

Musique et danse dans le monde gréco-romain. L'apport des papyrus. Textes rassemblés et édités par Marie-Hélène Marganne et Gabriel Nocchi Macedo, «Cahiers du CEDOPAL» n. 10, Liège 2022, pp. 121.

Il decimo volume dei Cahiers du CEDOPAL, risultato di una giornata di studi organizzata dal CEDOPAL dell'Université de Liège il 26 marzo 2019, è dedicato all'esame del contributo fornito dai frammenti musicali greci all'attuale conoscenza della musica e della danza greche. Questi preziosi documenti, databili dall'età classica al XV secolo d.C. e pervenuti su iscrizioni, papiri e manoscritti, sono dotati di notazione vocale e/o strumentale. I quattro capitoli in cui si suddivide il tomo sono preceduti dall'introduzione (*Introduction*, pp. 5-8) dei curatori, Marie-Hélène Marganne e Gabriel Nocchi Macedo, i quali ripercorrono la storia degli studi musicologici presso l'Université de Liège e danno avvio alla riflessione sulle modalità e sugli strumenti di cui gli antichi si servivano per affidare alla tradizione le performance strumentali, vocali e gestuali.

Il primo capitolo – *Le retour de la musique grecque ancienne et la contribution de la papyrologie* (a c. di Egert Pöhlmann, pp. 9-33) – traccia la storia della riscoperta della musica greca, i cui inizi risalgono ai musicologi del Rinascimento, mettendo in rilievo i progressi resi possibili dalle scoperte papirologiche. L'autore parte dalla considerazione che, sino alla pubblicazione del *Dialogo della musica antica e della moderna* di Vincenzo Galilei nel 1581, che gettò le basi della musica lirica promuovendo la rinascita della monodia, la fonte principale della musica greca antica era costituita dalla teoria musicale pitagorica, trasmessa in latino da Boezio. Nel 2001, Pöhlmann stesso, in collaborazione con Martin West, riunì 61 frammenti di musica greca antica nel *DAGM (Documents of Ancient Greek Music)*, aprendo nuovi spiragli sui generi della poesia greca e su numerosi ambiti della storia della letteratura antica, soprattutto ai fini della comprensione delle rappresentazioni teatrali delle tragedie greche in epoca imperiale. Lo studioso evoca il prezioso trattato di Alipio (IV sec. d.C.), l'unica fonte di notazione greca antica pervenutaci quasi integralmente, al cui interno è fornita una spiegazione della natura doppia della notazione greca, poi migliorata nell'*Anonymi Bellermann* (1841), § 68, e

confermata dalle pratiche attestate nei papiri musicali tolemaici; la notazione di Alipio, in origine limitata agli elementi melodici, fu gradualmente arricchita di convenzioni di notazione ritmica. Dopo un *excursus* sullo stato dell'arte relativo ai frammenti di musica greca antica sino al 2018, Pöhlmann si volge a considerare i 64 frammenti pervenutici, classificandoli per datazione e appartenenza a un determinato genere, dedicandosi in seguito all'analisi della relazione tra melodia e prosodia del testo poetico a partire dall'esame di tutti i papiri musicali databili dal III sec. a.C. al IV sec. d.C., accomunati dall'importanza della prosodia come elemento decisivo per la melodia. Successivamente sono trattati gli inni greci antichi con notazione musicale (iscrizioni, papiri e manoscritti); la musica di scena tra V e IV sec. a.C., formata da antologie di estratti lirici compilate da musicisti professionisti per performance a solo; i testi tragici postclassici messi in musica in epoca imperiale, tra cui il prologo di una tragedia su Oreste e una scena della Medea di Carcino il Giovane. L'autore conclude il suo contributo avanzando l'ipotesi del tutto condivisibile, peraltro confermata da alcuni papiri musicali (*DAGM* 39/40 e 42/43), che i versi giambici delle tragedie e delle commedie fossero cantati in scena in epoca imperiale.

Il secondo capitolo – *La transmission du répertoire musical grec et ses aléas: l'exemple du P. Yale CtYBR inv. 4510* (a c. di Sylvain Perrot, pp. 35-50) – prende in esame i problemi propri della trasmissione delle partizioni antiche, concentrandosi su un caso studio. Dopo un'introduzione sulle origini e gli sviluppi della papirologia musicale, la cui data di nascita può essere collocata nel 1890 con la scoperta di P.Vindob. inv. G2315 (vv. 338-344 dell'*Oreste* di Euripide + notazioni musicali), l'autore propone un approfondimento di P.Yale CtYBR inv. 4510, un piccolo frammento papiraceo scritto esclusivamente sul recto, di provenienza sconosciuta e databile su basi paleografiche all'inizio del II sec. d.C. Del testo, di natura poetica, non attestato nella tradizione manoscritta e corredato di segni musicali, sono pervenute parti di due colonne, entrambe composte da linee sdoppiate. Lo studioso si chiede, in modo particolare, in quale momento sia stata inserita la parte musicale all'interno del papiro di Yale e, a tal proposito, rimarca che la notazione vocale e la notazione ritmica, presenti in maniera distinta, sembrano essere state vergate in due fasi e da due mani differenti, secondo una pratica spesso attestata nei papiri musicali; pare che la seconda mano, infatti, abbia aggiunto parti di testo mancanti e, in seguito, la notazione musicale. Conseguentemente Perrot ritiene a ragion veduta che la presenza di due scribi conferisca all'annotatore di segni musicali, che molto probabilmente copiava a partire da un modello già corredato di testo e musica, uno *status* di esperto all'interno della medesima officina o biblioteca. L'autore si interroga, inoltre, sulla natura globale del papiro, che potrebbe essere ricondotto a un'antologia musicale, composta da arie di varia provenienza. Da un'attenta analisi degli elementi letterari e musicali, scrupolosamente con-

dotta e contenente numerosi rimandi alle fonti a nostra disposizione sulla musica greca antica, emergerebbe quindi che la trasmissione della musica non è posteriore a quella del testo e che gli elementi melodrammatici, pur riscontrabili nelle melodie conservate sul frammento papiraceo, non sono sufficienti per determinare il genere di appartenenza. In conclusione, lo studioso avanza l'ipotesi che il papiro musicale sia riconducibile alla sfera apollinea e rappresenti un estratto di una tragedia ambientata a Delfi o di un ditirambo, caratterizzato dalla centralità della figura della Pizia e dei rituali connessi all'oracolo.

Il terzo capitolo – *Les musiques des papyrus grecs antiques étaient-elles conçues pour la danse?* (a c. di Marie-Hélène Delavaud-Roux, pp. 51-73) – si pone la questione, piuttosto difficile da risolvere, relativa all'eventuale progettazione e all'effettivo uso delle notazioni di musiche greche trasmesse dai papiri per le performance danzate. All'interno delle tragedie, delle commedie, dei ditirambi e dei drammi satireschi i coreuti e gli attori danzavano, benché si ignori se i canti fossero eseguiti da cantanti che non danzavano o se si trattasse delle medesime persone. La studiosa prende in esame il testo di Ateneo XIV 631c, in cui si afferma che «La danza iporchematica è quella in cui un coro danza cantando». Mediante il confronto tra la menzione di Aristosseno di Taranto, visibile nel manoscritto Marcianus gr. 447 (327v), e il fr. 108 di Aristosseno stesso, è possibile rimarcare che la frase concernente l'iporchema è senza dubbio attribuibile ad Ateneo, e non alla sua fonte, di cui evidentemente si è servito per le riflessioni precedenti. L'autrice sottolinea opportunamente e idealmente la necessità di studiare ogni musica al fine di comprendere se offrisse l'effettiva possibilità di cantare e danzare contemporaneamente. È presumibile, infatti, che le coreografie fossero adattate per ottenere un sottile bilanciamento tra corpo e voce in base agli obiettivi ricercati. Per quanto concerne, poi, le scale musicali, pare che esse non fossero determinate in funzione del genere dei personaggi, bensì delle emozioni espresse (segnalo, a tal proposito, un'efficace tabella di classificazione per scala, genere, tropo, ritmo delle emozioni nell'ambito di 11 papiri musicali, pp. 61-62). Dal momento che la scala di una partizione e la tessitura vocale non permettono di conoscere il genere di un personaggio, costume, maschera, gioco di scena e danza diventano ancora più essenziali nell'identificazione dello stesso. In tal senso sono approfonditi tre dei papiri elencati nella suddetta tabella, presumibilmente recanti musiche concepite per la danza: i versi 322-344 dell'*Oreste* di Euripide (P.Vindob. inv. G2315), cantati e danzati da coreuti di sesso maschile, con una coreografia adattata al canto e condizionata dalle emozioni espresse nel testo; i versi 784-792 dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (P.Leid. inv. 510), di grande impatto emotivo, dove il coro delle donne di Calcide evoca le donne di Lidia e di Troia, servendosi di parole, corpo e gestualità al fine di esprimere le diverse sfumature emotive; alcuni frammenti forse riconducibili all'*Achille* di Sofocle il Giovane (P.Ashm. inv. 89B/29-33), contenenti emozioni legate a personaggi maschili.

In conclusione, Delavaud-Roux si esprime a favore della composizione di queste partizioni per dei cori di danza al teatro, malgrado l'assenza di una prova assoluta; di conseguenza, è ragionevole che fossero cantate e danzate, anche perché la danza costituiva un elemento indispensabile per differenziare i personaggi dal punto di vista del genere, rendendo possibile la comprensione da parte del pubblico. Per raggiungere la perfezione vocale, assolutamente contemplata in frammenti di genere tragico come quelli analizzati, la coreografia doveva essere adattata ed effettuata su un tempo lento.

Il quarto e ultimo capitolo – *Des «acteurs-chanteurs» à Oxyrhynque à l'époque romaine: l'apport des papyrus grecs* (a c. di Mathilde Kaisin, pp. 75-110) – esamina l'attività dei τραγωδοί nella città di Ossirinco in epoca romana, alla luce dei papiri provenienti da tale sito. L'autrice, in apertura, rievoca la profonda passione che i greci nutrivano per teatro e musica e il legame intrinseco tra le professioni di attore e cantante nell'antichità. La costruzione di teatri ebbe una notevole rilevanza in età romana anche in Egitto; pare che Ossirinco disponesse di un teatro capace di ospitare 11.200 spettatori. Proprio da tale sito sono giunti numerosi papiri recanti testi drammatici (54: commedia, 35: tragedia, 7: mimo, 2: dramma satiresco), alcuni dei quali sembrerebbero attestare un uso scenico diretto (e.g. P.Oxy. 3.413, *Charition*, copia di un *didaskalos* in una troupe teatrale). Le testimonianze papirologiche concernenti la vita musicale a Ossirinco sono suddivise dall'autrice in: papiri con testi poetici greci e notazioni musicali; estratti di trattati musicali; papiri documentari relativi alla vita musicale e ai musicisti. Tale insieme offre informazioni rilevanti sulla presenza di τραγωδοί e κωμωδοί, secondo la denominazione delle fonti antiche, vale a dire di “attori-cantanti” specializzati nell'interpretazione cantata di estratti di tragedie o commedie, appartenenti alle truppe itineranti dei *technitai* dionisiaci, la cui attività è attestata a partire dal III secolo a.C. La trattazione procede con l'approfondimento dei 14 papiri letterari musicali di Ossirinco, accompagnati da segni musicali disposti *supra lineam* e contenenti esclusivamente la notazione vocale, e non strumentale. Tali frammenti, di epoca romana, sono caratterizzati da un aspetto informale – spesso trattasi di materiale di reimpiego –, e i testi sono vergati in *scriptio continua*, privi di punteggiatura, spiriti e accenti; il risultato finale è una sorta di testo in prosa senza rispetto della colometria, formato da linee relativamente lunghe. Quattro frammenti presentano mani differenti per le notazioni testuali e musicali, queste ultime dal *ductus* più corsivo; tutti sono adespoti tranne P.Oxy. 53.3705 (Menandro). La studiosa decide di approfondire singolarmente soltanto i nove papiri musicali di contenuto drammatico per ricondurli alla tematica “attori-cantanti” (P.Oxy. 25.2436, 44.3161, 53.3704-3705, 65.4461-4463-4464-4465-4467, elencati in una tabella a p. 79). Dal confronto tra i testimoni emergono alcune similitudini significative, quali il carattere informale del supporto e della scrittura – che attesterebbe un uso personale del materiale da parte dei musicisti –, la presenza di estratti

musicali distinti e di testi composti alla prima persona singolare, prevalentemente di genere tragico. In seguito, la studiosa prende in esame alcuni frammenti che trasmettono informazioni relative alla vita musicale di Ossirinco: P.Oxy. 36.2746, una copia d'uso legata alla sfera teatrale, probabilmente appartenente al *didaskalos*; P.Oxy. 79.5203, contenente una lista di canti dell'auleta Epagathos, forse identificabile come un documento di archivi di una troupe teatrale; infine, alcuni papiri documentari (P.Oxy. Hels. 25; P.Oxy. 6.908, 14.1691, 27.2475-2476, 31.2610, 42.3024, 79.5208; BGU 4.1074; PSI 5.450) lasciano intravedere una graduale professionalizzazione del mestiere di attore a partire dall'epoca ellenistica e confermano la presenza di *technitai* nella regione di Ossirinco. Inoltre, alcune testimonianze papiracee (P.Oxy. 3.519, 63.1050, 22.2338, 74.5013) attestano la politica agonistica attiva della città, mentre altre (P.Oxy. 7.1025, 10.1275, 34.2721, 74.5014-5015-5016) l'esistenza nei villaggi di prestazioni musicali sotto contratto tra il villaggio e le troupe (*symphôniai*). In conclusione, sono presentati tre papiri letterari recanti estratti di trattati musicali (P.Oxy. 1.9 + 34.2687; P.Oxy. 4.667; P.Oxy. 53.3706), probabilmente usati a fini scolastici dalle troupe di *technitai* attivi nella regione.

La natura composita ed eterogenea del Cahier, che riunisce contributi contraddistinti da approcci e finalità differenti, genera un'interessante panoramica sull'apporto dei papiri alla conoscenza del mondo musicale greco-romano. Non una pretesa di esaustività muove i curatori del volume, bensì il desiderio di offrire a esperti e meno esperti un quadro variegato e degno di nota, che suscita curiosità verso un mondo, quello musicale greco-romano, dai contorni ancora indefiniti e degni di essere esplorati.

Elena Urso

Centro di Studi Papirologici, Università del Salento
elena.urso@unisalento.it

