

L'ESTASI MUSICALE E POETICA NELLA RAPPRESENTAZIONE FIGURATA GRECA TRA VI e V SECOLO A.C.

Danila Tomassetti

DIPARTIMENTO DI LETTERE, ARTI E SCIENZE SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN BENI ARCHEOLOGICI E STORICO-ARTISTICI

RELATORE: Chiar.ma Prof.ssa Oliva Menozzi

CORRELATORE: Chiar.mo Prof. Carmine Catenacci

ANNO ACCADEMICO 2017-2018

Alla memoria della Prof.ssa Sara Santoro

Καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
βῆις πολυκωκύτους εἰς Ἄϊδαο δόμους,
οὐδέποτ' οὐδὲ θανῶν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
ἄφθιτον ἀνθρώποις' αἰὲν ἔχων ὄνομα

Thgn. 243-246

Premessa

Lo schema figurativo che, in pittura greca, rappresenta l'estasi musicale e poetica si sviluppa e ha il proprio apice prevalentemente nelle raffigurazioni vascolari dell'Atene di V secolo a.C. In questo periodo, infatti, si verifica "a veritable explosion of new musical subjects and a dramatic transformation of old ones",¹ dovuto soprattutto al susseguirsi di cambiamenti politici e all'emergere di nuove dottrine educative e filosofiche. Nonostante gran parte degli stessi soggetti e contesti fosse rappresentata anche sui precedenti vasi a figure nere, è solo con la nuova tecnica a figure rosse che il "gesto estatico" viene codificato e canonizzato, entrando a far parte del repertorio gestuale iconografico.

Dopo un lungo e attento lavoro di ricerca delle immagini, condotto per la maggior parte grazie a risorse online, tra cui il database del Beazley Archive² (il quale già permette un grande risparmio di tempo grazie all'uso di parole-chiave e limiti temporali), il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* e cataloghi di musei, cartacei o online, è emerso che la quasi totalità delle pitture vascolari individuate è di fattura ateniese (a parte una kylix forse beota), e gran parte delle ceramiche proviene da tombe dell'area italica (Magna Grecia, Etruria o avamposti commerciali attici). Ciò testimonia chiaramente il ruolo preminente di Atene in ambito culturale, la cui importanza si riflette nelle realizzazioni del vasellame da simposio raffigurante momenti di estasi musicale e poetica; un prodotto che incontrava il largo favore non solo dei consumatori ateniesi, ma anche del pubblico d'oltremare.

Lo schema pittorico dell'estasi musicale e poetica verrà dunque indagato cercando anzitutto di fornire descrizione ed interpretazione del gesto, comparando naturalmente

¹ Bundrick 2005, p. 6.

² <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>.

testimonianze sia pittoriche che letterarie; dopodiché, alla luce delle occorrenze più significative rintracciate, verranno delineate le tendenze e i significati che si celano dietro le diverse realizzazioni, e cercando di spiegare la presenza o assenza, in determinati contesti (separando in primis le raffigurazioni umane da quelle divine) del fenomeno dell'estasi musicale e poetica.

Dato che l'estasi è intimamente connessa sia al contesto performativo, sia allo strumento musicale che accompagna la poesia, nel III capitolo verranno esposti alcuni cenni sia sui modi dell'esecuzione della poesia melica³ (la quale, prevedendo accompagnamento musicale, include appunto l'estasi musicale); sia sugli strumenti impiegati per accompagnarla (a fiato e a corde), divisi per tipologia. Si è scelto di esaminare separatamente *lyra* (o meglio, *chelys lyra*), *barbiton* e *kithara*, nonostante appartenenti alla stessa famiglia dei cordofoni. Non verranno pertanto presi in considerazione strumenti a percussione come *krotala* e *tympana* che accompagnano le danze prevalentemente "ritmiche" di satiri e menadi nel *thiasos*, o l'arpa, la cui suonatrice (le arpiste nel mondo greco sono esclusivamente donne) non è mai raffigurata in posa estatica.

Si rende necessaria, prima di proseguire, una precisazione riguardo l'uso o meno del corsivo per i termini greci:

-i termini translitterati, come ad esempio i nomi degli strumenti musicali, sono sempre in corsivo;

³ Si preferisce chiamare "melica", e non lirica (termine ellenistico), la poesia cantata che richiede accompagnamento strumentale, includendo in essa i diversi generi della lirica monodica, del giambo e dell'elegia. Vi si include anche lo scolio, quando accompagnato e non recitato.

-i termini translitterati per i reperti archeologici indicanti le forme dei vasi, come kylix, stamnos etc. sono lasciati in stampatello minuscolo, poiché entrati ormai nell'uso comune.

La maggior parte dei testi greci riprodotti nel corso della tesi è presa da *Perseus Digital Library* o da *Loeb Classical Library* online.

Il copyright per le immagini, prese dal Beazley Digital Archive, è stato autorizzato dal Dr. Peter Stewart, direttore del Classical Art Research Center, University of Oxford.

Introduzione

1. Il fenomeno dell'*enthousiasmòs*

L' ἐνθουσιασμός, nella cui radice è presente θεός, è una “possession divine ... exprimant une maladie ou une passion”.⁴ Il *Thesaurus* lo identifica in primo luogo con il furor fanaticus,⁵ dunque il delirio profetico, o μανία, della mantica ispirata da Apollo. Il “soffio” divino (*afflatus divinus*)⁶ entra letteralmente nel sacerdote, che a quel punto diventa posseduto, parlando per bocca del dio; ecco quindi che ἐνθουσιάζω ha il significato di “von einer Gottheit erfüllt, (gott)begeistert sein”,⁷ dell’“essere pieno” di una divinità.

Nella letteratura greca è indubbio, fin dai tempi di Omero ed Esiodo, il tema dell’investitura poetica e del dono del canto grazie all’intercessione delle Muse. Tuttavia, è grazie a Platone che quella che prima era una mera τέχνη, viene “elevata” a prodotto dell’ispirazione divina e quindi dell'*enthousiasmòs*:

διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρήται
υὑπρέταις καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ
ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ
ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων
δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.⁸

⁴ Chantraine 1968, p. 430.

⁵ TLG.

⁶ *ibid.*

⁷ Frisk 1960, p. 517.

⁸ “Per questa ragione il dio, togliendo loro la mente, li usa come servitori, come coloro che danno gli oracoli e i profeti, quelli divini: perché noi ascoltatori possiamo sapere che non sono costoro a dire cose di così alto valore, privi come sono della mente, ma è il dio stesso che parla e tramite loro esprime parole per

Nel passo dello *Ione* sopra riportato, il filosofo descrive, come al solito parlando per bocca di Socrate, lo stato di estasi o abbandono extrasensoriale nel quale versa il cantore, poeta o rapsodo, al momento della performance poetica, quando “la mente non è più presente, ma è il dio stesso a parlare per lui”. Il poeta, infatti, allo stesso modo del sacerdote è invaso dalla mania poetica, ispirata quindi da Apollo stesso (ὁ θεός □□□ il cui intervento si contrappone alla semplice investitura delle Muse⁹ descritta nei poemi epici.¹⁰

La definizione del concetto di *mania*, invece, si ritrova in un'altra opera platonica, il *Fedro*, assieme alla definizione delle quattro sfaccettature che essa può assumere a seconda di quale dio sia l'artefice: μανία μανική o μαντική da Apollo, τελεστική da Dioniso, ποιητική dalle Muse ed έρωτική da Eros:¹¹

noi.” (trad. di C. Capuccino)

⁹ E' interessante notare il cambiamento semantico tra diversi verbi che si riferiscono all'atto del recitare versi poetici: dall' έννέπε iniziale dell'*Iliade* (A); al διδάσκω, verbo usato sempre da Omero nei confronti delle Muse che “istruiscono” l'aedo Demodoco (θ) e κοσμέω, il “cantare opportunamente, secondo un giusto ordine” di *Ione* del dialogo platonico (lo stesso cantare κατὰ κόσμον di Solone). La scelta dei diversi verbi potrebbe far sembrare a una sorta di umanizzazione del processo poetico, di originalità del processo creativo che ora non è più affidato completamente alle Muse, ma necessita dell'arbitrio umano: in realtà, il processo creativo poetico si svincolerà dalla mediazione divina solo con l'Ellenismo.

¹⁰ Sulla “validità” dell' *enthousiasmòs*, e quindi dello stato di passività e incoscienza del poeta al momento della performance, cf. Dodds 1973, p. 82: “Epic tradition represented the poet as deriving supernormal knowledge from the Muses, but not as falling into ecstasy or being possessed by them.” L'investitura poetica, infatti, non presuppone necessariamente la possessione da parte del dio, riservata invece all'invasamento religioso: questa sarebbe la linea di pensiero greca fino a Democrito e poi a Platone, i primi a fornire la descrizione del fenomeno dell'entusiasmo poetico (Aguirre 2016). Una visione della performance poetica a metà strada tra quella di Esiodo e quella di Platone è descritta anche Pindaro, il quale usa il verbo προφητεύσω riferendosi all'atto di “interpretare” le parole delle Muse (le quali sarebbero loro stesse possedute da Apollo) con lo stesso vocabolo tecnico usato per la divinazione a Delfi (in Dodds 1973, p. 82).

¹¹ vd. Dodds 1973, pp. 64 ss.

εἰ μὲν γὰρ ἦν ἀπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι, καλῶς ἂν ἐλέγετο: νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης. (...) τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν¹² κατοκωχή τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ὥδᾶς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει: ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.¹³

Pl. *Phdr.* 244a ss.

Platone indica la *mania* sì come uno stato di possessione, ma anche come un potenziamento delle facoltà creative (“i beni più grandi ci vengono grazie al delirio che ci viene dato per concessione divina”), e cognitive, essendo quella di Apollo una “mediumship which aims at knowledge, whether of the future or of the hidden present”.¹⁴ Ricevendo dalle Muse “the power of true speech”,¹⁵ dunque, il poeta diviene, al pari del sacerdote,¹⁶ l'unico detentore della conoscenza suprema. Naturalmente, egli

¹² Si noti che in questo passo la mania poetica è intesa come peculiare delle Muse, mentre nello Ione è riferita ad Apollo, vd. *supra*.

¹³ “Se infatti la follia fosse senz' altro un male, sarebbe stato detto bene. Invece, i beni più grandi ci provengono mediante una follia che ci viene data per concessione divina. (...) Il terzo tipo di invasamento e di mania proviene dalle Muse. Questa mania, dopo essersi impossessata di un'anima sensibile e pura, la risveglia suscitando in essa ispirazione bacchica per i canti e per gli altri generi di poesia e, attraverso la celebrazione di innumerevoli imprese degli antichi, educa i posteri. Invece, chiunque si presenti alle porte della poesia senza essere ispirato dalla mania delle Muse, convinto che gli basterà la tecnica per essere un bravo poeta, sarà un poeta mancato, perché la poesia di chi é in sé viene oscurata da quella di coloro che sono in preda a mania.”

¹⁴ Dodds 1973, p. 69.

¹⁵ *idem*, p. 81.

¹⁶ *ibid.*: “Just as the truth about the future would be attained only if man were in touch with a knowledge

non potrebbe mai raggiungere tale livello artistico se usasse solamente la propria *technè* e le proprie facoltà creative, senza alcun intervento divino (“sarà un poeta mancato, perché la poesia di chi è in sé viene oscurata da quella di coloro che sono in preda a *mania*”).

I due stati della mania mantica e della mania poetica hanno in comune, oltre alla possessione divina, l' ἥθους πάθος,¹⁷ un intensissimo coinvolgimento dello stato d'animo, seppur mai prodotto dell'interiorità del singolo, ma sempre provocato da un “agente esterno”: il dio, che appunto possiede i suoi adepti.

Il fenomeno dell'*enthousiasmòs* in campo musicale e poetico è, dunque, individuabile nell'estrema partecipazione emotiva del performer (sia che canti solo, sia che si accompagni con uno strumento), l'estremo calarsi dentro ciò che è l'oggetto del suo canto, dilettaando gli animi del pubblico. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che, se l'estasi modernamente (e cristianamente) intesa è l'esperienza mistica che si raggiunge con l'uscire fuori dal proprio corpo per arrivare quanto più vicino possibile al divino, nella cultura greca è il dio che, parlando attraverso le Muse, entra nel corpo dell'adepto, che sia profeta, profetessa oppure poeta.

In sintesi, l'estasi musicale e poetica, le cui realizzazioni figurate saranno oggetto della nostra tesi, è dunque sì l'illustrazione del *pathos* del poeta, ma non può non prescindere dall'ispirazione divina. Secondo le parole di Franzoni,

La grammatica iconografica delle emozioni non poté prescindere da questa ipotesi della provenienza “da fuori” del *pathos*: i movimenti del corpo diventano allora il segno

wider than his own, so the truth about the past could be preserved only on a like condition. Its human repositories, the poets, had (like the seers) their technical resources, their professional training; but vision of the past, like insight into the future, remained a mysterious faculty, only partially under its owner's control, and dependent in the last resort on divine grace. By that grace poet and seer alike enjoyed a knowledge denied to other men.”

¹⁷ Arist. *Pol.* 1340a.

immediato di questa azione, comunque concreta, da un esterno verso un interno (che ancora non è un “interiore”).¹⁸

In una società come quella greca antica e, in special modo, quella dell'Atene del V sec., è indubbio che tra gli *schemata* della comunicazione non verbale ce ne fosse uno che codificasse l'ispirazione divina per i musicisti e poeti. La realizzazione figurativa di questo gesto si attua, poi, in diverse realizzazioni che tra poco saranno oggetto di indagine.

2. Significati del gesto e della comunicazione non verbale nella Grecia antica

Nel paragrafo precedente è stata toccato l'importantissimo argomento della comunicazione non verbale,¹⁹ imprescindibile veicolo di affermazione di consuetudini e valori della cultura greca, aurale ed orale prima che scritta. Ogni manifestazione artistica, prodotto dell'arte visiva o performativa, era portatrice di un messaggio attraverso le pose e i gesti, o *schemata*, dei personaggi, e della rete di relazioni intessuta fra le varie figure.

In quanto *schema*,²⁰ secondo la definizione della Catoni un “segmento semantico in grado di garantire la comunicazione”,²¹ ogni gesto raffigurato doveva essere

¹⁸ Franzoni 2006, p. 59.

¹⁹ Per una più ampia panoramica a riguardo, soprattutto per i codici gestuali che non verranno menzionati nel corso di questa tesi, si consultino il già citato C. Franzoni, *Tirannia dello Sguardo*, Torino 2006; M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008; A. L. Boegehold, *When a gesture was expected*, Princeton 1999; G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlino 1965. Per lo *status quaestionis* più recente si rimanda a M. Salvadori, *Archeologia del gesto. Status Quaestionis*, in *EIDOLA* 12, 2015.

²⁰ Per l'analisi lessicale del termine *schema* si rimanda a Catoni 2008, cap. I.

²¹ Catoni 2008, p.5.

estremamente riconoscibile per l'intera comunità²² e di per sé significativa, parte di un "vocabolario gestuale e iconografico impiegato per comunicare valori".²³ Questa situazione era rispecchiata mirabilmente nell'Atene del periodo preso in esame nel corso di questa tesi: come sostiene la Catoni,

La cultura ateniese di V secolo (...) mostra bene come essa potesse contare su un vocabolario iconografico ben definito, preconditione necessaria di pratiche socioculturali impensabili in sua assenza e che ebbero un'importanza cruciale nella società: basti pensare a quella di affidarsi in modo così preponderante alla comunicazione attraverso le immagini.²⁴

La cristallizzazione di un nuovo gesto nel repertorio iconografico, poi, rappresentava la perfetta sintesi tra idea-ideale, vita e *mimesis*, come sostiene De Angeli:

Come il poeta opera attraverso un duplice riferimento musicale e linguistico ai dati di natura e agli elementi lessicali e tematici della tradizione, allo stesso modo l'artista figurativo non limita il suo operato ad un semplice rapporto con la natura e la vita, ma lo estende ad un continuo riferimento agli aspetti tecnico-formali ed iconografici della propria tradizione. Il rapporto con quest'ultima (...) gli permette di trovare una soluzione ai diversi problemi del suo operare, attraverso l'adozione di quelle scelte tecnico-formali ed iconografiche, codificate

²² Sulla non-universalità del gesto, in quanto dipendente dal contesto socioculturale nel quale nasce, si sviluppa e si cristallizza, cf. M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino 1965; J. Bremmer, E. Roodenburg (edd.), *A cultural history of gesture: from the antiquity to the present day*, Cambridge 1991.

²³ Catoni 2008, p.7.

²⁴ *eadem*, p.4.

nella tradizione, che in quanto tali consentono allo spettatore di riconoscere negli schemi figurativi adottati un'adeguata rappresentazione della realtà e soprattutto di instaurare uno stretto rapporto tra l'opera d'arte ed il pubblico.²⁵

Nella sua analisi sul repertorio iconografico classico, G. Neumann²⁶ divide l'insieme dei gesti in due categorie: *Gesten*, i quali estrinsecano un movimento corporeo attraverso gli arti, e *Gebärden*, i cosiddetti “atteggiamenti”, che invece coinvolgono “l'intera postura del corpo e l'espressione del volto, comunicano espressioni emozionali e si configurano come inconsce manifestazioni di uno stato d'animo interiore”.²⁷

E' proprio partendo da questa ultima precisazione che si andrà ad esaminare il gesto dell'estasi musicale e poetica.

3. Cosa si intende per “estasi” musicale? Il gesto estatico ed il suo significato

Come per ogni altro aspetto religioso, politico (inteso nel significato di “intrinseco nella vita della *polis*”) o culturale che gli antichi Greci considerassero degno di essere rappresentato nelle loro realizzazioni artistiche, anche un così importante momento sociale, quale la performance poetica, veniva riflesso nel proprio peculiare schema figurativo: a tale riguardo questo lavoro proporrà un'indagine sulla realizzazione del “gesto estatico”, il prodotto dell'*enthousiasmòs*.

La raffigurazione di ciò che può essere inteso come uno stato di estasi, diretta conseguenza dell'*enthousiasmòs* e dello stato di “trance”,²⁸ o meglio di estrema

²⁵ De Angeli 1988, p. 35.

²⁶ Neumann 1965.

²⁷ Salvadori 2015, p. 11.

²⁸ L'esperienza della *trance* musicale, derivante dalla mania poetica, è quindi da considerarsi ben diversa

ispirazione del musicista e/o poeta si riesce facilmente a codificare, grazie alla descrizione fornita da Platone nello *Ione*, in primo luogo in immagini rappresentanti citaredi di V secolo. Volendo fare un paragone attuale, tale stato di “trance” e distacco dal contingente è lo stesso che, assistendo ad un concerto o recital, il pubblico può ravvisare nelle espressioni facciali del solista, soprattutto nel suo “sguardo perso nel vuoto” cogli occhi rivolti al cielo, come se fosse alla ricerca di un’ispirazione ultraterrena.

Nella rappresentazione figurata greca di VI e V secolo, il personaggio che sta sperimentando uno stato di estasi è quasi sempre raffigurato con il mento sollevato, bocca aperta, occhi che guardano in alto (un quadretto poco dissimile, come già detto, dall’immagine odierna di un pianista in concerto), la cui sublimazione si può individuare nel citarodo su anfora panatenaica del pittore di Berlino, fig.1. E’ come se da quella bocca aperta non uscissero solo parole o musica, ma allo stesso tempo essa fosse pronta ad accogliere il soffio ispiratore del dio. E’ chiaro, a questo punto, come secondo la distinzione di Neumann a proposito di *Gesten* e *Gebärden*, quello estatico sia innanzitutto un “atteggiamento,” in quanto espressione dello stato d’animo della figura rappresentata.²⁹

L’ “artefice” dell’*enthousiasmòs* in campo musicale, allo stesso modo che nella mantica ispirata, è dunque Apollo, il che configura l’estasi musicale e poetica come un fenomeno puramente apollineo. Ma è sicuro che sia proprio così? Nella posa estatica del citarodo, fig. 1, non si può fare a meno di ravvisare similitudini con lo schema coevo di quella che si sa per certo essere la “danza estatica” delle menadi nel corteo di Dioniso o dei

dallo stato di *trance* in cui i seguaci di Dioniso o di Cibebe sono indotti dalle danze rituali. (vd. Dodds 1973, Bowden 2010 et al.)

²⁹ vd. *supra*.

Coribanti al corteo di Cibele.³⁰ Come le menadi possedute dallo spirito dionisiaco, infatti, il poeta e il musicista sono posseduti dallo spirito di Apollo e delle Muse, distaccandosi ed elevandosi dalla sfera dei mortali per poi ritornare a farvi parte una volta terminata la performance. Possiamo dunque ben affermare che questo primo schema estatico (come la quasi totalità degli *schemata* greci, secondo la Catoni)³¹ appare immediatamente correlato con la danza, la più alta tra le arti delle Muse, in quanto la più abile nel rappresentare la *mimesis* terrena delle idee ultraterrene.³²

Passando all'esame del secondo schema estatico, è necessario guardare di nuovo alla danza per rintracciare un altro "antenato" di tale gesto. Esso è ravvisabile, prima ancora che nella posa delle menadi o dei coribanti, nello *skopos*,³³ la danza dei satiri al corteo dionisiaco, rappresentata in vasi di età arcaica a figure nere. I satiri in questione sono spesso raffigurati con una mano sulla fronte, nel gesto detto dell'*apokopein*:³⁴ questa posa, con il braccio piegato e la mano vicino al capo, mostra incredibili somiglianze con quello che potrebbe essere identificabile come secondo schema estatico. L'unione tra il gesto arcaico dell'*apokopein*, impiegato nella danza dionisiaca³⁵ e il contesto classico del simposio, che hanno entrambi in comune l'elemento dionisiaco del vino e dell'estasi, ci porta di conseguenza all'esame del secondo schema, il quale prevede che il cantore (in genere quello che non sta già suonando uno strumento) abbia una mano sulla fronte, nel

³⁰ vd. figg. 43 ss.

³¹ vd. Catoni 2008, cap. 3.

³² Sulla *mimesis* platonica vd. De Angeli 1988.

³³ Catoni 2008.

³⁴ *eadem*.

³⁵ L'*apokopein* è precisamente lo "sguardo al di sotto della mano che fa ombra agli occhi". Tale gesto è tipico dei demoni naturali inferiori, soprattutto satiri, che "scrutano per indicare l'epifania delle grandi divinità" - in questo caso, di Dioniso (Jucker 1966).

gesto che caratterizza colui che nel simposio ha preso il turno nello scolio ed è di conseguenza impegnato nel canto.

Francoise Gury rintraccia le prime comparse di questo schema gestuale a partire dal 3° quarto del VI sec. a.C. proprio in scene di simposio,³⁶ descrivendo in questo modo la figura del simposiasta presente sullo stamnos di Smikros di fine VI secolo (Fig. 2):

son bras droit repose sur sa tete renversée en arrière, dans une attitude de dèlectation extatique. Il s'abandonne passivement au plaisir de la musique et du banquet.³⁷

Il simposiasta sarebbe in uno stato di estasi piacevole, di “absence à soi-meme”, simile allo stato di ebbrezza procurato dal vino (che in sé contiene l'idea di metamorfosi e cambiamento) in cui sono spesso raffigurati i partecipanti al *thiasos* dionisiaco. E' interessante notare che, in questa prima rappresentazione di quello che diventerà poi il gesto per eccellenza che denota il canto simposiale, il personaggio non ha la bocca aperta, quindi non starebbe partecipando attivamente al fare musica con il suo canto, ma ne starebbe solo godendo: tuttavia, il gesto del braccio alzato sulla fronte si consoliderà nell'iconografia successiva, diventando lo schema iconografico dei simposiasti impegnati nel canto.³⁸ Applicando questo schema al momento della performance musicale e poetica, possiamo affermare che in questa seconda posa estatica si rintraccia la doppia presenza dell' *enthousiasmos* (l'ispirazione del dio, che “entrando”

³⁶ Il gesto estatico inizia naturalmente a essere rappresentato nell'ambito in cui esso nasce e si cristallizza, sui vasi raffiguranti immagini di simposio e utilizzati nel simposio, così come la poesia viene eseguita a simposio ma allo stesso modo ne è descrittiva; vd. Catoni 2010.

³⁷ Gury 2007, p. 50.

³⁸ A questo proposito, cfr. Gentili sull' “estetica della ricezione” riguardante il momento della performance poetica, in Gentili-Lomiento 2003, “Modi dell'esecuzione”.

nel poeta lo getta in uno stato di incoscienza), e di quella che la Gury chiama la “disponibilité à l’Autre”³⁹: il mostrare la propria vulnerabilità nei confronti della persona che si ha di fronte, donandosi completamente all’arte delle Muse e al pubblico presente.⁴⁰ Il mostrarsi disponibile e vulnerabile per gli altri, lasciando da parte il proprio ego ed entrando nello stato di abbandono o di “assenza di sé”, permette quindi l’intervento divino nella performance.

Facendo di nuovo riferimento all’opera di Neumann,⁴¹ si può, a questo punto, formulare che mentre la prima posa (quella del citarodo) è in primo luogo la raffigurazione di un atteggiamento (l’essere in estasi), la seconda (quella del simposiasta con il braccio sulla testa) è l’unione di un atteggiamento con un gesto vero e proprio (la mano sul capo, derivante dall’antico gesto dell’*apokopein*), il quale, essendo espressione di un movimento, avvicina ancora di più il fruitore dell’immagine all’immagine stessa. La

³⁹ Si noti che la Gury usa la parola “gesto” (*Le geste de la disponibilité à l’Autre*) mentre Jucker fa riferimento al medesimo schema come “atteggiamento” (cf. Neuman 1965).

⁴⁰ Secondo Jucker 1966, la formula dell’“avambraccio o della mano poggiato sul sommo del capo”, (definita in seguito dalla Gury come “disponibilité à l’Autre”) sarebbe stata inventata in età tardo arcaica per i dormienti, in seguito riferita a feriti e moribondi. La Gury ne mette quindi in evidenza l’ambivalenza: dato che il gesto è comune anche nelle immagini di guerrieri, in combattimento in preda a “la fureur belliqueuse” oppure addirittura caduti in battaglia, esso può passare dal connotare uno stato di “vacance de l’esprit” estatico e positivo a uno negativo, equivalente al sonno, all’essere vulnerabile o addirittura alla morte (Gury 2007, pp. 50 ss.). Questa relazione apparentemente inesistente tra morte e piacere, tuttavia, si può ricollegare ad Apollo come dio della mantica e dei sogni premonitori: per i Greci, la morte è il sonno eterno; ma il sonno è a sua volta portatore di sogni, mandati all’uomo proprio dal dio (vd. Nietzsche 1919).

Lo schema della “disponibilité à l’Autre”, infine, si evolverà ulteriormente nel corso del tempo, passando attraverso rimaneggiamenti e reinterpretazioni, soprattutto in epoca ellenistica (si veda l’*Apollo lykeios* di Prassitele) fino a diventare l’atteggiamento cosiddetto “apollineo” (poiché caratteristico soprattutto delle raffigurazioni di Apollo, vd. Jucker 1966). Esso verrà applicato anche alle figure femminili, soprattutto a quelle dormienti (amazzone, Arianna), e come tale verrà assimilato dal gusto romano, diventando un topos figurativo contenente il significato della seduzione (di qui il rimando al gesto seducente ed esclusivamente femminile dell’*anakalypsis*, lo scoprirsi il capo dal velo al momento del matrimonio) largamente impiegato nelle raffigurazioni pompeiane.

⁴¹ vd. *supra*.

stretta correlazione tra le due diverse pose del citarodo e del simposiasta e i due elementi dell'apollineo (l'*enthousiasmòs*) e del dionisiaco (l'ebbrezza) portano a delineare la natura dell'estasi musicale e poetica come doppia e mista: da una parte quella apollinea (che segue l'antico pensiero dell'investitura poetica) predominante negli agoni; dall'altra, quella (più recente) dionisiaca del simposio, del divertimento.

4. Il VI secolo. I vasi a figure nere e la “nascita” dell'estasi

Al periodo compreso tra l'inizio e la metà del VI secolo, periodo in cui la decorazione a figure nere proveniente da Corinto, risposta alle poche richieste elitarie di un ceto sociale elevato,⁴² si era ormai affermata nel mondo ellenico, rientrano esemplari ceramici sui quali, pur essendo magistralmente rappresentati strumenti musicali e momenti esecutivi (soprattutto dèi, eroi e simposio “mascherato” da *thiasos*),⁴³ gli esempi di quella che è stata delineata come “estasi” sono completamente assenti.

La ceramica attica a figure nere riflette in qualche modo la “solennità” delle sculture del periodo arcaico, e la cultura di una generazione di *aristoi* la cui autorevolezza venne scalzata solo con l'avvento della democrazia nel 508/7. Per di più, l'educazione musicale, o comunque la cultura musicale in generale, era ancora un fenomeno di élite che, come ricorda Bundrick, venne resa fruibile a un più largo pubblico con l'istituzione degli agoni, prima aulefici ai Giochi Pitici, e in seguito citarodici.⁴⁴

Il quadro, tuttavia, inizia a cambiare a partire dalla metà del VI secolo. Il mecenatismo dei Pisistratidi che attirò artisti e musicisti dalla Ionia, e la conseguente riorganizzazione delle Grandi Panatenaiche con l'introduzione degli agoni musicali

⁴² Catoni 2010.

⁴³ La peculiarità delle rappresentazioni simposiache su vasi a figure nere è che i partecipanti sono spesso “mascherati” da dèi, cf. Bundrick 2005, Castaldo 2000.

⁴⁴ Bundrick 2005, p. 7.

portò Atene⁴⁵ ad essere il centro musicale più importante della Grecia. La *kithara*, strumento in precedenza riservato ad Apollo, inizia così pian piano ad essere raffigurata in mano ad eroi o a semplici mortali che iniziano a cimentarvisi negli agoni. Per dirla con le parole di Bundrick,

We begin to see in Archaic Athenian art a steadily rising visibility of musical imagery, although its settings and contexts remain fairly limited. (...) Scenes relating to the Panathenaic musical contests make their first appearance around mid-century and grow in number as time progresses. Images of Apollo as Kitharoidos likewise play a significant role. Occasionally, mythical musicians such as Paris, Theseus or Orpheus are shown with instruments, but these are relatively rare. (...) By far the most numerous musical scenes are associated with the symposion or komos, either actually showing mortal participants in these elite social occasions or indirectly referring to them through images of Dionysos and his entourage.⁴⁶

Tra la metà e la fine del VI sec., iniziamo a ravvisare, in pittura, la comparsa sempre più frequente di personaggi umani (non più divini) impegnati in performances musicali e/o poetiche, e di conseguenza le prime attestazioni di estasi poetica: si tratta di due raffigurazioni di simposio, un'anfora della collezione Campana (fig. 3) e un dinos del gruppo di Atalante (fig.4) a figure nere. A queste si aggiunge un *komos* mascherato da *thiasos* su di un'anfora del gruppo di Leagro, fig. 5. In questo *komos* uno dei partecipanti,

⁴⁵ Non è un caso, dunque, che le ceramiche di V secolo oggetto del nostro studio siano (a parte l'esemplare della kylix di dubbia provenienza) esclusivamente attiche. Oltre al primeggiare di Atene in campo musicale, ricordiamo la diversità del momento del simposio tra Atene e le altre città greche, in cui il simposio era vissuto come un momento di convivialità collettiva piuttosto che un momento di aggregazione "privato", qual è invece l'ambientazione delle raffigurazioni attiche di simposio, vd. Vetta 1996.

⁴⁶ Bundrick 2005, pp. 8-9.

Telokles, è raffigurato al centro della composizione impegnato a suonare una *Wiegenkithara*, visibilmente in preda all'*enthousiasmòs*.

Poste le eccezioni sopra elencate, la mancanza del gesto estatico nella pittura a figure nere di inizio e metà VI secolo potrebbe dunque avere due giustificazioni. In primo luogo, essa può essere dovuta alla natura divina dei personaggi: solo gli umani fanno esperienza dell'*enthousiasmòs*, ovvero dell'ispirazione diretta da parte del dio; la maggioranza dei performers sui vasi a figure nere è ancora divina o eroica, non umana, e se umana spesso tale natura è "mascherata" in divina. In secondo luogo, essa potrebbe dipendere semplicemente dalla prassi figurativa arcaica matura, che alla resa naturalistica preferisce ancora una statica idealizzazione, nonchè la danza alla rappresentazione di altri *schemata*.

5. Le figure rosse, il trionfo del simposio e la democratizzazione della "nuova musica"

Le nuove tecniche compositive elaborate tra fine VI e inizio V secolo, applicate ai vasi a figure rosse, portano definitivamente una maggiore libertà d'espressione, evidente soprattutto nella resa più naturale dei volti e delle figure:

In the red figure vases, the painters are still offering a product of a very sophisticated social type, not quite as élitist as the metal-worker whose raw material was more valuable, but with considerable potential and greater freedom of expression. On the best vases we detect the same conscientious attention to quality that is apparent in the best sculpture of the classical period.⁴⁷

⁴⁷ Boardman 2001, p.86.

La maggiore naturalezza e facilità esecutiva del tratto dipinto (invece che inciso, come per le figure nere) forniscono quindi terreno fertile per una migliore resa dei dettagli e la sperimentazione di nuovi e più realistici *schemata* pittorici, ispirati sia alle nuove tendenze artistiche che alle nuove pratiche culturali.⁴⁸

Con l'intensificazione dei commerci la produzione di vasellame da simposio ateniese destinato all'uso conviviale aumenta notevolmente, accompagnato dalla crescita della domanda sia in patria che per l'esportazione.⁴⁹ E' proprio dalle botteghe attiche che proviene la quasi totalità delle immagini con raffigurazioni di estasi musicale, cui vanno ad aggiungersi le pitture della Tomba del Tuffatore a Paestum.

Grazie all'aumento dei contatti e degli scambi commerciali con l'Oriente, la circolazione di artisti e teorici così come la scelta degli strumenti musicali viene di conseguenza ad ampliarsi.⁵⁰ La vita e l'opera di Anacreonte sono da considerarsi l'esempio lampante di questo nuovo "libero mercato": originario di Teo in Asia Minore, Anacreonte avrebbe introdotto ad Atene il *barbiton*, che diverrà lo strumento principe non solo nelle raffigurazioni del *thiasos* dionisiaco (soppiantando l'"apollinea" *kithara*), ma anche in quelle del simposio umano. Egli, inoltre, sembra fosse un personaggio talmente eccentrico e influente da aver condizionato, con gli elementi tipici della sua

⁴⁸ Cfr. Edwards 1960, p. 86, sull'introduzione di nuovi motivi dionisiaci sui vasi a figure rosse: "It is possible that the big changes of motif at the introduction of red-figure are only concomitants of that same innovation in painting technique and arise, like it, from exhaustion of previous inspiration and an influx of new; but although it is clear that the representations are intended to be depictions of traditional tale, not of actual cult-practice, it is nevertheless tempting to suppose that the changes which have been noticed are reflections of innovations in cult-practice, including possibly drama, which have been suggested on other grounds."

⁴⁹ vd. Boardman 2001, Bundrick 2005, Catoni 2010 *et al.*

⁵⁰ Tra le novità musicali "importate" dall'Oriente nel corso del V sec., ricordiamo "le melodie asiatiche molli e lascive, la ionica e la lidia", che portarono al "progressivo rifiuto della semplicità e dell'austerità delle armonie tradizionali, la dorica e l'eolica" (Gentili- Lomiento 2003, p.69).

terra, la Lidia, alcune tra le mode dell'Atene del tempo. Il suo arrivo nella Polis, infatti, coinciderebbe con la produzione (nel periodo che va dal 510 a.C. al 460 a.C. circa) di particolari tipi di vasi, cosiddetti "anacreontici": tali manufatti recano peculiari raffigurazioni di uomini in contesto simposiale, intenti a suonare il *barbiton* (dei quali un gran numero è, come vedremo, in posa estatica) con la peculiarità di indossare vesti e accessori femminili, tra cui vistosi orecchini e la *mitra*, il tradizionale copricapo lidio. La moda dei vasi anacreontici è da considerarsi infine una delle più importanti testimonianze dell'interdipendenza tra vita e arte nel mondo greco.⁵¹

Il rinnovamento in campo artistico e socioculturale che si ha all'inizio V secolo si inserisce in un'ottica globale di rinnovamento che seguì alle Guerre Persiane, quando Atene affermò il proprio ruolo di potenza egemonica sia in campo politico che artistico e culturale.

Nell'Atene classica, il dibattito sull'etica musicale raggiunge un interesse e un'importanza mai visti fino ad allora, complici le teorie avanzate da Damone di Oa, teorico musicale e "consigliere" di Pericle. Le teorie damoniane, intimamente legate alla politica,⁵² sull'influenza delle diverse *harmoniai* sull'*ethos* umano hanno una rilevanza tale da influenzare la riflessione teorico-filosofica sulla musica non solo di Platone e Aristotele, ma anche dei teorici di tutto l'Ellenismo.

⁵¹ Sui vasi anacreontici cf. Frontisi-Ducroux, Lissarrague 1990.

⁵² Sulla vita di Damone possediamo poche testimonianze, tutte di autori di epoca posteriore; la maggior parte di esse sono di Plutarco. Platone lo nomina sia nella *Repubblica* che nella *Politica* nel dibattito sull'educazione dei giovani; in Pl. *Plt.* 424c si legge infatti: "δεῖ δ' οὐτ' ἐπαινεῖν τὸ τοιοῦτον οὔτε ὑπολαμβάνειν. εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὥς ἐν ὅλῳ κινδυνεύοντα: οὐδαμοῦ γὰρ κινεῖνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὥς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πεῖθομαι." (dove i τρόποι sono da intendersi come "modalità compositive"); vd. Barker 2002.

E' proprio l'impiego delle nuove *harmoniai* asiatiche "molli e lascive", ⁵³ la ionia e la lidia, ad avviare il passaggio, intorno alla metà del V secolo, dalla "vecchia" alla "nuova musica". Essa sancisce, con le libertà compositive di Melanippo e di Timoteo (con il "via di qui la vecchia Musa" di quest'ultimo)⁵⁴ la "vittoria" della musica sulla parola, con l'obbligo, per il testo poetico, di adattarsi alla musica anche a costo di stravolgerne l'ordine metrico. ⁵⁵

L'avvento della democrazia e la fine dei privilegi aristocratici hanno definitivamente allargato l'orizzonte di influenza della musica, che da istruzione privata ed elitaria diventa parte integrante del bagaglio culturale del giovane cittadino, per il quale diventa pressoché obbligatorio lo studio della *lyra*⁵⁶. Si va man mano attuando la separazione tra musica educativa (l'*archaia paideia* di Aristofane, quella insegnata ai giovani con la *lyra*) e musica dei professionisti (la "nuova musica" degli agoni, citarodica o auletica, criticata da Platone e Aristotele a causa degli inutili virtuosismi puramente strumentali), quest'ultima relegata a mera *technè*, e, pertanto, indegna di essere "rappresentata" da Apollo, il quale viene sempre più affiancato dalla *lyra* che subentra sia alla *phorminx* che alla *kithara*. Di conseguenza, sul piano iconografico si passa, a mano a mano, dalle antiche raffigurazioni di Apollo *kitharodos* a una rappresentazione sempre più "umana" della performance musicale-poetica, che comunque, in quanto ispirata dal dio stesso, va di pari passo con la presenza dell'*enthousiasmòs*, e quindi dell'esperienza estatica.

E' a questo punto possibile, e necessario, indagare le differenti realizzazioni dell'estasi musicale in base alle categorie di performers.

⁵³ Gentili-Lomiento 2003, p. 69; vd. anche Barker 2002, p. 25.

⁵⁴ PMG fr. 796, in Gentili-Lomiento 2003, p. 70.

⁵⁵ vd. Gentili 2006, pp. 54 ss.

⁵⁶ vd. Pl. *Leg.* 7.

Modi e contesti della performance musicale e poetica nelle raffigurazioni pittoriche

Capitolo I. I mortali

1. Simposiasti

Nonostante la sublimazione dell'*enthousiasmòs* poetico sia incarnato dalle figure di citaredi, le prime raffigurazioni in assoluto del primo schema estatico si rintracciano in contesto simposiale (e non agonale) a partire dalla metà del VI secolo a.C.: da questo periodo, infatti, i personaggi “mortali” iniziano a essere sostituiti alle rappresentazioni di simposi “mascherati” con personaggi divini. Queste raffigurazioni sono su due vasi a figure nere: un'anfora della collezione Campana, fig. 3, e un dinos del gruppo di Atalante, fig. 4. Entrambi recano simposiasti intenti nell'intonare scolii o elegia, accompagnati dall'*aulos*; essi hanno la testa all'indietro e la bocca aperta, come per il citarodo di fig. 1, e reggono una kylix nella mano destra. Non c'è ancora, in queste figure, il braccio sul capo che denota il secondo schema estatico della “disponibilité à l'Autre”;⁵⁷ non c'è ancora quella libertà espressiva e quella precisione nel tratto che sarà raggiunta dalla tecnica a figure rosse.

Con l'avvento della nuova tecnica figurativa, dall'ultimo quarto del VI sec. in poi, i soggetti di partecipanti a simposio in posa estatica si moltiplicano visibilmente. La maggior parte di essi è rappresentata nell'atto di recitare elegia, accompagnati dall'*aulos* (Fig. 6-21, 23, 32-33). In queste raffigurazioni, il musicista e il poeta sono due persone diverse; il poeta in atteggiamento estatico, con la mano sul capo e il mento alzato, nel “geste de la disponibilité à l'Autre”. Il suonatore di *aulos* può essere sia uomo che donna (naturalmente un'etèra); il loro avere la testa all'indietro, in alcuni dei casi (visibilmente accentuato sullo stamnos di Smikros, fig. 2, o sulla kylix di Douris di fig. 23) potrebbe significare la partecipazione emotiva, se non all'*enthousiasmòs* (in quanto non essi stessi cantanti) almeno allo stato d'animo del cantore.

⁵⁷ vd. Gury 2006; *supra*.

Tra queste raffigurazioni rientra la *Tomba del Tuffatore* di Paestum, fig. 9. Sulla parete del sarcofago qui riprodotta troviamo degli uomini impegnati a banchetto, uno dei quali suona l'*aulos*, mentre la persona a lui accanto, in posa estatica, sta recitando. Un altro uomo, su un'altra *kline*, impugna il *barbiton*, che probabilmente ha suonato poco prima in un preludio al canto.

I partecipanti al simposio in posa estatica nell'atto di suonare *barbiton* o *lyra* sono tutte maschili (contrariamente ai suonatori di *aulos*, che sono in maggioranza etère); tutti si accompagnano nel canto. Nell'interno di *kylix*, sono frequentissime rappresentazioni di un simposiasta, (due, se vi è un *auletes* o un'*auletris*) in posa estatica: si tratta di personaggi che si accompagnano con strumenti a corde (rappresentati in diverse pose: sdraiati, fig. 26; seduti, fig. 27; in piedi, fig. 28) o di personaggi che cantano al suono dell'*aulos* (entrambi sdraiati, fig. 11; il suonatore di *aulos* in piedi e il personaggio sdraiato, fig. 12).⁵⁸

Nel prolungarsi del simposio all'esterno dell'abitazione tramite il *komos*, il corteo simposiale, la posa estatica cambia: dato che i personaggi sono in piedi, il secondo schema della "disponibilità à l'Autre" non è più presente: si rinviene soltanto il primo schema estatico, con la testa all'indietro e le braccia impegnate a suonare uno strumento a corde (figg. 28-30, 32, 34-35) o a reggere crotali (figg. 32-33) o semplicemente ad appoggiarsi ad un altro convitato (fig. 31).

Il principio della moderazione che regola inizialmente l'andamento della bevuta (si legge, tra i precetti del simposio in Senofane, che "non è eccesso bere quel tanto da poter tornare a casa senza la guida di un servo")⁵⁹ viene in qualche modo accantonato,

⁵⁸ Non bisogna confondere queste rappresentazioni, comunque inerenti al contesto simposiale, con le rappresentazioni di musicisti "in campo neutro" che verranno individuate nel paragrafo successivo.

⁵⁹ Ath. XI. 462 c, vv. 17-18.

permettendo i classici strappi alla regola: ne è un esempio il comico e rumoroso ingresso di Alcibiade ubriaco a casa di Agatone, nel *Simposio* platonico.⁶⁰ Allo stesso modo, in molte delle raffigurazioni del *komos* lo schema estatico appare esagerato, probabilmente per esprimere la condizione di maggiore ebbrezza e libertà dei convitati.⁶¹ Se confrontiamo le movenze e la posa della testa dei partecipanti al *komos* con quelle del simposio “statico”, noteremo nel *komos* un’exasperazione delle pose (Fig. 29-35), evidente soprattutto nella posizione spiccatamente all’indietro della testa (specie nelle fig. 32-33), o dell’intero corpo (fig. 34) che accentua la somiglianza tra il corteo simposiale e quello dionisiaco.⁶² Il *komos* sulla kylix attica del pittore di Brygos, fig. 33, in particolare, appare il più vario e “disordinato”: i partecipanti impegnati nel canto sono sì in posa estatica, ma tutti in posizioni insolite; uno addirittura si aggrappa alla figura che gli è di fianco, per evitare di cadere.

Per quanto riguarda il suonatore di *barbiton* seguito da un cagnolino (fig. 38) su un’anfora attica, del pittore di Berlino, è incerto se si tratti di partecipante al *komos* (ipotesi sostenuta dal Beazley⁶³ e avvalorata dalla corona di ulivo sul capo) oppure di un vaso anacreontico (riconosciuto dal Walters⁶⁴), per cui si è incerti (anche se orientati sulla prima interpretazione) se porre questa figura tra i simposiasti o i musicisti in

⁶⁰ Pl. *Symp.* 212 d e ss.

⁶¹ vd. Catoni 2010, cap. 1. Sulla liceità della sregolatezza nel *komos* cfr. p. 106: “La posa e il contegno di alcune figure di simposiasti intenti a vomitare ci dicono che questo particolare momento poteva non essere caratterizzato come generale segno di sfrenatezza. Sembra semplicemente presentato come una delle possibili conseguenze dell’eccesso nel bere, e un simposiasta che pure fosse raffigurato intento a vomitare poteva mantenere tutti i tratti dell’eleganza di portamento del buon cittadino”.

⁶² cfr. Moraw 2011, p. 241, sull’elemento umano integrato nell’iconografia di Dioniso: “Athenian men dancing after the consumption of wine at the symposion were depicted as satyrs.”

⁶³ Beazley 1973.

⁶⁴ Walters, H. B., *Corpus Vasorum Antiquorum: Great Britain 4, British Museum 3*, London, BMP, 1927.

contesto neutro. I vasi anacreontici, tuttavia, sono comunque legati all'ambiente simposiale, sia perchè rappresentano suonatori di *barbiton*, sia perché i soggetti maschili rispecchiano, nel loro travestimento da donne in costume lidio, la prassi di feste ateniesi come le Lenee, in cui ci si divertiva a mascherarsi invertendo i ruoli uomo-donna.⁶⁵

Naturalmente non è detto che qualora nel simposio si trovino dei musicisti vi sia di riflesso un simposiasta raffigurato nel gesto estatico; tuttavia, è stato rintracciato un esempio di "gesto estatico" senza un manifesto accompagnamento musicale: sulla kylix in fig. 37, simposiasti si cimentano nel gioco del cottabo, mentre uno di essi pare intento a cantare,⁶⁶ anche se nessuno strumento musicale è raffigurato (a parte una custodia di *aulos* apparentemente vuota).

Dall'analisi diretta di queste prime testimonianze, infine, si riesce a trarre un'importante considerazione sulla prassi figurativa: mentre per il primo tipo di gesto estatico il simposiasta-musicista viene raffigurato, con la testa reclinata all'indietro, girato verso destra o sinistra (con la predilezione per il lato destro), il gesto-atteggiamento⁶⁷ della "disponibilità à l'Autre" è reso solo ed esclusivamente con l'alzare e reclinare il braccio destro, mentre il volto guarda a sinistra.⁶⁸

2. I musicisti agli agoni. Le anfore panatenaiche

Le rappresentazioni di VI e V sec. arrivate fino a noi (fig.1, 40-42, molte ad opera del pittore di Berlino) aventi come oggetto musicisti partecipanti ad agoni musicali sono su anfore, in genere con un lato A e un lato B (non necessariamente entrambi i lati occupati

⁶⁵ vd. supra.

⁶⁶ Il catalogo online del British Museum concorda in questa interpretazione.

⁶⁷ Secondo la distinzione di Neumann, vd. supra.

⁶⁸ Alla luce di tali testimonianze, il braccio destro appare come quello sempre impegnato, mentre il sinistro può essere teso o nascosto.

da performers). A differenza delle prime anfore a figure nere, in cui la vittoria è raffigurata in una “finestra” decorativa,⁶⁹ i musicisti appaiono qui “in contesto neutro” (su sfondo completamente nero) e sempre da soli, sono sontuosamente abbigliati, con chitone e *himation* e possono o meno trovarsi sul *bema*, il podio degli agoni. Ci troviamo dunque di fronte alle cosiddette anfore panatenaiche: donate per la vittoria negli agoni Panatenaici,⁷⁰ e dunque destinate a contenere il premio (olio o vino) riservato al vincitore,⁷¹ nelle loro rappresentazioni esse svelano l’aspetto estatico prettamente apollineo dei musicisti. Il gesto di questi ultimi, infatti, non riflette mai “le geste de la disponibilité à l’Autre”; come per il citarodo del pittore di Berlino esaminato nell’introduzione, essi hanno entrambi le mani impegnate sullo strumento, e mancano perciò del braccio posto sul capo, seppure la testa all’indietro e la bocca aperta siano comunque chiari indizi dell’essere impegnato in una recita poetica.

In questa categoria appaiono le rappresentazioni dello strumento apollineo per eccellenza, la *kithara*. Essa compare di rado nel simposio umano⁷² per due motivi principali: il primo, la maggiore abilità esecutiva richiesta ai performers; la seconda, il significato e l’importanza dello strumento, direttamente collegato all’importanza del dono ricevuto per la vittoria agli agoni: non molti, infatti, potevano permettersi una tipologia di vaso tanto grande e raffinata, a differenza delle più economiche *kylikes* da simposio, dove al contrario abbondano raffigurazioni di *lyrai* e *Wiegen-kitharai*.

⁶⁹ cfr. le anfore trattate da Boardman 2014, *Athenian black figure vases*, cap. VII.

⁷⁰ vd. *supra*, p. 15.

⁷¹ vd. Boardman 2014.

⁷² Come afferma la Castaldo (Castaldo 2000, p. 163) la *kithara* non compare mai nel simposio umano; l’impiego di *Wiegen-kitharai* come quella appesa al muro nel cratere di Eufonio (fig. 6) e quella suonata nel *komos* da un mortale su anfora a f. n. (fig. 5), anche se fanno pensare ad un uso, in contesto simposiale, almeno di questo tipo di *kithara*, sono da ricollegarsi più alla *lyra*, strumento che segnerà la naturale continuazione della *phorminx* omerica.

Incerto è se l'auleta sul *bema* sull'anfora di fig. 42, impegnato in competizione, possa essere considerato anch'egli preso da *enthousiasmòs*,⁷³ o se l'avere il collo leggermente reclinato all'indietro sia semplicemente la realizzazione della posa fisiologicamente adottata dal musicista in quanto "forzato" dalla *phorbeia*.

L'ultima, e forse più importante annotazione che possiamo fare si ricollega alla natura dell'*enthousiasmòs*. Gli atleti vincitori di agoni appaiono esclusivamente da soli, senza alcun accenno di pubblico. Questa "solitudine" potrebbe essere ricollegata non solo all'essere primi, essere vincitori e dunque all'unicità della loro performance, ma anche alla natura esclusivamente apollinea dell'*enthousiasmòs* quando non legato al contesto del simposio e della condivisione. L'*enthousiasmòs* apollineo, al contrario di quello dionisiaco, è una vicenda "privata", la cui esperienza si riflette tra il dio e l'indovino/profeta o il dio e l'artista, mentre quello dionisiaco è vissuto nella condivisione del *thiasos* o del simposio.⁷⁴

⁷³ Appare complesso il riferimento all'*enthousiasmòs* quando non sia riferito alla poesia, in quanto la concezione platonica della musica puramente strumentale era negativa; a maggior ragione per uno strumento "minore" come l'*aulos*, che poteva essere suonato addirittura dalle donne e non presupponeva un'alta specializzazione, com'era invece per la *kithara*.

⁷⁴ cfr. Dodds 1973, Bowden 2010.

Capitolo II. Dèi ed eroi

1. Dioniso ⁷⁵

Tra gli dèi del *pantheon* greco, l'unico che si mostra in posa estatica e, secondo la Castaldo, ⁷⁶ soltanto su un fondo di kylix, del pittore di Brygos (fig. 43) è Dioniso. Questa particolare raffigurazione, in cui Dioniso è rappresentato mentre suona egli stesso il *barbiton*, appare distinta dalle altre in cui, pur essendo ritratto con la testa all'indietro, il dio è in stato di *trance* dionisiaca⁷⁷: su questa kylix il dio è impegnato ad intonare un canto, e la sua posa è chiaramente la stessa dei simposiasti durante il *komos*.

Si pone a questo punto il seguente interrogativo: è possibile che Dioniso stesso, al momento della sua performance, sia in preda a *enthousiasmòs*, pur essendo l'*enthousiasmòs* un fenomeno di possessione da parte di un dio? Ovviamente sì, essendo egli dotato di doppia natura, divina e umana (e persino ferina), ⁷⁸ e incorporando in sé varie contraddizioni, la più importante delle quali è appunto, mentre da una parte favorire il progresso dell'umanità (la produzione del vino, di cui Dioniso sarebbe l'inventore, è un processo complesso, possibile solamente in società che praticano

⁷⁵ Prima di affrontare le raffigurazioni di Dioniso in posa estatica, è necessario ricordare che l'intera iconografia del dio e del suo *thiasos* è fortemente influenzata dal contesto storico, molto più che per altri soggetti. Dopo l'istituzione delle Grandi Dionisie, le quali introdussero ufficialmente il culto di Dioniso ad Atene, e la conseguente istituzione degli agoni tragici (vd. Kuels 1984, Bowden 2010 pp. 106 ss.) l'iconografia del dio, così come dei rituali a lui connessi, subisce cospicue variazioni. Oltre alla rappresentazione, seppur immaginifica, di pratiche rituali vere e proprie, fanno comparsa (già un secolo prima delle *Baccanti* di Euripide, la maggiore fonte letteraria in nostro possesso) rappresentazioni per così dire "teatrali", in cui Dioniso e il suo *thiasos* sembrano attori sul palcoscenico, e Dioniso può addirittura comparire in forma di maschera tragica (vd. Edwards 1960, Kuels 1984, Bowden 2010, Moraw 2011).

⁷⁶ vd. Castaldo 2000, pp. 159-161.

⁷⁷ cfr. Bowden 2010, Dodds 1973; come verrà spiegato più avanti, bisogna distinguere tra 2 tipi di *trance*: quella "maschile", provocata dagli effetti dell'alcool del simposio, e quella "femminile", raggiunta attraverso danze rituali.

⁷⁸ vd. Versnel 2011, pp. 37-38.

l'agricoltura ad un livello avanzato) dall'altra far emergere i suoi istinti più selvaggi e reconditi "by the inversion of social norms, by ecstasy, menadism and other anti-cultural traits".⁷⁹

Il fatto che in fig. 43 Dioniso sia rappresentato in una posa estatica, caratteristica dei poeti-musicisti al momento del *komos* (mentre cantano e suonano camminando), e dunque della sfera mortale, rifletterebbe la natura ctonia del dio (in quanto figlio di Zeus e Semele, a sua volta figlia di Cadmo e Armonia) e il suo essere, come divinità del vino, costantemente presente nella sfera umana.⁸⁰ A sua volta, come già detto nel cap. I, il *komos* è influenzato, nell'exasperazione dei gesti e delle pose procurati dall'ebbrezza, dagli atteggiamenti dei partecipanti al corteo dionisiaco.⁸¹

E' utile, inoltre, fare un excursus sulla postura di Dioniso, come ritratta sul chous di fig. 44, la quale segnerà lo sviluppo di una tendenza iconografica che si protrarrà per tutto il corso dell'Ellenismo. Come già affermato nell'introduzione, questo *schema* è identificabile nella posa delle menadi danzanti in preda all'estasi dionisiaca, così come appare in raffigurazioni coeve (ad esempio nella pisside attica, fig. 45, o nell'esterno di kylix, fig. 46). La posa del Dioniso ebbro, nello stesso schema delle menadi danzanti, in seguito si evolverà, verso la fine del V sec. e per tutto il corso del IV, nelle raffigurazioni tardo-classiche di Dioniso-Apollo,⁸² come quelle sulla kylix in fig. 47 e sul famosissimo

⁷⁹ *idem*, p. 38.

⁸⁰ cfr. Paribeni 1988, pp. 2 ss. Sulla doppia natura divina-umana di Dioniso, oltre a Versnel 2011, cfr. Edwards 1960, Bowden 2010.

⁸¹ vd. Bowden 2010, pp. 112 e ss. Mentre gli uomini raggiungono lo stato di trance e possessione bacchica grazie agli effetti dell'alcool, durante il *komos* post-simposiale (tale culto di Dioniso sarebbe stato praticato inizialmente presso gli Sciti, equivalente maschile dei riti praticati nel *thiasos*) le donne ottengono gli stessi effetti dell'alcool ("elation, ecstasy, disorientation and so on", p. 135) senza l'uso del vino, durante la pratica delle *teletai*.

⁸² Non si può fare a meno di pensare all'unione dell'elemento dionisiaco e dell'apollineo nella tragedia,

cratere attico di Pronomos, fig. 48. In queste rappresentazioni, il dio del vino appare come spogliato dai suoi connotati “selvaggi”: è sbarbato, ai capelli irsuti si sostituisce una chioma fluente, e l’“asiatico” *barbiton* è sostituito dall’attica *lyra*. Con tali connotati, Dioniso potrebbe essere a tutti gli effetti confuso con Apollo, se non fosse per la corona d’edera che gli cinge il capo e per il tirso, spesso recato in mano dalla figura femminile che sorregge il dio.⁸³

2. Satiri e menadi: estasi musicale e poetica o estasi dionisiaca?

Al seguito di Dioniso, o rappresentato anche senza il dio, vi è il suo *thiasos*, formato da menadi e satiri. Le raffigurazioni del *thiasos* dionisiaco sono numerosissime, e il più delle volte si tratta di *schemata* di danza, dove i partecipanti (le donne soprattutto) suonano *tympana*, *krotala* e altri strumenti a percussione per ritmare le loro danze. Anche i satiri impegnati nella danza vengono rappresentati in posa “estatica”, e molte di queste rappresentazioni sono molto antiche, su vasi rossi a figure nere, presentando nelle pose una forte affinità con quelle dei partecipanti al *komos* simposiaco: evidente è l’elemento della danza, e non solo del vino, come legame tra questi due contesti.

Tuttavia, alcune raffigurazioni testimoniano il fatto che il *thiasos* dionisiaco non veniva rappresentato solo in un contesto di *trance* e danze estatiche, ma anche in momenti più sommessi, dove non vi sono *schemata* di danza rituale, ma puramente di

come spiegato da Nietzsche (Nietzsche 1919).

⁸³ cfr. *supra*; cfr. Catoni 2008, pp. 226-227 sulla trasformazione e introduzione di nuovi schemi iconografici a cavallo tra V e IV sec. a.C., in particolare nei commenti al *Satiro Versante* di Prassitele, il quale muta completamente l’iconografia classica del satiro (riconoscibile soltanto per le orecchie a punta), e del *Fauno Barberini*, la cui posa delle gambe a riposo era invece in epoca classica lo *schema* del satiro danzante.

estasi musicale e poetica.⁸⁴ Secondo Diodoro Siculo,⁸⁵ il *thiasos* vedeva la compresenza di παρθένους, le quali cadevano invase in preda alla *trance*, e di γυναῖκας, donne più anziane che non συνενθουσιάζειν ma semplicemente “assistevano” e cantavano inni al dio:

διὸ καὶ παρὰ πολλαῖς τῶν Ἑλληνίδων πόλεων διὰ τριῶν ἐτῶν βακχεῖά τε
γυναικῶν ἀθροίζεσθαι, καὶ ταῖς παρθένοις νόμιμον εἶναι θυρσοφορεῖν καὶ
συνενθουσιάζειν εὐαζούσαις καὶ τιμώσαις τὸν θεόν: τὰς δὲ γυναῖκας κατὰ
συστήματα θυσιάζειν τῷ θεῷ καὶ βακχεύειν καὶ καθόλου τὴν παρουσίαν
ὑμνεῖν τοῦ Διονύσου, μιμουμένας τὰς ἱστορουμένας τὸ παλαιὸν
παρεδρεύειν τῷ θεῷ μαινάδας.

Diod. 4.3.3.

La descrizione di Diodoro Siculo precisa che effettivamente le menadi più anziane avevano il compito di partecipare ai riti in qualità di musiciste e cantanti, per ὑμνεῖν τοῦ Διονύσου. In una processione dionisiaca su un cratere attico opera del cosiddetto pittore di Methyse, fig. 49, è una menade a suonare il *barbiton*, in posa estatica (il nome del pittore deriva proprio da questa menade, che sarebbe rappresentata ubriaca, appunto μέθυση). Questa raffigurazione è importante, in quanto rappresenterebbe l'unico caso di una donna in preda ad estasi musicale e poetica (considerando anche l'ambientazione simposiale). Lo schema figurativo è inequivocabile, e la nostra interpretazione è giustificata dalla presenza di un'altra menade *auletris*, la cui posa è troppo composta per essere nel mezzo delle celebrazioni dionisiache. Il *thiasos* sta appena iniziando, e le

⁸⁴ cfr. Somville 1992, p.176 sull'estasi musicale “dionisiaca” comparata con il gesto della testa indietro delle menadi: “Les sectatrices du dieu sont ainsi dites ῥιψαυχέvec dans un fragment pindarique et souvent représentées de la sorte, thyrses brandis, dans les scènes figurées. Mais notre mouvement paraît plus calme, du moins sous l'aboutissement iconographique qui nous en est présenté.”

⁸⁵ in Bowden 2010, p. 121.

partecipanti alla processione, tutte γυναικες, si avviano a celebrare Dioniso intonando forse un *dityrambon*; le donne, che nel mondo dionisiaco hanno la loro rivincita, prendono il posto degli uomini a simposio per donare la propria *technè* al dio.⁸⁶

Raffigurazioni di questo tipo di *thiasos* “sommesso” si rinvencono anche sugli stamnoi di fig. 50, dove ad essere in preda all’estasi poetica è un satiro che si accompagna con il *barbiton*, e di fig. 51, dove è in estasi una menade, la quale canta al suono del *barbiton*, suonato però da un satiro. Essi stanno cantando per Dioniso, presente nella scena. Nessuno dei partecipanti è in delirio estatico, nessuno sta ballando in preda alla *trance*: un’altra prova del fatto che l’estasi musicale e poetica (e non solo l’estasi dionisiaca) può manifestarsi anche tra i partecipanti al *thiasos*.

3. Orfeo

Il cantore Orfeo è spesso rappresentato impegnato in esecuzioni musicali sulla *lyra* o sulla *kithara* (quest’ultima su raffigurazioni tarde e/o magno greche, mentre la prima impera su quelle attiche) ma appare in posa estatica solo sul cratere attico di fig. 52 e sulla pelike di fig. 53, mentre suona circondato da Traci. Lo schema estatico è dunque applicato solo quando Orfeo suona la *lyra*, strumento destinato all’educazione e al diletto dei mortali, e non la *kithara*, strumento apollineo per eccellenza: ciò ribadirebbe il concetto dell’estasi musicale come esperienza umana, il cui schema gestuale è applicabile solo a figure mortali.

Tuttavia, anche se in preda all’*enthousiasmòs*, questi due vasi mostrano un Orfeo rattristito, ben diverso dagli altri performers. Ciò è facilmente spiegabile contestualizzando la storia: anche se la sua musica suscita diletto nei confronti di chi lo ascolta, giacché ispirato dalla (doppia) morte della sua amata Euridice, il canto di Orfeo è

⁸⁶ Tutto ciò nell’ottica di rovesciamento di valori e convenzioni sociali attuati nel *thiasos* dionisiaco, vd. Bowden 2010, Moraw 2011 *et al.*

doloroso, un *miserabile carmen*: secondo la tradizione (Virgilio e poi Ovidio), dopo aver perso l'occasione di riportare la sua sposa in vita dall'Oltretomba, Orfeo avrebbe vagato per giorni (per mesi, secondo Virgilio) in preda a un inconsolabile dolore.⁸⁷

4. Paride

Sebbene si possano rintracciare almeno altre tre occorrenze, tutte su vasi a figure rosse, dell'eroe con la *lyra* in mano,⁸⁸ solo nella kylix di fig. 54, dove è rappresentato il giudizio di Paride, egli è in posa estatica.

L'iconografia di Paride suonatore di *lyra* è stata sicuramente influenzata da Omero. Nell'*Iliade* (□, 54), infatti, Ettore dice a Paride, rimproverandolo per il suo comportamento sconsiderato nei confronti di Menelao, che οὐκ ἄν τοι χάρισμα κίθαρις (...) ὅτ' ἐν κονίῃσι μιγείης.⁸⁹ Come si vedrà nel capitolo III, tuttavia, la κίθαρις indicherebbe l'antenata della *kithara*, e non della *lyra*: l'antenata di quest'ultima sarebbe invece, almeno nella forma, la *phorminx*, raffigurata in ambito simposiale come *Wiegen-kithara*.⁹⁰ In questo caso, si potrebbe ipotizzare che l'uso della *Wiegen-kithara*, ormai comune tra i mortali nell'iconografia tra VI e V secolo, non fosse appropriata per l'eroe

⁸⁷ Non avendo praticamente attestazioni del mito di Orfeo in letteratura greca, se non accenni da parte di Ibico, Simonide, Bacchilide, Pindaro e Apollonio Rodio (quest'ultimo lo colloca addirittura tra gli Argonauti) gli unici racconti dettagliati del mito ci vengono o da Virgilio, *Georgica*, Libro IV, o da Ovidio, *Metamorfosi*, Libro X. Virgilio nella *Georgica* IV assimila il suo pianto a quello di un uccello che vede i suoi piccoli portati via dal nido da un predatore, inerme; continua poi a piangere anche se non ha alcuna speranza di rivederli in vita: *quo fletu manis, quae numina voce moveret?(...) / septem illum totos perhibent ex ordine mensis/ rupe sub aerea deserti ad Strymonis undam/ flesse sibi, et gelidis haec evoluisse sub astris/ mulcentem tigris et agentem carmine quercus;/ qualis populea maerens philomela sub umbra/ amissos queritur fetus, quos durus arator/ observans nido implumis detraxit; at illa/ flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen/ integrat, et maestis late loca questibus implet.*

⁸⁸ vd. LIMC.

⁸⁹ “Non ti servirà a nulla la κίθαρις quando giacerai in mezzo alla polvere”.

⁹⁰ vd. cap. III, par. 3.

Paride, allo stesso modo in cui la *kithara* di Apollo, ormai “guastata” dalle assurde pratiche della “nuova musica”, iniziò a essere soppiantata dalla *lyra*.⁹¹

5. Gli altri dèi

A parte Dioniso (ed eroi come Teseo e Paride),⁹² lo schema estatico non è ravvisabile in nessun'altra raffigurazione che abbia per oggetto gli altri dèi del pantheon greco: essi mantengono la loro “compostezza” anche quando sono raffigurati come musicisti. Addirittura, l'inventore della *lyra*, Hermes, non è mai raffigurato con lo strumento, ma avendolo consegnato al dio Apollo e all'eroe Orfeo, a questi affida il compito di suonarlo.

In tutte le raffigurazioni di Apollo, sia che sia rappresentato nelle raffigurazioni più arcaiche con la *kithara*, o *phorminx*,⁹³ spesso nell'atto di suonarla, e nelle raffigurazioni più tarde con la *lyra* o con la *kithara* tenute in mano, come semplice attributo per mezzo del quale si rende riconoscibile, il dio non compare mai in posa estatica. La questione potrebbe essere più delicata di quello che sembra: abbiamo già affermato che, probabilmente, non è colto da *enthousiasmòs* chi è la causa stessa dell'*enthousiasmòs*: dunque lo schema estatico non è applicabile ad Apollo; tuttavia, il fatto di non essere più rappresentato nell'atto del suonare a partire da un certo periodo (su vasi a figure rosse, inizio del V sec. a.C.) coincide con il momento di massima produzione dei vasi aventi per oggetto i citaredi partecipanti agli agoni. Poiché i citaredi erano sontuosamente

⁹¹ vd. *supra*, Introduzione, par. 5.

⁹² Un altro eroe spesso raffigurato con la *lyra* è Eracle, che non si mostra mai in posa estatica, ma anzi la usa spesso come “arma” (vd. LIMC).

⁹³ Come già accennato nel paragrafo precedente, sul dibattito *phorminx-kithara* vi sono due distinte correnti di pensiero: una individua nella *phorminx* semplicemente il nome della primitiva *kithara* (*phorminx* compare fin da Omero, mentre *kithara* solamente più tardi, in Teognide; vd. Anderson 1966, Maas 1989, Bundrick 2005) mentre l'altra sostiene che si tratti di due strumenti diversi (vd. Wegner 1949, Paquette 1984, Sarti 1993). Alla luce di quanto emerso nell'arco di questa ricerca, soprattutto dall'analisi delle fonti omeriche, si sceglie di seguire la seconda ipotesi.

abbigliati, con vesti ricche e decorate, e la confusione tra un semplice musicista e il dio Apollo era possibile (entrambi vestono infatti chitone e *himation*, e come il dio Apollo il citarodo, se vincente, veniva incoronato) il dio probabilmente smise di essere rappresentato al momento della performance e la *kithara* divenne un suo semplice attributo, spesso affiancata alla *phiale*.⁹⁴ Inoltre, il passaggio dall'iconografia della *kithara* a quella della *lyra* manifesterebbe, come già detto, il “rifiuto” da parte degli antichi valori per il τεχνικὸν ὄργανον,⁹⁵ la musica “vuota” e virtuosistica dei citaristi⁹⁶ (e degli auletes) e il favore alla *mousike*, la poesia accompagnata da *lyra* o *aulos* in modo estremamente semplice, senza virtuosismi da parte del musicista e completamente assoggettata alla linea melodica.

Prima di passare alle conclusioni, è necessario un breve accenno agli strumenti musicali individuati nella galleria di immagini, e se e in che modo essi possano contribuire al fenomeno dell'estasi.

⁹⁴ vd. Sarti 1997.

⁹⁵ Arist. *Poet.* 1341a, in Castaldo 1993.

⁹⁶ vd. Castaldo 1993.

Cap. III. Gli strumenti musicali che “procurano estasi”. Analisi alla luce delle testimonianze archeologiche e letterarie

Come già illustrato nell'introduzione, e poi ribadito nel secondo capitolo, lo schema iconografico dell'estasi musicale e poetica è provocato sia dall'intensa partecipazione emotiva del performer, sia dall'ispirazione divina, entrambi racchiusi nel fenomeno dell'*enthousiasmòs*. Tuttavia, l'*enthousiasmòs* è comune a ogni tipo di performance poetica, inclusa l'epica, eseguita come un recitativo con accompagnamento ritmico.⁹⁷ A questo proposito, è bene soffermarsi su come la poesia melica condizioni l'estasi musicale e poetica, contribuendo ad essa con l'uso delle diverse *harmoniai* (simili, ma non del tutto analoghi alle nostre moderne tonalità) e, con il passare del tempo, con il cambiamento di rapporti tra musica e testo poetico.

Gentili parla di “estetica della ricezione”, intendendo gli “effetti etici ed emozionali che la realizzazione ritmica dei metri produce nell'esecuzione”⁹⁸ esplicitati da Dionigi di Alicarnasso nel suo trattato *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* (altrimenti noto come *De Compositione Verborum*): “l'orecchio (...) si compiace prima di tutto della melodia, poi del ritmo, della varietà, ma soprattutto della convenienza”.⁹⁹ Se da una parte con *μέλος* è da intendersi l'andamento della voce e non la melodia dell'accompagnamento strumentale, e dunque il trattato di Dionigi è improntato sulla fonostilistica, dall'altra non si può prescindere dalle nozioni contenute nel trattato stesso a proposito del rapporto tra parole e musica, e di come quest'ultimo si sia trasformato proprio nel corso del V secolo.

⁹⁷ Trattando dell'estasi poetica e musicale, questa tesi ha naturalmente analizzato le rappresentazioni di poesia melica. Tuttavia, nell'indagine effettuata, non sono state ritrovate immagini di performances riconducibili a performances di poesia epica recanti lo schema estatico.

⁹⁸ Gentili-Lomiento 2003, p. 68.

⁹⁹ *ibid.*

Nell'antica Grecia, ἁθμονία significava letteralmente “l'accordatura” dello strumento per creare un certo τρόπος (da qui il latino *modus* per indicare i “modi” greci), ovvero una successione ordinata di suoni che configura una certa scala musicale.¹⁰⁰

Risale all'inizio del VI secolo la caratterizzazione del *nomos trimeles*, comprendente i tre *tonoi* doria, frigia e lidia. Pitagora introdusse altre quattro *harmoniai*: la misolidia, ipodoria, ipofrigia (equivalente alla ionia o iastia) e ipolidia, costituendo il sistema classico dei sette *tonoi*. Ognuna di queste *harmoniai*, con la sua peculiare disposizione di intervalli diatonici, cromatici e al quarto di tono, era in grado di agire sull'animo umano, generando una certa risposta emotiva che poteva andare dall'estrema rilassatezza all'eccitazione. Si è già accennato, nel corso dell'Introduzione, al dibattito sull'educazione musicale portato avanti da Platone e Aristotele fra gli altri, riguardante l'effetto delle varie *harmoniai* sull'ethos umano, soprattutto su quello dei giovani. Nella *Repubblica* di Platone, alla domanda di Glaucone: τίνες οὖν μαλακαί τε καὶ συμποτικάι τῶν ἁρμονιῶν; Socrate risponde senza dubbio: ἰαστί, ἥ δ' ὅς, καὶ λυδιστί αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται.¹⁰¹ Quando si parla invece di armonie adatte ai guerrieri, Socrate raccomanda δωριστί λείπεσθαι καὶ φρυγιστί.¹⁰² Si capisce, dunque, come il mischiarsi di queste *harmoniai*, ognuna delle quali delegata ad un preciso compito, secondo le

¹⁰⁰ Si ricorda che i modi greci non possono essere semplicemente “tradotti” con una successione di toni e semitoni, prassi introdotta solamente con il sistema temperato equabile (XVII secolo). Bisogna oltretutto considerare la categorizzazione in tetracordi attuata da Aristosseno di Taranto nei tre generi enarmonico (intervallo intorno al quarto di tono), cromatico (intorno al semitono) e diatonico (intorno al tono) per avere un quadro completo della situazione. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: D. B. Monro, *The Modes of Ancient Greek Music*, New York 1894; M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992; A. Barker, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Fisciano 2002; S. Hagel, *Ancient Greek Music*, Cambridge 2010;

¹⁰¹ Pl. *Resp.* 3.398e. Trad: “E dunque, quali fra le *harmoniai* consideri lascive, e adatte al simposio?” “La iastia senza dubbio, e la lidia sono a buon diritto considerate rilassate”. Si noti l'uso di χαλαρός, “allentato”, come sono allentate le corde dello strumento quando si utilizza l'accordatura o armonia lidia o frigia, vd. Barker 2002, pp. 25 ss.

¹⁰² Pl. *Resp.* 3.399a. Trad. “(pare) che ti rimangano la doria e la frigia”.

indicazioni di Socrate, abbia potuto mettere a repentaglio un intero sistema di valori e credenze, generando il caos nel dibattito sull'educazione dei giovani.

Il ditirambo e il *nomos* citarodico furono le forme meliche maggiormente coinvolte nell'ambito rinnovamento della nuova musica, durante il V secolo. Melanippide prima, e Timoteo in seguito, sfruttarono a pieno le nuove potenzialità tecniche di *aulos* e *kithara* rispettivamente, permettendo “una più ricca varietà di ritmi e melodie e una più realistica espressività emozionale, correlata al continuo e repentino mutare delle armonie”.¹⁰³ Non a caso, la “più realistica espressività emozionale” di cui parla Gentili viene espressa, in ambito pittorico, dallo schema estatico sempre più esasperato nel corso del V secolo, sia sui personaggi che dell'*enthousiasmòs* apollineo ne sono l'icona (i citaredi), sia su coloro i quali vengono investiti dalle novità della nuova musica-chi ne gode, ovvero i partecipanti a simposio.

Dall'indagine iconografica effettuata, gli strumenti che “procurano estasi” sono, naturalmente, soltanto quelli ritrovati nelle pose estatiche. Comparando le raffigurazioni di strumenti musicali rinvenuti in posa estatica con le testimonianze letterarie, si è in grado di ricostruire la prassi esecutiva del simposio. Per quanto riguarda le pose estatiche di semidei, lo strumento è da includersi tra i connotati del personaggio (come nei casi di Paride e Orfeo; diversamente per Dioniso).

Gli strumenti di seguito analizzati, *aulos*, *lyra*, *kithara* e *barbiton* sono inoltre gli strumenti che accompagnano la poesia melica, e dunque sono strettamente correlati ad essa.

¹⁰³ Gentili 2006, p. 52.

1. αὐλός

L'*aulos* può essere considerato il primo strumento capace di provocare estasi, in quanto presente nelle prime testimonianze figurate di *enthousiasmòs* in assoluto, su vasi di VI secolo a figure nere: l'anfora coll. Campana fig. 2, e il dinos del gruppo di Atalante fig. 3. Assieme al *barbiton*, è sicuramente lo strumento che più si incontra raffigurato sia in contesto simposiale che dionisiaco,¹⁰⁴ esaltato in numerosi passi letterari che ne testimoniano il largo impiego in tali ambienti. Strumento aerofono, costituito da due tubi provvisti ognuno di un'ancia, quindi da due imboccature separate, poteva essere costruito in canna o legno, ma anche in materiali più pregiati. Data la sua facilità esecutiva, l'*aulos* poteva essere suonato da non professionisti; era quindi perfetto per l'accompagnamento della poesia simposiale, dove spesso si trattava solamente di "doppiare" la linea melodica del canto.

La produzione poetica greca, soprattutto quella elegiaca, ci offre numerose testimonianze sull'impiego degli strumenti musicali a simposio e sulle modalità esecutive della poesia accompagnata. Tra tutti gli autori, è Teognide,¹⁰⁵ nel libro I delle sue *Elegie*, a offrire la maggior parte di informazioni.

I piaceri del simposio, musica in primis, sono celebrati nel noto tema della fugacità della vita e dell'invito a godere delle gioie del presente:

τοῦδεῖς ἀνθρώπων, ὅτε πρῶτ' ἐπὶ γαῖα καλύψῃ
εἷς τ' Ἑρεβος καταβῇ δώματα Περσεφόνης,

¹⁰⁴ E' curioso il fatto che, pur essendo impiegato inizialmente e largamente nel ditirambo, l'*aulos* si presta meglio ad accompagnare il coro della commedia piuttosto che della tragedia (la quale invece nasce proprio (Arist. *Poet.* 1449a) ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν δοῦραμβον); esso viene inoltre impiegato moltissimo negli *embolima* della commedia ellenistica.

¹⁰⁵ Non è questo il momento per discutere sulla questione teognidea, e dunque sul riuso dei carmi conviviali in sede simposiale; per ogni ulteriore informazione a riguardo si rimanda a Ferrari 2014, pp. 5-45 e a Vetta 1980, pp. XI-LVII.

τέρπεται οὔτε λύρης οὔτ' ἀλχητῆρος ἀκούων,
οὔτε Διωνύσου δῶρ' ἔτ' ἀειρόμενος.¹⁰⁶

Thgn. 973-976

L'*aulos* è spesso accostato all'altro strumento simposiale, la *lyra*, entrambi celebrati per il loro suono capace di smuovere la gioia nell'animo dei convitati. L' *aulos*, in particolare, è definito φθεγγομένον, “sonoro” e la sua voce è “desiderabile, suadente”.

αἰεῖ μοι φίλον ἦτορ ἰαίνεται, ὅππότε ἀκούσω
αὐλῶν φθεγγομένων ἡμερόεσσαν ὄπα.
χαίρω δ' ἐμπίνων καὶ ὑπ' ἀλχητῆρος ἀείδων,
χαίρω δ' εὐφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων.¹⁰⁷

531-534

Da questo frammento si ricava anche che l'*aulos* veniva suonato da un uomo, un ἀλχητῆρος¹⁰⁸, mentre il simposiasta cantava sulla sua melodia.

Un altro *excerptum* dalla Silloge racconta una simpatica scenetta, riguardante la “promozione” a cantore di un ignaro auleta. In una serie di 3 distici, interpretati come un'unica catena simposiale,¹⁰⁹ è racchiuso un acuto botta e risposta tra tre convitati, due

¹⁰⁶ “Fra gli uomini nessuno, poi che la terra lo avvolse e discese alle case di Persefone, giù fra le tenebre, si diletta ad ascoltare la *cetra* o l'auleta o a levare in alto i doni di Dioniso” (trad. di F. Ferrari). Allo stesso modo che in v.534 sarebbe consigliabile sostituire *cetra* con *lyra*.

¹⁰⁷ “Si allieta il mio cuore ogni volta che ascolto la voce suadente degli auli sonori. Mi piace bere forte e cantare al suono dell'auleta e mi piace reggere fra le mani la *cetra* melodiosa” (trad. di F. Ferrari). Al posto di *cetra*, termine usato da Ferrari, dovrebbe essere lasciato *lyra*, sia per non creare confusione tra i due strumenti, sia per la prassi esecutiva del simposio.

¹⁰⁸ Secondo Ferrari 2014, p. 157, “è solo nell'Atene di V sec. a.C. che l'aulo tende ad essere suonato prevalentemente da donne (etere o schiave).”

¹⁰⁹ vd. Vetta 1984.

dei quali, a causa del troppo vino, decidono di passare il turno nel canto, lasciando il terzo convitato spiazzato:

οὐ δύναμαι φωνῇ λίγ' αἰδέμεν ὥσπερ ἀηδών:
καὶ γὰρ τὴν προτέρην νύκτ' ἐπὶ κῶμον ἔβην.
οὐδὲ τὸν ἀύλητὴν προφασίζομαι: ἀλλὰ με γῆρυς
ἐκλείπει σοφίης οὐκ ἐπιδευόμενον.¹¹⁰

939-942.

A questo punto il terzo convitato, ribellandosi alla situazione, decide di compiere un gesto inconcepibile per le norme simposiali: egli, interrompendo la catena, si pone direttamente alla destra dell'auleta, invitando lo stesso a iniziare un nuovo canto, porgendo la melodia:

ἐγγύθεν ἀύλητῆρος αἰέσομαι ὧδε καταστάς
δεξιός, ἀθανάτοις θεοῖσιν ἐπευχόμενος.¹¹¹

943-944.

Un altro distico di esortazione al riso e al divertimento è descrittivo del timbro dell'*aulos*, che viene definito per metonimia κλαίων, "che piange":

δεῦρο σὺν ἀύλητῆρι: παρὰ κλαίοντι γελῶντες
πίνωμεν κείνου κήδεσι τερπόμενοι.¹¹²

¹¹⁰ "Non posso cantare con la voce melodiosa di un usignolo: la notte scorsa sono andato a far baldoria. / E non me la prendo con l'auleta, ma mi viene meno un compagno che non manca di talento." (trad. di F. Ferrari)

¹¹¹ "Canterò qui vicino all'auleta, mettendomi alla sua destra, e invocherò gli dèi" (trad. di F. Ferrari).

¹¹² "Qua con l'auleta! Ridendo beviamo accanto a chi piange, dei suoi dolori godendo!" (trad. di F. Ferrari).

Secondo Giovanni Cerri, la voce acuta dell'*aulos* “dà sul piano mimetico l'impressione del lamento e del dolore ... ma quando è utilizzato durante il simposio, la qualità del suono è in contraddizione radicale con la sua funzione istituzionale, che è quella di provocare piacere e scatenare la gioia dei convitati”.¹¹³

L'ultima coppia di distici del *Corpus Theognideum* in cui è menzionato l'*aulos* ci forniscono una testimonianza dell'esortazione a cantare, l'ἔμοι αὖλει, invito che si ritrova anche in un'aulodia anonima recuperata nel *P. Oxy.* 1795.¹¹⁴

ἀλλὰ λόγον μὲν τοῦτον ἔασομεν, αὐτὰρ ἔμοι σὺ
αὖλει, καὶ Μουσῶν μνησόμεθ' ἀμφοτέρωι:
αὐτὰι γὰρ τάδ' ἔδωκαν ἔχειν κεχαρισμένα δῶρα
σοὶ καὶ ἐμοί, συνέμεν δ' ἀμφιπερικτίοσιν.¹¹⁵

Per quanto riguarda le testimonianze prettamente archeologiche, nelle varie iconografie l'*aulos* viene suonato indifferentemente da etère o giovani imberbi (solo nella kylix attica o beota di fig.10 è in mano a un uomo adulto), mentre un simposiasta sdraiato su *kline*, in posa estatica, è intento a cantare. Il tipo di *aulos* raffigurato è sempre del tipo ellenico¹¹⁶ (due tubi della stessa lunghezza); in un solo caso (una suonatrice di aulo su cratere a figure rosse da Agrigento, fig. 18) vi è un *monaulos*. E' interessante il

¹¹³ in Ferrari 2014, p. 246.

¹¹⁴ *idem*, p. 248.

¹¹⁵ “Su, lasciamo perdere questo pensiero e tu suona l'aulo per me: ricordiamoci entrambi delle Muse; a te e a me concessero di possedere questi doni seducenti” (trad. di F. Ferrari).

¹¹⁶ L'altro tipo di *aulos* è quello detto “elimo”, con un secondo tubo dall'estremità a padiglione, come quella del corno; vd. Petretto 1995, p. 109.

fatto che nella maggior parte delle raffigurazioni, pur essendo rappresentati altri strumenti (*lyra* o *barbiton*), e pur avendoli i musicisti a portata di mano, essi non sono mai suonati contemporaneamente all'*aulos*: è probabile dunque che l'*aulos* in simposio fosse usato esclusivamente per accompagnare il canto dell'elegia, e non per interludi strumentali né in performances solistiche, come invece avveniva negli agoni.¹¹⁷ Altra differenza tra i suonatori di *aulos* in contesto simposiale e quello agonale (tralasciando le raffigurazioni arcaiche di *auletai* che intonano il canto di battaglia) è che i primi non indossano mai la *phorbeia*, oggetto impiegato invece nei momenti di maggiore tensione e sforzo fisico.¹¹⁸

Entrando nel contesto vivo degli agoni, Pindaro scrisse la sua Pitica XII, *A Mida di Acragas auleta*, proprio per celebrare la vittoria in una gara di auletica¹¹⁹ (performance esclusivamente strumentale) di Mida di Agrigento, come può essere l'occasione rappresentata sull'anfora panatenaica del pittore di Cleophrades, in fig. 38.

In questa ode, Atena viene indicata come l'inventrice del cosiddetto *nomos* policefalo, la melodia eseguita da Mida che lo rese vincitore della gara:

(...) εὐδόξω Μίδα,
αὐτόν τέ νιν Ἑλλάδα νικάσαντα τέχνη, τάν ποτε
Παλλὰς ἐφεῦρε θρασειᾶν Γοργόνων
οὐλίον θρῆνον διαπλέξαις Ἀθάνᾳ:
(...)

¹¹⁷ Ateneo cita però l'ἄνυλος κιθαριστήριος come *aulos* di accompagnamento alla *kithara*, *idem* p.114.

¹¹⁸ Uso e significato della *phorbeia* sono ancora incerti, vd. Bundrick 2005.

¹¹⁹ Come ricorda Gentili, la performance di aulodia fu eliminata dagli agoni a partire dal 582 a.C., mentre quella di auletica rimase, tanto che Mida risultò vincitore, eseguendo il *nomos* policefalo, nel 490 a.C. (vd. Gentili 1995).

παρθένος αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.
εὗρεν θεός: ἀλλὰ νιν εὐροῖσ' ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν,
ὠνόμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
εὐκλεᾶ λαοσσόων μναστῆρ' ἀγώνων (...)¹²⁰

Pind. P. 12.7-24.

Pur essendo Atena celebrata come *protos eures* di questo *nomos*, tuttavia, ella non viene mai raffigurata mentre suona l'*aulos*, così come il dio Apollo.¹²¹ La leggenda, infatti, vuole che Atena, una volta viste le sue guance deformate dallo sforzo nel suonare l'*aulos*, avrebbe gettato via lo strumento, che a quel punto sarebbe stato raccolto da Marsia. In quanto satiro, Marsia non si sarebbe curato della bruttezza della sua immagine, tanto da far suo lo strumento e sfidare Apollo in un agone musicale.¹²² Fu così che l'*aulos*, malgrado le divine origini, iniziò ad essere considerato uno “strumento minore” con connotazioni barbariche, un pensiero diffuso che si intensificò con l'avvento delle teorie damoniane, fino a venire associato, in particolare da Platone, con l'elemento irrazionale e orgiastico dei barbari¹²³ e dei satiri.

¹²⁰ “Per Mida illustre, e lui stesso vincitore dei Greci nell'arte che un giorno trovò, intrecciando il funereo lamento delle violente Gorgoni, Pallade Atena;(…) una melodia la vergine compose con tutte le voci dell'aulo, per imitare con lo strumento il lamento sonoro scaturito dalle mascelle frenetiche di Euriale. La dea la trovò e trovatala ne fece dono agli uomini mortali, la chiamò aria dalle molte teste, glorioso incentivo alle gare che adunano il popolo (...)” (trad. di B. Gentili).

¹²¹ vd. *supra*, cap. 2.

¹²² vd. Lissarrague 2001, pp. 32 ss.

¹²³ vd. Petretto 1995: “Nella scelta degli strumenti da ammettere nella Città ideale, Platone sottolinea il contrasto tra la *lyra* di Apollo, elemento di ordine e razionalità, e l'*aulos* di Marsia, strumento capace di produrre tutte le armonie, in particolare quelle inaccettabili per l'equilibrio morale del cittadino”, p. 107.

Nel Simposio, Platone lo relega addirittura all'intrattenimento per donne, la cui musica mal si sposa come sottofondo ai nobili discorsi filosofici:

τὸ μετὰ τοῦτο εἰσηγοῦμαι τὴν μὲν ἄρτι εἰσελθοῦσαν αὐλητρίδα χαίρειν
ἔαν, αὐλοῦσαν ἑαυτῇ ἢ ἄν βούληται ταῖς γυναιξὶ ταῖς ἔνδον, ἡμᾶς δὲ διὰ
λόγων ἀλλήλοις συνεῖναι τὸ τήμερον.¹²⁴

Pl. *Symp.* 176 e.

L'inadeguatezza dell'*aulos* per fini paideutici ed educativi, infine, risiedeva nell'estrema versatilità di questo strumento, e nella capacità di poter cambiare facilmente da una *harmonia* ad un'altra.¹²⁵ Aristotele, nella *Politica*, tra le linee-guida per l'educazione dei giovani mette in guardia dall'eccessivo *pathos* che l'*aulos* è capace di provocare, dichiarandolo inadatto per la μάθησιν, sebbene utile per la κάθαρσιν:

ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς
τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον
δύναται ἢ μάθησιν.¹²⁶

Arist. *Pol.* 1341a.

2. λύρα

Appartenente alla famiglia dei cordofoni, la *lyra* aveva cassa di risonanza in guscio di carapace, con corna di animale attaccate ad essa a formare i bracci che sostengono le

¹²⁴ “A questo punto propongo di lasciar andare la flautista che è arrivata appena adesso, che voglia andare a suonare per sé stessa o per le donne dentro casa, mentre noi oggi ce ne rimaniamo in disparte con i nostri discorsi.”

¹²⁵ Pl. *Resp.* 3.399, vd. Barker 2002, p. 29.

¹²⁶ “Inoltre, l'*aulos* non è adatto a fini morali, ma piuttosto a suscitare emozioni; cosicché risulta adatto, per sua natura, a momenti nei quali l'ascolto di esso produce una catarsi piuttosto che un apprendimento.”

corde. *Lyrai* sono presenti nelle scene di simposio rappresentate in figg. 6, 10, 15, 17, 25, 27 e 32; sono suonate dagli eroi Teseo (figg. 52 e 53) e Paride (fig. 54): attributo di Apollo in età tardo-arcaica e classica, appare come l'attributo di Dioniso-Apollo in età classica e tardo-classica (figg. 47 e 48).

La *lyra* può essere definita complementare e opposta all'*aulos*: complementare perché, come cordofono, completava la strumentazione del simposio; opposta perché si opponeva, come strumento razionale e apollineo (secondo il mito, donata da Hermes ad Apollo¹²⁷), all'irrazionale e selvaggio *aulos*. Pur essendo definita da Teognide εὐφρογγον, ¹²⁸ dal bel suono, e quindi con un timbro di qualità superiore rispetto al solo φθογομέων dell'*aulos*, la *lyra* tuttavia subiva nel simposio la preminenza di quest'ultimo. Mentre infatti la semplicità esecutiva richiesta dall'*aulos* lo rendeva versatile e agile nell'accompagnamento della linea melodica, la *lyra*, al contrario, veniva suonata con il plettro nota per nota, il che significava una grande meccanicità da parte dell'esecutore: probabilmente per questo motivo il ruolo di quest'ultima nel simposio veniva confinato a *preludia* o *interludia*.¹²⁹

Richiamando di nuovo il distico di Teognide già esposto sopra,

χαίρω δ' ἐμπίνων καὶ ὑπ' αὐλητῆρος ἀείδων,
χαίρω δ' εὐφρογγον χερσὶ λύρην ὀχέων.

533-534

¹²⁷ Come si vedrà nel prossimo paragrafo, nell'omerico *Inno ad Ermete* la *lyra* (in guscio di carapace) viene chiamata indifferentemente anche *phorminx* e *kitharis*, nonostante si tratti di strumenti con caratteristiche organologiche completamente diverse.

¹²⁸ vd. *supra*, Thgn. 532.

¹²⁹ Anderson 1994, pp. 176 ss.

il momento del “bere bene e cantare al suono dell’auleta” viene tenuto distinto da quello del “tenere in mano la *lyra* dal bel suono”, non solo nominando i due momenti separatamente, in due versi distinti, ma anche marcando l’inizio di ogni verso con l’anafora di χαίρω δέ, in cui la particella esprime la contrapposizione delle due azioni.

Oltre che nel simposio umano, la *lyra* veniva rappresentata anche in quello divino, su vasi più antichi a figure nere: nonostante essa fosse strumento apollineo, infatti, la troviamo raffigurata, precedentemente all’arrivo del *barbiton*, nel *thiasos* dionisiaco e in cortei satireschi, senza però alcuna occorrenza di posa estatica. Il carattere “dionisiaco-simposiaco” di questo strumento è oltretutto decantato in un distico “a botta e risposta” dai carmi conviviali attici,

Vorrei essere una lira bella, d’avorio,

portata da bei ragazzi alla danza in onore di Dioniso,¹³⁰

dove la “danza” alla quale il simposiasta di turno si riferisce è molto probabilmente quella del *komos* post-simposio (come, ad esempio, quella rappresentata sull’interno di kylix di fig. 32), e non quella rituale delle menadi in stato di *trance*.¹³¹

Poiché il saper suonare la *lyra* era parte integrante dell’istruzione del giovane ateniese, non tutti erano in grado di suonare tale strumento, a meno che non avessero ricevuto un’educazione agiata (e fossero, quindi, uomini liberi): ecco perché, nelle

¹³⁰ *Carm. Conv.* 900 P. in Vetta 1983.

¹³¹ A questo proposito, tuttavia, si consideri la pisside attica tardo cin fig. 41: vi è rappresentato Dioniso con un seguito di menadi, una delle quali intenta a suonare la *lyra*. Sulla spiegazione di queste rappresentazioni si possono avanzare due ipotesi: la prima in questo caso, interpreterebbe la “danza in onore di Dioniso” come effettivamente riferita a quella delle menadi; la seconda, invece, opterebbe per una *Kreuzung der Gattungen* ellenistica tra la figura di Dioniso e quella di Apollo (già rintracciata e discussa a pp. 35-36, vd. *supra*) la quale ingloberebbe anche il seguito del dio: le menadi da una parte, e le muse dall’altra.

immagini di simposio qui raccolte, essa è sempre raffigurata posta in mano ai simposiasti stessi, e non a giovinetti o schiavi.

3. φόρμιγξ, κίθαρις e κιθάρα

Appartenente alla famiglia dei cordofoni, come *lyra* e *barbiton*, la *kithara* è da collocarsi, diversamente da questi, in un sottogruppo a parte: mentre infatti la cassa di risonanza dei primi due è in guscio di carapace, la *phorminx* e la *kithara* di età tardo-arcaica e classica hanno cassa di risonanza in legno ed è formata da un corpo unico.

Lo strumento di Apollo si trova raffigurato tra le mani dei mortali in posa estatica solamente quando questi sono citaredi intenti in agoni, esclusivamente sulle anfore panatenaiche di figg. 1, 35, 36 e 37. Tutte e quattro le *kitharai* dipinte in queste immagini sono *kitharai* “da concerto” classiche: strumenti artisticamente elaborati, pesanti e di grandi dimensioni, con base quadrangolare e a sette corde.¹³² Nonostante il numero delle corde sia stato incrementato ulteriormente, a partire dalla metà del V secolo, fino ad arrivare ad undici per rispondere alle esigenze di maggiore virtuosismo e volume sonoro promosse dalla “nuova musica”, non sono state rinvenute, relativamente al V secolo, raffigurazioni estatiche di *kitharai* con numero di corde maggiore di sette.

La mancanza di attestazioni di *kitharai* in contesto simposiaco è legata alla difficoltà esecutiva dello strumento, che richiedeva esclusivamente un musicista professionista. Tuttavia, sull’anfora a figure nere del gruppo di Leagro, fig. 5, e sul cratere di Eufonio, fig. 6, due *kitharai* del tipo *Wiegen-kithara*, “cetra a culla”, sono raffigurate rispettivamente la prima durante un *komos* simposiaco e la seconda appesa al muro durante un simposio. A questo punto, un piccolo excursus tra le testimonianze lessicali

¹³² Inizialmente, le corde della *kithara* erano solo quattro; vennero portate a sette da Terpandro di Antissa nel VII secolo, e a nove da Frinide alla metà del V secolo. Timoteo di Mileto le porterà a undici intorno alla fine del V secolo, vd. Gentili 2006. Il *Thesaurus* indica, al contrario, Terpandro come l’inventore della *kithara* dalle sette corde; Simonide come colui che le porterà a otto e Timoteo a nove (vd. TGL).

presenti nei poemi omerici relative a φόρμιγξ e κίθαρις, considerate le antenate della *kithara*, si rende necessario per comprendere la differenza tra queste *Wiegen-kitharai* e la *kithara* “da concerto” descritta all’inizio di questo paragrafo.¹³³

In *Iliade*, *Odissea* ed *Inni Omerici* il vocabolo κιθάρα è inesistente, ma si ritrovano sia φόρμιγξ che κίθαρις, in un discreto numero di contesti e occorrenze. Prima di effettuare una vera e propria catalogazione lessicale, tuttavia, è doverosa una precisazione: nonostante questi due termini indichino due strumenti leggermente diversi fra loro (la *phorminx* aveva bracci di legno attaccati ed aveva probabilmente la base arrotondata, mentre la *kithara* era formata da un corpo unico, con base quadrangolare¹³⁴) secondo alcuni studiosi Omero non li userebbe coscientemente, ma più probabilmente li interscambiarebbe per fini metrici.¹³⁵ Sarebbe poco probabile, infatti, che sia il poeta, sia l’uditorio fossero esperti conoscitori dei due strumenti, tanto da ricavarne le sfumature di significato o pretendere l’esatto riferimento organologico durante la performance aedica.¹³⁶ Tentare una classificazione lessicale sarebbe, dunque, inutile e inesatto; tuttavia, interessanti considerazioni possono essere tratte dall’analisi dei contesti in cui i due termini sono usati.

¹³³ Da notare, a tal proposito, l’errore di classificazione del Bundrick, il quale non distingue tra *phorminx* e *Wiegen-kithara*, considerando le raffigurazioni di quest’ultima (VI sec.) come raffigurazioni di *phormigges*. Wegner, Paquette et al., invece, fanno distinzione tra la *phorminx* raffigurata su vasi risalenti al periodo geometrico e al primo arcaismo, la quale manca di un sistema meccanico per regolare la tensione delle corde, e la *Wiegen-kithara*, molto più simile alla *lyra* e provvista di questo sistema.

¹³⁴ vd. Paquette 1984, i bracci della *phorminx* sarebbero stati “attaccati” ad essa “sans solution de continuité apparente”, p. 86.

¹³⁵ vd. Wegner 1949, Sarti 1993.

¹³⁶ vd. Sarti 1993, p. 26.

L'*Iliade*¹³⁷ è il testo che offre il maggior numero di situazioni nelle quali questi due termini compaiono: la *phorminx* è spesso associata all'*aulos* tra le gioie del banchetto e suonata in ambienti comunitari, mentre la *kitharis* è associata invece a performances intime, come ad esempio quelle di Paride.

Nell'*Odissea*¹³⁸, la *kitharis* non compare che in due soli contesti, a vantaggio della *phorminx* il cui uso è quasi cristallizzato in un vocabolario di espressioni formulari, accompagnata spesso da *λίγεια* “dal timbro chiaro”, o *γλαφυρή*, “ricurva”. In questo caso, non vi è differenza etimologica fra i due termini, sempre associati a musiche e danze in contesto di banchetto. Da notare è il fatto che i due termini non sono mai usati in relazione agli dèi, ma solo in situazioni umane.

Negli Inni Omerici, sia *κίθαρις* che *φόρμιγξ* tornano a essere usate, nell'Inno ad Apollo e nell'Inno ad Ermete, in relazione agli dèi. Nell'Inno ad Ermete in particolare, durante il racconto dell'invenzione della *chelys lyra*, quest'ultima viene chiamata sia *lyra* che *kitharis* che *phorminx*, ribadendo da una parte l'impreparazione dell'autore sullo strumento musicale, dall'altra l'impiego delle leggi dell'economia metrica.¹³⁹ Nell'Inno a Venere, infine, è l'eroe troiano Anchise a venire descritto come *κίθαρίζων*.

¹³⁷ Per quanto riguarda i riferimenti precisi, nell'*Iliade* si trova *φόρμιγξ* in A 603, al banchetto degli dèi; in I 186, 194 suonata da Achille per Patroclo; in Σ 495, ai banchetti di nozze degli uomini; in Σ 569 in riferimento al “canto di Lino” eseguito da giovinetti; in Ω 63 impiegata alle nozze degli dèi.

κίθαρις si trova in N 731, nominata tra i doni della divinità; in Γ 54 viene menzionata la *κίθαρις* di Paride.

κίθαρις si trova in N 731, nominata tra i doni della divinità; in G 54 viene menzionata la *κίθαρις* di Paride.

¹³⁸ Nell'*Odissea* si ha *φόρμιγξ* in θ 67, 99, 105, 254, 261, 537, suonata da Demodoco; in ρ 262, 270 e χ 332, 340 suonata da Femio; in φ 406, accostata alla danza e in 430 suonata durante il banchetto; in ψ 133, 144 suonata dagli aedi nel banchetto per la sconfitta dei Proci. *κίθαρις* compare in α 153 e 159, suonata da Femio a banchetto, e di nuovo in θ 248, associata alle musiche e danze care ai Feaci.

¹³⁹ Come già spiegato *supra*, gli aedi avrebbero impiegato indistintamente i due vocaboli *phorminx* e *kitharis* adattandoli, con i relativi epiteti, esigenze metriche richieste dall'esametro.

Essendo gli *Inni Omerici* di poco posteriori alla compilazione di *Iliade* e *Odissea*, e non essendo il vocabolo φόρμιγξ rintracciabile al di fuori del contesto omerico, si potrebbe ipotizzare che il passaggio finale da *phorminx* a *kitharis* con la scomparsa, almeno sul piano lessicale, del primo vocabolo sia avvenuto proprio a ridosso tra VII e VI secolo.

Per quanto riguarda le caratteristiche organologiche dei due strumenti, è impossibile risalire con precisione ad esse in epoca omerica. Tuttavia, nell'*Iliade* sembra esserci una separazione più marcata tra le diversità di occasioni e contesti in cui i due vocaboli sono usati. Nell'*Odissea*, invece, quel che rimane è la cristallizzazione dell'epiteto *glafurè*, "ricurva", associato alla *phorminx*; negli *Inni Omerici*, infine, la confusione fra i termini è ancora maggiore. L'essere *glafurè* della *phorminx* e il suo impiego più conviviale sarebbero riproposti nelle raffigurazioni delle *Wiegen-kitharai*, individuata in situazioni di *komos* e simposio¹⁴⁰; la *kitharis*, al contrario, sarebbe "rimasta" l'originaria *kithara* a corpo unico, evolutasi nello strumento da concerto.

In conclusione, il carattere "solitario" della *kithara* emerge dunque fin dai poemi omerici, mantenendosi tale nelle raffigurazioni vascolari, dove non si trova mai impiegata in ambiente simposiale; la *phorminx*, invece, verrà sostituita nel banchetto prima dalla *lyra* e successivamente dal *barbiton*.

In rari casi, troviamo la *kithara* nelle mani di Dioniso o dei satiri, mentre sono intenti a suonarla nel *thiasos*: si tratta soprattutto di raffigurazioni a figure nere risalenti al primo arcaismo, dove l'estasi musicale non è mai presente.

¹⁴⁰ Sulla derivazione diretta della *Wiegen-kithara* dalla *phorminx* vd. anche Paquette 1984, p. 133.

4. βάρβιτον

Appartenente alla famiglia della *lyra* (chiamata da Wegner *dionysische Lyra* per contrapporla alla *apollinische Lyra*),¹⁴¹ originario della Ionia, forse inventato da Terpandro¹⁴², il *barbiton* compare in Atene solo alla fine del VI secolo, a quanto dice Ateneo, importato da Anacreonte:

ὁ Κυζικηνὸς ἐν αὐτῷ Ὁρων εὖρημα εἶναι λέγει Ἰβύκου τοῦ Ῥηγίνου
ποιητοῦ, ὡς καὶ Ἀνακρέοντος τὸ βάρβιτον.¹⁴³

Ath. 4.175 e.

L'identificazione corretta di questo strumento ha avuto una storia controversa: se il Beazley non distingue tra *barbiton* e *lyra*¹⁴⁴ e Del Grande confonde il *barbiton* con la *chelys lyra*¹⁴⁵ (“*lyra* con cassa di testuggine”), Wegner finalmente fornisce la giusta identificazione con lo strumento dai due lunghi bracci rappresentato sul famoso kalathos (fig. 52) con Saffo e Alceo, dei quali sarebbe stato lo strumento preferito.¹⁴⁶

Nel simposio ateniese (e in Magna Grecia, vedi la *Tomba del Tuffatore*) il *barbiton* soppiantò quasi del tutto la *lyra*, con la medesima funzione di accompagnamento alla lirica monodica, sostituendosi di conseguenza a quest'ultima nelle raffigurazioni di simposio, anche in quello divino. Tale successo sarebbe dovuto alla maggiore lunghezza

¹⁴¹ Wegner 1949, pp.42-43.

¹⁴² Per il resto delle testimonianze letterarie si rimanda a Marcellino 1997.

¹⁴³ “(Neante) di Cizico nel primo libro degli Annali dice che (questo) fosse un'invenzione di Ibico di Reggio, così come il *barbiton* di Anacreonte.”

¹⁴⁴ Sia nelle opere cartacee di Beazley che nel Beazley Archive online, *lyra* e *barbiton* sono indifferentemente indicati con il vocabolo *lyra*.

¹⁴⁵ Del Grande 1932.

¹⁴⁶ Wegner 1949, pp. 42-43.

delle corde, che conferivano allo strumento un timbro grave, con un'estensione più bassa della *lyra* di circa un'ottava: in questo modo esso ben si prestava ad accompagnare la voce umana fornendo maggiore varietà armonica, pur accompagnando all'unisono (con la produzione, attraverso vibrazione di corde per simpatia, di più vari suoni armonici), rispetto alla *lyra*, che semplicemente doppiava alla stessa altezza la linea melodica.¹⁴⁷

In quanto importato ad Atene alla fine del VI secolo, il *barbiton* è rarissimo sui vasi a figure nere; ne è un esempio, e probabilmente una delle prime testimonianze, l'anfora di fig. 5, raffigurante il *komos* di Telokles e dei suoi compagni. La maggior parte delle raffigurazioni si rintraccia poi sui curiosi vasi anacreontici (dei quali si è già parlato nel capitolo II), dove il *barbiton* è suonato da personaggi maschili agghindati alla maniera lidia e mascherati da donne, nel corso di *komoï* simposiaci. Il *barbiton* entra poi gradualmente a far parte dei simposi umani e del *komos* dionisiaco, dove è quasi sempre suonato da satiri, tranne in un solo caso, sulla kylix del pittore di Brygos (fig. 43), dove compare suonato da Dioniso.¹⁴⁸

Conclusioni

Lo schema dell'estasi musicale e poetica, traduzione pittorica del fenomeno dell'*enthousiasmòs* e dell'accettazione completa della divinità che "entra" nel corpo del cantore/musicista al momento della performance, fa la sua comparsa, a quanto risulta dai dati in nostro possesso, a partire dalla seconda metà del VI secolo su ceramica attica (due anfore e un dinos) a figure nere. Questi personaggi in estasi sono mortali,

¹⁴⁷ vd. Del Grande 1932, Anderson 1994. Ricordiamo che, nella prassi musicale greca, la linea melodica e l'accompagnamento musicale erano pressochè omofonici, senza polifonia né tessitura armonica (anche se a volte poteva essere aggiunto un accordo di V sulla nota fondamentale, vd. Anderson 1994).

¹⁴⁸ Sul chous di fig. 44 non è chiaro se il *barbiton* sia portato da Dioniso o dal satiro che lo sorregge.

partecipanti a simposio o a komos; essi presentano il capo reclinato e la bocca aperta, intenti come sono nel ricevere (ed attuare) l'ispirazione divina. Questo primo, e più antico schema estatico diventerà tipico, in seguito, dei musicisti che cantano accompagnandosi con il proprio strumento: l'emblema dell'*enthousiasmòs* apollineo (dunque della mania poetica di Platone), è infatti rappresentato, sulle anfore panatenaiche, dal citarodo che, durante gli agoni, è impegnato nella performance su un'imponente *kithara*.

Una seconda posa estatica, la cui comparsa si trova su uno stamnos di Smikros del 520 a.C., prevede, oltre al classico capo reclinato, l'aggiunta della mano sopra la testa con gomito alzato: un gesto dal duplice significato, interpretabile in senso negativo come vulnerabilità e sconfitta, ma positivo come piacevole abbandono, identificato da Françoise Gury come "geste de la disponibilité à l'Autre": l'essere vulnerabile, l'offrirsi completamente agli altri in un momento "privato" di condivisione di ideali e passioni, è caratteristico della cerchia simposiale. Questa seconda posa verrà recepita e trasmessa, nel corso dell'Ellenismo, come gesto di seduzione, e come tale arriverà fino al repertorio iconografico romano.

Il contesto dove appare il maggior numero di raffigurazioni è, naturalmente, quello mortale del simposio: in primo luogo è in posa estatica il cantore, il cui canto è accompagnato da un altro partecipante o da un'etera all'*aulos*; altri personaggi colti in posa estatica sono intenti a suonare il *barbiton* o la *lyra*, spesso accompagnando il loro stesso canto. Funzionali al simposio sono anche le *kylikes*, che contengono il maggior numero di attestazioni e costituiscono la maggior parte delle ceramiche esaminate.

Gli dèi sono esclusi dalle rappresentazioni in posa estatica, tranne Dioniso, unico dio che si rintraccia in questa posa per la particolare natura del suo rapporto con la sfera umana. L'assenza di tali testimonianze ha condotto, infine, alla principale conclusione di questo studio: lo schema estatico nasce senza dubbio come schema umano, legato al

fenomeno dell'*enthousiasmòs* e dell'ispirazione divina, i cui effetti sono rappresentati in primis nella posa del capo all'indietro rivolto verso il cielo, quindi verso il divino. Come già ribadito nel capitolo II, non può essere colto da *enthousiasmòs* chi è la causa stessa dell'*enthousiasmòs*: ecco perché gli dei, Apollo in primis, ne sono esclusi. Tuttavia, la posa estatica è ravvisabile negli eroi in quanto semidèi (quindi per metà umani), e in Dioniso in quanto il mondo dionisiaco e quello umano sono strettamente collegati grazie al loro elemento comune: il vino.

Lo schema estatico si rintraccia quasi esclusivamente in figure maschili, eccetto che per due suonatrici di *barbiton*, una in contesto di *komos* e l'altra in un contesto di corteo dionisiaco. Data l'impossibilità per le donne di partecipare agli agoni musicali, è molto probabile che per queste ultime l'unico tipo di estasi possibile fosse quella connessa alle pratiche rituali dionisiache, dove assieme al resto del *thiasos* erano intente ad intonare ditirambi e altri canti in onore del dio, sperimentando un *enthousiasmòs* "poetico dionisiaco" analogamente a quanto avviene all'interno del simposio umano.

L'*excursus* sugli strumenti musicali rappresentati assieme ai personaggi in posa estatica ha confermato la già nota (alla luce delle testimonianze letterarie) distinzione tra strumenti "divini" e strumenti "umani", e il loro impiego in campo figurativo. *Aulos* e *barbiton* sono, tra tutti gli strumenti, quelli che maggiormente compaiono nell'estasi simposiale, nonostante rechino entrambi connotati "barbarici" o non propriamente greci (l'*aulos* in quanto connesso a Marsia, e il *barbiton* in quanto connesso ad Anacreonte e quindi alla Lidia). Il *barbiton* è, inoltre, lo strumento che manda in estasi di Dioniso, sulla kylix di Brygos. La *lyra*, strumento apollineo e più complesso sul piano esecutivo, si rintraccia con occorrenza minore; essa rimane, tuttavia, lo strumento degli eroi Teseo e Paride. La *kithara* è assente dal simposio, se non nella forma di *Wiegen-kithara* o "cetra a culla", strumento a metà strada tra *phorminx* e *lyra*.

Bibliografia

- J. Aguirre, "Téchne" and "enthousiasmós" in Plato's critique of poetry, *Revista portuguesa de filosofia* 72, no.1, 2016, pp.181-197.
- W. D. Anderson, *Music and musicians in ancient Greece*, New York 1994.
- . *Ethos and education in Greek music*, Cambridge 1966.
- J. D. Beazley, *Attic red-figure vase painters*, Oxford 1963.
- F. Berti, D. Restani (edd.) *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica attica di Spina*, Bologna 1988.
- J. Boardman, *Athenian black figure vases: A handbook*, London 2014.
- . *Athenian red figure vases: The archaic period: A handbook*, London 2014.
- . *Athenian red figure vases: The classical period: A handbook*, London 2014.
- . *The history of Greek vases*, London 2001.
- S. D. Bundrick, *Music and image in classical Athens*, New York 2005.
- D. Castaldo, *Immagini della musica nella Grecia antica. Ricerche di Iconografia musicale*, Bologna 1993.
- . *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000.
- C. Capuccino, *Filosofi e rapsodi: testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, Bologna 2005.
- M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008.
- . *Bere vino puro*, Milano 2010.
- P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue Grecque*, Paris 1968.
- S. De Angeli, *Mimesis e techne*, *Quaderni urbinati di cultura classica* 28, no. 1, 1988, pp. 27-45.
- C. Del Grande, *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932.
- E. Diehl (ed.), *Anthologia lyrica graeca*, Leipzig 1962.
- E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley 1973.

- M. W. Edwards, *Representation on maenads on archaic red-figure vases*, *The journal of hellenic studies* 80, 1960, pp. 78-87.
- M. Ercoles, *Orfeo apollineo (tra lirica arcaica e critica letteraria d'età classica)*. Ferrara, 2009.
<http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/192/141>
- F. Ferrari (a cura di), *Teognide, Elegie*, Milano 2014.
- C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo*, Torino 2006.
- H. Frisk., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960.
- F. Frontisi- Ducroux, F. Lissarrague, *From ambiguity to ambivalence. a dionysiac excursion through the "Anakreontic" vases*, in *Before sexuality*. D. M. Halperin, J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (edd.), Princeton 1990.
- B. Gentili, *Il "De compositione verborum" di Dionigi di Alicarnasso: Parola, metro e ritmo nella comunicazione letteraria*, *Quaderni urbinati di cultura classica* 36, no. 3, 1990, pp. 7-21.
 ———. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma 2006.
- B. Gentili – C. Prato (edd.), *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, I, Lipsia 1979.
 ———. *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, II, Lipsia 1979.
- B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.
- F. Gury, *Le geste de la disponibilité à l'Autre. Circulation et adaptation d'un schéma de la statuaire grecque dans la peinture murale, le stuc et la mosaïque*, in *Actes du colloque Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, IX congreso internacional de la « Association internationale pour la peinture murale antique »*, Calatayud-Zaragoza, 21-25 de septembre de 2004, 2007.
- I. Jucker, *Schemata* in *Treccani, Enciclopedia dell'arte antica*, 1966.
http://www.treccani.it/enciclopedia/schemata_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/

- E. C. Keuls, *Male-female interaction in fifth-century dionysiac ritual as shown in attic vase painting*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 1984, pp. 287-297.
- . *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich-München 1981-1999.
- F. Lissarrague, B. Eskenazi, *Greek vases: the Athenians and their images*, New York 2001.
- E. A. Lippman, *Musical thought in ancient Greece*, New York-London 1964.
- K. Lynch, *The symposium in context: Pottery from a late archaic house near the Athenian agora*, Supplement 46, Princeton 2011.
- M. Maas, J. Snyder McIntosh, *Stringed instruments of ancient Greece*, New Haven 1989.
- A. Marcellino, *Gli strumenti a corda nella Grecia antica: 'τό βάρβιτον.'*, *Rivista italiana di musicologia* 32, no. 1, 1997, pp. 3-24.
- D. Monro, *The modes of ancient Greek music*, Oxford 1894.
- S. Moraw, *Visual differences: Dyonisos in ancient art*, in R. Schlesier (ed.), *A different God? Dionysos and ancient polytheism*, Berlin/Boston, 2011.
- P. Murray, P. Wilson (edd.), *Music and the muses*, Oxford 2004.
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero ellenismo e pessimismo*, Enrico Ruta (trad.), Bari 1919.
- D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique*, Parigi 1984.
- E. Paribeni, *La ceramografia attica: una chiave di lettura*, in Berti, F.; Restani, D. (edd.), *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica attica di Spina*, Bologna 1988.
- F. Pelosi, *Plato on music, soul and body*, Cambridge 2010.
- D. Restani (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995.
- M. Salvadori, *Archeologia del gesto. Status Quaestionis*, *Eidola* no. 12, 2015, pp. 9-18.
- S. Sarti, *Gli strumenti musicali di Apollo, Aion*, *Archeologia* 14, 1992, pp. 96-103.
- Kitharis e kithara*, *Xenia Antiqua* 2, 1993, pp. 23-30.
- P. Somville, *Le signe d'extase et la musique*, *Kernos* no. 5, 1992.
- <http://kernos.revues.org/1059>

- R. Velardi, *Enthousiasmòs*, Roma 1989.
- H. S. Versnel, *Heis Dionysos! – One Dionysos? A polytheistic perspective*, in R. Schlesier (ed.), *A different God? Dionysos and ancient polytheism*, Berlin/Boston, 2011.
- M. Vetta (ed.), *Theognis, elegiarum liber secundus. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. (Lyricorum Graecorum quae exstant, 5)*. Roma-Bari 1980.
- . *Poesia e Simposio nella Grecia antica*, Roma 1983.
- M. Vetta. *Identificazione di un caso di catena simposiale nel corpus teognideo*, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis: Studi in onore di F.M. Pontani*, Padova 1984, pp. 113-126.
- . *Convivialità pubblica e poesia per simposio in Grecia*, *Quaderni urbinati di cultura classica* 54, no. 3, 1996, pp. 197-209.
- M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlino 1949.
- . *Griechenland*, in *Musikgeschichte in Bildern*, Lipsia 1963.
- M. West, (ed.) *Homerus Ilias*, vol. 1 *rhapsodias I-XII continens*, Lipsia 1998.
- . *Homerus Ilias*, vol. 2 *rhapsodias XIII- XXIV continens*, Lipsia 2000.

Archivi e database per le immagini

British Museum Online. <http://www.britishmuseum.org/research.aspx>

Corpus Vasorum Antiquorum Online. <http://www.cvaonline.org/cva/>

Iconiclimc. Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.

<https://www.iconiclimc.ch/>

Tavole

Figura 1. Anfora panatenaica del pittore di Berlino, 525-475 a.C.

Figura 2. Stamnos a f.r. di Smikros, 520 a.C. circa, Brussels, Musees Royaux.

Figura 3. Anfora a f.n. in tecnica mista, 575-525 a.C., coll. Campana, Museo del Louvre.

Figura 4. Dinos a f.n., 575-525 a.C., gruppo di Atalante, British Museum.

Figura 5. Anfora a f.n. , 550-500 a.C., gruppo di Leagro, Munich, Antikensammlungen.

Figura 6. Cratere a calice a f.r. di Eufonio, 510-500 a.C., Monaco, Antikensammlungen.

Figura 7. Kylix attica a f.r., pittore di Trittolemo, 480-470 a.C. da Vulci. Berlino,
Antikensammlung.

Figura 8. Kylix attica a f.r., 490-470 a.C., Corpus Christi College, Cambridge.

Figura 9. Tomba del Tuffatore, 480 ca. a.C., Paestum.

Figura 10. Kylix a f.r., pittore di Sabouroff, 460 a.C., Museo Archeologico di Ferrara.

Figura 11. Kylix attica o beota a f.r., 470-460 a.C., British Museum.

Figura 12. Kylix a f.r., pittore di Douris, 480 a.C., Monaco, staatliche Antikensammlungen
und Glyptothek.

Figura 13. Cratere a colonne a f.r., pittore di Eucharides, 525-475, Ferrara, Museo
Archeologico Nazionale.

Figura 14. Cratere a colonne a f.r., 475-425 a.C., Wien, Kunsthistorische Museum.

Figura 15. Kelebe a f.r., pittore di Londra 460 a.C., Museo Nazionale di Ferrara.

Figura 16. Kylix ateniese a f.r., Hieron potter / Makron, 490-480 a.C., Metropolitan
Museum.

Figura 17. Kylix a f.r., pittore di Londra, 460 a.C., British Museum.

Figura 18. Cratere a campana attico a f.r., 450-440 a.C. da Trebbia, British Museum.

Figura 19. Cratere a campana attico a f.r., 440-430 a.C., Museo Archeologico di Agrigento.

Figura 20. Stamnos a f.r., Polignotos, 450-440 a.C., Villa Giulia.

Figura 21. Kylix attica a f.r., Antiphon Painter, Museo del Louvre, 500-450 a.C.

- Figura 22. Anfora ad anse tortili attica a f.r., 510-500 a.C., Museo del Louvre.
- Figura 23. Kylix a f.r., pittore di Douris, 480 a.C., Museo Gregoriano Etrusco Vaticano.
- Figura 24. Cratere a colonnette attico a f.r., pittore di Leningrado, 470-460 a.C.
- Figura 25. Cratere a campana attico a f.r., ca. 400 a.C., Museo Archeologico Nazionale di Ferrara.
- Figura 26. Kylix attica a f.n. di Epiktetos, 525-475 a.C., British Museum.
- Figura 27. Kylix attica a f.r. di Brygos, Tarquinia, Museo tarquiniense, 500-450 a.C.
- Figura 28. Kylix attica a f.r., pittore di Douris, 500-450 a.C., Louvre.
- Figura 29. Kylix a f.r., pittore della Dokimasia, 490-480 a.C., Basilea, Coll. Cahn.
- Figura 30. Pelike a f.r., pittore del Louvre G 283, 500-450 a.C., Roma, Musei Capitolini.
- Figura 31. Kylix a f.r., Manner of Euergides, Louvre, 525-575 a.C.
- Figura 32. Kylix attica a f.r., Foundry Painter, 480 a.C., Museo di Toledo (OH).
- Figura 33. Kylix attica a f.r., pittore di Briseis e vasaio Brygos, 480-470 a.C., The J. Paul Getty Museum.
- Figura 34. Kylix attica a f.r., Foundry Painter, University of Pennsylvania, 500-450 a.C.
- Figura 35. Skyphos a f.r., pittore di Brygos, 480 a.C. ca., Louvre.
- Figura 36. Kylix attica a f.r., pittore di Brygos, 500-450 a.C. da Vulci, Wurzburg Universität.
- Figura 37. Kylix ateniese a f.r., 490-480 a.C. da Vulci, British Museum.
- Figura 38. Anfora attica a f.r, pittore di Berlino, 480 a.C. ca., British Museum.
- Figura 39. Kylix attica a f.r., pittore di Douris, 500-450 a.C., Louvre.
- Figura 40. Anfora panatenaica a f.r., pittore di Berlino, Montpellier, Musee Fabre.
- Figura 41. Anfora panatenaica a f.r., pittore di Brygos, ca. 480 a.C., Boston Museum of Fine Arts.
- Figura 42. Anfora panatenaica a f.r., pittore di Cleophrades, ca. 480 a.C., British Museum.
- Figura 43. Kylix attica a f.r., pittore di Brygos, 500-450 a.C., Parigi, Cabinet des Medailles.

Figura 44. Chous attico a f.r., pittore di Shuvalov, 450-425 ca.

Figura 45. Pisside attica a f.r., pittore di Meidias, 420-400 a.C., British Museum.

Figura 46. Kylix attica a f.r., 430 a.C. da Vulci, Berlin Antikensammlungen.

Figura 47. Kylix attica, Pittore di Meleagro, inizio IV sec. a.C., British Museum.

Figura 48. Cratere attico a f.r., pittore di Pronomos, 410 a.C. ca., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Figura 49. Cratere a campana a f.r., Methyse Painter, 450 a.C., Metropolitan Museum.

Figura 50. Stamnos a f.r., pittore di Midias, 475-425 a.C., Yale University Art Gallery.

Figura 51. Stamnos a f.r., gruppo di Polignotos, 475-425 a.C., Harvard University, Arthur M. Sackler Museum.

Figura 52. Cratere a colonnette attico a f.r., 430 a.C., Berlin Antikensammlungen.

Figura 53. Pelike attica a f.r., 430 a.C., British Museum.

Figura 54. Kylix attica a f.r., pittore di Briseis, 470 ca., Louvre.

Figura 55. Kalathos a f.r., pittore di Brygos, 470 a.C., Munich, Antikensammlungen.



Figura 1. Anfora panatenaica del pittore di Berlino, 525-475 a.C., Metropolitan Museum

La posa del citarodo rappresenterebbe la posa estatica descritta nel primo esempio.



Figura 2. Stamnos a f.r. di Smikros, 520 a.C. circa, Brussels, Musees Royaux

Il personaggio è in estasi al suono dell'aulos dell'auletris. Egli ha la bocca chiusa, segno di estasi esclusivamente musicale.

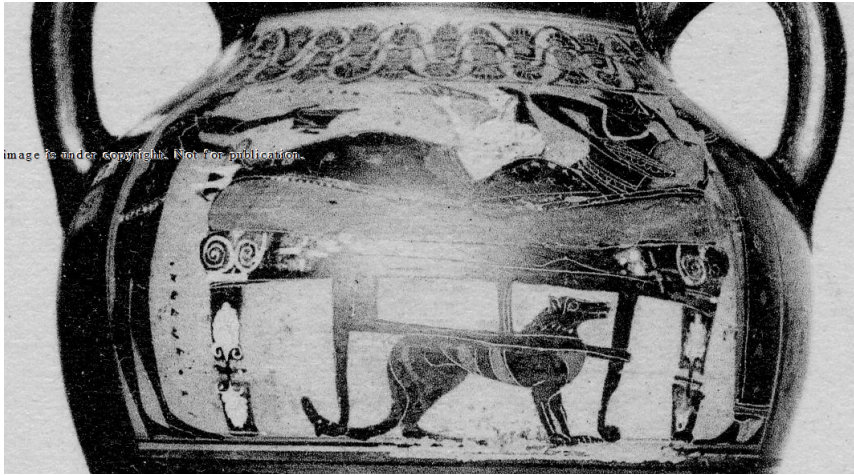


Figura 3. Anfora a f.n. in tecnica mista, 575-525 a.C., coll. Campana, Museo del Louvre

Quest'anfora ospita in assoluto una delle primissime raffigurazioni di estasi poetica: mentre l'*auletris* suona, il simposiasta è intento a cantare, con bocca aperta e mento sollevato. Il braccio destro (quello che in seguito verrà posto sul capo) regge la coppa.

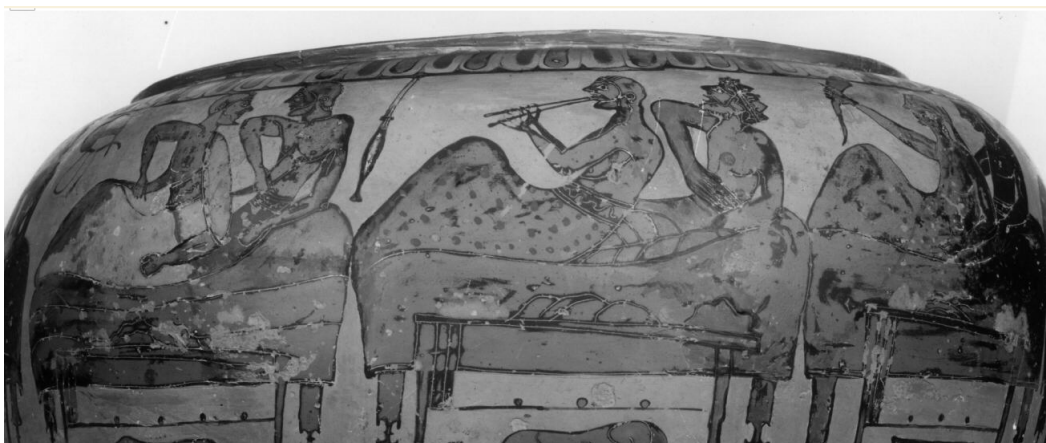


Figura 4. Dinos a f.n., 575-525 a.C., gruppo di Atalante, British Museum

Su questo dinos è invece un *auletes* a suonare, mentre il personaggio alla sua sinistra è in preda ad *enthousiasmòs*.



Figura 5. Anfora a f.n. , 550-500 a.C., gruppo di Leagro, Munich, Antikensammlungen

Scena di *komos*. Al centro, Telokles (si legge dall'iscrizione) è impegnato a suonare una *Wiegen-kithara*, mentre i suoi compagni danzano. La figura alla sinistra di Telokles regge un *barbiton*, molto probabilmente una delle prime raffigurazioni di questo strumento su ceramica attica. Un *auletes* sta suonando, anch'egli in preda ad estasi, sulla destra.



Figura 6. Cratere a calice a f.r. di Eufronio, 510-500 a.C., Monaco, Antikensammlungen

Scena di simposio. Contrariamente alla fig.3, qui la *Wiegen-kithara* è appesa al muro: la tendenza preferirà *lyra* e *barbiton* come strumenti del simposio, lasciando fuori la *kithara*.



Figura 7. Kylix attica a f.r., pittore di Trittolemo, 480-470 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung



Figura 8. Kylix attica a f.r., 490-470 a.C., Corpus Christi College, Cambridge

La posa del personaggio in estasi è qui estremamente esagerata, come si evince dalla mano sinistra posta sul petto, ad esaltare la sua partecipazione emotiva.



Figura 9. Tomba del Tuffatore, 480 ca. a.C., Paestum

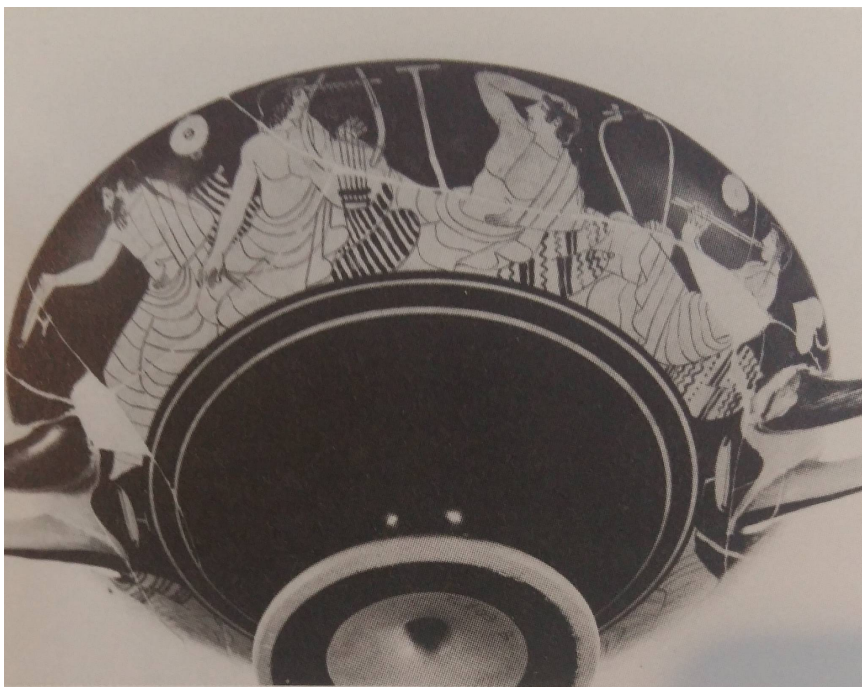


Figura 10. Kylix a f.r., pittore di Sabouroff, 460 a.C., Museo Archeologico di Ferrara

In questo dipinto, il personaggio in estasi si trova tra un auletes intento a suonare e un simposiasta che regge la *lyra* con una sola mano; forse ha appena terminato il suo *praeludium* o si prepara a eseguire un *interludium*.



Figura 11. Kylix attica o beota a f.r., 470-460 a.C., British Museum

Secondo l'interpretazione in Catoni 2010, p. 225, il tondo di questa kylix ospita un verso di Praxilla (fr.8 Page) cantato dal simposiasta: ὦ διὰ τῆς θυρίδος.

Ancora incerta la provenienza della kylix, la cui fattura decisamente meno accurata rispetto alle kylikes attiche potrebbe far pensare ad un'origine beota.



Figura 12. Kylix a f.r., pittore di Douris, 480 a.C., Monaco, staatliche Antikensammlungen und Glyptothek



This image is under copyright. Not For publication.

Figura 13. Cratere a colonne a f.r., pittore di Eucharides, 525-475, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale



Figura 14. Cratere a colonne a f.r., 475-425 a.C., Wien, Kunsthistorische Museum



Figura 15. Kelebe a f.r., pittore di Londra 460 a.C., Museo Nazionale di Ferrara

In questi ultimi tre crateri (figg.13, 14 e 15) si noti l'evoluzione della postura estatica: composta nel primo, fig.13, più sciolta nel secondo, fig.14, e completamente abbandonata nel terzo, qui in fig. 15.



Figura 16. Kylix ateniese a f.r., Hieron potter / Makron, 490-480 a.C., Metropolitan Museum



Figura 17. Kylix a f.r., pittore di Londra, 460 a.C., British Museum



Figura 18. Cratere a campana attico a f.r., 450-440 a.C. da Trebbia, British Museum



Figura 19. Cratere a campana attico a f.r., 440-430 a.C., Museo Archeologico di Agrigento



Figura 20. Stamnos a f.r., Polignotos, 450-440 a.C., Villa Giulia



Figura 21. Kylix attica a f.r., Antiphon Painter, Museo del Louvre, 500-450 a.C.

Si noti la precisione dei particolari dipinti e l'espressione del volto, testimonianza di maturità tecnica e artistica.



Figura 22. Anfora ad anse tortili attica a f.r., 510-500 a.C., Museo del Louvre.

Particolare del collo dell'anfora, lato B: giovane simposiasta suona il *barbiton*, cantando *mamekapoteo*: "soffro e mi struggo di desiderio" (Catoni 2010).



Figura 23. Kylix a f.r., pittore di Douris, 480 a.C., Museo Gregoriano Etrusco Vaticano

Scena di simposio. In questa kylix sono ben due i personaggi in preda all'estasi poetica e musicale: il suonatore di *barbiton* nella metà superiore e il cantante di elegia in quella inferiore. C'è una particolarità nel gesto del cantante: egli, pur tenendo la testa all'indietro, canta con il braccio proteso verso l'auleta che lo accompagna.

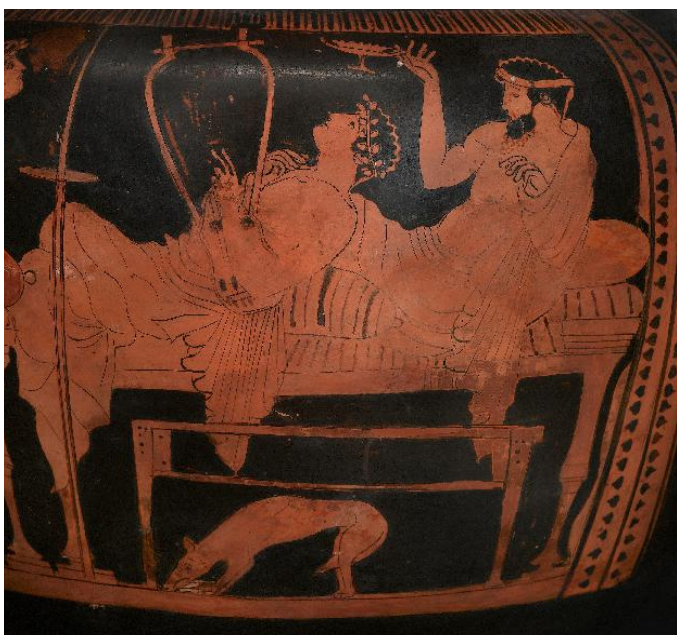


Figura 24. Cratere a colonnette attico a f.r., pittore di Leningrado, 470-460 a.C.



Figura 25. Cratere a campana attico a f.r., ca. 400 a.C., Museo Archeologico Nazionale di Ferrara

Il personaggio in estasi ha in mano una *lyra*, ma non è impegnato a suonarla; più probabilmente, dopo aver eseguito un *praeludium*, sta ora cantando al suono dell'*aulos*.



Figura 26. Kylix attica a f.n. di Epiktetos, 525-475 a.C., British Museum

L'iscrizione *Hi(p)par(chos) kalo(s)*, sul fondo della kylix, è probabilmente una dedica al giovane amato nel simposio che avrebbe bevuto proprio da quella coppa.



Figura 27. Kylix attica a f.r. di Brygos, Tarquinia, Museo tarquiniense, 500-450 a.C.



Figura 28. Kylix attica a f.r., pittore di Douris, 500-450 a.C., Louvre

Il giovane qui raffigurato si trova ancora all'interno dell'abitazione, e non all'esterno come vorrebbe la posa in piedi, caratteristica del *komos*: lo testimoniano la presenza del cratere e della custodia d'*aulos*, vuota.



Figura 29. Kylix a f.r., pittore della Dokimasia, 490-480 a.C., Basilea, Coll. Cahn

Partecipante a *komos*. La figura rappresentata su questo fondo di kylix è Anacreonte, nel tipico abbigliamento lidio, secondo la moda dei “vasi anacreontici”.

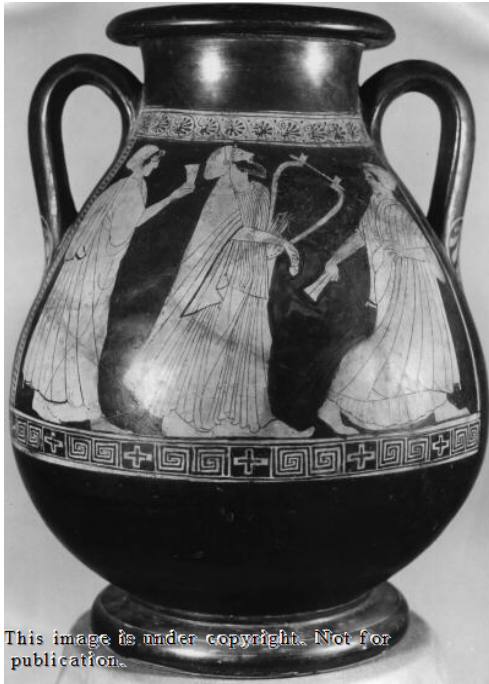


Figura 30. Pelike a f.r., pittore del Louvre G 283, 500-450 a.C., Roma, Musei Capitolini



Figura 31. Kylix a f.r., Manner of Euergides, Louvre, 525-575 a.C.

L'iscrizione *prosagoreuo* è tipica della maniera di Euergides, con significato “io ti guido”, relativo al linguaggio omoerotico, oppure “io ti saluto”, con riferimento a un brindisi conviviale da parte del padrone di casa, ospite del simposio. (vd. Lynch 2001, p. 85).



Figura 32. Kylix attica a f.r., Foundry Painter, 480 a.C., Museo di Toledo (OH)

Esterno. Scena di *komos*. L'esagerazione della bevuta a simposio risulta graficamente, nelle figure dei partecipanti al *komos*, nel loro equilibrio instabile e dalle pose non proporzionate. Nelle scene di *komos* più disordinate, inoltre, lo schema estatico non viene completamente rispettato: ecco che il cantante non ha il braccio destro piegato sulla testa, ma teso verso il basso a reggere dei *krotala*.



Interno. Particolare di due partecipanti al *komos*, l'uno impegnato in una danza e l'altro a cantare accompagnandosi con la *lyra*. E' caratteristico l'uso della *lyra* durante il *komos* al posto del *barbiton* (comunque presente sulla decorazione all'esterno della kylix), nonostante la kylix sia della prima metà di V secolo.



Figura 33. Kylix attica a f.r., pittore di Briseis e vasaio Brygos, 480-470 a.C., The J. Paul Getty Museum

Il personaggio in posa estatica, sulla sinistra, ha il braccio destro (quello di solito posto sul capo nel secondo schema estatico) disteso, impegnato a reggere crotali.



Figura 34. Kylix attica a f.r., Foundry Painter, University of Pennsylvania, 500-450 a.C.

Le pose dei simposiasti sono qui combinate in vere e proprie figure di danza, più vicina all'estasi bacchica che a quella poetica e musicale.



Figura 35. Skyphos a f.r., pittore di Brygos, 480 a.C. ca., Louvre

La posa del cantore in estasi su questo skyphos, suonatore di barbuton, è particolarmente esagerata; la testa è completamente reclinata all'indietro. Estasi musicale sì, ma anche eccessiva ebbrezza.



Figura 36. Kylix attica a f.r., pittore di Brygos, 500-450 a.C. da Vulci, Wurzburg

Universität

In questo corteo, ben tre musicisti stanno suonando (il suonatore di *barbiton*, un *auletes* e un'*auletris*), uno dei simposiasti è chiaramente in posa estatica, mentre canta (il secondo da sinistra, nella metà inferiore), un altro “partecipa” di riflesso all'estasi, con solo il capo reclinato (il secondo da destra, nella metà superiore) e il terzo sembra richiamare all'attenzione l'*auletes*, invitandolo a cantare per lui. Il braccio teso e rivolto verso il suonatore di *aulos*, richiamo per l'*emoi aulei*, si ritrova in molte altre raffigurazioni.



Figura 37. Kylix ateniese a f.r., 490-480 a.C. da Vulci, British Museum

Scena di simposio. Pur non essendoci alcuna figura intenta a suonare o cantare (i partecipanti sono impegnati nel gioco del cottabo) lo schema dell'estasi è presente e riconoscibile nella figura al centro.



Figura 38. Anfora attica a f.r, pittore di Berlino, 480 a.C. ca., British Museum



This image is under copyright. Not for publication.

Figura 39. Kylix attica a f.r., pittore di Douris, 500-450 a.C., Louvre

Scena di *komos*. Questa figura, apparentemente ambigua poiché non è un comune vaso anacreontico, rappresenta una donna suonatrice di *barbiton* e partecipante al *komos*. Un'altra suonatrice di *barbiton* in posa estatica compare sul cratere di Methyse, fig. 49.



Figura 40. Anfora panatenaica a f.r., pittore di Berlino, Montpellier, Musee Fabre

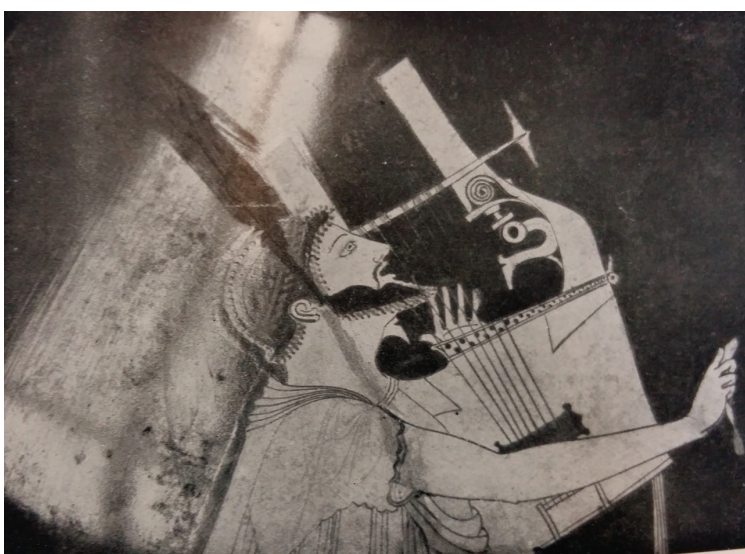


Figura 41. Anfora panatenaica a f.r., pittore di Brygos, ca. 480 a.C., Boston Museum of Fine Arts

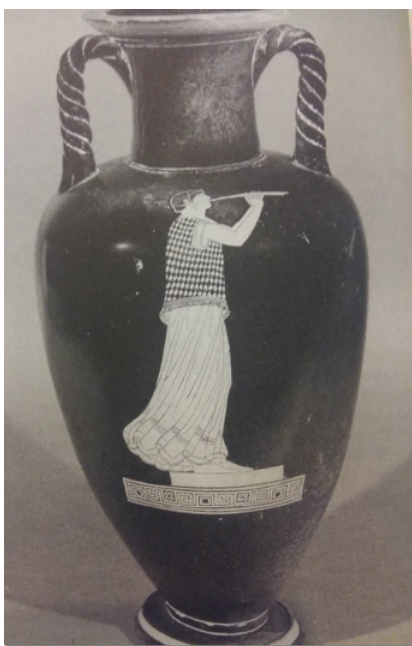


Figura 42. Anfora panatenaica a f.r., pittore di Cleophrades, ca. 480 a.C., British Museum



Figura 43. Kylix attica a f.r., pittore di Brygos, 500-450 a.C., Parigi, Cabinet des Medailles



Esterno. Corteo satiresco. Il satiro sulla destra è in estasi, nella stessa posa di Dioniso sul fondo della kylix.



Figura 44. Chous attico a f.r., pittore di Shuvalov, 450-425 ca.

Altra posa di Dioniso in estasi, forse intento a declamare versi mentre il satiro che lo sorregge suona il *barbiton*.



Figura 45. Pisside attica a f.r., pittore di Meidias, 420-400 a.C., British Museum

Esempio di danza menadica, estasi prettamente dionisiaca: si noti che una delle menadi sta suonando una *lyra*, strumento esclusivamente apollineo e raro nel corteo satiresco. E' l'inizio della tendenza che vedrà Dioniso raffigurato sempre più come Apollo, e di conseguenza i suoi attributi trasformati in "apollinei".



Figura 46. Kylix attica a f.r., 430 a.C. da Vulci, Berlin Antikensammlungen

Altro esempio di danza menadica, estasi dionisiaca e non musicale.



Figura 47. Kylix attica, Pittore di Meleagro, inizio IV sec. a.C., British Museum.

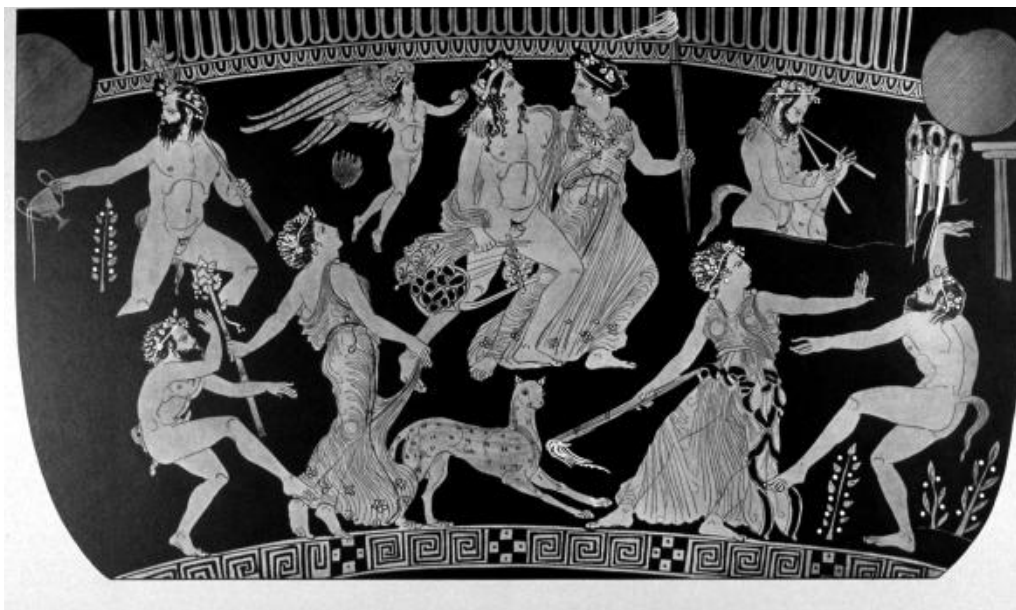


Figura 48. Cratere attico a f.r., pittore di Pronomos, 410 a.C. ca., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Le ultime due immagini recano esempi di posa del Dioniso-Apollo, la quale si evolverà nel corso degli anni nelle pose ellenistiche dei fauni dormienti.



Figura 49. Cratere a campana a f.r., Methyse Painter, 450 a.C., Metropolitan Museum



Figura 50. Stamnos a f.r., pittore di Midias, 475-425 a.C., Yale University Art Gallery

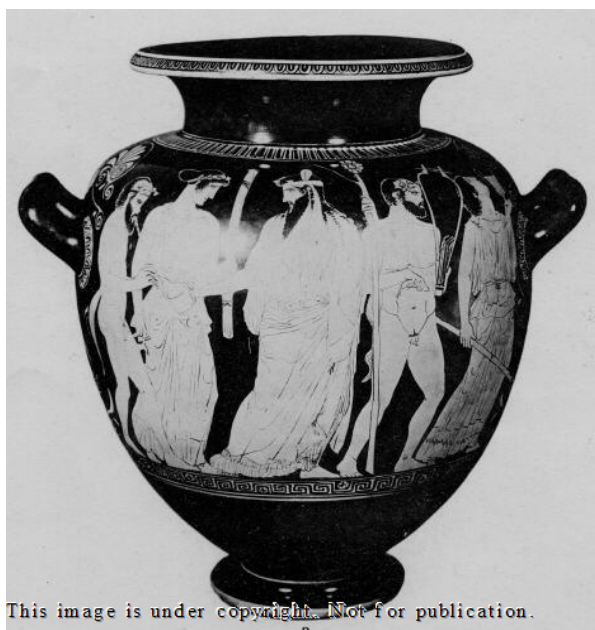


Figura 51. Stamnos a f.r., gruppo di Polignotos, 475-425 a.C., Harvard University, Arthur M. Sackler Museum

Le ultime tre immagini recano esempi di cortei satireschi dalle pose composte: non vi è ancora estasi dionisiaca, per cui la processione potrebbe essere un preludio ad essa con l'intonazione del ditirambo: dunque, l'estasi della menade in fig. 49, del satiro in fig. 50 e della menade di fig. 51 possono essere considerate pose di estasi musicale e poetica.

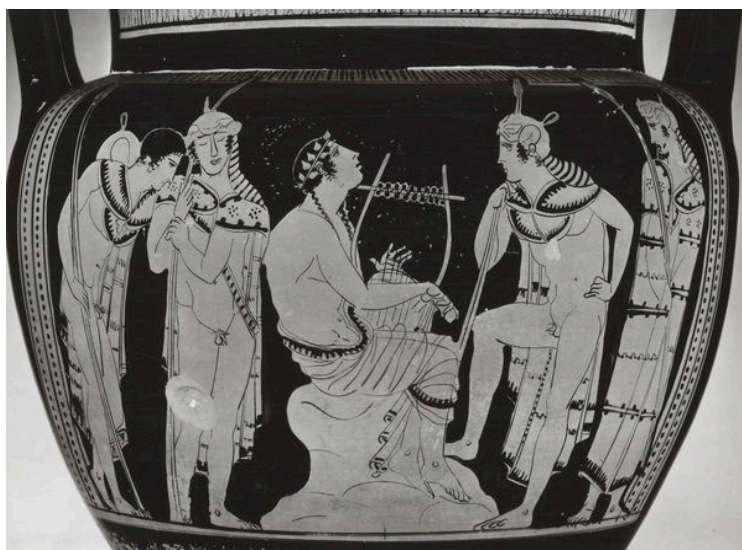


Figura 52. Cratere a colonnette attico a f.r., 430 a.C., Berlin Antikensammlungen



Figura 53. Pelike attica a f.r., 430 a.C., British Museum



Figura 54. Kylix attica a f.r., pittore di Briseis, 470 ca., Louvre



Figura 55. Kalathos a f.r., pittore di Brygos, 470 a.C., Munich, Antikensammlungen

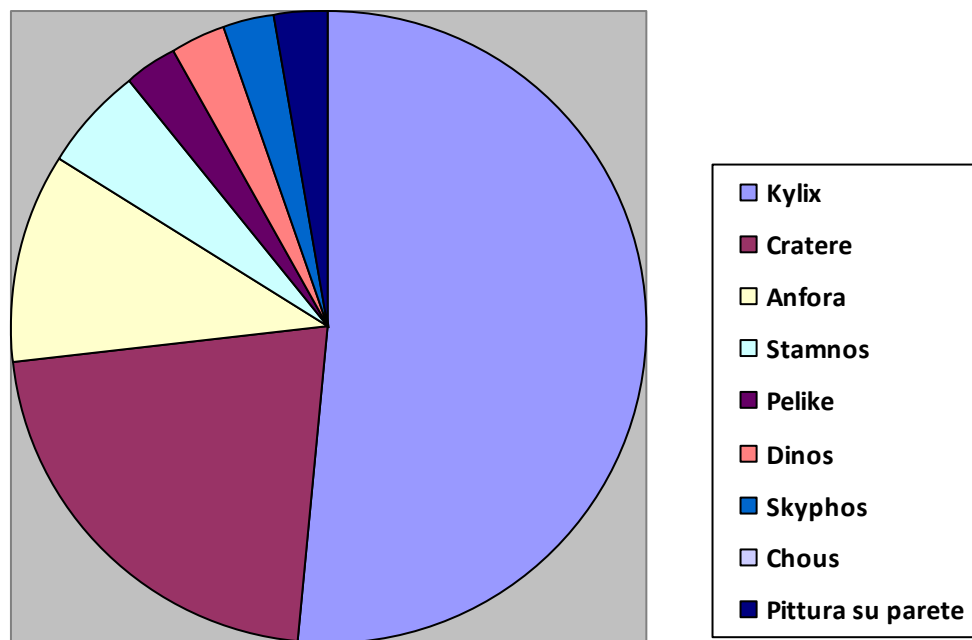
Tabelle delle occorrenze

Il gesto estatico

Raffigurazioni totali: 48

Tipo di vaso/ supporto	Figure umane		Dei o eroi	Occorrenze totali
	Non- professional performers (symposium/ anacreontic / komos)	Professional Performers (agoni)		
Kylix	19		1	20
Cratere	8		2	10
Anfora	4	4		8
Stamnos	2		2	4
Pelike	1		1	2
Dinos	1			1
Skyphos	1			1
(Chous)			1	1
Pittura su parete in pietra	1			1

Grafico delle occorrenze su tipi di vaso/altro supporto

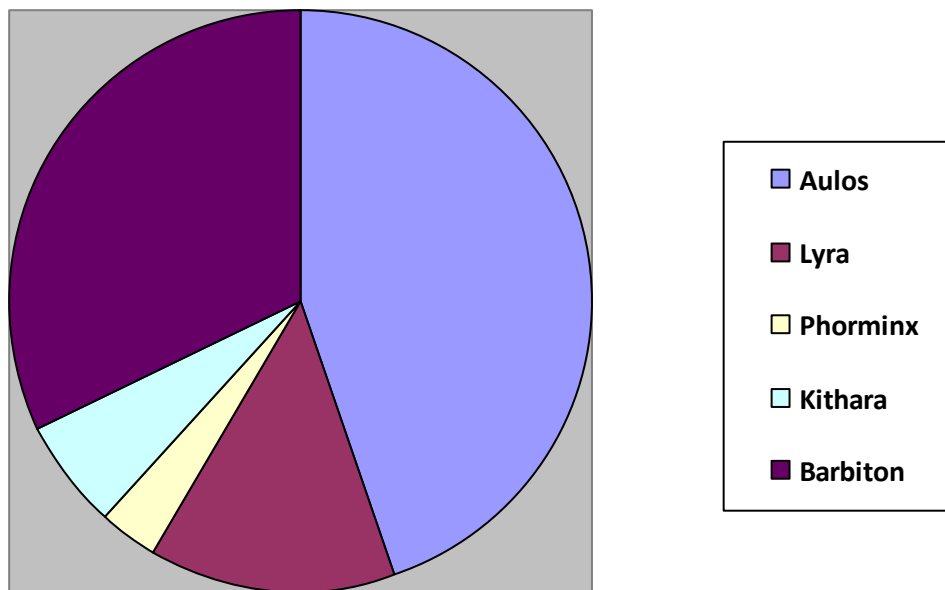


Strumenti musicali

Raffigurazioni totali: 66

Tipo di vaso	<i>Aulos</i>	<i>Lyra</i>	<i>Phorminx</i>	<i>Kithara</i>	<i>Barbiton</i>
Kylix	15	5			12
Cratere	8	3	1		1
Anfora	2		1	4	3
Stamnos	2				2
Pelike		1			1
Dinos	1				
Skyphos					1
(Chous)					1
Pittura su pietra	1				1
Occorrenze totali	29	9	2	4	22

Grafico delle occorrenze per strumenti



Ringraziamenti

Il primo e più importante ringraziamento è rivolto, naturalmente, alla memoria della mia relatrice, la Professoressa Sara Santoro, la cui prematura scomparsa ha lasciato un enorme vuoto in ognuno dei suoi colleghi e studenti alla D'Annunzio. La Professoressa ha avuto il potere di “rapirmi” alla Filologia per specializzarmi in Archeologia, e dunque, questa tesi è innanzitutto per lei.

Since I had to work on my thesis from the other side of the Ocean, was essential for me the support that I received by Dr. Temple Wright and Dr. Erika Bainbridge, librarians at the Center for the Hellenic Studies of Harvard University, in Washington DC. They were enthusiast of my thesis' topic and let me research in their Library anytime I needed. Thanks to them, I could have access to texts in the original Italian language and to other amazing resources, thus elevating the level of my research.

Senza l'aiuto e la collaborazione della Professoressa Oliva Menozzi, ora mia relatrice, disponibile a recuperare bozze dell'elaborato nei periodi più impensabili, non sarebbe davvero stato possibile per me portare a termine questo percorso. Un grazie enorme va al mio correlatore, o meglio, mio secondo relatore: il Professor Carmine Catenacci, sempre pronto a rispondere alle mie e-mail nonostante sommerso da mille impegni, a correggere e consigliarmi, e perfino rassicurarmi sulla felice conclusione di quest'Odissea universitaria.

Grazie alla mia famiglia, che mi ha sostenuto economicamente quando ho scelto di riscrivermi all'Università per conseguire questa seconda laurea specialistica.

E l'ultimo grazie, infine, al mio futuro marito Gianluca, perché

ἐπ[ὶ] γὰρ μέλαι[ν]αν

ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-

τω τις ἔραται.