N.S.4
Annali di archeologia e storia antica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4



1997 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4

1997 Napoli

ISSN 1127-7130

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segreteria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosch, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 x 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.;inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

Carlo Tronchetti, *I bronzetti "nuragici": ideologia, iconografia, cronologia* p. 9

Claude Rolley, *Encore les ἀφιδρύματα: Sur la fondation de Marseille, de Thasos et de Rome* » 35

Francesco Guizzi, *Terra comune, pascolo e contributo ai* syssitia *in Creta arcaica e classica* » 45

Nino Luraghi, *Il carnevale macabro, ovvero, morire da tiranno* » 53

Daniel Noel, *Les Grandes Dionysies* » 69

Cornelia Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos. Iconografia dionisiaca VIII* » 87

Massimo Vidale-Gabriella Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione* » 105

Benedetta Bessi, *La musica del simposio: Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari* » 137

Marina Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi* » 153

Silvia Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora* » 161

Eliodoro Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea* » 173

Giuseppe Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator aquae Augustae *(10 d.C.)* » 191

Rassegne e Recensioni

John Boardman, *Ischia and* Euboica » 203

Emanuele Greco, *Note di topografia e di urbanistica III* » 207

Cristiano Grottanelli: AA.VV., *Caronte. Un obolo per l'Aldilà (La Parola del Passato*, Vol. 50, Fascicoli 3-6) Napoli, 1995 » 221

Bruno Genito: (Sous la direction de C. Pilet) *La Nécropole de Saint-Martin-de-Fontenay (Calvados) - Recherches sur le peuplement de la plaine de Caen du V^e^ s. avant J.C. au VII^e^ s. après J. C.* (54^e^ supplement à *Gallia*), Paris 1994 » 225

Riassunti degli articoli » 229

Il 4 febbraio del 1999 è morto Luigi Bernabò Brea. Con lui scompare non soltanto un grandissimo studioso, ma innanzitutto una delle sempre più rare figure di uomini grandi per cultura e senso etico della vita. Per questo suo temperamento, pur essendo un protagonista, non ha mai avvertito l'esigenza di imporre la sua immagine all'attenzione del pubblico, ritenendo che il lavoro, fatto o da fare nel modo giusto, fosse più importante della sua persona. La sua infaticabile attività nello scavo, nella ricerca, nella tutela, gli apparivano niente più che il sereno adempimento del proprio dovere, e in questo riponeva la propria gratificazione. Questo dovere non poteva considerarsi compiuto se la ricerca, lo scavo, non trovavano la loro forma nella esposizione museale e nella pubblicazione. Negli ultimi anni la suo operosità fu ancora più grande, nel timore di non riuscire a pagare fino in fondo il suo debito. Questo suo modo di essere ci sembra la prima, e la più importante delle sue lezioni.

La sua era una cultura profondamente umanistica: la lettura dei classici, lo studio delle fonti antiche, erano per lui il punto di partenza indispensabile, nell'accostarsi a un problema. Esse servivano a tenere ben saldo il rapporto tra il passato e il presente, a ritrovare la dimensione umana dell'antico. Questo non gli impediva di riconoscere la dimensione naturale dell'uomo, e quindi l'esigenza di studiarne con uguale attenzione l'ambiente: il museo, che egli creò nel Castello sull'acropoli di Lipari, insieme alla sua inseparabile compagna, M.Cavalier, è un modello della compiuta reintegrazione dell'uomo nel suo passato e nel suo ambiente.

Il rifiuto della divisione tra scienza dell'uomo e scienza della natura ne faceva l'erede della parte migliore della cultura positivistica. In questa prospettiva si comprende meglio la sua assoluta fiducia nella tipologia, come elemento portante nella definizione di una facies culturale. Quest'atteggiamento, che gli procurò non poche critiche da parte di studiosi "più aggiornati", ritrova tutto il suo senso oggi, nel momento in cui si guarda alla cultura materiale come a un sistema simbolico di autorappresentazione.

Se la tipologia fornisce la base certa per la identificazione di una *facies*, essa non esaurisce il suo studio; l'attenzione si rivolge infatti alle scelte insediative, alla forma degli abitati e delle capanne, agli usi funerari, in una indagine a tutto campo che ha per oggetto lo studio della comunità antica.

La straordinaria chiarezza del suo pensiero, sempre teso a cogliere l'essenziale, gli permetteva di tradurre i dati dello scavo stratigrafico in sequenze culturali ricomponendole in affreschi via via sempre più vasti, ritrovando i segni delle relazioni tra culture diverse su uno scenario esteso all'intero bacino del Mediterraneo.

Queste doti, e la straordinaria vastità delle sue conoscenze, gli permisero di porre su nuove basi la preistoria italiana e quella dell'Egeo Nord-orientale, legandole in un solido quadro alle sequenze del mondo greco e dell'Anatolia.

Questo, che è soltanto un aspetto della sua poliedrica attività, si articola in tre momenti, che segnano tre tappe fondamentali nella conoscenza della preistoria del Mediterraneo: la prima inizia nel 1939, quando – giovine funzionario – viene mandato a costituire la Soprintendenza Archeologica della Liguria. Nasce così lo scavo della Caverna delle Arene Candide presso Finale Ligure, che gli permette di delineare lo sviluppo del neolitico nell'Italia continentale in relazione al panorama europeo. A distanza di cinquant'anni, questo quadro ha retto nelle linee essenziali a una rigorosa rivisitazione compiuta da Santo Tinè e dalla sua *équipe*.

Nel 1947, con il primo saggio a Panarea, inizia la sua ricerca nelle Isole Eolie, delle quali intuisce il ruolo di tappa obbligata nei rapporti tra l'Egeo e l'Occidente. Le ricerche condotte sull'acropoli di Lipari e nelle altre isole dell'arcipe-

lago insieme a Madeleine Cavalier, individuano la sequenza delle *facies* culturali locali, ma nello stesso tempo permettono di riordinare la preistoria dell'intera penisola, aprendo nuovi orizzonti sui rapporti tra la Sicilia, Malta e la Grecia dell'Età del Bronzo.

Il terzo approdo, non meno determinante, fu quello di Poliochni, nell'isola di Lemnos. A questo scavo aveva collaborato nel 1936 come borsista della Scuola Archeologica Italiana di Atene. Ma nel tempo altri allievi si erano avvicendati sul sito, procedendo in maniera diseguale nello scavo e nella sua documentazione. Toccò a Bernabò Brea riprendere le fila di questo intricato discorso nel decennio tra il 1951 ed il 1960 ricostruendo la sequenza degli orizzonti locali e la loro relazione con Troia, Thermi e gli altri insediamenti preistorici dell'Anatolia e dell'Egeo. Era naturale per lui immaginare che i risultati raggiunti dovessero essere messi a disposizione del pubblico, sia quello degli specialisti, sia quello – più vasto – dei non addetti ai lavori. Nacquero così il Museo di Lemnos, un modello di chiarezza didattica e espositiva, e la monumentale edizione dello scavo.

Ma la vastità dei suoi interessi non si esauriva certo nello studio della preistoria. Dal suo breve soggiorno nella Soprintendenza di Taranto, che fu il suo primo incarico di funzionario, nel 1938, nacque la sistemazione dei rilievi tarantini di pietra tenera di età classica ed ellenistica; dalla sua lunga permanenza alla guida della Soprintendenza di Siracusa fu rinnovata la conoscenza della Sicilia Orientale, già impostata su solide basi da Paolo Orsi. Egli ne fece un *kosmos* ordinato, dove nulla era affidato al caso o lasciato nell'ombra.

La sua straordinaria chiarezza di pensiero, che gli permetteva di procedere direttamente alla stesura definitiva delle sue monumentali pubblicazioni, si rifletteva senza sforzo nel suo insegnamento: chi aveva la ventura di ascoltarlo, mentre illustrava un museo, uno scavo o un difficile problema archeologico, ne ricavava la sensazione di aver appreso tutto il necessario sull'argomento. Lo stesso istinto gli permetteva di coinvolgere nel lavoro e nella tutela chi aveva il privilegio di stare al suo fianco.

Per un simile studioso, l'Università italiana non ha mai saputo trovare una cattedra: ma la sua lezione si è trasmessa ugualmente attraverso la sua parola e le sue opere.

I BRONZETTI "NURAGICI": IDEOLOGIA, ICONOGRAFIA, CRONOLOGIA

Carlo Tronchetti

Un recentissimo contributo di Vincenzo Santoni[1] ha dato un nuovo stimolo alla discussione sulla bronzistica figurata sarda, immediatamente esplicatasi in un'acuta replica di Paolo Bernardini[2].

In effetti l'argomento, ancorché già ampiamente e ricorrentemente trattato da alcuni decenni, si presenta tuttora assai ricco di problematiche ben lungi dall'essere risolte e che anzi si accrescono con il passare del tempo e dei ritrovamenti.

Purtroppo - e questa è una gravissima lacuna che conviene immediatamente premettere, in modo che sia ben presente durante tutta la trattazione - sovente, a queste scoperte, pur di eccezionale e direi fondamentale importanza, abitualmente non segue una sollecita ed esauriente pubblicazione dei materiali corredata, cosa basilare, dei relativi dati di scavo, con precisazioni sul metodo impiegato, sulla giacitura stratigrafica dei reperti e delle associazioni in strato, nonché delle pertinenti indicazioni sul tipo di strato (se cioè di formazione primaria o secondaria ecc.), elementi, questi, è appena il caso di ricordarlo, indispensabili per una corretta lettura ed interpretazione della situazione scavata, senza la quale è inutile pensare di poter porre le basi per un valido approccio ai problemi della cronologia e dell'interpretazione dei bronzetti.

Non sarà superfluo, pertanto, richiamare preventivamente alla memoria i diversi approcci al problema dell'interpretazione dei bronzetti "nuragici"[3], che comprendono questioni cronologiche, iconografiche ed ideologiche, sia pure in misura diversa a seconda dei diversi studiosi che hanno privilegiato talora l'uno, talora l'altro di questi aspetti che, in realtà, sono strettamente collegati fra loro ed inscindibili.

Parlando dei bronzetti non si può non prendere le mosse dall'autorevole ricostruzione di Lilliu[4], operatasi in un ampio arco di tempo, con posizioni che talora si sono modificate in alcuni dettagli, ma che, sostanzialmente, nella sua concretezza, è rimasta invariata come inquadramento cronologico e culturale generale.

Nella sua posizione iniziale Lilliu vedeva tre grandi gruppi distinti: il Gruppo Abini (fig. 1.a), il Gruppo Uta (fig. 1.b) ed il gruppo Barbaricino-mediterraneizzante (fig. 1.c). Nel primo riconosceva una tendenza al decorativismo, spesso superficiale, mentre nel secondo leggeva una maggiore attenzione a valori plastici; entrambi erano poi marcatamente distinti dal terzo, in cui i valori formali erano pressoché completamente abbandonati in favore di un evidente espressionismo bozzettistico.

Lo stesso Studioso, in una fase successiva, ha poi individuato due grandi famiglie stilistiche. Nella prima ha unito assieme i Gruppi Uta ed Abini, definendolo Gruppo Uta-Abini; la seconda ha conservato intero il Gruppo Barbaricino-mediterraneizzante, accentuando così l'opposizione valori formali - bozzettismo espressionistico. A tale differenziazione stilistica corrisponde, per Lilliu, anche una evidente differenziazione iconografica. Il Gruppo Uta-Abini è contrassegnato dalla raffigurazione degli "aristocratici": eroi, arcieri, guerrieri, capitribù; il secondo si dedica invece alla rappresentazione del "popolino": pastori, devoti, offerenti.

I due gruppi sono collocati cronologicamente da Lilliu nell'Età del Ferro, in un arco di tempo che corre dal IX sino al VII sec. a.C., con possibilità di prosieguo nel tempo in forme e modi assai più ridotti e schematizzati. Essi sono,

[1] Santoni 1995.
[2] Bernardini 1996.
[3] Il termine è volutamente messo tra virgolette ed il perché, auspicabilmente, sarà chiarito nel corso del lavoro.
[4] Lilliu 1966; G. Lilliu, 'Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica', in Aa.Vv., *Ichnussa*, Milano 1981, pp. 179-251; Lilliu 1986; G. Lilliu, 'La Sardegna tra II e I millennio a.C.', in Cagliari 1987, pp. 13-32.

Formigli 1984 = E. Formigli, 'La tecnica di costruzione delle statue di Riace', in *Due Bronzi da Riace*, *BdA* 3, serie speciale, I, Roma 1984, pp. 107-142.

Harrison 1985 = E.B. Harrison, 'Early Classical Sculpture: the Bold Style', in C.J. Boulter (a cura di), *Greek Art. Archaic into Classical*, Leiden 1985.

Hauser 1932 = F. Hauser, 'Schale in den K. Museen zu Berlin. Ergiesserei', in A. Furtwängler – F. Hauser - K. Reichold, *Griechische Vasenmalerei*, III, München 1932, pp. 81–86.

Haynes 1992 = D. Haynes, *The Technique of Bronze Statuary*, Mainz am Rhein 1992.

Heilmeyer 1993 = W.-D. Heilmeyer, 'Progresso tecnico nella fusione dei bronzi di età classica?', in E. Formigli (a cura di), *Antiche Officine del Bronzo*, Siena 1993, pp. 13-28.

Jahn 1867 = O. Jahn, 'Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf Vasenbildern', in *BerSachsLeipzig* 19, 1867.

Mark 1995 = I.S. Mark, 'The Lure of Philosophy: Craft and higher Learning in ancient Greece', in W. G. Moon (a cura di), *Polikleitos, the Doriforos, and Tradition*, Madison 1995, pp. 25-37.

Mattusch 1975 = C.C. Mattusch, *Casting techniques of Greek bronze sculpture: foundries and foundry remains from the Athenian agora with reference to other ancient sources*, Chapel Hill 1975 (Ph. Dissertation, University of North Carolina).

Mattusch 1980 = C. C. Mattusch, 'The Berlin Foundry Cup: the Casting of Greek Bronze Statuary in the Early Fifth Century B.C.', in *AJA* 84, 1980, pp. 435-444.

Mattusch 1982 = C.C. Mattusch, *Bronzeworkers in the Athenian agora* (American School of Classical Studies at Athens), Atene 1982.

Mattusch 1988 = C.C. Mattusch, *Greek Bronze Statuary from the Beginnings through the Fifth Century B.C.*, Ithaca-London 1988.

Mattusch 1996 = C.C. Mattusch, *The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca and London 1996.

Mattusch 1996a = C.C. Mattusch, 'Foundry Cup', in *The Fire of Hephaistos. Large Classical Bronzes from North American Collections*, Cambridge (Mass.) 1996, pp. 182-184.

Ménard – Sauvageot = R. Ménard – C. Sauvageot, *Vie privée des Anciennes. Le travail dans l'Antiquité. Agriculture – Industrie*, Paris, s.d.

Neils 1996 = J. Neils, 'Who's who in the Berlin Foundry Cup', in '13th International Bronze Congress, Harvard 1996', in corso di pubblicazione.

Oddly - Swaddling 1985 = W.A. Oddly – J. Swaddling, 'Illustrations of Metalworking on Greek Vases', in P.T. Craddock - M.J. Hughes (a cura di), *Furnaces and Smelting technology in Antiquity* (British Museum Occasional Paper n. 48), 1985.

Patrucco 1972 = R. Patrucco, *Lo sport nella Grecia antica*, Firenze 1972.

Prisco 1996 = G. Prisco, 'Testa maschile barbata. Appendice. Osservazioni tecniche', in *I Greci in Occidente*, 'catalogo della mostra', Milano 1996.

Prisco - Fiorentino = G. Prisco - P. Fiorentino, in *BdA*, serie speciale, "Prime considerazioni sulla testa da Basilea alla luce dell'intervento di restauro", in *BdA*, serie speciale, in corso di pubblicazione.

Richter 1923 = G.M.A. Richter, *The Craft of athenian Pottery*, New Haven 1923.

Richter 1950 = G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven 1950².

Rolley 1994 = C. Rolley, *La sculpture Grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris 1994.

Rossbach 1888 = O. Rossbach, 'Teller des Sikanos', in *RM* 3, 1888.

Stewart 1990 = A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven-London 1990.

Thompson 1967 = H.A. Thompson, 'A note on the Berlin Foundry Cup', in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1967, pp. 323-328.

Zimmer 1982 = G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder*, Mainz am Rhein 1982.

Ziomecki 1975 = J. Ziomecki, *Les réprésentations d'artisans sur les vases attiques*, Warszawa 1975.

LA MUSICA DEL SIMPOSIO: FONTI LETTERARIE E RAPPRESENTAZIONI VASCOLARI*

Benedetta Bessi

Come dimostrano alcune iniziative dedicate allo studio dell'argomento, negli ultimi anni il simposio è stato più volte oggetto di studi interdisciplinari. La ricerca si è interessata a vari aspetti di questo fenomeno collegato al consumo rituale del vino e ne ha messo in evidenza la sua centralità ai fini della comprensione di molti aspetti del mondo greco, soprattutto per quanto riguarda l'epoca arcaica e classica[1]. Da questi studi è emerso il ruolo determinante che il simposio, in quanto momento di aggregazione e di confronto, ha giocato nella nascita e nello sviluppo di molte manifestazioni dello spirito greco, in particolare della poesia e della musica, due aspetti di una stessa arte che solo noi moderni definiamo con nomi diversi ma che, per gli antichi, erano compresi nella denominazione comune di μουσικὴ τέχνη ovvero l' arte delle Muse[2]. Il termine *mousiké* per i Greci infatti non indicava la sola arte dei suoni ma la suggestione creata dall'insieme di musica, testo letterario e danza, e di questi tre elementi congiunti è necessario tener conto al momento di analizzare il rapporto tra musica e simposio[3]. In realtà finora la ricerca si è concentrata essenzialmente sull'aspetto letterario mentre l'aspetto musicale nel senso stretto del termine è stato a lungo trascurato da parte degli studiosi che si sono occupati del simposio e delle espressioni artistiche ad esso correlate. Tuttavia, pur dovendo rinunciare a ricostruire e riprodurre le composizioni musicali in attesa di eventuali scoperte che accrescano le nostre conoscenze sulla musica antica, è possibile comprendere qualcosa di più sul ruolo della musica all'interno del simposio, tenendo conto delle indicazioni che ci vengono fornite sia dai riferimenti indiretti contenuti nei testi letterari che dalle testimonianze iconografiche. Tra quest'ultimo tipo di documenti, quelli che ci offrono le informazioni più ricche sono soprattutto le rappresentazioni vascolari, per le quali il simposio ha costituito da sempre fonte di ispirazione.

Secondo la mentalità greca, vino e musica condividevano la stessa origine[4] e l'associazione di questi due elementi è rintracciabile in tutta la letteratura greca, dai suoi inizi fino alle sue manifestazioni più tarde.

Nonostante non si possa parlare ancora di simposio nel senso stretto del termine, perché l'uso di bere giacendo reclinati sulle *klinai* alla maniera orientale arriva in Grecia in un momento successivo[5], già l'*epos* omerico conosceva la musica

* Il lavoro che qui presento è una sintesi delle ricerche svolte in occasione della mia tesi di laurea *La musica del simposio nella ceramica attica a figure nere e a figure rosse,* discussa presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, relatore il Prof. L. Beschi al quale esprimo i miei ringraziamenti.

[1] Si veda ad es. il simposio sul «simposio» svoltosi a Oxford nel 1984 (O. Murray [a cura di], *Sympotica, a Symposium on the Symposion,* Oxford 1990, in particolare l'intervento dell'editore stesso, nel quale si presenta una breve storia degli studi e la bibliografia relativa) e la mostra organizzata a Monaco di Baviera nel 1990 (Käser-Vierneisel 1990).

[2] Il primo studioso ad avere individuato gli stretti rapporti tra produzione poetica e simposio fu R. Reitzenstein, che nel suo *Epigramm und Skolion* (1893), tentò di spiegare i principali elementi della poesia greca in termini di poesia improvvisata ed eseguita durante il simposio, anche se il suo intervento rimase a lungo senza eco. Bisognerà aspettare gli anni Sessanta del nostro secolo perché questo filone di studi venga ripreso e sviluppato soprattutto da parte di studiosi italiani, in particolare di B. Gentili . Per una sintesi dei risultati raggiunti in questi ultimi decenni si vedano le raccolte curate rispettivamente da Vetta 1983 e da un gruppo di studiosi dell'Università di Trieste (K. Fabian - E. Pellizer - G. Tedeschi [a cura di], *OINHPA ΤΕΥΧΗ. Studi triestini di poesia conviviale,* Alessandria 1991, e ancora più recentemente il contributo di Vetta 1992.

[3] B. Gentili (*La musica in Grecia*, Bari 1988, p. V) per illustrare lo stretto connubio di queste manifestazioni artistiche ha citato la felice descrizione di F. Nietzsche «mentre la musica potenziava l' effetto della poesia, la danza spiegava la musica».

[4] Simon. in Athen. II , 40 = fr. 142/647 Page.

[5] Sulle origini orientali di questo uso e sulla sua introduzione in Grecia si vedano Fehr 1971 e Dentzer 1982.

come accompagnamento alla consumazione del vino: nell'Iliade Achille, riunito a bere insieme a Patroclo, canta le gesta degli eroi accompagnandosi con la *phorminx* mentre nell'Odissea la musica, il canto e la danza sono definiti da Omero ἀναθήματα δαιτός, ornamenti del banchetto[6].

La prima attestazione del termine σύμποσιον è contenuta in un frammento di Alceo dove è presente anche un riferimento alla musica, a dimostrazione di come nel mondo greco il canto e la musica fossero strettamente collegati a questo tipo di riunione fin dalle sue manifestazioni più antiche: Alceo infatti, volendo dare una connotazione negativa dell'avversario Pittaco, ce lo presenta abituato a frequentare un simposio rumoroso e privo di musica[7].

La presenza del canto come peculiarità del simposio greco, contrapposto ai momenti destinati al consumo del vino nel mondo barbaro, ritorna anche nella poesia di Anacreonte:

ἄγε δηῦτε μηκέτ'οὕτω
πατάγῳ τε κἀλαλητῷ
Σκυθικὴν πόσιν παρ'οἶνῳ
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις...[8]

Il simposio era un'istituzione con una forte valenza sacrale e il suo carattere solenne e religioso era evidenziato dalle cerimonie sacre che sancivano l'inizio della festa nella quale, come dimostrano alcuni versi del *corpus* teognideo, la musica ricopriva un ruolo di primo piano:

Φόρμιγξ δ' αὐ φθέγγοιθ' ἱερὸν μέλος ἡδὲ καὶ αὐλός·
ἡμεῖς δὲ σπονδὰς θεοῖσιν ἀρεσσάμενοι
πίνωμεν, χαίεντα μετ'ἀλλήλοισι λέγοντες,
μηδὲν τὸν Μήδων δειδιότες πόλεμον...[9]

Un'altra testimonianza riguardo l'unità del binomio vino-musica secondo la mentalità greca, è offerta da un frammento di Bacchilide nel quale il poeta invita i Dioscuri a simposio e li avverte che l'accoglienza sarà sì modesta ma che tuttavia non mancheranno né una buona disposizione di animo, né la dolce Musa né il vino servito in coppe di Beozia, dimostrando così di considerare l'intrattenimento musicale un ingrediente necessario alla riuscita della festa al pari del vino stesso[10]. In una scena del pittore di Cadmo è raffigurato proprio l'invito a cena dei Dioscuri e vi ritornano gli stessi elementi rammentati da Bacchilide, cioè il vino e la musica, rappresentati rispettivamente dai kantharoi posti sulla *trapeza* e dalle due *lyrai* sistemate sulle *klinai* in attesa che arrivino i due ospiti[11].

Come ha ben evidenziato F. Lissarrague nel suo libro dedicato all'immaginario del simposio[12], la relazione canto - vino è così stretta che, in alcune espressioni della poesia più ricercata, i due elementi finiscono per diventare addirittura metafora l'uno dell'altro:

...ἐσσὶ γὰρ ἄγγελος ὀρθός,
ἠϋκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατὴρ
ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν·...[13]

Ancora un' immagine simile nella quale i canti sono associati ai crateri che durante il simposio vengono dedicati alla divinità:

...Θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου
δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων
κίρναμεν Λάμπωνος εὐάθλου
γενεᾶς ὕπερ... [14]

[6] *Il.* IX, 185-191; *Od.* I , 152; XXI , 430.

[7] Alk. fr. 70 Lobel-Page; in verità il testo attuale, molto frammentario nei primi versi, nega a questo simposio soltanto il canto e ricorda invece la presenza del *barbitos*. Se però si accetta la proposta di Rösler (W. Roesler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980, p. 165-166, presente in traduzione anche nella raccolta curata da Vetta 1983) di integrare una negazione al verso due, si esclude da questo simposio anche l'esecuzione strumentale e si conferisce così una maggiore coerenza al testo: Pittaco infatti frequenterebbe un simposio privo non solo di canti, ma anche del suono del *barbitos* e ambedue le espressioni musicali verrebbero sostituite dalle grida dei rozzi compagni. Un ulteriore sostegno a questa proposta, mi sembra il fatto che l'assenza dal simposio di Pittaco proprio del *barbitos,* strumento di origine lidia, ben si accorda con l'orientamento politico di questo personaggio, avverso ai Lidi e alle loro mollezze (Plut., *Sept. Sap. Conv.* 153e; Plut., *De frat. am.* 484c; Diod., IX , 12, 2; Diog. Laert., 75 e 81).

[8] Anakr. fr. 33, 7-11 Gentili: «suvvia non più, di nuovo/ fra urla e tra clamori / beviamo, com'usano gli Sciti: ma sorseggiando tra bei canti» (trad. B. Gentili). All'interpretazione dell'intero frammento come contrapposizione tra il modo greco di riunirsi a simposio e quello barbaro R. Pretagostini ha dedicato un articolo ('Anacr. 33 Gent. = 356 P.: due modalità simposiali a confronto') apparso in *QUCC,*10 (n. s.), 1982, pp. 47-55.

[9] Thgn., 761-764 Young: «Qui da cetre si levi un canto sacro e da clarini;/ noi, placati gli dèi con libagioni,/ beviamo in un intreccio d'amabili discorsi,/ senza temere la guerra persiana.» (trad. F. M. Pontani).

[10] Bakchyl., fr. 21 Maehler= Athen., XI, 101 a.

[11] Plovdiv, Museo. s.n. , *ARV* 1187, 36; 1686.

[12] Lissarrague 1987.

[13] Pind., *Ol.*, VI, 91-93: «Che messaggero fedele tu sei/ araldo delle muse dalla splendida chioma/ dolce cratere di canti sonori» (trad. L. Traverso).

[14] Pind., *Ist.* VI, 1-9: «Come in un banchetto d'amici fiorente, mesciamo il secondo cratere di canti alla stirpe di Lampone, maestra di giochi.» (trad. L. Traverso).

Ancora più ricca la metafora dei versi seguenti dove al vino definito bevanda canora viene associato anche il suono degli *auloi*:

... ἐγὼ τόδε τοι
πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῷ
σύν γάλακτι, κιρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει,
πόμ' ἀοίδιμον Αἰολῆσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν...[15]

Più o meno contemporaneamente alle prime attestazioni letterarie del simposio, questo costume fa la sua comparsa tra i motivi della ceramografia, prima in quella corinzia e subito dopo anche in quella attica[16]. L'importanza della musica quale forma di intrattenimento per i partecipanti del simposio risulta evidente già da queste testimonianze più antiche: sulla kotyle di un kernos databile al corinzio antico sono rappresentati dei convitati sdraiati sulle *klinai* e impegnati a suonare il doppio *aulos* e la *lyra*[17].

Nella ceramica attica, invece, la prima scena di simposio ad attestare la presenza della musica, è purtroppo frammentaria e si possono soltanto riconoscere la parte terminale delle canne di un doppio *aulos* e parte della veste e del piede della suonatrice[18]. Molto meglio conservata è una scena più tarda nella quale è rappresentato un simposio particolarmente animato (fig. 1)[19]: un giovane convitato e la sua compagna stanno sdraiati su una *kline* mentre, ai due lati, si muove un corteo di danzatori e danzatrici guidati da un'*auletris* e impegnati in una danza simile a quella eseguita dai comasti nelle contemporanee scene di *komos*[20]. Nonostante che le ridotte dimensioni delle figure rendano impossibile precisare se la bocca del simposiasta sia aperta e se questo stia effettivamente cantando, mi sembra probabile che la sua posizione con la testa reclinata all' indietro voglia indicare non tanto l'abbandono estatico alla musica, quanto lo sforzo per modulare il canto. Anche la posizione del braccio destro, piegato e con la mano portata al petto, va verosimilmente spiegata come un atteggiamento atto a favorire l'apertura della cassa toracica e quindi l'emissione della voce[21]. Inoltre sullo sfondo della scena sono presenti una serie di punti scuri ad imitazione di iscrizioni, ed una di queste punteggiature corre proprio fuori dalla bocca del nostro personaggio, a suggerire, in forma compendiata ed astratta, il testo della canzone che questi sta cantando. Questa scena può essere considerata il prototipo di molte altre raffigurazioni, diffuse soprattutto nella produzione dei vasi a figure rosse, dove l'indicazione sommaria della scrittura viene sostituita da iscrizioni di senso compiuto tramite le quali è spesso possibile risalire al testo poetico da cui sono state estrapolate. L'esempio più illustre di questo genere è senz'altro rappresentato dalla scena di simposio dipinta da Eufronio su un cratere oggi conservato a Monaco[22] (fig. 2): qui uno dei convitati, con la testa reclinata e il braccio destro appoggiato alla nuca, sta cantando. Dalla bocca di Ekphantides (con questo nome è infatti designato dall' iscrizione posta al suo lato) fuoriescono le parole ΟΠΟΛΛΟΝΣΕΤΕΚΑΙΜΑΚΑΙ che, come suggerito da alcuni studiosi, appartengono probabilmente ad un inno in onore di Apollo simile a quelli che conosciamo dedicati ad altre divinità[23].

[15] Pind., *Nem.* III, 76-79: «Io ti invio questo misto al miele / con bianco latte, e l' incorona sparsa rugiada/ bevanda canora in eolici soffi di flauti» (trad. L. Traverso).

[16] Sulle origini dell'iconografia del simposio si vedano Fehr 1971 e Dentzer 1982.

[17] BM 73. 8.20387, cfr. Fehr 1971, tav. 2.

[18] Samo, Vathy Mus. 2235 (*ABV*, 26, 27); si tratta di un'*auletris* il cui atteggiamento è probabilmente simile a quello di una collega su un piatto corinzio, Atene Mus. Naz. 951, cfr. H. Payne, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, n. 1030.

[19] Atene Mus. Naz. CC 821, *CVA* Atene 3 tavv. 40-41.

[20] A questo tipo di danze sono dedicati gli interventi di B. Käser ('Komos - Tanz der Dickbaueche') e di B. Gossel-Raeck ('Komos, Tanz der Zecher') pubblicati rispettivamente alle pagine 282-288 e 289-292 di Käser-Vierneisel 1990.

[21] Il gesto canonico dei cantori prevede solitamente il braccio portato non al petto ma appoggiato dietro la testa, una posizione che ritroviamo anche in alcune culture moderne. Il primo studioso ad occuparsi in maniera esauriente di questo gesto così frequentemente rappresentato nelle scene della ceramica è stato J. D. Beazley ('Brygan Symposia', in *Studies presented to D. M. Robinson,* II, 1953, pp. 74-83). Per Beazley la posizione è senz'altro da collegare alla modulazione della voce ma egli ammette che in taluni casi nei quali non compare un'indicazione precisa del canto, possa semplicemente esprimere l'ascolto attento della musica o uno stato d'animo assorto. Beazley esclude invece l'opinione espressa da P. Jacobsthal ('Göttinger Vasen. nebst einer Abhandlung Symposiaka', *in Abh. d. Kgl. Ges. d. Wiss. Phil. - hist. kl.* XIV, 1 Göttingen 1912, pp. 59-60) secondo il quale essa indicherebbe talvolta il riposo. H. Froning (*Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg, 1971, p. 120 n. 513) la interpreta come un'espressione dell'estasi in cantanti, poeti e simposiasti e ricorda che in contesti cultuali è tipica dei sacerdoti, degli indovini e dei sacrificanti. Lissarrague (1987, p. 126) lo collega con dei versi di Pindaro (Pind. fr. 2, 13 Snell-Maehler) nei quali si descrivono grida di giubilo e di delirio eseguite lanciando il collo all'indietro.

[22] Monaco, Ant. Samm. 8935, *ARV* 14, 3 bis, 1619.

[23] E. Vermeule, 'Fragments of a Symposion by Euphronios', in *AntK* 8, 1965, pp. 34-35 e J. Beazley in *ARV* 1619 che suggerisce di integrare il verso *ὤπολλον σέ τε καὶ μάκαιραν·*. La prima parte di questo verso (*ΟΠΟΛΟΝ*) ricorre anche in una scena frammentaria, opera del pittore di Brygos, Parigi, Cab. des Médailles 546, *ARV* 372, 26.



Fig. 1. Atene, Mus. Naz. CC 821.

La raccolta di elegie tramandataci sotto il nome di Teognide, ma comprendente in realtà materiale eterogeneo per origine ed argomento, si trova ormai da tempo al centro dell'interesse di molti studiosi, che hanno fornito spiegazioni più o meno plausibili a questa mancanza di omogeneità[24]. In tempi piuttosto recenti M. Vetta ha suggerito che questo *corpus* vada considerato non tanto come raccolta di composizioni di un solo autore ma, come dimostrano le numerose varianti e le composizioni a catena, piuttosto come una silloge in cui sono confluiti carmi che hanno subíto frequenti mutamenti e improvvisazioni imputabili alla loro destinazione simposiale[25]. Non è quindi un caso se nelle scene di simposio in cui compaiono dei versi, questi siano spesso da riferire proprio a composizioni appartenenti alla silloge teognidea: nel tondo di una coppa di Douris (fig. 3)[26], un convitato, adagiato su una *kline,* tiene nella sinistra una kylix mentre la mano destra è appoggiata sulla testa nel tipico atteggiamento di chi sta cantando. Il canto anche in questo caso è ulteriormente suggerito dalle parole che a mo' di fumetto fuoriescono dalla bocca del simposiasta, ΟΥ ΔΥΝΑΜΟΥ e che sono state giustamente riconosciute come l'inizio di un verso di un'elegia teognidea:

οὐ δύναμαι φωνῆι λίγ' ἀειδέμεν ὥσπερ ἀηδών·
καὶ γὰρ τὴν προτέρην νύκτ' ἐπὶ κῶμον ἔβην.

Οὐδὲ τὸν αὐλητὴν προφασίζομαι· ἀλλὰ μ' ἑταῖρος
ἐκλείπει σοφίης οὐκ ἐπιδευόμενος...[27]

È interessante inoltre notare che in questi versi viene rammentato un suonatore di doppio *aulos* (lo strumento più adatto ad accompagnare il "quasi recitativo" dell'elegia) e che anche nella nostra raffigurazione l'accompagnamento musicale all'esibizione del convitato sia fornito proprio da questo strumento suonato per l'appunto da un giovinetto, una coincidenza che non poteva sfuggire a chi si trovava a maneggiare questa coppa e conosceva certamente il seguito di questi versi qui appena accennati.

Un altro caso in cui ci troviamo in presenza di versi attribuibili al *corpu*s teognideo è costituito da una scena di simposio rappresentata all' interno di una *kylix* ancora adespota (fig. 4)[28]: anche qui compare un simposiasta che, sdraiato sulla *kline*, tiene nella sinistra i *krotala*, mentre con la destra accarezza un leprotto, un richiamo al contenuto erotico dei versi recitati dal convitato[29]. La testa infatti è reclinata all'indietro con la lunga barba appuntita rivolta verso l'alto e lo sguardo ispirato e dalla bocca fuoriescono le seguenti parole: ΩΠΑΙΔΩΝΚΑΛΛΙΣΤΕ, nelle quali già Köhler aveva riconosciuto l'inizio di un distico teognideo:

Ὦ παίδων κάλλιστε καὶ ἱμεροέστατε πάντων,
στῆθ' αὐτοῦ καί μου παῦρ' ἐπάκουσον ἔπη:[30]

[24] Sulla «*querelle* teognidea» inaugurata da F. G. Welcker con la sua opera *Theognis reliquiae* , pubblicata a Francoforte nel 1826, si legga il contributo di F. Ferrari nell'edizione del *corpus* da lui curata per la Rizzoli, Milano 1989.

[25] Vetta 1992, pp. 192-199.

[26] Monaco, Ant. Samm. 2646, *ARV* 437, 128.

[27] Thgn., 939-942 West: «Con la mia voce non so arguto cantar come usignolo,/ poiché la notte scorsa sono stato ad un festino./ Né l'auleta posso addurre a pretesto, ma la voce mi / vien meno... eppur di talento non manco» (trad. A. Garzya).

[28] Atene, Mus Naz. 1357; a questa coppa e alla sua connessione con la poesia teognidea si è interessato per primo U. Köhler, 'Eine Illustration zu Theognis', in *AM* 9, 1884, pp. 1-4.

[29] Sul leprotto e altri animali regalati come pegno d'amore dall'*erastes* all'*eromenos* cfr. G. Koch-Harnack, *Knabeliebe und Tiergeschenke*, Berlin 1983.

[30] Thgn. 1365-1366 Young: «Ragazzo bello e amabile come non ce n'è un altro, / resta, / ho da dirti poche cose: ascolta» (trad. F. M. Pontani).



Fig. 2. Monaco, Ant. Samm. 8935.

La fortuna della silloge teognidea all'interno del simposio e delle sue rappresentazioni è testimoniata da una terza scena, purtroppo frammentaria, della quale sono conservati solo la testa e il busto di un convitato barbuto che, con la mano destra portata alla nuca, canta: ΣΟΙΚΑΙΕΜ[31]. Beazley propone di integrare questa iscrizione e di leggervi σοὶ καὶ ἐμοί, parole che ancora una volta ricorrono in alcuni versi della silloge teognidea:

Ἀλλὰ λόγον μὲν τοῦτον ἐάσομεν, αὐτὰρ ἐμοὶ σύ
αὖλει, καὶ Μουσῶν μνησόμεθ' ἀμφότεροι.
αὗται γὰρ τάδ' ἔδωκαν ἔχειν κεχαρισμένα δῶρα
σοὶ καὶ ἐμοί, ‹μελέ›μεν δ' ἀμφιπερικτίοσιν...[32]

Poiché in questi versi il poeta invita il suo compagno a suonargli il flauto, è probabile che nella scena ora frammentaria comparisse un convitato che si preparava a suonare questo strumento.

H. R. Immerwahr ha riferito alla poesia teognidea anche un'iscrizione frammentaria che compare in una scena di simposio attribuita al pittore di Kleophrades, giuntaci essa stessa in uno stato di conservazione piuttosto misero. Le uniche lettere conservateci sono ΕΝΙΗΣ, facilmente integrabili con πενίης, una parola che ritroviamo in un verso di un'elegia di Teognide:

Ἐμπίομαι, πενίης θυμοφθόρου οὐ μελεδαίνων
οὐδ' ἀνδρῶν ἐχθρῶν, οἵ με λέγουσι κακῶς·
ἀλλ' ἥβην ἐρατὴν ὀλοφύρομαι, ἥ μ' ἐπιλείπει,
κλαίω δ' ἀργαλέον γῆρας ἐπερχόμενον...[33]

La seconda posizione occupata dalla parola πενίης ben si addice anche alla parola superstite della nostra iscrizione, dal momento che le uniche lettere conservate sono precedute da una lacuna di estensione imprecisabile, ma che poteva appunto contenere la prima parola di questo verso[34].

Mentre, come abbiamo visto, Teognide e le sue elegie sono rappresentati da un numero cospicuo di casi, per altri poeti disponiamo di testimonianze sporadiche.

La poesia di Saffo è attestata una sola volta, e si tratta di una scena dipinta da Eufronio dove un giovane convitato, ancora imberbe, canta fa-

[31] Villa Giulia, 50329, *ARV* 872, 26.

[32] Thgn., 1055-58 Young: «Suvvia, lasciamo questo discorso, e suona tu/ per me. Ci risovvenga delle Muse:/ furono loro a dare questo tesoro amabile / per te , per me. S'affannino i vicini.» (trad. F. M. Pontani). Per la proposta di Beazley si veda il suo 'Some Inscriptions on Vases', VI, in *AJA* 58, 1954, p. 190 nr. IX.

[33] Thgn., 1129-1132 Young: «Mi ubriacherò, scordando la miseria che mi strugge/ e i nemici che sparlano di me; / ma lamento l'amabile età che viene meno, piango l'età funesta che s'avanza.» (trad. F. M. Pontani).

[34] Presentiamo qui la proposta di H. R. Immerwahr, 'Inscriptions on the Anacreon Krater in Copenhagen', in *AJA* 69, 1965, pp. 152-154. Il vaso in questione è il cratere Copenhagen Mus. Naz. 13365, *ARV* 185, 32.



Fig. 3. Monaco, Ant. Samm. 2646.

cendo fuoriuscire dalla bocca una serie di lettere di senso apparentemente incompiuto (ΜΑΜΕΚΑ-ΠΟΤΕΟ) che Immerwahr ha però interpretato come la trascrizione scorretta e incolta di un verso della poetessa di Lesbo:

καὶ ποθήο καὶ μάομαι...[35]

In effetti a sostegno dell'interpretazione di Immerwahr si può notare che il *barbitos* suonato dal convitato che pronuncia queste parole ben si accorda con la poesia di Saffo giacché, come sappiamo dalle fonti[36], questo era lo strumento preferito dai poeti eolici per l'accompagnamento delle loro liriche e Saffo stessa, su un famoso vaso del pittore di Brygos, appare in compagnia di Alceo impegnato a cantare, e tiene in mano un *barbitos,* forse aspettando il suo turno[37].

Un'iscrizione, purtroppo molto breve, richiama invece l'attenzione sulla poesia di Pindaro e sull'eventuale destinazione simposiale della poesia lirica corale[38]: la parola *EGEI,* che fuoriesce dalla bocca di uno dei due convitati presenti in questa scena di simposio, è stata integrata da Beazley e



Fig. 4. Atene, Mus. Naz. 1357.

considerata l'inizio di alcuni versi pindarici dove in effetti è presente un richiamo a due elementi fondamentali del convito, il canto e il vino[39]:

...ἔγειρ' ἐπέων σφιν οὖρον λιγύν'
αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον ἄνθεα δ' ὕμνων
νεωτέρων... [40]

Se l'integrazione e l'attribuzione di Immerwahr sono corrette, questa attestazione dell'uso di cantare gli inni pindarici o parte di essi durante il simposio assume un valore particolare perché offre una conferma a quegli studiosi che sostengono che anche per la lirica corale, al di là dell'esecuzione ufficiale nel momento immediatamente successivo alla vittoria, fossero previste delle riprese all'interno dei simposi tenuti per celebrare il successo. Significativo, a questo proposito, è rilevare che in particolare per questa composizione pindarica, cioè l'olimpica nona, alla quale, secondo l'attribuzione di Immerwahr, apparterrebbe la parola dell'iscrizione, era già stata avanzata l'ipotesi che fosse prevista una sua esecuzione simposiale[41].

In una scena di simposio del pittore di Brygos[42], un giovane convitato pronuncia le seguenti pa-

[35] Sapph., 36 Lobel-Page: «...e desidero e bramo...» (trad. C. Gallavotti). Il vaso su cui è rappresentata questa scena è l'anfora Parigi Louvre G30 , *ARV* 15, 9; dell'iscrizione si è occupato Immerwahr nella sua raccolta dedicata alle iscrizioni attiche, 1990, p. 63 n. 360.

[36] Alk., fr. 70 Lobel-Page (*barmos)* ; Sapph., fr. 176 Lobel-Page.

[37] Monaco, Ant Samm. 2416, *ARV* 385, 228, 1649.

[38] Sull'argomento si veda l'introduzione di M. Vetta alla raccolta da lui curata (Vetta 1992), in part. pp. XXV-XXXVIII con bibliografia precedente.

[39] Monaco, Ant. Samm. 2636, *ARV* 317, 16. Si veda anche H. R. Immerwahr 1990, p. 84. n. 502.

[40] Pind., *Ol.*, IX, 47-48: «Desta per essi un cammino sonoro di canti/ e loda vecchio il vino, ma fiori di inni più nuovi» (trad. L. Traverso).

[41] L. Lehnus, (a cura di), *Pindaro. Le Olimpiche* con introd. di U. Albini, Milano 1981, p. 142.

[42] Firenze, Mus. Arch. 3949, *ARV* 376, 90.

role: ΠΙΛΕ ΚΑΙ da intendere come φίλε καὶ..., le quali non trovano però alcun riscontro con versi famosi. Che siano parole appartenenti ad un carme e non parte di un discorso in prosa, ce lo indica comunque il ramoscello che il convitato stesso stringe nella destra stesa in avanti. Dalle fonti, infatti, sappiamo che, secondo la consuetudine, il convitato a cui toccava esibirsi teneva in mano un ramoscello di mirto, e quest' uso è attestato anche da altre raffigurazioni dove l'azione del cantare, espressa talvolta dalle parole pronunciate dal convitato o dal tipico gesto del cantore o addirittura da ambedue le cose contemporaneamente, è ulteriormente sottolineata dalla presenza di questa fronda[43].

Per quanto riguarda i vari strumenti musicali, le loro funzioni e la loro diffusione all'interno del simposio, dalle testimonianze prese fin qui in esame abbiamo già avuto modo di vedere che il doppio *aulos* è uno strumento che, nell'ambiente conviviale, gode di grande fortuna: infatti nonostante la critica di Platone che biasima chi, privo di proprie risorse intellettuali, è costretto ad ingaggiare delle *auletrides* per animare la serata[44], lo strumento immancabile in quasi tutti i simposi è proprio l'*aulos*. All'inizio del simposio l'*aulos* accompagnava solennemente il peana, il canto in onore di Apollo che i convitati intonavano accanto alle mense[45]; inoltre la sua versatilità[46] e la sua tecnica di esecuzione elementare, alla portata di tutti, ne facevano uno strumento indispensabile anche in tutte le altre fasi del simposio sia per accompagnare la recitazione di versi poetici (soprattutto elegia e giambo che, composti con metri omogenei, prevedevano un'esecuzione molto vicina al "recitativo") sia per sottolineare il ritmo delle danze e delle esecuzioni acrobatiche[47]. Anche se non mancano attestazioni iconografiche nelle quali questo strumento viene suonato dai convitati stessi o da giovani suonatori di professione, il caso più frequente rimane quello in cui ad esibirsi con esso sia un'*auletris*[48]. Nella letteratura il termine è attestato per la prima volta in un epigramma falsamente attribuito a Simonide[49] e ancora nel II sec. d. C. una delle questioni sollevate da Plutarco e dai suoi amici riguarda la suonatrice di *aulos* e l'opportunità della sua presenza durante il simposio[50].

La figura dell'*auletris* non si differenziava da quella dell'etera se non per il maggior talento musicale, e il tondo di una *kylix* a figure rosse[51] nella quale un convitato accarezza il seno dell'*auletris* dimostra che nel corso del simposio l'intrattenimento musicale non era l'unica funzione riservata alla suonatrice e che il suo talento artistico non la esimeva dal fornire anche prestazioni di altro genere. Questa conclusione è confermata ampiamente dall' abbondanza di fonti in proposito: basterà ricordare che, secondo quanto affermano Perseo di Kythion e Antigono di Caristo, alla fine della serata la suonatrice di *aulos* veniva messa all'asta e chi offriva la somma più alta se ne aggiudicava la compagnia per la notte successiva[52].

Come le etere, anche le suonatrici venivano ingaggiate e, a quanto risulta dalle fonti, la domanda era tanto alta che fu necessario stabilire delle norme per il loro ingaggio e un limite alla

[43] Su questo procedimento indicato dalle fonti come δέχεσθαι cioè la ripresa del canto, e con il quale i convitati si trasmettevano l'invito a cantare, si vedano le testimonianze di Aristoph. *Nubes* , 1364 ; Plut., *Quaest. Conv.*I , 1, 615 b-c; Athen., XV, 694, Pollux, VI 108. Le testimonianze di Dicearco (frr. 88-89 Wehrli) e di Aristosseno (fr. 125 Wehrli) sono commentate da R. Reitzenstein, 1893, pp. 3-44 e da F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles, I: Dikaiarchos,* Basel-Stuttgart 1967. Altre scene di simposio in cui compare il ramoscello di mirto sono rappresentate sui vasi: Monaco, Ant. Samm. 2636, *ARV* 317, 16 lato b, dove dalla bocca del convitato fuoriesce Κ[ΑΛΟ]ΣΕΙ ; Basilea, Ant. Mus. 415, *ARV* 868, 45, qui un'etera tiene sospeso il ramoscello di mirto sulla testa di un convitato che, come indica il braccio portato alla testa, sta cantando.

[44] Plat., *Prot.* 347c-d; un simile atteggiamento di disprezzo anche nel Simposio (176e), dove Erissimaco propone di congedare l'*auletris* e di intrattenersi conversando.

[45] Arch., fr. 120 West = in Ath., V, 180d ; Xen., *Sym.* II, 1; Plut. *Quaest. Conv.* VII, 8, 713 b. Sul peana conviviale si veda l'articolo di E. Fabbro, 'Considerazioni sul peana conviviale', in *QFC* 5, 1986, pp. 23-25.

[46] Platone (*Pol.* III 399a) lo definisce panarmonico, adatto cioè a tutti i modi e a tutte le scale.

[47] Si vedano per esempio i vasi Cambridge, Corpus Christi College s. n., *ARV* 402,12 e Kassel, Staatl.Samm. T 429, *ARV* 904, 70.

[48] Per le attestazioni nella ceramica attica si vedano le liste e i prospetti riassuntivi in appendice; sulla condizione sociale e sulle funzioni delle *auletrides* si veda invece l'articolo di C. G. Starr, 'An Evening with the Flute-Girls', in *PdP* 33, 1978, pp. 401- 410.

[49] Simon. 178.

[50] Plut., *Quaest. Conv.* VII, 7.

[51] Yale, University 163, *ARV* 36a. Anche il tondo della *kylix* Basilea, Ant. Mus. BS 489, *ARV* 454, 1 = *CVA* Basilea 2 tav. 23, è decorato con una scena simile. Diversamente dall'*auletris* dell'esempio precedente, la suonatrice è vestita ma l'ostentazione dei genitali dell'uomo e la posizione della sua gamba che stringe quella della donna rendono inequivocabile il significato erotico della scena.

[52] In Ath., XIII, 607; per altre testimonianze cfr. Aristoph., *Vespae*, 1335 - 81 e passi da vari autori comici raccolti da J. Henderson (*The Maculate Muse*, Yale 1975, in part. p. 81 e p. 167).

somma che si doveva pagare: nella Costituzione degli Ateniesi di Aristotele il compito di controllare che il prezzo di ingaggio delle *auletrides* e delle altre suonatrici non salisse al di sopra delle due dracme è affidato agli *astynomoi.* Questi, qualora più cittadini avessero desiderato ingaggiare la stessa suonatrice, dovevano anche provvedere a sistemare la questione estraendo a sorte il nome di colui che avrebbe avuto la precedenza[53]. Che ad Atene i prezzi di ingaggio delle suonatrici fossero soggetti ad un controllo lo testimonia anche un passo di un'orazione di Iperide nel quale si parla di due personaggi, Diognide e Antidoro, che si autoaccusano di ingaggiare le *auletrides* ad un prezzo superiore a quello previsto dalla legge[54].

Solitamente era il padrone di casa che provvedeva all'ingaggio dell'*auletris,* il cui prezzo costituiva la prima voce delle spese necessarie per organizzare un simposio[55], ma, come succedeva anche con le vivande, qualche convitato provvedeva per proprio conto: è il caso del poeta Difilo che, secondo quanto ci racconta un ospite del banchetto di Ateneo, si presentò ad un simposio portandosi non solo unguenti, corone, cibi e vino ma addirittura un cuoco e una suonatrice di *aulos*[56].

Molto più scarse sono invece le informazioni che desumiamo dalle fonti riguardo i suonatori di doppio *aulos*: l'esempio più conosciuto è certamente quello dell'*auletes* che accompagna Ippoclide in danze tanto smodate da indurre Clistene, tiranno di Sicione, a mutare il proposito di dare in moglie al giovane sua figlia [57]. Anche nelle rappresentazioni vascolari i casi in cui a suonare questo strumento sia un suonatore di sesso maschile sono assai meno numerosi rispetto a quelli dove sono invece attestate delle donne: scarsissimi nel periodo delle figure nere e nella prima fase delle figure rosse, gli *auletai* diventano figure abituali del simposio solo dal secondo decennio del V secolo quando, con Douris e poi con Makron, conoscono una fortuna particolare anche se molto limitata, considerato che, nella produzione delle generazioni successive, non ne troviamo più alcuno[58].

Anche le scene dove lo strumento viene suonato da un convitato scompaiono quasi del tutto a partire dagli anni centrali del V secolo e, sebbene occorra tener conto di alcune trasformazioni di carattere più generale che investirono la musica e di riflesso anche gli intrattenimenti del simposio e delle quali parleremo in seguito, in questi due casi particolari il fenomeno può forse essere messo in relazione con l'avversione che ad Atene si sviluppò nei confronti del doppio *aulos* proprio a partire da questo momento. Di questa avversione, che probabilmente traeva la sua origine da motivi di propaganda politica – lo strumento infatti non era ritenuto originario dell'Attica e veniva collegato con la Beozia e con alcune regioni dell'Asia Minore – offrono testimonianze sia il gruppo con la contesa di Marsia, realizzato da Mirone, sia l'episodio raccontato da Plutarco a proposito di Alcibiade[59]. Plutarco racconta infatti che Alcibiade, ancora fanciullo, si rifiutò di imparare a suonare il doppio *aulos* giudicandolo non degno di un cittadino di Atene dal momento che le divinità protettrici della città avevano dimostrato una grande avversione nei confronti di questo strumento[60]. Anche le testimonianze iconografiche riflettono la perdita di popolarità del doppio *aulos* e, a partire dalla metà del V sec., la grandissima maggioranza delle scene riguardano casi nei quali il doppio *aulos* viene suonato da un'*auletris,* mentre le rappresentazioni di personaggi di sesso maschile impegnati con questo strumento si fanno rarissime[61].

Purtroppo per gli strumenti a corda il panorama non si presenta altrettanto chiaro, perché la varietà di termini usati dalle fonti per descrivere gli strumenti di questo tipo rende più problematico il confronto con le testimonianze figurate. Se infatti l'iconografia ci offre un quadro piuttosto preciso nel quale è possibile individuare i diversi strumenti a corda e, almeno convenzionalmente, dar loro un nome, le fonti scritte rammentano numerosi tipi di strumenti ma, non descrivendone le caratteristiche, la loro testimonianza resta di difficile interpretazione.

[53] Aristot., *Ath. pol.* 50.
[54] Hyp., *Pro Eux.*, XIX, 3.
[55] Xen., *Sym.* II, 1; Men., fr. Kock III, p. 91.
[56] Ath., XIII , 579e.
[57] Hdt., VI , 129.
[58] Per un confronto si vedano le liste e i prospetti riassuntivi in appendice.
[59] E. La Rocca nell'introduzione (p. 15) del volume da lui curato *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle,* Milano 1988, si è occupato del gruppo mironiano accettando la connessione con i motivi propagandistici anti-beotici già proposta da G. Lippold., *Griechische Plastik*, München 1950, p. 139.
[60] Plut., *Alkib.* II , 5.
[61] Si vedano le liste e i prospetti riassuntivi in appendice.

In questo panorama confuso, lo strumento messo più esplicitamente in connessione con il simposio e con i canti monodici che in quell'occasione venivano eseguiti è il *barbitos*[62], uno strumento simile alla *lyra*, caratterizzato da bracci e corde molto lunghi e da una cassa di risonanza piuttosto piccola. Per queste sue caratteristiche tecniche il *barbitos* produceva suoni gravi ma di volume molto ridotto e non era adatto ad esecuzioni pubbliche, mentre trovava nel ristretto auditorio del simposio il luogo di esecuzione ideale. Come abbiamo già visto, questo strumento appare per la prima volta nella lirica eolica di Alceo e Saffo e la sua origine orientale è confermata anche da Pindaro, che ne attribuisce l'invenzione a Terpandro, il quale lo avrebbe sperimentato nei conviti dei Lidi[63]. Anacreonte dovette usarlo spesso per accompagnare le sue liriche erotiche, se venne definito per eccellenza il poeta nemico dell'*aulos* e amante del dolce *barbitos*[64]. A questo proposito è interessante ricordare che su un cratere attribuito al pittore di Kleophrades, di cui abbiamo già fatto menzione[65], è rappresentato un *komos*, ovvero il momento finale del simposio nel quale i convitati ormai ebbri si mettevano a ballare scompostamente e in corteo uscivano per le strade. Uno dei tre comasti suona il *barbitos* e sul braccio dello strumento è iscritto proprio il nome di Anacreonte, il poeta originario di Teo che visse però a lungo ad Atene influenzandone profondamente i gusti e contribuendo a rendere popolare in questa città il *barbitos* e altri costumi di origine lidia[66]. Infatti il *barbitos* viene rappresentato con una certa frequenza a partire dalle prime scene delle figure rosse (precedentemente viene raffigurato raramente e sempre appeso alla parete) dove compare però sempre e soltanto nelle mani dei convitati, mai in quelle delle etere o dei suonatori[67]. In tutte queste rappresentazioni l'elemento a cui viene dato maggior rilievo è il coinvolgimento emotivo dei convitati impegnati con esso: assai più frequentemente di quanto avviene per le rappresentazioni di altri strumenti, in questi casi il convitato intento a suonare è rappresentato isolato o comunque in disparte e con lo sguardo rivolto verso l'alto ad esprimere il *pathos* dell'ispirazione poetica e lo sfogo delle pene d'amore, uno dei temi preferiti dalla poesia lirica che per il proprio accompagnamento si avvaleva appunto del *barbitos,* come ben dimostra la scena di Eufronio di cui ci siamo già occupati[68].

Stranamente le fonti parlano poco della presenza della *lyra* nel simposio, mentre rammentano spesso la *kithara*, presentando così un quadro che contrasta con quanto risulta dall'iconografia, dove invece le scene nelle quali compare la *kithara* sono assai meno rispetto a quelle che attestano l'altro strumento. Questo contrasto si spiega tenendo presente che presso i Greci l'uso dei vocaboli per disegnare i diversi strumenti a corda doveva essere meno vincolante di quanto non lo sia per i moderni che si servono di termini tecnici convenzionali. La prevalenza del termine *kithara* nelle fonti si spiegherebbe quindi come un effetto di un uso del termine in senso lato, ad indicare non il complesso strumento dei suonatori professionisti, così poco adatto al simposio, ma più in generale un qualsiasi tipo di strumento a corda.

Continuando per convenienza ad usare la terminologia affermatasi negli studi moderni, analizziamo ora brevemente le testimonianze iconografiche riguardo a questo tipo di strumenti.

Se nelle scene della ceramica a figure nere la *lyra* compare esclusivamente appesa alla parete, nelle attestazioni del periodo successivo un particolare che risulta evidente è la mancanza quasi totale di scene relative al momento in cui lo strumento viene effettivamente suonato[69]. Nella maggior parte dei casi, infatti, ci si trova davanti a scene nelle quali la *lyra* è tenuta per uno dei bracci dal convitato che l'ha ricevuta oppure che si appresta a passarla a un compagno (fig. 5)[70],

[62] Proklos, *Chrestom.* 60; Severinus apud Phot., 321a.
[63] Pind., fr. 125 Snell-Maehler.
[64] Fr. 181 Gentili, ma la definizione è di Crizia=fr. 8 Diehl.
[65] Si tratta di una scena rappresentata sul lato B del vaso già citato alla nota 34.
[66] Per l' influenza di Anacreonte in particolare sugli usi simposiali ateniesi si veda la testimonianza di Crizia (fr. 1 Diehl) che esalta il simposio ateniese in cui vengono intonati i canti di Anacreonte. Invece per quanto concerne le raffigurazioni di Anacreonte e dei costumi lidi sui vasi attici si vedano i contributi di S. Papaspyridi - Karouzou, 'Anacréon à Athén', in *BCH* 66, 1942, pp. 248-254; B. Gentili, *Anacreonte*, Messina, 1958, *passim*; F. Frontisi Ducroux - F. Lissarrague, 'De l'ambiguité à l'ambivalence. Un percours dionisique', in *AION ArchStAnt* 5, 1983, pp. 11-32; D.C. Kurtz - J.Boardmann, 'Booners', in *Greek vases in the Paul Getty Museum,* 4, Malibu, 1986, pp. 35-70 e da ultimo N. Hösch, 'Männer im Luxusgewand', in Käser-Vierneisel 1990, pp. 276-279.
[67] Si vedano le liste e i prospetti riassuntivi in appendice.
[68] Si veda *supra* la nota 35.
[69] Per le attestazioni di questo strumento nei vari periodi si vedano le liste e i prospetti riassuntivi in appendice.
[70] Los Angeles, County Mus. 5890. 48. 1, *ARV* 567, 3; *CVA* Los Angeles 1 tav. 30, 1-3.



Fig. 5. Los Angeles, County Mus. 5890. 48. 1.

come se i pittori, tralasciando il momento dell' esecuzione vera e propria, abbiano voluto piuttosto attirare l'attenzione sui passaggi di questo strumento da un convitato all'altro. A spiegare questa particolarità iconografica contribuiscono, a mio avviso, le fonti letterarie, che ci parlano di canti eseguiti dai convitati più esperti con l'accompagnamento di questo strumento[71]. In questa occasione infatti la *lyra* veniva fatta passare tra i convitati e, secondo l'etimologia antica, proprio i passaggi obliqui dello strumento – si dovevano infatti evitare i convitati meno esperti – sarebbero all'origine del nome dato a questi canti, che venivano detti appunto *skolia*, canti obliqui[72]. Pur non dovendo necessariamente accettare quest'etimologia messa in discussione dai moderni[73], mi sembra indubbio che proprio in questa testimonianza sia contenuta una spiegazione sia dell'esiguità delle attestazioni della *lyra* a simposio (si trattava di uno strumento poco impiegato perché riservato solo ai suonatori più esperti) sia della particolarità dei gesti che i convitati compiono con essa. Tutte queste scene nelle quali lo strumento è tenuto per le corde o sollevato per un braccio e comunque mai suonato, vogliono richiamare l'attenzione sulla pratica di far passare la *lyra* da un convitato all'altro. È naturale infatti che i pittori, una volta deciso di rappresentare questo strumento, abbiano scelto uno schema che ne evidenziasse l'uso particolare che se ne faceva durante il simposio, anziché scegliere il momento dell'esecuzione, giudicato banale e poco caratterizzante perché comune anche agli altri strumenti.

La *kithara* per la tecnica di esecuzione complessa, la sonorità potente e le sue dimensioni ingombranti era uno strumento più adatto all'impegno degli agoni e alla solennità delle cerimonie religiose che all'atmosfera rilassata del simposio[74]. Non deve essere quindi considerato un caso se le due uniche attestazioni della sua presenza nel simposio siano riferibili ad una variante, la cosiddetta *Wiegenkithara*, che, più piccola e maneggevole, si prestava ad essere suonata anche in contesti meno impegnativi[75] (fig. 2)[76].

Le fonti ricordano anche altri tipi di strumenti a corda, come per esempio lo *psalterion*[77], la cui identificazione continua a rimanere piuttosto vaga, e il *trigonon*[78], uno strumento triangolare da mettere in relazione con quelli che, a partire dalla seconda metà del V secolo, fanno la loro comparsa anche nei simposi rappresentati sui vasi attici e che, pur nelle diverse varianti, vengono definiti arpe[79].

Rimane adesso da accennare ad un altro gruppo di strumenti, quello delle percussioni, del quale le fonti letterarie non offrono testimonianze rilevanti ma che, come le raffigurazioni vascolari ci dimostrano, era comunque impiegato all'interno del simposio. Tra questi lo strumento più attestato sono i *krotala* che, raramente impiegati da soli, erano spesso usati per fornire l'accompagnamento ritmico alle esecuzioni musicali o di danze[80]. È interessante notare che talvolta, per esempio nel caso della scena di simposio attribuita ad Eutimide[81], le due paia di *krotala* suonati da uno stesso personaggio sono resi con colori diversi, ed è probabile che con l'uso dei due colori si volesse indicare la diversità del materiale in cui erano realizzati gli strumenti affinché producessero suoni di timbro diverso.

Gli studiosi di musicologia sono unanimemente concordi nel sostenere che, almeno per quanto riguarda l'epoca arcaica e quella classica, la musica greca si esprimesse solo attraverso la melodia e che l'armonia nel senso moderno del termine non fosse conosciuta[82]. In effetti anche l'analisi delle scene di simposio nelle quali compaiono più strumenti musicali contemporaneamente sembrano confermare questa conclusione, poiché nella stragrande maggioranza dei casi, lo strumento effettivamente suonato è uno solo (di solito il doppio *aulos*), mentre gli altri che compaiono nella scena vengono semplicemente tenuti in mano dai partecipanti al simposio o sono addirittura appesi alla parete[83]. Nelle uniche due scene nelle quali, all'interno della stesso simposio, compaiono due strumenti suonati contemporaneamente[84], la distanza e la posizione dei suonatori non coordinata (in un caso si voltano addirittura le spalle) sembrano escludere un'esecuzione comune e fanno pensare che la contemporaneità dell'esecuzione vada piuttosto spiegata con la volontà da parte del pittore di inserire il maggior numero possibile di elementi caratterizzanti, piuttosto che con quella di rappresentare un concerto di due strumenti.

La danza, da considerare, come abbiamo già detto, una componente della μουσικὴ τέχνη al pari del suono e del testo, è anch'essa ben testimoniata nelle rappresentazioni del simposio: per il periodo più antico, quello che comprende cioè la produzione della ceramica a figure nere, le testimonianze a nostra disposizione attestano una sola variante, quella cosiddetta dei comasti[85]. Nel periodo successivo invece troviamo attestazioni più varie con rappresentazioni di danze ben caratterizzate per le quali talvolta siamo in grado di fare confronti con danze descritte dalle fonti e delle quali conosciamo il nome. È questo il caso di una scena di simposio attribuita al pittore di Licaone (fig. 6)[86], dove una danzatrice coperta da un perizoma e armata di lancia, elmo e scudo esegue un salto in avanti, mentre uno dei convitati l'accompagna suonando il doppio *aulos*. La presenza delle armi rende inequivocabile che si tratti di una danza pirrica ed, anche se le attestazioni iconografiche di questa danza all'interno del simposio sono estremamente rare[87], la pertinenza all'ambiente conviviale è confermata dalle testimonianze letterarie, in particolare da Senofonte che ci parla di questo tipo di danza eseguito durante il simposio come di un fatto consueto[88].

Un' altra scena interessante è quella in cui una danzatrice, vestita con chitone e la testa coperta da un berretto frigio (fig. 7)[89], si esibisce com-

[71] Plut., *Quaest. Conv.* I , 1-3; Athen., XIV, 628d ; XV, 694 a-b.

[72] *Ibidem.*

[73] Su questo problema si veda il contributo di M. Vetta, 'Un capitolo di storia di poesia simposiale (per l'esegesi di *Vespae* 1222-1248)', contenuto in appendice a Vetta 1983.

[74] Aristotele (*Ath. pol.* VIII, 1341a) la riserva ai suonatori professionisti.

[75] Uso per convenzione la terminologia adottata dai tedeschi (M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen,* Berlin 1949, p. 33), anche se recentemente questa definizione è stata contestata da chi preferisce considerare questo strumento come l'evoluzione di periodo classico della *phorminx* con la quale condivide tutte le caratteristiche strutturali (Maas-Mcintosh 1989, p. 139).

[76] Monaco, Ant. Samm. 8935, *ARV* 14, 3 bis; 1619.

[77] Plat., *Prot.* 347c-d ; Aristot., *Pol.* 50.

[78] Plat., com. *Lac.,* in Athen., XV, 665c = Kock I, n. 69, p. 620.

[79] Sui vari tipi di arpe si veda il fondamentale articolo di R. Herbig (Herbig 1929) il quale propone una classificazione in tre gruppi, accettata anche da Maas-Mcintosh 1989.

[80] Sul ruolo secondario dei *krotala* e degli altri strumenti a percussione cfr. West 1992 p. 122. Poiché appunto i *krotala* non fornivano una vera e propria linea melodica, ma soltanto un accompagnamento ritmico, si esclude fin dall'inizio la possibilità di un'esecuzione eterofonica. Per questo motivo nell'analisi dei casi nei quali è attestata la compresenza di più strumenti, ho tralasciato le scene dove il secondo strumento sia rappresentato dai *krotala.*

[81] Bonn, Akadem. Mus. 70, *ARV* 28, 12, *CVA* Bonn 1 tav. 16.

[82] Sul carattere essenzialmente monodico della musica greca almeno per tutta l'età classica: G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana,* Torino 1979, p. 15.

[83] Per un elenco di questo tipo di scene si vedano le liste in appendice.

[84] Louvre F 216, *ABV* 389, 4 = *CVA* Louvre 4 tav. 39, 1, 3 e 8; Coll. privata, cfr. Peschel 1984, fig. 219.

[85] Si veda la fig. 1 e la nota 20.

[86] Napoli, Mus. Naz. SA 281, *ARV* 1045, 9; 1588, 2.

[87] Mi è noto un solo altro esempio su un cratere a campana di fabbrica beota (Tebe, Mus. s.n.) sul quale si veda il riferimento di R. Lullies, 'Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei', in *AM* 65, 1940, tav. 7. Per le rappresentazioni della pirrica nella ceramica attica si veda l'intervento di J. C. Poursat, 'Danse armée dans la ceramique attique', in *BCH* 92, 1968, che a p. 599, nr. 50 tratta anche del nostro caso.

[88] Xen., *An.* VI , 12.

[89] Oxford, Ashmolean Mus. 1954. 230 (*ARV* 1422, 1). Si tratta in questo caso di un simposio particolare nel quale uno dei due convitati è chiaramente caratterizzato come Dioniso dal kantharos che tiene con una mano e dal tirso che stringe nell' altra. Quello del simposio di Dioniso è un tema che si sviluppa e conosce grande successo soprattutto con la ceramica a figure nere, ma che continua ad essere rappresentato anche nella produzione successiva sebbene assai più raramente e con alcune modifiche. Tra queste, come ha già notato K. Schauenburg nel suo articolo *Silene bei Symposion* in *JdI* 88, 1973, pp. 1-26, rientra anche la "Verbürgerlichung" dell'atteggiamento dei suoi partecipanti. Questa "Verbürgerlichung" renderebbe conto anche della presenza, in un simposio di Dioniso, di una danza della quale le fonti ci parlano a proposito dei simposi dei mortali.

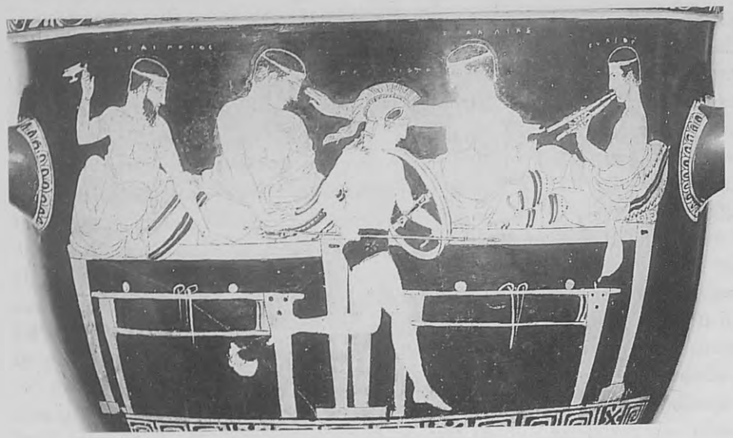


Fig. 6. Napoli, Mus. Naz. SA 281.



Fig. 7. Oxford, Ashmolean Mus. 1954. 230.

piendo dei passi con le braccia stese in avanti e le ginocchia piegate. Dalla posizione della danzatrice si intuisce facilmente che si tratta di un'esibizione di *oklasma*, una danza di origine orientale chiamata così dai Greci in riferimento alla posizione in ginocchio dei danzatori[90]. Dal momento che questa sembra essere l'unica attestazione iconografica di questo tipo di danza all' interno del simposio[91], un prezioso confronto ci è offerto ancora da Senofonte che, descrivendo il simposio celebrato per festeggiare il raggiungimento di un accordo con i Paflagoni, ricorda un soldato misio che esegue questa danza[92]. Una ulteriore concordanza con le fonti è riscontrabile anche per quanto riguarda il tipo di accompagnamento previsto per questo tipo di danza: nella nostra scena infatti la danzatrice è accompagnata da un satiro che suona il doppio *aulos*, lo stesso strumento rammentato anche dalle fonti a proposito di questa danza[93].

Il quadro presentato fin qui riflette in gran parte una situazione che si sviluppò in epoca arcaica e mantenne la sua vitalità nel periodo classico ma, a partire dagli anni della guerra del Peloponneso, nel campo della teoria musicale vennero maturando dei cambiamenti che influenzarono profondamente anche la musica del simposio e di riflesso i vari tipi di intrattenimento conviviale. Infatti le riforme di Timoteo e degli altri autori di ditirambi che investirono la tragedia dopo la metà del V secolo, introducendo un nuovo tipo di musica in cui la melodia acquistò il predominio sulla struttura metrica del testo e l'uso delle *harmoniai* e dei ritmi si rese indipendente dal genere della composizione[94], non rimasero prive di conseguenze nemmeno per gli altri generi poetici. Infatti tutte queste novità, nonostante l'opposizione di alcuni ambienti della quale ci rimane un'eco negli attacchi di Aristofane e di Platone[95], influenzarono il gusto degli ascoltatori e questi, una volta abituatisi al nuovo tipo di musica, finirono per trovare prevedibili e obsolete le melodie che accompagnavano le esecuzioni poetiche del simposio.

D'altra parte, la tecnica di questa nuova musica alla quale l'orecchio si era ormai abituato, si fece man mano sempre più complessa, cosicché le esecuzioni strumentali cessarono di essere alla portata dei convitati divenendo esclusiva competenza di suonatori professionisti[96]. Dal IV secolo l'uso di intonare canti a turno tra i vari convitati sopravvisse soltanto in ambienti culturalmente ed economicamente inferiori oppure in aree geograficamente isolate, come testimoniano sia la notizia di Polibio che racconta di *skolia* eseguiti ancora al suo tempo in Arcadia, sia la raccolta di *skolia* alla quale attingevano i mercenari di Tolomeo Soter[97].

Nelle riunioni alla moda i canti conviviali si fecero sempre più rari, lasciando il posto ad altre forme di intrattenimento, come testimonia un passo delle *Quaestiones Conviviales* dove i commensali, discutendo su quali siano gli intrattenimenti adatti alle riunioni simposiali, concedono un ruolo piuttosto limitato alla musica ed esaltano invece i discorsi filosofici[98].

Nel periodo ellenistico il simposio, pur continuando a godere di popolarità soprattutto presso le corti dei vari sovrani che ne fecero spesso uno strumento di ostentazione delle loro ricchezze e del loro potere, cessò di costituire il luogo privilegiato per l'ispirazione e la sperimentazione dei vari generi poetici e venne soppiantato in questo suo ruolo da altri ambienti, quali i teatri, le scuole e le biblioteche[99].

[90] Hel., *Aith.* IV, 17.

[91] Una lista di testimonianze iconografiche di questa danza si trova in un articolo di B. Schweitzer, 'Der Paris des Polygnots', in *Hermes* 7, 1936, pp. 291-292. Si veda anche F. Brömmer, '*Antike Tänze*', in *AA* 104, 1989, in part. pp. 488-489.

[92] Xen., *An.* VI, I, 9 e ss.

[93] Pollux., IV, 100; Hel., *Aith.* VI, 1, 10 dove, oltre al doppio *aulos,* è ricordata anche la *pektis*.

[94] Sulle evoluzioni della musica e i cambiamenti di gusto cfr. G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana, Torino* 1979 pp. 36-41; West 1992, pp. 356-372.

[95] Aristoph., *Ranae, passim; idem, Thesm.* 100 ; Plat. *Pol.* III, 397c ; X , 595a ss.

[96] Dell'influenza esercitata da questi cambiamenti musicali sugli usi del simposio si era già accorto G. Pasquali (*Orazio lirico*, Firenze 1920, p. 344 e ss.).

[97] *Ibidem* , pp. 345-346.

[98] Plut., *Quaest. Conv.* VII, 8.

[99] Sulle evoluzioni del simposio in età ellenistica si veda l'ultimo paragrafo del contributo di Vetta 1992, in part. pp. 215- 218 e l' intervento di N. R. E . Fisher, 'Greek Associations, Symposia and Clubs', in M. Grant - R. Kitzinger (a cura di), *Civilization of the Ancient Mediterranean. Greece and Rome*, New York 1988, II, pp. 1167-97, in part. pp. 1189-97.

Abbreviazioni supplementari:

Dentzer 1982 = J. M Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le proche orient et le mond grec du VII siécle avant J.C.*, Paris 1982.

Fehr 1971 = B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn 1971.

Herbig 1929 = R. Herbig , 'Griechischen Arfen', in *AM*, 54, 1929, pp. 164-193.

Immerwahr 1990 = H. R. Himmerwahr, *Attic Scripts: a Survey*, Oxford 1990.

Käser-Vierneisel 1990 = B. Käser - K. Vierneisel [a cura di], *Kunst der Schale-Kultur des Trinkens*, 'catalogo della mostra', München 1990.

Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, *Un flot d' images: une esthetique du banquet grec*, Paris 1987.

Maas-Mcintosh 1989 = M. Maas - J. Mcintosh Snyder, *Stringed Instrument of Ancient Greece*, New Haven 1989.

Peschel 1984 = I. Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfiguren Vasenmalerei des VI-IV Jahr. v. Chr.*, Frankfurt 1984.

Reitzenstein 1893 = R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893.

Vetta 1983 = M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio*, Bari 1983.

Vetta 1992 = M. Vetta, 'Il simposio: la monodia e il giambo', in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma 1992, vol. I pp. 172-218.

West 1992 = M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

APPENDICE

CERAMICA ATTICA A FIGURE NERE

IL DOPPIO AULOS.

Suonatrice:
Samo, Vathy Mus. 2235, *ABV* 26, 27
Atene, Mus. Naz. CC821, *CVA* Atene 3, tavv. 40-41
Firenze, Mus Arch. 94341, *ABV* 344; *CVA* Firenze 5, tav. 29, 1
Suonatore:
Parigi, Louvre F2, *CVA* Louvre 3, tav. 10, 1
Monaco Ant. Samm. SL 461, Käser-Vierneisel 1990, fig. 36. 2, 41. 1, 45. 5
Convitato:
Taranto, Mus. Naz. 110. 39, *ABV* 64, 13
Oxford, Ashmolean Museum 19744. 344, J. Boardman in *AA* 91, 1976, fig. 177
Würzburg, Wagner Mus. 328, *ABV 343*, 2

LA LYRA.

Convitato:
Basilea, Coll. Privata, K. Schauenburg in *JdI* 88, 1973, fig. 16
Strumento appeso alla parete:
Londra, British Mus B 382, *ABV* 51, 5; *CVA* British Mus. 2, tav. 9, 1
Würzburg Wagner Mus L449, H.A. G. Brijder, *Siana Cup sand Komast Group*, Amsterdam 1983, n. 114
Omaha, Joselyn 1963. 40, *CVA* Joselyn 1, tavv. 10, 1-4 e 11, 2; *PARA* 9
Parigi, Louvre E 623, *ABV* 83,1; *CVA* Louvre 12, tav. 158, 4 e 6
Würzburg , Wagner Mus. H 5169, *ABV* 195, 5

IL BARBITOS.

Strumento alla parete:
Parigi, Louvre F 314, *CVA* Louvre 2 , tavv. 6, 1-4 e 8, 2-3
Compiègne, Mus. Vivenel 1065, *ABV* 388, 1; *CVA* Compiègne 1, tav. 10, 3

LA KITHARA.

Strumento alla parete:
Malibu , P. Getty Mus. 86. Ae 106, *CVA* Malibu 1, tavv. 50, 3-4 e 51, 3-6

INSIEME DI PIÙ STRUMENTI.

Parigi, Louvre F 216, *ABV* 389, 6; *CVA* Louvre 4, tav. 39, 1, 3, 8

CERAMICA ATTICA A FIGURE ROSSE

IL DOPPIO AULOS.

Suonatrice:
Monaco, Ant. Samm. 8935, *ARV 1*4, 3 bis; 1619
Leningrado, Hermitage, B 644, *ARV* 16, 15
Yale, University Mus. 163, *ARV* 36, a
Madrid, Mus. Arch. Naz. 11267, *ARV* 58, 53; *CVA* Madrid 2, tavv. 1, 3 e 4, 1
Brussel Mus. Royaux A 717, *ARV* 355, 45; *CVA* Brussel 2, tavv. 12-13
Parigi, Louvre G 135, *ARV* 355, 45
Chiusi, Mus Arch. Naz. s.n., *ARV* 389, 24; *CVA* Chiusi 2, tavv. 16, 1 e 19, 5
Basilea, Ant. Mus. BS 489, *ARV* 454, 1; *CVA* Basilea 2, tav. 23
Castel Ashby, Mus. 58, *ARV* 455, 8; *CVA* Castel Ashby, 1 tavv. 36 e 32
Gotha, Schlossmus. 49, *ARV* 467, 119; *CVA* Gotha 1, tavv. 43, 4; 44, 1-2; 45, 1-3; 46, 1-4
Ferrara, Mus Arch. Naz. T 364 VT 3001, *ARV* 524, 19; *CVA* Ferrara 1, tav. 40, 1-2
Baltimora, Walters Gall. 48. 66, *ARV* 543, 36; *CVA* Baltimora 1, tavv. 16 e 19, 2
Roma, Villa Giulia 27248, *ARV* 543, 37, *CVA* Villa Giulia 4, tavv. 11, 1-2
Brooklyn, Mus. 09. 6, *ARV* 547, 34
Ferrara, Spina Mus. Naz. T 818 VT 3004, *ARV* 548, 36; *CVA* Ferrara 1, tav. 37, 3-4
Parigi, Louvre G 355, *ARV* 563, 10; *CVA* Louvre, tav. 25, 9-11
Trieste, Mus. Civico S 391, *ARV* 567, 2; *CVA* Trieste 1, tav. 1, 3-4
Basilea, AntikenMus. BS 486, *ARV* 612, 2; *CVA* Basilea 3, tavv. 3; 4, 1-6; 5, 1-4.
Bologna, Mus. Civico 279, *ARV* 612, 3; *CVA* Bologna 4, tavv. 62, 1-4; 63, 5-6; 64, 7-8; 65, 9-10; 66, 11-12
Londra, British Mus. E 454, *ARV* 1028, 14; *CVA* British Mus. 3, tav. 24, 1a- c
Londra, British Mus. E 453, *ARV* 1039, 8; *CVA* British Mus. 3, tav 23, 4 a-c
Altenburg, Lindenau Mus. 325, *ARV* 1055, 66 bis; *CVA* Altenburg 2, tav. 57
Parigi Louvre G 497, *ARV* 1064, 4; *CVA* Louvre 4, tav. 35, 1-3
Parigi, Louvre G 415, *ARV* 1070, 2; *CVA* Louvre 4, tav. 20, 3-6 e 8
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T VT 84 3303, *ARV* 1098, 28
Baltimora, Walters Gall. 48. 57, *ARV* 1098, 29; *CVA* Baltimora 3, tavv. 17 e 19, 3
Würzburg, Wagner Mus 528, *ARV* 1107
Roma, Villa Giulia 3583, *ARV* 1109, 27; *CVA* Villa Giulia 1, tav. 10, 1-3
Palermo, Mus. Naz. 2380, *ARV* 1113, 1
Ferrara, Mus Arch. Naz. T 709, *ARV* 1118, 17; *CVA* Ferrara 1, tav. 39, 3-4
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T11, *ARV* 1144,11
Frammento da Al-Mina, J.D. Beazley in *JHS* 59, 1939, n. 48
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 545, *ARV* 1166, 8; *CVA* Ferrara 1, tav. 39, 1-2
Parigi, Louvre G 520, *ARV* 1190, 29; *CVA* Louvre 5, tav. 5, 2-3
Francoforte, Mus. für Frühgeschichte VF 147, *ARV* 1276, 9; *CVA* Frankfurt 2, tavv. 77, 3-4 e 78, 3
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Mus. AT 264, *ARV* 1279, 47; *CVA* Braunschweig 1, tav. 18, 6
Chiusi, Mus Arch Naz. 264, *ARV* 1280, 60; *CVA* Chiusi 2, tavv. 17, 3 e 20, 5 430
Firenze Mus. Arch. 3938, *ARV* 1280, 63; *CVA* Firenze 4, tav. 149, 2
Altenburg, Lindenau Mus. 296, *CVA* Altenburg 2, tav. 13
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T VP 108, *ARV* 1313, 12
Madrid Mus Arch. Naz. 11020, *ARV* 1333, 7; *CVA* Madrid 2, tav. 14, 2
Londra, British Mus. E 811, *ARV* 1334, 26; *CVA* British Mus. 6, tav. 104, 1
Los Angeles, County Mus 50. 8. 34, *ARV* 1422, 2; *CVA* Los Angeles 1, tav. 32, 1-3
Parigi, Louvre G 522, *ARV* 1426, 25; *CVA* Louvre 5, tav. 5, 4-5
Parigi, Louvre G 524, *ARV* 1427; *CVA* Louvre 5, tav. 5, 11-12
Parigi, Louvre G 523, *ARV* 1433, 30; *CVA* Louvre 5, tav. 5, 9-10
Copenhagen, Mus. Naz. VIII 83, *ARV* 1433, 31; *CVA* Copenhagen 8, tav. 355, 2
Madrid, Mus. Arch. Naz. s.n. , *ARV* 1433, 32 bis
Baltimora, Robinson Coll. s.n , *CVA* Baltimora 3, tav. 17, 2
Torino, Mus. di antichità 4701, *CVA* Torino 2, tav. 11, 5-6
Leida, Rikjsmus. GNV 7, *CVA* Leiden 3, tav. 148
Vienna, Kunsthist. Mus. 910, *ARV* 1442, 1; *CVA* Wien 3, tav. 133, 4-6
Parigi, Louvre G 225, *CVA* Louvre 5, tav. 6, 2-3
Firenze, Mus. Arch. 4003, *CVA* Firenze 2, tav. 46, 2
Leningrado, Hermitage 72, K. Schefold *Untersuchungen zu den kertscher Vasen*, Berlin 1937, tav. 27, 4.
Suonatore:
Monaco, Ant. Samm. 2616, *ARV* 147, 17
Parigi, Cabinet des Medailles 583, 585, 717, *ARV* 372, 28
Monaco, Ant. Samm. 2646, *ARV* 437, 128
Baltimora, Robinson Coll. s.n., *CVA* Baltimora 2, tavv. 13 e 14
Firenze, Mus. Arch. 3922, *ARV* 432, 55; *CVA* Firenze 3, tav. 90, 1-3
New York, Metr. Mus. 20. 246, *ARV* 467, 118; 1654
Monaco Ant. Samm. 2643, *ARV* 467, 126
Ginevra, Mus. d'art et d'histoire I 519, *ARV* 792, 49
Siracusa, Mus. Arch. Naz. 43927, *CVA* Siracusa 1, tav. 13, 3
Convitato:
Bonn, Akadem. Mus. 70, *ARV* 28, 12; *CVA* Bonn 1, tav. 16
Monaco, Ant. Samm. 2616, *ARV* 147, 17
Monaco, Ant. Samm. 2636, *ARV* 317, 16
Monaco, Ant. Samm. 2635, *ARV* 339, 57
New York, Metr. Mus. 16.174. 41, *ARV* 355, 35
Berlino, Staatl. Samml. F 2298, *ARV* 364, 52; *CVA* Berlin 2, tav. 64, 1-2 e 66, 5
Berlino, Staatl. Samm. F 2286, *ARV* 365, 59
Berlino, Staatl. Samm. F 2299, *CVA* Berlin 2, tav. 95
Genova, Mus. Pegli 1158, *ARV* 382, 186; *CVA* Genova 1, tav. 3
Cleveland, Mus. of Art, R. Guy in *Arts in Virginia* 21: 2, 1981 pp. 8-9
Cambridge, Corpus Christi College s.n., *ARV* 402, 12; 1651
Karlsruhe, Landes Mus. 70/395, *CVA* Karlsruhe 3, tavv. 30-32
Berlino, Ant. Samm. F 2270, *ARV* 455, 3; *CVA* Berlin 2, tavv. 92, 1-2; 94, 1
Würzburg, Wagner Mus. 481, *ARV* 466, 117
Lipsia, Università T 3367, *ARV* 467, 122
Basilea, coll. privata, K. Schauenburg in *AM* 86, 1971, pp. 43-54, tavv. 38-39
Vienna, Kunsthist. Mus. 824, *CVA* Vienna 2, tav. 89, 1-3
Kassel, Staatl. Samm. T 429, *ARV* 904, 70; *CVA* Kassel 1, tavv. 38, 1-2; 39, 3; 40, 5
Napoli, Mus Arch. Naz. SA 281, *ARV* 1045,9; 1588, 2

LA LYRA.

Suonatrice:
Berlino, Staatl. Mus. F 4221, *ARV* 61, 73; *CVA* Berlin 2, tavv. 54, 1-3 e 65, 1
Suonatore:
New York, Metr. Mus. 07. 286. 47, *ARV* 175, 1631
Convitato:
Londra, British Mus. E 159, *ARV* 24, 9; *CVA* British Mus. 5, tavv. 70, 1 e 72, 1
Los Angeles, County Mus. 5890. 48 , *ARV* 567, 3; *CVA* Los Angeles, 1 tav. 30, 1-3
Firenze, Mus. Arch. 3946, *ARV* 792, 51; *CVA* Firenze 3 tav. 107, 1-3
New York, Metr. Mus. 96. 18. 143;
Amsterdam Pierson Mus. 2849 e 3. 2240, *ARV* 863, 3; *CVA* Amsterdam 1, tav. 56
Cambridge, Fitzwilliam Mus. N 147, N 160, N 161, *ARV* 1333, 5; *CVA* Cambridge 2, tav. 27, 14
Madrid, Mus. Arch. Naz. 11045, *ARV* 1345, 8; *CVA* Madrid 2, tav. 11, 1a-b
Strumento appeso alla parete:
Copenhagen, Mus. Naz. 3880, *ARV* 373, 36; 1649; *CVA* Copenhagen 3, tavv. 141-142

IL BARBITOS.

Convitato:
Parigi, Louvre G 30, *ARV* 15, 9; 1619; *CVA* Louvre 8, tavv. 27, 8-9; 28, 1 e 4
Parigi, Louvre G139-140, *ARV* 120, 1; *CVA* Louvre 19, tavv. 66, 3-4
Coll. privata , Lissarrague 1987, fig. 68
Würzburg, Wagner Mus. 472, *ARV* 137
Adria, Mus. Civico BC 45, *ARV* 176, 2; *CVA* Adria, tav. 3, 4
Firenze, Mus. Arch. 151597, *ARV* 275, 49
Bologna, Mus. Civico C 100, *CVA* Bologna 1, tavv. 23, 1-3
Francoforte, Mus. für Kunsthandwerke KH WM05, *PARA* 348, 89; *CVA* Frankfurt 2, tav. 59, 4
Orvieto, Mus. dell' Opera del Duomo, *ARV* 359, 19; *CVA* Musei Umbri, tav. 7
Londra, British Mus. E 784, *ARV* 382, 184; 1538; *CVA* British Mus. 3, tavv. 36, 1 e 38, 1
Roma, Villa Giulia, 867, *ARV* 382, 187; 1649; *CVA* Villa Giulia 1, tav. 2, 3-5
Roma, Mus. Vat. s.n., *ARV* 427, 2
Karlsruhe, Landes Mus. 69/35. 86/360; *CVA* Karlsruhe 3, tavv. 1-3 e 34
Milano, Coll. Hamilton C 354, *ARV* 567, 4
Bologna, Mus. Civico 308, *ARV* 1 029, 28; *CVA* Bologna 4, tavv. 89, 1-2; 90, 3-4
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 310B 10461, *ARV* 1097, 24 bis

L'ARPA.

Suonatrice:
Atene, Mus. Naz. 15308 *ARV* 1249 17,
Napoli, Mus. Arch. Naz. H 2202, Herbig 1929, p. 177 n. 2

I KROTALA.

Suonatrice:
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 897 B 29472, *ARV* 1164, 56 bis
Convitato:

Atene, Mus. Naz. 1357, Lissarrague 1987, fig. 102

IL TYMPANON.
Eros:
Parigi, Louvre G 521, *ARV* 1441, 1; *CVA* Louvre 5, tav. 5, 6-8

INSIEME DI PIÚ STRUMENTI.
Copenhagen, Mus. Naz. 13365, *ARV* 185, 32; *CVA* Copenhagen 8, tav. 331
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 153 2812, *ARV* 290, 11; *CVA* Ferrara 1, tav. 35, 3-4
Londra, British Mus. E68, *ARV* 371, 24; 1649
Roma, Mus. Gregoriano s.n., in *Museum Etruscum Gregorianum*, II, Roma 1842, tav. 85
Coll. privata, Peschel 1984, fig. 219
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 103 B 7988, *ARV* 840, 59
Roma, Villa Giulia 3584, *ARV* 1028, 15; *CVA* Villa Giulia 1, tav. 11
Monaco, Ant. Samm. 2410, *ARV* 1069, 1; *CVA* Monaco 5, tavv. 250, 1-4; 251, 3-4
Vienna, Kunsthist. Mus. 681, *ARV* 1166, 89; *CVA* Vienna 2, tav. 98, 1-2
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 425 B 20296, F. Berti-D. Restani (a cura di), *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica attica di Spina,* Bologna 1988, n. 25

	Figure nere 600-480	Figure rosse 520- 450	Figure rosse 450-370	Totale
Doppio *aulos*				**113**
suonatrice	4	24	41	69
suonatore	2	9	0	11
convitato	3	20	2	25
strum. appeso	2	6	0	8
Lyra				**29**
suonatrice	0	2	0	2
suonatore	0	1	0	1
convitato	1	6	4	11
strum. appeso	6	5	3	14
Barbitos				**29**
suonatrice	1	0	0	1
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	16	4	20
strum. appeso	2	6	0	8
Kithara				**2**
suonatrice	0	0	0	0
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	0	0	0
strum. appeso	1	1	0	2
Arpa				**2**
suonatrice	0	0	2	2
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	0	0	0
strum. appeso	0	0	0	0
Krotala				**7**
suonatrice	0	3	1	4
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	3	0	3
strum. appeso	0	0	0	0
Tympanon				**1**
suonatrice	0	0	0	0
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	0	0	0
Eros	0	0	1	1
strum. appeso	0	0	0	0

N.B.
Nel compilare la presente tabella si sono conteggiati anche quei casi in cui uno strumento compare in una scena con un ruolo secondario (p. e. tenuto in mano da qualche personaggio o appeso alla parete) mentre lo strumento effettivamente suonato è un altro. Nelle liste invece ogni vaso è stato preso in considerazione una sola volta ed è stato inserito all'interno di un solo gruppo tenendo conto dello strumento principale.

FREGIO FITTILE DI ETÀ TARDOARCAICA DA ARPI

Marina Mazzei

Sempre più mirata si rivela la scelta, intrapresa già alcuni anni fa, di impostare uno scavo sistematico nell'area dell'abitato ellenistico di Arpi. Alle necropoli per le quali in questo sito si prospetta ormai quasi inutile un intervento di indagine programmata, considerata la loro devastazione operata dallo scavo clandestino, senza dubbio sono da privilegiare i contesti pubblici o abitativi che restituiscono una complessità insediativa di grande interesse. È questo il caso dello scavo della "casa del mosaico dei grifi e delle pantere" iniziato nel 1992 e già altre volte presentato in relazione al grande interesse del suo apparato decorativo, pavimentale e parietale[1].

La casa, della quale ancora deve essere completata l'indagine, fu costruita agli inizi del IV a.C. La sua impostazione planimetrica rimase pressoché uguale decenni dopo quando, verso la fine dello stesso secolo, si procedette a riorganizzare il suo sistema decorativo. Nella prima fase, cioè quella del IV secolo iniziale, fu uso dei suoi costruttori reimpiegare fra il pietrame delle fondazioni a secco materiale più antico reperito, presumibilmente, da costruzioni esistenti nella stessa zona. Frammenti fittili come quelli che ora si presentano e antefisse di diverse tipologie sono state riutilizzate come materiale di costruzione, secondo una consuetudine che nello stesso contesto di scavo si riscontra anche in una fase precedente[2].

L'architettura ad Arpi nel tardoarcaismo.

Le riflessioni che il fregio fittile oggetto di questo contributo suggerisce richiedono di aprire sin dall'inizio una parentesi, breve, sull'ambiente culturale del ritrovamento e, in particolare, sulle forme di architettura attestate in quest'area della Daunia fra i secoli VI e V a.C. Come è già noto una quantità rilevante di antefisse fittili si distribuisce, in modo non omogeneo per frequenza e per tipi, nei centri della Daunia dal tardo arcaismo all'ellenismo iniziale consentendo di ipotizzare, salvo altri casi d'impiego di questi elementi architettonici (case, *sema* tombale), una presenza piuttosto rilevante di edifici con funzione sacra[3]. E, ad esempio, nel caso di Arpi, la distribuzione sparsa nell'ambito di uno stesso insediamento di ritrovamenti di antefisse, fa credere che tempietti fossero dislocati in più luoghi, forse in relazione con le varie aggregazioni di comunità che in modo sparso si distribuivano all'interno dell'abitato. Tuttavia, altre possibili ubicazioni dei tempietti dauni vanno riconosciute presso le viabilità, come testimonia l'edificio del Regio Tratturo di Tiati[4] e, in qualche caso,

[1] M. Mazzei, in 'Notiziario delle attività di tutela (giugno 1991-maggio 1992)', in *Taras* 12.2, 1992, pp. 239-241; *Eadem*, in 'Notiziario delle attività di tutela (giugno 1992-dicembre 1993)', in *Taras* 14.1, 1994, pp. 62-64; *Eadem*, in 'Notiziario delle attività di tutela (gennaio-dicembre 1995)', in *Taras* 16.1, 1996, pp. 36-38. Vedi anche Mazzei 1995, p. 31 e *passim*.

[2] È il caso di una sepoltura a grotticella, che interessa la stessa area poco prima dell'impianto della casa aristocratica, per la cui porta di chiusura fu utilizzata metà di una stele daunia poggiandola sulla lastrina n. 1. In particolare il reimpiego di una stele rappresenta il segno evidente, oltre che della necessità di reperire materiale di costruzione, anche della fine di un'ideologia che per più di duecento anni aveva caratterizzato in Daunia anche la comunità arpana. Più in generale sul reimpiego ad Arpi: Mazzei 1995, p. 175.

[3] Sulle antefisse della Daunia: M. Mazzei, 'Appunti preliminari sulle antefisse fittili di tipo "etrusco-campano" nella Daunia preromana', in *Taras* 1.1, 1981, pp. 17-33; Mazzei 1985. Antefisse più vicine al modello capuano possono ritenersi un esemplare inedito dall'area di Tiati e un altro, anch'esso con testa inscritta nel nimbo, dal Molise: P. Curci, 'S. Giacomo degli Schiavoni (S. Pietro)', in S. Capini e A. Di Niro (a cura di), *Samnium. Archeologia del Molise*, Roma 1991, p. 181, d 152.

[4] Sull'edificio di Tiati vedi M. Mazzei, *Tiati. I sistemi di decorazione architettonica di età preromana e romana e l'esempio dell'edificio del Regio Tratturo*, (in corso di stampa); *Eadem*, 'Documenti di cicli figurativi in terracotta dalla Daunia preromana e romana', in *Ostraka* 3.1, 1994, pp. 189-195. Sono due le fasi riconosciute, la prima inquadrata nell'ambito del V secolo (prima metà), la seconda della prima metà del IV secolo consistente nella sostituzione delle antefisse con tipi pentagonali e nella pavimentazione dell'accesso con un tappeto di ciottoli di fiume.

Amphictyon, en accueillant Dionysos, reçoit le secret du mélange et délivre un code du bon usage du vin. La cité est augmentée du vin mélangée.

Les représentations théâtrales se déroulaient devant des spectateurs à l'imagination stimulée per le vin des carrefours et du théatre. Le vin, les cérémonies civiques et les représentations se combinent solidairement. Le théatre est une forme de sociabilité au coeur de la vie publique. Il relance l'interrogation sur la vie en commun. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre des voies pour prolonger la réflexion. Dionysos est véritablement un dieu du politique, le théatre est son affaire.

C. Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos - Iconografia dionisiaca VIII.*

The subject of this article is the cup of the Kallis Painter in Naples, which features busts of Dionysus and Semele on side A and of Dionysus and three Nymphs on side B. At first glance, the inscriptions provide a straightforward interpretation. Nevertheless, a significant number of interpretative problems remain unexplained: Why is the mother of Dionysus portrayed as a young girl? Does a relationship exist between the two sides of the cup? How is Semele's so far unexplained singular gesture to be interpreted? The answer to these questions lies in the images themselves and their iconographical context. The context comprises Attic, Corinthian and Ionian cups of the first half and middle of the 6th century B.C. featuring either female busts or Dionysus encountering women. This type of decoration belongs, as do the cups, to the symposium. But within the symposium it is aimed at the women, i. e. the hetaeras, whose status corresponds to that of the mythical Nymphs and is thus clearly distinguished from the status of the legitimate brides and matrons. Semele also remains a Nymph, although she has become the mother of Dionysus because she died before the birth of her first child. Hence her resemblance to the hetaeras on side B. The comparison of the other motifs in both paintings – vine and ivy, kantharos and drinking horn – suggests that side B of the cup evokes a previous phase of side A, that the Kallis Painter was thus alluding to a process, a development from one state to another. Semele' s gesture can equally be interpreted as a reference to Mysteries. A lot of what we know about the Dionysian mysteries of the 6th and 5th centuries B.C. supports this interpretation. I shall finally try to characterize the singular religious atmosphere of ancient Capua, the finding place of both our cup and some of the well-known so-called Lenaia-stamnoi.

M. Vidale - G. Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione.*

The famous "Foundry Cup" at Berlin is one of the two existing classic vessels representing the manufacture of large bronze statues (the other being a b.f. hydria at Florence representing a single bronzesmith assembling the statue of a horse). The cup has been the subject of numberless but partial quotations by art historians and archeometallurgists; nonetheless, an attempt at an overall evaluation of the iconographic program is still missing. This paper takes into account problems such as the locational context of the depicted scenes, their relative chronological setting, some possible hints about the organisation of labour, including the number and the identity of the depicted craftsmen.

Then it discusses the functional nature of manufacturing tools and infrastructures, as well as the details and implications of the other depicted objects, among which range a group of "votives" whose interpretation confronts us with a substantial dimension of ambiguity. The problem of the iconographic nature of the two statues under manufacture, in spite of the authors' efforts, cannot be fully solved. The most rewarding interpretation approach, in every case, seems to be a "structuralistic" reading: it reveals a coherent figurative program aimed at expressing a positive image of the senior craftsmen, and at making explicit a hierarchy of three couples of actors belonging to as many social levels (affluent citizens, senior craftsmen, young apprentices, significantly active on the external surface of the vessel) under the sacralizing authority of two divine figures (Hephaistos and Thetis, in the interior). The paper argues that this semantic effort, and not a plain illustration of manufacturing techniques, was the main concern of the painter. Such a conclusion might question the "classic" definition by J.D. Beazley who labelled the Foundry Painter as "A Greek Realist'. Finally, the authors argue that both the images and the inscriptions appearing on this important vessel might have been selected and positively evaluated by its new etruscan owners on the base of two peculiar cultural misunderstandings.

B. Bessi, *La musica del simposio : fonti letterarie e rappresentazioni vascolari.*

One of the most significant features of the symposium in the Archaic and Classical periods was indubitably the μουσιχὴ τέχνη, a combination of text, music and dance. The present article combines the information provided by iconographic documents – especially figured scenes on Attic pottery – with the testimony of literary sources to sketch the history of the successful association of music with the consumption of wine, confirming and sometimes adding to what is already known from previous literary studies on the poetic genres and musical instruments favored in symposia.

M. Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi.*

Two fragments of a fictile frieze of the late Archaic period found at Arpi in the "House of the Mosaic of the Gryphons and Panthers" were re-employed in the foundations of the fourth-century-BC building phase. On the outside of the same house an equine protome, probably an acroterion, was found. These are the only surviving vestiges of a temple that is extremely interesting, being evidence of close relations between north-central Daunia and the Campanian-Etruscan world. The publication of these fragments calls for a reconsideration of these relations, in the light of previous finds as well as the present one.

S. Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora.*

On the basis of new documents consisting of stamps on the handles of Greek-Italic amphorae and on bricks found on Pithekoussai, the author analyzes the Greek epigraphic occurrences of the Oscan praenomen *Mamereks*, concluding that epigraphs only show the form Μάμαρκος, notwithstanding the fact that they date from the Hellenistic period, when the phenomenon of weakening in Oscan had already resulted in a transition to the form *mamereks*, an evolution that is also well attested in Etruscan.

The fact that only the pre-weakening form of the praenomen is used in Greek indicates that Greek adopted it before the occurrence of the phenomenon of weakening in Etruscan and Oscan, i.e., around the sixth century BC, or possibly even earlier. Furthermore, Greek maintained this form even after the form *mamereks* had prevailed in the Italic and Etruscan world, with which the Greeks maintained close relations, and from which they had borrowed the name.

On the basis of the Greek form of the Oscan praenomen, I was able to propose a different explanation for the names assigned in the Western Greek world to the father and son of Pythagoras of Samos. The probable true name of the father of the philosopher, Μνήσαρχος – pronounced Μνάσαρχος in the Doric areas of Great Greece – coexisted at some time with Μάμαρκος, which literary sources handed down to us in the forms Μάμερκος and Μάρμακος. As to the name Μνήμαρχος, it is the result of a "re-Graecization" based on Μάμαρκος, but closer to the original name Μνήσαρχος.

E. Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator acque Augustae *(10 d.C.).*

Recent studies on the meaning of the figures in Roman censuses and the urbanization of pre-industrial societies call for a reinterpretation of the ancient sources on the population of Campania from the third to the first century BC. In this period, the inhabitants of the region seem to have been more numerous than K. J. Beloch claims, and their distribution among the cities and the countryside also appears to have been different from what he maintains.

The author estimates the population of Campania in the Hannibalic period between 594,000 and 905,000, and between 1,070,000 and 1,426,000 in the Augustan age. He also believes that no more than 10 to 15% lived in towns.

G. Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un curator aquae Augustae (10 d.C.).*

An hitherto unknown, underground gallery, probably built as the other tunnels in the region by the famous architect Cocceius, by-passes the Scalandrone hill on the road from the shore of Lucrine Lake to Baiae. In the tunnel an important inscription, inscribed on the tuff and dated 10 AD, bears witness of the earliest curator aquae Augustae, i. e. the great Serino aqueduct built by Augustus; the curator permits to open an haustus (water-point). When Nero conceived the colossal plan of linking the Portus Iulius to the Tiber with a navigable canal, the gallery became useless because of the spectacular alterations of the physical environment involved by the works.

ISSN 1127-7130