



Petretto, Maria Alessandra (1996) *Musica e guerra: note sulla Salpinx*. Sandalion, Vol. 18 (1995 pubbl. 1996), p. 35-53.

<http://eprints.uniss.it/4607/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

18

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI



Edizioni Gallizzi



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 Università, 40 - 07100 SASSARI

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

18

a cura di

Antonio M. Battezzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

ANTONIO M. BATTEGAZZORE, La dicotomia Greci-Barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica □ M. ALESSANDRA PETRETTO, Musica e guerra: note sulla *Salpinx* □ GIOACHINO CHIARINI, Il mito a teatro. Riflessioni sull'*Amphitruo* □ LUCIANO CICU, Spectator in fabula *Ut aequae mecum sitis gnarures* (Poen. 47) □ WALTER LAPINI, Cicerone, *Topica* 1.4 □ FRANCO FERRARI, È nata prima la gallina o l'uovo? Un problema cosmologico in Plut. *Quaest.conv.* II 3 □ MARIA TERESA LANERI, Una strana narrazione catoniana sulla fondazione di Tivoli (in Solin. II 7-8) □ RAIMONDO TURTAS, La diocesi di Sulci tra il V e il XIII secolo □ Recensioni, schede e cronache.

Sassari 1995

M. ALESSANDRA PETRETTO

MUSICA E GUERRA: NOTE SULLA *SALPINX*

È opinione diffusa che la *salpinx* greca ricoprisse un ruolo marginale non soltanto rispetto ai più diffusi *auloi*, *lyra*, *kithara*, ma anche nell'ambito che le si confaceva maggiormente, ossia la musica militare. In proposito è significativa la dichiarazione con cui M.L. West introduce le poche pagine sulla *salpinx* in uno dei più recenti testi sull'antica musica greca: «It is by courtesy that we give attention to this instrument, as it was not used for musical purposes but only for giving signals» ⁽¹⁾. In relazione alla musica militare invece J.W. McKinnon afferma che la *salpinx* «came to occupy a position second only to the *aulos*» ⁽²⁾. In realtà sulla base delle testimonianze letterarie, certamente meno cospicue rispetto alla documentazione concernente gli altri strumenti musicali, si può sostenere che la *salpinx* non soltanto non fu seconda all'*aulos* nella musica di guerra, ricoprendo anzi un ruolo di primo piano fin dall'età arcaica per immettersi in seguito senza soluzione di continuità nella cultura latina con la denominazione di *tuba*, ma ebbe precisi e caratteristici ambiti di impiego al di fuori della milizia nonché un proprio repertorio.

La *salpinx* era uno strumento a fiato il cui corrispettivo tra gli strumenti dell'orchestra moderna potrebbe essere la tromba. Se si escludono i pistoni e le ritorte dello strumento attuale, la forma era del tutto simile, in quanto la tromba greca era costituita da un lungo tubo privo di fori, formato da varie sezioni, in bronzo ed altri materiali ⁽³⁾, per-

(1) M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p. 118.

(2) J.W. MCKINNON, *Salpinx*, in *The New Grove - Dictionary of the Musical Instruments*, vol. 3, London 1984, p. 286.

(3) SOPH. *Elekt.* 711: χαλκῆς ... σάλπιγγος. *Anth. Pal.* 6, 46, 3: χαλκοπαγῆ σάλπιγγα. ARTEM. 1, 56: (ἡ σάλπιγξ) σύκειται γὰρ ἐξ ὀσῶν καὶ χαλκοῦ.

fettamente connesse l'una all'altra per incastro così come avveniva per gli *auloi* ⁽⁴⁾. Il tubo terminava con un padiglione, in forma di imbuto o di calice ⁽⁵⁾ (quest'ultimo detto talvolta κώδων) ⁽⁶⁾, anch'esso in bronzo ⁽⁷⁾. Un esemplare con padiglione a imbuto, ovvero l'unico in assoluto rimasto intatto dall'antichità greca, fu acquisito nel 1937 dal Museum of Fine Arts di Boston presso il quale è tuttora conservato: la datazione proposta è la seconda metà del V secolo a.C. e inoltre non è stato interpretato come *salpinx* militare ma come strumento utilizzato in tempo di pace per occasioni religiose o sportive ⁽⁸⁾. La tromba greca di Boston è costituita da tredici sezioni in avorio con modanature, unite da anelli in bronzo, così come in bronzo è il *kodon* finale. Invece gli esemplari con il padiglione a calice sono noti esclusivamente dalle fonti iconografiche e in particolare dai vasi attici del V secolo a.C. raffiguranti strumentisti in azione durante pratiche militari, tra i quali anche amazzoni e satiri ⁽⁹⁾. Dunque si possono individuare almeno due differenti modelli, forse impiegati in occasioni diverse, civili / religiose e militari. Una classificazione binaria simile ma più rigida fu proposta già da A. Reinach, che distinse le «*tubae sacrae des Étrusques et des Romains*» con il padiglione ad imbuto, e la «*trompette grecque*», con il padiglione a calice ⁽¹⁰⁾. E in effetti le *tubae* romane presentano sempre la termina-

(4) A. BÉLIS, *Charnières ou auloi?*, «Revue Archéologique» 1 (1988), pp. 114-115. La connessione ermetica tra le varie sezioni era di enorme importanza per la produzione del suono così come l'intaglio dell'osso o la fusione dei metalli per la precisione del diametro interno.

(5) In base all'analisi delle pitture vascolari D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984, p. 74, ha proposto tre tipi di padiglione, «en boule... en bulbe... en cône». Giova comunque sottolineare che le tre raffigurazioni proposte ad esemplificazione della prima tipologia appartengono a vasi dello stesso artista, Psiax: si tratta forse soltanto di una costante iconografica?

(6) HESYCH. κώδων' σάλπιγξ ρ. ἤχειον ρ. κύμβαλον. μήκων. κάλυξ. Nella glossa viene richiamata la forma di calice.

(7) BACCHIL. *dith.* 17, 3: χαλκοκώδων; SOPH. *Aj.* 17: χαλκόστομου κώδωνος. *Anth. Pal.* 6, 350, 5-6: κώδων / χάλκεος.

(8) L.D. CASKEY, *Archaeological notes - Recent acquisitions of the Museum of Fine Arts*, «AJA» 41 (1937), pp. 525-527.

(9) Coppa di Epiktetos e *hydria* firmata da Hyspis in J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure rosse. Periodo arcaico*, Milano 1992, fig. 43, p. 50 e fig. 66, 1, p. 68.

(10) A. REINACH, *Tuba* (Σάλπιγξ), DAGR V (1904), pp. 523-524. In realtà la *salpinx* greca e la *tuba* romana presentano anche altre differenze relative alla struttura del tubo che risulta più massiccio per gli strumenti di Roma.

zione a forma di imbuto, ma in base all'esistenza dello strumento di Boston è inevitabile pensare che già i Greci nel V-IV secolo a.C. conoscessero ed utilizzassero le trombe con questo stesso genere di padiglione.

Anche se nelle raffigurazioni vascolari il particolare relativo all'imboccatura non emerge sempre con chiarezza, sono comunque documentate due tipologie: il primo tipo è un bocchino sul quale poggiano le labbra dell'esecutore, proprio come per i moderni ottoni. Questo genere di imboccatura si è conservato nella *salpinx* di Boston, ed è realizzato in avorio istoriato per circa cinque centimetri di lunghezza ⁽¹¹⁾. Il secondo tipo è invece probabilmente affine all'imboccatura ad ancia caratteristica dell'*aulos*. L'ipotesi si basa su alcune raffigurazioni vascolari di trombettisti che portano la *phorbeia* ⁽¹²⁾, ossia la fascia caratteristica degli auleti, nonché sulla testimonianza di Polluce che parla di γλώττα ὀστίνη ⁽¹³⁾ per l'imboccatura, quindi di ancia d'osso, un materiale inusuale e non attestato per le ance degli *auloi*, ma probabilmente utilizzato perché più resistente rispetto alla canna o alla paglia ⁽¹⁴⁾. Si deve inoltre sottolineare che non vi è una stretta connessione tra tipo di padiglione e tipo di imboccatura: nelle fonti iconografiche lo strumento con padiglione a calice è suonato indifferentemente con o senza la *phorbeia*, dunque può essere dotato di entrambi i generi di imboccatura ⁽¹⁵⁾. La *salpinx* con bocchino aveva possibilità pari o superiori di produrre

⁽¹¹⁾ L.D. CASKEY, *Archeological notes*, cit., p. 525.

⁽¹²⁾ D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 74.

⁽¹³⁾ POLL. 4, 85.

⁽¹⁴⁾ A. BÉLIS, *La phorbéia*, BCH 110 (1986), p. 218: «C'est proprement pour des instruments à vent munis d'une anche qu'est faite la *phorbéia*, auloi et trompettes, qui demandent ... une dépense de souffle considérable», secondo la studiosa inoltre la lavorazione delle ance d'osso era meno costosa rispetto alla elaborazione delle linguette per *aulos*. L'unico riferimento a una valutazione monetaria della *salpinx* è in AR. Pax 1240-1241, che parla di sessanta dracme per la *salpinx*. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., p. 118, preferisce interpretare il γλώττα ὀστίνη di Polluce come riferimento a un bocchino d'osso piuttosto che ad un'ancia vera e propria, ma γλώσσα / γλώττα nell'ambito degli strumenti musicali significa sempre «ancia», come evidenziato in J. CHAILLEY, *Contribution à une lexicographie musicale de la Grèce antique*, «Revue de Philologie» 51/2 (1977), p. 190.

⁽¹⁵⁾ Illustrazioni T5 e T9 in D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., pp. 79 e 81.

suoni diversificati rispetto allo strumento con ancia: infatti, dato lo sviluppo coevo della tecnica esecutiva di *aulos* e *kithara*, niente vieta di ipotizzare un affinamento tecnico anche per la tromba, e se i Greci conoscevano una prassi affine a quella utilizzata in età moderna per gli ottoni ⁽¹⁶⁾, riuscivano a produrre svariate note. Lo strumento ad ancia poteva produrre alcuni suoni di altezza differente tramite «la position de l'ance, l'intensité du souffle, la position des lèvres» ⁽¹⁷⁾. Nel proporre una giustificazione all'imporsi della *salpinx* con bocchino a discapito di quella con ancia, A. Bélis ha ipotizzato che ciò sia avvenuto a causa della fragilità e della precarietà dell'ancia stessa, parte mobile nello strumento e poco pratica nella confusione delle battaglie ⁽¹⁸⁾: a questa motivazione si potrebbe dunque aggiungere che lo strumento con il bocchino, oltre ad essere più solido e pratico, era anche molto più potente e versatile dal punto di vista melodico.

La lunghezza del tubo pare fosse intorno al metro, stima basata ancora sulle testimonianze figurative che mostrano lo strumentista mentre sostiene la *salpinx* con il braccio quasi del tutto teso e con la mano prossima al padiglione ⁽¹⁹⁾. Rispetto agli altri strumenti affini dell'antichità, quello ellenico sembra essere stato più lungo: infatti le due trom-

⁽¹⁶⁾ Le posizioni delle labbra a contatto con il bocchino hanno grande importanza per ottenere i diversi suoni: C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, trad. it., Milano 1985², p. 36.

⁽¹⁷⁾ A. BÉLIS, *Auloi grecs du Louvre*, BCH 108 (1984), p. 116. Anche la lunghezza dell'ancia poteva influire sulla produzione sonora così come la porzione dell'ancia stessa entro la bocca dello strumentista che consentiva di aumentare o accorciare la colonna d'aria posta in vibrazione: anche la γλώττα era elemento vibrante (D. PAQUET-TE, *L'instrument de musique*, cit., p. 30).

⁽¹⁸⁾ A. BÉLIS, *La phorbéia*, cit., p. 218: «Pourquoi les Grecs ont-ils, eux, renoncé à cet instrument, mi-aulos, mi-trompette? Il paraît évident que dans les combats, l'usage d'un instrument à anche ... était malcommode: il faut passer la *phorbéia*, insérer l'anche dans le tuyaux, et prendre garde que l'anche ne se brise pas ou ne se déloge pas, faute de quoi les signaux ne peuvent plus être transmis».

⁽¹⁹⁾ Piatto di Psiax, in J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure nere*, trad. it., Milano 1990, p. 126 fig. 169. La *salpinx* di Boston presenta una lunghezza complessiva di m. 1,57 — molto maggiore rispetto a quella proposta per le fonti iconografiche — e questo è stato uno dei fattori che ha indotto L.D. Caskey ad interpretarla come strumento sacro: la lunghezza eccessiva non era certo un elemento funzionale all'utilizzazione in battaglia in quanto non consentiva un maneggio disinvolto. Le stime di D. Paquette sono tra i 60 e i 120 cm per gli strumenti raffiguranti nella ceramica.

be egiziane rinvenute perfettamente intatte nel 1922 da H. Carter nella tomba di Tutankhamon presentano affine struttura con terminazione a imbuto, ma risultano di dimensioni notevolmente inferiori ⁽²⁰⁾.

La morfologia dello strumento è in stretta connessione con il problema dell'area di provenienza e con la terminologia utilizzata nelle fonti letterarie per definire i diversi modelli di *salpinx*. Già C. Sachs prospettò legami e affinità tra le trombe caratteristiche della musica mesopotamica ed egiziana e la *salpinx* greca ⁽²¹⁾, e il nome stesso dello strumento sembrerebbe non ellenico ma, come nel caso della *syrinx* e della *phorminx* (che infatti presentano analogo suffisso *-inx*), connesso a un sostrato mediterraneo-orientale ⁽²²⁾. In merito all'origine della *salpinx* le fonti letterarie non offrono contributi decisivi ma paiono comunque orientate nel proporre i *Tyrsenoi* quali *protoi heuretai*. I riferimenti alla *salpinx Tyrsenike* si dispiegano in un arco di tempo che va dai Tragici del V secolo ad Eustazio di Tessalonica ed i suoi *Commentarii* all'*Iliade* nei quali si leggono intorno all'argomento interi passaggi identici agli *Scholìa ad Iliadem*. In questa tradizione relativa all'origine dello strumento si immettono inoltre anche testimonianze tratte dalle fonti latine che riprendono sostanzialmente l'ipotesi della *salpinx / tuba* etrusca.

Per inquadrare la problematica giova partire proprio dagli ultimi riferimenti in ordine cronologico, ossia gli *Scholìa* già menzionati ed Eustazio, secondo un procedimento utilizzato anche dal Maux e dal Reinach per la voce *salpinx* nella *PW* e nel *DAGR*. Le due fonti propongono una classificazione in base all'origine dei vari modelli di trombe conosciuti nell'antichità ⁽²³⁾. Si legge dunque che sono sei i generi di trom-

⁽²⁰⁾ P. RIGHINI, *Dalle trombe egizie per l'«Aida» alle trombe di Tut-Ankh-Amon*, in *NRMI* 11 (1977), p. 591: la lunghezza delle due trombe è di cm. 52,2 e cm. 49,4.

⁽²¹⁾ C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 166.

⁽²²⁾ P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1977, tomo IV/I, p. 986. Altri studi pongono invece l'accento su una connessione tra *salpinx* e il lituano *švilpiù*: A. WALDE, *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, I band, Berlin und Leipzig 1930, p. 503 (Āsuelp- «pfeifen»?; Gr. σάλπιγξ «Trompete» zu lit. *švilpiù*, *švilpū* «mit den Lippen pfeifen»); H. FRISK, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1973, vol. II, p. 674; E.R. WARTHON, *Etymological lexicon of Classical Greek*, Chicago 1974, p. 111.

⁽²³⁾ EUST. *ad Il.* Σ 1139, 40; *Schol. ad Il.* 18, 219.

ba: la ellenica, la egizia, detta *χνοῦς*, la gallica, nota come *κάρνωξ*, la paflagone, la media e infine la *Tyrsenike*. Vi sono anche interessanti notazioni morfologiche che portano a sicuri riscontri archeologici per il *karnyx* ⁽²⁴⁾, τὸν κώδωνα δηρίου ἔχουσα, «che ha il padiglione (in forma) di animale», ossia zoomorfo, per la *salpinx Hellenike*, μακρὰ τὸ σχῆμα, «di forma allungata», e forse per la *Tyrsenike*. Quest'ultima è *ὁμοία Φρυγίῳ αὐλῶ, τὸν κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα*, «è simile all'*aulos* frigio, e ha il padiglione ricurvo», e ταύτης εἰσὶν εὔρεται Τυρσηνοί, «ne sono inventori i Tirreni». Le descrizioni non lasciano alcun dubbio: la tromba ellenica e quella definita tirrena sono ben distinte e caratterizzate. Inoltre è assai precisa l'annotazione di somiglianza della seconda con l'*aulos* frigio che consente di identificarla con il *lituus* etrusco, morfologicamente affine al citato *aulos* ⁽²⁵⁾. A questo punto sorgono però problemi con le fonti che fin dal V secolo a.C. parlano di *Tyrsenike salpinx*: secondo quanto si può riscontrare nelle testimonianze iconografiche e particolarmente vascolari nonché nell'unico rimasto tra i *realia*, ossia la *salpinx* di Boston, la tromba detta *Tyrsenike* non può assolutamente corrispondere allo strumento descritto e definito *salpinx Tyrsenike* dagli *Scholia* e da Eustazio. Si può invece attuare un'equazione tra la *salpinx Hellenike* delle fonti letterarie e dell'iconografia in quanto indubitabilmente prima del V secolo e almeno fino al IV secolo a.C. non esisteva una tromba avente il κώδων κεκλασμένος e dunque simile all'*aulos* frigio: non si riscontra alcuna raffigurazione né tantomeno un nome che lo definisca in rapporto alla *salpinx* diritta. Ma allora perché nel dramma attico si parla di *Tyrsenike salpinx* se pure il riferimento era evidentemente volto allo strumento diritto? Eschilo, Sofocle ed Euripide costituiscono la testimonianza più antica in cui sia presente il sintagma *Tyrsenike salpinx*, presentato quasi sempre quando si intende richiamare la tromba guerriera ⁽²⁶⁾. Tale sin-

⁽²⁴⁾ *Le karnyx et la lyre. Archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, Besançon - Orléans - Evreux 1993-1994, pp. 28-30, 72-73.

⁽²⁵⁾ R. MECCU, *Riflessioni di archeologia musicale: gli strumenti militari romani e il «lituus»*, «Nuova Rivista Italiana di Musicologia», 19, 3, (1985), p. 387: «... il *lituus*, costituito da un lungo caneggio bronzeo pressoché cilindrico con terminazione conica ripiegata all'indietro quindi simile all'omonimo bastone degli auguri».

⁽²⁶⁾ AESCH. *Eum.* 567-568; SOPH. *Aj.* 17; EUR. *Herac.* 830-831; *Ph.* 1377-1378; *Rhes.* 988-989.

tagma parrebbe voler evidenziare una derivazione particolare e non-greca dello strumento: l'area di provenienza si potrebbe inquadrare nella terra di Lidia da cui i Greci assimilarono non pochi elementi della propria cultura musicale (27). Già in Erodoto i *Tyrsenoi* sono infatti i Lidi che in partenza per nuove terre da colonizzare mutuano il nuovo nome dal capo eponimo Tirseno (28). Tale elemento si connette con l'eziologia mitologica concernente la *salpinx* che, come tutti gli strumenti musicali della cultura classica, ha un proprio *heures*. Secondo Pausania e la notizia affine dell'*Etymologicon Magnum*, questi fu Tirseno, figlio di Eracle ed Onfale, regina di Lidia, il quale inventò la tromba e la diffuse tra i Dori tramite il figlio Egeleo (29). A tali avvenimenti sarebbe collegata Atena, che ricevette l'epiclesi di *Salpinx* e che come tale era venerata ad Argo proprio in associazione con la tromba guerriera (30). L'elemento di maggiore interesse nel racconto mitico non è comunque Atena, già connessa nell'immaginario greco alla guerra e a relativi elementi musicali, quali l'*aulos* e la danza guerriera detta pirrica (31), quanto il mitico Tirseno, già eroe eponimo in Erodoto e figlio della regina di Lidia (32). Il mito di Tirseno fu in seguito ripreso ed elaborato da Igino che individuò nel *Tyrrhenus Herculis filius* l'inventore della *tuba* bronzea latina, mentre secondo Plinio il Vecchio fu Pseo, figlio di Tirseno, l'*heures* dello strumento (33). Per quanto riguarda ancora i Tragici, il riferimento allo strumento con caneggio diritto pare comprovato da un passo di una fonte coeva, ossia Aristofane, che nella *Pace* (34) descrive un riadat-

(27) A titolo di esempio si possono ricordare l'armonia lidia (PLAT. *resp.* 3, 398 e; ARISTOT. *pol.* 8, 1342 b 30 ss.) e l'arpa detta *pektis* (ATHEN. 4, 186 e; 14 635 c-e).

(28) HDT. 1, 94. Una notizia simile si legge in STR. 5, 219 C e 5, 220 C.

(29) PAUS. 2, 21, 3; EM 1996 F Gaisford. In *Schol. ad Il.* 18, 219 si legge che fu Mela, figlio di Eracle ed Onfale, a suonare per primo lo strumento.

(30) EUST. *ad Il.* Σ 1139, 40. ADLER, *salpinx*(2), PW I A, 2 (1920), 2010. L'epiclesi è presente in LYC. 915 e 986. In *Anth. Pal.* 6, 46 e 159 si legge la donazione di trombe ad Atena in virtù della connessione dea della guerra / tromba di guerra.

(31) Per il rapporto Atena / *auloi*: F. FRONTISI-DUCROUX, *Athéna et l'invention de la flûte*, «Musica e Storia» 2 (1994), pp. 239-267.

(32) APD. 2, 6, 3. P. GRIMAL, *Enciclopedia dei Miti*, trad. it., Milano 1990, p. 457.

(33) HYG. *fab.* 274, 19 ss.; PLIN. *Vet. Nat. Hist.* 7, 57, 201.

(34) AR. *Pax* 1240 ss.

tamento della *salpinx* per giocare al cottabo: ciò sarebbe stato possibile soltanto utilizzando un modello diritto e dal padiglione a calice o ad imbuto e non con la terminazione ricurva.

Altre testimonianze intorno alla *Tyrsenike salpinx* risalgono ad un'epoca decisamente più tarda: si tratta di Ateneo, Polluce e di Esichio. Per comodità si evidenzia in primo luogo quanto detto da Esichio: ληιστοσαλπικται· οἱ Τυρρῆνοι· ἐπειδὴ πρῶτοι σάλπιγγος εὔρεται γεγόνασιν⁽³⁵⁾, con probabile riferimento all'attività di pirateria sui mari e dunque a una dotazione di trombe per la marina etrusca. Su questa base R. Rebuffat si è proposto come deciso sostenitore dell'«invenzione» della *salpinx* da parte degli Etruschi⁽³⁶⁾. D'altro canto nel II secolo d.C. Ateneo e Polluce affermano rispettivamente: ἡ σάλπιγξ ... τὸ μὲν εὐρημα Τυρρηρικόν, ε Τυρρηῶν δ' ἐστὶν εὐρημα κέρατά τε καὶ σάλπιγγες⁽³⁷⁾. La collocazione cronologica dei due autori spinge però a fare una considerazione valida anche per Esichio: la notizia relativa all'origine dello strumento in età imperiale e nel periodo successivo potrebbe essere inquinata da due fattori, ossia dal sopravvivere nella tradizione letteraria del sintagma inaugurato dai Tragici intorno alla tromba «tirrena»⁽³⁸⁾, interpretata oramai come «etrusca», e da un impreciso riferimento a strumenti a fiato entrati a far parte da tempo dell'apparato musicale romano che, come è noto, fin dalle origini fu soggetto ad un'opera di acculturazione da parte degli Etruschi⁽³⁹⁾. Questi diffusero a Roma le *salpinges*, un plurale generico indicato da Strabone e forse comprensivo dei vari modelli di trombe caratteristici della musica romana, ossia la *tuba*, il *lituus* e il *cornu*. Allora le *salpinges* etrusche di Ateneo e di Pol-

⁽³⁵⁾ HESYCH. s.v. ληιστοσαλπικται («pirati che suonano la tromba» — i Tirreni — dal momento che sono stati i primi inventori della *salpinx*).

⁽³⁶⁾ R. REBUFFAT, *Naissance de la marine étrusque. Deux inventions diaboliques: le rostre et la trompette*, «Dossiers de l'archéologie» 24 (1977), pp. 50-57.

⁽³⁷⁾ POLL. 4, 85 (la *salpinx* ... invenzione dei Tirreni); ATHEN. 4, 184 a (corni e trombe sono invenzioni dei Tirreni).

⁽³⁸⁾ Il sintagma *Tyrsene salpinx* sopravvive in un epigramma di Crinagora di Mitilene (*Anth. Pal.* 6, 350, 1), e attesta il perdurare della tradizione sull'origine «tirrena» dello strumento nel periodo compreso tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C..

⁽³⁹⁾ STR. 5, 220 C. Per la componente musicale delle parate trionfali e la *tuba*: L. BONFANTE WARREN, *Roman Triumphs and Etruscan Kings: the Changing Face of the Triumph*, «The Journal of Roman Studies» 40 (1970), pp. 49-66.

luce potrebbero far riferimento in realtà al *lituus* per il quale non si ha corrispondente parola nella lingua greca. Tale ipotesi potrebbe essere avvalorata da un altro passo ancora di Ateneo: nel corso di una descrizione dell'*aulos* frigio si legge infatti che tale strumento presenta un *keras*, una parte ricurva in corno d'animale, *analogò al kodon* ⁽⁴⁰⁾, ossia *al padiglione delle salpinges* ⁽⁴¹⁾. Forse anche in questo caso Ateneo si riferisce alle caratteristiche trombe etrusche e sulla scorta di tale ipotesi si potrebbe rivedere il Τυρρηνῶν δ' ἔστιν εὐρημα κέρατά τε καὶ σάλπιγγες, in cui i *kerata* sono i *cornua* romani, e le *salpinges* potrebbero essere i litui, oppure sotto il plurale l'autore potrebbe aver riunito gli strumenti a caneggio totalmente o parzialmente diritto, come la *tuba* e il *lituus* etrusco / romano. Giova inoltre riproporre il passo di Polluce cui si è già accennato: ἡ σάλπιγγξ ... τὸ μὲν εὐρημα Τυρρηνικόν, τὸ δὲ σχῆμα εὐδεῖά τε καὶ καμπύλη, ἢ δ' ὕλη χαλκὸς καὶ σίδηρος ⁽⁴²⁾. La tromba descritta è di forma *diritta e ricurva*: non è forse una descrizione che si adatta perfettamente al *lituus* etrusco? ⁽⁴³⁾ Inoltre il materiale, χαλκὸς καὶ σίδηρος, costituisce un'ulteriore spia, in quanto non si parla di osso o avorio caratteristici degli strumenti della cultura musicale ellenica, per i quali il bronzo fungeva in genere da elemento di saldatura. Come verrà evidenziato in seguito, le stesse raffigurazioni vascolari della *salpinx* testimoniano un'estrema leggerezza dello strumento, improbabile se fosse stato forgiato interamente in metallo.

In merito al passo di Ateneo relativo all'origine dello strumento, è interessante richiamare l'interpretazione di E. Pottier: «Athénéé attribue l'invention du κέρας aux Tyrrhéniens, et, en effet, cet instru-

⁽⁴⁰⁾ È evidente che in questo passo il termine *kodon* non presenta il significato proposto nella nota n. 6 ma indica semplicemente la parte finale dello strumento, ovvero il padiglione.

⁽⁴¹⁾ ATHEN. 4, 185 a.

⁽⁴²⁾ POLL. 4, 85 (la *salpinx* ... invenzione dei Tirreni, di forma diritta e ricurva, la materia bronzo e ferro).

⁽⁴³⁾ Non mi sembra che possano sorgere dubbi sull'interpretazione del passo di Polluce: con l'attributo καμπύλη si indica il curvarsi del tratto finale dello strumento, mentre il tubo nella parte iniziale e centrale è di forma εὐφεία, un aggettivo che costituisce l'opposto esatto di καμπύλος; inoltre καμπύλη è anche il bastone ricurvo simile al vincastro dei pastori (PLUT. *mor.* 790 b) e caratteristico degli auguri, detto *lituus* a Roma come l'omonimo strumento musicale.

ment se recontre sur les monuments étrusques; il rapproche des κέρατα les σάλπιγγες, faisant allusion sans doute à la σάλπιγξ στρογγύλη»⁽⁴⁴⁾. I *kerata* / *cornua*, come già accennato, sono strumenti tipici della musica militare romana e nelle fonti greche di età classica ed ellenistica sono citati assai raramente⁽⁴⁵⁾ e non in riferimento allo strumento quale si configurava a Roma, conosciuto in due distinte versioni: «una con canneggio principalmente cilindrico e di calibro ridotto, con svasatura terminale e di forma circolare, l'altra con canneggio ampiamente conico piegato a semicerchio»⁽⁴⁶⁾. La σάλπιγξ στρογγύλη, «circolare», evocata da Pottier potrebbe essere assimilata proprio a uno dei due modelli di *cornu*, soprattutto se si esamina un'altra fonte di età imperiale, ossia Artemidoro, che in un passo dell'*Onirocriticon* menziona due tipi di *salpinx*: la σάλπιγξ ἱερὰ, avente un ruolo anche in guerra, e la σάλπιγξ στρογγύλη, strumento esclusivamente πολεμιστήριος⁽⁴⁷⁾. La prima è la *tuba* sacra, diritta e con padiglione ad imbuto⁽⁴⁸⁾, presente anche nei ranghi dell'esercito romano, la seconda è forse un modello di *cornu*, strumento di guerra⁽⁴⁹⁾. Non può comunque far riferimento al *lituus* sia per i motivi sopra evidenziati, sia ancora perché, come proposto da R.

⁽⁴⁴⁾ E. POTTIER, *Cornu*, DAGR I. II (1887), p. 1512.

⁽⁴⁵⁾ XENOPH. *Cyr.* 5, 3, 44; *An.* 2, 2, 4: in questo caso, unico nell'*Anabasi*, il corno viene citato come strumento di segnalazione nella vita dell'accampamento, ma accolgo il commento al passo di P. MASQUERAY (ed.), *Xenophon. Anabase*, tome I, Paris 1964, p. 97 n. 1: «Chez les Dix-Mille les commandements sont donnés avec une trompette. Ici le mot τῶ κέρατι a sans doute été ajouté par quelque maladroit au v. σημαίνειν qui se dit seul de l'ordre donné par le σαλπιγκτής». Ai *kerata* è dedicato un cospicuo passo in Ps. ARISTOT. *Aud.* 802 a-b/803 a, ma l'autore pare alludere al materiale utilizzato per costruire strumenti musicali, ossia il corno di animale, oggetto di vari trattamenti, e non allo strumento musicale nella sua compiutezza. Per le rare raffigurazioni di *kerata* musicali nella ceramica greca: D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., pp. 72-73.

⁽⁴⁶⁾ R. MEUCCI, *Riflessioni di archeologia musicale*, cit., p. 385 n. 1.

⁽⁴⁷⁾ ARTEM. 1, 56.

⁽⁴⁸⁾ Esemplici ben conservati di *tubae sacrae* si trovano al Chateau-Musée di Saumur (inv. 340.2) e al Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais (inv. A. 6306): si tratta di strumenti realizzati interamente in bronzo battuto e di lunghezza considerevole (*Le carnyx et la lyre*, cit., pp. 80-84).

⁽⁴⁹⁾ Tra le varie interpretazioni proposte in HESYCH. s.v. κέρας vi è anche σάλπιγξ.

Meucci, il *lituus* non era più parte delle armate romane fin dall'inizio dell'età imperiale ⁽⁵⁰⁾.

Dalla breve indagine sulla documentazione letteraria si possono trarre dunque alcune conclusioni: in primo luogo la sicura origine non greca ⁽⁵¹⁾ ma orientale della *salpinx*, di probabile provenienza mesopotamica ⁽⁵²⁾ e forse diffusa dagli intermediari Tirreni / Lidi menzionati nelle fonti ⁽⁵³⁾. I testi latini che fanno riferimento all'origine etrusca della tromba (di modello non specificato) sono in un certo senso giustificabili e plausibili se si considera la forte influenza degli Etruschi sulla musica romana. La stessa osservazione può essere estesa alle fonti greche di età imperiale nelle quali tra l'altro si è evidenziato il problema della sinonimia e polinomia di strumenti probabilmente differenti ⁽⁵⁴⁾.

* * *

Nonostante l'utilizzazione in occasioni pubbliche di tipo sacro e profano, la *salpinx* fu da sempre peculiare degli apparati bellici ⁽⁵⁵⁾. Come è già stato ricordato, la sua presenza sembra essere un elemento convenzionale nelle descrizioni di scontri armati presenti nei Tragici. Nei *Persiani* ⁽⁵⁶⁾ si legge un riferimento al suono della *salpinx* durante la battaglia di Salamina, della quale Eschilo evocava momenti vissuti in prima persona: si potrebbe dunque ipotizzare che nel V secolo la *salpinx* venisse utilizzata come strumento di segnalazione non solo nei reparti di terra ma anche nella marina ⁽⁵⁷⁾.

⁽⁵⁰⁾ R. MEUCCI, *Riflessioni di archeologia musicale*, cit., p. 387.

⁽⁵¹⁾ Antipatro Sidonio, nel II secolo a.C., parla di «barbaro suono» della *salpinx*: *Anth. Pal.* 6, 46, 2-3.

⁽⁵²⁾ La più antica raffigurazione di *salpinx* greca è documentata dal vaso di Aristonothos, datato VII sec. a.C. avanzato, e presenta affinità morfologiche con la tromba della stele di Naram-Sin, risalente alla seconda metà del III millennio. Il padiglione di quest'ultimo strumento è danneggiato e non consente proficui raffronti, ma il tubo è chiaramente di notevole lunghezza come quello di Aristonothos.

⁽⁵³⁾ HERACLID. PONT. ap. ATHEN. 14, 625 e ricorda i Lidi al seguito del mitico Pelope quali importatori in Grecia dell'armonia *Lydisti*.

⁽⁵⁴⁾ Problema evidenziato per le fonti latine sugli strumenti della musica militare da R. MEUCCI, *Riflessioni di archeologia musicale*, cit., p. 394.

⁽⁵⁵⁾ ARIST. QUINT. 2, 6 p. 44 J.

⁽⁵⁶⁾ AESCH. *Pers.* 395.

⁽⁵⁷⁾ In genere sulle triremi era presente un auleta che suonava per ritmare il remeggio: ATHEN. 12, 535 d.

Il passo di Eschilo non costituisce certo la testimonianza più antica della presenza della *salpinx* in battaglia: Omero per primo accenna allo strumento nell'*Iliade*, paragonando in una similitudine la sonora voce di Achille al suono della tromba⁽⁵⁸⁾. Ma al di là del dato acustico, acquistano importanza sia il cenno alla *salpinx* in un contesto bellico, unico riferimento alla tromba guerriera nei poemi omerici, sia il fatto che sia inserito in una similitudine e che quindi rimandi a «esperienze contemporanee» del poeta⁽⁵⁹⁾. Questo consente di fissare, anche se in modo approssimativo, almeno nei secoli VIII-VII a.C. l'epoca dalla quale la tromba guerriera cominciò ad essere utilizzata negli esercizi ellenici⁽⁶⁰⁾. Ma una testimonianza recenziore potrebbe comprovare la presenza della *salpinx* in occasioni belliche fin da epoca assai antica: Polibio infatti scrive che οὐδὲ τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακεδαιμονίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκῆ νομιστέον εἰσαγαγεῖν⁽⁶¹⁾. È prospettato così un mutamento di tendenze nella fanfara militare spartana con la sostituzione di uno strumento evidentemente utilizzato da sempre, la tromba, con uno strumento non sconosciuto ma forse impiegato per la prima volta in un contesto militare, ossia l'*aulos*. Si può forse datare per la cultura spartana un nuovo ordinamento della musica per la guerra: l'operare di Tirteo a Sparta prima e durante la seconda guerra messenica determinò un radicale cambiamento nella musica degli Spartani; i suoi *mele* in distici elegiaci ed anapesti⁽⁶²⁾ erano accompagnati dall'*aulos* che di conseguenza divenne anche lo strumento per gli *embateria*, i canti di marcia in avvicinamento al nemico⁽⁶³⁾.

(58) *Il.* 18, 219-221: ὡς δ' ὄτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ / ἄστυ περιπλομένων δηῶν ὑπο θυμοραϊστέων, / ὡς τότ' ἀριζήλη φωνή γένητ' Αἰακίδαο.

(59) OMERO, *Iliade*, Torino 1990², a cura di F. Codino e R. Calzecchi-Onesti, p. 653. Già in EUST. *ad Il.* Σ 1139, 40 si legge φασι δὲ οἱ παλαιοὶ ὡς οἶδε μὲν ὁ ποιητὴς σάλπιγγα, ἥρωας δὲ οὐκ εἰσάγει χρωμένους αὐτῆ οὐδὲ εἰδόμενος.

(60) La testimonianza letteraria pare comprovata dalla più antica raffigurazione di *salpinx* greca nel cratere di Aristonothos, del VII sec. a.C., citato alla nota n. 51.

(61) PLB. 4, 20, 6 («non si deve pensare che gli antichi Cretesi e Lacedemoni abbiano introdotto in guerra senza motivo *aulos* e ritmo al posto della *salpinx*»). La notizia viene riportata anche in ATHEN. 14, 626 a.

(62) PAUS. 4, 15, 6.

(63) ATHEN. 14, 630 f: πολεμικοὶ δ' εἰσὶν οἱ Λάκωνες, ὧν καὶ οἱ υἱοὶ τὰ ἐμβατήρια μέλη ἀναλαμβάνουσιν... καὶ αὐτοὶ δ' οἱ Λάκωνες ἐν τοῖς πολέμοις τὰ Τυρταίου ποιήματα ἀπομνημονεύοντες ἔρρυθμον κίνησιν ποιοῦνται. Anche ATHEN. 12, 517a.

Le fonti letterarie insistono su questo aspetto caratteristico della cultura spartana ⁽⁶⁴⁾ e alcune si soffermano sulla descrizione delle pratiche musicali propedeutiche allo scontro armato. Prima di avanzare contro i nemici, il re al comando dell'esercito sacrificava una capra e gli auleti suonavano il *Kastoreion melos* ⁽⁶⁵⁾, quindi egli stesso intonava il peana. Gli opliti avanzavano al ritmo della melodia auletica, presentandosi compatti nello schieramento e privi di timore nell'animo, poiché πρώως καὶ ἰλαρῶς ὑπὸ τοῦ μέλους, «con calma e gioia dalla musica» ⁽⁶⁶⁾, erano condotti verso il pericolo. «È naturale che chi è così disposto non conosca né timore né furore eccessivo, ma solo una ferma volontà unita a speranza e coraggio, convinto com'è che la divinità sia in lui» ⁽⁶⁷⁾. In relazione alla battaglia di Mantinea, Tucidide descrive l'avanzata degli Spartani, che dopo essersi incitati vicendevolmente con melodie di guerra procedono lentamente ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν, «al suono di molti auleti», disposti tra i ranghi. Viene evidenziato il contrasto con la schiera degli avversari la cui avanzata è caratterizzata da un eccessivo impeto e furore bellico. Tucidide precisa ancora che la presenza degli *auloi* non era dovuta a motivi di ordine religioso ma al fatto che il ritmo e la melodia determinassero ordine nelle file ed evitassero lo scompiglio caratteristi-

⁽⁶⁴⁾ A. GOSTOLI, *Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.*, in *La musica in Grecia* (a cura di B. Gentili e R. Pretagostini), Bari-Roma 1988, pp. 231-232. Non si deve dimenticare che «Sparta, nel VII secolo, fu ... il centro musicale più importante di tutta la Grecia»: G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991², p. 20; anche M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., p. 334. In ATHEN. 4, 184 d si legge che tutti gli Spartani erano in grado di suonare l'*aulos*. Non si può dire se l'utilizzazione dell'*aulos* in ambito militare sia stata esclusiva della cultura spartana, anche se l'insistenza delle fonti su questo punto porterebbe ad affermarlo. Occorre citare l'ipotesi di J. DE FOUCAULT (ed.), *Polybe. Histoires*, livre IV, Paris 1973, n. 3 p. 43, secondo cui l'*aulos* forse fu adottato per la milizia a piedi anche a Corinto, *polis* molto vicina a Sparta in età classica sotto l'aspetto politico e militare.

⁽⁶⁵⁾ PS. PLUT. *mus.* 1140 c; POLL. 4, 78.

⁽⁶⁶⁾ PLUT. *Lyc.* 22, 4-6.

⁽⁶⁷⁾ PLUTARCO, *Vita di Licurgo e Numa*, trad. a cura di M. Manfredini, Milano 1980, pp. 83. Una spiegazione diversa è offerta in GELL. 1, 11, 17 ss.: *Morem autem illum ingrediendi ad tibicinum modululos proelii institutum esse a Lacedaemonis Aristoteles in libris problematon scripsit, quo manifestior fieret exploratorique militum securitas et alacritas. 'Nam diffidentiae' inquit 'et timori cum ingressione huiusmodi minime convenit, et maesti atque formidantes ab hac tam intrepida ac tam decora incedendi modulatione alieni sunt'.*

co di eserciti numerosi ⁽⁶⁸⁾. Nella fascia superiore dell'Olpe Chigi, datata VII sec. a.C. avanzato ⁽⁶⁹⁾, è rappresentato un compatto schieramento di opliti che includono tra i ranghi un auleta: questi è dotato di *phorbeia* e suona volgendo i due tubi dello strumento verso l'alto onde ottenere «la sonorité la plus éclatante» ⁽⁷⁰⁾.

È interessante notare che la notizia della presenza di auleti nell'esercito spartano venga riproposta come peculiare anche da autori latini, quali Cicerone e Gellio, in contrapposizione alla prassi evidentemente più comune che prevedeva l'impiego di altri strumenti come corni e trombe nella milizia ⁽⁷¹⁾. Mario Vittorino ricorda anche l'*embaterion* ⁽⁷²⁾.

La *salpinx* invece parrebbe essere stata lo strumento musicale più diffuso nelle falangi oplitiche dell'antichità classica, anche a Sparta, prima dell'affermarsi dell'*aulos* in tale ambito. Oltre ai passi dei Tragici più volte ricordati lo testimoniano anche altre fonti letterarie incentrate sull'analisi di eventi connessi alla guerra. Nell'*Anabasi* di Senofonte l'esercito mercenario greco, formato da elementi di origine alquanto eterogenea,

⁽⁶⁸⁾ TH. 5, 69, 2/70, 1. Secondo LUCIAN. *de salt.* 10, gli Spartani erano costantemente vittoriosi in battaglia proprio per l'utilizzazione di musica e ritmo.

⁽⁶⁹⁾ J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *La Grecia arcaica*, trad. it., Milano 1978, p. 30 fig. 30. È interessante riportare il commento alla decorazione dell'Olpe Chigi da parte di F. Villard, curiosamente simile ai testi antichi che descrivono l'incedere dell'esercito dotato di auleta: «L'artista corinzio che l'ha decorata ... era un miniaturista notevole: gli sono bastati cinque centimetri d'altezza per dare un'idea dell'animazione e della disposizione degli uomini in una battaglia a ranghi serrati, di un combattimento di opliti che avanzano gomito a gomito, schiera contro schiera, al suono dei flauti» (p. 31).

⁽⁷⁰⁾ D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 35.

⁽⁷¹⁾ CIC. *Tusc.* 2, 16, 37: *Militiam vero (nostram dico, non Spartiatarum, quorum procedit ad modum <acies> ac tibiā, nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio)*; GELL. 1, 11, 1-5 e 1, 11, 17-19. QUINT. 1, 10, 14: *... duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, exercitus Lacedaemoniorum musicis accensus modis. Quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt? Quorum concertus quanto est vehementior, tantum Romana in bellis gloria ceteris praestat.* È evidente che l'accostamento proposto da Quintiliano tra la musica presso gli Spartani e la musica dell'esercito romano stride con le ipotesi fin qui proposte.

⁽⁷²⁾ MAR. VICT. VI Keil, p. 71, 23 ss. In base a quanto fin qui affermato non si può avallare l'ipotesi di D. Paquette in merito all'uso di *aulos* e/o *salpinx*: «L'*aulos*, par sa puissance sonore, remplace alors la trompette dans son rôle guerrier» (*L'instrument de musique*, cit., p. 42). È evidente che a Sparta la tromba fu sostituita con l'*aulos* per ben altri motivi che non per questioni di minore o maggiore sonorità.

utilizza sempre e costantemente la *salpinx* per tutte le pratiche musicali relative agli scontri armati e alla vita dell'accampamento. Gli elementi che emergono alla lettura dei passi dedicati alle battaglie sono essenzialmente tre, ossia il peana, già individuato presso gli eserciti spartani, lo squillo della tromba, e il grido di guerra che accompagna la prima fase dell'attacco: ἐπεὶ δ' ἐπαιάνισαν καὶ ἡ σάλπιγξ ἐφθέγγετο, ἅμα τε τῷ Ἐνυαλίῳ ἠλέλιξαν καὶ ἔθειον δρόμῳ οἱ ὀπλιῖται ... (73). Nei numerosi passaggi che descrivono scene di lotta la *salpinx* è quasi sempre presente, indicata anche mediante l'agente, ὁ σαλπικτῆς, o tramite il verbo corrispondente, σαλπίζω (74). La *salpinx* continuò ad essere utilizzata anche nella falange macedone, come suggeriscono i cenni di Arriano nell'*Anabasi di Alessandro* (75).

Le pitture vascolari offrono interessanti spunti per delineare la pannotia e la posizione del trombetta tra i ranghi. Lo strumentista è in genere un fante, più raramente un cavaliere. Nella milizia a piedi, la tromba viene a volte suonata da un arciere riconoscibile per il caratteristico costume, la faretra e a volte l'arco; oppure è in mano ad opliti dotati di elmo e scudo. Lo strumento è sorretto da una sola mano e tra due dita, fatto che è indice di estrema leggerezza. L'altra mano è posata sul fianco, quasi una costante figurativa dell'esecuzione musicale, oppure nel caso degli opliti la mano libera può impugnare una lancia. Secondo D. Paquette la postazione abituale dello strumentista era «en arrière des combattants» (76), per ovvi motivi di sicurezza, come risulta evidente nelle immagini delle battaglie. La posizione del *salpiktes* è in genere di stasi, o al massimo di marcia moderata, a differenza di un suonatore di *keras* in un'anfora di Amasis, raffigurato in chiara postura di corsa quasi a voler suonare la carica (77).

Altre scarse notizie sui trombettisti nella falange si leggono nel *Trat-*

(73) XENOPH. *An.* 5, 2, 14 (allorché fu cantato il peana e la *salpinx* squillò, gli opliti levarono il grido di guerra e si facevano avanti in corsa); una analoga descrizione è in 6, 5, 27.

(74) POLL. 4, 87: καὶ ὁ μὲν τῆ σαλπικτῆς χρώμενος καλεῖται σαλπικτῆς, τὸ δὲ ῥῆμα σαλπίζειν.

(75) ARR. *An.* 3, 18, 5-7; 5, 23, 7; 5, 24, 3.

(76) D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 78.

(77) D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 73 fig. K2.

tato di tattica di Asclepiodoto (I sec. a.C.), che ricorda il *salpiktes* tra gli *ektaktoi* della falange oplitica, ossia tra i soldati non effettivi, fuori linea nello schieramento ⁽⁷⁸⁾.

E come è stato evidenziato in relazione alla *tuba* per l'esercito romano ⁽⁷⁹⁾, anche la *salpinx* assolveva dei compiti ben precisi nella vita militare ellenica. Si trattava di uno strumento preposto essenzialmente a momenti di segnalazione e infatti Senofonte, ancora nell'*Anabasi*, associa allo strumento o al trombettiere in azione il verbo *σημαίνω*. Nei passi in cui è menzionata, la *salpinx* svolge le seguenti funzioni: segnale di avanzata verso i nemici, di acquisita posizione, di attacco simulato e di attacco vero e proprio, di ritirata dai propri avamposti, di conquista di una posizione strategica ⁽⁸⁰⁾. Nei precetti tattici per le segnalazioni Asclepiodoto sostiene che la *salpinx* deve essere utilizzata soltanto se non si ode l'ordine a voce per il fragore della battaglia, oppure nel caso che non si individui il vessillo segnalatore a causa delle cattive condizioni atmosferiche ⁽⁸¹⁾.

In merito alla musica impiegata in guerra, Aristide Quintiliano sottolinea invece l'importanza di diramare gli ordini tramite segnali musicali anziché con la parola, in modo che i nemici, specialmente se parlanti la stessa lingua, non li riconoscano. Inoltre egli si riferisce proprio alla *salpinx* quale strumento caratteristico degli segnali militari, per ciascuno dei quali viene prodotta una musica particolare ⁽⁸²⁾. Ma il *μέλος ἰδίων*, la melodia definita per ogni differente ordine militare, di che genere era? Si basava forse sull'alternanza di pochi suoni, eseguiti con ritmi diversi? Si può supporre una certa versatilità melodica della *salpinx* che giustificherebbe inoltre la creazione di appositi concorsi musicali in Beozia, la cui ideazione risale almeno al V secolo a.C., mentre Eusebio ne attesta la presenza a Olimpia nel IV secolo a.C. ⁽⁸³⁾. Anche se pare che queste gare avessero un'importanza secondaria, è interessante sottoli-

⁽⁷⁸⁾ ASCL. 2, 9.

⁽⁷⁹⁾ G. WILLE, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, p. 84 ss.

⁽⁸⁰⁾ Altri riferimenti ai vari segnali si leggono in POLL. 4, 86.

⁽⁸¹⁾ ASCL. 2, 9 e 12, 10.

⁽⁸²⁾ ARIST. QUINT. 2, 6 p. 45 J.

⁽⁸³⁾ MAUX, *salpix*, PW I A, 2 (1920), 2010.

nearne l'esistenza poiché ciò significa che accanto a strumenti più in auge, come l'*aulos* e la *kitbara*, anche la tromba godeva di una sua popolarità. Del resto le fonti letterarie documentano accanto a famose *vedettes* della musica auletica e citaristica anche trombettisti illustri riguardo ai quali Polluce e Ateneo riportano alcuni aneddoti. Era noto un certo Erodoro di Megara, capace di suonare due trombe nello stesso tempo e di emettere segnali straordinariamente sonori, con effetti positivi sull'ardore delle truppe. Ma il dato interessante nell'aneddoto è costituito dal fatto che Erodoro non soltanto dava il suo contributo in guerra ma partecipava anche alle gare musicali, nelle quali riportò svariate volte la palma della vittoria ⁽⁸⁴⁾. Considerando che Erodoro operò sotto Demetrio Poliorgete, e che anche gli altri suonatori di *salpinx* ricordati negli aneddoti svolsero la propria attività presso i successori di Alessandro Magno, allora si potrebbe avallare anche per la cultura musicale dell'area e dell'età ellenistica l'ipotesi formulata da A. Baudot in merito ai *tubicines* di età imperiale, secondo cui in tempo di pace i trombettieri dell'esercito si «trasformavano» in trombettisti collaborando, per esempio, alle attività circensi ⁽⁸⁵⁾. In epoca ellenistica i trombettieri / trombettisti di talento partecipavano come protagonisti a manifestazioni di tipo squisitamente musicale.

Intorno alla musica eseguita si possono fare soltanto alcune congetture: le scarse notizie offerte dalle fonti letterarie inducono a pensare che non esistessero brani composti appositamente per la *salpinx*, e di conseguenza che le competizioni musicali fossero basate soltanto sull'emissione prolungata di un unico suono e sulla sonorità quanto maggiore possibile ⁽⁸⁶⁾. Questa ipotesi parrebbe avvalorata proprio dagli aneddoti intorno ad Erodoro e ad altri trombettisti dei quali sono evidenziati in particolare la forza fisica e la resistenza, quasi fossero caratteristiche indispensabili per un artista di successo ⁽⁸⁷⁾. Oltre ad Erodoro, Polluce ri-

⁽⁸⁴⁾ POLL. 4, 89-90; ATHEN. 10, 414 e-415 a.

⁽⁸⁵⁾ A. BAUDOT, *Musiciens romains de l'antiquité*, Montréal 1973, p. 64.

⁽⁸⁶⁾ M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., p. 120. D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 75.

⁽⁸⁷⁾ D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 75: «Certaines anecdotes laissent à penser que ces concours avaient un caractère plus athlétique que musical».

corda anche Epistade, che si faceva udire a cinquanta stadi di distanza, Molocro, che suonava due trombe nello stesso tempo, e infine una donna, Aglaide, che si esibiva negli agoni e accompagnava le processioni religiose. Tutti questi strumentisti sono dipinti come formidabili mangiatori e bevitori, peculiarità connesse alla prestanza fisica necessaria per un'esecuzione ottimale. Ma si potrebbe obiettare che fosse improbabile l'articolazione dei concorsi per trombe esclusivamente sulla base di resistenza e potenza, in quanto ciò avrebbe generato noia nel pubblico ormai propenso, in particolare dal IV secolo a.C. in poi, ad assistere a competizioni musicali sempre più elaborate sulla scorta delle innovazioni morfologiche e tecniche dei vari strumenti.

Intorno al problema del repertorio trombettistico si leggono due notizie, tratte dall'*Onomastikon* di Polluce e dal trattato pseudo-aristotelico *De audibilibus*, le quali però non offrono una soluzione definitiva in quanto non si prestano ad una interpretazione univoca. La prima notizia è relativa al *nomos* pitico, eseguito come pezzo d'obbligo nel concorso per *aulos* durante i Giochi Pitici e dedicato alla illustrazione per musica della battaglia tra Apollo e il drago ⁽⁸⁸⁾. Si articolava in cinque sezioni delle quali la terza, intitolata *iambikon*, descriveva i momenti decisivi della lotta e comprendeva i *salpistika kroumata*, ossia note dell'*aulos* che imitava i suoni della *salpinx* ⁽⁸⁹⁾. Proprio i *salpistika kroumata* possono indurre ad ipotizzare una melodia auletica improntata a brani pensati e composti per la tromba, ma l'imitazione della *salpinx* potrebbe anche essere stata volta a ricreare l'atmosfera della battaglia tramite squilli di guerra prodotti dall'*aulos*. Il passo del *De audibilibus* menziona una *performance* musicale con le *salpinges* suonate da allegri comasti ⁽⁹⁰⁾: si potrebbe interpretare l'esibizione musicale sia come un «mock

⁽⁸⁸⁾ POLL. 4, 84. TH. REINACH, *Tibia*, DAGR V(1919), p. 319, definisce il *nomos* pitico come «la plus célèbre air à programme» di tutto il repertorio auletico dell'antichità.

⁽⁸⁹⁾ POLL. 4, 84: ἐν δὲ τῷ ἰαμβικῷ μάχεται. ἐμπεριελήφε δὲ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὰ σαλπιστικά κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμὸν ὡς τοῦ δράκοντος ἐν τῷ τετοξεῦσθαι συμπρόντος τοῦς ὀδόντας.

⁽⁹⁰⁾ PS. ARISTOT. *Aud.* 803a: διὸ καὶ πάντες, ὅταν κομᾶζωσιν, ἀνῆσιν ἐν τῇ σάλπιγγι τὴν τοῦ πνεύματος συντονίαν.

assault»⁽⁹¹⁾, ossia note/squilli di battaglia, sia come un «Trompetenstandchen»⁽⁹²⁾, e quindi come esecuzione di una vera e propria linea melodica. A questa seconda interpretazione che porta ad ipotizzare un repertorio per tromba, si può agganciare un riferimento tratto dal *De sollertia animalium* di Plutarco, in cui si descrive una *performance* di trombettisti lungamente appaludita dal pubblico e imitata da una ghiandaia dotata di virtù canore. Tale elemento è di un certo interesse perché propone cenni ad una linea musicale ben precisa: l'uccello imitatore riproduce τὰ μέλη τῶν σαλπίγγων αὐταῖς περιόδοις ... καὶ μεταβολὰς πάσας καὶ κρουμάτων ... πάντας ῥυθμούς⁽⁹³⁾.

Secondo D. Paquette «la salpinx avait un ambitus voisin de celui de notre violon alto, et sonnait dans un registre medium aigu»⁽⁹⁴⁾: la proposta, basata su considerazioni di natura fisica ed acustica, sembra comprovata dalle indicazioni intorno al suono della *salpinx* indicate nelle fonti letterarie. Il timbro dello strumento viene definito in due riferimenti del V secolo a.C.: nelle *Eumenidi* la σάλπιγξ è definita διάτορος, «acuta», il suono emesso è ὑπέρτονον, «intenso», e nelle *Troadi* si legge invece ἤχῳ ὄρδια, «suono dal tono acuto»⁽⁹⁵⁾. Un altro dato che emerge alla lettura delle fonti è la notevole sonorità della tromba: Omero non esita ad utilizzare il verbo σαλπίζω per definire il tuonare del cielo⁽⁹⁶⁾. Altre notizie in merito alla potenza sonora si leggono in due epigrammi dell'*Antologia Palatina*, nei quali si parla di κέλαδος ἐρίβρυχος e di κελάδημα διαπύσιον⁽⁹⁷⁾, e in Artemidoro il suono della tromba sacra è μεγαλόφωνον⁽⁹⁸⁾.

(91) M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., n. 179 p. 119. L'interpretazione di West potrebbe avere dei legami con AR. *Ach.* 1001: πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος nonché con alcune raffigurazioni di satiri «armati» di scudo e boccalle che suonano la tromba (D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 79 fig. T7 e p. 78: «Un Silène ithyphallique ... marche à grands pas, la salpinx entre les doigts: l'oenochoé qu'il porte tempère le caractère guerrier qui le donne un bouclier léger ... et sa trompette: branle-bas de combat... pour le symposion!»).

(92) MAUX, *salpinx*, cit., 2010.

(93) PLUT. *mor.* 973 b-e ed. Dübner, Paris 1890 (le melodie delle *salpinges* con quelle sequenze ... e tutte le variazioni e tutti i ritmi delle note).

(94) D. PAQUETTE, *L'instrument de musique*, cit., p. 239.

(95) AESCH. *Eum.* 567 e 569; EUR. *Tr.* 1266-1267.

(96) *Il.* 21, 388: ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός.

(97) *Anth. Pal.* 6, 159, 4 (clamore muggiante); 6, 350, 1 (squillo che si sente lontano).

(98) ARTEM. 1, 56.