

Musica e sport dei Greci d'Occidente: il caso di *Akragas*

ANGELA BELLIA

Abstract

L'intima connessione tra *mousiké* e la *gymnastiké* è riflessa in numerose immagini raffigurate nelle ceramiche attiche che includono sia scene di educazione musicale sia scene riferibili alla pratica sportiva. Nella produzione vascolare attica compaiono raffigurazioni di atleti nelle quali è ricorrente la presenza di un suonatore che con l'*aulos* accompagna le loro attività ginniche. A partire dal VI sec. a.C., le immagini mostrano come la relazione tra *mousiké* e *gymnastiké* si collochi nell'ambito di un modello educativo di stampo aristocratico incentrato sull'esaltazione dei valori ideali della giovinezza che nella musica e lo sport individuavano due componenti fondamentali della *paideia* greca. Non stupisce, dunque, la presenza del tema figurativo legato alla musica e allo sport ad *Akragas*, uno dei centri più attivi dell'Occidente greco sia nell'attività musicale che in quella atletica.

The intimate connection between mousiké and gymnastiké is reflected on those vases that include images of musical instruction together with scenes related to athletic practice. Many purely athletic scenes represent aulos players providing musical accompaniment, further emphasising the connection between sport and music. As early as the VI c. BCE, the images show how this relationship is part of an aristocratic educational model focused on the exaltation of the ideal values of youth, which in music and sport identified two fundamental components of Greek paideia. Therefore, it is not surprising the presence of this figurative theme in Akragas, one of the most active Western Greek poleis both in music and athletic activity.

1. *Mousiké* e *gymnastiké*: uno sguardo al contributo delle immagini

Lo stretto rapporto tra musica e sport come strumenti già praticati nella *paideia* tradizionale è spiegato da Socrate nel III libro della *Repubblica* di Platone (410b-e). Nella sua descrizione entrambe «sono state istituite in vista dell'anima» perché concorrono ad armonizzarne le parti: chi

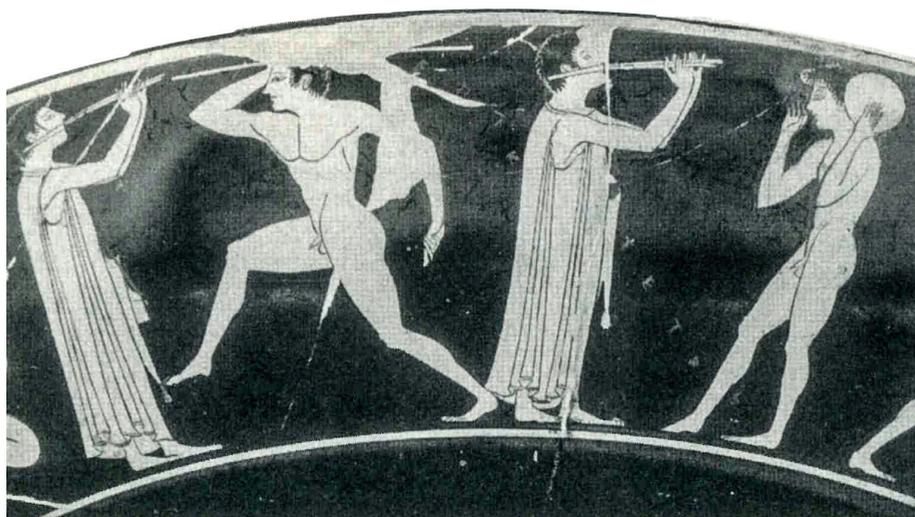


Fig. 1

trascura la musica e trascorre tutto il proprio tempo nell'esercizio fisico diventa troppo selvatico e rozzo, mentre chi fa l'opposto incorre nella "mollezza", *malakia*. Corpo sano e salute fisica come specchio di quella mentale costituiscono l'ideale che prevale per l'atleta e la finalità dello sport nella Grecia arcaica e classica: la musica favorisce l'acquisizione di ritmo e grazia nei movimenti sia nel corpo che nell'anima al fine di ottenere un corpo bello, forte e ben modellato che diventa emblema del benessere fisico e al contempo dell'armonia della psiche¹.

L'intima connessione tra *mousiké* e la *gymnastiké* come componenti dell'educazione è riflessa, a partire dal V sec. a.C., in numerose immagini raffigurate nelle ceramiche attiche che includono sia scene di educazione musicale sia scene riferibili alla pratica sportiva. Inoltre, nella produzione vascolare attica compaiono raffigurazioni di atleti nelle quali è ricorrente la presenza di un suonatore che con l'*aulos* accompagna le loro attività ginniche alcune delle quali facevano parte delle discipline che componevano il *pentathlon* ai grandi giochi: per i giovani e valenti aristocratici che dedicavano la maggior parte del tempo agli allenamenti e alle gare si trattava di veri e propri test per verificare le loro qualità atletiche. A differenza dei giochi pitici e istmici,

¹ BARKER 2005, pp. 50-51.



Fig. 2

non vi erano competizioni musicali nei giochi olimpici, ma Olimpia aveva attratto famosi musicisti: l'*auletes* Pitocrito di Sicione, sei volte vincitore ai giochi pitici, suonò l'*aulos* per la gara del *pentathlon* ad Olimpia e fu onorato con un monumento nel recinto sacro nel santuario di Zeus (Pausania, VI, 14, 10).

L'*aulos* era uno degli strumenti a fiato più diffusi non soltanto perché era facilmente trasportabile, ma anche perché richiedeva una relativa abilità, ma anche tecnica e poteva essere suonato anche da musicisti non professionisti. Per tale ragione l'*aulos* era suonato in varie occasioni, dai simposi alle cerimonie religiose, dai rituali misterici alle manifestazioni poetico-musicali e perfino alla guerra²: in occasione delle gare e degli allenamenti sportivi il suono dello strumento era una componente essenziale, senza tralasciare che poteva essere suonato prima del vero e proprio allenamento, nel corso delle rituali abluzioni e unzioni³. L'associazione della musica dell'*aulos* con particolari specialità sportive è ricordata anche dalle fonti scritte. Nel trattato *Sulla ginnastica* (31 e 35) Filostrato, attento all'allenamento e alle figure dei paidotribi e *gymnastai*, spiega l'importanza del ritmo scandito

² PAPADOPOULOU 2004, pp. 347-348.

³ RASCHKE 1985, pp. 177-178.

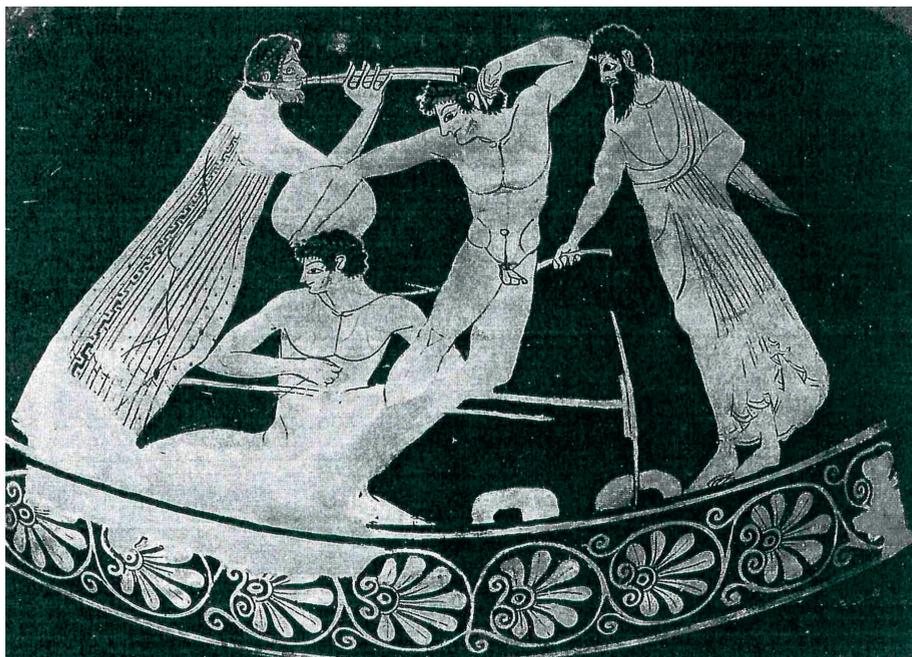


Fig. 3

dall'*aulos* che consente, assieme agli *halteres*, di facilitare il salto in lungo. Pausania (V, 7, 10) fornisce un'interpretazione mitologica all'uso dell'*aulos* nel salto in lungo in relazione alla vittoria olimpica di Apollo a cui era sacra la musica dello strumento.

Le immagini raffigurano scene di gare sportive e allenamenti di salto in lungo, lancio del giavellotto, lancio del disco, e qualche volta pugilato, nelle quali l'*auletes* suona lo strumento indossando la *phorbeia*, una specie di museruola che consentiva di insufflare l'aria nelle canne con energia, tenendole assicurate alla bocca. Uno degli esempi più interessanti per la compresenza di più specialità sportive è offerto dalla coppa del Pittore Epitteto (520 a.C.) proveniente da Vulci dove due suonatori di *aulos* affiancano a destra e a sinistra un lanciatore di giavellotto, un discobolo e un pugile, accompagnandone l'attività con il suono dello strumento⁴ (fig. 1).

La persistente presenza del suonatore di *aulos* nelle scene sportive da un lato enfatizza come la musica avesse lo scopo di disciplinare i

⁴ PATRUCCO 1972, p. 138, fig. 48.

movimenti e di dare il ritmo necessario⁵, dall'altro che il suono dello strumento era indispensabile sia nel corso degli allenamenti sia durante singole prove e nelle gare sportive al fine di favorire una migliore prestazione fisica e atletica⁶. Sheramy D. Bundrick ha evidenziato la costante presenza dell'*aulos* nelle scene di sport e di palestra dalla fine del VI e l'inizio del V sec. a.C. prima nelle ceramiche attiche a figure nere, poi con più frequenza in quelle a figure rosse: in queste ultime il ruolo del musicista appare indispensabile sia nelle scene di attività ginniche e nel corso di esercizi acrobatici sia in scene di preparazione all'atletica, come è evidente nei due casi analizzati dalla studiosa dove l'*auletes* è uno dei protagonisti delle scene⁷. Nella coppa del primo quarto del V sec. a.C. attribuita al Pittore di Duride è raffigurato un suonatore di *aulos* tra un atleta che si deterge con uno strigile ed un altro impegnato nel salto in lungo, uno sport che necessitava movimenti molto coordinati, grazie anche agli *halteres*, una sorta di manubri bronzei ricurvi che favorivano l'oscillazione ritmica delle braccia per aumentare l'impeto del movimento e l'arco di spazio coperto dal salto (fig. 2). L'*auletes* si distingue dagli atleti per la barba e per la lunga veste simile a quella indossata dai musicisti nelle scene di concorsi musicali. Per ciascuna specialità atletica raffigurata nella coppa - il giavellotto da un lato e il salto in lungo dall'altro - sono evidenziate le diverse fasi dell'azione sportiva e le differenti pose "ritmiche" assunte dal vigoroso corpo degli atleti. Nel lato della coppa con la raffigurazione dei lanciatori di giavellotto sono mostrati quattro giovani: due si preparano a lanciare l'attrezzo, gli altri si avviano a prendere il posto per il lancio. Nell'altra sezione del vaso uno degli atleti di salto in lungo è a mezz'aria e sembra raffigurato durante il balzo, l'altro appare appena atterrato. Su tutta la scena domina la figura dell'*auletes* al centro della composizione tra gli atleti e i loro allenatori. Anche nell'altra scena dell'*hydria* (510-500 a.C.) presa in considerazione da Bundrick il suonatore di *aulos* assume un ruolo di primo piano nelle tre specialità sportive raffigurate o richiamate nell'immagine (fig. 3): sono presenti un atleta in procinto di lanciare il disco in una posa che esalta la sua bellezza fisica mentre un altro lanciatore è seduto per preparare quello

⁵ MANN 2014, p.279.

⁶ ANGELI BERNARDINI 2016, pp. 50-51.

⁷ BUNDRICK 2005, pp. 74-75.

del giavellotto; a terra sono posati gli *halteres* per il salto in lungo. Come l'*auletes* nella coppa di Duride, anche questo suonatore di *aulos* raffigurato nell'*hydria* indossa vesti lunghe e trasparenti che rivelano le linee del corpo e ne sottolineano la bellezza. Inoltre, a giudicare dalla posa assunta dall'*auletes* in entrambe le scene, che con il movimento di tutto il corpo proietta lo strumento in avanti, viene evocata una sonorità molto energica e ritmata evidentemente necessaria a dare impulso e ad incitare l'attività sportiva⁸.

2. Immagini di musica e sport ad Akragas

Le immagini evidenziano come la relazione tra *mousiké* e *gymnastiké* si collochi nell'ambito di un modello educativo di stampo aristocratico incentrato sull'esaltazione dei valori ideali della giovinezza che nella musica e lo sport individuavano due componenti fondamentali della *paideia* greca. Non stupisce, dunque, la presenza del tema figurativo legato alla musica e allo sport ad *Akragas*, uno dei centri più attivi dell'Occidente greco sia nell'attività musicale che in quella atletica⁹.

Uno dei primi esempi di questo tema figurativo compare nella *polis* in una *lekythos* a figure nere attribuita al Pittore di Acheloo, datata al 520-510 a.C., dove un suonatore di *aulos* barbato e al centro della scena, indossa una lunga tunica sovradipinta di bianco e porta una corona intorno al capo. L'*auletes* precede un atleta nudo che si prepara per il salto in lungo portando avanti gli *halteres*; davanti a lui un altro atleta e un istruttore con un attrezzo sportivo¹⁰ (fig. 4). Allo stesso periodo appartengono una serie di *lekythoi* a figure nere che rappresentano atleti impegnati in varie specialità sportive¹¹, un'anfora panatenaica e una piccola *neck-amphora* a figure nere con scene di pugilato nelle quali, tuttavia, non sono presenti musicisti¹². Più ampia è la presenza del tema legato alla musica e all'atletica nelle ceramiche a figure rosse del V sec. a.C. Nel lato B di un'anfora attribuita al Pittore di Eucharides (490 a.C.

⁸ MANN 2014, p. 279.

⁹ LIPPOLIS 2004, pp. 39-44.

¹⁰ *Veder Greco*, p. 104, n. 6.

¹¹ *Corpus Vasorum Antiquorum*, 19, nn. 2-8.

¹² *Veder Greco*, pp. 100-101, n. 3 e pp. 186-187, n. 53.



Fig. 4

circa)¹³ (figg. 5a-b) sono presenti un giovane nudo con lo strigile nella mano destra nell'atto di detergersi il corpo e il *paidotribes* davanti a lui che regge un *aulos* con la mano sinistra.

I due personaggi sono probabilmente raffigurati nel momento della conclusione dell'allenamento, anche in considerazione del fatto che l'*aulos* è raffigurato con le canne accostate non per essere suonato ma a richiamare un'attività musicale già completata. È interessante notare che nel lato A dell'anfora è raffigurato un giovane che con la lira eptacorde è davanti ad un altare: sembrerebbe rappresentato come vincitore di

¹³ *Veder Greco*, pp. 198-199, n. 61.

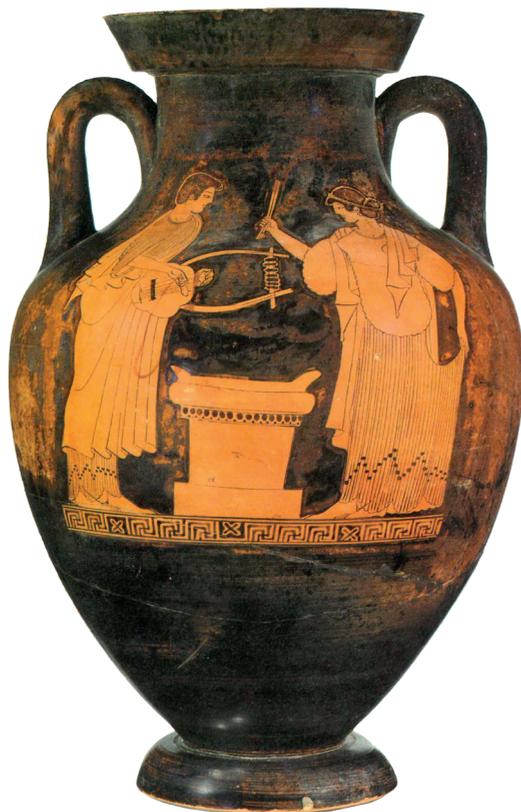


Fig. 5a

una gara musicale davanti ad una figura femminile che tiene nella mano destra un *aulos* con le canne accostate e un lembo del chitone nella sinistra, forse nell'atto della danza.

Non mancano altri esempi ad *Akragas* di scene nelle quali l'allenamento del corpo e delle capacità atletiche presuppongono il riferimento simbolico o l'allusione ad attività sportive o di corteggiamento in palestra, ribadendone la valenza come luogo di incontro e di interrelazione dei giovani aristocratici e dei loro maestri¹⁴.

A questo proposito è interessante la scena del cratere a colonnette

¹⁴ *Veder Greco*, pp. 138-139, 27; 166-167, n. 43; 176-177, n. 48; 182-183, n. 51; 348; DE MIRO 2000, tav. CXXVVI, p. 533.

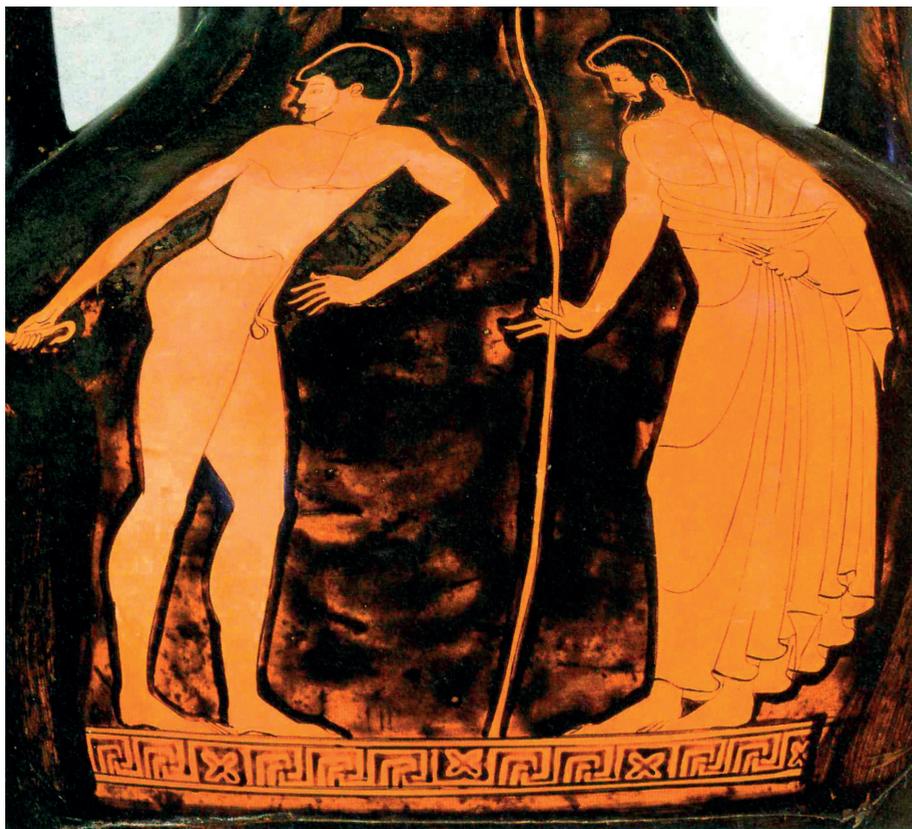


Fig. 5b

attico a figure rosse¹⁵, attribuito al Pittore della Centauromachia del Louvre e datato al 475-425 a.C., pertinente assai verosimilmente ad ambito funerario ed impiegato per il rito dell'incinerazione, come la maggior parte dei crateri del secondo e terzo quarto del V sec. a.C. rinvenuti ad Agrigato¹⁶. Nel lato A (fig. 6) del vaso un suonatore di *aulos*, che indossa la *phorbeia* e porta una veste lunga ed elegante, è al centro della scena assieme all'allenatore anch'esso barbato. Ai lati due atleti, l'uno di lancio del disco, l'altro di giavellotto, entrambi con la corona di ulivo olimpica sul capo, sembrano colti nell'atto di inizio di una gara o della preparazione atletica. Lo lascerebbe intendere

¹⁵ BELLIA 2003, p. 101; BELLIA 2005, p. 54, n. 42.

¹⁶ DE CESARE 2007, p. 12.



Fig. 6

anche la posizione rilassata dell'*auletes* che, come il *paidotribes*, ha lo sguardo rivolto verso il discobolo pronto per il lancio. Quest'ultimo, a differenza del lanciatore di giavellotto, il cui corpo è reso di fronte, è raffigurato di profilo: entrambi sono nudi e hanno una posa che esalta l'armonia del corpo e la grazia del movimento. La scena del lato A del cratere trova una corrispondenza nel lato B dove sono raffigurati tre personaggi ammantati a colloquio due dei quali rivolti verso una figura maschile più giovane che li saluta: ad esso il personaggio a sinistra della scena porge uno strigile. È da lamentare la mancata conoscenza dei dati del contesto funerario e del corredo di cui il vaso faceva parte che avrebbero potuto rivelare l'esistenza di una qualche relazione con il mondo maschile acragantino: ad esso non doveva essere ignota nessuna specialità del *pentathlon*, considerato che le necropoli della *polis* hanno restituito vasi non soltanto con lanciatori di disco e di giavellotto come nel caso del cratere del Pittore della Centauiromachia del Louvre, ma anche con scene di pugilato, di lotta, di salto in lungo. Se nel V sec. a.C., come ha evidenziato Mario Torelli che ha preso in esame i dati della necropoli di contrada Pezzino analizzata da Ernesto De Miro (1989), i vasi attici a figure rosse con le loro forme e raffigurazioni contribuivano

«in maniera decisiva a delineare i contorni dell'appartenenza sociale del defunto, sesso, classe d'età, *status*, connotazione socio-politica», tanto da costituire una documentazione che allude con particolare evidenza all'*eudamonia*, intesa «come opulenza e ricchezza mobiliare e immobiliare individuale o familiare e perciò come livello elevato sul piano sociale e culturale»¹⁷, non può non considerarsi che il cratere con una scena di gara e allenamento, peraltro accompagnata da un *auletes* raffigurato come vincitore alle gare musicali, abbia avuto la funzione di celebrare il defunto destinatario del vaso come eroe e con un ruolo sociale definito. Del resto, ad uno statuto di eroizzazione farebbe pensare anche l'uso del vaso se, come pare possibile, era stato usato per la pratica della cremazione entro cratere¹⁸. L'ideale di bellezza e di vigore fisico agevolati dalla musica rientra in quell'immagine sociale che, secondo Torelli, è

voluta dal defunto per se medesimo o dal gruppo per il defunto e ciò attraverso connotazioni e simboli manifestati in maniera primaria e più esplicita dalla forma del vaso, ma non meno esplicita dalle scene figurate ornanti il vaso medesimo¹⁹.

L'*eudamonia* acragantina con le sue esigenze rituali e di autorappresentazione fa ricorso a immagini relative allo sport e alla musica che riflettono la straordinaria ricchezza ed il mondo colto e raffinato al quale appartenevano le élites della *polis* per rispondere ad una ideologia funeraria che ne celebra l'*areté* e la formazione culturale.

3. Un *mousikos anēr* dal corpo bello e atletico: considerazioni sulla scena del cratere della tomba 949 dalla necropoli di Pezzino

La maggior parte delle immagini musicali nelle ceramiche attiche rinvenute nelle necropoli di *Akragas* sono connesse con l'ideologia funeraria considerato che provengono perlopiù da sepolture. Tra tutti i temi musicali individuati nelle ceramiche attiche a figure nere e

¹⁷ TORELLI 1996, p. 193.

¹⁸ DE LA GENIÈRE 1987, p. 275; DE CESARE 2007, p. 13.

¹⁹ TORELLI 1996, p. 194.



Fig. 7a

rosse provenienti dalla *polis* siceliota²⁰ spicca per interesse quello del cratere a colonnette a figure rosse, rinvenuto nella tomba 949 a pozzetto cinerario della necropoli greca di contrada Pezzino²¹.

Si tratta di un cratere-cinerario della seconda metà del V sec. a.C.²², attribuito alla maniera del Pittore di Kleophon²³ o al Pittore della Centauromachia di Napoli²⁴. Al centro del lato A del cratere (fig. 7a) è raffigurato un giovane nudo dal corpo bello e atletico con mantello ricadente sulle spalle e con capo coronato di ulivo dal quale pende una benda. La mano sinistra regge una lira *eptacorde*, la destra il *plektron*:

²⁰ BELLIA 2003; BELLIA 2005.

²¹ *Veder greco*, pp. 374-375; DE MIRO 1989, pp. 71-73, figg. 56-57.

²² DE CESARE 2007, p. 12.

²³ DE MIRO 1989, p. 73.

²⁴ GIUDICE 2000, p. 109.



Fig. 7b

il giovane, di scorcio e in vivace movimento verso destra, pare colto alla fine di un'esecuzione musicale. Il liricista, su cui si concentra tutta la scena e l'attenzione di chi la guarda, è rivolto verso una suonatrice di *aulos* che indossa un elegante chitone a pieghe e largo *himation* e porta i capelli raccolti in un *sakkos*. Lo strumento a corde e la nudità, peraltro esclusiva nella scena, che ostenta la bellezza del giovane corpo, permettono di riconoscere il defunto nel giovane della raffigurazione, che appare non come ombra ma come figura reale. La lira, strumento con il quale veniva impartita l'educazione musicale, assume nella scena una forte valenza funeraria perché fornisce un preciso riferimento alla presentazione del defunto, connotandone il suo *status* privilegiato.

Del resto, l'ampia diffusione di carapaci di tartaruga usati come casse di risonanza di lire rinvenuti nelle tombe dell'Occidente greco, nei casi meglio documentati, pone il singolare fenomeno in relazione

con l'adesione ai valori etici e politici dell'uomo e del cittadino greco e con la predilezione di usi rituali funerari che adottano l'introduzione di oggetti esibiti come simbolo del potere e di rango superiore, in relazione con le pratiche aristocratiche del simposio, della palestra e della pratica musicale. In tali contesti alla lira, oltre al ruolo propriamente musicale, sono assegnate valenze simboliche differenziate e il riferimento ad una condizione già raggiunta o da raggiungere in vita del defunto, ormai proiettato al di là della barriera della morte²⁵. Se, come emblema dell'ideale virile, la lira raffigurata nel cratere acragantino contribuisce all'eroizzazione del defunto, dall'altro l'*aulos* richiama la reale funzione dello strumento nell'ambito funerario. Il suo suono, infatti, era ritenuto adatto ad omaggiare e ad accompagnare il defunto nell'ultima dimora ed era il più usato nei contesti funebri²⁶. Nonostante non venisse considerato come specifico del canto funebre, era spesso associato al pianto e al lamento (Euripide, *Elena*, vv. 170-171) e ritenuto in grado di allontanare il dolore, muovere le emozioni e suscitare il pianto (Plutarco, *Questioni Conviviali*, 657a). Nelle forme del *threnos*, vero e proprio lamento lirico, la musica dell'*aulos* celebrava il defunto e ne segnava ritualmente l'ingresso nell'oltretomba, contribuendo a consolare coloro che lo avevano conosciuto²⁷. Senza considerare che nel corso della *prothesis*, ovvero l'esposizione del cadavere all'omaggio di parenti e congiunti all'interno della cerimonia funeraria, le manifestazioni di dolore erano spesso accompagnate dallo strumento. Inoltre, con il suo suono nel corso dell'*ekphorà* il defunto veniva condotto nel luogo di sepoltura o della pira dal corteo dei congiunti prima dell'*epideipnon*, il consumo comune di cibo e acqua presso la tomba nell'ambito del quale la musica dell'*aulos* intratteneva i congiunti nel corso del banchetto²⁸.

Nel cratere sembrano 'condensati' i momenti del rituale funerario con l'esposizione del defunto rappresentato come giovane lyricine bello e atletico e con il momento del distacco dai congiunti, anch'essi presenti nella scena, accompagnato dalla musica dell'*aulos*. Infatti, ai lati della raffigurazione ad un uomo anziano che solleva la mano in cenno di saluto, reggendosi con l'altra ad un bastone, gli risponde un

²⁵ BELLIA 2012, pp. 51-82; BELLIA 2017.

²⁶ BESCHI 1991, p. 39; WEST 2007, pp. 46-48.

²⁷ JOHNSTON 1999, pp.100-102.

²⁸ FERRANDO 2016, pp.75-78.

giovane ammantato, anch'egli in movimento, che solleva il braccio con gesto indicativo. Con questi 'gesti processionali' il pittore del cratere ha posto l'attenzione sul momento del trapasso dalla vita alla morte.

Il richiamo alle onoranze e al commiato dal defunto sono ripetuti nel lato B del vaso (fig. 7b) che presenta una scena coerente con quella del lato A. Sono raffigurati tre personaggi ammantati: ai lati, due figure maschili adulte nel gesto di salutare, al centro, un giovane.

In entrambi i lati del cratere sono presenti, dunque, personaggi maschili ammantati, due dei quali con un bastone che conferisce loro maggiore 'autorevolezza': il più anziano si può individuare nel personaggio barbuto del lato A, mentre negli altri possono distinguersi diverse condizioni, se non addirittura l'età. L'efebò liricino appare come il più giovane della scena così come il giovane al centro del lato B.

Cornelia Isler-Kerényi ha sottolineato la non casualità delle raffigurazioni di uomini ammantati e ha anche evidenziato «come fra gli ammantati del lato B quello di mezzo si caratterizza come leggermente giovane o subalterno, non ancora del tutto pari, ma destinato, fra poco, a diventarlo», entrando a pieno titolo nella comunità²⁹. Secondo la studiosa, nelle scene di ammantati si allude alla transizione di identità sociale e individuale che prelude alla condizione di simposiasta e, dunque, a quella di uomo maturo, di cittadino a pieno diritto che si pone in analogia alla trasformazione e al passaggio dall'identità umana a quella eroica causata dalla morte. Da un lato le raffigurazioni del cratere che evocano attraverso il giovane liricino e i personaggi ammantati le diverse tappe della vita, dall'altro la rappresentazione degli strumenti musicali, ed infine il particolare rito di seppellimento delle ossa «simbolicamente 'immerse' nel cratere»³⁰, pongono il forte nesso tra musica, morte e vino. Anche il resto del corredo, probabilmente appartenuto ad un individuo di sesso maschile, composto da una brocchetta-attingitoio e una coppa a vernice nera³¹, allude al liquido per il viaggio oltremondano del defunto e al mondo del simposio. Questa relazione, che potrebbe collegarsi a forme di religiosità individuale, può suggerire l'adesione a credenze escatologiche nell'ambito delle quali la musica era considerata il tramite con l'aldilà: alla *lyra*, in particolare, era attribuita una valenza

²⁹ ISLER-KERÉNYI 1996, pp. 49-53.

³⁰ DE CESARE 2007, p. 23.

³¹ *Veder greco*, p. 374; DE MIRO 1989, p. 73.

connessa con la nozione di viaggio dell'anima dopo la morte³². Inoltre l'associazione della *lyra* con l'*aulos* nell'ambito funerario è attestata anche dalle fonti scritte che ne testimoniano la connessione con l'idea di felicità e di simposio nell'aldilà³³. La scena del cratere è in stretta relazione con la ritualità funeraria e con la pratica della deposizione nella tomba di «viatici» per il defunto, costituiti da elementi reali o simbolici. A questi si vanno ad aggiungere le raffigurazioni musicali e la presentazione del defunto eroicizzato, che contribuiscono a marcare l'appartenenza sociale del defunto, sesso, classe d'età, *status*, se non la sua condizione socio-politica. Il cratere agrigentino sembra combinare elementi in modo non casuale che manifestano un significato omogeneo connesso al rituale funerario³⁴.

L'unità tematica delle raffigurazioni sembra rispondere alla precisa volontà di rappresentare la qualificata ed esclusiva formazione culturale di alcuni membri della comunità e concorda non soltanto con la forma del cratere a colonnette funzionalmente legato al simposio e, quindi, al mondo di Dioniso, divinità che presiedeva a tutte le trasformazioni di *status*, ma anche con la sua destinazione d'uso di contenitore delle ossa combuste del morto a seguito di cremazione, pratica che dava accesso ad uno statuto di eroizzazione³⁵. Inoltre, il richiamo alla musica, elemento indispensabile del simposio, allude alle occasioni di incontro e solidarietà proprie del ceto dominante che in tali momenti esibiva la propria appartenenza, forse dopo un percorso iniziatico³⁶. Come ha evidenziato Luca Cerchiali, il piacere della musica nel simposio, come occasione di esibizione e di partecipazione, evocherebbe, soprattutto nelle *poleis* dell'Occidente greco, un sistema elitario di consumi e conoscenze che, si impone rifunzionalizzato per esorcizzare la paura della morte³⁷: la musica attraverso «l'esaltazione edonistica dell'esistenza terrena di *mousikos anēr* del defunto»³⁸, contribuisce a celebrare il momento di condivisione con gli altri partecipanti non

³² BURKERT 1972, pp. 350-368.

³³ BELLIA 2012, pp. 103-104.

³⁴ DE CESARE 2007, p. 13.

³⁵ DE LA GENIÈRE 1987, p. 275.

³⁶ BELLIA 2017.

³⁷ CERCHIAI 2011, p. 493.

³⁸ D'AGOSTINO 1982, p.49.

soltanto del piacere del vino, ma anche dell'«abbandono causato dalla musica e dall'eros»³⁹, proiettato oltre la vita. Nel suo insieme il rituale connesso alla tomba 949 di contrada Pezzino sembra rispondere ad un sistema ideologico nel quale l'elevato livello sociale e culturale si manifesta, non soltanto attraverso la coerenza di forme e di pratiche, ma anche con la musica e l'evocazione dell'ambito privilegiato in cui essa era eseguita. Risulta evidente che solo facendo riferimento a tale orizzonte culturale e sociale possono essere compresi e coerentemente interpretati gli elementi ideali, simbolici e musicali richiamati dalle immagini che rivelano sia l'ampia considerazione rivestita dalla musica nella città sia i valori nei quali un ristretto gruppo si riconosceva e si distingueva.

4. Conclusioni

Le fonti scritte - storiche e letterarie – fanno emergere come ad *Akragas*, già dal VI-V sec. a.C., vi fosse una fervida attività musicale⁴⁰. A Pindaro va il merito di aver tramandato nella XII *Ode Pitica* (1-14) la memoria dell'auleta Mida, vincitore in Grecia della gara musicale alle Panatenee del 496 a.C. e anche della Pitiade del 490 a.C. La sua vittoria portò grande lustro alla città di *Akragas* dove Mida, forse un immigrato dalla Frigia⁴¹, aveva messo a disposizione le sue capacità musicali per la città durante il periodo di floridezza nell'età di Terone.

Un'altra testimonianza riferita al periodo dopo l'abbattimento della tirannide è quella di Giamblico, il biografo di Pitagora, che ricorda (*La vita pitagorica*, 113) come Empedocle avesse con il suo canto e la sua *lyra* placato un giovane intento a commettere un omicidio. Anche altre personalità acragantine sono ricordate per il loro legame con la musica. Aristofane negli *Acarnesi* (IV 13) fa riferimento a Mosco, definito citaredo acragantino dagli scolasti, e lo Pseudo-Plutarco nel *De musica* (17) ricorda Metello vissuto nell'età di Dionigi che insegnò musica in Sicilia e ad Atene e fu precettore e maestro di auletica di Platone.

³⁹ CERCHIAI 1987, p. 114.

⁴⁰ BELLIA 2003, pp. 17-24.

⁴¹ HOLZMAN 2016, p. 540.

A queste testimonianze che documentano la presenza di musicisti e musicisti nella *polis* siceliota, si possono aggiungere i rinvenimenti archeologici. Frammenti di *auloi*, strumenti a percussione miniaturistici e statuette raffiguranti suonatori e suonatrici, databili dal VI al IV sec. a.C., sono stati trovati in vari luoghi sacri della città e nelle necropoli⁴² e offrono un ulteriore spunto per riflettere sull'importanza della musica nei culti e nei riti della città. Non pare un caso la scelta di temi musicali nelle sepolture di *Akragas* che se da un lato sembrano delineare il panorama dell'ideologia funeraria delle classi dominanti nella città di epoca classica, dall'altro evidenziano che le élites consideravano la musica non soltanto uno dei piaceri terreni, ma anche una delle gioie dopo la morte, nell'Aldilà.

Riferimenti bibliografici

- ANGELI BERNARDINI 2016= ANGELI BERNARDINI P., *Il soldato e l'atleta*, Bologna 2016.
- BARKER 2005= BARKER A., *Psicologia della Grecia antica*, Napoli 2005.
- BELLIA 2003= BELLIA A., *Immagini della musica ad Akragas (VI-IV sec. a.C.)*, Agrigento 2003.
- BELLIA 2005= BELLIA A., *Mousiké ad Akragas. Iconografia musicale nel Museo Archeologico Regionale di Agrigento*, Catalogo dell'esposizione di ceramica e coroplastica con raffigurazioni musicali (Agrigento, 7 dicembre 2006 – 7 marzo 2007), Agrigento 2005.
- BELLIA 2012= BELLIA A., *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.). Funzioni rituali e contesti*, Lucca 2012.
- BELLIA 2015= BELLIA A., *Mito, musica e rito: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra*, in CARBONI R., GIUMAN M. (a cura di), *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, Perugia 2015, pp. 91-118.
- BELLIA 2017= BELLIA A., *Tombe di 'musicisti' in Magna Grecia: il caso di Metaponto*, in BELLIA A., DE SIENA A., GRUPPIONI G. (a cura di), *Solo tombe di musicisti a Metaponto? Studio dei resti ossei e degli strumenti musicali contenuti nei corredi funerari*, Pisa-Roma, 2017, pp. 45-98.
- BESCHI 1991= BESCHI L., *Mousikè Téchnè e Thánatos: l'immagine della musica sulle lekythoi funerarie attiche a fondo bianco*, in *Imago Musicae* 8, 1991, pp. 39-59.
- BUNDRICK 2005= BUNDRICK S.D., *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge 2005.
- BURKERT 1972= BURKERT W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (MA) 1972.
- CERCHIAI 1987= CERCHIAI L., *Sulle tombe «del tuffatore» e «della caccia e della pesca»*, in *Dialoghi di archeologia* 2, 1987, pp.113-123.

⁴² BELLIA 2009, pp. 27-34; BELLIA 2015, pp. 98-100.

- CERCHIAI 2011= CERCHIAI L., *Culti dionisiaci e rituali funerari tra poleis magno greche e comunità panelleniche*, in AA.VV., *La vigna di Dioniso. Vite, vino e culti in Magna Graecia*, Taranto 2011, pp. 483-514.
- Corpus Vasorum Antiquorum*= *Corpus Vasorum Antiquorum*, CALDERONE A. (a cura di), *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia. Museo Archeologico Nazionale di Agrigento I*, Roma 1985.
- D'AGOSTINO 1982= D'AGOSTINO B., *Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade*, in *Annali di archeologia e storia antica* 4, 1982, pp.43-50.
- DE CESARE 2007= DE CESARE M., *Crateri-cinerari figurati in Sicilia: immagini, rito e credenze religiose*, in *Sicilia Antiqua* 4, 2007, pp. 9-31.
- DE LA GENIÈRE 1987= DE LA GENIÈRE J., *Des usages du cratere*, in AA.VV., *Grecs et Ibères au I^{er} siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Table ronde (Bordeaux 1986), in *Revue des Études Anciennes* 89, 1987, pp. 271-283.
- DE MIRO 1989= DE MIRO E., *Agrigento. La necropoli greca di Pezzino*, Messina 1989.
- DE MIRO 2000= DE MIRO E., *Agrigento. L'area sacra tra il tempio di Zeus e Porta V. I. I santuari urbani*, Roma 2000.
- FERRANDO 2016= FERRANDO S., *La performance citarodica e aulodica nel banchetto funebre locrese di VI sec. a.C.*, in BRAVI L. et alii (a cura di), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Roma 2016, pp. 72-84.
- GIUDICE 2000= GIUDICE G., *Il tornio, la nave e le terre lontane*, Roma 2000.
- HOLZMAN 2016= HOLZMAN S., *Tortoise-Shell Lyres from Phrygian Gordion*, in *American Journal of Archaeology* 120, 4, 2016, pp.537-564.
- ISLER-KERÉNYI 1996= ISLER-KERÉNYI C., *Un cratere selinuntino e il problema dei giovani ammantati*, in AA.VV., *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del Convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria 1990), in *Cronache di Archeologia* 30, 1996, pp.49-53.
- JOHNSTON 1999= JOHNSTON S.I., *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London 1999.
- LIPPOLIS 2004= LIPPOLIS E., *The Cultural Framework of the Polis and Sports in the Greek West: Competition and Social Status among the Italiots*, in STAMPOLIDIS N. CHR., TASSOULAS Y. (a cura di), *Magna Graecia. Athletics and Olympic Spirit on the Periphery of the Hellenic World*, Athens 2004, pp. 39-53.
- MANN 2014= MANN C., *People on the Fringes of Greek Sport*, in CHRISTESEN P., D.G. KYLE (a cura di) *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Malden, MA, Oxford 2014, pp. 276-285.
- PAPADOPOULOU 2004= PAPADOPOULOU Z.D., s.v. *Musical instruments in cult*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, II 4c, 2004, pp. 347-365.
- PATRUCCO 1972= PATRUCCO R., *Lo Sport nella Grecia antica*, Firenze 1972.
- RASCHKE 1985= RASCHKE W., *Aulos and Athlete: The Function of the Flute Player in Greek Athletics*, in *Arete* 2, 1985, pp.177-200.
- TORELLI 1996= TORELLI M., *Riflessi d'eudaimonia agrigentina nelle ceramiche attiche importate*, in AA.VV., *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del Convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria 1990), in *Cronache di Archeologia* 30, 1996, pp.189-198.

Veder Greco= *Veder Greco. Le necropoli di Agrigento*, Catalogo della mostra internazionale (Agrigento 1988), Roma 1988.

WEST M.L. 2007, *La musica greca antica*, Lecce (trad. it. di *Ancient Greek Music*, Oxford 1992).

Didascalie

Fig. 1. Coppa attica a figure rosse con atleti e suonatori di *aulos*. Berlino, Antikensammlung, F 2262. (520 a.C.) (Da PATRUCCO 1972, fig. 48).

Fig. 2. Coppa attica a figure rosse con suonatore di *aulos* che accompagna atleti. Basel, Antikenmuseum, 205075. Primo quarto del V sec. a.C. (Da BUNDRICK 2005, n. 46).

Fig. 3. *Hydria* attica a figure rosse con suonatore di *aulos*, lanciatori di disco e di giavellotto e *halteres* in basso per il salto in lungo. Londra, The British Museum, E 164. (510-500 a.C.). (Da BUNDRICK 2005, n. 47).

Fig. 4. *Lekythos* attica a figure nere con *auletes* e atleta nudo con *halteres* che si prepara per il salto in lungo. Monaco, Antikensammlung, 302977. (510 a.C. circa). (Da *Veder Greco*, p. 104, n. 6).

Fig. 5a-b. Anfora attica a figure nere. Lato A: giovane che con la lira eptacorde davanti ad un altare e figura femminile con *aulos* e danzante (?); lato B giovane nudo strigile e *paidotribes* con *aulos*. New York, Metropolitan Museum, 202226 (490 a.C. circa). (Da *Veder Greco*, n. 61).

Fig. 6. Cratere a colonnette attico a figure rosse. Lato A: suonatore di *aulos* con la *phorbeia*, allenatore e due atleti, l'uno di lancio del disco, l'altro di giavellotto; lato B: tre personaggi ammantati a colloquio due dei quali rivolti verso una figura maschile al quale uno dei personaggi porge uno strigile. Museo Archeologico Regionale di Agrigento, C. 2034 (475-425 a.C.) (Da BELLIA 2003, p. 101).

Fig. 7a-b. Cratere a colonnette attico a figure rosse. Lato A: giovane nudo con lira *eptacorde* e il *plektron*, suonatrice di *aulos* e due personaggi maschili, uno in gesto indicativo, l'altro di saluto; lato B: tre personaggi ammantati a colloquio, due ai lati salutano la figura al centro. Museo Archeologico Regionale di Agrigento, AG. 22769. (Seconda metà del V sec. a.C.). (Da *Veder Greco*, pp. 374-375).