

CFC: *egi* 8 (1998)

Menandro e il simposio: nota al P. Oxy. 3705*

Franca PERUSINO

Summary

P. Oxy. LIII 3705 preserves a single line of text, written four times over and given a variety of musical settings. It may be the draft for a musical composition to be performed on the occasion of a symposium.

1	<p> $\overset{\cdot}{\nu}$ $\overset{\cdot}{z}$ $\overset{\cdot}{z}$ $\overset{\cdot}{\mu}$ του δὴ τόπου τι μν[η] </p>
2	<p> $\overset{\cdot}{\mu}$$\overset{\cdot}{\nu}$ $\overset{\cdot}{z}$ $\overset{\cdot}{\mu}$$\overset{\cdot}{z}$ $\overset{\cdot}{\epsilon}$ $\overset{\cdot}{\sigma}$ $\overset{\cdot}{\epsilon}$ του δὴ τόπου τι μν[η] </p>
3	<p> M P M U P C του δὴ τόπου τι μνη[</p>
4	<p> $\overset{\cdot}{\mu}$$\overset{\cdot}{\nu}$ $\overset{\cdot}{\nu}$$\overset{\cdot}{z}$ $\overset{\cdot}{z}$$\overset{\cdot}{\nu}$ $\overset{\cdot}{\nu}$$\overset{\cdot}{\epsilon}$ $\overset{\cdot}{\epsilon}$ </p>

Una linea di scrittura, mutila nella parte destra, ripetuta almeno quattro volte e sovrastata da notazioni musicali diverse per ogni riga, forma il singolare contenuto del *P. Oxy.* 3705, datato dal primo editore M. Haslam al III secolo d. C.¹ È evidente che non ci troviamo di fronte ad una vera e propria composizione musicale, ma a diversi tentativi di esecuzione per una stessa sequenza verbale.

Lo scriba, che si trovava ad usare il *verso* del papiro (fibre in direzione verticale), ha scritto il testo seguendo la direzione delle fibre: all'altezza della prima riga di scrittura è evidente il segno di giuntura del κόλλημα. Si tratta in altre

* Questo contributo è apparso negli *Atti del V Seminario Internazionale di Papirologia* (Lecce 27-29 giugno 1994), Galatina 1995, pp. 151-157.

¹ *The Oxyrh. Pap.* LIII, London 1986, p. 47 s. e tav. II, del quale M. L. West (*Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p. 324) propone ora una trascrizione musicale moderna. Dell'ultima riga sopravvivono unicamente le notazioni musicali, mentre il testo sottostante è ridotto a tracce illeggibili; ma dal momento che le note ricoprono sei sillabe — tante quante ne presenta ogni riga del testo superstite — si può presumere che alla r. 4 fosse ripetuto lo stesso testo delle prime tre righe. Tracce di scrittura compaiono anche al di sopra delle note musicali alla r. 1.

parole di una *charta transversa*. È probabile che il *recto* (fibre in direzione orizzontale) fosse già stato usato, anche se nel frammento — assai piccolo in verità — esso appare bianco. L'utilizzazione del *verso* del papiro e la scrittura nel senso delle fibre rendono verisimile l'ipotesi che il testo fosse destinato ad un uso personale e privato; forse, come è stato suggerito per altre *chartae transversae*, il fruitore del testo intendeva appenderlo ad una parete per leggere più agevolmente le note nel caso che le mani fossero occupate a reggere uno strumento musicale².

Le notazioni sono state identificate come appartenenti al genere diatonico e al modo ipolidio; alle rr. 2 e 4 è impiegata la $\acute{\upsilon}\phi\acute{\epsilon}\nu$ con la funzione di legare due note poste sopra una stessa sillaba³, mentre un unico segno di $\delta\acute{\iota}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ sembra sovrastare la prima nota della r. 1⁴. Le note rispecchiano un tipo di musica contemporaneo alla scrittura del testo; non si tratta dunque della trascrizione di musica composta in passato⁵.

² Sulle *chartae transversae* si veda E. G. Turner, «The Terms Recto and Verso. The Anatomy of the Papyrus Roll», in *Actes du XV^e Congrès International de Papyrologie* I, Bruxelles 1978, p. 26 ss. L'arte figurativa ha restituito numerose scene di esecuzioni musicali su vasi attici che comportano la presenza di strumenti e rotoli; ma l'ipotesi di E. Pöhlmann (*Griech. Musikfragmente. Ein Weg zur altgriech. Musik*, Nürnberg 1960, p. 10 s.) che già nel V secolo a. C. i rotoli recassero notazioni musicali è decisamente respinta da H. R. Immerwahr («Book Rolls on Attic Vases», in *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of B. L. Ullmann* I, Roma 1964, p. 46; cf. «More Book Rolls on Attic Vases», *Antike Kunst* 16, 1973, pp. 143-147). Il sostanzioso elenco fornito da Immerwahr si è notevolmente accresciuto nell'arco di quest'ultimo ventennio: vorrei qui segnalare una *hydria* dell'officina del Pittore di Penteseilea (ca. 460 a. C.) appartenente ad una collezione privata di Basilca, che presenta una esecuzione musicale femminile ambientata in una casa privata. La suonatrice, seduta al centro su una piattaforma leggermente rialzata, sostiene con le mani una lira appoggiata sulla gamba sinistra, e volge lo sguardo verso un'ancella che, in piedi alla sua destra, le porge un rotolo parzialmente svolto; sulla pedana una cassa aperta, destinata a contenere i rotoli. Alla sinistra della suonatrice un'altra donna in piedi tiene nella sinistra una lira e sotto il braccio destro una scatola. L'unica riproduzione a me nota è contenuta nel volume *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne 1984, p. 86, fig. 124 (trad. it. *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena 1986, p. 80, fig. 124).

³ Il segno manca sotto le coppie IΞ (r. 2) e MV (r. 4).

⁴ Per una diversa interpretazione del segno cf. n. 7.

⁵ Haslam, p. 48.

M. Haslam aveva riconosciuto nelle lettere superstiti una sequenza giambica; spetta a M. Huys il merito di aver identificato nei resti del papiro l'inizio del v. 796 Sandbach della *Perikeiromene* di Menandro⁶:

του δὴ τόπου τί μνημόνευμά σοι λέγει;

un verso già noto dal *P. Lips.* 613 (τουδῆτ[. . .]υτι[. . .]ημουευμασοιλεγει) restaurato dal Koerte nella forma ora confermata dal *P. Oxy.* 3705. Il verso appartiene ad un dialogo nel corso del quale, attraverso un incalzante susseguirsi di domande e risposte, Pateco riconosce in Glicera la propria figlia, un tempo esposta insieme al fratello⁷. Un dialogo serrato in trimetri giambici, che nel III secolo d. C. fu destinato ad una esecuzione cantata e accompagnata dal suono dell'aulo o della lira o della cetra.

Questo tipo di esecuzione musicale, applicato non solo a sequenze liriche ma anche a parti originariamente riservate alla pura e semplice declamazione (trimetri giambici) oppure alla recitazione in παρακαταλογή (dimetri anapestici), era finora documentato solo per la tragedia e per il dramma satiresco: una serie di papiri del I e del II secolo d. C., ora riuniti in una sezione del II volume dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, presenta infatti sequenze in trimetri giambici e in dimetri anapestici accompagnate da notazioni musicali⁸. Anche da una iscrizione, oggetto di interpretazioni discordanti, sembra si possa desumere che già nel 194 a. C. aveva avuto luogo nello stadio di Delfi una esecuzione solistica cantata delle parti di Dioniso nelle *Baccanti* di Euripide⁹.

Dunque una pratica corrente in età ellenistica, durante la quale emerge la personalità di attori professionisti e virtuosi del canto designati come τραγωδοί e κωμωδοί, «che eseguivano, con il canto e l'accompagnamento musicale della cetra o dell'aulo, qualsiasi testo sia lirico

⁶ «P. Oxy. LIII 3705: A Line from Menander's 'Pericciromene' with Musical Notation». *Zeitschr. Pap. Epigr.* 99, 1993, pp. 30-32.

⁷ Secondo Huys (p. 30 s.) il segno orizzontale che sovrasta la prima nota musicale alla r. 1 potrebbe essere una *paragraphos*: in tal caso la r. 1 sarebbe stata preceduta dal v. 795 della *Perikeiromene*, pronunciato da Glicera.

⁸ *P. Osl.* 1413 = 36-37 Pöhlmann (*Dekmäler altgriech. Musik*, Nürnberg 1970), *TrGF* II F 680; *P. Mich.* 2958 = 39-40 Pöhlmann, *TrGF* II F 682; *P. Oxy.* 2436 (ma è dubbio che si tratti di versi giambici) = 38 Pöhlmann, *TrGF* II F 681. Cfr. Huys, p. 31.

⁹ *SIG* 648B; cf. G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967 (1968), p. 96 s.; B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977, p. 17 s. c. n. 39.

sia drammatico»¹⁰. Una pratica finora attestata solo per la tragedia, anche se la menzione dei κωμῳδοί accanto ai τραγωδοί nella composizione delle compagnie teatrali operanti in età ellenistica¹¹ aveva fatto supporre che il κωμῳδός dovesse «indubbiamente avere analoghi requisiti ed analoghe capacità di cantante virtuoso di testi comici della commedia ‘nuova’, soprattutto di Menandro, che era l’autore più rappresentato in età ellenistica»¹². Una supposizione profetica, in base alla quale M. Huys ritiene che il *P. Oxy.* 3705 fosse parte della copia usata da un κωμῳδός che sperimentava diverse esecuzioni musicali per un passo di Menandro. Scegliendo un testo in trimetri giambici, egli non obbediva ad uno stravagante capriccio personale, ma si adeguava alla prassi teatrale del tempo.

Prima che M. Huys individuasse in Menandro l’autore del *P. Oxy.* 3705 e in un κωμῳδός del tardo ellenismo l’ipotetico compositore, la studiosa di musica antica Annie Bélis aveva sottoposto ad una accurata analisi le note che sovrastano il testo rilevandone alcuni sbagli e irregolarità¹³. Da queste osservazioni era scaturita la conclusione che il papiro rispecchiasse un esercizio di μελογραφία, ossia un esercizio di «notazione musicale», un *pendant* degli esercizi di scrittura, di vocabolario, di grammatica trasmessi da iscrizioni di età ellenistica: «uno schema, elaborato da un maestro di musica, destinato a mostrare agli scolari, attraverso quattro esempi concreti, quel che si può o si deve fare, e quel che non si può e non si deve fare»¹⁴. Un’ipotesi ingegnosa e avvincente, se il testo destinato ad un simile esercizio non appartenesse al dialogo di una commedia: una scelta difficilmente giustificabile in ambito scolastico.

Una terza ipotesi, che intendo qui prospettare, prende lo spunto dalla fruizione del teatro di Menandro nell’ambiente simposiale di epoca ellenistica, testimoniata dai *Moralia* di Plutarco¹⁵. Nel VII libro delle

¹⁰ Gentili, p. 13 s.

¹¹ Si vedano le iscrizioni dei *Soteria* delfici, per le quali rimando a Sifakis, p. 63 ss. e a Gentili, p. 13 ss.

¹² Gentili, p. 23; cf. anche Sifakis, p. 79.

¹³ «Interprétation du Pap. Oxy. 3705», *Zeitschr. Pap. Epigr.* 72, 1988, pp. 53-63, alla quale Haslam replicò nella stessa rivista (75, 1988, p. 139 s.).

¹⁴ Bélis, p. 59.

¹⁵ *Quaest. symp.* 7, 8, 712b-d; 5, 673b; *Comp. Aristoph. et Men.* 3, 854b. Su Plutarco e la commedia si veda M. Teresa Gallego Pérez, «La comedia en Plutarco», in *Actas del III Simposio Español sobre Plutarco*, Madrid 1994, pp. 631-641, in particolare 634-636.

Questioni simposiali si accende una vivace discussione sul genere di intrattenimento (ἀκρόαμα) che più si adatta all'atmosfera del simposio. Uno dei commensali, Diogeniano, ritiene che siano da bandire dal simposio la tragedia e la commedia antica: la prima per il carattere troppo elevato e per la rappresentazione di eventi che destano commozione e pietà, la seconda per la mancanza di omogeneità, poiché alterna elementi seri (p. es. nelle parabasi) a parti scherzose e buffonesche, espresse in un linguaggio sguaiato e osceno, spesso incomprensibile: invece del coppiere, ogni convitato dovrebbe essere affiancato da un interprete che chiarisca allusioni e attacchi a persone del tempo, altrimenti vuoti e privi di significato. Al rifiuto della commedia antica risponde l'entusiastico elogio della commedia nuova, così congeniale al simposio che «si potrebbero regolare le bevute senza il vino, ma non senza Menandro». Della commedia nuova è apprezzato il linguaggio piacevole e senza orpelli che non disturba né i sobri né gli ubriachi, l'abbondanza di riflessioni che, con l'aiuto del vino, riescono ad ammorbidire e a piegare i caratteri più duri, l'armoniosa mescolanza di serio e faceto che unisce l'utile al dilettevole, l'elemento erotico che non privilegia l'indecenza ma gratifica gli aspetti che meglio si addicono ai convitati, molti dei quali, al termine del simposio, andranno a coricarsi accanto alle spose ... Nell'elencare i temi più edificanti del teatro menandro Diogeniano ricorda le vicende di fanciulle oneste e innamorate che dopo svariate peripezie ritrovano il padre legittimo: proprio quel che accade nella scena della *Perikeiromene* proposta dal papiro in versione musicale. Nella replica alla tirata di Diogeniano lo stesso Plutarco enfatizza l'impiego della lira e dell'aulo nel simposio fin dai tempi di Omero e a più riprese afferma che la musica (μῦθος) non deve prescindere dalla parola (λόγος) e dal canto (ὄδῆ): musica e ritmo (ρῦθμος) formano il condimento (ὄψον) delle parole, non sono piatti dei quali rimpinzarsi in esclusiva (καθ' αὐτά).

L'elogio della commedia nuova e l'esigenza di non disgiungere la musica dalla parola e dal canto consentono di ipotizzare che nei primi secoli dopo Cristo il teatro di Menandro fosse oggetto di esecuzioni musicali all'interno del simposio¹⁶? Il P. Oxy. 3705 potrebbe fornire una conferma in questo senso. L'esecuzione in ambito simposiale non era affidata al virtuoso professionista (che molto probabilmente non aveva nemmeno bisogno di fare prove musicali scritte), ma dipendeva dalle capacità individuali di semplici

¹⁶ Cf. *Poesia e simposio nella Grecia antica*, a cura di M. Vetta, Roma-Bari 1983, e, dello stesso autore, «Il simposio: la monodia e il giambo», in *Lo spazio letterario della Grecia antica* I 1, Roma 1992, pp. 177-218 (per Menandro, p. 217).

dilettanti. Questa circostanza potrebbe giustificare le irregolarità rilevate dalla Bélis nelle notazioni musicali, e in tal caso il *P. Oxy. 3705* sarebbe il testimone delle incertezze di un invitato che intendeva mettere a confronto diverse possibilità di esecuzione musicale per un testo da proporre nel simposio.

Franca PERUSINO

Università di Urbino