



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in Discipline delle arti, della musica
e dello spettacolo

Musica e Medicina: approfondimento sulle prime evidenze
della terapia musicale in Grecia

Relatore:

Prof.ssa Silvia Tessari

Laureanda: Valentina Barichello

Matricola: 1227573

Anno Accademico

2021-2022

*A chi mi ha dato la vita,
a chi l'ha vissuta con me,
a chi continua a farlo*

SOMMARIO

Premessa.....	5
Capitolo I.....	8
Musica come azione terapeutica	8
1.1 Le prime testimonianze sulla musicoterapia	8
1.1.1 Le prime evidenze della terapia musicale in Grecia.....	11
1.2 La musica nei poemi omerici: Iliade e Odissea.....	12
1.2.1 “Incantesimo cantato” nel libro XIX dell’Odissea	14
1.3 Pitica I di Pindaro	15
1.4 La musicoterapia di Pitagora.....	16
1.5 Teorie sul rapporto tra musica e anima: Platone	18
Capitolo II	21
Le divinità legate alla guarigione	21
2.1 Asclepio, patrono della medicina	21
2.2 Il culto di Asclepio: Roma.....	22
2.3 Gli edifici pubblici connessi ad Asclepio: l’ekklesiasterion e il bouleuterion di Messene	25
2.4 Inni ad Asclepio: Epidauro.....	29
Capitolo III	33
La musica nell’irrazionalità.....	33
3.1 Follia: la cura presso gli antichi Greci.....	33
3.2 La follia di Dioniso e il menadismo	35
3.3 Il tarantismo: studi di Ernesto De Martino	39
Capitolo IV	44
Gli strumenti utilizzati nella terapia musicale.....	44

4.1	Lyra	44
4.2	Gli strumenti musicali connessi al culto di Dioniso.....	45
4.2.1	Aulòs.....	47
4.2.2	Tympanon.....	49
4.2.3	Tintinnabula.....	50
	Conclusioni.....	52
	Bibliografia.....	55
	Fonti citate.....	58
	Sitografia	59
	Indice nomi antichi.....	60
	Appendice.....	61

Premessa

«Rimedio al confine tra magia e medicina, nel mondo greco la musica è considerata strumento in grado di curare il corpo e l'anima, ammaliandoli e purificandoli. Parte di una concezione ben radicata che tende a enfatizzare i poteri della musica, l'impiego terapeutico del canto e dei suoni è presente in numerose fonti antiche e dà vita, nelle opere dei filosofi, a un'ardita impresa intellettuale tesa a comprendere i meccanismi con cui la musica raggiunge l'anima e se ne prende cura.»¹

Alla base di questo studio vi è l'analisi del rapporto che i Greci antichi ebbero con la musica allo scopo di comprendere come, attraverso le strutture musicali, essi concepissero un'azione terapeutica. In particolare, si porrà l'attenzione sulle prime evidenze della terapia musicale che risulta capace di influenzare la natura umana; la musica, infatti, può «guarire le ferite del corpo e dell'anima, formare il carattere ed esercitare un'azione persuasiva.»²

Sono questi gli aspetti che mi hanno spinto ad approfondire tale tema con il desiderio di esaminare come l'utilizzo del suono nella Grecia Antica avesse una funzione inizialmente connessa a tradizioni magiche e rituali religiosi; il canto, nello specifico, era in grado di persuadere le divinità e placare l'ira degli dèi.

L'obiettivo di questa tesi è quello di fornire un'analisi delle prime testimonianze sulla terapia musicale, prendendo in considerazione alcuni passi tratti da documenti letterari e filosofici; la volontà è quella di approfondire i diversi momenti in cui la musica era presente anche sottoforma di "incantesimo cantato" o fosse in grado di scatenare delle emozioni incontrollabili fino a far raggiungere stati di *trance*. In questo senso, ho ritenuto interessante esaminare l'esperienza di cura musicale collettiva praticata dai coribanti, allo scopo di creare un parallelismo con il fenomeno del tarantismo studiato da Ernesto De Martino.

¹ Eco, U. ed. (2014), *Antichità. La civiltà greca. Musica: Storia della civiltà europea*. Milano: EncycloMedia Publishers. Edizione Kindle.

² *Ibidem*.

Per la stesura di questo elaborato è stata necessaria l'applicazione di varie metodologie, quali la ricerca nelle fonti, l'approccio antropologico ed etnomusicologico, l'utilizzo di testimonianze archeologiche e iconografiche.

La tesi è articolata in quattro capitoli: nel primo viene fornita un'introduzione sul potere terapeutico della musica con l'obiettivo di approfondire i contesti in cui il suono era presente nella Grecia Antica. L'attenzione, quindi, è rivolta nei confronti di alcuni passi tratti dai poemi omerici, per analizzare successivamente la *Pitica I* di Pindaro, procedendo con lo studio della *katharsis* pitagorica e concludendo con le teorie sul rapporto tra musica e anima espresse da Platone.

Nel secondo capitolo mi sono occupata di esaminare la figura di Asclepio, dio greco-romano della guarigione, al centro di una serie di luoghi di culto salutari, gli *Asklepieia*, frequentati per combattere la malattia e rendere la salute alle persone. Dopo un'analisi di questi luoghi e degli elementi culturali che si possono ricostruire, si analizzano gli inni rivolti ad Asclepio ritrovati ad Epidauro. Nello specifico, è stato scoperto un frammento con notazione musicale emerso all'interno del recinto del tempio.

Il terzo capitolo è dedicato al concetto di follia e alla sua cura, effettuata con l'impiego di diete, esorcismi, riti iniziatici e musicoterapia. Si analizza dunque l'esperienza di cura musicale collettiva svolta dalle "menadi" (folli) durante il rito dionisiaco che, praticato in luoghi marginali, procurava una situazione psicologica di straniamento. La follia delle Baccanti mostra degli elementi in comune con il tarantismo, fenomeno storico-religioso nato nel Medioevo e protrattosi fino al '700 e oltre; per questo motivo, si è deciso di ripercorrere alcune delle conclusioni che Ernesto De Martino formulò nel suo *La terra del rimorso*, allo scopo di comprendere più da vicino l'importanza della musica in questo rito.

Infine, il quarto capitolo è volto all'analisi degli strumenti musicali utilizzati nella terapia, in quanto intermediari nella comunicazione e in grado di incoraggiare l'espressione emotiva.

Grazie a questo lavoro di ricerca è stato possibile definire in modo più preciso quali fossero, nel mondo greco antico, gli effetti terapeutici del suono sulle svariate

affezioni degli individui, aspetti che saranno esposti più nel dettaglio nelle conclusioni finali di questa tesi.

Capitolo I

Musica come azione terapeutica

In tutte le epoche e civiltà il corpo umano e le strutture musicali, quali ritmo e melodia, sono risultate affini, in quanto l'arte dei suoni appare in grado di procurare catarsi, sollievo e pure una cura;³ nel mondo greco antico, ad esempio, è interessante l'equivalenza terminologica tra il sostantivo *melos* inteso come melodia e *melos* considerato come articolazione, parte del corpo.

Il ricorso alla musicoterapia nasce dall'osservazione diffusa secondo cui la musica abbia la capacità di suscitare emozioni, procurando degli effetti calmanti e lenitivi. Soprattutto presso gli antichi greci, la *mousike* era considerata parte integrante della formazione e dell'educazione di ogni individuo, in virtù del potere psicagogico e terapeutico ad essa attribuito. Ma essa era pure giudicata capace di curare corpo e anima, purificandoli; la studiosa Antonietta Provenza afferma:

«La musica, infatti, è in grado di “condurre” l'anima in una direzione da essa ispirata, così da plasmarla dettando atteggiamenti diversi secondo i modi musicali,⁴ e da esercitare anche una vera e propria azione terapeutica»⁵

1.1 Le prime testimonianze sulla musicoterapia

A partire dalle civiltà primitive, la guarigione avveniva attraverso un rituale che spesso era fondato sulla musica, in un contesto caratterizzato dall'unione di ritmo, suoni e sostanze di origine vegetale e naturale. Grande valore era dato dalla

³ Cfr. Rocconi, E. (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Malden: Wiley-Blackwell. Cap. 24.

⁴ Provenza evidenzia come questo sia uno degli aspetti fondamentali per quanto riguarda la concezione dell'*ethos* musicale espressa da Platone all'interno del libro III della *Repubblica* (cfr. *Resp.* 298e-399c; di fatto nella *polis* ideale si ammettevano solo i modi dorico e frigio). Aristotele, come noto, assume un atteggiamento in parte differente; afferma infatti “Bisogna servirsi di tutti i modi musicali, ma non di tutti alla stessa maniera, bensì bisogna usare i modi in assoluto più etici per l'educazione, mentre i modi che inducono ad agire e i modi che ispirano *enthousiasmòs* si adopereranno per l'ascolto di esecuzioni altrui” (*Pol.* 1342a I-4).

⁵ Provenza, A. (2016), *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*. Roma: Carocci editore, p. 32.

partecipazione totale e coinvolgente della musica alla pratica terapeutica, che avveniva tramite la presenza della danza e l'uso delle parti del corpo come strumento.⁶

L'idea della musica con potere terapeutico è molto antica ed è passata, nelle concezioni culturali, dall'idea di un effetto guaritivo legato all'energia fisica e sonora della materia (sottoforma di onda acustica), al potere guaritivo di un mediatore / guaritore veicolato dalla musica.

Nei confronti della terapia musicale si possono individuare tre approcci:

1. *Approccio fisico-acustico*: la capacità terapeutica è affidata al potere acustico della musica (onda sonora). Una delle applicazioni più interessanti a riguardo è il canto bisonoro i cui esempi più noti si trovano in Mongolia e in Siberia meridionale. Tale canto è ottenuto attraverso una tecnica che permette di far risaltare gli armonici presenti nella voce sfruttando e modificando il tratto vocale, facendo percepire due voci eseguite contemporaneamente da una sola persona.⁷ Questo linguaggio sonoro è presente in molte tradizioni etniche e si è sviluppato principalmente nello stile dei monaci tibetani; di fatto, questi ultimi ne hanno fatto uno strumento di elevazione spirituale riuscendo a procurare, grazie ai suoni armonici, uno stato di *trance*, sia per chi ascolta che per chi esegue.⁸

D'altronde gli effetti che questi suoni generano nel profondo possono portare al riequilibrio psichico, energetico e fisico; sono capaci di comportare dei cambiamenti nella respirazione, nel battito del cuore e nelle onde cerebrali grazie alla vibrazione che attiva delle neurotrasmissioni che facilitano degli stati alterati di coscienza;⁹

⁶ Franzoni, G. (2021, October 25), *Musicoterapia e Grecia Antica. Come era utilizzata la musica nelle civiltà*. Altravoce. <https://www.altravoce.it/2021/10/25/musicoterapia-nelle-civilta/>.

⁷ Cfr. Zemp, H. (1990), *The song of Harmonics*. <https://store.der.org/the-song-of-harmonics-p455.aspx>.

⁸ Azzaroni, G. (2003), *Teatro in Asia. Tibet – Cina – Mongolia – Corea*, Volume III, Bologna: Clueb, p. 101-102.

⁹ Cfr. Laneri, R. (1998), "Il suono che trasforma. Tecniche vocali di canto armonico." *Rivista di Psicologia Analitica*, 6, Intersezioni: modi di pensare la psiche, pp. 165-181.

2. *Riproduzione attiva*: il malato è parte attiva nel processo terapeutico che dovrebbe portarlo alla guarigione. Un esempio è rappresentato dal fenomeno del tarantismo, tecnica coreutico-musicale di catarsi da crisi psichiche la cui liberazione avviene attraverso il ballo;¹⁰

3. *Ricezione passiva*: il malato è oggetto passivo della terapia, la quale, quindi, è praticata da un'altra figura che somministra al paziente la musica. In questo caso, diffuso è il fenomeno dei rituali sciamanici di guarigione di cui un esempio è ritratto dalla figura del guaritore nella comunità Temiar della Malesia, etnia presso la quale venne svolta un'attività di ricerca da parte della studiosa Marina Roseman¹¹ allo scopo di analizzare l'evento curativo che veniva praticato in questa società. Nello specifico, l'etnomusicologa ha assistito alla cura di un paziente che soffriva a causa di un'ostruzione della gola dovuta al prolungato stato di afflizione; il guaritore intervenne insufflando nella gola del paziente dei canti spirituali ricevuti in sogno, melodie che vennero accompagnate attraverso il ritmo dei tubi di bambù. Inoltre, il cantore "aspirava" l'energia negativa dalla gola del paziente e la soffiava via, disperdendola poi con un battito di mani.
Il suono dei bambù si sintonizzava con il battito cardiaco e causava un senso di vuoto, di perdita, di malinconia; tale vuoto veniva "riempito", quindi, dal canto del guaritore durante la cerimonia, riportando al proprio posto l'anima.

Riguardo l'ultimo punto, nelle varie culture di tipo sciamanico si credeva che il potere del suono trascendesse nella sfera magico-religiosa e potesse mettere in contatto gli uomini con gli spiriti ritenuti causa delle malattie. Di conseguenza, la

¹⁰ Cfr. Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/>.

¹¹ Cfr. Roseman, M. (1991), *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest. Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.

musica si configurava come un mezzo terapeutico non indirizzato all'individuo malato, ma allo spirito o al dio irato, reputato come la ragione del male.

1.1.1 Le prime evidenze della terapia musicale in Grecia

In Grecia la connessione tra musica e terapia va indagata in profondità, poiché le testimonianze a disposizione evidenziano un quadro piuttosto variegato, per certi aspetti non ancora ben chiarito. Il suono era certo presente nei contesti più vari: dalle corti micenee alla quotidianità delle *poleis*, fino a giungere nell'ambito panellenico come nelle occasioni di festa che richiamavano musicisti e ascoltatori da tutto il mondo ellenizzato.

Per quanto riguarda la musicoterapia nell'Antica Grecia, con il sorgere di questa civiltà emersero le prime testimonianze scritte occidentali, anche se spesso in forma di frammenti, sull'importanza della musica. Pure in questa società il suono era percepito come un rimedio che si collocava tra magia e medicina, poiché aveva il potere di curare corpo e anima, ed era visto come fondatore del carattere.¹²

Vi sono varie testimonianze tramandate dalla letteratura greca sugli effetti esercitati dall'ascolto e dall'esecuzione della musica sugli individui: Achille, nel momento in cui si ritirò dai combattimenti, si sedette nella sua tenda a intonare le gesta degli eroi al suono della *phorminx* allo scopo di alleviare la sua rabbia a seguito dello scontro avuto con Agamennone, mentre Patroclo, in silenzio, lo ascoltava seduto ai suoi piedi,¹³ nella *Teogonia* di Esiodo,¹⁴ si narra di come l'arte delle Muse, di cui l'aedo è servo, abbia la capacità di rendere dimentico di dolori e affanni anche colui che "prosciuga il cuore afflitto da lutto recente"¹⁵ e nella *Pitica* I di Pindaro (che sarà analizzata *infra*), la musica della lira è in grado di incantare e sottomettere allo stesso modo uomini e dèi.

Nonostante ciò, la medicina antica non attesta alcun caso di guarigione effettuata tramite la musica ma vi è una diffusa constatazione degli effetti

¹² Cfr. Franzoni, G. (2021, October 25).

¹³ Cfr. *Iliade*, IX, vv. 185-191.

¹⁴ Pucci, P. ed (2007), *Inno alle Muse* (Esiodo, *Teogonia*, 1-115). Testo, Introduzione, Traduzione e Commento. Pisa e Roma: F. Serra editore, pp. 98-103.

¹⁵ Pucci, P. ed (2007), rif. pp. 98-99.

terapeutici di quest'ultima sulle ansie e sulle più svariate affezioni degli individui, come già testimoniato dai poemi omerici, in cui il canto (in forma di peana) venne inteso come elemento di persuasione per la divinità, che allontana grazie a tale offerta rituale il male da essa stessa causato (*Iliade* I, vv. 472-474), e come “incantesimo cantato” (*epodé*) per fermare il sangue che sgorgava dalla ferita di Odisseo, morso da un cinghiale nel corso di una battuta di caccia (*Odissea* XIX, vv. 456-460).¹⁶

1.2 La musica nei poemi omerici: *Iliade* e *Odissea*

Nei due poemi omerici emerge la figura dell'aedo, ossia il cantore di professione dei canti epici della Grecia antica, che accompagnava il canto con il suono di cordofoni definiti *phorminx* o *kithara/kitharis*.¹⁷ Si tratta di una figura sacra, considerata come profeta, tradizionalmente ritratto come cieco e che, come tale, poteva affinare le proprie capacità sensibili entrando in contatto diretto con le divinità, da cui otteneva un'ispirazione sull'argomento da cantare.

Il suo ruolo all'interno delle corti era quello di coniugare «la dimensione del piacere con quella dell'intrattenimento, svago e interruzione delle usuali attività quotidiane»;¹⁸ nell'*Odissea* si narra di come gli uomini fossero bramosi di ascoltare l'aedo che, istruito dagli dèi, attraverso il canto era in grado di suscitare il desiderio dei mortali:

«ὡς δ' ὅτ' αἰοῖδὸν ἀνήρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἔξ
αἰείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκουέμεν, ὀππότε' αἰείδη
ᾧς ἐμὲ κείνος ἔθελγε παρήμενος ἐν μεγάροισιν»¹⁹

«Come quando uno guarda attento l'aedo che, dagli dèi
istruito, canta cose che fanno piacere ai mortali
e insistentemente desiderano sentirlo cantare,
così costui mi incantava, seduto accanto nel casolare»²⁰

¹⁶ Cfr. Provenza, A. (2016).

¹⁷ Cfr. Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/aedo/>.

¹⁸ Provenza, A. (2016), p. 34.

¹⁹ *Odissea*, XVII, vv. 518-521.

²⁰ Benedetto, D. E. e Fabrini, P. (2012), *Odissea. Testo greco a fronte*. Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini. Milano: Rizzoli, p. 929.

Nell’Odissea assumono un notevole rilievo le figure di aedi come Femio e Demodoco, che, come ben delineato da G. Comotti, sono “artigiani del canto, la cui opera è indispensabile perché i banchetti siano degni della nobiltà dei convitati o per accompagnare le danze atletiche durante la festa popolare dei Feaci”.²¹ La citarodia, anch’essa pratica antichissima, nata in seno all’epica, era una forma musicale in metro lirico (a differenza dell’epica esametrica) destinata ai contesti pubblici, che prevedeva l’esecuzione di canti di argomento epico, con l’accompagnamento della *kithara*: si tratta di una pratica musicale frequente nei *musikòì agones* di cui gli esponenti maggiori furono Stesicoro di Himera e Terpandro di Lesbo.

Vi sono poi altre forme poetico-musicali le cui caratteristiche salienti ci sono note attraverso le fonti: il peana è un inno in onore di Apollo (dio che presiede sia alla musica che alla medicina) cantato da un coro generalmente di uomini, e accompagnato da cordofoni. Molto diffuso fu anche il lamento funebre (*threnos*), il quale assunse una doppia funzione: celebrare il defunto segnandone in maniera rituale l’ingresso nell’aldilà e contribuire a consolare le persone a lui legate; per citarne degli esempi, vi sono il lamento per Ettore, il cui cadavere fu ricondotto al padre a seguito del riscatto,²² e quello per Achille onorato dalle Muse.²³

Come già sottolineato, la musica presso gli antichi era eseguita anche con lo scopo di placare l’ira degli dèi, come nel caso dei rappresentanti degli Achei che vennero inviati al santuario di Apollo a Crisa (sulla costa dell’Asia Minore, presso l’odierna Edremit) per far cessare la pestilenza che aveva colpito il loro esercito sotto le mura di Troia e che, in tale occasione, intonarono in coro il peana per addolcire il risentimento della divinità.²⁴ Sebbene tale canto risulti solitamente accompagnato da uno strumento a corda, modalità connessa con Apollo, in questo caso invece si tratta di un canto cultuale intonato da un coro maschile senza strumenti musicali.

²¹ Comotti, G. (1996), *La musica nella cultura greca e romana*. EDT, p. 6. [Prima ed. Torino 1979].

²² Cfr. *Iliade*, XXIV, vv. 720-722.

²³ Cfr. *Odissea*, XXIV, vv. 60-61.

²⁴ Cfr. *Iliade*, I, vv. 472-474.

1.2.1 “*Incantesimo cantato*” nel libro XIX dell’*Odissea*

Un episodio che possiamo definire di musicoterapia nella Grecia antica è narrato nel libro XIX dell’*Odissea*, in cui si descrive il rientro ad Itaca di Odisseo dopo una lunghissima assenza, con l’obiettivo di vendicarsi dei Proci che avevano usurpato ciò che gli apparteneva.²⁵

Di particolare interesse è, in questo contesto, la narrazione che riguarda la ferita che Ulisse recava sulla gamba e che venne riconosciuta da Euriclea, sua vecchia nutrice: Odisseo, durante una caccia sul Parnaso,²⁶ aveva avvistato un grosso cinghiale e, con lo scopo di colpirlo a morte, era balzato verso l’animale il quale, compresa la minaccia, aveva attaccato l’uomo tramite un morso; nonostante ciò, con coraggio Odisseo era riuscito a uccidere il cinghiale con la lancia.

A seguito dell’assalto, la ferita causata dall’animale rischiava di provocare un’emorragia fatale, di conseguenza i parenti che avevano assistito alla scena erano intervenuti e in questo modo: «con perizia bendarono strettamente la ferita del nobile Odisseo pari agli dèi, trattennero il sangue scuro con un incantesimo (*epodè*) e raggiunsero rapidamente la casa del loro padre.»²⁷

Ciò che deve essere preso in considerazione è l’“*incantesimo cantato*” e il suo uso terapeutico che, unito alla fasciatura, viene inteso come rimedio ad essa strettamente connesso: sembra non essere sufficiente il solo bendaggio o la sola *epodè* per placare l’emorragia. La studiosa Provenza precisa, inoltre, come nello scolio al verso del dotto vescovo bizantino Eustazio, la cura di Odisseo sia vista come un modo per ostacolare le entità malefiche che produrrebbero la consistente fuoriuscita di sangue, bloccando la loro azione sia con la fasciatura che con la persuasione che può avvenire attraverso l’intonazione di formule magiche.

Nei versi omerici, però, l’*epodè* appare come una forza consolatoria con funzione anestetica che permette di distogliere Odisseo dalla concentrazione sulle proprie sensazioni e lo porta a recuperare la vitalità.

²⁵ Cfr. Provenza, A. (2016).

²⁶ Cfr. *Odissea* XIX, vv. 431-461.

²⁷ Provenza, A. (2016), p. 81.

1.3 *Pitica I di Pindaro*

Con *Pitica* s'intende un canto dedicato a una festa religiosa che si teneva nell'Antica Grecia, a Delfi, ogni quattro anni, in onore di Apollo. La celebrazione avveniva attraverso agoni musicali, ludi ginnici e gare di poeti. Pindaro dedicò dodici epinici in onore dei vincitori delle gare pitiche. La *Pitica I*, destinata a Gerone di Siracusa vincitore con il carro, si apre con un'invocazione rivolta alla "lira d'oro" (divina, celeste), possesso comune di Apollo (dio della musica e dei giochi pitici) e del coro delle Muse sull'Olimpo: vi è una comunanza e complementarità di funzioni svolte da questi in rapporto alla lira.

Il poeta, prima che alle divinità, si rivolge al suono dello strumento che, attraverso le vibrazioni delle corde, produce una serie di effetti che danno inizio all'azione e alla narrazione del poeta: tutto si pone contemporaneamente in movimento come sotto la spinta di una necessità naturale.

L'accento è posto sull'azione provocata dalla musica, che mostra la sua efficacia "dando inizio" ai canti e alla danza a cui nessuno può sottrarsi a causa del potere coinvolgente del suono anche nei confronti degli dèi:

«Il fuoco perenne del fulmine è spento (v. 5),

l'aquila sullo scettro di Zeus distende le ali e si addormenta (v. 6).

La melodia della lira versa sul capo del più nobile degli uccelli una nube che provoca una dolce chiusura delle palpebre (v. 7).»²⁸

Il potere della lira di Apollo si manifesta col fatto che le sue armonie rappacificano le forze selvagge del mondo degli dèi: il fuoco del lampo si spegne e il dio della guerra depone la sua lancia, godendo di un sonno tranquillo.²⁹

Lo studioso Brillante³⁰ sottolinea come le vibrazioni delle corde della lira richiamino nei loro effetti la forza delle frecce o la violenza dei venti e delle onde; in tal modo neppure Ares può evitare l'incantamento prodotto dalla musica,

²⁸ Brillante, C. (1992), "La musica e il canto nella 'Pitica' I di Pindaro." *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, vol. 41, no. 2, pp. 7-21.

²⁹ D'altro genere ed effetto è la musica dionisiaca, accompagnata dall'*aulòs* e da strumenti a percussione: quando vengono eseguite le sue sonorità eccitanti, tutto partecipa alla danza estatica.

³⁰ Cfr. Brillante, C. (1992).

cadendo quindi in una condizione di sonno profondo, rilassamento e abbandono che conduce ad uno straniamento del soggetto rispetto all'esperienza normale.

Di conseguenza, le note emesse dallo strumento risultano essere assimilate alle frecce partite dall'arco, a rappresentare la violenza impiegata dalla musica che, con i suoi mezzi, è in grado di incantare e di piegare con il suono l'animo degli dèi.

Nella *Pitica I* la musica coinvolge e distende scatenando delle emozioni incontrollabili attraverso il canto; la saggezza, rappresentata da Apollo e dalle Muse, è raggiunta tramite un'attrazione che allenta le tensioni e libera il pensiero. Tale effetto non è procurato nei confronti di tutti gli individui, come nel caso dei nemici di Zeus i quali risultano turbati e sconvolti dall'ascolto del canto delle Muse: per indicare il canto e la musica, in Pindaro è utilizzato il termine *Boá* che può designare da un lato il suono della lira e dell'*aulòs*, dall'altro il grido della divinità o, in seguito ad una vittoria, l'acclamazione del vincitore. Nel caso della *Pitica I* l'espressione denota il canto delle Muse, oltre all'effetto che la musica ha sui nemici di Zeus; solo coloro che si riconoscono nell'ordine di quest'ultimo e nelle leggi da esso stabilite si gioveranno del canto delle Muse, suscitatrici di ordine e concordia, capaci di spegnere le tensioni e di ispirare il canto del coro e i movimenti armoniosi della danza.

1.4 *La musicoterapia di Pitagora*

Alla base di tutte le concezioni della musica come agente terapeutico vi è il concetto di *katharsis* ("purificazione"); si tratta di una nozione che fu al centro della speculazione dei pitagorici, i quali, secondo Aristosseno,³¹ usarono la medicina per purificare il corpo e la musica per l'anima.

Negli studi pitagorici, l'esperienza sonora determinò una serie di riflessioni volte alla quantificazione di alcuni fenomeni musicali, tra cui soprattutto quella degli intervalli, inizialmente definiti come "suoni consonanti", il cui risultato sonoro doveva rivelarsi eufonico.

³¹ Cfr. Cramer, J. A. (1839-1841), *Anecdota graeca e codd. Manuscriptis Bibliothecae regiae parisienses*. Bibliothèque nationale (France). Oxonii: e Typographeo academico.

Secondo Pitagora³² la salute poteva essere ottenuta anche grazie al contributo della musica, mezzo che può procurare “catarsi”, qualora la si usi secondo i modi opportuni.

Significativa la testimonianza del neopitagorico Giamblico di Calcide (250-320 d.C. circa):

«A primavera eseguiva questo esercizio musicale: faceva sedere in mezzo un liricine, mentre tutt'intorno sedevano i cantori e così, al suono della lira, cantavano insieme dei peani che ritenevano procurassero loro gioia, armonia e ordine interiore.»³³

Il riferimento alla primavera è significativo: il canto catartico in questa stagione costituiva un'usanza che collegava i cicli di rinnovamento della natura alla salute dell'uomo e, dal punto di vista religioso, al dio Apollo.

Tale passo è da porre in correlazione ad una testimonianza di Apollonio (Hist. Mirab. 40 = Aristox. Fr. 117 Wehrli) che attinge a sua volta alla biografia di Teleste scritta da Aristosseno: le donne di Locri e Reggio pare che fossero in uno stato di agitazione tale da alzarsi improvvisamente durante il pranzo e da correre freneticamente fuori dalle mura della città. I cittadini di Locri e Reggio consultarono quindi un oracolo su questo comportamento insolito e in risposta fu detto loro di intonare dodici canti di primavera al giorno per sessanta giorni. La musica, infatti, aveva la funzione di ispirare ordine e comportamento dignitoso. Inoltre, Pitagora riteneva che alcune melodie fossero adatte a recare giovamento di fronte a stati di scoraggiamento, altre erano per il disordine dell'animo, come ira ed eccitazione.³⁴

Sembra che fosse proprio Aristosseno di Taranto ad essere stato il primo ad associare la catarsi musicale ai Pitagorici, punto nevralgico della cura di anima e corpo, intesa come processo di “depurazione” dagli eccessi in cui si saldano insieme religione, medicina ed etica. Come osservato da Antonietta Provenza nel saggio *Aristoxenus and Music Therapy – Fr. 26 Wehrli within the Tradition on Music and*

³² Cfr. Provenza, A. (2016), p. 143. Cfr. Iamb. VP 164.

³³ Giamblico, *La vita pitagorica*, XXV, vv. 110-115. A cura di Giangiulio, M. (1991), Milano: Rizzoli.

³⁴ Giamblico, *La vita pitagorica*, XXV, vv. 111.

Catharsis,³⁵ gli elementi principali del frammento citato sono la tradizione (intesa come l'insieme delle usanze legate alla vita e ai riti religiosi) e la distinzione tra corpo e psiche nell'essere umano.

L'interesse verso la musica e la medicina è testimoniato anche dagli *Akousmata* pitagorici:³⁶ l'armonia era vista come “la cosa più bella” (τί κάλλιστον; ἁρμονία), mentre la medicina come “la cosa più saggia” (VP 82, τί σοφώτατον τῶν παρ' ἡμῶν; ἰατρική).³⁷

1.5 Teorie sul rapporto tra musica e anima: Platone

L'interazione tra musica e anima è stata messa in risalto da Platone il quale, così come Aristotele, assegnò alla nozione di catarsi un ruolo chiave nella tradizione antica sulla musicoterapia.³⁸

In maniera specifica, Platone reputò che vi fosse una connessione tra modi musicali ed *ethe* (“disposizioni dell'animo”, “caratteri”), in quanto si riteneva che la musica potesse influenzare il carattere e i comportamenti degli uomini portando, quindi, dei giovamenti al corpo stesso.

Nella *Repubblica*³⁹ e nelle *Leggi*⁴⁰ egli considerò i fenomeni musicali soprattutto per la loro influenza sulla formazione del carattere e dell'educazione (*paideia*) dei giovani, e in generale sul comportamento degli individui, proponendo un discorso didattico-pedagogico allo scopo di formare cittadini giusti all'interno della *polis* ideale.

Di fatto, la musica presenta un influsso psicagogico, capace quindi di “condurre” l'anima, portando alla formazione di caratteri diversi; di conseguenza, ai vari tipi di scale musicali (*harmoniai*) e di ritmi, corrispondono *ethe* differenti.

³⁵ Cfr. Provenza, A. (2012), *Aristoxenus and Music Therapy – Fr. 26 Wehrli within the Tradition on Music and Catharsis*. In C.A. Huffman (a cura di), *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, pp. 91-128.

³⁶ Cfr. Provenza, A. (2012).

³⁷ Provenza, A. (2012), p. 101.

³⁸ Cfr. Provenza, A. (2016).

³⁹ Cfr. Platone, *Repubblica* III, 386a-415d.

⁴⁰ Cfr. Platone, *Leggi* VII, 788a-824a.

Riguardo tale concezione, Aristotele trattando nella *Politica*⁴¹ dell'educazione in generale e dell'educazione musicale in particolare, espone l'idea secondo cui quest'ultima non doveva proporsi di preparare i giovani ad una attività professionistica, ma soltanto fornire loro gli elementi per godere dei bei canti e dei bei ritmi. Infatti, le pagine finali dell'opera⁴² sono dedicate alla definizione dei caratteri etici delle *harmoniai* e dei ritmi: Aristotele, diversamente da Platone, ammette l'utilità morale di tutte le forme di composizione musicale in rapporto alle diverse esigenze degli ascoltatori.

La prima testimonianza in cui armonie e ritmi sono associati a determinati caratteri, è rappresentata dal libro III della *Repubblica* di Platone in cui vi è un'ampia trattazione della musica e dove egli espone delle considerazioni su *paidèia* ed *ethos*. Tenendo presente la dottrina di Damone, antico musico e teorico ateniese, si era stabilito che non potevano essere ammesse nella *polis* le *harmoniai* e i rispettivi strumenti di accompagnamento che turbassero gli animi dei cittadini. Socrate, il quale nella *Repubblica* dette voce alle convinzioni di Platone, affermò che dovevano essere escluse le scale musicali classificate come "lamentose" quali la mixolidia e la sintonolidia, considerate inutili persino alle donne; oltre a ciò, poiché bisognava forgiare individui che evitassero gli eccessi di ubriachezza, agi e inerzia, erano da tralasciare anche le armonie "molli" e quelle "da simposio", come la ionica e la lidia, giudicate "allentate". Le uniche *harmoniai* accettate erano la dorica e la frigia: la prima doveva essere in grado di imitare le sonorità e i toni di voce di un individuo coraggioso che, impegnato in azioni di guerra, fosse capace di affrontare la sorte con disciplina e fermezza; la seconda doveva, invece, essere adatta a chi attendesse a un'azione di pace, riuscendo a persuadere qualcuno e agendo con saggezza e misura nelle varie circostanze.

Considerazioni simili sono da applicare pure ai ritmi: accettabili sono solo quelli che ispirano una vita ordinata e coraggiosa, con l'idea secondo cui il piede ritmico e la melodia dovessero seguire il discorso e non viceversa. Oltre a questo, tra gli strumenti musicali idonei all'accompagnamento delle armonie vi erano la lira (λύρα) e la cetra (κithάρα), ammesse nella città, mentre i pastori in campagna

⁴¹ Cfr. Aristotele, *Politica* VIII, 1-3.

⁴² Riferimento agli ultimi cinque capitoli del libro VIII.

potevano fare uso della *syrinx* (flauto di Pan) costituito da una serie di piccoli *aulòi* di lunghezza decrescente. Vietato, invece, era l'*aulòs* in quanto produceva una *panarmonia*, ovvero una modulazione da una *harmonia* a un'altra, e una versatilità sonora: tutto ciò era considerato come virtuosismo fine a se stesso che tradiva l'ideale della nobile semplicità.

L'influsso etico della musica fu trattato pure da Aristotele, il quale in un passo della *Politica* scrisse:

«Nei ritmi e nelle melodie risiedono somiglianze estremamente vicine alla vera natura della collera e della mitezza, e ancora, del coraggio e della temperanza, e di tutti i contrari di queste e delle altre qualità morali.»⁴³

Inoltre, Platone mirava a conformare musica e ginnastica nel processo paideutico,⁴⁴ facendo riferimento alla “catarsi delle sensazioni” prodotta da musica e filosofia; solo tramite questo tipo di catarsi operata dalla cultura si poteva giungere alla conoscenza.

⁴³ Aristotele, *Politica*, 1340a 18-21, cfr. Provenza (2016), p. 121.

⁴⁴ Platone, *Repubblica* III, 409a-412b.

Capitolo II

Le divinità legate alla guarigione

Nella Grecia antica,⁴⁵ lo studio e lo sviluppo della medicina indussero sempre di più a ricercare una spiegazione di tipo razionale nei confronti delle malattie, allo scopo di applicare la terapia adeguata. Dal *Corpus*⁴⁶ di Ippocrate si legge la necessità di dare una maggiore importanza all'osservazione minuziosa dei malati e della loro afflizione.

Vi fu una quantità di medici che si distinsero nella pratica di tale arte, così da essere esaltati dalla popolazione.

Ma in antitesi con la metodologia dei discepoli di Ippocrate e di altre correnti, in Grecia vi erano dei luoghi in cui si praticava una medicina di tipo religioso; attraverso la mitologia medica greca si può ricorrere a una serie di divinità mediche, fra le quali emerge la figura del dio Asclepio.

2.1 *Asclepio, patrono della medicina*

Per comprendere l'origine di tale identità religiosa,⁴⁷ è utile risalire al racconto dei mitografi⁴⁸ che narrano di come il dio fosse figlio di Apollo e Coronide; egli nacque con delle facoltà intellettive particolari, mostrando di voler studiare medicina allo scopo di aiutare le persone. Attraverso gli studi, scoprì diversi rimedi benefici per la salute degli uomini riuscendo a curare pazienti con

⁴⁵ Ippocrate (460 a.C. circa – 370 a.C.), medico nato all'Isola di Coo (oggi Kos) considerato il fondatore della medicina scientifica in Grecia. Cfr. Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrate/>.

⁴⁶ Collezione di quasi settanta testi medici che costituirono una sorta di biblioteca specializzata nella teoria e nella pratica della cura. Cfr. Carlos García Gual (2020), *La medicina nell'antica Grecia: la nascita di una scienza*. National Geographic Storica. https://www.storicang.it/a/medicina-nellantica-grecia-nascita-di-scienza_14801.

⁴⁷ Asclepio, o Esculapio secondo l'accezione romana, dio greco-romano della guarigione.

⁴⁸ Cfr. Steger (2000), *Erinnern an Asklepios. Lektüre eines gegenwärtigen Mythos aus der antiken Medizin*, in: Bettina von Jagow (Hg.), *Topographie der Erinnerung Mythos im strukturellen Wandel*, Königshausen u. Neumann, pp. 31-8.

condizioni gravi, capacità che gli fece conseguire la reputazione di possedere il potere di riportare in vita i morti. Riguardo ciò, lo studioso Steger ricorda come le abilità di Asclepio fossero così positive che «[...] Ade si lamentò con Zeus che il numero dei morti era diminuito considerevolmente a causa dell'interferenza di Asclepio. Zeus lo riconobbe colpevole e, nella sua ira, lo uccise con un fulmine [...]»,⁴⁹ questo a causa del fatto che egli infranse la legge estendendo la vita dei propri pazienti oltre a quanto stabilito a livello biologico.

Asclepio fu al centro di una rete di luoghi di culto salutari che erano frequentati per osteggiare la malattia e rendere la salute alle persone: gli *Asklepieia* furono dei templi grandiosi dedicati al dio, presenti in tutto il mondo mediterraneo fino a giungere in Gallia e Germania. Si tratta di luoghi in cui Asclepio veniva pregato come unico aiuto alla cura dei malati.⁵⁰

Approfondite ricerche sul culto di Asclepio sono state condotte da Krug,⁵¹ che descrisse il culto di guarigione e le località connesse ad Asclepio, arrivando alla conclusione secondo cui a tale divinità fosse affidata l'assistenza sanitaria e il benessere dei malati. Chi, quindi, non aveva potuto ricevere altra guarigione o era stato allontanato dalla medicina scientifica perché considerato incurabile trovava rifugio in Asclepio. Il suo culto, di conseguenza, si manifestava come un'alternativa alla medicina. Le fonti antiche, sfortunatamente, non testimoniano in modo per noi chiaro la maniera in cui un'eventuale pratica medica venisse integrata nei rituali di culto dalle origini fino al periodo imperiale romano.

2.2 *Il culto di Asclepio: Roma*

L'Italia antica è prodiga per noi di maggiori informazioni, dato che Roma, stimolata dall'emergente urbanizzazione e dalle interazioni commerciali, iniziò a qualificarsi sempre di più come un importante mercato sanitario, che offriva varie

⁴⁹ Eus *Pr. ev.* II 2,34; Lucian. *Peregr.* 4 citato da Steger, F. (2020), *Asclepio: medicina e culto*. Parma: Athenaeum Edizioni Universitarie. p. 60.

⁵⁰ Steger, F. (2020).

⁵¹ Krug, A. (1993), *Heilkunst und Heilkult. Medizin in der Antike*. Munchen: Beck – Cfr. Steger, F. (2020).

disponibilità di assistenza, attraverso i culti salutari, gli approcci magici e le attività mediche.

La rete di relazioni con gli altri popoli italici, con gli Etruschi e con i Greci consentì il passaggio di varie pratiche culturali e culturali: i metodi di guarigione greci giunsero a Roma attraverso il comune culto di Apollo. Già nel 433 a.C. i Romani vollero erigere un tempio dedicato a questo dio,⁵² affinché potesse proteggere il popolo dalla pestilenza in atto.⁵³ Tale volontà nacque dalla considerazione di Apollo come *Medicus*, ovvero divinità capace di allontanare le malattie.

Ma il vero inizio della storia della medicina romana si colloca nel 293 a.C. nel momento in cui si testimonia l'arrivo a Roma del dio greco della guarigione, Asclepio.⁵⁴

Nel 291 a.C. fu consacrato un santuario ad Asclepio sull'Isola Tiberina [Figura 1], sulla cui costruzione esiste una leggenda: essendo scoppiata una pestilenza a Roma proprio in quell'anno, una nave salpò verso Epidaurò, città sacra ad Asclepio, allo scopo di chiedere l'intervento del dio. Un serpente uscì dal tempio andando a rifugiarsi nella nave e, dato che i dotti romani credettero che Asclepio si fosse trasformato in serpente, la nave si diresse immediatamente verso Roma. Il serpente scese nel fiume e nuotò fino all'isola Tiberina, indicando, quindi, la località dove sarebbe dovuto sorgere il tempio, la cui inaugurazione avvenne nel 289 a.C. Questo fatto, secondo la leggenda, fece cessare l'epidemia.

⁵² Oggi è conosciuto anche come Tempio di Apollo Sosiano di cui rimangono tre colonne (rialzate negli anni '30 del Novecento) e le costruzioni in tufo del podio - Cfr. *Tempio di Apollo Sosiano*, <https://www.romeandart.eu/it/arte-sosiano.html>.

⁵³ Cfr. Livio, IV, 25,3.

⁵⁴ Plinio, XXIX 26 – Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, libro 29, paragrafi 16-60.

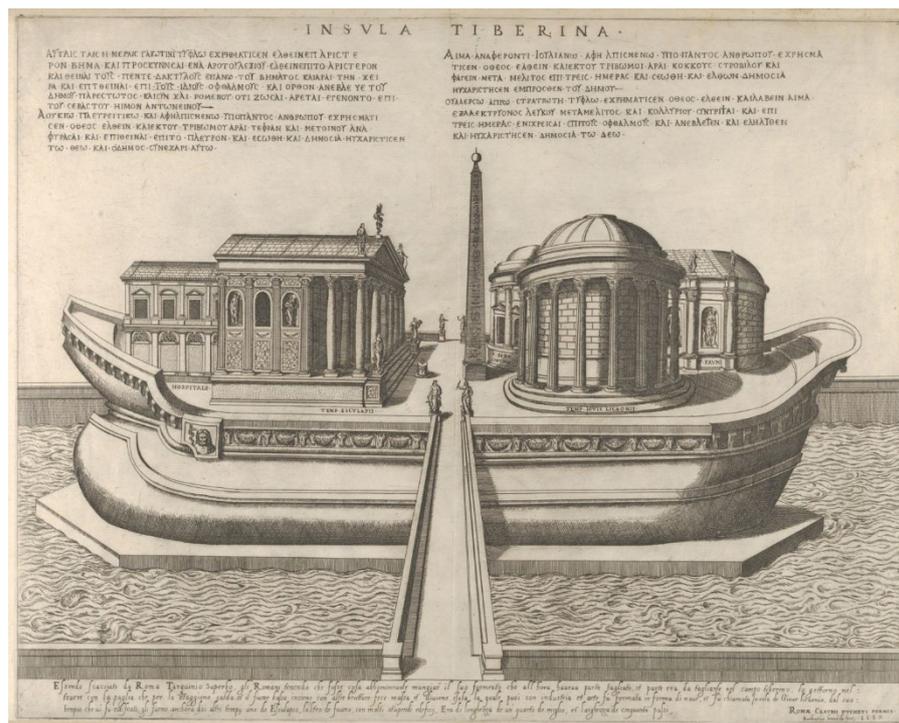


Figura 1 - Incisione cinquecentesca dell'Isola Tiberina raffigurata come se fosse una nave, presentando il tempio di Esculapio sulla sinistra. Metropolitan Museum of Art.

Inoltre, Asclepio vantava un'ascendenza divina da parte del padre Apollo, e per questo fu inizialmente considerato come un semidio e dunque uomo mortale,⁵⁵ già però alla fine del VI secolo a.C. venne definito una vera e propria divinità.⁵⁶ Apollo veniva venerato in qualità di creatore e guaritore di malattie: come già delineato, nell'*Iliade* si narra come egli avesse provocato una pestilenza tramite le sue frecce ma, grazie all'offerta rituale da parte degli Achei compiuta attraverso una festa accompagnata dal canto di un peana, il dio concesse la guarigione.

⁵⁵ Pfister, F. (1930), *Die Religion der Griechen und Römer, mit einer Einführung in die vergleichende Religionswissenschaft*. Lipsia: O. R. Reisland, p. 128.

⁵⁶ *Iliade* II 731-2, IV 194, 219.

2.3 *Gli edifici pubblici connessi ad Asclepio: l'ekklesiasterion e il bouleuterion di Messene*

In questo paragrafo si analizzerà il complesso sacro dell'antica Messene che, insieme all'*agorà* in cui sorgeva, era considerato il fulcro di tutta la vita sociale cittadina. Nello specifico, attraverso le esplorazioni condotte da Orlandos nella seconda metà del '900, è emerso un complesso di edifici posto nei pressi dell'*agorà* cittadina, in un primo tempo considerati parte dell'*agorà* stessa, più tardi associati invece all'Asklepieion di Messene.⁵⁷ All'interno di uno degli ambienti che lo componevano, infatti, è stata ritrovata un'iscrizione dedicata ad Asclepio e Igea, che testimonia come questo fosse dunque un Asklepieion dedicato a tali divinità.⁵⁸

Nel 1987 venne effettuato un ciclo di scavi riguardante il tempio e l'altare di Asclepio, assieme ad una serie di ulteriori edifici come ad esempio il teatro, un piccolo santuario, il *Sebastèion*, il bagno, lo stadio, un grande edificio con pavimento marmoreo e gli edifici pubblici (*ekklesiasterion* e il *bouleuterion*).⁵⁹

Milena Melfi (2007) evidenzia come dagli scavi successivi si siano potute confermare e precisare le ipotesi di Orlandos (1971)⁶⁰ concernenti la localizzazione dell'Asklepieion, rivelando come il santuario del IV secolo a.C. sia caratterizzato da vari elementi che sembrano rimarcare la funzione politica, più che religiosa.⁶¹ Tuttavia, riguardo tale aspetto, Melfi precisa come rimangano aperti molti interrogativi sull'interazione tra spazio religioso e politico nel santuario.

L'archeologa sottolinea come si possa confermare l'identificazione del complesso come Asklepieion per via della presenza di due iscrizioni in particolare, a cui si aggiungono i rinvenimenti epigrafici riguardanti la divinità e i culti salutari nel recinto sacro. Nello specifico, un'edera presenta un'iscrizione con una dedica ad Asclepio ed Igea ed è collocata alla destra dell'altare; le esedre avevano un ruolo essenziale nella celebrazione del sacrificio oltre che nella consumazione delle carni,

⁵⁷ Orlandos A. K. (1971), pp. 168-171 citato da Melfi, M. (2007), *I Santuari di Asclepio in Grecia I*, Roma: L'Erma di Bretschneider, Studia Archaeologica, 157, p. 249.

⁵⁸ Cfr. Orlandos, A. (1972), *Anaskaphi tis Messeni*, Ergon.

⁵⁹ Cfr. Enciclopedia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/messene_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

⁶⁰ Orlandos A. K. (1971), pp. 168-171 citato da Melfi, M. (2007), p. 249.

⁶¹ Melfi, M. (2007), p. 249.

di conseguenza, proprio per questo, Melfi afferma come tale esedra possa significare che presso il sopracitato altare si svolgessero sacrifici in onore di Asclepio e Igea.⁶²

In aggiunta, ci sono una serie di testimonianze circa lo svolgimento di attività culturali tra l'età ellenistico-romana che conferiscono una grande importanza alle divinità salutari; di fatto, in varie zone del complesso sono state trovate quattro iscrizioni che hanno funzione votiva e sono dedicate ad Asclepio e Igea. Ad esse se ne affiancano altre quattro, riportanti i nomi delle divinità che formano il seguito di Asclepio (Panacea e Ilizia), oltre a due documenti che ricordano le *Asklepieia*, ovvero lo svolgimento di giochi in onore di Asclepio. Dieci testi, quindi, che si riferiscono alla pratica del culto di Asclepio e di dèi a lui connessi nell'intera area del santuario.⁶³

Di particolare interesse è la precisazione che Melfi compie circa lo svolgimento di attività terapeutiche e pratiche di guarigione: se Themelis aveva sottolineato inizialmente come ve ne fosse una completa assenza,⁶⁴ oggi i dati archeologici sembrano dimostrare il contrario. Attraverso degli scavi eseguiti a sud del tempio dorico di Asclepio, collocato nella zona centrale aperta dell'*Asklepieion*, si è riportata la presenza di una serie di strutture databili tra l'età arcaica e la fine del III secolo a.C., le quali, principalmente nelle loro fasi finali, possono essere considerate come connesse allo svolgimento di culti salutari. Nello specifico, sono stati associati alle strutture di età classica ed ellenistica dei rilievi in terracotta raffiguranti un eroe barbato in atto di libare o ricevere offerte, accompagnato da un serpente, databile tra l'inizio del IV e la fine del III secolo a.C.⁶⁵ Questo testimonia, quindi, l'esistenza di un culto di tipo salutare lì dove sarebbe sorto successivamente, tra la fine del III e inizio del II secolo a.C., il tempio dorico. Riguardo ciò, vi sono delle preesistenze nell'*Asklepieion* che confermano i rituali di tipo terapeutico: il tempio dorico venne eretto in un'area che era votata ad un culto salutare e, inoltre, vi furono una serie di strutture a sud del tempio in cui vi era la pratica di un culto

⁶² *Ivi*, p. 259.

⁶³ Melfi, M. (2007), p. 260.

⁶⁴ Themelis, P. (1987), p. 85 citato da Melfi, M. (2007).

⁶⁵ Melfi, M. (2007), p. 262.

affine a quello asclepiadeo. In particolare, nella struttura della *stoà* rinvennero numerosi *ex-voto* anatomici che confermano l'esecuzione di rituali di tipo terapeutico. Così come si associa alla *stoà* la realizzazione contemporanea dell'edificio per bagni, in quanto si rivestiva all'acqua e ai rituali di purificazione nei culti salutari una grande importanza. Questa associazione di *stoà* e bagni rimanda agli Asklepieia del IV secolo a.C. Essendo che sopra queste strutture venne costruito il tempio dorico dedicato ad Asclepio, suggerisce che i rituali, anche se in forma diversa e in nome di Asclepio, venissero praticati anche nel III secolo a.C.⁶⁶

Tornando al complesso di Messene, gli edifici definiti a carattere pubblico erano l'*ekklesiasterion* e il *bouleuterion*, i quali venivano collocati sul lato orientale del portico.

Il primo era destinato a riunioni politiche ma anche a rappresentazioni teatrali e musicali; si tratta di una struttura che aveva la forma di piccolo teatro ed era accessibile sia dall'esterno che dall'interno del peribolo. Un aspetto che viene evidenziato è la presenza di un'iscrizione musicale di età imperiale,⁶⁷ da connettere all'esistenza di agoni musicali nel santuario a partire dall'età ellenistica e che porta a formulare l'ipotesi secondo cui tale edificio ricopriva una funzione teatrale. Inoltre, si identifica l'edificio con il *deikterion* (sala da spettacolo) che viene menzionato in un'iscrizione riguardante i restauri edilizi di età augustea⁶⁸ che fanno pensare maggiormente a una funzione teatrale dell'edificio più che politica.

A conferire una maggiore valenza a tale interpretazione è il restauro avvenuto nel III secolo d.C. durante il quale avvenne l'ultima sistemazione del proscenio allo scopo di realizzare un edificio scenico rialzato destinato allo svolgimento di rappresentazioni teatrali. Inoltre, Melfi sottolinea come le rappresentazioni prese in considerazione fossero legate al culto e al rituale praticato in onore di Asclepio. Riguardo ciò, si è rinvenuto un pilastro recante un serpente a rilievo, simbolo associato alla divinità in questione.⁶⁹ A questo aspetto si aggiunge il fatto che la collocazione dell'edificio era all'interno del recinto sacro, posizione che richiama

⁶⁶ Melfi, M. (2007), pp. 263-264.

⁶⁷ Cfr. Themelis, P. (2000) citato da Melfi, M. (2007).

⁶⁸ Migeotte, L. (1985), p. 606; Themelis, P. (1996), p. 147 citati da Melfi, M. (2007), p. 270.

⁶⁹ Cfr. Themelis, P. (1999), p. 88 citato da Melfi, M. (2007).

la sistemazione dei teatri sacri (Asklepieia) utilizzati solo per rappresentazioni musicali e teatrali come canti corali, drammi religiosi e inni sacri in onore della divinità.

Connesso a ciò, Melfi considera il teatro dell'Asklepieion di Pergamo che, come nel caso del teatro di Messene, si trova ai margini di una corte porticata. Tale teatro, così come l'*odeion* nel santuario di Epidauro, veniva utilizzato principalmente per il canto di inni e peana in onore di Asclepio, come viene documentato, nel caso di Pergamo, dalle orazioni di Elio Aristide⁷⁰ e, per quanto riguarda Epidauro, il *corpus* di inni religiosi, iscritti sulle pareti dell'*odeion*.⁷¹ A proposito di quest'ultimo aspetto, furono inseriti nel nuovo edificio cinque testi di componimenti poetici, testi di agoni musicali e inni liturgici, probabilmente per essere intonati in questo luogo in determinati giorni festivi.⁷² Si tratta, quindi, di un corpus poetico costituito da diversi testi metrici e riuniti in un'unica iscrizione murale ad Epidauro. Nello specifico, R. Wagman sottolinea come le iscrizioni fossero già affisse in un edificio precedente e successivamente traslate nel nuovo *odeion*, in cui vennero incise in blocchi da costruzione.⁷³ Inoltre, l'*odeion* poteva ospitare circa 1300 spettatori e veniva considerato come un vero "teatro sacro".

Come già approfondito, la pratica di cantare inni e recitare peani in onore delle divinità è antica ma il fatto di realizzare dei teatri riservati alle rappresentazioni religiose nei santuari di Asclepio sembra risalire prevalentemente al II sec. d.C.

Il *bouleuterion*, invece, si presentava come luogo di incontro di un determinato gruppo di persone ed era accessibile solo dall'interno del santuario;

⁷⁰ Elio Aristide, *I discorsi sacri* XLVII-LII.

⁷¹ Cfr. Melfi, M. (2007), p. 270.

⁷² Wagman, R. (1995), *Inni di Epidauro*. Pisa: Giardini editori (Biblioteca di Studi antichi LXXV).

⁷³ Wagman, R. (2012), "From Song to Monument: Sacred Poetry and Religious Revival in Roman Epidauros." in Bouchon, R., Brillet-Dubois, P., Le Meur-Weissman, N., eds., *Les Hymnes de la Grèce antique: Entre littérature et histoire. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 219-231.

Melfi evidenzia come chi vi si recava fosse legato al culto di Asclepio o si ponesse sotto la sua protezione.⁷⁴

2.4 *Inni ad Asclepio: Epidauro*

Al santuario di Asclepio ad Epidauro sono state rinvenute quattro stele risalenti alla seconda metà del IV secolo a.C., in cui si trovano iscritti una serie di brevi racconti narranti le guarigioni operate dal dio sui pellegrini durante l'incubazione. Queste stele furono ritrovate in stato frammentario durante le campagne di scavo condotte da Kavvadias a partire dal 1881,⁷⁵ e rappresentano un esempio di *iamata* o *sanationes*, a definire «epigrafi che descrivono guarigioni più o meno clamorose attribuite all'intervento della divinità».⁷⁶ Si tratta sia di racconti di guarigione redatti dal personale dei santuari di Asclepio, sia di iscrizioni dedicate al dio dai singoli pellegrini a seguito del recupero della salute; a riguardo, sono stati ritrovati degli esempi anche negli *Asklepieia* di Atene e Pergamo.⁷⁷

È molto probabile che le stele fossero all'interno della *stoa-abaton*, luogo che si presentava come fondamentale nel processo di guarigione; di fatto, nell'*abaton* o *adyton* veniva praticata l'incubazione, ovvero i pellegrini si coricavano al suo interno sperando di ricevere in sogno l'aiuto del dio.⁷⁸

⁷⁴ Melfi, M. (2007), p. 271.

⁷⁵ Gregis, G. (2017, December), *Guarigioni di Asclepio a Epidauro*. Axon, 1, 2, p. 112.

⁷⁶ Guarducci, M. (1978), *Epigrafia Greca IV. Epigrafi sacre pagane e cristiane*. Roma: Ist. poligrafico e zecca dello stato.

⁷⁷ Girone, M (1998), *Ίάματα: guarigioni miracolose di Asclepio in testi epigrafici*. Bari: Levante.

⁷⁸ Graf, F. (2005), s.v. «Incubation». NPAuly 6, coll. 766-7.

Nel 1977, all'interno del recinto del tempio di Asclepio a Epidauro, è stato scoperto un frammento riguardante un inno greco con notazione musicale [Figura 2].⁷⁹

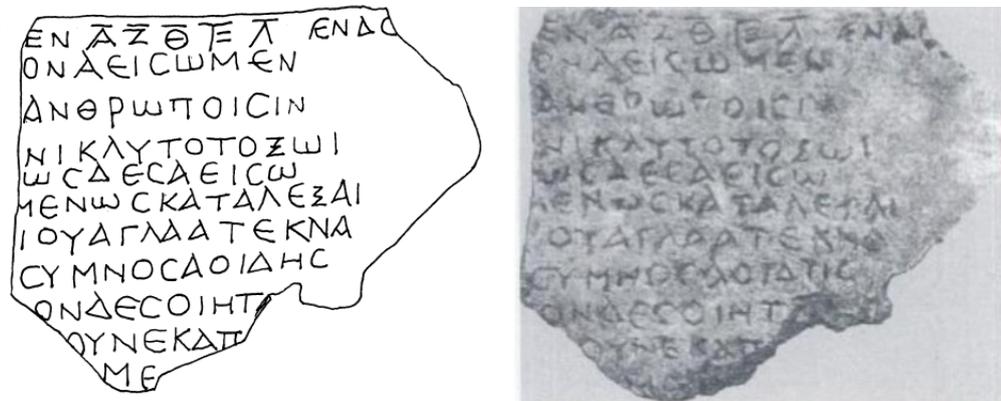


Figura 2 - Frammento SEG 30.390 pubblicato da M.T. Mitsos.

È difficile stabilire con esattezza una datazione di tale frammento ma, come osserva Mitsos,⁸⁰ è stato scolpito da quella che sembra essere la stessa mano che ha scolpito il Peana di Arifrone⁸¹ e altri poemi. L'iscrizione dovrebbe quindi risalire alla fine del III secolo d.C., ma come per altre iscrizioni in versi trovate nel sito, la composizione potrebbe essere di diversi secoli più antica; le note provengono da una scala cromatica, per questo si pensa a una datazione ellenistica piuttosto che successiva.⁸²

⁷⁹ West, M. L. (1986), "The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus." *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 63, pp. 39–46. <http://www.jstor.org/stable/20186352>.

⁸⁰ M.T. Mitsos (1980), *Apx. Eφην.* 212-6, citato da West, M. L. (1986), p. 40.

⁸¹ Arifrone fu autore di un peana in onore di Igea iscritto su stele nell'Asklepieion di Epidauro e Atene e recitato negli *Asklepieia*.

⁸² Pöhlmann, E. e West, M. L. (2001), *Documents of ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford: Oxford University Press, p. 61.

Il testo era in esametri e la notazione musicale appare solo sopra il primo verso:

]ΕΝ ΔΖΘ Ε Λ ΕΝΔΦΙ
1]ον άείσωμεν
2] άνθρωποιςιν
3	'Απόλλωνι κλυτοτόξωι
4]ως δέ σ' άείσω
5	έπιστα]μένως καταλέξαι
6]ιου άγλαά τέκνα
7]ς ύμνος άοιδής
8]ρον δέ σοι ήτις
9]ούνεκα π[
10]μο[

West suppone che i primi tre versi fossero: “Cantiamo di [---, che ---] per i mortali insieme ad] Apollo”. È molto probabile che il dio di cui si parla sia Asclepio.⁸³

Inoltre, la presenza di due segni di nota vicini posti sopra]ον ha suggerito che tale desinenza fosse preceduta da una vocale, presumibilmente θε]όν. In aggiunta, nel verso successivo, il pronome di seconda persona era probabilmente preceduto da un vocativo: [“Ave, benedetto signore: con riverenza] canterò di te”, o qualcosa di molto simile.

Per quanto riguarda i segni musicali, sopra]ον άείσωμεν appare la serie Ε Ν Α Ζ Θ Ε Λ; la seconda Ε, essendo scritta in modo particolare, con le due barre inferiori staccate, ha fatto ipotizzare che potesse trattarsi di un simbolo speciale e potrebbe essere che lo scalpellino non conoscesse il suo significato. Perdipiù, le note non sono state posizionate con cura sopra le sillabe a cui appartengono ma  sono in linea con άείσω, e la sequenza ritmica

Ε Ν Α Ζ Θ Ε

corrisponde a

Ψ]όν άείσωμεν.

⁸³ West, M. L. (1986), p. 40.

Secondo l'interpretazione di Solomon,⁸⁴ la scala utilizzata è la cromatica Iperionica in cui Z trova il suo posto come Mesē, N come Lichanos mesōn, E e Θ come Tritē e Nētē synēmnenōn. Inoltre, Solomon ipotizza che le lettere ενλαε rappresentino ulteriori note musicali o parte di un elaborato melisma sull'ultima sillaba di ἀείσωμεν. Appare interessante la trascrizione musicale effettuata da West del frammento:⁸⁵



Egli sottolinea come tra melodia e accento delle parole non ci sia corrispondenza; di fatto, si ipotizza che la melodia non sia stata composta per un'unica serie di parole ma che venga ripetuta ad ogni verso.

Concludendo, questo frammento di Epidauro si presenta come il primo esempio di testo in esametri con notazione musicale in cui alla fine del verso c'è una pausa per la voce che viene occupata da una fioritura strumentale. Inoltre, le sette note della scala si addicono a una cetra a sette corde.

⁸⁴ Solomon, J. (1985), citato da West, M. L. (1986).

⁸⁵ West, M. L. (1986), p. 42.

Capitolo III

La musica nell'irrazionalità

La Grecia antica viene spesso esaltata per il suo rapporto con la razionalità ma, nonostante ciò, spesso irrompeva l'irrazionale.

Di fatto, in greco, per indicare la follia nel suo complesso, si utilizza il termine “mania”, anche se i Greci compresero ben presto come vi fossero vari tipi di follia: da una parte quella che conduce verso un cedimento della coscienza e alla corruzione dell'anima, dall'altro quella che potenzia la personalità fino a raggiungere le energie creative o fino ad entrare in uno stato mentale che i Greci definivano “estasi”.

I rituali estatici di Dioniso miravano ad offrire, tramite la follia, una forma superiore di sapienza⁸⁶ e l'energia sprigionata dalla musica e dalla danza era in grado di annientare la personalità dell'individuo, trasformandolo. Vero è che questo fenomeno appare come simile al tarantismo del sud Italia, il quale viene inteso come una forma di esorcismo coreutico/musicale che affonda le sue radici nella Magna Grecia in quanto legato a delle pratiche mediche pre-ippocratiche che si riconducono al culto di Asclepio [vedi capitolo precedente]. Di conseguenza, vi è una sorta di sovrapposizione tra i due culti che può essere evidenziato da alcune analogie come: la sovrapposizione iconografica fra Asclepio e San Paolo, il comune richiamo ad alcuni animali-simbolo (serpente, ragno), l'organizzazione dei luoghi sacri e il morso/punizione come segno dell'oltreumano.

3.1 Follia: la cura presso gli antichi Greci

Le civiltà antiche consideravano la malattia mentale come una manifestazione di divinità specifiche e, di conseguenza, la cura a fronte di ciò risultava essere connessa alla dimensione del sacro, motivo per cui spesso il sacerdote ricopriva

⁸⁶ Guidorizzi, G. (2010), *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*. Milano: Cortina Raffaello, p. 11.

anche il ruolo di medico. Successivamente, grazie allo sviluppo della cultura greca, si è potuto osservare un passaggio dall'interpretazione magica della malattia ad una visione più naturalistica legata alla medicina ippocratica.

Enzo Novara, nell'articolo *Greci e la follia*,⁸⁷ ha evidenziato come il termine *mania* presso la cultura greca comprendesse una serie di eventi differenti tra loro e che non sono riconducibili al campo del patologico. Nello specifico, nel mondo omerico, l'individuo era percepito come un insieme di impulsi e di organi psicofisici parziali, in cui si mostrava labile il confine tra razionale e pre-razionale.

Di fronte alle manifestazioni del non-razionale, i Greci hanno elaborato tre tipi di concezione: una legata al sapere popolare che concepiva una visione connessa a possessione-esorcismo; una medica basata sull'osservazione, spiegazione e descrizione del fenomeno; una filosofica, elaborata da Platone.

Inoltre, è utile sottolineare come l'uso della parola "follia" inizi a circolare nel V secolo, circostanza in cui la filosofia diventò dominante nella cultura greca; in parallelo, anche la parola *psyché*, nacque con i Greci.⁸⁸

Prendendo in considerazione la follia descritta nei poemi omerici, l'anima non viene contemplata come un centro unitario dal quale erompono tutte le azioni, volizioni e pensieri dell'uomo ma, come evidenzia Novara:

«[...] se non c'è l'anima, manca la follia dell'anima; c'è piuttosto una follia "senza anima": non uno stato degenerativo della psiche, non una malattia, meno che mai uno stato definitivo, ma sempre solo uno stato momentaneo che colpisce una parte specifica del corpo animato, uno dei tanti in cui l'uomo si viene a trovare.»⁸⁹

In tutti i fenomeni le emozioni e le passioni occupano un posto fondamentale: *ménis* (ira, furore), *chòlos* (sdegno), *àchos* (dolore), *phòbos* (paura), *àcheos* (strazio); l'uomo omerico reagisce immediatamente agli stimoli.

Novara sottolinea anche come la colpa, la giustizia e la vergogna siano non solo concetti ma anche "forze" che possiedono una realtà oggettiva che si identifica

⁸⁷ Napolitani, D. (2010), "Antropoanalisi tra scienza, etica ed estetica." *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, 1, pp. 179-190.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Novara, E. (2010), p. 5.

con entità capaci di agire sugli uomini.⁹⁰ I conflitti interiori, quindi, assumono la forma di un dialogo/scontro con divinità rappresentate attraverso voci, visioni e presenze allucinatorie. Si tratta di fenomeni che oggi vengono ascritti al campo della schizofrenia ma che, secondo Eric Dodds, filologo e antropologo, nel mondo greco erano comuni, essendo legati a una struttura psichica che vede una predisposizione della mente alle allucinazioni, riuscendo a dare una forma di realtà alle immagini prodotte dal cervello; di conseguenza la capacità di vedere e immaginare era più sviluppata della nostra.⁹¹

La follia viene considerata come una punizione e le sue espressioni sono violente, portando l'uomo ad essere sfigurato fisicamente. Per quanto riguarda le cure tradizionali, fondamentale è la presenza di personaggi particolari, simili a stregoni, che appaiono come portatori di un sapere sacro e che ordinano una terapia composta da una serie di pratiche basate sull'unione di diete, esorcismi, cure iniziatiche e la musicoterapia.

I rituali di guarigione vengono svolti attraverso cure iniziatiche che si compiono tramite delle modalità collettive molto simili a quelle del tarantismo, studiato da Ernesto De Martino (1961). Di fatto, i riti collettivi di purificazione erano associati alla musica, capace di suscitare stati d'animo anche opposti: da una parte lo scatenamento dei sensi e uno stato di eccitazione incontrollata, dall'altro invece calma, serenità e misura.

3.2 *La follia di Dioniso e il menadismo*

Un'esperienza di cura musicale collettiva è quella praticata dai coribanti, ovvero coloro che costituivano il seguito di Cibele, divinità identificata come la Grande Madre. Il suo culto inizia dal II millennio a.C. e la pratica devozionale nei suoi confronti si diffuse nel mondo antico all'interno dell'area dell'Asia Minore, fino a giungere in Grecia (VI-V secolo a.C.) e in Occidente (culto accolto a Roma all'inizio del II secolo a.C.). Cibele è la stessa divinità venerata dai Frigi, tanto è

⁹⁰ *Ivi*, p. 6.

⁹¹ Dodds, E. R. (1978), *I Greci e l'Irrazionale*. Firenze: La Nuova Italia, pp. 71- 92.

vero che a Pessinunte (antica città della Galazia in Turchia) vi era il suo santuario principale.⁹²

A caratterizzare i coribanti vi sono le danze orgiastiche accompagnate da musica frenetica eseguita da strumenti a fiato e timpani, con funzione purificatrice e risanatrice. Di fatto, nell'Atene del tardo V secolo, esercitavano una sorta di delirio collettivo tra allucinazioni visive e auditive, palpitazioni e catalessi.⁹³ Tutto ciò rappresentava il “delirio coreico” che veniva raggiunto attraverso l'uso di ritmi ossessivi allo scopo di produrre uno stato di *trance*, simile a quello che avveniva nei riti dionisiaci. Questi culti si svolgevano attraverso i riti collettivi e periodici, diventando momenti ufficiali insiti nella società e che vedevano come partecipanti le donne, definite “menadi” (folli).⁹⁴

La *polis*, essendo a forte conduzione maschile, vedeva la follia e la donna come due forme di marginalità che era necessario re-integrare. Infatti, la loro alterità era vista come pericolosa rispetto al *logos* che cercava di porre un controllo sul disordine. Le congregazioni delle adepte erano le *tiadi*, in cui le menadi giungevano da varie parti della Grecia; a Delfi vi era la possibilità di assistere allo spettacolo dei loro cortei danzanti lungo le strade, anche se i veri riti dionisiaci si compivano al di là del pubblico, in luoghi marginali che permettevano la creazione di una situazione psicologica di straniamento.

Utile sottolineare come la perdita di coscienza e lo scatenamento dei sensi, così come l'emergere di una dimensione totalmente irrazionale, siano stimolati dalla danza e dalla musica. Infatti, per una migliore comprensione, è necessaria una precisazione circa la distinzione tra *estasi* e *trance da possessione*. Facendo riferimento a Luc De Heusch, antropologo belga, si può cogliere come nei fenomeni d'estasi (da *èkstasis*, *ex-hìstemi*: “sto fuori”) il corpo risulta essere immobile, immerso nel silenzio e nella solitudine tipici della contemplazione; al contrario, nei

⁹² Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/cibele/> e <https://www.treccani.it/enciclopedia/coribanti/>.

⁹³ Cfr. Novara, E. (2010), p. 20.

⁹⁴ Termine riconducibile alla radice *man-*, comune alla parola *mania* e al verbo *màinomai*, che significa “essere fuori di sé”.

fenomeni di *trance*, caratteristici dell'*enthousiasmòs* dionisiaco, il corpo danza e si agita al suono di strumenti musicali durante lo svolgimento di rituali collettivi.⁹⁵

La follia delle baccanti, quindi, portava allo sfogo momentaneo degli impulsi irrazionali in quanto riuscire a resistere a Dioniso avrebbe portato all'inibizione degli elementi primigeni della propria natura. Questa divinità, infatti, rappresentava l'energia vitale della natura e chi lo venerava ne acquisiva il furore inteso come un benefico stato di infatuazione divina. Ma Dioniso era anche considerato come il dio della metamorfosi e del ciclo morte/rinascita.⁹⁶



Figura 3 - Danza di Menadi in un corteo dionisiaco alle feste Lenee, con timpani, tirsi e torcia. La prima menade da sinistra suona un *aulòs*, l'altra un timpano. (Stamnos di Nocera, Napoli 2419, 420 a.C., lato B).

Per quanto riguarda l'*enthousiasmòs*, questo poteva essere indotto dal consumo di vino e dalla musica (a intendere la *mousikè tèchne*, ovvero “arte delle Muse”: musica, canto, danza e poesia) la quale comportava la danza ma anche la *mania*, seguita da vertigini e allucinazioni. Di fatto, Dioniso si presentava come il dio del costante movimento di oscillazione e dio dell'intervallo nel ritmo della musica e nei salti della danza. Jan Kott (saggista e critico teatrale) asserisce: «La danza, ritmata dai tamburi e punteggiata dai gemiti e dai toni acuti dei pifferi, porta a un'esaltazione sacra»;⁹⁷ di grande importanza, quindi, erano gli strumenti musicali.

⁹⁵ De Heusch (2009), citato da Sciacca, F. (2011), *Esperienza estetica, estetica, estatica. Dallo sguardo dell'opera allo sguardo di Dioniso*. Agrigento: Lussografia.

⁹⁶ Cfr. Sciacca, F. (2011), p. 3.

⁹⁷ Kott, J. (2005), *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*. Milano: Mondadori Bruno, p. 232.

Inoltre, una testimonianza circa i riti dionisiaci è rappresentata dalle *Baccanti* di Euripide di cui Novara elenca una serie di caratteri ricorrenti nei riti dionisiaci.⁹⁸

1. La danza sul monte, di notte;
2. La presenza di donne adolescenti e adulte;
3. Il travestimento con pelli di animali da parte di alcune menadi per identificarsi con essi;
4. La danza sfrenata al suono di auloi e strumenti a percussione;
5. La posizione tipica della testa, rivolta all'indietro con occhi rivolti verso l'alto, roteanti, l'irrigidimento della nuca, i capelli scompigliati;
6. Un ritmo crescente sino al parossismo e poi allo sfinimento;
7. Le grida violente e ritmate, ossessive, e in particolare il grido rituale "evoè";
8. Una insensibilità al caldo e al freddo, così come al fuoco, accompagnata da un accrescimento della forza fisica;
9. Lo strazio di animale, le cui carni vengono divorate ancora crude e palpitanti;
10. La manipolazione di serpenti velenosi;
11. La caduta di alcune menadi a terra, in stato di *trance*, interpretato come stato di possessione da parte della divinità;
12. La presenza di visioni.

Il menadismo si presentava, quindi, come una forma di follia coreutica che, come descritto precedentemente, si inseriva nel rituale che prevedeva "la corsa sui monti", in particolare sul monte Parnaso a Delfi e il Citerone a Tebe; una volta terminato il rito, le donne ritornavano al proprio ambito quotidiano.

Si comprende come fra i riti dei culti estatici e quello della taranta vi siano degli elementi in comune, tra cui il fatto di riuscire a trovare una compensazione delle frustrazioni sociali allo scopo di immergersi in un'esperienza religiosa dove vi fosse una totale inibizione delle regole sociali.

Inoltre, in entrambi i casi, l'estasi si raggiungeva attraverso la danza e la musica.

⁹⁸ Cfr. Novara, E. (2010), p. 21.

3.3 *Il tarantismo: studi di Ernesto De Martino*

Gli studi condotti dall'antropologo culturale Ernesto De Martino hanno permesso di comprendere più nello specifico il tarantismo, fenomeno storico-religioso nato nel Medioevo ma che si sviluppò fino al '700 e oltre.⁹⁹

Tale formazione religiosa coinvolgeva prevalentemente la sfera contadina anche se, inizialmente, interessava pure i ceti più elevati facenti parte della cosiddetta *terra del rimorso*, ovvero la terra del cattivo passato che torna e opprime. Si tratta dell'Italia meridionale o, più nello specifico, dell'antico Regno di Napoli in cui si era diffuso questo complesso sistema ideologico che veniva connesso, secondo la credenza popolare, ad una "immaginaria" patologia provocata dal morso di una tarantola: la *Lycosa tarantula*.

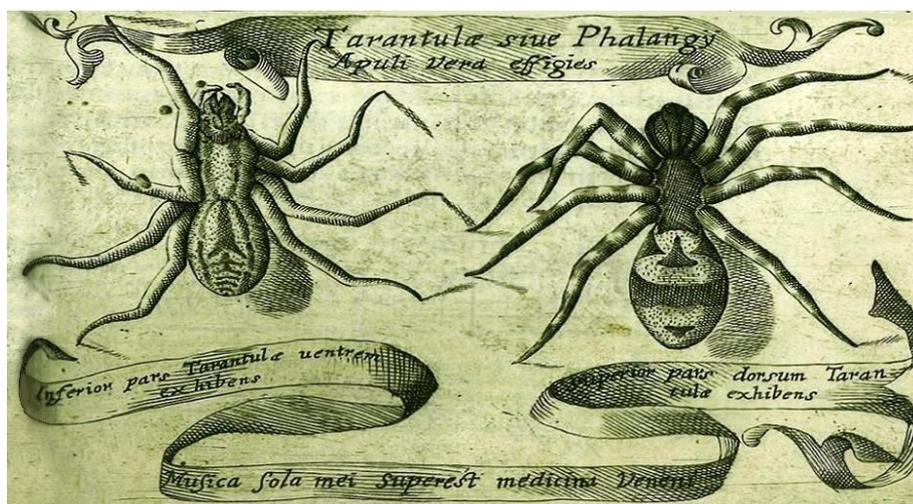


Figura 4 - Taranta del Salento. Illustrazione di Athanasius Kircher, XVII secolo.

Vi era l'idea secondo cui il morso di tale ragno causasse melancolia, depressione, deliri, dolori addominali e muscolari, effetti che colpivano maggiormente le donne e che insorgevano d'estate durante il periodo della mietitura.

De Martino, assieme a un gruppo di studiosi composto da una psicologa, uno psichiatra, un medico, uno storico delle religioni, un etnomusicologo e

⁹⁹ Martino, D. E. (2013), *La terra del rimorso. (La cultura. Saggi) (Italian Edition)*. Milano: Il Saggiatore, edizione Kindle p. 43. [Prima ed. il Saggiatore, Milano 1961].

un'antropologa culturale, per poter osservare più da vicino questo fenomeno, giunse a Galatina (Puglia) tra il 1952 e il 1959, in occasione della festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno) nel momento in cui i “tarantati” affluivano verso la cappella di San Paolo per ringraziare il Santo della guarigione ottenuta durante la cura, allo scopo di confermarla o per implorarla.

A livello medico la teoria prevalente era un'interpretazione del tarantismo come malattia dovuta ad una forma di aracnidismo: si sarebbe perciò trattato di una sindrome causata dal veleno neurotossico iniettato dal morso di ragni che fanno parte del genere *latrodectus*, generando “un mortale languore o una disperata agitazione senza orizzonte”.¹⁰⁰ Tuttavia, i comportamenti connessi al tarantismo sembravano essere piuttosto legati a scelte culturali definite e, come già sottolineato, l'esorcismo musicale che veniva praticato si ricollegava alla catartica musicale teorizzata dal pitagorismo, messa in atto in tutta la Grecia e la Magna Grecia. Infatti, si può creare un parallelo tra le tarantate e le menadi, baccanti, coribanti che partecipavano a una vita religiosa percossa dalla mania nel mondo antico.

Particolare è il fatto che il morso e il veleno nel tarantismo abbiano un significato simbolico, ovvero generino pulsioni inconsce e reazioni nella coscienza individuale. La taranta (termine che si riferisce alla *Lycosa tarantula* sopraccitata), per assolvere la funzione di simbolo, deve evocare e configurare, così da far rivivere e fuoriuscire gli oscuri stimoli dell'inconscio che rischiano di opprimere la coscienza. Inoltre, la taranta ha nomi di persona, varia grandezza e diversi colori tramite i quali comunica alla vittima determinate inclinazioni coreutiche, melodiche e cromatiche.

Per di più, come scrive Ernesto De Martino, ogni taranta rilascia una caratteristica tonalità affettiva:

«alcune sono “ballerine” e “canterine”, sensibili alla musica, al canto e alla danza e vi sono anche tarante “tristi e mute”, che richiedono “nenie funebri” e altri canti malinconici; vi sono poi tarante “tempestose”, che inducono le loro vittime a “fare sterminio”, o “libertine” che le stimolano a mimare

¹⁰⁰ Martino, D. E. (2013), edizione Kindle p. 67.

comportamenti lascivi; e infine tarante “dormienti”, resistenti a qualsiasi trattamento musicale»¹⁰¹

In aggiunta, il veleno perdura nel sangue di chi ha subito il morso fino alla morte della taranta ed è in grado di tormentare in continuazione, ancora di più se si trasmette a sorelle, figlie e nipoti. È soprattutto nella stagione estiva (da inizio maggio a fine agosto), nel periodo del raccolto, che tale tipo di aracnide morde, in quanto i contadini sono più esposti ad essere morsi dai ragni, il quale veleno si presenta più pericoloso. Di conseguenza, in questa stagione non vi è solo “il primo morso” ma anche il suo “rimordere”, ovvero il riprodursi di una crisi.

Caratteristico è il rituale attuato dalle tarante ballerine che, allo scopo di far “crepare” o “schiattare”¹⁰² la taranta, dovevano mimare la danza del piccolo ragno svolgendo la *tarantella*. Serviva, quindi, danzare col ragno, identificandosi con esso ma allo stesso tempo imponendo il proprio ritmo coreutico a quello del ragno, costringendo quest’ultimo a danzare fino a stancarlo, inseguirlo mentre evade davanti al piede che incalza, o calpestarlo col piede che percuote il suolo violentemente al ritmo della tarantella. Spesso avviene che il tarantato dialoghi ad alta voce con il ragno, scendendo a patti con lui.

L’orchestrina presente (generalmente composta da un violinista, un fisarmonicista e un tamburellista) giunge presso il tarantato ed esegue la musica della taranta fino a far “scazzicare”¹⁰³ il tarantato stesso, seguendo quelli che sono i modi del rito e quindi abbandonando lo stato di inerzia, piegando lo stato di agitazione psicomotoria nel ritmo della musica e nella danza. Ernesto De Martino, ne *La terra del rimorso*, ha descritto una serie di situazioni in cui, assieme all’equipe, ebbe la possibilità di partecipare all’osservazione del fenomeno allo scopo di studiarlo, e così scrive:

«La tarantata, una giovane sposa di 29 anni, ripeteva regolarmente un ciclo coreutico definito, articolato in una parte a terra e in una parte in piedi, e terminante sempre con una caduta al suolo che segnava un breve intervallo di

¹⁰¹ *Ivi*, p. 113.

¹⁰² Martino, D. E. (2013), edizione Kindle p. 113.

¹⁰³ Secondo il vocabolario del Rohlf, citato da De Martino a p. 115, questo verbo indica il sollevare, sommuovere, rimuovere un peso materiale o una massa compatta e, nell’ordine psichico e psicosomatico, denota una stimolazione abnorme e irresistibile degli affetti e dei bisogni corporei.

riposo. [...] L'orchestrina attaccava la tarantella, e la tarantata che giaceva supina al suolo, cominciava subito a consentire ai suoni muovendo a tempo la testa a destra e a sinistra: poi, come se l'onda sonora si propagasse per tutto il corpo, cominciava a strisciare sul dorso, spingendosi con il moto delle gambe fortemente flesse e puntando al suolo alternativamente i talloni: la testa continuava a battere violentemente il tempo, e lo stesso movimento delle gambe partecipava rigorosamente al ritmo della tarantella. La tarantata compiva così, a braccia allargate, qualche giro nel perimetro cerimoniale: poi, improvvisamente, si rovesciava bocconi, le gambe divaricate immobili, le braccia piegate ora sotto e ora davanti al busto, la testa sempre in moto ritmico con la gran chioma in tempesta. Queste figure mimavano visibilmente un essere incapace di stazione eretta e che cammina mantenendosi quasi aderente al suolo, cioè la taranta»¹⁰⁴

Successivamente il rito continuava nella cappella di San Paolo a Galatina, luogo in cui avveniva l'ultimo atto del rituale, ovvero la tarantata beveva l'acqua del pozzo adiacente alla cappella e ripeteva un rito di breve durata di danza. Una volta che San Paolo concedeva la grazia, ci si poteva considerare guariti.



Figura 5 - Maria di Nardò in stato di *trance*, San Paolo di Galatina, 1959.

¹⁰⁴ Martino, D. E. (2013), edizione Kindle p. 121.

La musica, dunque, risulta essere la cura dominante del tarantismo tant'è vero che nel momento in cui vi sono delle dissonanze create dagli strumenti i tarantati sospirano e si affliggono fino a quando non si ristabilisce l'accordo.

Inoltre, la musica varia a seconda del veleno instillato dal ragno così da disperderlo nelle vene e, se le vittime non vengono curate nell'immediato, possono giungere alla morte oppure rimangono affette da uno stupore continuo, presentando deficit alla vista e all'udito. Di conseguenza, l'unico rimedio alla morte è la musica che porta il tarantato a ballare in sintonia con essa.

Per quanto riguarda il rapporto tra taranta e musica, questo viene attestato nel documento più antico attinente al tarantismo, ovvero il *Sertum papale de venenis* di Guglielmo De Marra di Padova del 1362, il quale rivela come nel momento in cui avviene il morso della tarantola, si produce un suono che comporta il giovamento per il tarantato; per questo motivo, si mira a rievocare il morso in termini musicali.¹⁰⁵

Gli strumenti musicali, quindi, hanno una grande valenza e pure questi vengono scelti sulla base della diversità del veleno; perciò, possono essere suonati anche strumenti a percussione, cetre, trombe, clavicembali e lire.

Concludendo, la procedura prevedeva altri morsi di tarantole, portando, di conseguenza, a ritorni di malessere, ripetizioni delle cure e visite alla chiesa. Le ricerche antropologiche escludono un diretto collegamento con cause di tipo medico; non si tratterebbe, quindi, di una malattia data da un vero morso di un ragno in quanto, in caso contrario, non si sarebbe ripetuta in modo così anomalo rendendosi curabile ogni volta. Perciò, il tarantismo si riconduceva ad un fenomeno culturale di lontane origini pagane parzialmente cristianizzato, con ripetizione rituale tradizionale, nel giorno della festa (29 giugno) e con la conclusione in chiesa; è utile specificare, infatti, che l'ipotetico morso del ragno avveniva sempre in momenti di forte stress emotivo o dolore a cui le donne sono maggiormente soggette. Di conseguenza, il morso della taranta si presenta come un pretesto per riunire la comunità così da ricreare un contesto che permette di superare il dolore e l'alterità.

¹⁰⁵ Guglielmo De Marra, (1362 ca.), *Sertum papale de venenis*, Biblioteca Vaticana, Ms. Barb. Lat. 306, foglio 146.

Capitolo IV

Gli strumenti utilizzati nella terapia musicale

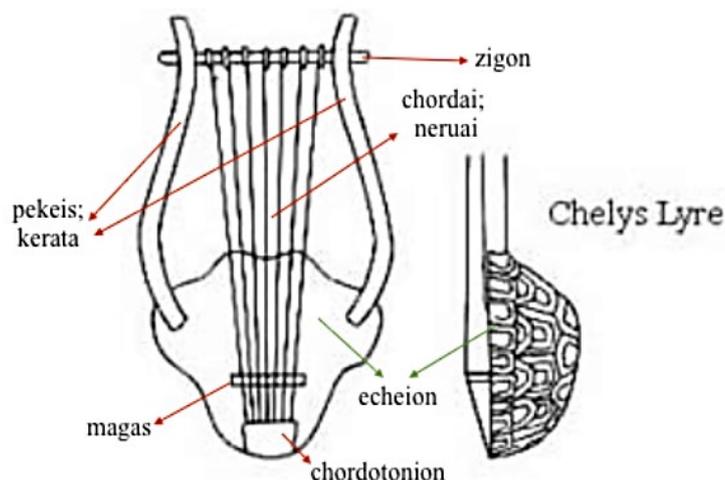
La musica svolge un importante ruolo all'interno della terapia in quanto capace, attraverso le melodie, le armonie e i ritmi, di agire sulle passioni e intervenire sulla natura riuscendo a stravolgere il suo normale corso.

Come già delineato, la musica si mostra capace di portare dei benefici al corpo e alla mente dell'uomo, fino a provocare degli stati di alterazione della coscienza. Gli strumenti musicali, dunque, fungono da intermediari nella comunicazione, essendo in grado di incoraggiare l'espressione emotiva e far emergere le emozioni negative. A riguardo, basti pensare alla *phorminx* che venne suonata da Achille per alleviare la sua rabbia (*Il*, IX vv. 185-191), oppure la lira al cui suono nessuno può sottrarsi a causa del suo potere coinvolgente (cfr. *Pitica I* di Pindaro); così come timpani e tirsi risultavano fondamentali per generare il ritmo frenetico che stava alla base della danza delle menadi.

Grazie alle indagini dell'archeologia musicale si sono potuti analizzare gli strumenti integri o frammentari giunti fino a noi, in parallelo allo studio iconografico di strumenti musicali e contesti esecutivi, elementi che hanno permesso una maggiore conoscenza della musica antica.

4.1 *Lyra*

La lira appartiene alla classificazione degli strumenti a corde tese; infatti, è costituita da una cassa armonica (*echeion*) da cui si erigono due bracci (*pekeis*) che vengono uniti da un'assicella traversa di legno di quercia: tra questa e la cassa sono tese, attraverso la presenza di un piccolo ponte (*magas*), una serie di corde di numero variabile ma sempre di uguale lunghezza.



Giamblico, come abbiamo scritto *supra*, afferma che questo strumento era utilizzato da Pitagora allo scopo di “purificare” i suoi discepoli così da allentare le tensioni in vista del riposo notturno. Era in grado, quindi, di generare la catarsi dai turbamenti e dai frastuoni della giornata prima del riposo, in modo tale da procurare dei sogni divinatori; al risveglio, invece, Pitagora liberava i discepoli dal torpore “per mezzo di canti tutti particolari e di melodie eseguite semplicemente facendo risuonare le corde di uno strumento, servendosi della lira, o anche della voce”. Provenza sottolinea anche come, prima di Giamblico, Dione Crisostomo fece riferimento all’usanza di suonare melodie con la lira prima e dopo il sonno, nell’*Orazione XXXII (Agli Alessandrini)*, evidenziando come la musica fosse stata inventata allo scopo di “curare le passioni e calmare gli animi irrequieti”.¹⁰⁶

4.2 *Gli strumenti musicali connessi al culto di Dioniso*

Non essendo tradizionalmente considerato un dio-musicista, Dioniso non è ritenuto l’inventore di alcun strumento musicale nella mitologia greca; infatti, generalmente viene attribuita ad Atena l’ideazione dell’*aulòs*, strumento che per eccellenza appartiene al suo culto. Tuttavia, come sostiene Eleonora Rocconi, vi è la presenza di un passo tratto dal prologo delle *Baccanti* di Euripide (55-61) in cui

¹⁰⁶ Provenza, A. (2016), p. 147.

viene conferito a Dioniso il ruolo di inventore di strumenti.¹⁰⁷ Nello specifico, si descrive il dio travestito da comune mortale che invita il coro dei suoi seguaci a prendere in mano i timpani ed entrare in scena:

«Allora, mio sacro gruppo, voi donne che avete lasciato il monte *Tmolus*, baluardo della Lidia, e che ho portato dall'esterno come mie compagne di riposo e di marcia, prendete in mano i tamburi che sono nativi della Frigia, tamburi inventati dalla madre Rea e da me, venite a stare intorno a questo palazzo reale di Penteo e fate chiasso perché la città di Cadmo veda!»¹⁰⁸

Tuttavia, Rocconi sottolinea come non ci sia altra fonte che possa confermare questa informazione e che in *Elena*, altro dramma euripideo, l'invenzione dei timpani viene conferita ad Afrodite.

Al di là dell'attribuzione dello strumento, è importante evidenziare come il timpano assuma una funzione mistica e magica all'interno dei culti misterici. Rocconi, infatti, riporta una formula rituale che doveva essere pronunciata dagli iniziati durante i riti al dio frigio Attis: «Ho mangiato dal *tympanon*, ho bevuto dal *kymbalon*, sono diventato un iniziato di Attis.»¹⁰⁹

Oltre a ciò, il coro delle baccanti, nel momento in cui suonava i timpani per Dioniso, era come se venisse posseduto dal dio stesso; a riguardo, Taylor riporta: «Gli strumenti musicali [...] sono *allucinogeni rituali*, che aiutano le baccanti nel viaggio delle sensazioni che portano alla possessione.»¹¹⁰

Il rapporto tra Dioniso e la musica risulta essere complesso soprattutto nel momento in cui egli viene considerato come un dio musicale ma non un musicista; di fatto, quando viene raffigurato attraverso la pittura vascolare come esecutore di brani musicali, egli impugna solo strumenti a corda come *barbitos*, *lyra*, *kithara*, ma mai strumenti a fiato o a percussione come auloi o timpani, che appartengono al suo mondo.

¹⁰⁷ Rocconi, E. (2020), p. 92.

¹⁰⁸ Trad. Kovacs (2002) citato da Rocconi, E. (2020), p. 92. Traduzione controllata sull'originale greco.

¹⁰⁹ Rocconi, E. (2020), p. 94.

¹¹⁰ Taylor, R. M. (2008, 120) citato da Rocconi, E. (2020), p. 94.

Particolare il fatto che Dioniso sia l'unico tra gli dèi del *pantheon* greco a essere raffigurato in posa estatica e su un fondo di *kylix*.¹¹¹ [Figura 6]



Figura 6 - Kylix attica a figure rosse, pittore di Brygos, 500-450 a.C., Parigi, Cabinet des Medailles.

In questa raffigurazione, il dio è rappresentato mentre suona il *barbiton* nel momento in cui è impegnato ad intonare un canto dove assume la stessa posa dei simposiasti durante il *komos*, venendo ritratto in stato di *trance* dionisiaca.

Si nota, quindi, come egli sia in preda all'*enthousiasmòs*, nonostante questo sia un fenomeno di possessione da parte di un dio; ciò è possibile in quanto Dioniso è dotato di una natura umana ma anche divina.¹¹²

4.2.1 *Aulòs*

Tra gli strumenti in uso nella Grecia Antica, l'*aulòs* è legato, per quanto riguarda l'aspetto terapeutico, all'idea di catarsi. Antonietta Provenza punta l'attenzione in particolare sulla tragedia, la quale (secondo il punto di vista aristotelico espresso nella *Poetica*) genera una purificazione (*katharsis* appunto)

¹¹¹ Castaldo, D. (2000), *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*. Ravenna: Longo Editore, pp. 159-161.

¹¹² Versnel, H. S. (2011), *One Dionysos? A polytheistic perspective*, in R. Schlesier (ed.), *A different God? Dionysos and ancient polytheism*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 37-38.

che mira ad agire sugli spettatori “per mezzo di pietà e paura”.¹¹³ Nello specifico, l’*aulòs* presentava una funzione terapeutica associata al *phobos* (paura), il quale si rivelava benefico in quanto elemento che generava catarsi non solo nei riti dionisiaci ma anche nel corso delle rappresentazioni tragiche. Un esempio in cui si evidenzia l’effetto di sopraffazione e soggiogamento dell’*aulòs* verso l’anima è narrato nelle *Trachinie* di Sofocle in cui il coro di donne, mentre svolge un canto gioioso per il ritorno a casa di Eracle, invita i giovani ad intonare un peana rivolto ad Artemide, sorella di Apollo, il quale, a sua volta, non riuscirà a sottrarsi al richiamo dionisiaco dell’*aulòs*;¹¹⁴ questi versi, assieme al suono dell’*aulòs*, evocano nello spettatore la presenza di questo strumento nei riti dionisiaci, provocando lo sconvolgimento stesso delle menadi.

L’*aulòs* si presenta come uno tra gli strumenti musicali capace di provocare estasi, così come viene testimoniato su alcuni vasi del VI secolo a figure rosse [Figure 7 e 8].



Figure 7 e 8 - Simposiasti, stamnos attico a figure rosse di Smikros, 510-500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux, Inv. A 717.

¹¹³ Aristotele, *Poetica*, 1449b27, citato da Provenza, A. (2008), “Tra incantamento e phobos. Alcuni esempi sugli effetti dell’aulos nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica.” *Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche*, vol. 7/2, pp. 140-151.

¹¹⁴ Sofocle, *Trachinie*, vv. 205-224 citato da Provenza, A. (2014), pp. 141-142.

Da queste figure si comprende come il personaggio sia in estasi al suono dell'*aulòs* suonato dall'*auletris*, grazie alla bocca chiusa, segno di estasi esclusivamente musicale.

Questo strumento aerofono poteva essere costruito in canna, legno oppure altri materiali più pregiati ed era costituito da due tubi entrambi muniti di un'ancia. Inoltre, l'*aulòs* poteva essere suonato da non professionisti per via della sua facilità esecutiva; per questo motivo, risultava adatto all'accompagnamento della poesia simposiale in cui eseguiva la linea melodica del canto.

Teognide nel libro I delle sue *Elegie* definisce il suono dell'*aulòs* come “suadente”:

«αἰεὶ μοι φίλον ἦτορ ἰαίνεται, ὀππότε' ἀκούσω
αὐλῶν φθεγγομένων ἱμερόεσσαν ὄπα.
χαίρω δ' ἐμπίνων καὶ ὑπ' ἀλλητήρος ἀείδων,
χαίρω δ' εὐφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων.»

531-534

«Si allieta il mio cuore ogni volta
che ascolto la voce suadente degli auli sonori.
Mi piace bere forte e cantare al suono dell'auleta
e mi piace reggere fra le mani la cetra melodiosa.»¹¹⁵

4.2.2 *Tympanon*

Dalla seconda metà del V sec. a.C., compare nelle ceramiche a figure rosse con soggetto dionisiaco uno strumento a percussione: il *tympanon*. Si tratta di uno strumento di origine orientale che veniva raffigurato nelle scene in cui vi era la presenza di personaggi che compivano danze vorticose.

Questo strumento appartiene alla sezione dei membranofoni ed era composto da una superficie di pelle di bue tesa e posta dentro una cornice di legno o metallo e munito di maniglie per facilitare l'impugnatura; attraverso la percussione con il palmo della mano si produceva un suono cupo.¹¹⁶ Tale strumento veniva utilizzato

¹¹⁵ Vd. Ferrari (2014), pp. 5-45 e Vetta (1980), pp. 11-57.

¹¹⁶ Romeo, A. (2022, June 13), *Gli strumenti musicali: il tympanon*. La ceramica antica. <https://www.laceramicaantica.org/2016/07/02/gli-strumenti-musicali-6-il-tympanon/>.

per accompagnare le danze o i canti e, attraverso il ritmo incalzante, favoriva il raggiungimento di stati di *trance*. Di fatto, si nota come nella decorazione vascolare venga associato al corteo dionisiaco, venendo impugnato da satiri e menadi.



Figura 9 - Piatto (425-375 a.C.). Tiaso dionisiaco con Dioniso con il tirso in mano, Eros, satiri, menadi con timpano. Copenhagen - National Museum inv. B166.

4.2.3 *Tintinnabula*

Sono state rinvenute una serie di campanelle in bronzo nelle aree sacre a partire dal V secolo a.C.; in Grecia, ricordo ad esempio quelle dei santuari di Atena, Elena e Menelao a Sparta, oltre a quelli dei Kabiri a Tebe, di Artemide ad Aigiai e di Apollo a Longa.¹¹⁷

Principalmente la funzione assunta è quella di richiamo e di segnale nei riti religiosi¹¹⁸ ma, come sostiene Angela Bellia, forse era attribuito al loro suono un potere apotropaico capace di allontanare gli influssi negativi; citando Giovenale,

¹¹⁷ Villing, A. (2002), "For Whom Did the Bell Toll in Ancien Greece." *The Annual of the British School at Athens*, 97, pp. 246-250.

¹¹⁸ Bellia, A. (2012), *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.). Funzioni rituali e contesti*. Lucca: Libreria Musicale Italiana srl, p. 42.

Bellia sottolinea come vi fosse l'uso di campane di bronzo durante le eclissi di sole o di luna, molto probabilmente per determinare il ritorno alla normalità.¹¹⁹

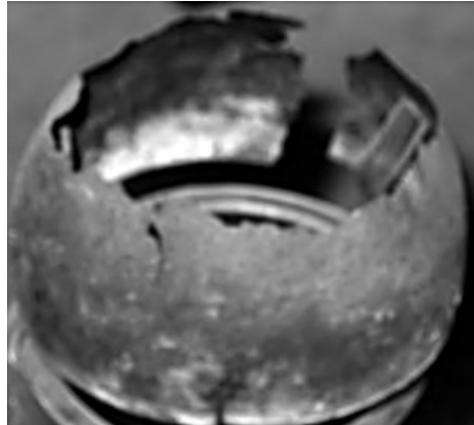


Figura 10 - Campana a forma globulare dalla tomba 259 della necropoli di Contrada Lucifero (VI sec. a.C.). Locri.

Pure questo strumento risulta essere connesso alla sfera dionisiaca: vi è la presenza di una raffigurazione di Dioniso mentre tiene una campana in atto di dare un segnale; il suono della campana andava ad evocare il richiamo per il defunto nell'aldilà.¹²⁰



Figura 11 - Particolare di cratere a calice a figure rosse rinvenuto nella necropoli di Contrada Lucifero con Dioniso che suona la campana (IV sec. a.C.). Locri.

¹¹⁹ Giovenale, *Satire*, VI, vv. 440-443 citato da Bellia, A. (2012), p. 42.

¹²⁰ Villing, A. (2002), p. 294.

Conclusioni

Il presente studio si è posto l'obiettivo di compiere un'analisi delle prime testimonianze sulla musicoterapia, permettendo di cogliere come, attraverso vari tipi di approcci, il suono possa procurare catarsi e anche una cura (capitolo 1).

Si è potuto comprendere l'importanza della musica all'interno dei rituali svolti dalle civiltà antiche, in cui la guarigione avveniva in un contesto nel quale si vedeva l'associazione tra suoni, ritmi e sostanze naturali.

La ricerca si è focalizzata prevalentemente sulla Grecia antica in cui la musica veniva praticata in vari ambiti e momenti della quotidianità; con il sorgere di tale civiltà emersero anche le prime testimonianze sull'importanza del suono, in quanto capace di fondare il carattere e di curare corpo e anima.

Malgrado la medicina antica non abbia attestato alcun caso di guarigione tramite la musica, ho potuto indagare alcuni passi tratti dalla letteratura e dalla filosofia che hanno reso evidenti gli effetti terapeutici delle melodie sulle affezioni degli uomini. Di fatto, dai poemi omerici è emerso innanzitutto come la musica fosse eseguita anche allo scopo di placare l'ira degli dèi, ritenuti causa delle malattie (1.2), così come l'"incantesimo cantato", attraverso la sua forza consolatoria, si caratterizza come anestetico nei confronti di Odisseo (1.2.1).

Inoltre, l'attenzione è stata posta verso il concetto di *katharsis*, nozione fondamentale alla base dell'idea di musica come agente terapeutico. A riguardo, tramite le testimonianze di Giamblico di Calcide, si è potuto comprendere come venissero eseguiti degli esercizi musicali per procurare l'ordine interiore. Tale aspetto mi ha permesso di creare delle connessioni con le teorie sul rapporto tra musica e anima espresse da Platone nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, secondo cui i fenomeni musicali influenzino la formazione del carattere e l'educazione dei giovani (1.5).

La ricerca è proseguita attraverso l'approfondimento della figura di Asclepio (capitolo 2): l'intenzione è stata quella di analizzare le caratteristiche di questa divinità ma soprattutto i luoghi in cui si praticava il suo culto. L'obiettivo, inoltre, era quello di cogliere il ruolo della musica all'interno di questo contesto e, a tale scopo, attraverso l'indagine degli edifici pubblici connessi ad Asclepio, ho ritenuto necessaria l'analisi dell'Asklepieion di Messene per confermare la pratica di rituali di tipo terapeutico in nome della divinità. Grazie agli studi condotti da Milena Melfi (2007) ho avuto la possibilità di evidenziare come l'*ekklesiasterion* e il *bouleuterion* della stessa città fossero delle strutture che, oltre ad avere una funzione politica, vedevano la presenza della musica, la quale veniva eseguita durante una rappresentazione teatrale legata al rituale in onore di Asclepio (2.3).

Era necessario, a questo punto, trattare degli inni rivolti a tale divinità rinvenuti ad Epidauro, in quanto narrano delle guarigioni avvenute attraverso l'intervento del dio. Nello specifico, tramite l'analisi di un frammento di testo con notazione musicale, si è compreso come la musica fosse presente e necessaria per l'invocazione dell'aiuto della divinità.

La ricerca si è successivamente focalizzata sull'irrazionalità all'interno del contesto della Grecia Antica, in quanto la musica molto spesso stimolava lo stato di estasi che veniva raggiunto nei momenti di follia. Dall'analisi dei rituali estatici di Dioniso (3.2) è emerso come vi fosse un parallelismo con il fenomeno del tarantismo (3.3), in cui la musica risulta essere la cura dominante portando il tarantato a ballare in sintonia con essa.

È evidente come le melodie siano capaci di interagire con i ritmi interni dell'uomo, portando l'armonia della musica a contrapporsi alla disarmonia che si genera nel corpo turbato dal dolore. Gli strumenti musicali, così come il canto, si presentano, dunque, come mezzi necessari a incoraggiare ed esternare le emozioni (capitolo 4).

Questa tesi ha posto al suo centro il contesto greco antico, ma appare necessario, attraverso future ricerche, esplorare il ruolo della musica nell'ambito

terapeutico in luoghi altri del mondo antico, generando dei confronti per schiudere nuovi scenari della ricerca.

Bibliografia

AZZARONI, G. (2003), *Teatro in Asia. Tibet – Cina – Mongolia – Corea*, Volume III, Bologna: Clueb.

BELLIA, A. (2012), *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.). Funzioni rituali e contesti*. Lucca: Libreria Musicale Italiana srl.

BENEDETTO, D. E. e FABRINI, P. (2012), *Odissea. Testo greco a fronte*. Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini. Milano: Rizzoli.

BRILLANTE, C. (1992), "La musica e il canto nella 'Pitica' I di Pindaro." *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, vol. 41, no. 2, pp. 7–21.

CASTALDO, D. (2000), *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*. Ravenna. Longo Editore.

COMOTTI, G. (1996), *La musica nella cultura greca e romana*, Torino: EDT.

CRAMER, J. A. (1839-1841), *Anecdota graeca e codd. Manuscriptis Bibliothecae regiae parisienses*. Bibliothèque nationale (France). Oxonii: e Typographeo academico.

DE MARTINO, E. (2013), *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, edizione Kindle. [Prima ed. il Saggiatore, Milano 1961; quarta ed.: il Saggiatore, Milano 2008].

DODDS, E. R. (1978), *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze: La Nuova Italia.

ECO, U. ed. (2014), *Antichità. La civiltà greca. Musica: Storia della civiltà europea*. Milano: EncycloMedia Publishers. Edizione Kindle.

ELIO ARISTIDE (1984), *I discorsi sacri XLVII-LII*, a cura di S. Nicosia, Milano: Adelphi.

GIAMBILICO, *La vita pitagorica*, XXV, vv. 110-115. A cura di Giangiulio, M. (1991). Milano: Rizzoli.

GIRONE, M (1998), *Ἰάματα: guarigioni miracolose di Asclepio in testi epigrafici*. Bari: Levante.

GRAF, F. (2005), s.v. «Incubation». NPauily 6, coll. 766-7.

GREGIS, G. (2017, December), *Guarigioni di Asclepio a Epidauro*. Axon. Iscrizioni storiche greche 1, 2. Edizioni Ca' Foscari.

GUARDUCCI, M. (1978), *Epigrafia Greca IV. Epigrafi sacre pagane e cristiane*. Roma: Ist. poligrafico e zecca dello stato.

GUGLIELMO DE MARRA, (1362 ca.), *Sertum papale de venenis*, Biblioteca Vaticana, Ms. Barb. Lat. 306, foglio 146.

GUIDORIZZI, G. (2010), *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*. Milano: Cortina Raffaello.

KOTT, J. (2005), *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*. Milano: Mondadori Bruno.

KRUG, A. (1993), *Heilkunst und Heilkult. Medizin in der Antike*. Munchen: Beck.

LANERI, R. (1998), "Il suono che trasforma. Tecniche vocali di canto armonico." *Rivista di Psicologia Analitica*, 6, Intersezioni: modi di pensare la psiche.

MELFI, M. (2007). *I Santuari di Asclepio in Grecia I*, Roma: L'Erma di Bretschneider, Studia Archaeologica, 157.

NAPOLITANI, D. (2010), "Antropoanalisi tra scienza, etica ed estetica." *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, 1, pp. 179-190.

ORLANDOS, A. (1972), *Anaskaphi tis Messeni*, Ergon.

PFISTER, F. (1930), *Die Religion der Griechen und Römer, mit einer Einführung in die vergleichende Religionswissenschaft*. Lipsia: O. R. Reiland.

PÖHLMANN, E. e West, M. L. (2001), *Documents of ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford: Oxford University Press.

PROVENZA, A. (2012), *Aristoxenus and Music Therapy – Fr. 26 Wehrli within the Tradition on Music and Catharsis*. In C. A. Huffman (a cura di), *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, pp. 91-128.

PROVENZA, A. (2008), "Tra incantamento e phobos. Alcuni esempi sugli effetti dell'aulos nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica." *Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche*, vol. 7/2, pp.140-151.

PROVENZA, A. ed. (2016), *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*. Roma: Carocci editore.

PUCCI, P. ed (2007), *Inno alle Muse* (Esiodo, Teogonia, 1-115). Testo, Introduzione, Traduzione e Commento. Pisa e Roma: F. Serra Editore.

ROCCONI, E. (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Malden: Wiley-Blackwell.

ROSEMAN, M. (1991), *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest. Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.

SCIACCA, F. (2011), *Esperienza estetica, estetica, estatica. Dallo sguardo dell'opera allo sguardo di Dioniso*, Agrigento: Lussografia.

STEGER, F. (2000), *Erinnern an Asklepios. Lektüre eines gegenwärtigen Mythos aus der antiken Medizin*, in: Bettina von Jagow (Hg.), *Topographie der Erinnerung Mythos im strukturellen Wandel*, Würzburg: Königshausen u. Neumann, pp. 31-8.

STEGER, F. (2020), *Asclepio: medicina e culto*. Parma: Athenaeum Edizioni Universitarie.

VERSNEL, H. S. (2011), *One Dionysos? A polytheistic perspective*, in R. Schlesier (ed.), *A different God? Dionysos and ancient polytheism*, Berlin/Boston: De Gruyter.

VILLING, A. (2002), "For Whom Did the Bell Toll in Ancient Greece." *The Annual of the British School at Athens*, 97.

WAGMAN, R. (1995), *Inni di Epidauro*. Pisa: Giardini editori (Biblioteca di Studi antichi LXXV).

WAGMAN, R. (2012), "From Song to Monument: Sacred Poetry and Religious Revival in Roman Epidauros." in Bouchon, R., Brillet-Dubois, P., Le Meur-Weissman, N., eds., *Les Hymnes de la Grèce antique: Entre littérature et histoire. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 219-231.

WEST, M. L. (1986), "The Singing of Hexameters: Evidence from Epidauros." *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 63, pp. 39-46. <http://www.jstor.org/stable/20186352>.

Fonti citate

ARISTOTELE, *Politica* VIII, 1-3 e *Politica*, 1340a 18-21.

TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, IV, 25,3, Milano: Principato.

OMERO, *Iliade*, I, vv. 472-474, II 731-2, IV 194, 219, IX, vv. 185-191, XXIV, vv. 720-722.

OMERO, *Odissea* XVII, vv. 518-521, XIX, vv. 431-461, XXIV, vv. 60-61.

PLATONE, *Leggi* VII, 788a-824a e *Repubblica* III, 386a-415d, 409a-412b.

PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, libro 29, paragrafi 16-60.

Sitografia

Carlos García Gual (2020). *La medicina nell'antica Grecia: la nascita di una scienza*. National Geographic Storica. https://www.storicang.it/a/medicina-nellantica-grecia-nascita-di-scienza_14801.

Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/aedo/>.

Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/cibele/> e <https://www.treccani.it/enciclopedia/coribanti/>.

Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrate/>.

Enciclopedia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/messene_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/>.

Franzoni, G. (2021, October 25). *Musicoterapia e Grecia Antica. Come era utilizzata la musica nelle civiltà*. Altravoce <https://www.altravoce.it/2021/10/25/musicoterapia-nelle-civilta/>.

Romeo, A. (2022, June 13), *Gli strumenti musicali: il tympanon*. La ceramica antica. <https://www.laceramicaantica.org/2016/07/02/gli-strumenti-musicali-6-il-tympanon/>.

Tempio di Apollo Sosiano, <https://www.romeandart.eu/it/arte-sosiano.html>.

Zemp, H. (1990), *The song of Harmonics*. <https://store.der.org/the-song-of-harmonics-p455.aspx>.

Indice nomi antichi

- Achille, 10, 12, 43
Ade, 21
Afrodite, 45
Agamennone, 10
Apollo, 12-16, 20, 22-23, 29, 47, 49
Apollonio, 16

Ares, 15
Arifrone, 28
Aristosseno di Taranto, 16-17
Aristotele, 7, 17-19, 47

Artemide, 49
Asclepio, 5, 20-29, 31
Atena, 44, 49
Attis, 45
Coronide, 20
Cibele, 34
Damone, 18
Demodoco, 12
Dione Crisostomo, 44
Dioniso, 5, 31, 34-36, 44-46, 49-50
Elio Aristide, 26
Eracle, 47
Esiodo, 10
Ettore, 12

Eustazio, 14
Euriclea, 13
Euripide, 5, 36, 44
Femio, 12
Gerone di Siracusa, 14
Giamblico di Calcide, 16-17, 44
Guglielmo De Marra, 41
Igea, 24-25, 28
Ippocrate, 20
Livio, 22
Odisseo, 11, 13-14
Omero, 32
Patroclo, 10
Penteo, 45
Pindaro, 5, 11, 14-15, 43
Pitagora, 16-17, 44
Platone, 5, 7, 17-19, 32, 47
Plinio il Vecchio, 22
Rea, 45
Sofocle, 47
Stesicoro di Himera, 12
Terpandro di Lesbo, 12
Ulisse, 13
Zeus, 14-15, 20

Appendice

Figura 1 – Incisione cinquecentesca dell'Isola Tiberina raffigurata come se fosse una nave, presentando il tempio di Esculapio sulla sinistra. Metropolitan Museum of Art.

Figura 2 – Frammento SEG 30-390 pubblicato da M. T. Mitsos.

Figura 3 – Danza di Menadi in un corteo dionisiaco alle feste Lenee, con timpani, tirsi e torcia. La prima menade da sinistra suona un *aulòs*, l'altra un timpano. (Stamnos di Nocera, Napoli 2419, 420 a.C., lato B).

Figura 4 – Taranta del Salento. Illustrazione di Athanasius Kircher, XVII secolo.

Figura 5 – Maria di Nardò in stato di *trance*, San Paolo di Galatina, 1959.

Figura 6 – Kylix attica a f.r. pittore di Brygos, 500-450 a.C., Parigi, Cabinet des Medailles.

Figure 7 e 8 – Simposiasti, stamnos attico a figure rosse di Smikros, 510-500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux, Inv. A 717.

Figura 9 – Piatto (425-375 a.C.). Tiaso dionisiaco con Dioniso con il tirso in mano, Eros, satiri, menadi con timpano. Copenhagen - National Museum inv. B166).

Figura 10 - Campana a forma globulare dalla tomba 259 della necropoli di Contrada Lucifero (VI sec. a.C.). Locri.

Figura 11 - Particolare di cratere a calice a figure rosse rinvenuto nella necropoli di Contrada Lucifero con Dioniso che suona la campana (IV sec. a.C.). Locri.