

A PROPOSITO DI ETNOMUSICOLOGIA,
FONTI ARCHEOLOGICHE, NUMISMATICA.

Giorgio Adamo

L'etnomusicologia è stata spesso considerata una disciplina più interessata a uno studio sincronico delle culture musicali che non a un approccio storico. Ciò è dovuto principalmente a tre motivi: 1) la mancanza di fonti sonore prima degli ultimi anni dell'Ottocento, che impedisce di fatto di utilizzare le metodologie più significative della disciplina nei riguardi delle pratiche musicali precedenti; 2) la critica e il conseguente rifiuto, da parte delle tendenze antropologico-etnografiche prevalenti nella seconda metà del Novecento, delle speculazioni sulle 'origini' della musica e delle teorie evoluzionistiche che avevano in parte caratterizzato l'esperienza della musicologia comparata di inizio secolo; 3) il successo e la grande influenza dello strutturalismo in campo musicologico a partire dagli anni Settanta.

Da tempo nell'ambito della disciplina è in corso una profonda revisione teorica e metodologica, caratterizzata soprattutto da due elementi: la decisa rivalutazione dell'approccio storico (sia nell'ambito del periodo delle registrazioni sonore e audiovisive, che ormai travalica abbondantemente il secolo, sia nei riguardi del passato) e il superamento del concetto di cultura come un tutto organico, con uno spostamento dell'interesse verso le dinamiche culturali e il ruolo delle figure individuali¹.

In queste pagine si intende render conto, per grandi linee, di un aspetto particolare del rapporto tra etnomusicologia e storia, vale a dire l'interesse per le fonti archeologiche nell'ambito degli studi sugli strumenti e sulle pratiche musicali e, parallelamente, il contributo dell'archeologia e della numismatica a uno studio antropologico delle culture musicali, mettendo in luce alcune esperienze significative.

Vergleichende vs. historische Musikwissenschaft. A volte i nomi ingannano.

¹ Cfr. GIANNATTASIO, ADAMO 2013.

La musicologia 'storica' si è sempre mossa all'interno della musica occidentale cosiddetta colta, o d'arte, dedicandosi in sostanza alla storia di un'unica cultura musicale e basandosi quasi esclusivamente su fonti scritte, siano esse in forma di notazione musicale o di trattati. Chi ha mostrato un chiaro interesse per le fonti iconografiche, di tutte le epoche, e per le fonti archeologiche di vario tipo, sono stati soprattutto i musicologi che hanno affrontato la musica da un punto di vista comparativo e sistematico andando oltre i confini della musica occidentale. La storia degli strumenti musicali, e l'elaborazione dei sistemi della loro classificazione, cioè uno dei campi che maggiormente necessita di fonti iconografiche e reperti materiali di ogni epoca, sono stati uno dei terreni di indagine fondamentali appannaggio soprattutto della musicologia comparata fin dai suoi inizi, basti pensare ai nomi di Curt Sachs e Erich M. von Hornbostel²; ancora oggi, è questo un terreno frequentato prevalentemente dall'indagine etnomusicologica, che della musicologia comparata è considerata erede naturale.

E' proprio da una impostazione comparativa e sistematica che nasce uno dei più ambiziosi progetti di storia universale della musica che mette in discussione le facili e spesso fuorvianti contrapposizioni categoriche quali quelle riportate nel titolo del presente paragrafo. Mi riferisco all'imponente – ancorché incompiuto – progetto editoriale nato agli inizi degli anni Sessanta a Lipsia, allora Germania Est, per la VEB Deutscher Verlag für Musik, con il titolo *Musikgeschichte in Bildern* – Storia della musica per immagini – che rimane un punto di riferimento per l'iconografia musicale e in cui le fonti archeologiche giocano un ruolo di primaria importanza.

L'intreccio tra etnomusicologia e archeologia emerge sia nei volumi appartenenti alla sottocollana *Musik des Altertums* – Musica dell'Antichità – sia in quella specificamente chiamata *Musikethnologie*. La prima, infatti, affianca ai volumi sulla Grecia e su Etruria e Roma, vale a dire su due aree non del tutto trascurate dagli storici della musica occidentale (e tuttora, per molti, l'unico ambito ricompreso nel concetto di *Ancient music*)³, quelli riguardanti i meno frequentati Egitto e Mesopotamia e soprattutto i volumi riguardanti l'America (con il sottotitolo: Musica degli indiani dell'epoca precolombiana), l'India e l'Asia Centrale, in sostanza di esclusi-

² Cfr. VON HORNBOSTEL, SACHS 1914; SACHS 1940.

³ E' significativo al riguardo come siano questi gli unici due volumi della serie citati in una *Ancient Music: Bibliography* disponibile su internet, alla pagina <http://uts.cc.utexas.edu/~timmoore/AncientMusicSelectedBibliography.html>.

vo interesse etnomusicologico. La seconda (pubblicata con l'identificativo *Band I: Musikethnologie*, probabilmente sotto l'influsso del vecchio evoluzionismo della *Kulturkreislehre*, visto che precede i vari *Band II: Musik des Altertums*, *Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance* ecc.) ha visto la pubblicazione, tra il 1965 e il 1989, dei volumi dedicati a Oceania, America (eschimesi e popolazioni indiane), Asia sudorientale, Asia meridionale, Africa settentrionale, Africa centrale, Africa orientale, Africa occidentale. E' in questi volumi, soprattutto, e in modo esemplare nei due volumi dedicati all'Africa orientale e occidentale curati da Gerhard Kubik, che emerge una raffinata critica delle fonti in grado di leggere con grande acume nel passato di quelle pratiche musicali che si indagano oggi 'sul campo' con le tecniche di documentazione audiovisiva e con i metodi del contatto culturale con i protagonisti, richiamando di fatto l'attenzione sull'inevitabilità dell'adozione di una prospettiva storica pur anche in uno studio rivolto alla contemporaneità⁴.

La *Musikgeschichte in Bildern* costituisce dunque un significativo esempio di come si siano incontrati un approccio storico in senso lato e un interesse per le culture musicali estranee al prevalente campo di azione degli storici della musica occidentale. Ma non è certamente il solo.

Organizzazioni internazionali

E' proprio nell'ambito di una delle più importanti associazioni internazionali in campo etnomusicologico, l'*International Council for Traditional Music* (ICTM), che è nata la prima organizzazione internazionale fra studiosi specificamente rivolta all'archeologia musicale. Come riporta uno dei suoi più attivi rappresentanti nell'introdurre una serie di pubblicazioni recentemente avviata:

Inspired by an innovative roundtable at the 12th Congress of the International Musicological Society held in Berkeley, California 1977, the ICTM Study Group on Music Archaeology was formed in the late 1970s by a small group of interested ethnomusicologists and archaeologists. It was formally founded on the occasion of the 26th World Conference of ICTM's parent organization, the International Folk Music Council (IFMC), in Seoul, Korea 1981.

⁴ Nel volume sull'Africa occidentale, in particolare, vengono analizzati alcuni soggetti musicali raffigurati sulle famose placche di bronzo del Benin, risalenti al XVI e XVII secolo della nostra era, conservate per lo più al *British Museum* e all'*Ethnologisches Museum* di Berlino (KUBIK 1989, pp. 98-103) e in alcune terracotte provenienti dall'antica città Yoruba di Ife, XI-XIV secolo (IVI, pp. 106-109).

The Study Group has a prolific history of publications. Roughly estimated, one hundred monographs and many hundreds of articles have been published over the past three decades⁵.

Sulle pagine del sito dell'ICTM il gruppo è così presentato:

The study group aims to study music cultures and musical practices, including song and dance, from the past and from all over the world. The study field combines musicological and archaeological perspectives, and includes an array of related disciplines⁶.

Appaiono qui significative le espressioni «music cultures and musical practices» e «from all over the world», nel loro appartenere a una prospettiva tipicamente etnomusicologica: l'attenzione non è rivolta ad un utilizzo delle fonti archeologiche in funzione ancillare rispetto alla storia della musica occidentale, magari limitato alla ricerca di informazioni sulla morfologia degli strumenti musicali e sui contesti esecutivi, ma al tentativo di definire un campo di studi rivolto alle culture e alle pratiche musicali di tutto il mondo appartenenti al passato, che si richiama palesemente all'etnomusicologia in quanto studio delle culture e delle pratiche musicali contemporanee.

Non è solo una questione terminologica. Di fatto sono sempre più numerosi gli studi in ambito archeologico musicale che vanno oltre l'indagine incentrata sull'oggetto, sullo specifico reperto, e che adottano una prospettiva rivolta alla ricostruzione di contesti e dinamiche culturali e al rapporto musica/cultura in senso lato, e in quanto tale fortemente affine a una prospettiva etnomusicologica.

Al riguardo così si esprime ancora Arnd Adje Both, attuale presidente dello Study Group dell'ICTM: «[...] the sociocultural context in which musical performance and interaction take place is a familiar research topic in ethnomusicology *and* music archaeology»⁷.

Il rapporto tra passato e presente e tra archeologia e approccio antropologico appare del tutto esplicito in quanto affermato nel 2003 da Ellen Hickman, cofondatrice, nel 1998, dell'International Study Group on

⁵ BOTH 2014, p. 9.

⁶ <http://www.ictmusic.org/group/music-archaeology>.

⁷ BOTH 2009, p. 5.

Music Archeology (ISGMA)⁸, nel suo saggio sui fondamenti e sugli obiettivi dell'archeologia musicale:

Musikarchäologie rekonstruiert, ausgehend von der Analyse des wie auch immer gewonnenen Grabungsbefundes, Musik und Musikleben im soziokulturellen Zusammenhang der zeitlich oft weit zurück zu datierenden Ethnie und versucht, im gegenwärtigen Musizieren der Gesellschaft im gleichen geographischen Raum noch vorhandene Züge oder auch Spuren jener alten Musikkultur aufzudecken. In diesem Anspruch orientiert sich die Musikarchäologie an den Zielsetzungen der sog. "New Archaeology"⁹.

[L'archeologia musicale ricostruisce, a partire dai risultati di scavo comunque ottenuti, la musica e la vita musicale in riferimento socioculturale a un determinato gruppo etnico, collocato spesso assai indietro nel tempo, e cerca di individuare tratti tuttora esistenti ovvero vestigia di quelle antiche culture musicali nell'attuale attività musicale della società appartenente alla stessa area geografica. In questo approccio l'archeologia musicale si allinea alle impostazioni della cosiddetta "New Archaeology"].

Sempre all'interno dello Study Group dell'ICTM è stato sottolineato come l'archeologia musicale si possa considerare una sorta di punto di contatto tra musicologia storica ed etnomusicologia, ponendosi in particolare come sfida a un approccio storico eccessivamente focalizzato sulle fonti scritte e sulla notazione musicale, in favore di una maggiore enfasi verso l'interdipendenza dei processi sociali, il significato sociale della musica, lo status dei musicisti, i contesti culturali e ambientali¹⁰.

Alcune esperienze italiane

Un esempio significativo di adozione in ambito etnomusicologico di un metodo storico-iconografico che include le fonti archeologiche è costituito dal volume di Guizzi e Staiti *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburel-*

⁸ L'*International Study Group on Music Archeology* (ISGMA) è nato nel 1998 per iniziativa di alcuni membri dello Study Group dell'ICTM, ha sede presso il Deutsches Archäologisches Institut di Berlino ed ha stretti rapporti di collaborazione con la sezione di etnomusicologia dell'Ethnologisches Museum di Berlino, museo cui tra l'altro appartiene il Berliner Phonogramm-Archiv, fondato nel 1900 e considerato uno dei luoghi di nascita dell'etnomusicologia a livello internazionale.

⁹ E. HICKMANN 2003, p. 122.

¹⁰ Cfr. BUCKLEY 1989.

*lo in Italia*¹¹. Uno degli aspetti interessanti è che lo studio in questione non solo mette in luce le costanti morfologiche dello strumento, ma rivolge l'attenzione soprattutto alla tecnica esecutiva mettendo a confronto fonti iconografiche del passato e rilevamenti fotografici odierni. Piuttosto efficace, ad esempio, è il confronto tra una suonatrice di *tympanum* raffigurata su uno *stamnos* del pittore del Dinos, e le immagini fotografiche della tecnica esecutiva di un suonatore di tamburello calabrese (fig. 1).



Figura 1. A sinistra, festa dionisiaca (particolare), *stamnos* del pittore del Dinos, 420/410 a.C., proveniente da Nocera dei Pagani, conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli; a destra, tecnica esecutiva del suonatore di tamburello Antonio Ilacqua di Seminara, in provincia di Reggio Calabria (Foto di M. Rizzi)¹².

Su questa base, gli autori si spingono anche ad ipotizzare una continuità delle formule ritmiche eseguite. Come afferma infatti Roberto Leydi nell'introduzione al volume:

Gli autori hanno riscontrato nelle immagini collazionate (che vanno dal V secolo a.C. fino ai nostri giorni) una coerenza e una continuità tali da permettere di unirle in una lunga ideale sequenza, e – ne consegue – di ipotizzare che le figurazioni ritmiche eseguite ancor oggi dai suonatori tradizionali di tutta Italia venissero eseguite già dalle menadi raffigurate nella pittura vascolare apula, campana,

¹¹ GUIZZI, STAITI 1989.

¹² da GUIZZI, STAITI 1989, p. 85.

siceliota del V e del IV secolo a.C. e che esse siano state diffuse sul territorio nazionale, senza soluzione di continuità, da allora e fino ai nostri giorni¹³.

Se dunque vi sono stati in Italia esempi di uso delle fonti archeologiche nell'ambito di indagini etnomusicologiche¹⁴, è altrettanto vero che negli studi più propriamente di archeologia musicale si riscontra di frequente una impostazione fortemente influenzata dall'antropologia della musica, soprattutto nella centralità che assume la ricostruzione di contesti, funzioni, dinamiche sociali e culturali. Angela Bellia, nel saggio introduttivo al volume *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*, così delinea l'orizzonte delle ricerche su questo particolare tema:

La riflessione sulla musica come fattore di forte coesione culturale e religiosa e di rete di scambi delle popolazioni greche d'Occidente attende ancora uno studio sistematico e complessivo che aiuterebbe a comprendere non solo la rielaborazione della funzione della musica e del far musica nelle singole *poleis*, ma anche a porre la questione della musica come mezzo del dialogo interculturale fra le comunità greche e gli ambienti indigeni. Se da un lato le pratiche musicali dei Greci d'Occidente erano legate al contesto geografico e ai particolari culti collettivi e alla religiosità domestica e funeraria ed espresse in mito, rito e immagine, dall'altro la musica era intrecciata in maniera complessa con la costruzione delle identità culturali delle varie comunità e intimamente legata alla loro struttura sociale¹⁵.

E più oltre:

Da un lato le fonti e la documentazione archeologica forniscono lo spunto per riflettere sull'apporto della musica nel processo di coesione sociale delle singole *poleis* e nel dialogo interetnico con le locali comunità anelleniche, dall'altro c'è da chiedersi quanto le pratiche musicali nelle colonie risentano di quelle delle città d'origine o innovino rispetto alle *poleis* di provenienza¹⁶.

¹³ LEYDI 1989, pp. 7-8.

¹⁴ Si veda anche, al riguardo, GUIZZI, STAITI 1992-95, indagine iconografica sui rapporti tra antichi riti dionisiaci e tarantismo pugliese in cui assume un ruolo centrale, al fianco degli strumenti, degli oggetti e dei costumi raffigurati, lo studio di atteggiamenti, posture, cinesica e gestualità.

¹⁵ BELLIA 2014, p. 13.

¹⁶ *Ivi*, p. 32.

Lettura di fonti archeologiche: un esempio

Una fonte musicale di grande interesse, per la qualità delle raffigurazioni e per alcune questioni legate alla loro collocazione storico-culturale, è rappresentata dal Tempio di Hathor, costruito da Tolomeo VI Filometore (II sec. a.C.), oggi nel complesso monumentale dell'isola di File, ad Assuan, nell'Alto Egitto. Hathor è dea della musica e dell'amore, e il tempio si presenta come una sorta di 'sala della musica' in cui sono raffigurate, sulle pareti e sulle colonne, divinità e adepti nell'atto di suonare strumenti in onore della dea. L'iconografia musicale può aiutare a comprendere le dinamiche culturali e le motivazioni che hanno guidato la costruzione del tempio. Si esamini il contesto storico: Alessandro Magno aveva liberato l'Egitto nel 332 dal dominio persiano ponendo con ciò fine alla XXXI dinastia. Dopo la sua morte uno dei suoi generali, Tolomeo, divenne re dell'Egitto (nel 304) e fondò la dinastia tolemaica che regnò fino a che l'Egitto non divenne provincia romana nel 31 a.C. I Tolomei si proponevano come legittimi eredi dei Faraoni egiziani e in quanto tali vollero costruire templi nello stile egiziano e dedicati alle divinità egiziane¹⁷. Il tempio di Hathor nell'isola di File appare in questo senso emblematico. A parere di chi scrive la particolare tipologia degli strumenti rivela in maniera più puntuale i riferimenti e gli intenti di tale politica culturale, al di là del generico omaggio alla cultura dei Faraoni. Gli strumenti raffigurati, infatti, si presentano con tipologie riconducibili in modo specifico alla XVIII dinastia (1570-1320), cioè al periodo con cui inizia la grande fioritura del Nuovo Regno nell'antica Tebe (oggi Luxor), al quale appartengono figure che probabilmente erano percepite nell'epoca tolemaica già come emblematiche (la regina Hatshepsut, Amenofi III, Tutankhamon), e che prelude alle ulteriori grandiose realizzazioni della XIX dinastia, si pensi ad esempio a Ramses II (1279-1212) e ai templi di Abu Simbel.

Si considerino, ad esempio, gli strumenti in fig. 3a-d. La prima immagine (3a) rappresenta il dio Bes che suona un'arpa angolare. L'arpa è uno degli strumenti egiziani più antichi ma le prime raffigurazioni di arpa angolare appaiono durante la XVIII dinastia. Questa tipologia, introdotta verosimilmente dall'Asia Minore, prenderà il sopravvento rispetto all'arpa arcuata risalente all'Antico Regno (III millennio)¹⁸. Il liuto a manico lungo che appare suonato da una scimmia (fig. 3b) è a tre corde e assomiglia fortemente nella forma a un esemplare conservato al Museo del Cairo

¹⁷ Cfr. HICKMANN E., MANNICHE L. 1989, p. 68.

¹⁸ HICKMANN H. 1961, pp. 38, 130.

(cat. 69421) proveniente da una tomba di musicista risalente al tempo della regina Hatshepsut (1520-1484)¹⁹, e a un liuto, questa volta a due corde, raffigurato in una scena musicale dipinta in una tomba della necropoli di Tebe²⁰. Secondo Hickmann, l'introduzione in Egitto di questo modello di liuto, probabilmente dall'Asia, risalirebbe ancora una volta alla XVIII dinastia²¹. Per quanto riguarda la presenza del tamburo a cornice, qui suonato dal dio Bes (fig. 3c), essa è attestata dal tempo di Tutmosis (1504-1450), nella fase iniziale del Nuovo Regno. Come sottolinea sempre Hickmann, il dio Bes impugna il tamburello con la destra in modo che tutte le dita tranne il pollice possano eseguire piccoli colpi sulla pelle mentre la mano sinistra esegue i colpi più forti sulla scansione principale, secondo una tecnica tuttora in uso in Egitto²².

Nelle raffigurazioni del tempio di Hathor sembrano dunque prevalere con una grande coerenza, che appare difficile considerare casuale, strumenti che si identificano in modo specifico con il periodo di massimo splendore delle ere faraoniche a cui i Tolomei intendevano ricollegarsi, in una sorta di operazione – per usare termini oggi in voga – di ‘costruzione dell'identità’.

Una considerazione particolare, però, in tale contesto, merita l'esecutore di oboe doppio in fig. 3d. Numerose sono le raffigurazioni di doppio oboe risalenti al Nuovo Regno, ma le canne sono sempre raffigurate, in misura maggiore o minore, come rivolte verso il basso²³. L'iconografia qui utilizzata, con le canne decisamente rivolte in avanti, corrisponde a quella prevalente nelle innumerevoli raffigurazioni dipinte a noi pervenute degli *auloi* greci²⁴. Come ha notato ancora Hickmann, nei documenti iconografici di questo periodo non è sempre facile separare gli elementi egiziani da quelli greci, e se il doppio oboe risaliva in Egitto, come abbiamo visto, almeno al Nuovo Regno ed era ancora suonato, il

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 130 e fig. 100.

²⁰ H. HICKMANN 1961, p. 28 e fig. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² *IVI*, p. 38. Su questi aspetti esecutivi si veda anche GUIZZI, STAITI 1989.

²³ Cfr. ad es. E. HICKMANN, L. MANNICHE 1989, p. 53 e le diverse raffigurazioni in MANNICHE 1988, pp. 192-195.

²⁴ Significativa al riguardo l'osservazione di Angela Bellia a proposito di statuette provenienti da aree sacre della Sicilia greca (V-III secolo a.C.) raffiguranti «suonatrici di *aulos* che tengono lo strumento al petto e sono modellate con le due canne in posizione verticale, vicino al corpo, verosimilmente per l'impossibilità a realizzare con l'argilla la più difficile forma dello strumento proteso in avanti» (BELLIA 2013, p. 429). E' sottinteso come il problema invece non si ponesse per le figure dipinte.

doppio *aulos* greco era certamente conosciuto, al tempo dei Tolomei, almeno in alcune aree²⁵. Lo stesso autore, tuttavia, propende a riconoscere, in un'analoga raffigurazione rispetto a quella qui considerata, sempre nel tempio di Hathor, la tipologia egiziana, senza prendere però in considerazione l'inclinazione dello strumento. A parere di chi scrive, l'immagine in fig. 3d richiama in modo straordinario, nel modo di tenere lo strumento, l'iconografia del doppio *aulos* greco. Il problema non è tanto sapere se lo strumento raffigurato sia più simile a un doppio *aulos* greco o a un doppio oboe egiziano, vuoi nella morfologia o nella tecnica esecutiva, cosa praticamente impossibile; quanto piuttosto rilevare come in questo caso venga meno la perfetta corrispondenza iconografica tra le raffigurazioni del tempio di Hathor a File e quelle risalenti al Nuovo Regno. Non è quindi da escludere, al riguardo, una diretta influenza dell'iconografia greca, soprattutto nel caso di uno strumento così importante nella cultura musicale della Grecia – che qui non a caso non appare suonato da una riconoscibile divinità egizia o da un animale come negli altri casi – influenza che peraltro potrebbe benissimo rientrare nella dinamica culturale interna al programma di legittimazione dei Tolomei e di affermazione di un loro legame con gli antichi faraoni.

Musica e numismatica

Non può mancare, in queste brevi riflessioni, in omaggio al dedicatario del presente volume, un accenno alle fonti numismatiche di interesse musicologico. Fino a qualche anno fa non sembra sia stato questo un campo molto esplorato. Un interessante esempio di uso di una fonte numismatica, per quanto sporadico e apparentemente casuale, è stato individuato da chi scrive in un volumetto di Hans Hickmann, lo studioso di musica dell'Antico Egitto più sopra ripetutamente citato. A proposito dell'arrivo del flauto traverso in Egitto sotto i Tolomei e in generale delle fonti iconografiche di questo strumento nel mondo antico, afferma il Nostro: «Très peu de représentations antiques de cet instrument étaient connues jusqu'à l'heure actuelle, et on comptait parmi les plus anciennes quelques monnaies d'Asie Mineure datant du IIe siècle de notre ère ainsi qu'une représentation étrusque...»²⁶. Hickmann pubblica al riguardo, senza ulteriore commenti, una foto dritto/rovescio di tre monete raffiguranti ciascuna su

²⁵ HICKMANN H. 1961, p. 34.

²⁶ HICKMANN H. 1956, p. 31.

un lato una suonatrice di flauto traverso, indicando come riferimento in nota: «Nous devons les photos de fig. 15, grâce à l'aimable intervention de M. le Dr. George C. Miles, à l'American Numismatic Society»²⁷.

Ben altro peso, per il tema in questione, assume l'iniziativa del Museo Civico Archeologico di Bologna, che nel 2008 ha allestito una mostra intitolata *Monete sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*. Il bel catalogo, a cura di Paola Giovetti²⁸, offre una straordinaria panoramica della presenza di soggetti musicali in monete e medaglie dalla Grecia classica all'Ottocento, da cui emergono, opportunamente sottolineate nei contributi critici organizzati per temi, una serie di possibili letture della fonte numismatica in termini di conoscenza della morfologia degli strumenti raffigurati, delle relazioni tra questi e significativi aspetti religiosi, storici, culturali, e dell'importanza che i diversi contesti sociali attribuivano alla musica e ai musicisti.

Daniela Castaldo, ad esempio, tenta di individuare le differenze tra lira e cetra nelle monete in età greca e romana raffiguranti Apollo, la cui immagine è associata costantemente a questi cordofoni. In riferimento a una serie di monete risalenti prevalentemente al IV-III secolo a.C. (tra cui quella qui riprodotta in fig. 3), così afferma la studiosa:

Sulle monete greche del Museo Archeologico qui esposte compare più frequentemente la cetra, in esemplari anche di straordinaria bellezza. [...] L'elemento che la caratterizzava rispetto alla lira erano i bracci, solidali con la cassa armonica della quale costituivano i prolungamenti. Le testimonianze greche mostrano come la cassa avesse la forma di un trapezio isoscele, anche se spesso era rettangolare o arrotondata. Come nella lira, le corde erano collegate alla cassa per mezzo della cordiera e del ponticello e, all'estremità superiore, erano fissate ad una traversa piuttosto sottile, dalle estremità munite di rondelle, usate forse per farla ruotare, regolando così la tensione delle corde²⁹.

Altrove, nello stesso catalogo, Castaldo affronta l'iconografia di Cibele (fig. 4) e osserva:

[...] spesso utilizzata come tipo di rovescio sulle monete delle imperatrici romane, in quanto Grande Madre e Madre degli Dei, come indicato dalle leggende, Cibele è raffigurata seduta oppure stante e appoggiata ad un pilastro, ma sempre con il *tympanum*. Se infatti la musica degli strumenti a corda serve come ac-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ GIOVETTI 2008.

²⁹ CASTALDO 2008a, p. 34.

compagnamento al canto ed è associata ad Apollo dio dell'ispirazione poetica, il *tympanum*, spesso insieme agli *auloi* e ai cimbali, si riferisce ai culti orgiastici di Cibele e di Dioniso e ha la funzione di ritmare le frenetiche danze durante i loro riti³⁰.

Marco Fanti, invece, affronta l'idea di musica' prevalente in determinati ambienti culturali di cui la moneta può essere preziosa testimone. E' così nel caso (fig. 5) di una

[...] medaglia in onore di Ippolita Gonzaga (1535-1563), nobile fanciulla, figlia di Ferdinando di Guastalla e di Isabella da Capua. Il rovescio è la sua carta d'identità: essendo una giovane aristocratica, è educata secondo il Quadrivio, come testimoniano gli strumenti musicali (musica e implicitamente matematica, visto il loro stretto legame), il compasso (geometria) e la sfera armillare sul tavolino (astronomia)³¹.

Persino la mera presenza o assenza di una qualsivoglia iconografia musicale in un dato periodo può aprire la porta a interpretazioni che coinvolgono la funzione simbolica della musica in una determinata epoca. E' il caso del contributo di Laura Pasquini, che nel notare la totale assenza di testimonianze a soggetto musicale nel lungo periodo che va dal secolo V d.C. alla metà circa del XV, osserva come questa possa dipendere dalla natura stessa dell'oggetto numismatico:

La moneta metallica è infatti di per sé espressione diretta di uno Stato: essa va intesa come documento storico strettamente legato a un luogo, come prodotto ufficiale di un certo contesto politico, col quale testo e immagini riportate sul dritto e sul rovescio devono immediatamente dialogare.

[...] Se in antico lo strumento musicale, associato a una divinità, aveva potuto collegare una data emissione monetale a uno Stato e a chi lo governava; se la medesima procedura tornò in auge quando, già in epoca rinascimentale, gli intenti politici di un principe potevano qualificarsi anche attraverso il mecenatismo e la promozione dell'arte e dunque anche della musica, questo non accadde tra V e XV secolo quando alle immagini a soggetto musicale venne semmai attribuito il compito di favorire la crescita spirituale degli individui, in un contesto affatto diverso e con intenti che poco avrebbero dovuto avere in comune con la vanità delle grandezze terrene³².

³⁰ CASTALDO 2008b, p. 69.

³¹ FANTI 2008, p. 118.

³² PASQUINI 2008, p. 93.

Al di là del merito della questione, queste osservazioni sembrano una significativa conferma di come – ed è quel che si è cercato di mostrare in queste pagine – lavorare sulle fonti materiali di interesse musicale appartenenti al passato – quel passato apparentemente fuori dalla portata di una indagine etnomusicologica prevalentemente basata sul rapporto diretto di interlocuzione con gli appartenenti alla cultura indagata e sulla documentazione sonora e audiovisiva delle pratiche e dei comportamenti musicali – implichi in realtà l'acquisizione e la messa in campo di una prospettiva sostanzialmente antropologica, in cui norme, funzioni e valori acquistano altrettanto se non maggior peso delle forme sonore. Su questo terreno, quel dialogo tra etnomusicologia, storia e archeologia che si è cercato di svelare, almeno in nuce, nelle esperienze prese qui in considerazione, può ritenersi, ad avviso di chi scrive, meritevole di ulteriore sviluppo.



Figura 2a-d. Rilievi su colonne: (a) dio Bes che suona arpa triangolare, (b) scimmia che suona liuto a manico lungo, (c) dio Bes che suona tamburo a cornice, (d) sacerdotessa (?) che suona doppio oboe (*auloi?*). Tempio di Hathor (II sec. a.C.), complesso monumentale dell'isola di File, Assuan, Alto Egitto (Foto dell'Autore).



Figura 3a-b. Cat. 7: Moneta (tetrobolo) in argento, zecca di Olynthus (392-338 a.C.). D/ Testa di Apollo a destra. R/ Cetra a sette corde. ø mm. 14,5; inv. MCA-NUM 21785; *Sylloge Nummorum Graecorum: The Royal Collection of Coins and Medals, Danish National Museum*, Copenhagen, n. 243 (GIOVETTI 2018, p. 42)



Figura 3c. Cat. n. 63. Moneta (sesterzio) in bronzo di Giulia Domna. Zecca di Roma (196-211 d.C.). R/ Cibele seduta su trono, tiene ramoscello nella mano destra e appoggia il braccio sinistro su timpano; ai suoi piedi, leone. ø mm. 31; inv. MCA-NUM 43755; H. Mattingly e E.A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, vol. IV/I, 1968, n. 859 (GIOVETTI 2018, p. 71).



Figura 3d. Cat. n. 96. Medaglia in bronzo di Leone Leoni per Ippolita Gonzaga (1550). R/ Figura femminile in moto verso un sole circondato da otto stelle, tiene libro nella mano destra. Dietro, strumento ad arco (viola?) con archetto; al centro: alcuni volumi chiusi e aperti, liuto, compasso e squadra; a destra, spinetta o virginale ed arpa. Su mobiletto, a destra, calamaio (?), sfera armillare e clessidra. ø mm. 62; inv. MCA-NUM 22887; Rossi, *Le medaglie dei Gonzaga*, vol. VIII, Banca Agricola Mantovana, Milano 2000, n. 79 (GIOVETTI 2018, p. 125).

Si ringrazia il Museo Civico Archeologico di Bologna per la concessione delle immagini delle monete qui riportate.

BIBLIOGRAFIA

- BELLIA 2013 = BELLIA A., *Gli strumenti musicali nelle performances rituali: qualche esempio dalla Sicilia greca*, in «Dionysus ex machina», vol. IV (2013), pp. 428-442.
- BELLIA 2014 = BELLIA A., *Uno sguardo sulla musica nei culti e nei riti della Magna Grecia e della Sicilia*, in *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*, (TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo, 1), Pisa-Roma 2014, pp. 13-46.
- BOTH 2009 = BOTH A. A., *Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations*, in «Yearbook for Traditional Music», vol. XLI (2009), pp. 1-11.
- BOTH 2014 = BOTH A. A., *Introduction to the Series*, in *Music and Ritual: Bridging Material & Living Cultures* (Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology, 1), a cura di Jimenez R., Till R., Howell M., Berlin, 2014, pp. 9-14.
- BUCKLEY 1989 = BUCKLEY A., *Music Archeology: Its contribution to 'Cultural' Musicology and 'Historical' Ethnomusicology*, «Archaeologia Musicalis», vol. I (1989), pp. 109-113.
- CASTALDO 2008a = CASTALDO D., *Apollo*, in *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Catalogo della Mostra 21 novembre 2008 – 18 gennaio 2009, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ferrara, 2008, pp. 32-39.
- CASTALDO 2008b = CASTALDO D., *Cibele*, in *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Catalogo della Mostra 21 novembre 2008 – 18 gennaio 2009, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ferrara 2008, pp. 68-70.
- FANTI 2008 = FANTI M., *L'idea della musica*, in *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di Paola Giovetti, Catalogo della Mostra, 21 novembre 2008 – 18 gennaio 2009, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ferrara 2008, pp. 117-124.
- GIANNATTASIO, ADAMO 2013 = GIANNATTASIO F., ADAMO G., *Sessanta anni di etnomusicologia in Italia: nuove sfide disciplinari e istituzionali*, in *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*, a cura di Adamo G., Giannattasio F., Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013, pp. 1-10.
- GIOVETTI 2008 = GIOVETTI P. (a cura di), *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Ca-

- talogo della Mostra 21 novembre 2008 – 18 gennaio 2009, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ferrara, 2008.
- GUIZZI, STAITI 1989 = GUIZZI F., STAITI N., *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Catalogo della mostra (6 luglio – 6 agosto, Palazzo Ripi, Pelago, Firenze), Comunità Montana zona E, Firenze 1989.
- GUIZZI, STAITI 1992-95 = GUIZZI F., STAITI N., *Mania e musica nella pittura vascolare apula: introduzione ad un'analisi iconografica alla luce della tradizione popolare contemporanea*, in «Imago Musicae», voll. IX-XII (1992-95), pp. 43-90.
- HICKMANN E. 2003 = HICKMANN E., *Musikarchäologie - Forschungsgrundlagen und Ziele*, in «Die Musikforschung», vol. LVI (2003), 2, pp. 121-134.
- HICKMANN E., L. MANNICHE 1989 = HICKMANN E., MANNICHE L., *Kapitel II: Altägyptische Musik*, in *Die Musik des Altertums*, a cura di Rietmüller A., Zaminer F. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 1), Laaber, 1989, pp. 31-75.
- HICKMANN H. 1956 = HICKMANN H., *Musicologie Pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, (Collection d'études musicologiques), Kehl, Librairie Heitz 1956 [ristampa anastatica: Baden-Baden & Bouxwiller 1987].
- HICKMANN H. 1961 = HICKMANN H., *Ägypten* (Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums, 1) Leipzig 1961.
- KUBIK 1982 = KUBIK G., *Westafrika* (Musikgeschichte in Bildern. Band I. Musikethnologie, 11), Leipzig 1982.
- MANNICHE 1988 = MANNICHE L., *The erotic oboe of ancient Egypt*, in *The archaeology of early music cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, a cura di Hickmann E., Hughes D. W. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik), Bonn 1988, pp. 189-198.
- PASQUINI 2008 = PASQUINI L., *Monete silenti: il Medioevo*, in *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, in Giovetti P. a cura di, Catalogo della Mostra, 21 novembre 2008 – 18 gennaio 2009, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ferrara 2008, pp. 90-93.
- SACHS 1940 = SACHS C., *History of musical instruments*, New York, Norton 1940 [ed. it.: *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1980]
- VON HORBOSTEL, SACHS 1914 = VON HORBOSTEL E. M., SACHS C., *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, in «Zeitschrift für Ethnologie», vol. XLVI (1914), Heft 4, n. 5, pp. 553-590.

<http://www.ictmusic.org/group/music-archaeology>.

<http://uts.cc.utexas.edu/~timmoore/AncientMusicSelectedBibliography.html>