

COLLOQUIUM ROMANUM

ATTI DEL XII COLLOQUIO
INTERNAZIONALE DI MICENOLOGIA

ROMA · 20-25 FEBBRAIO 2006

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

A CURA DI

A. SACCONI, M. DEL FREO, L. GODART, M. NEGRI

I.



«PASIPHAË» · I.

PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMVIII

PASIPHAE

RIVISTA DI FILOLOGIA
E ANTICITÀ EGEE

DIRETTORI:

LOUIS GODART · ANNA SACCONI

SEGRETARIO DI REDAZIONE:

MAURIZIO DEL FREO

I.

(2007)



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMVIII

PREMESSA

Nel 2001 decidemmo di creare una rivista internazionale di filologia e antichità egee dal nome "Pasiphae" e di affiancare alla rivista stessa una collana intitolata Biblioteca di "Pasiphae" destinata ad accogliere monografie relative alle civiltà egee.

La collana Biblioteca di "Pasiphae" si è arricchita rapidamente di vari volumi: ne sono già apparsi sette e vari altri sono in preparazione.

Iniziamo ora la pubblicazione della rivista "Pasiphae", che uscirà con cadenza annuale: i numeri I (2007) e II (2008) escono contemporaneamente e contengono gli "Atti del XII Colloquio Internazionale di Micenologia", svoltosi a Roma dal 20 al 25 febbraio 2006.

Roma, dicembre 2007.

Louis GODART

Anna SACCONI

SOMMARIO

VOLUME I

SOMMARIO	pag. IX
INTRODUZIONE	» XIII
ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI	» XVII
PROGRAMMA	» XXIX
ELENCO DEI PARTECIPANTI	» XXXVII
ELENCO DEGLI UDITORI	» XLII
F. R. ADRADOS, La cultura micenea nella storia della Grecia	» 1
V. L. ARAVANTINOS, Le iscrizioni in lineare B rinvenute a Tebe in Beozia. Osservazioni storico-topografiche sulle scoperte	» 9
V. L. ARAVANTINOS, L. GODART, A. SACCONI, La tavoletta TH Uq 434	» 23
F. AURA JORRO, About some <i>Instrumenta</i> in Mycenology	» 35
A. BARTONĚK, The Lexical Elements in the Mycenaean Compounds	» 53
L. M. BENDALL, How Much Makes a Feast ? Amounts of Banqueting Food- stuffs in the Linear B Records of Pylos	» 77
J. BENNET, E. GRAMMATIKAKI, A. VASILAKIS, T. WHITELAW, The Knossos Urban Landscape Project 2005. Preliminary Results	» 103
A. BERNABÉ, Some Thoughts on the Knossos Ra Series	» 111
P. CARLIER, Réflexions sur les relations internationales dans le monde My- cénien : y -a-t-il eu des hégémonies?	» 121
M. CIVITILLO, Il sillabogramma *19: <i>status quaestionis</i> e proposte di lettura	» 131
C. CONSANI, Aspects and Problems in Mycenaean and Cypriot Syllabification	» 151
P. DE FIDIO, Miceneo <i>ki-ti-ta</i> e <i>me-ta-ki-ti-ta</i>	» 159
S. DEGER-JALKOTZY, <i>A-mu-ta-wo</i> , <i>Ku-ru-me-no</i> und <i>Pu₂-ke-qi-ri</i> : drei “my- kenische Karrieren”	» 179
M. DEL FREO, Rapport 2001-2005 sur les textes en écriture hiéroglyphique crétoise, en linéaire A et en linéaire B	» 199
R. DUEV, Zeus and Dionysus in the Light of Linear B Records	» 223
Y. DUHOUX, Animaux ou humains ? Réflexions sur les tablettes Aravantinos de Thèbes	» 231
M. EGETMEYER, <i>Epilukos</i> / <i>opilukos</i> : un titolo greco di origine indoeuropea	» 251
G. FACCHETTI, La questione della scrittura “geroglifica cretese” dopo la re- cente edizione del <i>corpus</i> dei testi	» 269
R. J. FIRTH, J. L. MELENA, The Knossos Linear B Tablets: Genesis of the Listing of the Later Fragments	» 281
A. FRANCESCHETTI, Musicisti e strumenti musicali alle corti micenee	» 309

J. L. GARCÍA RAMÓN, Mykenische Personennamen und griechische Dichtung und Phraseologie: <i>i-su-ku-wo-do-to</i> und <i>a-re-me-ne</i> , <i>a-re-i-me-ne</i>	» 323
N. GUILLEUX, Archaïsmes et innovations en grec mycénien : une évaluation critique	» 337
J. GULIZIO, Mycenaean Religion at Knossos	» 351
E. HALLAGER, Some Unpublished Linear A Inscriptions	» 359
M. IODICE, Miceneo <i>a-pu-wa</i>	» 361
M. JANDA, Il nome miceneo * <i>Aiguptos</i> : linguistica e ricostruzione culturale	» 369
A. M. JASINK, The “Scroll” and Its variants: from a Decorative Symbol to a Writing Sign	» 377
A. KARNAVA, La minoicizzazione	» 395
N. N. KAZANSKY, Greek Poetry in the Mycenaean Time	» 407

VOLUME II

SOMMARIO	» IX
J. T. KILLEN, The Commodities on the Pylos Ma Tablets	» 431
E. KYRIAKIDIS, Who’s Who: The Shepherds in the Cn Series at Pylos	» 449
M. LINDGREN, Use of the Cypriot Syllabary in a Multicultural Surrounding	» 461
S. LUPACK, The Northeast Building of Pylos and An 1281	» 467
M. MARAZZI, Il “sistema” Argolide: l’organizzazione territoriale del golfo argolideo	» 485
M. MEIER-BRÜGGER, Une lecture en langue mycénienne des textes de la série Ta de Pylos	» 503
T. MEISSNER, Notes on Mycenaean Spelling	» 507
A. MICHAILIDOU, Late Bronze Age Economy: Copper / Bronze in Linear B Script and Material Evidence	» 521
C. MILANI, Al di là delle varianti grafiche: la lingua di scribe tebani	» 541
D. NAKASSIS, Named Individuals and the Mycenaean State at Pylos	» 549
M. NEGRI, I criteri di distribuzione delle razioni nella Creta del II millennio	» 563
G. NIGHTINGALE, <i>A-ko-so-ta</i> and the Economy of Pylos	» 569
S. NIKOLOUDIS, The Role of the <i>ra-wa-ke-ta</i> . Insights from PY Un 718	» 587
M.-L. B. NOSCH, Administrative Practices in Mycenaean Palace Administration and Economy	» 595
J.-P. OLIVIER, Les syllabaires chypriotes des deuxième et premier millénaires avant notre ère. État des questions	» 605
R. PALMER, Wheat and Barley in Mycenaean Society 15 Years Later	» 621
O. PANAGL, Die etymologische Erforschung des mykenischen Wortschatzes. Ein kritischer Rückblick	» 641
A. PANAYOTOU-TRIANAPHYLLOPOULOU, Les écritures chypriotes et la présence mycénienne a Chypre	» 651

SOMMARIO	XI
M. PERNA, A proposito di alcuni documenti “fiscali” in lineare B	» 659
F. ROUGEMONT, Les enregistrements d’huile de la série Fh de Cnossos. Essai d’interprétation et de comparaison avec les données du bureau de l’huile à Mari	» 669
A. SACCONI, Riflessioni sul significato del termine <i>o-pa</i> nei testi micenei	» 691
E. SCAFA, Palace Politics and Social Results	» 707
S. SHARYPKIN, Irrelevant Phonetic Features and the Rules of the Linear B Script	» 735
R. J. E. THOMPSON, Mycenaean Non-Assibilation and its Significance for the Prehistory of the Greek Dialects	» 753
H. TOMAS, Comparing Linear A and Linear B Administrative Systems: The Case of the Roundel and the Elongated Tablet	» 767
C. VARIAS GARCÍA, Observations on the Mycenaean Vocabulary of Furniture and Vessels	» 775
F. WAANDERS, The Syntax and Co-occurrence of Case Functions in Mycenaean Texts	» 795
J. WEILHARTNER, Zu den Opfertieren innerhalb der Linear B-Texte: Mögliche Hinweise für Brand- und Schlachtopfer	» 807
J. ZURBACH, Pylos, Tirynthe, Cnossos: problèmes fonciers et diversité administrative	» 825
RELAZIONI	» 839
Comité International Permanent des Études Mycéniennes (C.I.P.E.M.)	» 839
Comité sur les signes du linéaire B et des autres écritures égéennes	» 839
Committee on Information Technology Applied to Mycenology	» 840
Comité pour les éditions et les instruments de travail	» 840
INDICI	» 843
Indice dei testi	» 845
Indice delle parole	» 867

ADELE FRANCESCHETTI

MUSICI E STRUMENTI MUSICALI ALLE CORTI MICENEE

Durante l'età del bronzo tutto il bacino del Mediterraneo orientale, incluso l'Egeo, il Vicino Oriente e l'Egitto è stato partecipe, con le dovute differenze regionali, di una più vasta *koinè* musicale. In questa area si è verificato un processo di progressiva assimilazione di una dimensione musicale comune nella quale i Minoici hanno preso posto accanto agli Hittiti, Hurriti e Canaaniti e hanno fatto da intermediari per i Greci all'interno di una "micrometacultura" le cui tracce materiali sono evidenti, a livello grafico, nei loro sillabari: in quello geroglifico si può notare come il tracciato del segno 058, presente su sigilli e impronte di sigilli a Creta, abbia la forma di un'arpa (di tipo asiatico, il cui modello più significativo è la figura del suonatore dell'Antico Cicladico) o di una doppia arpa o, ancora, il segno 057 rappresenti un sistro come probabilmente anche il segno *181 (che evolve in AB 38 e B *134).¹ La ricorrenza di tali segni in contesti amministrativi ne documenta un uso ormai divenuto corrente, ma la loro forma pittografica, in origine, può essere stata impiegata per la resa fonetica della prima sillaba del nome degli strumenti rappresentati. Inoltre, quando impressi su cretule o altri documenti amministrativi, è possibile che questi strumenti abbiano indicato lo *status* o la professione dei portatori dei sigilli sui quali erano raffigurati. Infine, nel sillabario Lineare A, la cosiddetta "Formula di libagione"² registrata su parecchi tipi di oggetti rituali, consistente in una frase di otto elementi, alcuni variabili, altri costanti, potrebbe far pensare ad una sorta di recita da suonare come una canzone.

Purtroppo queste testimonianze rimangono abbastanza indecifrabili, per cui si è cercato di colmare le lacune esistenti nell'Egeo grazie all'evidenza vicino-orientale, soprattutto a causa della mancanza di una documentazione in Lineare B che potesse fungere da *background* epigrafico per l'evidenza materiale dell'uso di strumenti musicali.

Questa lacuna può dirsi, oggi, in parte colmata, grazie alla scoperta del nucleo archiviario della *Odos Pelopidou* della cittadella di Tebe. Infatti, l'interpretazione del duale maschile *ru-ra-ta-e* (TH Av 106.7),³ come */lurātāhe/*, denominativo da *λύρα*,⁴ apre nuove prospettive nell'identificarvi un titolo designante suonatori di

1. Cf. CHIC, p. 17, 411-412 (segni 057 e 058), 429 (segno *181); J. G. YOUNGER, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsared 1998, p. 79-80.

2. Cf. I. SCHOEP, "Ritual, Politics and Scripts on Minoan Crete", *Aegean Archaeology* 1 (1994), p. 7-27; G. A. OWENS, "Evidence for the Minoan Language: The Minoan Libation Formula", *Cretan Studies* 5 (1996), p. 163-208.

3. AGS 2001, p. 31-32, 176-178.

4. Per questa lettura, cf. le *reviews* ad AGS 2001 di N. GUILLEUX, *BSL* 98 (2003), p. 265, e J. L. PERPILLOU, *RPh* 75 (2003), p. 311. Per la lettura */lurastāhe/* (duale di *λυραστάς, da confrontare con λυριστής < λυρίζω), proposta dagli autori del *Corpus* tebano, cf. Herodianus et Pseudo-Herodianus, *Περὶ καθολικῆς προσῳδίας III* (ed. A. LENTZ, *Grammatici Graeci*, III.I, Hildesheim - New York 1979², p. 78.7); *Περὶ ῥηματικῶν ὀνομάτων - περὶ τῶν εἰς ἦς* - (ed. A. LENTZ, III.II,

lira professionisti agenti in ambito palatino. Con il conforto di questa lettura, si è intrapreso un riesame della documentazione preesistente, che ha permesso di riprendere l'interpretazione del termine *ki-nu-ra*, già attestato a Pilo (**Qa 1301**; **Vn 865**), come derivante dal nome di un altro strumento a corde attestato tra III e II millennio in area vicino-orientale, κινύρα, consentendo così di isolare due termini utilizzati nella terminologia musicale micenea e svolgerne una analisi comparata.

La serie **Av** di Tebe,⁵ con registrazioni di individui, uomini e donne, presenti anche in altre tavolette provenienti dallo stesso nucleo archiviario, rispecchia il carattere omogeneo ed unitario di quest'ultimo, con una destinazione spiccatamente rituale. La tavoletta **Av 106**, di formato pagina, redatta dallo scriba 304, elenca, su due registri, dodici antroponomi seguiti dall'ideogramma VIR e dalla cifra 1; in aggiunta, due nomi sono sicuramente di funzione perché l'ideogramma è seguito da una cifra superiore ad uno. È interessante scoprire che tra questi termini di occupazione, oltre a sei *ka-na-pe-we* (κναφεῖς) 'follatori', compaiono per la prima volta due *ru-ra-ta-e* (forma duale di *λυράτας) 'suonatori di lira'. La presenza di un musicista, indicato con il suo strumento preciso, la lira, su una tavoletta di argilla databile al TE IIIB, permette di conoscere il nome di uno degli strumenti che i Micenei usavano rappresentare nelle loro raffigurazioni. Inoltre, siccome il contesto della tavoletta (come della serie di cui fa parte) è sicuramente religioso, per i riferimenti ad offerte votive destinate a divinità, luoghi sacri o a cerimonie ufficiali svolte in ambito palatino, la menzione dei *ru-ra-ta-e* trova una perfetta collocazione come designazione di suonatori professionisti presenti in quelle occasioni. Infine, oltre a chiarire l'occasione ed il contesto dell'esecuzione di *performances* musicali, il nome di funzione tebanico fornisce la prima attestazione di **ru-ra* in miceneo, corrispondente alla forma greca di I millennio λύρα.

È una circostanza molto interessante che la terminologia greco-classica per gli strumenti musicali sia, linguisticamente, in grandissima misura anellenica e, in alcuni casi, non indoeuropea. Termini come l'omerico *phorminx*, 'lira', così come molti altri nomi di strumenti musicali formati con lo stesso suffisso "espressivo" pre-greco -ιγ(ξ) (*syrinx*, *salpinx*), sono stati di solito considerati prestati da un sostrato "Mediterraneo" o "Pelagico/Minoico". Gli stessi scrittori greci, che comunemente li adoperavano, erano a conoscenza della loro estraneità alla lingua greca enfatizzandone origini anatoliche (spesso frigie) o tracie, quest'ultima associata alla mitologia di Orfeo. Così, Strabone (10.3.17): 'uno scrittore dice suonando la *kithara asiatica*; un altro chiama il flauto *berecinzio* e *frigio*, e alcuni degli strumenti sono chiamati con nomi barbari *nablas*, *sambyce*, *barbitos*, *magadis* ed altri ancora ».

Hildesheim - New York 1979², p. 898.5); Plin. *Ep.* 9.17; Artem. 4.72; *IG XIV*, 2030; *SEG XVII*, 348. Per la forma parallela κθαριστής 'suonatore di κθάρα', cf. Hes. *Th.* 95; Ar. *Eq.* 992, *Nu.* 964; Arist. *Po.* 1455a3; etc.

5. *AGS 2001*, p. 370. Questa serie di tavolette registra distribuzioni di grano ad un ampio gruppo di destinatari, costituito da: divinità (*si-to*), inservienti di santuario (*a-ko-da-mo*, *si-to-ko[-wo]*, *to-pa-po-ro-i*), santuari (*ka-zo-de*, *ki-ta-]ro-na-de*) o feste (*po-to-a₂-ja-de*, *te-re-ja-de*), animali sacri (indirettamente indicati da *ku-na-ki-si*), individui designati col titolo (*po-me-ne*, *ka-na-pe-we*, *ru-ra-ta-e*) ed individui designati con l'antropónimo.

Tra questi, anche il termine *lyra*⁶ non ha una etimologia indoeuropea accreditata,⁷ ma è un prestito da una lingua non riconoscibile, parte di quel sostrato “egeο”, pre-ellenico, di altissima civilizzazione, da cui i Greci Micenei hanno acquisito un gran numero di termini assieme all’oggetto che questi designavano. La prima attestazione del termine ricorre nell’*Inno ad Hermes*,⁸ ove se ne descrive l’invenzione, da parte del dio, realizzata dal guscio di una tartaruga e da cui si evince un uso piuttosto generico nella terminologia degli strumenti a corda. Qui, infatti, la ‘lira’ viene chiamata *lyra* (v. 423); *chelys*, cioè ‘tartaruga’ (v. 153, 242); *phorminx* (v. 65, 506), e *kitharis* (v. 499, 509, 515). Sebbene l’inno abbia raggiunto la sua forma definitiva probabilmente nel periodo tardo arcaico, la scena è ambientata in Arcadia, roccaforte della cultura achea, dove Hermes sopravvisse dal *pantheon* miceneo.⁹

Anche nei poemi omerici sembra che i due termini *kitharis* e *phorminx* siano stati usati in maniera piuttosto ambivalente. In un recente studio, Renfrew¹⁰ sottolinea che in Omero il termine *phorminx* ricorre ventuno volte, spesso in riferimento allo strumento vero e proprio, mentre *kitharis* solo cinque, spesso nella forma verbale indicante il ‘suonare la lira’, il che potrebbe implicare che i due termini non indicassero due strumenti chiaramente distinguibili. Inoltre, l’uso delle forme verbali *kitharizō* e *phormizō* sembra allo stesso modo indiscriminato: il primo viene impiegato a designare chi suona la *phorminx* ed il secondo chi suona la *kitharis*. Anche in seguito, il termine *lyra* viene considerato sinonimo sia di *phorminx* (Pindaro si riferisce al proprio strumento con entrambi i termini) che di *kitharis*.¹¹

Tuttavia, nel repertorio degli strumenti a corda usati nel periodo greco classico, Maas e Snyder¹² distinguono, da un punto di vista puramente tecnico, tra *kithara* (forma derivata dall’omerico *kitharis*), *lyra* (o *chelys-lyra*), *barbitos* e *phorminx*.

È possibile che l’esistenza di più nomi per questo strumento, diventati sinonimi nel periodo alto arcaico, nasconda, in origine, una distinzione operata in base al numero delle corde. A questo proposito, in uno studio recente ed esaustivo, V. Ivanov¹³ ha ribadito le tesi di M. West¹⁴ sulla possibilità di riconoscere un antico

6. Attestato in: *h.Merc.* 423; *Margites* I; *Archil.fr.* 54.11, 93a.5 WEST; *Alc.fr.* 307c VOIGT; *Alcm.* 140 (M. DAVIES, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, Oxford 1990, p. 120); *Sapph.fr.* 44.33, 103.9, 208 VOIGT; *Stesich.* 278.2 (*PMGF*, p. 233); *Pi. O.* 10.93, *N.* 10.21; *A. A.* 990; *Pl. R.* 399d, *Lg.* 809c,e; *Aristid. Quint.* II. 16. Cf. M. MAAS - J. MCINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Heaven 1989, p. 79.

7. *DELG* s.v. λύρα.

8. T. W. ALLEN, *Homeri Opera*, Oxford 1955, vol. V, p. 42-64.

9. J. C. FRANKLIN, “The Wisdom of the Lyre. Soundings in Ancient Greece, Cyprus and the Near East”, in *Serie Studien zur Musikarchäologie*, E. Hickmann, R. Eichmann (ed.), Berlin (in corso di stampa).

10. C. RENFREW, “Word of Minos: The Minoan Contribution to Mycenaean Greek and the Linguistic Geography of the Bronze Age Aegean”, *CArchJ* 8 (1999), p. 246-247.

11. *Aristox.fr.* 102 WEHRLI; *Call. Ap.* 12, 16, 19, 33, citati in F. CASSOLA (ed.), *Inni Omerici*, Milano 1975, p. 167.

12. M. MAAS - J. MCINTOSH SNYDER, *Stringed*, cit., p. 139.

13. V. V. IVANOV, “An Ancient Name of the Lyre”, in *UCLA Indo-European Studies*, vol. I, V. V. Ivanov, B. Vine (ed.), Los Angeles 1999, p. 272-275.

14. M. L. WEST, “The singing of Homer and the modes of the greek music”, *JHS* 101 (1981), p. 120-121; ID., “The singing of hexameters: evidence from Epidauros”, *ZPE* 63 (1986), p. 39-46; ID.,

passato indoeuropeo negli schemi accentologici e metrici dell'accompagnamento con un tipo arcaico di lira a quattro corde. Questa ipotesi trova conferma nell'analisi linguistica dei nomi delle sette corde nella terminologia greca: infatti, la loro comparazione con alcune delle lingue parlate nel III e II millennio nel bacino del Mediterraneo orientale dimostra che l'intera serie è fondata su un antico sistema basato sul quattro (*hypate, lichanos, mese, nete*), al quale sarebbero stati aggiunti altri tre nomi (*parhypate, trite, paranete*) solo successivamente, per l'esigenza di designare le tre corde aggiuntive dell'eptacordo. Da questa analisi puramente linguistica, dunque, si potrebbe dedurre che il termine *lyra* indicasse originariamente uno strumento a quattro corde, che si sarebbe diffuso solo in seguito ad indicare, genericamente, qualsiasi strumento a sette corde.

Questo argomento è stato sostenuto generalmente in base all'interpretazione letterale del passo di Strabone (13.2.4) ove lo storico attribuisce col beneficio del dubbio (insito nel verbo λέγεται) l'invenzione della lira a sette corde a Terpandro di Lesbo.¹⁵ Tuttavia, le raffigurazioni di lira a sette corde del periodo geometrico o di quello miceneo (ove è sia a cinque che a sette) non possono essere attribuite alla fantasia degli artisti, ma andranno analizzate come testimonianze dell'esistenza di una musica eptafonica anche prima del periodo arcaico, ipotizzabile sulla base del riconoscimento dell'influsso dell'eptafonia mesopotamica sul patrimonio musicale originario dei Greci già a partire dall'età del Bronzo. Infatti, secondo un'ipotesi di West,¹⁶ ripresa da Franklin,¹⁷ Terpandro potrebbe essere stato solo un nome autorevole, associato dalla memoria successiva ad un cambiamento su larga scala dei toni musicali che culminò nel periodo Orientalizzante, in corrispondenza con l'*acme* neo-assira. Quindi, sicuramente un personaggio storico, Terpandro può aver riportato in auge, piuttosto che inventato, la musica a sette corde oscurata nel periodo della *Dark Age* ma già sperimentata nelle corti micenee. Allo stesso modo interessante è la tradizione,¹⁸ parallela a quella di Terpandro, che dice di Amfione, che aggiunse tre corde alle antiche quattro e che avesse imparato τὴν ἁρμονίαν τῶν Λυδῶν 'l'armonia dei Lidi', ad indicare ancora una volta un influsso da Oriente. Queste ed altre testimonianze simili non devono essere considerate come un miscuglio disperato di racconti contraddittori, ma come il segno di un cambiamento musicale eterogeneo in tutta la Grecia, con tutte le sue subtradizioni regionali, durante svariate generazioni, contraddistinto da invenzioni, sperimentazioni, oblii e reinvenzioni.

"The rise of the greek epic", *JHS* 108 (1988), p. 151-172; ID., *Ancient greek music*, Oxford 1992, p. 208-209.

15. Strabone trascrive due versi attribuiti a Terpandro stesso: Τέρπανδρον ... τὸν πρῶτον ἀντὶ τῆς τετραχόρδου λύρας ἐπταχόρδω χρησάμενον, καθάπερ καὶ ἐν τοῖς ἀναφερομένοις ἔπεσιν εἰς αὐτὸν λέγεται: σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστρέψαντες αἰοιδῆν, ἐπτατόνω φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

16. M. L. WEST, *Ancient*, cit., p. 330.

17. J. C. FRANKLIN, *Terpander. The Invention of Music in the Orientalizing Period*, PhD Diss., University College London 2001, p. 68.

18. Riportata da Pausania (9.5,7-8).

La prospettiva di una differenziazione di ambiti di uso, e non solo in termini evolutivisti, è stata di recente sostenuta da Franklin,¹⁹ che ritiene di poter individuare una musica “palaziale” e di supporre una “popolare” in periodo miceneo, laddove le raffigurazioni in nostro possesso, tutte provenienti da contesti palatini o, comunque, espressioni dell’arte del “potere”, raffigurano lire con numero di corde superiore a quattro. Quindi, ritiene di poter distinguere una musica “palatina”, eptafonica, propria delle corti cosmopolite in continuo contatto con influssi vicino-orientali, ed una musica popolare, che avrebbe ereditato la tetrafonia indoeuropea e che sarebbe stata accolta da Omero dopo la caduta dei Palazzi e la scomparsa (almeno fino alla metà del settimo secolo) della lira a sette corde.

Accanto al termine **ru-ra*, è possibile isolare, nella documentazione micenea, l’attestazione di un’altra designazione per questa classe di strumenti a corda, il cui spessore cronologico è testimoniato dalle sue attestazioni a partire dal III millennio in area semitica, ma che risulta ignota ad Omero (che conosce l’antroponimo derivante da essa) per poi riapparire, solo in periodo molto tardo, nel commento di Eustazio²⁰ *ad Iliadem* 11.20.

Il termine in questione è *ki-nu-ra*, attestato in un contesto sia sacrale che secolare nelle tavolette di Pilo **Qa 1301** (seguito da *me-nu-a₂ *189*) e **Vn 865** (in un catalogo di *na-u-do-mo*), e interpretato²¹ come antroponimo maschile, trasponibile nel greco *Κινύρας*, nome del re-sacerdote di Cipro (Hom. *Il.* 11.20, *Κινύρας*)²² che per le sue doti di citaredo osò sfidare Apollo e che portava un nome riconnesso da Eustazio all’ebraico *kinnor* (lira). Dal punto di vista prosopografico, nelle due attestazioni in Lineare B si tratta probabilmente di personaggi diversi.

L’interesse di questo termine nell’ambito del presente studio risiede nel fatto che è stato confrontato²³ con il greco *κίνυρα*, una delle designazioni della lira che, in questo caso, si rivela un chiaro prestito dal semitico occidentale. Quindi, sebbene nelle attestazioni micenee il termine sia impiegato come antroponimo, potrebbe tuttavia dimostrare la conoscenza del nome (o, almeno, della radice *knr*), e fornire un orizzonte cronologico all’interno dell’età del Bronzo per l’acquisizione del prestito alla lingua greca.

Inoltre, il contesto delle tavolette in cui è attestato il termine *ki-nu-ra* potrebbe essere particolarmente significativo e suggerire, in via ipotetica, la possibilità che

19. *Terpander*, cit., p. 90-95.

20. Eust., *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam, ad fidem exempli Romani*, Leipzig 1825-30.

21. *DMic.* s.v. *ki-nu-ra*; H. VON KAMPZ, *Homerische Personennamen*, Göttingen 1982, p. 327. L’antroponimo è attestato, nel I millennio, a Cipro (*LGPN* I, p. 256), in Tessaglia (*LGPN* III.B, p. 231), nell’Italia meridionale e, nella forma *Κινύρα*, in Calabria (*LGPN* III.A, p. 241).

22 Per una trattazione dettagliata del personaggio con raccolta e analisi delle fonti antiche, cf. W. KROLL, s.v. *Kinyras*, *RE* XI.1, p. 484; C. BAURAIN, “Kinuras. La fin de l’âge du Bronze à Chypre et la tradition antique”, *BCH* 54 (1980), p. 277-308. Per un più recente approfondimento, cf. J. C. FRANKLIN, “The Wisdom”, cit. (in corso di stampa). Per l’ipotetica raffigurazione del re *Kinyras* su un *kalathos* cipriota del XII secolo, si veda M. CULTRARO, “L’affresco del cantore di Pilo e l’investitura del potere”, *Ostraka* 9 (2000), p. 22-23.

23. P. H. ILIEVSKI, “The suffix -υλο/α- in the Mycenaean personal names”, in *Acta Mycenaea*, p. 261.

nell'occorrenza in **PY Qa 1301** il termine non indichi un antroponimo, ma possa essere interpretato secondo una diversa chiave di lettura. La tavoletta in questione è stata redatta dalla mano 15 autrice, con la mano 33, di tutte le tavolette della serie **Qa**,²⁴ rinvenute nella stanza 99 del *NE Building*,²⁵ ed aventi come oggetto la registrazione di entrate (da un minimo di una ad un massimo di cinque) o di consegne designate dall'ideogramma *189,²⁶ che compare esclusivamente in questi testi. Essi presentano uno schema ricorrente, consistente in: antroponimo (che, quando attestato altrove, appartiene ad un personaggio importante della società pilia, per es. in campo militare o nella gestione delle terre),²⁷ antroponimo + toponimo (che, quando identificato, appartiene alla provincia superiore), antroponimo + titolo (per esempio, *ka-wa-ra i-je-re-ja* in **Qa 1289**), o titolo + toponimo (per esempio, *i-je-re-u se-ri-no-wo-te*). Il fatto che i titoli attestati appartengono alla sfera religiosa induce ad ipotizzare che le tavolette in esame si riferiscano a personaggi collegati al culto: tre testi riguardano un sacerdote o una sacerdotessa (**Qa 1290, 1289, 1300**, e forse **1303**) ed un quarto un uomo 'della Signora' (*po-ti-ni-ja-wi-jo*, **Qa 1299**). In questo contesto, M. Ventris e J. Chadwick²⁸ propongono di leggere *po-qa-te-u* (**Qa 1295**) come */phoig^uasteus/* (φοιβάζω), 'profeta' o 'purificatore rituale'. Il termine associato a *ki-nu-ra, me-nu-a₂*,²⁹ è stato interpretato³⁰ come *Μενύαξ (= Μινύαξ; cf. Μινύαι, Hdt. 1.146 e Μινυήτιος, idronimo della regione circostante Pilo in Hom. *Il.* 11.722), etnico impiegato come titolo, antroponimo (almeno nelle attestazioni cnosia, in **Sc 238**, e pilia, in **An 724.2**, ove compare con la grafia *me-nu-wa*) o come toponimo,³¹ ma il suo significato non è del tutto chiaro.

Quanto all'ideogramma oggetto delle registrazioni in esame, *189 è costituito da una cornice rettangolare in cui è inscritto il sillabogramma *ke*, che, date le analogie con casi simili, è molto probabilmente la sillaba iniziale dell'oggetto designato dall'ideogramma stesso. Tuttavia, la sua interpretazione è molto controversa:

24. Una particolarità della serie è che mentre tutti gli antroponimi identificabili con sicurezza nelle tavolette della Mano 15 sono maschili ed alcuni di essi hanno titoli religiosi (per esempio, *i-je-re-u*), la Mano 33, coautrice della Mano 15, ha redatto i testi in cui analoghe entrate di *189 sono collegate esclusivamente a figure femminili (designate, ad esempio, dal titolo *i-je-re-ja*).

25. Per un riesame complessivo di quest'area del palazzo e dei documenti ivi rinvenuti, cf. L. M. BENDALL, "A Reconsideration of the Northeastern Building at Pylos: Evidence for a Mycenaean Redistributive Center", *AJA* 107 (2003), p. 181-231.

26. *Scribes Pylos*, p. 79, 80, 96, 117 e n. 185, p. 188 n. 270.

27. *Interpretation*, p. 144, 372. *E-ke-ri-ja-wo* (**Qa 1292**) è attestato in relazione al regime terriero in **Er 880, Un 718** e a contribuzioni militari in **An 610, 724**. Analogamente, *a-pi-a₂-ro* (**Qa 1297**) ricorre in **On 300** (dove sembra un ufficiale regionale) ed **Ea 109**, così come *ne-qe-u e-da-e-u* (**Qa 1298**) è un possessore di terre *ka-ma a pa-ki-ja-ne* in **Ep 613**.

28. *Docs²*, p. 484-485.

29. Appellativo di persona, maschile, in **PY Aq 218.14; Qa 1293, 1301**; variante grafica di *me-nu-wa*, appellativo in **PY An 724**; antroponimo maschile in **KN Sc 238; V 60.3; Xd 7702**.

30. Cf. *Études*, p. 56 n. 47, 261 n. 135.

31. *Interpretation*, p. 371-373.

Lang,³² considerando il contesto in cui le tavolette sono state rinvenute (connesso alla lavorazione di pellame ed in associazione con alcune delle tavolette della serie Cc), suggerisce l'ipotesi che possa rappresentare qualche prodotto animale realizzato nel *NE Building*. Gli autori di *Documents*, invece, ritengono che possa trattarsi di un tipo di tessuto o di un abito cultuale in base alla somiglianza con l'ideogramma tessile *159 e al contenuto delle tavolette e, infine, Palmer³³ propone che l'ideogramma in questione indichi una sostanza sacrificale; come precisa di recente la Bendall,³⁴ comunque, sia che *189 indichi un materiale grezzo che un prodotto finito, vista la tipologia dei personaggi cui è destinato (o che lo consegnano), doveva rappresentare un prodotto di lusso.

Quanto a *kinura*, il termine in questione si è diffuso con lo strumento che designava dall'area semitica occidentale non più tardi della metà del III millennio a.C.³⁵ La sua attestazione più antica proviene dall'archivio di Ebla e data alla seconda metà del XXIV sec., laddove compare nella forma sumerica *kinnārum*, corrispondente al nome della lira ebraica, *kinnōr*. La sua epoca di attestazione così alta può essere comparata con i dati musicologici sulla diffusione dello strumento a partire dall'area semitica occidentale; sebbene, infatti, il termine sia attestato in numerose lingue semitiche, sembra indigeno solo nel semitico occidentale. Attorno al 1700 a.C., poi, il termine *kinnārum* è attestato a Mari e nel 1500-1400 ad Alalakh nella forma derivata ^{LU}*ki-in-na-ru-hu-li*³⁶ 'suonatore di lira'. Ad Ugarit, infine, (dove si suppone l'esistenza di un dio *Kinnāru*) il termine è attestato sia nella forma *kinnara-* che *knr*. La diffusione della parola nell'area di espansione delle grandi civiltà del II millennio è dimostrata dall'attestazione di *knrr* nel periodo amarniano (ca. 1350-1333 a.C), insieme all'apparizione in Egitto delle prime "lire giganti". L'attestazione del termine, in hattico (già lingua morta dall'inizio del II millennio: *hun-zinar*, *ippi-zinar*), in caucasico e in accadico (*zannaru*), con *z-* iniziale risultante dalla palatalizzazione dell'originario **k-*, dimostra una derivazione luvia del termine, che implica un prestito dal semitico occidentale al luvio non successivo al III millennio (per una serie di osservazioni sulla fonologia luvia) e, da questa lingua, all'hattico. Quindi, il termine *kinyra* è l'unico tra quelli indicanti strumenti musicali a corde ad avere una etimologia chiara.

Poiché gli strumenti musicali avevano una funzione importante non solo nell'esecuzione di musica e *performances* vocali, ma anche nella poesia e nel rito in generale, i collegamenti discussi tra la terminologia musicale greca e quella vicino-

32. C. W. BLEGEN, M. LANG, "The Palace of Nestor Excavations of 1957", *AJA* 62 (1958), p. 191; interpretando *KE* come sillabogramma iniziale del termine espresso dall'ideogramma, ipotizza le letture *ke-ra* (γέρας) o *ke-se-ne-wi-ja* (ξείνια) alla luce del contesto religioso delle tavolette, oppure una lettura *ke-ra-a* 'corna' assumendo che *189 indicasse corna o altri prodotti animali lavorati nel *NE Building* (cf. *ke-ra-e* in **PY Sa 840**, proveniente dallo stesso contesto).

33. *Interpretation*, p. 373: « The indications are that the new Qa texts record the issue of some sacrificial substance *KE* to prominent religious personnel ».

34. L. M. BENDALL, "A reconsideration", cit., p. 212-213.

35. V. V. IVANOV, "An Ancient Name", cit., p. 265-282.

36. Semanticamente simile all'ittita *kinirtallaš*, 'l'uomo della cetra'.

orientale indicano l'integrazione di una vasta area ove fu preparata e anticipata la successiva tradizione culturale musicale europea.

Ritornando all'attestazione micenea di *ki-nu-ra*, sebbene il contesto generale della serie **Qa** sia chiaro, nella misura in cui contiene la registrazione di offerte di un qualche manufatto o sostanza sacrificale a personaggi importanti nella sfera religiosa, non lo sono, invece, né il significato preciso del termine (*me-nu-a₂*) connesso con *ki-nu-ra*, né il valore dell'ideogramma *189. L'associazione costante, nelle rappresentazioni sopravvissute del periodo miceneo, dell'uso della musica in contesti religiosi e la corrispondenza precisa di *ki-nu-ra* con un antico nome della lira, potrebbero far sospettare che, in questo caso, quest'ultimo rappresentasse un titolo o un nome di funzione. A questa conclusione potrebbe portare anche la già citata interpretazione di *me-nu-a₂* come antroponimo; conseguentemente, *ki-nu-ra* risulterebbe un titolo designante, appunto, un 'suonatore di *kinura*'. In questa prospettiva, tuttavia, bisognerebbe ipotizzare che la tavoletta **PY Qa 1301** presentasse uno schema invertito rispetto agli altri documenti della serie, con la successione titolo (κινύρας) + antroponimo (Μινύας). Questa ipotesi, assai suggestiva, è stata di recente proposta da Franklin,³⁷ che legge l'attestazione di *ki-nu-ra* in **PY Qa 1301** come nome di funzione alla stregua di quelli dei sacerdoti e delle sacerdotesse elencati negli altri testi della serie, ad indicare un 'suonatore di lira' del Palazzo o del Santuario. Si potrebbe, quindi, riconoscere in questo termine un corrispettivo di *ru-ra-ta-e*, designante, a Tebe (**Av 106**), suonatori di lira professionisti di Palazzo, attestati, come in questo caso, in un contesto religioso (quello delle tavolette della serie **Av**). Tuttavia, questa ipotesi, seppure molto stimolante, non sembra poter essere ulteriormente verificata.³⁸

Quindi, a fronte dell'uso omerico dei termini *phorminx* e *kitharis* per gli strumenti a corda della famiglia della lira, si può ragionevolmente supporre che il miceneo impiegasse le designazioni alternative *knr* (*ki-nu-ra*) e *lyra* (**ru-ra*). Mentre il secondo è ampiamente attestato nel vocabolario musicale greco, il primo non è più usato nella Grecia continentale fino al periodo tardo cristiano sopravvivendo tuttavia a Cipro, ove l'epiclesi locale di Apollo 'suonatore di *kinyra*'³⁹ presuppone il verbo *kinyrizō*, 'lamentarsi, gemere'.⁴⁰

Infine, un ultimo nome di strumento musicale, questa volta a fiato, potrebbe essere celato in due antroponimi: *au-ri-jo*⁴¹ e *a-pa-u-ro*.⁴² Il primo è attestato a

37. J. C. FRANKLIN, "Lyre Gods of the Bronze Age Musical Koine", *The Journal of Ancient Near Eastern Religions* 6/2 (2006) (in corso di stampa); ID., "The Wisdom", cit. (in corso di stampa).

38. Cf., *contra*, C. BAURAIN, "Kinyras", cit., p. 305-306, che interpreta entrambe le attestazioni pilie come antroponimi.

39. *kenuristês*: J. C. FRANKLIN, "The Wisdom", cit. (in corso di stampa).

40. Cf. anche *Etymologicum Magnum* (ed. GAISFORD) s.v. κινυρόμεναι· μέλπουσαι, ᾄδουσαι· ἀπὸ τῆς Κινύρας· καὶ κινύρετο, ἐθήρει.

41. M. LEJEUNE, "Syllabaire mycénien: peut-on lire *au-* pour 85 ?", *SMEA* 1 (1966), p. 27; J. L. MELENA, "Coriander on the Knossos tablets", *Minos* 15 (1974), p. 143.

42. J. L. MELENA, "On the Knossos Mc tablets", *Minos* 13 (1972), p. 31; J.-P. OLIVIER, "91 raccords de fragments dans les tablettes de Cnossos", *ABSA* 62 (1967), p. 331.

Cnosso (**As 604.2**; **Da 1080.B**, **1116.b**; **Dv 1103.B**) come nome di un operaio o di un pastore in località diverse, mentre a Tebe (**Ug 5**: *a-ka-to-wa-o / ka-e-sa-me-no au-ri-jo O*]) è forse un epiteto⁴³ riferito ad un antroponimo (*ka-e-sa-me-no*, attestato in questa accezione anche in **PY An 656.19** e **Vn 1191.2**) seguito dalla sigla *O*. Avvalorata l'ipotesi che il termine in questione sia, nell'occorrenza tebana, un titolo, l'osservazione che tra *au-ri-jo* e l'antroponimo *ka-e-sa-me-no*, che lo precede, non c'è alcuna congiunzione, come comunemente si verifica nella documentazione in Lineare B. L'etimologia greca rimanda tanto ad *ἄλιος* o *Ἀλίων*, quanto ad *Ἀρίων*. La verosimiglianza delle prime due letture può essere giustificata con l'introduzione dell'antroponimo in una serie coerente attestata nel I millennio, ove *-αυλος* appare sia come secondo che come primo elemento della composizione, come *Ζεῦξαυλος*,⁴⁴ *Πρώταυλος*,⁴⁵ *Δίαυλος* oppure *Ἀλίσκος* (Paus. 2.31,6), *Ἀλίων*. Questa classe sembra derivare da *αὐλός*⁴⁶ 'piffero, flauto', termine formato con il suffisso *-lo-* documentato in molte lingue indoeuropee; quindi, anche l'antroponimo miceneo potrebbe rientrare in questa famiglia ed essere interpretato come nome in *-ιος* che attesta la conoscenza e l'uso di una ulteriore designazione di uno strumento musicale (**au-ro*)⁴⁷ in miceneo. Su questa base, è possibile interpretare come **Απαυλος* (come derivante da *ἀπό* e *αὐλός*)⁴⁸ l'antroponimo *a-pa-u-ro*, attestato a Cnosso nella tavoletta **Mc 4463.a** (seguito dall'ideogramma **150* e dalla cifra 10).

Degli strumenti fino a questo momento menzionati, le testimonianze iconografiche minoiche e micenee offrono numerose raffigurazioni, fornendo il *background* iconografico dei dati epigrafici ed illustrando il contesto d'uso, principalmente funerario e religioso, degli strumenti ereditati dal Vicino Oriente.⁴⁹ Infatti, il coinvolgimento della musica è documentato principalmente in manifestazioni di carattere sacro, quando il rituale prevedeva il coinvolgimento di uno strumento musicale (come dimostrano l'affresco ed il sarcofago di Haghia Triada⁵⁰ nonché le dediche di strumenti nei santuari, tra i quali la *chelys* di

43. J. CHADWICK in *TT I*, p. 130: « possibly epithet /aulios/ (= ἄλειος ?), defining the *ka-e-sa-me-no* meant ». Questa interpretazione potrebbe testimoniare l'esistenza di una ulteriore classe di suonatori professionisti (in questo caso, di flauto) agenti in ambito palatino alla stregua dei suonatori di lira; tuttavia, né il soggetto né la struttura della serie **Ug** sono abbastanza chiari per trarne conclusioni definitive.

44. *HPN*, p. 89.

45. *TAM III.1*, p. 326 (Termessos, Pisidia).

46. *Il.* 10.13; 18.495; *h.Merc.* 452; *Pi. O.* 5.19 (λύδιος).

47. Il sostantivo *au-ro*, *αὐλός*, come designazione di un elemento del carro il cui significato tecnico è difficile da precisare ulteriormente, è attestato in **KN Sd 4402.a**. Sulla diffusione e l'uso del flauto nell'età del Bronzo egea, cf. R. DUEV, "Auloi (*au-ro*? - αὐλοί) in Mycenaean World?", *ZAnt* 53 (2003), p. 15-22.

48. P. H. ILIEVSKI, "The suffix *-υλο/α-*", cit., p. 268.

49. Cf. A. FRANCESCHETTI, "L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L'evidenza egea del II millennio a.C.", *AC* 75 (2006), p. 1-14.

50. J. G. YOUNGER, *Music*, cit., p. 66-68, cat. 29, tav. 10, 18.

Phylakopi⁵¹) o, in particolare, durante le cerimonie funebri, quando, dopo averlo suonato, l'oggetto era in alcuni casi depositato all'interno del sepolcro (*tholos* o tomba a camera),⁵² quale complemento del corredo funebre o come ricordo del ruolo svolto in vita dal defunto. È evidente, quindi, una funzione principale di accompagnamento delle diverse fasi del rituale da parte della musica: la *phorminx* veniva suonata nelle processioni e durante le libagioni mentre gli *auloi*⁵³ erano suonati anche in occasione di sacrifici di animali. Ancora una volta, il sarcofago di Haghia Triada sottolinea il ruolo importante del musico ponendo sia l'aulete che il suonatore di *phorminx* al centro dei due lati lunghi, in posizione abbastanza isolata. La stessa associazione di *phorminx* ed *auloi*, poi, sembra ricorrere nell'affresco proveniente dalla stessa "villa" (datato al TM IIIA:1).⁵⁴ Una delle raffigurazioni più spettacolari di un aedo nell'arte micenea è senza dubbio l'affresco proveniente dalla sala del trono di Pilo, risalente alla fine dell'età del Bronzo.⁵⁵ Questi non partecipa al banchetto che si svolge nel registro inferiore della scena: sta da parte, con la *phorminx* in mano e ha lo sguardo rivolto altrove; inoltre, le sue dimensioni sono maggiori rispetto agli altri elementi della composizione ed egli è associato ad un grifone. Queste caratteristiche, che sembrano indicare uno *status* semidivino del cantore, hanno suggerito a Langdon⁵⁶ un confronto tra gli aedi di Pilo e Kalami⁵⁷ (quest'ultimo associato ad un uccello e raffigurato secondo uno schema

51. C. RENFREW, *The Archaeology of Cult. The Sanctuary at Phylakopi*, London 1985 (*BSA Suppl.* 18), p. 384.

52. Come nel caso dei frammenti di lire d'avorio provenienti dalla tomba a camera 81 di Micene, dalla *tholos* di Menidi (J.-C. POURSAT, *Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes*, Paris 1977, rispettivamente p. 97, cat. 307-309, tav. 33-34 e p. 147-148, cat. 425, 431, 440, tav. 45), dalla *larnax* di Palaikastro (R. C. BOSANQUET - R. M. DAWKINS, *The Unpublished Objects from Palaikastro*, London 1923 [*BSA Suppl.* 1], p. 127-138, 158, fig. 110), dalla necropoli di Zapher Papoura (C. RENFREW, *The Emergence of Civilization, the Cyclades and the Aegean in the Third Millennium B.C.*, London 1972, p. 435, fig. 19.12) o da Cnosso (N. PLATON, "Minoike lyra", in *Charisterion eis A. K. Orlandon*, vol. III, Athenai 1966, p. 208-226, tav. 67, p. 210, fig. 1).

53. Quanto ai resti materiali di questo tipo di strumento, potrebbero essere riconducibili ad un *aulos* alcuni frammenti provenienti da Micene (J.-C. POURSAT, *Catalogue*, cit., p. 11, cat. 17, tav. II).

54. J. G. YOUNGER, *Music*, cit., cat. 30, tav. 12.

55. Una ricostruzione dell'intero ciclo pittorico del *megaron* e dell'anticamera propone una lettura tematicamente coerente dei frammenti di affresco qui rinvenuti (in cui compaiono svariati individui recanti offerte, il muso di un toro, un toro adagiato su un tavolo, figure di banchettanti, l'aedo ed il grifone), come la rappresentazione (nell'anticamera) di una processione in cui viene condotto un toro tra figure di tributari che culmina nel *megaron* con il sacrificio dell'animale seguito da un banchetto accompagnato dal canto dell'aedo (L. MCCALLUM, *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes*, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania 1987, p. 90-91, 130-132, 199, tav. 10 [UMI #8804933]). Per una recente riflessione sulla valenza simbolica di questi affreschi, accompagnata da una raccolta di confronti per il cantore pilio nell'iconografia minoica e micenea, si rimanda a M. CULTRARO, "L'affresco", cit., p. 9-30.

56. S. LANGDON (ed.), *From Pasture to Polis: Art in the Age of Homer*, Columbia MO 1993, p. 76-87.

57. Datato al TM IIIB; L. GODART, "Una rappresentazione di aedo nella Creta del XIV sec. a.C.", *RAL* 391 (1994), p. 191-201.

iconografico analogo a quello presente su un frammento di cratere da Nauplion⁵⁸) ed i cantori mitici dell'età successiva, come Mopsos e Orfeo.⁵⁹ Inoltre, l'associazione con animali alati (ribadita dalla forma delle lire, le cui terminazioni dei bracci sono, spesso, a forma di teste di uccello⁶⁰) potrebbe indicare non solo l'epifania della divinità, ma anche una metafora del suono della musica stessa e delle "parole alate" del cantore.

I contesti, sempre connessi ad attività rituali, nei quali è attestato un coinvolgimento degli strumenti musicali, possono essere analizzati alla luce della concezione di questi ultimi come potenzialmente divini, non solo perché inventati da divinità (cf. l'*Inno ad Hermes*) ma anche per il loro ruolo nel diffondere (secondo uno schema vicino-orientale) un microcosmo dell'Armonia universale.⁶¹ Questo motivo è presente, ad esempio, nel patrimonio mitologico connesso ad Orfeo che, con la sua lira,⁶² ammansisce e "riordina" il mondo vegetale ed animale.⁶³ Tale potere "ordinatore" dello strumento ritorna, in questo caso rivolto al mondo degli uomini, nel mito di Amfione che, secondo Esiodo,⁶⁴ avrebbe costruito

58. Risalente al TE IIIA:2; A. DRAGONA-LATSOUDI, "Μυκηναϊκός κιθαρωδός απο τή Ναυπλία", *AE* 1977, p. 86-98.

59. Per completezza, sarà utile ricordare che l'arte egea offre anche altri contesti in cui sono rappresentati musicisti e cantori. I cantanti e il suonatore di sistro che accompagnano i lavoratori sul vaso dei mietitori di Haghia Triada hanno sicuramente la funzione di spronare gli uomini nel loro recarsi al lavoro e di dar loro il passo, così come l'aulete con la fila di soldati in marcia sul sigillo di Cnosso; più controverso è l'affresco di Akrotiri (Xeste 3, stanza 4) che raffigura scimmie associate a lire triangolari; cf. J. G. YOUNGER, *Music*, cit., rispettivamente p. 8-9, 48, cat. 53, tav. 1; p. 46, cat. 65, tav. 24.7; p. 15, cat. 28, tav. 15. Un ultimo esempio è, forse, rappresentato dal giovane che conduce i rematori sull'affresco della flottiglia nella Casa Occidentale di Akrotiri (CH. DOUMAS, *The Wall Paintings of Thera*, Athens 1992, p. 73, 81).

60. L'associazione micenea di cantori e uccelli continua in periodo arcaico (cf. J. C. FRANKLIN, *Terpander*, cit., p. 81-82): Alcmane sostiene di conoscere tutti i *nomoi* (ove νόμος indica una entità musicale riconoscibile ma soggetta a infinite variazioni e combinazioni) degli uccelli, ed Esiodo riconosce un'attitudine musicale alle Muse che cantano le leggi (*nomoi*). A questo proposito, inoltre, Younger (*Music*, cit., p. 54) ipotizza che le terminazioni dei bracci delle lire in forma di teste di uccello o oca potevano essere dei simboli erotici, confrontando l'evidenza micenea con quella egiziana, sebbene l'arte micenea così come la minoica, uniche tra quelle antiche, non abbiano prodotto alcuna raffigurazione con chiari riferimenti erotici.

61. Cf. la radice "armonica" *ἀρ- (ἀραρίσκω, ἀρμόζω) impiegata nel senso di 'mettere insieme, costruire qualcosa ordinatamente'.

62. È molto significativo che una tradizione (cf. Ps.-Eratosth. *Cat.* 24: ἐποίησε τὰς χορδὰς ἐννέα ἀπὸ τοῦ Μουσῶν ἀριθμοῦ) attribuisca ad Orfeo una lira a nove corde, il che trova un parallelo sorprendente in una tavoletta neo-Assira proveniente da Sippar (A. D. KILMER, "A Music Tablet from Sippar (?): BM 65217+66616", *Iraq* 46 (1984), p. 69-80), ove al nome di ciascuna delle nove corde seguiva l'invocazione ad una precisa divinità, secondo lo *standard* sumerico.

63. Cf. O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Dublin, Zurich 1972³ [1963², 1922].

64. *Fr.* 182 MERKELBACH - WEST: περὶ Ζήτου καὶ Ἀμφίωνος ἱστοροῦσιν ἄλλοι τε καὶ Ἡσίοδος, ὅτι κιθάρα τὸ τεῖχος τῆς Θήβης ἐτείχισαν. Un dettaglio importante nella successiva analisi di questo mito è la correlazione tra le sette corde e le sette porte della città beotica. Sebbene, nel frammento, non sia specificato il numero delle corde dello strumento, è plausibile che se non si fosse trattato di una lira a sette corde la sua correlazione, nel mito, con la costruzione delle sette porte di Tebe non avrebbe avuto senso. Inoltre, abbiamo esposto (v. sopra) i motivi e le prove

la fortificazione delle mura di Tebe dalle sette porte con l'aiuto della lira. L'attribuzione ad Esiodo di questa tradizione potrebbe dimostrare la sua pertinenza alla scuola beotica, con la conseguente possibilità che conservi retaggi locali ereditati dal periodo miceneo. Sebbene l'autore non specifichi il numero delle corde dello strumento di Amfione, è possibile che la simbologia connessa alla numerologia del sette fosse già parte del bagaglio mitologico miceneo. Infatti, è stato ipotizzato⁶⁵ che il mito dei Sette contro Tebe riecheggi il mito di fondazione di Babilonia da parte di sette dei che combatterono e sconfissero sette demoni e, quindi, dimostri l'acquisizione di una precisa simbologia orientale. Nella tradizione alternativa, invece, la città beotica sarebbe stata fondata da Cadmo, che attraverso il matrimonio con Armonia avrebbe stabilito l'ordine civico. La ben nota etimologia semitica del nome Cadmo (< *qdm*) ne fa un "orientale" ed una tradizione molto importante, riferita da Nicomaco di Gerasa,⁶⁶ lo riconosce come colui che avrebbe "portato la lira agli Achei". Quindi, il collegamento tra Cadmo e Armonia da una parte e Amfione e le sette porte dall'altra attesta precise connessioni tra la lira, la sua trasmissione da Oriente, la fondazione mitica di Tebe in accordo a precise procedure rituali con affinità mesopotamiche e lo *status* della città come microcosmo dell'Ordine universale.

Concludendo, è possibile individuare una data molto alta, risalente all'età del Bronzo egea, per la diffusione degli strumenti musicali nella cultura ellenica, nonché nella genesi del ciclo eptafonico e della simbologia connessa alla lira a sette corde. La musica greca arcaica, che trova in questa il suo strumento preferenziale, sembra dunque continuare tradizioni palaziali "colte", nella misura in cui la lira a

dell'esistenza di una musica eptafonica a partire dall'età del Bronzo, il che rende assolutamente plausibile che anche Esiodo ne fosse a conoscenza.

65. W. BURKERT, "Seven Against Thebes: An Oral Tradition between Babylonian Magic and Greek Literature", in *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, C. Brillante, M. Cantilena, C. O. Pavese (ed.), Padova 1981, p. 29-48: ID., *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the early Archaic Age*, Cambridge 1992, p. 63, 112, 189 n. 44.

66. Nicom. *Excerpta* I (C. JAN, *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig 1995, p. 266): τὴν λύραν τὴν ἐκ τῆς χελώνης φασὶ τὸν Ἑρμῆν εὐρηκέναι καὶ κατασκευάσαντα ἐπτὰ χορδὸν παραδεδωκέναι τὴν μάθησιν τῷ Ὀρφεῖ. Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λῖνον. Λῖνος Ἡρακλέα, ὕφ' οὗ καὶ ἀνηρέθη. ἐδίδαξε δὲ καὶ Ἀμφίωνα τὸν Θηβαῖον, ὃς ἐπὶ τῶν ἐπτὰ χορδῶν ἐπταπύλουσ τὰς Θήβας ὠκοδόμησεν. ἀναιρεθέντος δὲ τοῦ Ὀρφέως ὑπὸ τῶν Θρακικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἄντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου. εὐρόντας δὲ ἀλιέας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον, τὸν δὲ κομίσαι εἰς Αἴγυπτον. [εὐρόντας δὲ αὐτὸν] ἐκπονήσαντα ἐπιδειξάτωι τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ ἱερεῦσιν, ὡς αὐτὸν πρωθυερετὴν γεγενημένον. Τέρπανδρος μὲν οὕτω λέγεται τὴν λύραν εὐρηκέναι, Ἀχαιοὺς δὲ ὑπὸ Κάδμου τοῦ Ἀγήνορος παραλαβεῖν. τηνικαυτὰ φασιν. 'Si narra che Hermes abbia inventato la lira – quella realizzata da una testuggine – e che, dotandola di sette corde, ne avrebbe tramandato l'insegnamento ad Orfeo. Orfeo, poi, istruì Tamiri e Lino; Lino, Eracle, dal quale fu anche ucciso. Egli ammaestrò anche Amfione tebano, che costruì Tebe dalle sette porte in conformità con le sette corde. Quando Orfeo fu ucciso dalle donne tracie, poi, si narra che la sua lira fu gettata in mare, ma poi raccolta ad Antissa, città di Lesbo. I marinai che la trovarono la diedero a Terpandro, che la portò con sé in Egitto. Dopo essersi esercitato, dicono che l'avrebbe mostrata ai sacerdoti egiziani come se ne fosse stato l'inventore. Così si dice che Terpandro abbia scoperto la lira, benché gli Achei l'avessero ricevuta al tempo di Cadmo, figlio di Agenore. A quel tempo così raccontavano'.

sette corde sembra esser stato uno strumento già in uso nelle cosmopolite corti micenee. Le raffigurazioni di musicisti e strumenti musicali di tradizione minoica e micenea ed i possibili titoli designanti suonatori professionisti attestati in Lineare B permettono di inserire le culture egee in una *koinè* musicale che affonda le sue radici in Mesopotamia e che indica i Minoici come cruciale anello di collegamento tra le tradizioni vicino-orientali ed il mondo miceneo.