

DANZA E MUSICA
NELLE TERRECOTTE “TEATRALI” MAGNOGRECHE E SICELIOTE:
FUNZIONI RITUALI E CONTESTI

ANGELA BELLIA
Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale
Consiglio Nazionale delle Ricerche (Italia)

INTRODUZIONE

Le figurine di terracotta che rappresentano personaggi impegnati nella danza o a suonare strumenti musicali sono diffuse nel mondo antico in un ampio spazio geografico e spettro cronologico. Tuttavia, è solo di recente che queste particolari raffigurazioni sono state prese in considerazione come testimonianza delle *performances* corali e musicali nella sfera sacra o in relazione con l’ambito funerario.¹ Attraverso un approccio antropologico-religioso agli eventi musicali, sonori e coreutici del passato,² lo studio della coroplastica - intrapreso nell’ambito dell’archeologia musicale e dell’archeologia della *performance* -, ha rivelato non soltanto il contesto rituale delle attività corali e musicali e il ruolo di danzatori e musicisti nelle attività sacre e funerarie, ma anche lo stretto rapporto esistente fra la loro produzione e le cerimonie religiose e il culto dei morti.³

Questo approccio allo studio delle terracotte con raffigurazioni di *performances* di danza e musica è in linea con lo sviluppo degli studi sulla coroplastica che, negli ultimi decenni, ha privilegiato sia l’indagine dei luoghi di produzione e dei particolari figurativi sia l’esplorazione dei diversi complessi sacri, domestici e funerari di ritrovamento allo scopo di analizzare caso per caso la funzione delle figurine fittili nel contesto rituale.⁴

Prima di esaminare la funzione di queste figurine legate agli eventi corali e musicali è necessario chiedersi cosa sia un contesto rituale, considerato che i tentativi per una definizione condivisa sono risultati vani. Uno degli aspetti più significativi è stato evidenziato da Victor Turner⁵ che ha posto l’accento sul contesto rituale come un insieme di comportamenti formali adottati da gruppi di individui di una comunità al fuori dalla *routine* quotidiana, aventi uno stretto rapporto con le credenze religiose e con il soprannaturale. Vale la pena di sottolineare che tali comportamenti adottati dalla comunità in particolari occasioni possono rientrare in uno spettro di attività di “ritualizzazione” e di “rituali” non soltanto religiose. Tuttavia, secondo Catherine Bell,⁶ si tratta di momenti sociali che non soltanto hanno carattere di eventi pubblici legati alla sfera sacra, ma anche che si può considerare data per scontata la presenza di un pubblico

¹ Naerebout 2002, 59-83; Bellia 2009, p. 157-175; Garcia-Ventura e López-Bertran 2013, p. 117-138. Si vedano i contributi in Bellia e Marconi 2016.

² Pasalodos *et alii* 2013: 17-23; Pasalodos e Holmes 2018, p. 173-188.

³ Soar e Aamodt 2014, 2-4; Bellia 2018, 89-95.

⁴ Barrett 2015, 403-405.

⁵ Turner 1967, p. 19.

⁶ Bell 1997, p. 159-164.

coinvolto nelle *performances*. Va tenuto presente che, nella maggior parte dei casi, i comportamenti condivisi nel contesto rituale sono tenuti nell'ambito di festività, ricorrenti o non ricorrenti, cicliche o non cicliche attraverso le quali la comunità è in grado di esprimere messaggi relativi all'ordine sociale e all'adesione a valori e a credenze adottati dai suoi membri.⁷

Ed è nello spazio-tempo festivo del contesto rituale che si trovano riunite le condizioni che permettono al movimento ritmato e al suono, come forme non verbali di comunicazione, di esprimere sacralità, consentendo il manifestarsi sensibile e percepibile del divino.⁸ Danza e musica non sono soltanto il miglior *medium* di comunicazione con gli dei, ma anche un'offerta alle divinità nell'ambito di cerimonie che comprendono vari atti strutturati e ordinati nel contesto degli spazi sacri: processioni, sacrifici, declamazione di formule, e riattualizzazioni drammatiche sono finalizzate ad indurre il senso di numinoso nei partecipanti e a condividere tra essi un'esperienza la cui solennità è conferita dalla cerimonia.⁹ Ed a questo proposito, è necessario tenere presente che i movimenti ritualizzati e i suoni contribuiscono sia alla comunicazione simbolica attraverso azioni speciali e intenzionali che, spesso assumono molteplici significati, sia all'esperienza multisensoriale che si avvale di immagini, di particolari sonorità e segnali sonori, oltre che di altri stimoli tattili, olfattivi e gustativi, che concorrono a rafforzare il potere della *performance*.¹⁰ Pertanto, le azioni appropriate agli eventi rituali hanno l'effetto di rendere più duratura l'"offerta" della *performance* nell'ambito della cerimonia: sia nel caso di riti di passaggio dall'infanzia all'età adulta sia nel corso di matrimoni e funerali, la *performance* rituale può includere anche la dedica di *ex-voto*.¹¹

Se le varie tipologie di suppellettili sono da considerarsi un mezzo di comunicazione e di offerta per ingraziarsi il favore degli dèi e per ostentare il proprio *status* nel corso delle attività rituali, è necessario tenere presente che, nel caso delle statuette fittili, si tratta di oggetti che possono evocare anche i diversi momenti rituali, comprese le *performances* corali e musicali la cui memoria sonora è richiamata dalle immagini. Inoltre, considerata la loro produzione seriale e il basso costo del materiale per realizzarle, le statuette sono da ritenersi offerte connesse sia alle *performances* nel corso delle cerimonie delle *élites* nei culti "ufficiali" sia ai rituali degli strati più popolari delle comunità.

Ed a questo proposito non si può non fare riferimento alle numerosissime figurine di terracotta di *performers* intenti nella danza e nella musica singole o in gruppo rinvenute in luoghi sacri dedicati a divinità che presiedevano momenti significativi della vita degli individui in tutta l'area mediterranea. Tenendo presente che la scelta della dedica votiva in relazione al contesto e alla pratica e rituale è la chiave per comprendere la richiesta e la produzione di figurine di terracotta nel mondo antico, non stupisce che, tra gli *ex-voto* rinvenuti nelle aree sacre e funerarie in Magna Grecia e in Sicilia, siano state ritrovate statuette in terracotta con raffigurazioni che richiamano momenti di danza e musica eseguite nel corso di azioni rituali.

⁷ Inomata e Coben 2006, p. 11-44.

⁸ Kerényi 2001, p. 129-130.

⁹ Taplin 1999, p. 33.

¹⁰ Day 2013, p. 1-31.

¹¹ Bremer 1998, p. 127-134; Parker 1998, p. 105-120; Bundrick 2018, p. 15-18.

In questo quadro, l'ampia diffusione in ambito magnogreco e siceliota di statuette connesse ad attività corali e musicali - e ad azioni performative comprendenti anche la loro offerta - costituisce un prezioso campo di indagine per comprendere lo spazio e le occasioni in cui si svolgevano e per fare luce sia sul significato sociale e religioso sia sulla funzione simbolica assegnata alla danza e alla musica nella ritualità sacra e funeraria.

Resta da chiedersi se queste particolari figurine fittili possano essere considerate *tout court* una testimonianza legata ai vari atti cerimoniali che includevano danza, suono e musica, o se si possa individuare e assegnare una speciale funzione rituale alle diverse tipologie di raffigurazioni. Tra queste, spiccano per varietà iconografica le figurine fittili che rappresentano *performances* corali e musicali legate al mondo del teatro: si tratta di statuette di personaggi maschili e femminili grotteschi e comici impegnati nella danza e con strumenti musicali. Se queste figurine sono state associate a celebrazioni che adottano forme di licenziosità in grado di propiziare aspetti della fertilità umana e ctonia e ad attività rituali specialmente legate all'ambito dionisiaco, non si può trascurare che, talora, siano in associazione con i culti dedicati a divinità femminili che presiedevano rituali di passaggio dall'infanzia all'età adulta.¹²

FIGURINE FITTILI E RIATTUALIZZAZIONI DRAMMATICHE NELLA SFERA DIONISIACA

Per lo studio delle figurine di personaggi danzanti e musicanti in terracotta legate alla sfera del teatro è necessario prendere in considerazione i particolari iconografici relativi alla gestualità e agli strumenti che i personaggi tengono o suonano. L'analisi dei gesti e della postura così come degli abiti e delle acconciature aiuta ad individuare gli elementi simbolici e i "messaggi" che gli antichi osservatori erano in grado di decodificare. Inoltre, lo sguardo sui movimenti e la presenza di diversi strumenti consentono di delineare l'ambito sacro o rituale di riferimento.

Nonostante non sia semplice entrare completamente nella dimensione simbolica di queste raffigurazioni, è possibile svelarne la funzione ricorrendo sia a tutte le fonti disponibili relative al mondo antico sia all'indagine sul loro legame con la sfera rituale: senza tralasciare la questione relativa al carattere polisemico delle statuette votive e al rischio dell'applicazione di modelli interpretativi univoci alle immagini,¹³ va tenuto presente che ogni elemento figurativo assume significato se messo in relazione con gli altri particolari della rappresentazione e con l'ambito rituale suggerito dal contesto archeologico di rinvenimento. Se trovati nei santuari, i personaggi maschili e femminili grotteschi e comici impegnati nella danza e a suonare strumenti musicali possono essere un indizio di *performances* coreutiche e musicali nell'ambito di forme di riattualizzazioni drammatiche legate alle cerimonie che avevano luogo negli spazi sacri: talora sotto forma di «ritual drama»,¹⁴ il rituale drammatico basato sul mito di una divinità, era fornito di una trama da 'mettere in scena' nel corso dei rituali. Danza e musica dovevano far parte integrante delle celebrazioni: nell'ambito delle riattualizzazioni drammatiche, le

¹² Bellia 2014, p. 29-32.

¹³ Per i problemi legati all'interpretazione delle statuette fittili e all'attribuzione di schemi figurativi ad un unico significato per associazioni e tipologie di contesti riconducibili a una pluralità di personalità divine, si veda Lippolis 2001, p. 225-255.

¹⁴ Nielsen 2002, p. 12-16.

performances accompagnavano le rievocazioni dei miti degli dèi e con la musica e i suoni era manifestata la loro presenza.¹⁵

Inge Nielsen¹⁶ ha evidenziato la stretta associazione tra le riattualizzazioni drammatiche e la possibilità che fossero finalizzate proprio a *performances* pubbliche durante celebrazioni religiose e festività dal carattere orgiastico in connessione anche con rituali per il cambiamento di *status* maschile e femminile. Come forme di drammatizzazioni connesse a cerimonie religiose e popolari,¹⁷ le riattualizzazioni drammatiche, talora impersonate da attori che indossavano maschere di figure divine, erano ben distinte da quelle propriamente teatrali delle tragedie, delle commedie e dei drammi satireschi. Specialmente in Sicilia, le riattualizzazioni drammatiche erano associate al culto di Demetra e Core,¹⁸ una la relazione che non è né inusuale né sorprendente se si considera che, come ha evidenziato Luigi Todisco,¹⁹ in Occidente le *performances* non soltanto erano ‘messe in scena’ nei rituali per le dee - così come a Corinto, Eleusi, Pergamo -, ma anche che vi era una numerosa presenza di teatri cultuali in prossimità di santuari dedicati alle due divinità. Barbara Kowalzig²⁰ ha addirittura proposto di far risalire la nascita del dramma in Sicilia al culto di Demetra e non di Dioniso come ad Atene: «for judging from the archaeology, the performance of drama in Sicily and Southern Italy was not tied to the festival of Dionysos, the god of theatre but, where such evidence is available, most (but by no means all) theatres are part of, or closely tied to, sanctuaries for Demeter and Kore». Tuttavia, in una recente analisi delle fonti scritte e figurative, Kathryn Bosher²¹ ha sfumato la questione e considerato che il dramma in Sicilia e in Magna Grecia potesse essere associato con «with a range of gods, including Aphrodite, Apollo, and Demeter as well as Dionysos».

Ed a questo proposito pare utile fare qualche considerazione sul rapporto privilegiato tra Dioniso e l'Occidente greco, testimoniato già tra il VI e il V sec. a.C. sia in un passo dell'*Antigone* di Sofocle²² sia da alcuni tipi monetali di area enotria o di Naxos, oltre che da attestazioni epigrafiche;²³ a questa documentazione si può aggiungere quella fornita dall'iconografia dei vasi attici a figure nere e rosse rinvenuti nelle *poleis* d'Occidente²⁴ e delle ceramiche italiote e siceliote, dove il soggetto connesso alla sfera dionisiaca è esorbitante e manifesta lo stretto legame della divinità con la musica, la danza e le *performances* in ambito rituale con o senza la sua presenza.²⁵ Tale relazione è espressa in modo evidente, già dall'età tardo-arcaica e sino all'età ellenistica, non soltanto nelle ‘scene dionisiache’ attorno a grandi vasi da vino con la presenza di personaggi con glutei imbottiti, danzanti al suono dell'*aulos*, e raffigurati nei materiali fittili di produzione

¹⁵ Platt 2011, p. 120-121.

¹⁶ Nielsen 2002, p. 142-148.

¹⁷ Chaniotis 2007, 51-53.

¹⁸ Polacco 1990, p. 155. Si veda anche Nielsen 2002, p. 147.

¹⁹ Todisco 2002, p. 29.

²⁰ Kowalzig 2008, p. 131.

²¹ Bosher 2013, p. 118-120.

²² Vv. 1115-1116.

²³ Maggialetti 2012, p. 309, nota 5069.

²⁴ Per l'iconografia di Dioniso, si veda Gasparri e Veneri 1986, p. 424-514.

²⁵ Maggialetti 2012, p. 305-309.

locale decorati a stampo,²⁶ ed in particolare nel bordo di *louteria*,²⁷ ma anche nelle numerose figure mascherate e impegnate in esecuzioni corali,²⁸ canore (Fig. 1)²⁹ e musicali,³⁰ alcune delle quali con curiosi atteggiamenti e movenze lascive.³¹ La loro presenza nell'Italia meridionale e in Sicilia è documentata a partire dal V sec. a.C.; tuttavia, è a partire dalla seconda metà del IV e per tutto il III sec. a.C. che queste singolari raffigurazioni ricorrono con maggiore frequenza nei luoghi sacri e nelle sepolture. Vale la pena di ricordare che, già dal V sec. a.C., il culto di Dioniso aveva avuto una larghissima diffusione in Magna Grecia e principalmente in Sicilia sia come divinità che presiedeva i momenti di metamorfosi e di passaggio dell'individuo sia in rapporto al culto dei defunti e alle aspettative di vita oltre la morte.³²

Inoltre, non si può escludere che queste raffigurazioni siano anche il riflesso del mutamento che investì non soltanto l'ambito teatrale con l'adozione di spazi e di caratteri più 'popolari', ma anche la considerazione sociale e culturale della danza, del canto e della musica nell'Occidente greco.³³ Questo aspetto è particolarmente importante se si tiene conto che, come ha evidenziato Kathryn A. Morgan,³⁴ «western civic spaces and their associated festivals were alive both formal and informal performances: *aischrologia* and *iamboi*, komastic processions, dancing to the pipes, dancing horses, choral songs and citharodic performances in a variety of styles, as well as songs of praise and victory».

Non è sempre chiaro se le *performances* corali e musicali in Magna Grecia e in Sicilia fossero prevalentemente presenti nei 'ritual dramas' connessi a Dioniso, data la scarsità non soltanto di fonti letterarie riferibili all'esecuzione di "sacre rappresentazioni" nella sfera sacra della divinità,³⁵ ma anche di materiale archeologico. Tuttavia, la 'messa in scena' di forme di drammatizzazione rituale di un qualche tipo connesse all'ambito dionisiaco deve essere presa in considerazione. A giudicare dal rinvenimento di terrecotte di figure grottesche di divinità in coppia,³⁶ non si può escludere che fossero legate alla ierogamia di Dioniso-Ade come figure divine interscambiabili che, nell'Occidente greco, poteva comprendere anche aspetti comici.

Alle attività culturali in relazione con l'ambito dionisiaco appare connesso il rinvenimento di maschere e terrecotte di figure grottesche (Fig. 2),³⁷ oltre che di statuette

²⁶ Si tratta di scene riferibili alle raffigurazioni dei *padded dancers* nei contenitori, perlopiù *louteria*, dai bordi ornati con fregio continuo o scanditi da metope con soggetti generici, corse di carri o scene dionisiache di 'ispirazione ionica'. Per la presenza di raffigurazioni di *padded dancers* in ambito occidentale, si veda Todisco 2002, p. 46-47.

²⁷ Agrigento. Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo". Inv. C. 299. Torelli 2011, tav. 84.

²⁸ Roscino e Todisco 2012, p. 296-298.

²⁹ Siracusa. Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi". Inv. 25936. V sec. a.C. Bernabò Brea 2002, p. 35, fig. 6-8 e p. 35-36, fi. 2-3. Si veda anche Todisco 2002, p. 59, fig. 25.

³⁰ Bellia 2009, p. 58, n. 72.

³¹ Si veda Bellia 2009, p. 174-175 per la coroplastica con raffigurazioni musicali legata al mondo del teatro in Sicilia e Bellia 2012, p. 81-91 per quella locrese.

³² Maggialetti 2012, p. 305-306.

³³ Franklin 2013a, p. 213-236; Baltieri 2016, p. 227-232.

³⁴ Morgan 2012, p. 47.

³⁵ MacLachlan 2012, p. 343-364.

³⁶ Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa. Inv. 68134. V sec. a.C. Bernabò Brea 2002, p. 39-43, fig. 10.

³⁷ Gela. Museo Archeologico Regionale. Inv. 8403. V sec. a.C. Bellia 2009, p. 43, n. 43.

di *performances* di suonatori e suonatrici mascherati. Inoltre, sono state trovate³⁸ figurine fittili di danzatrici e di suonatrici di strumenti a fiato e con abiti trasparenti in luoghi sacri connessi anche a divinità che presiedevano i cambiamenti di *status*, come Artemide e il suo corteggio di Ninfe: così come nel Peloponneso, il collegamento Artemide-Ninfe-Dioniso, nelle valenze ctonie, nuziali e funerarie del suo culto, è ampiamente documentato anche in Magna Grecia ed in Sicilia.

PERSONAGGI GROTTESCHI E COMICI NELLA SFERA SACRA:
DANZA E MUSICA NEI SANTUARI LEGATI AL CULTO DELLE ACQUE

Il nesso fra le *performances* rituali connesse a Dioniso e la danza e la musica orgiastiche nel culto di Artemide con il suo corteggio di Ninfe - reso esplicito sia nelle fonti letterarie³⁹ sia nelle scene dipinte nei vasi a figure rosse⁴⁰ rinvenuti e prodotti in ambito magnogreco e siceliota -, è ribadito nei luoghi sacri legati al culto delle acque.⁴¹ Uno straordinario esempio è offerto dal santuario di Fontana Calda a Butera, forse l'antica *Omphake*,⁴² centro indigeno sicano ellenizzato nell'entroterra siciliano, a pochi chilometri dalla grande *polis* di Gela.⁴³ Probabilmente collegato ad un culto campestre correlato con le acque già a partire dal VII sec. a.C., il santuario di Fontana Calda ha restituito oltre duemila oggetti, certamente parte di un deposito votivo.⁴⁴ La posizione del sito, ricco di acque che sgorgano dalle rocce, ha suggerito di considerare il luogo come sacro alle Ninfe che «formavano, col nome di *Paidēs* o *Meteres*, il corteggio delle grandi dee della natura feconda»:⁴⁵ si tratta di divinità minori che, per il loro ruolo di nutrici della divinità, erano legate a Dioniso, oltre che ad Artemide e a Demetra e Core.⁴⁶

Tra i materiali rinvenuti nel santuario rurale numerosi sono i vasi, le statuette femminili, talora con un copricapo che suggerisce il travestimento,⁴⁷ le monete, gli oggetti metallici e di vetro, le lucerne, in qualche esemplare con la raffigurazione di un suonatore di *aulos*.⁴⁸ Se rispetto alla quantità di coroplastica il numero delle ceramiche rinvenute

³⁸ Bellia 2009, p. 174-175; Bellia 2016, p. 198-199; Roscino e Todisco 2012, p. 297.

³⁹ Papadopoulou 2004, 325-328; Bellia 2014, 27-29.

⁴⁰ de Cesare 2001, p. 398; Maggialetti 2012, p. 301.

⁴¹ Pizzi 2012, p. 221-234; Bellia 2020, c.s.

⁴² Adamesteanu 1996, p. 109-117.

⁴³ Per le *performances* teatrali, musicali e corali a Gela e il loro contesto politico e culturale, si veda Wilson 2007, p. 351-366.

⁴⁴ Adamesteanu 1958, col. 205-672.

⁴⁵ Adamesteanu 1954, p. 467.

⁴⁶ Burkert 2003, 223-225.

⁴⁷ Fra le tipologie di statuette sono rappresentate le figure femminili sedute in trono, figure di donne incinte, testine e busti di divinità femminili con alto *polos* e figure di offerenti; a questa categoria appartengono le figure femminili che reggono al petto un uccello, probabilmente una colomba, un bambino sulla spalla sinistra, la conocchia e la cesta. Significativo è il numero degli esemplari che riproduce divinità femminili con *polos* decorato di coroncine o di rosette, in qualche caso sormontato da palmette e di figure femminili raffigurate nell'atto di togliere il velo. Numerose sono le raffigurazioni del tipo "Artemide Sicula" con l'arco o con la fiaccola, talvolta accompagnata da un cane, da un cervo o da una pantera, datate nel IV sec. a.C. Nella stipe votiva di Fontana Calda sono presenti anche le statuette di figure femminili che reggono il porcellino; e inoltre, esemplari di statuine con raffigurazioni comiche legate al mondo fliacico, bambole ed ex voto anatomici. Cfr. Portale 2008, p. 9-58.

⁴⁸ Bellia 2009, p. 114.

nel deposito era limitato, appare interessante che tra il vasellame a figure rosse di produzione siceliota - databile tra la seconda metà del IV e il III sec. a.C., siano presenti le *lekythoi* con figure femminili che reggono il *tympanon*, patere e corone, attribuite al “Gruppo di Manfria”, che suggeriscono attività rituali e performative legate all’ambito femminile:⁴⁹ tutti gli indizi concorrono ad identificare il santuario come un luogo di culto nel quale le fanciulle che si preparavano al cambiamento di *status* da *nymphé* a *gymné*, dopo aver compiuto rituali comprendenti abluzioni e purificazioni con l’acqua della sorgente.

Nel deposito votivo è stato trovato un cospicuo numero di figurine fittili femminili danzanti o che reggono e suonano strumenti musicali, comprendenti anche centinaia di frammenti con identiche raffigurazioni. Si tratta di statuette di suonatrici di *aulos*, talora con corona di foglie sul capo, di danzatrici con il *tympanon*, di bambole nude con i *kymbala*, di suonatrici di arpa e di triadi di figure femminili danzanti e musicanti.⁵⁰ Se per queste figurine fittili è stato possibile proporre uno stretto rapporto con le *performances* corali e musicali nei rituali femminili di passaggio dall’adolescenza alla maturità dell’età matrimoniale praticati nel santuario, resta da comprendere la presenza a Fontana Calda di votivi con soggetto caricaturale e comico e il nesso con le celebrazioni nel luogo di culto.

Una prima considerazione riguarda l’iconografia delle statuette che sembrano rispecchiare il successo dei personaggi delle rappresentazioni del IV sec. a.C. sia in Sicilia sia nell’Italia meridionale, ed in particolare della ‘Commedia di mezzo’. Inoltre, appare emergere un legame tra queste raffigurazioni e la sfera di Dioniso, nella sua qualità di divinità protettrice della fertilità umana e ctonia.

Tra i personaggi comici rinvenuti nel santuario campestre, è di grande interesse quello della cosiddetta ‘grassa etera’ con ventre prominente e quasi del tutto nuda intenta a suonare l’*aulos* (Fig. 3).⁵¹ La figura è resa ancor più grottesca non soltanto dalle guance gonfie nell’atto del suonare e dagli occhi bulbosi, ma anche dall’acconciatura dei capelli - bipartiti sulla fronte e cinti da nastro -, e dai succinti abiti che indossa: un *himation* trasparente che dal capo cade dietro le spalle sino alle gambe sottili che sono accentuatamente accostate - quasi a voler ostentare una falsa virtù pudica delle giovani spose -, nonostante la sinistra flessa accenni un passo di danza.

Analoghe raffigurazioni della ‘grassa etera’ sono state trovate in Sicilia anche nell’area sacra dell’acropoli di Gela (Fig. 4)⁵² e a Scornavacche (Fig. 5)⁵³ - un centro abitato nel territorio della *polis* greca di Camarina, attinente ad un villaggio di coroplasti e ceramisti nella seconda metà del IV sec. a.C. Questi esemplari pongono uno stringente confronto con analoghe suonatrici di *aulos* buffonesche rinvenute nel quartiere ceramico di Centocamere nella *polis* magnogreca di Locri Epizefiri. Le statuette rinvenute a Centocamere, dove restano anche indizi di un culto domestico, si presentano sia con fattezze caricaturali e ventre pronunciato sia con guance gonfie, occhi sporgenti e grosso

⁴⁹ Trendall 1989, p. 235-238; Bellia 2009, p. 114.

⁵⁰ Bellia 2009, p. 113-127.

⁵¹ Gela. Museo Archeologico Regionale. Inv. 6345. IV-III sec. a.C. Bellia 2009, p. 122, n. 298.

⁵² Gela. Museo Archeologico Regionale. Inv. 8516. IV-III sec. a.C. Bellia 2009, p. 44, n. 46. Un altro esemplare gelese è frammentario (Gela. Museo Archeologico Regionale. Inv. 36063. IV-III sec. a.C. Bellia 2009, p. 44, n. 47.

⁵³ Ragusa. Museo Archeologico Regionale Ibleo. Inv. 1290. IV-III sec. a.C. Bellia 2009, p. 132, n. 330.

naso (Fig. 6).⁵⁴ In tutti i casi, le statuette della ‘grassa etera’ raffigurano il personaggio intento a suonare l’*aulos*, lo strumento musicale più frequentemente associato alle figurine fittili buffonesche, nonostante non manchino personaggi femminili grotteschi con altri strumenti: suonatrici di *kithara* e *tympanon* sono state trovate nell’acropoli di Gela ed, in qualche caso, hanno tratti del volto grossolani e accentuati da una maschera (Fig. 7).⁵⁵

Nel santuario di Fontana Calda, il personaggio della ‘vecchia etera’ che danza al suono dell’*aulos* si può associare ad altre statuette femminili di carattere comico intente in occupazioni che richiamano l’*imagerie* nuziale. Tuttavia, si tratta di una versione caricaturale di questo momento della vita femminile che assume un carattere grottesco e richiama anche l’inversione dei ruoli dei rituali celebrati in altri santuari dedicati a divinità femminili sia nell’Occidente greco che nella Grecia propria. Ne sono un esempio la figurina fittile dell’etera intenta a sistemarsi il *toupet* – nel gesto più appropriato alle giovani fanciulle prima delle nozze -, o quello della vecchia schiava (o nutrice) dai tratti mascholini. Anche la statuette di giovane incinta con coroncina e abbigliamento nuziale che esibisce il ventre gonfio e lo stato di gravidanza sembra collegarsi ad una deformazione caricaturale delle nozze.

Considerato il contesto archeologico di Fontana Calda e il richiamo ad una ritualità femminile tesa a propiziare le nozze e la fertilità, queste raffigurazioni sembrano assumere una valenza apotropaica e beneagurante in relazione ad un felice e fecondo matrimonio. Inoltre, a giudicare dal rinvenimento di numerose lucerne nel deposito votivo del santuario, le festività legate alle nozze dovevano dar luogo ad eventi corali e musicali notturni, con un’ampia partecipazione della comunità.

Se pare possibile trovare un nesso semantico tra queste raffigurazioni, il contesto rituale e le festività a carattere iniziatico celebrate nel santuario con danze, suoni e canti, è da prendere in considerazione l’ipotesi che le *performances* includessero scherzi, rumorose mascherate e travestimenti con il coinvolgimento di devoti e delle fanciulle. D’altra parte, analoghe attività rituali comprendenti spettacoli o ripetizioni rituali legate a Dioniso e ad altre divinità protettrici dell’infanzia e della giovinezza, come Artemide, dell’unione sessuale, come Afrodite, o della fecondità, come Demetra e Core, sono state ipotizzate anche per i santuari nei pressi di sorgenti e legati al culto delle acque di Grotta Caruso a Locri⁵⁶ e di San Biagio a Metaponto,⁵⁷ dove sembra possibile che le *performances* avessero luogo all’interno di grotte adibite a ‘quinte’ teatrali. Inoltre, il rinvenimento di statuette con personaggi mascherati in atteggiamenti impudichi e burleschi e del *thiasos* dionisiaco, come i satiri o sileni nel santuario rupestre di Agrigento,⁵⁸ richiamerebbero una pratica rituale connessa ad attività finalizzate a propiziare sia la fecondità sia il passaggio all’età adulta e la buona salute dei più giovani. In questo quadro, le figurine possono essere state *souvenirs* di esecuzioni corali e musicali

⁵⁴ Locri. Museo Archeologico Nazionale. Inv. 1969/281. Bellia 2012, p. 85, fig. 6a, con bibl. prec.

⁵⁵ Siracusa. Museo Archeologico Regionale “P. Orsi”. Inv. SR. 26746 (acquistata nel 1906). Bernabò Brea 2002, p. 76, n. 9, fig. 64; Bellia 2009, p. 45, n. 48.

⁵⁶ Bellia 2020, c.s.

⁵⁷ Miller Ammerman 2016, p. 117-132.

⁵⁸ Bellia 2009, p. 34, n. 32.

di particolari momenti del rituale che coinvolgeva non soltanto personale di culto e offerenti, ma anche cantanti, ballerini e musicisti.⁵⁹

Tuttavia, è necessario considerare la natura ‘polisemica’ delle terrecotte che rappresentano figure impegnate nella danza e nella musica, tenendo presente l’uso di analoghe rappresentazioni in diverse occasioni rituali e in differenti contesti archeologici. Se la produzione di figure grottesche e comiche sembra richiamare aspetti simbolici e rituali connessi a Dioniso e al suo ruolo di dio del teatro e delle fasi di trasformazione maschili e femminili, è necessario anche prendere in considerazione la funzione del dio come garante del passaggio di *status* dalla vita alla morte, capace di elargire ai suoi seguaci le beatitudini oltremondane nel quadro di una religiosità carica di connotazioni escatologiche.⁶⁰

FIGURINE DI DANZATRICI E SUONATRICI NELLE TOMBE: IL CASO DELLA NECROPOLI IN CONTRADA DIANA A LIPARI

Uno straordinario esempio di questa relazione è offerto dalle figurine fittili connesse al mondo del teatro rinvenute nelle sepolture della necropoli greca in Contrada Diana a Lipari dove, la consuetudine di porre nelle tombe statuette teatrali e buffonesche, numerose delle quali con *performances* di danza e musica, è singolare ed è stata collegata⁶¹ a quella particolare forma del dionisismo funerario che si diffuse capillarmente nell’Occidente greco.⁶² Questa connessione, proposta e analizzata da Luigi Bernabò Brea e Madeleine Cavalier che l’hanno messa in relazione anche con le scene della ceramica coeva, risulta strettamente legata ai rituali funerari e al mondo dell’oltretomba.⁶³

Come espressione di una religiosità popolare particolarmente vivace nell’isola - che ne potrebbe giustificare l’ampia produzione locale -, le terrecotte con la raffigurazione di personaggi danzanti e musicanti, talora frammentate ritualmente allo scopo di defunzionizzarle, erano rispondenti alle pratiche del culto dei morti e, probabilmente, ad una particolare funzione attribuita alla musica e alla sonorità nell’ambito funerario di Lipari. Un riflesso può scorgersi nella considerazione assegnata agli strumenti a percussione che sarebbero stati in grado di favorire il passaggio della vita oltre la morte. La loro sonorità era parte integrante di un’attività rituale finalizzata ad evocare i defunti e a sollecitare la *katabasis*, la morte e la rinascita: secondo un racconto tramandato dallo Pseudo-Aristotele,⁶⁴ a Lipari era possibile udire distintamente risate e un concitato echeggiare di *tympana*, *kymbala* e *krotala*, provenienti da una tomba. Vale la pena di sottolineare che si trattava di strumenti da strepito specialmente legati all’ambito dionisiaco e in grado di sollecitare le forze sotterranee ed evocare l’anima dei defunti.⁶⁵

⁵⁹ Todisco 2002, p. 31.

⁶⁰ Maggialetti 2012, p. 309.

⁶¹ Bernabò Brea 1981, p. 21-27.

⁶² Torelli 2011, 134-135.

⁶³ Nelle raffigurazioni delle ceramiche figurate di Lipari del IV sec. a.C. ricorrono con particolare frequenza scene musicali. Si veda Bernabò Brea-Cavalier 1997.

⁶⁴ *De Mirabilibus Auscultationibus*, 101.

⁶⁵ Berard 1974, p. 75-87.

Numerosi sono i rinvenimenti nelle tombe di contrada Diana a Lipari di vasi con scene dionisiache e di figurine fittili con personaggi che danzano e si accompagnano al suono di strumenti musicali a percussione. Un esempio è offerto nella tomba 1186, dove è stata trovata una figura femminile che danza vorticosamente al ritmo del *tympanon* e porta il capo all'indietro nel gesto dell'abbandono alla musica (Fig. 8).⁶⁶ Inoltre, nelle sepolture non mancano riferimenti all'uso degli strumenti a percussione nella sfera del teatro. Uno dei casi più interessanti è quello della statuetta con una giovane suonatrice di *krotala* – che conserva ancora intatti i colori originari - raffigurata in piedi e con le braccia morbidamente stese lungo i fianchi rinvenuta in unico esemplare nella tomba 247: la fanciulla è colta con la testa leggermente reclinata in avanti nel gesto di ringraziare il suo pubblico dopo aver eseguito una danza (Fig. 9).⁶⁷ All'interno della tomba, databile alla metà del IV sec. a.C., erano deposti altri oggetti e vasi per bere che pongono la relazione con il consumo del vino e ribadiscono il legame con la sfera teatrale anche per la presenza di statuette con personaggi del teatro tragico: infatti, è stato possibile individuare nella sepoltura un richiamo alle *Troiane* di Euripide per la presenza di una figurina fittile di giovane donna, identificata in Andromaca col piccolo Astianatte l'ultima notte di Troia.⁶⁸

Ancora più stringente è la relazione con l'ambito dionisiaco che si può rintracciare nelle raffigurazioni buffonesche delle *auletris* intente a suonare o tenere in mano lo strumento a fiato. Secondo Bernabò Brea, in queste raffigurazioni si devono probabilmente riconoscere «quelle musicanti che si ingaggiavano sul mercato, così come i cuochi e i loro aiutanti, per allietare le feste e il banchetto con cui sovente si concludeva a lieto fine la commedia».⁶⁹ Le figure femminili rappresenterebbero, pertanto, personaggi dalla dubbia moralità della commedia stessa:⁷⁰ rinvenute in gran numero nella necropoli di contrada Diana a Lipari, erano intente a suonare l'*aulos* che, com'è noto, era lo strumento per eccellenza nell'ambito dionisiaco e del simposio.⁷¹

Altri esemplari raffigurano la suonatrice di *aulos*, detta “la vergognosa” (Fig. 10) - che è vestita con un abito trasparente e si protegge il seno incrociando le braccia -,⁷² e la suonatrice di *aulos* detta “la banchettante” (Fig. 11),⁷³ di cui un esemplare è stato trovato nella tomba 524. Si tratta di una figura grottesca che porta sul capo una grossa corona conviviale: è bassa, tozza e senza collo, e ha la testa infossata fra le spalle e il corpo interamente fasciato nell'*himation*, da cui esce solo la mano sinistra che stringe lo strumento musicale. Oltre alla suonatrice di *aulos*, nella sepoltura sono state trovate una

⁶⁶ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano “Luigi Bernabò Brea”. Inv. 106690. Metà del IV sec. a.C. Bellia 2009, p. 92, n. 191, con bibl. prec.

⁶⁷ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano “Luigi Bernabò Brea”. Inv. 357 e. Seconda metà del IV sec. a.C. Bellia 2009, p. 92, n. 192, con bibl. prec. **Sezioni di *krotala* sono stati trovati nella tomba 2467 datata al II sec. a.C. Meligunìs Lipara, XI.2, p. 707, tav. CCC.6.**

⁶⁸ Bernabò Brea 2001, p. 135.

⁶⁹ Per le definizioni attribuite alle suonatrici di *aulos*, cfr. Bernabò Brea 2001, p. 130-131. Per le etere suonatrici, si veda Rodríguez Alfageme 2005, p. 139; 148.

⁷⁰ Cavalier 2012, p. 217-224.

⁷¹ Wilson 1999: p. 82-85.

⁷² Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano “Luigi Bernabò Brea”. Inv. 3283. Fine IV – inizio III sec. a.C. Bellia 2009, p. 90, n. 183, con bibl. prec.

⁷³ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano “Luigi Bernabò Brea”. Inv. 3033. Fine IV – inizio III sec. a.C. Bellia 2009, p. 91, n. 189, con bibl. prec.

statuetta di sileno itifallico – con un rimando simbolico alla sfera della sessualità e all'estasi erotica - curvo sotto il peso di un grosso otre di vino che porta sulle spalle, e vasi da simposio con un ulteriore richiamo all'ambito dionisiaco.

Spicca la presenza significativa delle figurine fittili con la suonatrice di *aulos* detta "la callipigia" (Fig. 12):⁷⁴ questa tipologia di *auletris* sembra richiamare il gesto delle fanciulle siracusane, ricordato da Ateneo,⁷⁵ che avrebbero mostrato ad un passante le loro natiche chiedendogli di giudicare le più belle. Il significativo numero di statuette di suonatrice di *aulos* detta "la callipigia"⁷⁶ e di suonatrice di *aulos* detta "la vergognosa", che porta sul capo un berretto frigio, potrebbe essere l'attestazione di un motivo comico che incontrava particolare successo.⁷⁷ Un'analogha statuetta di suonatrice di *aulos* detta "la vergognosa" proviene da Capua;⁷⁸ a Locri ne è stato trovato un altro esemplare.⁷⁹

Non mancano nelle sepolture di Lipari anche le figurine fittili di danzatrici e danzatori, di figure di sileni e satiri danzanti e musicanti (Fig. 13)⁸⁰ e di giocolieri che fanno acrobazie usando strumenti musicali: si tratta di figurine fittili presenti anche nei contemporanei corredi funerari di Taranto, dove queste raffigurazioni sono state interpretate anche come offerte di giocattoli raffiguranti prodezze, deposte in tombe di fanciulli per compensarli dell'impossibilità di compiere il ciclo completo della vita a causa della morte prematura.⁸¹

La relazione tra la sfera di Dioniso e queste forme di spettacolo è richiamata anche nella scena del cratere a calice della tomba 367 di contrada Diana di Lipari, dove Dioniso, con tirso e corona, regge l'*aulos* e assiste all'esibizione di un'acrobata seminuda che si erge sulle braccia, con gambe all'insù (Fig. 14).⁸² Inoltre, nella tomba 313 era deposta – assieme a vasi legati alla sfera femminile che, tuttavia, evocano l'ambito dionisiaco - una statuetta di suonatrice che compie funambolici movimenti con le gambe e le braccia attorno ad una *kithara* (Fig. 15).⁸³ Una in particolare, una *lekane* a figure rosse, presenta una scena musicale con una divinità o una sposa che regge una *kithara* rettangolare⁸⁴ di fronte ad Artemide in abito da cacciatrice, e con un satiro che tiene un grande *tympanon* (Fig. 16a-b).⁸⁵ Nella medesima sepoltura anche il coperchio di un'altra *lekane* a figure rosse presenta una scena che richiama l'ambito dionisiaco e delle nozze: vi sono

⁷⁴ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano "Luigi Bernabò Brea". Inv. 3462. Fine IV – inizio III sec. a.C. Bellia 2009, p. 91, n. 186, con bibl. prec.

⁷⁵ Ateneo XII, 5, 5, 4, c-d.

⁷⁶ Per analoghe suonatrici di *aulos* raffigurate nella ceramica magnogreca, cfr. Andreassi 1996, p. 91.

⁷⁷ Bernabò Brea 2002, p. 130.

⁷⁸ Mollard-Besques 1986, p. 70, tav. LXI,c, D 3681.

⁷⁹ Lissi 1961, p. 107, n. 165, tav. LI.

⁸⁰ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano "Luigi Bernabò Brea". Inv. 3081. Fine IV – inizio III sec. a.C. Bellia 2009, p. 93, n. 194, con bibl. prec.

⁸¹ Roscino e Todisco 2012, p. 298.

⁸² Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano "Luigi Bernabò Brea". Inv. 927. IV sec. a.C. Bernabò Brea e Cavalier 1997, p. 40-41, fig. 38-38bis.

⁸³ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano "Luigi Bernabò Brea". Inv. 749 K. Fine IV – inizio III sec. a.C. Bellia 2009, p. 93, n. 193, con bibl. prec.

⁸⁴ Per questo strumento a corde dalla cassa quadrangolare, diffuso specialmente nell'Italia meridionale e in Sicilia, si veda Vergara Cerqueira 2014, p. 50-67; Vergara Cerqueira 2019, p. 102-113.

⁸⁵ Lipari. Museo Archeologico Regionale Eoliano "Luigi Bernabò Brea". Inv. 749 A. Fine IV sec. a.C. Bernabò Brea e Cavalier 1986, p. 15, fig. 15-17.

raffigurate due donne impegnate nella *toilette* e un erote alato, dai tratti e acconciatura femminei, che porge un *tympanon* ad una delle due figure femminili.

Da questo studio, emerge come la ricca produzione e la straordinaria presenza nelle tombe di Lipari di figurine fittili con *performances* di danza e musica legate all'ambito teatrale siano simbolo di una religiosità funeraria dionisiaca e come tali venivano deposte nelle tombe. Secondo Cavalier, le terrecotte facevano parte di un artigianato legato alla ritualità funebre come più tardi lo sarà quello delle ceramiche policrome del Pittore di Lipari e della sua scuola, rinvenute anch'essa nelle tombe di Contrada Diana.⁸⁶ Inoltre, le raffigurazioni nelle terrecotte si riconnettono alle scene dionisiache dipinte nei vasi, dove la presenza di *performances* corali e musicali sono emblema della felicità eterna simboleggiata dallo *hieros gamos*, le nozze mistiche con Dioniso nel mondo di Ade.⁸⁷ Considerate le sfere di influenza assegnate a Dioniso non soltanto come dio del teatro e del vino, ma anche dell'aldilà, le figurine di personaggi danzanti e con strumenti musicali sono da ritenersi un'offerta alla divinità per il raggiungimento delle beatitudini in una vita *post mortem*.

Se si accetta questa lettura, la danza e la musica, oltre ad essere un richiamo ai Campi Elisi - dove l'esecuzione di danze e di musica erano uno dei passatempi privilegiati dei Beati -,⁸⁸ fanno parte di un percorso iniziatico che, dalla partecipazione al simposio oltremondano dopo la morte, ha come fine il raggiungimento dell'estasi dell'incontro con Dioniso non soltanto attraverso il vino, l'ebbrezza e l'eros, ma anche attraverso il canto e le attività corali e musicali capaci sia di elevare l'anima del fedele e di portarla fuori dagli Inferi sia di superare i vincoli della morte.

Se queste raffigurazioni richiamano l'assimilazione di Dioniso con Ade e l'adozione di emblemi che evocano la sfera del vino e della morte – configurandosi come elemento identificativo di alcuni contesti rituali e socio-culturali di frontiera, come a Lipari -, la relazione tra simposio, come pratica ritualizzata del consumo del vino mai estraneo alla danza e alle *performances* musicali, e l'ambito funerario si arricchisce in una dinamica connessione grazie all'adozione di valori escatologici e di simboli musicali e sonori. Questa relazione pone l'omologia tra il rituale funerario e il simposio inteso come strumento per attingere a livelli più elevati di esperienza attraverso la mediazione del vino e la trasformazione della morte.

CONCLUSIONE

Le figurine fittili con personaggi impegnati nella danza e nella musica legate al mondo del teatro non soltanto contribuiscono alla comprensione della funzione delle *performances* nelle società antiche, ma sono anche una fonte indispensabile per identificare quali attività fossero dedicate a particolari divinità e quali esecuzioni fossero più adatte a specifiche occasioni rituali.⁸⁹ Le terrecotte che rappresentano figurine di personaggi danzanti e intenti a far musica non sono semplicemente dediche votive e oggetti materiali, ma sono prodotti dinamici ed espressivi del comportamento

⁸⁶ Cavalier 2009, 69-85. Si veda anche Sardella 2003: 74-79.

⁸⁷ Maggialetti 2012, p. 309.

⁸⁸ Bellia 2017a, 45-51.

⁸⁹ Burkert 2003, p. 95-98.

performativo umano nel culto e nel rituale: come nei santuari legati al culto delle acque, il loro rinvenimento è da considerarsi un riferimento all'esecuzione della danza e della musica nello spazio sacro e nel contesto di rituali locali.

Le terrecotte con immagini di sonore e movimentate *performances* sono da considerarsi anche specchio e memoria della pratica rituale: se come specchio delle attività di *performers* e della comunità che celebra gli dei, le figurine sono la manifestazione visiva di una speciale offerta – la *performance* corale e musicale - dedicata al momento della cerimonia, come immagini che incidono nella memoria collettiva, le statuette richiamano le attività corali e musicali anche dopo la *performance* e la rendono evidente e impressa nel tempo.⁹⁰

Ed a questo proposito, pare interessante osservare che le figurine grottesche impegnate nella danza e nella musica possano aver avuto la funzione di evocare vivaci *performances* che avevano luogo in un ambiente sacro durante le feste stagionali, spesso con la partecipazione attiva dei fedeli. Alcune figurine maschili grottesche caricaturali, come i personaggi itifallici (Fig. 17),⁹¹ o quelle femminili in vivacissimo movimento e in abiti trasparenti (Fig. 18)⁹² sembrano ricordare le sonore *performances* nel corso di ripetizioni rituali in un ambiente sacro finalizzate alla promozione della fertilità umana e della natura, che includevano attori mascherati e in costume. Inoltre, oltre al suono e al movimento evocato dalle immagini delle figurine fittili, anche i colori sgargianti con cui erano dipinte, la consistenza del materiale con cui erano modellate, e le altre componenti olfattive e del gusto legate al rito nel corso del quale venivano offerte, contribuivano a rafforzare gli aspetti multisensoriali della *performance*.

Per quanto riguarda la funzione degli strumenti raffigurati sia suonati sia semplicemente tenuti in mano dai personaggi, le statuette 'teatrali' ci aiutano a comprendere come gli strumenti musicali possano essere attribuiti o oggetti sacri connessi alla sfera religiosa e performativa di particolari divinità.⁹³ Un esempio è offerto dagli strumenti a percussione che scandivano il tempo, sottolineavano il ritmo e producevano suoni adatti ad accompagnare i movimenti ritmici ritualizzati legati al culto di divinità che, come Dioniso, Afrodite, Artemide, Demetra e Core, presiedevano i rituali di passaggio dall'infanzia all'età adulta o propiziavano la fertilità e il matrimonio. La loro rappresentazione deve, dunque, essere collegata alla funzione della musica e del suono - strettamente connessi alla danza - nell'ambito di rituali sociali che coinvolgevano gli individui più giovani e celebrati al fine di consentire la loro integrazione nella comunità degli adulti: il suono di questi strumenti assumeva un forte significato simbolico e di 'marcatore sonoro' delle cerimonie, contribuendo a definirne il *soundscape* sacro.⁹⁴

Inoltre, vale la pena di notare che nelle raffigurazioni delle statuine grottesche di suonatrici e suonatori anche gli strumenti a fiato sono molto rappresentati. Se questi strumenti sembrano assumere una funzione indispensabile nelle riattualizzazioni

⁹⁰ Marconi 2016, 18-19.

⁹¹ Palermo. Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas". Inv. 872. IV sec. a.C. Bellia 2009, p. 35, n. 35.

⁹² Los Angeles, J. Paul Museum. Inv. 73.AD.151. Boshier 2013, 116, fig. 66; Ferruzza 2016, 193-195, n. 55.

⁹³ Franklin 2013b, p. 45.

⁹⁴ Power 2019: p. 20-26

drammatiche e nelle *performances* di danza e musica in mascherate e travestimenti nell'ambito sacro, non si può non ricordare che, in particolare, l'*aulos* - strumento che poteva essere trasportato facilmente ed essere suonato anche senza possedere approfondite abilità tecniche -, accompagnava sia le processioni e i cortei sia le danze eseguite anche da non professionisti durante le cerimonie.⁹⁵

D'altra parte, anche le terrecotte di *performances* corali e musicali legate al mondo del teatro rinvenute nelle tombe possono considerarsi un riferimento al ruolo che danza e musica ricoprivano nella religiosità antica. Nelle sepolture il richiamo al tema del simposio nelle figurine fittili si affianca a quello dell'estasi dionisiaca, che evoca l'esaltazione causata dall'ebbrezza, dalla musica e dalla danza e la condizione di iniziato al felice simposio oltremontano presieduto da Dioniso. La presenza di personaggi danzanti e musicanti legati alla sua sfera sacra e l'affermarsi sia in Sicilia sia in Magna Grecia di immagini e simboli che richiamano la sfera funeraria e misterica della divinità, sono da considerarsi connessi con la diffusione di credenze religiose e con le aspettative di vita oltre la morte. Inoltre, queste figurine fittili appaiono legate non soltanto alla danza e alla musica nell'ambito di forme di religiosità che promettevano beatitudini dopo l'esistenza terrena, ma anche al potere di queste rappresentazioni di evocare il suono: la loro presenza consentiva di far 'risuonare' la musica eseguita al momento del rituale, richiamandone il paesaggio sonoro.⁹⁶ Del resto, in tutti i momenti della celebrazione, inclusa quella funeraria, la sonorità degli strumenti musicali era indispensabile a delimitare lo spazio fisico attorno all'area delle attività in cui era possibile percepire il suono, contribuendo a coinvolgere i partecipanti nell'esperienza emotiva e sensoriale del rituale.

Il legame tra eventi sacri e funerari e le attività corali e musicali durante le loro celebrazioni è la chiave per comprendere i significati simbolici e la funzione della ricca produzione di queste raffigurazioni nell'artigianato della coroplastica.

⁹⁵ Bellia 2017b, p. 17-19.

⁹⁶ Giudice 2015, 264-265; Bellia 2021, c.s.