

La musica e la figura del musicista nella civiltà egea dell'Età del Bronzo

Introduzione

Nell'immaginario collettivo, le origini della musica nel mondo greco vengono fatte risalire alla musica aedica, cioè nell'attività dei cantori dell'antica tradizione epica, in particolare in quella omerica. Invero, le fonti scritte di età micenea risalenti alla seconda metà del II millennio a.C., confermano già l'esistenza della pratica musicale: di fatto nella cosiddetta Lineare B, cioè il sistema di scrittura sillabica utilizzato dai Micenei per denotare graficamente la loro lingua, è attestata la presenza della parola *ru-ra-ta-e* (TH Av 106.7)¹, che è stata identificata, nel greco di età storica, con la parola *λύραται* / *lyratài*, che designa il suonatore di lira (o due suonatori, poiché potrebbe trattarsi di un duale). Così, gli strumenti musicali come la lira e l'*aulòs* erano diffusi già nel II millennio in un'ampia area che comprendeva non solo l'Egeo, ma anche Egitto e Mesopotamia, dove questi svolgevano un ruolo importante durante le cerimonie nei palazzi e nei templi. Dunque, pur accettando che le origini del testo omerico risiedano effettivamente nella poesia aedica, se si parla di musica, le fonti archeologiche dimostrano che, a prescindere da quali fossero le sue prime configurazioni, le più antiche manifestazioni di questa forma d'arte sono, in realtà, ancora più remote. Non esistendo per noi una documentazione scritta più antica che sia stata decifrata rispetto alla Lineare B, che è stata utilizzata dai Micenei nella seconda metà del II millennio a.C., per lo studio delle fasi più antiche dell'Età del Bronzo (III-II millennio a.C.) il contributo dell'archeologia risulta essere determinante, poiché i ritrovamenti archeologici costituiscono per quest'epoca l'unica fonte disponibile per apprendere le manifestazioni culturali delle più antiche civiltà egee della preistoria greca. Gli esempi più celebri di manufatti della preistoria greca che dimostrano l'esistenza della musica nella più antica Età del Bronzo sono offerti principalmente dai cosiddetti "idoli" dell'arte cicladica rinvenuti a *Kéros*, isolotto facente parte delle cosiddette *Mikrès Kyklàdes* (Piccole Cicladi); il riferimento è, in particolare, alla statuetta dell'arpista e a quella del suonatore di *aulòi* (strumento musicale aerofono a doppia ancia). Questi, inoltre, non costituiscono degli esempi isolati: i ritrovamenti archeologici, infatti, hanno restituito una molteplicità di reperti che rappresentano dei musicanti appartenenti alla cultura minoica e micenea, come gli arpisti e i suonatori di *aulòi* del sarcofago di *Agìa Triàda* (Creta) e dell'affresco nella sala del trono a Pilo e, infine, come il suonatore di sistri del Vaso dei mietitori. In questa prospettiva, a partire dallo studio di manufatti selezionati, questo articolo si propone come un tentativo di approfondire – nei limiti del possibile – una tematica specifica e di carattere specificamente culturale, che è, appunto, l'origine della musica. Quest'arte, in effetti, risulta essere a oggi particolarmente nota nella Grecia di età storica, ma molto meno conosciuta nelle fasi preistoriche antecedenti a Omero: l'intento è quello di provare a comprendere quali informazioni si possono estrapolare dallo studio dei reperti archeologici

¹ FRANCESCHETTI 2006, p. 6.

sulle manifestazioni di quest'arte nelle sue fasi primitive, cercando di ragionare sulle possibili espressioni culturali.

1. Gli idoli di Keros

Le statuette cicladiche raffigurano solitamente personaggi maschili impegnati in attività specifiche (musicisti, cacciatori, commensali *et alias*)². Le statuette in marmo dei musicisti ci svelano un aspetto della vita sociale delle isole Cicladi, dove suonatori di flauto e arpisti offrivano la loro arte durante le riunioni o dedicavano la loro musica a una divinità nel contesto di eventi rituali. Due testimonianze della pratica musicale provenienti dalle Cicladi sono i cosiddetti "Idoli di *Kèros*"³, provenienti, appunto, dall'omonima isola, e databili AC II (2800-2300 a.C.)⁴. Sono entrambe sculture in marmo rappresentanti due musicisti, un arpista e un suonatore di *aulòs*. Ambo le figure si identificherebbero di genere maschile, nude, con i tratti stilizzati e piatti, quasi squadrati.

1.1 L'*auletèr*

L'*auleta*, *αὐλητής* (*auletèr*), si presenta in piedi, stabile su una solida base. La scultura, alta *ca.* 20 cm, concede pochi particolari anatomici, come le dita dei piedi, la linea di stacco tra gli arti inferiori e il busto, tra la coscia e la gamba inferiore. Le braccia sono piegate a novanta gradi e sorreggono lo strumento all'altezza della bocca. Il volto, infine, è rivolto verso l'alto, per facilitare la respirazione, che lascia intravedere il naso. Lo strumento a fiato a doppia ancia, in greco antico *διπλοός αὐλός* (*diploòs aulòs*), era costituito da una coppia di strumenti a fiato, in materiale di osso, canna o rame⁵, suonati simultaneamente, producendo il suono attraverso la vibrazione delle anse (lamine di canna tenute nella bocca e attivate con il respiro)⁶. Assomiglia al moderno clarinetto doppio, ma la rappresentazione dell'applicazione dell'*aulòs* alle labbra non consente di distinguere se lo strumento avesse un bocchino singolo o doppio⁷.

1.2 L'arpista

L'arpista di *Kèros* (h 11,4 cm x largh. 6,4 cm x prof. 8,1 cm) è raffigurato seduto su uno sgabello a quattro gambe o su un trono con schienale alto, con l'arpa appoggiata sulle gambe all'altezza del bacino. La rappresentazione anatomica è, ancora, essenziale, tralasciando i dettagli del corpo. È, però, interessante notare che il suonatore d'arpa, come il flautista, tiene il capo rivolto verso l'alto, ma, diversamente dal secondo, non a scopo respiratorio ed esecutivo.

² MANTEAH K. 2022, σσ. 47-48.

³ Entrambi gli idoletti sono oggi conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Atene.

⁴ Gli scavi a *Kèros* iniziarono negli anni '60 del secolo scorso, per opera di Colin Renfrew: il primo scavo fu svolto da quest'ultimo nel 1963, il secondo nel 1987 e l'ultimo nel 2006. Il luogo sacro rinvenuto nella medesima isola fu classificato come il santuario marittimo più antico conosciuto. Questa definizione è stata resa possibile grazie agli scavi del 2006, in seguito al ritrovamento di una vasta gamma di resti architettonici monumentali. Ciò spiegherebbe, inoltre, la quantità di oggetti votivi ritrovati distrutti e sepolti in cavità naturali: quando le offerte votive all'interno del santuario diventavano eccessivamente numerose, si svolgevano delle pulizie, che consistevano nella rimozione, frammentazione e deposizione degli oggetti *ex voto* all'interno dei depositi votivi, perché nuove offerte trovassero posto nell'area culturale, precedentemente occupata, per essere lì deposti.

⁵ YOUNGER 1998, p. 28.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MANTEAH K. 2022, σσ. 47-48.

Lo strumento a corda in questione è costituito da un telaio, l'estremità più vicina al musicista, dal quale scendono obliquamente le corde verso una cassa armonica; è presente anche un braccio di supporto che si erge dall'estremità opposta al telaio, formando un *τρίγωνον*⁸ (*trigonon*). Nella rappresentazione scultorea, la cassa armonica è precisamente rettangolare, appoggiata sulla coscia destra. Probabilmente (ambo le braccia sono distrutte) il musicista suonava con la mano destra e con la sinistra reggeva lo strumento afferrando il palo di supporto, sotto la sporgenza a becco d'anatra, probabilmente inserita per mascherare la giunzione tra il telaio e l'estremità opposta⁹.



2. Il sarcofago dipinto di *Agia Triàda*

Il sarcofago dipinto di *Agia Triàda* proviene dal sito omonimo cretese, distante 3 km da Festo, e risale al TM IIIA (1370 – 1320 a.C.). Il reperto, conservato al Museo archeologico di Iraklio, è a pianta rettangolare a quattro piedi (h 50 cm x lungh. 137 cm x prof. 30 cm). È in calcare dipinto su uno strato di stucco, quindi non direttamente sulla pietra. Il coperchio doveva essere a doppio spiovente¹⁰. Il sarcofago rappresenta due scene principali sui due lati lunghi, mentre sui lati corti sono rappresentate immagini prettamente simboliche. Le composizioni pittoriche non offrono la rappresentazione ordinata di un singolo fatto, ma una serie di episodi in parte riferentisi ad usi reali della vita, in parte a fatti soprannaturali, come scene religiose e rituali funebri, accompagnate da esecuzioni musicali¹¹. Le pitture dei lati corti del sarcofago illustrano simboli religiosi e scene legate all'Aldilà. Il lato A riporta la parte superiore danneggiata (forse raffigurava una processione maschile), carro trainato da cavalli con due figure, probabilmente sacerdoti. Il lato B raffigura un viaggio simbolico verso l'Oltretomba: viene mostrato un carro trainato da grifoni con due figure femminili, forse sacerdotesse o

⁸ YOUNGER 1998, p. 11.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ PARABIENI 1908, p. 10.

¹¹ YOUNGER 1998, p.49: nei sarcofagi era usuale il contrasto *auloòs* e *lyra*.

divinità, sopra le quali viaggia una figura alata, un'anima o una divinità psicopompa. Queste due pitture, dunque, presentano due processi rituali, la prima mostra il viaggio dell'anima del defunto verso il regno dei morti, mentre la seconda il trasporto fisico del defunto alla tomba.

2.1 La tavola 1 e l'arpista

L'affresco della tav. 1 presenta una cerimonia funebre con figure femminili, durante la quale vengono portate le offerte al defunto: partendo da sinistra, una donna versa una libagione, forse sangue, in un grande calderone su un altare a doppia ascia, mentre un'altra figura femminile trasporta delle secchie su un giogo; un uomo suona una lira a sette corde avanzando verso destra e altri tre individui portano modelli di animali e una barca¹² verso una figura statica¹³. La medesima pittura mostra un suonatore di lira che sorregge lo strumento sotto il braccio sinistro, tenendo uno dei due bracci sotto l'ascella e facendo passare il gomito sinistro dentro la lira, forse per sostenere meglio il peso dello strumento; la lira è differente dalla cetra o dalla *phorminx* omerica, poiché presenta una cassa armonica più sviluppata; il corpo dello strumento è d'oro, le due braccia terminano in alto a forma di cigni dal collo ripiegato (che appaiono anche in strumenti egizi¹⁴), sopra le quali si alza il telaio semplice che sorregge le corde. Il pittore non ha illustrato a che cosa erano fissate le corde in basso, ma in compenso ha segnato e tenuto distinte con cura le corde stesse¹⁵. Facendo riferimento all'illustrazione in questione, la cetra minoica aveva sette corde, dunque, quel notevole progresso della tecnica musicale attribuito al poeta spartano Terpandro, ossia la sostituzione dell'eptacordo al tetracordo, sarebbe già stato compiuto in età preistorica. Sarebbe legittimo sospettare che il pittore possa aver disegnato delle linee una vicina all'altra e che abbia, così, raffigurato un numero di corde superiori o inferiori a quello che era in uso in quel tempo. Nella stessa epoca, però, a *Thera* e a *Kèros* erano diffuse statuette portanti una cetra o una lira di ampia misura e, inoltre, nelle regioni limitrofe, come l'Egitto, comparivano già strumenti a corde di notevole grandezza con un alto numero di corde¹⁶. Secondo ulteriori fonti, in Mesopotamia, invece, il numero delle corde era minore¹⁷. È evidente, dunque, uno stretto rapporto tra la cultura minoica e quella egizia: infatti, dalla XVIII dinastia (1543-1292 a.C.) nelle pitture e nei bassorilievi egizi iniziano ad essere rappresentati suonatori e suonatrici minoici, riconoscibili dai costumi, diversi da quelli egizi. Un esempio è il rilievo dalla tomba di El-Amarna (Egitto), nel quale sono raffigurate cinque suonatrici in gruppo che suonano uno strumento a fiato e la lira¹⁸. È necessario precisare, però, che la lira egizia era diversa da quella minoica:

¹² PARABIENI 1908, p. 26: l'usanza di seppellire il morto con vere e proprie barche, o con solo dei modelli, risale all'epoca egizia predinastica, ossia IV millennio a.C., come, ad esempio nella tomba di Beni Hasan e nella piramide del Faraone Autuabri. Modelli di barche simili sono stati ritrovati in tombe a Cipro, Milos, Corinto, in Sardegna e sulle sponde tirrene del Lazio e dell'Etruria; ciò porta a dedurre che l'uso di seppellire il morto con barche fosse diffuso in più luoghi, poiché la credenza che l'imbarcazione rappresentasse il viaggio dell'anima verso l'Aldilà era diffusa in tutto il Mediterraneo.

¹³ *Ibid.* p. 16: la rappresentazione statica e ritta del morto, in contrasto con la posizione rannicchiata che avrebbe assunto all'interno del sarcofago, esattamente davanti alla tomba, durante le onoranze funebri, è comune nelle pitture sepolcrali egizie.

¹⁴ *Ibid.* p. 37.

¹⁵ *Ibid.* p. 38.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibid.* pp. 38-39: arpa di un rilievo caldeo.

¹⁸ *Ibid.* p. 40.

la prima era sorretta orizzontalmente¹⁹, aveva dalle cinque alle ventidue corde (dipende dall'epoca dinastica) di lunghezza disuguale e accorciate con la pressione delle dita, mentre la seconda, suonata in posizione verticale, aveva meno corde, più corte e con suono fisso.

2.2 La tavola 2 e l'*auletèr*

La tav. 2 raffigura, partendo da sinistra, cinque donne in processione verso l'altare, un uomo che suona un doppio *auloòs*, una barca sopra la quale un toro da sacrificare e, sotto, due capre accovacciate. Infine, è presente una sacerdotessa all'altare. Lo strumento raffigurato non è un semplice *αὐλός* (*auloòs*), ma un *αὐλοὶ δίδυμοι* (*aulòì didymoi*). Questo era costituito da due canne: la più lunga, di cui l'estensione andava oltre la rottura dell'intonaco, emetteva le note più basse di accompagnamento e veniva retta dalla mano destra, mentre quella corta svolgeva il canto. Entrambe le canne erano cilindriche e suonavano per mezzo di un'unica ancia. Probabilmente i fili neri vicino alla testa dell'*αὐλητήρ* (*auletèr*) costituirebbero una singolare fascia legata alla bocca solitamente usata dai suonatori minoici e che adoperavano anche i greci e i latini (gr. *phorbeìa*, lat. *capistrum*)²⁰. L'uso della doppia tibia negli strumenti a fiato è molto antico: di fatto, compare in Egitto già durante la V dinastia (XXV-XIV secolo a.C.) nelle tombe Tebhen e di Ti a Saqqarah (Egitto), dove viene rappresentata la tibia obliqua, e poi nella rappresentazione plastica della figurina del suonatore proveniente da *Kèros*.²¹ È difficile definire se sia sorta prima la famiglia degli strumenti a fiato o quella degli strumenti a corda, ma è probabile che sia stata impiegata e diffusa principalmente la prima categoria. Di fatto, gli strumenti a corda esigono uno sviluppo tecnico considerevole nella musica e non sono suggeriti direttamente dalla natura come gli strumenti a fiato, per i quali è sufficiente l'impiego di una canna. Di conseguenza, l'auletica è più antica della citaristica: di fatto l'*auloòs*, essendo maggiormente antico, meritava una maggiore considerazione nella musica religiosa e, così, venne richiesto nelle cerimonie di giuochi e nelle iscrizioni coragiche²². Il suonatore di *auloòs* presenta i capelli lunghi rispetto agli altri maschi, che li hanno corti. Ciò spinge a ipotizzare che fosse l'*ᾠναξ* (*wànax*)²³, lo stesso dei vasi di *Agia Triàda*²⁴, e che portasse questa capigliatura per dignità. Il ruolo del *wànax* era al primo posto nella struttura piramidale delle società egee, ma è presente un problema nella definizione del suo potere. Di fatto, si possono ipotizzare differenti titolature di sovrani: potevano esistere più *wanàktes* in veste di vassalli del re assoluto, i quali ricoprivano ruoli differenti, come, ad esempio, quello di comandante militare o di responsabile delle attività agricole. Questa organizzazione, dunque, rimanda a una struttura gentilizia, in cui è presente un "vecchio re"²⁵ e i suoi sottoposti. Inoltre, si è ipotizzata una funzione sacerdotale del sovrano assoluto, come mediatore tra mortali e dei²⁶, diversa dalla

¹⁹ PARABIENI 1908, p. 40: non mancano testimonianze in cui la lira viene tenuta verticalmente alla maniera greca.

²⁰ YONGER 1998, p. 29.

²¹ Vd. paragrafo 1.1.

²² YONGER 1998, p. 52.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Vd. paragrafo 4.

²⁵ YONGER 1998, p. 69.

²⁶ CULTRARO 2017, p. 69.

classica titolatura riservata alla regalità del monarca, sopravvissuta grazie all'epica omerica. Così, al sovrano "assoluto" veniva riconosciuta una funzione politico-decisionale e anche sacerdotale, ma non si può negare il possibile ruolo sacerdotale degli altri *wanaktes*, essendo questi destinatari di offerte ed escludendo il loro ruolo come oggetti di culto²⁷. Per questo motivo, in età neopalaziale (1700-1400 a.C.), la sala del trono aveva anche funzione cultuale, dove personaggi eminenti, come i *wanaktes*, potevano prendere parte alle cerimonie²⁸. Fatte le dovute premesse, si spiegherebbe, in questo modo, l'aspetto e il ruolo dell'*auletèr* nell'affresco della tav. 2 del sarcofago, ossia un personaggio di alta estrazione sociale e di rilevante importanza politica che riveste un ruolo significativo all'interno di un rituale funebre.

3. Il Vaso dei mietitori

Un altro strumento in analisi, in questo caso percussivo, è il sistro e compare nel Vaso dei mietitori (TM IA²⁹) proveniente dalla villa di *Agia Triàda* e conservato nel Museo Archeologico di Iraklio. Si tratta di un *ρύτον* (*rhytòn*), un contenitore usato per le libagioni, in steatite nera con un'impugnatura, in corrispondenza del collo, eretta e stretta rispetto alla forma ovale della spalla e della pancia del contenitore. All'esterno è inserito un piccolo disco sulla bocca del vaso per impedire la fuoriuscita del liquido (forse vino, latte o sangue). Infine, è importante precisare che la parte inferiore, appena sotto il rilievo, è stata integrata; quindi, solo la parte superiore è originale. La fascia centrale è decorata, appunto, con un rilievo continuo, che illustra una processione di mietitori durante un rituale agricolo legato al raccolto. Di fatto, l'immagine degli uomini coinvolti in un canto e lo strumento rappresentato spingono a considerare l'ambientazione come un rito collettivo, forse in onore di una divinità della natura o della fertilità. La scena conta ben ventisette figure maschili in movimento che reggono attrezzi agricoli che simboleggiano la mietitura e il raccolto. Sono, altresì, scolpite con grande espressività e dinamicità: si notano i muscoli, i movimenti naturali del corpo e le emozioni sul volto. È presente, infine, una figura maschile che si contraddistingue rispetto a tutte le altre: questa agita un sistro nella mano destra, con la sinistra alzata e serrata, e indossa un gonnellino (di cui non sappiamo la lunghezza, essendo la parte inferiore integrata); i suoi capelli sono moderatamente lunghi con basette pronunciate e il suo ventre è più sporgente rispetto agli altri uomini all'interno della processione, forse perché ben nutrito. Considerando i dettagli espressivi, sembra che la figura in questione stia incitando ed esortando gli altri individui rappresentati a dirigersi verso i campi³⁰. I sistri portatili (sonagli) sono ben attestati nel Mediterraneo antico dalla Media età del Bronzo fino al periodo Tardoantico³¹. Si tratta di un sistro ad arco: attraverso questo, mediante dei fori nel telaio, passano dei pioli orizzontali; il suono è prodotto facendo vibrare i pioli stessi oppure le rocchette infilate su di essi.

²⁷ CULTRARO 2017, p. 71.

²⁸ GRAZIADIO 2015, p. 153.

²⁹ YOUNGER 1998, p. 38: le raffigurazioni dei sistri egei, tutte minoiche, risalgono al periodo compreso tra MM I e TM I.

³⁰ *Ibid.* p. 47: come nel sigillo in pietra di Cnosso, ove è rappresentato un suonatore di *aulòi* che accompagna dei soldati durante una cerimonia militare (HMs 260 + 263), vd. *Plate 24*.

³¹ *Ibid.*, p. 38.

Nei sistri egizi, l'estremità di ogni piolo si estende per diversi centimetri oltre la cornice prima di essere ripiegata all'indietro per tenerla in posizione; l'altra estremità è fissata da qualcosa che assomiglia a un dado. Simili sono i sistri di età romana: ognuna aveva quattro pioli, lunghi in media poco più di 20 cm, decorati con applicazioni legate a divinità egizie³². I pioli sono lasciati liberi nei loro fori ed entrambe le estremità sporgono oltre il telaio prima di ripiegarsi all'indietro; poiché non ci sono rocchetti, il suono è prodotto dal tintinnio dei pioli liberi. In merito alla figura maschile di rilievo descritta sopra, questa stimola, ancora, la riflessione già affrontata nei paragrafi precedenti³³: il suonatore di sistro appare di ceto sociale superiore rispetto agli altri mietitori, non solo per l'acconciatura dei capelli, ma anche per i vestiti raffinati e per l'addome gonfio (indice di un'abbondante alimentazione). Questa descrizione corrisponde all'immagine del *wàanax*. Dunque, l'individuo in questione potrebbe essere uno dei *wanàktes*, intesi, ancora, come “vassalli” del sovrano assoluto. Il *wàanax* del Vaso dei mietitori sembrerebbe essere, per l'appunto, un sottoposto del re con il ruolo di possessore di terreni e di supervisore di questi, detto anche *te-me-no sa-ra-pe-da* (PY Er 312), molto simili ai *temenea* dei sovrani omerici e a quelli dei re di Sparta di età arcaica³⁴.



4. L'affresco del suonatore di lira del palazzo di Pilo

Nell'antichità la musica era un'arte molto apprezzata e i musicisti stimati: soprattutto in Egitto sono stati resi noti, fino ad oggi, nomi personali di musicisti uomini e donne, a cui furono commissionate statue e tombe e che accompagnarono i faraoni nelle campagne militari³⁵. La musica era talmente importante anche nella società egea, che gli strumenti musicali erano presenti in una varietà di contesti con diverse connotazioni: questi comparivano in scenari amministrativi³⁶ (sui sigilli o nelle raffigurazioni nella sala del trono), economici (per quanto concerne l'avorio

³² YOUNGER 1998, p. 38: divinità egizie.

³³ Vd. paragrafo 2.2.

³⁴ CULTRARO 2017, p. 69.

³⁵ YOUNGER 1998, p. 47.

³⁶ *Ibidem*: il fatto che i minoici raffigurassero strumenti musicali su sigilli di pietra deve alludere alla loro capacità di indicare un'occupazione importante e la loro pittura potrebbe aver rappresentato i suoni producevano.

importato per le decorazioni della *phorminx*), militari (negli accompagnamenti musicali durante le processioni), funerari e religiosi (nelle processioni e nei corredi delle tombe). In epoca micenea abbiamo una sola rappresentazione della musica in un contesto amministrativo³⁷, ossia l'affresco rappresentante un suonatore di lira, rinvenuto nel lato sud-orientale della sala del trono nel palazzo di Pilo (MM IB - TM IB): l'uomo che suona la lira (43 H 6), di dimensioni maggiori rispetto agli altri soggetti, è seduto³⁸ su un affioramento di roccia, indossando una lunga gonna *unisex*, che permetteva la libertà dei movimenti durante l'esecuzione³⁹; sullo stesso sfondo di colore rosso intenso, da cui emerge la conglomerazione rocciosa, in un registro inferiore rispetto al cantore, si trovano i resti di due tavoli a tre gambe, a ciascuno dei quali siedono due uomini in lunghe vesti (44 H 6) che apparentemente rappresentano il pubblico umano del musicista⁴⁰. Infine, nel registro a sinistra rispetto al cantore, è raffigurato un volatile, probabilmente un grifone: l'associazione degli aedi agli animali suggerisce un ruolo divino del musicista, quasi epifanico, ma può fungere anche da metafora per le parole "alate" del musico. Di fatto, i bracci delle lire, sia in Egitto sia nell'Egeo, venivano spesso decorati con teste di uccelli⁴¹ e questa usanza è perdurata anche in epoca arcaica. Sebbene non ci siano certezze concernenti la natura dell'occasione, le coppie di uomini siedono ai due tavoli e bevono in un contesto sociale; di conseguenza il musicista doveva trovarsi in quel luogo per intrattenerli o istruirli. Il suonatore di lira, però, non è un partecipante al banchetto e, per di più, è importante notare che quello tiene la lira in grembo e non la sta suonando. La scelta della posizione non è casuale, perché suggerisce la presenza di un'altra persona: il suonatore di lira, rivolto a sinistra, come a distogliere l'attenzione dalla sua precedente esecuzione, dirige lo sguardo verso ciò che ha di fronte, ossia il sovrano. Dunque, il musico interrompe la propria *performance* e si volge verso il trono, ossia verso sinistra, al centro della sala⁴², prestando il dovuto interesse al re⁴³ ed esaltando, così, il suo ruolo amministrativo e religioso⁴⁴.



³⁷ YOUNGER 1998, p. 47.

³⁸ *Ibid.* pp. 58-59: unico caso di arpista seduto.

³⁹ *Ibid.* p. 53.

⁴⁰ MABEL L. LANG 1969, pp. 50-51.

⁴¹ YOUNGER 1998, p. 54: ipotizza possa trattarsi anche di una simbologia erotica.

⁴² STOCKER-DAVIS 2004, p. 180.

⁴³ MILITIELLO 2016, p. 69.

⁴⁴ Vd. paragrafo 2.2.

Conclusioni

Dall'articolo si evince l'importanza della musica nel mondo egeo, in particolare durante l'Età del Bronzo: quest'arte ricopriva molteplici aspetti della società, ossia l'economia, per quanto riguarda il commercio di materiale per la costruzione degli strumenti, l'amministrazione e, infine, la religione, per quanto concerne le tombe e i rituali funerari. Di fatto, nell'affresco della sala del trono a Pilo, è stata indicata l'importanza della presenza del musicista all'interno del contesto politico-amministrativo per esaltare la figura del sovrano: l'arpista interrompe la propria esecuzione di elevata importanza culturale per attenzionare chi lo guarda su ciò che sta accadendo all'interno della sala, ovvero ciò che sta facendo o dicendo il sovrano, che si troverebbe al centro della sala. Il ruolo del musicista viene impiegato come "pubblicità" o "*sponsor*", per presentare in maniera positiva e propagandista l'immagine del *wanax*, dando a questo l'importanza che merita. Certamente, gli strumenti musicali accompagnavano anche altri eventi, come ad esempio le processioni: durante le libagioni e i sacrifici l'atmosfera veniva sostenuta dal suono della lira, mentre l'*aulòs* accompagnava il trasferimento del corpo del defunto nella tomba. Il musicista, in queste occasioni, aveva un ruolo determinante: si curava di accompagnare con la propria musica i rituali religiosi per richiamare i fedeli, per coprire le urla degli animali sacrificati e i pianti di dolore, per scacciare gli spiriti maligni e richiamare le divinità⁴⁵. Oltre a ciò, gli strumenti venivano depositati all'interno delle tombe, come se il suono della musica potesse accompagnare il morto nell'Aldilà, o se, addirittura, fosse il morto stesso a suonare. Il tema musicale e la figura del musicista si ritrovano anche nei santuari. Dagli studi archeologici concernenti l'isola di *Kèros*⁴⁶, si desume che l'auleta e l'arpista fossero statuette votive, e quindi degli *ἀναθήματα* (*anathémata*), essendo state rinvenute all'interno di quello che è stato identificato come il primo santuario marittimo, individuato, appunto, nell'isola. Attraverso gli scavi condotti tra il 1963 e il 2006, si è scoperto che queste offerte votive, insieme ad altre statuette in marmo, furono ritrovate in "depositi votivi" (uno a sud, di fronte l'isola di *Dhaskalio*, e l'altro più a nord), dove questi oggetti religiosi venivano depositi ritualmente dopo essere stati frammentati, poiché dovevano essere sostituiti con altre nuove offerte. Dunque, se delle statuette che provengono da un santuario, centro di un probabile pellegrinaggio dalle altre isole limitrofe, rappresentano delle figure di musicisti, si può confermare il ruolo elevato ed esclusivo che la società e la ritualità riservavano alla figura del musicista e all'arte che praticava. Nonostante ciò, non ci sono prove archeologiche che testimonino l'effettiva pratica musicale all'interno dei santuari. Di conseguenza, si può affermare soltanto che le statuette in analisi avessero scopo votivo. Infine, l'arte musicale poteva, altrimenti, essere coinvolta nelle processioni militari⁴⁷: l'esecuzione del musicista accompagnava le file di soldati e guidava la marcia attraverso il ritmo delle note musicali. Il ruolo elevato del musicista viene ulteriormente confermato dalla sua collocazione nelle pitture: venivano rappresentati al centro delle pitture⁴⁸, con un loro spazio autonomo e più distaccato rispetto alle altre figure.

⁴⁵ YOUNGER 1998, p. 48.

⁴⁶ Per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di RENFREW 2012.

⁴⁷ Vd. nota 29.

⁴⁸ Vd. paragrafo 2 e 4.

Addirittura, nell'affresco del palazzo di Pilo l'arpista sovrasta i due uomini, il suo pubblico, ed è affiancato da un grifone che gli attribuisce un ruolo quasi sacro. Oltre alla collocazione e alla postura del soggetto, sono rilevanti i dettagli dell'abbigliamento, della composizione fisica e della pettinatura: questi dettagli rivelano non solo l'importanza della figura del musicista e come veniva concepita l'arte musicale nell'Età del Bronzo, ma anche il suo ruolo all'interno della società, ossia quello di *wanàktes*, un sovrano-funzionario adibito a un determinato ambito all'interno della società. Si constata, infine, che i reperti analizzati in questo articolo rappresentino tutti eventi non inerenti al quotidiano: la scelta di cosa doveva essere rappresentato veniva dallo stato, da chi deteneva il potere; di conseguenza, anche la musica veniva rappresentata in contesti comunque selezionati e limitati, escludendo le scene e le pratiche quotidiane, poiché questa era correlata a figure di spicco nella società. Di fatto ci sono pervenuti solo reperti che rappresentano scene religiose e amministrative, non legate all'ordinario e all'abituale. Per studiare l'arte in quest'ultimo ambito bisognerebbe analizzare le dimore domestiche, la ceramica e gli utensili legati a questa.

Bibliografia

- CULTRARO M. 2017, *I Micenei: Archeologia, storia, società dei Greci prima di Omero*, Roma.
- FRANCESCHETTI A. 2006, *L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L'evidenza egea del II millennio a.C.*, in «L'antiquité classique», Tome 75, Bruxelles, pp. 1-14.
- BOMBARDIERI L., GRAZIADIO G., JASINK A.M. 2015, in *Preistoria e protostoria egea e cipriota*, Firenze.
- LANG M.L. 1969, *The Palace Of Nestor At Pylos In Western Messenia: The Frescoes*, vol. II, Princeton.
- MANTEAH K. 2022, *Κυκλάδικος πολιτισμός*, στο Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου (επι.), *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Διαδρομές με τους γνώστες της αρχαίας τέχνης*, Αθήνα, σσ. 42-50.
- MILITIELLO P.M. 2016, *Contributo allo studio della pittura minoica*, Catania.
- PARABIENI R. 1908, *Il sarcofago dipinto di Hagia Triada* (Monumenti antichi XIX), Roma.
- RENFREW C. 2012, *Cognitive archaeology from theory to practice, The Early Cycladic Sanctuary at Keros*, Olschki.
- STOCKER S.R., DAVIS J.L. 2004, *Animal sacrifice, archive, and feasting at the Palace of Nestor*, in «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», vol. 73, pp. 179-195.
- YOUNGER J.G. 1998, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered.

Autrice

Matilde Mazzali – matildemazzali54@gmail.com