

L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

*Revue publiée avec l'appui de la Fondation Universitaire
Tijdschrift uitgegeven met de steun van de Universitaire Stichting*

L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia L'evidenza egea del II millennio a.C.

La musica, così importante nella cultura e nella spiritualità dei Greci, tramandata attraverso il ricordo di miti e di narrazioni leggendarie, non è stata una loro invenzione quanto una lenta acquisizione di tradizioni risalenti ad un passato molto remoto. L'obiettivo di questo studio è soffermarsi sulla trasmissione di uno strumento a corde, la lira, che trova nell'età del Bronzo la sua genesi in ambiente ellenico. Nel periodo arcaico e classico gli strumenti facenti parte di questa famiglia sono stati indicati con termini impiegati come sinonimi; nei poemi omerici la lira viene designata come φόρμιγξ e κίθαρις (ed i verbi corrispondenti φορμίζω e κιθαρίζω sono usati in maniera indifferenziata)¹, laddove nell'*Inno ad Hermes* queste due forme ricorrono accanto a χέλυς e λύρα². Sebbene nessuna composizione di musica egea sia sopravvissuta, il repertorio iconografico minoico e miceneo³, nonché la recente testimonianza epigrafica di una tavoletta in lineare B rappresentano una delle prove a favore di un processo di trasmissione senza soluzione di continuità dal II al I millennio a.C. nell'acquisizione di strumenti e teorie musicali che trovano nel Vicino Oriente la loro origine.

Infatti le arpe, le lire e gli αὐλοὶ sono diffusi, nel II millennio, in un'ampia area che comprende l'Egitto, la Mesopotamia e l'Egeo, ove questi strumenti svolgevano un ruolo importante durante le cerimonie del Palazzo o del Tempio. Nel ricercare un precedente diretto per la loro acquisizione in Grecia, l'evidenza a nostra disposizione punta alla Creta minoica: sebbene i rinvenimenti materiali di strumenti musicali siano limitati ai Micenei, è infatti molto probabile che questi li abbiano ereditati dai Minoici⁴. Sul piano delle evidenze archeologiche, è possibile, secondo Colin Renfrew⁵, che nell'Egeo dell'età del Bronzo siano stati usati due tipi di lira: la χέλυς

¹ C. RENFREW, "Word of Minos: The Minoan Contribution to Mycenaean Greek and the Linguistic Geography of the Bronze Age Aegean", *Cambridge Archaeological Journal* 8 (1999), p. 247.

² T.W. ALLEN, *Homeri Opera*, V, Oxford, 1955⁵ [1912], p. 42-64; λύρα (v. 423); χέλυς, "tartaruga" (v. 153, 242); φόρμιγξ (v. 65, 506), e κίθαρις (v. 499, 509, 515).

³ Per una raccolta esaustiva delle fonti iconografiche che rappresentano strumenti musicali o cantori in ambiente egeo e dei *realia*, si rimanda a J.G. YOUNGER, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered, 1998.

⁴ M. MAAS, J.M. SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Heaven, 1989, p. 13.

⁵ RENFREW, *l.c.* (n. 1), p. 247.

(come quella trovata in frammenti nel santuario di Phylakopi a Melos⁶) e la φόρμιγξ, i cui esemplari sono stati rinvenuti in necropoli cretesi e continentali.

Quanto al repertorio iconografico relativo a musicisti e strumenti musicali, sembra sussistere una profonda differenza che distingue il periodo miceneo da quello minoico⁷, condizionata forse da un diverso gusto o da una diversa richiesta da parte dei committenti: il sovrano miceneo, mirante a codificare l'arte all'interno dell'ambito palatino, alla stregua di ogni altra attività sociale; quello minoico, maggiormente interessato agli aspetti della vita quotidiana e sensibile alla bellezza della natura. L'esame dei contesti, delle pose dei musicisti, del loro abbigliamento e degli ambiti in cui essi agivano lascia sospettare, per il periodo miceneo, che ci fosse dietro le quinte una regia che imponesse regole precise, in particolare una preferenza dei soggetti maschili come referenti musicali⁸ e una codificazione delle occasioni che li vedevano coinvolti.

Una rassegna delle testimonianze archeologiche ed iconografiche sembra dimostrare che, mentre nell'età del Bronzo Antica e Media erano più diffusi l'arpa ed il sistro, nel Bronzo Tardo si imposero la φόρμιγξ e l'αὐλός. Ma la musica, oltre ad essere osservata nel suo ruolo di intrattenimento all'interno delle corti micenee, va inquadrata su un piano culturale più ampio, che abbracci i vari aspetti della vita sociale. Essa compare negli archivi geroglifici dove sono presenti segni che richiamano nella grafia strumenti musicali (quali l'arpa ed il sistro)⁹ o su impressioni di sigilli¹⁰ in cui lo strumento raffigurato poteva definire uno *status symbol* per il proprietario. Ma ancora meglio è documentata in contesti religiosi o funerari, laddove mentre le evidenze materiali dimostrano che alcuni strumenti musicali potevano essere depositi in tombe o dedicati in santuari, le testimonianze iconografiche ne illustrano le modalità del coinvolgimento nel rituale. È possibile che gli strumenti ritrovati nelle tombe (a *tholos* o a camera)¹¹, oltre a poter essere gli stessi che venivano

⁶ C. RENFREW, *The Archaeology of Cult. The Sanctuary at Phylakopi*, London, 1985 (ABSA Suppl. 18), p. 384.

⁷ YOUNGER, *o.c.* (n. 3), p. 43-45.

⁸ Infatti, solo uomini sono raffigurati nell'atto di suonare strumenti musicali come solisti, principalmente in contesti religiosi, tranne le due rappresentazioni dubbie di donne associate a strumenti musicali; cf. YOUNGER, *o.c.* (n. 3), tav. 25.1 (sigillo di Pilo) e cat. 61, tav. 24.3 (sigillo dall'Ida con la donna che suona il tritone). Ciò non significa, necessariamente, che gli uomini fossero gli unici a produrre musica, ma che loro soltanto erano raffigurati nell'esercizio di questa funzione.

⁹ Cf. i segni 57, 58 e *181: L. GODART, J.-P. OLIVIER, *Corpus Hieroglyphicarum Inscriptionum Cretae*, Paris, 1996 (*Études Crétoises*, 31), p. 17, 411-412 (segni 57 e 58), 429 (segno *181); YOUNGER, *o.c.* (n. 3), p. 79-80.

¹⁰ Raccolti in YOUNGER, *o.c.* (n. 3), tav. 23-25.

¹¹ 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 [*Bibliothèques de l'École française d'Athènes et de Rome, Série Athènes*, 230/2], 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 [ABSA Suppl. 1], p. 127-138, 158,

suonati per accompagnare la processione funebre, indicassero lo *status* o la professione svolta in vita dal defunto: come vedremo, infatti, esisteva nel mondo miceneo almeno un titolo per designare i suonatori professionisti che, quindi, venivano riconosciuti come categoria socialmente elevata.



Fig. 1. Sarcofago di Haghia Triada, scena dipinta sul lato nord. Da D. PREZIOSI, L. HITCHCOCK, *Aegean Art and Architecture*, Oxford History of Art, Oxford, 1999, p. 178, fig. 117.

Quanto al coinvolgimento della musica nei rituali religiosi, è possibile ricavarne l'importanza dagli strumenti dedicati in templi o santuari (come, ad esempio, la già citata *χέλυσ* di Phylakopi), nonché dalle raffigurazioni incise su sigilli o dipinte. È probabile, dunque, che la funzione principale di questa musica fosse quella di ringraziarsi le divinità, di contribuire alla loro epifania, di provvedere alla transizione tra le diverse fasi dell'azione rituale o di coprire i rumori sgradevoli degli animali sacrificati: ovvero, sostanzialmente, quella di accompagnare il rito. A questo proposito, è particolarmente significativo il sarcofago di Haghia Triada (datato al Tardo Minoico IIIA:1; fig. 1), ove viene raffigurato un suonatore di φόρμιγγς nell'atto di seguire la processione e la libagione in onore del defunto ed un aulete (fig. 2) che partecipa al

fig. 110) o 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).

rito del sacrificio del toro. Il ruolo di primo piano di entrambi i solisti nelle diverse fasi del rituale funebre viene enfatizzato dalla centralità delle due figure nei lati opposti del sarcofago; inoltre, la loro associazione ricorre nuovamente nell'affresco proveniente dalla stessa "villa" (Tardo Minoico IIIA:1; fig. 3), che raffigura una processione composta da una donna e tre uomini: tra questi ultimi, uno ha le braccia alzate come se suonasse un $\alpha\lambda\lambda\acute{o}\varsigma$ ed un altro, a capo della processione, tiene in mano una lira¹².

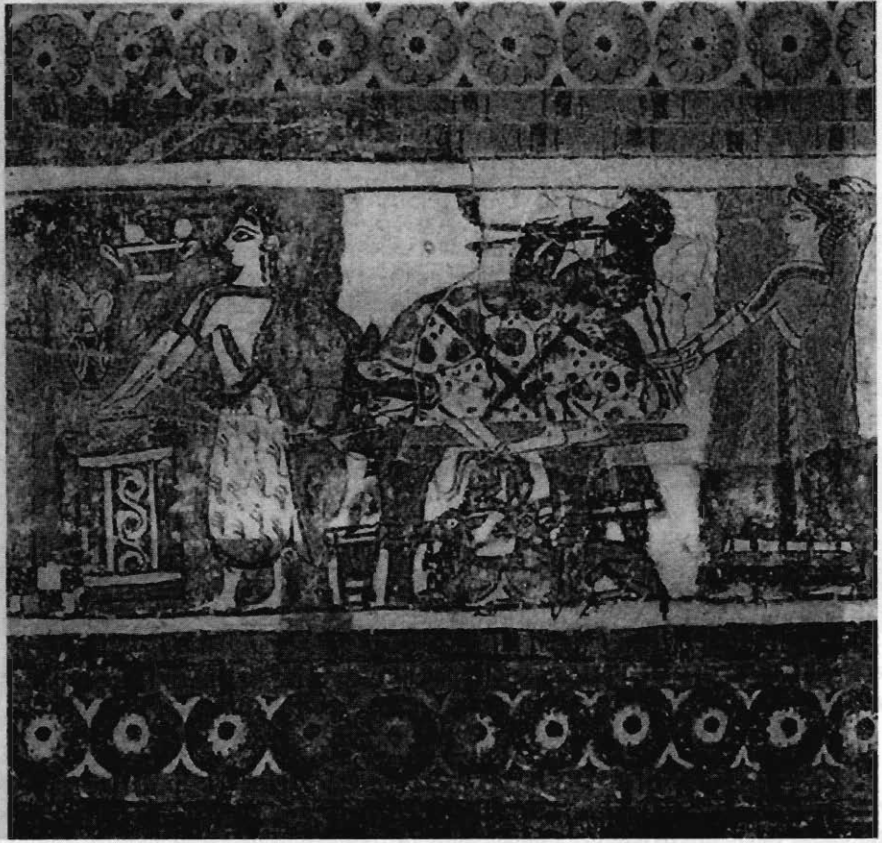


Fig. 2. Sarcofago di Haghia Triada, particolare della scena dipinta sul lato sud. Da D. PREZIOSI, L. HITCHCOCK, *Aegean Art and Architecture*, Oxford History of Art, Oxford, 1999, p. 179, fig. 118.

¹² Un'altra possibile raffigurazione di $\alpha\lambda\lambda\acute{o}\iota$ compare in un affresco di Cnosso (datato al MM IIIB/TM IA) che rappresenta $\alpha\lambda\lambda\acute{o}\iota$ doppi di colore bianco come decorazioni di una banda di tessuto. Cf. YOUNGER, *o.c.* (n. 3), p. 29, cat. 30, tav. 12 (affresco di Haghia Triada) e p. 66, cat. 27, tav. 20.1 (affresco di Cnosso).

Un'ulteriore raffigurazione di aedo è quella presente nella sala del trono del palazzo di Pilo (fig. 4), risalente alla fine dell'età del Bronzo (Tardo Elladico IIIB:2). Anche in questo caso, la musica ricorre in un contesto istituzionalizzato, in una rappresentazione che pone il bardo non nell'atto di suonare la sua φόρμιγγις, ma in posizione seduta, con lo strumento sulle gambe¹³. Sebbene non si sia sicuri dell'occasione raffigurata, il fatto che vi compaiano, in un registro inferiore rispetto al cantore, due uomini nell'atto di banchettare, inquadra la scena in un contesto sociale parzialmente diverso rispetto a quelli esaminati finora¹⁴. Tuttavia, le dimensioni del bardo, maggiori rispetto a quelle delle altre figure, nonché la presenza di un uccello (il grifone), giustificano il confronto¹⁵ tra questa raffigurazione (così come quella presente sulla pisside di Kalami¹⁶: fig. 5) ed i cantori mitici dell'età successiva, dallo *status* semidivino, come ad esempio Orfeo. L'associazione degli aedi ad animali alati, ribadita dalla forma stessa delle lire, le cui terminazioni dei bracci hanno spesso la forma di teste di uccello¹⁷, potrebbe simboleggiare non solo l'epifania della divinità, ma anche fungere da metafora per il suono della musica stessa e per le "parole alate" del cantore.

¹³ 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 Hagia 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. YOUNGER, *o.c.* (n. 3), 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 (cf. Ch. DOUMAS, *The Wall Paintings of Thera*, Athens, 1992, p. 73, 81).

¹⁴ 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 suono della lira (L. MCCALLUM, *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes*, Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1987, p. 90-91, 130-132, 199, tav. 10: University Microfilms International #8804933).

¹⁵ S. LANGDON (ed.), *From Pasture to Polis: Art in the Age of Homer*, Columbia MO, 1993, p. 76-87.

¹⁶ L. GODART, "Una rappresentazione di aedo nella Creta del XIV sec. a.C.", *RAL* serie 9, vol. 5/2 (1994), p. 191-201.

¹⁷ A questo proposito, inoltre, YOUNGER, *o.c.* (n. 3), p. 54, ipotizza che le terminazioni dei bracci delle lire in forma di teste di uccello od oca potessero essere anche dei simboli erotici, confrontando l'evidenza micenea con quella egiziana, sebbene le rappresentazioni artistiche minoiche e micenee, uniche nel panorama antico, non abbiano prodotto alcuna raffigurazione con chiari riferimenti erotici. L'associazione micenea di cantori e uccelli continua in periodo arcaico (J.C. FRANKLIN, *Terpander. The Invention of Music in the Orientalizing Period*, Submitted for the PhD in Classics, University College London, 2001, cap. III, 31, in corso di pubblicazione).

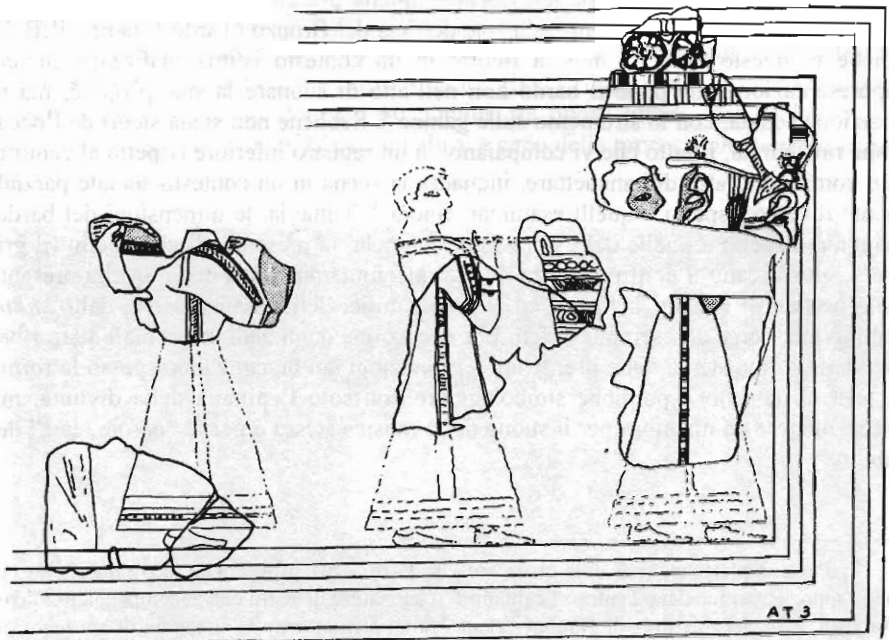


Fig. 3. Affresco di Haghia Triada, ricostruzione proposta da J.G. YOUNGER, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered, Sweden, 1998, tav. 12.

Dal punto di vista della documentazione epigrafica micenea, l'attestazione del termine ru-ra-ta-e su una tavoletta (TH Av 106.7¹⁸) in lineare B proveniente dal nucleo archiviario della *Odos Pelopidou* ha permesso di riconoscerci la base *ru-ra/λύρα e di leggere la parola come duale di *λυράτας¹⁹, nome di funzione al maschile col signifi-

¹⁸ V. ARAVANTINOS, L. GODART, A. SACCONI, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée I. Les tablettes en Linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire*, Pisa/Roma, 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'antroponimo.

¹⁹ Cf. le reviews ad ARAVANTINOS, GODART, SACCONI, *o.c.* (n. 18) di N. GUILLEUX, *BSL* 98/2 (2003), p. 265 e J.-L. PERPILLOU, *RPh* 75 (2003), p. 311. Per la lettura *λυραστής: L. GODART, "Il nome dell'aedo nella Grecia dell'Età del Bronzo", *RAL* serie 9, vol. 12/1 (2001), p. 5-10; ARAVANTINOS, GODART, SACCONI, *o.c.* (n. 18), p. 178. Per la forma λυριστής, cf. ERODIANO E PSEUDO-ERODIANO, *Περὶ καθολικῆς προσηφίας* III, 1 Lentz (p. 78.7); *Περὶ ῥηματικῶν ὀνομάτων -περὶ τῶν εἰς ἡς* III, 2 Lentz (p. 898.5); PLINIO, *Epistole*, IX, 17; ARTEMIDORO, IV, 72; *IG* XIV, 2030; *SEG* XVII, 348. Per la forma parallela κιθαριστής "suonatore di κιθάρα", cf. ESiodo, *Teogonia*, 95; ARISTOFANE, *Cavalieri*, 992; *Nuvole*, 964; ARISTOTELE, *Poetica* 1455a3; etc.

cato di “suonatore di lira”. Questa scoperta è importante per due motivi, poiché suggerisce che nel II millennio era conosciuto uno strumento musicale a corde altrimenti noto come λύρα e, in secondo luogo, che esisteva una categoria professionale di musicisti che si proporrà in seguito con successo nelle sue varie *performances*. Siccome la tavoletta (come tutta la serie Av) mostra una finalità molto probabilmente religiosa, per i riferimenti ad offerte votive destinate a divinità, santuari, luoghi sacri o cerimonie ufficiali svolte in ambito palatino, la menzione dei ru-ra-ta-e in questo contesto trova un perfetto parallelo nelle occasioni in cui gli aedi ricorrono nelle raffigurazioni.



Fig. 4. Affresco della sala del trono di Pilo. Da W. TAYLOUR, *I Micenei*, Firenze, 1987, p. 113, fig. 77.

Per quanto riguarda l'etimologia del termine λύρα²⁰, essa non è chiara, sebbene si sospetti una sua appartenenza ad un sostrato pre-greco, “Mediterraneo” o “Pelagico”; è interessante, a questo proposito, sottolineare che la maggior parte della terminologia greco-classica per gli strumenti musicali sia riconducibile ad una matrice anellenica e, a volte, non indoeuropea, che tradisce la sua acquisizione dal sostrato

²⁰ Attestato in: *Inno ad Hermes*, 423; *Margite*, fr. 13 West; ARCHILOCO, fr. 54.11, 93a.5 West; ALCEO, fr. 307c Voigt; ALCMANE, fr. 140 Davies (I, p. 120); SAFFO, fr. 44.33, 103.9, 208 Voigt; STESICORO, 278.2 Davies (I, p. 233); PINDARO, *Olimpica* X, 93; *Nemea* X, 21; ESCHILO, *Agamemnone*, 990; PLATONE, *Repubblica*, 399d; *Leggi*, 809c,e; ARISTIDE QUINTILIANO, II, 16. Cf. MAAS, SNYDER, *o.c.* (n. 4), p. 79.

“egeo”²¹, di altissima civilizzazione, donde sarebbero derivate importanti innovazioni tecnologiche e culturali.

Un'altra occorrenza, sempre su tavolette in lineare B, ma provenienti dall'archivio di Pilo, coevo a quello tebano, potrebbe rappresentare il nome di un secondo strumento a corde utilizzato dai Micenei, facente parte della stessa famiglia, la cui etimologia è invece chiara, essendo un prestito dal semitico occidentale inquadrabile in un orizzonte cronologico corrispondente alla seconda metà del III millennio. Questo termine è ki-nu-ra, attestato in PY Qa 1301 (seguito da me-nu-a₂ *189) e Vn 865 (in un catalogo di na-u-do-mo “costruttori di navi”), ed interpretato²² come antropónimo maschile corrispondente al greco Κινύρας, conosciuto anche da Omero (*Il. XI*, 20) che lo attribuisce al re di Cipro. L'interesse di questo nome risiede nel fatto che esso trova un preciso confronto con il termine κινύρα²³, una delle designazioni della lira, ignoto ad Omero ed alla successiva terminologia musicale greca, ma che riappare nel commento al citato passo dell'*Iliade* da parte di Eustazio²⁴ (*infra*) che lo confronta con la forma ebraica *kinnōr*. L'indagine etimologica del termine²⁵ conduce lontano nel tempo e nello spazio: infatti, questo si diffuse verso occidente, insieme all'oggetto che designava, dall'area semitica occidentale a partire dalla seconda metà del III millennio (periodo cui risale la sua prima attestazione, nell'archivio di Ebla, come *kinnārum*). In forme diverse, secondo la fonologia delle lingue d'arrivo, la radice *knr* è attestata in numerosi idiomi del bacino orientale del Mediterraneo: a Ugarit, nell'Egitto del periodo amarniano e nelle lingue anatoliche, a comprendere hurrita, ittita e luvio, attraverso le quali si sarebbe diffuso anche in area caucasica. Per mezzo di una mediazione molto probabilmente minoica, è plausibile che questo termine si fosse esteso anche all'Egeo e fosse stato acquisito dal dialetto miceneo. Infatti, sebbene nell'attestazione pilia il termine ki-nu-ra non indichi lo strumento musicale ma sia più probabilmente un antropónimo, è ipotizzabile che tradisca la conoscenza del significato della parola da cui deriva. Ancora più interessante sarebbe l'ipotesi (per la quale, tuttavia, non ci sono prove definitive) che vede il pilio ki-nu-ra come un titolo analogo al ru-ra-ta-e tebano, designazione di un suonatore

²¹ Cf., ad esempio, il termine φόρμιγξ, “lira”, così come molti altri nomi di strumenti musicali formati con lo stesso suffisso “espressivo” pre-greco -τυ(ξ) (σῦριγξ, σάλπιγξ).

²² G.A. JORRO, s.v. ki-nu-ra, *Diccionario griego-español I*, Madrid, 1985; H. VON KAMPZ, *Homerische Personennamen*, Göttingen, 1982, p. 327. L'antropónimo è attestato, nel I millennio, a Cipro (M. FRASER, E. MATTHEWS, *A Lexicon of Greek Personal Names I, The Aegean Island, Cyprus, Cyrenaica*, Oxford, 1987, p. 256), in Tessaglia (LPGN III.B, *Central Greece: from the Megarid to Thessaly*, Oxford, 2000, p. 231) e nell'Italia meridionale (Korinthia e, nella forma Κινύρα, in Calabria: LPGN III.A, *The Peloponnese, Western Greece, Sicily, and Magna Graecia*, Oxford, 1997, p. 241).

²³ P.H. ILIEVSKI, “The suffix -υλο/α- in the Mycenaean personal names”, in M.S. RUIPÉREZ (ed.), *Acta Mycenaea, Proceedings of the fifth International Colloquium on Mycenaean Studies held in Salamanca*, Salamanca, 1972 (*Minos*, 11), p. 261.

²⁴ EUSTAZIO, *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam, ad fidem codicis laurentiani* (Van Der Valk III, p. 139).

²⁵ Per un'analisi dettagliata e ricca di bibliografia, cf. V.V. IVANOV, “An Ancient Name for the Lyre”, in V.V. IVANOV, B. VINE (ed.), *Ucla Indo-European Studies 1*, 1999, p. 265-282.

specializzato di *kinura*/lira operante in ambito templare²⁶. Infatti, le tavolette²⁷ in cui è attestato *ki-nu-ra* possono essere collegate alla sfera del culto per la ricorrenza di personaggi indicati con titoli religiosi (quali *i-je-re-u* “sacerdote” e *i-je-re-ja* “sacerdotessa”) e per la presenza dell’ideogramma *189, interpretato come un prodotto non meglio identificato²⁸ o una sostanza sacrificale²⁹ offerta a costoro. Da questo contesto, per alcuni versi simile a quello tebano, potrebbe essere recuperato il *background* epigrafico delle numerosissime raffigurazioni che inquadrano l’attività degli aedi micenei in contesti sacri.

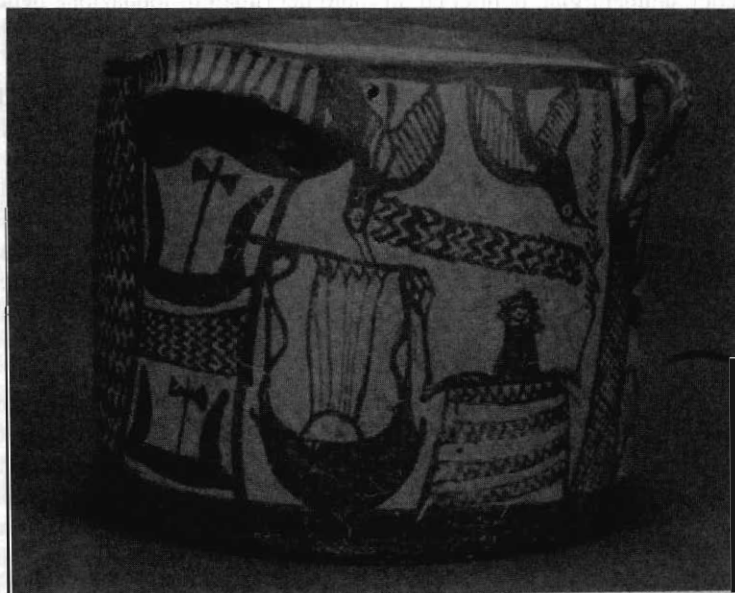


Fig. 5. Pisside di Kalamis. Da L. GODART, Y. TZEDAKIS, *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du néolithique au minoen récent III B*, Roma, 1992, tav. 50.

Quindi, è possibile ipotizzare con una certa verosimiglianza che il miceneo conoscesse due nomi per gli strumenti a corde della famiglia della lira: *ki-nu-ra* (*knr*)

²⁶ J.C. FRANKLIN, “Lyre Gods of the Bronze Age Musical Koine”, *The Journal of Ancient Near Eastern Religions* 6/2 (2006), in corso di pubblicazione.

²⁷ Si tratta dei documenti della serie Qa, rinvenuti nella stanza 99 del *NE Workshop* di Pilo, ed aventi come oggetto la registrazione di entrate (da un minimo di una ad un massimo di cinque) designate dall’ideogramma *189 (Th.G. PALAIMA, *The Scribes of Pylos*, Roma, 1988, p. 79, 80, 96, 117 n. 185, p. 188 n. 270). Per una visione di insieme, cf. L. PALMER, *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*, Oxford, 1963, p. 371-373; M. VENTRIS, J. CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1973² [1956], p. 484-5.

²⁸ C.W. BLEGEN, M. LANG, “The Palace of Nestor Excavations of 1957”, *AJA* 62 (1958), p. 191.

²⁹ PALMER, *o.c.* (n. 27), p. 373.

e *ru-ra (λύρα); di questi, il primo non è sopravvissuto, sul continente greco, alla fine dell'età del Bronzo, diversamente da quanto è accaduto a Cipro, ove l'epiclesi di Apollo "suonatore di κινύρα"³⁰ potrebbe tradirne l'uso.

La ricorrenza costante della lira e della musica in contesti prevalentemente religiosi rimanda alla concezione dello strumento come potenzialmente "divino" nella misura in cui l'armonia che diffondeva veniva considerata come un microcosmo dell'Armonia universale³¹, secondo un motivo ereditato dal Vicino Oriente e ripreso, nella Grecia di età storica, dalla scuola pitagorica. Allo strumento si attribuivano poteri profetici, taumaturgici, politici ed un ruolo nei rituali di fondazione delle città, nella misura in cui si riteneva che le relazioni ordinate della sua armonia potessero introdurre o restaurare uno stato analogo nel mondo naturale o nella società.

Queste facoltà ordinatrici derivavano, allo strumento, dall'ambivalenza del suo essere "divino", ovvero, da una parte creato da un dio e dall'altra suscettibile di esercitare poteri peculiari alle divinità, secondo un motivo particolarmente evidente nell'*Inno ad Hermes*. Qui è un dio dell'Olimpo l'artefice dell'invenzione della lira che, avvenuta quasi per gioco o per magia dalle mani di un fanciullo, nel momento esatto della sua realizzazione diventa strumento divino e insieme di divinazione. L'uccisione della tartaruga da parte di *Hermes*, per utilizzare il suo guscio come cassa di risonanza della nuova lira, è un momento sacrificale durante il quale lo strumento acquista il potere divinatorio trasferitogli dal dio. Infatti, quando il poeta dice "Hermes fu il primo a fare della tartaruga un cantore" (v. 25 Ἑρμῆς τοι πρόπιστα χέλυν τεκτῆνατ' ἀοιδόν) autorizza un trasferimento di poteri dal cantore allo strumento stesso e, poiché il cantore è un dio, la lira ha un "canto divino" (v. 442 θέσπιν ἀοιδήν). Allo stesso tempo, la lira diventa personificazione del dio e, di conseguenza, trasmetterà le sue facoltà divine a chiunque la suonerà (a questo proposito, si confrontino le parole di Femio in *Odissea* XXII, 347-349 sull'ispirazione divina del cantore: "Dotto son io da me solo, e non già l'arte, ma un dio mi seminò canti infiniti nell'intelletto [θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφρυσεν]. Gioirai, qual nume, della mia voce al suono").

È ipotizzabile che questi motivi fossero già parte del patrimonio mitologico miceneo³²: infatti, sebbene l'*Inno* abbia raggiunto la sua forma definitiva probabilmente nel periodo tardo arcaico, la sua ambientazione è in Arcadia, roccaforte della cultura achea, dove Hermes (il cui nome è attestato nei documenti in lineare B) sopravvisse dal *pantheon* miceneo.

³⁰ "kenuristês": J.C. FRANKLIN, "The Wisdom of the Lyre. Soundings in Ancient Greece, Cyprus and the Near East", in E. HICKMANN, R. EICHMANN (ed.), *Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historischer Zusammenhang, soziokulturelle Beziehungen und andere Bindungen, Studien zur Musikarchäologie* 5, Berlin, 2006 (Deutsches Archäologisches Institut, Orient-Abteilung), in corso di pubblicazione.

³¹ Cf. la radice "armonica" *ἀρ (ἀραρίσκω, ἀρμόζω) impiegata nel senso di "mettere insieme, costruire qualcosa ordinatamente".

³² FRANKLIN, *l.c.* (n. 30).

Il motivo della possibile personificazione/deificazione della lira, attestato nell'*Inno*, trova un parallelo nella figura del cipriota Κινύρας³³ (corrispondente a uno dei nomi della lira in miceneo), che probabilmente conserva un nucleo risalente all'età del Bronzo in cui è evidente l'influenza esercitata da prototipi vicino-orientali, operanti principalmente in area canaanita. Il collegamento di questa figura con la lira viene illustrato da Eustazio che, nel commentario *ad Iliadem* XI, 20, dice: "Κινύρας fu maledetto da Agamennone. Egli perisce in occasione di un concorso musicale con Apollo come professionista della musica; è per questo che Κινύρας è chiamato con un nome che deriva da κινύρα (la lira)": "διὸ καὶ Κινύρης ἐκλήθη παρωνύμως τῇ κινύρᾳ". Il personaggio di Κινύρας potrebbe simboleggiare la personificazione epica della lira come "cantore divino" secondo lo stesso processo sotteso all'*Inno* omerico: infatti, a questa figura è connessa un'associazione cipriota di cantori e suonatori di arpa e lira il cui nome, Κινυράδαι, può essere tradotto sia come "figli di Κινύρας" che come "figli della Lira", che avevano come compito principale quello di eseguire lamentazioni rituali nel santuario (in base al significato di κινυρίζω, "lamentarsi, gemere"³⁴).

Quanto ai poteri "ordinatori" della lira, se ne trova riferimento sia nel mito di Orfeo³⁵, che esercitava un controllo sul mondo animale, vegetale e sotterraneo per mezzo dello strumento, sia nel mito di Amfione che, con l'aiuto dello stesso, avrebbe realizzato la fortificazione della città di Tebe secondo una tradizione attribuita ad Esiodo³⁶: "περὶ Ζήθου καὶ Ἀμφιόνος ἰστοροῦσιν ἄλλοι τε καὶ Ἡσίοδος, ὅτι κινύρασι 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, ribadita esplicitamente da Nicomaco di Gerasa (*infra*). Sebbene, nel frammento esiodico, non sia specificato il numero delle corde dello strumento, è plausibile che, se non si fosse trattato di una lira a sette corde, il suo collegamento nel mito con la costruzione delle sette porte di Tebe non avrebbe avuto senso. Inoltre, l'attribuzione di questa tradizione ad Esiodo dimostra la sua pertinenza alla scuola beotica che, molto probabilmente, conservava tradizioni locali tramandate dal periodo miceneo.

La perplessità degli studiosi nell'ammettere la conoscenza da parte di Esiodo di una lira a sette corde si basava su una interpretazione letterale di un passo di Strabone³⁷ che attribuisce (dubbiosamente) a Terpandro di Lesbo l'invenzione di questo

³³ Per una trattazione dettagliata del personaggio con raccolta e analisi delle fonti antiche su Κινύρας, cf. W. KROLL, "Kinyras", *RE* XI 1, col. 484-486; 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. FRANKLIN, *l.c.* (n. 30).

³⁴ Cf. anche *Etymologicum Magnum* s.v. κινυρόμενα: "μέλπουσαι, ἄδουσαι: ἀπὸ τῆς κινύρας καὶ κινύρετο, ἐθρήνη".

³⁵ Cf. O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Dublin, Zurich, 1972³ [1963², 1922].

³⁶ ESiodo, fr. 182 Merkelbach-West.

³⁷ STRABONE, XIII, 2, 4, trascrive due versi attribuiti a Terpandro stesso: "Τέρπανδρον... τὸν πρῶτον ἀντὶ τῆς τετραχόρδου λύρας ἐπταχόρδῳ χρησάμενον, καθάπερ καὶ ἐν τοῖς ἀναφερομένοις ἔπεσιν εἰς αὐτὸν λέγεται: σοὶ δ' ἡμεῖς τετραγῆρου ἀποστρέψαντες αἰοδῆν, ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους".

strumento attorno al primo quarto del VII secolo, aggiungendo tre corde alle antiche quattro³⁸. In base a questo presupposto, le raffigurazioni del periodo geometrico di lire a sette o più corde non venivano ritenute degne di credito in quanto attribuite alla sola fantasia degli artisti³⁹. Tuttavia, la documentazione iconografica micenea, che mostra l'utilizzo di lire provviste di un numero di corde variabile da cinque a sette, congiunta con l'evidenza epigrafica che assicura l'esistenza di una classe di suonatori professionisti coinvolti nelle cerimonie di Palazzo, ha suggerito a Franklin (che riprende le tesi di West⁴⁰) la possibilità che Terpandro non fosse stato l'inventore di questo tipo di strumento ma ne avesse rappresentato il massimo divulgatore, in qualità di principale esponente di un movimento musicale più ampio sviluppatosi tra VIII e VII secolo, in corrispondenza con l'*acmé* neo-assira. In questa prospettiva, il cantore lesbio può esser stato ricordato nella tradizione successiva quale simbolo della rivoluzione melica, che avrebbe ripristinato il sistema eptafonico dimenticato nella *Dark Age* ma già presente nel periodo miceneo, che lo aveva a sua volta acquisito dalla tradizione mesopotamica.

Una conferma a questo schema interpretativo sembra potersi rintracciare in una sorta di "catalogo" sulla trasmissione della lira elaborato probabilmente dalla scuola pitagorica e ripreso da Nicomaco di Gerasa⁴¹:

Τὴν λύραν τὴν ἐκ τῆς χελώνης φασὶ τὸν Ἑρμῆν εὐρηκέναι καὶ κατασκευάσαντα ἐπτάχορδον παραδεδωκέναι τὴν μάθησιν τῷ Ὀρφεί. Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λίνον· Λίνος Ἡρακλέα, ὑφ' οὗ καὶ ἀνηρέθη. ἐδίδαξε δὲ καὶ Ἀμφίωνα τὸν Θηβαῖον, ὃς ἐπὶ τῶν ἐπτά χόρδων ἐπτακύλους τὰς Θήβας ᾠκοδόμησεν. ἀναιρεθέντος δὲ τοῦ Ὀρφέως ὑπὸ τῶν Θρακικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἀντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου. εὐρόντας δὲ ἀλιεῖας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον, τὸν δὲ κομίσει εἰς Αἴγυπτον. [εὐρόντα δὲ αὐτὸν] ἐκπονήσαντα ἐπιδειξάι τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ ἱερεῦσιν, ὡς αὐτὸν πρωθυερετὴν γεγεννημένον. Τέρπανδρος μὲν οὕτω λέγεται τὴν λύραν εὐρηκέναι, Ἀχαιοὺς δὲ ὑπὸ Κάδμου τοῦ Ἀγήνορος παραλαβεῖν. τῆνικαυτὰ 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

³⁸ PAUSANIA, IX, 5, 7-8, aggiunge che questi avrebbe appreso τὴν ἁρμονίαν τῶν Λυδῶν.

³⁹ Per una sintesi del problema, cf. FRANKLIN, *o.c.* (n. 17), cap. III, 1-7.

⁴⁰ M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 330.

⁴¹ NICOMACO DI GERASA, *Excerpta*, I Jan (*Musici Scriptores Graeci*, Leipzig, 1995, p. 266). È probabile che Nicomaco trascriva o si ispiri ad una fonte di V secolo per questo catalogo, che potrebbe risalire ad una più antica forma orale: FRANKLIN, *o.c.* (n. 17), cap. IV, 29.

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.

Dopo aver riproposto il τόπος della creazione divina della lira e la sua trasmissione ai cantori mitici da Orfeo ad Amfione, Nicomaco sembra prendere le distanze dalla tradizione che vedeva in Terpandro l'inventore dello strumento, sottolineando che già gli Achei (con chiaro riferimento agli eroi dell'età del Bronzo) ne avevano appreso la conoscenza al tempo di Cadmo. La citazione del sovrano tebano, immediatamente dopo quella di Terpandro, potrebbe anche simboleggiare i due momenti in cui la Grecia è stata maggiormente influenzata da correnti e teorie musicali (e non solo) orientali: l'età del Bronzo ed il periodo Orientalizzante.

Con ciò, tuttavia, non si vuole spostare l'acquisizione della lira a sette corde (probabilmente quella di cui si occupa Nicomaco, che non cita né Apollo né Omero) al periodo miceneo, ma ipotizzare l'esistenza di una tradizione influenzata dall'eptafonia orientale già presente alle corti micenee a fianco di tradizioni tetrafoniche più propriamente indoeuropee. Una prospettiva di indagine recentemente proposta da J.C. Franklin⁴², che non proponga una evoluzione lineare da un antico sistema basato su quattro corde⁴³, di tradizione indoeuropea, ad uno a sette corde, "inventato" da Terpandro, ipotizza la compresenza, nell'età del Bronzo, di entrambi i modelli, impiegati in ambiti diversi. In questo modo, l'esistenza di tradizioni alternative sull'origine dello strumento privilegiato dell'aristocrazia greca arcaica sono interpretate come il segno di un cambiamento musicale eterogeneo in tutta la Grecia, con tutte le sue subtradizioni regionali, durante svariate generazioni quando, a livelli diversi, si sperimentarono, dimenticarono e reinventarono acquisizioni vicino-orientali. La suddetta prospettiva individua, nel periodo miceneo, una musica "palaziale" accanto ad una musica "popolare", 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, lo studioso ritiene di poter distinguere una musica "palatina", eptafonica, propria delle corti cosmopolite in continuo contatto con innovazioni vicino-orientali, ed una musica popolare, che avrebbe ereditato la tetrafonìa indoeuropea e che sarebbe stata accolta, dopo la caduta dei Palazzi e la scomparsa (almeno fino alla metà del settimo secolo) della lira a sette corde, da Omero.

⁴² FRANKLIN, *o.c.* (n. 17), cap. IV, 5-9.

⁴³ Questo argomento è stato recentemente ribadito da IVANOV, *l.c.* (n. 25), p. 271-276, che riprende le tesi di West sulla possibilità di riconoscere un antico passato indoeuropeo nell'accompagnamento con un tipo arcaico di lira a quattro corde: M.L. WEST, "The singing of Homer and the modes of the Greek music", *JHS* 101 (1981), p. 120-129; ID., "The singing of hexameters: evidence from Epidaurus", *ZPE* 63 (1986), p. 39-46; ID., "The rise of the Greek epic", *JHS* 108 (1988), p. 151-172; ID., *o.c.* (n. 40), p. 208-209. Tra i nomi delle corde nella terminologia musicale greca, quattro trovano un confronto preciso con alcune delle lingue parlate nel III e II millennio nel bacino del Mediterraneo orientale, a dimostrare come l'intera serie fosse fondata su un sistema quadripartito, al quale sarebbero stati aggiunti altri tre nomi solo successivamente, per l'esigenza di designare le tre corde aggiuntive dell'eptacordo.

È possibile, inoltre, che il valore simbolico attribuito dalle tradizioni orientali al numero sette fosse già conosciuto nel processo di elaborazione del patrimonio mitologico greco. Infatti è stato ipotizzato⁴⁴, in maniera molto convincente, 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. In una versione alternativa, la città beotica sarebbe stata fondata da Cadmo (dalla radice semitica *qdm*, "l'orientale"), che sposò Harmonia, il cui nome non sembra essere casuale, perché nel mito di fondazione la città rappresenta un embrione dell'armonia universale. Anche in questo caso, la costituzione di questo ordine civico sottende una concezione "musicale", nella misura in cui Nicomaco riconosce in Cadmo colui che avrebbe "portato la lira agli Achei". Quindi, il collegamento tra la fortificazione della "città di Harmonia" da parte di Amfione con l'aiuto della lira a sette corde e la sua fondazione da parte di Cadmo "l'orientale" attestano il collegamento tra la trasmissione della lira da Oriente e precise procedure rituali con affinità mesopotamiche.

In conclusione, l'insieme delle testimonianze epigrafiche ed iconografiche sulla lira mostrano che, alla fine dell'età del Bronzo, essa era conosciuta, utilizzata e suonata da una categoria specializzata di artisti che, durante le cerimonie religiose o laiche alle corti micenee, si accompagnavano con questo strumento. Inoltre, i contesti delle raffigurazioni della lira, la sua forma e struttura, nonché i nomi con cui era verosimilmente chiamata in miceneo, rimandano ad un sostrato "mediterraneo" comune, da cui hanno attinto popoli diversi uniti dalle stesse affinità culturali e musicali.

Ugualmente le testimonianze mitografiche greche dimostrano l'esistenza di alcuni nuclei che affondano le loro radici in un passato miceneo, in cui la lira rappresenta il filo conduttore che lega il mito di Orfeo con quello di Amfione, i suoi poteri ammaliatori sul mondo animato con quelli regolatori sull'ordine civico. In quest'ultima prospettiva anche il mito di fondazione di Tebe, roccaforte del potere miceneo, rimanda ancora una volta all'ultima fase dell'età del Bronzo e ai rapporti con l'Oriente, perché la città risulta indirettamente la custode del dono (la lira, appunto) del suo sovrano Cadmo ("l'uomo venuto dall'est").

È possibile, infine, che questi motivi siano stati elaborati da cantori del Palazzo o del Tempio durante l'età del Bronzo, che riflettevano, nel repertorio mitologico da loro cantato, un nucleo inizialmente influenzato dalla tradizione musicale vicino-orientale che ha probabilmente raggiunto i Micenei attraverso la mediazione minoica.

Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore"
Facoltà di Lettere e Filosofia, Cattedra di Filologia Micenea
Università "Federico II" di Napoli
Via Marina 33
I - 80133 Napoli

Adele FRANCESCHETTI

⁴⁴ W. BURKERT, "Seven Against Thebes: An Oral Tradition between Babylonian Magic and Greek Literature", in C. BRILLANTE, M. CANTILENA, C.O. PAVESE (ed.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Padova, 1981, p. 29-48.

› Articles – Artikelen

- **A. FRANCESCHETTI**, L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia.
L'evidenza egea del II millennio a.C. 1
- **I.L. HADJICOSTI**, Apollo at the Wedding of Thetis and Peleus: Four Problematic Cases 15
- **Cl. N. FERNÁNDEZ**, Herondas por Herondas: autoficción en el mimo helenístico 23
- **R.D. CROMEY**, Apollo Patroos and the Phratries 41
- **B. DIGNAS**, Benefitting Benefactors: Greek Priests and Euergetism 71
- **E.A. HEMELRIJK**, Priestesses of the Imperial Cult in the Latin West: Benefactions and Public Honour 85
- **M. CHRISTOL**, L(ucius) Cassius Manilianus à Lilybée: le curateur de la cité et ses administrés 119
- **C. GRANVALLET**, Marinius, successeur désigné de Gallien? 133
- **M. DONDIN-PAYRE**, Du nouveau dans un dossier original: la fusaiöle inscrite de Mâcon (Saône et Loire) et la fusaiöle inscrite de Nyon (Confédération helvétique) 143
- **P. HUMMEL**, Émile Egger, historiographe des mutations philologiques 155

› Mélanges – Varia

- **Chr. COLLARD**, Euripides, *Cresphontes* F 456 TrGF (= *Cresphontes* Fr. 4 Jouan-Van Looy) 161
- **M.G. BAJONI**, Per l'esegesi di *P. Fay* 2 (= Pack² 1923; London, British Library 1192) 165
- **N. ADKIN**, Further Vergilian Etymologizing: *Georg.*, 3, 515-6; *Aen.* 1, 500-1; *Aen.*, 6, 285-7 171

› Chroniques – Kronieken

- **W. EVENEPOEL**, Seneca's Letters en Friendship: Notes on the Recent Scholarly Literature and Observations on Three *Quaestiones* 177
- **S. BYL**, Autour du vocabulaire médical d'Aristophane: le mot sans son contexte. 195
- **A. ROBU**, Chronique mégarienne. À propos d'un livre récent portant sur les cités mégariennes de Sicile 205
- **G. SCHEPENS**, Words and Deeds. Miscellanea on Greek Diplomacy 213
- **H. MUSSCHE**, More about the Silver-Rich Lead of Ancient Laurion 225
- **A. TSINGARIDA**, *Ceramologica Graeca* (IV) 231

› Comptes rendus – Recensies

› Résumés – Samenvattingen

- Table des matières du tome LXXV - Inhoud van deel LXXV 697