

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

LA RAPPRESENTAZIONE DEI SUONATORI DI STRUMENTI A CORDA O FIDICINES NELL'ARTE UFFICIALE ROMANA: SPUNTI DI RIFLESSIONE

Marco Podini

String instrument players, also known as fidicines, are rarely represented in official Roman art and, in particular, in Roman Historical Relief. When documented, they are always depicted in association with flute players (tibicines). Their presence, however, must not be interpreted as accidental. The aim of this article is, in fact, to consider some of the possible reasons for their presence in official Roman art, although, at this point, no definite conclusions seem to be within reach.

As far as the sacrificium ritual is concerned, both literary and iconographic sources seem to indicate the use of fidicines exclusively in relation to the private sphere (domestic sacrifices), while they are not represented in public sacrificia (where only tibiae players appear). String instrument players, though, appear in Roman official reliefs representing "processional" ceremonies (pompa).

The presence of string instrument players in Roman public processions (both in reality and art) seems to derive from the Etruscan tradition. This influence was already present during the archaic age, thus much earlier than when Rome entered into contact with the Greek world.

String instruments, however, had little success in Roman public processions, due both to the progressive loss of their original meaning in the pompa, and to the prevalence of other musical instruments in these ceremonies (above all, military wind instruments such as tubae and cornua).

È bene sottolineare in partenza il carattere altamente ipotetico delle considerazioni che seguiranno. Ciò in ragione della scarsa documentazione disponibile relativamente al tema che si è scelto di trattare in questo breve contributo. Se, infatti, la rappresentazione dei musicisti nell'arte ufficiale romana sia già di per sé piuttosto modesta, almeno in rapporto all'arte privata, ancor meno rappresentati sono i suonatori di strumenti a corda o *fidicines* presenti in questo specifico ambito. Per tale ragione, questo contributo si propone soprattutto di suggerire alcuni spunti di riflessione, più al fine di stimolare il dibattito che di giungere a conclusioni definitive.

Benché in forma assai limitata, i suonatori di strumenti a corda sono comunque presenti nell'arte ufficiale, così come la loro partecipazione alle cerimonie pubbliche è attestata dalle fonti letterarie (*infra*). Inoltre, l'importanza della musica in generale nella vita pubblica e privata del mondo antico costituisce un fatto ben noto e documentato da studi sempre più numerosi in questo specifico ambito disciplinare¹. Ci è sem-

brato, dunque, legittimo tentare di indagare più in profondità, sia dal punto di vista iconografico che iconologico, la relazione, di fatto esistente, fra *fidicines* e arte ufficiale, senza, però, dare spiegazioni univoche e con la consapevolezza del carattere altamente ipotetico delle considerazioni che seguiranno.

Come si è accennato, i musicisti erano presenti in vari momenti della vita pubblica romana, che, "tradotti" nella forma dell'arte ufficiale, possono essere enucleati in tre ambiti principali: scene di sacrificio, di guerra e di processione. In un mio precedente studio (Podini 2004a), ho messo in evidenza come, all'interno di tali contesti, essi possano svolgere diverse funzioni. In particolare, oltre naturalmente ad attestare, dal punto di vista iconografico, l'effettivo impiego della musica nel mondo romano, i musicisti: contribuiscono a definire e a caratterizzare il tipo di scena raffigurata (appunto sacrificio, guerra o processione); forniscono indicazioni su come si svol-

che dei Greci, curato da Donatella Restani e ospitato nel sito del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna – sede di Ravenna (DISMEC), all'indirizzo: <http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/>.

¹ Un ampio e regolare aggiornamento bibliografico sulla musica antica si trova nella pagina web *Le musi-*

gessero le manifestazioni in questione; fungono talora da veri e propri espedienti iconografici per meglio descrivere la scena; assumono, infine, valenze simboliche, contribuendo a esprimere i messaggi sottesi all'immagine e certamente "suggeriti" dalla committenza. Nel caso dei suonatori di strumenti a corda, la loro scarsa documentazione nell'arte ufficiale ha reso più difficile una "lettura funzionale" di questo tipo; ciononostante non si è voluto rinunciare a cercare di cogliere almeno alcune delle ragioni di tale presenza.

I fidicines e la religione ufficiale

In merito alla presenza dei suonatori di strumenti a corda nelle cerimonie ufficiali, le testimonianze, sia letterarie sia iconografiche, sembrano porre questi ultimi esclusivamente in relazione a contesti processionali (cortei trionfali, circensi o processioni connesse a rituali di *lustratio*). Stando alle fonti (Plin. *Nat. Hist.* XXVIII 2, 11; Cic. *De Haruspicum responsis horatio* XI 23), il musicista sacro per antonomasia era, invece, il suonatore di *tibiae* o *tibicen*, che perciò era tenuto a presenziare sempre nei sacrifici, pena la mancata regolare esecuzione del rituale. Le iscrizioni riferibili alla corporazione (*collegium*) dei *tibicines* terminano nella quasi totalità con la formula (spesso abbreviata) "*qui sacris publicis praesto sunt*", ovvero preposti alle sacre cerimonie ufficiali. L'importanza acquisita da queste figure nella società romana dovette certamente contribuire alla costituzione, già in epoca molto antica², del *collegium tibicinum*, nell'ottica non solo di tutelare i propri interessi (prerogativa di ogni corporazione), ma anche affinché fosse loro riconosciuta la fondamentale funzione pubblico-sacrale. Le testimonianze iconografiche dell'arte ufficiale confermano pienamente il ruolo primario esercitato dai *tibicines* durante i rituali sacri (Fless 1995, pp. 79-80 e 89-90; Podini 2004a, pp. 224-230).

È stato osservato come, da un certo momento in avanti, i suonatori di strumenti a corda inizi-

no ad accompagnare i *tibicines* durante i sacrifici. G. Wille (Wille 1967, pp. 29-31) ha osservato come tale momento coincida con l'introduzione del *ritus graecus* a Roma, in epoca tardorepubblicana. Secondo A. Baudot (Baudot 1973, p. 38), inoltre, l'associazione *tibicen/fidicen* in contesti sacrificali si consolidò ulteriormente in epoca augustea, contestualmente alla fioritura iconografica del motivo dell'Apollo citaredo. Anche gli studi più recenti (Vendries 1999, p. 202; Péché 2001, p. 331) concordano nel ritenere come, per la fine della Repubblica, tale *ensemble* confluisca nella pratica del *sacrificium* romano.

Un aspetto che, tuttavia, non è stato sottolineato con sufficiente incisività è che né le testimonianze letterarie, né quelle iconografiche alludono mai con precisione a un contesto ufficiale, a parte una sola eccezione (*infra*). Per quanto riguarda le fonti, i passi che accennano alla presenza di un *fidicen* (o in generale all'impiego di strumenti a corda) nei sacrifici non si riferiscono mai in maniera esplicita alla religione di stato. Nell'*Epidicus* di Plauto (*Epid.* 500-503), una *fidicina* afferma di essere stata assunta per accompagnare, con la sua lira, un vecchio mentre questo celebrava un sacrificio. Ma la commedia è ambientata ad Atene e il sacrificio in questione si riferisce a un contesto domestico. Cicerone (*Tusc.* IV 4) riferisce l'impiego della lira ai soli *lectisternia*³. Parimenti, Orazio, nelle Odi, accenna in due occasioni a questa prassi, ma in un caso (*Odorum libri* III 11, 5-6) ne parla soltanto in termini generali⁴, nell'altro (*Odorum libri* I 36, 1-3) si riferisce certamente a un sacrificio privato⁵. È stato osservato come il fatto che Orazio abbia sottolineato a

³ I *lectisternia* erano feste in onore degli déi, in cui immagini di divinità, rappresentate distese su cuscini, venivano poste lungo le strade, e cibo di ogni sorta veniva posto di fronte ad esse. Questi banchetti erano allestiti e consumati dagli *Epulones* (Liv. V 13, 6).

⁴ Orazio definisce la lira (*testudo*) come *amica templis*. Per quanto mi è dato sapere, l'utilizzo di strumenti a corda nei templi non è attestato né dalle fonti letterarie, né da quelle iconografiche. È possibile, in questo caso, che il termine *templum* sia da intendere in senso generico, allusivo cioè a contesti sacri in generale, oppure in senso "letterale", intendendo "spazi sacri". In ogni modo, in entrambi i casi non vi è allusione specifica a rituali ufficiali.

⁵ Il passo in questione si riferisce a un sacrificio di ringraziamento dovuto da un certo Numida in seguito al suo ritorno dalla Spagna. Forse si allude al rientro dalla spedizione cantabrica di Augusto (collocando l'ode nel 24 a.C.).

² Plutarco (*Numa* 17) colloca l'istituzione del *collegium tibicinum* addirittura in età monarchica. A prescindere dall'attendibilità di una cronologia così alta, è comunque significativo sottolineare che la presenza dei *tibicines* (a prescindere dalla loro costituzione o meno in corporazioni ufficiali) fosse "percepita", nel mondo romano, come molto antica.



Fig. 1. Parigi, Louvre. Rilievo della c.d. "Ara di Domizio Enobarbo": particolare con fidicen e tibicen, probabilmente da riferire alla processione della lustratio.

due riprese questa prassi sembra indicare il suo carattere inconsueto nella Roma del tempo (Baudot 1973, p. 38; Pécché 2001, p. 329). Forse anche per questo il suo scoliasta, Porfirio, "si sente autorizzato" a intervenire, affermando che ancora ai suoi tempi (III d.C.) ci si serviva dei *fidicines* nella celebrazione dei sacrifici, ma di nuovo senza nessuna allusione al contesto⁶. In conclusione, un'attenta lettura delle fonti ci permette di affermare che, probabilmente sull'esempio greco (come attesterebbe il passo di Plauto sopracitato), gli strumenti a corda fossero utilizzati esclusivamente (o quasi) nei sacrifici privati.

Lo stesso sembra potersi affermare in base all'esame delle fonti iconografiche. F. Fless (Fless 1995, pp. 82-83) ha evidenziato, attraverso l'analisi figurativa degli operatori del culto (musicisti inclusi), il carattere processionale della cerimonia rappresentata sulla c.d. "Ara di Domizio Enobarbo" (fig. 1) databile alla fine del II-inizi I secolo a.C.: si tratta, infatti, di un *suovetaurilia*, sempre rappresentato nella forma di una *pompa* (Scott Ryberg 1955, pp. 104-119). I musicisti presenti nel rilievo (la coppia *tibicen/fidicen*) farebbero, dunque, parte del corteo e non del sacrificio (come si è gene-



Fig. 2. Roma, Villa Borghese. Altare circolare con scena di sacrificio. Particolare con gruppo costituito da fidicen e tibicen. Il primo non suona, poggiando lo strumento sull'altare. Il secondo si esibisce secondo il rito.

ralmente sostenuto⁷). Allo stesso modo, il *fidicen* rappresentato sull'altare di Villa Borghese (fig. 2), che peraltro non suona la cetra, farebbe parte della processione che lo precede: il fatto

⁶ Forse, proprio il fatto che Porfirio non si senta in dovere di dire nulla in merito al contesto, e tenendo conto del fatto che Orazio si riferisce certamente a un sacrificio privato, sembra in qualche modo confermare che egli sottintenda pratiche rituali a carattere non ufficiale (Porphyrius *Commentum in Horatii Flacci Odearum libros I* 36, 1-2).

⁷ Per l'interpretazione dei due musicisti come facenti parti del sacrificio, cfr. Coarelli 1968, p. 347; Torelli 1982, pp. 11.

che non si stia esibendo sarebbe, inoltre, da porre in relazione al “momento” rappresentato, quello appunto del *sacrificium*, in cui, come effettivamente avviene, solo il *tibicen* è tenuto a suonare⁸.

L'unico caso, per quanto mi è dato sapere, in cui la coppia *fidicen/tibicen* è attestata in associazione a un sacrificio ufficiale si trova in alcuni tipi monetali emessi in occasione dei *ludi saeculares* dell'88 e del 204 d.C. tenuti rispettivamente sotto Domiziano e Settimio Severo (Scott Ryberg, pp. 174-177, Tav. LXIII, c-e, g-h, k) (fig. 3). Come è stato osservato (Fless 1995, p.



Fig. 3. Ludi Saeculares. Monete di Domiziano (a-b) e Settimio Severo (c) con scena di sacrificium in cui è presente la coppia *fidicen/tibicen*.

82; Vendries 1999, p. 203), la presenza della coppia *fidicen/tibicen* in questi due casi può essere dovuta all'influenza del *ritus graecus*⁹. Anche tenendo conto della natura fortemente allegorica dell'iconografia numismatica (che influenza spesso in maniera significativa il carattere della scena, inficiandone la “storicità”), l'ipotesi è certamente corretta. Credo, tuttavia, sia anche importante sottolineare il fatto che la cerimonia raffigurata costituisce un evento del tutto occasionale (anzi “secolare”) e certamente non rappresentativo del normale svolgimento dei sacrifici nell'ambito della religione ufficiale. In

sostanza, i tipi monetali in questione rappresentano l'eccezione che conferma la regola.

Passando alle cerimonie di tipo processionale, va anzitutto rilevato l'elevato numero di rituali di questo tipo nel mondo romano. Le manifestazioni per cui era prevista una processione e che, certamente in ragione della loro importanza, trovano maggiore riscontro nella documentazione iconografica (sia di carattere pubblico che semi-ufficiale o privato), sono: i giochi circensi (*pompa circensis*); i rituali di purificazione (*lustratio*); i giochi gladiatori e *venationes* (*pompa amphitheatralis*); e i riti funerari e di apoteosi (*pompa funebris*). In tutti i casi, le fonti mostrano il ruolo fondamentale rivestito dalla musica, non solo strumentale ma anche cantata. Durante il trionfo, ad esempio, il ritmico e ripetitivo motivo dell'“*Io, Triumphe!*” intonato dai soldati era inframmezzato da canti al contempo di elogio e derisione (*carmina triumphalia*) nei confronti del generale trionfatore (Guidobaldi 1992, pp. 15-17). Le fonti, sia letterarie che iconografiche, ricordano, inoltre, come i suonatori di stru-

menti in bronzo, o *aenatores*, guidassero sempre i cortei cerimoniali¹⁰. Nelle processioni di apoteosi, come ad esempio in quelle tenutesi per la morte di Settimio Severo (Herod. IV 2, 5) o di Pertinace (Dio Cass. LXXV 4-5), venivano, invece, cantate litanie funebri¹¹.

Il dato, però, significativo è che, stando alle fonti, nelle cerimonie pubbliche di tipo processionale, erano presenti anche i suonatori di strumenti a corda. Essi, ricorda Dionigi di Alicarnasso (VII 72, 5 e 13), sfilavano in due

⁸ La Scott Ryberg aveva identificato il *fidicen* con Apollo. F. Fless riconosce, invece, nella figura un musicista di professione. Il carattere propriamente “storico” del monumento così come la natura “ufficiale” della cerimonia rappresentata, rimangono comunque, a mio modo di vedere, un po' sfuggenti. Scott Ryberg 1955, pp. 23-27, tav. VII; Fless 1995, pp. 82-83, Kat. 3, Tav. 44, 2.

⁹ Già la Scott Ryberg aveva sottolineato come la presenza del *fidicen* sia stata intesa a conferire un gusto specificamente “greco” alla cerimonia, forse proprio in ragione del *ritus graecus* previsto appunto per i *ludi*. Cfr. Scott Ryberg 1955, p. 176, nota 6.

¹⁰ Significativa è ad esempio la descrizione del trionfo macedone di Emilio Paolo fatta da Diodoro Siculo (XXXI 8, 9-12) e da Plutarco (*Aem.* 32-33), così come quella del trionfo di Scipione del 201 a.C. da parte di Appiano (*Pun.* VIII 65). Le fonti iconografiche confermano questa specifica funzione degli *aenatores* in numerose delle cerimonie ufficiali (e non) in cui era prevista una processione (rituali di *lustratio*, *ludi* anfiteatrali, cerimonie funebri ecc.). Per le fonti iconografiche, cfr. Podini 2004a (con bibliografia); Podini 2004b.

¹¹ Nell'apoteosi di Pertinace i canti erano accompagnati dal suono delle *tibiae*. Svetonio (*Caesar* LXXXIV), inoltre, ricorda come, durante il funerale di Cesare, fossero stati intonati canti di Pacuvio e di Atilio. È del tutto legittimo pensare che anche questa cerimonia sia stata accompagnata da una processione funebre.

punti distinti della *pompa circensis* tenutasi per i *ludi votivi* del 499 o del 496 a.C. Suonatori di strumenti a corda, rammenta Appiano (*Pun.* VIII 65), erano, inoltre, presenti nel corteo trionfale di Scipione Africano del 201 a.C. In entrambi i casi, questi musicisti suonano in associazione a suonatori di *tibiae*. Cicerone, in un passo del *De legibus* (II 9, 22), in cui, elencando le *leges de religione*, ci parla del giusto atteggiamento che occorre tenere durante i *ludi publici*, ripropone la medesima associazione tra *fidicines* e *tibicines*¹².

Le testimonianze iconografiche dell'arte ufficiale, benché decisamente scarse, confermano quanto riportato dalle fonti in merito alla presenza di *fidicines* nelle cerimonie di tipo processionale. Oltre ai due rilievi già citati sopra (la c.d. "Ara di Domizio Enobarbo" e l'altare di Villa Borghese), abbiamo altri tre documenti (uno dei quali pervenutoci solo grazie a disegni). Il primo (fig. 4) è il rilievo con scena di processione, oggi conservato a Pesaro presso la Collezione Castelli-Baldassini (Bacchielli 1988, p. 391 s.). Il pezzo è quasi certamente di provenienza urbana e si data alla prima metà del I secolo a.C. Nel rilievo è rappresentato un corteo che sfila da sinistra a destra. Al centro si trovano tre musicisti col capo scoperto e coronato: a destra, raffigurato frontalmente, è un *fidicen* rappresentato mentre suona un cordofono a sette corde¹³; seguono due *tibicines* disegnati di profilo e posti su due piani appena sfalsati.

Il secondo (fig. 5) è costituito dalle lastre della c.d. "Ara dei Vicomagistri", che probabil-



Fig. 4. Pesaro, Collezione Castelli-Baldassini. Rilievo con processione e musicisti stanti: in testa un fidicen, rappresentato frontalmente, suona la cetra; dietro si esibiscono due tibicines visti di profilo.

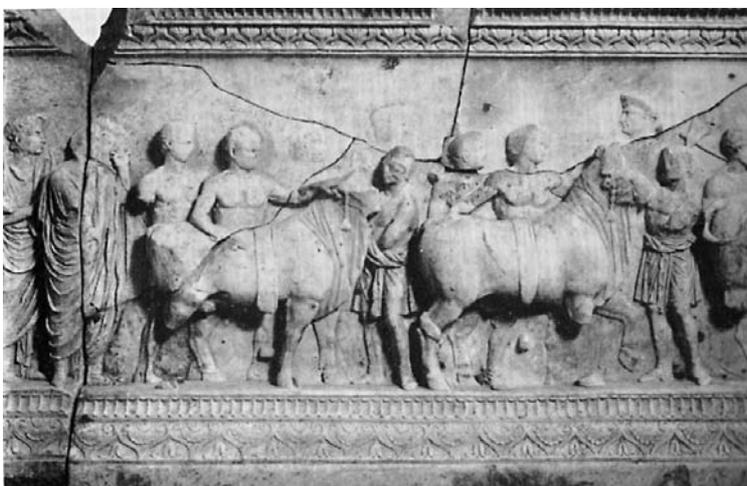


Fig. 5. Roma, Musei Vaticani. Rilievo della c.d. "Base dei Vicomagistri" con scena di processione. Particolare con coppia fidicen/tibicen (estremità sinistra, mal conservata) mentre suona procedendo verso destra.

mente decoravano un lato di un basamento o di un podio di altare. In testa alla processione, ma preceduti da un gruppo di togati e dai relativi *apparitores*, sono tre *tubicines*, seguiti da *victimarii*, portatori di Lari e altri quattro togati identificati appunto con i vicomagistri. Fra i portatori di Lari e i vittimari, sono un *fidicen* e un *tibicen* rappresentati nell'atto di suonare e mentre incedono a destra. Il rilievo, riferibile all'epoca giulio-claudia, fu rinvenuto a Roma a ovest della Cancelleria Apostolica, presso il sepolcro di Aulo Irzio (Felletti Maj 1977, p. 283 s.).

L'ultimo (fig. 6), è un disegno, preso dall'originale, di un rilievo pubblicato nel *De profanis et sacris veteribus ritibus* di Giovan Battista Casali, nel 1644 (Giglioli 1951-52, p. 33 s.). La scena raffigurata riproduce una processione ricca di

¹² Il passo di Cicerone allude quasi certamente alle *pompa* contestuali ai giochi circensi o alle gare atletiche. Egli, infatti, si riferisce esplicitamente a quella parte dei *ludi* che non prevedeva la presenza né di carri né di competizioni fisiche (*quod sine curriculo et sine certatione corporum fiat*).

¹³ L. Bacchielli (Bacchielli 1988, p. 392) interpreta lo strumento come una lira. La cassa di risonanza, a forma semicircolare appare, tuttavia, piuttosto solida e ben connessa ai bracci, analogamente a certi tipi di cetra etrusca (*infra*). Cfr. Jannot 1979, tav. V, 65.



Fig. 6. Disegno con scena di processione pubblicato da Giovan Battista Casali, nel 1644, oggi perduto. Al centro, coppia fidicen/tibicen mentre suona procedendo verso destra.

figure (circa 30) e in cui l'elemento musicale emerge in modo significativo: all'estremità destra, quattro *tubicines* guidano il corteo; all'estremità sinistra, un *tibicen* (o un *tubicen*?) suona alle spalle del sacerdote raffigurato nell'atto di compiere il sacrificio; infine, in posizione centrale, spicca la coppia *fidicen/tibicen* mentre incede verso destra. Il rilievo, di sicura provenienza urbana e raffigurante forse i *ludi publici*, è stato datato fra la metà del II e gli inizi del III secolo d.C.¹⁴.

Un elemento certamente non secondario e che accomuna tutti i rilievi è la provenienza urbana, sicura in quasi tutti i casi. Allo stesso modo, va rilevato come pure le processioni, in cui le fonti attestano la presenza di suonatori di strumenti a corda, si riferiscono a cerimonie che hanno avuto luogo nella capitale. Ugualmente, le iscrizioni che attestano *collegia* di *fidicines* o in cui erano presenti anche i *fidicines* (*infra*) provengono tutte da Roma. Diversamente, al di fuori dell'ambito urbano, la documentazione iconografica con scene di processione – sia nell'arte ufficiale¹⁵ che in quella privata¹⁶ – presenta solo *aenatores*. Il

carattere specificamente militare di questi musicisti (*infra*), certamente più familiari al pubblico non urbano, può giustificare la loro predilezione da parte della committenza. Tuttavia, la connotazione rigorosamente urbana dei suonatori di strumenti a corda, oltre a essere indicativa di un carattere certamente più "sofisticato" di questa categoria di strumenti, è senza dubbio anche connessa a un loro specifico e istituzionalizzato impiego nelle cerimonie pubbliche.

L'importanza della tradizione musicale etrusca

Come è noto nell'arte, nell'architettura e nella cultura romana in genere, convivono, in modo evidente a partire dall'età medio e tardo-repubblicana, due tradizioni: quella etrusco-italica e quella greca. La classe dirigente fu perfettamente consapevole di questa ambivalenza nella ricezione e assimilazione degli apporti esterni; ciononostante, "pubblicamente" non volle riconoscere come propria la matrice ellenica, avversando l'ingresso della *luxuria asiatica*.

Va, però, rilevato come, già molto prima, l'Etruria abbia subito l'influenza culturale del mondo greco-orientale. In questo caso, la cultura ellenica era penetrata in forma graduale e in una fase storica in cui l'identità politica e socio-culturale di entrambi gli interlocutori aveva contorni ancora in parte indistinti. Il mondo etrusco ebbe perciò il tempo di assimilare, accogliere, rifiutare o adattare alle proprie esigenze, su un piano di parità (o quasi), gli apporti esterni e di trasmetterli, così rielaborati, al mondo romano, che rivendicò sempre l'importanza di tale eredità. Si tratta, anche in questo caso, di un processo lento, durante il quale gli apporti esterni vengono assorbiti in forma graduale, automatica e talora inconscia.

¹⁴ Giglioli, basandosi sull'uso della folta barba e sul tipo di composizione, data il rilievo fra la metà del II d.C. e l'inizio del III secolo d.C., ipotizzando la riproduzione dei *ludi saeculares*: o quelli solennemente tenutisi sotto Antonino Pio nel 147 d.C. in occasione del IX centenario di Roma, o quelli tenutisi nel 204 sotto Settimio Severo. Cfr. Giglioli 1951-52, p. 44.

¹⁵ Si pensi ad esempio ai fregi decorativi dell'arco augusteo a Susa o a quelli dell'arco di Traiano a Benevento, per citare due esempi distanti sia cronologicamente che geograficamente. Cfr. Podini 2004a, p. 235, figg. 9a-b; Fless 1995, p. 108, Kat. 28, Tav. 5.

¹⁶ Un esempio, fra i numerosi possibili, è la *pompa funebris* rappresentata sul rilievo di *Amiternum*, in cui sono rappresentati quattro *tubicines*, due *cornicines* e un suonatore di *lituus*. Cfr. Felletti Maj 1977, pp. 121-123, Tav. XV, fig. 34.

L'ingresso dei costumi greci nel mondo romano avvenne, invece, molto più tardi e in un contesto politico e sociale ormai strutturato e perciò più restio, almeno "ufficialmente", all'assimilazione di tali apporti, giunti sovente in maniera impetuosa e incontrollabile. In sostanza, anche all'interno di un medesimo contesto culturale (arte, architettura, letteratura, religione e certamente anche la musica), è possibile riconoscere questa ambivalenza: mentre alcuni elementi sono stati acquisiti in forma graduale e attraverso la mediazione etrusca (e perciò accolti nella vita pubblica), altri costituiscono il frutto di un vero e proprio "trapianto", improvviso e travolgente, dal mondo greco, che trova spazio esclusivamente nella sfera privata, ma non nei contesti ufficiali. Ci sembra legittimo chiederci in che modo s'inserisce il fenomeno musicale in questo processo.

È interessante osservare come anche la musica partecipi pienamente di questa ambivalenza. Nel quadro dell'annosa polemica contro la *luxuria asiatica*, ad esempio, assai forti furono le resistenze della classe dirigente all'ingresso della danza e dei musicisti greci. Macrobio (*Sat.* III 14, 10) ricorda come Catone ritenesse indegno per un uomo "serio" persino saper cantare. Sempre Macrobio (*Sat.* III 14, 6-7) ricorda lo sdegno di Scipione Minore (il distruttore di Cartagine nel 146 a.C.) nell'apprendere che anche i figli dei nobili apprendessero l'arte della danza, della musica e del canto¹⁷. Altrettanto significativo è quanto dice Livio (XXXIX 6, 8) a proposito di *C. Manlius Vulso* e il suo esercito, a cui attribuisce la responsabilità di aver introdotto, per la prima volta a Roma, il germe del lusso asiatico. L'annalista ricorda, come in occasione del suo trionfo sui Galati (187 a.C.), erano entrati in città suppellettili di ogni tipo (letti decorati in bronzo, coperte e altri elementi di arredo) e, dato significativo, afferma che, proprio a partire da allora, si diffuse l'abitudine di fare intervenire ai banchetti suonatrici di strumenti a corda (*psaltria sambucistriaque*). Sempre Livio (XXXIX 22, 2) ricorda come l'anno

seguinte, durante i giochi offerti da *M. Fulvius Nobilior*, in seguito al suo ritorno dall'Etolia, giunsero a Roma *multi artifices ex Graecia*, fra cui sembra legittimo presumere la presenza anche di musicisti¹⁸. Simile e al contempo bizzarro è il passo in cui Polibio (XXX 22) ricorda il trionfo di *Lucius Anicius*, che fece venire i più famosi artisti della Grecia, fra cui anche quattro suonatori di *tibiae*¹⁹, a cui impose di suonare in modo scomposto e disarmonico, così da dar vita, sul palcoscenico, a una sorta di pantomimo che imitasse una specie di combattimento. Infine, le fonti attestano, in generale, l'arrivo in questo periodo a Roma di musicisti specializzati negli strumenti a corda. Le commedie di Plauto e Terenzio, ad esempio, sono ricche di allusioni a suonatrici di lira (*fidicianae*), cetra (*citharistriae*) e arpa (*sambucistriae*) di provenienza orientale (Wille 1967, p. 212; Vendries 1999, p. 194).

L'ingresso della musica greca, in particolare quella legata agli strumenti a corda, è dunque osteggiato, al pari di tutte le altre forme di espressione culturale di provenienza ellenica. Tuttavia, come abbiamo visto, sia le fonti letterarie, sia l'arte ufficiale attestano la presenza di suonatori di strumenti a corda anche nelle cerimonie pubbliche. Le ragioni di tale presenza vanno, dunque, cercate altrove, sia in senso cronologico che culturale. A mio avviso, occorre guardare all'altro "canale di penetrazione" degli apporti esterni, di matrice etrusca e di epoca assai precedente.

Stando a Strabone (*Geog.* V 2, 2), dal mondo etrusco giunsero nella capitale, oltre alle insegne dei consoli e dei magistrati, ai fasci, alle

¹⁷ Scipione (in Macrobio) fa esplicito riferimento agli strumenti a corda: «sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum». È interessante notare come in questo caso i nomi utilizzati per indicare gli strumenti musicali siano ricalcati direttamente dal greco.

¹⁸ Con il termine *artifices* Livio alludeva verosimilmente ai gruppi di attori, cantanti, musicisti che viaggiavano in tutta la Grecia fornendo, a richiesta delle città, delle rappresentazioni teatrali in occasione di festività particolari. Cfr. Adam 1994, p. 125, nota 3. Da Eumenio sappiamo che l'ammirazione di *M. Fulvius Nobilior* per la cultura greca andò ben oltre all'invito di musicisti greci. Egli fece, infatti, trasportare da Ambracia (attuale Arta, in Epiro – Grecia nord-occidentale) il gruppo statuario delle Camene, collocandolo in un tempio da lui costruito in onore di *Hercules Musarum* a Roma, in Campo Marzio (Eumen. *Paneg.* IX 7, 3). Su questo tema v. anche il contributo di D. Castaldo in questo volume.

¹⁹ Significativo, a riprova dell'importanza della fama di alcuni musicisti, è il fatto che Polibio riporta persino i nomi dei quattro auleti: *Theodoros* di Beozia, *Theopompus*, *Hermippus* e *Lysimachus*.

asce, ai riti sacrificali, alla divinazione, anche le trombe, nonché “tutta la musica di cui fanno uso in Roma nelle pubbliche cerimonie”. Il passo in questione stabilisce, quindi, una relazione precisa e diretta fra l’assimilazione della musica etrusca nel mondo romano e le cerimonie pubbliche che si tenevano nella capitale. Anche la documentazione iconografica conferma, peraltro, tale relazione. Gli strumenti musicali rappresentati nelle scene di processione dell’arte ufficiale sono, infatti, gli stessi presenti nel mondo etrusco, e nei medesimi contesti (cortei pubblici).

Un altro aspetto importante riguarda la “portata culturale” di tale fenomeno. Va infatti rilevato come, nel processo di assimilazione della cultura musicale etrusca in Roma, gli strumenti musicali portino con sé il proprio carico di significati simbolici (Podini 2004a, pp. 231-240). È noto, infatti, come in Etruria, fin dall’epoca orientalizzante, essi fossero depositari di forti valenze semantiche, costituendo simboli di regalità e di potere, e come tali venissero depositati, insieme ad altri attributi (ad esempio, la scure e lo scettro), in contesti votivi o funerari (Delpino 2000, pp. 223-224, cat. 275-276). Tali valenze permangono, pur in un contesto sociale fortemente mutato, anche nei cortei magistratuali di epoca molto successiva (IV-III secolo a.C.), contesti in cui l’elemento musicale non assume mai una connotazione “privata” (Jannot 1990, pp. 49-50). La musica etrusca, insieme ai suoi contenuti simbolici e rappresentativi, penetra nella cerimonialità ufficiale romana proprio in questa fase, la stessa in cui, nella capitale, si assiste alla formazione di un’arte a tutti gli effetti “pubblica” (Hölscher 1994, p. 17 s.). Strabone era, dunque, perfettamente consapevole di tale legame culturale, e così pure Appiano che, nel passo precedentemente citato (*Pun.* VIII 9, 66), ricorda come il coro di citaristi e suonatori di *tibiae* presente nella *pompa triumphalis* del 201 a.C. fosse strutturato “a imitazione delle processioni etrusche”. Il passo è importante non solo perché ripropone l’associazione *fidicen/tibicen* in un contesto processionale, ma anche perché rivela come questa fosse percepita quale componente di origine anellenica e di matrice rigorosamente etrusca. Va inoltre osservato come tale rapporto di “dipendenza” fosse percepito dagli

antichi ben al di là del campo strettamente musicale²⁰.

Per quanto riguarda, nello specifico, la processione romana, è forse superfluo ribadire la sua derivazione dalla *pompa* etrusca²¹. Essa investe tanto l’ambito privato, o semi-ufficiale (processioni funebri, magistratuali, anfiteatrali ecc.), quanto quello rigorosamente ufficiale (processioni trionfali, circensi, di *lustratio exercitus* ecc.). In tale processo, la musica rappresenta, come si è visto, una delle componenti introdotte nella *pompa* romana dal mondo etrusco, che comporta non solo l’inserimento degli aerofoni in bronzo (*tuba*, *cornu*, *lituus*) e delle relative valenze simboliche, ma anche della cetra e della *tibia*, e, in particolare, dell’associazione *fidicen/tibicen* (Vendries 1999, pp. 197-199). Ciò è confermato, come si è visto, sia dalla tradizione letteraria che dalla documentazione iconografica, ma anche da alcuni dettagli di carattere strettamente organologico. Se, infatti, prendiamo in considerazione gli studi di J.-R. Jannot (Jannot 1979, pp. 481-489, Tavv. III, 5-V, 4) condotti sugli strumenti a corda nell’iconografia etrusca, è possibile osservare come il tipo di cetra meglio documentato sia quello a sette corde e con la cassa armonica semicircolare. Di origine greco-orientale, e prevalentemente attestato in ambito micro-asiatico, in Etruria costituisce la tipologia meglio documentata in tutti gli ambiti della produzione artistica (pittura, scultura, coroplastica, toreutica ecc.) e in tutti i contesti: banchetto, *comos* e sempre nelle *pompa*e (Fleisschauer 1964, pp. 38-43, figg. 13 e 15-17), tanto che la si potrebbe definire la “cetra etrusca” per antonomasia.

Negli esempi sopra riportati di arte ufficiale con rappresentazione di *fidicen*, ad eccezione dell’altare di Villa Borghese (il cui carattere rigoro-

²⁰ Le fonti attestano, inoltre, come tutti gli attributi indicativi del potere («omnia [...] decora et insignia, quibus imperii dignitas eminet») derivassero dal mondo etrusco. Cfr. Floro *Ep.* I 1 (I, 5), 6; Livio I 8, 3; Silio Italico VIII, 484 s.; Dionigi di Alicarnasso III 61.

²¹ Sul tema in generale delle origini etrusco-italiche della *pompa* e sui suoi significati, nei vari contesti sia privati che pubblici, cfr. Felletti Maj 1977, p. 69 s. Per quanto riguarda il trionfo, sebbene l’idea, sostenuta da H. S. Versnel, dell’importanza fondamentale della componente etrusca sia stata un po’ ridimensionata, la sua influenza sulla *pompa triumphalis* romana è certamente innegabile. Cfr. Versnel 1970, p. 94-131 e 284-303; Bastien 2007, pp. 121-149 (con bibliografia).

samente “storico” è tuttavia, a mio avviso, più discutibile), lo strumento rappresentato è sempre una cetra di tipo etrusco. In base a quanto fino ad ora osservato, sembra dunque possibile istituire una relazione diretta non solo, in generale, fra la musica etrusca e il suo impiego nelle cerimonie pubbliche a Roma, ma forse anche in termini di “migrazione” di strumenti, significati, modalità di esecuzione e ruolo all’interno della processione. L’associazione *tibicen/fidicen*, ben attestata in Etruria (Jannot 1992, p. 61), e sempre nei contesti processionali (Jannot 1979, p. 507), può dunque essere certamente interpretata in questo senso, ovvero come uno fra i vari elementi introdotti nelle cerimonie pubbliche romane direttamente dall’Etruria.

Un altro aspetto, certamente non marginale, che attesta l’influenza della cultura musicale etrusca nel mondo romano, è rappresentato dalla possibilità di riconoscere nelle cerimonie processionali la presenza di musicisti di professione (Podini 2004a, pp. 231-234). Nell’intento di esaminare il ruolo sociale dei musicisti nel mondo etrusco, J.-R. Jannot (Jannot 1990, p. 51) ha evidenziato come, nelle *pompae* magistratuali e, in generale, nei cortei pubblici, gli *aenatores* svolgano una funzione equivalente, sotto il profilo rappresentativo, a quella degli *apparitores* e dei littori. Per quanto subalterni rispetto al magistrato o alle altre personalità eminenti della processione, la loro condizione doveva essere quella di uomini liberi. E liberi, sempre secondo Jannot, dovevano essere anche i suonatori di cetra ugualmente presenti nei cortei etruschi e sempre in associazione ai *tibicines*²².

La specializzazione e la condizione sociale dei musicisti “ufficiali” o “statali” è certamente il presupposto (o la conseguenza) della loro costituzione, già in epoca antichissima, in corporazioni o *collegia* (Wille 1967, pp. 33-36 e 357-366; Baudot 1973, p. 36 s.). Plutarco (*Numa*, 17) riferisce, ad esempio, al regno di Numa Pompilio l’istituzione del più antico *collegium tibicinum romanorum*. Ma anche prescindendo da una precisa collocazione cronologica, vale tuttavia la pena osservare come la costituzione di

queste corporazioni sia da riferire a un’epoca in cui i rapporti fra Etruria e Roma erano ancora molto stretti e certamente inquadrabili nei termini di una dipendenza culturale.

La documentazione epigrafica, benché purtroppo scarsa e di difficile interpretazione, fornisce, senza dubbio, informazioni preziose circa l’esistenza di un *collegium* a cui aderivano anche suonatori di strumenti a corda. Due soltanto sono le iscrizioni che attestano l’esistenza di questa corporazione, entrambe di piena età imperiale. La prima (CIL VI, 2191 = Dessau 4965) è un’iscrizione dedicatoria datata al 102 d.C., che riporta menzione di un *collegium tibicinum et fidicinum*, con inclusa la formula QUI S(acris) P(ublicis) P(raesto) S(unt). L’altra (CIL VI, 2192 = ILS 4967) è un’iscrizione funeraria di datazione incerta, ma certamente (come attesta la formula *Diis Manibus*) databile a partire dal II secolo d.C. e forse più tarda²³, che attesta invece l’esistenza di un *collegium fidicinum romanorum*. Forse si tratta di due istituti coincidenti, oppure, più probabilmente, di due corporazioni distinte; ciò è comunque irrilevante ai fini del presente contributo. Il dato significativo è, invece, che “ancora” nel II secolo d.C. (e verosimilmente anche dopo) è attestata l’esistenza di un *collegium* di suonatori di strumenti a corda, ovvero un’istituzione ufficialmente riconosciuta e deputata a salvaguardare gli interessi di questa specifica categoria professionale. “Ancora” perché è opinione comune che le origini di tale istituzione siano da collocare, forse con un nome diverso, ben prima del II secolo d.C. Si tratta di un’ipotesi, a mio avviso, del tutto plausibile e supportata da alcuni elementi. Come si è detto, infatti, Plutarco colloca l’istituzione della principale corporazione di musicisti (il *collegium tibicinum romanorum*) in tempi antichissimi. Ciononostante, la documentazione epigrafica relativa a questo *collegium* si data solo a partire dal I secolo a.C. (Péché 2001, pp. 335-336). È dunque legittimo pensare che anche il *collegium fidicinum*, o comunque una corporazione in cui erano inclusi suonatori di strumenti a corda, a prescindere dal suo titolo ufficiale, fosse stato istituito ben prima dell’epoca a cui risalgono le iscrizioni viste sopra. Ciò è peraltro confermato da una testimonianza epigrafica del I

²² Jannot include i *tibicines* e i *fidicines* che spesso accompagnano gli *aenatores* nelle cerimonie processionali, sebbene separati da questi, fra i “*musicimens officiels*”. Cfr. Jannot 1979, p. 507.

²³ Per i testi e per l’analisi delle iscrizioni, cfr. Vendries 1999, p. 323, nota 6; Péché 2001, p. 331, fig. 4.

secolo a.C. (CIL VI, 33968 = ILS 5246), che attesta l'esistenza di un *Synbodus Psaltum* (Jory 1970, pp. 250-251) e che C. Vendries (Vendries 1999, pp. 323-324) ha interpretato come un'associazione a probabile carattere culturale costituita da suonatori di lira e cetra. Interessante, infine, è l'attestazione di un *collegium symphoniaci* (CIL VI, 2193), che allude a una corporazione a cui aderiva una molteplicità di musicisti, deputata verosimilmente all'esecuzione di una musica d'*ensemble*, forse per particolari tipi di cerimonie. La presenza di *fidicines* in questo *collegium* è assolutamente plausibile²⁴.

La documentazione iconografica (ad es. la c.d. "Ara di Domizio Enobarbo"), come si è visto, attesta inoltre la presenza di musicisti specializzati già in epoca tardorepubblicana. Nel caso specifico, la coppia *fidicen/tibicen*, che già nel mondo etrusco sembra costituire una realtà al contempo professionale e istituzionale (prerogative poi mantenute in seguito al passaggio nel mondo romano), costituisce una costante della documentazione presa in esame. Inoltre, il fatto che nell'arte ufficiale i *fidicines* sono rappresentati sempre stanti sembra confermare il loro ruolo di musicisti di professione. I concertisti suonavano, infatti, sempre seduti (Vendries 1999, p. 153). Sembra dunque meno remota l'idea che l'istituzione di un *collegium* di suonatori di strumenti a corda (e magari proprio del *collegium tibicinum et fidicinum*) sia da collocare già in epoca tardo-repubblicana.

In ambito etrusco, dunque, erano presenti suonatori di cetra inquadrabili come musicisti di professione e verosimilmente già strutturati in una forma pseudo-istituzionale, ovvero con una precisa collocazione sociale e una specifica funzione all'interno delle cerimonie pubbliche. Credo, pertanto, sia questo l'ambito in seno al quale si debbano collocare le premesse che

hanno portato all'istituzione dei *collegia* di *fidicines* e in primo luogo di quelli deputati a suonare nei contesti ufficiali.

In definitiva, la musica entra nel mondo romano attraverso due canali distinti a seconda che la sua destinazione sia pubblica o privata, attingendo nel primo caso alla tradizione etrusco-italica, nel secondo a quella, più recente e seducente, di matrice ellenica²⁵. Questa "ambivalenza" riconoscibile nelle modalità di assimilazione della cultura musicale investe più livelli: quello cronologico (la musica etrusca entra a Roma fin dall'epoca regia, quella greca solo in età medio e tardo-repubblicana), quello culturale (la musica etrusca trova continuità nelle cerimonie pubbliche, quella greca invade tutti gli ambiti della sfera privata) e quello tecnico-professionale (da una parte, musicisti di professione, costituiti in corporazioni, che mantengono in uso la cetra etrusca e impiegati nelle cerimonie pubbliche, dall'altra musicisti "domestici" di estrazione servile, amatoriale o concertisti celebri²⁶ e apprezzati, per lo più di origine greca, che si servono di una complessa varietà di strumenti a corda²⁷).

I fidicines nell'arte ufficiale: una presenza effimera

Come si è visto, i suonatori di strumenti a corda sono scarsamente attestati nell'arte ufficiale. Naturalmente, ragioni di ordine puramente fortuito (scomparsa o distruzione di rilievi) o storico-sociale (predilezione di determinati temi rispetto ad altri da parte della classe dirigente) possono aver determinato una così scarsa rappresentazione di queste figure. Ciò, tuttavia, può essere vero solo in certa misura.

²⁴ La musica nel periodo che si estende dalla fine della Repubblica alla prima età imperiale sembra essere caratterizzata da un arricchimento strumentale. È possibile che il *collegium symphoniaci* riunisse in sé le tre principali famiglie di strumenti: a corda, a fiato e a percussione. Secondo Jory, il *collegium symphoniacum* – come specifica la stessa iscrizione – si distingueva dal *collegium tibicinum et fidicinum* nella misura in cui, mentre quest'ultimo era specificamente deputato a suonare nel culto pubblico, i *symphoniaci* si esibivano in occasione dei *ludi publici*. Cfr. Jory 1970, p. 251; Péché 2001, pp. 331-333, fig. 5.

²⁵ Sul tema della dialettica fra arte privata e ufficiale nell'iconografia musicale del mondo romano, v. anche Castaldo, Podini 2006.

²⁶ Nel mondo romano, si registrano fenomeni di vero e proprio divismo. È ad esempio il caso del citaredo Diodoro che ebbe l'onore di salire sul carro di Nerone, in occasione del suo ritorno trionfale a Roma (Dio Cassius LXIII 20, 3). L'importanza dei suonatori di strumenti emerge anche dalla relazione con il ceto dirigente. Cfr. Vendries 1999, pp. 308-313; in generale Restani 2004.

²⁷ Sulle varie tipologie cetra impiegate nel mondo romano, cfr. Vendries 1999, pp. 55-67.

C. Vendries ha osservato come la tradizione romana si sia liberata piuttosto precocemente dei suonatori di strumenti a corda nelle cerimonie processionali, prediligendo, in tali contesti, gli strumenti a fiato (*tibiae* per la *pompa funebris* e *tubae* per la *pompa triumphalis*), più conformi, per sonorità e simbolicità civica e militare, all'atmosfera di questi tipi di processione. Egli sostiene, giustamente, come nei cortei sacri, la presenza dei citaristi associata ai danzatori non fu che effimera, costituendo il segno di un'epoca in cui l'influenza etrusca era assai forte presso i Romani (Vendries 1999, p. 200).

In effetti, come abbiamo visto sopra, le fonti letterarie attestano la presenza dei *fidicines*, in contesti cerimoniali pubblici, solo per l'epoca repubblicana. Ma è anche vero che Dionigi di Alicarnasso e Appiano scrivono rispettivamente sotto il principato di Augusto e in epoca antonina (da Traiano ad Antonino Pio) e che, nel descrivere queste processioni, essi facevano probabilmente appello anche a conoscenze derivate dalla partecipazione diretta, in qualità di spettatori. Sotto questo profilo, dettagli quali appunto l'impiego di *fidicines* e *tibicines*, che difficilmente avrebbero potuto essere esplicitati nelle fonti annalistiche, sembrano frutto di una conoscenza autoptica. Del resto, anche la documentazione epigrafica, come si è visto, attesta ancora in piena età medioimperiale (II-III secolo d.C.) l'esistenza di *fidicines* e *tibicines* strutturati in *collegia*, al fine specifico, e ufficialmente riconosciuto, di essere impiegati nei cortei delle pubbliche cerimonie²⁸. Infine, il disegno del c.d. rilievo Casali, se la sua datazione al II secolo d.C. (forse inizi III) è corretta, conferma la presenza della coppia *fidicen/tibicen* ancora in epoca imperiale.

²⁸ Come si è visto sopra, infatti, né le fonti letterarie né quelle iconografiche attestano la presenza della coppia *fidicen/tibicen* durante la fase del sacrificio, ma solo in quella processionale. L'espressione "*sacris publicis*", presente nell'iscrizione del 102 d.C. sembra dunque alludere alla cerimonia pubblico-sacrale in senso complessivo, ovvero quale manifestazione costituita da due momenti: la processione e il sacrificio al termine del corteo. Si può quindi ipotizzare che il *collegium tibicinum et fidicinum* riunisse al suo interno musicisti addetti alle cerimonie pubbliche, ma con funzioni in parte differenziate: se nel corteo erano presenti sia i suonatori di *tibiae* e cetra, al sacrificio presenziavano esclusivamente i primi.

Se, dunque, questi musicisti erano ancora impiegati nelle cerimonie pubbliche, almeno per tutto il II secolo d.C., sembra opportuno chiedersi le ragioni di una così scarsa rappresentazione nell'arte ufficiale. In generale, è senza dubbio vero quanto osservato da Vendries in merito al fatto che gli strumenti a fiato (in particolare la *tuba* e il *cornus*), sia per la loro sonorità e simbolicità civica e militare, sia per l'impatto visivo da loro generato nell'osservatore (tanto nella realtà quanto nella rappresentazione), fossero ritenuti assai più conformi all'atmosfera delle cerimonie di tipo processionale. Dall'altra parte, si possono considerare anche alcuni aspetti di natura rigorosamente iconografica. Gli studi di T. Hölscher (Hölscher 1994, p. 137 s.), in particolare, hanno permesso di delineare il processo di progressiva codificazione riconoscibile nell'arte ufficiale dall'età repubblicana a quella imperiale. Processo per il quale si passa da una fase più disorganica, in cui penetrano indiscriminatamente nell'immaginario figurativo elementi di varia provenienza (italica, etrusca e greca), a un momento di graduale "sistematizzazione rappresentativa" dei temi iconografici, che porta alla selezione, elaborazione, semplificazione o eliminazione di elementi in funzione delle prerogative ideologiche della classe dirigente. Nello specifico ambito del rilievo storico romano, fra epoca tardo-repubblicana e proto-imperiale, si manifesta dunque una fase di grande sperimentazione del linguaggio figurativo, con punte di vera e propria astrazione. Fra l'età augustea e traiana, l'arte ufficiale va però incontro a un processo di trasformazione in funzione del cambiamento/allargamento dei destinatari e che comporta la semplificazione del linguaggio figurativo, al fine di poter essere compreso da un pubblico sempre più ampio e privo degli strumenti intellettuali funzionali alla decodificazione di messaggi complessi. Forse è in seno a tale processo di semplificazione che occorre far rientrare, se non l'eliminazione, quanto meno la scarsa rappresentazione delle figure dei *fidicines* nell'arte ufficiale. Nella "realtà" stessa della cerimonia, si trattava, infatti, di figure meno appariscenti e significative rispetto, ad esempio, ai personaggi eminenti (a partire dall'imperatore), ai *fercula* con bottino di guerra (nel caso delle *pompaetrionfali*), alle vittime sacrificali, nonché ai suo-

natori di *tuba* alla guida del corteo²⁹. La rappresentazione dei *fidicines* fu perciò subordinata, nell'economia dell'immagine, ad elementi più significativi sotto il profilo simbolico. Nelle rappresentazioni più antiche (come ad esempio nella c.d. Ara di Domizio Enobarbo), la loro presenza poteva forse essere connessa all'intento di riprodurre la cerimonia nella forma originaria, appropriata e solenne, che prevedeva appunto l'impiego della coppia *fidicen/tibicen*, secondo le modalità della *pompa* etrusca. Nel II secolo a.C., il legame culturale con l'Etruria, del resto, doveva essere ancora piuttosto forte e sentito nella società romana. Ma tale insieme di significati andarono progressivamente perdendosi, prima di tutto nella consapevolezza dello spettatore a cui era destinata l'immagine. Lo scarso successo della rappresentazione dei *fidicines* nell'arte ufficiale sembra, dunque, dovuto sia alla loro limitata importanza nel concreto e reale svolgimento della processione, sia al fatto che la loro rappresentazione si svuotò presto degli originari contenuti semantici.

In conclusione, con questo contributo si è voluto ridimensionare, almeno in parte, l'idea che la presenza di uno strumento a corda nel mondo romano, sia da interpretare "sempre e comunque" quale indicatore di un influsso greco. In particolare, non credo che, a Roma, tanto nella realtà della vita quotidiana quanto nell'immaginario culturale e sociale, i cordofoni e i *fidicines* fossero percepiti necessariamente come elementi estranei alla tradizione romana. A mio avviso, così pensando, il rischio è quello di "saltare un passaggio". Per quanto scarse, le prove dell'influenza etrusca, in particolare per quanto riguarda la presenza e le modalità d'impiego dei *fidicines* nelle cerimonie pubbliche romane, sono infatti evidenti. Il sopracitato passo di Dionigi di Alicarnasso (VIII 72) si rivela piuttosto interessante sotto questo profilo. Pur nell'intento costante di dimostrare l'origine greca della cerimonia circense romana, lo storico

si trova in qualche modo "costretto" a riconoscere il carattere non propriamente "ellenico" dell'impiego di *fidicines* e *tibicines* nelle processioni (processioni a cui Dionigi dovette assistere in prima persona) e a collocarle in un indefinito passato (Dionigi parla di un evento avvenuto quasi cinque secoli prima). Egli afferma, infatti, come ai suoi tempi l'uso di questi strumenti fosse cessato fra i Greci, ma che tale consuetudine ebbe comunque origine in terra ellenica. Viene così automatico pensare che tale imprecisato passato sia da collocare in un'epoca in cui ancora mondo etrusco e mondo greco comunicavano vivacemente. Il "vuoto" che si legge fra le parole di Dionigi è, dunque, il passaggio che non dobbiamo saltare, quello cioè in cui la cultura etrusca assimila, rielabora e ricodifica autonomamente elementi culturali di provenienza ellenica e come tali le ritrasmette – modificati – al mondo romano. Fra questi sembra legittimo includere anche pratiche rituali e cerimoniali che prevedevano l'impiego di suonatori di strumenti a corda.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Adam 1994 = A.-M. Adam, *Tite-Live. Histoire Romaine. Livre XXXIX. Texte établi et traduit* (Le Belles Lettres), Paris 1994.

Bacchielli 1988 = L. Bacchielli, *Un rilievo della Collezione Castelli-Baldassini con rappresentazione di pompa trionfale*, in «ScAnt» 2, 1988, pp. 391-401.

Bastien 2007 = J.-L. Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Roma 2007.

Baudot 1973 = A. Baudot, *Musiciens romains de l'antiquité*, Montréal 1973.

Castaldo, Podini 2006 = M. Podini, D. Castaldo, *Temi di iconografia musicale nel mondo romano*, in «Immagini e Immaginari. Dall'antichità classica al mondo moderno (Atti del Convegno Internazionale di Studi di Iconografia 2005, Venezia, 26-28 gennaio 2005)», Roma 2006, pp. 451-457.

Coarelli 1968 = F. Coarelli, *L'Ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.*, in «Dialoghi di Archeologia» 3, 1968, pp. 302-368.

Delpino 2000 = F. Delpino, *Regalità e potere*, in *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Venezia 2000, pp. 223-225.

De Maria 1988 = S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988.

²⁹ Si pensi, ad esempio, alla rappresentazione della cerimonia di *lustratio* presente nel fregio dell'arco di Susa, o alla *pompa triumphalis* rappresentata nel tempio di Apollo Sosiano o negli archi di Tito a Roma (pannello interno al fornice) e di Traiano a Benevento (fregio decorativo). Cfr. De Maria 1988, pp. 287-289, Tav. 68; Fless 1995, p. 108, Kat. 28, Tav. 5. Podini 2004a, pp. 235-236, figg. 9a-b e 10.

- Felletti Maj 1977 = B.M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977.
- Fleischhauer 1964 = G. Fleischhauer, *Etrurien und Rom* (Musikgeschichte im Bildern, II/5), Lipsia 1964.
- Fless 1995 = F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs*, Mainz 1995.
- Giglioli 1951-1952 = G.Q. Giglioli, *Un rilievo, ora perduto, conservato in un disegno pubblicato da G. Casali nel 1644*, in «RendPontAc» 27, 1951-1952, pp. 33-45.
- Guidobaldi 1992 = M.P. Guidobaldi, *Musica e danza*, (Vita e costumi dei romani antichi, 13), Roma 1992.
- Hölscher 1994 = T. Hölscher, *Monumenti statali e pubblico*, Roma 1994.
- Jannot 1979 = J.R. Jannot, *La lyre et la chitave: les instruments à cordes de la musique étrusque*, in «AntCl» 48/2, 1979, pp. 469-507.
- Jannot 1990 = J.-R. Jannot, *Musique et rang social dans l'Etrurie antique*, in *Die Welt der Etrusker. Internationales Kolloquium 24-26 Oktober 1988 in Berlin*, Berlino 1990, pp. 43-51.
- Jannot 1992 = J.-R. Jannot, *Le danseurs de la pompa du cirque, témoignages textuels et iconographiques*, in «REL» 70, 1992, pp. 56-68.
- Jory 1970 = E.J. Jory, *Associations of Actors in Rome*, in «Hermes», 1970, pp. 224-253.
- Péché 2001 = V. Péché, *Collegium tibicinum Romanorum. Une association de musiciens au service de la religion romaine*, in «Chanter les dieux. Musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine (Actes du colloque, Rennes et Lorient, 16-18 décembre 1999)», Rennes 2001, pp. 307-338.
- Podini 2004a = M. Podini, *Musica e musicisti nel rilievo storico romano: la dialettica fra immagine e significato*, in «Ocnus» 12, 2004, pp. 223-245.
- Podini 2004b = M. Podini, *Alcune riflessioni sulla rappresentazione degli aeneatores nel rilievo storico romano: note di iconografia musicale*, in «Le Musiche dei Greci: Passato e Presente. Valorizzazione di un Patrimonio Culturale (Atti del V seminario, Ravenna, 4-5 ottobre 2004)» (pubblicazione online all'indirizzo: www.dismec.unibo.it/musichegreci/seminari.htm).
- Restani 2004 = D. Restani, *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico*, Ravenna 2004.
- Scott Ryberg 1955 = I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in «MemAmAc» 12, 1955.
- Torelli 1982 = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982.
- Vendries 1999 = C. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, Parigi 1999.
- Versnel 1970 = H.S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970.
- Wille 1967 = G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

