrambi in attività molto simili. D'altra parte,

Dioniso è già menzionato, insieme al padre Zeus, in un testo miceneo trovato a Creta, e la sua relazione con l'isola prosegue nel mito delle sue nozze con la principessa Arianna, figlia di Minosse.

Una grande quantità di testimonianze iconografiche del tamburo a cornice – specialmente stele e statuette d'argilla (Fig. 2) – si è diffusa dal Vicino Oriente verso occidente lungo le rotte tipiche della cultura punica, giungendo nelle due principali isole italiane, Sicilia e Sardegna, nelle Baleari e nella penisola iberica almeno dal VI sec. a.C. Diversamente, i tamburi a cornice appaiono nell'iconografia greca soltanto dalla metà del V sec. a.C.

L'influenza greca risulta particolarmente forte in Sicilia e in tutta l'Italia meridionale – l'area conosciuta come *Magna Graecia*. Infatti, durante il IV e il III sec. a.C., le immagini di tamburi a cornice sono particolarmente abbondanti e comprendono un'impressionante quantità di vasi figurati prodotti da botteghe locali insieme a numerose figurine in ceramica (Fig. 3), molte delle quali sono relative al culto di Demetra, una delle varie manifestazioni della Dea Madre.

In una tragedia di Euripide – *Le Baccanti* – rappresentata per la prima volta alla fine del V sec. a.C., il tamburo a cornice è menzionato spesso e gli viene attribuita grande rilevanza: ne è narrata l'origine, la lunga tradizione, l'ampia diffusione, il rapporto con il culto di Dioniso e il suo legame con Cibele. La trama è basata sulla resistenza opposta dal re Penteo al nuovo culto di Dioniso, considerato come un pericolo per l'ordinata vita della comunità.

Un conflitto analogo è raccontato da Livio nella sua storia di Roma. Nel 186 a.C., il console romano *Postumius Albinus* emette uno spietato verdetto, il famoso *Senatus Consultum de Bacchanalibus*. Tuttavia, questo storico evento prende una piega opposta a quella della tragedia greca. Mentre Penteo è fatto a pezzi dalle menadi e da sua madre Agave a causa della vendetta di Dioniso, *Postumius Albinus* perseguita accanitamente migliaia di devoti, ancora prima che la Repubblica possa subire un vero pericolo. Apparentemente, l'intensa attività di questo singolo

magistrato pone fine agli affollati Baccanali descritti da Livio.

Le drastiche misure imposte dai Romani ai Campani a seguito della seconda guerra Punica, la lotta delle donne romane per recuperare alcuni loro diritti soppressi nelle stesse circostanze belliche e l'arrivo del culto di Cibele a Roma, con la dedica ufficiale di un tempio nel 191 a.C., appena cinque anni prima del *Senatus Consultum*, sono tra le possibili cause della rapida espansione di questi culti popolari e dei relativi strumenti, incluso il tamburo a cornice, specialmente in Italia meridionale e in Sicilia. In queste regioni, come suggerisce Livio nei suoi resoconti, dall'inizio del II alla metà del I sec. a.C. – quando stava per nascere l'impero romano – scoppiavano spesso rivolte popolari che coinvolgevano schiavi, servitori e oppressi in genere, incluso Spartaco, il ben noto gladiatore trace, la cui compagna era una sacerdotessa di Dioniso. La promessa di libertà dalle sofferenze, dal dolore, da schiavitù di ogni genere e dalla segregazione per le donne, insieme al mantenimento di valori locali contro gli occupanti romani, continuarono ad attrarre le popolazioni delle classi inferiori e così il battito del tamburo a cornice risuonò per lungo tempo in tutta l'Italia meridionale.

Purtroppo, questi riti popolari sono raramente documentati in archeologia e soltanto pochi indizi sui contenuti possono essere desunti dalla letteratura latina e dal teatro. Al contrario, le classi superiori hanno lasciato molte tracce a indicare che il culto di Dioniso non era stato realmente arrestato dal *Senatus Consultum*. Il dio ha continuato a essere adorato privatamente, benchè in altro modo, con il tamburo a cornice utilizzato come oggetto rituale di uso ristretto. Per esempio, come illustrato da alcuni rilievi romani destinati a spazi privati e decorati con scene d'iniziazione, l'iniziato indossava un cappuccio e non poteva vedere lo strumento suonato. Perfino nel meraviglioso affresco della Villa dei Misteri a Pompei, dove tutti gli altri strumenti musicali sono in piena vista, il tamburo è occultato dal prudente Sileno (Fig. 4).

Infine, durante l'epoca imperiale romana, con lo sviluppo della religione cristiana, si assiste a una progressiva scomparsa di questi rituali aristocratici e della relativa iconografia, mentre l'essenza delle tradizioni popolari sembra resistere fino ai nostri giorni, saldamente radicata nell'Italia meridionale, grazie alla sua capacità sincretistica.



Fig. 2 Statuetta fenicio-punica di suonatore di tamburo a cornice dalla caverna di Es Culleram, Ibiza, Spagna. Replica C. Jimeno Velasco.



Fig. 1 Bronzetto votivo in forma di tamburo a cornice dall'antro Ideo, Creta. Heraklion, Museo Archeologico.



Fig. 4 Affresco romano dalla Villa dei Misteri (dettaglio). Pompei, Italia.



Fig. 3 Vaso in ceramica a forma di menade con in mano il tamburo a cornice, dalla necropoli di Contrada Lucifero, Locri Epizefirii. Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale.

2.13 Culture musicali dell'Italia antica

Mirco Mungari, Placido Scardina

Italia settentrionale e centrale

Daniela Castaldo, nel suo libro *Musiche dell'Italia antica*, osserva come l'espressione "popoli senza note" possa applicarsi alla maggior parte delle culture dell'Italia antica. Tale espressione descrive efficacemente lo stato della nostra conoscenza sugli aspetti musicali delle culture italiche dell'età del Ferro. La totale mancanza di fonti scritte (ad eccezione delle lapidi sepolcrali e di iscrizioni occasionali su oggetti) obbliga gli studiosi ad analizzare indizi di altra natura per delineare almeno considerazioni generali, comunque vaghe e necessariamente prive di dettagli, della dimensione sonora quotidiana di queste popolazioni.

Durante la prima età del Ferro la parte settentrionale della penisola italica era popolata da diversi gruppi etnici, generalmente uniti da una matrice culturale comune; essi sono comunemente definiti popolazioni italiche, e si distinguono nettamente sul piano linguistico, culturale e geografico dalla popolazione di matrice etrusca. Le lingue parlate dalle popolazioni italiche (note soprattutto dalle iscrizioni sepolcrali) appartengono tutte alla famiglia indoeuropea, mentre la lingua etrusca era sicuramente di ceppo isolato e non indoeuropea. I territori in cui le varie popolazioni italiche erano insediate includono la regione adriatica nordorientale (Veneti), la costa adriatica centrale e l'immediato entroterra (Piceni), gli Appennini centrali e centromeridionali (Umbri, Osci, Sanniti), e la bassa valle del Tevere sulla costa tirrenica (Latini). Queste culture ebbero la loro massima fioritura durante l'età del Ferro, tra il tra il IX e il VI sec. a.C. L'invasione dell'Italia settentrionale da parte dei Celti e la successiva espansione romana portarono alla loro assimilazione e scomparsa.

La maggior parte delle informazioni sulle attività musicali nell'ambito delle culture italiche deriva dalle fonti iconografiche. Ad esempio, una classe di manufatti tipica della cultura veneta, le *situlae* (vasi di forma troncoconica generalmente bronzei), è caratterizzata da frequenti decorazioni raffiguranti musicisti, la maggior parte dei quali suona strumenti a corde (lire) o flauti di pan

(*syringes*, spesso raffigurate in relazione all'ambito militare) (Fig.1). Raffigurazioni di suonatori di corno, di solito soldati, consentono di ipotizzare l'utilizzo di tale strumento in ambito militare. Le *situlae* venete erano piuttosto diffuse in tutta l'Italia nordorientale e centrale; esse costituivano doni preziosi, riservati all'élite aristocratica, e fungevano da oggetti simbolici di scambio tra nuclei familiari. Le loro decorazioni erano perciò anche un veicolo di rappresentazione delle attività tipiche dell'aristocrazia protourbana, tra cui anche la musica; tali rappresentazioni sono in effetti le uniche tracce a nostra disposizione per tentare di ricostruire le attività musicali delle culture italiche.

"Popoli senza note" non significa "popoli senza suoni". Considerando i paesaggi sonori, è necessario ampliare la nostra considerazione in senso meno specifico: invece che interrogarci su quale musica suonassero le popolazioni italiche, è più utile chiederci quali suoni fossero comuni nella loro vita quotidiana. Mancano dati archeologici riguardo a strumenti musicali tipicamente italici (a differenza degli Etruschi); tuttavia le ricerche hanno restituito diversi oggetti sonori, ben noti e pubblicati, come sonagli fittili e metallici di diverse fogge, campanelli e sonagli indossati in forma di pendente o applicati ai finimenti equini e ai carri, tipici ornamenti femminili delle classi aristocratiche (Fig.2). Sonagli fittili globulari, interpretati come oggetti legati alla dimensione infantile, sono del resto diffusi in tutta la penisola italica.

Italia meridionale e Sicilia

I Dauni, gli Enotri e i Siculi sono tra le più rappresentative popolazioni italiche che abitarono l'Italia meridionale e la Sicilia durante la tarda età del Bronzo e la prima età del Ferro. Si tratta di popoli preellenici coinvolti, direttamente o indirettamente, nel fenomeno della colonizzazione greca, che porterà alla formazione della Magna Grecia.

La cultura Dauniana fiorì durante l'età del Ferro sulla regione settentrionale della Puglia, nella storica Capitanata, corrispondente

in larga parte all'attuale provincia di Foggia. La loro cultura materiale è rappresentata principalmente da una cospicua produzione ceramica e, soprattutto, dalle numerose stele che rappresentano il punto più originale della loro espressione artistica nonché una delle produzioni più vivaci ed eccentriche dello scenario dell'arte italica. L'arte figurativa daunia, rappresentata principalmente dalle stele, comprende notevoli esempi anche in ambito iconografico musicale. Alcune interessanti stele infatti ci forniscono un quadro dell'immaginario rituale legato alle performance musicali dei Dauni, oltre ad aprire scenari congetturali su probabili influenze esterne dal Mediterraneo orientale. Le processioni di donne, recanti una serie di offerte, sono accompagnate da un suonatore di cordofono, principalmente della tipologia con cassa di risonanza rotonda. Le figure femminili sono uniformemente abbigliate con lunghe tuniche e sono caratterizzate da lunghe trecce terminanti in cerchi, che potrebbero aver raffigurato dei sonagli circolari. Le scene, tra le più diffuse, si ripetono quasi invariabilmente donando alla performance un carattere religioso e ritualizzato. Non mancano anche scene di libagione con la presenza di un suonatore di strumento a corda, seduto in trono alla maniera orientale, come nell'esempio su una stele daunia; questa rimanda, nella composizione, ad un rituale simile raffigurato su un rilievo da Zincirli nel sud della Turchia. Il cospicuo numero di cordofoni intagliati sulle stele, si situa nel più ampio quadro della diffusione di iconografie e, possibilmente, circolazioni di lire nel periodo coevo in varie aree del Mediterraneo dall'Anatolia al sud ovest della penisola iberica. Oltre ai cordofoni sono raffigurati nelle stele, come facenti parte del vestiario femminile, anche elementi ornamentali con probabile funzione sonora simili a manufatti sonori che ritroviamo in area Enotria.

Le comunità enotrie si svilupparono durante l'età del Bronzo e, soprattutto, l'età del Ferro in un'ampia regione dell'Italia meridionale che comprende la Calabria, la Campania meridionale e parte della Basilicata. Larga parte del materiale archeologico enotrio di natura musicale proviene dall'ambito funerario; accanto ai numerosi

ritrovamenti di artefatti sonori e sonagli, sono attestati anche trombe-conchiglie e soprattutto interessanti esempi iconografici di attività musicale. Da una tomba di Sala Consilina proviene un sonaglio in ceramica del VI sec. a.C. decorato con quattro gruppi di immagini che rappresentano con tutta probabilità momenti diversi di una performance cerimoniale rituale (Fig. 3). Una delle scene mostra una coppia attorno un grande cordofono con cassa di risonanza rotonda (da notare una scena simile su un *kantharos* trovato in una tomba etrusca da Coste Saletti, Toscana). Un'altra immagine raffigura tre personaggi nell'atto di danzare, o forse impegnati in un combattimento rituale. Un terzo gruppo rappresenta una scena in cui due figure colpiscono uno strumento a percussione, non identificato, con due lunghi bastoni; l'oggetto colpito potrebbe essere uno scudo bilobato. L'ultima raffigurazione è una danza armata eseguita da un personaggio con un'ascia. Il grande cordofono a base rotonda (reso in dimensioni maggiori che le figure umane) e il suo suono avevano un'importanza simbolica significativa; ciò è particolarmente evidente su un'altra scena dipinta su un *kantharos* del VI sec. a.C., proveniente dal corredo della tomba 115 del sito enotrio di Guardia Perticara. Sul vaso un personaggio maschile nudo, forse nell'atto di danzare, è raffigurato davanti un enorme strumento a corda a base rotonda (Fig. 4).

Dalla sfera funeraria proviene un altro tema relazionato alla musica: il lamento (o lamentazione) rituale. Lamentazioni funebri sono raffigurate su oggetti in ceramica dell'VIII sec. a.C. da Francavilla Marittima (Calabria) e Santa Maria d'Anglona (Basilicata), così come su manufatti più recenti, come ad esempio il cosiddetto *askos* Catarinella, risalente al III secolo a.C. L'*askos*, proveniente da Lavello (Basilicata), rappresenta una scena di esposizione cerimoniale del corpo del defunto, che nella sfera greca viene chiamata *prothesis*. La cerimonia rituale di cordoglio associata alla lamentazione e ad offerte funerarie è anche accompagnata da personaggi in lutto con le braccia alzate e suonatori di vari strumenti a fiato, tra cui un corno, una tromba e un paio di doppi aerofoni.

Per quanto riguarda i Siculi, popolazione indigena che viveva durante la prima età del Ferro nella parte orientale della Sicilia, importanti ritrovamenti comprendono manufatti in grado di produrre suoni, come strumenti a scuotimento in bronzo e terracotta, scoperti in tombe femminili. Vi sono inoltre qualche esempio di scene con attività musicali nell'arte figurativa dei Siculi; tra questi vale la pena ricordare un interessante cratere in bronzo da Monte San Mauro, datato al VI sec. a.C. Il vaso è decorato con una scena di musica e

danza che comprende quindici personaggi; vi sono infatti tre gruppi di danzatori che si muovono al suono di aerofoni bicalami suonati da tre uomini che indossano lunghe tuniche. La *phorbeíá*, indossata da uno dei musicisti, è un indizio dell'assimilazione del suo uso presso i Siculi di Monte San Mauro a partire dalla metà del VI sec. a.C. Il linguaggio figurato del cratere si basa su modelli greci (Corinzi, in particolare), sebbene potrebbe riflettere aspetti performativi e musicali dei comportamenti rituali tipici dei Siculi. (P. S.)



Fig. 1 Dettaglio della cosiddetta *Situla* della Certosa, VI sec. a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico.



Fig. 2 Pendaglio pettorale piceno da Urbino. Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

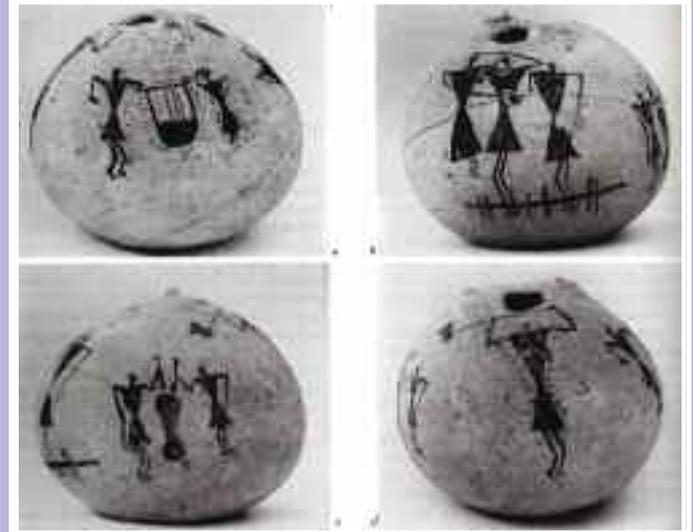


Fig. 3 Sonaglio decorato da Sala Consilina, metà VI secolo a.C. Padula, Museo Archeologico Provinciale della Lucania Occidentale.



Fig. 4 *Khantaros* da Guardia Perticara (dettaglio), metà VI secolo a.C. Policoro, Museo Nazionale della Siritide.

2.14 Il mistero del calcofono

Placido Scardina

Si tratta di uno strumento musicale degno di nota poiché non troviamo niente di simile dopo l'antichità classica. È realizzato in bronzo e composto da quindici tubi a spirale che sono connessi a due piastre in bronzo forate con volute ai lati (Fig. 1). Originariamente, le piastre erano unite da quindici asticelle lignee inseriti attraverso fori combacianti su ogni piastra. Spirali perfettamente regolari, fatte di sottile lamina in bronzo, coprivano i bastoncini. Il suono era apparentemente generato dalla rotazione delle spirali, che sfregavano tra loro quando stimolate dalle dita, come si vede in antiche rappresentazioni (fig. 2).

La studiosa P. Zancani Montuoro, che chiamò l'oggetto *calcofono* perché costruito in rame o in una lega a base di rame, fu la prima a considerare che esso potrebbe aver avuto una funzione musicale. Questo particolare esemplare fu scoperto tra il corredo di una sepoltura femminile (Tomba T. 60) nella necropoli di Macchiabate a Francavilla Marittima (Cosenza, Calabria). Vari altri esempi dello stesso tipo di oggetto sono stati scoperti in contesti funerari in tombe, datate all'VIII sec. a.C., appartenenti esclusivamente a donne dell'area Enotria (Calabria e Basilicata) nell'Italia Meridionale. Questi calcofoni furono ritrovati spesso insieme ad altri idiofoni, includendo sonagli che pendevano dagli abiti con cui le donne furono sepolte, così come altri ornamenti. Allo stesso modo anche l'esemplare da Francavilla Marittima fu ritrovato con altri manufatti sonori che sembrano identificare la defunta come una figura di alto rango nella comunità enotria, forse una danzatrice/suonatrice che si esibiva in un contesto di cerimonie rituali; lo strumento trovato nella sua tomba è quello conservato meglio e più grande di questo tipo.

L'interpretazione di questi oggetti come strumenti musicali è basata su un rilievo su una pisside in avorio da Nimrud (fig. 2) nel Vicino Oriente Antico. Prodotta nell'VIII sec. a.C., probabilmente nel nord della Siria, la pisside rappresenta una processione di cinque musiciste femminili. L'identità dei due strumenti raffigurati sull'oggetto rimase incerta a lungo; essi furono variamente identificati come psalteri, xilofoni e *washboards*, strumenti

vagamente somiglianti agli oggetti rappresentati, ma la scoperta del manufatto da Francavilla Marittima è una chiave di lettura che aiuta ad interpretare gli esemplari sulla pisside da Nimrud come appartenenti alla stessa tipologia. Inoltre, la pisside ci fornisce informazioni anche sulla tecnica di esecuzione: le dita dei personaggi femminili sono infatti raffigurate mentre scorrono verticalmente in modo da far risuonare l'oggetto.

Francavilla Marittima, probabilmente il sito dell'antica Lagaria, fu un'entità commerciale e culturale molto dinamica e aperta a influenze esterne; quindi non è sorprendente trovarvi uno strumento che derivi dal Vicino Oriente. Difatti, oggetti prodotti proprio nel Levante sono stati scoperti in altre sepolture della necropoli di Macchiabate; tra cui una coppa fenicia in bronzo con decorazione a rilievo e sigilli scaraboidi egiziani e siriani. I sigilli siriani includono l'esemplare più completo e di dimensioni maggiori appartenente al cosiddetto *Lyre Player Group*, un particolare tipo di oggetti diffuso in tutto il Mediterraneo.

Uno strumento somigliante a quello da Francavilla Marittima appare in un periodo successivo, nel tardo IV sec. a.C. sui vasi apuli, e viene comunemente chiamato sistro apulo o italico. Per una strana coincidenza la stessa tipologia di oggetto riappare durante l'età ellenistica nel suo presunto luogo d'origine, la Siria. Almeno undici statuette femminili in terracotta da Kharayeb raffigurano lo strumento mentre è suonato o tenuto in mano, e in due occasioni è accompagnato da tamburelli.

In quest'ottica, il calcofono può inserirsi nella sfera di circolazione di beni, prodotti artigianali *in primis*, dal Mediterraneo orientale verso l'Occidente, fenomeno molto diffuso, soprattutto per i prodotti dall'area nord siriana, nella metà dell'VIII sec. a.C. Essendo, tra l'altro, un manufatto sonoro accuratamente elaborato, esso aveva senza dubbio un importante significato simbolico, forse rappresentando una sorta di indicatore acustico di prestigio sociale. Associato esclusivamente a donne indigene delle comunità enotrie, il calcofono era probabilmente usato in cerimonie rituali dove la musica aveva un ruolo di primo piano.



Fig. 1 Calcofono dalla sepoltura T. 60 della necropoli Macchiabate di Francavilla Marittima. Sibari, Museo Archeologico Nazionale della Sibaritide.



Fig. 2 Pisside dal palazzo sudorientale di Nimrud, VIII sec. a.C. Londra, British Museum.





Culture musicali nell'antichità

3.1 Grecia antica. La nascita della musica

Stefan Hagel

La musica, certamente, è antica quanto l'umanità – o forse è ancora più antica, dipende da come la si vuole definire. La musica è anche universale: non è poi strano, se la musica è così universale, che la maggior parte delle lingue europee, e molte altre lingue non europee, condividano varianti locali dello suo stesso termine: *music*, *musica*, *musique*, *musik*, *musikk*, *musiikki*, *muzik*, *musziek*, *müzik*, *muzyka*, *музыка*, *музыка*. Perché così poche nazioni occidentali sembrano aver sviluppato un termine originale per un fenomeno così onnipresente? Forse perché tutti i modi diversi di fare musica – cantare, danzare, battere le mani, suonare vari strumenti – oscuravano la percezione di un singolo concetto di fondo? Siamo giustificati nell'ipotizzare un tale concetto di fondo in assoluto? Se il termine di musica si sottrae all'essere nominato diversamente in così tante lingue ad eccezione di una parola presa in prestito, l'idea di *musica* è veramente così universale?

In ogni caso, è chiaro che la cultura occidentale ha adottato una nozione condivisa di musica. Anche se gli etnomusicologi devono faticare per definire in modo opportuno l'oggetto del loro campo di studi nelle culture straniere, sono destinati a farlo a partire dalle loro stesse identità quali *etnomusicologi*. Lo stesso vale per gli archeomusicologi, per i quali una questione centrale è se le testimonianze del passato possano essere identificate come riguardanti la *musica* in ogni senso. Tuttavia, senza l'idea di *musica* come una sorta di costante antropologica, come si può anche solo iniziare a porsi domande che riguardino l'archeologia musicale?

La parola è greca. Originariamente era un aggettivo, con la desinenza “-ic” che era comune a molti altri concetti espressi dai Greci attraverso la lingua: epico e lirico, tragico e comico, aritmetico e geometrico, retorico e dialettico, estetico ed etico, semantico, filosofico e cosmico... Tutto questo era parte di un movimento intellettuale nel quale si cercava non solo di fare le cose in modo appropriato (ossia, di calcolare, dividere la terra, parlare, o accordare uno strumento), ma anche di capire in base a quali principi si agiva nel modo giusto. Anziché semplicemente insegnare modi di

calcolare, il campo della matematica fu inventato come una scienza basata su assiomi, e su principi ovvi. L'astronomia si estendeva oltre la registrazione e la predizione dei movimenti dei pianeti, per abbracciare la ricerca della geometria cosmica che spiegava quei movimenti. I musicisti, anziché semplicemente accordare i loro strumenti in base a secolari prescrizioni, iniziarono a chiedersi cosa fosse a rendere alcune melodie armoniose, e altre niente affatto. Erano quelle nuove arti, che univano in sé conoscenza e abilità, che furono chiamate con gli aggettivi summenzionati, nella loro forma femminile: *mous-iká* (o il suo equivalente *mousiké* nel dialetto di Atene), l'“arte delle Muse”. Per quanto ne sappiamo, la musica potrebbe aver avuto un ruolo guida in ciò; perlomeno, sembra che essa già esistesse prima di tutte le altre arti, nella poesia, sin dalla prima metà del V sec. a.C. Uno dei tre più antichi riferimenti alla “musica”, un verso di Epicarmo, loda una donna come

“Colei che ha una bella voce, dotata di tutta la *mousiká*, amante della lira.”

È affascinante vedere come la pienezza del nuovo concetto - “tutta la musica” - sia espressamente citato in questa strofa. Infatti, la concezione della musica quale campo che abbraccia varie arti era stata anticipata nel mito, dove le Muse compaiono come le musiciste divine per eccellenza, insieme ad Apollo. D'altra parte, raffigurazioni e testi antichi rappresentano le Muse come cantanti e danzatrici, coro ideale di ragazze nubili, mentre il loro collegamento con strumenti si sviluppò solo più tardi. Forse le Muse non ispiravano la pienezza della concezione di *mousiké*, dopo tutto, ma dovevano le loro molteplici abilità proprio a questo ideale?

Sembra che l'invenzione della “musica” andasse di pari passo con la concezione della teoria musicale. Ad un compositore di nome Laso è attribuito il merito di avere scritto il primo libro sulla musica, intorno al 500 a.C., e la generazione successiva sembra aver fatto grandi progressi nell'analizzare gli elementi delle scale musicali (specifici intervalli organizzati in particolari schemi). Allo stesso tempo, la musica si collegò con la fisica e la matematica, con la

sorprendente scoperta che gli intervalli gradevoli all'orecchio corrispondono a rapporti matematici semplici. Questi rapporti erano evidenti nelle distanze tra i fori su cui poggiare le dita sugli strumenti a fiato in legno, come anche nello spessore dei dischi di metallo risonanti; più tardi vennero prese precise misure su strumenti a corda sperimentali. Dalle poche fonti a disposizione, possiamo desumere che questo fu un periodo di autentica sperimentazione musicale, e insieme di analisi intellettuale. La comune nozione di teoria musicale matematica, portata avanti soprattutto dai Pitagorici, non rende giustizia al fiorente clima di competizione su molti livelli. Una migliorata comprensione delle relazioni tra varie scale non era un'impresa accademica, ma una ricerca che avrebbe portato i musicisti a sviluppare modelli innovativi di strumenti e, pertanto, ad acquisire fama e notevole ricchezza nelle gare musicali.

Alla fine del IV sec. a.C. i tempi erano maturi per una sintesi che sarebbe durata per secoli, ispirando il Medio Evo, come anche la rivoluzione musicale del Rinascimento, come conseguenza della riscoperta dei testi greci in Europa. Tuttavia, la stessa evoluzione concettuale della musica antica in quel periodo impedì lo sviluppo di una teoria della musica univoca. D'altra parte, la fazione che si basava sulla fisica e sulla matematica produsse un trattato conosciuto come la *Divisione del Canone*, che ricavava (sebbene con due difetti logici) una teoria algebrica delle assonanze e una scala modello, sulla base di principi concordati, e una teoria quasi moderna del suono. Tuttavia, con questo approccio non era possibile

spiegare le melodie dalla complessa modulazione delle composizioni della tarda Classicità. Per una tale impresa erano richieste un'altra parte di *armoniche*. Aristosseno, studente di Aristotele, concepì un diagramma completo di note musicali, così completo che il nostro moderno sistema occidentale non ne è che un piccolo sottoinsieme, mancando dei microintervalli di un quarto, un terzo o tre ottavi di tono, come anche di alcuni strani intervalli più ampi. Il suo approccio radicalmente pragmatico, tuttavia, richiedeva di troncare ogni legame con la teoria pitagorica dei numeri, stabilendo, pertanto, la teoria della musica come una scienza completamente indipendente dalla fisica, derivante i suoi principi di base direttamente dalla percezione umana (più specificamente greca antica) della musica.

La frattura che derivò nel pensiero musicale ha continuato ad assillare i teorici, come anche i costruttori di strumenti, fino ai tempi moderni. Da una parte, la teoria di Aristosseno alla fine portò all'adozione di un temperamento identico per molti strumenti musicali. Il fascino per le armonie pure, nella sua bella espressione matematica, dall'altra parte, continuò ad ispirare gli astronomi e i fisici. In definitiva, fu il desiderio di applicare lo stesso tipo di bellezza matematica alla descrizione dell'universo nel suo insieme che fece nascere la scienza moderna. Pertanto, la nascita della musica nella Grecia classica fu anche, in un certo senso, la nascita della moderna concezione del mondo in Occidente.

3.2 Un alfabeto del suono. La prima notazione melodica conosciuta

Stefan Hagel

Attorno all'800 a.C. alcune popolazioni indoeuropee trasformarono gli antichi segni consonantici semitici in veri alfabeti; per la prima volta vocali quali "a" e "o" vennero trattate esattamente come consonanti quali "t" o "l", nonostante le loro nature molto diverse. In questo modo la lingua venne ad essere compresa come un flusso di suono che può essere analizzato interamente in un insieme molto limitato di componenti espresse come lettere (gli accenti furono introdotti più tardi per regolare il tono dell'espressione). Quello più conosciuto tra questi rivoluzionari sistemi di scrittura è l'alfabeto greco, che constava solo di circa una dozzina di segni. Quasi immediatamente questi segni furono usati anche per registrare canzoni, brevi strofe, ma anche canti epici di molte migliaia di versi. Tuttavia, sebbene testi di canzoni fossero trasmessi in questo modo attraverso i secoli, e fino a tempi moderni, le melodie rimanevano comunque effimere, lasciate nelle mani dei musicisti che le trasmettevano oralmente, con tutta la trasformazione nel tempo che questo processo di trasmissione comporta.

Circa trecento anni più tardi i Greci avevano analizzato le altezze dei suoni della loro musica, come anche le componenti della loro lingua. Nel contesto di una nascente teoria della musica, essi crearono un alfabeto dei suoni, capace di registrare le melodie. Antichi manuali hanno trasmesso le fasi finali di questo sistema, quando esso si era sviluppato fino a contenere non meno di quindici note, separate da semitoni, estese su più di tre ottave, e comprendenti non solo gli intervalli melodici dei toni e semitoni, che ci sono familiari, ma anche gli esotici quarti di tono, dei quali i greci andavano orgogliosi; questi quarti di tono erano considerati come capaci di produrre la musica più bella. La base di questa notazione erano delle lettere, una lettera per ogni nota (in realtà il sistema è più complesso, poiché la nota indicata da una lettera può dipendere dal contesto musicale). Origini ed evoluzione di questo sistema di

notazione non sono state direttamente attestate, ma possono essere desunte da certe peculiarità del sistema. Anzitutto, sembra che fossero state inventate una serie di triplete di lettere dall'aspetto arcano, dove forme di lettere ruotate e a specchio denotavano intervalli di un quarto di tono e di un semitono sopra alle note fondamentali. Questa pratica deriva quasi certamente dall'uso dei doppi aerofoni, nei quali tali intervalli venivano prodotti scoprendo parzialmente i fori occlusi dalle dita. Più tardi furono sviluppate le modulazioni, e, infine, fu inventata una seconda serie, meno arcana, di segni, principalmente per cantanti, che sostituiva i più vecchi segni con le lettere dell'alfabeto (o loro modificazioni ad entrambe le estremità, laddove il sistema si estendeva oltre i ventiquattro simboli dell'alfabeto).

La notazione era usata da musicisti professionisti, più che da teorici della musica (sebbene alcuni musicisti-teorici ebbero un ruolo cruciale nel suo sviluppo). Abbiamo frammenti di decine di spartiti risalenti ad un periodo che va dal III sec. a.C. fino al IV sec. d.C. La maggior parte di essi sono costituiti da frammenti di papiro, ma ci sono anche alcune incisioni su pietra, e persino una manciata di canti e di esercizi strumentali che furono copiati da antichi manuali di pratica da scrivani medievali.

In una cultura la cui musica strumentale si basava sull'uso di doppi aerofoni in bicordo, e sullo strimpellare le lire, è certamente affascinante trovare una notazione che si focalizzi esclusivamente sulla melodia: quasi mai le partiture conservano anche solo la minima traccia di accompagnamento o armonizzazione. Questo, senza dubbio, riflette la natura delle prestazioni professionali degli antichi Greci e Romani, che erano comunemente accompagnate solo da un singolo strumento: in questo modo, i musicisti erano in grado di mettere in mostra le loro capacità individuali.

Proprio il contrario, a quanto pare, è vero per quanto riguarda l'unica cultura precedente dalla quale proviene la notazione

musicale. Nella tarda Età del Bronzo, attorno alla metà del secondo millennio a.C., e mille anni prima dei Greci, alcuni scribi nella cosmopolita città di Ugarit incisero la musica di inni religiosi su tavolette di argilla. Essi usarono termini tradizionali per le coppie di note, che erano stati usati dai musicisti e conosciuti dagli scribi da parecchi secoli, cosicché ne conosciamo il significato da altre fonti cuneiformi. A quanto pare, questo tipo di notazione documentava solo le armonie fondamentali. Una tale pratica sembra naturale in una cultura di corte e nelle orchestre dei templi, che avevano bisogno di una tale informazione per poter suonare insieme. La

melodia, d'altra parte, non doveva necessariamente essere scritta, perché era conosciuta dal cantante, che, forse, improvvisava sulle canzoni e le abbelliva, sulla base di schemi tradizionali. Di conseguenza, per noi questa notazione musicale cuneiforme rimane un'astratta registrazione di armonie, priva sia della melodia originale, che del ritmo, e le partiture rimangono mute. Il piccolo tesoro conservato della notazione musicale greca antica, al contrario, è l'unico che ci permette di studiare, e, in fin dei conti, di suonare musica risalente a duemila anni fa.



Fig. 1 Stele di *Seikilos*. Tralles, Turchia (100-150 d.C.). Copenhagen, Museo Nazionale di Danimarca.



Fig. 2 Stele di *Seikilos*, testo completo. Tralles, Turchia (100-150 d.C.). Replica (stampa 3D). TrigonArt, Berlino/STARC, Nicosia.

3.3 La musica nelle cerimonie sacrificali dell'antica Grecia

Jana Kubatzi

Le antiche cerimonie sacrificali greche, che consistevano in una processione solenne (*pompé*), in un altare per i sacrifici, in un pasto celebrativo e in gare artistiche e di sport, erano feste per i sensi. Venivano bruciati incenso e mirra; uomini, donne e bambini erano vestiti con abiti da festa; bovini, pecore e maiali erano adornati e portati all'altare in processione, e ovunque c'era qualcosa da vedere e udire: i coristi cantavano e danzavano, si recitavano poemi epici, si inscenavano drammi sui vari altari agli dei, e l'aria era piena dei suoni della *kithára*, della lira, dell'*aulós* e della tromba (Fig. 1). Le esibizioni musicali in tali cerimonie sacrificali erano conosciute collettivamente con il nome di *Mousiké*, l'arte delle Muse, dopo l'introduzione di questo concetto da parte di Pindaro (V sec. a.C.). Il termine *Mousiké* differisce dall'attuale uso del concetto di musica nei suoi molteplici significati. Oggi intendiamo la musica come un insieme di suoni strutturati prodotti con voci o con strumenti musicali; questo concetto non comprende più, come si faceva in tempi antichi, il teatro, la poesia, e persino la filosofia.

Le cerimonie sacrificali erano l'elemento centrale dei culti dell'antica Grecia. Eventi importanti, come i compleanni degli dei, le vittorie e i raccolti, erano generalmente celebrati con offerte sacrificali sull'altare dei relativi dei, e la musica ne era parte integrante. L'*aulós* aveva un ruolo chiave in questo contesto. Raffigurazioni su vasi greci risalenti al periodo più notevole dell'arte greca (dal VI al IV sec. a.C.) mostrano spesso questo strumento in scene che contengono altari o processioni culturali (Fig. 2). Testi antichi, a loro volta, citano l'*aulós* molto più spesso rispetto ad altri strumenti musicali, in connessione con cerimonie sacrificali. Inoltre, sembra esservi una loro connessione intrinseca con l'atto stesso del sacrificio animale, durante il quale l'*aulós* viene spesso rappresentato. Libagioni di vino, olio, acqua o miele, sono anche spesso accompagnate da un *aulós* nell'iconografia.

Le ricorrenti raffigurazioni pittoriche dell'*aulós*, e i riferimenti letterari ad esso, in quanto strumento usato nelle cerimonie sacrificali, richiedono una spiegazione. Questo è specialmente vero,

se si considera che immagini più antiche di celebrazioni, risalenti al periodo compreso tra il VII e il VI sec. a.C., non presentano né l'*aulós*, né processioni culturali o scene di altari. Al posto di tutto questo, le immagini di quel periodo spesso mostrano danze in cerchio. Tali danze simboleggiavano una festa celebrata collettivamente, che fosse per gli dei, per i morti, come parte di un rito funerario, o per gli invitati ad un matrimonio. L'archeologo Yosef Garfinkel ha evidenziato come nella regione che comprende i paesi mediterranei e l'Asia occidentale le danze in cerchio siano le primissime scene che rappresentano tale attività collettiva. In base a quanto sappiamo dalle immagini e dai reperti scritti, queste danze erano spesso accompagnate da strumenti a corda, generalmente lire. A partire dal terzo millennio a.C. in Mesopotamia, e, più tardi, in Fenicia e negli altri paesi dell'Asia Minore, gli strumenti a corda erano anche associati ai re e ai profeti, e permettevano di entrare in contatto con gli dei e rivolgersi a loro.

L'*aulós*, al contrario, è soprattutto associato nella tarda letteratura greca con i culti degli dei dell'estasi, Dioniso e Cibele. La qualità del suono dell'*aulós* era in grado di porre gli ascoltatori sotto incantesimo, ammaliandoli. Sulla base delle fonti in nostro possesso, esso poteva essere usato per generare una musica dolce, ma anche selvaggia terrorizzante, e, grazie alla tecnica della respirazione circolare, poteva generare un suono continuo. Questo spiega sia la grande popolarità dell'*aulós* tra tutti gli strati della popolazione, sia il suo uso durante i sacrifici animali. Il suo suono commovente, psicoattivo, si adattava all'uccisione dell'animale sacrificale meglio del suono dolce della *kithára* o della lira.

D'altra parte, la popolarità dell'*aulós* nelle processioni può essere spiegata sulla base del suo volume molto più alto, in confronto con quello degli strumenti a corda. Questo significava che la musica di un *aulós* poteva essere sentita più facilmente da un grande gruppo di celebranti. Non è una coincidenza che la popolazione greca era cresciuta notevolmente di dimensioni al tempo in cui le danze in cerchio con le lire furono sostituite dalle

processioni accompagnate dall'*aulós*; questo accadeva attorno alla fine del VII secolo a.C. Divenne sempre più irrealistico per il maggior numero di abitanti di una città o di una comunità (*polis*) partecipare ad una danza in cerchio, ma tutti erano obbligati a partecipare a dei rituali regolarmente, per rinnovare la loro identificazione con la città. Tuttavia, le danze in cerchio, probabilmente, non erano più un mezzo adeguato per favorire una comune identità, e furono, pertanto,

sostituite dalle processioni culturali, alle quali poteva partecipare un numero molto maggiore di persone, spostando il centro dell'azione da una ristretta élite aristocratica ad una più ampia parte della popolazione. I cambiamenti nelle rappresentazioni di scene festive sui vasi antichi, e la posizione sempre più dominante dell'*aulós* nelle raffigurazioni delle celebrazioni, dovrebbero essere interpretate sulla base di questo scenario.



Fig. 1 Processione di due suonatori di *aulós* e due suonatori di *kithára*. Sulla parte opposta del vaso c'è la raffigurazione di un atto sacrificale. Anfora attica a figure nere, 540/530 a.C., Berlino, Antikensammlung.



Fig. 2 Processione sacrificale ad Atena *Promachos* con suonatore di *aulós*, *lekane* dalla Beozia, metà del VI sec. a.C. Londra, British Museum.

3.4 Essere i migliori. Gare di musica nell'antichità

Stefan Hagel

Le competizioni dominavano la scena in molte società antiche, manifestandosi anche in contesti istituzionalizzati. Nelle culture che non hanno lasciato testi scritti la loro dimensione ci sfugge, a meno di non trovare raffigurazioni di sport quali il pugilato o la lotta, forse nel contesto di festeggiamenti. Tuttavia, non tutte le società promuovono le gare allo stesso modo, poiché queste si basano sulla nozione che coloro che pubblicamente gareggiano gli uni contro gli altri sono, perlomeno in linea di principio, dei pari. Questo andava bene in particolare per le comunità greche dai tempi antichi in poi, anche se la cerchia dei pari in quelle società si focalizzava su élite aristocratiche, che non si aprivano ovunque per diventare delle strutture più inclusive. Pertanto si tratta del desiderio di superare i propri compagni (e ottenere fama immortale) espresso ad esempio come fattore scatenante del guerreggiare da Omero:

“Sii sempre il migliore, per distinguerti da tutti gli altri” (*Iliade* 11.784)

In modo simile, l'*Iliade*, la più antica narrazione d'Europa, contiene anche la prima descrizione di una gara sportiva, organizzata e finanziata generosamente da Achille quale evento commemorativo per il suo amico Patroclo caduto. La musica non c'è, forse perché l'accampamento militare di fronte a Troia non è predisposto per accogliere musicisti professionisti. Eppure sappiamo che anche ai tempi di Omero esistevano gare musicali; Esiodo, che le generazioni successive immaginarono avesse trionfato nientemeno che sullo stesso Omero, cita la sua vittoria in una gara:

“Da lì ho raggiunto le gare commemorative del saggio Anfidama e sono andato a Calcide: i suoi magnanimi figli avevano annunciato molti premi che avrebbero conferito al vincitore. Lì io ho vinto con il mio canto e ho conquistato un tripode adornato con manici. Lo ho poi offerto alle Muse del monte Elicona, nel luogo in cui esse mi fecero iniziare il cammino del canto.” (*Le opere e i giorni*, 654-659)

È sempre Esiodo che per primo riconosce Competizione, la più gentile forma di Eris, dea della Discordia, come la forza motrice della società:

“È lei che stimola persino gli inetti al lavoro: chiunque non riesca a fare il suo lavoro guarda ad un altro uomo, ad un ricco, che è veloce ad arare e a piantare e ad organizzare bene la sua casa – il vicino invidia il vicino nella sua aspirazione alla prosperità: questa Eris è proprio per i mortali! Il vasaio invidia il vasaio, il costruttore invidia il costruttore, il mendicante invidia il mendicante – e il cantante invidia il cantante.” (*Le opere e i giorni*, 20-27)

In realtà, vincere premi preziosi, come, ad esempio, nel caso di Esiodo, un grande tripode di ferro, avrebbe liberato un poeta-cantore da una vita di stenti, e la fama, associata a vittorie prestigiose, gli avrebbe garantito di trovare mecenati, magari alla corte di un tiranno, oppure richieste ben pagate per composizioni che celebravano eventi importanti nella vita di individui e anche di città. Certamente vi era una ragione di invidia reciproca tra musicisti nella Grecia arcaica e classica, e durante tutta l'antichità.

Se le singole festività, quali, ad esempio, i funerali, erano state le più importanti occasioni per indire delle gare in tempi antichi, l'attenzione si spostò presto su eventi regolari, nel contesto di feste locali, o nelle ancora più importanti feste di tutta la Grecia (Panelleniche). Le più prestigiose erano i giochi Pitici presso il santuario di Apollo, a Delfi, celebrato come l'ombelico del mondo. A differenza di Olimpia, a Delfi le gare musicali erano al centro della festa, mentre gli sport si aggiunsero solo più tardi. Le forme d'arte più stimate erano quelle dei solisti. Cantare accompagnati dalla *kithára* era la forma d'arte più stimata, seguita dal suonare l'*aulós*, comprendendo anche la rappresentazione musicale della lotta di Apollo con il serpente gigante tramite la quale si raccontava che il dio avesse conquistato il suo santuario. La musica esclusivamente strumentale con la *kithára*, d'altra parte, e il cantare con l'accompagnamento di qualcun altro che suonava l'*aulós*, erano considerati, in un certo qual modo, competizioni di seconda classe, e ad essi venivano attribuiti premi di minore entità.

Tra le feste cittadine, i giochi Panatenaici di Atene sono forse

quelli più conosciuti. Questi erano una combinazione di gare di atletica e di musica, e includevano, notoriamente, anche la recitazione dei poemi omerici. Altre competizioni conferivano premi per gli araldi o i suonatori di *sálpinx*, la lunga tromba diritta. Tuttavia, fu un'altra l'istituzione ateniese che ebbe il maggiore impatto sulla cultura occidentale. Nelle Dionisie, le danze dei cantanti che onoravano il dio del vino si svilupparono fino a diventare dei drammi completi, che includevano cantanti-attori insieme al coro tradizionale. Furono prodotte sia tragedie che commedie, queste ultime rinomate anche presso le feste Lenèe. Ancora una volta, la rapida evoluzione di queste nuove forme d'arte veniva guidata dallo spirito della competizione. Ogni anno tre poeti compositori tragici, e fino a cinque poeti compositori comici, gareggiavano per la vittoria, ognuno di essi con il suo coro, il suo direttore di coro, i suoi suonatori di *aulós* e i suoi *chorēgoi* ("coreghi") che finanziavano la produzione. La vittoria includeva l'opportunità di iscrivere il proprio successo nella memoria della città, realizzando un monumento in cui il tripode vinto in premio era collocato in un posto di spicco, che andava a formare una "Via dei Tripodi" accanto al teatro.

Mentre la tragedia greca, quale fu inventata nel V sec. a.C., è la diretta progenitrice sia della tragedia che dell'opera moderne, l'antica musica greca in quanto tale si trasformò ancor più rapidamente in un altro genere: il ditirambo, anch'esso rappresentato nelle Dionisie. Venti ditirambi furono rappresentati da grandi cori di cinquanta uomini o ragazzi, ingaggiati da ognuna della dieci tribù di Atene. Di conseguenza, una parte significativa della popolazione maschile libera avrebbe partecipato ad una gara musicale prima o poi. Il ditirambo sembra essersi liberato più facilmente da restrizioni formali tradizionali, quali, ad esempio, la natura strofica dei canti danzati, preparando il campo alla sperimentazione con ogni sorta di imitazione musicale che illustrava le liriche. A differenza delle più famose tragedie e commedie, i testi dei ditirambi sono quasi interamente andati perduti, probabilmente un triste effetto secondario del ruolo più di spicco che gli aspetti

musicali avevano in questi tipi di esibizioni. In essi, inoltre, si commemoravano vittorie; e i produttori tendevano ad ingaggiare un musicista di prim'ordine per fornire l'accompagnamento con *l'aulós*. Fu, in modo particolare, la propensione per l'innovazione del ditirambo che provocò l'opposizione di menti conservatrici, quali, ad esempio, Platone, che deplorava il fatto che il giudizio musicale era passato, in pratica, dalle mani di pochi selezionati anziani, al plauso sfrenato delle masse senza alcuna educazione filosofica.

Sebbene siamo eccezionalmente bene informati su Atene, le gare musicali erano comuni in varie feste meno conosciute presso molte città del mondo greco, e, più tardi, in tutto l'Impero Romano. Con così tanti eventi, le città gareggiavano, di fatto, tra di loro per accaparrarsi i migliori partecipanti, assegnando dei premi che valevano parecchi anni di reddito di un semplice lavoratore. Le vite dei virtuosi, pertanto, includevano frequenti viaggi, e una scelta selettiva riguardo a quale festa partecipare, a seconda delle loro abilità e di quelle dei loro concorrenti presenti di volta in volta ad ogni festa. Si conoscono solo pochi dettagli: sappiamo di musicisti che erano stati una volta famosi spesso soltanto da frammenti di lapidi che raccontano di una particolare serie di vittorie che il deceduto era stato "il primo e l'unico" ad ottenere. Ad ogni modo, tali gare, insieme ai teatri e alle sale per concerti costruiti lungo tutto il Mediterraneo e oltre, assicurarono la continuazione di una fiorente cultura musicale fino alla tarda antichità.

I virtuosi non spuntavano dal nulla: vi erano scuole che davano molta importanza alla musica, come sappiamo da un'iscrizione di fondazione proveniente da Teos, risalente al III sec. a.C. In quella scuola la musica veniva insegnata per un periodo di due anni con teoria e pratica, e l'insegnante di musica veniva pagato molto meglio di quello di lettere. Inoltre, la stessa città indiceva gare interne tra gli studenti, che venivano ritenute abbastanza importanti da registrare le liste dei vincitori su pietra. Esse comprendevano non solo il suonare la lira, con o senza canto, il suonare *l'aulós*, le rappresentazioni drammatiche e la danza con le armi, ma anche la

“scrittura del ritmo” e la “scrittura della melodia”, molto probabilmente due forme di gare di composizione.

L'intero sistema di una cultura musicale internazionale alimentata dalla competizione, poiché era così strettamente legato alle feste in onore di vari dei, ricevette un duro colpo alla fine del IV sec. d.C., quando l'imperatore Teodosio vietò ogni evento pagano. In seguito, la musica strumentale, che era condannata dalla maggior

parte dei Padri della Chiesa orientali, e che veniva vista con molto sospetto anche dalle Chiese occidentali, sembra essersi ritirata, per la maggior parte, nella sfera privata. L'eccezione, naturalmente, fu rappresentata dalla musica che contribuiva all'ostentazione del potere durante le cerimonie ufficiali dello Stato, nelle quali vi era molto meno spazio per la competizione tra singoli musicisti.

3.5 La musica tra le comunità fenicie e puniche

Mireia López-Bertran - Agnès Garcia-Ventura

Le comunità fenicie discendevano dagli antichi Caananiti e crearono una rete di città-stato (Tyro, Byblos, etc.) lungo la costa levantina, che svilupparono un sistema commerciale interregionale con il Vicino Oriente e il Mediterraneo orientale. A partire dal IX sec. a.C. alcuni commercianti fenici ampliarono la loro rete commerciale verso l'Occidente, creando insediamenti in significativi centri indigeni o colonie in territori già occupati da popolazioni locali o disabitati. Una delle colonie più importanti fu senza dubbio Cartagine, che, dal VI sec. a.C., intraprese un'espansione economica nel Mediterraneo occidentale, fondando una serie di colonie in Sardegna, Sicilia, Ibiza, Nord Africa e nella Penisola iberica meridionale. I Punici sono considerati gli eredi dei Fenici, sia in termini culturali che sociali. La definizione di Punico non è esclusivamente indirizzata ai cittadini di Cartagine, ma si applica a varie genti, includendo le popolazioni indigene, i primi abitanti fenici delle colonie cartaginesi, gli stessi Cartaginesi e i popoli del Nord Africa che hanno vissuto tra il VI e il II sec. a.C.

Per lo studio della musica fenicio-punica, abbiamo a disposizione un ricco repertorio di immagini che raffigurano musicisti su coppe in metallo, terrecotte, rasoi e stele. La maggior parte di questi manufatti sono stati trovati nel Mediterraneo centrale, soprattutto a Cartagine, in Sardegna e in Sicilia. Possiamo anche studiare le proprietà acustiche di grotte e santuari per cercare di ricostruire i paesaggi sonori fenicio-punici; inoltre sono stati ritrovati alcuni strumenti musicali, come cembali e campane, e le fonti letterarie fanno alcuni riferimenti alla musica fenicio-punica.

Gli strumenti che appaiono nell'iconografia sono aerofoni, membranofoni e cordofoni. Un approccio esauriente all'argomento evidenzia due questioni chiave: la prima è che i membranofoni, soprattutto tamburi a cornice, sono gli strumenti rappresentati più spesso; la seconda è che un notevole numero di figure femminili raffigurate sono musiciste.

Sono da sottolineare i cambi che si verificano nelle rappresentazioni dei suonatori. Nel Mediterraneo orientale i

manufatti, dove sono raffigurati i musicisti, sono coppe decorate in metallo associate alle élite insieme a statuette in argilla, che indicano un'influenza del Vicino Oriente. Dal VI sec. a.C. in poi appaiono nuovi oggetti, come stele funerarie o rasoi, e le terrecotte diventano standardizzate grazie all'uso degli stampi. Queste ultime iconografie rivelano una chiara influenza greca.

Nella Penisola Iberica e a Ibiza, le terrecotte di musicisti sono i manufatti chiave; la disparità tra il numero di oggetti in queste due regioni è notevole. Laddove in Ibiza difatti la cultura materiale, relazionata alla musica, è abbondante (diciotto statuette), vi è solo una statuetta proveniente dall'Iberia (Cadice). Le terrecotte sono state trovate principalmente nel cimitero maggiore dell'isola, a Puig des Molins, e in qualche santuario, come la caverna di Es Culleram e Puig d'en Valls, e raffigurano suonatori di tamburo a cornice e doppi aerofoni. Le statuette con i tamburi a cornice possono essere divise in due gruppi: molte delle figure tengono un piccolo tamburo di fronte e perpendicolare al corpo, mentre un piccolo numero tra queste hanno un tamburo più grande, accanto al corpo e non in contatto con esso. Tutte le statuette con doppi aerofoni da Ibiza raffigurano lo strumento parallelo e a contatto con il corpo, mentre l'esemplare da Cadice ha un doppio aerofono tenuto in orizzontale, quasi perpendicolarmente al corpo. Le differenze nelle posizioni degli strumenti sembrano essere il risultato delle decisioni creative degli artisti nella fabbricazione delle statue piuttosto che indizi sulla possibile variazione delle tecniche esecutive.

Dallo studio di queste terrecotte, appare chiaro che la musica aveva un ruolo chiave presso le attività realizzate dai Punici e poteva avere molti significati. Infatti l'esistenza di statuette, come doni funerari votivi (?) insieme a musicisti incisi sulle stele funerarie e rasoi, sottolinea il ruolo della musica nel cordoglio e della danza nelle performance dei rituali. La musica era anche eseguita durante altri riti, probabilmente alcuni tra questi relazionati a pratiche femminili, ad esempio quelli della vita quotidiana, come sembrano attestare le statuette scoperte negli insediamenti.

Molte delle figure in argilla rappresentano donne, interpretate come divinità, principalmente Astarte; tuttavia potrebbero raffigurare più probabilmente personaggi dell'alta società. L'ipotesi è avvalorata dalle fonti scritte che sostenevano che le donne di alto rango da Cartagine possedevano abilità musicali. Ad esempio si asserisce nelle fonti che Sophonisbe, la figlia di Asdrubale, era famosa per la sua bellezza e per essere una musicista affermata. L'idea è rinforzata da dettagli delle stesse statuette, in cui le donne indossano abiti decorati e gioielli. Inoltre le figure femminili in

terracotta sono relazionate al ciclo della vita (ad esempio i rituali funerari). Questo ci permette di proporre che il rapporto tra le donne e la musica era connesso non solo alle performance musicali, ma anche al ruolo che le donne avevano nella nascita, la premura verso i membri della società e la morte. Quindi sembra che ambedue i tamburi a cornice e i suonatori di strumenti a fiato fossero associati con la fertilità, la rigenerazione e i rituali protettivi, come evidenziato dalla suonatrice di doppio aerofono incinta dall'Iberia.



Fig. 1 Cartina del Mediterraneo con l'area e gli insediamenti menzionati nel testo.



Fig. 2 Rasoio da una tomba punica (necropoli di Puig des Molins, Ibiza), importato dal Mediterraneo orientale, probabilmente dall'Egitto, con figura femminile che suona il tamburo a cornice. Madrid, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 3 a Figurina dalla necropoli di Puig des Molins. Madrid, Museo Archeologico Nazionale. b. Figurina dal santuario rupestre di Es Culleram. Madrid, Museo Archeologico Nazionale. c. Figurina dalla necropoli di Puig des Molins, Ibiza. Museo Archeologico di Ibiza e Formentera.



Fig. 4 a. Figurina dal santuario rupestre di Es Culleram. Madrid, Museo Archeologico Nazionale. b. Figurina di provenienza sconosciuta. Madrid, Museo Archeologico Nazionale. c. Figurina da favissa, Puig des Molins, Ibiza. Museo Archeologico di Ibiza e Formentera.

3.6 Incroci. Strumenti musicali in Etruria

Emiliano Li Castro

La grande importanza della musica nella cultura etrusca è attestata da diversi autori greci e latini, i quali danno un particolare risalto agli strumenti a fiato, come *auloi*, conchiglie, corni e trombe di vario genere – quelle che i latini chiamavano *cornu*, *lituus* e *tuba*. Quest'affermazione è ora confermata da vari studiosi che prendono in considerazione il gran numero di strumenti musicali e di testimonianze iconografiche che provengono dai siti etruschi, con datazioni comprese tra il VII e il I sec. a.C. Mentre gli unici reperti che sopravvivono sono, evidentemente, quelli fatti con materiali non deperibili come il metallo o l'argilla, l'iconografia disponibile – tombe dipinte e altre rappresentazioni di ogni genere – mostra chiaramente che quasi tutti gli strumenti musicali diffusi all'epoca nell'area mediterranea erano utilizzati anche in Etruria in molte diverse occasioni, incluse le cerimonie pubbliche e private, i rituali e la vita quotidiana.

1. Strumenti a fiato (aerofoni)

1.1. Doppi aerofoni

Molte fonti greche e latine evidenziano la stretta relazione esistente tra gli etruschi e il mondo degli oggetti sonori, specialmente con gli strumenti appartenenti alla famiglia degli strumenti a fiato. Di questi, il più comune in Etruria è il doppio aerofono ad ancia (Fig. 1) conosciuto in greco come *aulós* e in latino come *tibia*. Per quanto riguarda il suo nome etrusco, si può osservare che i latini chiamavano *subulo* il suonatore etrusco di questo strumento, indicando così che la parola etrusca *suplu* si riferiva proprio a questo specifico suonatore, se non allo strumento stesso. Plinio il Vecchio fornisce alcune informazioni specifiche sui materiali di cui erano fatte le *tibiae* (HN 16.172): i doppi aerofoni etruschi suonati in occasioni rituali erano fatti di legno di bosso, mentre gli strumenti suonati a scopo d'intrattenimento erano fatti di legno di loto, d'osso d'asino o d'argento. A causa della natura deperibile del legno, soltanto rarissimi esempi sono sopravvissuti. L'ampio repertorio iconografico a carattere musicale

prodotto dagli etruschi offre ulteriori informazioni, e la conferma di come questi strumenti erano utilizzati. Ad esempio, musicisti e danzatori sono raffigurati nei dipinti delle tombe con sorprendente frequenza e il doppio aerofono è di gran lunga lo strumento più rappresentato. L'ancia, parte essenziale dello strumento, che esercita una grande influenza sulle proprietà del suono e sulle tecniche esecutive, sfortunatamente è la parte più fragile: così, nessuna ancia etrusca è mai stata ritrovata dagli archeologi. Inoltre, in quasi tutte le raffigurazioni esistenti, si vedono i musicisti mentre suonano, con le ancie nascoste all'interno della bocca dei suonatori. Comunque, considerando che quest'antico aerofono doppio era sicuramente uno strumento ad ancia – come evidenziato dall'iconografia, che rappresenta sempre i suonatori con le guance gonfie – la consuetudine di chiamarlo “doppio flauto”, per quanto comune, è un grossolano errore dal punto di vista organologico.

1.2. Trombe e corni

Un altro gruppo di aerofoni, ben attestato nelle antiche fonti letterarie, comprende trombe di ogni tipo, da quelle ottenute da una conchiglia (Fig. 2) a quelle fatte di rame o di bronzo. Nelle fonti classiche dell'antichità, la tromba è presentata usualmente come un'invenzione etrusca. È spesso presente nell'iconografia e nel repertorio archeologico. Le lunghe trombe etrusche sono state denominate dai romani con tre termini in base alle differenti forme: *tuba*, *lituus* (Fig. 3a-b) e *cornu* (Fig. 4). Mentre di tutti i *cornua* sopravvissuti si sono conservati i bocchini di bronzo, sia quelli “aperti” (come per conchiglie e corni) che quelli “a gola ristretta” (come per tromba o trombone moderni), quest'importante parte manca in tutti i *litui* che sono stati studiati. Quindi, questi bocchini potrebbero essere stati fatti con materiali deperibili come legno o osso. Infine, possono essere aggiunti alla lista degli strumenti a fiato dell'Etruria alcuni corni in avorio o argilla (Fig. 5).

1.3. Flauti

Gli ultimi due aerofoni che possono essere compresi nel repertorio degli etruschi sono il flauto di Pan o *sýrinx* (Fig. 6) e, almeno in epoca tarda, il flauto traverso.

2. Strumenti a corda (cordofoni)

Anche se la famiglia degli strumenti a fiato è sicuramente quella più menzionata dalle fonti classiche, la più presente nell'iconografia e, apparentemente, la caratteristica predominante del paesaggio sonoro etrusco, gli strumenti a corda sono comunque ampiamente attestati. Non si conoscono resti di strumenti tanto deperibili – o non sono stati ancora identificati – ma numerosi plettri, spesso in avorio e con forme elaborate, sono stati scoperti nelle sepolture di molti siti d'Etruria (Fig. 7). Tutti gli strumenti a corda rappresentati nell'iconografia etrusca appartengono alla stessa famiglia di *lýra*, *bárbiton* (Fig. 8) e *kithára* dei greci. Hanno le caratteristiche usuali dei modelli greci e dimostrano un'adozione estesa e intensa. La sola eccezione riguarda l'imponente "*kithára* da concerto", così spesso dipinta sui vasi attici a figure nere e a figure rosse, che certamente era conosciuta dagli etruschi, ma forse non era molto utilizzata.

3. Strumenti a percussione (idiofoni e membranofoni)

3.1. Idiofoni

I più antichi strumenti sonori del periodo pre-etrusco sono alcuni sonagli fittili piriformi, decorati con sottili lamine di stagno, che provengono da necropoli della prima età del ferro di Tarquinia e di

Verucchio, datati intorno al 900 a.C. Diversi sonagli di forma e dimensioni simili, spesso decorati, sono stati scoperti in vari siti dell'Italia centrale; la maggior parte è in ceramica (Fig. 9), ma da contesti etruschi provengono anche alcuni sonagli di bronzo (Fig. 10). Inoltre, nei siti etruschi sono stati trovati piccoli idiofoni di bronzo come campanelle, *tintinnabula* e altri oggetti sonori, ma nessuno di questi è mai stato raffigurato in qualche modo, o menzionato dalle fonti antiche. Una specie di massicce nacchere che, seguendo il termine greco, i latini chiamavano *crotala*, è l'unico tipo d'idiofono chiaramente e ampiamente rappresentato nell'iconografia. Queste nacchere sono sempre mostrate in mano a figure danzanti e dovevano essere fatte di un materiale deperibile come il legno. Infatti, non risultano ancora esemplari superstiti.

3.2. Membranofoni

Nonostante l'ampia diffusione di membranofoni in tutta l'area del Mediterraneo nello stesso periodo – specialmente il tamburo a cornice, chiamato *týmpanon* in greco e *tympanum* in latino – questa classe di strumenti costituisce l'aspetto più enigmatico della tradizione musicale etrusca. Dal materiale archeologico non si ricava alcuna prova della sua esistenza, nemmeno un cenno da autori greci o latini, nessuna raffigurazione sopravvissuta nella pittura e, a quanto pare, essenzialmente gli etruschi hanno rappresentato i tamburi a cornice – o tamburi di altro tipo – molto raramente. Se gli etruschi suonavano i tamburi, a lungo ne hanno tenuto segreto il battito.



Fig. 1 Tomba dei Leopardi, dettaglio. Necropoli di Monterozzi, Tarquinia, Italia (470 a.C. Circa).



Fig. 2 Tromba di conchiglia. Poggio dell'Impiccato, Tarquinia, Italia (prima metà dell'VIII sec. a.C.). Firenze, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 3a Tromba in bronzo (*lituus*). Pian di Civita, Tarquinia, Italia (676 a.C. Circa). Replica P. Holmes.



Fig. 3b Tromba in bronzo (*lituus*). Tomba dei Rilievi, Cerveteri, Italia (fine del IV sec. a.C.). Replica C. Brignola.



Fig. 4 Corno in bronzo (*cornu*). Tomba del Carro, Populonia, Italia (650 a.C.). Replica: C. Brignola.

Fig. 5 Corno in terracotta. Civita Castellana, Italia (550-500 a.C.). Replica C. Brignola.



Fig. 6 Bronzetto raffigurante un satiro che suona la *sýrinx*. Coll. Richard Payne Knight. Fine del IV sec. a.C. Londra, British Museum.



Fig. 7 Plectro in avorio. Montetosto, tomba 1, Cerveteri, Italia (VII sec. a.C.). Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Fig. 8 Tomba dei Leopardi, dettaglio. Necropoli di Monterozzi, Tarquinia, Italia (470 a.C. ca.).



Fig. 9 Sonaglio in terracotta. Necropoli di Cavalupo, Vulci, Italia (700 a.C.: circa). Replica C. Brignola.



Fig. 10 Sonaglio in bronzo, Chiusi, Italia (600-500 a.C.). Replica C. Brignola.

3.7 Suoni per la vita e per la morte nelle tombe etrusche

Marina Micozzi

L'arte etrusca ci ha tramandato una ampia varietà di raffigurazioni che ci permettono di conoscere il contesto d'uso di molti strumenti musicali, alcuni attestati anche da rinvenimenti archeologici, altri conosciuti solo attraverso queste rappresentazioni.

Sebbene queste immagini provengano soprattutto da contesti funerari, e quindi siano oggettivamente associate alla morte, possiamo usarle come punto di partenza per comprendere il ruolo della musica nella vita quotidiana. Esse confermano pienamente le molte fonti letterarie che ci parlano dell'importanza della musica nella vita degli Etruschi, mostrando numerose situazioni (guerra, caccia, banchetti, danza, competizioni sportive e rituali religiosi e civili) che richiedevano la presenza di musicisti.

Nella maggior parte di tali scene, la musica è presente in quanto parte integrante della vita dell'aristocrazia etrusca. Si tratta di immagini che rappresentano situazioni che oggi definiremmo private, ma che, nella società etrusca dell'epoca, assumevano un valore pubblico come autorappresentazione delle élite nella loro comunità. Come casi emblematici di studio, possiamo concentrarci su banchetti, matrimoni e scene funebri - le tre cerimonie più importanti della classe superiore etrusca.

Le più antiche rappresentazioni di banchetti musicali sono sulle lastre architettoniche di terracotta con decorazione a stampo che adornavano il palazzo di Murlo, nella prima metà del VI secolo a.C. Qui, un uomo adagiato su una *kline* suona la *kithára*. Rappresentazioni di banchettanti che suonano strumenti musicali compaiono, in seguito, su alcune tombe dipinte di Tarquinia (ad esempio, le tombe della Pulcella, Querciola I e 4780) e di Chiusi (Poggio al Moro), su vasi a figure nere (un'idria ora nella collezione Costantini) e su alcune urne cinerarie di Chiusi (Fig.1). Lo strumento coinvolto è di solito la *lýra*, uno strumento non adatto come solista, ma usato per accompagnare la voce. Banchettanti che cantano al suono della *lýra* compaiono spesso nelle scene greche di simposio,

poiché, come sappiamo, i giovani aristocratici greci venivano educati nella *mousiké*. Perciò i musicisti banchettanti delle scene etrusche sono con ogni probabilità aristocratici etruschi educati alla maniera greca, colti mentre cantano uno *skolion* (un componimento conviviale) ai loro compagni. Questi casi di doppia *paideia*, greca ed etrusca, simili a quella che le fonti ricordano per i figli tarquiniesi di Demarato di Corinto, erano probabilmente comuni nella classe superiore etrusca. I preziosi plettri d'avorio rinvenuti in ricche tombe etrusche di età orientalizzante (VII sec. a.C) si spiegano probabilmente alla luce di tale consuetudine e, come i sontuosi servizi da banchetto trovati nelle stesse tombe, sono la prova dell'ellenizzazione dei defunti. In alcune tombe tarquiniesi (ad esempio, quelle della Caccia e Pesca, 1190 e del Pulcinella), sono raffigurate lire appese alle pareti. Nella tomba del Pulcinella lo strumento musicale è al centro della parete di fondo della camera, affiancata da un uomo che le rivolge un gesto di saluto (Fig. 2). In questa stessa posizione centrale si trova a volte una falsa porta, simbolo del passaggio del defunto nell'Aldilà, ugualmente inquadrata da persone in atto di addio. Il saluto alla lira, che sottintende l'identificazione del morto con il suo strumento musicale, è una ulteriore prova di quanto gli Etruschi fossero partecipi della *paideia* greca, ma è forse anche un simbolo della potenza salvifica della musica. Su due cippi di Chiusi compare una variante della scena, con i banchettanti che suonano l'*aulós* al posto della lira. È molto improbabile, invece, che i suonatori di lituo raffigurati al di sopra della porta nella parete di ingresso della Tomba del Pozzo di Chiusi partecipino al banchetto che si svolge accanto a loro. Se non è un errore del copista, questo è il primo caso di suonatori di *lituus* collocati in questa enfatica posizione, che occuperanno successivamente nelle tombe di Golini I e degli Scudi.

In tutte le altre scene i musicisti non prendono parte al banchetto, ma stanno in piedi tra le *klínai*. Si tratta probabilmente

di servitori o musicisti professionisti il cui compito è di intrattenere i partecipanti. Molti di loro suonano l'*aulós*, lo "strumento musicale nazionale" degli Etruschi, spesso accompagnati da uno strumento a corde, *lýra* o *kithára*. I musicisti sono quasi tutti maschi, più raramente sono raffigurate donne, che per lo più suonano l'*aulós* e solo raramente uno strumento a corde. In alcuni casi due musicisti, uno con l'*aulós*, l'altro con la *lýra*, sono simmetricamente posizionati ai lati di una *kline*. Questo è il primo esempio di un duo musicale che risulterà codificato nelle rappresentazioni di età tardo-classica, con i due musicisti in piedi accanto alle *klinai* di importanti personaggi rappresentati a banchetto in una ambientazione ultraterrena. In alcune tombe di Tarquinia la coppia suona disposta ai lati di una porta, quella reale della tomba o la falsa porta che a volte è dipinta sulla parete di fondo, oppure, in un caso, ai lati della nicchia che conteneva l'urna cineraria. Più raramente, sono accanto a un grande cratere, che può simboleggiare nello stesso tempo il defunto e il potere salvifico di Dioniso. I suonatori di lira e *aulós* sono l'elemento unificante di queste raffigurazioni, il cui scopo è celebrare il defunto nel punto di confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Lo schema dura fino al periodo ellenistico, come testimonia un'urna su cui i due musicisti suonano *aulós* e *kithára* vicino alla porta dell'Ade, che è sorvegliata da un demone. È interessante notare che gli stessi due strumenti sono in seguito propri dei *symphoniaci*, il duo musicale che accompagnava i funerali romani del tardo periodo repubblicano.

Altri tipi di strumenti non appaiono mai nelle raffigurazioni di banchetti nelle tombe etrusche. Quando sembra che altri musicisti siano presenti a un banchetto, un'osservazione attenta rivela che essi in realtà sono associati ad altri momenti della narrazione, che l'artista condensa in un piccolo spazio.

Il suono dell'*aulós* e della *lýra* accompagna anche il *kômos*, la danza orgiastica che segue il simposio. I due strumenti appaiono spesso insieme (Fig. 3), ma l'*aulós* può anche essere solo. A volte partecipa al *kômos* una danzatrice che suona i *krótala*, uno

strumento suonato solo da donne, impegnate in una danza che le assimila a Menadi. L'elemento dionisiaco, strettamente collegato al banchetto, compare fin dalla prima raffigurazione etrusca di *kômos*, sulle lastre a rilievo di Acquarossa, ove sono raffigurati i danzatori panciuti di Corinto (*komastai*) che sono i predecessori dei satiri nella processione dionisiaca.

Alcune immagini su sarcofagi e urne sono interpretate come scene di matrimonio. Un notevole cippo da Chiusi probabilmente rappresenta proprio l'atto del matrimonio. La coppia è sotto un panno in un corteo guidato da un suonatore di *aulós*. In altre scene di rilievi chiusini, ipoteticamente collegate a riti matrimoniali, la musica è assente. Dall'altro lato di questi monumenti, invece, c'è sempre una rappresentazione della protesi (l'esposizione funeraria) di una donna, con donne che piangono al suono degli *auloi*. Tali immagini suggeriscono che, per le donne, il matrimonio, cioè il passaggio allo status di moglie, può aver simboleggiato il passaggio nell'Aldilà.

A partire dagli ultimi decenni del V sec. a.C. l'arte etrusca rappresenta spesso la morte, mostrando il viaggio dei defunti negli inferi, scortati da assistenti reali o soprannaturali. Per il defunto maschio, questo viaggio diventa gradualmente una processione cerimoniale che lo ritrae come magistrato (*processus magistratualis*). Per le donne aristocratiche il viaggio è spesso reminiscenza di un corteo nuziale.

Il sarcofago di Ramtha Visnai (Fig. 4) (a Boston), forse realizzato per contenere due sposi defunti, raffigura, al centro della cassa, la stretta di mano nuziale tra un uomo e una donna, ognuno dei quali ha un corteo che ne riflette il sesso e il rango. La sposa è seguita da servitori che trasportano oggetti appartenenti al mondo femminile e da una suonatrice di cetra. Per lo sposo, il corteo è un *processus magistratualis*, guidato da un uomo che porta una sella curule, seguito da un secondo accompagnatore che tiene un *lituus* insieme a una verga e da un terzo con un *cornu* sulla spalla; segue una figura femminile con *aulós* e *phorbeia*. Sul sarcofago dalla

tomba dei Sarcofagi da Cerveteri ai Musei Vaticani - destinato a un solo maschio -, la coppia di sposi è preceduta da un unico corteo, guidato da due uomini che portano un corno e un lituo senza suonarli, come se fossero insegne. Segue un uomo che canta o parla, rivolgendosi all'indietro verso due musicisti che suonano la lira e l'*aulós*. È evidente che quando la processione magistrale maschile si fonde con il corteo nuziale, la raffigurazione incorpora strumenti musicali diversi dal corno e dal lituo, vale a dire la lira e l'*aulós* - strumenti associati alle attività dei vivi (come il banchetto), ma usati anche per rendere omaggio al morto, come abbiamo visto in precedenza.

In questa breve panoramica abbiamo visto quanto spesso immagini che sembrano appartenere alla vita quotidiana nascondano riferimenti simbolici alla morte. Le rappresentazioni dirette della morte sono, al contrario, molto rare nell'arte etrusca di età arcaica. Tra le poche eccezioni ci sono alcuni rilievi funerari di Chiusi che raffigurano la protesi, l'esposizione del corpo del defunto per il lutto pubblico (Fig. 5). La musica vi compare solo in alcuni casi

e sempre con l'*aulós*. La melodia deve essere stata complessa o lunga, dato che i musicisti indossano la *phorbeíá*, la benda in pelle legata dietro la nuca, che serviva ad alleviare la fatica del suonare uno strumento a fiato. Su un cippo di Chiusi compare anche una eccezionale scena di *ekphorà* (il trasporto del morto), dove il musicista suona un *aulós* con calami di diversa lunghezza, un altro indizio della complessità della performance musicale in atto. Al contrario, le poche scene di protesi raffigurate nelle tombe dipinte di Tarquinia (del Morto e del Morente) o sui vasi etruschi a figure nere, non includono la musica.

Le poche tematiche ricorrenti prese in considerazione, e quelle trattate in altre sezioni del volume, sono ben lontane dal fornire un quadro completo delle molte situazioni in cui la musica aveva un ruolo nella società etrusca. La varietà di usi che emerge dalle scene musicali a nostra disposizione è sufficiente, tuttavia, a confermare la pervasività della musica nella vita quotidiana degli Etruschi, così come ce la tramandano i testi letterari.



Fig. 1 Rilievo in pietra da Chiusi. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 2 Tomba dei Leopardi, parete destra. Necropoli di Monterozzi, Tarquinia, Italia.



Fig. 3 Sarcophago da Vulci, Necropoli di Ponte Rotto. Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 4 Cippo da Chiusi. Roma, Museo Barracco.

3.8 La musica nei rituali etruschi e romani

Chiara Bernardini

I Romani erano soliti considerare gli Etruschi il popolo più religioso e il migliore nell'osservanza dei rituali, in cui la musica rivestiva un ruolo importante.

Il *lituus*, per esempio, una lunga tromba con padiglione ricurvo, è sempre stato uno strumento dell'espressione rituale della leadership sia in ambito religioso che militare, sfere strettamente connesse nei tempi più antichi. Un esemplare di questo strumento è stato rinvenuto all'interno di un deposito votivo di *Pian di Civita* a Tarquinia, dove doveva aver avuto una chiara funzione rituale, depresso insieme a uno scudo e a un'ascia, tutti defunzionalizzati e datati alla fine dell'VIII sec. a.C. Un altro *lituus* è stato scoperto, ugualmente piegato e reso inutilizzabile, sepolto presso un'area sacra della necropoli del Sodo a Cortona, datato a circa un secolo dopo.

La musica impiegata nei rituali sacri e nei sacrifici in Etruria è spesso descritta dalla letteratura latina. Questa attesta che il doppio aerofono ad ancia (in greco *aulós*, in latino *tibia*) così come la cetra (*kithára* in greco) erano suonati durante i rituali compiuti presso l'altare, mentre la possente tromba a caneggio dritto (simile alla *sálpinx* greca e alla *tuba* romana) introduceva l'arrivo della processione al luogo del sacrificio. Stranamente non si registra menzione di musica "sacra" nei testi rituali etruschi a noi pervenuti, il *Liber Linteus* e la *Tabula Capuana*, ma anche le fonti iconografiche confermano la presenza dell'*aulós*, della *kithára* e del *lituus* nelle cerimonie etrusche.

L'*aulós* appare in scene di libagione e di sacrifici animali in Etruria dall'età arcaica fino a quella ellenistica. La più completa riproduzione di un corteo sacrificale è attestata da una delle serie delle lamine bronzee di Bomarzo, degli inizi del V sec. a.C. Qui l'auleta, rappresentato vicino all'altare, suona proprio nel momento precedente la decapitazione dell'animale sacrificale, chiaramente non svolgendo una mera funzione di accompagnamento, ma venendo a costituire parte integrante del rituale stesso. Su alcune terrecotte votive rinvenute nel santuario della Vignaccia a Cerveteri, datate al IV sec. a.C., il musico – l'auleta, talvolta affiancato dal

liricine – appare fra i pochi selezionati elementi scelti per rappresentare il rito, insieme al sacerdote o alla divinità, che libano sull'altare, e, talvolta, l'animale condotto per il sacrificio (Fig. 1).

La musica svolse un ruolo significativo anche nei rituali civili, come i matrimoni, le processioni magistratuali e i funerali. Un auleta guida la processione nuziale in un *cippus* da Chiusi (Fig. 2) (inizi del V sec. a.C.), così come, nella parata matrimoniale raffigurata in un sarcofago da Vulci (370-360 a.C.), lo sposo è seguito da figure maschili che trasportano la *sella magistratualis* e le trombe (il *lituus* e il *cornu*) e da una donna con *aulós*. specularmente, la sposa è scortata da inservienti che conducono un ombrello, una *kapsa*, un ventaglio e piccoli contenitori, mentre una figura femminile suona la cetra. Su un sarcofago da Cerveteri (350-300 a.C., Fig. 3) il corteo nuziale comprende un suonatore di *cornu* (*cornicen*), un personaggio con *lituus*, un probabile cantante, un suonatore di cetra e uno di *aulós*, la sposa, lo sposo e il carro del magistrato. Anche su un sarcofago da Vulci, la coppia *aulós-kithára* è affiancata dalle trombe, che fungono da status symbol maschile, marcando e celebrando la posizione sociale del defunto.

Nei contesti funerari la musica leniva il dolore, confortava i parenti e segnalava il luogo della cerimonia, come attestano raffigurazioni di auleti che suonano ai piedi del letto funebre, affiancato da figure di piangenti, databili dagli inizi del V sec. a.C. I suonatori di *aulós* e di *kithára* sono associati anche al passaggio del defunto nell'aldilà riprodotto nelle tombe dipinte di Tarquinia fra la tarda età arcaica e quella tardo classica, ove i musicisti sono riprodotti ai due lati della porta degli Inferi e mentre suonano presso i grandi contenitori del banchetto aristocratico (Fig. 4). Ancora su un'urna di età ellenistica sono ai lati della porta infera. In questi riti di passaggio si osserva che l'*aulós*, a differenza delle possenti trombe, è più frequentemente ricondotto alla sfera femminile.

Anche in ambito romano la musica rivestì un'importanza notevole in campo rituale. I suonatori di *aulós* (*tibicines*) provenienti dall'Etruria assunsero un ruolo chiave e fisso nelle cerimonie

sacrificali romane e durante le preghiere pubbliche. La musica sovrastava ogni rumore disturbante e, se interrotta, il rito ne risultava compromesso. I musicisti erano organizzati in *collegia tibicinum*, frequentemente attestati dalle fonti epigrafiche, i quali occupavano una posizione privilegiata nella società romana e mantenevano una stretta relazione con il potere centrale, risultando indispensabili nella comunicazione fra la città e la divinità.

In età imperiale i suonatori di *tibia* vennero a costituire parte integrante di uno schema iconografico codificato e ufficiale, in cui l'Imperatore libava sull'altare, enfatizzando così la sua *pietas*, come attestano alcune *arae compitales* (altari dei crocevia) rinvenute a Roma e in altre parti dell'Impero nel I e II sec. d.C., le monete dell'epoca di Domiziano, la Colonna Traiana e il Rilievo Capitolino, nel quale Marco Aurelio è riprodotto nell'atto di sacrificare. Quest'iconografia perdura nella cd. Base dei Decennali (303 d.C.), che commemorava il decimo anniversario della Tetrarchia.

Le trombe avevano un ruolo indispensabile nelle parate pubbliche, incluse le processioni sacre. Il rito del *tubilustrium*, la purificazione delle trombe sacre, marcava l'inizio della stagione

delle guerre e le trombe guidavano il corteo in raffigurazioni della purificazione delle armi (*lustratio exercitus*) nella Colonna Traiana e nel Rilievo di Marco Aurelio sull'Arco di Costantino. Durante il sacrificio animale, la *tuba* introduceva la pompa sacrificale, come nella Base dei *vicomagistri* (Fig. 5; 30-50 d.C.), il collegio sacerdotale istituito da Augusto, o suonava insieme alla *tibia*, come nel monumento di Marco Aurelio e Lucio Vero da Efeso, che riproduce il sacrificio di un toro.

Come nella società greca ed etrusca, la *tibia* aveva una funzione importante anche nei contesti rituali privati, quali i matrimoni, ove i portatori delle fiaccole nuziali conducevano il corteo alla casa dello sposo insieme ai tibicini. La loro musica costituiva talmente uno status symbol nei funerali, che il numero dei musicisti fu limitato a dieci nelle Dodici Tavole. Insieme alle trombe, questi strumenti tenevano il tempo nelle processioni funerarie aristocratiche, come documenta un rilievo da *Amiternum* (seconda metà del I sec. a.C.; Fig. 6), in cui la *pompa* funebre è introdotta da un *lituus* – molto raro a Roma –, due *cornua* e quattro *tibiae*.



Fig. 1 Terracotta votiva da Cerveteri. Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 3 Tomba delle Leonesse. Necropoli di Monterozzi, Tarquinia, Italia.



Fig. 4 Rilievo funerario da Amiternum. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.

Fig. 2 Cippo da Chiusi. Roma, Museo Barracco.

3.9 Sanguinare per la Madre. La musica nei culti frigi

Carlo Pavolini

La *Magna Mater deum* (Grande Madre degli Dei), oggi meglio nota con il nome di Cibele, era un'antichissima divinità della Frigia, regione al centro della penisola anatolica, nella parte occidentale dell'attuale Turchia. Il suo culto risale almeno alla fine del secondo e all'inizio del primo Millennio a.C. ed era associato a quello del suo amante, il giovane dio-pastore Attis. Nel racconto mitico, dopo intricate vicende Attis si evirava e moriva per il rimorso di aver tradito Cibele; quest'ultima lo piangeva e otteneva infine, dopo tre giorni, la sua resurrezione. Come in altre religioni pagane orientali, sia la morte che la rinascita del dio erano connesse con il rifiorire della natura all'inizio della primavera. A Roma, per esempio, le feste di Attis e di Cibele si svolgevano fra la fine di marzo e i primi giorni di aprile, e i momenti cruciali delle cerimonie erano segnati da manifestazioni estatiche di dolore o di gioia da parte dei sacerdoti e dei fedeli. Il termine moderno per indicare il contesto sacro di questi eventi è l'aggettivo "metroaco" ("della Madre").

L'immagine di culto di Cibele era stata portata a Roma da Pessinunte, il suo santuario anatolico, nel 204 a.C. La dea, con il suo grande tempio sul Palatino, divenne subito un elemento centrale della religione romana, protettrice dello Stato e dell'esercito. Attis invece, benché amato dal popolo, fu inizialmente tenuto ai margini dell'ufficialità, perché il Senato romano era ostile agli aspetti più sanguinosi e orgiastici del suo culto. Fu solo con l'imperatore Claudio (41-54 d.C.) che la venerazione di Attis fu legittimata a Roma. Claudio si occupò anche di una più generale "riforma" dei riti frigi, che a partire da quest'epoca ebbero una vastissima diffusione soprattutto in Italia e nelle province occidentali dell'impero romano, sia in Europa che in Africa.

Due categorie di strumenti accompagnavano le cerimonie delle divinità anatoliche: quelli a percussione e quelli a fiato. I documenti che abbiamo a disposizione per comprenderne l'uso sono quasi solo le fonti letterarie e le raffigurazioni artistiche, come rilievi, statuette e pitture murali e vascolari.

Le percussioni comprendevano i timpani (*tympana*), fatti di pelle

tesa all'interno di un cerchio di legno o di bronzo, e i cembali (*cymbala*), due emisferi di bronzo che venivano usati sempre in coppia, percuotendoli l'uno contro l'altro. Un elemento costante dell'iconografia (Fig. 1) è la raffigurazione di Cibele con in mano il timpano, che è - insieme ai leoni - il suo attributo principale. Tuttavia la dea è ritratta solo raramente mentre suona il timpano o altri strumenti come i cembali. Sono frequenti, invece, le immagini di altre figure divine della sua cerchia (in primo luogo Attis), oppure di persone addette al suo culto, rappresentate mentre suonano gli strumenti propri della dea. Però, a parte tali raffigurazioni su opere d'arte, le testimonianze materiali di questi e di altri strumenti musicali associati al culto della dea sembrano completamente scomparse. L'unica eccezione sembra essere un cembalo di bronzo rinvenuto a Grozon, Francia (Fig. 2a-b), che reca un'iscrizione con lettere separate da foglie d'edera e ottenute mediante fori: *Matri deum Camellius tutor ex voto* ("Dono votivo di *Camellius Tutor* alla Madre degli Dei").

Gli strumenti a fiato usati nelle feste di Cibele e di Attis erano i doppi oboi o *tibiae*. Quello impiegato più comunemente era la cosiddetta *tibia Phrygia*, originaria della stessa regione di Cibele. Il materiale adoperato era il legno, oppure, in caso di esemplari pregiati, l'osso o l'avorio. È facile immaginare il turbamento che doveva causare l'uso combinato di questi strumenti nelle feste di Cibele, anche perché siamo aiutati dalle fonti letterarie: i poeti definiscono tale musica selvaggia e barbarica, e vivaci descrizioni raccontano l'effetto - simile a un sordo rombo di tuono - prodotto dai timpani, lo stridore metallico dei cembali e il suono "rauco" (*raucus*), trepidante e assordante, delle *tibiae*. Questo impasto timbrico doveva risultare molto adatto alle cerimonie in morte del dio Attis, quando era necessario indurre nei fedeli impressioni particolarmente cupe e luttuose: e non stupisce che da tale musica scaturisse la frenesia orgiastica nel corso della quale i sacerdoti di Cibele (che erano detti *Galli*) giungevano fino ad evirarsi, per imitare il dio.

Va notato che l'organico dei culti frigi non comprendeva strumenti a bocchino, come corni o trombe. Inoltre non sembra che venisse mai suonata nel corso dei riti di Cibele la siringa (*syrix*), benché essa sia frequentemente raffigurata come attributo di Attis in quanto pastore.

Le fonti ci dicono che l'esecuzione delle musiche che accompagnavano le feste della *Magna Mater* era affidata a suonatrici di *tibia* (*tibicinae*), di tamburi (*tympanistriae*) e di cembali (*cymbalistriae*), quindi a personale esclusivamente femminile.

Una delle classi di oggetti su cui più frequentemente si trovano figurazioni di strumenti musicali connessi con il culto sono gli altari con iscrizioni dedicate alla *Magna Mater* e ad Attis. Essi venivano usati in occasione dei *taurobolia*, cerimonie iniziatiche particolarmente cruento nelle quali il fedele si faceva inondare dal sangue di un toro sgozzato. Il rito del taurobolio fu forse istituito da Antonino Pio (138-161 d.C.) e conobbe poi un particolare favore nel IV secolo d.C., quando i principali esponenti pagani del Senato facevano a gara nel sottoporsi a questo genere di iniziazione.

La serie più famosa di altari venne rinvenuta nel XVII secolo presso S. Pietro in Vaticano, dove era situato il *Phrygianum*, un santuario adibito in modo specifico allo svolgimento dei *taurobolia* a Roma. Sui rilievi che ornano gli altari (Figg. 3-4), oltre agli dei frigi e agli animali da sacrificare (toro e ariete) vediamo spesso il pino sacro ad Attis, cioè la pianta sotto la quale, secondo il mito, il dio era morto. Molti oggetti, attributi di Attis, compaiono sia appesi all'albero, sia a sé stanti. Alcuni di essi sono strumenti musicali, come la siringa o il flauto frigio incrociati, spesso raffigurati con una coppia di cembali.

Un secondo gruppo molto ampio di altari taurobolici è documentato dalla metà del II fino alla metà del III secolo d. C. nelle regioni della provincia romana della Gallia (Fig. 5a-b). Gli strumenti musicali (le *tibiae*, la siringa, ecc.) sono presenti anche qui, ma, a differenza di quelli che si trovano sugli altari di Roma, non sono appesi al pino sacro. Nelle cerimonie di Cibele una funzione

fondamentale della musica strumentale era quella di accompagnare la danza e il canto. Esistono frequenti raffigurazioni nelle quali Attis (spesso alato) è raffigurato mentre danza in atteggiamenti estatici: la cosa riguarda, in modo particolare, piccole statuette di terracotta e di bronzo (Fig. 6), diffuse sia nelle regioni dell'Oriente mediterraneo (Asia Minore, Grecia, Egitto), sia nel mondo romano.

Le fonti storiche e letterarie ci danno molte informazioni sui canti che accompagnavano i riti in onore degli dei frigi, e qualche frammento dei testi poetici di questi inni sacri ci è stato tramandato. Spesso il canto e la danza erano combinati: i sacerdoti (i *Galli* già citati), nel rapimento mistico, accompagnavano la rotazione ritmica della testa con ululati profetici. Gli scrittori cristiani del IV-V sec. d.C. descrivono scandalizzati gli attori di bassa lega che mimavano la simbolica unione fra Cibele e Attis, corredando queste azioni sceniche con canzoncine a sfondo sessuale.

L'esistenza a Roma di un certo numero di *hymnologi* (compositori ed esecutori di inni) collegati con il culto della *Magna Mater* è documentata da poche iscrizioni funerarie: tuttavia alcuni studiosi li considerano dei liberi professionisti, le cui *performances* potevano essere utilizzate anche nelle cerimonie di altri dei. L'epigrafe sepolcrale di uno di questi cantori, comunque, lo definisce "primo *hymnologus* pubblico della *Magna Mater* e di Attis", e quindi la sua attività doveva avere un carattere ufficiale.

Testimonianze sicure o probabili dell'esistenza di cantori connessi con il culto della *Mater* (maschi e femmine) esistono anche fuori di Roma. Una moneta del II sec. d.C. di Cizico, città situata sulla costa meridionale del Mar di Marmara, mostra forse un *hymnologus* con la lira, accanto ad una figura distesa di Attis. Il lato sinistro di un sarcofago di Arles (Fig. 7a) presenta un organo idraulico con nove canne accanto ad alcuni frequenti attributi di Cibele e Attis: la siringa, il toro e il pino sacro. Sul lato destro (Fig. 7b) vediamo a destra una lira, a sinistra un *pandorion* o *pandurium* (il nome greco e quello latino per il liuto, la cui cassa di risonanza era un guscio di tartaruga), con il suo plettro. È l'unico caso in cui la lira, il *pandurium*

e l'organo (forse idraulico) compaiono nell'iconografia degli dei frigi. L'iscrizione sulla fronte (Fig. 7c) attesta che il sarcofago, databile nel 180-250 d.C., appartiene a *Iulia Thyrrania*, evidentemente un'esecutrice di inni per queste divinità, il cui canto era accompagnato dall'organo, mentre lei stessa suonava i due strumenti a corde.

A Roma e nel Mediterraneo occidentale Cibele e Attis furono

venerati fino al IV sec. d.C., epoca in cui quei membri dell'aristocrazia senatoria che erano rimasti fedeli alle credenze tradizionali fecero della devozione a questi dei un segno distintivo della resistenza pagana al cristianesimo. Il culto venne gradualmente abolito fra la fine del IV secolo e i primi decenni del V, con il passaggio al cristianesimo come unica religione autorizzata dell'impero.



Fig. 1a-b Cembalo di bronzo di Grozon. Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 2 Altare marmereo di *Scipio Orfitus*.
Roma, Musei Capitolini.



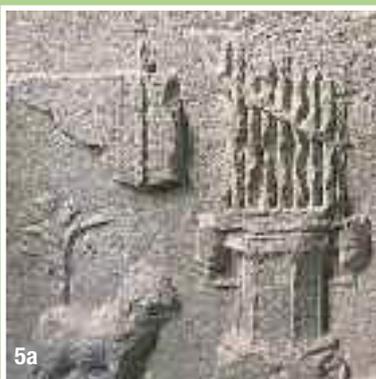
3a



3b



Fig. 4 Attis danzante, statuetta bronzea dall'Egitto. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.



5a



5b



5c

Fig. 5a-c Sarcofago di *Iulia Thyrrania* da Arles. Musée Départemental Arles Antique.

3.10 La musica nei giochi in Etruria e a Roma

Chiara Bernardini

La musica occupava uno spazio importante nella vita quotidiana degli Etruschi, inclusi i giochi e le competizioni atletiche, come il pugilato e la lotta, il lancio del disco e del giavellotto, la corsa, il salto e la danza armata (*pyrrhíche*), la corsa dei cavalli e dei carri. Tali giochi erano organizzati in contesti pubblici e privati, quali componenti di feste cittadine o di celebrazioni del defunto, attestati principalmente dalla ceramica dipinta, dalle numerose e preziose tombe affrescate di Tarquinia e Chiusi e dai cippi chiusini, datati dalla metà del VII alla prima metà del IV sec. a.C.

Il doppio aerofono ad ancia, denominato in greco *aulós*, era assai comune in Etruria, ove risulta spesso associato ai giochi, soprattutto al pugilato, uno degli sport più popolari secondo Aristotele, che ricorda come gli Etruschi boxassero al suono dell'*aulós*. Data la sua relazione privilegiata con la musica, l'incontro di pugilato era frequentemente raffigurato, dalla metà del VII alla metà del IV sec. a.C., insieme al giudice della gara (*agonotheta*), al premio per il vincitore e all'auleta, che si suppone aver suonato per l'intero corso della competizione. Infatti, la boxe appariva come una lotta ritmata, con i movimenti dei pugilatori scanditi come in una danza (Fig. 1). Anche in area padana, colonizzata dagli Etruschi, queste competizioni erano accompagnate dalla musica. Su due stele felsinee, datate alla seconda metà del V sec. a.C., i *boxeurs* sono affiancati da suonatori di lunghe trombe, simili alle *sálpinges* greche. Tale vicinanza negli strumenti concorre a ipotizzare che i giochi etruschi, con il loro accompagnamento musicale, dipendessero in larga parte dalla tradizione atletica greca.

In Etruria propria troviamo anche il *lituus*, la tromba con il padiglione ricurvo, ricorrere in ambito ludico, principalmente nella corsa dei carri, insieme al giudice e al ramo di palma destinato al vincitore. Su due cippi chiusini tardo arcaici i suonatori di *lituus* (*liticines*) possono essere associati alla corsa dei carri sul retro, mentre un piccolo suonatore di *aulós* accompagna la lotta sulla fronte. Su un altro cippo tre *liticines* suonano di fronte a figure di acrobati, mentre di nuovo una corsa di carri si svolge sul lato

opposto. Così un'anfora del Pittore di Micali, ora a Berlino, e le pitture parietali della Tomba della Scimmia di Chiusi di età classica restituiscono il *lituus* che annuncia la partenza o l'arrivo della corsa dei carri.

Altri giochi atletici – il lancio del disco e del giavellotto, il salto in lungo e in alto – erano raramente rappresentati in Etruria e spesso associati all'*aulós* e a figure danzanti con crotali. La competizione di danzatori in armi, simile alla *pyrríche* greca, era, invece, assai ricorrente e scandita dal suono dell'*aulós*. Un altro cippo del 475-450 a.C. ca. (Fig. 2) raffigura la cerimonia di premiazione a fine gara, in cui una giovane figura femminile suona l'*aulós* presso una danzatrice con crotali, un soldato armato e un atleta con disco e giavellotto che attendono l'assegnazione dei premi, costituiti da una serie di vasi posti sotto la tribuna.

Quanto gli sport in Etruria fossero connessi allo spettacolo è evidente dalle numerose raffigurazioni che li accostano a musicisti, figure danzanti, acrobati, giocolieri e attori. Tombe dipinte di Tarquinia attestano lottatori affiancati dalla figura mascherata del *Phersus* o lo stesso attore mascherato danzare al suono dell'*aulós*. Allo stesso modo, un'anfora dipinta del Pittore di Micali a Londra (B 64, 500 a.C. ca.; Fig. 1) restituisce una serie di giochi atletici, oltre ad un giovane che si arrampica su una pertica verticale, figure danzanti e un auleta. Suonatori di *aulós* sono pure rappresentati accompagnare un gioco nel quale un giovane lancia dei dischi verso un candelabro posto in equilibrio sulla testa di una donna (e.g. Fig. 3).

Anche nella vita urbana romana i giochi erano un altro contesto nel quale è evidente il notevole rilievo rivestito dalla musica e il suo peso nella gestione del potere. Suonatori di tromba conducevano gli spettatori ai *ludi saeculares* organizzati da Augusto nel 17 d.C. e, sempre in età augustea, l'ensemble di *tibia* e *kithara* del *collegium* dei *symphoniaci* di Roma era investita del compito di suonare durante i giochi pubblici.

I giochi circensi (*ludi circenses*) erano finanziati dai magistrati come strumenti di controllo politico utilizzati per ottenere consenso.

Simile alla processione trionfale, la parata (*pompa*) che muoveva verso il *circus* era introdotta dalle trombe, mentre il corteo con le immagini delle divinità era seguito dal suono delle *tibiae* e, talvolta, dei cordofoni. Entrambi questi strumenti, infatti, erano indispensabili nell'esecuzione dei rituali religiosi e conferivano carattere sacro alla *pompa*.

Le fonti letterarie e iconografiche attestano che la *tuba*, la lunga tromba a caneggio dritto, ereditò la funzione del *lituus* etrusco durante le competizioni che si svolgevano all'interno del *circus*, annunciando l'inizio e la conclusione delle gare, l'assegnazione del premio, ed era spesso associata al ramo di palma da assegnare al vincitore. In una pittura parietale di Pompei la figura vittoriosa nella corsa armata è celebrata dal suonatore di *tuba* (*tubicen*) e su un tardo mosaico di Ostia un *tubicen* suona fra gli atleti che circondano la tavola, ove sono esposti i premi. Un altro mosaico degli inizi del IV sec. d.C. (Fig. 4) inserisce il *tubicen* e il probabile *editor* con la palma della vittoria presso uno degli obelischi della spina centrale del Circo Massimo di Roma, mentre attendono l'arrivo della corsa delle quadrighe. Un secondo *tubicen* segnala anche la corsa con le torce. Un vasto mosaico di Gafsa in Tunisia dello stesso periodo, infine, restituisce tre *tubicines* che accompagnano vari tipi di giochi e attività atletici: il salto, la proclamazione del vincitore e l'assegnazione del premio.

Gli *aneatores* (i suonatori di tromba) avevano un ruolo importante anche nei combattimenti gladiatori. Il *cornu* accompagnava la parata, la *tuba* apriva le competizioni e richiamava al silenzio gli spettatori per la proclamazione del verdetto finale, confermando la funzione simbolica rivestita dalla tromba, quali segno dell'autorità.

La *tuba* introduceva anche il magistrato editore che guidava la *pompa*, come si osserva in molti monumenti funerari datati fra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale (Fig. 5). Questi attestano come la complessa e simbolica rappresentazione del potere elaborata a Roma venisse adottata anche dalla classe politica dirigente di ambito provinciale. Nella tomba di *Lusius Storax* a Chieti

(30-50 d.C.), che illustra una serie di scontri gladiatori finanziati dal ricco defunto, la tribuna centrale del magistrato è affiancata da suonatori di *tubae* e *cornua* (*tubicines* e *cornicines*), che suonano simultaneamente, annunciando l'autorità sulla tribuna e marcando così il potere del defunto all'interno della società locale.

Proprio per l'alto volume del loro suono e la loro connessione con la guerra e la morte, le trombe erano estremamente adatte per introdurre e accompagnare la processione e per gestire i combattimenti nell'arena. Un interessante disegno inciso in una tomba di Pompei del I sec. d.C. riproduce giochi organizzati a Nola, dove il combattimento di due gladiatori è affiancato da *tubicines* su un lato e da *cornicines* sull'altro, proprio come sul monumento di *Storax*. Di nuovo a Pompei un affresco dall'anfiteatro restituisce un *cornu* associato ai giochi, mentre il noto Rilievo detto dei Gladiatori, conservato a Monaco e datato al I sec. a.C., raffigura due *tubicines* che annunciano la fine dello scontro e, verosimilmente, la morte del gladiatore sconfitto.

Combattimenti accompagnati dal suono dell'organo idraulico (*hydraulis*) sono descritti da Petronio e l'ensemble di due *cornua*, un organo e una *tuba* scandisce gli scontri in due riproduzioni di giochi gladiatori in un mosaico dalla villa romana di Zliten, in Libia, del I sec. d.C. (Fig. 5 nell'articolo 3.11 *La musica dell'Impero*). Un *cornicen* e un suonatore di organo sono in un altro mosaico del II-III sec. d.C. dalla villa romana di Nennig, in Germania, ancora raffigurante giochi gladiatori. I musicisti sono vestiti in tunica a maniche corte, talvolta decorate da due bande verticali (*angusti clav*), come gli arbitri dei giochi.

Necessaria nei riti religiosi, la *tibia* aveva un posto fisso nelle *pompa*, ma era più rara durante i giochi. A meno di non trovarsi di fronte all'errore dell'incisore, un'iscrizione funeraria da Venafrum ricorda il ruolo del defunto quale *tubicen* (al posto del consueto *tubicen*) nello scandire l'alternanza degli scontri e incitare i gladiatori. È comunque la *tibia* ad essere associata ai giochi gladiatori e alla caccia nell'area centro europea fra il I e il II sec. d.C.

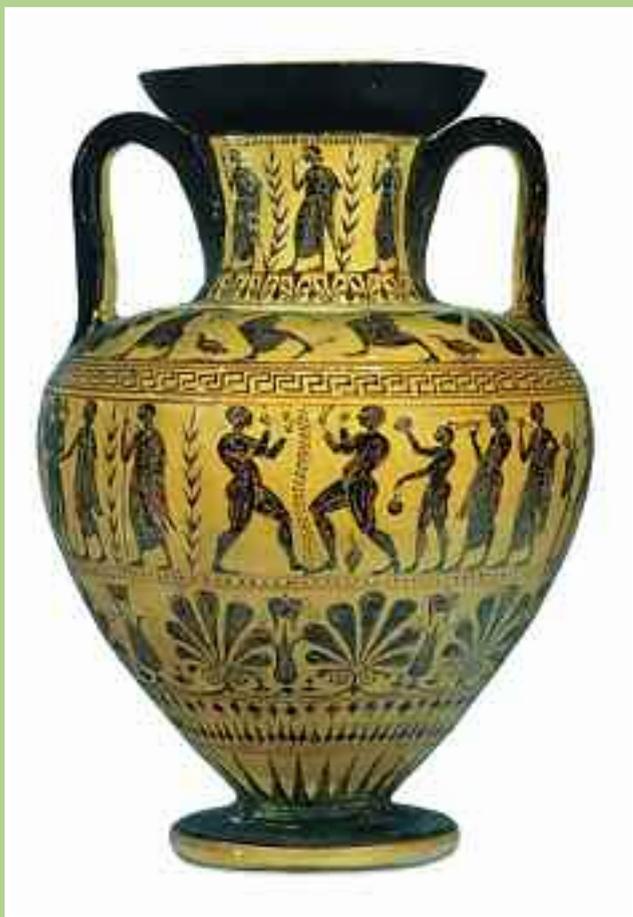


Fig. 1 Anfora etrusca a figure nere del Pittore di Micali. Londra, British Museum.



Fig. 2 Cippo da Chiusi. Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas".



Fig. 3 Tomba dei Giocolieri. Tarquinia, necropoli di Monterozzi.



Fig. 4 Mosaico. Piazza Armerina, Villa del Casale, Palestra.



Fig. 5 Rilievo funerario da Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 6 Mosaico da villa romana. Zliten (Libia).

3.11 La musica dell'Impero

Chiara Bernardini

Come attestano le fonti letterarie, epigrafiche e iconografiche, la musica accompagnava vari momenti della vita pubblica e privata romana e, fondando le proprie radici nelle culture greca ed etrusca, fu fondamentale nella formazione della nascente società romana.

L'aerofono a doppio caneggio e provvisto di ancia, la *tibia*, derivava dall'*aulós* greco ed etrusco e divenne lo strumento armonico per accompagnare sacrifici e riti, trionfi e funerali, banchetti e spettacoli. La *tibia* era spesso affiancata dal cordofono (*lyra*, *kithara* e arpa), anch'esso di origine greca ed etrusca, così come di origine etrusca erano gli aerofoni privi di ancia – il *lituus*, la *tuba* e il *cornu* –, che presero la funzione dei loro predecessori quali strumenti del potere, impiegati in guerra, nelle processioni trionfali e funerarie, nei riti religiosi e nei giochi, ogni volta vi fosse un'autorità da marcare e segnalare.

Secondo gli scrittori antichi i riti sacri, l'arte della divinizzazione e la musica che accompagnava gli eventi ufficiali furono introdotti a Roma dall'Etruria, allo stesso modo degli oggetti segnalatori di rango, come le insegne trionfali e magistratuali, i fasci, le asce e le trombe (*salpinges*, in Strab. *Geog.* 5, 2, 2).

La letteratura e i rilievi storici romani attestano l'uso prevalente delle trombe quali marchi del potere in ambito militare. Gli *aeneatores* (i suonatori di tromba) erano parte integrante dell'esercito, suonavano in battaglia, nelle parate militari e durante le attività all'interno del campo ed erano spesso associati alle insegne imperiali (Fig. 1). La musica rivestiva, infatti, sia una funzione pratica che simbolica, segnalando l'inizio e la fine della battaglia, incitando le truppe, terrorizzando il nemico, annunciando il generale e celebrando il trionfo.

Il ruolo significativo giocato dalla musica a Roma è evidente anche dall'istituzione di *collegia* di musicisti, associazioni professionali approvate e strettamente correlate al potere centrale. Fonti letterarie e archeologiche documentano l'antica origine e l'importanza di questi gruppi di *tubicines et cornicines* (suonatori di *tuba* e *cornu*) e di *tibicines* (suonatori di *tibia*), questi ultimi ricondotti al primo

leggendario re di Roma. La letteratura ricorda che quando i *tibicines* professionisti, indispensabili nei rituali e nei sacrifici (Fig. 2), scioperarono alla fine del IV sec. a.C., abbandonando Roma con l'intento di avere riconosciuti alcuni privilegi, provocarono l'interruzione di tutti i riti sacri. Le fonti epigrafiche evidenziano, inoltre, come le corporazioni di tibicini siano attestate a Roma per un ampio lasso di tempo, dall'età tardo repubblicana a quella alto imperiale, riorganizzate e rafforzate da Augusto quali ulteriori strumenti della sua riforma religiosa e morale.

L'arrivo della processione all'altare sacrificale per i *suovetaurilia* era, invece, annunciato dalla possente *tuba*.

Secondo Livio, inoltre, musicisti professionisti etruschi furono ingaggiati a Roma per organizzare i primi *ludi scaenici* nel 364/363 a.C., in cui danze improvvisate al suono della *tibia* documentano il ruolo rilevante che rivestì la musica nella nascita del teatro, nel quale l'assolo del *tibicen* accompagnava sia il coro che le arie della tragedia e della commedia.

Con la conquista di Corinto nel 146 a.C. e la conseguente ellenizzazione di Roma, la musica crebbe d'importanza nella vita pubblica della città. Nuovi generi emersero, come il mimo e il pantomimo, con le virtuosistiche performances di attori solisti accompagnati dalla musica, i quali si esibivano in danze su soggetti mitologici; in essi spesso i *tibicines* suonavano simultaneamente la *tibia* e lo *scabellum*, una sorta di zoccolo ligneo che batteva il tempo sul suolo.

Oltre alla dominante influenza greca nella tradizione musicale italica, l'adozione di culti stranieri fu sicuramente uno dei canali tramite il quale differenti forme musicali arrivarono a Roma. Tali innovazioni si riscontrano, sicuramente, nel caso del culto della Grande Madre frigia o dell'egizia Iside, che erano generalmente accompagnati dal suono del *sistrum* (Fig. 3).

Le fonti attestano, inoltre, che molti imperatori romani, inclusi Nerone, Vespasiano, Adriano e Carino, maturarono una notevole attenzione per le performances "a solo", principalmente con i cordofoni e l'organo idraulico. Si dice che Nerone, per esempio,

mostrò più interesse per l'evoluzione delle nuove tecniche dell'organo, che per lo scontento della nobiltà romana. È molto probabile che l'insegnamento del cordofono costituisse parte dell'educazione della classe sociale dominante, dato che la *lyra* risuonava non solo nei concerti pubblici, ma anche in ambito privato, ad allietare le feste e i banchetti ed era comunemente riprodotta negli affreschi che decoravano le *domus* aristocratiche.

D'altro canto la musica era assai importante anche nella vita quotidiana della città, in particolare nei giochi gladiatori e circensi, ove soprattutto le trombe, a causa del loro possente suono, rivestirono la funzione simbolica di annunciare l'autorità, oltre a quella reale di gestire i giochi (Fig. 4).



Fig. 1 Rilievo da un monumento onorario del trionfo di Marco Aurelio. Roma, Musei Capitolini.

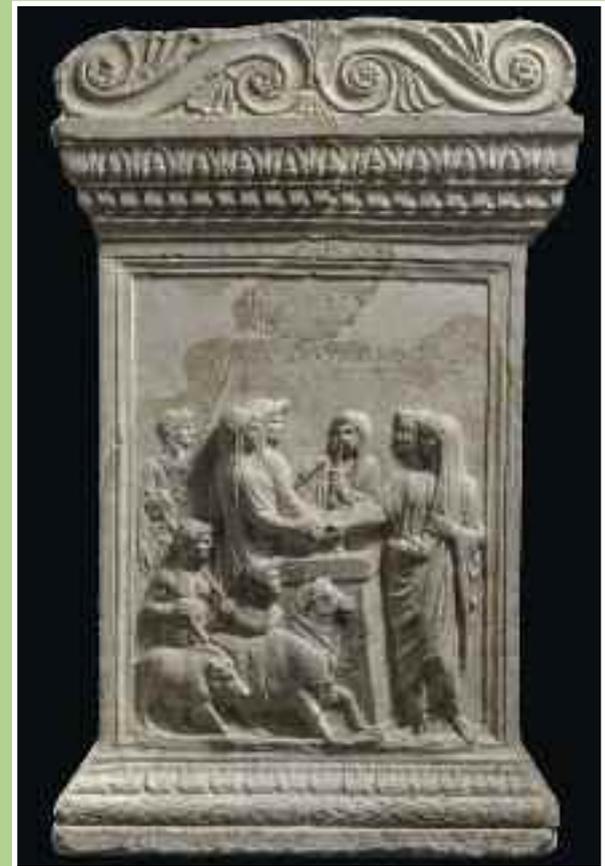


Fig. 2 Ara dei *Lares Augusti*. Roma, Musei Capitolini.



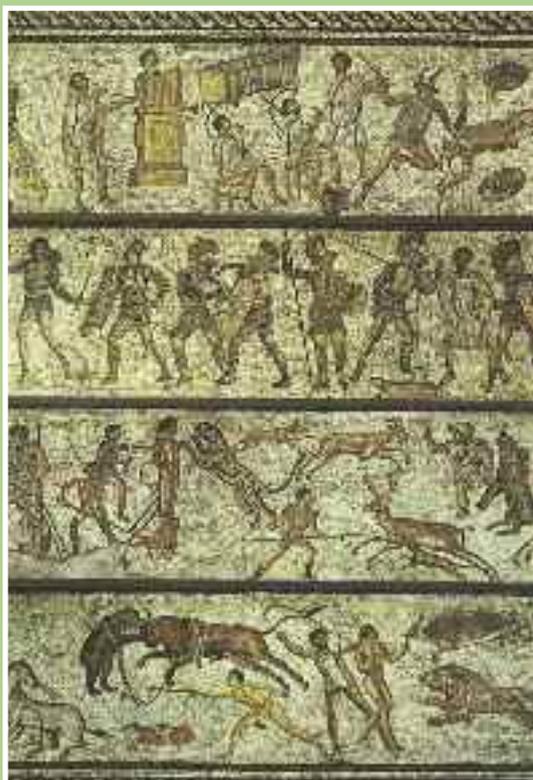
Fig. 3a-b Moneta di Adriano.



Fig. 4 Affresco da *Stabiae*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 5 Mosaico da villa romana. Zliten (Libia).



3.12 Pompei. Musica tra la cenere

Mirco Mungari

L'area circostante il monte Vesuvio, in Campania, ospita senza dubbio le più interessanti aree archeologiche al mondo relative al periodo romano, le città di Pompei ed Ercolano e gli altri insediamenti coevi. La catastrofica eruzione del 79 d.C. ha seppellito e conservato come istantanee non soltanto gli abitanti e le loro case, ma anche molti oggetti di uso quotidiano; nelle città sepolte dal Vesuvio sono apprezzabili diversi aspetti del comune modo di vivere in età romana. Pompei, in particolare, è un prezioso laboratorio per la ricostruzione dei paesaggi sonori antichi (per paesaggio sonoro si intende la combinazione di suoni e rumori tipici di un ambiente). Tale opportunità è rintracciabile in pochissimi altri luoghi, considerando la possibilità nel sito vesuviano di studiare le volumetrie e le caratteristiche fisiche di numerose abitazioni, ma anche di strade, piazze, teatri, e addirittura di un anfiteatro eccezionalmente conservato. A Pompei è inoltre possibile studiare le relazioni tra gli strumenti musicali, le loro rappresentazioni, e i loro contesti di uso e di ritrovamento, nonché gli spazi pubblici e privati concepiti per la produzione e la fruizione della musica.

Riguardo ai reperti propriamente musicali, Pompei detiene il primato del maggior numero di ritrovamenti di *tibiae*, sia intere che frammentarie. Questi doppi aerofoni erano costituiti da elementi in bronzo, argento, osso e avorio (cfr. cap. 2.10), e dovevano essere piuttosto popolari. Il catalogo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli indica più di sessanta reperti di *tibiae* ritrovati a Pompei e nei dintorni; il più nutrito gruppo di strumenti ritrovati insieme (nove *tibiae*) proviene da una fattoria rurale. Altri strumenti musicali e oggetti sonori di grande interesse tra i materiali pompeiani sono i corni (*cornua*), i sistri (*sistra*), i cembali (*cymbala*), le campane (*tintinnabula*), un gong in bronzo, una tromba di conchiglia e diversi sonagli in terracotta; di alcuni di essi si parlerà più oltre.

A tutt'oggi non ci sono notizie di ritrovamenti di strumenti a corda nell'area vesuviana. I materiali deperibili come il legno, la pelle e le corde di budello furono tutti distrutti dall'eruzione. Solo pochi frammenti di osso e avorio potrebbero essere stati parte di strumenti a corda, ma la loro interpretazione come ponticelli o plettri è in effetti incerta. D'altro canto, una notevole mole di materiali inediti e mai studiati provenienti da Ercolano attende nei depositi,

inclusi numerosi frammenti lignei. Finora gli studiosi non hanno avuto accesso a tali materiali; probabilmente i magazzini riserveranno delle sorprese.

I ritrovamenti di strumenti musicali non sono, comunque, l'unico tesoro che l'area vesuviana offre all'archeologia musicale. Come abbiamo già detto, Pompei è un laboratorio unico per lo studio dei paesaggi sonori antichi, riguardo ai quali il sito offre diversi indizi. I più evidenti sono le rappresentazioni di strumenti musicali e attività legate alla musica nelle pitture parietali, nei rilievi e nei mosaici figurati. Questi elementi sono diffusi in diversi contesti decorativi (pannelli figurativi in ambienti domestici, fregi, mosaici pavimentali, monumenti pubblici); talvolta si tratta di precise rappresentazioni di attività musicale dell'epoca, talvolta costituiscono fantasiosi attributi di divinità o altri esseri fantastici. Una raffigurazione può anche suggerire o richiamare un'attività musicale o una particolare atmosfera sonora. Ad esempio, le *tibiae* vengono solitamente raffigurate in scene di teatro, come nel famoso mosaico dalla Casa del Poeta Tragico che rappresenta una prova di attori (Fig. 1). In questo esempio un suonatore di *tibiae* (*tibicen*) sembra accordare lo strumento o provare dei passaggi per lo spettacolo mentre gli attori stanno indossando i loro costumi e le maschere. Tali raffigurazioni suggeriscono un paesaggio sonoro caratteristico, e il tipico impiego delle *tibiae* in contesti professionali. Va sottolineato il fatto che a Pompei sono splendidamente conservati due teatri: il cosiddetto Teatro Grande, destinato alle rappresentazioni drammatiche, e il Teatro Piccolo, propriamente un *odeion*, una costruzione di minori dimensioni destinata alle performance musicali. Queste strutture, ancora oggi usate per concerti ed eventi di spettacolo, ci forniscono un'idea precisa degli spazi in cui il teatro e la musica prendevano corpo, con le loro caratteristiche risonanze, ampiezze, e altri connotati acustici. Un altro uso tipico delle *tibiae* era all'interno dei rituali di sacrificio, regolati da norme severe la cui non osservanza avrebbe reso il sacrificio stesso non valido. Una particolare attenzione era prestata alla dimensione sonora del rito: in tutte le rappresentazioni di sacrificio, infatti, è immancabile la presenza di un *tibicen* nell'atto di suonare. Il suono delle *tibiae*, in altre parole, era parte integrante del rito; esso accompagnava la

processione dei celebranti, gli assistenti fanciulli (*camilli*) e il resto dei partecipanti con le vittime verso l'altare. Il *tibicen* quindi smetteva di suonare nell'istante dell'uccisione dell'animale, che doveva avvenire in totale silenzio, e ricominciava nella conclusione del rito. L'area vesuviana ha restituito diverse rappresentazioni di scene di sacrificio nella pittura parietale e nei rilievi. Inoltre, a Pompei ed Ercolano è possibile studiare i luoghi in cui i sacrifici avevano luogo (altari, templi e piazze), e avere un'esperienza diretta degli spazi rappresentati (Fig. 2).

Diverse splendide pitture parietali vesuviane mostrano raffigurazioni di contesti musicali. Un affresco da una lussuosa villa di Boscoreale, vicino Pompei, ci mostra ad esempio una elegante donna seduta su una sedia di preziosa fattura nell'atto di suonare una *cithara*, mentre una giovane ragazza (probabilmente un'ancella) è intenta ad ascoltare dietro di lei (Fig. 3). Una scena completamente diversa è rappresentata in un piccolo mosaico trovato (di nuovo) in una villa nei dintorni di Pompei. In questo vivido quadretto due musicisti, probabilmente su un palco o lungo la strada, suonano un grande *tympanon* (tamburo a cornice) e una coppia di *cymbala* (cembali di bronzo). Alle loro spalle una donna con indosso una maschera teatrale soffia nelle *tibiae*, mentre un bambino osserva e ascolta. Questo piccolo complesso ci dà una brillante rappresentazione di una performance musicale sicuramente ritmica ed eccitante. Un bellissimo affresco da Ercolano (Fig. 5) mostra il centauro Chirone mentre insegna la musica al giovane Achille utilizzando la *lyra*. In questa raffigurazione una scena mitologica riproduce una situazione reale con grande realismo: la mano del giovane allievo stoppa le corde dello strumento, e il suo sguardo attento e la maestosa gestualità del maestro ci suggeriscono una vera lezione di musica del primo secolo della nostra era.

L'anfiteatro di Pompei, uno dei più antichi del mondo romano, ci fornisce una splendida, perfetta location per immaginare la massa sonora della folla urlante durante un combattimento tra gladiatori, squassato dalla violenta sonorità dei *cornua* e delle *tubae* in bronzo e dal suono dell'*hydraulis* (organo ad acqua), utilizzati per attirare l'attenzione del pubblico e scandire le fasi degli spettacoli. Una bellissima coppia di *cornua* è stata effettivamente rinvenuta a

Pompei, ma le informazioni sul luogo e contesto preciso di rinvenimento sono purtroppo perdute (Fig. 6).

C'era poi il quotidiano paesaggio sonoro della strada: la voce della città stessa. Immaginare i suoni dei carri addobbati con argentini *tintinnabula* (campanelle usate come portafortuna), le urla dei venditori, gli strilli dei bambini, gli artigiani al lavoro, è affascinante, mentre con la mente si passeggia lungo le strade principali. All'altro capo dello spettro sonoro, le file di grandi e solenni porte d'ingresso delle case patrizie ci avrebbero offerto un fugace sguardo nei segreti e silenziosi ambienti delle abitazioni private. Piuttosto comuni sono i ritrovamenti di *tintinnabula* bronzei presso le porte d'ingresso delle case e dei negozi, o appese di fronte e all'interno delle *cauponae* (taverne) e in altri luoghi pubblici, per attirare la clientela e insieme per allontanare la sfortuna.

Il grande numero di *sistra* e coppie di cembali metallici ritrovati nell'area vesuviana erano sicuramente impiegati in precisi contesti musicali associati rispettivamente con il culto di Dioniso (cembali) e della dea egiziana Iside (sistri). Il *sistrum* fu importato dall'Egitto e introdotto nella cultura romana appositamente per quest'uso rituale. Perciò è certo che i sistri ritrovati a Pompei erano usati dai sacerdoti e dai fedeli durante le cerimonie sacre nel tempio di Iside. Un altro oggetto sonoro con una precisa funzione era il *discus*. Diversi esemplari provengono dai bagni pubblici (*thermae*) di Pompei ed Ercolano. Il *discus* è un piccolo gong, sospeso tramite una catenella metallica a un sostegno e percosso con un batacchio anch'esso di metallo, solitamente unito allo strumento da un'altra catenella. Il suo penetrante suono dava il segnale per il cambio di turno e per la chiusura dei bagni, e poteva facilmente udirsi anche tra la folla vocante.

Le città vesuviane sono dunque un prezioso laboratorio per lo studio delle sonorità e della musica del mondo antico. Con un approccio multiforme, utilizzando diverse fonti, è possibile avere una percezione piuttosto ricca (seppure ben lungi dall'essere completa) della cultura musicale dei Romani nel primo sec. d.C.

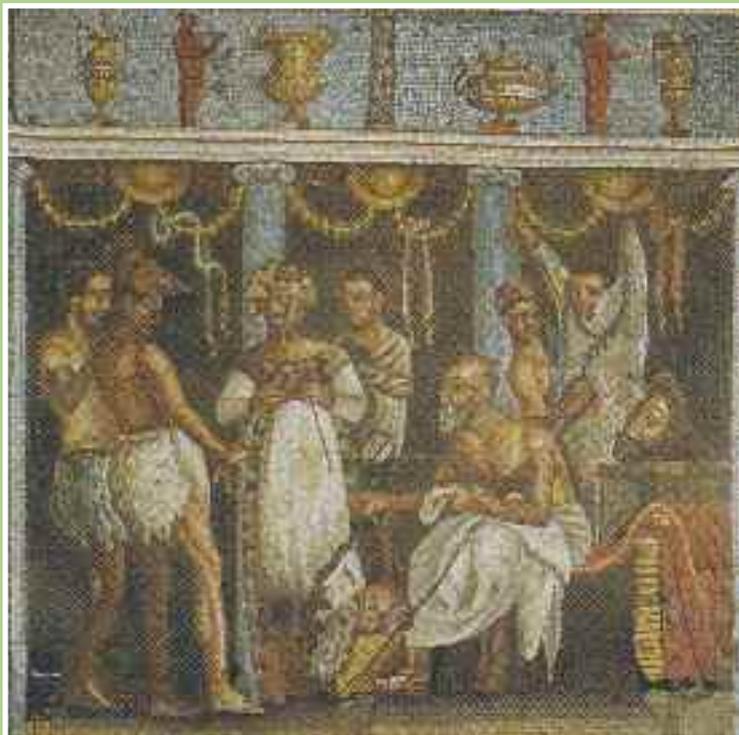


Fig. 1 Prova di attori, mosaico da Pompei, Casa del Poeta Tragico, I sec. d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 2 Scena di sacrificio pubblico, rilievo da Pompei, Tempio di Vespasiano.



Fig. 3 Suonatrice di *cithara*, affresco da Boscoreale, villa di *P. Fannius Synistor*. New York, Metropolitan Museum of Arts.



Fig. 4 Musicisti di strada (devoti di Cibele), mosaico di Dioskourides di Samos, Pompei, villa di Cicerone. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 5 Achille e Chirone, pittura dalla Basilica di Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 6 Riproduzione di *Cornu* da Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 7 Replica di *Tinnabulum* fallico da Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.





**Dopo
i Romani**

4.1 La Musica dei Vichinghi

Cajsa S. Lund

L'epoca vichinga, che va dal tardo 700 al 1100 circa d.C., è considerata l'ultimo periodo della Preistoria scandinava in una prospettiva archeologica prettamente nordica. È comune l'idea che vede i Vichinghi principalmente come costruttori navali, marinai, esploratori, commercianti, guerrieri, razziatori e saccheggiatori; in realtà essi erano prima di tutto coltivatori, essendo la loro economia basata sull'agricoltura e l'allevamento. I norreni che partivano per razzare o commerciare viaggiavano in tutto il mondo, come risaputo, facilitati dalle loro esperte abilità marinesche e dalle caratteristiche navi da guerra. I Danesi giunsero nell'Inghilterra orientale, in Francia, in Spagna e nel Mediterraneo, mentre i Norvegesi in Scozia, Irlanda, isole Orcadi e Shetland, così come in Islanda, Groenlandia e Nord America. Gli Svedesi andarono in Russia e si spinsero lungo i fiumi russi fino al Mar Caspio e Mar Nero, arrivando fino a Baghdad. In Asia centrale entrarono in contatto con le carovane commerciali dalla Cina. Infine i Vichinghi si stabilirono in Islanda, Groenlandia, Inghilterra e in Normandia, che porta ancora il loro nome. Il popolo norreno viveva in un mondo aperto e faceva parte di un grande circuito economico internazionale; le idee culturali si interscambiavano con paesi stranieri.

La nostra conoscenza della musica nell'era vichinga, e nella Preistoria scandinava in generale, è basata soprattutto su ritrovamenti archeologici di strumenti musicali e altri oggetti sonori, sia interi che frammentari. Ci sono diverse centinaia di tali reperti recuperati dai paesi nordici e da ben documentati insediamenti norreni in altre aree, come York in Inghilterra; tra questi ben rappresentati sono i sonagli, gli strumenti a fiato e a corda, ma non i tamburi, sebbene bisogna presumere che questi fossero d'uso comune a quei tempi. Un'altra fonte d'informazione, anche se in misura minore, comprende il materiale iconografico conservato al giorno d'oggi, come le immagini di strumenti musicali; tuttavia, le uniche scoperte iconografiche rilevanti dai paesi nordici sono delle immagini sporadiche e difficili da interpretare sulle cosiddette pietre figurate e sulle pietre runiche. Gli strumenti identificati includono

un campanello e forse un'arpa. Inoltre sono menzionati sporadicamente il canto, la musica e altre produzioni sonore nelle antiche fonti scritte medievali relative all'età vichinga, ad esempio brani delle più antiche poesie e saghe nordiche, e in alcuni testi non scandinavi, compresi i testi arabi coevi. Un esempio di questi ultimi sono le note del viaggiatore arabo e mercante Ibrāhīm ibn Ya'qūb aṭ-Ṭartūšī, che visitando il centro di scambio commerciale danese Hedeby (Haithabu) nel 950 circa, scrive: "Mai prima d'ora ho ascoltato canzoni più brutte di quelle dei Vichinghi in Danimarca. Il suono ringhioso proveniente dalle loro gole mi ricorda i cani che ululano, solo più selvaggi". Ci si potrebbe chiedere quali canzoni e quale stile vocale abbia ascoltato.

La maggior parte dei reperti legati alla musica consistono in vari strumenti a scuotimento, come campanelle globulari (bubboli) in ferro e bronzo (Fig. 1), ornamenti per il corpo tintinnanti, e sonagli per i veicoli trainati dai cavalli. Ci sono anche molti ritrovamenti di campane in ferro progettate per scopi specifici come i campanacci per mucche. Bubboli erano utilizzati sia sui finimenti per cavalli che sui vestiti, specialmente in Finlandia. Una strana variante di sonagli in ferro è il norvegese *rangle* (pl. *rangler*) (Fig. 2). Le testimonianze suggeriscono che questi particolari sonagli erano provvisti alle estremità di corde, ad esempio le tracce di veicoli trainati da cavalli. Un grande gruppo di sonagli in ferro, probabilmente usato in relazione con l'equitazione, è stato trovato anche in Finlandia.

Tra i rinvenimenti di strumenti a fiato, che includono i ronzatori d'osso, vi sono flauti d'osso, corni di vacca con fori digitali, un flauto di pan in legno, tubi forati in legno per strumenti ad ancia e una tromba di legno, un *lur*, lunga 106 cm, ritrovata nella barca funeraria vichinga di Oseberg, in Norvegia (Fig. 3-4). I ronzatori d'osso (Figg. 5-6) esistono ancora oggi, ma esclusivamente come giocattoli; il tipo più comune viene creato con un bottone e del filo per cucire. Secondo i documenti etnologici e le prime fonti scritte, un tempo i ronzatori d'osso avevano, oltre alla loro funzione di giocattoli, un certo ruolo nella credenza popolare; le storie dei paesi nordici li

descrivono come strumenti usati per spaventare piccoli *troll*.

I tubi forati per strumenti ad ancia (vedi Fig. 7), intagliati dall'albero di sambuco, sono stati trovati in Danimarca (cinque fori digitali) e in Svezia (quattro fori) e sono datati al 1050 circa d.C. o poco dopo. Anche a York è stato trovato un tubo forato in legno. Questi oggetti erano senza dubbio parti di ciaramelle o cornamuse. È ragionevole pensare che le cornamuse fossero usate per la musica da ballo nelle feste e nelle cerimonie nei villaggi e nei mercati, e potrebbero anche essere state fabbricate e suonate dai pastori per intrattenere loro stessi e le loro greggi.

Un flauto d'osso del tipo a imboccatura zeppata con due fori fu ritrovato nello scalo commerciale vichingo di Birka, in Svezia (Fig. 8). Potrebbe essere appartenuto ad un pastore che lo usava

pascolando il suo gregge, o ad un commerciante che lo suonava per attrarre i clienti. O era piuttosto destinato a spaventare i lupi con i suoi trilli acuti? In effetti, i pastori in Svezia usavano ancora flauti in osso per scopi del genere nel 1906. Naturalmente, questo flauto vichingo potrebbe anche essere stato usato da qualcuno semplicemente con lo scopo di intrattenere se stesso e gli altri!

Nei paesi nordici sono state ritrovate parti di strumenti a corda come ponticelli (Fig. 8) e piroli per accordare le lire, compreso un possibile frammento di una ribeca. Finora non ci sono prove archeologiche concrete che attestino l'utilizzo di arpe; è probabile che il termine "arpa", usato spesso nelle fonti scritte, fosse quindi il termine generico per indicare gli strumenti a corda.



Fig. 1 Bubboli in ferro montati su finimenti. 3x2 cm circa. Tomba da Raglunda, contea di Västmanland, Svezia. (1000 d.C. circa).



Fig. 2 Sonaglio in ferro (*rangle*), da Vågå, contea di Oppland, Norvegia. Oslo, Kulturhistorisk Museum.



Fig. 3 La cavità interna del *lur* di Oseberg analizzata mediante rettosopia all'ospedale dell'Università di Oslo, progetto di Cajsa S. Lund iniziato nel 1983.



Fig. 4 Una replica del *lur* di Oseberg, realizzata e suonata da Ake Egevad.

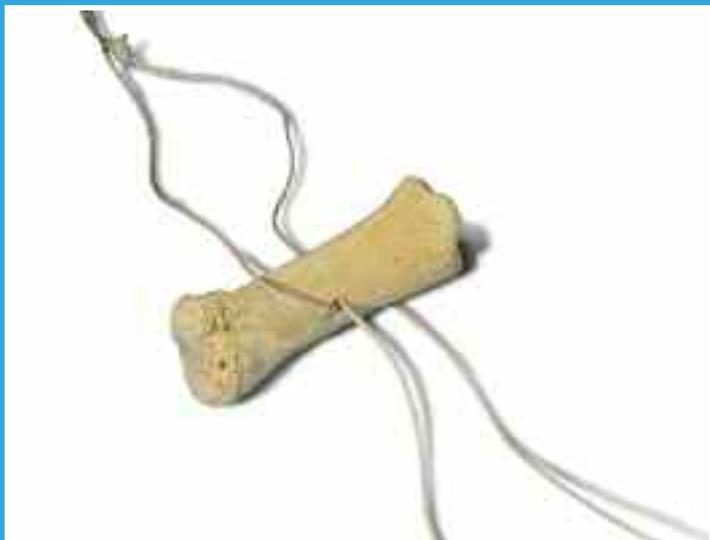


Fig. 5 Ricostruzione di un ronzatore d'osso tradizionale realizzato con un metapodiale di maiale.



Fig. 6 Ronzatore d'osso in funzione. Disegno di Lars Bolander.



Fig. 7 Il cosiddetto "Lund Pipe". Chanter di cornamusa o zampogna trovato a Lund, Svezia, e ricavato da un albero di sambuco locale. Datato al 1050 d.C. o poco dopo.

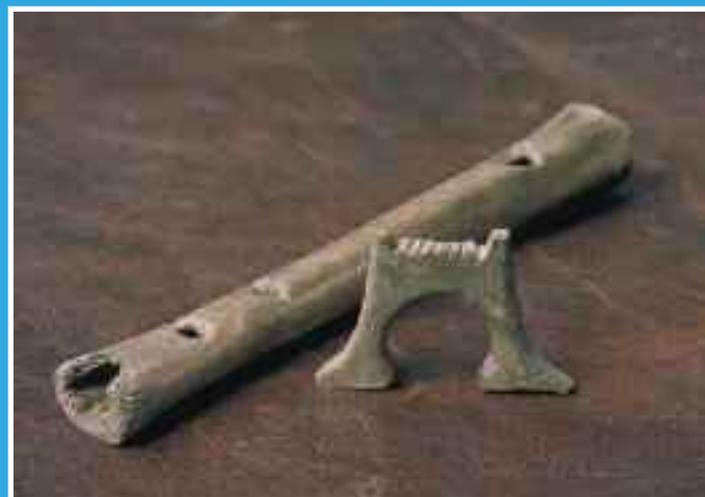


Fig. 8 Flauto a imboccatura zeppata con due fori digitali realizzato in osso di capriolo, lunghezza 14,4 cm, e un ponticello di lira in corno d'alce, larghezza 4,7 cm. Entrambi ritrovati nello stesso strato di frequentazione nel centro commerciale vichingo di Birka in Svezia e datati all'800-900 d.C. circa. Stoccolma, Statens Historiska Museum.

4.2 La musica e i suoni nei funerali vichinghi

Cajsa S. Lund

La produzione sonora vocale e strumentale, e possibilmente anche la danza, erano probabilmente caratteristiche comuni dei riti funerari dell'epoca vichinga, ma non ci sono molte testimonianze materiali in proposito. Due fonti che forniscono alcuni indizi su tali attività musicali sono il ritrovamento archeologico della barca funeraria vichinga a Oseberg, nella Norvegia sudorientale, e il resoconto scritto di Aḥmad ibn Faḍlān, l'arabo che fu testimone di una cerimonia di sepoltura di una imbarcazione sulle rive del Volga nell'anno 922. Ambedue le fonti sono notevoli, impressionanti e riguardano persone di alto rango nella società vichinga.

La nave di Oseberg fu trovata nel 1903 in un grande tumulo, di circa 40 metri di diametro, e venne scavata l'anno seguente; essa misura circa 21 metri in lunghezza e 5 metri in larghezza (Fig. 1). Le analisi hanno mostrato che fu costruita nell'820. Un gran numero di manufatti e oggetti di uso quotidiano furono trovati durante gli scavi, e anche molti oggetti unici, come un carro a quattro ruote in legno finemente decorato, colonnine del letto, pali di legno intagliati con teste di animali (Fig. 2), slitte e una serie di tessuti, tra cui arazzi.

Anche cinque splendidi sonagli in ferro, chiamati in norvegese *rangler* (in singolare *rangle*) figurano tra i ritrovamenti (Fig. 3). Una delle casse conservate inoltre conteneva una tromba di legno, un *lur*, lungo 106 cm, e anche un bastone che è stato interpretato come appartenente a una *völva*. Il *lur* potrebbe essere servito a bordo come uno strumento di segnalazione pratico e/o cerimoniale, e può aver avuto un ruolo nei riti funerari. Una *völva* è una veggente sciamanica nel paganesimo norreno; nella società vichinga era una donna che aveva un'autorità immensa. L'antico termine nordico *vǫlva* significa "portatrice di bacchetta" o "portatrice di bastone magico". La *völva* praticava *seiðr*, *spá* e *galdr*, che comprendevano sciamanesimo, stregoneria, profezia e altre forme di magia indigena (Fig. 5).

La camera sepolcrale in legno sul ponte della barca di Oseberg conteneva gli scheletri di due donne, una giovane e l'altra più anziana. L'opulenza del rito di sepoltura e il corredo funerario

indicano che si tratta di una inumazione riferibile ad un livello sociale molto elevato. È stato suggerito che la donna più anziana possa essere la regina Åsa; mentre un'altra ipotesi asserisce che possa piuttosto essere stata una *völva*.

Le analisi della posizione del tumulo all'interno del paesaggio indicano che costituiva una sorta di palco, qualcosa di simile a un anfiteatro. Esami aggiornati del materiale scavato così come i disegni dello scavatore hanno denotato che per un lasso di tempo la tomba con l'imbarcazione rimase per metà aperta durante la cerimonia di sepoltura. Questo dava vita a una magnifica scena di culto, tuttavia anche sanguinosa, avendo lasciato resti scheletrici di molti cavalli macellati ritualmente. La composizione permise a molte persone di guardare e/o partecipare alle performance rituali (Fig. 6). I ricercatori credono che gli oggetti del corredo molto probabilmente furono introdotti nella cerimonia di sepoltura come proprietà rituali e potrebbero essere stati depositi nella tomba nell'ordine in cui vennero usati durante la cerimonia. Per sintetizzare brevemente: l'inizio della cerimonia funebre di Oseberg fu certamente un pasto rituale; uno dei passi successivi fu allestire e denotare la camera funeraria come tale; quindi la parte anteriore della nave fu rifornita con l'attrezzatura della barca e i manufatti, come le slitte, il magnifico carro e i pali con teste di animali insieme a un *rangle*.

Circa 250 *rangler*, datati all'epoca vichinga, sono stati ritrovati finora in Scandinavia, molti dei quali in Norvegia e in tombe riccamente corredate. Questi sonagli in ferro erano ovviamente riservati a persone di alto rango sociale; sono interpretati come simboli sonori di dignità ma anche come artefatti sonori apotropaici, supponendo che siano stati anche montati sui finimenti di veicoli trainati dai cavalli. Una recente ipotesi asserisce che i pali intagliati con teste di animali e i *rangler* dell'Oseberg erano usati sulle slitte per mezzo delle quali il defunto veniva trasportato. Forse i *rangler* erano relazionati con il culto di Frö, il dio della fertilità maschile dell'epoca vichinga; poiché si sacrificavano degli stalloni a tale

divinità, i quindici o più cavalli macellati durante il rituale di sepoltura di Oserberg possono essere connessi al culto di Frö. Si suppone che anche i cinque sostegni a testa d'animale possano essere oggetti di culto. C'è un passaggio controverso dell'Edda islandese, che i filologi hanno interpretato come segue: "I Vichinghi decoravano gli animali che stavano per sacrificare al dio Frö con sonagli". Difatti in Svezia e in Norvegia c'era un'antica danza erotica tradizionale durante i matrimoni, chiamata *Stabbdansen* ed eseguita fino agli inizi del Ventesimo secolo, nel quale i partecipanti decoravano un animale simbolico, realizzato in legno, con sonagli. Potrebbe trattarsi di una possibile reminiscenza dell'antico rituale di Frö?

L'ambasciatore arabo Aḥmad ibn Faḍlān fu testimone nel 922 della sepoltura di una barca nella città di Bulgar, sulle rive del Volga (Fig. 7). La sepoltura ebbe luogo tra il popolo Rus (*Rusiyah*), che probabilmente erano (sebbene sia dibattuto) Vichinghi nordici che capitarono a Bulgar per vendere schiave e pellicce. Faḍlān ha scritto un resoconto (*risāla*) in cui descrive, tra le altre cose, la cerimonia funebre, che durò dieci giorni; per quanto riguarda la sepoltura di Oseberg, essa deve aver impiegato molto più tempo, probabilmente un certo numero di mesi, forse anche anni. Il prolungato processo di tumulazione presso il Volga può essere diviso in molte fasi, come quello di Oserberg. Inizialmente il morto fu messo in una tomba sulla nuda terra per dieci giorni insieme con uno strumento a corda, della frutta e una bevanda alcolica (birra?). Nel frattempo, i preparativi procedettero fino al giorno in cui il capo clan defunto fu finalmente dissotterrato dalla sua tomba e cremato in una nave insieme a una schiava, che dovette essere violentata e uccisa prima che avvenisse la cremazione.

Perché il cordofono è stato messo nella tomba? Forse per tenere

di buon umore il capo clan con cibo, bevande e uno strumento musicale durante la sua lunga permanenza sotto terra? Era egli stesso un musicista, o lo strumento lo accompagnava indipendentemente dal suo possibile interesse o dalle sue capacità di suonarlo? Ad ogni modo, nulla nel racconto di Faḍlān indica se lo strumento a corda sia stato recuperato dalla tomba e collocato nell'imbarcazione dove il capo e la schiava furono infine cremati.

C'era un suono della musica nel rito di sepoltura; il racconto di Faḍlān cita tre esempi di effettiva produzione sonora. Uno è il canto della schiava che sarà cremata insieme al capo clan; ella canta e beve ogni giorno durante questo periodo. Faḍlān non si esprime ulteriormente sulla musica. Tuttavia, un altro viaggiatore arabo contemporaneo, Ibrāhīm ibn Ya'qūb aṭ-Ṭartūšī, che visitò Hedeby in Scandinavia nel 900 (vedi la mappa in Fig. 7), trovò il canto locale più bestiale dell'ululato dei cani.

Inoltre, Faḍlān descrive alcuni uomini che producono forti rumori percuotendo i loro scudi con bastoni di legno; ciò avvenne proprio prima che la schiava fosse uccisa. Faḍlān spiega che i suoni fragorosi avevano lo scopo di coprire le sue urla. È tuttavia possibile che Faḍlān abbia frainteso la funzione rituale di questi suoni; ad esempio, essi potrebbero essere stati prodotti per impedire ai morti di ritornare. Ciò sarebbe equiparabile con la funzione delle campane delle chiese nella credenza popolare nord-europea, o del fuoco di un fucile sulla tomba di un soldato morto.

Infine, Faḍlān riferisce che le persone coinvolte nelle cerimonie funebri "suonavano strumenti musicali", sfortunatamente senza specificare quali; forse non era molto interessato a questi, o evitava di addentrarsi in una lunga descrizione di strumenti per i quali non aveva a disposizione termini arabi?



Fig. 1 La barca funeraria vichinga di Oseberg, Norvegia.



Fig. 2 Uno dei cinque pali intagliati con teste di animali.



Fig. 3 Sonaglio in ferro (*rangle*) dalla nave di Oseberg. Oslo, Kulturhistorisk Museum.



Fig. 4 Ricostruzione di Åke Egevad della tromba di legno (*lur*) ritrovata nella camera funebre sulla imbarcazione di Oseberg. Foto di Jens Egevad.



Fig. 5 Raffigurazione di una *völva* su una stampa faroese di Anker Eli Petersen (2003).



Fig. 6 Una ricostruzione illuminata dalla luna della barca funeraria di Oseberg, di Anders Kvåle Rue.



Fig. 7 Ahmad ibn Faqlān nel 922 assistette alla sepoltura di una nave a Bulgar sulla riva del Volga.

4.3 Lire e Bardi nel Medioevo

Nancy Thym

TV, video, smartphone, laptop, giochi per computer: oggi non riusciamo a immaginare la vita senza di loro; ma nel Medioevo non c'erano dispositivi elettronici per intrattenere la gente. C'erano pochi o nessun libro e la maggior parte della gente non sapeva nemmeno leggere; tuttavia la vita era tutt'altro che noiosa. Era piena di duro lavoro, ma anche di storie, musica e danza. C'erano giocolieri, mimi, musicisti e, naturalmente, nessuna corte nel nord Europa sarebbe stata completa senza i suoi narratori di storie professionisti, poeti che componevano e raccontavano attraverso il canto poemi epici eroici e saghe su azioni temerarie del passato, riferendo le imprese dei loro mecenati, re o capi clan. Essi eseguivano canti di lode e di satira graffiante. Le storie e le canzoni erano affidate alla memoria e tramandate attraverso la tradizione orale, da un poeta all'altro, di generazione in generazione. In assenza di libri e computer, questi poeti erano i depositari della storia di interi clan e popoli. Erano storici, consulenti, addetti stampa e addetti alle pubbliche relazioni tutti in uno e quasi altrettanto importanti quanto gli stessi re.

Il bardo gaelico e il bardo del Galles appartenevano a un complesso sistema di poeti, musicisti e storici. Gli Anglosassoni d'Inghilterra si riferivano ai loro poeti come *scops*, e in Scandinavia venivano chiamati *skalds*. Nella russa Novgorod gli *skomorokhi* erano una classe di intrattenitori professionisti che suonavano strumenti, cantavano e facevano teatro con maschere. Non si sa con certezza se i poeti recitassero, cantassero o declamassero le loro poesie in altro modo, ma le loro esibizioni erano spesso accompagnate con la lira o l'arpa. C'erano molti termini diversi per denotare gli strumenti a corda in epoca medievale: *cruit* in gaelico, *crwth* in gallese, *hearpa* in anglosassone, *harpa* in Scandinavia, *rotte* in germanico, *cithara* (dal greco *kithára*) in latino. Non è sempre chiaro dai racconti se lo strumento in questione sia un'arpa o una lira, ma l'iconografia suggerisce che nella maggior parte dei casi lo strumento era originariamente una lira e fu sostituito dall'arpa solo nel tardo Medioevo. Una delle prime descrizioni su un *cruit*, ad esempio, proviene dalla saga "La battaglia di Mag Tuired" e descrive

lo strumento della divinità Dagda come *daurdabla* ("quercia dai due verdi") e *coir-cethar-chuir* ("musica dai quattro angoli"). Questo potrebbe riferirsi alla cassa di risonanza quadrangolare e ai due bracci di una lira, ma potrebbe anche designare la cassa armonica a sezione quadrangolare di un'arpa insieme alla sua colonna e al manico. Tuttavia, gli strumenti raffigurati sulle croci di pietra irlandesi dall'VIII al X secolo sono certamente delle lire asimmetriche. L'arpa, d'altra parte, compare sulle lastre in pietra dei Pitti, nella Scozia attuale, già nell'VIII secolo, ma non compare nell'iconografia irlandese fino al XII secolo.

La parola bardo viene menzionata per la prima volta dallo storico greco Diodoro Siculo nel I sec. a.C. nelle sue descrizioni dei Galli. L'autore li trovava arroganti e presuntuosi, che dicevano una cosa e ne intendevano un'altra, ma li descriveva anche come intelligenti e desiderosi di imparare. Egli dice: "Tra di loro ci sono anche compositori di canzoni che chiamano Bardi. Questi uomini cantano con l'accompagnamento di strumenti simili alla lira, canti che possono essere sia di lode che oltraggiosi". Lo storico romano Ammiano Marcellino (IV sec. d.C.) dice a proposito dei bardi gallici: "Hanno elogiato l'ardire di uomini famosi in poemi eroici, che hanno cantato al dolce suono della lira". Ma racconti come questo sono molto rari. Per informazioni su bardi, *scops* e *skalds* del primo Medioevo, abbiamo pochi resoconti obiettivi scritti da etnologi, giornalisti o storici come potremmo averne oggi. Nelle società in cui la storia è stata tramandata oralmente, la nostra conoscenza si basa sulle saghe che i poeti hanno composto, quindi l'informazione è a volte confusa e contraddittoria. Nelle aree di lingua gaelica delle isole britanniche i poeti e gli storici erano chiamati *filid* e organizzati in una gerarchia complessa e rigorosa con diversi livelli di formazione. La loro istruzione durava da sei ai dodici anni, durante i quali imparavano centinaia di saghe a memoria e come comporre in versi sillabici. C'erano sette livelli di formazione, il poeta-storico con il grado più alto veniva chiamato *ollam*. Ufficialmente, un *ollam* deteneva la posizione più alta accanto al re, ma in realtà, una

canzone sarcastica da parte di un *ollam* poteva anche far cadere un re. I poemi del *filid* venivano eseguiti dal bardo, in seguito chiamato un *reacaire*, con l'accompagnamento di un *cruitire*, un suonatore di lira o arpa (Fig. 1). I *cruitire* erano uomini liberi di altissimo livello; gli erano concessi i posti preferenziali al tavolo del re e le leggi irlandesi di Brehon consentirono loro di muoversi liberamente, indipendentemente dal fatto che fossero ingaggiati da un capo clan o un re, o meno. Ci si aspettava che ogni *cruitire* fosse in grado di suonare tre tipi di musica: *goltraige* (musica per piangere), *geantraige* (musica per ridere e ballare) e *suantraige* (musica per dormire). Nella saga irlandese “La battaglia di Mag Tuired”, il *cruit* di Dagda viene rubato dal nemico, i Fomori. Quando Dagda va a reclamarlo, chiama a sé lo strumento, che si stacca dal muro dove è appeso, uccidendo nove Fomori mentre si dirige verso il dio. Afferrandolo, poi, Dagda intonò una musica e lo suonò: “Suonò per loro la melodia del pianto e le loro donne, in preda alla tristezza, piansero. Suonò la melodia del riso e le donne e i bambini sorrisero in allegria. Infine suonò la melodia del sonno e l'intera compagnia si addormentò. Dagda fu quindi in grado di fuggire incolume dai Fomori, sebbene avessero voluto ucciderlo”.

Il più importante poema epico eroico del periodo anglosassone è la storia di Beowulf, composto tra il VII e il X secolo. I canti degli *scops* e il suono del *hearpa* sono menzionati frequentemente nel corso del poema. Una delle cose che fa infuriare il mostro Grendel e fa in modo che si scateni la sua furia nel salone di Hrothgar è il suono squillante del *hearpa* e il dolce canto dello *scop*: *þær wæs hearpan sweg, swutol sang scopes*. In un altro passaggio Beowulf ricorda una festa in cui un vecchio narratore di storie ricordava le epoche passate o un eroe eseguiva dolci suoni sul *hearpa* e raccontava storie tragiche. L'ultimo uomo del suo popolo, che seppellisce il tesoro del drago, viene descritto come se fosse così solo da non sentire nessuna lira tremolante, nessun “legno-gioioso”: *Næs hearpan wyn, gomen gleo-beames*. Le saghe islandesi erano composte da poeti chiamati *skalds*. Nella saga del re Sverri, lo *skald*

Mani (*Skáldmáni*), appare nella corte del re norvegese Magnus Erlingsson nel maggio del 1184; egli recita un poema o canto di lode del nonno del re. Presso la corte sono presenti anche due *leikeri*, o menestrelli, stranieri, che suonano con gli strumenti *gígja* e *pípu* (probabilmente uno strumento ad arco e degli aerofoni) insieme a cani ammaestrati danzanti, chiedendo l'elemosina. La loro performance è talmente assurda che Máni compone all'istante un canto satirico per dileggiarli; i commensali del re danzano quindi attorno ai *leikeri*, ripetendo la canzone fino a quando i menestrelli si dileguano dalla sala del re. Gli *skomorokhi* di Novgorod in Russia erano musicisti professionisti, poeti, mimi e clown che spesso indossano maschere durante le loro performance. Gli scavi archeologici hanno rivelato due tipologie principali di strumenti a corda pizzicati a Novgorod. Gli esemplari più antichi del XII e XIII secolo hanno una sorta di finestra come nella lira, mentre l'altro tipo è simile al *gusli*, che è ancora suonato nel nord della Russia. La leggenda del XII secolo di “Sadko il cantore” racconta di un suonatore di *gusli* la cui bravura è talmente magistrale che il re degli abissi lo aiuta a diventare ricco. Tristemente, Sadko dimentica la fonte delle sue ricchezze, e il contrariato re degli abissi provoca una tempesta che costringe Sadko a lasciare la sua nave e affondare fino al palazzo del re sotto le onde. Quando il re ordina a Sadko di suonare il suo *gusli*, il re danza così selvaggiamente da provocare una tempesta che spaventa tutte le imbarcazioni sopra il suo palazzo.

La lira non veniva suonata comunque solo da musicisti professionisti. Il re Davide è spesso raffigurato mentre suona lo strumento nelle illustrazioni medievali, e la lira veniva considerata uno strumento reale. Lire furono trovate nei cimiteri reali di Sutton Hoo e Prittlewell in Inghilterra. La tomba 58 a Trossingen, in Germania (580 d.C.) conteneva un ricco corredo funerario che comprendeva finimenti di cavallo, armi, eleganti tessuti, suppellettili in legno e una lira accuratamente decorata. Il nobile o capo clan fu sepolto con la sua spada nel braccio destro e la sua lira giacente

sul braccio sinistro (Fig. 2). La lira mostra chiari segni di lungo uso, pertanto non fu semplicemente realizzata come un oggetto funerario simbolico. L'uomo che giace nella tomba 31 a Oberflacht, in Germania (610 d.C.) teneva ambedue la sua spada e la sua lira avvolte nel suo braccio destro. Questo sta ad indicare che il nobiluomo in ambedue i casi era non solo intrattenuto dalla lira, ma in realtà la suonava anche. Infatti, nel tardo Medioevo un nobiluomo, per essere tale, doveva saper brandire una spada, cavalcare un cavallo e suonare uno strumento musicale. Una pietra tombale del XIV secolo da Heysham, nel Lancashire, Inghilterra, intagliata con un arpa e una spada è una traccia finale di questa tradizione (Fig. 3a-b). Questa e i corredi funerari di Trossingen e Oberflacht dimostrano come la tradizione del “bardo guerriero” durò almeno 800 anni. Gli strumenti a corda venivano anche suonati dalla gente comune. A Novgorod i resti archeologici di lire e *gusli* sono state ritrovate in ogni sezione della città e nelle case di tutte le classi sociali, dai ricchi mercanti agli artigiani.

Beda il Venerabile, nella sua “Storia ecclesiastica del popolo inglese” del VII secolo d.C., racconta di Caedmon, un semplice mandriano che lavora in un convento. La sera, quando la gente è raccolta per bere, banchettare e festeggiare, era tradizione che un *hearpa* passasse di mano in mano e ognuno intonasse una canzone prima di passarla al successivo commensale. Caedmon si

vergognava perché non conosceva nessun canto e avrebbe voluto lasciare la festa. Appena ebbe occasione, tornò alla stalla, si addormentò e fece un sogno in cui gli fu ordinato di cantare canzoni in lode a Dio. All'improvviso riuscì a cantare. Da allora in poi, fu riverito per questo dono divino.

La concezione del bardo errante con la sua lira o arpa sulla schiena, viaggiando da una corte all'altra e esibendosi per diversi mecenati per guadagnarsi il suo mantenimento, è profondamente radicata nella nostra cultura popolare. Ma questa immagine deriva più dal Romanticismo del XIX secolo che da qualsiasi realtà medievale, in particolare nel Galles, dove la tradizione bardica è stata così offuscata dall'immaginario romantico e dalla rievocazione, che è quasi impossibile distinguere l'antica tradizione dall'invenzione. I fumetti di *Asterix* e i videogiochi come *Skyrim* hanno aggiunto un altro strato all'immagine popolare del bardo. Abbiamo visto che in realtà il bardo nel Medioevo era solo una piccola parte di una tradizione sfaccettata e varia. I molti tipi di strumenti a corda e la miriade di diversi *filid*, bardi, *scops*, *skalds*, *skomorokhi*, poeti, storici, musicisti, guerrieri e semplici personaggi che suonavano tali strumenti o cantavano al loro accompagnamento presentano un quadro molto più variopinto del cliché ormai logoro del “bardo medievale”.



Fig. 1 La festa di Mac Sweyne, incisione su legno da *Image of Ireland* (1581) di John Derricke.



Fig. 2 Il nobiluomo dalla tomba 58 di Trossingen, Germania. Disegno di Christina von Elm, Tübingen.



3a



3b

Fig. 3 a. Arpa e spada su una pietra tombale del XIV secolo a Heysham, Lancastershire, Inghilterra; b- dettaglio.

4.4 La lira medievale

Thilo Viehrig

A giudicare dai ritrovamenti archeologici, la lira era il più importante strumento musicale nell'Europa del Medioevo, e costituiva il diletto anche di classi sociali elevate (si veda il capitolo *Lire e bardi*). Le principali componenti costruttive di una lira medievale sono la cassa di risonanza, i due bracci che da essa si dipartono, e il giogo che unisce le estremità dei bracci formando una sorta di finestra; le corde, da cinque a otto, sono tese parallelamente alla tavola armonica. Esse sono fissate alla parte inferiore della cassa e passano su un ponticello mobile, oppure sono legate direttamente a un ponte fissato tra due sostegni, a loro volta incastrati all'interno della cassa. All'altra estremità dello strumento, le corde sono avvolte intorno a piroli infissi nel giogo. La presenza della finestra, creata dalla cassa, i due bracci e il giogo, è molto importante per la tecnica esecutiva: il suonatore tocca le corde con la mano sinistra attraverso la finestra, mentre con la destra le pizzica o percuote con il plettro sul lato anteriore dello strumento. Le antiche raffigurazioni mostrano chiaramente questa posizione e tecnica esecutiva; ad esempio, un'illustrazione dall'anglosassone *Vespasian Psalter* dell'ottavo secolo (Londra, British Library) mostra il re David con una mano passante nella finestra e le dita dell'altra appoggiate su singole corde (Fig. 1). In questo modo, alcune corde vengono stoppate o smorzate perché non risuonino, e le altre sono lasciate libere di risuonare mentre l'altra mano le percuote. Cambiando le corde smorzate si generano differenti combinazioni di corde libere che risuonano insieme. Con questa tecnica è possibile suonare melodie, ma rispetto alla moderna arpa il suonatore deve procedere al contrario. Alternando stoppati e pizzicati con la mano sinistra e colpi e pizzichi con la mano destra si possono ottenere molte variegata possibilità espressive.

Come in tutti i cordofoni medievali, le casse di risonanza delle lire ritrovate in scavi archeologici sono scavate da un unico blocco di legno, poi chiuso dalla tavola armonica. Il tipo di legno varia da strumento a strumento, e sembra che i costruttori usassero qualunque essenza a loro disposizione.

La lira presenta due tipologie di base: simmetrica e asimmetrica. Le corde delle lire del primo tipo sono tutte della stessa lunghezza, mentre quelle del secondo tipo più lunghe su un lato dello strumento, accorciandosi progressivamente verso l'altro lato. Le lire simmetriche sono state ritrovate in contesti germani, anglosassoni e scandinavi. Le più famose tra queste lire sono le lire alemanne ritrovate in alcune tombe del VII secolo a Oberflacht, in Germania (Fig. 2a-b), la lira anglosassone di Sutton Hoo, proveniente da una sepoltura in nave dell'East Anglia, in Inghilterra, risalente anch'essa al VII secolo, e la lira di Kravik da Numedal, in Norvegia (XIV secolo?). Le lire asimmetriche appaiono invece in Europa orientale e nelle aree slave, come a Novgorod in Russia (XI-XIII secolo) (Fig. 3 e 4a-b) e a Danzica in Polonia (XII secolo), ma sono anche raffigurate su alcune croci di pietra irlandesi del X secolo.

La forma della lira (simmetrica o asimmetrica) è importante in quanto può influenzare il materiale delle corde. Per produrre un suono gradevole una corda deve essere messa in tensione serrandola intorno a un pirolo; il suono migliore è prodotto quando la corda è appena al di sotto del punto di rottura. Quando si usano corde in crine equino o budello tutte di uguale lunghezza è possibile variare l'intonazione agendo sul diametro della corda, cioè variando la massa della corda stessa. Le corde con intonazione più grave sono quelle dal diametro maggiore, e dunque dalla massa maggiore. Gli strumenti moderni, come il violino e la chitarra, montano corde di pari lunghezza ma con differenti diametri, sì da poter essere accordate ad altezze diverse. Ciò non vale, tuttavia, per le corde in metallo, realizzate in lega di ottone, che erano usate durante il Medioevo. La tensione più bassa necessaria per ottenere un suono apprezzabile da una corda in ottone è comunque così vicina al carico di rottura che l'intonazione può essere variata di poco utilizzando diametri diversi; perciò, per ottenere suoni intonati su diverse altezze con una buona qualità sonora le corde devono giocoforza essere di lunghezze differenti, e lo strumento deve essere asimmetrico per ospitare corde di diversa lunghezza. Questo

concetto è confermato dagli strumenti ritrovati a Novgorod, il sito archeologico più importante per le lire asimmetriche; a Novgorod è stato ritrovato anche dell'ottone filato. In conclusione, la forma simmetrica indica che la lira montava corde in budello o crine, mentre la forma asimmetrica indica la presenza di corde metalliche.

I ritrovamenti e le raffigurazioni suggeriscono che nel Medioevo erano in uso lire di diverse dimensioni. Grandi lire dal suono pieno erano adatte per le performance, per accompagnare il canto o la recitazione. Accanto agli strumenti più grandi esistevano anche piccole lire, dal volume più contenuto e dall'intonazione più alta, facili da trasportare e probabilmente usate per accompagnare la danza. Un esempio di quest'ultimo tipo è la lira a sei corde da Novgorod (Fig. 4 a-b). È interessante notare come in questo strumento la finestra sia divisa in due parti, e sia così piccola che la mano del suonatore è costretta a rimanere al di fuori, e solo le dita possono, allungandosi, toccare le corde.

Rimane una questione aperta la natura dell'accordatura delle lire medievali. Tuttavia, basandoci sulle pratiche successive, si può ipotizzare che non ci fosse un'accordatura standard, e che lo strumento venisse accordato in modi differenti a seconda delle necessità musicali. A seconda del modo prescelto le corde venivano accordate e riaccordate per variare le posizioni degli intervalli di semitono rispetto alla nota fondamentale. La questione se le lire medievali avessero o meno fori di risonanza ha causato un altro nutrito dibattito; prima della scoperta della lira di Trossingen non era possibile determinare se le lire più antiche avessero o meno fori di risonanza, poiché le tavole armoniche erano sempre danneggiate o frammentarie. Il punto più fragile della tavola è infatti proprio quello in cui viene aperto il foro, ed è possibile che le tavole armoniche si spezzassero esattamente in quel punto, e le parti in cui erano presenti i fori andassero sistematicamente perdute. Tuttavia, l'eccezionale ritrovamento di Trossingen mostra una

lira molto ben conservata, completa di ponticello e piroli, con la tavola armonica intatta. La tavola presenta dieci piccoli fori di risonanza, che presi insieme costituiscono un unico foro di risonanza composito (Fig. 5). Esperimenti pratici hanno mostrato che una lira funziona ugualmente con o senza fori di risonanza, ma che ci sono precise differenze nella sonorità. Probabilmente lire di entrambi i tipi coesistero fianco a fianco.

Dare il nome a uno strumento non più in uso può essere problematico, specialmente se il significato originario del suo nome è cambiato nel tempo e nello spazio o nelle ripetute traduzioni. Lo strumento del re David (in ebraico *kinnōr*), che ai tempi del testo biblico era probabilmente un tipo di lira, divenne un'"arpa" nelle traduzioni successive, poiché il termine latino *cithara* poteva riferirsi a diversi strumenti a corda. Inoltre il termine *harpa* è usato nelle lingue scandinave per indicare qualunque strumento a corda (arpe, lire o strumenti ad arco), e la stessa cosa accadeva con il termine *gusli* nella Russia del Medioevo. Nell'uso corrente tutti gli strumenti a corda ritrovati a Novgorod, incluse le lire, sono ricondotte al termine *gusli*. Il *gusli* ancora oggi usato in Russia ha di solito molte più corde rispetto agli esemplari di scavo, ma non presenta finestra, e viene di solito tenuto appoggiato in grembo. Perciò può essere fuorviante riferirsi agli strumenti di Novgorod con il termine *gusli*. Così come sono in uso i termini *lira anglosassone* e *lira alemanna*, sarebbe preferibile usare anche il termine *lira di Novgorod*.

Il legno di solito si dissolve rapidamente quando è sotterrato; perciò, i ritrovamenti archeologici di strumenti lignei sono estremamente rari. I siti di Novgorod, Trossingen e Oberflacht tuttavia presentano eccezionali condizioni per la conservazione di legno e pelle, grazie al costante allagamento del suolo. Grazie alla saturazione dei suoli, in questi siti sono sopravvissuti splendidi strumenti, che è stato possibile ricostruire per ascoltare di nuovo le loro voci.



Fig. 1 Re David con la lira, nella tipica posizione e tecnica esecutiva. British Library Board, Cotton Vespasian Psalter, f. 30v.



Fig. 2 a Vista frontale di un modello di lira simmetrica: ricostruzione della lira di Trossingen di Thilo Viehrig e Jan Ellen Harriman; b Vista posteriore dello strumento.



Fig. 3
Dimostrazione della posizione di esecuzione sulla lira, su uno strumento asimmetrico a otto corde da Novgorod, Russia, con corde in ottone realizzate da Thilo Viehrig.



Fig. 4 a Frammenti di una lira a sei corde da Novgorod, Russia (XII secolo); b Ricostruzione dello strumento di Thilo Viehrig.



Fig. 5 Particolare dei fori di risonanza della lira di Trossingen (ricostruzione di Thilo Viehrig e Jan Ellen Harriman).

4.5 I tamburi di terracotta di Al Andalus. Musica per le nozze e per le feste

Raquel Jiménez Pasaolodos – Alexandra Bill

In tutto il mondo la musica è presente nei momenti importanti della vita delle comunità e degli individui, come le nozze; nella Spagna islamica del Medioevo i tamburi a cornice e i tamburi di terracotta erano strumenti fondamentali nelle cerimonie nuziali. La musica era al tempo stesso strettamente regolamentata e censurata, e la tolleranza verso particolari pratiche ci permette di determinare la popolarità di alcune tradizioni musicali. Severe leggi che regolavano le situazioni in cui la musica era consentita erano stabilite all'interno dei trattati di *hisba* (testi dei *Maliki*, esperti della legge, che chiosano la corretta osservanza della legge islamica). Essi in gran parte proibivano l'uso della musica e degli strumenti, ma c'è un'interessante eccezione: l'uso di percussioni come il *duff* (un tamburello) e il *kabar* (una sorta di tamburo cilindrico) durante i matrimoni e in altre celebrazioni. I trattati indicano anche che tali strumenti dovevano essere usati da donne incaricate all'inizio delle cerimonie, una pratica che era ammessa nella legge islamica.

L'evidenza riportata in questi trattati è supportata dalle evidenze iconografiche, tra le quali spicca un esempio in particolare: il vaso di Tavira (Portogallo meridionale, periodo Almoravide, XII secolo), un raro ed eccezionale manufatto. Esso era un vaso rituale, la cui decorazione figurata, è stato suggerito, rappresenta il rapimento rituale di una sposa berbera. Nella raffigurazione una figura femminile a cavallo è affiancata da altre due figure, interpretate come guerrieri in sella, quattro animali e due musicisti. Uno dei musicisti suona un tamburo a cornice, e l'altro imbraccia un piccolo tamburo cilindrico. La rappresentazione di questi particolari strumenti si accorda ampiamente con gli strumenti permessi nei trattati di *hisba*, e, in quanto tale, la loro raffigurazione sul vaso di Tavira fornisce una notevole prova a favore dell'uso di questi strumenti durante i matrimoni.

Abbiamo perciò una chiara evidenza iconografica; abbiamo però anche evidenze archeologiche riguardanti questi strumenti? Tamburi

come il *duff* erano realizzati in materiali organici, e di conseguenza è molto difficile rintracciarne la presenza tra i dati archeologici. Fortunatamente, i tamburi di terracotta vengono comunemente ritrovati in diversi siti archeologici in Al Andalus (i manufatti mostrano un range tra il IX e il XIV secolo), e forniscono preziose informazioni riguardo all'uso di questi strumenti in contesti di musica popolare. L'entità numerica dei ritrovamenti attesta la loro importanza e popolarità nel Medioevo.

I confronti etnografici costituiscono una risorsa aggiuntiva usata dagli archeomusicologi per contestualizzare strumenti come quelli qui in esame. La presenza di tamburi di terracotta nelle evidenze archeologiche e il loro uso nelle tradizioni e rituali della penisola Iberica cessa dopo la conversione delle popolazioni dell'area al Cristianesimo. Tuttavia possiamo osservare come il loro uso e la loro popolarità siano continuati, se si prendono in esame, guardando a Sud, i nostri vicini nordafricani, a soli quattrocento chilometri oltre lo stretto di Gibilterra. La relazione tra i tamburi e le musiciste donne che suonano nelle occasioni di festa e durante i matrimoni appartiene ancora oggi alla società del Marocco contemporaneo. Cantanti professioniste, conosciute come *šihāt*, accompagnano tradizionalmente i loro canti con i *ta'rīja-s* (piccoli tamburi di terracotta) nelle feste di nozze e in altre occasioni. Nondimeno, la maggior parte di queste cantanti tende a dismettere l'uso di questi tamburi per via dell'inclusione di strumenti moderni negli ensemble. Vi sono anche in contesti moderni altri gruppi femminili, chiamati *m'almat*, che si esibiscono nei matrimoni e in altri importanti eventi culturali. Le *m'almat* utilizzano una grande varietà di stili vocali e diversi strumenti a percussione, come il *bendir* (un *duff*), il *riq* (un tamburello con piattini), il *gwell* (una versione più grande della *ta'rīja* di terracotta) e la *tabla* (un *bongo* in terracotta). Quando una famiglia non può permettersi di assoldare nessuna musicista professionista, le donne della comunità accompagnano la sposa

durante la tradizionale festa dell'*henna*, cantando al ritmo dei tamburi di terracotta e a cornice mentre la sposa riceve le decorazioni in *henna* sulle mani e sui piedi. Nonostante la modernizzazione del rituale, l'uso di strumenti di terracotta è ancora

vivo e sembra avere un vivido futuro, specialmente nelle aree rurali, dove le donne ancora cantano e suonano questi strumenti, a volte anche sopra registrazioni di brani del repertorio tradizionale di nozze.

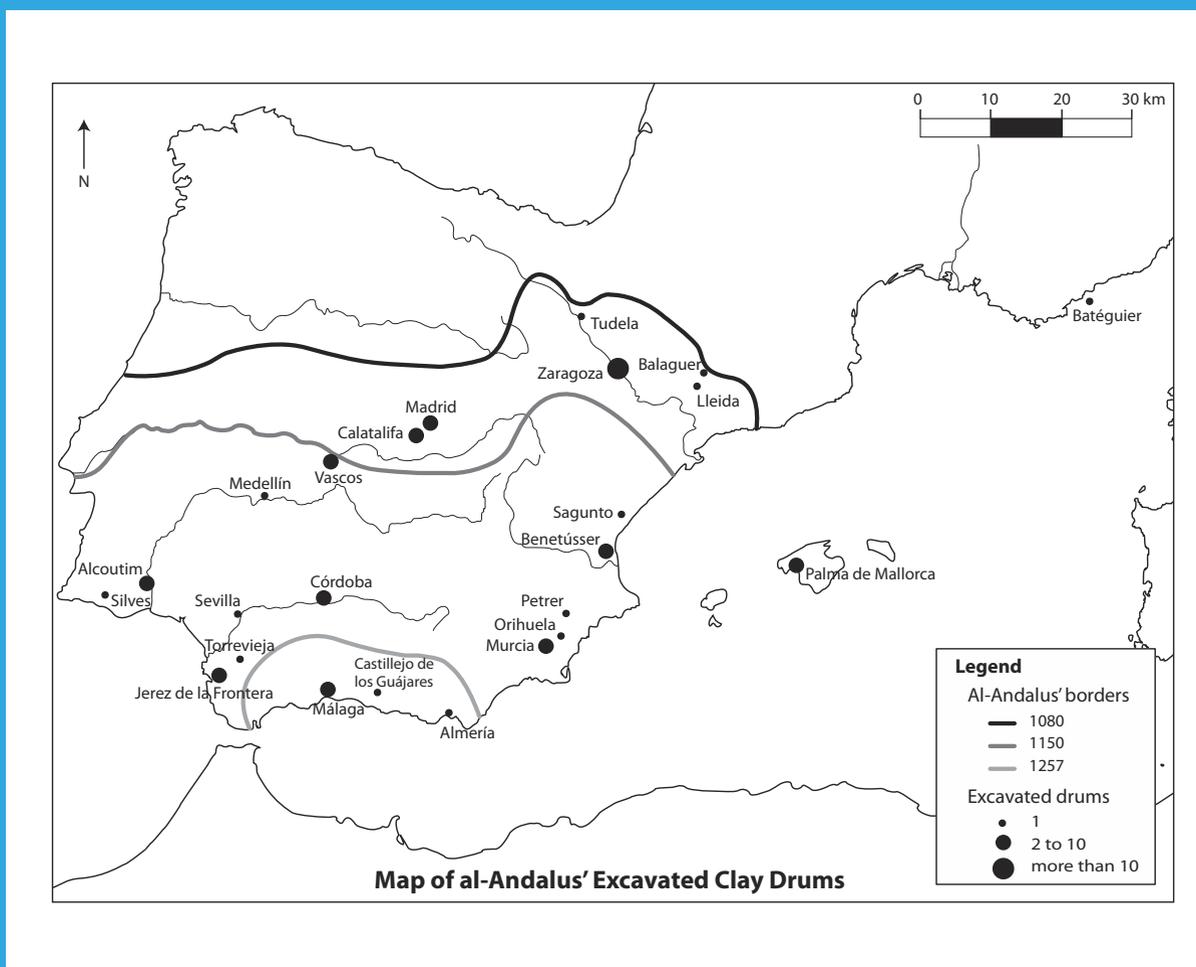


Fig. 1 Mappa delle differenti fasi dell'occupazione islamica e rinvenimenti di tamburi.



Fig. 2 Tamburo di Torrevieja, X sec. Cadice, museo Municipale di Villamartin.



Fig. 3 Tamburo di Plaça de Baix, Petrer, Alicante, X-XI sec. Alicante, Museo Archeologico ed Etnologico Dàmaso Navarro.



Fig. 4 Tamburo di El Castillejo de los Guàjares. Fine XIII – inizi XIV sec.



Fig. 5 Moderne *ta'rīja-s* marocchine; gli strumenti misurano tra 12 e 36 cm.



Fig. 6 Musicista almoade, 11,7 x 4 cm. XII-XIII sec. Còrdoba, Museo Archeologico de Etnologico.

4.6 Aerofoni tricalami. Una tradizione dimenticata

Barnaby Brown

Un aerofono tricalamo (ad ancia singola o doppia) è uno strumento a fiato bicalamo con una canna aggiunta di bordone. La nota di bordone modifica le possibilità musicali dello strumento, fornendo un vantaggio in termini di ricchezza sonora, ma sacrificando d'altro canto la flessibilità tonale; l'unico modo per modulare diventa mutare strumento. Una illustre tradizione di aerofoni tricalami è tuttora viva nella Sardegna meridionale, dove questo strumento è denominato *launeddas*. I suonatori professionisti di *launeddas* portano solitamente con sé più di venti strumenti alla volta, e l'ambito tonale di ogni brano è definito dallo strumento che l'esecutore estrae dalla custodia, a seconda della lunghezza delle tre canne e della posizione dei fori sui due chanter destro e sinistro. La Sardegna inoltre conserva la più antica attestazione di un aerofono a tre canne, un bronzetto del VI sec. a.C. (Fig. 1). Tuttavia, mentre diversi antichi aerofoni bicalami sono sopravvissuti fino a oggi, per gli strumenti tricalami non abbiamo testimonianze della lunghezza delle canne e della posizione dei fori prima del XIX secolo.

Le evidenze iconografiche e letterarie suggeriscono che gli strumenti tricalami erano popolari in Sardegna, Irlanda, Scozia e Inghilterra. Alcuni aspetti del succitato bronzetto sardo sono prossimi alla tradizione delle Highlands scozzesi, come le tre canne divergenti tra loro, il copricapo indossato dai suonatori, e la raffigurazione esplicita dei genitali. L'impressionante combinazione di maschile e femminile nel bronzetto sardo fa pensare a una divinità della fertilità o un'Afrodite con attributi apotropaici: scacciare il male, guadagnare la buona fortuna, allontanare il malumore, atterrire i nemici. Quest'ultima funzione riporta alla mente le scene di guerrieri delle Highlands nell'atto di sollevare i loro *kilt* in pellicole come *Carry on up on the Khyber* e *Braveheart*, ma, non mostrando il bronzetto traccia di *kilt*, le altre funzioni sono probabilmente le più probabili.

Dopo un gap di oltre un millennio, l'iconografia degli aerofoni tricalami ricompare su cinque croci celtiche scolpite nel periodo tra il 750 e il 950 d.C. (Fig. 2-4). Tre di esse sono da annoverare tra i più importanti monumenti della Chiesa celtica, erette da coltissime

congregazioni che veneravano la cultura greca e avevano assorbito le tradizioni della tarda antichità durante l'Alto Medioevo. Due di esse si ergono a un tiro di sasso dal luogo in cui i re di Scozia e Irlanda venivano seppelliti, ed è ipotizzabile che lo strumento tricalamo avesse un ruolo importante nelle processioni funebri della nobiltà gaelica del Medioevo, vista la stretta associazione tra il suono degli strumenti ad ancia e le lamentazioni nella cultura romana prima e gaelica poi. Tutte e cinque le croci condividono alcune caratteristiche: il suonatore è abbigliato come un monaco, sembra essere la rappresentazione di una persona reale, ed è accoppiato a un suonatore di arpa o lira. Un'eccezione a questo accostamento si vede sulla croce di Ardachattan (Fig. 2), dove è rappresentato un terzo musicista. Sfortunatamente, le caratteristiche del suo strumento sono piuttosto congetturali, poiché la pietra è molto segnata dalle intemperie; tuttavia altre pietre, e il guerriero raffigurato al di sotto con lancia e scudo, suggeriscono che il terzo monaco stia suonando un corno.

Come il copricapo del suonatore, anche l'opposizione tra strumenti a corda e a fiato ha radici profonde. Ad esempio, nell'Antico Testamento ebraico, in Giobbe 30:31, si legge "La mia lira è accordata per il lutto, e il mio flauto per il suono del pianto". Le comunità che hanno prodotto queste croci conoscevano bene la Bibbia; infatti l'oggetto rettangolare tra i due suonatori nella fig. 3 è probabilmente un Salterio.

Un'iscrizione sulla Croce delle Scitture presso il monastero di Clonmacnoise (Fig. 4) ci dice che essa fu scolpita ed eretta dall'abate Colman in onore del re Flann, che morì nel 914 d.C. Per un caso eccezionalmente fortunato, ci è giunto un racconto che collega queste rappresentazioni iconografiche di strumenti tricalami al nome con cui essi erano indicati nel medesimo periodo e luogo. Un giovane principe di nome Oengus Mac Dìchoime, così dice la storia, costruì uno strumento a fiato che alcuni dicono fosse doppio (*dégabail*), altri triplo (*tregabail*). In ogni caso, Oengus costruì il suo strumento utilizzando tre polloni germogliati nel punto in cui, più di

un anno prima, tre fiotti di sangue erano fuoriusciti dalle sue narici e dalle sue labbra quando egli era caduto con il viso in terra mentre attraversava una brughiera. La prima parte del racconto termina con un'affermazione illuminante, "sebbene egli fosse divenuto re non si separò dal suo strumento", rivelando che il suo legame con lo strumento a fiato fosse inadatto alla regalità. Il racconto si riferisce al suo strumento con due termini intercambiabili, *cusle(nn)* e *buinne*, e nella seconda parte della storia apprendiamo che esso poteva essere udito a grande distanza, e la produzione di latte di ogni animale che ascoltava il suo suono veniva triplicata. Questo potere sugli animali è forse la ragione per cui vediamo raffigurati un cavallo, un segugio e un serpente in fig. 2, un cinghiale in Fig. 3 e tre gatti in Fig. 4? Un altro tema antico potrebbe essere richiamato in questo caso: l'uso della musica per civilizzare i tratti barbarici negli esseri umani.

Quando Oengus rapisce una giovane serva, si verifica l'intervento di Santa Brigida (451-525 d.C.). Essa ordina al re di liberare la ragazza, oppure di consegnarle il suo strumento. Egli sceglie quest'ultima opzione, ma, come Brigitta prevedeva, senza il suo strumento muore di crepacuore dopo solo nove giorni. La santa smembra il potente strumento, dandone un chanter alla madre della ragazza, l'altro al suo confessore, San MacTail (m. 548 d.C.), e tenendo la terza canna, il "piede dello strumento" (*cois na cuislinne*) per se stessa. La storia finisce con una nota affascinante: Brigitta tiene in mano questa canna, detta "vittoriosa", nel momento della morte, "come un segno del suo rango vescovile; poiché il bastone ricurvo singolo non è un pastorale più importante di quello dritto e doppio". I pastorali medievali irlandesi sono notevolmente più corti di quelli coevi del continente europeo; ad esempio un esemplare completo ritrovato nel fiume Bann, nella contea di Antrim, misura circa un metro; ciò è perfettamente confrontabile con la lunghezza del *tumbu* (canna di bordone) delle *launeddas*.

I narratori del IX secolo che hanno trasmesso questo racconto non erano certi se lo strumento che Brigitta distrusse fosse a due o

tre canne. La stessa confusione si ritrova secoli dopo negli *scriptoria* dell'Inghilterra meridionale; in due diverse occasioni uno strumento bicalamo nel manoscritto originale diventa tricalamo nella copia. Ciò accadde una volta intorno al Mille, nella copia di un'illustrazione della Lussuria in uno dei più popolari poemi del Medioevo, la *Psychomachia* di Aurelio Prudenno Clemente (Fig. 5). Un'altra volta, circa nel 1230, la rappresentazione di una sirena in atto di suonare uno strumento a fiato in un Bestiario ha subito lo stesso destino. Ovviamente la tradizione iconografica derivava da manoscritti originari raffiguranti strumenti bicalami, che i copisti medievali sostituirono con tricalami a loro più familiari.

Senza sostenere la loro associazione con la Lussuria nelle illustrazioni della *Psychomachia*, quando venivano impiegati a scopo meditativo o per lodare la divinità, gli strumenti erano tollerati o addirittura utilizzati con trasporto, senza dubbio grazie al loro notevole impiego nei Salmi. Una splendida miniatura di re David nello Hunterian Psalter mostra un ragazzo nell'atto di suonare uno strumento tricalamo di fronte a un suonatore di strumento ad arco (Fig. 6). Questa immagine positiva coesiste con la controparte negativa, espressa con un impatto di vasta portata da due Padri della chiesa contemporanei di Prudenno, sant'Agostino e san Giovanni Crisostomo. Essi attaccavano i cristiani che passavano l'intera giornata ballando, e in molta iconografia cristiana, alimentata dai loro scritti, la musica strumentale simboleggia il vivere per il piacere e la perdita del senso di sé. In una scultura coeva dello Hunterian Psalter, anch'essa proveniente dall'Inghilterra meridionale, troviamo di nuovo un suonatore di strumento ad arco e uno di strumento tricalamo l'uno di fronte all'altro, stavolta però in una cornice negativa (Fig. 7). I suonatori appaiono qui come animali, piuttosto che come uomini in adorazione di Dio. L'ariete e il capro erano associati alla lussuria, e questa scultura perpetua la tradizione iconografica testimoniata dalle illustrazioni della *Psychomachia*. Ciò era probabilmente inteso come un monito contro le tentazioni della carne.

I sapienti che ritenevano pericolosa la musica in generale, e il suonare strumenti ad ancia in particolare, sono stati ampiamente ignorati fin dai tempi antichi. Uno stile di vita improntato alla santità, in linea con le prescrizioni dei Padri della Chiesa, prevedeva certamente di evitare gli strumenti musicali il più possibile, ma si può desumere una immagine più realistica degli aerofoni tricalami nella società gaelica del Medioevo dalla storia che segue, risalente al IX secolo, scritta probabilmente da un seguace di san Màel Ruain di Tallaght:

“C’era un suonatore, Cornàn, che viveva nel deserto ed era un anacoreta. Lo chiamavano Cornàn della valle (Glen Essa), un uomo di grazia. Gli furono inviati doni da Màel Ruain. Egli una volta chiese ai monaci di Màel Ruain: «lo desidererei suonare una melodia al chierico». Ma Màel Ruain rispose così: «Dite a Cornàn che queste orecchie non sono propense alla musica terrena, poiché sono rivolte alla musica del Paradiso»”.

Màel Ruain morì nel 792; i suoi insegnamenti, modellati su quelli dei Padri del Deserto egiziani, enfatizzavano l’astensione dai piaceri del corpo, la recitazione quotidiana del Salterio e l’allontanamento dalle cose mondane. Mettendo insieme questo racconto e le cinque croci appare evidente come una ininterrotta tradizione di utilizzo religioso degli aerofoni si prolungò dall’antichità classica nel Medioevo. Gli aerofoni non erano associati soltanto all’incoraggiamento dei guerrieri, alle processioni funebri, ai simposi e alle cortigiane (le cui labbra dispensavano diversi tipi di piacere); essi erano anche suonati dai sacerdoti e dagli asceti religiosi che avevano completamente rinunciato alle lusinghe carnali.

L’offerta di Cornàn di suonare il suo *cuisleann* per ringraziare il santo, i cui monaci gli avevano portato del cibo, suggerisce che, almeno per questo sant’uomo, lo strumento musicale servisse come forma di meditazione, o come mezzo per avvicinarsi a Dio. Allora come oggi, la musica era un modo di trasfigurare la realtà terrena e di fuggire dalla condizione umana, seppur solo temporaneamente.

L’anacoresi è la più antica forma di monachesimo cristiano, e il racconto di Cornàn è coerente con un testo apocrifo cristiano del II

secolo, i cosiddetti *Atti di Giovanni*, in cui Gesù canta un inno comprendente i seguenti versi:

*ἀλλῆσαι θέλω· ὀρχήσασθε πάντες. Ἀμήν.
“Voglio suonare l’aulos, danzate tutti. Amen”.*
*θρηνηῆσαι θέλω· κόψασθε πάντες. Ἀμήν.
“Voglio piangere, lamentatevi tutti. Amen”.*

Il canto si situa in una scena successiva all’Ultima Cena, con i discepoli che danzavano in circolo intorno a lui tenendosi per mano. La menzione dello strumento a fiato va intesa probabilmente in senso metaforico. Nondimeno, sarebbe avventato escludere la pratica degli aerofoni dalla moltitudine di attività musicali esistite nell’ambito del Cristianesimo nei suoi primi quattro secoli, e anche più tardi in luoghi come la Sardegna, l’Irlanda e la Scozia. La ripetuta disapprovazione di pensatori come Celso, Agostino e Crisostomo dimostra che le attitudini in molte comunità cristiane non erano affatto rigorose, ma piuttosto ambigue, e continuamente si ammettevano, o almeno si tolleravano, tradizioni religiose più antiche in cui la musica degli aerofoni e la danza erano fortemente presenti.

La semplicistica dicotomia che assocerebbe le lire (e più tardi le arpe) al “bene” e gli strumenti a fiato al “male” non riflette affatto la realtà storica, né tanto meno un’ideologia passata. Sia gli aerofoni tricalami che i loro complementari strumenti a corde risuonavano nella tana della Lussuria; entrambi appaiono suonati da angeli, come ci testimonia il duecentesco *Coro degli angeli* in Westminster Abbey; entrambi erano suonati da individui di rango principesco come Oengus; entrambi erano infine suonati da un uomo in odore di santità come Cornàn. Per i re e i chierici era più usuale suonare la lira o l’arpa, ma probabilmente solo perché la respirazione circolare avrebbe portato a uno sfiguramento del volto, e perché gli strumenti a fiato erano piuttosto comuni e dunque meno dignitosi. Gli aerofoni ad ancia a insufflazione diretta erano più economici e più facili da costruire, e ogni tipo di testimonianza (materiale, iconografica, testuale, etnografica) attesta la loro maggiore popolarità tra la gente comune. Nonostante le testimonianze

letterarie dipingano frequentemente il suonare strumenti a fiato come meno dignitoso rispetto al suonare la lira, per ogni funzione civile o religiosa che coinvolgesse il popolo gli strumenti a fiato avevano il vantaggio di essere decisamente più sonori e udibili.

Tutto ciò ci riporta al bronzetto nuragico. Il ballo dopo la messa domenicale, praticato per secoli nella Sardegna del sud, funzionava come un potente meccanismo di consolidamento del decoro sociale e dell'autocontrollo. Potrebbe questa dignitosa forma di danza

essere stata modellata dalle idee di ordine cosmico, o *musica divina*, che connettono alcuni elementi della cristianità medievale con il ditirambo, la danza circolare dell'antica Grecia? Considerando la preminenza data al suonare strumenti a fiato in diverse tradizioni religiose tra il periodo nuragico e la cristianità celtica, possiamo ragionevolmente concludere che i balli sardi accompagnati dalle *launeddas* emergono come uno dei legami più forti e profondi tra la cultura europea e il suo passato musicale.



Fig. 1 Bronzetto nuragico, prima metà del primo millennio a.C., altezza 8 cm; da Ittiri, Sardegna.



Fig. 2 Lastra cruciforme della Prioria di Ardchattan, IX secolo; Argyll, Scozia.



Fig. 4 Chierico suonatore di aerofono tricalamo, 914 d.C. circa; Croce delle Scritture, Clonmacnoise, Irlanda.



Fig. 3 Luigi Lai e Patsy Seddon suonano i discendenti contemporanei di due strumenti rappresentati su una lastra cruciforme di IX secolo nella Torre di Lethendy, Perthshire, Scozia.

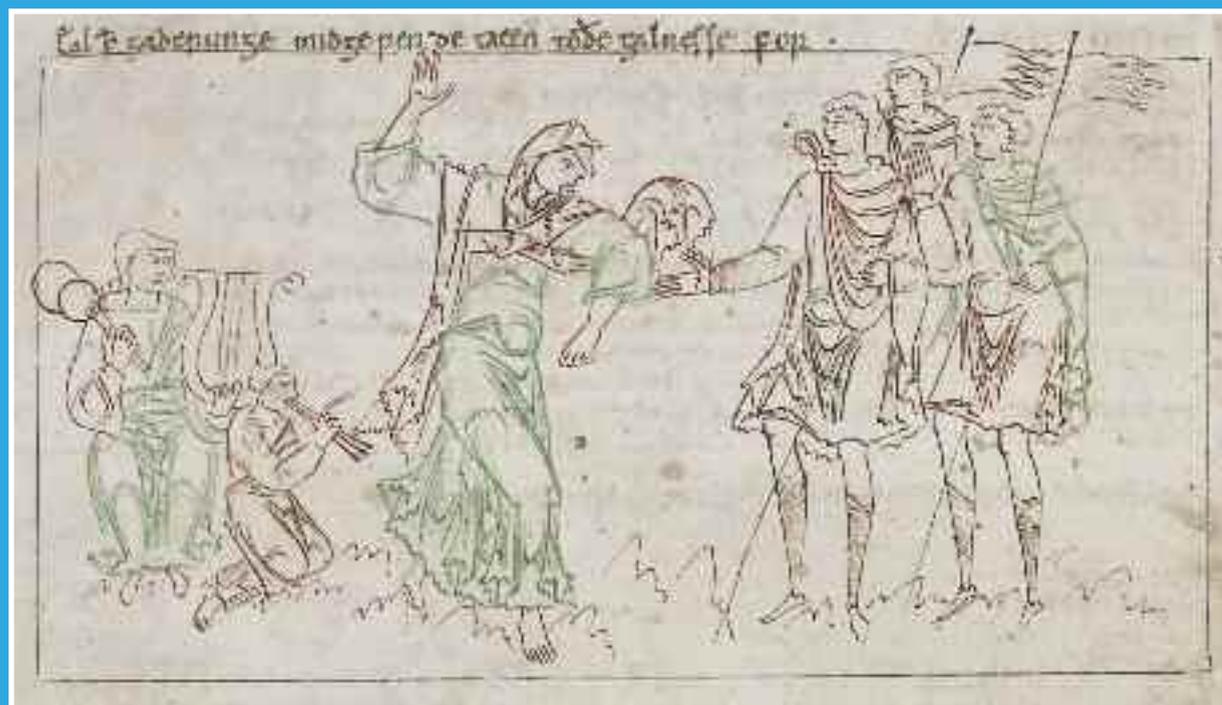




Fig. 6 Re David circondato da musicisti, Hunterian Psalter, Inghilterra meridionale?, 1170 circa; Glasgow, University Library, MS U.3.2, fol. 21v.



Fig. 7 Montone suonatore di strumento ad arco e capro suonatore di aerofono tricalamo, 1200 circa; capitello del portico meridionale, Chiesa di San Giovanni Battista, Hawkchurch, Devon, Inghilterra.



5.1 Un dono degli Dei.

La musica nell'antica mitologia greca

Stefan Hagel

Gli uomini amano raccontare storie relative all'origine delle cose, dalla creazione del mondo alla fondazione della propria civiltà per risalire alla fonte di ciò che ha dato origine a tutte le più importanti attività culturali. Gli eroi di queste storie possono essere antenati mitici o, altrettanto plausibilmente, personaggi minori inseriti ad hoc con il solo scopo di raccontare un mito di fondazione. Per quanto riguarda la musica, un noto esempio di quest'ultima eventualità è quello di Jubal, il primo musicista che esiste solo in quanto inventore e non ricopre altro ruolo. All'estremo opposto troviamo l'approccio scelto dagli antichi Greci, per i quali gli strumenti furono invenzione degli dei stessi; tuttavia, questa invenzione non era stata pensata esattamente come dono per i mortali. La musica, piuttosto, era parte integrante tanto della beatitudine degli dei, quanto delle feste degli uomini. Perciò, i cori danzanti di giovani vergini delle *poleis* greche traevano il proprio modello nei cori divini delle Muse, dee esclusivamente devote al canto e alla danza tanto da prestare il proprio nome all'arte stessa. Omero le invoca, sia nell'*Odissea* che nell'*Iliade*, come fonte della sua ispirazione. Esiodo, per i Greci l'unico possibile rivale di Omero, descrive la sua vocazione, da umile pastore in una remota regione greca a poeta rinomato che vince premi presso corti potenti, in ragione delle Muse, e a loro, divine patronne del suo successo, dedica il più prestigioso di questi premi. La sua vivida descrizione delle loro arti risuona tuttora come archetipo di bellezza della musica in Europa:

“Su, dalle Muse dunque comincia, che rallegrano di Giove l'eccelsa mente, quando intonano gli inni in Olimpo, e dicono le cose che furono e sono e saranno, con le parole espresse. Dal labbro delle Dive, la voce infaticabile scorre, soave. La casa di Giove è tutta un riso, allorché s'effonde la voce di giglio di queste Dive...”
(Esiodo, *Teogonia* 36–42, traduzione di Ettore Romagnoli)

Le Muse sono dunque benevole con i loro devoti seguaci, ma altrettanto pronte a punire l'arroganza degli uomini come ogni altra divinità dell'antichità; perciò quando il cantore Tamiri cominciò a vantarsi di poter vincere qualsiasi gara poetica persino se vi avessero partecipato le Muse in persona, esse lo mutilarono sia nel corpo che nella mente: “portandogli via il dono del canto divino e facendogli dimenticare l'arte di suonare la lira” (*Iliade*, 2599 f).

Suonare la cetra non era, in origine, prerogativa delle Muse, anche se in epoca tarda esse vennero raffigurate con in mano ogni tipo di strumento. Nell'Olimpo di Omero era Apollo ad accompagnare il canto delle Muse con la lira, la quale rimase poi uno dei principali attributi del sempre giovane dio Apollo, insieme al suo arco. Questo nonostante la cetra non fosse un'invenzione di Apollo. Un famoso inno del VI sec. a.C. racconta in che modo il suo acuto fratello minore Hermes, avendo trovato un guscio di tartaruga appena fuori dall'antro di sua madre, ne riconobbe il potenziale musicale. Dopo aver spietatamente ucciso l'animale e con qualche minuto di manodopera divina, la prima lira della storia risuonava tra le mani del dio-bambino. La musica, comunque, non era la principale preoccupazione di Hermes, e così egli tornò alle proprie attività, tra cui rubare il bestiame di Apollo. Solo dopo essere stato scoperto, rivelò la sua scoperta al fratello sconvolto, il quale accettò con piacere la lira come risarcimento. A quel punto, Hermes volle uno strumento tutto per sé e creò il flauto di Pan.

Apollo non è di certo un musicista meno suscettibile delle Muse e nel caso più noto della sua invidia mostra una crudeltà tale da nutrire l'ispirazione di scultori e pittori nei secoli a venire. In questa storia sono coinvolti Atena e la creazione da parte di quest'ultima dell'altro strumento chiave dell'antica Grecia: l'aerofono bicalamo (*aulós*). Inizialmente, la dea era affascinata dal potenziale di questo strumento, in particolare la possibilità di imitare le urla delle mostruose sorelle di Medusa. In seguito, comunque, ella notò quanto

il soffiare energicamente avesse sul suo volto effetti estetici piuttosto sgradevoli e a quel punto scartò lo strumento che venne prontamente recuperato dal satiro Marsia. Il momento del passaggio di questo strumento nella sfera mortale fu celebrato in un gruppo scultoreo sull'Acropoli ateniese, di cui le copie si trovano sparse per tutto il mondo antico. Si dice, inoltre, che Marsia abbia perfezionato l'arte di suonare l'*aulós* e l'abbia trasmessa al genere umano. Al suo allievo Olimpo, in quella terra di mezzo tra mito e Storia, è attribuita la composizione delle melodie sacre più usate nell'Antichità. Tuttavia, Marsia finì col competere con la cetra contro Apollo e nonostante egli fosse stato dichiarato vincitore per quanto concerne la semplice tecnica strumentale, Apollo vincerà l'intera competizione aggiungendo una canzone alla melodia. Apollo era comunque infuriato al punto da far scorticare vivo il suo avversario, anche se alcuni dicono che presto si pentì di un così crudele sentimento di vendetta.

Mentre gli dei dell'Olimpo condividevano con gli umani l'atteggiamento nei confronti della musica, vissuta come fonte di gioia, essa divenne un'arma pericolosa in regioni assai remote, nelle mani di sinistre divinità.

La bella canzone cantata dalla maga Circe l'aiuta a vincere la diffidenza dei compagni di viaggio di Ulisse, i quali però verranno

da lei trasformati in maiali. La musica delle Sirene, metà donne e metà uccelli, era apertamente mortale. Le loro canzoni divine promettevano gioia e saggezza, promettevano una rivelazione "onnisciente" delle cose passate e presenti e così incantavano ed attiravano incauti marinai presso la loro isola, in cui inevitabilmente essi morivano, andando ad aggiungersi al mucchio di ossa e carne marcescente dei loro predecessori. Solo due navi furono in grado di passare oltre le Sirene restando incolumi: l'equipaggio di eroi sulla nave Argo che fu salvato da uno dei suoi membri, Orfeo, che riuscì a sovrastare la musica delle Sirene con la sua, e in seguito Odisseo, che avvertito in precedenza da Circe sopravvive al richiamo delle Sirene facendosi legare all'albero della nave dai suoi uomini, cui aveva ordinato di tappare le orecchie con la cera.

Ad ogni modo la mitologia greca si assicurò che la musica "buona" prevalesse. Le Sirene, persuase da Era, la regina degli dei, ad entrare in competizione con le Muse, persero le loro piume contro di loro e successivamente si gettarono nel mare. Trasformate in bianche isole, esse rimarranno per sempre emblema della credenza degli antichi del latente potere distruttivo della musica così come dell'enorme potenziale socio-politico che essa può assumere quando venga impiegata a beneficio della civiltà.

5.2 Davide re di Israele

John Franklin

L'abbondanza di testimonianze relative alla musica ebraica confluisce quasi interamente sulla storia di Re Davide, il quale però, pur essendo un personaggio storico (1000–960 a.C. circa), fu in egual misura personaggio mitico anche per ciò che riguarda la sua lira (*kinnōr*). L'alto numero di fonti scritte e iconografiche testimoniano quanto tale strumento sia stato fondamentale nella musica culturale siro-levantina dal terzo millennio a.C. in poi. Tra queste troviamo lo straordinario Divino Kinnāru di Ugarit (Siria 1300 a.C. circa) e Cinira, il leggendario re di Cipro prima dei colonizzatori egei del 1200 a.C. Circa. La stessa Bibbia attesta l'invenzione della lira come evento antidiluviano ad opera di Jubal, il primo leggendario musicista, e ne testimonia l'uso presso gli Aramei e i Fenici. Il *kinnōr* è presente anche nel gruppo di suonatori in mezzo ai quali Saul, predecessore di Davide, ricevette la profezia, nel suo primo atto regale. Questo ensemble, conosciuto anche come "orchestra di Canaan", è ben illustrato nel vasellame da simposio fenicio-cipriota dal X all'VIII sec. a.C. e un testo ugaritico ne fa risalire le tracce ad un'epoca ancora più antica. Qui troviamo il modello per i gruppi musicali che Davide, secondo la tradizione, ha inaugurato per il trasporto dell'Arca verso Gerusalemme, guidata dal re citaredo in persona. Questa scena chiarisce, in particolar modo, la divinizzazione di tale strumento ad Ugarit, i suoi poteri magici, già impliciti nella brocca "di Orfeo" (1100 a.C. circa), e le sue potenzialità nel culto del re. Lo stesso potere regale di Davide, infatti, dipendeva sostanzialmente dalla sua abilità con lo strumento. Quando il re Saul viene perseguitato da uno "spirito maligno", avendo perso l'unzione divina, chiama un suonatore di *kinnōr* che

lo curasse. Dato che la musica di Davide era ispirata dallo "spirito del Signore", questi viene convocato a corte ed inizia la sua inevitabile ascesa.

L'eredità culturale di Davide in quanto "soave compositore di salmi d'Israele" era multiforme. Molti canti vennero a lui attribuiti, sia nel Libro dei Salmi sia a Qumran; molti perpetuano i poteri magici del *kinnōr*. L'eterna alleanza con Yahweh stava a significare che il messia sarebbe stato un secondo Davide. Pertanto le monete raffiguranti la lira nella rivolta di Bar Kokhba (132-136 d.C.) erano un'esplicita richiesta di una restaurazione messianica del tempio. Un'altra conseguenza fu un antico tropo cristiano che forniva l'immagine di Gesù come suonatore di lira celeste che intonava e suonava alle anime di chi credeva in lui, un'idea elaborata con più precisione da Sant'Efrem il Siro, (307-373 d.C. circa), che sussisteva anche in Occidente, dove includeva anche idee pagane connesse al culto di Orfeo, Apollo ed altri. La tradizione rabbinica immaginava Davide ad un eterno banchetto, mentre guidava i suoi successori al trono e il suo angelico anfitrione in un canto a Yahweh, davanti al quale Davide stesso fu incoronato. La tradizione araba, incluso il Corano e le Mille e una Notte, rinforzava l'immagine di Davide come emblema di profezia, musica e magia, in grado di ipnotizzare uccelli, fiere e tutto il mondo naturale mediante il potere conferitogli da Dio. Davide e i suoi musicisti erano anche il soggetto preferito per impreziosire i manoscritti medievali, scene preziose per quello che ci dicono riguardo la musica europea contemporanea e le concezioni riguardo la musica del passato.

5.3 Orfeo

Pauline Le Ven

L'eroe greco Orfeo è il Musicista tra i musicisti. Le fonti lo descrivono come figlio del dio Apollo oppure come figlio della musa Calliope e di Eagro, re della Tracia (un antico territorio che si estende dalla moderna Grecia settentrionale alla Turchia occidentale e alla Bulgaria meridionale). Cantante di incomparabile talento, poeta e sciamano, si accompagnava con la lira, uno strumento a sette corde suonato con un plectro. Alcuni autori antichi attribuiscono a lui l'aggiunta di tre corde alla lira a quattro corde, fabbricata con guscio di tartaruga, inventata dal dio Hermes. Orfeo accompagnò gli Argonauti nella loro ricerca del Vello d'oro, e li tenne lontani con il suo canto dalle pericolose Sirene. La sua irresistibile voce poteva persino placare le belve e spostare alberi e rocce (vedi Fig. 1a e 1b).

La biografia di Orfeo è una sintesi tardoantica di storie precedenti, ma il suo mito è diventato famosissimo grazie ai poeti latini del primo secolo a.C. Virgilio e Ovidio. Secondo Charles Segal "Gli elementi fondamentali del mito formano un triangolo: arte, morte e amore. Il significato del mito cambia a seconda di quale degli elementi formi la base del triangolo: amore-morte, amore-arte, arte-morte". La vita dell'eroe si sviluppa secondo le linee seguenti: Orfeo sposò Euridice, ma questa, morsa da un serpente, morì nel giorno del loro matrimonio. Col cuore spezzato, Orfeo si recò nel mondo degli inferi per cercare di salvare la moglie, e intonò un canto così dolce che gli dei degli inferi acconsentirono a che egli riavesse sua moglie, ma alla condizione che, nel tornare in superficie, lui non si voltasse a guardarla (Fig. 2). Mentre stava per arrivare alla fine

del viaggio, Orfeo si girò per guardare sua moglie (per amore? Per presunzione? Per dubbio? Gli studiosi ancora dibattono sul motivo di un tale sguardo) e perse Euridice per sempre. Vedovo per la seconda volta, Orfeo passò il resto della sua vita suonando e praticando il misticismo, e si rivolse ad amare giovani uomini. Le donne della Tracia, furiose per il suo disprezzo per il genere femminile, lo uccisero e lo fecero a pezzi (Fig. 3). La sua testa, che ancora cantava, galleggiò sull'acqua fino a raggiungere l'isola di Lesbo (Fig. 4).

L'eroe greco-romano continuò ad esercitare la sua influenza sull'Europa moderna; sin dall'antichità, ogni arte e ogni secolo ha fatto riferimento alla figura di Orfeo, una sorta di musicista senza frontiere. Egli ha ispirato innumerevoli opere d'arte, a partire da una delle prime opere in musica scritte nell'Italia del Sedicesimo secolo (*L'Orfeo* di Monteverdi), fino alla poesia in lingua tedesca (*I sonetti a Orfeo* di Rilke), per arrivare al cinema francese del Ventesimo secolo (*L'Orphée* di Cocteau).

Forse, più che la storia di un uomo, il mito di Orfeo racchiude una riflessione sul potere e sulla natura della musica: è la musica ciò che abbiamo in comune con gli animali, o con gli dei? Gli strumenti musicali sono oggetti qualsiasi, o sono capaci di un agire soprannaturale? Può la musica vincere la violenza e la morte? Come il re Davide e Cinira, il re di Cipro, Orfeo incarna la capacità umana di creare armonia con la natura attraverso la musica, e illustra la connessione tra la musica stessa e il soprannaturale.



Fig. 1a Orfeo che incanta gli animali (il musicista porta copricapo e abito frigio, tiene in mano una lira con guscio di tartaruga, e con l'indice destro indica l'effetto prodotto dalla sua musica sugli animali). Mosaico pavimentale, III sec. d.C., dall'Edificio A di Piazza della Vittoria a Palermo. Palermo, Museo Archeologico Nazionale "A. Salinas".



Fig. 1b Orfeo che incanta gli animali. Sarcofago attico, lato destro. (III sec. d.C.). Museo Archeologico di Salonico.



Fig. 2 Orfeo che suona per Ade e Persefone negli inferi (Orfeo, vestito con uno splendido abito da musicista che suona in un agone musicale greco, suona per il re e la regina degli inferi. Il re, seduto, sembra fare un gesto di approvazione). Cratere a volute apulo con figure rosse attribuito al Pittore degli inferi, circa 330-310 a.C., da Canosa. Monaco, Antikensammlungen.



Fig. 3 Donna tracia che uccide Orfeo (il musicista tiene lo strumento nella mano sinistra, più lontano possibile da colei che lo attacca; il suo fianco destro sanguina, trafitto dalla lancia scagliata dalla donna). Anfora a figure rosse attribuita a Oionocle, circa 475-425 a.C. Londra. British Museum.

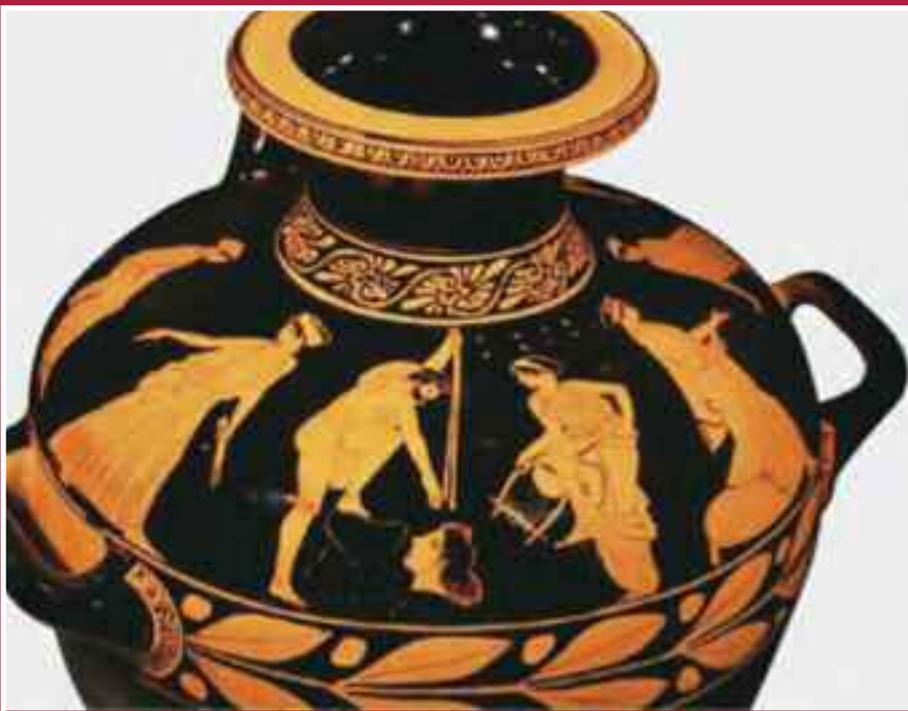


Fig. 4 La testa di Orfeo che galleggia e canta dopo la morte del musicista (un uomo, appoggiando la gamba sinistra su una roccia, raggiunge la voluminosa testa con la mano e due pali, mentre una donna che tiene una lira in mano sta a guardare). *Hydria* attica a figure rosse, Basilea, Antikenmuseum.

5.4 I Flauti di Pan nell'antichità e nel Medio Evo. Tra mito e realtà

Susanne Rühling

Una delle ancelle della dea Artemide (per i Romani Diana) era una bella ninfa di nome Siringa. Costei attribuiva un altissimo valore alla sua verginità, ma Pan, il dio dei pastori e della fertilità, figlio del dio Ermes (Mercurio), si infatuò proprio di lei. Siringa ignorò costantemente tutte le suppliche del dio, e fuggì per il paese fino a che arrivò ad un fiume che ostacolava ogni sua ulteriore fuga. Disperata, chiese aiuto alla sorella, e la sua preghiera fu esaudita: un incantesimo la trasformò in una pianta. Quando Pan la raggiunse trovò al suo posto soltanto delle canne. Appena però il vento soffiò attraverso di esse, produsse un suono delicato che ricordò al dio la dolce voce di Siringa. Pan allora decise di raccoglierne i gambi e di legarne insieme i pezzi; fu così che fu inventato il flauto di Pan, e sia il nome che la voce di Siringa, dolce come il suono di un flauto, furono per sempre legati al suo infelice spasimante.

Il nome della ninfa, naturalmente, coincide con il nome greco per lo strumento, *sýrinx*. Nelle fonti latine i flauti di Pan venivano anche chiamati con altri nomi, collegati alla loro forma o al materiale usato per costruirli, per esempio *arundo* ("canna"), *fistula* ("tubo") o *buxus* ("legno di bosso").

La forma abituale dei moderni flauti di Pan consiste in una serie di canne legate o incollate insieme. Antiche immagini ci mostrano una varietà di fogge diverse; i flauti di Pan avevano spesso la forma di una zattera, con delle canne parallele della stessa lunghezza, oppure a forma di ala, con canne di diversa lunghezza tra loro. Meno comune era la forma composta da due rettangoli, ognuno di essi composto da un insieme di canne corte o lunghe. I flauti di Pan erano realizzati con una vasta gamma di materiali, e vi sono testimonianze sull'uso di canne, legno, corna, ossa, varie leghe di metalli, e persino ceramica. Il numero delle canne poteva variare, spesso sono da cinque, sette o nove. Lo strumento poteva essere accordato finemente riempiendo parzialmente le singole canne con della cera o altro materiale.

L'uso e il successivo sviluppo di uno strumento musicale dipende dal suo contesto funzionale. I flauti di Pan, nelle loro varie forme, sono tra gli strumenti meno evoluti o modernizzati. Si possono trovare in tutto il mondo, presso molte culture, e in quasi ogni epoca, e sono tipici rappresentanti del cosiddetto strumentario tradizionale – in questo caso lo strumento dei pastori, usato nella vita quotidiana - ma avevano anche un ruolo nei riti. I flauti di Pan furono usati probabilmente nell'antichità come strumenti di segnalazione, e oggi vengono ancora ritenuti un attributo del dio Pan, e, per estensione, dei pastori, il che li fa rientrare nella categoria degli strumenti popolari.

Vi è evidenza archeologica di epoca romana dell'esistenza di flauti di Pan realizzati con un singolo pezzo di legno di bosso. Quando vengono suonate, le riproduzioni di questi reperti originali emettono un suono molto più forte, e hanno sfumature più ricche rispetto a strumenti costruiti in modo simile con altri tipi di legno. Studi condotti su immagini antiche e medievali, e su reperti archeologici comparabili di flauti di Pan di questo tipo, mostrano che questo particolare tipo di flauto di Pan fu quello comunemente usato in Europa tra il I e il XIII secolo d.C. Vi sono immagini coeve e reperti archeologici provenienti da Belgio, Germania, Francia, Gran Bretagna, Olanda e Svizzera. Questi esemplari di solito hanno da cinque a otto tubi, e il legno di bosso è spesso decorato esteriormente con incisioni. Spesso è presente un foro praticato all'estremità opposta al bordo in cui si soffia, che probabilmente serviva ad inserirvi una cordicella per trasportare lo strumento.

Un reperto archeologico di questo tipo proviene da Titz-Ameln, nell'altopiano dell'Eifel, in Germania. Alla fine degli anni '90 fu ritrovato in questa regione un pezzo di flauto di Pan in un pozzo, durante lo scavo di un insediamento che risale all'Età del Ferro e al periodo romano. Il frammento era rotto longitudinalmente a metà; purtroppo, l'altro pezzo non fu ritrovato (Fig. 1). Lo strumento si

restringe dalla base alla punta in una curva, e il pezzo conservato presenta un angolo smussato alla base. La sua superficie lucida è segnata da incisioni su entrambi i lati; queste sembrano imitare flauti di Pan fatti di canne collegate individualmente. Sulla base di altri ritrovamenti, lo strumento viene datato ad un periodo che si colloca tra la fine del secondo e l'inizio del terzo secolo d.C. Altri reperti suggeriscono che l'originale potesse essere provvisto di tre o quattro fori aggiuntivi. Un oggetto simile fu trovato ad Eschenz, in Svizzera, nel 2004 (Fig. 2). Grazie a condizioni favorevoli, lo strumento si è preservato quasi intatto, danneggiato soltanto su un angolo: presenta sette fori e risale al I sec. d.C.

È possibile che il "mosaico di Dioniso" di Colonia, del III sec. d.C. (Fig. 3), mostri un flauto di Pan anch'esso costruito con un singolo pezzo di legno, tenuto in mano da un ragazzo, o satiro, nudo, con

una corona di fiori in testa, che fa parte della cerchia dei seguaci del dio del vino. Vi sono anche molte rappresentazioni visive di epoca medievale che suggeriscono che questa tradizione strumentale sia continuata al di là dell'antichità classica. Specialmente in Francia, si trovano rappresentazioni di flauti di Pan nelle mani di statue, in bassorilievi nelle chiese, e nei manoscritti illuminati; uno di questi, particolarmente ricco di dettagli, si trova su un portale della cattedrale di Chartres (Fig. 4). Tra i reperti archeologici di epoca medievale, merita inoltre menzione un esemplare proveniente da York, in Gran Bretagna, attribuito alla cultura vichinga; questo flauto di Pan, in legno di bosso con cinque fori preservati, si fa risalire probabilmente al X sec. d.C.



Fig. 1 Flauto di Pan di Titz-Ameln, Germania.



Fig. 2 Flauto di Pan di Eschenz, Svizzera.



Fig. 3 Sezione del mosaico di Dioniso (tra il 220 e il 230 d.C.), Colonia, Römisch Germanisches Museum.



Fig. 4 Flauto di Pan su un portale della cattedrale di Chartres, Francia.

5.5 Divinità e musica scandinave

Cajsa S. Lund

L'epoca vichinga è caratterizzata da una sovrapposizione tra antica religione nordica e Cristianesimo. La mitologia e i culti della religione vichinga precristiana ci sono noti soprattutto grazie ad antiche fonti scritte, quali ad esempio l'Edda in prosa e l'Edda poetica, le antiche saghe nordiche, le iscrizioni runiche, e la storia della Chiesa di Adamo da Brema. I testi letterari sono in qualche misura rilevanti per il periodo pagano vichingo, nonostante fossero stati scritti da storici cristiani all'inizio del periodo medievale nordico.

L'antica religione norrena era politeistica con un gran numero di divinità, sia maschili che femminili. Gli dei si dividevano in due gruppi principali: gli *Aesir* e i *Vanir*, che qualche volta includevano i giganti; la linea di confine tra i due gruppi, però, è tutt'altro che chiara. C'erano anche diversi gruppi di esseri soprannaturali minori, come gli elfi e gli gnomi.

Gli *Aesir* erano gli dei principali. Tra loro c'erano personaggi molto noti, quali Odino (il dio supremo) e Thor (il dio del fulmine). La dea della fertilità, Freia, o Frö, apparteneva ai *Vanir*. Gli *Aesir* vivevano nel regno di *Asgard*, separato dal mondo dei mortali (*Midgard*) dal ponte di arcobaleno *Bifrost*.

Nonostante il gran numero di divinità, troviamo che solo due di loro, Odino e Heimdall, sono direttamente legati ad attività strumentali e/o vocali. Odino è conosciuto come il più potente degli dei norreni. La sua conoscenza suprema include non solo le rune, ma anche i *galdrar*, un tipo di canti magici. Odino possedeva poteri sciamanici, e attraverso il *seiðr*, una speciale forma di magia nordica, aveva potere di vita e di morte.

Galdr è un'antica parola islandese derivante dal verbo *gala*, che suggerisce che i *galdrar* erano probabilmente cantati ad alto volume e con voce stridula, o, forse, in falsetto. Nella società vichinga precristiana i *galdrar* erano cantati in combinazione con certi riti, ad esempio con il *seiðr*. Questo era di solito praticato da donne, le cosiddette *völvor*, poiché il fatto che gli uomini si occupassero di tali magie sciamaniche era visto come qualcosa di vergognoso.

Nel poema dell'Edda *Hávamál* ("La ballata dell'Eccelso") si dice che Odino conosceva diciotto potenti *galdrar*. Secondo la mitologia scandinava fu la dea dei *Vanir*, Freia, che introdusse il rito del *seiðr* presso gli *Aesir*, e si suppone anche che sia stata lei ad insegnare

a Odino questo tipo di magia "non virile".

Odino usò mai dei tamburi? Uno dei poemi dell'Edda poetica è *Lokasenna* ("La lite di Loki"). Questo poema descrive una lite tra gli dei e Loki, che nella mitologia nordica è un dio o un gigante (o entrambi!). Nella stanza 24 del *Lokasenna* vi è un riferimento molto controverso a qualcosa che può essere visto come Odino che usa dei tamburi mentre pratica il *seiðr*. Una teoria sostiene che questi possibili tamburi possano essere dello stesso tipo di quelli usati dai Sami, cioè tamburi cerimoniali sciamanici. Tra le molte diverse traduzioni della stanza 24 – e relative diverse interpretazioni – vi è la seguente, data da Henry Adams Bellows nel 1936:

"Si dice che con riti magici l a Samsey una volta Tu operasti come le streghe;

E, sotto le spoglie di una strega l ti recasti tra gli uomini; la tua anima deve sembrare non virile".

Heimdall è il guardiano degli dei, e custodisce l'enorme ponte *Bifrost* (l'arcobaleno). Il suo udito è così acuto che nessun suono gli sfugge: riesce persino a udire come cresce l'erba, o la lana sul dorso di una pecora.

La più importante funzione di Heimdall nella mitologia nordica è quella di annunciare l'avvento dell'apocalisse (*Ragnarok*), equivalente al Giorno del Giudizio, suonando la sua maestosa tromba, il *Gjallarhorn* (corno risonante), e di guidare gli *Aesir* nella loro battaglia finale (vedi Fig. 1).

Snorri Sturluson (1179-1241), lo storico, poeta, politico islandese, autore, tra le altre cose, dell'Edda in prosa, dice che quando Heimdall suona il suo corno può essere sentito in tutti i mondi. Ci viene anche detto che Mímir, la figura più saggia nella mitologia scandinava e guardiano della fonte della saggezza, usa il *Gjallarhorn* per bere dalla fonte.

Non ci sono informazioni nelle fonti scritte nordiche su materiale, dimensioni e forma del *Gjallarhorn*. Alcuni ricercatori lo hanno interpretato come un'immagine mitica del crescente lunare. Si è parlato di una possibile influenza cristiana in riferimento alla somiglianza tra Heimdall e gli angeli dell'Apocalisse, le cui trombe annunciano il Giorno del Giudizio.



Fig. 1 Heimdall, manoscritto islandese, XVIII secolo.

5.6 Gunnar nella fossa dei serpenti. Il potere della musica

Nancy Thym

L'*harpa* (lira o arpa) viene spesso menzionata nelle saghe nordiche, ma nessuna di esse sembra aver commosso i suoi ascoltatori così profondamente come la storia di Gunnar nella fossa dei serpenti, tratta dalla *Saga dei Volsunghi*. Rappresentazioni di Gunnar con le mani legate, che suona la lira o l'arpa con i piedi, appaiono più frequentemente nell'iconografia medievale norvegese rispetto a motivi musicali contenuti in ogni altra saga.

La *Saga dei Volsunghi* racconta di vendetta e avidità, infedeltà e tradimento di due famiglie reali, quella dei Volsunghi e quella dei Giukunghi, che vengono completamente distrutte. Racconta la vita di Sigurd, l'uccisore del Drago, con la sua potente spada Gram, forgiata dal fabbro Regin dai pezzi della spada spezzata di suo padre, e racconta poi di come Sigurd muoia per mano dei fratelli regali di sua moglie, e della loro fine alla corte del suo nuovo marito, Atli, re degli Unni, che volevano recuperare il tesoro accumulato dal drago. Quando Gunnar rimase l'ultima persona in vita a conoscere il posto in cui il Drago aveva custodito il tesoro, ma si rifiutava di rivelarlo, Atli lo fece gettare in una fossa di serpenti. Sapendo che Gunnar poteva calmare le belve suonando l'arpa, Atli, con furbizia, fece legare le sue mani in modo da impedirgli di suonare. Ma Gudrun gli fece arrivare un'arpa, e lui era così abile da riuscire a suonarla con i piedi meglio di come alcuni la sanno suonare con le mani. In questo modo calmò i serpenti ed essi non lo attaccarono, ma, alla fine, una grossa vipera lo morse al cuore.

La *Saga dei Volsunghi*, scritta probabilmente nel tredicesimo secolo, è la versione nordica del *Nibelungenlied*, originatosi nella Germania meridionale. Infatti, i Gjukungs sono anche chiamati Niflungs. Parti della *Saga dei Volsunghi* sono anche contenute nell'*Edda poetica*, o *maggiore* (risalente ad un periodo tra il nono e il dodicesimo secolo), e nell'*Edda in prosa*, o *minore*, scritta da Snorri Sturluson (tredicesimo secolo), come pure in altre fonti medievali.

La storia di Gunnar nella fossa dei serpenti viene raccontata in modo leggermente diverso in ciascuno dei poemi contenuti nell'*Edda poetica*. Nell'*Atlakvi* a Gunnar suona l'arpa rabbiosamente

con le mani. La *Dráp Niflunga* non dice se Gunnar suonasse con le mani o i piedi, ma solo che suonò l'arpa e fece addormentare i serpenti, ma una vipera gli morse il fegato. Le donne piangevano, gli uomini facevano lamenti funebri, le travi dei soffitti si rompevano quando Gunnar suonava con i piedi, come raccontato nella storia dell'*Atlamál*. Forse la più commovente di tutte le versioni è quella rappresentata nella *Oddrúnargrátr*, "Il lamento di Oddrun". Oddrun era la sorella di Atli, profondamente innamorata di Gunnar, sebbene contro la volontà del fratello. Prima della battaglia tra gli Unni e i Giukunghi, Oddrun si recò dalla parte opposta del fiordo ad una festa. Mentre stava servendo il cibo, udì il suono dell'arpa attraverso il fiordo, le corde dorate che lanciavano un grido di dolore e una richiesta di aiuto. Attraversò il fiordo in barca più velocemente che poté, ma arrivò in tempo solo per vedere la madre di Atli, nelle sembianze di un serpente velenoso, che mordeva Gunnar al cuore.

Il motivo iconografico del suonatore di arpa o lira così abile che la sua musica calma le belve e lenisce i dolori del cuore è comune in tutta Europa. In epoca biblica Davide aveva calmato il furente Saul con la sua musica, e il greco Orfeo poteva ammaestrare bestie feroci (vedi il capitolo 5.3). La storia di Orfeo era conosciuta nelle regioni nordiche, e fu rielaborata all'interno del romanzo medievale *Sir Orfeo*, nel quale il re Orfeo riesce a salvare sua moglie dal regno delle Fate, e fu anche riadattata nella ballata del *Re Orfeo*, che veniva cantata nelle Isole Shetland. Le Shetland sono territori di cultura fortemente scandinava, e la ballata ha un ritornello norvegese. Nella ballata medievale scandinava *Harpans Kraft*, anche Herr Peder ha il potere di calmare le fiere con la sua musica e alla fine riesce a vincere il malvagio spirito delle acque, costringendolo a restituirla la moglie che era stata inghiottita nelle profondità del fiume.

Vi sono molte rappresentazioni medievali di Gunnar nella fossa dei serpenti, con le mani legate, che suona la lira o l'arpa con i piedi. La più famosa, e forse la più antica (risalente al 1200 circa) è quella che si trova sul portale della chiesa di legno a Setesdal, in Norvegia

(Fig. 1-2). Tutto il portale è decorato con scene tratte dalla *Saga dei Volsunghi*: il fabbro Regin forgia la spada Gram per Sigurd; Sigurd prova la spada Gram; Sigurd uccide il drago Fafnir; Sigurd si mette le dita in bocca dopo averle bruciate sulla graticola col cuore del drago, e ottiene così l'abilità di comprendere il linguaggio degli uccelli; Sigurd uccide il fabbro Regin; Gunnar giace sulla schiena con le mani legate, e suona la lira con i piedi. Un altro portale simile è quello della chiesa di legno di Austad, anch'esso proveniente da Setesdal. Su questo portale sono rappresentate due scene: il cuore di Högni che viene tagliato, e Gunnar che suona la lira con i piedi. Due portali risalenti al tredicesimo e quattordicesimo secolo, uno proveniente dalla chiesa di legno di Uvdal, a Numedal, in Norvegia (Fig. 3), e l'altro da una fattoria a Numedal, mostrano Gunnar con un'arpa. A prima vista sembra come se Gunnar stesse in piedi sull'arpa, ma in realtà la sta suonando con i piedi e l'arpa è posta sotto di lui. Su una panca del tredicesimo secolo, appartenente alla chiesa di legno di Heddal, nella diocesi di Telemark in Norvegia, Gunnar suona la lira con i piedi nella stessa posizione. Egli si trova rappresentato inoltre su due fonti battesimali del dodicesimo secolo in regioni della Svezia che in passato erano state sotto il dominio norvegese. Il fonte battesimale di pietra di Norum, Bohuslän, mostra Gunnar con una lira ai suoi piedi, in una posizione simile a quella che ha nel portale di Uvdal e sulla panca di Heddal. In un fonte battesimale in legno con intricate incisioni a Näs, nella regione dello

Jamtland, Gunnar sta seduto e suona l'arpa con i piedi, mentre dei serpenti lo avvolgono e si attorcigliano attorno alle corde dell'arpa.

Ma perché una figura ovviamente pagana viene mostrata in un contesto cristiano? Il processo di cristianizzazione in Norvegia fu lento e relativamente tardivo; le chiese di legno segnano l'inizio dell'epoca cristiana in Norvegia. Motivi pagani, incluso Odino con un occhio cieco, sono comuni sui portali e in cima alle assi di legno delle chiese norvegesi. È possibile che queste figure svolgessero una funzione di protezione o apotropaica, per tenere lontano il male. Il re Davide è spesso raffigurato con una lira o un'arpa nell'iconografia medievale (vedi il capitolo 4.4). Sia Gunnar che il re Davide avevano l'abilità di calmare ciò che era violento e selvaggio per proteggere se stessi e gli altri con la loro musica. Gunnar era un re, e spesso viene raffigurato con una corona in testa (Fig. 4). Se non fosse per l'arpa o la lira ai suoi piedi, anziché in mano, potrebbe essere scambiato per il re Davide. Proprio come Gunnar viene morso al cuore da un serpente, allo stesso modo Saul quasi trafigge Davide con la sua lancia. Forse Gunnar rappresenta un'allegoria del re Davide nel contesto dell'edilizia religiosa; egli simboleggia una figura con la quale la gente comune poteva relazionarsi, e che aveva il potere di proteggere dal male e di tenerlo lontano. In ogni caso, le incisioni riguardanti Gunnar con la lira o l'arpa nella fossa dei serpenti rappresentano alcune delle più antiche immagini del potere della musica nell'iconografia nordica.



Fig. 1 Portale della chiesa di legno di Hylestad (1200 circa) con scene tratte dalla *Saga dei Volsunghi*. Originariamente da Setesdal, Norvegia. Oslo, Kulturhistorisk museum.



Fig. 2 Dettaglio di Gunnar nella fossa dei serpenti dal portale di Hylestad.



Fig. 3 Portale della chiesa di legno di Uvdal, Numedal, Norvegia (XIII-XIV sec.).



Fig. 4 Dettaglio di Gunnar che suona l'arpa con i piedi dal portale della chiesa di legno di Uvdal, Numedal, Norvegia (XIII-XIV sec.).



Multimedialità

6.1 La creazione dell'installazione "Soundgate" per il progetto EMAP

Rupert Till

Un fondamentale obiettivo dell'archeologia musicale consiste nel restituire visivamente i resti di antiche culture musicali, oppure nel rigenerare sonorità antiche ricostruendo repliche di strumenti musicali. È una sfida speciale quella di integrare sia gli aspetti uditivi che quelli visivi all'interno di una singola esperienza, ed è accaduto solo negli ultimi anni che sia stata sviluppata una tecnologia in grado di rendere possibile questo. Per la mostra EMAP è stato sviluppato, presso l'università di Huddersfield, un progetto particolarmente ambizioso: una sorta di macchina del tempo audio-visiva, che è stata chiamata, in riferimento ad una famosa fiction, "Soundgate". Piuttosto che essere suonati in modo isolato, gli strumenti musicali sono sempre circondati da un ambiente complesso, un mondo di riferimenti, contesto e temi di contorno che ci aiutano a capire come possano essere stati in relazione con la cultura nella quale si sono sviluppati. Ascoltare strumenti in questi ambienti ci aiuta ad apprezzare il loro potere e significato, oltre a come avrebbe potuto essere sentirli suonare nel passato.

Per aiutare i visitatori a sperimentare questi strumenti nel giusto contesto è stato ricostruito un mondo acustico e visivo, creando uno spazio che risuona di significati rievocati. Il suono di un flauto di osso diventa molto diverso se nell'ascoltarlo si è immersi nella lunga eco di una caverna. Questo minuscolo, semplice strumento sarà anche più grandioso e potente, se osservato accanto agli impressionanti dipinti a lui coevi; l'inquietante sfondo della caverna fornisce un cupo contrasto ai puri suoni.

Le caverne che venivano frequentate nella Preistoria sono di difficile accesso, e non tutti hanno la possibilità di udire la musica che vi viene suonata dentro. Grazie alla registrazione delle esperienze sonore in quegli ambienti, i visitatori del "Soundgate" possono sperimentare il suono che avevano questi strumenti nel loro contesto originario. Oltre a questi suoni, quattro proiettori creano un contesto visivo e un ambiente circostante avvolgente, che attira in questo mondo virtuale.

In alcuni casi le squadre audio e video del Soundgate che hanno

accompagnato i musicisti hanno ricostruito strumenti negli stessi siti archeologici. Molti siti, ad esempio i cerchi di pietre come Stonehenge in Inghilterra, o Calanais in Scozia, hanno interessanti caratteristiche acustiche. I rumori prodotti dai visitatori fanno sì che queste gigantesche strutture si comportino come dei risuonatori di strumenti musicali, quando i suoni sono emessi al loro interno. L'architettura rituale crea spesso contesti drammatici, come, ad esempio, ad Ales Stones, in Svezia, dove una serie di antichi monoliti sono disposti nella forma di una imbarcazione scandinava, che si trova in bilico sul crinale di una scogliera, protesa verso il mare. Alcuni antichi strumenti musicali di questa regione sono stati ricostruiti e sono visibili nel Soundgate, suonati in un contesto in cui vento e pioggia contribuiscono a dare un tocco drammatico alla vista e al suono.

Alcuni di questi siti non sono più facilmente accessibili al pubblico, e la maggior parte di essi ha subito diversi cambiamenti rispetto al passato (intere parti sono crollate, o sono state rimosse, cambiando il modo in cui oggi appaiono e risuonano). Dove è necessario, appositi software ci permettono di ricreare un'impressione di questi spazi perduti, come apparivano appena costruiti. Strumenti greci e romani come, ad esempio, aerofoni ad ancia (*aulós* o *tibia*) o trombe (*lituus*), vengono compresi in modo diverso se ascoltati e visti all'interno di una replica in forma digitale di un maestoso teatro romano. La cultura romana era complessa e ben sviluppata, ed è affascinante vedere e provare la sensazione di ritrovarsi in questi ambienti.

In casi come questi non possiamo essere sicuri di come si svolgessero i rituali all'interno di ogni sito, ma abbiamo cercato di evitare ogni particolare potenzialmente non corretto. In questo senso ognuno dei lavori realizzati è un pezzo di arte creativa (anziché cercare di essere una rappresentazione visiva esatta in ogni dettaglio), un re-immaginare contemporaneo di un mondo passato, l'atto creativo da parte di un gruppo di artisti digitali in collaborazione con archeomusicologi e musicisti, che usano la più recente

tecnologia per offrire un suggerimento su come avrebbero potuto sentirsi i nostri antenati quando ascoltavano musica, e per aiutarci

a mettere in comunicazione il loro tempo passato con il nostro presente.



REFERENZE

Copyright e concessioni per le immagini

- Amt für Archäologie, Thurgau (5.4: Fig. 2)
- Antikenmuseum Basel (5.3: Fig. 4)
- Antikensammlungen, München (5.3: Fig. 2)
- Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (3.3: Fig. 1)
- Archäologische Staatssammlung, München (1.8: Fig. 4).
- Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (4.3: Fig. 2)
- Archivo Fotográfico MNAR (2.1: Fig. 6)
- Bibliothèque nationale de France, Paris (3.9: Fig. 1a-b, 4)
- Braunschweigisches Landesmuseum, Braunschweig (1.2: Fig. 6)
- Buskerud fylkesavdeling av Fortidsminneforening (5.6: Fig. 3, 4)
- Corpus Christi College, Cambridge (4.6: Fig. 5)
- DAI Eurasien-Abteilung (1.8: Fig. 2, 3)
- Gobierno de Cantabria (1.3: Fig.1a-b, 3)
- Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund (2.1: Fig. 5; 2.10: Fig. 1; 2.12: Fig. 2)
- Historiska Museet, Lund (2.4: Fig. 5)
- Kulturhistoriska Museet, Lund (4.1: Fig. 7)
- Kulturhistorisk Museum, UiO (5.6: Fig.1, 2; 4.1: Fig. 2; 4.2: Fig.1, 2, 3)
- Lund University Historical Museum (1.7: Fig. 2)
- LVR-LandesMuseum Bonn, Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland (5.4: Fig. 1).
- Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5 (5.3: Fig. 1a)
- Metropolitan Museum of Arts New York (3.12: Fig. 3)
- Ministero italiano dei beni e delle attività culturali e del turismo (2.5: Fig. 1, 3; 2.7: Fig. 1; 2.10: Fig. 3; 2.12: Fig. 3, 4; 2.14: Fig. 1; 3.6: Fig.1, 2, 7, 8; 3.7: Fig. 1, 2; 3.8: Fig. 3, 4; 3.10: Fig. 3, 5; 3.11: Fig. 4; 3.12: Figs: 1, 2, 4, 5, 6, 7)
- Musée d'Archéologie nationale - Domaine national de Saint-Germain-en-Laye (1.2: Fig. 5)
- Musée départemental de l'Arles antique (3.9: Fig. 5a-c)
- Musée du Louvre (2.10: Fig. 2)
- Museo Civico Archeologico, Bologna (2.5: Fig. 4a-b)
- Museo Arqueológico y Etnológico Dámaso Navarro, Alicante (4.5: Fig. 3)
- Museo Arqueológico Nacional, Madrid (2.9: Fig. 2; 3.5: Fig. 2, 3a-b, 4a-b)
- Museo Municipal de Villamartín Cádiz (4.5: Fig. 2)
- Museo Provincial de Burgos (2.9: Fig. 3)
- Museo Arqueológico de Álava (1.4: Fig. 1)

Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera (3.5: Fig. 3c, 4c)
Museu Arqueològic de Banyoles, Girona (1.4: Fig. 2)
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (4.5: Fig. 6)
Museum of Fine Arts, Boston (3.7: Fig. 3; 3.8: Fig. 1)
Museo Numantino, Soria (2.9: Fig. 1)
Nationalmuseet er Danmarks, København (2.4: Fig. 2, 6; 2.8: Fig. 3; 3.2: Fig. 1)
National Museums Scotland, Edinburgh (2.8: Fig. 4)
Polo Museale della Calabria-Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide (2.14: Fig. 1)
Österlens Museum, Simrishamn (2.4: Fig. 4)
Regional Archeological Museum "A. Salinas" Palermo (3.10: Fig. 2; 5.3: Fig. 1)
Regional Museum Ptuj Ormož (2.10: Fig. 4)
Rheinisches Bildarchiv, Anja Wegner (2.10: Fig. 6)
Römisch-Germanisches Museum, Köln (5.4: Fig. 3)
Statens Historiska Museum, Stockholm (4.1: Fig. 8)
Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma (2.7: Fig. 2; 3.7: Fig. 4; 3.8: Fig. 2; 3.9: Fig. 2; 3.11: Fig. 1, 2)
The British Library Board (4.4: Fig. 1)
The Trustees of the British Museum (2.1: Fig. 2, 4; 2.10: Fig. 5; 2.14: Fig. 2; 3.3: Fig. 2; 3.6: Fig. 6; 3.10: Fig. 1; 5.3: Fig. 3)
Università degli Studi di Milano (2.5: Fig. 2)
Universität Tübingen (1.2: Fig. 2, 3, 4)
University Library, Glasgow (4.6: Fig. 6)
University Library, Utrecht (2.1: Fig. 9)
Vesunna Gallo-Roman Museum, Périgueux (3.9: Fig. 3a-b)
Wikimedia Commons (1.6: Fig. 1)

Fotografie

A. Bill (4.5: Fig. 1)
T. Clodré-Tissot (1.8: Fig. 1)
C. D'Alessandro (4.6: Fig. 1, 3, 6)
M. Eberlein (1.8: Fig. 4)
J. Egevad (1.5: Fig. 1, 3; 1.10: Fig. 6; 4.1: Fig. 5; 4.2: Fig. 4)
R. Eichmann (2.1: Fig. 3a-b, 7a-b, 8)
S. Elliott (4.4: Fig. 2a-b, 5)
I. A. Eshchenko (1.6: Fig. 2a-b)

B. Fari (2.10: Fig. 4)
A. Fletcher (5.4: Fig. 4).
A. García Porras (4.5: Fig. 4)
S. Hagel (2.10: Fig. 2, 3)
S. Hallgren (4.1: Fig. 1)
P. Hasselrot (2.4: Fig. 3)
J. Havran (5.6: Fig. 3, 4)
O. Holst (5.6: Fig. 1)
E. C. Holte (4.1: Fig. 2)
A. Howkins (1.5: Fig. 5)
F. Hunter (2.8: Fig. 1)
P. Ingwer (2.2: Fig. 1)
H. Jensen (1.2: Fig. 2, 3)
R. Jiménez Pasalodos (1.3: Fig. 3; 2.9: Fig. 3, 4, 5, 6; 4.5: Fig. 5)
E. I. Johnsen (4.2: Fig. 3; 5.6: Fig. 2)
J. Laurentius (3.3: Fig. 1)
J. Lipták (1.2: Fig. 4)
L. Hamon (1.2: Fig. 5)
M. López-Bertran and Agnès Garcia-Ventura (3.5: Fig. 1)
C. S. Lund (1.5: Fig. 2; 4.1: Fig. 3)
F. Marano (1.4: Fig. 3; 2.3: Fig. 1; 2.3: Fig. 1; 2.8: Fig. 2 ; 3.6: Figs. 3b, 9, 10)
B. Marshall. (4.3: Fig. 3a-b)
J. Norderäng (1.7: Fig. 1)
G. Patrikianos (2.1: Fig. 5)
L. Pickering (4.6: Fig. 7)
J. Purser (4.6: Fig. 4)
J.-L. Ringot (1,2, box: Fig. 1, 2, 3, 4, 5)
A. Sáez Romero and J.M. Gutiérrez López (2.6: Fig. 1, 2)
K. Sanger (4.6: Fig. 2)
P. Scardina (1.5: Fig. 4; 2.11: Fig. 1, 2; 2.14: Fig. 1; 3.6: Fig. 3a, 4, 5)
P. Sellmann (4.1: Fig. 4)
A. Tanboer (1.10: Fig. 1, 2, 3, 4, 5)
N. Thym (4.4: Fig. 3)

I. Turk (1.2: Fig. 1a-c)
R. Till (1.3: Fig. 2; 6.1: Fig. 1)
Th. Viehrig (4.4: Fig. 4b)
J. Vogel (5.4: Fig. 1)
A. Watson (1.3: Fig.1a-b)

Disegni

F. Bau (2.4: Fig. 1)
L. Bolander (4.1: Fig. 6)
A. Kvåle Rue (4.2: Fig. 6)

Immagini da pubblicazioni

Baldellou Martínez, P. Ayuso, A. Paniaud, y M^a J. Calvo,. *Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)*, in *Bolskan* 17, (2000), Fig. 8 (1.4: Fig. 5a-b)
S. Bianco, *Enotria, processi formativi e comunità locali. La Necropoli di Guardia Perticara (2011)*, 46 (2.13: Fig. 4)
S. N. Bibikov, *A Stone-Age Orchestra*, in *The UNESCO Courier*, XVIII, 6 (June1975), 68, Fig. 38 (1.6: Fig. 5)
D. Castaldo, *Temi di archeologia musicale in Etruria Padana*, in *La musica in Etruria*, Tarquinia 2010, 54, Fig. 1 (2.13: Fig. 1)
D. Castaldo, *Temi musicali nelle monete romane*, in *La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA*, in *Philomusica on-line* 7 (2008), p. 117, Fig. 5 (3.11: Fig. 3a-b)
Cerchiai, *L'aryballos della tomba B. 27 di Sala Consilina*, in *Annali di Archeologia e Storia Antica* 3 (1996), 68, Fig. 1 (2.13: Fig. 3)
T. Clodoré-Tissot, A. S. Leclerc, *Préhistoire de la musique. Son et instrument de musique des âges du Bronze et du Fer en France*, Nemours 2002, p. 31, fig. 2 (1.4: Fig. 4)
G. E. Cortese, A. Del Lucchese, P. Garibaldi, *Charonia sp., uno strumento musicale del Neolitico?*, in *Presitoria Alpina* 40 (2004), 93, fig.2. (1.9: Fig. 1)
P. Delougaz, H. J. Kantor, *Chogha Mish. Volume I. The First Five Seasons of Excavations 1961–1971* (Oriental Institute Publications, Vol. 101), Chicago 1996, pl. 155A and pl. 45N (2.1: Fig. 1 – Drawing modified by R. Eichmann)
E. Hadingham, *Secrets of the Ice Age: The World of the Cave Artists*, New York 1979 (1.6: Fig. 6)
J. Jelínek, *The Pictorial Encyclopedia of the Evolution of Man*, London 1976, 44 (1.6: Fig. 3)
Le ore e i giorni delle donne. Dalla quotidianità alla sacralità tra VIII e VI secolo a.C. Catalogo della mostra, Verucchio 2007, 30, Fig. 5 (2.13: Fig. 2)
I. G. Pidoplichko, *Pozdnepleolitieskie zhiliska iz kostej mamonta na Ukraine* (1969), front cover and verso (1.6: Fig. 2a-b); 97, Fig. 31 (1.6: Fig. 4)

Finito di stampare
da Revelox srl
nel mese di maggio 2018



Comune di Tarquinia

