

*Scomparse le note, persi i suoni e i canti.  
La musica etrusca è solo in parte ricostruibile  
tramite gli strumenti musicali ma... con occhi  
attenti*

Fritzi Jurgeit, 2009





*Simona Rafanelli*

*Stefano Cocco Cantini*



# LA MUSICA PERDUTA DEGLI ETRUSCHI



Progetto “La musica perduta degli Etruschi” a cura di:  
*Stefano Cocco Cantini e Simona Rafanelli*

Coordinamento al progetto:

*Roberta Pieraccioli e Serena Nocciolini*

Centro di Sistema della Rete dei Musei della Provincia di Grosseto

Comune di Massa Marittima - Settore politiche culturali, Musei Archivi  
Biblioteca

[musei@museidimaremma.it](mailto:musei@museidimaremma.it)

Editing:

*Roberta Pieraccioli*

Coordinatore della Rete dei Musei della Provincia di Grosseto

Comune di Massa Marittima - Settore politiche culturali, Musei Archivi  
Biblioteca

Fotografie n. 28, 29, 30, 32, 33.

*Stefano Cocco Cantini*

Progetto grafico e impaginazione:

*Colordesoli - Follonica*

Per il supporto scientifico e per i preziosi consigli gli autori ringraziano gli archeologi (in ordine alfabetico) *Bianca Maria Aranguren* Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, *Carlotta Cianferoni* Direttore del Museo Nazionale Archeologico di Firenze, *Adriano Maggiani* Docente di Etruscologia e Archeologia Italica all'Università di Venezia, *Paola Rendini* Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, *Susanna Sarti* Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, i musicologi *Matteo Giuggioli* e *Federica Nardacci* e il musicista *Gianni Rubolino*

Per il fondamentale sostegno al progetto la Rete Museale e gli autori ringraziano l'Assessore alla cultura della Provincia di Grosseto *Cinzia Tacconi* e il Settore Musei della Regione Toscana, in particolare *Elena Pianea* e *Maria Flora Zurlo*

Copyright:

*Rete dei Musei della Provincia di Grosseto*

c/o Settore Politiche culturali, Musei Archivi Biblioteca

Comune di Massa Marittima - Piazza Garibaldi 10

info: [musei@museidimaremma.it](mailto:musei@museidimaremma.it)

[www.museidimaremma.it](http://www.museidimaremma.it)

## Presentazione

---

**Cinzia Tacconi**

Assessore alla Cultura Provincia di Grosseto

Se devo trovare un termine che traduca le emozioni che mi ha suscitato il lavoro di ricerca di Simona Rafanelli e Stefano Cantini è “fascinazione”. Pur nell’assoluto rigore della ricerca condotta è lo stesso campo di indagine a mantenere aperta una gamma di ipotesi ricche di suggestioni. E’ facile, quindi, lasciarsi trasportare dall’immaginazione e dare vita con la fantasia alle immagini che ci sono giunte della civiltà etrusca. Nondimeno si deve riconoscere che una parte determinante del fascino di questa pubblicazione sta proprio nel rigore delle argomentazioni che sono portate a sostegno delle ipotesi che vengono proposte. Lo ritengo un elemento fondamentale perché credo che un canale di promozione dei territori stia anche nella loro capacità di *vendere sogni*, un’opportunità che forse non è stata ancora sufficientemente esplorata in questa terra che gli Etruschi hanno abitato prima di noi, lasciandoci il ricco patrimonio archeologico di cui oggi possiamo godere.

Al di là dell’indubbio valore culturale di questa pubblicazione, mi auguro dunque che possa anche contribuire a diffondere la conoscenza del nostro splendido territorio. La accolgo quindi con estremo interesse, ringraziando la Regione Toscana per averla finanziata e la Rete dei Musei della Provincia di Grosseto che l’ha curata, in attesa dei frutti che sono certa da essa scaturiranno.



## Introduzione

---

**Roberta Pieraccioli**

Coordinatore della Rete dei Musei  
della Provincia di Grosseto

Nell'antichità la musica permeava quasi ogni momento della vita, sia pubblica che privata: con il canto e la danza, era infatti presente nelle cerimonie religiose, negli agoni sportivi, nel simposio, nelle feste solenni, perfino nelle contese politiche, e aveva un ruolo preponderante anche nei momenti privati come i matrimoni e le cerimonie funebri, l'intrattenimento domestico, il corteggiamento. I Greci la consideravano elemento imprescindibile per l'educazione dei giovani e addirittura come arte di Stato. Per gli Etruschi era un elemento fondamentale nella società, presente in ogni aspetto della vita quotidiana come testimoniano gli autori antichi: Ateneo ad esempio<sup>1</sup> ci racconta che gli Etruschi a suon di musica impastavano il pane e perfino fustigavano i servi!

Le informazioni che abbiamo sulla musica dell'antichità classica provengono sia dalle fonti letterarie che dall'archeologia. Le fonti letterarie sono numerose ma purtroppo anche molto lacunose. Conosciamo ad esempio una cinquantina di frammenti greci (papiri o epigrafi), datati dalla fine del V al III secolo a.C., che riportano testi accompagnati da una notazione costituita da lettere dell'alfabeto con segni aggiuntivi collocati sopra il testo, vere e proprie partiture dell'antichità. Dal IV secolo a.C. diventano abbastanza numerosi i trattati sugli stru-

---

<sup>1</sup> *Deipnosophistai*, IV, 154 a; IV, 153 f.

menti musicali<sup>2</sup> ma la maggioranza di questi documenti purtroppo è andata perduta e dunque ne abbiamo solo notizia indiretta. Informazioni più abbondanti derivano invece dall'archeologia e in particolare dal ricco apparato iconografico dell'arte figurativa (pitture parietali, vasi dipinti e altro) e dai frammenti di strumenti musicali trovati negli scavi archeologici.

Nonostante questa documentazione relativamente abbondante, solo di recente lo studio della musica dell'antichità classica è diventata una vera e propria disciplina scientifica, che ha preso il nome di *archeomusicologia*.

In pochi anni questa disciplina ha prodotto una grande quantità di informazioni, sperimentazioni e pubblicazioni. Al conservatorio di Trento è stato introdotto il primo corso di "Archeologia musicale del mondo antico".

Le ricerche più approfondite in questo campo, però, riguardano il Vicino Oriente e la cultura greca e romana. Infatti, nonostante l'enorme importanza attribuita dagli Etruschi alla musica, sulla cultura musicale di questo popolo non abbiamo fonti letterarie dirette ma prevalentemente attestazioni iconografiche, e forse per questo è stata indagata finora solo marginalmente dagli studiosi. Sappiamo che la musica etrusca, come del resto altri aspetti di questa cultura, è stata fortemente influenzata da quella greca, ma sappiamo anche che ha prodotto elementi molto particolari e originali. A differenza dei Greci, ad esempio, gli Etruschi preferivano gli strumenti a fiato, come il doppio *aulós*, ma anche il *cornu*, il *lituus* e la *sálpinx*. Sembra inoltre che gli Etruschi fossero anche degli innovatori in questo campo: la città di Tarquinia, ad esempio, sarebbe il luogo di nascita del lituo, che i

---

2 Ricordiamo i testi di Aristosseno di Taranto, di Alessi, Archestrato, Archita, Aristofane di Bisanzio, Callias di Mitilene, Euphranore.



Greci chiamavano appunto *tyrrhenikè sàlpinx* attribuendone anche nel nome l'invenzione proprio agli Etruschi<sup>3</sup>. Questa informazione sembrerebbe confermata dal ritrovamento nel 1985 sul Pian di Civita di Tarquinia<sup>4</sup>, all'interno di un deposito votivo, di un esemplare di lituo in bronzo.

Insomma musica ed Etruschi sembrano un binomio inscindibile ma alla musica etrusca non è stata dedicata molta attenzione e comunque solo da pochissimo tempo: ad esempio dal 18 al 20 settembre del 2009 si è svolto a Tarquinia il convegno internazionale *“La musica in Etruria”* e contemporaneamente nel locale Museo Archeologico Nazionale si è tenuta la mostra *“Strumenti musicali nell'Etruria meridionale”*; nel 2010 si è tenuta Castelluccio di Pienza (SI) la mostra *“Musica e archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico”*, dedicata però non soltanto agli Etruschi ma appunto al mondo antico in generale. Questi studi hanno avuto il grande merito di focalizzare l'attenzione degli studiosi sul tema fortemente trascurato della musica etrusca. Ma restava ancora qualcosa da fare.

La Rete museale della Provincia di Grosseto ha voluto dare un proprio contributo all'argomento avvalendosi della collaborazione di due professionalità note ed importanti presenti nel nostro territorio: l'etruscologa Simona Rafanelli, Direttore del Museo Archeologico “Isidoro Falchi” di Vetulonia (Castiglione della Pescaia), e il

---

3 E' sempre Ateneo che ci informa: *Deipnosophistai* IV, 184.

4 Fritz Jurgel, in *La musica in Etruria*, Atti del Convegno Internazionale, Tarquinia 18/20 settembre 2009, a c. di M. Carrese, E. Li Castro, M. Martinelli, Tarquinia 2010, pp. 11-20, fig. 11.

5 *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*, catalogo della mostra a cura di Giulio Paolucci e Susanna Sarti (Edizioni Quasar, Roma 2012).



*Tarquinia, tomba del Triclinio (480/470 a.C.): suonatore di lyra*

musicista Stefano Cocco Cantini, sassofonista jazz noto a livello internazionale. I due professionisti si sono incontrati quasi casualmente in occasione di un dibattito pubblico in cui si parlava di Etruschi nel settembre del 2011 e dal loro dialogo sono emerse diverse osservazioni interessanti e inedite sulla musica etrusca che valeva assolutamente la pena di approfondire. In particolare alcune osservazioni del musicista hanno fatto emergere un vuoto in quel preciso campo: fino ad ora di musica del mondo antico, etrusco per quel che riguarda il nostro specifico interesse, si sono occupati prevalentemente musicologi, non musicisti, e infatti le osservazioni di un musicista hanno subito messo in evidenza la necessità di un approfondimento. Da qui è nato il progetto speciale che la Rete museale maremmana ha voluto dedicare alla “musica perduta degli Etruschi” e che si è inserito nel programma di attività del 2011 - 2012.

I due esperti hanno lavorato a stretto contatto. Simona Rafanelli ha sviluppato una ricerca mirata sulle fonti storiche e iconografiche, raccogliendo testi tratti dagli storici antichi che hanno parlato degli Etruschi e della loro musica, immagini dell'arte etrusca (pitture parietali delle tombe, pitture vascolari, bassorilievi, incisioni, etc.) ed una bibliografia alla quale fare riferimento anche per il lavoro del musicista; Stefano Cantini, servendosi dell'archeologia e mettendo in campo le sue competenze musicali, ha studiato le immagini e le descrizioni delle fonti antiche interpretandole sulla scorta della sua esperienza per cercare di capire come e che cosa suonavano gli Etruschi, quali suoni potevano trarre dai loro strumenti e in che modo questi strumenti potevano essere suonati. Da queste due prospettive diverse e complementari con le quali hanno analizzato le fonti documentarie e icono-

grafiche, i due esperti hanno messo a punto una serie di riflessioni e osservazioni nuove e originali che abbiamo voluto tradurre in un lavoro di alta divulgazione scientifica destinato al pubblico più vasto.

In primo luogo ne è nata una performance, una sorta di conferenza/spettacolo strutturata prevalentemente come intervista ai due esperti intervallata anche da brani musicali e da letture di testi antichi, spesso interpretati dall'attrice fiorentina Daniela Morozzi che con la sua simpatia e bravura ci ha accompagnato in molti incontri. La performance è stata portata tra 2011 e 2013 con un vero e proprio tour in tutti i Musei Archeologici della Maremma e poi anche al Museo Archeologico di Firenze, alla borsa del turismo culturale Art&Tourism alla Fortezza da Basso di Firenze, al Museo Archeologico Nazionale di Paestum e infine nel 2013 al Museo Archeologico di Milano e al Santa Maria della Scala di Siena. Questa conferenza/spettacolo ci ha permesso di coinvolgere non solo il pubblico di appassionati di archeologia ma anche quello di appassionati di musica e di trasmettere le conoscenze che abbiamo fino ad oggi sulla musica etrusca arricchite dalle importanti e originali osservazioni scaturite da questo lavoro.

Il grande successo ottenuto con la performance, anche tra gli studiosi e gli esperti che sono stati presenti, ci ha indotto a realizzare la presente pubblicazione. In questo lavoro i testi di Simona Rafanelli e di Stefano Cocco Cantini si completano e si integrano dando un contributo originale e importante agli studi sulla musica di questo affascinante popolo nella cui storia affondano le nostre radici.



**Martedì 13 dicembre** ore 17.30  
**Massa Marittima**

Museo Archeologico, Piazza Garibaldi 1  
Moderatore **Roberta Pieraccioli**, Direttore del Museo di Massa Marittima

**Giovvedì 15 dicembre** ore 17.30  
**Grosseto**

Museo Archeologico e d'Arte della Maremma  
Piazza Boccaresi 1  
Moderatore **Maria Grazia Calosci**, Direttore del Museo Archeologico di Grosseto

**Venerdì 18 dicembre** ore 17.30  
**Porto Santo Stefano**

Museo delle Miniere Sotteranee  
Piazza Spagnola, Palazzo del Governatore  
Moderatore **Roberta Pieraccioli**, Coordinatore della Rete Museale della Provincia di Grosseto

**Venerdì 21 dicembre** ore 17.30  
**Orbetello**

Museo Archeologico Paleontologico Ottavio  
Via Jacea di Leva 100  
Moderatore **Roberta Pieraccioli**, Coordinatore della Rete Museale della Provincia di Grosseto

**Giovvedì 22 dicembre** ore 17.30  
**Vetulonia**

Museo Archeologico Isidoro Falchi  
Piazza Vetulonia 1  
Moderatore **Roberta Pieraccioli**, Coordinatore della Rete Museale della Provincia di Grosseto

**Venerdì 28 dicembre** ore 17.30  
**Pitigliano**

Museo Archeologico della Fortezza Orsini  
Piazza Fortezza Orsini 30  
Moderatore **Laura Arzengoli**, Direttore del Museo di Sanremo

**Giovvedì 29 dicembre** ore 17.30  
**Follonica**

Museo del Porto e della Oliva, Via Bra  
Moderatore **Claudia Mori**, Direttore del Museo di Follonica

**Venerdì 5 gennaio** ore 17.30  
**Castiglione della Pescaia**

Biblioteca Comunale, Piazza Garibaldi  
Moderatore **Patrizia Gualdi**, Direttore della Biblioteca Comunale



# La Musica perduta degli Etruschi

*Ne parliamo con* museidimaremma

**Simona Rafanelli** *Etruscologa*  
*Direttore scientifico del Museo Archeologico Isidoro Falchi di Vetulonia*

**Stefano "Cocco" Cantini** *Saxofonista*  
*Direttore artistico del Grey Cat Jazz Festival*





**Al termine di ogni incontro  
i Musei offriranno  
una degustazione  
e la visita guidata alle  
proprie collezioni**

**Sabato 4 Febbraio** ore 17.00  
**Firenze** Museo Archeologico, Piazza SS. Annunziata 9

**Interverranno:**  
**Carlo Gatti**, Direttore del Museo Archeologico di Firenze  
**Barbara Sarti**, Soprintendenza per i beni archeologici della Toscana  
Moderatore **Roberta Pieraccioli**, Coordinatore della Rete Museale della Provincia di Grosseto

**La lettura dei brani degli autori antichi  
sarà eseguita dall'attrice Daniela Morozzi**



**Allegati**  
**Programma**



**PROVINCIA DI GROSSETO**

Locandina delle conferenze (2012-2013)



*Tarquinia, tomba del Triclinio (480/470 a.C.): suonatore di doppio strumento a fiato*

## La musica perduta degli Etruschi<sup>6</sup>: la parola all'archeologa

---

**Simona Rafanelli**

Etruscologa, Direttore del Museo Archeologico "Isidoro Falchi" di Vetulonia

Nell'antichità greca la musica costituiva una parte importante nella vita degli individui e occupava un posto di rilievo nell'educazione dei giovani; l'uomo colto veniva definito "*mousikòs anèr*", ossia "uomo musicale" traducendo letteralmente. Bisogna però precisare che la parola "musica", che per noi si riferisce in modo specifico al mondo dei suoni, deriva dal termine greco *mousikè*, che significa "delle Muse" e sottintende un altro termine, *tèchne*, ossia "arte". Dunque l'espressione greca completa è *mousikè tèchne* cioè "*l'arte delle Muse*".

Le Muse, figlie di Zeus, sovrintendevano a diverse forme di espressione artistica: la poesia, la danza, il canto, la commedia, la tragedia, la poesia epica, tutte collegate nella medesima *performance* ai suoni prodotti dagli strumenti suonati dall'uomo, ovvero a quella che noi oggi chiamiamo musica. Così, come ci informano fonti filosofiche autorevoli del calibro di Platone e di Aristotele, nel mondo greco di età classica, quello del V sec. a.C., l'uomo colto era definito "*mousikòs anèr*" proprio in virtù del fatto che, grazie alla sua formazione culturale nella quale alla "*mousiké tèchne*" era riservato ampio spazio, egli

---

6 Solo in sede di completamento del saggio, venivo a conoscenza del titolo del testo "La musica perduta dei Greci", edito a cura di Salvatore Settis in *Dioniso*, 1, 2002, pp. 102-107, del quale il titolo presente viene ora ad assumere l'aspetto di una consapevole e felice citazione.

poteva intendersi di canto, di danza, di poesia e degli altri tipi di spettacolo legati ai suoni, cioè alla musica, e di cui la musica era parte intrinseca, integrante e inalienabile<sup>7</sup>. Dunque l'uomo colto per i greci era quello che si intendeva di tutte le arti delle Muse. E la musica accompagnava tutte le arti.

Anche nel mondo etrusco, che è quello di cui ci occuperemo in questo libro, la musica occupava un posto importante. Anzi, potremmo non a torto definire gli Etruschi come il popolo più “musicale” dell'antichità. Purtroppo per assurdo questo popolo è rimasto per noi completamente “muto” a causa dell'assenza di fonti documentali scritte prodotte dagli Etruschi stessi, che avrebbero potuto offrirci una testimonianza diretta di questa civiltà che ancora tanti studiosi e moderni cultori della materia amano presentare avvolta entro uno spesso manto di mistero. Infatti la documentazione letteraria, poetica, scientifica, e più in generale l'intera produzione scritta della cultura etrusca, di cui abbiamo notizia da fonti indirette, risulta ad oggi drammaticamente scarsa e in parte ancora oscura. Ad esempio, del suonatore conosciamo il nome etrusco: *suplu*, corrispondente al latino *subulo* (pl. *subulones*) o *tibicen* (pl. *tibìcines*), derivato quest'ultimo, al pari del greco *auletès* (pl. *auletài*), dal duplice strumento a fiato noto a Roma e in Grecia rispettivamente come *tibiae* ed *aulòi*. Sconosciuto purtroppo resta invece ad oggi il nome dello strumento musicale etrusco a due canne suonato dal *suplu*.

Insomma, quello che sappiamo di questa stupefacente civiltà è dunque affidato quasi esclusivamente alle immagini, alle fonti iconografiche. Fra queste, un repertorio di straordinario rilievo è costituito dal complesso

7 Cfr. l'introduzione al catalogo *Musica e Archeologia*, cit. a nota 5.



degli affreschi parietali che adornavano le camere funerarie delle tombe di Tarquinia, una delle principali città dell'Etruria Meridionale costiera (fig. 1), cui si deve l'uso di decorare l'interno degli ambienti funerari con scene figurate dipinte con vivaci colori (rosso, nero, giallo, rosa,



*Fig.1. Carta dell'Etruria e del Lazio Antico.*

azzurro)<sup>8</sup>. Una tradizione pittorica che accomuna un esiguo numero di città etrusche a partire dal periodo orientalizzante (VII sec. a.C.) fino all'età ellenistica (IV-III sec. a.C.) e che, oltre a Tarquinia, sembra riguardare in piccola misura anche Cerveteri (tombe dei Leoni Dipinti, degli Animali Dipinti, etc.), Veio (tomba delle Anatre), Vulci (tomba François), e sporadicamente Orvieto (tombe Golini I e II) e Magliano in Toscana (Tomba dei Leoni Alati). E ad attivare questa tradizione pittorica sono forse quei medesimi artisti che, giunti dalla Grecia dell'Est (ossia la costa dell'Asia Minore) a Gravisca, il principale porto di Tarquinia, e stanziatisi nell'importante città-stato a esercitare la loro arte impiantando piccoli *"ateliers"* nel centro urbano o nel territorio limitrofo, si trasferiscono successivamente presso altre sedi aprendo botteghe succursali, ad esempio a Chiusi (cfr. le tombe del Colle, della Scimmia, etc...) e divulgando anche nei centri dell'Etruria interna questa forma peculiare di arte funeraria.

E sono proprio le splendide figure di danzatori, ballerine, musicisti dai colori vivaci che sfilano lungo le pareti di monumenti di eccezione, rappresentati fra gli altri dalle tombe tarquiniesi dei Leopardi e del Triclinio (480/470 a.C.), accanto a quelle immortalate sulle superfici in pietra delle urne cinerarie e dei cippi sepolcrali chiusini, a catturare l'attenzione dello spettatore e dello studioso e a parlarci oggi del ruolo che poteva rivestire la musica nel mondo etrusco, e massimamente nella *"paidèia"*, ossia nell'educazione formativa dell'individuo, parallelamente a quanto conosciamo per la Grecia.

Quello che emerge con incontrovertibile chiarezza dalla lettura delle immagini, ove musicisti e danzatori ricorrono

---

8 Cfr. S. Steingraber, *Affreschi etruschi. Dal periodo geometrico all'Ellenismo*, San Giovanni Lupatoto 2006.

con frequenza nelle scene di banchetto, giochi, caccia, agoni sportivi, ludi funebri, riti e cerimonie religiose, è il ruolo di assoluto primo piano che la musica e le *performance* di spettacolo ad essa connesse - dovevano giocare nel mondo etrusco in tutte le manifestazioni della vita e della morte, come si evince dalle stesse rappresentazioni di vita ultraterrena ambientate in un Aldilà disegnato alternatamente, nelle diverse epoche, con contorni dalle sfumature idilliche o funeste.

Protagonista incontrastata delle rappresentazioni funerarie etrusche è la coppia di coniugi sdraiati sulle *klinai*, i lettini conviviali, ritratta nelle innumerevoli scene di banchetto ambientate nelle sale tricliniari delle residenze aristocratiche o all'aperto, nei Campi Elisi, ed allusive nel contempo ai conviti cui i defunti avevano preso parte nel corso della loro vita terrena ed ai banchetti allestiti nella vita ultraterrena, financo entro gli spazi oscuri dell'Averno, nella Reggia di Ade, l'etrusco Aita, il dio dei morti.

Colpiscono, nel quadro inusitato degli affreschi delle camere funerarie di Tarquinia, dettagli curiosi e inconsueti appannaggio della vita quotidiana quali, ad esempio, nella tomba della Caccia e della Pesca, la lira appesa sulla parete alle spalle del piccolo servitore impegnato a riempire una caraffa di vino, cui il giovane flautista, posto accanto alla signora sdraiata al fianco del marito, offre un preciso "contrappunto sonoro" (fig. 2 a-c).

D'altro canto, se l'occorrenza di danze, canti, suoni melodiosi di flauti e cetre ben si addice ad un contesto di festa quale quello di un banchetto o di un simposio, l'impiego della musica si rivela atto ad accompagnare anche altre situazioni rappresentate nell'arte funeraria.

Sulla parete di fondo della tomba dei Giocolieri, sempre



a



b



c

Fig. 2 a-c. Tarquinia, tomba della Caccia e della Pesca (510 a.C.), parete di fondo della seconda camera: scena di banchetto domestico, dettagli. (fig. 2a: da O. Sutkowska, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, nota 51, p. 91, fig. 13.

a Tarquinia, una donna equilibrista, al centro, sostiene sulla testa un alto candelabro, in direzione del quale un giovane, in piedi dentro una tinozza, sta lanciando degli anelli: alle spalle della fanciulla, un musico accompagna i movimenti del gioco (fig. 3).

Osserviamo, sulla parete destra della medesima tomba tarquiniese, un'altra figura femminile, una danzatrice, che esibisce una folta e lunga chioma corvina (fig. 4) ed ancora, a seguire, un'altra ballerina, questa volta caratterizzata da una magnifica capigliatura fulva: colori netti e vivaci che sembrano suggerire l'uso di tinture assimilabili a quelle naturali tratte dall'*henné*.

La figura femminile che emerge dal repertorio iconografico del mondo etrusco presenta dei tratti del tutto originali nel panorama del mondo antico, estremamente "moderni", specialmente se paragonati a quelli che connotano la donna nel mondo greco o romano contemporanei. Per i Greci e i Romani, infatti, ella ricopriva un ruolo inequivocabilmente secondario e alla donna era deputato uno spazio angusto, coincidente quasi esclusivamente con quello racchiuso entro i confini degli ambienti domestici, di cui Lucrezia<sup>9</sup>, intenta a filare al lume delle candele nell'atrio della casa circondata dalle fedeli ancelle, rappresenta ancora la summa icona.

Il linguaggio dell'arte ci racconta, invece, di una donna etrusca partecipe, al fianco dell'uomo, di tutti gli svaghi e le attività culturali, conviviali, sportive che componevano la vita sociale dell'individuo e del nucleo familiare ari-

---

<sup>9</sup> Lucrezia, figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e moglie di Collatino, è una figura mitica della storia di Roma legata alla cacciata dalla città dell'ultimo re Tarquinio il Superbo. Simbolo di pudicizia, castità e virtù, ella divenne suo malgrado oggetto della passione e della violenza di Sesto Tarquinio, figlio del Superbo, e, in conseguenza all'oltraggio subito, scelse di togliersi la vita divenendo così anche il simbolo della fedeltà coniugale.



*Fig. 3. Tarquinia, tomba dei Giocolieri (520 a.C.), parete di fondo.*



*Fig. 4. Tarquinia, tomba dei Giocolieri (520 a.C.), parete destra: danzatrice.*



Fig. 5. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: il cosiddetto Sarcofago degli Sposi, da Cerveteri (520 a.C.).

stocratico sin dall'epoca arcaica (v. Appendice, brano 2): mollemente adagiata sul lettino conviviale accanto al marito (fig. 5) o seduta sulle tribune, ella prende parte alle feste ed assiste agli spettacoli teatrali, alle gare atletiche e ai giochi funebri; nelle vesti di una ballerina, rigorosamente abbigliata o cinta di abiti trasparenti, si lancia con pari naturalezza nel placido ritmo di una danza familiare o nel vortice di un ballo sfrenato (fig. 6 a-b) e, in qualità di attrice, giocoliera, musicista, rivela le medesime attitudini ed un tipo di educazione in tutto assimilabile a quella impartita ai giovani aristocratici dell'altro sesso. Nella "Vita di Numa"<sup>10</sup> Plutarco ci racconta dell'esistenza

---

10 Plutarco, *Vita di Numa*, 17: a Numa Pompilio si attribuisce la prima divisione della popolazione, testimoniata dalle fonti letterarie, in mestieri, corrispondenti a nove categorie di artigiani: "Fra tutti gli altri suoi istituti, il più ammirevole fu la distribuzione che egli fece del popolo per arti e mestieri. ...divise dunque il popolo secondo le arti in suonatori di tibia, orefici, falegnami, tintori, calzolai, cuoiari, fabbri in rame e vasai."





*Fig. 6 a-b. Tarquinia, tomba delle Leonesse (520 a.C.), parete di fondo: scene di danza familiare e comastica.*





Fig. 7. Tarquinia, tomba delle Bighe (500 ca. a.C.), parete di fondo: flautista.

di corporazioni di professionisti nell'antica Roma che, in un'età storica assai prossima a quella delle fasi più antiche della civiltà etrusca, alla fine dell'VIII secolo a.C.<sup>11</sup>, pone in testa all'elenco, davanti a ceramisti, falegnami, tintori, conciatori di pelli, calzolai, orafi e bronzisti, la corporazione dei *tibicines*, ossia i suonatori di flauto, della quale, verosimilmente, potevano far parte anche le donne. Emblematico modello di una musicista professionista sembrerebbe infatti la splendida figura femminile vestita di lunga tunica e mantello rosso che incede sulla parete di fondo della tomba delle Bighe di Tarquinia, con la lunga capigliatura raccolta nell'alto ed ornato *sakkòs*<sup>12</sup> ed intenta a suonare uno strumento a fiato (fig. 7). Una giovane suonatrice di doppio strumento a fiato, il greco *aulòs*, è rappresentata, su un bassorilievo in pietra chiusino (noto come cippo del Museo Barracco di Roma), erta su un basso sgabello ai piedi del letto dove giace

11 La tradizione colloca il regno di Numa Pompilio fra il 715 e il 673 a.C.

12 Morbido copricapo femminile, a cuffia.



*Fig. 8. Roma, Museo Barracco: cippo chiusino in pietra fetida con scena di prothesis (esposizione del defunto), 500 ca. a. C. (Foto di Daniele Baldassarre).*

sdraiata la defunta: la piccola musicista è colta nell'atto di accompagnare con il lugubre, lungo, lento suono dello strumento<sup>13</sup> i gemiti lamentosi delle piangenti che circondano il baldacchino ove il cadavere era esposto prima della sepoltura (fig. 8).

Dunque in Etruria le donne appaiono, nell'arte, equiparate agli uomini nel ruolo che occupavano nella società, anche per quel che riguarda il mondo della musica.

Continuando nell'analisi delle raffigurazioni funerarie dipinte in cui sono rappresentati musicisti, vediamo ad esempio che, nella parete di fondo della tomba cosiddetta "del Barone", sempre a Tarquinia, un piccolo *suplu* sta suonando il doppio strumento a fiato alle spalle di un uomo con la barba che tende una coppa, la greca *kylix*, verosimilmente colma di vino, alla donna appena giunta e rappresentata nell'atto di salutarli. In questa figura femminile alcuni studiosi vogliono riconoscere, in luogo della defunta che raggiunge nell'Aldilà il marito ed il figlio, la madre del dio del vino, Semele, discesa agli Inferi a richiamare il figlio Dioniso, qualificato come tale dagli attributi della coppa e del vino (fig. 9).

Sia nella lettura in chiave mitologica della scena, che in quella quotidiana, intesa nei termini della rappresentazione di un rito funerario privato, la bevanda color rubino, eletta a simbolo dell'offerta cruenta, ne diventa nell'antichità il principale sostituto. Il vino, in luogo del sangue, viene versato al fine di placare l'eterna fame e sete dei morti e donare alle loro anime nuovo vigore, in-

---

13 Il suono monotono, lugubre e modulato dell'*aulòs* era destinato in Grecia, nei rituali di sacrificio cruento, a coprire le urla della vittima animale sgozzata sull'altare ed al medesimo strumento era riferito l'attributo di "spondaico", da "*spondè*" ossia libagione, allorché esso doveva accompagnare, ritmandoli, i movimenti del sacerdote impegnato a versare l'offerta liquida sull'altare in onore della divinità oggetto del culto: cfr. M.S. Pacetti e S. Rafanelli, in *Musica e archeologia*, cit. a nota 5, n. 19, pp 37-38.



Fig. 9. Tarquinia, tomba del Barone (510 a.C.), parete di fondo: scena familiare o mitologica (da S. Steingrüber, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, p. 41, fig. 2).

fondere nuova linfa e nuova vita, per procedere oltre la morte e continuare a vivere in un mondo “altro”, quello dell’Aldilà, collocato sovente, enfaticamente, oltre una porta chiusa, presieduta e inquadrata da una coppia di musicisti, il suonatore di cetra e quello di flauto. La medesima coppia posta, in altri affreschi tarquiniesi, ai lati di un grande cratere<sup>14</sup> (fig. 10) che, come quello dipinto nella tomba delle Leonesse, sta a rappresentare metaforicamente il defunto stesso, cui il vaso allude in quanto destinatario dell’offerta di vino in esso implicitamente contenuta.

Al di qua e al di là del limite insieme ideale e materiale della porta, i sopravvissuti, da un lato, ed i defunti, dall’altro, celebrano il momento del passaggio dal mondo terreno a quello ultraterreno con cerimonie di espia-

<sup>14</sup> Il cratere (*kràter* in greco) era un grande vaso utilizzato nel simposio per mescolare il vino con l’acqua (da *kerannumi* che vuol dire appunto mescolare).



Fig. 10. Tarquinia, tomba delle Leonesse (520 a.C.), parete di fondo: al centro, il grande cratere inquadrato dalla coppia di musicisti.

zione, di purificazione dal contagio dovuto al contatto con la morte, di esaltazione e riaffermazione della vita, di sostegno nel corso del viaggio e rivitalizzazione dell'anima del defunto: rituali di passaggio che includono danze, musica, canti, banchetti, giuochi teatrali e ludi ginnici ed equestri.

A proposito dei giuochi sportivi, si deve ad una fonte greca di IV secolo a.C., ed esattamente ad un frammento del filosofo Aristotele (n. 247), tramandatoci da Polluce (4,56), la notizia piuttosto singolare che gli Etruschi amavano praticare il pugilato a suon di musica<sup>15</sup>. Notizia che sarebbe forse rimasta accantonata nell'angolo delle curiosità erudite se alcuni preziosi documenti artistici

---

15 Cfr. anche Ateneo, *Deipnosophistai*, IV, 157.

non l'avessero comprovata: in uno dei fregi pittorici che adorna l'interno della tomba chiusina del Colle, un pugile, colto nell'atto di sferrare un colpo con il pugno, è assistito, nel corso del suo allenamento, da un giovinetto intento a suonare un duplice strumento a fiato raffigurato alle sue spalle (fig. 11). Sul corpo di un vaso del pittore di Micali<sup>16</sup> recuperato in una tomba di Vulci, alle spalle della coppia dei pugili impegnati in un incontro si nota un musicista ed un giovane con un contenitore dalla sagoma peculiare che doveva racchiudere la farina utilizzata dal pugile per asciugarsi le mani dal sudore (fig. 12). La foggia particolare dell'oggetto richiama, d'altra parte, quella di un altro strumento musicale, da percussione, assimilabile alle "maracas", di cui in Etruria non esistono molte testimonianze figurate.

Ma, ... vediamo: quali strumenti erano presenti nel mondo etrusco? In età ellenistica, il filosofo Aristosseno di Taranto<sup>17</sup>, in riferimento al mondo greco, suddivide gli strumenti musicali in tre famiglie principali, denominandoli, in base alle distinte modalità di emissione del suono, "empneustà", ossia strumenti aerofoni, nei quali l'aria introdotta con il respiro provoca il suono nello strumento, "entatà", o strumenti a corda, che comprendono le cetre, le lire, le arpe, queste ultime non documentate nel mondo etrusco, e "kroustà", strumenti a percussione, che, al fine di produrre il suono, vengono battuti l'uno contro

16 Con questo nome fittizio, attribuito ad un ceramografo etrusco del quale si ignorano vita e vicende personali, J. D. Beazley volle ricordare lo storico dell'Italia preromana, di età risorgimentale, Giuseppe Micali (cfr. M.A. Rizzo (a cura di), *Un artista etrusco e il suo mondo. Il pittore di Micali*, catalogo della mostra, Roma 1988).

17 Definito "il fondatore della scienza armonica", Aristosseno inaugurò, nella seconda metà del IV secolo a.C., l'indagine teorico-musicale in termini scientifici (v. *Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del civico museo archeologico di Milano*, a cura di R. Viccei, catalogo della mostra 20 aprile 2011-10 giugno 2012, p. 13 ss.).



*Fig. 11. Chiusi, tomba del Colle (470/460 a.C.), particolare: giuochi sportivi.*



*Fig. 12. Anfora etrusca a figure nere del Pittore di Micali, da Vulci (500 ca. a.C.).*

l'altro, a guisa di nacchere (o tavolette poste nelle mani di ballerine rappresentate negli affreschi funerari o sui vasi figurati), oppure agitati al pari delle *maracas*, se cavi e riempiti di sassolini o materiali affini che vadano ad urtare contro le pareti del contenitore, realizzato in metallo o in argilla, ed assimilabili a *tintinnabula*, sonagli con un lungo manico ed il corpo sferico, documentati in Etruria sin dal periodo villanoviano (IX- VIII secolo a.C.)<sup>18</sup>.

A fronte della varietà di strumenti a fiato, corde e percussione attestati nel mondo greco attraverso la documentazione reale, letteraria e iconografica, due sono i principali strumenti musicali tramandati dalla tradizione figurativa etrusca: il flauto, nella triplice versione di flauto semplice diritto, flauto traverso e strumento a due canne, e la cosiddetta "*lyra*", dove la cassa armonica è formata da un carapace, cioè dal guscio di una tartaruga, alternata ad un peculiare tipo di cetra, la greca *kithara*, denominata "*en berceau*" (a culla), in cui la struttura ove sono fissate le corde, realizzata in materiale ligneo o osseo, assume una caratteristica configurazione ad "U".

Per quanto attiene alla documentazione materiale, se non esiste più traccia alcuna delle corde fissate al carapace o al telaio dello strumento in quanto ottenute da fibre vegetali ed animali non più conservate, alcuni corredi funerari etruschi ed italici esposti nei musei archeologici della penisola italiana esibiscono resti di strumenti a fiato e a corda in osso ed avorio, in ordine a quanto fonti autorevoli al pari di Plinio asseriscono in relazione ai materiali con i quali gli strumenti erano confezionati. In particolare, lo studioso cui si deve una sorta di "cronaca

---

18 A. Maggiani "*Crepitacula bronzei dall'Etruria*", in BAR series, c.d.s.; cfr. anche M. Carrese, "La documentazione degli strumenti e oggetti sonori in Etruria alla luce della classificazione organologica", in *La musica in Etruria*, cit. a nota 4, pp. 229-268.



diretta” delle vicende drammatiche correlate all’eruzione del Vesuvio nel 79 a.C., distingue i flauti in legno di bosso, da utilizzarsi durante i sacrifici, da quelli in legno di loto, ossa di asino e argento da impiegarsi per il divertimento<sup>19</sup>. E dal commento alle Georgiche di Virgilio (2,193-194)<sup>20</sup>, ove il poeta del celebre carme bucolico affida per metonimia alla materia, l’avorio, il significato traslato dello strumento in cui “soffia il pingue Tirreno”, ricaviamo il dato ulteriore che le *tibiae* si fanno in avorio e si usano nei sacrifici e la notizia che “presso i Tusci da Tirreno fu istituito l’uso della sinfonia e della tibia, e per la prima volta alle funzioni sacre; e quasi tutti sono tibicini.” A parte il frammento di flauto in osso recuperato entro un corredo funerario di Chianciano<sup>21</sup>, un altro importante ritrovamento ci ha restituito il più cospicuo lotto di esemplari di strumenti a fiato rinvenuti ad oggi nel territorio dell’Etruria toscana: il carico recuperato a bordo del relitto dell’isola del Giglio, naufragato intorno al 590-580 a.C. nella baia del Campese e rimasto sigillato da uno spesso strato di pece che ne ha consentito la preservazione (fig. 13). Il carico comprendeva diversi esemplari di flauto: alcuni in legno di bosso, un legno del quale il medesimo Plinio, nella sua *Naturalis Historia*, esalta le qualità di solidità e resistenza, e un esemplare in avorio. In considerazione del loro numero elevato, questi flauti verosimilmente dovevano essere impiegati nel corso della navigazione per accompagnare rituali eseguiti a bordo,

---

19 Plinio, *Naturalis Historia*, 16, 172.

20 Contenuto negli *Sholia Bernensia* alle Georgiche di Virgilio, libro 2, versi 193-194

21 M. Martinelli, R. Melini, “L’aulòs etrusco di Chianciano: indagini attraverso la comparazione archeologica e iconografica”, in *La musica in Etruria*, cit. a nota 4, pp. 93-120. Igino, nelle sue *Fabulae* (165), narra di come Minerva creò il primo *aulòs* con le ossa di un cervo. A sostegno del racconto mitologico, il greco Polluce (4, 76) afferma che gli Etruschi solevano suonare *aulòi* di corno.



Fig. 13. Porto S. Stefano, Fortezza Spagnola, Museo Archeologico: flauti in legno ed osso dal carico del Relitto del Giglio (inizi del VI sec. a.C.). Foto di Simona Rafanelli (cortesia di Paola Rendini, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana).

allietare i banchetti, persino forse ritmare i movimenti dei rematori<sup>22</sup>, a meno che non rappresentassero un lotto di materiali destinato alla vendita<sup>23</sup>. I resti di carapace in osso e le sue riproduzioni in bronzo, conservati presso alcuni musei italiani ed esteri (cfr. gli esemplari ossei da *Paestum* (fig. 14), in un caso associati a due flauti; cfr. anche l'esemplare di carapace in bronzo, associato a due flauti traversi bronzei, di produzione greca, al British Museum di Londra<sup>24</sup>), parte essenziale nella costruzione della *lyra*, di cui vengono a formare la cassa di risonanza del suono, inducono a sottolineare una delle differenze che il repertorio iconografico etrusco ci consente di rilevare

22 In Grecia, il *trieraules* affiancava il capo dei vogatori, supportandolo nel regolare con il suono del flauto il movimento dei remi (cfr. S. Sarti, in *Musica e archeologia*, cit. a nota 5, n. 10, pp. 24-28).

23 La nave proveniva forse dall'Asia Minore, dalle zone vicino a Klazomene e a Samo e stava verosimilmente attraversando il Mediterraneo per raggiungere Massalia, l'odierna Marsiglia.

24 B. Del Papa, "Suoni dal mondo etrusco (metodo di ricerca)", in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, pp. 205-28, fig. 11.



Fig. 14. Paestum (Sa), Museo Archeologico Nazionale. Foto di Simona Rafanelli (cortesia di Marina Cipriani, Direttore del Museo e di Adele Campanelli, Soprintendente per i Beni Archeologici delle Province di Salerno, Benevento, Avellino, Caserta).

nei confronti del mondo greco. Se *lyra* e cetra “a culla” paiono infatti i soli strumenti a corde utilizzati con una certa frequenza dagli Etruschi<sup>25</sup>, la *kithara*, nell’estrema varietà delle sue formulazioni tipologiche e dimensionali, appare lo strumento *princeps* dell’insegnamento musicale nell’ambito della *paideia* greca che, come già detto, riservava alla musica un posto di prim’ordine. Inventata grazie all’astuta industriosità dell’abile *Hermès*, ladro

25 Cfr. S. Sarti, “Gli strumenti a corda degli Etruschi: uso e iconografia”, in *La musica in Etruria*, cit. a nota 4, pp. 185-204.

di mandrie, come recita il celeberrimo inno omerico (v. Appendice, brano 1), la cetra divenne da subito appannaggio del dio della luce, della razionalità e dell'ordine, quale i Greci concepivano Apollo, figlio di Zeus, sovente rappresentato nell'*imagerie* greca intento a suonare le corde di una *kithara* dalle dimensioni eccezionali.

Rispetto alla *lyra*, considerata uno strumento quasi dilettesco, la cetra rappresentava lo strumento a corde utilizzato dai professionisti, forse proprio da quei musicisti di professione assimilabili ai membri della corporazione menzionati da Plutarco, che probabilmente nella stessa Etruria, come più tardi a Roma, erano chiamati in occasione di cerimonie, rituali, feste, conviti per cui si riteneva necessaria la partecipazione di personale qualificato, di professionisti appunto<sup>26</sup>.

La *lyra* restava così relegata alla sfera del divertimento "privato" e appannaggio di quelle figure di improvvisatori parimenti rappresentati nell'arte etrusca ed identificabili talora verosimilmente, in virtù di un'identica iconografia, negli stessi aristocratici che prendevano parte ai banchetti e alle altre feste e che, mescolati agli attori ed ai musicisti e cantori di professione, si abbandonavano con essi a danze e canti<sup>27</sup>.

Dalla fonte autorevole rappresentata da Livio<sup>28</sup> apprendiamo che musicisti etruschi furono chiamati a Roma in occasione della prima istituzione dei *Ludi Scaenici* del 364-363 a.C. contribuendo alla nascita del teatro latino, ed è ancora lo storico padovano ad informarci della prima protesta ufficiale degli aulèti nel 309 a.C., quando fu

26 Cfr. S. Sarti in *Musica e archeologia*, cit. a nota 5, n. 12, pp. 29-30.

27 Cfr. anche B. Del Papa, *L'importanza della musicologia nella ricerca iconografica etrusca: dallo studio del reperto alla ricostruzione dello strumento musicale*, Canino (Vt) 2006, alle pp. 21-25.

28 *Ab Urbe Condita Libri*, VII,2,3

loro negato l'usuale banchetto annuale presso il tempio di Giove<sup>29</sup> (v. Appendice, brano 3).

Se dunque, da un lato, è assai arduo cercare di inquadrare lo statuto sociale dei musicisti etruschi, specialmente paragonandolo a quello attuale, dall'altro, trattandosi di professionisti, potremmo affermare con un certo grado di sicurezza che essi, pur non rivestendo un ruolo elevato nella società, non erano assimilabili al grado di servi, per quanto questi ultimi, come ci informa un altro storico greco, Poseidonio<sup>30</sup>, erano tenuti in Etruria in maggior conto di quanto non fossero presso Greci e Romani, tra i quali il servo era valutato a guisa d'un semplice strumento di lavoro e produzione<sup>31</sup> (v. Appendice, brano 4).

In uno degli affreschi che ornavano le pareti della tomba orvietana Golini I, esposto nel Museo Archeologico Nazionale di Orvieto, si conserva, fra quelle riferite alla preparazione e somministrazione dei pasti, una scena ove la padrona di casa, elegantemente vestita, sta sovrintendendo al lavoro dei servi intenti ad allestire alcuni tavoli su treppiedi con vari ingredienti adatti ad un pasto funerario e a un'offerta funebre, quali grappoli d'uva scura dalla

---

29 Livio, *Ab Urbe Condita Libri* IX, 30. In seguito a detta protesta, Roma rimase sprovvista di aulèti professionisti per celebrare i riti sacrificali; richiamati inutilmente da Tivoli, ove si erano rifugiati, i musicisti vennero fatti ubriacare e ricondotti a Roma grazie a tale espediente.

30 Poseidonio costituisce la fonte di Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*, 5,40.

31 La categoria dei Musici doveva essere distinta anche da quella degli artigiani, intendendo per essa i veri e propri fabbricatori degli strumenti, che in Grecia si distinguevano in *aulopoiòi*, i costruttori di *aulòi*, in *glottopoiòi*, i costruttori di ance, e persino in sottocategorie quale quella degli *aulotribai*, i perforatori delle canne dei flauti. Se è impossibile, allo stato attuale degli studi sull'argomento, discernere categorie di mestieri consimili anche per l'Etruria, alcune fonti, come ad esempio Teofrasto nella sua opera *Historia plantarum*, confermano l'esistenza di regole ben precise in relazione al taglio delle canne da utilizzare per la realizzazione e la lavorazione delle ance (cfr. C. Majnerò, R. Stanco, "AULOS "SUPLU" TIBIA. Uno sguardo sulle ance del mondo antico", in *La musica in Etruria*, cit. a nota 4, pp. 121-124).

quale derivava la preziosa bevanda color del sangue, oltre melagrane e uova che, contenendo in sé numerosi semi o il germe di una vita nuova, alludono in pari misura ad una esistenza futura oltre la morte. Dal medesimo autore greco, Poseidonio, apprendiamo che i servitori in Etruria, paragonabili ai moderni domestici, pur ricoprendo l'ultimo gradino della scala sociale, avevano diritto ad alcune proprietà: erano ben vestiti, *“troppo per essere dei servi”*, possedevano una casa e sovente una piccola proprietà terriera.

Tuttavia, nella rappresentazione figurata, la convenzione artistica impone di distinguere, tramite l'iconografia stessa, i diversi livelli sociali ed alla padrona riccamente abbigliata fanno riscontro nell'affresco orvietano i servitori raffigurati nudi, provvisti soltanto di perizoma, dove la nudità, in una accezione rovesciata rispetto al concetto greco di nudità eroica, è indizio della loro condizione inferiore rispetto a quella della *domina*.

Alle spalle del servo che sta triturando delle spezie in un bacile con una coppia di pestelli, è un suonatore di stru-



Fig. 15. Orvieto, Museo Archeologico Nazionale, tomba Golini I (350 a.C.): scena di preparazione del banchetto.

mento a fiato, vestito (fig. 15); allo stesso modo, un corto abito distingue, nella sopracitata tomba tarquiniese della Caccia e della Pesca, il giovane suonatore di doppio strumento a fiato dal servitore intento a riempire la brocca con il vino contenuto nel cratere, raffigurato nudo.

E in altri affreschi tarquiniesi il musicista indossa addirittura abiti eleganti, come la tunica ricoperta da un mantello, rapportabili entrambi, per il taglio e l'ornato, a tessuti raffinati nei quali è possibile riconoscere quelle stoffe pregiate acquistate a Mileto o su altri mercati dell'Asia Minore.

Ma la scena peculiare della tomba orvietana offre un parallelo puntuale ad un'altra notizia conservataci dalla fonte di Aristotele sopramenzionata (frammento 247: cfr. *supra* a nota 15) che, nell'enumerare le situazioni che rivelano l'intervento della musica, oltre a nominare le gare sportive di pugilato, racconta che gli Etruschi frustavano gli schiavi a suon di musica (forse, come nel caso dei rematori, davano il ritmo alle movenze del fustigatore), ma soprattutto cucinavano e impastavano il pane<sup>32</sup>.

Quasi a voler citare la fonte aristotelica, intesa come una didascalìa all'immagine rappresentata, il suonatore di doppio strumento a fiato della tomba Golini I sembra impartire il ritmo al servitore impegnato a tritare delle spezie da aggiungere alle pietanze del banchetto al fine di renderle più gustose, come apprendiamo da celeberrimi cuochi d'età romana, in particolare Apicio, secondo il quale il segreto del cuoco in cucina è “*saper terere*”, cioè “speziare”.

Il binomio musica-cucina/banchetto, sottolineato dalle

---

32 Cfr. anche Ateneo, 12, fr. 5, che ricorda come, secondo Alcimo Siculo, “*a forza di lusso, a suon di aulos, impastano il pane, e fanno il pugilato e fustigano*”.

fonti stesse, oltrech  dalla frequenza delle immagini figurate, rivela per il mondo etrusco una maggiore occorrenza (e dunque forse una predilezione) dei suonatori di flauto e di cetra a culla o di *lyra*, prevalentemente associati (fig. 16), a differenza di quanto conosciamo per il mondo greco dove la presenza caratterizzante dell'uno strumento escludeva l'utilizzo dell'altro.

La reiterata rappresentazione del flauto nell'iconografia etrusca suggerisce un'ulteriore riflessione in relazione al mondo etrusco, in netta contrapposizione con quanto si evince a proposito di quello greco. Lo strumento a fiato in Grecia era bandito dall'educazione dei giovani in quanto segno del "disordine" e ritenuto quindi nocivo ed estraneo ad una corretta "*paideia*" in opposizione alla cetra, strumento apollineo e simbolo di un ordine e di una razionalit  proiettati dalla sfera dell'individuo sull'intero corpo civico e sociale. Al contrario in Etruria lo strumento a fiato sembra riscuotere maggior favore<sup>33</sup> e questo potrebbe indicare il suo possibile inserimento all'interno di un tipo di educazione che, come si pu  intuire dalle rappresentazioni iconografiche, doveva coinvolgere verosimilmente entrambi i sessi.

Da una delle *Fabulae* di Igino, grazie alle quali   possibile riconoscere anche per gli strumenti musicali una sorta di "*protos euret s*", di scopritore, apprendiamo che, come la cetra, dono di *Hermès*,   riconducibile ad Apollo, il flauto   appannaggio di Dionisio, dio del vino e dell'ebbrezza da questo indotta e dunque dio del disordine. La favola di Igino infatti racconta che il flauto fu inventato dal-

---

33 L'insistenza delle fonti antiche nell'attribuire agli Etruschi proprio l'invenzione del flauto e di altri strumenti a fiato sembra indiziare in effetti una spiccata predilezione etrusca per questo tipo di strumenti rispetto agli strumenti a corda.





Fig. 16. Tarquinia, tomba dei Leopardi (480/470 a.C.), parete di sinistra: corteo rituale con la coppia dei musicisti, flautista e citharedo (da S. Sarti, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, p. 198, fig. 11b).

la bella dea Atena<sup>34</sup>, che lo gettò a terra dopo aver visto riflessa nell'acqua la propria immagine imbruttita dalle gote enfiate nello sforzo di suonarlo. Lo raccolse il satiro Marzia, un essere semiferino del corteggio di Dioniso, che osò sfidare Apollo in una gara musicale; perduta la tenzone, per ordine di Dioniso Marzia fu appeso ad un albero e scuoiato dal perfido Scita<sup>35</sup>.

Le fonti letterarie greche e latine attribuiscono l'invenzione della tromba tirrenica, la *salpinx*, agli Etruschi<sup>36</sup>. Diodoro Siculo, ad esempio, nella sua *Bibliotheca histo-*

34 Cfr. *supra* nota 21.

35 *Fabulae*, n. 165.

36 Cfr. S. Grandolini, "La musica etrusca nelle fonti letterarie", in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, pp. 271-280.

rica (5, 40), scrive che “*i Tirreni, quando pensarono di organizzare le loro forze di terra, inventarono la tromba, strumento estremamente utile in guerra, e da loro prese il nome di tromba tirrenica.*”<sup>37</sup>

La fonte principale che ci riporta questa notizia, il poeta latino Silio Italico, la inserisce in un contesto più generale relativo alla presunta migrazione degli Etruschi dall'Oriente: ci racconta infatti nei suoi *Punica* (5, 9-13) che Tirreno, re della Lidia in Asia Minore, in conseguenza di una grande carestia raccolse presso di sé i giovani aristocratici Meoni per portarli via da quella terra di sventura e guidarli attraversando il mare fino in Italia. Sbarcato nel Lazio, raggiunge la Toscana e qui Tirreno non solo dona il suo nome al mare che lambiva le coste occidentali della penisola italica, ma utilizzando uno strumento sonoro chiama a raccolta le genti dei villaggi circostanti per celebrare i funerali dei compagni di viaggio morti in mare. Un'altra fonte, questa volta greca, lo scrittore Iginio<sup>38</sup>, ricercando per ciascun oggetto o strumento creato dall'uomo un “inventore” fra personaggi mitici o storici, designa quale inventore della tromba proprio Tirreno, *Herculis filius*, che per primo soffiò dentro una *concha pertusa*, una conchiglia forata. Quasi a voler recare conferma alle parole di Iginio, un corredo funerario della prima metà dell'VIII secolo a.C. di Tarquinia<sup>39</sup> ha restituito insieme agli altri oggetti una conchiglia forata (fig. 17), nella quale sembra lecito riconoscere il capostipite degli strumenti a fiato. Gli autori antichi attribuiscono agli Etruschi anche l'invenzione di altri strumenti a fiato documentati dalle immagini e da alcuni resti materiali,

<sup>37</sup> cfr. anche Pausania, *Periegesi*, 2,21,3; Isidoro di Siviglia, *Origines*, 18, 4, 2.

<sup>38</sup> *Fabulae* n. 274.

<sup>39</sup> E. Li Castro in *Musica e Archeologia*, cit. a nota 5, n. 5, p. 21.



Fig. 17. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, tomba 1 della necropoli di Poggio dell'Impiccato (prima metà dell'VIII sec. a.C.): conchiglia forata (Da *Musica e Archeologia*, cit. a nota 5, p. 20, n. 5).

come ad esempio un tipo particolare di tromba definita tromba-lituo, uno strumento a forma di bastone incurvato ad una estremità che condivide il nome con il bastone utilizzato dagli àuguri per ripartire in distinti settori la volta celeste e leggere in essi i segni del volere divino recati dal volo degli uccelli. In particolare, alcune fonti greche riferiscono che la tromba così configurata venne inventata dagli Etruschi di Tarquinia<sup>40</sup> e, al pari di quanto esposto al riguardo della *concha pertusa*, dalla Cività di Tarquinia proviene un esemplare di lituo realizzato in lamina bronzea (fig. 18), rinvenuto all'interno di un deposito votivo insieme a una scure e a uno scudo in bronzo; così come le armi, anche il lituo era stato ripiegato e reso inutilizzabile in quanto divenuto oggetto di dono e consacrato alla divinità.

Litui e corni, al contempo simboli e insegne di potere dei Principi ma anche, sebbene in età più tarda, dei ma-

---

40 Strabone afferma (Geografia, 5,2,2) che trombe, pratiche religiose e musicisti furono importati a Roma da Tarquinia.



Fig. 18. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, lituo in lamina di bronzo (primo quarto del VII sec. a.C.) da un deposito votivo sul Pian di Civita a Tarquinia (da G. Bagnasco Gianni, "Lo sguardo della musica sui resti del passato. Lavori in corso dell'Università degli studi di Milano", in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, p. 30, fig. 5).

gistrati, sfilano nelle rappresentazioni figurate etrusche alla testa delle schiere di armati e dei gruppi di littori che precedono il condottiero/capo aristocratico su carro o cavallo, anticipando le teorie magistratuali di età romana. Agli Etruschi, infatti, è ricondotta anche l'invenzione del corno<sup>41</sup>, una specie di tromba ricurva (paragonabile, come il lituo, agli ottoni moderni) dal suono molto cupo, profondo, adatto ad emettere lo squillo di avvio dell'azione nelle imprese belliche e venatorie (fig. 19).

A proposito delle battute di caccia, un'altra fonte greca piuttosto interessante, Eliano<sup>42</sup>, ci racconta come gli Etruschi praticassero l'arte venatoria con l'ausilio degli strumenti musicali: al suono del flauto gli animali, fossero cervi, cinghiali o altre prede, si incantavano e, al pari di quanto sappiamo accadesse al ben noto pifferaio magico, seguivano queste melodie e, da soli, senza l'ausilio dei cani da caccia, si infilavano nelle reti (v. Appendice, brano 5). Ancora in età tarda, lo storico greco Polibio<sup>43</sup> scrive che nell'epoca in cui gli ultimi Etruschi, prima delle conquiste romane, si aggiravano liberi per le cam-

<sup>41</sup> Ateneo, 4, 184 a.

<sup>42</sup> *Historia animalium*, 12, 46.

<sup>43</sup> Storie, 12,4.



Fig. 19. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, Anfora etrusca a figure nere del Pittore di Micali, da Vulci (500 ca. a.C.), con suonatore di corno.

pagne, nei pressi della città di Roselle, si vedevano sfilare queste processioni originali composte da un suonatore di flauto seguito da cinghialetti e cerbiatti rapiti e quasi ipnotizzati dalle note emesse dallo strumento<sup>44</sup>.

A conclusione di questo rapido *excursus*, possiamo affermare con decisione, supportati dal prezioso ausilio fornitoci dalle rappresentazioni figurate, coadiuvate dalle fonti indirette rappresentate dai testi di poeti, filosofi e storici autorevoli greci e romani, che per gli Etruschi la musica aveva un ruolo di grande rilievo nella società, sia nella sfera pubblica che in quella privata, e che anche le donne si cimentavano nelle arti delle Muse. E non solo: agli Etruschi, infatti, la tradizione attribuisce l'invenzione di numerosi strumenti musicali, in particolare quelli a fiato. Ed è proprio con un'immagine di suonatore etrusco di doppio strumento a fiato, tratta dagli affreschi funerari della tomba del Triclinio di Tarquinia, affrontato ad un aulèta, ossia un suonatore di *aulòi*, munito di uno strano

---

<sup>44</sup> Cfr. *Suoni silenti*, cit. a nota 17, pp. 29-34.

bavaglio, riprodotto sul fondo interno di una coppa attica a figure rosse (fig. 20), che passiamo alla seconda parte di questo studio di ricerca: nel prossimo capitolo un musicista, e più precisamente un fiatista toscano, il sax tenore jazz Stefano Cantini, esaminerà la documentazione che l'archeologia e la storia ci hanno lasciato per arrivare a dire qualcosa di più sulla musica perduta degli Etruschi.



*Fig. 20. Londra, British Museum, kylix (coppa) attica a figure rosse del Pittore di Epiktetos: tondo interno con suonatore di aulòi munito di phorbèia (da O. Sutkowska, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, nota 51, p. 92, fig. 15).*





*Tarquinia, tomba del Triclinio (480/470 a.C.): scene di danza in un paesaggio aperto, costellato da volatili ed alberelli*



## La musica perduta degli Etruschi: la parola al musicista

---

**Stefano Cocco Cantini**

Musicista, Direttore artistico Grey Cat Jazz Festival

Ipotizzare che musica suonassero gli Etruschi è molto difficile e presuntuoso, ma di sicuro sappiamo che cosa non potevano suonare.

Nell'affrontare l'osservazione attenta delle immagini mi sono posto esattamente questo dilemma: prima del "sistema temperato"<sup>45</sup> che musica poteva essere suonata? Per sua natura l'uomo ha sempre cercato in quest'arte un modo per esprimere emozioni e sentimenti come la paura e la gioia, e per creare linguaggi, compiuti in se stessi ma anche capaci a di interagire con altri linguaggi artistici. A sua disposizione, però, aveva solo suoni che stavano bene con altri suoni consonanti, secondo regole inviolabili che sembravano scritte da Dio, un dio che cambiava a seconda dei popoli e delle culture.

Ma riaffronteremo questo fondamentale argomento dopo aver analizzato le immagini pittoriche e plastiche che sono arrivate fino ai nostri giorni.

Come strumentista a fiato mi sono concentrato soprattutto su questo tipo di strumenti e sono rimasto stupefatto dalla loro varietà e qualità costruttiva.

Il più importante e raffinato era il cosiddetto "doppio

---

<sup>45</sup> Per "sistema temperato" si intende una profonda rivoluzione armonica intervenuta a partire dal XVII sec. e che ha cambiato profondamente i rapporti tra i suoni, cioè il sistema di divisione della scala musicale basato sul temperamento "equabile". Questo sistema fu perfezionato intorno alla fine del XVII sec. e la sua diffusione nella pratica musicale portò a una vera e propria rivoluzione armonica. Con il sistema temperato il quadro di riferimento dei rapporti tra i suoni è stato oggetto di una complessiva ridefinizione rispetto ai sistemi in uso precedentemente nella musica occidentale.

flauto”, ma c’erano anche il flauto traverso (fig. 21), la tromba, il lituo, il corno e molti altri strumenti con sviluppo più semplice come i pifferi di varia fattura.

Il lituo e il corno (fig. 22 a-b) erano strumenti in lamina di bronzo a sviluppo conico paragonabili, sia come dimensione e probabilmente come ruolo, al trombone il primo e alla tuba il secondo, alla quale esso somiglia in maniera imbarazzante, a parte la mancanza di tasti (presenti invece negli strumenti più recenti), premendo i quali è possibile aprire nuovi circuiti cambiando la lunghezza della colonna d’aria responsabile della variazione e della complessità dei suoni.

Indicativamente questi strumenti, non avendo appunto la possibilità di controllare la lunghezza della colonna d’aria responsabile della variazione tonale, potevano eseguire solamente gli armonici “naturalisti”<sup>46</sup>, che si producevano variando la pressione delle labbra dentro il bocchino estraibile (fig. 23) del quale erano forniti esattamente come gli ottoni oggi.

Le note possibili erano intervallate con salti di quinta/quarta/terza e terza minore<sup>47</sup>.

Non è stato possibile fino ad oggi provare questi strumenti anche perché il solo lituo ritrovato integro è purtroppo ripiegato su se stesso (fig. 18), ma se ipotizziamo, per esempio, che la prima nota fosse stata il *do* sotto i righi in chiave di violino, le altre note possibili sarebbero

---

46 Gli armonici naturali sono i suoni (ipertoni) emessi in genere dagli strumenti a corda e dagli ottoni. Un suono prodotto da un corpo vibrante non è mai puro, ma è costituito da un amalgama in cui al suono fondamentale se ne aggiungono altri più acuti e meno intensi: questi sono gli armonici, che hanno una importanza fondamentale nella determinazione del timbro di uno strumento e nella determinazione degli intervalli musicali.

47 In musica, per “salti di terza, quinta, ecc.”, si intende la distanza tra la tonica, cioè la prima nota, e la terza/quinta/ecc. successive. Ad es., nella scala di *do* maggiore, partendo dal “do”, la terza è “mi”, la quinta è “sol” ecc.



Fig. 21. Urna cineraria in pietra dall'ipogeo dei Volumni a Ponte San Giovanni (Pg), II-I sec. a.C. (da F. Jurgeit, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, p. 20, fig. 13).



a



b



c

Fig. 22 a-b: a: Porano, loc. Settecimini (Orvieto), tomba degli Hescanas (fine del IV sec. a.C.), con un corteo accompagnato dai suonatori di lituo e di corno (da B. Del Papa, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, p. 221, fig. 12); b: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: corno in lamina di bronzo, IV sec. a.C. (da F. Jurgeit, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, p. 18, fig. 6).



Fig. 23. Bocchino estraibile di tromba moderna.

state indicativamente il *sol* al 2° rigo, il *do* al 3° spazio, il *mi* al 4° spazio, il *sol* sopra i righi e così via (fig. 24).

Per il corno vale la medesima riflessione fatta per il lituo. Naturalmente le note emesse, anche se in numero esiguo, sarebbero state più che sufficienti per l'uso e il ruolo che doveva ricoprire nell'antichità questo tipo di strumenti a fiato che, con un po' di fantasia e con l'ausilio di immagini nonché per il tipo di suono emesso, dovevano essere verosimilmente utilizzati nelle parate militari, nelle piazze, in battaglia, o comunque dove erano necessari volume alto ed una proiezione lontana del suono (fig. 19). Ruolo difficilmente sostenibile per altri più sofisticati strumenti antichi come i "flauti"<sup>48</sup>. Essi erano infatti caratterizzati da un buon volume sonoro, ma non certo assimilabile a quello degli strumenti sopra menzionati, cioè il lituo e il corno.

I "doppi strumenti"<sup>49</sup>, usati anche dai Greci e dagli As-

<sup>48</sup> Cfr. il contributo "L'aulòs", in *Mousikè Tècne*, p. 35 ss., dove si sottolinea la necessità di distinguere lo strumento musicale antico da quello moderno.

<sup>49</sup> Impiego l'espressione "doppio strumento" in quanto, come spiego più avanti, ritengo improprio attribuire la definizione "doppio flauto" ad un tipo di strumento prevalentemente ad ancia semplice o doppia.



Fig. 24. Alcuni armonici naturali a partire da “do”.

siri, erano costruiti prevalentemente in bosso, un legno durissimo che troviamo ancor oggi nei parchi e nei giardini pubblici. In quanto stabile e sonoro, questo era il principale materiale usato anche per la costruzione dei clarinetti e degli oboi del 1700/1800, prima dell'avvento dell'ebano. Le proprietà del bosso erano state comprese anche dai nostri antenati Etruschi, che avevano costruito strumenti bellissimi e smontabili in più parti.

Ma perché due elementi suonati contemporaneamente? E che relazioni e differenze c'erano tra loro?

Qui inizia la magia della musica!

Alla prima osservazione di alcuni affreschi funerari etruschi, la cosa che più ha attratto la mia attenzione è il fatto che una delle mani del musicista avesse sempre il mignolo tenuto sotto lo strumento (fig. 25) e che generalmente una delle due canne fosse più lunga dell'altra (fig. 26).

Secondo alcuni studiosi, l'*aulòs* greco si differenziava dal doppio strumento etrusco<sup>50</sup> per lo sviluppo della forma: quello greco ha un canneggio dolcemente conico da stretto a largo, quello etrusco cilindrico con una

<sup>50</sup> Del quale, come spiega sopra Simona Rafanelli, resta ancora sconosciuto il nome, mentre conosciamo quello del suonatore: *Suplu*.



Fig. 25. Tarquinia, tomba dei Leopardi (480/470 a.C.), parete destra: suonatore di doppio strumento a fiato, particolare (da O. Sutkowska, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, nota 51, p. 87, fig. 1).

campana accentuata<sup>51</sup>. Ambedue sono provvisti di uno o più barilotti (camere di espansione dell'aria: fig. 27 a-b) dopo l'imboccatura. Per imboccatura si intende la parte iniziale dello strumento, quella parte dove è appoggiata l'ancia (fig. 28), cioè una linguetta di canna<sup>52</sup> affinata e lisciata, che vibra grazie alla pressione delle labbra quando è messa a contrasto o con un bocchino o con un'altra ancia (doppia ancia).

Oggi il clarinetto e il sassofono hanno un bocchino con ancia semplice (fig. 29), che serve ad innescare e a far vibrare la colonna d'aria dentro lo strumento stesso; nell'antichità esisteva ed era comunissima invece la doppia ancia, esattamente come hanno oggi l'oboe ed

<sup>51</sup> Cfr. il contributo di Olga Sutkowska, "Etruscan and Greek Double Pipes: an Iconographical Comparison of their Organology", in *La musica in Etruria*, cit. a nota 8, pp. 79-92, fig. 87

<sup>52</sup> Cfr. *supra* a nota 31.



Fig. 26. Tarquinia, tomba del Gallo (400 a.C.) (da O. Sutkowska, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 51, p. 90, fig. 9).

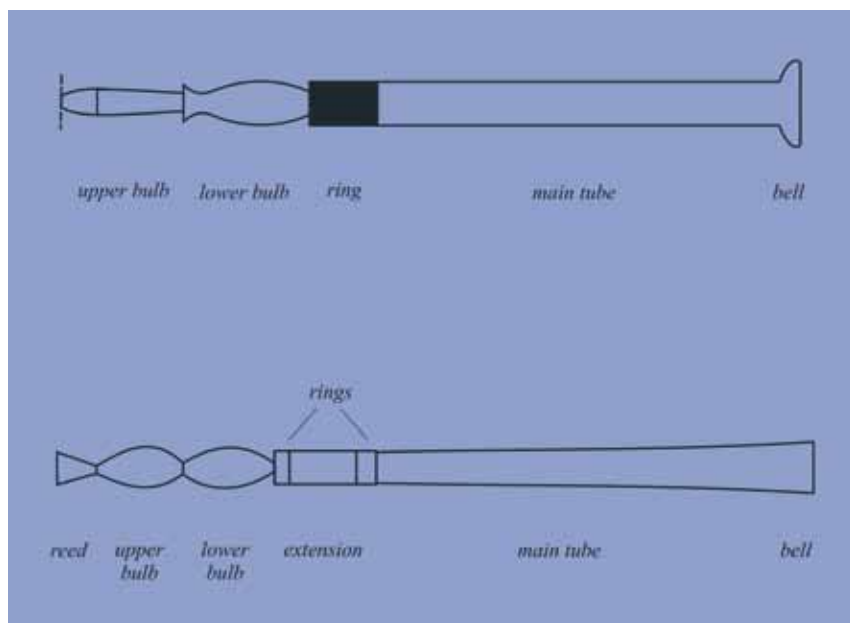


Fig. 27 a-b. Riproduzione grafica dello strumento dipinto nella tomba dei Leopardi di Tarquinia e di quello raffigurato sul cratere a campana attico del Pittore di Polion (da O. Sutkowska, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, nota 51, p. 87, figg. 3-4).



*Fig. 28. Bocchino di sax completo di ancia e fascetta.*



*Fig. 29. Ancia semplice per sax e clarinetto.*





*Fig. 30 a-b. Doppia ancia per oboe, corno inglese e fagotto.*

il fagotto (fig. 30 a-b), rappresentata in molte immagini dell'antica Grecia e dell'Egitto.

E gli Etruschi?

Osservando un particolare di un dipinto della tomba Francesca Giustiniani di Tarquinia (fig. 31 a-b) e precisamente il suonatore, si può notare che il pittore ha dipinto la parte iniziale dello strumento fuori dalle labbra del musicista, come se avesse in qualche modo voluto farci comprendere l'esatta conformazione dell'ancia. L'ancia qui dipinta non è né l'ancia semplice né l'ancia doppia descritte prima ma un altro tipo di ancia, ossia il tipo semplice battente (fig. 32) come quella ancora oggi impiegata nelle launeddas sarde<sup>53</sup> (fig. 33): anche se il taglio obliquo della canna ha un andamento contrario a quello normalmente praticato oggi in quel tipo di ancia, è fuor

---

<sup>53</sup> L'archeologia comprova largamente lo stretto rapporto intercorrente sin dall'antichità fra la civiltà etrusca e la grande isola del Mar Tirreno: in particolare, nel territorio della Maremma Toscana, i numerosi reperti sardi recuperati nelle tombe etrusche di Vetulonia e del suo territorio documentano felicemente questo frequente interscambio commerciale e culturale.



Fig. 31 a-b. Tarquinia, tomba Francesca Giustiniani, (450 a.C.) (da O. Sutkowska, in *La Musica in Etruria*, cit. a nota 4, nota 51, p. 89, figg. 7-8).



di dubbio che il pittore intendesse rappresentare proprio quella.

L'efficacia dell'ancia battente è migliore in uno strumento di forma cilindrica come le launeddas e forse l'antico strumento a fiato etrusco, piuttosto che in uno di forma conica. Questa è probabilmente anche la ragione per cui, nell'iconografia etrusca, lo strumento assume uno svilup-



*Fig. 32. Ancia semplice battente per launeddas.*



*Fig. 33. Due launeddas collegate con filo e cera.*

po principalmente cilindrico rispetto a quello greco, di solito rappresentato leggermente conico. E' chiaro che, a seconda del tipo di ancia utilizzata, il timbro, l'emissione, lo sviluppo, nonché la larghezza dei fori, fossero molto diversi.

Torniamo all'osservazione sopra espressa, che riguarda

la posizione delle mani dell'esecutore, osservazione che mi porta ad ipotizzare quale tipo di musica potesse essere suonata con quello strumento.

Ho notato un particolare a cui attribuisco personalmente una grandissima importanza. Una delle mani del musicista tiene quasi sempre il mignolo sotto ad una delle due canne dello strumento con il compito di sorreggerlo<sup>54</sup>: questo dettaglio non è casuale e ci fa riflettere sul ruolo rivestito dalle due parti, le due canne appunto, che compongono lo strumento stesso. Sono giunto, dopo varie osservazioni e riflessioni, a poter affermare con certezza la ragione di tale impostazione delle dita, che spiega il ruolo differente delle due parti dello strumento. Infatti la canna con il mignolo a sostegno era la parte solista, cioè quella cui era affidato probabilmente il compito di sviluppare le melodie più complesse. Per realizzare questo fine, nella canna era praticato un foro nella faccia inferiore che, aperto e chiuso dal pollice, favoriva, in combinazione con i suoni ottenuti aprendo e chiudendo con le altre tre dita i fori sulla faccia superiore, l'innescò di altri armonici allungando di conseguenza l'estensione tonale dello strumento, per arrivare alla realizzazione di più note. E' molto semplice: se il mignolo non aiuta la bocca a tenere lo strumento, nel momento in cui il pollice si sposta per aprire il foro sta sotto lo strumento stesso, questo cade (fig. 34 a-b-c).

L'altra canna, priva del foro sulla faccia inferiore, poteva emettere meno note nonostante avesse nella parte superiore un foro in più, perché non avendo il foro al di sotto non poteva innescare armonici complessi. E' ipotizzabile quindi che questa canna avesse la funzione di accompa-

---

<sup>54</sup> In alcune rappresentazioni vascolari greche il suonatore di doppio strumento tiene entrambi i mignoli sotto le canne.



*a*



*b*



*c*

*Fig. 34 a-c. Ruolo fondamentale di sostegno del dito mignolo in caso di apertura del foro sotto.*

gnamento all'altra: si può pensare dunque che il musicista facesse emettere alla canna senza il foro sotto un suono continuo, cioè che questa avesse la funzione di *bordone*.

Non a caso si osserva che generalmente le lunghezze delle due canne sono diverse, a conferma dei differenti ruoli delle due parti dello strumento.

Una riflessione a margine meritano, a questo proposito, le due lunghe canne in osso provviste di numerosi fori di grandi dimensioni esposte, con il carapace parimenti osseo utilizzato come cassa di risonanza per una *lyra*, in una vetrina del Museo Archeologico di Paestum (fig. 35). Considerate come le due parti di un doppio *aulòs* greco, queste canne, recuperate in effetti nel corredo di una tomba verosimilmente estranea al contesto della città greca di *Poseidonia* (poi *Paestum*), devono in realtà essere interpretate come due strumenti singoli distinti, in primo luogo proprio in virtù dell'elevato numero dei fori che comportano l'utilizzo necessario delle dita delle due mani su ciascuno strumento. Inoltre la notevole ampiezza dei fori non è consona ad uno strumento a doppia ancia, qual è l'*aulòs* greco.

Un'altra osservazione che ho potuto fare riguarda un oggetto strano al quale viene assegnato generalmente un ruolo a mio avviso sbagliato: la *Phorbeia* (fig. 20). Questo oggetto merita un'osservazione ed un ragionamento particolari.

La *Phorbeia* è una specie di museruola, di pelle o di materiale simile, che veniva indossata durante l'esecuzione di un brano musicale da parte dei suonatori di doppio strumento a fiato. Così almeno possiamo vedere in numerose raffigurazioni etrusche e greche. Essa poteva avere anche un sostegno che passava sopra la testa, tipo la montatura che viene usata sul cavallo e che serve a



*Fig. 35. Paestum (Sa), Museo Archeologico Nazionale. Foto di Simona Rafanelli (cortesia di Marina Cipriani, Direttore del Museo e di Adele Campanelli, Soprintendente per i Beni Archeologici delle Province di Salerno, Benevento, Avellino, Caserta).*

reggere il morso. Generalmente, per spiegare la presenza di questo oggetto nelle raffigurazioni si è ipotizzato che servisse per sorreggere meglio il doppio strumento in bocca, o comunque rendere più stabile l'imboccatura. Sinceramente, trovo l'ipotesi poco sensata dal momento che le labbra di per sé cingono i due bocchini o le due anse e che a quel punto difficilmente gli strumenti si muovono; per la funzione di sostegno, sarebbe stato molto più razionale legare insieme la parte iniziale degli strumenti, come del resto avviene nelle *Launeddas*, (fig. 33). La *Phorbeia* è invece a mio parere una fascia di contenimento delle guance che ha il compito di favorire l'insufflazione dell'aria nel bocchino, perché secondo me gli Etruschi e i Greci conoscevano la respirazione circolare. Ricordo perfettamente il mio anziano maestro di musica Bonello Bonarelli che mi insegnava da bambino la respirazione circolare con l'aiuto di un tovagliolo legato dietro la testa che mi comprimeva le guance. Ecco, penso esattamente questo: che gli Etruschi e i Greci utilizzassero la tecnica della respirazione circolare, una tecnica antichissima che permetteva di ottenere un suono continuo ed ipnotico, usata anche dagli aborigeni australiani per suonare il didgeridoo<sup>55</sup>.

Questa tecnica consiste nell'incamerare aria nelle guance e spingerla dentro lo strumento nel momento esatto in cui si inspira dal naso, mantenendo così continuo il flusso dell'aria in uscita. Avere una fascia alle guance che aiuta a spingere l'aria fuori mentre si inspira dal naso è un enorme vantaggio.

Ma perché gli Etruschi usavano uno strumento a due can-

---

<sup>55</sup> Il didgeridoo è lo strumento a fiato ad ancia labiale degli aborigeni australiani, che lo suonano usando appunto la tecnica della respirazione circolare.



ne, ossia potremmo dire suonavano contemporaneamente due strumenti, che avevano ruoli diversi? Le osservazioni che ho fatto mi hanno permesso di formulare un'ipotesi. Ma dobbiamo fare prima una breve digressione.

Il mondo antico era dominato da un caos musicale terribile dovuto principalmente alla continua ricerca da parte dei musicisti di sviluppare ed ampliare le possibilità tonali, cioè le armonie che sono la combinazione di più suoni che stanno bene insieme. Intorno al 530 a.C. a Crotone il filosofo Pitagora, come vuole la tradizione, fece degli esperimenti importantissimi con i monocordi<sup>56</sup> per dipanare questo grande mistero: perché ogni volta che si tentava di cambiare la tonalità combinando vari suoni, questi diventavano sgradevoli e stridenti?<sup>9</sup> Eppure ....

Parlare di musica Etrusca o Greca senza conoscere l'equabilità dei suoni e il sistema temperato è impossibile.

L'origine della questione deve essere fatta risalire agli antichi Greci, che avevano derivato i suoni musicalmente più significativi da inviolabili relazioni matematiche, considerate alle stregua di impronte digitali degli dèi. Le proporzioni che facevano sì che due note diverse si fondessero tra loro a formare un'unione gradevole all'orecchio erano considerate sacre.

Secoli dopo l'affermazione di Pitagora secondo la quale il numero è l'essenza di ogni cosa e la regolarità dell'universo (armonia) si rivelerebbe in rapporti numerici semplici, il grande astronomo e teorico della musica Giovanni Keplero (1600) riformulò l'idea con parole eloquenti: "la geometria precede la creazione delle cose, è eterna come lo spirito di Dio, la geometria è Dio stesso"<sup>57</sup>. L'ar-

---

<sup>56</sup> Strumento formato da una sola corda.

<sup>57</sup> Cfr. S. Isacoff, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, (2001) Torino 2005

monia musicale era quella stessa geometria di origine divina resa percepibile ai sensi, quindi un fatto su cui non era lecito scherzare. Eppure ...

Di pari passo con l'evoluzione dell'arte musicale si andò formando un paradosso allarmante che minacciava di insidiare e indebolire l'intero ordinamento: se clavicembali e organi venivano accordati con queste venerabili formule, essi producevano determinate note, ma diventavano del tutto inadeguati a riprodurne altre. Nessuno strumento a note fisse, come ad esempio il pianoforte, è in grado di comprenderle tutte. E dunque certe combinazioni di suoni che avrebbero dovuto suonare in modo dolce e consonante tra loro risultavano invece spesso stridenti e terribilmente dissonanti.

Nella loro ricerca della soluzione i musicisti cominciarono a *temperare*, cioè ad alterare lievemente l'accordatura dei loro strumenti allontanandosi dagli antichi ideali di perfezione puramente matematica. Il compromesso finale l'odierno *temperamento equabile* abbandonava decisamente le proporzioni fissate nell'antichità.

Già Pitagora, appunto, intorno al 530 a.C., cominciò a compiere una serie di esperimenti con le ottave e le quinte sperando che la matematica lo confortasse e lo aiutasse a sistemare il caos musicale esistente. Costruì due monocordi e produsse sette ottave sul primo e dodici quinte sull'altro, ma le note che, dopo un ampio circolo, alla fine avrebbero dovuto risultare uguali, in realtà non lo erano: si era verificato "*l'errore fatale*", quel piccolo ma terribile errore matematico che impediva di ritrovare, a dispetto della regola matematica, la stessa nota sui due monocordi.

La verità è che le ottave e le quinte, se create secondo le pure proporzioni matematiche di Pitagora, sono incom-

mensurabili: più si allontanano dal loro comune punto di partenza, più si differenziano.

Oggi abbiamo una spiegazione matematica del perché una serie di quinte costruita a partire da un DO non arrivi mai a completare un circolo perfetto giungendo infine a un altro DO uguale, ma prosegua invece all'infinito in una sorta di spirale. Le ottave sono basate su multipli di *due* (sono formate cioè dalla proporzione 2:1), mentre le quinte si fondano su multipli di *tre* (stanno tra loro in rapporto 3:2). Sia due che tre sono *numeri primi*, divisibili cioè solo per se stessi e per il numero uno. E numeri primi diversi non possono mai avere un divisore in comune, eccetto l'unità. Ma questo Pitagora non poteva saperlo.

Ecco perché gli Etruschi non potevano suonare armonie complesse come quelle che oggi suonano alcuni gruppi musicali spacciandole per musica antica. Essi potevano suonare solo melodie semplici, basate su intervalli stabiliti e influenzati dal numero dei fori, dalla lunghezza, dal materiale e dalla conicità degli strumenti, ma potevano però usare dei doppi strumenti come quello che abbiamo descritto dando ad ognuno un ruolo diverso: usavano una delle due canne come solista e mantenevano uguale per uno stesso brano musicale la nota prodotta dall'altra delle due canne, quella che sopra abbiamo definito bordone. Con questo sistema potevano eseguire in ogni brano scale diverse, ovvero utilizzavano quelli che chiamiamo "modi". Che cosa sono i "modi"?

Sappiamo il loro nome e conosciamo il loro "colore musicale": Ionico, Dorico, Frigio, Lidio, Misolidio, Eolio e Locrio o Ipofrigio<sup>58</sup>.

Questi meravigliosi nomi "greci" fanno parte ancora del

---

<sup>58</sup> Le denominazioni corrispondono alle diverse aree territoriali e culturali della Grecia.

linguaggio musicale corrente, soprattutto del Jazz. Il Jazz modale significa proprio questo, improvvisare usando un “modo”.

E' difficile con le parole far “sentire” queste meraviglie del suono, ma cercherò con alcuni esempi semplicissimi

**MODI**

S. CANTINI

1. STRUMENTO SOLISTA

2. STRUMENTO ACCOMPAGNATORE

IONICO

DORICO

FRIGIO

LIDIO

*a*

Fig. 36 a-b Esempificazione visiva dei modi.

di far comprendere un concetto musicale così rilevante nella storia della musica.

Se si eseguono con la mano destra solo alcune note come quelle della scala Do-re-mi-fa-sol-la-si, cioè si suonano i tasti bianchi del pianoforte per intenderci, e con la mano

2 MODI

MIXOLIDIO

AEOLIO

LOCURIO

QUESTI SONO I NOSTRI MODI IN USO OGGI, CHIAMATI MODI ECCLESIASTICI. MANTENGONO GLI ANTICHI NOMI, ANCHE SE, CON MOLTA PROBABILITÀ, DIFFERISCONO DA QUELLI USATI DAI GRECI E DAGLI ETRUSCHI, PROBABILMENTE ANCHE PER ERRORE TRASCRIZIONI.

HO SCRITTO VOLUTAMENTE LA SOLITA SCALA A PARTIRE DAL DO PER TUTTI I MODI, PROPRIO PER FAR SENTIRE QUANTO SIA IMPORTANTE LA NOTA DI BORDONE, QUELLA MANTENUTA LUNGA DAL SECONDO STRUMENTO.

CON POCCHISIME NOZIONI MUSICALI TUTTI HANNO LA POSSIBILITÀ DI SENTIRE QUESTE MAGICHE DIFFERENZE.

sinistra si suona solo il do di continuo, senza mai staccare, avremo eseguito il modo Ionico, se invece, continuando a suonare con la destra le solite note mentre con la sinistra si suona il re, avremo eseguito il modo dorico. E così via per tutti gli altri modi (fig. 36 a-b).

Nel corso del Medioevo, nell'area europea si diffusero i modi ecclesiastici, vale a dire i modi della musica connessa con il repertorio liturgico della chiesa cristiana, che sono quelli che utilizziamo noi oggi. Ai modi ecclesiastici furono applicati i nomi usati per le scale modali greche, ma con significato diverso a motivo di una erronea trascrizione: ad esempio il modo di "mi", che in Grecia era probabilmente il modo dorico, per i teorici latini divenne il modo frigio; analogo sfasamento per tutti gli altri modi. Nonostante questo, però, quando leggo quello che Platone e Aristotele raccontano ad esempio a proposito della solennità del modo dorico, a distanza di oltre duemila anni, io percepisco la medesima emozione provocata da quella stessa solennità (cfr. brani 7 e 8 in appendice).

Per concludere, riassumo brevemente le osservazioni che ho cercato di riportare in questo scritto e che ho fatto sulle fonti iconografiche, in particolare su quelle etrusche, per arrivare a ipotizzare che cosa potessero, o meglio forse che cosa non potessero suonare gli Etruschi e come fossero i loro strumenti a fiato.

In primo luogo abbiamo visto che quello che generalmente viene definito "doppio flauto" in realtà non è affatto un flauto in quanto ha l'ancia e, come ci ha voluto mostrato il pittore della tomba Francesca Giustiniani di Tarquinia, è un'ancia battente e non un'ancia doppia come nell'aulos greco.

In secondo luogo abbiamo osservato che il doppio strumento ha solitamente una canna più lunga e una più cor-

ta e che il dito mignolo del musicista sorregge una delle due canne, quella più corta. Ciò significa che la canna più corta ha un foro nella parte inferiore che viene aperto e chiuso dal pollice e che dunque quello è lo strumento solista. Abbiamo inoltre rilevato che la seconda canna, quella più lunga, aveva la funzione di “bordone” ovvero produceva un unico suono per tutto un brano o un periodo musicale, realizzando quelli che i Greci definivano “modi”.

Dunque, gli Etruschi e i Greci, che non conoscevano il sistema temperato, suonavano scale modali, producendo una nota fissa con uno strumento e la melodia con l'altro, il solista appunto. Come affermano Platone e Aristotele nei brani riportati in appendice (nn. 7-8), ogni modo aveva la sua particolarità ed era usato in occasioni precise: il dorico, solenne e fermo, ben si attagliava alla “guerra” e ad “ogni azione violenta”, il frigio, spontaneo e suadente, era proprio “di chi attende a un'azione pacifica e non violenta”. E infatti sappiamo dalle fonti storiche (ma si vede bene anche nelle raffigurazioni) che gli Etruschi usavano la musica in molte occasioni: possiamo dunque ipotizzare che usassero modi diversi per suonare musica diversa a seconda dei contesti.

Per concludere, anche se gli Etruschi non potevano suonare nel modo in cui certe ricostruzioni della loro musica ci vogliono far pensare perché non conoscevano il sistema temperato, di fatto avevano un apparato di strumenti piuttosto raffinato e molto raffinata risulta essere la loro tecnica musicale.





## Appendice

---

### Le fonti letterarie

Le fonti letterarie riportano preziose informazioni sulla società etrusca. Abbiamo scelto alcuni brani, citati nel corso del libro, a testimonianza di quanto la musica per gli Etruschi fosse importante.

### Brano 1

Nell'*Inno a Hermes*, vv. 1-3; 13-56; 61-70 si racconta dell'invenzione della lira.

*Musa, canta il figlio di Zeus e di Maia, Ermès,  
signore del Cillène e dell'Arcadia ricca di greggi,  
veloce messaggero degli immortali.*

[...]

*Essa generò un figlio versatile, dalla mente sottile,  
un predone ladro di buoi, signore dei sogni:  
uno che spia nella notte accanto alle porte, destinato  
a compiere ben presto grandi imprese  
fra gli dèi immortali.*

*Nato il mattino, a mezzogiorno già suonava la cetra,  
e la sera rubò le vacche di Apollo arciere;  
il giorno in cui Maia lo partorì era il quarto del mese.  
Quando uscì fuori dal grembo immortale della madre,  
non rimase a lungo tranquillo nella culla sacra,  
ma si alzò in piedi e varcò la soglia dell'antro  
spazioso, cercando le vacche di Apollo.*

*Là fuori trovò una tartaruga, e ne trasse infinita gioia:  
Ermès fu il primo a produrre una tartaruga canora.  
Quella gli capitò davanti presso l'imboccatura dell'antro,  
mentre brucava l'erba rigogliosa di fronte alla casa,  
muovendosi lentamente. Il veloce figlio di Zeus*

vedendola rise e subito parlò così:  
*“Ecco un segno favorevole per me, da non disprezzare.  
 Salve, graziosa danzatrice, compagna del banchetto:  
 sono contento di vederti. Ma come mai, tu che vivi sui monti,  
 hai indosso questo splendido guscio screziato?  
 Ora ti prendo e ti porto in casa. Non ti lascio andare:  
 mi servi, sarai la mia prima vittoria.  
 Meglio tornare dentro: ci sono pericoli fuori.  
 Da viva saresti una protezione contro i sortilegi  
 funesti: da morta, intonerai un canto stupendo”.*  
 Così dicendo, la prese con entrambe le mani  
 E entrò in casa, portando il grazioso giocattolo.  
 Rovesciò la tartaruga montana, e con una lama  
 di grigio ferro ne cavò fuori il midollo.  
 [...]
 Tagliò canne di giunco nella giusta misura e le fissò  
 nel guscio della tartaruga dopo aver praticato dei fori.  
 Tutt'attorno distese con arte una pelle di bue;  
 applicò due bracci e li unì con un ponticello,  
 e tese sette corde di minùgia di pecora, ben intonate.  
 Quand'ebbe terminato il grazioso giocattolo, lo impugnò  
 e col plettro saggiò le corde, a ritmo: un tintinnio acuto  
 rispose al tocco della mano. Il dio intonò un canto soave,  
 tentando di improvvisare, come fanno i ragazzi  
 nelle feste, quando si scambiano scherzi pungenti.  
 [...]

vv. 418-427:

*Tenendo la lira nella sinistra  
 la saggiò col plettro, a ritmo: e quella, al tocco  
 della mano, risuonò melodiosa. Sorrise Febo Apollo,  
 deliziato: gli arrivò al cuore il suono armonioso  
 dello strumento divino, e mentre ascoltava lo invase*

*un desiderio dolcissimo. Toccando soavemente le corde,  
prese coraggio il figlio di Maia, fermo alla sinistra  
di Febo Apollo: con l'accompagnamento della lira  
intonò un canto – e lo assecondava la voce aggraziata –  
celebrando gli dèi immortali e la nera terra.  
[...]*

vv. 433-455; 463-465

*narrava ogni cosa con garbo, reggendo la cetra col braccio.  
Apollo fu preso nel cuore da un sentimento struggente,  
e così gli parlò con alate parole:  
“Macellaio, faccendiere instancabile, compagno di mensa,  
questo canto vale davvero cinquanta vacche!  
Credo che d'ora in poi andremo d'accordo.  
Ma c'è una cosa che vorrei sapere, versatile figlio di Maia:  
quest'arte mirabile ti accompagna dalla nascita,  
o qualcuno degli immortali o degli uomini mortali  
ti ha fatto un gran dono e ti ha insegnato il canto divino ?  
E' nuova infatti la musica straordinaria che odo:  
sono certo che non la conosce nessun uomo  
né alcuno degli dèi che abitano la casa dell'Olimpo,  
all'infuori di te, furfante, figlio di Zeus e di Maia.  
Che arte è questa che consola affanni infiniti ? Come  
la si pratica ? Vedo bene che conduce a tutti e tre  
gli obiettivi: la gioia, l'amore e il dolce sonno.  
Anch'io sull'Olimpo sono compagno delle Muse,  
cui è cara la danza e il luminoso percorso del canto,  
la musica fiorente e il suono fascinoso dei flauti:  
ma finora non ho mai apprezzato niente in pari misura,  
fra i pezzi di bravura eseguiti dai giovani nei banchetti.  
Figlio di Zeus, è incredibile con quanta grazia sai suonare.  
[...]  
Ed Ermès gli rispose con parole abilissime:*

*“Tu mi interroghi con sapienza, arciere; e io certo  
Non ti impedisco di accedere alla mia arte.  
[...]*

vv. 4475-492

*Ma poiché t'è venuta voglia di suonare la cetra,  
canta e suona e abbandonati a questo piacere  
che io ti do: a me però lascia la gloria, amico.  
Tieni in mano la compagna armoniosa e canta,  
tu che sai dire cose così belle e aggraziate.  
Dovunque ci sono banchetti lussuosi, danze amabili  
e feste splendide, portala con te in pace,  
perché dia gioia al giorno e alla notte. Se la interroga  
qualcuno preparato con arte e dottrina,  
essa insegna col canto cose gradite alla mente,  
quando è suonata con dolcezza da mano educata.  
Ma rifugge i contatti rozzi: se la interroga  
un inesperto, un principiante avventato,  
allora balbetta risposte vane e stonate.  
Ma per te è facile imparare tutto ciò che desideri.  
Perciò te la regalo, illustre figlio di Zeus:  
noi invece pascoleremo nei campi le vacche, arciere,  
su per il monte e per la pianura ricca di cavalli.  
[...]*

vv. 496-502

*Così dicendo, porse la lira: Febo Apollo la prese  
e consegnò a Ermès la sferza splendente,  
affidandogli la mandria; il figlio di Maia l'accolse  
con gioia. Apollo, il dio arciere, illustre figlio  
di Letò, impugnò la lira nella mano sinistra  
e la saggì col plettro, a ritmo: e quella, al tocco  
della mano, risuonò melodiosa; il dio intonò un canto soave.*

## Brano 2

Ateneo nel libro “*Deipnosophisti*” (I sofisti a banchetto, 123 d), riporta le affermazioni di Teopompo sugli Etruschi:

*Teopompo, nel libro CLIII della sua storia, dice che presso i Tirreni le donne sono tenute in comune, che hanno molta cura del loro corpo e che si presentano nude, spesso, tra uomini, talora fra di esse, in quanto non è disdicevole il mostrarsi nude.*

*Stanno a tavola non vicino al marito, ma vicino al primo venuto dei presenti e brindano alla salute di chi vogliono. Sono forti bevitrici e molto belle da vedere.*

*In occasione di riunione di società o di parentado, si comportano come segue: anzitutto, quando hanno finito di bere si dispongono a dormire, i servi fanno entrare, mentre le fiaccole sono ancora accese, ora cortigiane ora bellissimi giovani e qualche volta le loro mogli. Dopo aver soddisfatto le loro voglie con le une o con gli altri fanno coricare giovani vigorosi con questi o con quelle. Fanno all'amore e si danno ai loro piaceri talvolta alla presenza gli uni degli altri, ma più spesso circondano i loro letti di paraventi di rami intrecciati, sui quali stendono i mantelli.*

*Hanno certamente frequenti rapporti, con le donne, ma talora si divertono con ragazzi e giovani efebi che nel loro paese sono bellissimi da vedere perché vivono nel lusso e hanno il corpo depilato. Tutti i barbari che abitano a Occidente si strofinano il corpo con la pece e lo rasano.*

*Presso i Tirreni vi sono, inoltre, molte botteghe condotte da specialisti per questa operazione, come vi sono i barbieri presso di noi. Quando le frequentano, si prestano al necessario in tutte le maniere, senza vergognarsi di essere visti dai passanti.”*

### Brano 3

Tito Livio, *Ab Urbe Còndita* libri, 9, 30, racconta la protesta degli aulèti professionisti:

*In quel medesimo anno si verificò un episodio di cui non parlerei perché privo di importanza, se non fosse che sembrò toccare la sfera religiosa. Gli aulèti, indignati perché gli ultimi censori avevano loro vietato di celebrare il tradizionale banchetto nel tempio di Giove, si recarono in massa a Tivoli, sicché a Roma non rimase nessuno in grado di accompagnare con la musica i riti sacrificali. Il Senato guardò alla cosa come a un'irregolarità di natura religiosa, e inviò a Tivoli degli ambasciatori con il compito di fare tutto il possibile per ricondurre a Roma i suonatori.*

[...]

*I Tiburtini garantirono il loro interessamento: in un primo tempo convocarono gli aulèti nella Curia e li invitarono a rientrare a Roma; ma poi, vedendo che non riuscivano a convincerli, li ingannarono ricorrendo a un espediente del tutto appropriato alla natura di quelle persone. In un giorno di festa i cittadini, chi in un modo, chi in un altro, invitarono gli aulèti nelle loro case con il pretesto di rallegrare il banchetto con la musica, e li fecero bere – gli aulèti sono solitamente molto amanti del vino – finché si addormentarono. Così, immersi nel sonno com'erano, li misero su dei carri e li riportarono a Roma. Gli aulèti non si accorsero di nulla, se non quando la luce del giorno li sorprese ancora in preda ai fumi dell'ebbrezza, sui carri abbandonati nel Foro.*

#### **Brano 4**

Posidonio d'Apameà, in *Diodoro Siculo*, V, 40, scrive a proposito dei banchetti degli Etruschi:

*Gli Etruschi, che anticamente si distinguevano per la loro energia, conquistarono un vasto territorio sul quale fondarono numerose città importanti. [...]*

*Poiché risiedono in una terra fertile di frutti di ogni sorta, che diligentemente coltivano, godono di un'abbondanza di prodotti agricoli che non soltanto bastano al loro mantenimento, ma li spingono ad un lusso eccessivo e alla mollezza. Si fanno apparecchiare due volte al giorno tavole sontuose, con tutto ciò che contribuisce ad una vita raffinata, con tovaglie ricamate a fiori, molti vasi d'argento, e si fanno servire da un "nugolo" di servi.*

*Alcuni di questi sono di rara bellezza, gli altri sono abbigliati con vesti più ricche di quanto convenga allo stato servile. I domestici presso di loro hanno dimore particolari di ogni genere, come è di regola per gli uomini liberi.*

*In generale hanno perduto il vigore per cui erano famosi nei tempi antichi e a forza di banchetti e di piaceri effeminati hanno perduto la reputazione che i loro avi avevano conseguito in guerra, il che non stupisce.*

**Brano 5**

Eliano, nella sua *“Storia degli animali”*, XII, 46, ci parla della caccia che gli Etruschi facevano a suon di musica:

*Un racconto, ricordato frequentemente dagli Etruschi, pretende che presso di loro si catturino i cinghiali e i cervi non soltanto con reti e con cani, come si fa in generale, ma con l'aiuto della musica. Ecco come: dispongono le reti e altri arnesi da caccia e tendono le loro trappole alla selvaggina; ma ecco che balza fuori anche un flautista di talento, che cerca di suonare le melodie più armoniose e fa risuonare tutto ciò che vi è di più dolce nell'arte del flauto; nel silenzio e nella pace generale questa musica arriva sulle rive, nelle vallate e al fondo delle foreste e il suono, per dirla con una parola, penetra in tutti i nascondigli e in tutte le tane degli animali. Dapprima cominciano con lo stupirsi e con l'averne paura; poi il puro e irresistibile piacere della musica si impadronisce di loro, e quando ne sono affascinati dimenticano i loro piccoli e la loro tana. Sebbene gli animali non amino allontanarsi dal luogo natio, trascinati come se fossero soggetti a qualche incanto, sotto il fascino della melodia, si avvicinano e cadono nelle reti dei cacciatori, vittime della musica.*



## Brano 6

Pindaro, nella *XII Pitica*, parla dell'aulòs:

*A Mida d'Agrigento Auleta*

[...]

*Ma quando (Atèna) da queste fatiche  
ebbe salvato l'eroe diletto (Persèò),  
una melodia da vergine compose  
con tutte le voci dell'aulòs,  
per imitare con lo strumento  
il lamento sonoro scaturito  
dalle mascelle frenetiche di Euriale.*

*La deà la trovò e trovatala  
ne fece dono agli uomini mortali,  
la chiamò aria delle molte teste,  
glorioso incentivo alle gare  
che adunano il popolo;  
essa percorre il bronzo sottile  
e insieme le anse di canna  
che vive presso la città delle Càriti  
dai bei cori, nel sacro recinto  
della ninfa Cefisia,  
fedeli testimoni dei corèuti.*

[...]

**Brano 7**

Platone, nella *Repubblica*, libro III, ci parla dei modi:

*Le armonie lamentose sono la missolidia, la sintonolidia e altre simili che non sono utili neanche alle donne. Le armonie languide sono la ionica e la lidia. La dorica appartiene a chi dimostra coraggio in guerra e in ogni azione violenta, e pur se sconfitto o ferito o in punto di morte o vittima di qualche altra sciagura, sempre reagisce alla sorte con fermezza e sopportazione. La frigia invece è di chi attende a un'azione pacifica e non violenta, ma spontanea, o persuade e chiede qualcosa a qualcuno, con la preghiera se si tratta di un dio, con l'insegnamento e il monito se si tratta di un uomo; quindi queste due armonie, la violenta e la spontanea, lasciale.*

*Ti resta utile per accompagnare una melodia (che si compone di tre elementi; parola, harmonia e ritmo) la lyra e la cetra in città, mentre in campagna andrebbe bene una specie di siringa.*

## **Brano 8**

Aristotele, *Politica*, cap. VIII, circa cinquanta anni dopo Platone conferma il carattere dei modi indicati da Platone ed afferma:

*La natura dei modi è così dissimile, che ascoltandoli si è commossi in maniera diversa e non si riceve da ciascuno la stessa impressione. Infatti il modo detto lidio ci farà provare una sensazione dolorosa e affliggente; il dorico, ci comunicherà un sentimento di fermezza e di perfetto equilibrio; infine il frigio ci ispirerà un furore “divino”.*



## INDICE

Presentazione

Cinzia Tacconi

*Assessore alla Cultura Provincia di Grosseto*

---

pag. 5

Introduzione

Roberta Pieraccioli

*Coordinatore della Rete dei Musei*

*della Provincia di Grosseto*

---

pag. 7

La musica perduta degli Etruschi:

la parola all'Archeologa

Simona Rafanelli

*Etruscologa. Direttore del Museo Archeologico*

*"Isidoro Falchi" di Vetulonia.*

---

pag. 15

La musica perduta degli Etruschi:

la parola al Musicista

Stefano Cantini

*Musicista, Direttore artistico Grey Cat Jazz Festival*

---

pag. 49

Appendice

---

pag. 73





*Finito di stampare  
nel mese di Maggio 2013*