

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Le *tibiae sarranae* di Plauto

di Francesco Scoditti

Università degli Studi di Bari, Italia
scodittif@libero.it

§ Il musicista «Marcipor» utilizzò per lo *Stichus* plautino una musica destinata alle *tibiae sarranae*. Sarra è l'antico nome punico di Tiro in Fenicia. Sappiamo dal grammatico Servio (V secolo d.C.) che le *sarranae* erano considerate *pares*, entrambe con gli stessi suoni e numero di fori, *tibiae* scelte dal musicista per accompagnare la vivace danza finale dello *Stichus*. I Greci conoscevano un particolare *aulos* proveniente, come le *sarranae*, dai territori della Fenicia, il cosiddetto *ghingras*; il suono doveva essere molto acuto e lamentoso. In un pannello di Mitilene del III secolo a.C. è rappresentata una scena tratta dalla *Theophoroumenē* di Menandro. Vi si nota un piccolo personaggio che ha in mano un bastoncino diritto, forse uno *skytalion*, un *monaulos* diffuso anch'esso soprattutto in Egitto e Fenicia. L'insieme di queste immagini documenterebbe un differente e originale utilizzo di strumenti particolari, mediterranei e orientali, quali il *ghingras* e lo *skytalion*, suonati in una situazione vivace estremamente congeniale a timbri assai acuti, come appunto una scena di danza. Si può quindi ipotizzare che Plauto e poi Terenzio, nel loro costante riferimento ai modelli della Commedia Nuova, abbiano tenuto conto dell'utilizzo di strumenti acuti di origine e carattere orientale in particolari scene di danza, come appunto le fenicie *tibiae sarranae*, simili al *ghingras*. Non è da escludere che scelte strettamente musicali del teatro plautino, quali appunto la propensione per certi tipi di strumenti, abbiano risentito anche di modelli desunti direttamente dal teatro di Menandro, dove appunto la presenza della musica non era del tutto scomparsa.

§ For the comedy of Plautus titled *Stichus*, the musician Marcipor composed some music for a particular kind of pipe, the *tibiae sarranae*. *Sarranus* refers to the city of Sarra, the ancient Punic name of the Phoenician Tyros. The grammarian Servius (fifth century AD) said that these pipes were considered *tibiae pares*, both with the same sounds and the same number of holes, and were chosen by the musician because they were suitable to accompany the vivacious final dance of the *Stichus*. The Greeks knew a particular type of *aulos*, which derived, like the *sarranae*, from the Phoenician territories, the so-called *ghingras*: its sound was probably very acute and mourning. In a mosaic panel from Mytilene of the III century B.C., representing a scene drawn from the *Theophoroumenē* of Menander, a small character holds a small straight stick, the *skytalion*, a single pipe instrument widespread especially in Egypt and Phoenicia. All these pieces of evidence may document a different and original use of some Mediterranean and Oriental musical instruments, as the *ghingras* and the *skytalion*, played in vivacious situations, as for instance in a dancing scene, in which acute timbres were particularly appropriate. Hence we can argue that Plautus (and later Terentius), in their constant reference to New Comedy' models, considered also the employment of, in particular dance scenes, the acute and Oriental musical instruments such as the Phoenician *tibiae sarranae*, very similar to the *ghingras*, inspired by some Menandrian models, where music still played a part.

Tra le varie funzioni riservate al *tibicen* romano, in particolare il solista della commedia aveva l'incarico di sostenere musicalmente tutti i metri a eccezione dei senari giambici, ed egli stesso, probabilmente anche compositore, sceglieva o componeva la musica in base al ritmo poetico. Le didascalie ci forniscono solo in due casi i nomi di musicisti teatrali, un collaboratore di Plauto, un tal «Marcipor» schiavo di Oppio, e un tal «Flaccus» servo di Claudio e collaboratore di Terenzio, a riprova della condizione servile del musicista; entrambi erano forse esecutori di *tibiae*,¹ ma sicuramente erano autori delle musiche, il primo in particolare dello *Stichus*, composta espressamente per *tibiae sarranae*.

Si è notata a riguardo una certa incertezza su come inquadrare in ambito organologico questi strumenti: di cosa realmente si trattava? Seguendo la terminologia tecnica latina, erano *tibiae impares* (due canne di diversa lunghezza), *pares sinistrae* o altro? Strumenti acuti o gravi? A questa incertezza si accompagna una certa essenzialità dei commentatori, che spesso si limitano a poche parole, senza entrare nei dettagli, in quanto più interessati chiaramente a commentare criticamente il testo che non a disquisire di questioni organologiche e musicali.

Il problema, a mio parere, è che probabilmente questi strumenti a livello timbrico, dinamico e sonoro avevano caratteristiche differenti rispetto agli altri tipi di tibia romana. Ciò è confermato in via indiretta dalle didascalie iniziali riguardanti le commedie di Terenzio che, se pur dubbie, sono attribuite alla straordinaria autorità di Varrone. Qui si afferma che le musiche furono tutte composte da un non meglio identificato Flaccus, schiavo di Claudio. Difatti *tibiae impares deinde dextrae*, intercambiabili a seconda delle situazioni rappresentate, furono selezionate per *Heautontimorumenos*, *impares* per *Phormio*, *pares* per *Hecyra*, *pares dextrae* per *Eunuchus*, *pares dextrae vel sinistrae* per *Andria*; infine, per gli *Adelphoe*, commedia tratta dagli *Adelphoi* di Menandro, furono esplicitamente utilizzati strumenti con una denominazione precisa, appunto le *tibiae sarranae*. Tale puntuale distinzione la ritroviamo anche nel *grammaticus* Diomede (IV secolo d.C.): *indicia produnt nobis antiquae comoediae, in quibus invenimus "acta tibiis paribus aut imparibus aut sarranis"*.²

Günther Wille,³ con riferimento alle regioni d'origine, le definisce anche *lydiae*. *Sarranus* però è termine latino di derivazione punica, si riferisce alla città di Sarra,⁴ l'antico nome punico di Tiro in Fenicia (in ebraico *zar*: "roccia", "scoglio"), per cui abbiamo un'indicazione geografica ben precisa sull'origine di queste *tibiae*.⁵

¹ Cf. *Scholia in Terentium* p. 94, 27 Mountford: *modulator eius comoediae fuit Flaccus, optimus tibicen*.

² *Grammatici latini* [vol. I] (1857) p. 492, 9.

³ WILLE (1967), p. 170.

⁴ Nomi geografici di origine fenicio-punica si riscontrano anche in Sardegna: ad esempio, Sarra ricorda inevitabilmente il toponomastico *Tharros*, penisola a ovest di Cabras, una zona ricca fra l'altro di reperti archeologici. Cf. PELLEGRINI (1990), p. 46. Cf. anche *Corpus inscriptionum latinarum* [vol. X] (1963), n. 8009.

⁵ Il verso 506 del secondo libro delle *Georgiche* di Virgilio conferma che il termine *sarranus* significa appunto "fenicio", "di Tiro": *ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro*. Nell'antichità Tiro era una delle più importanti sedi produttrici di porpora (*ostrum*). Cf. Virgilio *Georgica* 3, 17; Columella *De re rustica* 10, 1, 1.

Un'ipotesi dello studioso Palmer⁶ attribuisce la loro diffusione in Roma ad antichi contatti con la cultura musicale etrusca, la quale a sua volta le aveva assimilate al seguito di possibili rapporti e scambi commerciali avvenuti direttamente a Cartagine con artigiani africani. Nulla vieta quindi d'ipotizzare che i Romani abbiano assunto, come del resto è accaduto per altri strumenti aerofoni (*lituus*, *cornu*, *bucina*), questi *auloi* provenienti dalle regioni orientali del Mediterraneo direttamente dalla cultura musicale degli Etruschi.

La didascalia conservata nel Palinsesto Ambrosiano attesta che il musicista Marcipor utilizzò per lo *Stichus* plautino una musica (*modos fecit*) destinata, come già detto, alle *tibiae sarranae*. Verosimilmente Marcipor aveva scelto gli strumenti in base alla tessitura meglio corrispondente al tono generale della commedia. Scrive a riguardo Donato (*Excerpta de comoedia* 8, 11):

Agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus. Dextrae autem tibiae sua gravitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae Serranae acuminis levitate iocum in commedia ostendebat. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribatur, mixtim iocis et gravitates denuntiabatur.

In pratica, secondo l'opinione dell'eminente *grammaticus* (metà IV secolo d.C.), le *tibiae* di destra, gravi, erano per lo più utilizzate per le scene serie, quelle di sinistra, più acute, per le scene comiche e movimentate; l'unione poi delle differenti forme di *tibiae* era auspicabile nelle scene in cui s'incontravano caratteri e situazioni completamente opposti.

Sappiamo inoltre da una precisa e tarda informazione di Servio (V secolo d.C.)⁷ che le *tibiae sarranae* erano considerate *pares*, composte di due

287; Servio in *Vergilii Georgicon librum secundum commentarius* 2, 506 (*Tyria purpura, quod Tyrius nuncupatur, qui antea Sarranus dicebatur. Antiquum nomen Tyri Sarra*); *Scholia in Iuvenalem vetustiora* 10, 38 (*togam Tyria purpura confectam, hoc est Sarrana*). *Sarra* era anche adoperato dai Romani per indicare la città di Cartagine. Cf. PALMER (1997), p. 48. WILLE (1967, p. 170), mettendo a confronto la didascalia degli *Adelphoe* di Terenzio (*FECIT FLACCVS CLAVDI TIB. SARRANIS TOTA FACTA*) con ciò che dice Donato sulla stessa commedia in *Donati Commentum Adelphorum, Praefatio* 1, 6 (*Modulata est autem tibiis dextris, id est Lydiis, ob seriam gravitatem qua fere in omnibus comoedis utitur hic poeta*), identifica *tibiae sarranae* e *tibiae lydiae*. Prima di tutto, si tratta di due regioni geograficamente distinte (Fenicia e Lidia); poi la suddetta identificazione entrerebbe in contraddizione sia con quanto affermato dallo stesso Donato in *Excerpta de comoedia* 8, 11, dove le *sarranae* sono indicate come strumenti acuti (*Serranae acuminis levitate iocum in commoedia ostendebat*), adatte, quindi, a scene scherzose e non serie (*ob seriam gravitatem*), sia con quanto detto dallo Pseudo-Acrone (*Acronis et Porphyrius Commentarii in Q. Horatium Flaccum* 4, 15, 30) sulle *tibiae lydiae* destinate esplicitamente a brani giocosi (*Lydiis tibiis laeta canebantur*). In definitiva, queste *sarranae-lydiae* erano gravi o acute, serie o gioiose? La sensazione è che anche allo stesso Donato tale argomento non fosse ben chiaro, oppure in *Donati Commentum Adelphorum, Praefatio* 1, 6 (*Modulata est autem tibiis dextris, id est Lydiis, ob seriam gravitatem [...]*) egli si riferiva a una successiva interpretazione musicale degli *Adelphoe* con *tibiae* più adatte al carattere della commedia, diversamente da quelle indicate nella didascalia, come lascerebbe presupporre l'avversativa *autem*.

⁶ PALMER (1997), p. 49.

⁷ Cf. Servio in *Vergilii Aeneidos librum nonum commentarius* 9, 615: *nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas*.

canne simili sia nella lunghezza che nel diametro interno (*caverna*), entrambe con gli stessi suoni e verosimilmente lo stesso numero di fori. Le *sarranae* dovevano poi essere dotate di una loro particolare fisionomia timbrica, *tibiae* scelte dal musicista perché in grado di accompagnare la vivace conclusione dello *Stichus*, il simposio finale (vv. 684-775) con la scena di danza, quella che forse il pubblico maggiormente attendeva. Lo stesso titolo della commedia (*Stichus*) indica che probabilmente l'autore era particolarmente interessato alla figura dell'allegro schiavo, decisamente in palcoscenico solo nella terza parte della commedia. Proprio l'origine orientale delle *sarranae* doveva quindi garantire un timbro 'esotico' alla musica dello *Stichus*, ancor più nel balletto finale, nel quale i servi dichiarano apertamente di sfidare (v. 772: *omnis voco cinaedos contra*) con le loro movenze i corrotti ballerini *ionici* e *cinaedici*,⁸ noti interpreti di danze sensuali e lascive, ai quali è diretta una dura condanna nel frammento di un'orazione di Scipione Emiliano.⁹

Come è noto, nel finale dello *Stichus* (v. 758), cosa piuttosto rara, il musicista è chiamato direttamente in causa nell'azione rappresentata durante l'allegro banchetto degli schiavi: il *tibicen* (Marcipor?) è difatti invitato dal servo Sagarino a staccare la bocca dal suo strumento e a farsi una bevuta. È interessante notare come il metro in tale occasione si modifichi, passando dal settenario trocaico al senario giambico (vv. 762-768), verso puramente recitato senza accompagnamento musicale. La musica in questo preciso momento dell'azione si arresta per permettere all'esecutore di bere tranquillamente. Subito dopo si ordina all'esecutore di "gonfiare le gote" e riprendere a suonare una nuova canzone (v. 767: *Age, iam infla buccas; nunciam aliquid / suaviter*); il metro si modifica nuovamente e dagli statici senari si passa a un ottonario giambico seguito da settenari giambici. La musica riprende e gli attori declamano ritmicamente sul suono della *tibia*, improvvisando una danza sulla scena (vv. 769-771):¹⁰

<i>Qui Ionicus aut cinaedicus, qui hoc tale facere possiet</i>	<i>ia8</i>
<i>Si istoc me uorsu uiceris, alio me prouocato</i>	<i>ia7</i>
<i>fac tu hoc modo at tu hoc modo.</i>	<i>ia7</i>
<i>Babae! Tatae! Papae! Pax!</i>	

⁸ Cf. Plauto *Asinaria* v. 627; id. *Aulularia* v. 422; id. *Menaechmi* v. 513; id. *Miles gloriosus* v. 668; id. *Persa* v. 804; id. *Poenulus* v. 1318; vedi anche *Palliatae poetarum incertorum* 62: *viden ut cinaedus orbem digito temperat?*

⁹ Cf. Macrobio *Saturnalia* 3, 14, 7.

¹⁰ FLEISCHHAUER (1964), tav. 80, ha colto questo episodio nella rappresentazione di un vaso *fliacico* del IV sec. a.C., conservato all'Ermitage di San Pietroburgo: la pittura mostra una scena di commedia in cui due schiavi, danzando gioiosamente, portano carne arrosto e vino preceduti da una musicista, una fanciulla auleta. Questa pittura vascolare rimanda, per la sua età, alle farse fliaciche, spettacoli teatrali buffoneschi di argomenti quotidiani o mitici tratti dal mondo greco e di cui abbiamo testimonianza negli insediamenti coloniali dorici dell'Italia Meridionale, soprattutto in Sicilia (cf. BEARE [2005], pp. 31-32); non abbiamo comunque prove concrete che simili spettacoli siano stati possibili fonti d'ispirazione per lo stesso Plauto.

In sostanza, la vivacità del ballo dei servi plautini non poteva certo essere garantita da strumenti gravi e seri, come ad esempio le *tibiae longae*; verosimilmente le *sarranae* erano quindi *tibiae* corte e acute, *sinistrae* secondo quello che suggerisce nel *De Comoedia* Donato (*Excerpta de comoedia* 8, 11): *sinistrae Serranae acuminis levitate iocum in commedia ostendebat*.

Nell'antica commedia repubblicana le *sarranae* sono attestate solo due volte e in curiosa analogia, nello *Stichus* di Plauto e negli *Adelphoe* di Terenzio. Si badi che lo *Stichus* plautino è tratto da un'altra commedia intitolata *Adelphoi*, sempre menandrea, ma differente dal modello terenziano: le due opere di Menandro, difatti, sono totalmente diverse nelle trame pur avendo lo stesso titolo. Entrambe le commedie, sia quella di Plauto che di Terenzio, hanno quindi come riferimento testi sì diversi, ma omonimi o quasi, tratti dallo stesso autore. Paradossalmente, entrambe prevedono l'uso musicale delle *sarranae*; sarebbe accattivante ipotizzare che il musicista Flaccus di Terenzio, cogliendo una se pur minima analogia nel titolo, abbia voluto rifarsi alla musica della commedia di Plauto, più vecchia di circa quarant'anni.

A mio parere, l'ipotesi più verosimile è che l'ispirazione, sia per Marcipor che per Flaccus, derivasse direttamente da riferimenti musicali desunti dalle due commedie omonime di Menandro, come ad esempio l'uso di particolari tipologie di strumenti.

Di solito gli strumenti di origini esotiche e orientali producevano un suono intenso, particolarmente penetrante e impostato nei registri acuti, come attestato da alcuni tipi di *auloi* dalle origini strettamente mediterranee.¹¹

I Greci conoscevano e utilizzavano un particolare tipo di *aulos* proveniente, come le *sarranae*, dai territori della Fenicia, il cosiddetto *ghingras*,¹² *ghinglaros* in Egitto,¹³ strumento dotato di una canna assai corta, non oltre i 20 cm; il suono doveva essere molto acuto (ottava compresa circa dal mi_4 al mi_5),¹⁴ aspro e lamentoso e destinato, secondo Ateneo (*Deipnosophistae* 4, 174f-175b), a melodie lente e tristi, di carattere funebre. Il *ghingras* era inoltre collegato al triste mito siriano di *Adonis*, mito connesso all'Ade, il cui nome presso i Fenici era appunto *Ghingres*.¹⁵ La tessitura molto alta ben si addiceva, secondo la sensibilità antica, a espressioni melodiche lamentevoli: era naturale nel mondo orientale che il canto funebre di dolore fosse impostato nel registro acuto della voce.¹⁶

¹¹ Si ha notizia, ad esempio, di uno strumento libico in legno d'alloro, definito "da allevatore di cavalli" (*hippophorbos*), d'intonazione molto acuta usato dai nomadi quando portavano i cavalli al pascolo. Cf. Polluce *Onomasticon* 4, 77.

¹² Polluce *Onomasticon* 4, 76.

¹³ Polluce *Onomasticon* 4, 82.

¹⁴ Vedi GEVAERT (1965), vol. II, p. 284.

¹⁵ Per il mito vedi Ovidio *Metamorphoses* 10, 288-739. Cf. anche GEVAERT (1965), p. 284. La festa di Adone (le 'Adonie'), celebrata ad Alessandria, prevedeva che nel secondo giorno delle celebrazioni le donne portassero in processione funebre la sua immagine fino al mare, dove l'affondavano.

¹⁶ Cf. Pseudo-Aristotele *Problemata* 11, 13; C. Iulius Solinus, *Collectanea Rerum Memorabilium* 5, 19.

Le due antichissime *harmoniae* ‘esotiche’ d’importazione straniera, considerate ancora ai tempi di Platone (*Respublica* 398d-e; *Respublica* 399c)¹⁷ “mollì e lascive”, erano la *ionia* o *iastia* e la *lydia*, con la sua derivata *hypolydia*. Lo Pseudo-Plutarco, nel *De musica* (15, 1136c), accenna alla condanna di Platone per l’*harmonia lydia*, o meglio, per la cosiddetta *syntonolydia* (lidia “acuta” o “tesa”), perché appunto *oxeia*, troppo acuta e quindi tipica dei lamenti funebri (*lydium querulum* la definisce Apuleio in *Metamorphoseon libri sive Asinus aureus* 4, 33). Naturalmente la struttura armonica di un modo non dipendeva dall’altezza assoluta dell’esecuzione;¹⁸ probabilmente, però, l’uso costante di questa *harmonia* all’acuto rese possibile un’identificazione fra la tessitura alta e la gamma dell’ottava lidia e delle sue derivate.¹⁹ Si trattava di modi, soprattutto in alcune tipologie, basati su sottili intervalli cromatici ed enarmonici, “ultracolorati” (*parakekrosmena*, secondo la definizione aristotelica) e di carattere non certo adeguato a sentimenti di nobiltà e coraggio.²⁰ Erano forse queste le scale modali utilizzate dal lamentevole e penetrante *ghingras*? È verosimile e del resto Platone (*Respublica* 398d-e), lo abbiamo visto, attesta proprio l’uso di particolari tonalità sovracute come adeguate alle musiche funebri.

Sappiamo però con certezza che il *ghingras* era anche uno strumento dalle molte possibilità virtuose, spesso rapportato ai riti orgiastici diffusi in gran parte nel Mediterraneo, quindi capace di eccitare gli animi, e inoltre in grado, in esibizioni pubbliche, di scatenare l’applauso, così come riferisce il poeta comico «Amphis» (IV secolo a.C.) nella commedia *Ditirambo*, dove uno dei personaggi, il poeta ditirambico, attesta che questo strumento, pur rappresentando una novità, era ormai già di moda nei simposi ateniesi.²¹

Un altro strumento, classificato da Polluce nell’*Onomasticon* (4, 82) come piccolo *aulos*, dal suono verosimilmente molto acuto, era lo *skytalion* (“bastoncino”), un *monaulos* diffuso anch’esso soprattutto in Egitto e Fenicia, quindi sempre in ambiente mediterraneo e legato ai riti orientali di Cibele.²²

A tal riguardo, si osservi con attenzione il sottostante pannello di Mitilene rinvenuto in una villa del III secolo a.C., in cui è rappresentata una scena tratta dalla *Theophoroumenē* (“La donna invasata”) di Menandro (Figura 1).

Si coglie uno dei protagonisti, l’innamorato Lisia, con una corona di foglie in capo in atteggiamento di danza coribantica mentre tiene nelle mani piccoli cembali; al centro il servo Parmenone e insieme a lui è il giovane Clinia, con la

¹⁷ Il passo in questione è importante perché costituisce una delle testimonianze più esplicite della dottrina dell’*ēthos* connesso alle singole *harmoniai*.

¹⁸ Si tenga conto che probabilmente la dignità del modo lidio doveva essere maggiore di quella attribuitagli da Platone, dato che Sofocle lo aveva utilizzato nei suoi canti tragici.

¹⁹ Cf. WEIL – REINACH (1900), p. 61, n. 148.

²⁰ Cf. BALLERIO (2001²), p. 10.

²¹ Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 4, 174f-175a-b. Vedi anche COMOTTI (1975), p. 221.

²² Cf. Polluce *Onomasticon* 4, 82. La denominazione stessa di questo *aulos* rimanda ai doppi *auloi* frigi, gli *elymoi*, denominati anche *skytalia* e connessi con i riti di Cibele, in particolare la canna di destra, diritta appunto come un bastone. Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 4, 177. Anche COMOTTI (1975).

mano sinistra posata sulla spalla di un piccolo personaggio dalla veste corta, senza maschera, verosimilmente un ragazzo.²³ Si noti inoltre che costui ha in mano un bastoncino diritto di colore giallo, uno strumento musicale, un piccolo *aulos* diritto a una sola canna di dimensioni ridotte, sicuramente di registro acuto: potrebbe appunto trattarsi dello *skytalion* o di uno strumento simile.

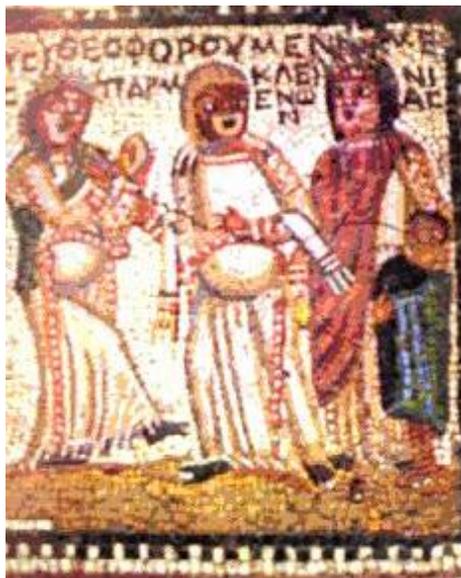


Figura 1. Pannello di Mitilene (III secolo a.C.)

La scena del pannello è quasi del tutto simile al notissimo mosaico di Dioscuride di Samo (II-I secolo a.C.) conservato al Museo di Napoli e basato sullo stesso soggetto,²⁴ con la differenza che qui si colgono, oltre a Lisia, Clinia impegnato con un *tympanon*, strumento caro alla dea Cibele, a sinistra una fanciulla con doppio *aulos* e accanto a lei un giovane con un altro particolare strumento musicale, un piccolo *aulos* ricurvo, identificato come appunto il *ghingras*.²⁵

L'insieme di queste immagini documenterebbe non solo il favore del pubblico al tempo di Menandro per forme di spettacolo teatrale contenenti accese danze e canti di tipo coribantico sulla scena,²⁶ ma anche un differente e originale utilizzo, in combinazione con le percussioni, di strumenti particolari, mediterranei e orientali, quali il *ghingras*

e lo *skytalion*, suonati non in ambito funebre ma in una situazione vivace e ritmica estremamente congeniale a timbri assai acuti, come appunto una scena di danza interpretata dai personaggi di una commedia, tanto più che il termine *ghingras* nel tempo era giunto a indicare sia lo strumento quanto la forma di danza a esso collegato.²⁷ Sappiamo, sempre da un'informazione di Ateneo (*Deipnosophistae* 4, 175a), che l'*aulos ghingras* era effettivamente menzionato, forse adoperato, in un altro lavoro scomparso di Menandro, la *Karinē*.

Alla luce di tali considerazioni, si può quindi ipotizzare che i commediografi latini, in particolare Plauto e poi Terenzio, nel loro costante riferimento ai

²³ CHARITONIDIS *et al.* (1970), p. 48, n. 4 e planche 6, n. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 48, note 11 e 12.

²⁵ È questa l'interpretazione di COMOTTI (1975). Secondo HANDLEY (1969), p. 100, n. 4, sarebbe in realtà lo strumento musicale appositamente utilizzato per i culti di Cibele, i *cornua* citati da Lucrezio (*De rerum natura* 2, 618-620: *tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concava, raucisonoque minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero cava tibia mentis*).

²⁶ Cf. GENTILI (1977), pp. 37-38. Effettivamente nella *Theophoroumenē* è descritta una cerimonia sacrificale con l'indicazione di strumenti quali gli *auloi*, i cimbali e il timpano.

²⁷ Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 14, 618c; Polluce *Onomasticon* 4, 102.

modelli della Commedia Nuova e in accordo con i loro musicisti, abbiano tenuto conto anche di elementi tecnicamente musicali già presenti nella commedia menandrea, quali l'utilizzo di strumenti acuti di origine e carattere orientale in particolari scene di danza, come appunto le fencie *tibiae sarranae*, che dovevano essere piuttosto vicine alle caratteristiche timbriche del *ghingras*.

Esse rientravano in una certa tipologia di strumenti mediterranei, dotati forse di una veste sonora particolarmente coinvolgente e trascinate, come lo *skytalion* e il *ghingras*, quella stessa connotazione che forse gli stessi autori latini avevano colto assistendo direttamente a una rappresentazione menandrea. Erano comunque prodotti artigianali, ma probabilmente non realizzati in canna vegetale o legno, come gran parte delle *tibiae* destinate al teatro;²⁸ a riguardo Ateneo (*Deipnosophistae* 4, 182e), basandosi sull'autorità del lessicografo Trifone, riferisce che gli *auloi* di fabbricazione fenicia erano denominati "elefantini", probabilmente perché costruiti in avorio. In tal caso, ammettendo l'origine fenicia delle *sarranae*, non è da escludere che il loro materiale di costruzione fosse l'avorio ottenuto dalla zanna dell'elefante; in particolare, trattandosi di *tibiae* acute, strumenti quindi di piccole dimensioni, esse erano ricavate dalla parte più sottile della zanna stessa, con una forma conica leggermente ricurva. Ciò le rendeva verosimilmente simili alle caratteristiche fisiche del *ghingras*, essendo quest'ultimo di forma ricurva, come è possibile cogliere nel mosaico di Dioscuride.

Nell'ambito della commedia *Stichus* esse furono scelte appunto per il loro suono 'esotico', utilizzate quindi in una veste sonora particolarmente coinvolgente nel tentativo di ricreare un'atmosfera esotica, 'cinedica'. Il riferimento difatti a danze cinediche di carattere orientale potrebbe far pensare all'uso, anche nello *Stichus*, di formule musicali straniere, orientaleggianti, almeno per l'orecchio dei Romani, adattate a una situazione conviviale, come del resto era accaduto in Atene al *ghingras* (Ateneo *Deipnosophistae* 4, 174f-175a-b): la musica sicuramente era di origine ellenistica e il ballo doveva essere morbidamente lascivo ma anche in grado di suscitare il riso.²⁹ Si può ipotizzare quindi un brano eseguito in una tessitura molto acuta e ricca di passaggi cromatici, forse proprio in tono iperlidio, la tonalità più acuta di tutto il sistema tonale antico.³⁰

In sostanza, non è da escludere che scelte strettamente musicali del teatro plautino, quali appunto la propensione per certi tipi di strumenti, abbiano risentito anche di modelli per noi scomparsi e desunti direttamente dal teatro di Menandro o della Commedia Nuova, dove appunto la presenza della musica, come già detto precedentemente, se pur fortemente ridotta, non era del tutto scomparsa.³¹ Non bisogna dimenticare che anche nel *Dyskolos* menandro è

²⁸ Cf. Plinio *Naturalis Historia* 66, 13, 104-106.

²⁹ Cf. Ateneo *Deipnosophistae* 14, 629f.

³⁰ Cf. Sergio *Explanationes artis Donati*, in *Grammatici latini* [vol. IV] (1864), p. 532, 20: *hyperlidius [...] acutissimus*.

³¹ Ad esempio, nella *Theophoroumenē* la presenza della musica è senza dubbio attestata da due inviti all'auleta perché inizi a suonare (vv. 28 e 47).

prevista sia la partecipazione dei servi alla festa conclusiva con danza finale, sia l'attestata presenza tra gli attori, come nel pannello di Mitilene e nel mosaico di Dioscuride, di un fanciullo auleta (cf. v. 959: *παῖς δόναξ*).³²

Tale ipotesi può essere confermata dall'unico caso in un dramma latino in cui è apertamente richiesto un intervento solistico del *tibicen*, quando nello *Pseudolus* il protagonista, lasciato solo sul palcoscenico, annuncia improvvisamente che entrerà in casa per valutare meglio le proprie iniziative; la sua assenza non sarà lunga, ma nel frattempo il *tibicen* intratterrà gli spettatori con un intermezzo musicale.³³

Senza dubbio è qui prevista un'interruzione dell'azione: lo strumentista doveva coprire quello spazio vuoto con una musica improvvisata sul momento o preparata per l'occasione. Pseudolo (vv. 574-594) quindi riappariva in scena, preceduto dalla musica della *tibia* solista, e cominciava a interpretare, sulla melodia di un testo polimetro, il ruolo tipico dello schiavo innamorato di se stesso e della sua furbizia. In definitiva, l'autore tramite un *canticum* definiva il ruolo sulla scena, quello dello schiavo furbo, il personaggio geniale della commedia, il vero motore dell'azione (il Figaro rossiniano!). L'aspetto interessante è che il *servus* prima di uscire dalla scena parla in senari giambici; quando rientra, dopo che l'intermezzo auletico è iniziato, si esprime probabilmente cantando tipici versi da *canticum*, come appunto i lunghi ottonari anapestici.

Si colga l'affinità esemplare con un modello teatrale greco, il *Dyskolos* di Menandro, ampiamente analizzato da Ettore Paratore:³⁴ in questo caso il personaggio Geta, appena rientrato in scena (vv. 878-879), è interrotto dal suono di un musicista (*aulei*), al quale poi lo stesso Geta si rivolge direttamente. Come nello *Pseudolus*, nel testo menandro si registra un affine cambiamento nel metro, con il passaggio dai trimetri giambici ai tetrametri giambici in corrispondenza dell'entrata musicale dello strumento (vv. 880 sgg.); in entrambi i casi, il suono dell'*aulos* sembra determinante nel modificare il ritmo poetico.

Le due commedie non hanno alcun rapporto di trama o situazioni, ma Plauto sembra interessato più che altro ad alcuni precisi elementi tecnici, quali il cambio ritmico e il rapporto fra la componente musicale e l'entrata o uscita di attori. Il mutamento ritmico è però un prezioso indizio del valore musicale che la scelta di certi metri comportava passando dalla *nea* alla *palliata*; probabilmente già nel *Dyskolos* l'intervento dell'auleta serviva a porre in rilievo, attraverso l'intervento di uno strumento musicale, il carattere non semplicemente recitativo ma ritmico-musicale di quei tetrametri giambici, il ritmo che avrebbe poi dominato, come in una sorta di stretta finale, tutta la conclusione della commedia.³⁵ Plauto, esperto

³² Vedi D'ANNA (1959).

³³ Plauto *Pseudolus* vv. 573a-573b: *exibo, non ero vobis morae / tibicen vos interibi hic delectaverit*.

³⁴ PARATORE (1959), in particolare pp. 321-322.

³⁵ Non si esclude che l'intervento dell'auleta nel vivo dello sviluppo scenico fosse previsto, se pur raramente, nella *nea*, prescindendo da qualsiasi rapporto con la divisione in atti e quindi con le supposte esecuzioni corali, come del resto accade nel *Dyskolos* al verso 432. Cf. PARATORE (1959), p. 327.

di *mutatis modis cantica*, non si sarebbe lasciato sfuggire l'occasione, sfruttando con abilità l'espedito menandro per concedere un momento di tregua all'attore impegnato nella gravosa parte di Pseudolo (770 versi di seguito);³⁶ nello stesso tempo egli avvertì l'interessante funzione della musica, introducendo così, in analogia con Menandro, un metro decisamente 'cantabile' (gli anapesti) e sviluppando di conseguenza un complesso e solistico *canticum*. Come nel caso delle *sarranae*, tutto ciò costituirebbe un'ulteriore riprova di come fra l'antico teatro repubblicano e la Commedia Nuova greca i rapporti non fossero solo di ordine strettamente contenutistico e metrico, ma anche di carattere squisitamente musicale.

Bibliografia

- RAFFAELLA BALLERIO (2001²) [a cura di], *Plutarco. La musica*, Milano, Rizzoli.
- WILLIAM BEARE (2005⁵), *I Romani a teatro*, tr. it. Mario De Nonno, Bari, Laterza (ed. or. London, Methuen & Co., 1950).
- SÉRAFIM CHARITONIDIS – LILLY KAHIL – RENÉ GINOUVÈS (1970), *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Bern, Francke (Beiheft zur Halbjahresschrift Antike Kunst, 6).
- GIOVANNI COMOTTI (1975), *L'aulo ghingras in una scena menandrea*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 20, pp. 215-223.
- Corpus inscriptionum latinarum* [vol. X]. *Inscriptiones Bruttiorum Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae latinae* (1963), hrsg. von Theodor Mommsen, Berlin-New York, de Gruyter.
- GIOVANNI D'ANNA (1959), *Il finale del Dyskolos e il teatro plautino*, «Rivista di cultura classica e medievale», 1, pp. 298-306.
- GÜNTHER FLEISCHHAUER (1964), *Etrurien und Rom*, in *Musik des Altertums*, vol. 5, hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik (Musikgeschichte in Bildern, 2).
- BRUNO GENTILI (1977), *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma-Bari, Laterza.
- FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT (1965), *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 2 voll., Hildesheim, Georg Olms Verlag.

³⁶ Cf. BEARE (2005⁵), p. 245.

- Grammatici latini* [vol. I]. *Flavii Sosipatri Charisii artis grammaticae libri 5. Diomedis artis grammaticae libri 3. Ex Charisii arte grammatica excerpta* (1857), ed. by Heinrich Keil, Lipsiae, Teubner (rist. Hildesheim-New York, Olms, 1981).
- Grammatici latini* [vol. IV]. *Probi Donati Servii qui feruntur de arte grammatica libri* (1864), ed. by Heinrich Keil, Leipzig, Teubner (rist. Hildesheim-New York, Olms, 2002).
- ERIC W. HANDLEY (1969), *Notes on the «Theorophoumenē» of Menander*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London», 16, pp. 88-101.
- ROBERT E. A. PALMER (1997), *Rome and Carthage at Peace*, Stuttgart, Steiner.
- ETTORE PARATORE (1959), *Il flautista nel «Dyskolos» e nello «Pseudolus»*, «Rivista di cultura classica e medievale», 1, pp. 310-325; rist. in ETTORE PARATORE (2005), *Storia del teatro latino*, a cura di Leopoldo Gamberale e Antonio Marchetta, Venosa, Osanna.
- GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI (1990), *Toponomastica italiana. 10.000 nomi di città, paesi, frazioni, regioni, contrade, fiumi, monti, spiegati nella loro origine e storia*, Milano, Hoepli.
- SCHOLIA in Terentium*, in *The Scholia Bembina in Terentium* (1934), ed. by James Frederick Mountford, Liverpool-London, Hodder and Stoughton.
- HENRI WEIL – THEODORE REINACH (1900) [éd. par], *Plutarque. De la musique*, Paris, Leroux.
- GÜNTHER WILLE (1967), *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, Schippers.

Francesco Scoditti: diplomato in Flauto traverso, ha pubblicato per la casa editrice Aracne. È Dottore di ricerca presso l'Università del Salento (Italia) in Civiltà greco-romana. Ha prodotto alcuni importanti lavori su Orazio e Ovidio pubblicati dalle riviste di filologia classica «Paideia», «Classica et Christiana», «Invigilata Lucernis» e «Il giardino delle Muse».

Francesco Scoditti: graduated in Flute, he published for the Aracne publishing house. Gaining his Ph.D. at Università del Salento (Italy) in Greek-Roman Civilization, he has written some important articles about Horace and Ovide, edited by classic philologic reviews such as «Paideia», «Classica et Christiana», «Invigilata Lucernis» and «Il giardino delle Muse».