

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

18
2010

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Sandro De Maria

Comitato Scientifico

Sandro De Maria
Raffaella Farioli Campanati
Richard Hodges
Sergio Pernigotti
Giuseppe Sassatelli
Stephan Steingräber

Editore e abbonamenti

Ante Quem soc. coop.
Via San Petronio Vecchio 6, 40125 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Redazione

Enrico Galli, Viviana Sanzone

Collaborazione alla redazione

Simone Rambaldi

Abbonamento

€ 40,00

Richiesta di cambi

Dipartimento di Archeologia
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliografie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315

ISBN 978-88-7849-051-2

© 2010 Ante Quem soc. coop.

INDICE

<i>Presentazione</i> di Sandro De Maria	7
--	---

ARTICOLI

Preistoria e protostoria

Carla Del Vais, Anna Chiara Fariselli <i>Tipi tombali e pratiche funerarie nella necropoli settentrionale di Tharros (San Giovanni di Sinis, Cabras - Or)</i>	9
--	---

Culture della Grecia, dell'Etruria e di Roma

Emanuela Ercolani Cocchi <i>Iuppiter Iuvenis, ideologia e iconografia da Ottaviano a Gallieno</i>	23
--	----

Andrea Gaucci <i>Adria. Iscrizioni etrusche tardo-arcaiche</i>	35
---	----

Antonio Gottarelli <i>Templum solare e culti di fondazione. Marzabotto, Roma, Este: appunti per una aritmo-geometria del rito (IV)</i>	53
---	----

Stefano Santocchini Gerg <i>Un inedito del Pittore senza Graffito dal nuraghe Flumenelongu (Alghero): il "mercato sardo" e le relazioni di Tarquinia con la Sardegna arcaica</i>	75
---	----

Ilaria Venanzoni <i>L'area archeologica di Piazzale Matteotti a Pesaro</i>	91
---	----

Archeologia tardoantica e medievale

Andrea Augenti, Federica Boschi, Enrico Cirelli <i>Il sito della basilica Petriana a Classe: dalla diagnostica archeologica allo scavo</i>	103
---	-----

Archeologia orientale

Enrico Acquaro <i>Glittica punica: temi inusuali</i>	111
---	-----

Gian Luca Bonora, Zholdasbek Kurmankulov, Sagandyk Ishangaly, Morena Marsigli <i>Analisi del popolamento nell'Età del Bronzo nel delta del Syrdarya (Kazakhstan): vecchi dati e nuove acquisizioni</i>	121
Angelo Di Michele <i>Osservazioni sulla coroplastica antropomorfa del Bronzo Medio dall'Area N di Tell Afis (Siria)</i>	145
ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI "OMNIUM IN LITTERIS STUDIORUM ANTIQUISSIMAM MUSICEN EXITISSE... PERCORSI DI STUDI TRA ARCHEOLOGIA E MUSICOLOGIA" (BOLOGNA, 29 MAGGIO 2009)	
<i>Introduzione</i> di Sandro De Maria	157
Donatella Restani, Paola Dessì, Daniela Castaldo <i>Eventi sonori in età augustea</i>	159
Marco Podini <i>La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione</i>	177
Simone Rambaldi <i>Archeologia e scenografia nel teatro musicale del primo Ottocento: le immagini di Roma antica</i>	191

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI
“OMNIUM IN LITTERIS STUDIORUM ANTIQUISSIMAM MUSICEN EXTITISSE...
PERCORSI DI STUDI TRA ARCHEOLOGIA E MUSICOLOGIA”
(BOLOGNA, 29 MAGGIO 2009)

INTRODUZIONE

Un bel libro di Maurizio Bettini ha recentemente proposto con forza il tema della “fonosfera”, come lui stesso la definisce, nell’esperienza quotidiana del cittadino antico, ovvero quello della percezione di suoni, rumori, musiche e di ogni aspetto dell’udire come momento significativo e ancora in gran parte da indagare e comprendere della vita sensoriale nell’antichità¹. Se il paesaggio visivo, l’esperienza del cogliere con lo sguardo contesti e ambienti è un tema che da qualche decennio è balzato alla ribalta della ricerca archeologica più avvertita (basti pensare ai lavori decisivi in questo senso di Paul Zanker, Tonio Hölscher e Salvatore Settis, tanto noti per l’antichità romana che non occorre neppure citarli puntualmente), il tema della sonorità o dei “paesaggi sonori” come si preferisce definirli in uno dei saggi qui presentati, è invece relativamente nuovo e nondimeno affascinante. Pensiamo soltanto a un aspetto: il cerimoniale pubblico dell’età romana, sia religioso che civile, che ormai abitualmente proiettiamo nel suo svolgersi sullo sfondo dei grandi scenari urbani – di Roma in primo luogo, ma non soltanto – scenari spesso appositamente concepiti proprio per quelle rappresentazioni che univano sacro e profano, religiosità di stato e propaganda politica, deve essere completato, integrato, per la sua comprensione, proprio con l’“accompagnamento” sonoro, fatto non soltanto del brusio della folla, o anche delle grida e del giubilo degli astanti (pensiamo alle processioni trionfali o circensi), ma anche di canti, accompagnamenti musicali nei quali alle voci e ai diversi strumenti si vedevano affidati compiti e ruoli ben definiti, codificati dal cerimoniale e dalla prassi legata a questi eventi.

Si tratta dunque di un universo ancora in parte celato, ma essenziale se si vuole comprendere appieno, secondo un’ottica pienamente antropologica, l’evento antico (il discorso ovviamente vale anche per le culture greche o per quella etrusca), in tutti i suoi aspetti, che, se in parte trascurati, rischiano di compromettere la visione globale che di quelle culture intendiamo proporci come traguardo. Questo vale naturalmente per gli aspetti pubblici, civili e religiosi appunto, ma anche per quelli privati, che non devono essere tralasciati. La poesia e il romanzo antico ci hanno lasciato testimonianze assai significative in questo senso, che possono essere ricomposte in un “tutto” organico che disegni ai vari gradi e livelli il “mondo sonoro” del cittadino antico.

Con l’organizzazione della giornata di studi di cui diamo conto, pubblicandone i contributi (in qualche caso rielaborati e raccolti fra loro, rispetto alle modalità con le quali furono presentati allora), abbiamo pensato, la nostra Scuola e alcuni colleghi musicologi del nostro Ateneo, di proporre qualche ulteriore contributo in questa direzione, dovuto a giovani (e meno giovani) ricercatori e studiosi, che stanno dedicando parte del loro impegno proprio a queste tematiche. Cui dobbiamo aggiungere anche una nuova pagina nella storia della tradizione classica, ovvero il ruolo che l’iconografia antica, tangente a tematiche musicali, ha avuto nelle età moderne, oppure le modalità secondo le quali il teatro musicale italiano ed europeo fra tardo Cinquecento e Ottocento ha accostato l’antichità, da cui ha tratto infinite storie e vicende, come ben si sa, riproponendone i tratti intimi e personali oppure le connotazioni morali e sovratemporalità. Tutti argomenti che vedono intrecciarsi fra loro specificità musicologiche e valenze archeologiche, che vorremmo con costanza far dialogare fra loro. Non solo dunque ricerche separate, come spesso è accaduto in passato per questi argomenti, ma dialogo appunto e vivace confronto di metodi e idee.

*Naturalmente il primo punto da cui prendere le mosse è quello delle fonti antiche: gli scrittori, di tutti gli orientamenti e di tutte le epoche, hanno lasciato testimonianze preziose in relazione ai temi cui ho fatto cenno. Basta andare a rileggerli con un interesse preciso, con un acume puntiglioso. Come si coglierà nel primo dei saggi che pubblichiamo, davvero emblematico è il caso di Vitruvio, tecnico e teorico dell’architettura, ma al quale è propria una visione della figura dell’architetto che più volte è stata definita “enciclopedica”, di cui la musica deve fare parte integrante, con un ruolo significativo. Nella teoria del tempio ionico, ad esempio, da Vitruvio esposta nel terzo libro del suo *De architectura*, molti aspetti della simmetria, ovvero della teoria vitruviana (e prima ancora ermogeniana) della modularità nella costruzione dei rapporti interni fra le varie parti dell’edificio, hanno*

¹ M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

non pochi punti di tangenza con la teoria del ritmo musicale, rispecchiamento fedele di quelle competenze musicali che l'architetto di Augusto richiedeva alla formazione anche professionale dell'architectus.

A un aspetto più direttamente pratico ed esecutivo dell'esperienza musicale in età romana si volge il secondo saggio, che indaga il ruolo dei suonatori di strumenti cordofoni nella prassi cerimoniale del mondo romano, dall'età repubblicana a quella imperiale. L'analisi attenta di questo tema porta a delineare una pagina nuova nei rapporti fra culture della Grecia e mondo italico-romano. A questo riguardo, devo sottolineare che queste pagine ci consigliano davvero di allargare lo sguardo a proposito di un argomento così difficile e complesso, al quale sono pur state dedicate un'infinità di contributi nella lunga storia degli studi di archeologia classica. Anche il mondo dei suoni e quello dei loro esecutori deve essere compreso entro questa ricerca: si scoprirà così, come avviene con la lettura di queste pagine, che fra Grecia, Etruria e Roma lo scambio e le reciproche tangenze e i diversi apporti riguardano anche l'uso di un accompagnamento sonoro alle cerimonie, nel quale i fidicines (o suonatori appunto di strumenti a corda) rivelano, con la funzione che è loro affidata nelle cerimonie pubbliche, un intreccio inaspettato e molto significativo, nel quale l'Etruria arcaica ha probabilmente svolto un ruolo decisivo².

Infine il rapporto fra teatro musicale e tradizione classica, profondo e ben conosciuto per quanto riguarda tanti temi trattati, come dicevo, meno indagato, o almeno solo parzialmente indagato, per quanto riguarda gli allestimenti e le scenografie³. Infatti non solo si deve osservare la presenza di scenari all'antica, ovi peraltro, nel teatro d'opera o nel balletto (penso soprattutto al Sette-Ottocento), ma occorre definirne i dettagli, le ragioni, le scelte, e soprattutto quanto la nascente archeologia moderna possa aver influenzato scenografi e pittori di teatro. Scopriremo allora, come si leggerà nelle pagine che seguono, che spesso la rievocazione è appunto soltanto generica, quasi atemporale se proiettata sulla seriazione cronologica dell'antichità, e che i monumenti di Roma hanno spesso un peso dominante in queste rievocazioni. La tradizione disegnativa e soprattutto quella incisoria hanno rivestito un ruolo di vero exemplar, si direbbe: onnipresenti sono le riprese, puntuali o derivate, delle Antichità Romane e delle Vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi, almeno nel primo Ottocento, ma occorrerebbe anche esaminare il problema in rapporto alla grafica del Cinque-Seicento e del primo Settecento, per quanto riguarda il teatro d'opera antecedente (ma qui le fonti sulle scenografie sono ovviamente assai più carenti). Ancora un po' incerta è la presenza delle novità archeologiche che apparivano sulla ribalta europea a seguito delle grandi scoperte contemporanee. Ma Ercolano e Pompei non ne sono state estranee: come è già stato osservato, la scoperta del santuario pompeiano di Iside, ritrovato in uno stato di straordinaria conservazione, ha stimolato ripetutamente gli scenografi in diversi allestimenti. Il caso della messa in scena, davvero "archeologica", de L'ultimo giorno di Pompei di Giovanni Pacini, rappresentato per la prima volta a Napoli nel 1825, proponeva "ricostruzioni" di diversi luoghi della città, così come erano venuti in luce nei decenni precedenti (Casa di Sallustio, Villa di Diomede, Foro, Teatro, Basilica)⁴. E certamente i monumenti pompeiani avranno lasciato un ricordo nella memoria visiva di Wolfgang Amadeus Mozart, che con il padre visitò gli scavi nel 1770, pochissimi anni dopo la sensazionale scoperta proprio del tempio di Iside⁵.

A questi temi e a queste ricerche abbiamo inteso dedicare quell'incontro e vogliamo proseguire lungo questa strada, di dialogo, di confronto, anche di ricerca trasversale comune, convinti come siamo che ne possa derivare una pagina nuova e significativa nel grande libro delle culture antiche e della storia della tradizione classica.

Sandro De Maria

Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

² Alcune osservazioni su questo argomento si trovano in F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Relief: Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung*, Mainz am Rhein 1995, che tuttavia resta prevalentemente relegato entro i confini di un'impostazione tradizionalmente iconografica e tipologica.

³ Ovviamente non mancano le eccezioni, come le corpose ricerche dedicate agli scenografi ottocenteschi del teatro La Fenice di Venezia, che sono puntualmente citate nel terzo saggio che qui presentiamo.

⁴ L. Jacobelli, *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma L'ultimo giorno di Pompei di Pacini-Tottola*, in «RStPomp» 20, in corso di stampa.

⁵ H. Abert, *Mozart, I: La giovinezza 1756-1782*, ediz. ital. Milano 1989², p. 202; S. De Maria, in "Intersezioni" 5 (1985), n. 1, pp. 205-209 (recensione a un libro di Ch. Grell).

EVENTI SONORI IN ETÀ AUGUSTEA

Donatella Restani, Paola Dessì, Daniela Castaldo*

This paper is part of a wider research project, ongoing for over 20 years, which introduces the concept of a “sound event” as a significant feature to widen the horizon of documentation for musicological studies. The intention is to document the historical existence of sound events in the Augustan Age, through a series of texts and an interpretation of the iconographical themes chosen to exemplify the relationships – often insufficiently considered – between music, history and political propaganda. The former presents a number of examples of listenings of sounds and forms of music, documented in various types of writing by erudite, sensitive listeners: both Greeks, such as Strabo and Dionysius, who were active within the sphere of the gens Aelia and the gens Metilia, and Romans, such as Virgil and Vitruvius, close collaborators on the cultural programmes of the emperor. The latter highlights a number of musical iconographical themes in the images of a significant selection of both official and private art products, particularly glyptics, paying attention to the transmission of iconographical models of musical interest that have hitherto been paid scant regard from this point of view. This second part ends with an example of the history of the reception of the iconographical theme of Hercules as a musician, in widespread circulation during the Augustan Age and brought back to life, with new meanings and in new contexts, by the modern artists of the 16th and 17th centuries.

Una rassegna di testi

Le notizie sugli eventi sonori¹ che Strabone descrisse in relazione al viaggio in Egitto (Str. XVII) sono forse le più interessanti da lui annotate, riguardo all’aspetto uditivo, per il pubblico dei suoi lettori: le *gentes* greche e di *paideia* greca da cui, come esponente della vecchia nobiltà di Amasea nel Ponto, era stato accolto a Roma. Al seguito del suo protettore Elio Gallo, appena nominato secondo prefetto della nuova

provincia e comandante della prima spedizione militare di ricognizione del territorio e di “pacificazione” delle popolazioni, tra il 28 e il 18 a.C., probabilmente nel 24 a.C. (Bowersock 1984, p. 25), Strabone aveva avuto modo di raccogliere diverse tipologie di esperienze sonore: canti, danze, silenzi e versi di animali. Per esempio, sul canale che unisce Alessandria al santuario di Serapide, a Canobos, aveva ascoltato i canti festosi dei pellegrini (Str. XVII 1, 17), donne e uomini, che fanno musica con gli *auloi* (καταυ-

* La sezione *Una rassegna di testi* è stata curata da D. Restani e P. Dessì (pp. 159-164); le sezioni *Una lettura iconografica* e *Ercole musico: un esempio di ripresa rinascimentale*, da D. Castaldo (pp. 169-174).

¹ La nozione di “evento sonoro” come fenomeno di interesse storico rilevante per gli studi musicologici è stata introdotta da F.A. Gallo, in una prima risistemazione metodologica degli studi sulla storia musicale del Medioevo (Gallo 1986), poi ampliata con il concetto di “azione sonora” (Gallo 2001). Tali definizioni comprendono una qualsivoglia forma di sonorità inserita nei vari momenti della vita quotidiana, o di azione della vita quotidiana degli uomini, che non solo si può udire, ma si può anche percepire visivamente e su cui si è riflettuto e scritto. Esse si collocano in una prospettiva storica e antropologica di ricerca negli studi musicologici, delineata dal medesimo autore, per situazioni di età diverse, ma in cui i mezzi di riprodu-

zione del suono non esistono o non si possono usare e in cui, pertanto, la documentazione sulle sonorità si è conservata e trasmessa prevalentemente attraverso i testi e le immagini: Gallo 1993; Gallo 2010. Tale riflessione ha suggerito una serie di studi anche per il mondo antico, quali Restani 2006 (pp. 3-6). Di recente, Bettini 2008 (pp. 3-8) ha preferito il termine «fonosfera» a quello più generico di «paesaggio sonoro», introdotto da Murray Schafer (Schafer 1985, pp. 15-20, 183), che considerava principalmente la rilevanza del contesto, in cui sono inserite le esperienze di ascolto e di produzione del suono degli uomini e delle donne, ma anche degli animali, della natura e degli oggetti, come il campo di interazioni in cui i suoni si influenzano e ci influenzano e interagiscono, si modificano e ci modificano; definizione ripresa e diversamente applicata anche all’età tardo antica e medievale, per esempio, da Fritz 2000 (pp. 7 s., 11 s.).

λουμένων) e danzano (κατορχουμένων) sui battelli in navigazione ad ogni ora del giorno e della notte; ad Abydos invece (Str. XVII 1, 44), il silenzio imposto nel tempio di Osiride, dove era interdetto ai cantanti, ai suonatori e ai danzatori di dare inizio al sacrificio per il dio. Però il fenomeno più sorprendente lo registrò (Str. XVII 1, 46) al Memnonio di Diospolis, l'antica Tebe, all'alba:

«Sul posto si trovano l'uno accanto all'altro due colossi monolitici: uno è integro, all'altro è crollata la parte superiore, che poggiava sul trono, a causa di un terremoto, come si dice. Si crede che una sola volta al giorno, un suono, come di un colpo non grande, venga emesso dalla parte che resta sul trono e sulla base. Anch'io sono stato in quei luoghi con Elio Gallo e con il suo seguito di amici e soldati, ho udito il suono verso la prima ora del mattino, ma non posso asserire né che provenisse dalla base del colosso né che qualcuno degli astanti, messisi in cerchio attorno ad esso, lo produceva a bella posta. Di fatto, però, essendone sconosciuta la causa, a tutto vien da credere meno che il suono provenisse dalle pietre così disposte.»

Primo ascoltatore a descrivere per iscritto quanto lì aveva udito e per di più in un testo di ampia circolazione, Strabone usò i termini relativi al suono e al suo impatto con l'aria, come *νόφος, πληγή, ἦχον*, che trovano riscontro nella trattatistica musicale (Restani 2001, pp. 383-384 e nota 37), e interrogandosi sulla provenienza del suono, senza trovare una risposta adeguata, fu comunque molto scettico sulla possibilità che fosse dovuto alle pietre o alla loro disposizione. Di lì a pochi anni, forse ancora in età augustea (Sijpesteijn 1990), probabilmente nel 21 a.C. o nell'11 a.C., almeno un altro viaggiatore annotò il suo passaggio, facendo incidere sulla parte destra della gamba sinistra la data: 6 aprile. Dagli anni di Germanico in poi, i piedi e le gambe della statua sonora, in seguito nota come "il colosso di Memnon", furono coperti da oltre un centinaio di iscrizioni, che ne documentano il successo tra i viaggiatori, dai tempi della propaganda imperiale di Nerone (Vendries 2000) e di Adriano (Restani 2004, pp. 43-50) sino all'età di Settimio Severo e di Zenobia, quando il colosso fu restaurato e perse la voce. Non venne però meno la sua fama, che Strabone aveva valorizzato per primo e che i viaggiatori di età moderna rinnovarono. Sebbene le spierazio-

ni della fisica applicata ai materiali e dell'acustica abbiano ormai posto fine all'incertezza sulla provenienza del suono, motivandolo con gli effetti dell'impatto del riscaldamento solare sul monoblocco di quarzite rossa dopo l'abbassamento delle temperature notturne nel deserto, ancora oggi la curiosità intorno al colosso sonoro continua ad appassionare gli studiosi di ambiti diversi (Stadelmann 1984; Wehausen *et alii* 1988; Fournet 1996).

Strabone si rivelò quindi un ascoltatore sensibile, accurato e razionale nell'annotare le differenze, anche minute, tra il proprio ambiente naturale e quello africano: sorprendenti furono per lui anche le voci degli animali, che confrontava non solo con i dati delle sue osservazioni dirette, ma anche con quelli degli storici precedenti. Così registrava sia la voce diversa dei gufi (Str. XVII, 2: *φθογγή διάφορος*), grandi come cornacchie e non come aquile; sia quella delle enormi ostriche del Nilo, *κοχλῖαι μεγάλοι φωνὴν ὀλολυγόςιν ὁμοίαν φθεγγόμενοι* (Str. XVII 2, 4), e la paragonava a quella di altri animali di acqua e di aria, apparentandola all'*ὀλολυγή*, il grido rituale delle donne libiche menzionato per la prima volta da Erodoto (Hdt. IV, 189, 3, su cui Restani 2007, pp. 63-66).

Se Strabone descrive l'esperienza uditiva degli "altri", popoli e animali, e ne sottolinea la straordinarietà per l'ascoltatore con un vocabolario tecnico ma essenziale, diversamente, Virgilio analizza l'esperienza sonora attraverso circa una sessantina di termini, attraverso i quali si definiscono talora inattese relazioni tra i personaggi (Restani, in Restani, Dessì, Castaldo c.s.). Nella manifestazione sonora del dolore, Tirii, Troiani e Rutuli, vincitori e vinti appartenenti a mondi diversi, sono descritti in una sorta di contiguità e condivisione dei suoni che li accomuna, nel messaggio antibellico globale, non solo tra loro, ma anche agli animali e alle piante, alle arie e alle acque. Per esempio, il dolore di Didone per l'abbandono (*Aen.* IV, 409) era rappresentato con i medesimi suoni di quello di Enea durante la tempesta (I, 93); analogamente, con un gemito Anna deterse il sangue della sorella (*Aen.* IV, 687); con un gemito morirono Camilla (*Aen.* XI, 798) e Turno, nell'ultimo verso del poema (*Aen.* XII, 695: «*vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*»). Il pianto soffocato e le urla delle donne tirie durante la tragica notte, «*lamentis gemitu que*

et femineo ululatu / tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether» (Aen. IV, 667-668) erano descritti con le medesime sonorità di quelli provenienti dalle stanze riservate alle donne nel palazzo di Priamo, in un'altra notte cruciale: «*At domus interior gemitu miseroque tumultu / miscetur penitusque cavae plangoribus aedes / femineo ululant»* (Aen. II, 486-488). In entrambi i casi risuonarono gli *ululatus*, le grida femminili lanciate nelle situazioni di mutamento radicale per la vita della comunità: di dolore, come ai funerali di Pallante (XI, 190); o di gioia, come al ritorno trionfale di Penthesilea (Aen. XI, 662); oppure delle Ninfe, all'atto del *coniugium* di Didone con Enea (Aen. IV, 168), «*primus leti primusque malorum.*»

Pure nel silenzio attonito per lo stupore delle manifestazioni del divino o dello straordinario, Enea e Turno sono accomunati dalla voce che si pianta in gola (*vox faucibus haesit*): di fronte a Creusa che non ha più corpo (Aen. II, 774), alle lacrime e al sangue di Polidoro che escono dal ramo spezzato (Aen. III, 48), alle parole di Mercurio che l'eroe troiano non avrebbe mai voluto ascoltare (Aen. IV, 280); così come l'eroe rutulo davanti al manifestarsi di una delle Furie, o *Dirae*, sotto forma di civetta, la *noctua* (Aen. XII, 868). Come il presagio luttuoso del verso del gufo (Aen. IV, 462: «*solaque culminibus ferali carmine bubo*») aveva raggiunto Didone; così Giove aveva inviato una civetta a Giuturna poco prima dello scontro finale del fratello con Enea: *omen* infausto per lei che era già stata assimilata alla rondine (Aen. XII, 473-477), sfortunata protagonista di racconti tradizionali (Monella 2005), qui ritratta anche con il suo verso: «*nunc porticibus vacuis, nunc umida circum / stagna sonat*» (Aen. XII, 476 s.).

Il mondo sonoro che circonda Enea è evocato anche da Dionisio di Alicarnasso (D.H. I 55, 5 Jacoby), sia pure in un unico passo e soprattutto con una diversa funzione di propaganda storica:

«Allora ricordandosi di questa profezia, gli uni trasportarono per ordine di Enea le immagini degli dei dalla nave nel luogo indicato; gli altri prepararono altari e piedistalli per esse; le donne poi con alte grida e danze (ὄλολυγή καὶ χορείαις) accompagnarono le immagini sacre; infine quelli che attorniavano Enea, preparato il sacrificio col capo incoronato, rimasero in piedi presso l'altare.»

(trad. it. di Vanotti 1995, p. 111 s.)

Tale rappresentazione, che sembrava connettere Roma con la grecità, facendo risalire al mondo ellenico i suoi costumi, nel tentativo di far guadagnare alle *élites* greche ruolo e prestigio non solo culturale ma anche politico (Schettino 2002, p. 500) all'interno della compagine augustea, era probabilmente ben accolta ad alcune famiglie romane, come la *gens Aelia* e la *gens Metilia*, a cui erano legati immigrati colti e provenienti da famiglie di rango nobile dell'Asia minore, come Strabone e Dionisio. Inoltre, essa faceva parte di un più ampio programma di propaganda culturale volto a rappresentare Roma sia come una realtà culturale che aveva appreso la *paideia* greca, secondo il pensiero dello storico di Amasea, sia come una città "greca", secondo lo storico di Alicarnasso, e pertanto giustificata a dominare il mondo "greco" (Delcourt 2005, pp. 30-32). Tale direzione è documentata anche dall'insegnamento di Dionisio, maestro di retorica a Roma tra il 30 e il 21 a.C., che ebbe tra i suoi allievi Rufo Metilio, il futuro proconsole d'Asia, al quale dedicò il *Peri syntheseos onomaton* (*De compositione verborum*), come supporto didattico all'insegnamento orale nel momento in cui il giovane entrava nella maggiore età (*Comp.* 1; 26). Non importa qui ripercorrere (Restani 1998, pp. 323-326) tutti i luoghi in cui Dionisio ha utilizzato il lessico tecnico musicale nel trattato e negli altri suoi scritti, dimostrando tra l'altro una certa familiarità con la lettura di Aristosseno (Rocconi 2009), ma soltanto testimoniare quanto la musica fosse parte non solo dell'orizzonte culturale ma anche dell'esperienza emozionale degli allievi delle scuole, per i quali l'ascolto di un oratore era paragonabile a quello di un'esecuzione musicale. Introducendo una similitudine tra l'esperienza dell'ascoltatore, che reagisce indignato alla nota falsa di una famosa citarista o all'intonazione imprecisa di un celebre auleta, o all'andar fuori tempo, e la sua incapacità di riprodurre anche soltanto uno di quei suoni che gli strumentisti hanno imparato attraverso un lungo apprendistato tecnico, l'autore teorizzava, nei termini aristotelici, la differenza che separa il giudizio sull'ascolto di un'esecuzione concertistica da parte dei pochi esperti competenti (*τεχνῖται*) nella scienza (*ἐπιστήμη*) della musica da quello degli ascoltatori inesperti, che si basano sulla capacità di pro-

vare sentimenti e di condividere quel modo di sentire (πάθος) che, per natura, accomuna gli uomini (D.H. *Comp.* 11, 8-9 e 13) e aggiungeva:

«anche la scienza (ἐπιστήμη) dei discorsi politici è una sorta di musica (μουσική), che differisce da quella canora e strumentale (τῆς ἐν ᾧδῇ καὶ ὀργάνοις) nella quantità (τῷ ποσῷ), ma non nella qualità (τῷ ποιῷ).»

Se l'esperienza sonora consapevole era ritenuta una componente essenziale nella formazione non solo degli oratori e dei politici, ma di tutti coloro che si affacciavano alla vita civile e culturale dell'età augustea, essa fu uno degli argomenti a cui rivolse un'attenzione tecnica anche Vitruvio, teorico e trattatista, che come architetto curò l'assetto urbano di Roma, rendendo la città degna dimora dell'imperatore (Vitr. I *Praefatio*; Caye 1999). A fronte di un orizzonte sonoro diversificato, e a volte immaginifico quando veicolato dalla rappresentazione e dalla finzione poetica, Vitruvio, in qualità di teorico che spiega e ordina il mondo, pare offrire un contesto di suoni realistico, dato dallo sforzo di descrivere la realtà².

In Vitruvio, in particolare, l'esperienza sonora consapevole diventa componente essenziale nella formazione professionale dell'architetto: «*Musicen autem sciat oportet*» (Vitr. I 1, 8). L'architetto infatti deve essere «*litteratus, peritus graphicos, eruditus geometria*», informato sui fatti di storia, ascoltatore di filosofi, conoscitore della musica, della medicina, della giurisprudenza e delle leggi astronomiche (Vitr. I 1, 3).

Si tratta, per contro, di un eclettismo richiesto più sul piano teorico che non su quello pratico, conseguenza della presenza in tutte le discipline di argomenti comuni di discussione speculativa, da non confondere con un diletterismo equiparato a professionalità o scambiato per essa. Vitruvio stesso precisa, per esempio, che affinché l'orecchio possa gustare la dolce armonia del canto, a regolare uno strumento musicale dovrà essere «*non medicus sed musicus*» (Vitr. I 1, 15-16).

² Già Auguste Choisy, nella sua opera in quattro volumi, si era occupato delle "digressioni" musicali presenti nel trattato di Vitruvio: Choisy 1909. L'analisi di Choisy fu poi ripresa e riportata in sintesi in Bouvet 1921.

La conoscenza musicale richiesta all'*architectus* fa riferimento anzitutto alla capacità uditiva del tecnico (*artificis aures*), che deve essere in grado di distinguere la qualità dell'emissione sonora (Vitr. I 1, 8: «*sonitus [...] certos et aequales*»; Vitr. I 1, 9: «*sonitus conveniens*»), anche se di natura vocale non cantata (Vitr. I 1, 9: «*vox scaenici*»).

Tutto ruota intorno al concetto di suono (*sonitus*)³, inteso come evento sonoro di natura diversa e molteplice, e alla capacità di discernerlo: nelle forme di parlato e intonato, vocale e strumentale; nella conoscenza dei bisogni dei musicisti; e nella teoria musicale applicata alla costruzione di macchine utili all'Impero in tempo di pace e in tempo di guerra.

L'udito stesso viene inteso dall'architetto romano quale organo del corpo atto a capire («*vox [...] auribus erit intellecta*» Vitr. V 2, 2; «*certa significatione ad aures pervenire*» Vitr. V 3, 4; «*apparet auribus*» Vitr. V 4, 2). Non è un caso che lo stesso scolaro venga indicato nel trattato con il termine di *auditor* (Vitr. VIII *Praefatio*, 1).

L'importanza attribuita da Vitruvio all'organo dell'udito riguarda non solo l'architetto, ma anche il fruitore finale delle opere architettoniche, lo spettatore, che è genericamente chiamato *audiens* (Vitr. V 5, 6). La cura verso il sonoro ha, non a caso, un ampio spazio nel libro quinto del trattato, dedicato alla costruzione dei teatri, luoghi privilegiati di promozione della cultura imperiale in tempo di pace. L'attenzione è rivolta alla chiarezza con la quale la voce deve giungere alle orecchie degli spettatori («*vox [...] audientibus*» Vitr. V 2, 2), compresi quelli che stanno nei posti più in alto («*ad summorum aures*» Vitr. V 3, 7; «*clavior et suavior ad spectantium perveniret aures*» Vitr. V 3, 8; «*egrediat ad aures*» Vitr. V 8, 1)⁴.

L'attenzione alla voce riguarda principalmente le modalità di propagazione del suono (*vocis motus*) e dunque le avvertenze affinché essa non incontri ostacoli con conseguenti problemi di acustica all'interno dei teatri (Vitr. V 3: 4, 7 e 8; Vitr. V 5, 6; Vitr. V 8, 1 e 2).

³ Per i termini più specificatamente musicali presenti nel trattato vitruviano cfr. Callebat, Fleury 1995, coll. 98-106.

⁴ Già in I 1, 9 Vitruvio scriveva a proposito della voce nei teatri: «*vox scenici [...] cum incremento clavior et suavior ad spectantium perveniat aures*».

La voce alla quale fa riferimento nei passi sopra citati è quella dell'attore che parla, ma non mancano le indicazioni per la voce cantata (Vitr. V 4, 2: «*in cantionibus [...] vocem varietatem facimus*») e per i cantanti, quali ad esempio il citaredo (*citharoedus*), che troverà nella struttura architettonica delle porte della scena uno strumento atto ad amplificare il volume del canto quando necessita (Vitr. V 5, 7)⁵.

Vitruvio, infatti, intende la differenza tra voce del canto (*vocis cantus*) e voce umana (Vitr. V, 4, 9), così come conosce, di quest'ultima, la naturale divisione in intervalli (Vitr. V 4, 4) e i differenti timbri.

Interessanti a tale proposito le nozioni di fisiologia dell'apparato fonatorio in merito alla qualità della voce. Il timbro vocale del genere umano, definito *vocis sonitus* e discusso in particolare nel primo capitolo del libro VI del trattato, dipenderebbe infatti dagli influssi del sole e dall'inclinazione dello zodiaco, dunque da fattori riferibili all'umidità relativa alla latitudine: si procede attraverso i paesi dal nord al sud della terra con un conseguente tono di voce delle popolazioni indigene che varia rispettivamente dal grave all'acuto (Vitr. VI 1, 7). È sempre la posizione geografica che determina la nascita di «*voces ad cantandum egregias*», le voci migliori adatte al canto (Vitr. VIII 3, 24-25).

Oltre ai timbri della voce, l'*architectus* vitruviano deve conoscere il canto nei tre generi – chiamati dai Greci armonico, cromatico e diatonico (Vitr. V 4, 3) – e nelle sue forme: di canzone (la *cantio* del libro V) e di *canticum*, parte affidata al *chorus* nella commedia greca (Vitr. V *Praefatio*, 4).

Medesima cura viene rivolta al suono degli strumenti musicali, presenti di meno nel trattato solo in virtù del loro minore impiego nei luoghi deputati agli spettacoli offerti dall'imperatore al suo popolo. Vitruvio si occupa per lo più di strumenti a corde (*chordarum sonitus*) (Vitr. V 3, 8), distinguendone il suono da quello vocale: «*chordarum sonitus aut vocis cantus*» (Vitr. V 4, 9).

Ampio spazio viene dedicato invece all'organo idraulico. Vitruvio, infatti, fornisce una descrizione dettagliata su come costruire lo strumento (Vitr. X 8), affermando che si tratta di

una macchina utile alla politica del buon governo in tempo di pace (Dessì 2008, pp. 26-31). L'*architectus* è consapevole, tuttavia, della difficoltà di messa in opera del dispositivo musicale, tanto da aggiungere alla fine del trattato una tavola esplicativa e rimandare alla lettura diretta dei *Commentari* di Ctesibio, il meccanico alessandrino considerato l'inventore dello strumento, o meglio colui che aveva applicato ad uno strumento musicale il principio della pompa aspirante e premente di sua stessa invenzione⁶.

La componente sonora delle macchine ctesibiane, e della pompa aspirante in particolare, si coglie nella scelta del linguaggio musicale impiegato da Vitruvio per descrivere parte dell'attrezzo: sopra il recipiente viene sistemata una cappa a mo' di imbuto rovesciato, saldamente unita ad esso tramite un perno passante, onde evitare che la pressione dell'acqua la faccia sollevare. Sopra si innalza una canna chiamata tromba: «*insuper fistula, quae tuba dicuntur, [...] fit erecta*» (Vitr. X 7, 2)⁷.

Vitruvio non manca di sottolineare l'interesse musicale sempre vivo nel *mechanicus* alessandrino anche quando ne traccia il profilo biografico, indicandolo come colui che per primo aveva impiegato l'aria nella scienza pneumatica. Ctesibio infatti, notando che il contatto dell'atmosfera con un getto d'aria compressa provocava dei suoni e delle note, sfruttò questo principio e per primo costruì delle macchine idrauliche (Vitr. IX 8, 2).

In questa prospettiva non stupisce, dunque, che anche nella fattura del cemento l'architetto romano tenga presente la componente sonora del materiale; il miglior cemento, infatti, sarà quello che, sfregato tra le mani, produrrà un certo "stridore": «*[barena] in manu confricata fecerit stridorem, erit optima*» (Vitr. II 4, 1).

Vitruvio pone l'acquisizione del sapere musicale quale propedeutica alla formazione dell'*architectus*, soprattutto quando richiede la conoscenza della musica teorica e in particolare delle note e degli intervalli musicali.

A proposito delle note egli parla di «*finitiones sonituum*» (Vitr. V 4, 1) e pone subito una

⁵ L'attenzione alle modalità di amplificazione della voce sarà presente nel mondo romano in genere; cfr. Floch 1943-1944.

⁶ Sull'opera di Ctesibio come una delle fonti alessandrine di Vitruvio cfr.: Fleury 1998.

⁷ Sull'impiego di lemmi di natura "sonora" in ambito idraulico cfr.: Callebat 1974; Hernández González 1984.

differenza tra le note della voce parlata e quelle della voce cantata. L'orecchio, infatti, percepisce delle prime l'emissione di voce continua, e dunque solo il divenire della parola da acuta a grave e da grave ad acuta, mentre delle seconde percepisce la voce modulata negli intervalli, e dunque intende chiaramente il passaggio da una nota ad un'altra (Vitr. V 4, 2). Le note cantate vengono facilmente riconosciute anche perché noto è il sistema notazionale e del tetracordo (Vitr. V 4: 5-7) (Zanoncelli 1978).

La conoscenza del sistema musicale permetterà all'architetto di costruire vasi (*vasa aerea*) e tavole (*tabulationes*) che risuonino a dovere in un teatro, costruzione perfetta se progettata nel rispetto delle leggi naturali sulla propagazione del suono per il diletto degli spettatori. Se alle *tabulationes*, i piani di tavolati che favoriscono la diffusione delle onde sonore, è riservato solo un rapido passo (Vitr. V 5, 7), ai vasi risuonatori, da porre *inter sedes*, è dedicata invece ampia parte del quinto capitolo del libro sulla costruzione dei teatri (Vitr. V 5: 1-5). I vasi, infatti, vanno progettati in modo che essi producano, rispetto alla voce che ne sollecita la vibrazione, una armonica di quarta, quinta, ottava o doppia ottava. I risuonatori, d'altronde, non fanno altro che amplificare la sonorità della voce utilizzando quegli stessi intervalli che possono essere cantati e che rientrano nelle possibilità della voce umana (Vitr. V 4, 9).

Per meglio comprendere l'impiego dei risuonatori, è d'interesse un ritrovamento nel sito archeologico di Nora (CA). Nell'iposcenio del teatro romano, infatti, sono stati rinvenuti dei *vasa* su uno dei quali era ancora visibile il marchio di fabbrica. Tale marchio, insieme al ritrovamento di una moneta con l'effigie dell'imperatore Adriano, ne ha permesso la datazione al I-II secolo d.C. Sebbene il periodo sia più tardo rispetto a quello augusteo e sebbene non tutti siano concordi nell'interpretazione⁸, le giare rinvenute nell'iposcenio ricordano con estremo realismo i *vasa* vitruviani⁹ (figg. 1-2).

Alla cognizione del sistema notazionale e tetracordale, dunque, l'*architectus* deve affianca-

re la conoscenza degli intervalli, definiti da Vitruvio con il termine di *concentus* (Vitr. V 4, 7). Essi non sono di invenzione umana ma naturale: la natura ha suddiviso e determinato nella voce, in misura e quantità, l'intervallo dei toni e semitoni nei tetracordi (Vitr. V 4, 4).

Tale suddivisione naturale, determinata da misure fisse a intervalli stabiliti, viene applicata in settori diversi: dalla costruzione di strumenti musicali alla regolazione di alcune macchine da guerra. La consapevolezza di queste leggi armoniche naturali, difatti, consente ai costruttori di strumenti musicali di realizzare e adattare le loro opere in modo che rispondano «*concentus convenientes*» (Vitr. V 4, 4). Allo stesso modo, le medesime leggi consentono ai costruttori di macchine pneumatiche di calibrare i propri strumenti. La *machina* di *genus spirabile*, ossia di modello ad aria compressa, detta in greco *pneumaticon*, è infatti quella che viene messa in movimento per effetto della pressione con emissione di suoni e percussioni come da uno strumento (Vitr. X 1, 1).

Il meccanismo che funziona ad aria deve i suoi effetti *artis subtilitatibus*, ad una tecnica particolarmente raffinata (Vitr. X 1, 2). È il caso delle catapulte (Vitr. X 12), le cui funi vengono messe in tensione fino a ottenere un medesimo effetto acustico: al tocco della mano emetteranno da entrambe le parti un identico suono, «*cum manibus sunt tacti, aequalem in utroque sonitus habeant responsum*» (Vitr. X 12, 2). Così, precisa Vitruvio, facendo una verifica acustica, si regolano con precisione le catapulte, «*ad sonitum musicis auditionibus catapultae temperantur*» (Vitr. X 12, 2).

Fritz Kreisler, il soldato austriaco, già noto violinista, che durante la Grande Guerra era in grado di localizzare la posizione di lancio dei proiettili nemici, ascoltando i suoni prodotti nel punto più alto della loro traiettoria¹⁰, avrebbe di certo trovato in Vitruvio un antico maestro.

Una lettura iconografica

Lontano dai temi della guerra fu invece il programma di rinnovamento morale e religioso

⁸ Pesce 1995, pp. 361-366; Amucano 1994, pp. 202-204. *Contra*: Bejor 2000, p. 179.

⁹ Su altri *vasa* rinvenuti in teatro cfr. per esempio: Bardis 1989; Pouille 2000.

¹⁰ Così Ebeling 1931-1932, p. 79, citato a proposito di Vitr. *De arch.* I 1, 8 in Vitruvius, *De l'architecture*, I, *Livre I*, texte établi, traduit et commenté par P. Fleury, Paris 1990, p. 87.



Figg. 1-2. Vasa del teatro di Nora (CA) (foto Battista Tortorella).

voluto da Augusto che, ottenuto il potere assoluto, grazie anche ad una capillare propaganda, elaborò un linguaggio figurativo che ebbe un forte impatto sulla società romana del tempo.

Questo aspetto della propaganda augustea è visibile sia nei temi dell'arte ufficiale – decorazioni di edifici pubblici e monete –, sia negli elementi decorativi destinati alla sfera privata – affreschi e mosaici, ceramiche sigillate, vasellame d'argento, vetri, gemme –, in cui spesso si possono cogliere rimandi e reciproci scambi e influenze (Zanker 2006, pp. 7-36).

In linea con il programma di moralizzazione e di ripristino dell'ordine e della tradizione religiosa (*pietas*), Apollo diventa la divinità ufficiale dell'impero: dedicandogli un grande tempio sul Palatino (28 a.C.), Augusto celebrava solennemente quel dio, che considerava suo protettore e il cui aiuto era stato determinante nel conseguimento delle vittorie su Pompeo, ma soprattutto su Antonio, nella battaglia di Azio. «Poi, effigiato tra la madre e la sorella, lo stesso dio pitico in una lunga veste intona il canto»: questi versi di Properzio si riferiscono forse all'immagine del dio all'interno del tempio (XXXI 15-16). E ad Apollo Aziaco come compare su un denario del 16 a.C. (Denario di C. Antistio Veto, München, Staatliche Münzsammlungen; cfr. Zanker 2006, p. 91, fig. 98) (fig. 3), con la patera e una grande *cithara*, ritto su un podio decorato con i *rostra* delle navi di Antonio, accanto ad un altare, si riferisce ancora Properzio: «ho cantato già abbastanza la guerra: Apollo vincitore

chiede la *cithara*, e si spoglia delle armi per i placidi cori» (IV, 6, 74-75). La presenza dello strumento musicale al posto dell'arco, tradizionalmente attribuitogli, sottolinea ed enfatizza il nuovo ruolo di Apollo non più come arciere vendicatore, ma piuttosto come dio di pace, di conciliazione e di cultura (Gagé 1955, pp. 499-522)¹¹. L'episodio citato da Svetonio (*Aug.* 70, 1-2), secondo cui Ottaviano si sarebbe presentato al banchetto dei *Dodici dèi* vestito da Apollo, mostra come questa identificazione con il dio citaredo fosse sistematica e riguardasse non solo i temi dell'arte ufficiale, ma anche i comportamenti e gli stili di vita del *princeps*.

Anche l'altro grande protagonista della scena politica di questi anni, Antonio, prende le vesti, non solo metaforiche, di un dio fortemente legato alla musica, Dioniso-Bacco, come si evince anche dal racconto del suo ingresso ad Efeso narrato da Plutarco: «donne vestite da baccanti, uomini e fanciulli vestiti da Satiri e da Pan lo guidarono attraverso la città che era piena di edera e tirsi, arpe (?), *syringes* e *auloi* (ψαλτρίων καὶ συρίγγων καὶ αὐλῶν), mentre il popolo inneggiava a lui come Dioniso» (Plu. *Ant.* XXIV, 4).

Ma i personaggi, gli oggetti e gli strumenti musicali che caratterizzano la sfera dionisiaca sono presenti in modo capillare anche come semplice tema decorativo, al di là della propaganda augustea che, se faceva di Apollo la divinità ufficiale dell'impero, lasciava ai margini del pantheon romano le divinità di origine straniera. Raffinatissime espressioni di arti "minori" mostrano come l'immaginario romano avesse profondamente assimilato alcuni temi ellenistici. I Romani ricchi e colti spesso commissionavano per le loro case o per gli oggetti di uso personale decorazioni, che riproponevano i temi presenti nell'arte ufficiale: in questo caso non si tratta però di propaganda o di espressione di simpatie politiche, quanto piuttosto di



Fig. 3. Denario di C. Antistio Veto, München, Staatliche Münzsammlungen (da Zanker 2006, p. 91, fig. 98).

¹¹ Sulla musica nel mondo romano, si vedano Vendries 1999, pp. 208-210; Fleischhauer 2001 con bibliografia; Scoditti 2009. Ulteriori indicazioni bibliografiche sono disponibili anche nei seguenti siti: <http://www.moiasociety.org> (MOISA. International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage); <http://www.musicarchaeology.org> (International Study Group on Musical Archaeology, sito ospitato dal Deutsches Archäologisches Institut).

citazioni e suggestioni letterarie e mitologiche del mondo greco, che riflettevano la cultura raffinata dei committenti (Restani, Dessì, Castaldo c.s.).

Il vino, l'erotismo e la musica diventano esaltazione della vita e dei suoi piaceri, come recita anche Ovidio: «la guerra nuoce: giovano invece le cetre, i canti, l'amore» (*Epist.* III, 116: «*Pugna nocet, citharae voxque venusque iuvant*»). I temi dionisiaci non sono interpretati solo in prospettiva politica e propagandistica, ma, sottolineando la valenza misterica del culto di Dioniso, si riferiscono anche alla vita ultraterrena destinata agli iniziati. In queste scene troviamo sia strumenti considerati tradizionalmente dionisiaci, come il *tympanum* e le *tibiae*, soprattutto in scene di sacrificio davanti ad altari, sia la *syrinx*, strumento legato al mondo pastorale e che nel mondo greco non aveva tutto lo spazio che gli sarà riservato dagli artisti romani. Anche la *lyra* compare con una certa frequenza in questi contesti, benché non caratterizzata come strumento dionisiaco, né pastorale, sembri piuttosto alludere genericamente alla musica. Nella raffinata produzione del vetro cammeo, fiorita in Italia tra gli ultimi decenni del I sec. a.C. e i primi anni del I sec.

d.C., quello dionisiaco è uno dei temi più rappresentati. La *syrinx* compare ad esempio sul lato di una coppa, tra le mani di un satiro, accanto ad un personaggio femminile semisdraiato, forse Arianna; sull'altro lato, un personaggio maschile si avvicina a Dioniso suonando una *lyra* dai bracci a torciglioni (Malibu, Paul Getty Museum, 84.AF.85. Cfr. *Vetri dei Cesari* 1988, pp. 68-69, n. 31) (figg. 4 a-b). Nei due pannelli di vetro cammeo con scene dionisiache, rinvenuti a Pompei, probabile decorazione per pareti o pregiati mobili



Figg. 4a-b. Coppa di vetro cammeo, Malibu, Paul Getty Museum, 84.AF.85 (da *Vetri dei Cesari* 1988, pp. 68-69, n. 31).

di legno, una *syrinx* pende dal ramo di un albero, mentre un personaggio femminile danza, facendo risuonare un *tympanum* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 153651-2; Cfr. *Vetri dei Cesari* 1988, pp. 70-73, n. 32). Ancora la musica della *syrinx*, questa volta associata alle *tibiae*, ritma i movimenti di un Erote che pigia l'uva su un'anfora di vetro cammeo rinvenuta a Pompei. Nella scena di vendemmia del lato complementare, uno degli Eroti suona la *lyra*, che così si caratterizza anche come strumento dionisiaco. Coerente con l'ambientazione pastorale e dionisia-

ca è invece il *tympanum* che pende dal ramo di un albero nel fregio inferiore, in cui si alternano pecore e capri ad elementi vegetali (Museo Archeologico Nazionale, inv. 13521; Cfr. *Vetri dei Cesari* 1988, pp. 74-78, n. 33). Anche nella glittica i temi dionisiaci sono tra quelli più frequentemente rappresentati in età augustea (Giuliano 1989, pp. 35-40; Henig 1997): si veda ad esempio il cammeo con un satiro che regge sulle spalle Dioniso bambino, appoggiato ad una roccia con *pedum* e *syrinx*, probabile opera di Solon, un incisore di educazione ellenistica che visse a Roma negli anni centrali del I sec. a.C. (Napoli, Museo Nazionale, n. 48, inv. 25880; Cfr. Giuliano 1973, p. 54, n. 23).

Gli incisori attivi a Roma non scelgono casualmente le loro iconografie, ma obbediscono a precisi orientamenti di politica culturale e così il repertorio ellenistico non è ripreso passivamente, ma è volto ad esaltare gli indirizzi politici dei gruppi dominanti (Giuliano 1973, p. 21): questo particolare aspetto è soprattutto evidente se si considera l'opera di Dioskourides, che subito dopo la battaglia di Azio diventa l'incisore ufficiale di Augusto. Tra i suoi lavori ricordiamo la corniola con la gara musicale tra Apollo e Marsia, una delle più belle del mondo antico (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, n. 213, inv. 26051; cfr. Giuliano 1973, pp. 55-56, n. 25; Maaskrant-Kleibrink 1997, per la recezione rinascimentale) (fig. 5): Apollo, con la musica della *cithara*, vince il satiro Marsia, che ha osato sfidarlo al suono delle *tibiae* (Weis



Fig. 5. Corniola di Dioskourides, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, n. 213, inv. 26051 (da Giuliano 1973, pp. 55-56, n. 25).

1992; Van Keer 2004). Questo mito non è solo una citazione classica, ma può anche essere considerato una allegoria politica degli avvenimenti di Azio. La vittoria di Augusto-Apollo su Marsia e sul mondo dionisiaco prediletto da Antonio è rappresentata in chiave musicale: la *cithara*, simbolo di armonia e di civiltà, della pace che finalmente Augusto ha imposto all'Occidente, vince sulle *tibiae*, lo strumento *orgiastikon* (Arist. *Pol.* 1341a, 22), suscitatore di passioni, simbolo dell'Oriente barbaro e sfrenato. Anche le eccezionali dimensioni delle corniola (4 x 3,5 cm) sono coerenti con la sua interpretazione in chiave propagandistica, come *exemplum* di *hybris* punita (Weis 1992, pp. 366-378; Toso 2000, pp. 143-152).

È interessante notare anche come in alcuni casi gli incisori riproducano nelle gemme tipi scultorei o famose pitture coeve. Secondo la testimonianza di Plinio (*Nat.* XXXVI, 29), Agrippa avrebbe fatto collocare nei *Saepta*, un vasto ambiente dedicato a varie attività, due gruppi scultorei dall'analogo tema incentrato sulla *paideia* musicale: Pan insegna a suonare la *syrinx* ad Olimpo (o Dafni) e Chirone impartisce una lezione di *lyra* ad Achille. Una scultura conservata a Napoli (Napoli, Museo Archeologico, inv. 6329; cfr. Berger-Doer 1983, n. 8a), in cui un Pan con corna e zampe caprine sta seduto su una roccia accanto ad un giovinetto che suona una *syrinx* rettangolare, sembra essere una copia del primo gruppo a soggetto pastorale: essa è riprodotta in modo piuttosto fedele in un intaglio in crisopraso conservato al Fitzwilliam Museum (Henig 1994, p. 101, n. 83; cfr. Berger-Doer 1983, nn. 8 k-o) (fig. 6). Si è pensato invece di cogliere un riferimento al gruppo di Achille e Chirone del famoso affresco proveniente da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9109; Cfr. Kossatz-Deissmann 1981, nn. 50-51) in una serie di paste vitree e intagli, dal I a.C. al I d.C., ispirati forse al gruppo citato da Plinio (Kossatz-Deissmann 1981, n. 57, a-l). Anche alcuni testi più tardi si soffermano sugli effetti dell'educazione di Chirone, che cerca di attenuare gli impeti del carattere dell'eroe grazie alla musica (Philostr. *Her.* 45, 6-7 Berenson-Maclean; Abbondanza 1996, p. 17, note 64-65). Ancora un riferimento alla capacità della musica di lenire l'ira e le passioni nell'incisione con Achille citaredo, probabile riferimento all'episodio ome-



Fig. 6. Intaglio crisoprasso, Fitzwilliam Museum, B 189 (CM) (da Henig 1994, p. 101, n. 183).

rico (Hom. *Il.* IX, 186-189) in cui l'eroe addolcisce l'ira che gli stringe il cuore con la musica, cantando al suono della *phorminx* (Paris, Cab. Méd., inv. 1815; Richter 1971, n. 686; Kossatz-Deissmann 1981, n. 915).

Spesso dunque, nella glittica di età augustea, la musica viene messa in relazione con personaggi che non contano tra le loro doti principali quelle musicali: è il caso di Achille, come si è visto, e anche di Ercole che Skylax, un incisore di età giulio-claudia, rappresenta con la *cithara* in mano (Richter 1971, n. 692; Boardman 1988, n. 1467) (fig. 7).

Ercole musico: un esempio di ripresa rinascimentale

Nell'iconografia antica, sia greca, sia romana, Ercole è sistematicamente rappresentato come l'incarnazione della forza fisica e del



Fig. 7. Ercole citaredo, incisione di Skylax (da Richter 1971, n. 692).

coraggio. In un piccolo *corpus* di ceramiche antiche (530-490 a.C.), troviamo l'occorrenza più antica di questo tema (Boardman 1988, nn. 1438-1454, con bibliografia precedente), in cui l'eroe viene ritratto mentre, in piedi sul podio, suona la *kithara*. Queste immagini sono state messe in relazione con la riorganizzazione, voluta dai Pisistratidi, dei *mousikoi agones* che si svolgevano durante le feste Panatenee: il grande favore di cui godeva Ercole presso Pisistrato ne spiegherebbe la presenza in questo contesto (Shapiro 1992).

Oltre alla tradizione più consolidata, che vede l'eroe come modello di forza e di resistenza, dal IV secolo questi viene anche presentato come un maestro di conoscenza e di saggezza dedito alle arti (Isoc. *Phil.* 346) e, più in particolare, diventa oggetto di venerazione presso i Pitagorici, che consideravano la musica, in particolare quella della *lyra*, come un mezzo di purificazione e di elevazione dell'anima. Ercole citaredo veniva ad essere così un esempio dell'uomo mortale, che raggiunge l'immortalità grazie all'esercizio della musica, della virtù e

della conoscenza. L'Ercole che avanza, suonando la *kithara* su un *alabastron* apulo (350-300 a.C.), può forse essere interpretato in relazione con gli ambienti pitagorici della Magna Grecia (Boardman 1988, n. 1464; Gobbi 2009, p. 227). E ancora Pausania, descrivendo il tempio ellenistico di Asclepio a Messene, racconta che all'interno vi erano le statue di Apollo, delle Muse e di Eracle (Paus. IV, 31, 10, 2).

A questa tradizione dovette rifarsi il console Fulvio Nobiliore quando, nel 189 a.C., di ritorno da una vittoriosa campagna in Etolia, fece edificare a Roma il tempio di *Hercules Musarum*. Questo il racconto di Eumenio, retore e panegirista di origini galliche (298 d.C.): «Fulvio Nobiliore ha costruito un tempio di Eracle e delle Muse al Circo Flaminio, non solo per il suo gusto per le lettere e la sua amicizia per un poeta eminente [Ennio], ma perché all'epoca in cui aveva il comando in Grecia, aveva inteso parlare di un Eracle Musagete, compagno e guida delle Muse. È ancora lui che fece trasportare dalla città di Ambracia l'intero gruppo delle Camene, le collocò sotto la protezione del dio forte per eccellenza, perché queste divinità dovevano, come è giusto, con un appoggio reciproco e con mutuo giovamento, aiutarsi tra loro e adornarsi a vicenda: la tranquillità delle Muse per la protezione di Ercole, e il valore di Ercole per la voce delle Muse» (Eumen. *Paneg.* IX 7, 3).

L'immagine della moneta di Q. Pomponio Musa che, per affinità al suo *cognomen*, utilizzò per le emissioni di cui fu responsabile (66 a.C.) i tipi legati alle nove Muse, accompagnate da *Hercules Musarum*, è stata da diversi studiosi messa in relazione con la statua culturale del tempio (*contra* Gobbi 2009, pp. 226-227) (fig. 8).

L'iconografia di Ercole citaredo viene poi riproposta nella glittica, con diverse modalità: nelle incisioni più antiche, tra II e I a.C., l'eroe compare seduto (Boardman 1988, nn. 1456-58), mentre nel I secolo, in una gemma del museo di Hannover, un Ercole stante, in posizione frontale accanto ad un simulacro di Atena Promachos, tiene la *cithara* per un braccio (Boardman 1988, n. 1466). L'iconografia del cammeo sardonica, firmato da Skylax, riprende invece il modello del denario di Quinto Pomponio Musa (e dell'*alabastron* apulo), con l'eroe rappresentato mentre avanza verso destra, con un'ampia *leonte* che gli pende dalle spalle,



Fig. 8. Denario di Q. Pomponio Musa, Bologna, Museo Civico Archeologico, NUM 29475 (da Monete sonanti 2008, n. 40, p. 58).

mentre suona una *lyra* dai bracci a torciglioni (Boardman 1988, n. 1467). Il bassorilievo funerario da Flavia Solva (Seggau-Austria), datato alla metà del II d.C., riprende questo schema iconografico (Boardman 1988, n. 1468).

Agli inizi del Sedicesimo secolo, dopo un lungo silenzio, il tema iconografico di Ercole musico viene ripreso e riproposto grazie all'opera degli incisori italiani e stranieri, che riproducono le gemme antiche su commissione dei grandi collezionisti dell'epoca.

Riproduzioni della gemma di Skylax si trovano nelle incisioni di due famosi artisti dell'epoca, Giovanni Battista Franco ed Enea Vico, che riprodussero, realizzando una sorta di 'itinerario visivo', i pezzi più significativi di una delle prime collezioni rinascimentali di antichità, quella costituita a Venezia dal cardinale veneziano Domenico Grimani (1461-1523), noto umanista e collezionista (Goulaki Voutyra 1992; Youen 1997).

Ancora una testimonianza di questo tema iconografico si trova nell'opera del poeta ed incisore francese Jean-Jacques Boissard che, durante il suo soggiorno in Italia, dal 1555 al 1583, entrò a far parte prima dell'*entourage* del cardinal Rodolfo Pio da Carpi, noto collezionista di antichità, riproducendo e disegnando pezzi della sua collezione (1556). In un secondo momento (1558) entrò in contatto con gli ambienti del cardinal Carafa, dove era molto forte l'interesse per l'ar-

cheologia e, come molti artisti dell'epoca, studiò e riprodusse i monumenti e gli oggetti antichi delle collezioni romane (Castan 1875, pp. 5-7). Nelle *Antiquitates Urbis Romae*, pubblicate in sei parti tra il 1597 e il 1602, Boissard illustrò i monumenti, le statue e i bassorilievi che aveva visto nel suo soggiorno romano: due disegni raffigurano Ercole associato alla musica. Il primo rappresentava un monumento che si trovava *Apud Titum Celsum*: sopra l'iscrizione che lo consacrava ad Ercole Musagete (*Antiquitates*, IV, p. 63), compare l'eroe, in posizione frontale, con una *cithara* stilizzata 'all'antica' nella sinistra e una corta spada (?) nella destra. La testa mozzata con berretto frigio che compare ai suoi piedi può essere forse intesa come una maschera, per analogia con altre sue opere più tarde (cfr. *postea*) (fig. 9). In un secondo bassorilievo, visibile, secondo l'iscrizione, *In via Appia*, Ercole sta appoggiato alla clava di fronte ad un altare, accanto ad un albero da cui pende una corona, con, alla base, una *cithara* 'all'antica', come quella precedente; la scena è corredata dalla dedica ad *Herculi Musarum* (*Antiquitates*, VI, p. 130) (fig. 10). Il modello antico di questi disegni è sconosciuto e non sembra poter essere in relazione con l'incisione di Skylax, ma ugualmente Boissard trasse ispirazione da un bassorilievo, in cui l'eroe era associato alla musica, ancora visibile a Roma tra Cinque e Seicento, ma di cui si sono perse le tracce.

Questo tema doveva essere molto caro a Boissard, perché compare anche in altre sue opere: si veda ad esempio l'*Emblematum Liber*, pubblicato nel 1593 da Theodore de Bry (Frankfurt) e seguito, nel 1595, da una traduzione francese a cura di Pierre Joly. Gli emblemi, dai quali emerge molto chiaramente l'appartenenza al credo protestante, spiegano, spesso in forma allegorica, le virtù – *Virtus*, *Libertas*, *Pudicitia*, *Sapientia*, *Amicitia* – e i vizi – *Invidia*, *Ingratitudo*, *Voluptas*. Attraverso questa sua opera Boissard mostra di aderire a quella visione neo-stoica che si diffuse in Europa dopo la pubblicazione del *De Constantia* di Justus Lipsius nel 1584, in cui si cercava di conciliare il pensiero cristiano, indifferentemente protestante o cattolico, con quello degli antichi, in particolare con la visione espressa da Seneca nei suoi scritti morali (Adams 2003, pp. 230-291).

Già nel frontespizio troviamo alcune citazioni di autori antichi, peraltro molto numerose in



Fig. 9. J.J. Boissard, *Antiquitates Urbis Romae*, IV, p. 63.



Fig. 10. J.J. Boissard, *Antiquitates Urbis Romae*, VI, p. 130.

tutta l'opera: su un arco dalla tipica forma barocca campeggia la scritta «l'invidia è l'ombra della virtù» (ΑΡΕΤΗΣ ΣΚΙΑ ΦΘΟΝΟΣ), motto di Boissard, seguita da due citazioni di Menandro: «la fortuna si allea con tutti gli uomini virtuosi» (Men. fr. 714 Sandbach) (ΠΑΣΙΝ ΕΥΦΡΟΝΟΥΣΙ ΣΥΜΜΑΧΕΙ ΤΥΧΗ) e, in basso, «cerca di capire bene piuttosto che di diventare ricco» (Men. Sent. 406

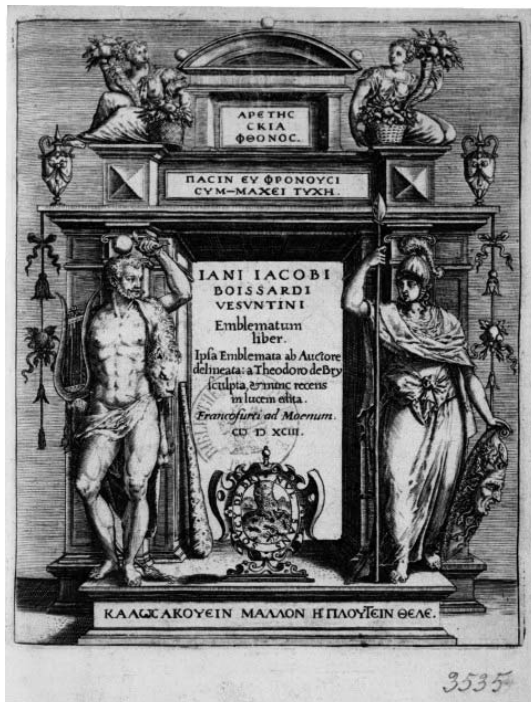


Fig. 11. J.J. Boissard, Emblematum Liber, Frontespizio.

Jäkel), (ΚΑΛΩΣ ΑΚΟΥΕΙΝ ΜΑΛΛΟΝ Η ΠΛΟΥΤΕΙΝ ΘΕΛΕ). Ai lati del fornice, a sinistra, Ercole in posizione frontale, con la *leonte* sulle spalle e la clava appoggiata accanto, regge la *cithara* con la destra, mentre porta la sinistra sul capo (con un frutto?); a destra, Atena, con elmo e lancia, appoggiata allo scudo (fig. 11).

Una rappresentazione dell'eroe citaredo molto simile a quella del frontespizio compare nell'Emblema XVII, dedicato al cartografo olandese Abraham Ortelius (1528-1598) (fig. 12): sotto l'*inscriptio* «la virtù è resa più vigorosa dall'invidia» (VIRTUS INVIDIA FIT EXCITATOR), al centro della *pictura*, due donne si fronteggiano, di cui una, la Virtù, porge un libro all'altra, l'Invidia, con una bilancia in mano. A sinistra, su un piedistallo con l'iscrizione «Le azioni pesate con la bilancia dell'invidia portano ad una gloria più perfetta» (*quae balance librantur invidiae, gloriam adquirunt perfectiorem*), la statua di un personaggio maschile con la *cithara* in mano, che la presenza della *leonte* permette di interpretare come Ercole. Ancora la *subscriptio* sottolinea come la virtù sia esaltata dall'invidia (Adams 2003, pp. 257-258): «La virtù suscita invidia: questa la colpisce e la corregge tutte le volte che la virtù agisce troppo pigramente. Grazie alla censura dell'invidia la

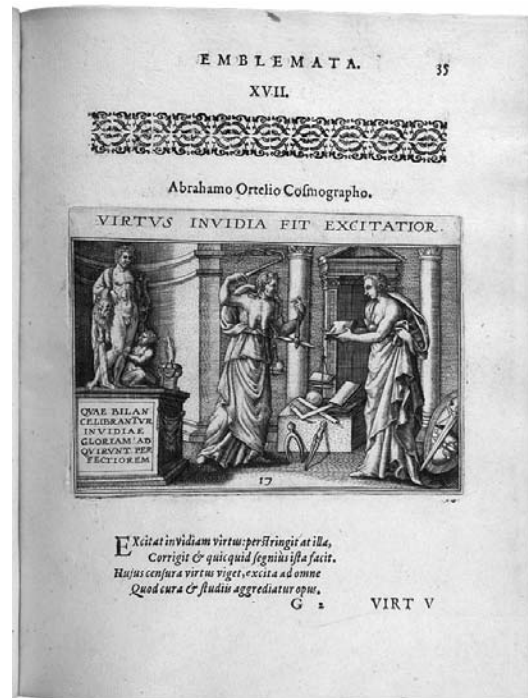


Fig. 12. J.J. Boissard, Emblematum Liber, Emblema XVII.

virtù si rinvigorisce, spinta verso ogni opera che richieda sforzo e applicazione» (*Excitat invidiam virtus: perstringit at illa, Corrigit & quicquid segniss ista facit. Huius censura virtus viget, excitata ad omne Quod cura & studiis aggreditur opus*).

Del tema figurativo di Ercole citaredo riprodotto da Boissard non sono noti i modelli antichi, che però ai suoi tempi dovevano essere ancora visibili. Vorremmo ancora osservare come, anche se il personaggio è sicuramente identificabile con Ercole, data la presenza della *leonte*, tuttavia, la presenza di un giovinetto che gli abbraccia le ginocchia, in segno di supplica, ricordi lo schema iconografico della corniola di Dioskourides con la gara musicale tra Apollo e Marsia. Il tema di Eracle citaredo sembra sovrapporsi a quello di un altro citaredo più famoso, il dio Apollo, suggerendo un uso, una trasmissione ed una rielaborazione piuttosto disinvolta dei modelli originari, che di volta in volta sono riproposti con significati diversi, ma secondo percorsi che non sempre è possibile ricostruire integralmente.

Coerentemente con la poetica di Boissard, l'Ercole citaredo dell'emblema sulla Virtù diventerebbe simbolo dell'uomo virtuoso, dotato di quella *constantia* che, in linea col pensiero stoico di Seneca, gli permette di affrontare tutte



Fig. 13. J.J. Boissard, Parnassus cum imaginibus Musarum deorumque, p. 4.

le vicende e le difficoltà della vita con equilibrio e pace interiore e che può essere aiutato in questo dalla musica.

Ancora una volta Boissard ripropone il tema figurativo di Eracle citaredo in una *pictura* per gli *Emblemata* di Denis Lebey de Batilly (1596): l'emblema XLVI, dedicato a Josephum Scaligerum, scrittore e umanista francese di origine italiana, inventore del giorno giuliano, reca l'*inscriptio* HERCVLES MVSAGETES. Nella *pictura* si vede la statua dell'eroe citaredo, con caratteristiche simili a quelle delle *picturae* degli altri emblemi, all'interno di una struttura architettonica, che la *subscriptio* permette di interpretare come il tempio omonimo fatto costruire a Roma da Fulvio Nobiliore (Lebey de Batilly 1596).

L'ultima occorrenza dell'iconografia di Eracle citaredo nell'opera dell'artista francese si trova nel *Parnassus cum imaginibus Musarum deorumque* (1601), dove troviamo il Parnaso (*Parnassus mons Musis sacer*) (Boissard 1601, p. 4) (fig. 13), con, sulla cima, Apollo e le Muse, alla base Pan, Giove e Minerva, accanto ad Ercole citaredo rappresentato qui, non perché fosse *literis cultus*, ma perché sarebbe stato sempre amico delle Muse, avendo offerto loro *amplam scribendi materiam* (Boissard 1601, *Epistola dedicatoria*). Questo concetto è ancora



Fig. 14. J.J. Boissard, Parnassus cum imaginibus Musarum deorumque, p. 16.

ribadito nel commento in una delle tavole dell'opera, che rappresenta *Hercules Musagetes, Musarum Protector*, in posizione frontale, appoggiato alla clava, con una *cithara* stilizzata nella destra e la *leonte* sulle spalle. Ai suoi piedi, accanto a Pan con la maschera in mano, stanno a terra i tubi di alcuni strumenti a fiato, tra cui una *syrix*, chiara allusione al contesto pastorale (Boissard 1601, p. 16) (fig. 14). La didascalia recita così: «Offro materia di scrittura alla sacre Muse che godono la quiete sotto la mia protezione» (*Materiam sacris scribendi praebeo Musis / Sub nostro quibus est numine parva quies*).

Ancora un altro elemento può essere evidenziato in queste incisioni di Boissard, ossia il modo in cui sono rappresentati gli strumenti musicali, con caratteristiche fantastiche, evocative dell'antico, ma lontano dai modelli reali (Guidobaldi 1998, p. 180): sembra a questo proposito fortemente significativo il cordofono rappresentato nella tavola con la Musa Erato (*Erato lyram excogitavit. Nuptialia et saltationes tractat*, Boissard 1601, p. 11) (fig. 15).

In conclusione, per il tema di Ercole musico non sembrano essere giunti fino a noi i modelli antichi riprodotti dagli artisti tardo rinascimentali e che servirono d'ispirazione alle loro opere. In



Fig. 15. J.J. Boissard, Parnassus cum imaginibus Musarum deorumque, p. 11.

ogni caso, tranne quelle riguardanti la costruzione del tempio dedicato ad *Hercules Musarum*, non disponiamo di testimonianze scritte e i modelli classici sono quindi quasi esclusivamente figurativi e risalgono all'età romana, anche se non siamo in grado di tracciarne con esattezza il percorso: gli artisti rinascimentali non conoscevano infatti i vasi greci con questo tema, che sono frutto di ritrovamenti recenti e che in ogni caso sembrano proporre iconografie completamente diverse.

Se in età rinascimentale la riproduzione e la circolazione di motivi classici è ispirata spesso soprattutto da un interesse erudito e antiquario, dall'intento di catalogare le opere di importanti collezioni e monumenti, in altri casi, come negli *Emblemi* di Boissard, questi temi iconografici si fanno portatori di contenuti nuovi e attuali, diversi da quelli originari. Nel caso specifico, la ripresa rinascimentale del tema di Ercole musico, proposto come simbolo dell'uomo che, grazie all'azione della musica e della poesia, riesce a contrastare le difficoltà della vita e ad esercitare la virtù, è solo uno dei numerosi esempi di come, dalla fine del Quattrocento, «le immagini mitiche fossero recuperate sullo slancio di una ripresa di contatto diretto con l'antico: un 'antico' più romano che greco e più spesso reinventato che ritrovato» (Guidobaldi 1998).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Abbondanza 1996 = L. Abbondanza, *Immagini dell'infanzia di Achille in età augustea*, in «Ocnus» 4, 1996, pp. 9-33.

Adams 2003 = A. Adams, *Jean-Jacques Boissard: Humanist and Christian*, in *Webs of Allusions*, Genève 2003, pp. 155-291.

Amucano 1994 = M.A. Amucano, *Il teatro romano di Nora. Contributo per la rilettura architettonica e urbanistica*, in «RTopAnt» 4, 1994, pp. 195-212.

Bardis 1989 = P.D. Bardis, *The theater of Epidaurus and the mysterious vanishing vases*, in «Platon» 41, 1989, pp. 16-20.

Bejor 2000 = G. Bejor, *L'area del teatro*, in C. Tronchetti (a cura di), *Ricerche su Nora, I: anni 1990-1998*, Cagliari 2000, pp. 177-182.

Berger-Doer 1983 = G. Berger-Doer, in LIMC III, s.v. *Daphnis*, pp. 348-352.

Bettini 2008 = M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

Boardman 1988 = J. Boardman, in LIMC IV, s.v. *Herakles*, pp. 810-818.

Boissard 1593 = J.J. Boissard, *Iani Iacobi Boissardi vesuntini Emblematum liber: ipsa emblemata ab auctore delineata: a Theodoro de Bry sculpta, & nunc recens in lucem edita*, Francofurti ad Moenum 1593.

Boissard 1597-1602 = J.J. Boissard, I-VI *Pars Romanae urbis topographiae & antiquitatum, quae succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur animadversione digna*, Francofurti ad Moenum 1597-1602.

Boissard 1601 = J.J. Boissard, *Parnassus cum imaginibus Musarum deorumque praesidium Hippocrenes, omnia depicta sunt et distichis latinis illustrata per Janum Jacobum Boissardum Vesuntinum*, Francofurti ad Moenum 1601.

Bowersock 1965 = G.W. Bowersock, *Augustus and the Greek world*, Oxford 1965.

Bowersock 1984 = G.W. Bowersock, *The miracle of Memnon*, in «BAmSocP» 21, 1984, pp. 21-32.

Bouvet 1921 = Ch. Bouvet, *Les parties musicales du Vitruve d'Auguste Choisy*, in «Bulletin de la Société française de musicologie» 2/8, 1921, pp. 114-130.

Callebat 1974 = L. Callebat, *Le vocabulaire de l'hydraulique dans le livre du De architectura de Vitruve*, in «RPhil» 100, 1974, pp. 313-329.

Callebat, Fleury 1995 = *Dictionnaire des termes techniques du De architectura de Vitruve* (édité par L. Callebat et Ph. Fleury, avec la collaboration de M.-Th. Cam, F. Lecocq, G.G. Mouchel, L. Valensi), Hildesheim 1995.

Castan 1875 = A. Castan, *Jean-Jacques Boissard. Poète*

latin, dessinateur et antiquaire, Besançon 1875.

Caye 1999 = P. Caye, *Empire et Décor: l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris 1999.

Choisy 1909 = A. Choisy, *Vitruve, I, Analyse*, Paris 1909.

Delcourt 2005 = A. Delcourt, *Lecture des Antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse. Un historien entre deux mondes*, Bruxelles 2005.

Dessì 2008 = P. Dessì, *L'organo tardoantico. Storie di sovranità e diplomazia*, Padova 2008.

Ebeling 1931-1932 = H.L. Ebeling, *The Value of a Musically Trained Ear in Modern and Ancient Warfare*, in «The Classical Weekly» 25, 1931-32, p. 79.

Engraved Gems 1997 = C.M. Brown (ed.), «Engraved gems: Survivals and Revivals (proceedings of the Symposium, Washington 1994)», Washington 1997.

Fleischhauer 2001 = G. Fleischhauer, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, XXI, s.v. Rome. Ancient, pp. 606-614.

Fleury 1998 = Ph. Fleury, *Les sources alexandrines d'un ingénieur romain au début de l'Empire*, in *Sciences exactes et sciences appliquées à Alexandrie* (textes réunis et édités par G. Argoud et J.-Y. Guillaumin), Saint-Étienne 1998, pp. 103-114.

Floch 1943-1944 = B. Floch, *Microphones and Megaphones in the Roman World*, in «The Classical Weekly» 37, 1943-1944, pp. 51-53.

Fournet 1996 = J.-L. Fournet, *Inscriptions grecques inédites de la rive ouest d'Assouan. Du nouveau sur le colosse chantant de Memnon?*, in «BIFAO» 96, 1996, pp. 143-170.

Fritz 2000 = J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris 2000.

Gagé 1955 = J. Gagé, *Apollon romain*, Paris 1955.

Gallo 1986 = F.A. Gallo, *Introduzione*, in F.A. Gallo (a cura di), *Musica e Storia tra Medio evo e Età moderna*, Bologna 1986, pp. 9-29.

Gallo 1993 = F.A. Gallo, *Musica e storia nel Medioevo*, in «Musica e Storia» 1, 1993, pp. 23-28.

Gallo 2001 = F.A. Gallo, *Historia civilis e Cultural Heritage*, in «Il Saggiatore musicale» 8, 2001, pp. 15-20.

Gallo 2010 = F.A. Gallo, *Premessa*, in P. Dessì (a cura di), *Per una storia dei popoli senza note*, Bologna 2010, pp. 7-10.

Giuliano 1973 = N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti (a cura di), *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, II. Le gemme*, Firenze 1973.

Giuliano 1989 = A. Giuliano (a cura di), *I cammei della collezione medicea al Museo Archeologico di Firenze*, Milano 1989.

Gobbi 2009 = A. Gobbi, *Hercules Musarum*, in M.

Harari, S. Paltrinieri, T.A. Robino (a cura di), *Icone del mondo antico*, Roma 2009, pp. 216-233.

Goulaki Voutyra 1992 = A. Goulaki Voutyra, *Heracles and Music*, in «RIDIM Newsletter» 17, 1992, pp. 2-14.

Guidobaldi 1998 = N. Guidobaldi, *I suoni ritrovati. La ripresa dei miti musicali nelle immagini del primo Rinascimento*, in «Musica e Storia», 6, 1998, pp. 167-192.

Henig 1994 = M. Henig, *Classical gems: ancient and modern intaglios and cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1994.

Henig 1997 = M. Henig, *Et in Arcadia Ego: Satyrs and Maenads in the Ancient World and Beyond*, in *Engraved Gems* 1997, pp. 23-31.

Hernández González 1984 = F. Hernández González, *Rivus, forma, canalis, tubus y fistula en el vocabulario de la hidráulica en latín*, in «Revista de prehistoria y de arqueología» 5, 1984, pp. 377-396.

Kossatz-Deissmann 1981 = A. Kossatz-Deissmann, in LIMC, I, s.v. *Achilleus*, pp. 37-200.

La Rocca 2006 = E. La Rocca, *Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo*, in «Musa Pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità (Catalogo della Mostra)», Roma 2006, pp. 99-133: 101-103.

Lebey de Batilly 1596 = *Dionysii Lebei Batilii regii medio-matricu praesidis Emblemata*, Francofurti ad Moenum 1596.

Maaskrant-Kleibrink 1997 = M. Maaskrant-Kleibrink, *Engraved Gems and Northern European Humanists*, in *Engraved Gems* 1997, pp. 229-247.

Monella 2005 = P. Monella, *Progne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.

Monete sonanti 2008 = Paola Giovetti (a cura di), *Monete sonanti* (Catalogo della Mostra), Bologna 2008.

Pesce 1995 = G. Pesce, *I risuonatori del teatro romano di Nora*, in *Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri* (a cura del Centro studi Ciociaria), Cava dei Tirreni 1965.

Pouille 2000 = B. Pouille, *Les vases acoustiques du théâtre de Mummius Archaicus*, in «RA» 1, 2000, pp. 37-50.

Restani 1998 = D. Restani, *Il ruolo della musica nella retorica postaristotelica*, in G. Stefani, E. Tarasti, L. Marconi (a cura di), *Musical Signification Between Rhetoric and Pragmatics / La Significazione Musicale, tra Retorica e Pragmatica*, in «Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification», Bologna 1998, pp. 321-328.

Restani 2001 = D. Restani, «*Ho udito Memnon*»: una pagina (ritrovata) di storia della musica dei Greci, in «Musica e Storia» 9, 2001, pp. 377-401.

Restani 2004 = D. Restani, *Musica per governare*, Ravenna 2004.

Restani 2006 = D. Restani (a cura di), *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*, Ravenna 2006.

- Restani 2007 = D. Restani, *Libyka e Aithiopika*, in «Eventi sonori nei racconti di viaggio: prima e dopo Colombo (Atti del Convegno, Genova, 11-12 ottobre 2006)», in «Itineraria. Letteratura di viaggio e conoscenza del mondo dall'Antichità al Rinascimento» 6, 2007, pp. 63-73.
- Restani, Dessì, Castaldo c.s. = D. Restani, P. Dessì, D. Castaldo, *Paesaggi sonori in età virgiliana*, in *Storia di Mantova*, I, Mantova, in corso di stampa.
- Richter 1971 = G.M.A. Richter, *Engraved gems of the Romans: a supplement to the history of roman art*, London 1971.
- Rocconi 2009 = E. Rocconi, *La tradizione aristossenica di indagine sulla scienza armonica tra età ellenistica e età imperiale*, in D. Castaldo, D. Restani, C. Tassi (a cura di), *Il sapere musicale e i suoi contesti: da Teofrasto a Claudio Tolomeo*, Ravenna 2009, pp. 57-65.
- Schafer 1985 = M. Schafer, *Il paesaggio sonoro* (trad. it.), Milano 1985.
- Schettino 2002 = M.T. Schettino, *Giuba II, la sua storia di Roma e l'età augustea*, in *Fragments d'historiens grecs. Autour de Denys d'Halicarnasse* (sous la direction de S. Pittia), Rome 2002, pp. 481-503.
- Scoditti 2009 = F. Scoditti, *Solisti ed esecutori nella cultura musicale romana*, Galatina 2009.
- Shapiro 1992 = A.H. Shapiro, *Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in *Goddess and Polis: the Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton 1992.
- Sijpesteijn 1990 = P.J. Sijpesteijn, *The Oldest inscription on the Colossus of Memnon?*, in «ZPE» 27, 1990, p. 154.
- Stadelmann 1984 = R. Stadelmann, *Die Herkunft der Memnon-Kolosse: Heliopolis oder Asswan?*, in «MdIK» 40, 1984, pp. 291-296.
- Syme 1986 = R. Syme, *Augustan Aristocracy*, Oxford 1986.
- Toso 2000 = S. Toso, *Miti di hybris punita nelle gemme di I sec. a.C.*, in «Ostraka» 9, 2000, pp. 143-164.
- Toso 2007 = S. Toso, *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane del I sec. a.C.*, Roma 2007.
- Van Keer 2004 = E. Van Keer, *The Myth of Marsyas in Ancient Greek Art: Musical and Mythological Iconography*, in «Music in Art» 29, 2004, pp. 20-37.
- Vanotti 1995 = G. Vanotti, in *L'altro Enea: la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso*, Roma 1995.
- Vendries 1999 = C. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, Paris-Montreal 1999.
- Vendries 2000 = C. Vendries, *Des pierres qui sonnent. Des remparts de Mégare au colosse de Memnon*, in J. Coget (ed.), *L'homme, le minéral et la musique*, Saint-Jouin-de-Milly 2000, pp. 60-67.
- Vetri dei Cesari 1988 = B. Harden (a cura di), *Vetri dei Cesari* (Catalogo della Mostra), Milano 1988.
- Wehausen et alii 1988 = J.V. Wehausen, A. Mansour, M.C. Ximenes, F. Stross, *The Colossi of Memnon and Egyptian barges*, in «IntJNautA» 17, 1988, pp. 295-310.
- Weis 1992 = A. Weis, in LIMC, 6, s.v. *Marsyas*, pp. 366-378.
- Youen 1997 = T. Youen, *Glyptic Sources of Renaissance Art*, in *Engraved Gems*, Washington-Hannover 1997, pp. 137-157.
- Zanker 2006 = P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini* (trad. it.), Torino 2006.
- Zanoncelli 1978 = L. Zanoncelli, *Vitruvio V, 4*, in «Ricerche musicali» 2, 1978, pp. 95-112.