



UnissResearch



Università degli studi di Sassari

Petretto, Maria Alessandra (1999) *Strumenti e ritmi musicali nell'Anthologia Palatina (6, 51; 6, 64)*. Sandalion, Vol. 20 (1997 pubbl. 1999), p. 117-123.

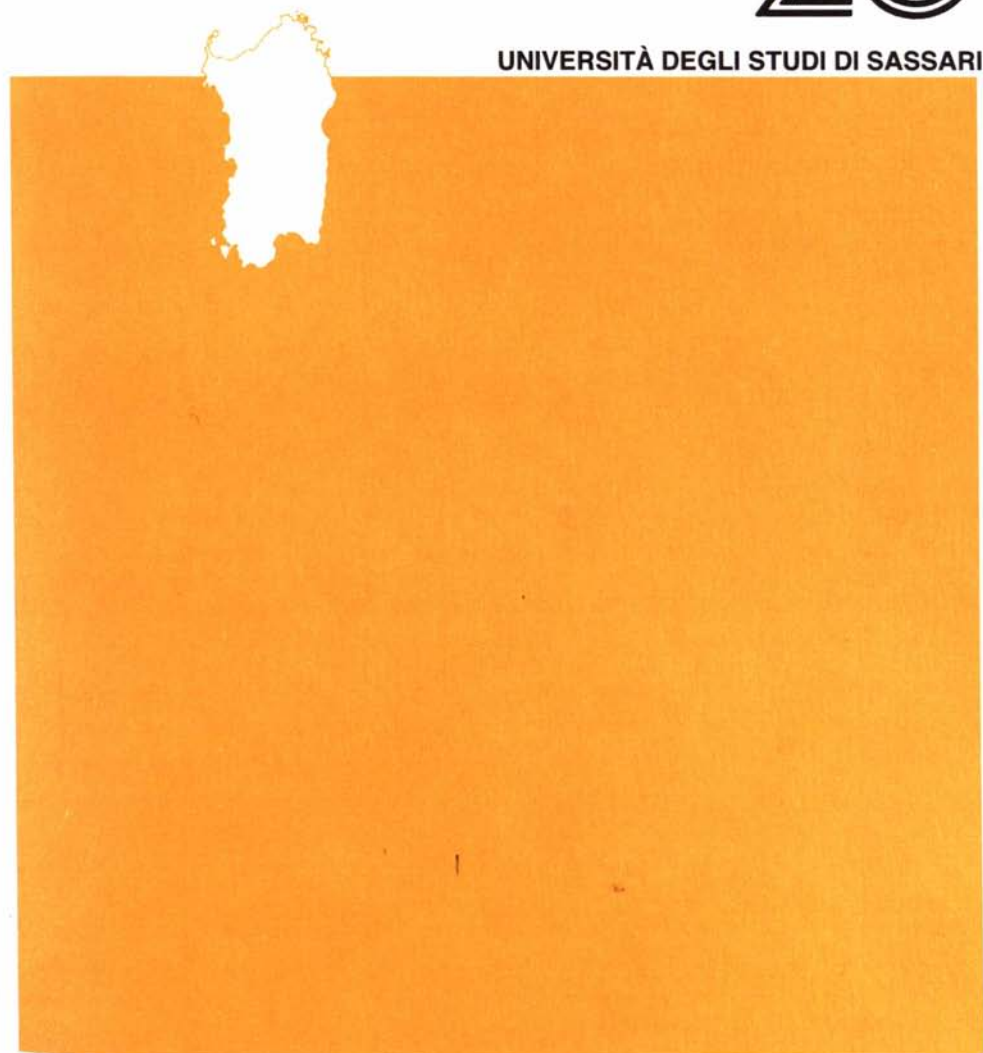
<http://eprints.uniss.it/5393/>

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI



Edizioni Gallizzi



Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Via Università, 40 - 07100 SASSARI
Tel. 079.229701 - Fax 079.229619

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battegazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

W. GEOFFREY ARNOTT, Wit and word play in the early hellenistic epigram □ GIORGIO BERNARDI PERINI, Valerio Edituo e gli altri. Note agli epigrammi preneoterici □ ROBERT MALTBY, The language of early latin epigram □ LUCIANO CICU, Catullo, Carme 76 □ HELENA KONDOYANNI, The arrangement of the epigrams in Martial's ninth book □ PAOLO MASTANDREA, [Martialis] *De habitatione ruris* (ANTH. 36 R.). Modelli classici ed emulazioni medievali □ GIANCARLO MAZZOLI, Epigrammatici e grammatici: cronache d'una familiarità poco apprezzata □ MARIA ALESSANDRA PETRETTO, Strumenti e ritmi musicali nell'*Anthologia Palatina* (6, 51; 6, 94) □ ANDREAS N. MICHALOPOULOS, Etymologising on proper names in latin epigraphic verse □ GIOVANNA MARIA PINTUS, *De divinis scripturis*. L'epigramma LXX di Prospero di Aquitania □ ANNA MARIA PIREDDA, La figura femminile nella poesia di Venanzio Fortunato □ ENZO DEGANI, Paolo Silenziario e la poesia latina.

Sassari 1997

Atti del Convegno Internazionale

organizzato da

The School of Classics
Università di Leeds

e

Istituto di Filologia Classica
Università di Sassari

EPIGRAMMATICA GRECA E LATINA

Sassari, 18-19 aprile 1996

a cura di

Luciano Cicu, Giovanna Maria Pintus e Anna Maria Piredda



Università degli Studi di Sassari

MARIA ALESSANDRA PETRETTO

STRUMENTI E RITMI MUSICALI
NELL'ANTHOLOGIA PALATINA (6, 51; 6, 94)

Tra i vari epigrammi votivi del sesto libro dell'*Anthologia Palatina* che presentano dediche di strumenti musicali a diverse divinità, secondo le consuete associazioni della mitografia musicale (Apollo, dio della musica - strumenti a corde, Atena, dea della guerra - trombe guerriere, Pan, dio dei boschi - zampogna), una serie di testi inerenti agli iniziati ai culti di Cibele/Grande Madre⁽¹⁾ presenta un certo interesse in relazione agli aspetti musicali. L'inserimento degli strumenti musicali tipici del culto metreo-co, le scelte lessicali e strutturali, la concretezza delle immagini richiama con immediatezza e nell'arco di pochissimi versi la musica peculiare dei riti orgiastici, ben più caratterizzante e caratterizzata rispetto a quella degli altri ambiti culturali.

Il primo testo prescelto per un'analisi che renda conto di quanto affermato è *AP* 6, 51:

- 1 Μῆτερ ἐμὴ Γαίη, Φρυγίων θρέπτειρα λεόντων,
Δίνδυμον ἧς μύσταις οὐκ ἀπάτητον ὄρος,
σοὶ τάδε θῆλυς Ἴαλεξις ἐῆς οἰστρήματα λύσσης
ἄνθετο, χαλκοτύπου παυσάμενος μανίης,
5 κύμβαλά τ' ὀξύφθογγα βαρυφθόγγων τ' ἀλαλητὸν
αὐλῶν οὐς μόσχου λοξὸν ἔκαμψε κέρας,
τύμπανά τ' ἠχῆεντα καὶ αἵματι φοινηχθέντα
φάσγανα καὶ ξανθὰς τὰς πρὶν ἔσεισε κόμας.
Ἴλαος, ὦ δέσποινα, τὸν ἐν νεότητι μανέντα,
10 γηραλέον προτέρης παῦσον ἀγρειοσύνης.

(1) Per le identificazioni Grande Madre / Cibele / Rea: W. BURKERT, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, tr. it., Roma-Bari 1987, pp. 162 ss.

“Terra mia genitrice, che nutri i leoni di Frigia, / i cui misti si sfrenano sul Dindimo, / ecco, la femmina Alessi gli assilli dell'estro ti dona, / ora che il rombo delirante è spento - / cembali acuti, schiamazzo guerriero di *auloi* / gravi, curvati dal ritorto corno, / echeggianti tamburi, coltelli purpurei di sangue, / le chiome bionde che scoteva un dì. / Sii propizia, Signora, con chi delirò da ragazzo: / nel vecchio spegni la selvaggia furia”(2).

La situazione è piuttosto chiara: si tratta dell'offerta a Cibele di oggetti che fanno parte del suo apparato culturale e che le sono sacri: oltre agli strumenti musicali (*tympanon*, *kymbala*, *aulos*), è menzionato anche il coltello, utilizzato per l'automutilazione degli adepti(3), e le chiome recise quale ulteriore offerta.

I versi che interessano per l'analisi costituiscono non a caso il centro dell'epigramma:

5 κύμβαλά τ' ὄξύφθογγα βαρυφθόγγων τ' ἀλαλητὸν
 αὐλῶν οὐς μόσχου λοξὸν ἔκαμψε κέρασ,
 7 τύπανά τ' ἠγήεντα καὶ αἵματι φοινηθέντα
 (φάσγανα) ...

In essi si possono evidenziare alcuni elementi strutturali, lessicali e linguistici che forniscono un quadro molto chiaro ed omogeneo della musica che l'Autore intendeva evocare:

- in primo luogo la posizione dei tre strumenti, *kymbala*, *aulon*, *tympana*, che sono collocati simmetricamente al principio dei tre versi ed acquisiscono in questo modo un notevole rilievo; l'unica *variatio* grammaticale è il genitivo *aulon*;
- nell'enumerazione degli strumenti si evidenzia una *climax* discendente, o *anticlimax*, che si potrebbe definire “sonora”, ossia con funzione di richiamo dei suoni e timbri dei tre strumenti in questione: infatti si parte dal suono più acuto e chiaro dei *kymbala*, appartenente alla regione della voce(4) detta netoide, per arrivare alla regione ipatoide(5) tramite gli *auloi*

(2) *Antologia Palatina*, a cura di F.M. PONTANI, Torino 1979, I, p. 313 (il corsivo è nostro in sostituzione di “trombe ... / curvate” presente nella traduzione di Pontani).

(3) A.M. DI NOLA, s.v. *Cibele*, «Enciclopedia delle Religioni», II (1970), col. 146.

(4) Il concetto di regione della voce, sia vocale che strumentale, il τόπος τῆς φωνῆς, che si può rendere anche con “registro” o “ambito sonoro” (L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, pp. 103 e 129), è comune nella trattatistica musicale greca: *Aristox. harm.* 1, 7 p. 12 Da Rios; *Cleon. harm.* 12 p. 102 Zanoncelli.

(5) Νητοειδής e ὑπατοειδής indicano le zone estreme del τόπος τῆς φωνῆς, ossia l'ambi-

e infine i *tympana*, dal “suono” più scuro⁽⁶⁾. L'*anticlimax* propone quindi il passaggio dal registro acuto al registro grave, i due opposti sonori che caratterizzavano la musica orgiastica;

- all'interno della suddetta *anticlimax* si può ulteriormente evidenziare il chiasmo nei versi 5-6, che ha la funzione di sottolineare con più forza il passaggio da una regione sonora all'altra:

κύμβαλά τ' ὄξυφθογγα vs βαρυφθόγγων τ' ἀλαλητὸν
αὐλῶν ...

Il chiasmo viene dilatato dall'*enjambement* ἀλαλητὸν / αὐλῶν; inoltre si pongono ancora in antitesi le caratteristiche sonore dei due strumenti, il suono acuto dei *kymbala* e quello più grave degli *auloi*:

ὄξυ– vs βαρυ–.

L'accostamento –φθογγα ... –φθόγγων, quasi onomatopeico, suggerisce il suono degli strumenti, in particolare la vibrazione metallica dei *kymbala*; il passaggio dalla regione netoide a quella ipatoide, realizzato nei versi 5-6, viene sottolineato ancora dalla dilatazione del verso 5, che non soltanto risulta essere il più lungo dell'intero componimento ma a sua volta è ampliato dall'*enjambement* di cui si è detto;

- il cuore della *climax* “sonora” discendente è l'*aulos*, cui viene dedicato maggiore spazio rispetto alle due percussioni. L'*aulos* viene infatti descritto con una precisione che supera il dato fonico-timbrico espresso in βαρυφθόγγων τ' ἀλαλητὸν / αὐλῶν, per approdare tramite perifrasi alla denotazione-connotazione dello strumento particolare del culto di

to più acuto e il più grave: hanno questa denominazione in rapporto ai nomi delle corde della *lyra* che, come è noto, indicavano per traslato anche i φθόγγοι, ossia le note. La *nete* era la nota più acuta, la *hypate* quella più grave: la tessitura mediana era definita μεσοειδής, in rapporto ancora alla *mesē*, la nota mediana-centrale. Per le definizioni: J. CHAILLEY, *Contribution à une lexicographie musicale de la Grèce antique*, RPh 51/2 (1977), pp. 195, 196, 199.

(6) A. BÉLIS, *Musica e “trance” nel corteggio dionisiaco*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna 1995, p. 277: «Nella terminologia greca ... la regione mesoide è esclusa dalla musica dionisiaca: quella netoide, la più acuta, è rappresentata dalla voce delle donne e dei castrati, dai *kymbala* e dai *krotala*; la regione ipatoide, la più grave, è occupata dagli *auloi* frigi e dai *tympana*».

Cibebe, il cosiddetto *aulos* frigio⁽⁷⁾. La descrizione, che occupa quasi tutto il verso 6, viene enfatizzata da un iperbato: per mezzo di questo accorgimento si ritarda l'apparizione dell'elemento fondamentale, il κέρας (ossia, il padiglione⁽⁸⁾) che, apposto al tubo sinistro, consentiva di ottenere suoni più cupi e profondi rispetto allo strumento ellenico⁽⁹⁾ dotato invece di due tubi uguali e rettilinei) su cui poggia la descrizione. Inoltre, per mezzo dell'iperbato, all'interno dello stesso verso si contrappone all'ἀὐλῶν di apertura il κέρας in chiusura, ossia la peculiarità morfologica allo strumento nella sua interezza;

- nell'enumerazione si arriva infine ai *tympana*, la cui definizione ἠχήεντα viene ripresa in assonanza tutta musicale – volta a riprodurre il fragore della percussione – nel successivo φοινηχθέντα, ancora in *enjambement* con φάσγανον, l'elemento rituale per l'auto-mutilazione attuata nel momento del maggiore parossismo, che il rimbombo dei *tympana* contribuiva a realizzare.

Un altro epigramma che presenta immagini e “suoni” in funzione espressivo-evocativa è AP 6, 94:

- 1 Ἄραξίχειρα ταῦτά σοι τὰ τύμπανα
καὶ κύμβαλ' ὀξύδουπα κοιλοχείλαια
διδύμους τε λωτοὺς κεροβόας, ἐφ' οἷς ποτε
ἐπωλόλωξεν ἀχχένα στροβιλίσας
- 3 λυσιφλεβῆ τε σάγαριν ἀμφιθηγέα
λεοντόδιφρε, σοί, Ῥέη, Κλυτοσθένης
ἔθηκε, λυσσητήρα γηράσας πόδα.

“Le tamburelle che la mano un dì batté, / i cembali sonori, all'orlo concavi, / e gli auli (*loti*) doppi con il corno stridulo, / al cui frastuono urlando, il capo vorticò, / con l'ascia che lo mutilò, Clitòstene / consacra, Rea dal carro di leoni, a te: / i salti suoi furenti cedono all'età”⁽¹⁰⁾.

(7) Sull'*aulos* frigio si veda l'essenziale contributo di A. BÉLIS, *L'aulos phrygien*, RA 1 (1986), pp. 21-40. La più antica raffigurazione di questo strumento è nella teoria processionale del sarcofago di Hagia Triada conservato al Museo di Heraklion - Creta, mentre nella ceramica greca non si ha alcun riscontro (D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984, p. 23 fig. 2, p. 28).

(8) Il padiglione era anche detto κώδων: CHAILLEY, *Contribution à une lexicographie musicale*, p. 193.

(9) Poll. 4,74; Athen. 4, 184 a; Eust. *ad Il.* Σ 1139, 59.

(10) *Antologia Palatina*, p. 337 (il corsivo è nostro).

Anche qui si nota lo sforzo di denotare-connotare gli strumenti e la musica prodotta con differenti accorgimenti:

- l'uso di parole composte che rimandano rispettivamente a modalità esecutive (ἀραξίχειρα, “percossi dalle mani”), particolari fonico-timbrici dello strumento (ὀξύδουπα, “dal suono acuto”), particolari morfologici dello strumento (κοιλοχείλεα, “con il bordo incavato”); la scelta aggettivale ha qui implicazioni emotive ed evocative che superano il dato descrittivo;
- la prevalenza, quasi allitterazione, di alcune consonanti e vocali in funzione espressivo-musicale⁽¹¹⁾, per un'evocazione del timbro degli strumenti:
 - v. 1 ... ταῦτά σοι τὰ τύπανα = echeggiare del timpano
 - v. 2 καὶ κύμβαλα ὀξύδουπα κοιλοχείλεα = vibrazione dei cimbali
 - v. 3 διδύμους τε λωτοὺς κροβάσας = note gravi e timbro cupo dell'*aulos* frigio;
- la metonimia con evidente funzione conativa nel sintagma διδύμους ... λωτοὺς⁽¹²⁾, completata ancora dal composto κροβάσας, che rende conto non soltanto del timbro ma anche del particolare morfologico dello strumento in questione;
- la prevalenza di parole lunghe (ἀραξίχειρα - ὀξύδουπα - κοιλοχείλεα) in funzione denotativa-connotativa nei versi dedicati alle percussioni (vv. 1-2), quasi a voler sottolineare la fissità e mancanza di vibrazione del “rumore” da esse prodotto, in contrapposizione al verso 3, più agile e lungo, ad indicare l'unico strumento dotato di φωνή produttrice di φθόγγοι e di μέλη, l'*aulos*;
- la struttura dei primi tre versi:

| | | | |
|------|------------|-----------|------------|
| v. 1 | Aggettivo | Aggettivo | Sostantivo |
| v. 2 | Sostantivo | Aggettivo | Aggettivo |

 con un chiasmo che contrappone ancora le due percussioni sul piano timbrico, e la *variatio* del v. 3:

| | | |
|-----------|------------|-----------|
| Aggettivo | Sostantivo | Aggettivo |
|-----------|------------|-----------|

⁽¹¹⁾ Il potere mimetico e le qualità sonore della parola, e ancora di più dei fonemi, sono stati analizzati da Dionigi d'Alicarnasso nel *De compositione verborum*, in base a dottrine di ambito stoico e peripatetico nonché ai principi contenuti in Plat. *Crat.* 426c-427d: Denys d'Alicarnasse, *Opuscules Rhétoriques. La composition stylistique*, tome III, texte établi et traduit par G. Aujac et M. Lebel, Paris 1981, pp. 29 ss.

⁽¹²⁾ In Eur. *Bac.* 160 ss. l'*aulos* frigio viene definito λωτὸς ... / ἱερὸς.

che evidenzia lo strumento principale dell'apparato musicale, ossia l'*aulos* frigio;

- la *climax* sonora, in questo passo ascendente - discendente, dalla regione ipatoide (timpani) a quella netoide (cembali) a quella ancora ipatoide (*auloi*), ad indicare la disomogeneità timbrico-sonora della musica orgiastica di cui si è già parlato.

Per gli epigrammi del sesto libro F. M. Pontani ha parlato di “martellante densità evocativa”⁽¹³⁾: questa affermazione si attaglia perfettamente ai testi analizzati sopra. L'aderenza al dato reale nella concretezza e precisione terminologica consente un richiamo immediato e incisivo della musica peculiare del culto metroaco. Si leggano i testi con l'offerta di *kiithara* ad Apollo o di *salpinges* ad Atena: non riproducono la stessa palpitante aura musicale. Percussioni e *aulos* frigio erano parte integrante, anzi indispensabile nei riti di Cibele⁽¹⁴⁾; nel *tympanon* e nei *kymbala* si faceva anche il “pasto sacro”⁽¹⁵⁾.

Si è evidenziato come la musica in questione fosse denominata da forti contrasti, non soltanto sotto l'aspetto ritmico ma anche sul piano sonoro: i cupi rimbombi del tamburo, le note gravi dell'*élymos*⁽¹⁶⁾ e il suono acuto dei cembali non si fondevano in un impasto uniforme ed armonioso poiché appartenevano a due registri sonori lontani e del tutto opposti. L'elemento più significativo di tali contrapposizioni caratteristiche dei *nomoi* orgiastici era l'*aulos* frigio: si è sottolineata la particolare attenzione che i poeti dedicano a questo strumento, indugiando, pur nella brevità del testo, sui dettagli fonno-morfologici onde definirlo senza possibilità di errore. Inoltre l'*aulos* assume sempre una posizione di primo piano nei confronti delle due percussioni, anche rispetto al *tympanon*, attributo precipuo di Cibele⁽¹⁷⁾ così

⁽¹³⁾ *Antologia Palatina*, p. 287.

⁽¹⁴⁾ Il *tympanon*, i *kymbala* e gli *auloi* venivano offerti quali attributi divini nella festività di *Arbor intrat* e venivano suonati sempre nei cortei processionali: DI NOLA, coll. 152-153.

⁽¹⁵⁾ L'espressione rituale era: «mangiai dal timpano, bevvi dal cimbal»: DI NOLA, col. 156.

⁽¹⁶⁾ CHAILLEY, *Contribution à une lexicographie musicale*, p. 192; BÉLIS, *L'aulos phrygien*, p. 21 n. 3.

⁽¹⁷⁾ Eur. *Bac.* 58 ss; 124 ss. In *AP* 6, 219, 20 il sintagma δινωτὸν Ῥεῖας ὄπλον Ὀλυμπιάδος riferito al *tympanon* ben attesta il legame con la divinità. La stretta connessione è evidente in un gruppo di epigrammi del l. VI in cui si narra in vario modo l'episodio del Gallo che mette in fuga il leone con il fragore del *tympanon* (*AP* 6, 218; 6, 219; 6, 220; 6, 237). Si veda anche BURKERT, *Mito e rituale*, p. 164.

come la cetra era per Apollo. Oggetto-emblema di un determinato ambito culturale, utilizzato nei riti orgiastici in quanto “contexte de predilection”⁽¹⁸⁾, l'*aulos* frigio diviene correlativo oggettivo di una situazione emozionale, ossia l'*enthousiasmos*, che le sue note contribuivano a provocare. Con la scelta di questo strumento e la mirata collocazione di ciò che lo richiama nell'economia del testo, il poeta oggettiva le condizioni della *trance* e del parossismo del rito, fa affiorare le suggestioni del culto metroaco. Come è noto, gli *auloi* erano considerati barbari e di importazione in quanto all'origine, proprio come i culti misterici, ed erano altresì definiti orgiastici e suscitatori di forti emozioni, legati all'irrazionalità e al *pathos*⁽¹⁹⁾. L'eccesso e la sregolatezza vengono significati allusivamente e simbolicamente dal *keras* del tubo sinistro, il particolare morfologico che distingueva e rendeva ancora più “barbaro” l'*élymos* rispetto agli altri *auloi* ellenici⁽²⁰⁾: da questo la sonorità grave caratteristica di uno strumento unico e particolare per una musica particolare.

(18) BÉLIS, *L'aulos phrygien*, p. 39.

(19) Aristot. *pol.* 1342 b 4 ss.

(20) La classificazione degli *auloi* si legge in Athen. 14, 634 f.