

6809
Beschi, L.
1991

Persee

Luigi Beschi

La prospettiva mitica della musica greca

In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité T.* 103, N°1, 1991, pp. 35-50.

Riassunto

Luigi Beschi, La prospettiva mitica della musica greca, p. 35-50.

Nei miti collegati al mondo musicale dei Greci si esprimono alcuni principi fondamentali che preludono o alludono a più mature riflessioni teoriche. La musica è dono divino; appartiene originariamente ad Apollo e alle Muse; chi contrasta questo ordine commette una colpa di *hybris* (Marsia, Tamiri). D'altro canto, gli eroi della musica operano ai margini del mondo greco : Orfeo, Tamiri, Lino sono Traci ; Marsia, Olimpo sono Frigi. È probabile una allusione al notevole influsso esterno recepito dalla musica greca nei secoli della sua formazione. In questo ambito viene prospettata una nuova lettura di alcuni monumenti, come la *kylix* 2462 del Museo di Ferrara, da Spina.

Citer ce document / Cite this document :

Beschi Luigi. La prospettiva mitica della musica greca. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité T.* 103, N°1, 1991, pp. 35-50.

doi : 10.3406/mefr.1991.1699

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5102_1991_num_103_1_1699



La prospettiva mitica della musica greca

In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité T.* 103, N°1. 1991. pp. 35-50.

Riassunto

Luigi Beschi, La prospettiva mitica della musica greca, p. 35-50.

Nei miti collegati al mondo musicale dei Greci si esprimono alcuni principi fondamentali che preludono o alludono a più mature riflessioni teoriche. La musica è dono divino; appartiene originariamente ad Apollo e alle Muse; chi contrasta questo ordine commette una colpa di hybris (Marsia, Tamiri). D'altro canto, gli eroi della musica operano ai margini del mondo greco : Orfeo, Tamiri, Lino sono Traci ; Marsia, Olimpo sono Frigi. È probabile una allusione al notevole influsso esterno recepito dalla musica greca nei secoli della sua formazione. In questo ambito viene prospettata una nuova lettura di alcuni monumenti, come la kylix 2462 del Museo di Ferrara, da Spina.

Citer ce document / Cite this document :

Beschi Luigi. La prospettiva mitica della musica greca. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité T.* 103, N°1. 1991. pp. 35-50.

doi : 10.3406/mefr.1991.1699

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5102_1991_num_103_1_1699

LUIGI BESCHI

LA PROSPETTIVA MITICA DELLA MUSICA GRECA

Tra tutti i miti della Grecia, quelli della musica ebbero senza dubbio la più viva incidenza ed il maggior successo nella cultura figurativa, letteraria, musicale e nel pensiero dell'età moderna. Almeno a partire dal Rinascimento, il rinnovato studio dei testi classici e l'insistente tentativo di un recupero dei valori strutturali e del significato etico e metafisico della perduta musica dei Greci, hanno portato alla continua elaborazione dei miti musicali classici, cantati nuovamente nella poesia, portati sulle scene, e particolarmente evidenti nelle arti figurative. Essi divengono portatori di nuovi significati, vengono aggiornati all'organologia del tempo; rispondono alla volontà dei committenti o degli artisti, nonché alle esigenze culturali di un momento e di un ambiente storico. Solo alcuni ricordi di immagini possono evidenziare il fenomeno.

Il Parnaso, che Andrea Mantegna dipinse per lo studiolo di Isabella d'Este nel 1497, è una celebrazione del connubio di Gian Francesco Gonzaga e Isabella, come Venere e Marte, e del loro patrocinio sulle arti, in particolare la musica, espressa nel coro delle Nove Muse danzanti al suono della lira di Apollo, alla presenza di Pegaso alato e di due creatori di strumenti musicali, come Mercurio e Vulcano. La penetrante lettura iconologica di Phillis Lehmann resta, in tal senso, ancora valida ed esemplare¹. Un altro Parnaso, a distanza di pochi anni (1511), è quello di Raffaello, nella Stanza della Segnatura. Come quello di Mantegna (e forse più) attinge in parte a schemi figurativi classici (un sarcofago già nella Collezione Mattei), ma si ispira soprattutto alla realtà della *mousiké techne* dei Greci, nel denso e complementare rapporto tra Musica e Poesia². Con Apollo e le Muse sono i poeti, da Omero a Saffo, da Virgilio a Dante, da Petrarca all'Ariosto. È superfluo ricordare con quante altre accezioni figure poi il Parnaso (cioè gli dei della musica) nell'arte moderna. Ma for-

¹ Ph. WILLIAMS LEHMANN, *The Sources and Meaning of Mantegna's Parnassus*, in *Samothracian Reflections*, Princeton, 1973, p. 57-178.

² E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale* (trad. it. dell'ediz. 1979), Torino, 1982, p. 167-236.

se ancor più fortunati furono i miti degli Eroi della musica. Il mito di Marsia che Raffaello propone nelle Logge Vaticane, certo sull'onda del profondo significato che la contesa sfortunata del Sileno con Apollo rivestì nell'ambiente neoplatonico fiorentino di Lorenzo il Magnifico, rivela la contrapposizione tra l'armonica musica celeste della cetra e la sconvolgente e terrena musica dell'*aulòs*, ma rappresenta nello stesso tempo un *exemplum* di punizione della tracotanza, cioè dell'*hybris*³. Lo stesso mito viene raccontato più estesamente in un pannello di fine Quattrocento della National Gallery di Washington⁴. Nello stile narrativo continuo il quadro espone, da destra a sinistra, le fasi fondamentali del mito. Atena suona la zampogna rispecchiandosi in uno stagno; Apollo, al centro, suona una viola da braccio, davanti ad un Marsia seduto; a sinistra, lo stesso dio procede allo scuoiamento dello sconfitto Sileno. Oltre all'aggiornamento dei costumi e degli strumenti, sono nuove, rispetto alla tradizione classica, la compresenza della prova di Atena, inventrice dell'*aulòs*, e soprattutto l'intervento crudele di Apollo stesso, in una cifra iconografica che ebbe grande fortuna nei «Marsia» del periodo barocco, così spesso amante di scene di tortura e di martirio.

Ancor più amato fu il mito di Orfeo assunto a significare i poteri stessi della musica, il suo fascino sulla natura e sull'aldilà, con gli sviluppi drammatici della storia di Euridice e lo smembramento di Orfeo stesso da parte delle donne di Tracia: dalla formella del campanile di Giotto alle innumerevoli raffigurazioni rinascimentali (come il disegno di scuola ferrarese agli Uffizi, o le xilografie delle veneziane *Metamorfosi* di Ovidio del 1509) e poi, senza soluzione di continuità fino ai giorni nostri: nelle arti figurative, nella poesia, nel teatro e nel melodramma⁵.

Se i miti degli dei e degli eroi della musica greca hanno un'eco così profonda nella nostra cultura, è anche perchè già nel contesto originario di questi miti vive una intensa ricchezza di significati e suggestioni che, relativamente al mondo della musica, non ha confronto in altre culture. E questo perchè in una cultura come la greca, dove la prospettiva mitica ha una dimensione eccezionale, la *mousikè techne*, fatta di parola, di suono e di danza, ebbe un ruolo eccezionale: nella *paideia*, nella vita, nel culto, nella festa, nell'agone, nel teatro, nella poesia e nel pensiero stesso.

³ L. BESCHI, *Le Antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*, Firenze, 1983, p. 168-170.

⁴ WINTERNITZ, *op. cit.* n. 2, p. 122-141 fig. 50-53.

⁵ G. SCAVIZZI, *The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600*, in J. WARDEN (edit.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, 1982, p. 111-162. Cf. *ibid.*, p. 163-230.

Una esperienza diretta di questa realtà musicale, così coinvolgente e inserita nella società greca, è oggi estremamente precaria e incerta. Le «partiture» o testi musicali sono rari (non più di una trentina), tardi (perlopiù ellenistico-romani) e di problematica lettura ed esecuzione⁶. Sono miseri brandelli di un immane naufragio che, rispetto alle altre produzioni della cultura greca, ha particolarmente colpito la musica. Ma da questo mondo largamente scomparso ci è pervenuta un'ampia registrazione iconografica, una *imago musicae* che, pur priva di suono, ci permette di cogliere l'entità e la vastità dell'impegno musicale dei Greci. Alcune migliaia di scene vascolari nelle quali tale impegno, ora precipuo, ora marginale, è sempre presente; alcune registrano direttamente momenti dell'educazione e della prassi musicale, altre (e sono le più numerose) proiettano la vita musicale nei termini del mito.

A questo primo recupero archeologico che si integra con i pochi resti di strumenti a noi pervenuti, si affianca – sul piano filologico – un discreto *corpus* di informazioni letterarie e storiche, in particolare opere di trattatistica teorico – tecnica che vanno dal IV secolo a.C. fino alla tarda antichità⁷. E poi, ancora, la riflessione filosofica dei Pitagorici, di Platone ed Aristotele. In essi la musica diventa fattore fondamentale di *paideia* ed *ethos*, quindi anche di politica, e si amplia in una visione cosmica per cui «l'intero cielo è accordo e numero»: sull'ordine numerico degli intervalli acustici disposti in armonie diverse risiede, al tempo stesso, la bellezza della musica, dell'anima e dei movimenti delle stelle. Anche questa prospettiva teorica, come quella mitica, ha valicato i confini dell'antichità per sopravvivere, almeno, fino al medioevo e rinascimento⁸.

Nella cornice di questo quadro documentario, che può recuperare le forme più che la sostanza del fenomeno musicale, può capitare spesso che una lettura della immagini, angustata da interessi antiquari, iconografici e stilistici, non riesca ad integrarsi in un più vasto discorso storico.

⁶ E. PÖHLMANN, *Griechische Musikfragmente*, Norimberga, 1960; ID., *Denkmäler altgriechischer Musik*, Norimberga, 1970.

⁷ Cf. *Musici Scriptores Graeci*, ed. C. von Jan, Lipsia, 1885; da integrare con la lista bibliografica in F. BERTI e D. RESTANI, *Lo Specchio della Musica* (Catalogo Mostra Ferrara), Bologna, 1988, p. 17 (a cura di A. Barker). Inoltre A. BARKER, *Greek Musical Writings I-II*, Cambridge, 1984-1989.

⁸ Cf. esempi della trattatistica rinascimentale in S. LEONI, *Le Armonie del Mondo*, Genova, 1988. Particolarmente espressive sono due immagini di F. GAFORI DA LODI in *Theorica Musice*, Milano, 1492 (determinazione degli intervalli da parte di Pitagora) e in *Practica Musice*, Milano, 1496 (il sistema cosmico con l'armonia delle sfere guidate da un Apollo platonico e dalle Muse in rapporto ai «modi» della musica greca). Cf. WILLIAMS LEHMANN, *op. cit.* n. 1, p. 152-162 fig. 56.60.

Forse, nonostante i notevoli contributi di vari studiosi, in particolare di Max Wegner, Annie Bélis e Daniel Paquette, l'iconografia musicale greca attende ancora un approfondimento analitico e soprattutto una sistematica indagine storica⁹. In questa auspicabile operazione il mito dovrebbe occupare uno spazio privilegiato. Esso conserva, infatti, una stratificazione di ricordi che precedono la registrazione storica e nello stesso tempo una serie di posizioni ideologiche che preludono alle analisi dei teorici e alle riflessioni dei filosofi.

Non è mia intenzione affrontare, qui, una presentazione organica e, tantomeno, un'analisi di tali miti che, legati a tradizioni locali e a momenti diversi, vanno esplorati nei relativi contesti storici. Mi limiterò a poche considerazioni su alcune scelte, operate tra nuclei attorno ai quali mi sembrano aggregarsi alcune idee fondamentali. Da un lato l'origine e la gestione divina della musica, ancorata al suolo greco (la Pieria e l'Elicona, sedi delle Muse e di Apollo Musagete); dall'altro la singolare dislocazione degli eroi della musica ai margini dell'area greca (la Tracia e la Frigia, sedi di Orfeo e di Marsia). I conflitti di *hybris* tra i due mondi sono ben noti e ne sono, in certo senso, un corollario.

L'origine divina della musica, che distingue nettamente questa produzione dalle altre attività dello spirito, motivando la forza magica e affascinante del suono e l'armonia della sua composizione con la parola nella poesia, è una concezione basilare dei Greci. L'idea regge l'intero sistema dei miti della musica e fa capo essenzialmente alle figure delle Muse e di Apollo. Fin dal loro primo apparire nell'arte greca (la Kalliope del cratere François e l'Apollo Iperboreo del cratere melio), nelle loro mani è lo strumento musicale: le loro immagini vengono elaborate in infiniti contesti fino a giungere alla commossa intensità della *kylix* di Delfi e della *lekkythos* del pittore di Achille¹⁰. L'origine divina della musica greca è ampiamente provata. Se osserviamo l'apparato strumentario della musica dei

⁹ M. WEGNER, *Das Musikleben der Griechen*, Berlino 1949; ID., *Musikgeschichte in Bildern* II/4, Griechenland, Lipsia, 1963; ID., *Musik und Tanz* (Arch. Homerica III, U), Göttingen, 1968; D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Parigi, 1984; A. BÉLIS, in *BCH* 108, 1984, p. 99-109, 111-122; 109, 1985, p. 201-220; 110, 1986, p. 205-218. Cf. inoltre BERTI e RESTANI, *op. cit.* n. 7, *passim*; M. MAAS e J. MCINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of ancient Greece*, New Haven-Londra, 1989.

¹⁰ Per le quattro immagini, notissime, basterà citare, recenti edizioni: AA.VV., *Bollettino d'arte*, Serie speciale I (*Materiali per servire alla storia del Vaso François*), Roma, 1981, fig. 81, 200; G. HAAS, *Die Syrinx in der griech. Bildkunst*, Vienna, 1981; PAQUETTE, *op. cit.* n. 9, p. 66, S 1; 138 Cb 10; 151 L 3; MAAS e SNYDER, *op. cit.* n. 9, p. 42 fig. 2; 158 fig. 7; *ArchEph*, 1970, p. 27-46.

greci ed escludiamo quegli *ekphyla organa* (Aristosseno) che erano ritenuti stranieri e contrari al loro gusto, anche se poi largamente usati, come gli strumenti a percussione, la *salpinx* tirrenica e le arpe orientali di fortuna prevalentemente tardoclassica, dobbiamo convenire che gli *euretai*, gli inventori, sono gli stessi dei della Grecia. La lira di Hermes ceduta subito ad Apollo, la cetra di Apollo, la *syrinx* di Hermes e di Pan. Anche l'*aulos* che era ritenuto una scoperta della Frigia, viene recuperato alla Grecia come invenzione di Atena, che vediamo provare lo strumento davanti allo specchio, immediatamente prima del suo rigetto, in un noto cratere apulo di Boston¹¹. D'altra parte come potrebbe essere caratterizzante attributo di un'immagine divina uno strumento creato dalla *techne* umana? Gli uomini, sempre secondo una prospettiva largamente mitica, perfezioneranno solo questi strumenti, aggiungendo progressivamente nuove corde al *trichordon* primigenio e inventando le diverse armonie o scale come la dorica, l'unica armonia greca per Platone, la frigia e la lidia¹². Ma la natura divina della musica greca è poi esplicitamente confortata dalle lettere: musica e poesia come dono della Musa invocata nelle prime batture dei poemi omerici e soprattutto nel proemio della Teogonia di Esiodo (una straordinaria *epiphania* delle Muse sulla via di Damasco del pastore beota). Nell'epos i cantori sono detti divini perchè trasmettono un messaggio ispirato. E sono solo alcuni casi. Una prova ancora ci è offerta dalle genealogie degli eroi e dei demoni della musica: le ammaliatrici Sirene figlie di Oceano e di una Musa; il maestro Lino, figlio di Apollo e di una Musa; Orfeo figlio di Calliope e di Eagro; Philammon, figlio di Apollo e padre di Tamiri¹³.

Ma la conferma più pregnante di questo concetto ci viene dai miti delle competizioni e dei confronti: la presunzione di Tamiri e di Marsia di superare nella gara del canto e del suono le Muse e Apollo corrisponde infatti ad *hybris* e viene crudelmente punita.

Il caso più antico che sia attestato è quello del tracio Tamiri: è già presente nel II libro dell'Iliade, anche se forse si tratta di un inserto di

¹¹ K. SCHAUENBURG, *RM*, 65, 1958, p. 43 tav. 30; G. DALTRUP, *Il gruppo mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani*, Roma, 1980, p. 10 sq. fig. 7.

¹² S. MICHAELIDES, *The Music of ancient Greece*, Londra, 1978, p. 341, 127 sq.; A. J. NEUBECKER, *Altgriechische Musik*, Darmstadt, 1977, p. 50 sq.; 105 sq.; J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Parigi, 1979, p. 82 sq.

¹³ WEGNER, *Musikleben*, op. cit. n. 9, p. 11-27; MICHAELIDES, op. cit. n. 12, s.v. *Linus, Orpheus, Philammon*; M. CHRISTOPOULOU, *Oi Θεότητες της μουσικής στην όμηρικὴ καὶ ἀρχαϊκὴ ποίηση*, Atene, 1985, *passim*.

periodo soloniano¹⁴. Inventore dell'armonia dorica, egli riteneva per questo di poter vincere anche il canto delle Muse. Le Muse lo accecarono e gli tolsero il dono divino del canto. Attorno al 460 fu dipinto con la lira rotta ai suoi piedi nella Nekyia di Polignoto a Delfi e fu cantato in una tragedia vittoriosa di Sofocle¹⁵. Degli stessi anni è anche la più antica raffigurazione vascolare attribuita al pittore dei Niobidi¹⁶. Il tema è variamente riproposto nella seconda metà del secolo, ora negli schemi serrati e drammatici di una *hydria* di Oxford, ora nei ritmi distesi di un grande affresco nel cratere di Spina opera di Polion¹⁷. Nella Nekyia di Delfi, secondo la descrizione di Pausania che il Robert ha cercato di evidenziare con un disegno ricostruttivo, Tamiri è inserito in un contesto di musicisti sfortunati: Marsia che come lui fu vittima della sua *hybris* e che è raffigurato col giovane allievo Olympos, e Orfeo, il grande musicista smembrato dalle donne di Tracia, seduto sotto il salice in costume greco. È probabile che quest'area del grande affresco sia all'origine della fortuna iconografica dei miti della musica nell'Atene della seconda metà del V secolo, contemporaneamente ai grandi sviluppi della musica del tempo e ai dibattiti teorici su di essa condotti da Damone e riflessi persino nelle commedie di Aristofane¹⁸.

Anche il Marsia frigio che, nonostante il divieto divino raccoglie il doppio *aulòs* rifiutato da Atena ed entra in contesa con Apollo, è reo di *hybris*. Ne è prova la qualità della pena che sembra un chiaro contrappasso rispetto al mondo della forma apollinea: lo scuoiamento che disfigura e che richiama al mondo animale. Ma il mito di Marsia si arricchisce di altri significati. Nei due momenti fondamentali del confronto con Atena che rifiuta gli *aulói* e della gara tra gli *auloi* del Sileno e della cetra di Apollo è implicita una valutazione negativa dell'auletica che prende il via

¹⁴ HOM. *Il.* II, 595 sq. (ma cf. *Frg. Hesiodica*, R. Merkelbach/M. L. West, 65); cf. L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Parigi, 1926, p. 193-198.

¹⁵ PAUS. 10, 30, 8. Cf. anche PAUS. 9 30, 2 (una statua di Tamiri cieco, con la lira rotta in mano, sul monte Elicono); ISTROS, *Vita Sophokl.* 5.

¹⁶ J. MARCADÉ, *RA*, 1982, p. 223-229.

¹⁷ Hydria Oxford G 291: ARV², p. 1061, 152; *Add*, p. 158; CVA Oxford 1, tav. 32, 1. Cratere a volute di Polion: ARV², p. 1171, 1; *Para*, p. 459; *Add*, p. 166; K. SCHEFOLD e F. JUNG, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klass. und hellenist. Kunst*, Monaco di B., 1988, p. 94 sq.

¹⁸ BARKER, *op. cit.* n. 7, I, p. 168 sq.; 99-116 (Aristofane). Per un tentativo di ricostruzione grafica della Nekyia cf. C. ROBERT, *XVI Hallisches Winckelmannsprogramm*, Halle, 1892.

nel corso del V secolo e sfocia nel IV secolo col bando dell'*aulòs* dalla città ideale platonica¹⁹.

Al gruppo mironiano dell'acropoli di Atene è stato più volte affiancato il passo plutarco della vita di Alcibiade, nel quale, in contrapposizione ai Tebani che sanno suonare bene l'*aulòs* perchè non sanno discutere, gli Ateniesi affermano di avere Atena Archegetis ed Apollo Patroo, dei quali l'una ha rigettato l'*aulòs* e l'altro ha scuoiato persino l'auleta. Proprio in base a questo passo e alla contestazione dell'auletica nell'Atene postpersiana e alla sua importanza nella cultura di Tebe, l'ex-voto mironiano, che ebbe presto anche un'eco ceramografica, è stato ripetutamente riconosciuto (dal Lippold fino ad Hugo Meyer) come un monumento politico allusivo alle tensioni tra Atene e Tebe attorno alla metà del V secolo a.C.²⁰.

Ma poichè il frigio Marsia non sembra rappresentare con chiara evidenza il mondo beota se non per larga metafora, darei più credito ad ipotesi prudenti che collegano il gruppo alle tematiche musicali e letterarie del tempo, come la connessione con il «Marsia» di Melanippide, già proposta dal Boardman²¹.

Ancor più mi sembra attenuarsi il significato politico che Hugo Meyer ha voluto ravvisare nella contesa di Marsia con Apollo sulle lastre di Mantinea: quasi fossero un'allusione al crollo della potenza tebana (sempre Tebe significata dagli *aulòi*) per il suo atto di *hybris* commesso nel valicare i confini attici di Oropos nella prima metà del IV secolo²². Un significato che mi sembra tra l'altro inadatto sulla base del gruppo culturale prassitelico. Molto più semplicemente, il nesso «Μοῦσαι καὶ Μαρσύας αὐλῶν» della descrizione di Pausania si adegua al dio citaredo in una città dove, per attestazione del *De Musica* pseudo-plutarco, le esecuzioni citarediche erano altamente coltivate²³.

Nel gruppo pergameno e nella gemma che fu già di Lorenzo il Magnifico il momento della punizione sottolinea, ormai marcatamente, solo l'esito drammatico di quell'*hybris* musicale che è tanto più grave in

¹⁹ Cf. DALTROP, *op. cit.* n. 11, p. 5 sq.; H. MEYER, *Kunst und Geschichte*, Monaco di B., 1983, p. 27 n. 71-73; Barker, *op. cit.* n. 7, I, p. 132.

²⁰ PLUT. *Alk.* 2, 5; PLAT. *Rep.* 3, 399 e; WEGNER, *Musikleben*, *op. cit.* n. 9, p. 103; G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, Monaco di B., 1950, p. 139; MEYER, *op. cit.* n. 19, p. 25-28.

²¹ J. BOARDMAN, *JHS*, 76, 1956, p. 18 sq.

²² MEYER, *op. cit.* n. 19, p. 46-50.

²³ PAUS. 8, 9, 1; PLUT. *De Mus.* 32 (PARKER, *op. cit.* n. 7, I, p. 239).

quanto ha visto contrapporre divinità elleniche e figure mitiche del mondo dei « barbaroi »²⁴.

Ma è proprio tra questi « barbaroi » che i Greci proiettano nel mito la preistoria della loro cultura musicale. Già nell'Iliade, Tamiri porta l'appellativo di Trace. La storia di Marsia frigio è più recente; è attestata in Grecia al seguito delle guerre persiane, nel secondo venticinquennio del V secolo; ma Erodoto ricorda la leggenda già radicata in Frigia, dove Marsia, demone delle acque, è connesso col culto di Cibele²⁵. Col suo mito si intrecciano poi i ricordi di Hyàgnis e di Olimpo per l'invenzione dell'*aulòs* e delle armonie frigie. Orfeo è ignoto prima del 650 circa a.C., momento a cui risale il primo suo ricordo in Ibico di Reggio; ma è dal V secolo che, ad eccezione di Erodoto, la sua figura mitica viene costantemente proiettata in Tracia, nelle generazioni precedenti alla guerre di Troia²⁶. Altre fonti propongono connessioni anche con l'area macedone, in particolare con la Pieria, patria delle Muse: in tal caso la sua storia si articolerebbe nel delicato e complesso problema dello spostamento di genti dalla Macedonia alla Tracia, ugualmente attestato²⁷. Certo è che in nessun sito della Grecia è ricordato un culto eroico di Orfeo, mentre i documenti iconografici, dopo alcuni rari esempi di VI secolo, si attestano, nel V, attorno ai due nuclei fondamentali di Orfeo cantore e incantatore dei Traci e di Orfeo dilaniato dalle donne di Tracia, con una precisa collocazione topografica²⁸. Il fatto stesso che Pausania descrivendo l'Orfeo della Nekyia delfica sottolinei, sorpreso, l'aspetto greco dell'eroe, così come appare in netto contrasto col costume dei Traci nell'ispirato contesto del cratere di Berlino (l'immagine più intensa della musicalità greca) è un'eccezione che conferma la regola²⁹.

Anche per Tamiri (nella ben nota *hydria* del pittore della phiale) vi è un perfetto equilibrio fra la tradizione scritta, che abbiamo visto così

²⁴ Per il gruppo pergameno cf. ora H. MEYER, *Der weisse und der rote Marsyas*, Monaco di B., 1987. Per la gemma laurenziana: AA.VV., *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, 1980, p. 55 sq., 110 sq.

²⁵ HOM. *Il.* II, 595 sq. (Tamiri); HDT. 7, 26 (Marsia).

²⁶ F. M. SCHOELLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Friburgo, 1969, p. 9 sq.; Warden (ed.), *op. cit.* n. 5, p. 5.

²⁷ SCHOELLER, *op. cit.* n. 26, p. 11; M. B. SAKELLARIOU, in *Makedonia*, Atene, 1982, p. 48.

²⁸ SCHOELLER, *op. cit.* n. 26, p. 51 sq.; 55 sq. SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 81 sq.

²⁹ PAUS. 10, 30, 8; Berlino, Cratere a colonnette 3172: ARV², p. 1103, 1; *Para*, p. 451; E. SIMON, *Griechische Vasen*, Monaco di B., 1981, p. 141 sq. fig. 203; SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 86.

radicata) e l'aspetto trace, suo e della vecchia madre Argiope³⁰. Per Lino, che come Tamiri e Orfeo e come quasi tutti gli eroi della musica ebbe tragica fine, la situazione documentaria è più complessa. Proiettato in una lontanissima fase pelasgica, è legato, secondo le tradizioni, ora ad Argo, ora a Tebe, dov'era un suo *heròon* e dove si può situare la scena del suo insegnamento a Ificle ed Eracle nello *skyphos* del pittore di Pistoxenos³¹. Inventore del ritmo e della melodia, fu anche maestro di Tamiri e di Orfeo, quindi attratto nell'area dei Traci, benchè significativamente non sia caratterizzato figurativamente come tale. Lo rivediamo in una coppa del pittore di Eretria come maestro di *sophrosyne* al giovane Museo, che solo una tradizione tarda collega alla Tracia, proiettandolo ai tempi di Orfeo, come suo allievo³². Ma giustamente egli è stato visto dal Maas come un Orfeo attico. Figlio o padre di Eumolpo, l'eroe trace di Eleusi, gli era attribuita una produzione orfica: è possibile che il suo nome, derivato da quello delle Muse, cresca nell'ambiente di Onomacrito che, durante la tarda tirannide ateniese, sistemò un *corpus* di carmi di contenuto religioso, misterico e oracolare. Per questo, Museo fu spesso assimilato ad Apollo, come nella celebre anfora del pittore di Peleo³³. Forse per questa sua subordinazione ad Apollo e alle Muse è l'unico eroe della musica che vive senza contrasti fino alla vecchiaia e viene sepolto sulla collina ateniese di fronte all'acropoli³⁴. Ma il fatto che, in qualche modo, sia Lino che Museo vengano attratti nell'orbita dei Traci sta a dimostrare quale significato dovesse avere quell'orbita nella mitologia musicale dei Greci. Questo significato può forse emergere anche dall'analisi del seguente caso.

In una *kylix* di Spina attribuita alla cerchia del pittore di Fauvel (430 circa), una figura femminile seduta su una roccia suona la lira in un intenso confronto con Eros che impugna il doppio *aulòs* (fig. 1). Beazley ha dichiarato la scena inspiegabile³⁵. Nessuno ha mai pensato alla dea

³⁰ Hydria Vaticano 16549: ARV², p. 1020, 92; *Para*, p. 141; *Add*, p. 154; SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 94.

³¹ SCHWERIN, *Staatl. Mus.* 708: ARV², p. 862, 30; *Para*, p. 425; SIMON, *op. cit.* n. 29, p. 128 fig. 180-181; SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 133; J. CHAMAY, *Linos ou l'éducation intellectuelle d'après la céramique attique*, Parigi, 1980; J.-J. MAFFRE, *RA*, 1982, p. 208 sq.

³² *Kylix* Louvre G 457: ARV², p. 1254, 80; *Add*, p. 176; SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 91 sq. fig. 105.

³³ Anfora Londra E 275: ARV², p. 1039, 13; *Para*, p. 443; *Add*, p. 156; SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 92 sq. fig. 106.

³⁴ PAUS. 1, 25, 8.

³⁵ ARV², p. 1286; *Add*, p. 178; S. AURIGEMMA, *La Necropoli di Spina I*, Roma,

Illustration non autorisée à la diffusion

Bendis come vediamo in una statuetta votiva dal Laurion al Museo nazionale di Atene, della metà circa del IV secolo³⁶. Ma nessuno ha mai dubitato che la donna sia una tracia. Porta gli *embades* di pelle e una acconciatura dei capelli che riflette il nesso «Θρήϊκες ἀκρόκομοι» (le Trace dai capelli raccolti sulla sommità del capo) di un frammento di Archiloco³⁷. Si è pensato ad una poetessa tracia di cui peraltro manca qualsiasi ricordo storico. Si è pensato anche alla possibilità che rappresenti una Musa, quella che, avendo generato il mitico Reso da un incontro di amore col fiume Strimone, spiegherebbe la compresenza di Eros³⁸. Una Musa che,

1960, p. 185 sq. tav. 215-216; H. FRONING, *AA*, 1971, p. 31 sq. ; BERTI e RESTANI, *op. cit.* n. 7, p. 4, 61 n. 6; Ringrazio la dott. F. Berti per le cortese concessione di fotografie.

³⁶ L. BESCHI, in *Praktikà XII diethn. Syn. Klas. Archaialogias* IV, Atene, 1988, tav. 88, p. 243 n. 13.

³⁷ ARCHIL. *frg.* 79, 3 Diehl.

³⁸ BERTI e RESTANI, *op. cit.* n. 7, p. 4; FRONING, *op. cit.* n. 35.

però, contro ogni consuetudine, avrebbe assunto il costume dei Traci. Mi chiedo se di fronte ad Eros, che è dio dell'amore ma anche della musica, la figura seduta e incoronata non sia una apparizione divina³⁹. Nel caso della Bendis la documentazione attica ci ha abituati al riscontro di un costume canonico costituito dalla *alopekis*, dalla nebride sul corto chitone, dagli *embades* e dalla doppia lancia che riecheggia la sua epiclesi di «dilonchos» nelle «Donne di Tracia» di Cratino⁴⁰. Questo costume noi vediamo nei due documenti più antichi: lo *skyphos* di Tübingen con la dea contraddistinta dal nome, di fronte a Themis che sembra siglare in termini ufficiali il riconoscimento ateniese del suo culto attorno al 430 a.C.; e la *kylix* del Museo archeologico di Verona con una Bendis che nella corsa sembra significare il suo ruolo di cacciatrice nella natura selvaggia⁴¹. Lo stesso costume ritroviamo in due rilievi provenienti dal suo santuario al Pireo⁴². Il primo, al Museo Britannico di Londra, è il dono votivo di una squadra di vincitori nella lampadedromia a cavallo, già registrata nel rituale delle Bendidee pireote dalla Repubblica di Platone: il primo degli otto efebi nudi e il primo dei due epimeleti stringono in pugno una fiaccola (fig. 2). Il secondo rilievo, oggi a Copenaghen, è in testa al decreto onorifico per i due epimeleti del 329/28, e colloca accanto a Bendis l'eroe salutare Deloptes. Uno schema iconografico fisso, quindi, che sembra escludere una possibile identificazione della dea nella coppa di Spina. Ma un suggerimento ci viene da Lemno, già isola dei traci Sinties: dal mondo della sua grande dea arcaica che gli antichi assimilavano a Bendis e che il Della Seta ha riconosciuto nella terribile cacciatrice di un frammento vascolare del suo santuario di Efestia⁴³. Dea della caccia, della natura, essa è anche dea della musica. Ce lo attesta la metopa figurata di uno stamnos arcaico dallo stesso santuario: la *megale theos* seduta riceve un omaggio musicale⁴⁴ (fig. 3). La stessa dea vediamo impegnata in esecuzioni musicali nelle caratteristiche placchette votive fittili sempre di

³⁹ Per Eros e la musica, oltre all'ampia documentazione ceramografica, cf. PAUS. 2, 27, 3.

⁴⁰ CRATINUS, *Thressae frg.* 80 Koch.

⁴¹ Skyphos di Tübingen: ARV², p. 1023 s.n. 147/148; CVA Tübingen 5, tav. 21. Kylix di Verona: ARV², p. 1023, 147; CVA Verona, p. 4 tav. III, 1b.

⁴² P. ARNDT, *La Glyptothèque Ny Carlsberg*, 1912, p. 133 sq.; M. NILSSON, *From Coll. Ny Carlsberg Glyptotek* III, 1942, p. 174 sq.; A. SMITH, *A Catalogue of Sculpture. Brit. Mus.* III, 1904, p. 226 sq. n° 2155 tav. 24; F. POULSEN, *Catalogue of the Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenaghen, 1951, p. 168 sq.; BESCHI, *op. cit.* n. 36, p. 243.

⁴³ A. DELLA SETA, *ArchEph*, 1937, II, p. 646-649; EAA II, 1959, s.v. *Bendis*.

⁴⁴ MAAS e SNYDER, *op. cit.* n. 9, p. 46 fig. 9b.

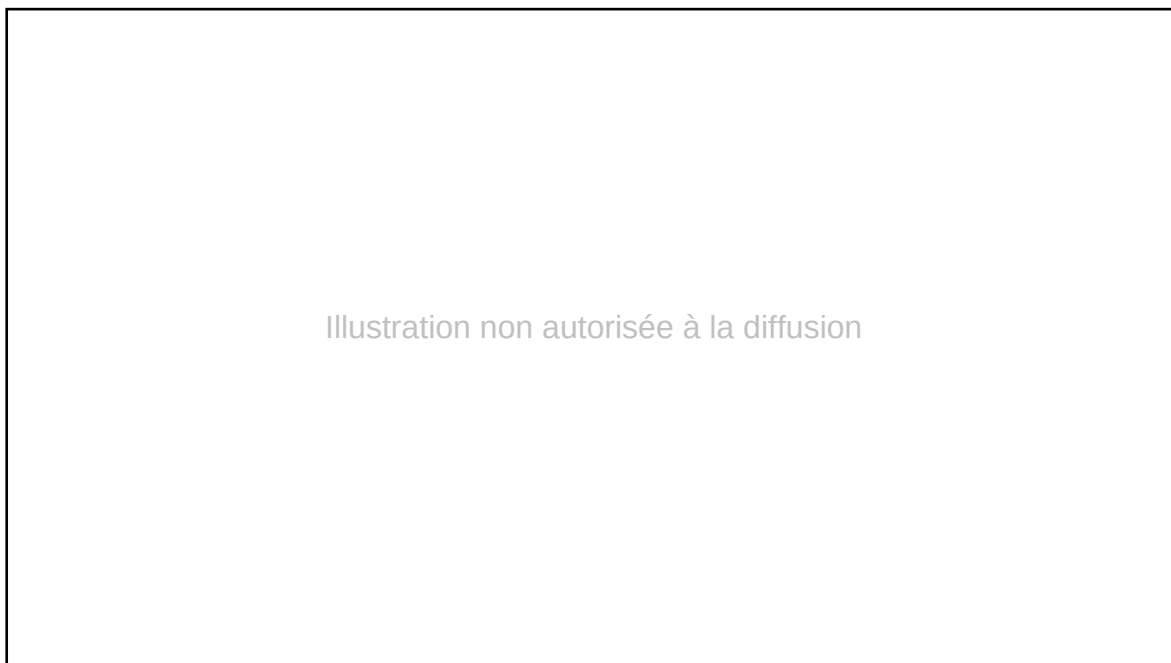


Fig. 2 – Londra, Mus. Britannico. Rilievo votivo a Bendis (foto Museo).



**Fig. 3 – Atene, Mus. Nazionale 19272. Stamnos da Efestia (sviluppo di Gilliéron)
(foto Scuola archeologica italiana).**

Lemno : *pinakes* che hanno perso parte della sovradipintura, non al punto tuttavia di privarci del loro disegno originario. Lo schema della dea seduta, musicante, alata e coronata da un enorme copricapo o polos ritorna infine in alcune terracotte frammentarie che ci hanno permesso la ricostruzione completa del tipo⁴⁵ (fig. 4). Le rare informazioni scritte non ci



Fig. 4 – Myrina (Lemnos), Mus. Ricostruzione tipologica da frammenti di statuette votive (foto Scuola Archeologica Italiana).

avrebbero mai permesso di sospettare questo aspetto della *megale theos* di Lemno. Nel caso della coppa di Spina non potremmo esigere, d'altra parte, che la figura musicante di una possibile Bendis (visti i confronti Lemni) debba rivestire sempre quel costume di cacciatrice col quale normalmente figura. Ma che essa possa rappresentare proprio la dea dei Traci mi sembra confermato dalle figurazioni esterne della coppa (fig. 5-6): una serie di efebi con lampade ad indicare più che le lampadedromie rituali ateniesi di Prometeo, Efesto e Atena (divinità estranee al mondo

⁴⁵ Cf. AM, 31, 1906, p. 64 n° 15.21.22 (con fig.) e tav. 9, 3. Altri esemplari inediti nel Museo di Mirina.



Fig. 5 – Ferrara, Mus. archeologico. Kylix 2462 (V. T. 563): esterno A
(foto Museo).



Fig. 6 – Ferrara, Mus. archeologico. Kylix 2462 (V. T. 563): esterno B
(foto Museo).

della nostra *kylix*), quelle di Bendis, celebrate dalla Repubblica di Platone e dal rilievo votivo del Museo Britannico⁴⁶. Se l'ipotesi è corretta, avremmo acquisito un aspetto inedito, ma non sorprendente, della dea dei Traci. Come potremmo pensare che la patria di Orfeo e di Tamiri fosse dominata da una grande dea estranea all'affascinante mondo della musica?

Una grande dea con uno strumento musicale quale attributo è anche la Cibele dei Frigi sempre accompagnata dal *tympanon* nella sua iconografia classica o dai suoi accolti suonatori di doppio *aulos* e di cetra nella redazione altoarcaica della Kubàba di Bogazköy⁴⁷.

Ma perchè un ruolo così importante viene attribuito dal mito alla Tracia, alla Frigia e alle altre regioni asiatiche? Perchè Strabone ricorda ancora ai tempi di Augusto: καὶ ἡ μουσικὴ Πάσα Θρακία καὶ Ἀσιάτις νενόμισται?⁴⁸

Si è parlato spesso di aree strettamente legate al mondo dei culti misterici e orgiastici nei quali la musica ebbe sempre un grande ruolo. Si è fatto appello anche ai valori magico-religiosi e sanatori della musica primitiva e quindi ad una sua collocazione nello shamanesimo delle periferie del mondo classico⁴⁹. Le risposte non sono semplici e forse non univoche. La documentazione archeologica, affiancata alle fonti scritte, può indicare almeno concrete linee di ricerca. Se pensiamo, con un solo esempio limitato all'organologia, che dagli strumenti complessi del sarcofago di Haghia Triada e della pisside di Chanià si passa alle forme elementari della *phorminx*, così celebrata nei poemi omerici e ricorrente nella ceramica tardogeometrica e protoattica e poi alle ormai elaborate forme della cetra e di altri strumenti nel corso del VII secolo ci rendiamo immediatamente conto di un processo storico⁵⁰. Le aree che abbiamo ricordato sono storicamente collegate con i nomi di alcune delle più note «armonie» o scale della musica greca, come la lidia e la frigia (con relative varianti); e sottintendono il fondamentale contributo che, a partire dall'VIII/VII secolo, l'Oriente (soprattutto quello prossimo alla Ionia e alla Eolia) dovette

⁴⁶ PLAT. *Rep.* 327-328b. Per le lampadedromie attiche: E. SIMON, *Festivals of Attica*, Univ. of Wisconsin, 1983, p. 53 sq.

⁴⁷ K. BITTEL, in *Antike Plastik* II, 1963, p. 7-22.

⁴⁸ STRABO 10, 3, 17.

⁴⁹ J. COMBARIEU, *La musica e la magia* (trad. it.), Milano, 1982, p. 69 sq. e *passim*; M. TITLI, *Musica e mito*, Torino, 1963, p. 27 sq.

⁵⁰ MAAS e SNYDER, *op. cit.* n. 9, p. 1 sq., p. 16 fig. 2 ab, p. 20 fig. 6 sq., p. 42 fig. 1 sq. Per i rapporti orientali cf. ora F. LASSERRE, *Musica babilonese e musica greca*, in B. GENTILI e R. PRETAGOSTINI, *La musica in Grecia*, Bari, 1988, p. 72-95 (bibliografia).

dare alla Grecia sia sul piano organologico che su quello, connesso, delle tecniche musicali.

Il mito potrà allora confluire nella storia così come forse un tramite tra mito e storia è espresso da una kalpis di Basilea con la scena della testa ancora cantante di Orfeo, già smembrata dalle donne di Tracia e raccolta – con la lira – dalle Muse e da Terpandro nelle acque di Lesbo nonchè dalla pisside del pittore di Esiodo con l'incontro di Archiloco con le Muse⁵¹. Così, la mitica e radicata concezione dell'origine divina della musica potrà riflettersi sulle teorie musicali di Pitagora, Damone e Platone di un ordine cosmico, etico e politico, mentre la geografia culturale dei suoi miti potrà aprire nuovi orizzonti allo studio delle fasi più antiche della sua storia.

Luigi BESCHI

⁵¹ M. SCHMIDT, *AntK*, 15, 1972, p. 128 sq.; SCHEFOLD e JUNG, *op. cit.* n. 17, p. 85 fig. 98. Per la pisside di Boston *cf.* ARV², p. 774, 1; *Para*, p. 416; *Add²*, p. 287.