



Petretto, Maria Alessandra (1995) *L'Aulos. Sandalion*, Vol. 16-17 (1993-1994), p. 107-124.

<http://eprints.uniss.it/4481/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

16 = 17

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Via Baracca, 3 - 07100 SASSARI

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battezzore e Pietro Meloni

GIOVANNI CACCIA, Note sull'importanza culturale dell'asfodelo □ MARIA MAŠLANKA SORO, L'emarginazione e l'autocoscienza: due risvolti della sofferenza di Edipo nell'*Edipo Re* di Sofocle □ ROSAMOND KENT SPRAGUE, Aristotle's *De Anima* as biology □ ANNA MARIA MESTURINI, Aristotele, *Poetica* 17 e *Retorica* III 10-11: μῦθος e μεταφορά □ ANTONIO M. BATTEGAZZORE, Perché i semi «saltano» sull'aia sotto l'assolato cielo di Babilonia? (Theophr. *De igne* 44, 5-10) □ WALTER LAPINI, Tiberiano 4,30-31; Seneca, *N.Q.* 3,26 □ M. ALESSANDRA PETRETTO, *L'Aulos* □ GIOVANNA MARIA PINTUS, *Vbi fuerit corpus, ibi congregabuntur aquilae*: Lc 17,37 nell'interpretazione di Ambrogio □ Recensioni, schede e cronache.

Sassari 1993-1994

M. ALESSANDRA PETRETTO

L'AULOS

L'αὐλός fu lo strumento musicale presente con più frequenza in tutte le occasioni di vita comunitaria greca e romana. In Grecia gli strumentisti detti auleti erano complemento indispensabile nei momenti ricreativi, nelle pratiche religiose, nel dramma, perfino nelle azioni di guerra. Ma nonostante tale presenza capillare, i Greci considerarono sempre l'αὐλός un elemento quasi estraneo alla propria cultura, contrappo-
nendogli la λύρα quale strumento nazionale ed autoctono. E tale contrapposizione non investì soltanto i due strumenti già totalmente differenti per struttura, timbro, tecniche esecutive e repertori, ma determinò l'espressione di giudizi in sostanza negativi verso la musica auletica e gli auleti stessi, associati alle armonie barbare e all'ebbrezza dionisiaca (1). È quanto si legge in Platone ed Aristotele: nella scelta degli strumenti da ammettere nella Città ideale, Platone sottolinea il contrasto tra la *lyra* di Apollo, elemento di ordine e razionalità, e l'*aulos* di Marsia, strumento capace di produrre tutte le armonie, in particolare quelle inaccettabili per l'equilibrio morale del cittadino (2). Aristotele elimina l'*aulos* dal proprio programma pedagogico, pur riconoscendo che le caratteristiche orgiastiche del suono e del repertorio auletico possono favorire la catarsi (3).

(1) B. MARZULLO, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, p. 566: «La cultura greca è costitutivamente nemica dell'αὐλός, barbarico, lascivo, irrazionale. Omero ne ignora l'esistenza, in realtà ne ripugna, lo censura».

(2) PLAT. *resp.* III 399 d-e G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991, p. 73: «Ma l'*aulos* non poteva piacere a Platone neppure per il carattere psicagogico ed entusiastico del suo suono che non portava l'ascoltatore all'equilibrio e alla calma, ma ne eccitava e turbava l'elemento irrazionale dell'animo».

(3) ARISTOT. *pol.* VIII 1341a; 1342b.

A Roma l'*aulos*, detto *tibia*, non dominò il panorama degli strumenti musicali ma fu posto sullo stesso piano degli strumenti a corde, dell'organo idraulico, degli strumenti a fiato come il corno e il lituo, e delle percussioni. La *tibia* fu probabilmente conosciuta in seguito ai contatti con le consuetudini musicali degli Etruschi, presso i quali l'*aulos* godette enorme considerazione ⁽⁴⁾.

L'αὐλός è un aerofono, ossia è classificabile in quella famiglia di strumenti in cui il suono viene prodotto dalle vibrazioni dell'aria che, contenuta nel tubo, viene posta in movimento da altra aria immessa dall'esterno ad opera dell'uomo. Le caratteristiche strutturali comuni a tutti i tipi di αὐλός sono essenzialmente due: due tubi per ogni strumento e la presenza di un'ancia in ciascuna imboccatura. Il materiale per la fabbricazione dei tubi è di diverso genere: lo stelo di canna, il legno in particolare di bosso ⁽⁵⁾, il loto ⁽⁶⁾, l'avorio ⁽⁷⁾ per gli *auloi* più pregiati. Ateneo testimonia anche l'esistenza di *auloi* ricavati dalle ossa delle zampe di daino: Θηβαίων δ' εὐρημά φησιν εἶναι Ἰόβας τὸν ἐκ νεβροῦ κώλων κατασκευαζόμενον αὐλόν ⁽⁸⁾.

Ogni tubo era dotato di fori il cui numero andò aumentando di pari passo con lo sviluppo della tecnica auletica e per le esigenze di mimetismo musicale dei più importanti ambiti di impiego: il dramma e il

⁽⁴⁾ J.R. JANNOT, *L'aulos étrusque*, «L'Antiquité Classique» 43 (1974), pp. 118-142, con documentazione isonografica.

⁽⁵⁾ VERG. *Aen.* IX 619: *tympana vos buxusque vocat*; OV. *fast.* VI 697: ... *terebrato per rara foramina buxo*; STAT. *Theb.* IX 479-480: *cum Bacchica mugit/buxus*; PROP. IV 8, 42: *cava buxa*.

⁽⁶⁾ ATHEN. IV 182 e: κατασκευάζονται δ' ἐκ τοῦ καλουμένου λωτοῦ. Questa e le successive citazioni da Ateneo sono tratte da: *Athenaei Naucratis Dipnosopistarum libri XV*, rec. G. KAIBEL, Lipsiae 1887-1890.

⁽⁷⁾ ATHEN. IV 182 e: ὁ δὲ Τρύφων φησὶ καὶ τοὺς καλουμένους ἔλεφαντίνους αὐλοὺς παρὰ Φοίνιξιν ἀνατρηθῆναι; VERG. *georg.* II 193: *inflavit cum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras*; PROP. IV 6, 8: *tibia ... eburna*. In osso ed avorio sono alcuni frammenti di *auloi* ritrovati ad Atene ed analizzati in J.G. LANDELS, *Fragments of auloi found in the Athenian Agora*, «Hesperia» 33 (1964), pp. 392-400, mentre in legno è l'esemplare conservato al Louvre ed illustrato in A. BÉLIS, *Auloi grecs du Louvre*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 108 (1984), pp. 107-122.

⁽⁸⁾ ATHEN. IV 182 e; ISID. *orig.* 3, 21, 4: *Tibias autem appellatas putant, quod primum de cervinis tibiis cruribusque hinnulorum fierent*.

ditirambo ⁽⁹⁾. Pertanto furono aggiunti all'ossatura originaria dello strumento dei dispositivi mobili in metallo, ossia delle fascette circolari per coprire i fori, il cui numero era ormai troppo elevato per le sole dita, e per ottenere otturazioni totali o parziali (metà o un quarto) più precise. Tale procedimento consentiva di trarre suoni di qualità e quantità maggiori e quindi di esaltare le potenzialità foniche e di estensione dello strumento, come si evince anche dalla testimonianza di Orazio ⁽¹⁰⁾.

I due tubi potevano essere uguali o differire per lunghezza e forma. È nota la distinzione in *tibiae pares* e *tibiae impares* ⁽¹¹⁾. In effetti in Grecia e a Roma è possibile individuare almeno due modelli che differiscono dal punto di vista strettamente morfologico, ossia l'αὐλός ellenico e l'αὐλός frigio. Il primo è provvisto di due canne diritte e uguali, mentre l'αὐλός frigio, detto anche ἔλυμος ⁽¹²⁾, possiede un solo tubo diritto accanto a un tubo ricurvo nell'estremità inferiore, come se fosse dotato di un padiglione a forma di corno ⁽¹³⁾. Questo particolare morfologico rendeva il suono dell'ἔλυμος più grave ma anche più dolce ⁽¹⁴⁾. Dall'esame delle fonti iconografiche è emerso che anche presso gli Etruschi erano d'uso comune due strumenti differenti sotto l'aspetto morfologico, ossia l'*aulos* con entrambi i tubi a profilo conico, e l'*aulos* di tipo ellenico, con i tubi a profilo cilindrico ⁽¹⁵⁾.

⁽⁹⁾ In origine i fori erano pochi, forse tre o quattro: OV. *fast.* VI 697: *per rara foramina*; HOR. *ars* 203: *foramine paucio*.

⁽¹⁰⁾ HOR. *ars* 202-203: *Tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque foramine paucio*.

⁽¹¹⁾ SERV. *Verg. Aen.* IX 615: *tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas: aut Phrygiae, quae et impares sunt et inaequales habent cavernas*.

⁽¹²⁾ ATHEN. IV 176 f: *τοὺς γὰρ ἐλύμους αὐλοῦς, ... οὐκ ἄλλους τινὰς εἶναι ἀκούομεν ἢ τοὺς Φρυγίους*; IV 177 a: *τῶν δ' ἐλύμων αὐλῶν μνημονεύει καὶ Καλλιὰς ἐν Πεδήταις. Ἰόβας δὲ τούτους Φρυγῶν μὲν εἶναι εὕρημα*.

⁽¹³⁾ ATHEN. IV 185 a: *ἐν δὲ τῷ β' Φοίνικι ὁ αὐτὸς Ἴων φησὶν ἔκτυπον ἄγων βαρὺν αὐλὸν τρέχοντι ρυθμῷ, οὕτω λέγων τῷ Φρυγίῳ βαρὺς γὰρ οὗτος· παρ' ὃ καὶ τὸ κέρασ αὐτῷ προσάπτουσιν ἀναλογοῦν τῷ τῶν σαλπίγγων κώδωνι*; CATULL. 63, 22: *tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo*; TIB. II 1, 86: *et Phrygio tibia curva sono*; VERG. *Aen.* XI 737: *... ubi curva choros indixit tibia Bacchi*; OV. *fast.* IV 181-182: *protinus inflexo Bercynthia tibia cornu / flabit*; STAT. *Theb.* VI 120-122: *cum signum luctus cornu grave mugit adunco / tibia, cui teneros suetum producere manes / lege Phrygum maesta*.

⁽¹⁴⁾ EUR. *Bacch.* 127-128: *... ἀδυβόα Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι*.

⁽¹⁵⁾ J.R. JANNOT, *L'aulos étrusque, cit.*, p. 126 ss.

Seconda peculiarità dell'αὐλός è l'ancia, una linguetta ⁽¹⁶⁾ vibrante che inserita nella parte superiore di ciascun tubo ne costituisce l'imboccatura e media l'immissione dell'aria nello strumento ⁽¹⁷⁾. Dunque l'insufflazione non è diretta come nella σῦριγξ o flauto di Pan, in cui le labbra dell'esecutore poggiano direttamente sulle canne, o come nel moderno flauto traverso. A tale proposito più volte è stato rimarcato che è erroneo definire flauto l'αὐλός o la *tibia*: volendo trovare analogie con gli strumenti a fiato dell'orchestra moderna è più opportuno chiamare in causa l'oboe e il clarinetto, provvisti entrambi di ance seppure di tipo differente ⁽¹⁸⁾.

Un elemento non strutturale dell'αὐλός, ma quasi sempre evidenziato nelle fonti iconografiche raffiguranti auleti, è la φορβεία ⁽¹⁹⁾. Si tratta della banda di cuoio che cinge le gote dell'esecutore fasciando le labbra, ove è forata per consentire il passaggio dell'imboccatura. Un'ulteriore fascia passa sulla testa per congiungersi verticalmente sulle gote con la banda stessa. Tale accessorio aveva diversi scopi: limitava la mobilità dell'*aulos*, facilitando la presa e il controllo dello strumento da parte dell'auleta; consentiva «une émission sonore de meilleure qualité, plus coulé et plus continue» ⁽²⁰⁾; impediva tramite la compressione delle

⁽¹⁶⁾ AESCHIN. *adv. Ctes.* 229: οὐ τὴν γλῶτταν ὡσπερ τῶν αὐλῶν ἕαν τις ἀφέλη, τὸ λοιπὸν οὐδὲν ἔστιν.

⁽¹⁷⁾ Sul problema della natura dell'ancia (semplice o doppia): S. FRANCHI, *La musica, in Storia e Civiltà dei Greci VI*, Milano 1990, p. 664: «I pochi *aulòi* rinvenuti dagli archeologi sono purtroppo privi dell'imboccatura, cosicché non abbiamo la certezza che si trattasse di ance doppie (oboi) e non di ance semplici (clarinetti)...; l'ipotesi dell'ancia doppia resta comunque di gran lunga la più probabile».

⁽¹⁸⁾ R. DA RIOS, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma 1954, pp. 30-31 n. 3: gli *auloi* «non si possono paragonare ai moderni flauti, come impropriamente da alcuni si traduce αὐλός, ma, secondo i diversi registri, al clarinetto, all'oboe ed al fagotto». A. BÉLIS, Κρούπεζαι, *scabellum*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 112 (1988), p. 331 n. 23 rileva «l'erreur si courante, qui consiste à appeler «flûtistes» ou «joueurs de flûte» les aulètes: c'est organologiquement une aberration, puisque les auloi grecs et les *tibiae* romaines sont presque toujours des instruments à anches, ce qui n'est naturellement pas le cas des flûtes».

⁽¹⁹⁾ A. BÉLIS, *La phorbéia*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 110 (1986), pp. 205-218, in base all'analisi delle fonti iconografiche sottolinea che facevano uso di tale accessorio gli auleti partecipanti ai concorsi musicali, agli agoni drammatici, alle gare sportive e alle azioni di guerra.

⁽²⁰⁾ A. BÉLIS, *La phorbéia, cit.*, p. 217.

guance la visione dei muscoli facciali distorti dallo sforzo dell'insufflazione (21). È noto il mito secondo cui Atena, inorridita dalle distorsioni del volto, gettava via l'αὐλός (22), mentre Marsia onniava a tale inconveniente ideando la φορβεία: καὶ ὁ Μαρσύας, ὡς ἔοικε, φορβεῖα τι καὶ περιστομίους [βία] τοῦ πνεύματος τὸ ῥαγδαῖον ἐγκαθεῖρξε καὶ τοῦ προσώπου κατεκόσμησε καὶ ἀπέκρουσε τὴν ἀνωμαλίαν (23).

Tralasciando il problema del tipo di imboccatura, ossia della presenza o meno di un'ancia per l'insufflazione, si può dire che il doppio flauto era assai diffuso tra le popolazioni mediterranee e medio-orientali dell'antichità, in particolare tra Egizi e Sumeri (24). Dunque è probabile

(21) A. BARKER, *Greek Musical Writings*, Cambridge 1984, p. 273 n. 57. In merito allo scopo della *phorbeia* occorre richiamare le convincenti osservazioni di M. PINTACUDA, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo 1982, pp. 68-69: «Tutti gli esecutori moderni, flautisti, oboisti, clarinettisti ecc., sanno benissimo che non occorre alcuna museruola per evitare il gonfiore delle guance: basta semplicemente volerlo ... La «phorbeia» invece, più che per uno scopo estetico (e del resto non era certo bello vedere un suonatore imbavagliato) veniva usata per uno scopo pratico: nell'esecuzione ... serviva a facilitare l'insufflazione dell'aria nelle due canne, evitandone la dispersione ai lati».

(22) MELANIPP. ap. ATHEN. XIV 616 e: ἂ μὲν Ἀθάνα / τῶργαν' ἔρριπνέν θ' ἱερᾶς ἀπὸ χειρὸς / εἰπέ τ' ἔρρετ' αἴσχεια, σώματι λύμα, / ἐμὲ δ' ἐγὼ κακῶτατι δίδωμι. ARISTOT. *pol.* VIII 1341 b 3 ss.: φασὶ γὰρ δὴ τὴν Ἀθηνᾶν εὐροῦσαν ἀποβαλεῖν τοὺς αὐλοὺς. οὐ κακῶς μὲν οὖν ἔχει φάναι καὶ διὰ τὴν ἀσχημοσύνην τοῦ προσώπου τοῦτο ποιῆσαι δυσχεράνασαν τὴν θεόν.

(23) PLUT. *de coh. ira* 456 b-c.

(24) S. FRANCHI, *La musica, cit.*, p. 664; C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, trad. it., Milano 1985, pp. 68-70, 94 ss., 104 ss. In merito alla presenza del doppio flauto nelle aree di influenza ellenica, R. MEUCCI, *Aulos, tibia e doppio flauto: antichista e folklore musicale*, «Nuova rivista musicale italiana» 4 (1986), pp. 626-632: lo studioso ritiene di aver individuato la presenza di un tipo di *aulos* privo di ancia in due testimonianze letterarie, ossia uno scolio a Pindaro e in un passo di Polluce. In realtà pare doveroso sottolineare che nello scolio a Pindaro si accenna ad un uso forzato ed eccezionale dell'*aulos* senza ancia, proprio per la rottura dell'ancia stessa. Nel caso del passo di Polluce, si può rimandare all'interpretazione di A. BARKER, *Greek Musical Writings, cit.*, p. 196 n. 45, che individua nell'*aglottos aulos* uno strumento pastorale simile al flauto dolce, ossia la *syrix monocalamos*. Inoltre non pare probante neppure il richiamo a due testimonianze iconografiche, ossia l'auletride del mosaico di Dioscuride e l'auletride del «trono» Ludovisi: nel primo caso la tecnica musiva non consentiva di evidenziare un particolare minuscolo come l'ancia, così come per il secondo l'estrema stilizzazione della raffigurazione dell'auletride. Infine, il cenno alle differenti definizioni del suolo dell'*aulos* e della *tibia* nelle fonti letterarie e la conseguente conclusione che alcune potevano essere riferite allo strumento con ancia (aspro e stridente) ed altre

che la Grecia abbia conosciuto l'αὐλός in seguito a contatti con altre culture presso cui tale strumento era d'uso comune. A questo proposito si possono individuare tre principali tradizioni sulla provenienza straniera dell'αὐλός: una prima corrente designa la Libia quale paese natale: Λίβυον δὲ τὸν αὐλὸν προσαγορεύουσιν οἱ ποιηταὶ, ... ἐπειδὴ Σειρίτης δοκεῖ πρῶτος εὐρεῖν τὴν αὐλητικὴν, Λίβυος ὢν τῶν Νομάδων ⁽²⁵⁾. Altre fonti invece propongono la Frigia quale centro di irradiazione dell'arte auletica ⁽²⁶⁾ ad opera di strumentisti di origine divina o comunque circondati da un'aura leggendaria: Marsia, Hyagnis, Olimpo ⁽²⁷⁾. Quest'ultimo, dopo aver appreso da Marsia l'arte auletica, τοὺς νόμους τοῦς ἁρμονικοῦς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα ⁽²⁸⁾. In Ateneo viene inoltre sottolineato che in Grecia gli auleti portavano nomi che tradivano la loro origine frigia: Σάμβας, Ἄδων, Τῆλος, Βάβυς... ⁽²⁹⁾. L'ultima corrente, di carattere dotto, propone un'origine prettamente divina e attribuisce l'invenzione dell'αὐλός ad Apollo ⁽³⁰⁾ oppure ad Atena ⁽³¹⁾, due divinità considerate dispensatrici di ogni tipo di τέχνη e dunque anche della musica.

Un passo di Ateneo testimonia l'esistenza di vari tipi di αὐλός: ...

a quello che ne era privo (dolce ed armonioso), non pare cogente: infatti, a prescindere dal gusto soggettivo degli autori, si può evidenziare che la definizione di *dulcis* è caratteristica sia della *syrix* (HOR. *carm.* I 17, 10), ad insufflazione diretta, sia della *tibia* (LUCR. V 1384-1385), ad insufflazione indiretta.

⁽²⁵⁾ ATHEN. XIV 618 b-c.

⁽²⁶⁾ ISID. *orig.* 3, 21, 4: *Tibias excogitatas in Phrygia ferunt.*

⁽²⁷⁾ PS. PLUT. *mus.* 1132 f: ... Ὑαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσῦαν, εἶτ' Ὀλυμπον.

⁽²⁸⁾ PS. PLUT. *mus.* 1133 e. L'origine frigia degli *auloi* e la loro successiva diffusione nella cultura musicale ellenica è sostenuta con argomenti convincenti da A. BÉLIS, *L'aulos phrygien*, «Revue archéologique» 1 (1986), pp. 21-40, che ha individuato nell'*élymos*, il caratteristico strumento frigio, «le premier aulos à avoir été joué parmi des Grecs et dans la civilisation minoenne».

⁽²⁹⁾ ATHEN. XIV 624 b.

⁽³⁰⁾ PS. PLUT. *mus.* 1135 f: ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπὸν τινα παρελάβομεν εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα. οὐτε γὰρ Μαρσῦου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑαγνιδος, ... εὐρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κithάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός.

⁽³¹⁾ PS. PLUT. *mus.* 1136 b: ἡ δὲ Κόρινθα καὶ διδασχθῆναι φησι τὸν Ἀπόλλω ὑπ' Ἀθηνᾶς αὐλεῖν.

διόπερ ἦσαν ἴδιοι καθ' ἐκάστην ἄρμονίαν αὐλοὶ καὶ ἐκάστοις αὐλητῶν ὑπῆρχον αὐλοὶ ἐκάστη ἄρμονίᾳ πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι. Πρόνομος δ' ὁ Θηβαῖος πρῶτος ἠδύλησεν ἀπὸ τῶν αὐτῶν <πάσας> τὰς ἄρμονίας ⁽³²⁾. Dunque gli αὐλοὶ erano differenti per il tipo di armonia che producevano, ossia per la successione di suoni e intervalli connaturati alla struttura dello strumento. In seguito alle innovazioni attuate da Pronomos di Tebe nel V sec. a.C. ⁽³³⁾, si ottenne di poter suonare sul medesimo strumento intervalli e sfumature differenti ⁽³⁴⁾. Ma gli αὐλοὶ non furono comunque uniformati e permasero differenze di dimensione, estensione e timbro ⁽³⁵⁾. Una prima suddivisione sulla base dell'estensione sonora è proposta da Erodoto ⁽³⁶⁾ che distingue gli αὐλοὶ ἀνδρεῖοι e gli αὐλοὶ γυναικεῖοι, ossia gravi come le voci maschili e acuti come le voci femminili. Una classificazione più precisa è offerta ancora da alcuni passi della fonte atenaica secondo cui Aristosseno nel suo περὶ Ἐαυλῶν Τρήσεως scrisse che πέντε γένη εἶναι αὐλῶν, παρθενίους, παιδικούς, κιθαριστηρίους, τελείους, ὑπερτελείους ⁽³⁷⁾. Ogni γένος ha una qualificazione ispirata al tipo di voce che accompagna oppure alla voce cui è simile per registro: gli αὐλοὶ παρθένιοι sono evidentemente accostati alle voci femminili; degli αὐλοὶ παιδικοὶ tratta un altro passo atenaico che informa sulla loro piccola taglia e sul loro impiego nei festini ⁽³⁸⁾. Gli ultimi tre generi sono riferiti a voci maschili, come sottolinea un altro passo della fonte sopra citata, in cui alla lista viene aggiunto l'αὐλὸς δακτυλικός ⁽³⁹⁾. Su quest'ultimo tipo «it is uncertain whether 'dactylic' refers to the metre of the pieces with which these *auloi* were

⁽³²⁾ ATHEN. XIV 631 e.

⁽³³⁾ Per la datazione di Pronomos, maestro di Alcibiade: ATHEN. IV 184 d.

⁽³⁴⁾ S. FRANCHI, *La musica, cit.*, p. 665.

⁽³⁵⁾ G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana, cit.*, p. 74: «Si configura così un panorama musicale variato e multiforme, nel quale ogni tipo di strumento e addirittura ogni singolo strumento ha una sua particolare intonazione».

⁽³⁶⁾ HEROD. I 17, 2.

⁽³⁷⁾ ATHEN. XIV 634 f.

⁽³⁸⁾ ATHEN. IV 182 c; forse il corrispondente latino degli αὐλοὶ παιδικοί erano le *minimae tibiae* menzionate in PETR. *sat.* 28.

⁽³⁹⁾ ATHEN. IV 176 f: ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀνδρεῖους, οἵτινες καλοῦνται τελείοι τε καὶ ὑπερτελείοι, καὶ τοὺς κιθαριστηρίους δὲ καὶ τοὺς δακτυλικούς.

especially connected, or simply to their thickness... The evidence about them is thin and confused» (40).

L'αὐλὸς καθαριστήριος prendeva il nome dal fatto che veniva utilizzato quale strumento d'accompagnamento della κιθάρα.

Aristosseno informa che gli ὑπερτέλειοι potevano produrre il suono più grave tra tutti gli αὐλοί, e che i παρθένιοι emettevano il più acuto (41); quindi i primi erano i più lunghi e i secondi i più piccoli e corti, dato che negli strumenti a fiato, escludendo lo spessore, è la maggior lunghezza del tubo in cui vibra l'aria che consente di ottenere suoni più gravi. Nell'orchestra moderna l'ottavino, un flauto di piccolissime dimensioni, è l'aerofono con la tessitura più acuta.

Altre distinzioni tra vari tipi di αὐλός sono dovute al loro impiego in differenti occasioni o al loro legame con tradizioni locali diverse. Gli αὐλοί detti pitici erano utilizzati negli agoni auleitici in onore di Apollo a Delfi, dove gareggiavano i virtuosi dello strumento, i πυθικοὶ αὐληταί. Diomede ricorda che a Roma l'αὐλὸς πυθικός veniva anche adoperato per accompagnare i *cantica* nel dramma (42). Pare che questo strumento producesse suoni particolarmente gravi e profondi, e per tale motivo era definito ἄρρην, virile (43). Per tale caratteristica veniva contrapposto all'αὐλὸς χορικός o αὐλὸς κύκλιος (44), così chiamato perché durante la *performance* ditirambica accompagnava il canto e la danza del coro detto ciclico. A differenza dell'αὐλὸς πυθικός, l'αὐλὸς χορικός aveva un timbro più dolce e una tessitura più acuta (45) e forse proprio per tale motivo sosteneva il canto del coro, dato che in Grecia l'accompagnamento veniva in genere attuato all'acuto della melodia principale, sia in associazione alla voce umana che ad altri strumenti musicali (46).

(40) A. BARKER, *Greek Musical Writings, cit.*, p. 267 n. 30.

(41) ARISTOX. *harm.* I 20: ...δ τῶν παρθενίων αὐλῶν δεύτατος φθόγγος πρὸς τὸν τῶν ὑπερτελείων βαρύτεατον.

(42) DIOM. *gramm.* III 492 K.

(43) ARIST. *QUINT.* II 16 p. 101 Mb.: ...τὸν μὲν πυθικὸν πλέον ἄρρενότητος ... διὰ τὸ βάρος.

(44) HESYCH. κύκλιοι αὐλοὶ οὕτω τινὲς ἐκαλοῦντο. εἶεν δ' ἂν οἱ χορικοί.

(45) ARIST. *QUINT.* II 16 p. 101 Mb.: τὸν δὲ χορικὸν θηλύτητος διὰ τὸ ἐς δεύτητα εὐχερές.

(46) PS. ARISTOT. *prob.* XIX 12 e 49.

L'αὐλός era lo strumento principale negli spettacoli teatrali, prescelto per accompagnare i momenti vocali del ditirambo del V secolo, del dramma attico e della tragedia e commedia latina. Il ruolo degli auleti era dunque indispensabile al dispiegarsi dei canti e delle danze: si può anche ipotizzare che gli strumentisti godessero di qualche momento di autonomia e si esprimessero come solisti nell'arco della *performance* teatrale, in particolare nella commedia attica che si caratterizzava per la maggiore libertà sul piano orchestico e musicale (47).

Come è stato accennato in precedenza, la composizione e l'esecuzione delle musiche ditirambiche furono destinate agli αὐλοί, detti in seguito κύκλιοι, sia quando il ditirambo era ancora un canto processionale, sia quando divenne uno spettacolo laico drammatico (48). Secondo Aristotele il ditirambo, di origine frigia, utilizza strumenti ed armonie consone alla poesia bacchica e pertanto gli αὐλοί e l'armonia frigia si prestano ad esprimerne compiutamente il carattere (49). L'αὐλός fu lo strumento adoperato anche dai riformatori del ditirambo nel V secolo: con Timoteo e i suoi seguaci, la musica fu soggetta a sperimentazioni dalle quali non rimase immune l'auletica. L'iporchema di Pratina delinea il nuovo corso musicale: l'αὐλός dovrebbe essere servo del canto e della danza, e al contrario è in primo piano con il baccano dei suoi suoni, similmente al ruolo che svolge negli ambiti che gli si confanno, ossia le baldorie e le zuffe degli ubriachi (50). In virtù delle proprie potenzialità sonore e timbriche, l'αὐλός contribuì alla realizzazione di effetti nuovi nello spettacolo ditirambico. In Ateneo si legge che i seguaci di Timoteo riproducono con l'αὐλός il verso dell'oca e dall'osservazione, oltre all'intento dispregiativo nei confronti della tecnica auletica, traspare un riferimento agli effetti volti a raggiungere la mimesi tramite suono e timbro (51).

(47) In merito alla presenza di interludi strumentali nel dramma attico, TH. REINACH, *Tibia*, in DAGR V (1919), p. 324, e HESYCH. διαύλιον.

(48) G.A. PRIVITERA, *Il ditirambo come spettacolo musicale. Il ruolo di Archiloco e di Arione*, in *La musica in Grecia*, Bari 1988, pp. 123-131.

(49) ARISTOT. *pol.* VIII 1342 b 7 ss.

(50) Ap. ATHEN. XIV 617 c-f.

(51) DIPH. ap. ATHEN. XIV 657 e: ἐχηνίασας' ποιούσι τοῦτο πάντες οἱ / παρὰ Τιμοθέω. Lo stravolgimento della tecnica tradizionale degli strumenti a fiato e a corde è sottolineato in PLAT. *leg.* II 669 d - 670 a.

Ancora Ateneo informa dell'esistenza di αὐλοὶ τραγικοί⁽⁵²⁾, utilizzati evidentemente nella tragedia attica, in cui un auleta accompagnava il coro, sostenendone il canto nota per nota con la ripetizione della melodia nell'ottava superiore secondo la prassi d'accompagnamento più comune⁽⁵³⁾. Anche l'esibizione degli attori veniva corredata di musica auletica, sia nella recitazione in παρακαταλογία⁽⁵⁴⁾ che nella monodia. Nella prima lo strumento creava un discreto sottofondo musicale alla declamazione del solista, nella seconda un auleta accompagnava all'unisono la linea vocale. Non era previsto un commento melodico prodotto da più strumenti, anche se dello stesso tipo, in quanto la sonorità risultante avrebbe oscurato il canto⁽⁵⁵⁾. Uno tra i *Problemi musicali* pseudoaristotelici offre notizie più precise in merito alla musica strumentale di contorno ai canti corali e monodici. Dalla lettura si evince che l'αὐλός era lo strumento più diffuso nei drammi in quanto possedeva tutti i requisiti per sostenere le *performances* vocali dei coreuti, e in particolare le esibizioni virtuosistiche degli attori⁽⁵⁶⁾. La fonte in questione afferma che risulta più piacevole ascoltare una monodia πρὸς αὐλόν piuttosto che πρὸς λύραν, in primo luogo perché il timbro dell'αὐλός è ritenuto più gradevole rispetto al timbro della *lyra*; in secondo luogo la voce umana

(52) ATHEN. IV 182 c.

(53) PS. ARISTOT. *prob.* XIX 18; A. BARKER, *Greek Musical Writings, cit.*, p. 194 n. 34: «instruments ... also accompany the voice only at the octave on those occasions when they merely play the same melody as the voice at a different pitch. They do not play in parallel with the voice at the fourth or the fifth».

(54) HESYCH. *καταλογή* τὰ τὰ ὄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν; B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1989, p. 47: «... un tipo di esecuzione che, dal punto di vista tecnico-musicale, può paragonarsi al recitativo semplice (secco) o anche accompagnato della moderna opera lirica». Si trattava di una pratica molto antica: in PS. PLUT. *mus.* 1140 f - 1141 a si legge che l'ideatore fu Archiloco in quanto per primo associò la declamazione e la musica strumentale.

(55) PS. ARISTOT. *prob.* XIX 9: Διὰ τί ἦδιον τῆς μονωδίας ἀκούομεν, εἴαν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ἤδῃ; καίτοι πρόσχορδα καὶ τὸ αὐτὸ μέλος ἤδουσιν ἀμφοτέρω(ς) ... τὸ δὲ πρὸς πολλοῦς αὐλητὰς ἢ λύρας πολλὰς οὐχ ἦδιον, ὅτι ἀφανίζει τὴν ᾠδὴν.

(56) B. MARZULLO, *I sofismi di Prometeo, cit.*, p. 566 ss. sottolinea l'unione e le affinità tra il μονωδεῖν-recital e l'auletica nelle tragedie euripidee e l'influsso del nuovo ditirambo nella partitura vocale-strumentale tragica: in particolare l'αὐλός, «il più vocale degli attrezzi», «assicura alla vocalità umana (il più perfetto dei fisici strumenti) assoluta ed autonoma libertà».

e il suono dell'αὐλός si fondono perfettamente in quanto simili, poiché ognuno πνεύματι γίνεται. Inoltre l'αὐλός, proprio in virtù delle affinità con la voce umana, è in grado di coprire le eventuali *defaillances* del cantante e può anche prolungare il proprio suono, mentre le note della λύρα hanno una durata minore nel tempo per l'esaurirsi delle vibrazioni delle corde ⁽⁵⁷⁾.

Anche nella commedia attica l'αὐλός godeva di indiscusso primato rispetto ad altri strumenti utilizzati, sia a corde che a percussione: tale fatto viene evidenziato nelle commedie di Aristofane per mezzo delle frequenti apostrofi rivolte all'auleta presente in scena. Si verifica così un coinvolgimento musicale e scenico dello strumentista, chiamato in causa dai protagonisti: nelle *Ecclesiazuse* e nella *Lisistrata* si leggono due inviti rivolti all'auleta per accompagnare canti e danze ⁽⁵⁸⁾, e negli *Uccelli* si chiede bruscamente di interrompere la musica ⁽⁵⁹⁾. La parabasi comportava l'accompagnamento di musica auletica, come indica l'esplicito richiamo del coro degli *Uccelli* ⁽⁶⁰⁾. In seguito all'invito dei coreuti, l'auleta-Procne dava inizio a un preludio squisitamente strumentale le cui note sancivano una pausa musicale tra le ultime parole dei coreuti e la parabasi vera e propria; inoltre nella melodia gli spettatori riconoscevano imitato il gorgheggio dell'usignolo ⁽⁶¹⁾. Ancora negli *Uccelli*, la monodia dell'Upupa consentiva di sfruttare appieno le peculiarità mimetiche dell'αὐλός, indubbiamente lo strumento più versatile timbricamente e atto a rendere musicalmente il triste a-solo di Procne ⁽⁶²⁾: la linea vocale e l'accompagnamento auletico evidenziavano il mimetismo che già caratterizzava dal punto di vista metrico il testo verbale, ricco

⁽⁵⁷⁾ PS. ARISTOT. *prob.* XIX 43.

⁽⁵⁸⁾ ARISTOPH. *eccl.* 890-892; *Lys.* 1242-1245. La collaborazione del musicista viene sollecitata anche in *Thesm.* 1175 ss.

⁽⁵⁹⁾ ARISTOPH. *aves* 858.

⁽⁶⁰⁾ ARISTOPH. *aves* 682-684.

⁽⁶¹⁾ G. CERRI, *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v. 1041 sg.): il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, Solon 13-15, «Quaderni Urbinati» 22 (1976), p. 31.*

⁽⁶²⁾ ARISTOPH. *aves* 209 ss.

di versi onomatopeici di richiamo per le varie specie di volatili ⁽⁶³⁾. Un'indicazione di un preludio auletico fuori scena, indipendente dal canto degli attori, si legge nelle *Rane* tra i versi 311 e 312 nella didascalia αὐλεῖ τις ἔνδοθεν: la melodia dell'αὐλός attira l'attenzione di Dioniso e Xantia ⁽⁶⁴⁾ e preannuncia l'entrata del coro del quale accompagna il canto nelle battute successive.

Se le testimonianze letterarie consentono di tracciare a grandi linee l'importanza e la funzione dell'*aulos* nella tragedia greca, risulta invece più problematico definire con certezza la presenza e il ruolo della *tibia* nelle rappresentazioni tragiche a Roma. Si può ipotizzare che i tragici latini si siano ispirati alla produzione greca anche per l'elemento musicale, e specificamente per la presenza dell'αὐλός-*tibia* nella messa in scena. In un passo di Diomede si legge infatti che il *tibicen*, già accompagnatore dei *ludiones* etruschi ⁽⁶⁵⁾, suonava per il coro e per il solista utilizzando due strumenti differenti, una *tibia* per il canto corale e un'altra, detta pitica, per il canto solistico ⁽⁶⁶⁾.

Nel teatro di Plauto e di Terenzio l'esecuzione strumentale era affidata esclusivamente alla *tibiae* ⁽⁶⁷⁾. Dalla didascalia dello *Stichus* si apprende che per questa commedia le musiche di scena furono composte da Marcipor, schiavo o liberto di Oppio il quale ideò la partitura per le *tibiae Sarranae*. Ancora nello *Stichus* si possono cogliere alcuni cenni relativi alla presenza del musicista in scena. Come è stato già evidenziato per Aristofane, nel finale della commedia ⁽⁶⁸⁾ si leggono apostrofi

⁽⁶³⁾ In merito all'a-solo dell'Upupa, R. PRETAGOSTINI, *Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa (Aristofane, «Uccelli» 227-262)* in *La musica in Grecia, cit.*, p. 193, ha ipotizzato che i versi di richiamo venissero eseguiti con grande libertà interpretativa da parte dell'attore e dello strumentista.

⁽⁶⁴⁾ ARISTOPH. *ran.* 312-313: Δι. οὔτος. Ξα. τί ἐστιν; Δι. οὐ κατήκουσας; Ξα. τίνοσ; / Δι. αὐλῶν πνοῆς.

⁽⁶⁵⁾ LIV. VII 2, 4; OV. *ars* I 111-112.

⁽⁶⁶⁾ DIOM. *gramm.* III 492 K: *quando enim chorus canebat, choricis tibiis, id est chaulicis, artifex concinebat, in cantico autem pythaulicis responsabat.*

⁽⁶⁷⁾ In merito alla presenza della musica nel dramma plautino, E. PARATORE, *Plaute et la musique*, «Romanae Litterae» 1975, pp. 217-248. In particolare a p. 237 viene evidenziato che «la flûte est ... toujours le point de repère de toutes les relations que Plaute enlace avec le domaine de la musique» e a p. 238 è sottolineata «la fonction de prééminence du *tibicen*».

⁽⁶⁸⁾ PLAUT. *Stich.* 757 ss.

volte a coinvolgere lo strumentista nell'azione: egli è invitato ad *inflare buccas* e di conseguenza a produrre una *lepidam et suavem cantionem ... novam* per accompagnare la movimentata danza degli attori ⁽⁶⁹⁾.

Il *tibicen* diventava assoluto protagonista della scena negli interludi strumentali dei quali si coglie un riferimento nello *Pseudolus*, quando Pseudolo stesso si rivolge al pubblico preannunciando l'a-solo dell'auleta e assicurando gli effetti piacevoli di tale intrattenimento ⁽⁷⁰⁾. Similmente nel Δύσκολος di Menandro si registra un intervento dell'auleta che suona come solista, seppure per breve tempo: tra i versi 879 e 880 si legge infatti la didascalia αὐλεῖ indicante un preciso intervento strumentale che si protraeva anche nelle battute successive, come evidenzia l'apostrofe di Geta all'auleta ⁽⁷¹⁾.

In merito alla presenza e al ruolo delle *tibiae* nel teatro di Terenzio si coglie qualche riferimento interessante nelle didascalie delle commedie: come precisa anche Donato ⁽⁷²⁾, le musiche di scena venivano composte da un musicista esperto, un Flacco schiavo o liberto di Claudio. Flacco, che forse eseguiva di persona le proprie composizioni sulla scena, aveva prescelto *tibiae* di tipo diverso per evidenziare musicalmente il carattere di ogni commedia. Dalla lettura delle didascalie si individuano almeno due strumenti del tutto differenti, ossia le *tibiae Sarranae* e le *tibiae sinistrae*. Per evidenziare la morfologia di questi strumenti è necessario richiamare una testimonianza di Servio: *nam tibiae aut Sarranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas, aut Phrygiae, quae et inpares sunt et inaequales habent cavernas* ⁽⁷³⁾. Le *tibiae Phrygiae*, che corrispondono all'αὐλός frigio o ἔλυμος, sono dette a Roma anche *ti-*

⁽⁶⁹⁾ Sull'elemento musicale ed orchestrale del finale dello *Stichus*, E. PARATORE, *Plaute et la musique, cit.*, p. 243 ss.

⁽⁷⁰⁾ PLAUT. *Pseud.* 573-573a: <sed mox> *exibo, non ero vobis morae. / Tibicen vos interibi hic delectaverit.* Secondo E. PARATORE, *Il flautista nel Δύσκολος e nello Pseudolus*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 1 (1959), p. 320, l'intermezzo auletico aveva lo scopo pratico di concedere all'attore che impersonava Pseudolo un momento di respiro e di riposo, poiché la sua presenza in scena era costante dall'inizio della commedia.

⁽⁷¹⁾ MEN. *Dysk.* 880-881: Τί μοι προσαυλεῖς ἄθλι' οὔτος; Οὐδέπω σχολή μοι./ Πρὸς τὸν κακῶς ἔχοντα πέμπουσ' ενθαδί μ' ἐπίσχες.

⁽⁷²⁾ DON. *de com.* 8, 9.

⁽⁷³⁾ SERV. *Verg. Aen.* IX 615.

biae sinistrae o *impares*: la definizione *sinistrae* sarebbe dovuta al modo di impugnare lo strumento nel momento dell'esibizione, poiché nei documenti iconografici il *tibicen* sostiene sempre con la mano sinistra il tubo ricurvo dell'αὐλός frigio e con la destra il tubo dritto⁽⁷⁴⁾. Di conseguenza è stato ipotizzato che l'indicazione *dextrae* o *duae dextrae* sia riferita allo strumento con le due canne *pares*, identiche e diritte, mentre le *sinistrae* indicherebbero non lo strumento con due tubi ricurvi, elemento mai riscontrato nelle fonti letterarie ed iconografiche, ma semplicemente la *tibia* frigia⁽⁷⁵⁾. Dal riferimento di Servio citato sopra si potrebbero identificare le *tibiae pares* con le *tibiae Sarranae/Serranae*, due locuzioni che apparentemente indicano lo stesso strumento, ma che nelle didascalie non vengono impiegate come sinonimi. Per gli *Adelphoe* l'indicazione è *tibiis Sarranis tota*, per l'*Hecyra* si legge *tibiis paribus tota*: forse esisteva un altro tipo di *tibia* con i due tubi uguali tra loro ma differenti per lunghezza, cavità e spessore dai tubi delle *Sarranae*. Tale ipotesi risulta più plausibile se si prende in considerazione una testimonianza di Donato: *modulata est autem tibiis dextris, id est Lydiis, ob seriam gravitatem, qua fere in omnibus comoediis utitur hic poeta*⁽⁷⁶⁾. Dunque la musica per le commedie di Terenzio poteva anche essere composta per la *tibia Lydia*⁽⁷⁷⁾, strumento di origine straniera così come la *tibia Sarrana* e la *tibia Phrygia*, e la partitura strumentale poteva comportare alternanze tra strumenti differenti e di conseguenza variazioni timbriche nell'accompagnamento musicale: *acta primo tibiis imparibus, deinde duabus dextris* è quanto si legge nella didascalia dell'*Heautontimorumenos*. Nell'*Andria* invece la musica si adattava senza problemi al carattere e alla tessitura di strumenti diversi, *tibiis paribus dextris vel sinistris tota*.

(74) A. BÉLIS, *L'aulos phrygien, cit.*, p. 24.

(75) TH. REINACH, *Tibia, cit.*, p. 312. G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana, cit.*, p. 55, ha ipotizzato che le *tibiae impares* venissero così definite non per la differenza morfologica tra i due tubi ma perché «suonavano ad intervallo di ottava l'una dall'altra». La precedente definizione e differenziazione di Servio sembra invece riferirsi proprio alle peculiarità strutturali dei due tipi di *tibiae*.

(76) DON. *Ter. Ad. praef.* 1, 6; DON. *de com.* 8, 11: *dextrae autem tibiae sua gravitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant*.

(77) Un riferimento all'utilizzazione della *tibia Lydia* per accompagnare il canto si legge in HOR. *carm.* IV 15, 30-32: *Lydis remixto carmine tibiis / Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus*.

L'αὐλός veniva largamente impiegato in altri spettacoli teatrali di epoca più tarda: in età imperiale il composito *ensemble* strumentale del pantomimo includeva svariati *tibicines*, che comunque non rivestivano un ruolo di primo piano poiché nell'orchestra tutti gli strumenti concorrevano in eguale misura all'accompagnamento del coro e del danzatore. Nel *De saltatione* Luciano menziona l'αὐλός quale elemento espressivo mediato da altre rappresentazioni ⁽⁷⁸⁾ e ne ricorda le potenzialità sonore nel registro acuto, τὸ λιγυρώτερον, nonché il diletto che determina negli spettatori ⁽⁷⁹⁾.

Gli *auloi* sono presenti anche negli spettacoli mimici descritti nel *Simposio* di Senofonte e nelle *Metamorfosi* di Apuleio in cui sono evidenziate, con ricchezza di particolari, due *performances* che rientrano nella categoria del mimo 'saltatorio', i cui elementi dominanti erano la musica e la danza ⁽⁸⁰⁾. Nel mimo senofonteo un'auletride fornisce il commento sonoro all'azione dei due protagonisti dello spettacolo proposto al termine del convivio ⁽⁸¹⁾, ossia l'incontro tra Dioniso ed Arianna abbandonata. In sintonia con i personaggi e la vicenda rappresentata, la strumentista suona musica bacchica, caratterizzata da ritmi concitati e da armonie coinvolgenti ⁽⁸²⁾: la melodia si snoda per tutto l'arco dello spettacolo, sottolineando in un primo momento l'entrata in scena di Dioniso e in seguito accompagnando la sapiente gestualità dei due giovani. Di conseguenza si può senza dubbio affermare che la partitura strumentale orgiastica per *aulos* contribuì a determinare profonde emozioni negli spettatori ⁽⁸³⁾. Nel mimo descritto da Senofonte l'αὐλός è l'unico strumento utilizzato, e l'apparato strumentale è costituito dalle sole *tibiae* anche nel mimo apuleiano, che presenta infatti elementi di affini-

⁽⁷⁸⁾ LUCIAN. *salt.* 68.

⁽⁷⁹⁾ LUCIAN. *salt.* 72.

⁽⁸⁰⁾ L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988, p. 181 ss.

⁽⁸¹⁾ XENOPH. *symp.* 9, 2-7.

⁽⁸²⁾ XENOPH. *symp.* 9, 3: ... ἠὐλεῖτο ὁ βακχεῖος ῥυθμός.

⁽⁸³⁾ L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, cit., p. 185: «Lo spettacolo coniuga leggiadria e sensualità, depurata dal peso della volgarità, e punta a stordire lo spettatore con immagini esteticamente raffinate e provocargli emozioni penetranti con sensazioni visive, auditive...».

tà con lo spettacolo senofonteo ⁽⁸⁴⁾. Così come riscontrato per il teatro di Terenzio, anche per il mimo apuleiano si nota un uso differenziato degli strumenti, sia nel numero che nella morfologia, onde sottolineare i vari momenti emozionali dell'azione proposta, il giudizio di Paride ⁽⁸⁵⁾. Ogni *tibia* è legata ad un particolare *leitmotiv* in quanto contribuisce alla presentazione ed accompagnamento di Giunone, Minerva e Venere. La *tibia Iastia* produce arie variate (melodicamente e/o ritmicamente?) ⁽⁸⁶⁾ per scandire l'entrata in scena e le successive profferte a Paride da parte di Giunone. Nel caso di Minerva il *tibicen* evidenzia il carattere bellico della dea eseguendo arie guerriere in modo dorico e imitando con alternanza di squilli e note più gravi la tromba guerriera, *in modum tubae* ⁽⁸⁷⁾. Infine la mimica di Venere e del suo corteo di Grazie e Cupidi è accompagnata dal *molli ... sono* prodotto da una serie di *tibiae multiforabiles* che effondono *cantus Lydios dulciter*.

Sebbene l'αὐλός fosse lo strumento principe di spettacoli raffinati ed organizzati per un pubblico colto, come nei mimi di Senofonte ed Apuleio, era anche presente in ambito popolare per l'accompagnamento di canzoni a ballo ⁽⁸⁸⁾. Pertanto non è elemento di sorpresa che gli auleti venissero ingaggiati in alcuni spettacoli di origine popolare ⁽⁸⁹⁾ diffusi nell'età e nell'area ellenistica, ossia la μαγωδία, la λυσιωδία e l'ἰλαρωδία. In particolare da due passi di Ateneo ⁽⁹⁰⁾ si apprende che per la λυσιωδία era stato ideato uno strumento apposito detto appunto αὐλὸς λυσιωδικός, ricordato per il suo uso specifico insieme agli αὐλοὶ τραγικοὶ e agli αὐλοὶ κιθαριστήριοι, destinati a *performances* di altro tipo e livello. Un αὐλητής era presente anche sulla scena dell'ἰλαρωδία, come si evince ancora dalla fonte atenaica ⁽⁹¹⁾. Inoltre, in base agli am-

⁽⁸⁴⁾ L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, cit., pp. 192-193.

⁽⁸⁵⁾ APUL. met. X 29-34.

⁽⁸⁶⁾ APUL. met. X 31: *varios modulus Iastia concinente tibia*.

⁽⁸⁷⁾ APUL. met. X 31: *... tibicen Dorium canebat bellicosum et permiscens bombis gravibus tinnitus acutos ... saltationis agilis vigorem suscitabat*.

⁽⁸⁸⁾ Un elenco di danze e canzoni popolari associate all'αὐλός è in ATHEN. XIV 618 c.

⁽⁸⁹⁾ A. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit., p. 278 n. 90.

⁽⁹⁰⁾ ATHEN. IV 182 c; VI 252 e.

⁽⁹¹⁾ ATHEN. XIV 621 b-c.

biti operativi di auleti ed auletridi, che intervenivano in seno a spettacoli di grande raffinatezza, ma che allo stesso tempo non disdegnavano di esibirsi in contesti più umili ⁽⁹²⁾, e ancora considerando i forti legami e gli influssi di ἰλαρωδία, μαγωδία, λυσιωδία su altre forme di mimo a Roma ⁽⁹³⁾, si può ipotizzare che anche in queste ultime *performances* la musica venisse essenzialmente offerta dall'αὐλός, per accompagnare canto, danza e azione scenica.

Oltre all'utilizzazione in tutti gli spettacoli teatrali dell'antichità, l'*aulos-tibia* assumeva un ruolo di primo piano in altri contesti attinenti la sfera del sacro e del profano. La musica auletica era caratteristica delle lamentazioni, delle cerimonie funebri ⁽⁹⁴⁾ e religiose ⁽⁹⁵⁾, in Grecia come a Roma, e le fonti, in particolare latine, associano l'*aulos* frigio detto anche *tibia Berecynthia* ai rituali dionisiaci, di Cibele, di Attis e agli apparati strumentali di tutti i culti orgiastico-misterici diffusi a Roma dopo la seconda guerra punica ⁽⁹⁶⁾.

Elementi essenziali del momento simposiale erano il vino e l'αὐλός, connessi entrambi alla sfera dionisiaca: ὡς δ' ἀφηρέθησαν αἱ τράπεζαι καὶ ἔσπεισαν τε καὶ ἐπαιάνισαν ⁽⁹⁷⁾, la successiva assunzione di bevan-

⁽⁹²⁾ Gli auleti ritmavano anche il lavoro: J.R. JANNOT, *L'aulos étrusque*, cit., p. 135; TH. REINACH, *Tibia*, cit., pp. 327-328; A. BÉLIS, Κρούπεζαι, cit., p. 336.

⁽⁹³⁾ È il caso del mimo «circulatorio»: L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, cit., p. 48 ss.

⁽⁹⁴⁾ Particolarmente adatto alla musica funeraria doveva essere l'αὐλός frigio per il suo timbro singolare, come sottolineato in ARIST. QUINT. II 16 p. 101 Mb.: τὸν φρύγιον γοερὸν τε δῆτα καὶ θρηνώδη. Anche FEST. *Funebres tibiae dicuntur, cum quibus in funere canitur*.

⁽⁹⁵⁾ CIC. *leg. agr.* II 34, 93: *erant hostiae maiores in foro constitutae, quae ... ad praecorem et ad tibicinem immolabantur*. Secondo G. DUMÉZIL, *La religione romana arcaica*, trad. it., Milano 1977, p. 477, il *tibicen* presente ai sacrifici suonava più per «coprire ogni rumore estraneo» che per sottolineare le fasi della cerimonia con determinate melodie.

⁽⁹⁶⁾ HOR. *carm.* III 19, 18-19: *Insanire iuvat: cur Berecynthiae / cessant flamina tibiae?*; IV 1, 22-23: *Berecynthia / delectabere tibia*; OV. *fast.* IV 181-182: *... Berecynthia tibia ... / flabit, et Idaeae festa parentis erunt*; SEN. *Agam.* 686-690: *non si molles imitata viros / tristis laceret braccchia tecum / quae turritae turba parenti / pectora, rauco concita buxo, / ferit ut Phrygium lugeat Attin*. Apuleio inserisce le *tibiae* nei cortei di divinità straniere: in *met.* VIII 26, per la processione in onore di una dea assira, e in *met.* XI 9 per il corteo di Iside.

⁽⁹⁷⁾ XENOPH. *symp.* 2, 1.

de, la conversazione e i canti si caratterizzavano per la costante presenza della musica auletica, offerta da strumentiste di professione. Oltre all'αὐλός l'intrattenimento musicale poteva giovare anche della κιθάρα⁽⁹⁸⁾, ma mentre il primo è sempre prerogativa di professionisti o professioniste, in genere di origine straniera⁽⁹⁹⁾, la κιθάρα può anche essere suonata dai commensali che cantano accompagnandosi da soli. La consuetudine di dotare i banchetti di musica auletica o aulodica si conserva anche a Roma: *sed veterum quoque Romanorum epulis fides ac tibias adhibere moris fuit*⁽¹⁰⁰⁾. Marziale garantisce la presenza di un *tibicen* alla sua mensa: *parvi tibia Condylī sonabit*⁽¹⁰¹⁾; il suono dell'αὐλός sanciva anche l'ingresso e la presentazione agli invitati di particolari vivande⁽¹⁰²⁾.

Infine un breve cenno alla presenza dell'*aulos* in ambito militare, caratteristica della cultura ellenica. Gli Spartani e i Cretesi cadenzavano la marcia al suono degli αὐλοῖ che con la loro sonorità penetrante e coinvolgente erano garanti di ordine, compostezza e coesione al momento di affrontare gli eserciti nemici⁽¹⁰³⁾ e le stesse elegie parentiche di Tirteo erano accompagnate da musica auletica.

L'esigenza di marcare il ritmo negli esercizi ginnici spinse i Greci ad inserire gli auleti anche nelle palestre per assicurare un costante sottofondo agli atleti⁽¹⁰⁴⁾.

(98) LUCIAN. *vera hist.* II 5-6: καὶ μὴν καὶ βοή σύμμικτος ἤκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' ὅσα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν αὐλοῦντων, τῶν δὲ ἐπαινοῦντων, ἐνίων δὲ κροτοῦντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν.

(99) Il *tibicen* egiziano in PROP. IV 8, 39 e l'αὐλητρίς dardanide in ARISTOPH. *vesp.* 1368 ss.

(100) QUINT. I 10, 20.

(101) MART. V 78, 30.

(102) MACR. *Sat.* III 16, 7-8.

(103) ATHEN. XIV 626 a-b: οὐδὲ τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακεδαιμονίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκὴ νομιστέον εἰσαγαγεῖν; XIV 627 d: διόπερ καὶ οἱ ἀνδρείοτατοι Λακεδαιμόνιοι μετ' αὐλῶν στρατεύονται; PS. PLUT. *mus.* 1140 c: ... οἱ μὲν αὐλοῖς ἐχρῶντο, καθάπερ Λακεδαιμόνιοι, παρ' οἷς τὸ καλούμενον Καστόρειον ἠλεῖτο μέλος, ὁπότε τοῖς πολεμίοις ἐν κόσμῳ προσήεσαν μαχεσόμενοι.

(104) PS. PLUT. *mus.* 1140 a: Ἀργεῖοι δὲ πρὸς τὴν ... πάλιν ἐχρῶντο τῷ αὐλῷ; R. FLACELIÈRE, *La vita quotidiana in Grecia nel secolo di Pericle*, trad. it., Milano 1987, p. 138: «Tre caratteristiche sono tipiche della ginnastica greca: la nudità completa dell'atleta ..., l'abitudine di ungersi con l'olio e l'accompagnamento di oboe durante gli esercizi». In ATHEN. IV 154 a si legge che presso i Turchi le gare di pugilato si svolgevano al suono dell'αὐλός.