

Per un'etnomusicologia storica del Vicino Oriente antico

GIOELE ZISA

Ludwig-Maximilians-Universität München

Garcia-Ventura, A. / Tavolieri, C. / Verderame, L. (eds.) (2018): *The Study of Musical Performance in Antiquity. Archeology and Written Sources*, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne (xii + 272pp.). ISBN-13: 978-1-5275-0658-9, ISBN-10: 1-5275-0658-4.

Il volume raccoglie sia i contributi presentati al workshop internazionale “The Study of Musical Performance in Antiquity: Archeology and Written Sources”, organizzato alla “Sapienza” Università di Roma il 6 novembre 2015, da Agnès Garcia-Ventura, Claudia Tavolieri e Lorenzo Verderame, che quelli di altri studiosi invitati, noti per le loro ricerche sulla musica antica. Il volume riunisce studi provenienti da aree disciplinari riguardanti orizzonti culturali antichi diversi: Vicino Oriente, Egitto, Israele, Grecia, penisola iberica preclassica, Etruria e Roma. Le fonti, testuali, archeologiche e iconografiche, vengono analizzate sia sincronicamente che diacronicamente, fornendoci informazioni di grande rilievo sulle pratiche e sulle conoscenze musicali delle culture e società antiche. L'importanza dei risultati delle singole ricerche non si limita a incrementare la nostra conoscenza su una specifica società, ma ci permette di aprire un dialogo interdisciplinare riguardo gli approcci teorico-metodologici utili allo studio delle fonti antiche in materia musicale. In altre parole, il volume costituisce un importante momento di scambio tra discipline diverse, ognuna con le proprie specificità e i propri problemi interpretativi, nell'ottica di un proficuo sviluppo di metodi d'analisi volti alla comprensione dei fatti musicali nel mondo antico.

Mi dispiace non poter trattare nel dettaglio tutti i singoli articoli, limitandomi così, data la formazione di chi scrive, a porre la mia attenzione su quelli relativi al Vicino Oriente antico. Il volume inizia con l'articolo di Maria Vittoria Tonietti, “The First Ancient Near Eastern Written Sources on Musicians' Activity and Performance: the Ebla Archives. A Look at the Evidence from 3rd Millennium BCE Syria”. Qui l'autrice, nota a livello internazionale per i suoi studi sulla musica eblaita, prende in esame le fonti testuali provenienti proprio dall'archivio

della città di Ebla (Tell Mardikh) al fine di ricostruire le pratiche musicali nella Siria del III millennio a.C. Come osserva la studiosa, la ricostruzione delle pratiche e dei saperi musicali nella città siriana dipende fortemente dalla provenienza delle fonti a nostra disposizione. Le tavolette, infatti, non provengono da templi o archivi privati, ma solo dal palazzo. Di conseguenza le performance musicali legate al culto locale sono documentate solo per ciò che concerne l'organizzazione palatina. Un'ulteriore difficoltà è data dal fatto che non sono documentati né lettere o testi legali inviati o ricevuti da professionisti musicali o riguardanti attività musicali, né testi rituali o fonti iconografiche relative alla musica. La nostra conoscenza sull'universo musicale eblaite proviene, dunque, esclusivamente dalla documentazione amministrativa.

Tra i professionisti musicali ha un ruolo importante, così come in Mesopotamia, il musicista-nar. Le liste eblaite dei nar menzionano due gruppi: il nar-maḥ, 'nar più anziano' e il nar-tur 'giovane nar'. È possibile ipotizzare che il passaggio da un gruppo all'altro dipenda dal cambiamento della voce durante la pubertà. Di conseguenza il nar-maḥ indica solo un musicista-nar adulto, e non un capo, al contrario del nar-gal del periodo paleo-babilonense. La distinzione terminologica rispecchia una differenza di età, piuttosto che di rango. Sono presenti anche musiciste-nar (nar-mí o dumu-mí), i cui nomi non compaiono mai, forse a causa delle differenti tipologie testuali in cui vengono menzionate. Esse erano parte del personale femminile di corte. Ciò conferma quanto il genere determinasse la posizione sociale e la funzione dei musicisti alla corte eblaite.

Altro professionista musicale è il balag-di, la cui funzione è quella di intonare lamentazioni per placare il cuore del dio, la stessa attribuita in Mesopotamia al gala, il quale a Ebla non viene mai menzionato. Tra gli altri professionisti il lú-gi-(di), 'suonatore di flauto', compare spesso in relazione al NE-di, 'danzatore culturale'. La relazione tra suono del flauto o della canna e la danza è presente anche in Mesopotamia e in Anatolia.

Pochissimo sappiamo sugli strumenti impiegati, sulle tecniche esecutive e sul repertorio musicale. I testi documentano performance di nar in gruppo in contesti cerimoniali. Si tratta probabilmente di dialoghi antifonali, con accompagnamento musicale, tra un solista e un coro. Certamente la musica a Ebla, così come in Mesopotamia, assume un ruolo significativo in contesti culturali e cerimoniali, così come in guerra e durante i riti funebri.

L'articolo di Regine Pruzsinszky, nota studiosa dei fenomeni musicali mesopotamici, "«The Poor Musician» in Ancient Near Eastern Texts and Images", riguarda quella che potremmo definire "musica popolare". La studiosa, infatti, tenta di identificare, sulla base delle fonti testuali e insieme iconografiche, musicisti di diversi livelli sociali. L'articolo prende le mosse dal componimento sumero proveniente da Nippur e datato all'inizio del II millennio *Lo Schiavo e il Furfante*. Si tratta di un testo scolastico che descrive l'interesse per la musica e

la danza, ovvero lo stile di vita di uno schiavo, come atteggiamento lascivo e spregevole, che porta inevitabilmente alla povertà. Lo scopo del testo è, dunque, avvertire gli studenti delle conseguenze di uno stile di vita dedito all'arte futile. Il componimento testimonia una riflessione sulla difficile relazione tra idealizzazione della musica e sua concreta esperienza nella vita reale, e mostra il disprezzo dell'élite culturale nei confronti del musicista povero o appartenente agli strati sociali più umili.

Le differenze sociali dei vari operatori musicali all'interno della complessa società mesopotamica sono evidenti a livello iconografico. I musicisti di alto rango, connessi alle istituzioni, sono raffigurati in placche votive, sigilli, vasi, e rilievi nell'atto di cantare e suonare in contesti ufficiali, quali cerimonie religiose, feste e banchetti, rituali, spedizioni militari ecc. Al contrario, sembra che nelle placche di terracotta siano ritratti musicisti e artisti di ceto popolare. Un caso interessante è rappresentato da una terracotta della prima metà del II millennio raffigurante un suonatore di liuto insieme a un cane e un maiale. È possibile che si tratti, a mio parere, di un pastore-musicista itinerante, ai margini della società, come confermato dai caratteri liminari dei due animali raffigurati nella scena. In generale le terrecotte mostrano musicisti con i loro strumenti, acrobati e danzatori che possono essere ricondotti a figure professionali itineranti o comunque non appartenenti ai livelli più alti della comunità. Dalle fonti testuali non sappiamo quasi nulla di questi musicisti, il cui sapere era trasmesso oralmente, delle loro tecniche esecutive, delle forme di apprendimento, dei loro repertori musicali e dei contesti sociali in cui agivano. Le fonti di archivio, infatti, si riferiscono perlopiù alle professioni musicali istituzionalizzate.

L'autrice si sofferma successivamente sulla scimmia.¹ La scimmia, *rhesus macaque*, proveniva dall'Est, dall'India e dall'Asia centrale, ed era molto ricercata dai sovrani mesopotamici. Ad esse venivano attribuite certe qualità musicali, come è testimoniato da un passo dell'*Epopea di Gilgameš* in cui sono descritte nell'atto di cantare ad alta voce, come un banda di musicisti e percussionisti, intrattenendo quotidianamente il guardiano della Foresta dei Cedri, Humbaba. La scimmia è inoltre utilizzata come metafora da parte della classe scribale, sia nei proverbi così come nel testo *Lettera della Scimmia*, per prendersi gioco dei musicisti popolari e non istituzionali. Attraverso un linguaggio speso offensivo e provocatore sono ridicolizzati sia la scimmia che il gruppo di artisti che essa rappresenta, non quello dei musicisti di corte ben istruiti e di alto rango, quanto piuttosto quello di musicisti "popolari".

¹ Tema che l'autrice ha sviluppato anche in un altro articolo: Pruzsinszky, R., "Musicians and Monkeys: Ancient Near Eastern Clay Plaques Displaying Musicians and their Socio-Cultural Role", in Bellia, A. / Marconi, C. (eds.): *Musicians in Ancient Coroplastic Art. Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, Pisa / Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali: 23-34.

In “Singing and Singers in 2nd Millennium Babylonia”, Dahlia Shehata, i cui lavori sulla musica mesopotamica sono riconosciuti a livello internazionale, analizza le fonti testuali e iconografiche del periodo paleo-babilonese relative al canto e ai cantanti. Per le fonti iconografiche, però, dobbiamo fare riferimento alle placche votive del III millennio, in cui vengono raffigurati un suonatore di arpa o lira e un cantante in scene di banchetto, dal momento che le fonti paleo-babilonese sono davvero poche. Per quanto concerne le fonti testuali di grande aiuto è *La lista di Professioni* paleo-babilonese, la quale elenca i nomi dei professionisti musicali, tra i quali i cantanti (si veda la presenza all’interno di alcuni nomi del segno gu₃ in sumerico). Nelle liste invece del I millennio il termine che designa il cantante è *zammeru(m)*, la cui radice consonantica *zmr* designa l’universo musicale anche in altre lingue semitiche. D. Shehata si sofferma sulla terminologia specifica impiegata per designare le tecniche esecutive (per esempio *ġiš-gi₄-ġâl/meħrum* che indica una ‘risposta’ corale, simile a un ritornello, a un’esibizione solistica, oppure *bal-bal-e* che appare nella rubrica di componimenti d’amore e che indicherebbe un tipo di *Wechselgesang*) così come sullo spazio scenico. Alcuni testi, per esempio, documentano la presenza di cori, come il componimento *Dumuzi-Inana J*, in cui si descrive il coro della dea Geštinana, il cui spazio performativo – si tratta forse di un canto antifonale – è abilmente ricostruito da Shehata. Infatti i cantanti e i musicisti devono assumere una precisa posizione durante l’esecuzione musicale, come è confermato anche iconograficamente dalla placca di terracotta IM 32062. Secondo Shehata quest’ultima rappresenterebbe un’esecuzione a due di un canto innico, connesso al culto della dea Ištar, da parte di due donne, ognuna delle quali ha il suo proprio lutanista che l’accompagna musicalmente. I musicisti si posizionano su un piedistallo, mentre le donne sono libere di muoversi durante l’esibizione, forse su una grande tribuna. Tutt’attorno tre scimmie contribuiscono alla performance con strilli acuti e salti. L’idea che la terracotta potesse descrivere un particolare spazio performativo è un’idea interpretativa innovativa e assai convincente.

In “Textual, Iconographical, and Archaeological Evidence for the Performance of Ancient Egyptian Music” Heidi Köpp-Junk fornisce una panoramica sulle fonti iconografiche e testuali dell’Egitto antico relative alle performance musicali. Attenzione è posta: sull’organologia, ricostruibile dai ritrovamenti archeologici e dalle immagini figurative; sulle tecniche esecutive di canto (per esempio il cantante copre con la mano uno dei suoi orecchi); sui professionisti musicali di entrambi i generi, sia istituzionali che indipendenti; sulle performance musicali, spesso eseguite da un gruppo di musicisti, in contesti privati e pubblici, come le abitazioni, la corte palatina e il tempio, per una varietà di eventi, quali feste, funerali, pratiche rituali e cerimoniali, e forse matrimoni. Tra le fonti testuali degne di nota sono le canzoni d’amore, i cui compositori sono nella maggior parte dei casi anonimi. Tali componimenti vengono o cantati o recitati, spesso, in

entrambi i casi, accompagnati da strumenti musicali. Infine, l'articolo descrive l'esperimento condotto dall'autrice consistente nel realizzare performance live di alcune canzoni d'amore egizie, anche con l'accompagnamento musicale, in una fase successiva, di una replica di un liuto della Dinastia 18. L'esperimento consente di interrogarsi su altri elementi che ruotano attorno all'evento-performance, oltre allo studio del contenuto testuale, come per esempio le tecniche esecutive.

Theodore W. Burgh in "Potential Musical Instructions in Ancient Israel" analizza i passaggi della Bibbia ebraica, insieme alle fonti archeologiche, riguardanti alcune specifiche tecniche operate dai musicisti in Israele durante l'Età del Ferro. In particolare si sofferma su due aspetti delle performance musicali: la tecnica della respirazione circolare o fiato continuo, la quale permette di suonare uno strumento a fiato senza interrompere il flusso d'aria, e che è ben documentata a livello transculturale, e l'improvvisazione, la quale sembra avere avuto un ruolo importante nelle attività profetiche.

Passando a contesti occidentali, nel suo brillante articolo "Dancing Myths: Musical Performances with Mythological Subjects from Greece to Etruria", Daniele F. Maras dimostra come la danza e le performance musicali giocano un ruolo significativo nella diffusione della mitologia greca in Italia, nel mondo etrusco e latino, in contesti simposiali e cerimonie funebri. Secondo l'autore, la danza e la musica vanno indagate come medium di trasmissione delle conoscenze mitiche della Grecia in altri contesti culturali, all'interno della cornice dell'ellenizzazione. Per fare ciò analizza una serie di monumenti visuali dell'Etruria, datati all'inizio del VII secolo a.C., raffiguranti scene di danze con chiaro contenuto mitologico. Si tratta di contesti rituali, specialmente funebri, legati all'élite etrusca, come è il caso, tra i tanti presentati dall'autore, della Tomba dei Baccanti a Tarquinia. Musica e danza contribuirebbero, secondo Maras, alla costruzione di una cultura visuale e un linguaggio del corpo nell'antichità e allo stesso tempo alla trasmissione dei miti greci in altri contesti socio-culturali, come quelli etrusco e latino.

Oggetto dello studio di Angela Bellia in "Performative Aspects of Music in Sacred Contexts of the Western Greeks" è il teatro cultuale nella Grecia occidentale antica. Obiettivo della ricerca è mostrare quanto significanti, all'interno delle rappresentazioni teatrali sacre, siano le attività musicali e del coro nelle città della Grecia, Magna Grecia e Sicilia. La musica e la danza vanno intese come elementi costitutivi delle pratiche cultuali e delle cerimonie religiose, che mettono in scena le storie mitiche divine. Come mostrato dagli esempi di Selinunte, Siracusa e Metaponto, il fenomeno musicale, all'interno delle rappresentazioni teatrali sacre, è dunque una vera e propria azione rituale e comunicativa. Non si tratta solo di una funzione religiosa, ma anche allo stesso

tempo, sociale e politica. La musica e la danza permettono in contesti rituali, quali il dramma culturale, di rafforzare la coesione cittadina, e contribuiscono alla costruzione dell'identità greca. Esse assumono anche la funzione di creare e rafforzare la coesione sociale tra i greci e gli indigeni, giocando un ruolo sociale nei processi di acculturazione delle popolazioni locali.

Raquel Jiménez Pasalodos e Peter/Pippa Holmes in "The Aulos and the Trumpet: Music, Gender, and Elites in Iberian Culture (4th to 1st century BCE)" esaminano le fonti iconografiche di diversa natura raffiguranti scene musicali provenienti dalla penisola iberica dell'Età del Ferro (in particolare III e II secolo a.C.). Dal momento che non sono giunti fino a noi resti di antichi strumenti musicali, organologia è difficilmente ricostruibile. Tuttavia, le fonti visuali ci informano della presenza di due importanti strumenti suonati in Iberia: un aerofono a doppia canna e la tromba. Attraverso una dettagliata rassegna delle fonti iconografiche, gli autori suddividono le scene raffigurante in tre gruppi: spera di carattere maschile guerresco/eroico; contesto civico-pubblico con la presenza di entrambi i generi; contesto religioso, principalmente femminile. Si tratta, come sembra confermato dai testi, di rappresentazioni di vita reale, in cui emerge, a livello musicale, il sistema binario di genere: l'uomo suona la tromba, mentre la donna lo strumento a due ance. Lo studio condotto dai due autori è particolarmente interessante in quanto tiene conto del simbolismo intrinseco di queste scene musicali, il quale ha chiaramente una funzione di coesione sociale e di trasmissione e mantenimento dell'ideologia dell'élite iberica. Attraverso un'analisi interessata alla prospettiva di genere è possibile leggere i fenomeni musicali come espressione degli ideali dei ruoli di genere all'interno della società in questione. Mi riferisco alle relazioni, che nell'articolo emergono, tra spera religiosa, ruoli di genere e performance musicali.

Passando al mondo romano, in "Clues of Roman Soundscapes around the Vesuvius: Some Case Studies", Mirco Mungari mostra come sia possibile ricostruire la cultura materiale musicale, i luoghi in cui la musica veniva eseguita e la sua funzione sociale, a partire dalle innumerevoli fonti a nostra disposizione provenienti dall'area vesuviana e in particolare dalle città di Pompei ed Ercolano. Mungari abilmente confronta le diverse tipologie di fonti a disposizione, archeologiche, iconografiche, architettoniche e urbanistiche, per ricostruire il paesaggio sonoro di queste città romane.

In "*Tibia multifora, multiforatis, multiforabilis...* Depictions of a «Many-Holed» Tibia in Written Sources", Kamila Wysłucha analizza, attraverso un'analisi filologica rigorosa, l'espressione latina *tibia multifora*, 'tibia dai molti fori', a partire da quattro brani tratti da opere letterarie latine. L'autore conclude che l'identificazione dell'espressione con una specifico tipo di tibia è impossibile. Infatti, Wysłucha è interessata, non tanto alla ricostruzione di realia musicali,

quanto piuttosto ad esplorare il potenziale interpretativo dell'immaginario musicale nei testi latini.

Oggetto di analisi dell'ultimo articolo del volume, "Body and Soul: the Dangers of Music and Song in Syriac Christianity" di Claudia Tavolieri, è il canto corale eseguito dentro e fuori i circoli monastici, così come è descritto nelle fonti testuali ed iconografiche del cristianesimo siriano (IV-VIII secolo). Tali fonti manifestano un'interpretazione spesso contrastante del canto corale, usato, infatti, come strumento in molte dispute teologiche e dottrinali. Da una parte si sostiene che attraverso il canto uomini e donne possano avvicinarsi a Dio; dall'altro esso è percepito come un elemento di instabilità in quanto coinvolge, e allo stesso tempo confonde, corpo e anima.

Il presente volume rappresenta un contributo importante allo studio dei fenomeni coreutico-musicali nel mondo antico. Il suo carattere multidisciplinare consente un proficuo confronto riguardo gli approcci metodologici e teorici per lo studio delle performance musicali. Gli articoli brillantemente confrontano diverse tipologie di fonti: testuali, archeologiche, iconografiche, architettoniche e urbanistiche. Solo uno sguardo unitario alle pratiche musicali, che tenga conto della varietà delle fonti a nostra disposizione, consente di incrementare a livello qualitativo la nostra conoscenza degli universi sonori delle società antiche.

Per ciò che concerne le culture del Vicino Oriente antico, i contributi di M. V. Tonietti, R. Pruzsinszky, D. Shehata forniscono utili dati alla meglio comprensione dell'universo musicale delle popolazioni in esame. Nelle ultime decadi gli studi sulla musica Mesopotamia hanno avuto notevoli sviluppi. Sono stati fatti passi da giganti, vista la lacunosità delle fonti a nostra disposizione, per ciò che concerne l'organologia, la teoria musicale, la terminologia delle professioni musicali, dei generi musicali e delle tecniche esecutive. Lo studio di D. Shahata in questo volume è un buon esempio di come le fonti iconografiche e testuali andrebbe interpretate le une alla luce delle altre e viceversa. Tuttavia le ricerche fino a ora condotte si inseriscono in quella che definirei *storia della musica* (o archeologia musicale), il cui obiettivo, di grande importanza, è quello di *cercare la musica*. In altre parole, siamo in una fase della ricerca in cui è ancora necessario portare alla luce le fonti antiche riguardanti la musica. Questo tipo di approccio storico è di grande utilità di per sé, ma anche in quanto pone le basi per altri tipi di ricerca sulla musica nel mondo antico. Mi riferisco a un approccio antropologico alla musica, che sembra poco sviluppato negli studi assiriologici.² L'antropologia della musica o l'etnomusicologia ci offrono orientamenti critici

² La necessità di un approccio antropologico allo studio dei fatti musicali del Vicino Oriente antico è stato sottolineato anche da Yossi Maurey nel suo articolo "Ancient Music in the Modern Classroom", in Goodnick-Westenholz, J. / Maurey, Y. / Seroussi, E. (eds.): *Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean*, Berlino / Boston, de Gruyter, 2014: esp. 369-373.

riguardo ai diversi metodi di analisi delle pratiche coreutico-musicali, specialmente in contesti in cui la trasmissione dei saperi è prevalentemente affidata all'oralità. Lo sguardo antropologico sui fenomeni musicali, sviluppatosi a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, in particolare grazie ad alcuni etnomusicologi di area angloamericana, tra cui Alan Merriam, costituisce oggi un approccio consolidato per lo studio delle pratiche musicali delle società antiche, come nel caso del mondo greco e romano. Non è un caso che, in seno allo studio del mondo classico, è possibile parlare di *etnomusicologia storica del mondo antico*.³ Impiegare uno sguardo antropologico sulle pratiche musicali significa studiarle come elemento centrale delle dinamiche relazionali innescate fra strati sociali, classi d'età e generi. In altre parole, significa, come afferma A. Merriam, studiare "la musica nella cultura",⁴ ovvero comprendere il ruolo della musica nella cultura e delle sue funzioni nell'ambito dell'organizzazione sociale e culturale.

Rompe le barriere tra testo e contesto, ovvero tra prodotto musicale e ambito di produzione, conduce a considerare la musica anche come comunicazione, o meglio come medium o meccanismo comunicativo, in quanto caricata di significati simbolici tacitamente accettati dai membri della comunità, come gli articoli di D. F. Maras e A. Bellia in questo volume ci ricordano. La musica permette la coesione sociale e il rafforzamento (e in alcuni casi opposizione) dell'ideologia dominante. La musica contribuisce anche alla costruzione delle identità culturali delle varie comunità, come è chiaramente espresso da A. Bellia nel suo contributo. Essa contribuisce a dare forma ai comportamenti sociali, politici, religiosi dei membri di una comunità.

Altro interesse dell'etnomusicologia è quello nei confronti dei dislivelli interni di cultura, ovvero alle distinzioni operate in tutte le società complesse dai vari gruppi sociali. La ricostruzione delle pratiche musicali degli strati sociali più bassi in Mesopotamia è un lavoro arduo. Le fonti a nostra disposizione ci forniscono informazioni solo sui professionisti legati alle istituzioni politiche e religiose. L'articolo di R. Pruzsinszky è di grande importanza in quanto ci fornisce, attraverso lo studio dei testi scolastici, l'idea che i musicisti professionisti avevano dei loro colleghi non istituzionali.⁵

³ Sulla relazione tra etnomusicologia e approccio storico si veda il seguente volume: McCollum, J. / Hebert, D. G. (eds.): *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, Lanham, Lexington Books, 2014. In Italia il volume curato da D. Restani, *Etnomusicologia del mondo antico. Per Roberto Leydi*, Ravenna, Longo, 2006.

⁴ Merriam, A., *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983: 24.

⁵ Si vedano anche sulla musica popolare i seguenti articoli: Krispijn, T. J. H., "The Acceptance of Pop Music in Mesopotamia: The Mesopotamia lute of the Second Millennium B.C. and its socio-cultural context", in Dumbrell, R. (ed.): *Proceedings of the International Conference of Near-Eastern Archaeomusicology Held at Senate House, Institute of Musical Research University of LONDON*

L'antropologia della musica è interessata anche alle pratiche musicali nei più diversi contesti quali, quelli ludici, terapeutici,⁶ ergologici⁷ e religiosi. In quest'ultimi la musica gioca un ruolo importante. Ovviamente la musica non va intesa come elemento decorativo, ma come elemento centrale dell'evento religioso, rituale e cerimoniale: la performance musicale è il rito. Gli studi assiriologici dovrebbe maggiormente interrogarsi in maniera critica sul ruolo della musica in contesti religiosi e cerimoniali, proprio in relazione alle questioni identitarie e di coesione sociale e di genere (si veda l'articolo di R. J. Pasalodos e P. Holmes). Gli strumenti musicali, per esempio, si caricano di significati simbolici da non sottovalutare, significati che rientrano nella sfera religiosa,⁸ politica, identitaria e di genere.

Va menzionato per l'impiego di uno sguardo antropologico e storico-religioso il lavoro innovativo di Anne-Caroline Rendu-Loisel,⁹ la quale, rifacendosi al concetto di *soundscape* coniato da Raymond Murray Schafer, indaga il "paesaggio sonoro"¹⁰ della Mesopotamia, inteso come una struttura interpretativa all'interno della quale ogni suono è rivestito di un senso socio-culturale.

Mi auspico che in futuro, grazie anche alla pubblicazione di questo volume, lo studio dei fenomeni musicali mesopotamici tenga conto anche delle prospettive teorico-metodologiche maturate nell'antropologia della musica e nell'etnomusicologia, così come è avvenuto per il mondo classico.

In conclusione, il volume, proprio per il suo carattere multidisciplinare, costituisce un importante contributo allo studio delle performance musicali nel mondo antico, grazie alla presenza di contributi esaustivi e stimolanti. Esso

December, 1, 2 and 3, 2011, Oxford, ICONEA Publications, 2011: 113-126; Caubet, A., "Terracotta Figurines of Musicians from Mesopotamia and Elam", in Bellia, A. / Marconi, C. (eds.): *Musicians in Ancient Coroplastic Art. Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, Pisa / Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali: 34-44.

⁶ La musica in Mesopotamia non sembra giocare un ruolo importante a fini terapeutici o esorcistici.

⁷ Sappiamo che canti venivano intonati durante i lavori agricoli, ma gli studi sull'argomento, anche a causa della lacunosità delle fonti, sono scarsi.

⁸ Interessante a tal proposito i seguenti articoli contenuti nel volume *Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean*, curato da J. Goodnick-Westenholz, Y. Maurey, e E. Seroussi, Berlino / Boston, de Gruyter, 2014: Shehata, D., "Sounds from the Divine: Religious Musical Instruments in the Ancient Near East" (pp. 102-128), Gabbay, U., "The Balaḡ Instrument and Its Role in the Cult of Ancient Mesopotamia" (pp.129-148). Si veda anche Hartmann, H., *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt am Main, 1960.

⁹ Rendu Loisel, A.-C. *Les chants du monde: Le paysage sonore de l'ancienne Mésopotamie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016.

¹⁰ Sul paesaggio sonoro del mondo antico indagato anche da una prospettiva antropologica si veda Emerit, S. / Perrot, S. / Vincent, A. (eds.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives. Actes de la journée d'études tenue a l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire 40. Châtillon, Institut français d'archéologie orientale, 2015.

dimostra come un approccio che faccia dialogare diverse tipologie di fonti possa essere l'unico capace di gettare luce sugli aspetti ancora poco noti dei mondi sonori delle culture antiche.