

CLAUDIO CASINI
STORIA
della MUSICA
DALL'ANTICHITÀ
CLASSICA
AL NOVECENTO

Postfazione di Sandro Cappelletto

NUOVA EDIZIONE

BOMPIANI



STORIA DELLA MUSICA



CLAUDIO CASINI
STORIA DELLA MUSICA
DALL'ANTICHITÀ CLASSICA AL NOVECENTO

Postfazione di Sandro Cappelletto

SAGGI
TASCABILI

In copertina © Cemile Bingol / DigitalVision Vectors / Gettyimages
Progetto grafico generale: Polystudio

www.giunti.it
www.bompiani.it

ISBN: 978-88-587-9869-0

© 2013, 2022 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Ultima edizione digitale: maggio 2022

Avvertenza

Ogni *parte* di questo volume è corredata di una guida all'ascolto e di una bibliografia essenziale.

Nella guida all'ascolto non si fa riferimento a particolari edizioni o incisioni; ci si limita a indicare ciò che è indispensabile per una cultura musicale di base.

La bibliografia essenziale può essere opportunamente integrata dalla consultazione di tre enciclopedie:

Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti, Torino, UTET, 1983 e ss.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan 1980 e ss.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel-Basilea, Bärenreiter, 1949-1979.

Nella presente edizione sono riportati i riferimenti bibliografici dell'edizione originale nel rispetto della selezione dei titoli dell'autore e della modalità di presentazione (in ordine cronologico). Tali riferimenti da un lato conservano un indubbio valore storico e dall'altro recano un evidente invito per il lettore a proseguire l'approfondimento della storia della musica su altri saggi. La bibliografia della Postfazione è naturalmente a cura di Sandro Cappelletto. (*N.d.E.*)

Parte I
ANTICHITÀ CLASSICA

Sommario

Nella cultura greca, la musica fu complemento indispensabile della poesia e del teatro: il poeta era anche musicista, almeno fino al sec. V a.C. In questa fase iniziale, la committenza era di tipo aristocratico.

Gli aedi, appartenenti all'aristocrazia achea, adoperavano schemi melodico-vocali per la declamazione di narrazioni epiche: tali formule passarono nei poemi omerici, anche dopo i profondi mutamenti indotti dall'invasione dorica in Grecia. Dal sec. VII a.C., i poeti lirici celebrarono le virtù fisiche e morali dell'uomo (kalokagathia) che appartennero a una concezione aristocratica ancora valida nella transizione verso la democrazia della città-stato (polis) e dei cosiddetti tiranni. Nel sec. V a.C. questo sistema ideologico fu accolto da Eschilo, Sofocle e Aristofane.

Nel momento in cui Euripide si staccò dall'ideologia aristocratica e si avvicinò alla sensibilità del ceto inferiore (si potrebbe definirlo "borghesia", per adoperare una classificazione moderna), i significati della musica subirono profondi mutamenti e la figura del poeta-musicista si scisse definitivamente in due distinte competenze.

Successivamente, nell'ampio periodo che inizia nel sec. IV a.C. e che si suole definire ellenismo, si generarono l'autonomia della musica dai suoi antichi compiti funzionali e, ovviamente, un mutamento nella committenza. Queste trasformazioni sono illustrate dalla diversa considerazione della musica nel pensiero di Platone e in quello di Aristotele.

L'attività musicale, nel periodo ellenistico, venne coltivata da personaggi complessi: attori-musicisti-autori, che obbedivano alle esigenze di un pubblico misto, formato da differenti classi sociali e da diverse etnie presenti nella vasta area della civilizzazione orientale, greca e romana. Tali personaggi sono paragonabili alla moderna figura del "mattatore" o del virtuoso.

Nel mondo antico, la musica passò dunque attraverso tre fasi: quella di interazione con la poesia, in ambiente aristocratico; quella di relativa indipendenza dalla poesia e dal teatro, in ambiente "borghese"; quella di piena autonomia, nell'ambito di una società aperta e cosmopolita.

CAPITOLO 1

Miti e teorie

1. Il mito di Er – 2. Pitagora – 3. Suggestioni psichiche

1. *Il mito di Er*

Nella cultura occidentale, le origini della musica sono connesse col mito. Platone creò miti suggestivi intorno alla musica. Probabilmente ne riferì alcuni derivati da culture anteriori a quella greca.

Un tempo, si legge in *Fedro*, erano esistiti uomini così dediti al canto da dimenticare perfino di nutrirsi; storditi dal piacere del canto, nemmeno si accorsero di morire. Da questa stirpe di uomini ebbero origine le cicale che, si credeva, muoiono cantando, avendo vissuto brevemente senza mangiare né bere. Le cicale, si credeva anche, hanno il compito di indicare chi onora le Muse sulla terra; in particolare, indicano alle due Muse tutelari che “sanno il canto più soave”, Calliope e Urania, gli uomini che hanno dedicato la vita alla filosofia.

L'affinità tra musica e filosofia è un argomento ben preciso nel pensiero di Platone.

Socrate, giunto all'ultimo giorno della sua vita, continua i sereni e didattici soliloqui che, ininterrottamente, attraversano i dialoghi platonici con loquace e amabile profondità e che si concluderanno nel momento in cui la cicuta avrà prodotto il suo effetto, al termine del *Fedone*. Socrate narra un sogno ricorrente, in cui viene incitato a comporre musica. Un incitamento superfluo, osserva, poiché egli considera la filosofia come “musica altissima”: che cosa ha fatto, in tutta la sua vita, se non dedicarsi alla filosofia?

Sembrerebbe di capire che la musica, al pari della filosofia, abbia molto a che fare con l'anima, per Platone; ma che sia anche implicata nelle eterne leggi dell'universo.

Nell'ultima parte della *Repubblica*, infatti, si narra l'avventura di un uomo, Er, cui è toccata una straordinaria esperienza: è morto e resuscitato. Fra la

morte e la resurrezione, la sua anima ha compiuto un viaggio nell'aldilà, e ne conserva ricordo. Il nome non greco di Er rivela che la narrazione di Platone deriva forse da fonti straniere.

Er dunque ha visto il luogo in cui le anime vengono avviate alla ricompensa nell'alto dei cieli o all'espiazione nelle voragini della terra. E giunto ai confini del mondo, dove le anime devono scegliere il corpo in cui reincarnarsi; là ha visto il meccanismo sovranaturale, sorvegliato dalle Parche, dal quale è retto l'universo. Ne dipendono otto cieli, gravitanti intorno a una sfolgorante colonna di luce; su ciascuno degli otto cerchi, che formano l'orlo dei cieli, sta una creatura divina, una Sirena, ed emette "un'unica nota su un unico tono; e tutte e otto le note creavano un'unica armonia".

Al razionalismo greco, il linguaggio della musica dovette apparire di natura misteriosa e inesplicabile, proprio perché, a differenza del linguaggio delle altre arti, non si esprimeva per mezzo di valori significanti. Sulla musica, i greci si rivolsero le stesse domande che vennero formulate in seguito, nella civiltà occidentale. Se le rivolsero con la consapevolezza che l'arte musicale, apparentemente inesplicabile, fosse però dotata di virtualità supreme, e fosse legata al profondo della psiche umana. Forse per questo Platone, nei suoi miti e in molti altri luoghi dei dialoghi, pose la musica in relazione con fenomeni dissimili come la gravitazione universale e i moti dell'anima.

2. Pitagora

Prima di Platone, a proposito della musica, era stata formulata una teoria compiuta, a opera di pensatori che si richiamavano al misterioso sapiente vissuto in Magna Grecia nel sec. VI a.C., Pitagora. Tale teoria si delinea negli scritti (giunti frammentari fino a noi) dei seguaci di Pitagora e nella loro confutazione formulata da Aristotele.

Così come i suoni vengono prodotti dal movimento dei corpi vibranti, argomentavano i pitagorici, anche il moto di gravitazione dei corpi celesti, che produce vibrazioni, suscita suoni. Ne scaturisce una "armonia delle sfere" che gli uomini non sentono, perché sono totalmente assuefatti alla sua presenza. Le relazioni che intercorrevano, secondo Pitagora, fra musica e cosmo sono riferite in un passo della *Metafisica* di Aristotele: "... poiché inoltre vedevano espresse dai numeri le proprietà e i rapporti degli accordi armonici, poiché insomma ogni cosa nella natura appariva loro simile ai numeri, e i numeri

apparivano primi fra tutto ciò che è nella natura, pensarono che gli elementi dei numeri fossero elementi di tutte le cose che sono e che l'intero mondo fosse armonia e numero.”

Più sottile è il nesso per mezzo del quale la musica si rende intelligibile, trovando una risonanza nell'anima dell'uomo in quanto l'anima conserva una rimembranza dell'armonia delle sfere, ed è essa stessa armonia, come riporta la citazione aristotelica di Pitagora: “l'armonia è mescolanza e sintesi di contrari, e di contrari è composto il corpo.”

Più che di un'estetica, si tratta di una fisiologia della musica, in cui la comprensione dell'arte passa attraverso una sensibilità particolare dell'anima. E una brillante risposta al problema, altrimenti insolubile, degli archetipi che la musica dovrebbe trovare e imitare nella natura; è anche un rinvio alle origini sovranaturali della musica, secondo una proposta che conciliava razionalismo e irrazionalismo, e che spiegava l'influsso della musica sull'uomo, senza dover rinunciare alla teoria greca dell'arte come imitazione della natura.

Naturalmente, questa concezione lasciava ampio spazio alla innegabile componente irrazionale della musica. Ma non sembra, d'altra parte, che tale spazio sia stato convenientemente occupato da spiegazioni migliori, a tutt'oggi. Perciò, si può ritenere che il pensiero occidentale, nell'estetica della musica, non abbia percorso molto cammino dall'epoca di Pitagora. Semmai, si possono ammirare i miti greci che si riferiscono all'origine divina e al potere sovranaturale della musica: Orfeo, capace col suo canto di ammansire le belve e di commuovere gli dèi inferi, onde gli venga restituita Euridice; il musico Arione, gettato in mare dai pirati e salvato da un compiacente delfino, sensibile alle armonie; Anfione, intento a costruire le mura di Tebe facendo muovere le pietre al suono della cetra. Il mondo animale e il mondo minerale vengono colpiti dalla musica ed entrano in vibrazione simpatetica con essa, stando a queste favole care all'immaginazione ellenica, ma forse destinate a raffigurare in forma narrativa e artistica convinzioni profonde, di natura religiosa, risalenti a epoche anteriori. Forse, al di là di questi miti, si nasconde una concezione primitiva in cui la musica è avvertita come una potenza che scaturisce dalla divinità e che è in grado di coinvolgere la natura.

Qualcosa di simile è adombrato nella totalità della concezione pitagorica, e restò nella cultura greca sotto forma spicciola, ad esempio nelle credenze sulle facoltà terapeutiche della musica: da quelle emostatiche dei canti per sanare le ferite sanguinanti, a quelle analgesiche dell'*aulos* suonato sugli arti colpiti dalla sciatica.

3. *Suggestioni psichiche*

In momenti maturi della razionalità greca, il potere della musica appare più preciso di quanto non sia prescritto dal pensiero pitagorico. Non si tratta più di sintonie fra l'anima umana e l'armonia siderale, ma di classificazioni particolareggiate, secondo le quali determinate clausole musicali corrispondevano ad altrettanti determinati aspetti psicologici: si tratta di una vera e propria codificazione.

Platone, nella *Repubblica*, dà per scontata la suggestione della musica sulla psiche umana. Ne accetta anche una regolamentazione oggettiva, stabilita in epoche antecedenti, nella quale il sistema musicale si articola in una serie di sottosistemi, le *harmoniai*, suddivise secondo il tipo di suggestione che esercitano. In altre parole, Platone ammette che una melodia costruita in un dato ambito di relazioni fra suoni (*harmonia*) rifletta automaticamente una data suggestione. E si mantiene fedele a questa classificazione, ai suoi tempi tradizionale e addirittura superata, prescrivendo che alcune *harmoniai* vengano escluse dalla Repubblica ideale, in base alla loro natura codificata, che viene definita "lamentosa, molle, conviviale, languida" e, in quanto tale, negativa. Soltanto due *harmoniai* sono ammesse da Platone, il quale ne offre una definizione non tanto tecnica, quanto psicologica: "tu devi conservare l'*harmonia* che imiterà convenientemente parole e accenti di chi dimostra coraggio in guerra e in ogni azione violenta; e pur se è sconfitto o ferito o in punto di morte o vittima di qualche altra sciagura, sempre reagisce alla sorte con fermezza e sopportazione. E conservane anche un'altra, di chi è intento a un'azione pacifica e non violenta, ma spontanea, o persuade e chiede qualcosa a qualcuno, con le preghiere se si tratta di un dio, con l'insegnamento e il monito se si tratta di un uomo."

La classificazione delle *harmoniai* secondo le rispettive suggestioni è accolta anche da Aristotele, nella *Politica*. Ma ciò non influisce, come in Platone, sul giudizio nei confronti della musica, perché Aristotele opera anche un netto distacco tra le suggestioni delle *harmoniai* e la loro efficacia sulla psiche. La musica, nella *Politica* aristotelica, non appartiene alla sfera etica, così come esige la teoria volutamente antiquata e conservatrice di Platone; essa appartiene ormai alla sfera dell'arte e, perfino, del piacere. Le sono concessi, legittimamente, altri campi d'influenza: il giuoco e il ristoro, la nobile occupazione dell'ozio, oltre all'insegnamento della virtù in base alle antiche e riconosciute proprietà di suggestione. Di conseguenza, secondo Aristotele, la

musica consta di vari aspetti, ognuno dei quali si adatta a particolari esigenze: “bisogna far uso di tutte le *harmoniai*, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l’educazione quelle che hanno maggior contenuto morale, per l’ascolto di musiche eseguite da altri quelle che incitano all’azione o ispirano la commozione. E queste emozioni come pietà, paura, entusiasmo, che in alcuni hanno forte risonanza, si manifestano però in tutti, sebbene in alcuni di più e in altri di meno. E tuttavia vediamo che quando alcuni, che sono fortemente scossi da esse, odono canti sacri che impressionano l’anima, allora si trovano nelle condizioni di chi è stato risanato o purificato. La stessa cosa vale necessariamente anche per i sentimenti di pietà, di paura e in genere per tutti i sentimenti e gli affetti di cui abbiamo parlato, che possono prodursi in chiunque per quel tanto per cui ciascuno ne ha bisogno: perché tutti possono provare una purificazione e un piacevole alleggerimento.”

In confronto alla concezione platonica sui valori etici della musica, Aristotele assunse un atteggiamento infinitamente più moderno, instaurando principi di relativismo che gli consentirono di promuovere anche il concetto dell’arte per l’arte: vale a dire, di riconoscere alla musica, come valore assoluto, soltanto se stessa. E quindi, Aristotele svuotò la classificazione delle *harmoniai* secondo i loro poteri etici, per lasciare a esse soltanto suggestioni immaginifiche, che definì “immagini imitative”. Infine, a prova di questo distacco tra musica ed etica, Aristotele auspicò che la musica venisse coltivata soltanto da professionisti, in quanto depositari delle oggettive qualità e caratteristiche del linguaggio musicale.

La sistemazione aristotelica chiuse apparentemente il problema del significato della musica, consegnando ai musicisti l’esclusività della loro arte. Dal canto loro, i teorici della musica accentuarono la tendenza che aveva contrassegnato la loro disciplina anche in passato: non si interessarono di ciò che avveniva nella pratica dell’arte, e si abbandonarono invece alla speculazione di ascendenza pitagorica sulle relazioni tra cosmo, numero e musica.

CAPITOLO 2

La Grecia

1. Omero – 2. Musica e poesia – 3/1. Musica e teatro: ditirambo, tragedia e commedia – 3/2. Musica e teatro: recitazione, canto e danza –
4. Progressisti e conservatori

1. Omero

Musica, in Grecia, era sinonimo di canto. Esisteva la musica strumentale, ed era anche onorata quanto lo furono i due strumenti fondamentali, l'*aulos* e la cetra. Ma il canto era la parte più nobile della musica, visto che serviva a intonare la parola, gli schemi metrici e strofici e l'espressione dei massimi testi epici, lirici, drammatici della letteratura greca.

Però, la Grecia classica rappresenta, per la musica, un paradosso. Da un lato, infatti, la cultura greca collocò la musica al centro dei propri interessi. D'altro lato, non lasciò quasi tracce di testi musicali, eccetto alcuni frammenti di incerta datazione e lettura.

Tutto quel che possediamo appartiene a un'epoca tarda, rispetto all'età classica che si è convenuto di fissare al sec. V a.C. I due *Inni* incisi su pietra a Delfo, in ricordo di feste pitiche, sono del sec. II a.C.; del sec. II o I a.C. è l'epitaffio "di Sicilo", inciso su un cippo funerario trovato ad Aidin presso Tralles, in Turchia; a un periodo fra il sec. III a.C. e il sec. III d.C. appartiene una serie di frammenti scritti su papiro, fra i quali due brevi passi di *Oreste* e di *Ifigenia in Aulide* di Euripide con una musica probabilmente posteriore a quella originale, che a sua volta è rimasta sconosciuta. Altri frammenti sono ancora più recenti, di epoca bizantina, ivi compresi gli inni che vennero pubblicati nel 1581 da Vincenzo Galilei a Firenze, con l'attribuzione a Mesòmede, celebre musico onorato dagli imperatori romani Adriano e Caracalla. A causa di questa sparizione della musica, e dati gli intimi legami che intercorrevano tra i testi e la loro intonazione, si può affermare che la letteratura greca è, sotto un certo aspetto, una letteratura dimidiata.

Fra le testimonianze più suggestive e più antiche sulla musica, sono quelle dei poemi omerici. Nell'*Iliade*, gli Achei al santuario di Apollo intonano un

peana (libro I); Achille, per scacciare la pena dall'animo (libro IX) si accompagna con la *phorminx*, una sorta di antica lira; cantori e suonatori compaiono nelle raffigurazioni di vita quotidiana che decorano lo scudo di Achille (libro XVIII). Nell'*Odissea*, la musica ha parte meno episodica che nell'*Iliade*, ed è legata alle figure di due professionisti: i cantori di corte Femio di Itaca e Demodoco di Corcira.

Femio è obbligato ad allietare i banchetti dei giovani aristocratici, i Proci, che, durante la lunga assenza di Ulisse, attendono di usurpargli il trono e aspirano alla mano della regina Penelope. Femio, nel primo libro, narra le difficoltà di tutti gli eroi achei sulla via del ritorno dalla vittoriosa guerra di Troia; ma viene interrotto da Penelope, cui la narrazione riesce troppo penosa. Nel ventiduesimo libro, ancora, Femio è presente alla strage dei Proci da parte di Ulisse, e gli si prostra ai piedi, ottenendone il perdono; nel ventiquattresimo libro, prende parte al trionfo di Ulisse.

Demodoco ha un ruolo di primo piano nei festeggiamenti che il re dei Feaci, Alcino, offre all'ospite naufrago che in seguito rivela d'essere Ulisse. Nell'ottavo libro, durante la memorabile festa, Demodoco rievoca la contesa fra due eroi achei, Achille e Ulisse, sotto le mura di Troia. Quindi accompagna le danze dei giovani Feaci. Infine, dopo aver ricevuto da Ulisse una succulenta porzione di maiale, tagliata alla mensa reale, soddisfa la richiesta dell'ospite narrando la conclusione della guerra di Troia: l'inganno del cavallo, la caduta della città asiatica, la strage.

I due personaggi omerici, Femio e Demodoco, intenti a declamare narrazioni guerresche e avventurose, accompagnandosi con cetre d'argento, sono autoritratti idealizzati di rapsodi intenti a diffondere la coscienza nazionale, attraverso la rievocazione di una guerra comune contro il nemico orientale. Si tratta dei rapsodi che, nel sec. VI a.C., su incarico del tiranno ateniese Pisistrato, trascrissero nella moderna lingua attica, dall'antico ionio, le varie narrazioni e le raccolsero ordinandole in due poemi, *Odissea* e *Iliade*, da recitare pubblicamente durante le feste Panatenee.

2. Musica e poesia

La musica greca esce dal mito insieme con la poesia, tra il sec. VII e il sec. VI a.C. Tuttavia, la presenza del mito è molto forte; ad esempio, i due strumenti musicali più diffusi, l'*aulos* e la cetra, rappresentavano l'origine divina della musica. L'*aulos*, strumento a fiato che può essere paragonato a un antichissimo

reperto mediterraneo come le odierne *launeddas* della Sardegna, era sacro a Dioniso e al suo culto frenetico. La cetra, strumento a corda pizzicata di cui la mitologia greca narra l'invenzione a opera di Mercurio, era propria di Orfeo e della sua incantatoria unione di musica e parola.

Al mito appartengono creatori di canti accompagnati dalla cetra, i cosiddetti citarodisti, fra i quali spicca Piero, cantore delle Grazie appunto per questo dette "pieridi". Vi appartengono gli aulodi, creatori di canti accompagnati dall'*aulos*, e gli auleti, creatori di melodie esclusivamente strumentali: Marsia, scorticato vivo per aver osato di mettersi in concorrenza con Apollo, era un auleta.

Grazie a testi superstiti, sia pure frammentari, è nota una parte della produzione di alcuni grandi poeti che, secondo la tradizione, furono anche musicisti e, nei secoli VII e VI a.C., composero melodie che erano inscindibili dalla poesia. Quest'ultima, a sua volta, viene suddivisa in due grandi settori: lirica corale e lirica monodica. Al di fuori di qualsiasi relazione con la musica, che non è pervenuta, la lirica corale viene così definita per la sua destinazione alle occasioni pubbliche, nelle quali si esprimeva una collettività: canti di nozze (*imenei*), canti funebri (*threni*), canti in onore degli dèi (*inni*), canti di vergini (*partenti*), canti in onore di Dioniso (*ditirambi*). La lirica monodica, invece, era destinata a occasioni private, come le riunioni conviviali consacrate al culto di particolari divinità (*tiasi*) o alle adunanze di fazioni politiche (*eterie*).

Difficile immaginare che fossero cantati, e come fossero cantati, i versi di cui oggi possediamo frammenti e di cui si afferma che dettero inizio alla poesia nelle forme ancor oggi vigenti. Ancor più improbabile, in mancanza di ogni documento, rendersi conto di che genere di melodia si trattasse. Ma le testimonianze sulla fusione di canto e parola nella lirica greca sono inoppugnabili.

I poeti-musicisti greci sono stati classificati con criteri geografici. La serie si apre, nella seconda metà del sec. VII a.C., a Sparta, dove era una fiorente scuola di musica dovuta a un personaggio mitico, Terpandro. Tra il sec. VII e il VI a.C., ancora a Sparta, si diffuse la cognizione dell'opera di Archiloco. Quindi il centro della poesia si spostò nell'isola di Lesbo, in cui vissero due grandi poeti, Alceo e Saffo. Altro luogo della poesia fu, in quell'epoca, la Magna Grecia.

Sulla musica di questi poeti, e di altri i cui versi non sono sopravvissuti, si sa soltanto che era costituita da melodie fondamentali, chiamate *nomoi*.

La parola *nomoi*, plurale di *nomos*, significa *leggi*. Nella teoria musicale indicava melodie destinate a restare sempre uguali, gelosamente conservate

secondo la tradizione. Potevano avere come caratteristica un luogo d'origine, ad esempio regioni greche come la Beozia e l'Eolia, da cui prendevano il nome; potevano essere costituite da una metrica musicale modellata sulla metrica poetica, o potevano essere destinate alla liturgia di uno fra i tanti dèi dell'Olimpo, e i loro nomi riflettevano tali derivazioni. Comunque sia, i limiti tradizionali di ogni melodia non potevano essere valicati né alterati: per questo essa veniva chiamata *nomos*, cioè legge. Con una felice metafora, il poeta Alcmane affermò di conoscere i *nomoi* di tutti gli uccelli, i quali infatti non cambiano gli schemi del loro canto, che appartiene geneticamente a ogni varietà e razza.

All'inizio del sec. V a.C., tuttavia, intervenne una crisi nel linguaggio musicale greco. I *nomoi* vennero affiancati e poi sostituiti dalle cosiddette *harmoniai*. Inizialmente, le *harmoniai* furono una variante dei *nomoi*, nel senso che una *harmonia* includeva, se non lo schema fisso di una melodia al pari del *nomos*, almeno i suoi caratteri principali quanto all'ambito dei suoni e ai loro rapporti intervallari, quanto alla ritmica e quanto all'andamento agogico. Da questi caratteri, uniti alla lingua dei testi intonati, nasceva un'individuazione regionale. Esistevano infatti *harmoniai* per ognuna delle principali nazionalità del popolo greco: eolica, dorica, lidia, frigia, ionica, a fianco di varianti artificiali come la sintonolidia e la misolidia. Ogni *harmonia* implicava un particolare aspetto psicologico: austera la dorica, solenne la eolica, conviviali la ionica e la lidia, persuasiva la frigia, e così via.

Sta di fatto che la crisi dei *nomoi* e l'avvento delle *harmoniai* sembra rispecchiare, al di là degli aspetti tecnici, un profondo mutamento nella concezione della musica greca.

In un primo tempo, entro il sec. VI a.C., la musica serviva a intonare un testo, e nello svolgimento di questo compito si atteneva rigorosamente alle esigenze e alle caratteristiche del testo medesimo, attraverso un codice circoscritto, formato dal *nomos*. Questo codice era naturalmente valido anche nella musica strumentale, la cui dipendenza dalla musica vocale appare indiscutibile.

In seguito, mediante le *harmoniai*, la musica si staccò dalla funzione accessoria nei riguardi del testo. Il suo ritmo non obbedì più rigorosamente alla metrica poetica; si uscì dalla melodia prescritta (*nomos*) per accettare che, della melodia, fosse prescritto soltanto l'ambito fondamentale (*harmonia*); si finì per accettare che più *harmoniai* venissero mescolate, attraverso opportuni passaggi (modulazioni) nel corso di una stessa melodia. Inoltre, gli strumenti ebbero una certa libertà di ornare i loro accompagnamenti del canto (*etero-*

fonìa), benché la musica greca in tutta la sua storia sia stata definita come una musica rigorosamente aliena da quella sovrapposizione di linee melodiche che si suole definire “polifonia”, e che invece è il fondamento della musica occidentale dal Medioevo cristiano in poi. Di fatto, che la musica greca sia stata rigorosamente monodica resta un’affermazione veridica in quanto non è stato provato il contrario.

La musica greca raggiunse dunque una relativa indipendenza, in seguito a un vero e proprio avanzamento del linguaggio, non diverso da tutti gli altri avanzamenti che hanno contrassegnato la musica occidentale nei secoli passati e che si sono succeduti con singolare rapidità negli ultimi cento anni. In questo la musica greca, benché resti incognita per mancanza di documenti, risulta diretta progenitrice della nostra musica. Secondo un mutamento radicale, che potrebbe essere paragonato al passaggio dall’età della polifonia all’età dello strumentalismo fra Rinascimento e Barocco in Europa, il compito della melodia greca non fu più quello, consacrato dalla tradizione, di intonare la parola e il verso, ma fu quello di rispecchiare il loro significato ricorrendo a una serie di clausole che appartenevano soltanto alla musica e le erano peculiari, al di fuori dell’unione fra i valori fonici del canto e quelli metrici del testo.

3/1. Musica e teatro: ditirambo, tragedia e commedia

Per questa rivoluzione artistica nella musica greca affiora un nome simbolico, quello di Laso di Ermione, un citaredo originario del Peloponneso, trasferitosi ad Atene alla fine del sec. VI a.C.

Gli autori di trattati musicali affermano che, grazie all’insegnamento di Laso, la nuova espressività della musica investì i principali generi letterari. I quali furono: l’epinicio, coltivato da Simonide, Bacchilide e Pindaro, in onore dei vincitori dei giuochi atletici; il ditirambo, antica liturgia in onore di Dioniso, che ebbe nel sec. VI a.C. a Corinto un cultore in Arione e che, attraverso una serie di poeti del sec. V a.C., arrivò a grandi innovazioni introdotte da Timoteo di Mileto; infine, la tragedia che fiorì nel sec. V a.C., con Eschilo, Sofocle ed Euripide.

In tutti questi generi letterari, il passaggio dai *nomoi* alle *harmoniai* divise gli autori più antichi da quelli più recenti. Simonide, ad esempio, si mantenne fedele ai *nomoi*, mentre Pindaro associò tradizione e attualità affiancando *nomoi* ed *harmoniai*, e introducendo una nuova forma di accompagnamento

del canto, la *synaulia*, in cui si univano la cetra e *Vaulos*. Nella tragedia, Eschilo osservò le tradizioni dei *nomoi*; Sofocle adottò le associazioni fra antico e moderno praticate da Pindaro; Euripide accolse la tecnica delle *harmoniai* e il suo significato progressivo.

Sulla musica nella tragedia attica vale la testimonianza di Aristofane, il grande commediografo coevo che, nelle *Rane*, mise in scena un confronto fra Eschilo ed Euripide. Le melodie di Eschilo, stando ad Aristofane, sarebbero state degne “di un manovale che attinge l’acqua dal pozzo”. Quelle di Euripide avrebbero accolto e mescolato “le canzoni delle puttanelle, i canti conviviali di Meleto, le arie per *auloi* di Caria, i *threnoi* e le musiche di danza”.

La musica dei due sommi tragici, per Aristofane, era dunque troppo elementare o troppo composita. Il giudizio aristofanESCO si può interpretare nel senso che Euripide avesse adottato una mescolanza di stili, invece di destinare il canto a intonare semplicemente la parola, secondo gli schemi arcaici di Eschilo; inoltre, che la musica nelle tragedie euripidee fosse destinata a funzioni descrittive, più complesse e articolate del canto-declamazione di Eschilo. In tal caso, sarebbe vero che Euripide abbia dato alla musica una funzione autonoma, rispetto alla tradizione; e sarebbe verosimile che avesse assunto un musicista professionale, rompendo la consuetudine che voleva riunite in una sola persona le mansioni del poeta e del musicista.

A ogni modo, tutto il complesso rapporto tra musica e parola, nella letteratura greca, si riassume nella tragedia. Non soltanto perché ce ne rimangono alcuni testi completi, benché privi della musica originale (i frammenti pervenuti sono di età ellenistica); ma anche perché la tragedia greca si pose come un mito e come un punto di riferimento per la coscienza occidentale, dagli inventori rinascimentali del melodramma ai cosiddetti riformatori del teatro musicale, fra i quali primeggiano Gluck e Wagner.

Le tragedie di Eschilo, di Sofocle e di Euripide sono pervenute in parte fino a noi. In parte perché, se ne conosciamo di complete, esse sono tuttavia staccate dal loro contesto, salvo l’*Orestea* di Eschilo. Per contesto si intende la serie di tre tragedie e il conclusivo dramma satiresco, in forma di tetralogia, che venivano rappresentati all’aperto, in una sola mattinata, fra l’alba e il mezzogiorno, nel teatro ateniese in cui, di pomeriggio, si rappresentava poi la commedia.

Le rappresentazioni avevano luogo durante apposite feste indette ad Atene alla fine di marzo (Grandi Dionisie), per sei giorni consecutivi; in gennaio (Lenee) per tre o quattro giorni, e nei demi attici a fine dicembre (Dionisie

campestri). Era un'occasione di festa collettiva in cui si raccoglieva la parte aristocratica della democrazia ateniese, formata da circa quarantamila privilegiati, sui centomila abitanti complessivi dell'Attica.

Nel sec. V a.C., il teatro era di legno, costruito come i teatri in pietra della successiva epoca ellenistica: al centro, nell'emiciclo (*orchestra*) collocato fra le gradinate e la scena, si svolgeva lo spettacolo cui il pubblico assisteva in vesti da cerimonia e, per alcuni dignitari, consacrate. Gli attori portavano la maschera, caratterizzata dall'esagerata prominente frontale (*onkos*), ma senza quelle espressioni convulse che furono tipiche delle maschere teatrali ellenistiche, insieme con le quali vennero anche adottati gli alti calzari (*coturni*). I costumi erano fissi, sul modello del costume di Dioniso, ma con qualche caratterizzazione coloristica: il rosso per i re, lana grezza per gli indovini, nero per gli addolorati. Il proscenio e la scena, alle spalle degli attori e del coro, recavano scenografie dipinte, e ai lati le quinte erano costituite da prismi girevoli. Con l'ellenismo, vennero adoperate macchine teatrali per apparizioni volanti di uomini e dèi o per far entrare in scena, su piattaforma girevole, lugubri scene di massacro popolate di cadaveri.

3/2. Musica e teatro: recitazione, canto e danza

L'intero apparato della rappresentazione tragica e comica dipendeva da un'accurata organizzazione, dovuta alle autorità civili di Atene. I poeti, designati con estrazione a sorte, si presentavano in numero di tre (per la commedia, in numero di cinque) a un vero e proprio concorso tragico. Le tetralogie, formate da tre tragedie e dal dramma satiresco, venivano giudicate da una commissione sorteggiata a due riprese, e il verbale conclusivo veniva scolpito in marmo. Il compito di guidare e di sovvenzionare il coro era attribuito a cittadini abbienti, scelti dalle autorità; l'onere divenne così rilevante, col tempo, che venne suddiviso fra due cittadini e, alla fine, assunto dallo stato. Inoltre, lo stato sovvenzionava con due oboli i cittadini poveri, onde assistessero agli spettacoli.

Il primo giorno, una solenne processione serviva a presentare i poeti e i loro attori e coristi; il secondo giorno, la statua di Dioniso veniva prelevata dal tempio e portata in teatro, mentre si compiva un'ecatombe di tori e le loro carni erano distribuite e arrostite pubblicamente; per i due giorni successivi si recitavano ditirambi, quindi in tre giorni ancora si rappresentavano le tetralogie e le commedie in concorso.

Nelle rappresentazioni, vigeva la parità assoluta fra recitazione, canto e danza. Tutto avveniva nell'*orchestra*. La tragedia, secondo il modello fisso, era formata dal prologo, affidato a uno o due attori, dal canto di entrata del coro (*parodo*), dallo svolgimento dell'azione (*episodi*) inframmezzata da canti e danze del coro (*stasimi*, col coro diviso fra *strofe* e *antistrofe*) e da una conclusione (*esodo*) che spesso era il canto d'uscita del coro. La commedia aveva quasi la stessa struttura, con una differenza all'inizio: l'apertura era obbligatoriamente in forma di contrasto (*agon*), seguito da una parte corale (*parabasi*) in cui si distinguevano generalmente diverse sezioni corali, spesso in numero di sette.

All'interno di questa struttura, nelle tragedie si avevano differenti forme di recitazione: monologhi o dialoghi in versi trimetri giambici (*cataloghè*); canto (*melos*) su testi con metrica varia; declamazione (*paracataloghè*) di versi tetrametri, con accompagnamento musicale di *aulos* (presente anche nel *melos*), il cui suonatore stava seduto sul *thymele*, posto al centro dell'*orchestra*, e consacrato a Dioniso. La danza, fondata su passi (*phorai*) e figure coreografiche (*schèmata*), era anche pantomima che serviva, in certi casi, a mimare eventi descritti nel testo: celebre fu il capo del coro (*corifeo*) che mimò una battaglia nei *Sette contro Tebe* di Pratina.

I coreuti erano dodici o quindici per la tragedia, ventiquattro per la commedia. Ma il loro compito, dopo il sec. V a.C., e dopo i grandi tragici, andò declinando, fino al momento in cui il coro venne espunto dall'azione e destinato a intermezzi a se stanti, mentre gli attori aumentavano di numero ed ereditavano dal coro il canto e la danza.

Nella riduzione funzionale del coro si riflette il declino della tragedia classica. La tragedia evolù, come ha scritto Roland Barthes, verso ciò che oggi chiamiamo dramma, "cioè la commedia borghese, fondata su conflitti di caratteri, non su conflitti di destini". Il coro, che rappresentava l'elemento attuale nel corso dello svolgimento tragico, e che recava la partecipazione dei presenti all'azione, non ebbe più scopo nel momento in cui l'evento teatrale si trasformò da momento collettivo in spettacolo oggettivo.

4. *Progressisti e conservatori*

Nel mondo antico preclassico, la musica consisteva in un patrimonio inamovibile e intoccabile. Gli impieghi sacrali o cerimoniali cui essa era adibita non consentivano alcun cambiamento o modifica nei materiali venerabili.

In Grecia, invece, la musica conobbe una lacerazione fra tradizione e progresso perché, per la prima volta, non venne più considerata intoccabile. Al contrario, i musicisti intervennero nel suo linguaggio e nelle sue funzioni, modificandoli profondamente. Pur in assenza di testi musicali greci, è chiaro che una rivoluzione progressista era avvenuta fra il sec. VI e il V a.C., e che tale rivoluzione non aveva soltanto toccato il linguaggio musicale, ma aveva anche cambiato le funzioni della musica, liberandola dalla dipendenza nei confronti dei testi cui era legata.

Con ciò, si può affermare che la musica, in Grecia, manifesta una nuova identità: quella di arte, ben lontana dalle mansioni conservative riservate alla musica nel mondo antico preclassico. Delle altre arti, la musica greca condivide l'irrequietezza.

La rivoluzione progressista avvenuta nella musica greca ebbe in Damone un teorico e un sistematore. Damone fu, ad Atene, maestro e consigliere di Pericle, al cui nome si intitola per antonomasia il sec. V a.C., considerato il cuore della classicità ellenica.

In nome dell'equilibrio, a quanto è dato di capire dai frammentari reperti su Damone, nella sua teoria musicale è accettato il passaggio dai *nomoi* alle *harmoniai*. Ma non risulta accettata la libertà di fondere diverse *harmoniai*, proprio perché Damone si prefiggeva di ricostruire, intorno al concetto relativamente ampio di *harmonia*, la rigida classificazione che era stata a suo tempo costruita intorno ai *nomoi* e al loro uso. Questa classificazione era fondata, a quanto si sa, sull'*ethos*: vale a dire, sulle proprietà di ogni *harmonia*, valutate secondo i principi pitagorici, cioè sotto il profilo della loro corrispondenza con gli stati della psiche.

Si doveva trattare, dunque, di un'autentica restaurazione tradizionalista, sia pure su fondamenti progressivi. Sul suo carattere tradizionalista non ci sono dubbi, visto che Damone considerava inaccettabili le estreme conseguenze progressive, adottate dagli autori di ditirambi e dai tragediografi successivi a Euripide.

Damone diventò un simbolo, nella polemica che, durante il sec. IV a.C., oppose i tradizionalisti al progresso del linguaggio musicale. E si trattava, inoltre, di un'opposizione non circoscritta alla musica, se dobbiamo credere al più illustre dei tradizionalisti, Platone, quando nella *Repubblica* afferma: "non si introducono mai cambiamenti nei modi della musica senza che se ne introducano nelle più importanti leggi dello Stato: così afferma Damone e ne sono convinto anch'io."

In realtà, nella cultura greca la musica rappresentava una totalità dotata di tre campi d'influenza: la parola, il canto e la danza. In essi rientravano tutte le manifestazioni della psiche. È evidente, d'altra parte, quanto Platone considerasse rilevante l'influsso della musica quando, nelle *Leggi*, dopo aver descritto la confusione delle forme e degli stili arrecata dalle innovazioni, conclude con una considerazione di natura politica: "hanno infuso nel popolo l'uso di trascurare le leggi della musica e la pretesa temeraria d'esserne buoni giudici; di conseguenza i teatri da silenziosi furono pieni di grida come fosse il pubblico a intendere il bello e il non bello poetico e al posto dell'aristocrazia è sorta una cattiva teatrocrazia."

Platone fu uno degli ultimi a ribellarsi contro un processo inarrestabile, che si potrebbe definire un processo di laicizzazione della musica. Le classificazioni delle *harmoniai* cessarono di essere considerate condizionanti rispetto alle funzioni della musica, e furono ridotte a caratterizzazioni oggettive, all'interno di una varietà accettata di atteggiamenti espressivi.

Aristotele osservò pacatamente, nella *Politica*: "bisogna tenere per fermo che le armonie e i canti di cui abbiamo parlato finora sono quelli che devono eseguire i professionisti della musica. Poiché gli spettatori sono di due tipi, gli uni liberi e educati, gli altri volgari, appartenenti al cetto dei meccanici o degli operai o simili, bisogna preparare agoni e spettacoli che possano divertire anche costoro. I quali hanno anime che si allontanano dalle giuste tendenze naturali, sicché esigono armonie e canti che, alti e pieni di colore, costituiscono degenerazioni: mia ciascuno prova piacere a seconda di quello che è la sua natura. Perciò bisogna dare all'artista la libertà di scegliere una musica che si possa adattare anche a questo tipo di spettatore."

Le considerazioni di Aristotele tenevano conto della direzione che avrebbe preso la musica, nel prossimo futuro. Infatti, durante l'ellenismo, non si ebbero più fenomeni creativi o formativi paragonabili a quelli intervenuti nell'arco fra il sec. VIII e il V a.C. La laicizzazione della musica, che in sostanza era consistita nel distacco dell'antica unità fra musica e poesia, ebbe diversi effetti: sul piano artistico, favorì un professionismo esercitato da autori che erano anche interpreti di se stessi e di una letteratura virtuosistica ma nello stesso tempo ripetitiva, fondata sullo sfruttamento dei modelli progressivi di un tempo. Si ebbero così autori di ditirambi, raccoglitori di antologie tragiche, che furono anche attori applauditi nel mondo greco-romano dell'ellenismo.

Sul piano teorico, a parte la diffusione della notazione per uso professionale (per questo i documenti giunti fino a noi sono ellenistici) si consumò una scissione: da un lato gli astratti calcoli di natura pitagorica, sulle relazioni fra i suoni, l'anima e il cosmo; d'altro lato, un esile interesse per gli aspetti teorico-pratici di un linguaggio musicale che aveva guadagnato in popolarità ciò che aveva perduto in sacralità, come aveva ammonito Platone.

CAPITOLO 3

Ellenismo e Roma

1. Teorici – 2. Spettacolo

1. Teorici

Con le tragedie di Euripide e con le commedie di Aristofane si era conclusa, ad Atene nel sec. V a.C., un'epoca della musica nell'antichità classica. L'epoca successiva fu più lunga. Si estese in un periodo che abbracciò l'ellenismo e l'impero romano: vale a dire i trecento anni dopo il regno di Alessandro Magno (336-323 a.C.) e i quasi cinquecento anni intercorsi tra la fondazione dell'impero romano e la sua fine in Occidente, segnata dalla deposizione di Romolo Augustolo (476 d.C.).

Durante l'ellenismo la musica, al pari delle altre arti, entrò in una fase di ripetitività. Ciò non significa che fosse cessata la creatività. Significa invece che la creatività si era spostata su altri aspetti della musica. Invece di costruire nuove forme o nuovi linguaggi, si preferì reinterpretare e fondere le antiche forme e gli antichi linguaggi alla luce di un nuovo principio creativo: il virtuosismo. E si praticarono su larga scala lo studio e la classificazione dei linguaggi e delle forme, appunto per la necessità di reinterpretare la tradizione.

Al vertice dei valori, nell'ellenismo, stavano infatti le opere dei classici. Al secondo posto stavano le regole grammaticali e sintattiche ricavate dal linguaggio musicale classico: i trattati e la teoria della musica greca ci sono pervenuti, insieme con la scrittura musicale, dalla letteratura teorica compresa fra il sec. IV a.C. e il IV d.C., cioè fra Aristosseno e Alipio: due autori cui si attribuiscono forse più testi di quanti in realtà abbiano scritto. Nomenclature complesse, classificazioni minuziose quanto problematiche, razionalizzazioni analitiche quanto astratte, contrassegnano questa letteratura teorico-pratica dalla quale si evince la tendenza univoca verso una progressiva definizione razionale dello spazio sonoro.

I teorici ellenistici, infatti, fornirono una definizione del *modo*, nel quale si fusero (ma anche si persero) le antiche distinzioni fra *nomos* e *harmonia*.

Modo fu, una volta per tutte, la serie di suoni la cui successione intervallare (toni, semitoni, quarti di tono) risultava pari a uno schema astratto e, nello stesso tempo, particolare. Astratto, perché lo schema poteva accogliere molte melodie; particolare, perché la successione era condizionata, nel suo svolgersi sui sette suoni naturali dell'ottava, dalla nota di partenza, ed era così compresa in un ambito sonoro circoscritto, che non era possibile trasportare o ricostruire all'interno dell'ottava, se non alterando i suoni naturali.

In altre parole, in luogo delle molte e particolari realtà dei *nomoi* e delle *harmoniai*, che si identificavano con limitate possibilità combinatorie donde nascevano determinate e ben note melodie, vennero classificati alcuni *modi*: dorico, frigio, lidio, misolidio e loro varianti, dette ipo- e iper-modi; o loro varianti di "genere", enarmonico e cromatico, se alterate. In ciascuno dei *modi*, assunti come schemi generali, si davano possibilità combinatorie illimitate, capaci di produrre infinite melodie, comprese secondo classificazioni di caratteri comuni. L'ulteriore riduzione nel numero dei modi, avvenuta nel canto cristiano dell'alto Medioevo e poi nell'Umanesimo e nel Rinascimento, completò la razionalizzazione ellenistica, portando l'organizzazione dello spazio sonoro verso la moderna tonalità e verso i suoi due modi, il maggiore e il minore.

Accanto a questa concreta teorizzazione, tuttavia, continuò nell'ellenismo la trattatistica di genere mistico, che si richiamava a Pitagora e che esplorava il mistero dell'espressione musicale. I pitagorici erano convinti che la musica di questo mondo fosse soltanto una pallida eco dell'armonia delle sfere udita dall'anima umana nella propria vita antecedente, e a questa convinzione risale il motto: "La musica non udita è migliore di quella udita." Sembrerebbe, questo dei pitagorici, un approccio soltanto immaginoso alla musica, a meno di non nutrire la convinzione di Tommaso Campanella, che nel sec. XVII pensava di poter udire l'armonia delle sfere, purché venisse costruito un apparecchio auditivo che rappresentasse per l'orecchio qualcosa di analogo a quel che rappresenta il telescopio per l'occhio. Ma anche le teorie pitagoriche hanno avuto il loro influsso sulla musica d'Occidente e, come vedremo, si innervano in un modo di pensare la creazione musicale che arrivò fino a Bach e a Beethoven.

2. Spettacolo

La cultura ellenistica non teneva in grande considerazione chi praticava la musica. Suonatori, cantanti, attori non erano considerati autentici cultori

della musica, che veniva intesa come una teoria scientifica o una speculazione filosofica.

Per converso, il grosso pubblico decretava autentici trionfi ai musicisti, soprattutto agli attori-cantanti che erano specializzati nel ditirambo e nella pantomima. Tali trionfi dovevano essere notevoli, se fecero gola agli imperatori romani, che del trionfo, sia pure in versione militare e politica, erano anch'essi specialisti. Nerone fu il più pittoresco e temibile fra i dilettanti imperiali dell'antichità, e venne seguito da Caligola, da Adriano, da Vero, da Commodo, da Eliogabalo. Non c'era, per la verità, alcuna relazione fra le ambizioni artistiche e gli esiti buoni o cattivi del governo visto che tra gli imperatori dilettanti di musica, accanto a Nerone e Caligola, si trova l'ottimo Adriano.

Nel ditirambo e nella pantomima sopravviveva lo spirito della tragedia classica.

In antico, il ditirambo veniva eseguito durante le feste ateniesi destinate ai concorsi tragici e comici. Era affidato a un coro più numeroso di quello della tragedia e della commedia, senza attori, e con un notevole predominio della musica e della danza. Timoteo, un contemporaneo di Euripide, fu l'autore progressista più noto e più discusso di ditirambi, nei quali introdusse lo stile musicale avanzato, di natura descrittiva, che era stato rimproverato anche a Euripide. Nell'età ellenistica il ditirambo, universalmente applaudito nei teatri dell'Oriente e dell'Occidente grecizzati, consisteva in una sorta di antologia di episodi tragici celebri e illustri, declamati e cantati con accompagnamento strumentale. Il protagonista era una specie di mattatore teatrale che trasformava in *performance* virtuosistica un genere di spettacolo le cui origini si perdevano nel culto di Dioniso.

La pantomima era una trasformazione più preoccupante dell'antico repertorio tragico. Nella sua versione romana, infatti, gli epiloghi funesti venivano rappresentati realisticamente: nel senso che le uccisioni, come da copione, avevano realmente luogo in scena, sostituendo l'attore, all'ultimo momento, con un condannato a morte.

Il virtuosismo ellenistico ebbe un aspetto peculiare anche nell'invenzione degli strumenti. All'*aulos* e alla cetra, tipici dell'età classica, e alle varie classi di strumenti a fiato, a corda e a percussione, si aggiunse l'organo, a partire dal sec. III a.C. Era un organo idraulico o pneumatico, a seconda del sistema di pressione dell'aria nelle canne. Qualche vestigia dello strumento, che si dice fosse stato inventato ad Alessandria, e che avrebbe avuto per inventore un tale Ctesibio, è giunta fino a noi. Insieme con la scrittura musicale, l'organo

costituisce una delle invenzioni che l'ellenismo ha lasciato in eredità all'epoca attuale.

Infine, la musica non sembra implicare distinzioni fra la Grecia e Roma. Si considera che abbia seguito le sorti della cultura ellenistica, diffusa senza ostacoli nel mondo romano. Tuttavia, alcune differenze sono da sottolineare.

In confronto alla Grecia, la musica non vantava a Roma una tradizione poetica e teatrale. Invece, rivestiva funzioni specifiche, simili a quelle che competono alla musica in culture arcaiche: si trattava di funzioni sacre, militari, cerimoniali e festive, espletate per mezzo di strumenti prevalentemente a fiato, tecnologicamente rudimentali.

Sembra inoltre che nella musica romana, secondo una tradizione etrusca, si usasse il complesso di strumenti di diversa natura, ad esempio fiati e percussioni, che invece la musica greca aveva ignorato, preferendo il suono isolato della cetra e dell'*aulos* tanto nella musica vocale quanto nella musica strumentale.

Naturalmente, l'uso della musica in teatro fu in vigore anche a Roma. E se l'influsso della cultura ellenistica vi si rivelò in misura congrua, tuttavia i generi propriamente romani o italici di teatro, specialmente comici, ebbero probabilmente una presenza musicale autoctona, soprattutto nella scelta degli strumenti e nei loro accostamenti. Però anche nel teatro romano il rapporto fra canto e parola, così tipico della poesia e del teatro in Grecia, dovette risentire maggiormente dell'influsso culturale grecizzante.

Si potrebbe affermare che, nell'impiego della musica, le culture greca e romana si sovrapposero e dettero luogo a stratificazioni: il carattere romano venne rappresentato dall'impiego funzionale degli strumenti e dei loro segnali; il carattere ellenistico venne rappresentato dal virtuosismo musicale fine a se stesso, inteso come valore autonomo suscettibile di futuri quanto lontani e imprevedibili sviluppi.

Guida all'ascolto

Non esistono quasi possibilità di ascolto per quanto riguarda la musica del mondo antico. La Grecia e il mondo ellenistico, Roma e le province imperiali sono muti, fino all'avvento del Cristianesimo. Restano, come si sa, alcuni frammenti (I.2.1) dei quali però si forniscono letture svariate e, su questa base, anche realizzazioni musicali che sono state incise su disco. A titolo di curiosità, queste realizzazioni, anche se inattendibili quanto alla fedeltà, possono dare un'idea sulle funzioni della musica nella cultura classica. Ma non possono pretendere di rappresentare un aspetto della musica occidentale che si deve dichiarare irrimediabilmente perduto.

Paradossalmente, l'unico modo di ascoltare questa musica consiste nel tentare di immaginarla attraverso la letteratura, che ne rende l'idea meglio dei trattati teorici giunti fino a noi. A parte il fatto che il concetto di musica in quanto arte a sé stante non appartiene al mondo antico; la musica era legittimata nel campo dell'arte soltanto quando era funzionale alla poesia, al teatro e alla danza.

D'altra parte, sarebbe difficile accettare oggi che la poesia e il teatro della Grecia classica venissero presentati nella loro veste originaria, vale a dire che fossero cantati, anziché nella veste letteraria cui si è ormai abituati e cui si devono fondamentali influssi sulla letteratura occidentale.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 2 voll., Gand, Typographie C. Annoot-Braeckman, 1875-1881 (rist. anastatica, Hildesheim, Georg Olms, 1965).

Reinach, Th., *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926.

Tiby, O., *La musica in Grecia e a Roma*, Firenze, Sansoni, 1942.

Sachs, C., *Die Musik der Alten Welt in ost und West: Aufstieg und Entwicklung*, Berlin, Akademie, 1968 (trad. it., *La musica nel mondo antico: Oriente e Occidente*, Milano, Rusconi, 1992; Ghibli, 2021).

Michaelides, S., *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, Faber & Faber, 1978.