

PERFORMANCES MUSICALI ED ESPERIENZA SONORA
NEL RITUALE FUNERARIO: IL CASO MAGNOGRECO

ANGELA BELLIA¹

Angela Bellia

angbellia@gmail.com

Marie Skłodowska-Curie Researcher

Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale

Consiglio Nazionale delle Ricerche - Italia

Parole chiave: *Aulos*; lira; *soundscape*; *sonic experience*; spazio sonoro.

INTRODUZIONE

Componente necessaria della vita sociale della quale scandisce i tempi attraverso i rituali collettivi della comunità e i momenti piacevoli della vita dei singoli, la musica connotava nel mondo greco la gioia e la letizia così come la sua assenza caratterizzava il dolore provocato dalla morte. Se, da un lato, l'estraneità della musica all'afflizione causata dalla perdita si manifestava attraverso l'*amouisia*,² dall'altro nella cerimonia funebre le attività musicali e l'uso ritualizzato del suono erano necessari al suo svolgimento e ad accompagnare tutte le fasi del rito per favorire la transizione del defunto dal mondo dei vivi a quello dei morti.

Assumendo valore anche sul piano espressivo, le *performances* musicali, i suoni e i gesti nel cerimoniale funerario greco contribuivano al coinvolgimento in una forte esperienza emotiva e sensoriale sia del ristretto gruppo familiare sia della comunità nella quale il defunto aveva vissuto. Come momento di intensa partecipazione collettiva, la celebrazione aveva lo scopo di garantire al morto l'accesso all'aldilà e di agevolarne il distacco graduale dalla società cui apparteneva per aggregarsi alla comunità dei defunti.³ La componente sonora, i gesti cerimoniali e le espressioni di dolore che si alternavano a silenzi non soltanto erano elementi indispensabili alla cerimonia, ma contribuivano anche a crearne il *soundscape*,⁴ comprendente l'insieme di tutti i suoni presenti nell'ambiente e negli spazi del rituale funerario, dove i partecipanti erano aggregati a svolgere le diverse fasi delle attività.⁵

¹ Desidero ringraziare Audrey Gouy e Marlène Nazarian-Trochet per avermi coinvolta in questa iniziativa.

² Provenza 2016, 105-106.

³ Per il rituale funerario come momento di passaggio in ambito archeologico e antropologico, si veda Nizzo 2015, 47-71.

⁴ Hope 2017, 91. Per il concetto di *soundscape* nel mondo antico, Vincent 2015, 9-40.

⁵ Sugli aspetti multisensoriali del rituale funerario, si veda Hope 2017, 86-94; Hope 2019, 61-76; Turner 2016, 143-160.

Pur nella consapevolezza che vi possano essere state differenze temporali e geografiche, il quadro tramandatoci dall'iconografia è singolarmente concorde con le fonti scritte nell'attribuire agli aspetti sonori del rituale funerario una funzione coerente lungo tutta la civiltà greca.⁶ Le *performances* musicali si concentravano nel corso dei principali momenti del rito durante i quali il corpo del defunto veniva esibito, accompagnato in corteo dai congiunti ed infine, sepolto. L'uso di particolari strumenti musicali e di oggetti sonori poteva favorire l'azione rituale e scandire, caratterizzandole con il suono, l'avvicinarsi delle diverse fasi della celebrazione grazie all'associazione con una specifica gestualità cerimoniale accompagnata anche da una vocalità adatta al cordoglio.

UNO SGUARDO ALLA MUSICA, AI SUONI E AI GESTI NELL'ESPERIENZA SENSORIALE DEL RITUALE FUNERARIO

Per comprendere come nel corso del cerimoniale funebre la musica e il suono accompagnassero i gesti rituali e le danze, talora dal carattere grave e austero,⁷ in altri casi più movimentate, pare utile considerare le *performances* musicali nel rito funerario che, a partire dall'epoca geometrica e sino alla tarda età classica, appaiono legate a due momenti consecutivi della cerimonia: la *prothesis*, l'esposizione del defunto che avveniva nel giorno successivo alla morte all'ingresso della casa abitata in vita o in uno spazio attiguo all'esterno; e l'*ekphora*, il corteo dei congiunti con il trasporto nel luogo della sepoltura.⁸

Nonostante le immagini con scene di *prothesis* ed *ekphora* pongano limiti nel ricreare l'esperienza sensoriale della cerimonia funebre - considerata la priorità assegnata all'aspetto visuale -, la raffigurazione di strumenti musicali, oggetti e gesti evocano movimento, suono, gusto e profumi. Tra le rappresentazioni figurate a nostra disposizione, i *pinakes* attici a figure nere sono una delle fonti privilegiate per comprendere come si svolgesse questa fase del rituale, anche per la loro ampia diffusione negli strati popolari della società greca.⁹ Alle donne della famiglia spettava il compito di preparare il corpo del defunto, di lavarlo e di cospargerlo con oli profumati per poi rivestirlo.¹⁰ A partire dal VI sec. a.C., nelle tavolette funerarie in terracotta le donne sono raffigurate mentre adagiano il defunto sulla *kline* con i piedi rivolti a sinistra, presumibilmente verso la porta, poiché è da quella direzione che arrivano in processione le figure maschili (fig. 1).¹¹ Dopo i riti purificatori, la salma veniva esposta sul letto funebre già allestito. Nel corso della *prothesis* le donne provvedevano anche a

⁶ Hermary 2011, 120-121; Jaeggi 2011, 121-122; Papadopoulou 2011, 420-423.

⁷ L'*epikedeion* (Plut. *De E ap. Delphos* 21) per i defunti poteva essere accompagnato solo dall'*aulos*: con il suo lamento muoveva il *pathos* e provocava il pianto (Plut. *Questiones Conviviales* 657a).

⁸ Oakley 2008, 335-338; Oakley 2012, 489-492.

⁹ Shapiro 1991, 629-656; Vlachou 2012, 380.

¹⁰ Kurtz & Boardman 1971, 143-161, 359-360.

¹¹ Parigi, Musée du Louvre MNB 905 (L4), da Capo Kolias (Attica). 500 a.C. Shapiro 1991, 630, fig. 1; Oakley 2012, 489, fig. 24.4.

decorare la casa con corone e ramoscelli e *taeniae* che venivano adagiate sul feretro. In qualche caso, come nel *pinax* a figure nere attribuito al Pittore di Saffo, sul capo delle figure appaiono iscrizioni che identificano i personaggi femminili come la madre, la nonna, la sorella e le zie del morto e quelli maschili come il padre e il fratello. Inoltre, sulla superficie dei *pinakes* con scene di *prothesis* le grida di dolore possono essere rese visibili dalle iscrizioni con l'invocazione lamentosa *oimoi* e *oimioi* (ohimè!) incisa a intermittenza nella superficie della tavoletta.¹²

Nel corso di questo momento del rituale funebre, le invocazioni luttuose facevano parte delle manifestazioni caratterizzate sia da una gestualità cerimoniale simile ad una sorta di danza talora lenta e solenne, altre volte scomposta e concitata,¹³ sia dalla pratica della lamentazione funebre che contribuiva alla *performance* drammatizzata nel rituale.¹⁴ Come risultato dell'iterazione di alcuni movimenti che permettevano di esternare il dolore, questa sorta di danza funebre era eseguita attorno al defunto attraverso gesti ritmici ritualizzati: ne facevano parte non soltanto quelli autolesionistici, di oscillazione ritmica del corpo e del percuotimento di sue parti eseguiti dalle donne, ma anche quelli che evocavano la continuità tra il mondo dei vivi e quello dei morti ribaditi attraverso gesti dalla forte carica simbolica. Questa gestualità rituale era affidata alla componente maschile coinvolta nella cerimonia funebre: uomini più o meno giovani sono raffigurati nei *pinakes* con la mano destra alzata e con la palma in fuori in gesto di preghiera o di scambio di saluti (fig. 2).¹⁵ Vale la pena osservare che, come nel *pinax* con scena di *prothesis* conservato al Metropolitan Museum di New York, la disposizione degli uomini suggerisce quasi l'idea di un "formale" *choros*, in opposizione alle più spontanee manifestazioni di dolore delle donne. La differenziazione dei ruoli maschile e femminile all'interno del rituale della *prothesis* sembrerebbe riflettere due diversi aspetti del rito funerario che se da un lato aggrega il gruppo sociale nel momento della perdita di un suo componente, dall'altro sancisce la definitiva separazione da quest'ultimo.¹⁶

Dopo la prima fase del cerimoniale, durante il quale le donne piangevano emettendo grida acute e strepiti, si scioglievano le chiome e si strappavano i capelli, lacerandosi le vesti e battendosi la testa e il petto, ne seguiva un'altra che poteva consistere nella modulazione ritmata della rievocazione e nell'intonazione melodica dei gridi di dolore. Alle urla scomposte seguiva così il lamento vero e proprio delle parenti più prossime al defunto che intonavano una per una le lodi del morto e che, alternandosi, assumevano la guida del pianto.

A ricoprire questo ruolo poteva essere anche un esperto estraneo che interagiva con i

¹² Oakley 2012, 489-490.

¹³ Eur. *Supp.* 71-75. Alexiou 1973, 6; Carboni 2006, 73; Gianvittorio 2017, 104-113.

¹⁴ Si deve all'antropologo inglese Victor W. Turner (1982, 12-19) l'aver adattato un concetto molto ampio allo studio della pratica rituale: attraverso l'espressione verbale e del corpo, la *performance* si pone in relazione con la realizzazione di un processo nel quadro di una messa in scena ritualizzata del dramma sociale.

¹⁵ New York, Metropolitan Museum of Art 54.11.15. 500 a.C. Shapiro 1991, 638, fig. 11.

¹⁶ Pedrina 2001, 160-161.

congiunti in una dinamica responsoriale del lamento:¹⁷ contribuendo alla manifestazione della potenza economica e sociale della famiglia, la presenza di professionisti pagati per la lamentazione o per accompagnarla con la musica concorrevano ad aumentare la visibilità degli onori tributati al defunto.¹⁸ Così, nella pratica della lamentazione si affiancavano alle parenti varie tipologie di professionisti ingaggiati per eseguire il *threnos*, il canto di lamento che si distingueva dalla dimensione più personale e spontanea del *goos*, essendo organizzato come un vero e proprio lamento lirico. Nonostante l'accompagnamento musicale del lamento funebre non fosse costante, sappiamo dalle testimonianze scritte che il *threnos* era esclusivamente accompagnato dall'*aulos* che, con il suo suono acuto, era percepito come espressione stessa del lamento e del dolore.¹⁹ Inoltre, il *threnos* si serviva dell'armonia mixolidia e lidia acuta caratterizzate anche da un carattere dolente:²⁰ la loro tessitura acuta doveva, pertanto, risultare ben appropriata al lamento funebre dopo le grida stridule e inarticolate di dolore delle donne.²¹

Come strumento più usato nelle diverse fasi della cerimonia, l'*aulos* era ritenuto adatto con il suo suono non soltanto ad allontanare il dolore, muovere le emozioni e suscitare il pianto, ma anche ad omaggiare e ad accompagnare il defunto nell'ultima dimora,²² contribuendo a consolare coloro che lo avevano conosciuto.²³ La presenza dell'*aulos* nella *performance* musicale nel rituale funerario trova riscontro nei vasi con scene di *prothesis*: un esempio è offerto da un *alabastron* a figure nere attribuito al Pittore di Teseo dove un suonatore di *aulos* accompagna la lamentazione delle figure femminili piangenti che manifestano il dolore e il lutto percuotendosi il capo e strappandosi i capelli (fig. 3).²⁴ La posizione dello strumento spinto in avanti con le canne parallele al suolo, le guance gonfie del suonatore nell'atto di insufflare con forza nelle canne e la sua postura sembrerebbero espedienti iconografici per richiamare ad

¹⁷ Luc., *De luct.* 20. Palmisciano 2003, 104.

¹⁸ La lamentazione professionale rappresenta lo sviluppo della sostituzione delle persone direttamente coinvolte nel lutto con una persona estranea. Questo scambio è possibile grazie al carattere ritualizzato e stereotipato del lamento. La partecipazione al rito funebre di professionisti per la lamentazione o come guida del lamento rituale dietro compenso è molto diffusa nelle culture antiche ed è documentata in ambito etnografico. De Martino 2002, 55-103; Bonanzinga 2014, 116-122.

¹⁹ La presenza dell'*aulos* nel rito funebre (Soph., fr. 849) è ben documentata sin dai momenti più incontrollati del cordoglio, quando predominano gesti autolesivi e lamenti inarticolati (Luc., *De luct.* 19). Inoltre, numerosi passi della tragedia attica associano la musica dell'*aulos* alla lamentazione (Aesch., *Ag.* 990; Eur. *Alc.* 447; Eur. *Iph. T.* 145; Eur., *Phoen.* 1028; Sch. Eur. *Phoen.* 1028). Papadopoulou 2011, 421-422.

²⁰ Plat. *Res. publ.* 398e. Riferendosi alle armonie a cui Damone attribuiva carattere etico, Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 9; p. 18, 5-25 W.-I.) descrive l'armonia mixolidia e la lidia acuta tra le sei armonie usate dai più antichi musicisti. Plutarco (*De aud.* 46b) sottolinea come l'armonia mixolidia presentasse aspetti patetici e che l'armonia "lidia acuta" accentuava la caratteristica legata al *threnos* talora connesso all'armonia lidia (Ps. Plat. *De mus.* 16, 1136b-c).

²¹ Nell'elaborato lamento letterario di Pindaro (fr. 128e (a)-(b) = 3a-b Cannatà Fera) l'invito è ad eseguire un lamento acuto. Per altre testimonianze sul timbro acuto del lamento, si veda Palmisciano 2006, 108; Palmisciano 2017, 13-80.

²² Plut., *De E apud Delph.* 394b-c. Cfr. Palmisciano 2003, 105-109.

²³ Johnston 1999, 100-102.

²⁴ L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes, coll. Lagunillas, 140. 500 a.C. Laxander 2000, 204, PS 125.

una sonorità acuta idonea ai gesti concitati compiuti dalle donne. Inoltre, nelle scene di *prothesis* l'*aulos* appare strumento esclusivo della *performance*: la rara raffigurazione della lira sembra presentare lo strumento a corde non come riferimento all'attività musicale vera e propria ma come richiamo allo *status* del defunto. Come nella *lekythos* attica funeraria a fondo bianco datata al V sec. a.C. attribuita al Pittore della Donna,²⁵ la lira sospesa dietro la *kline* sopra il defunto - che ha capo coronato, forse come indicazione del suo rango -, è raffigurata inerte tra due donne che si percuotono energicamente la testa (fig. 4): nell'attività di cordoglio lo strumento a corde rimane silenzioso e sembra invece alludere all'attività musicale svolta in vita dal defunto al quale la lira era, forse, appartenuta. In quest'ottica la lira può essere letta come segno identificativo del giovane al quale era assicurata una educazione di tipo aristocratico: la lira raffigurata sospesa nel vuoto in scene di *prothesis* può essere, così, considerata come una sorta di emblema sonoro e contrassegno culturale e sociale del morto.²⁶

Dopo qualche giorno, solitamente il terzo dalla morte, il defunto veniva trasportato nel luogo della sepoltura nel corso dell'*ekphora*. Questa fase includeva il corteo dei congiunti formato dagli uomini che aprivano la processione e dalle donne che li seguivano continuando la lamentazione dolorosa. La processione era talvolta accompagnata dalla musica e da *suoni-segnale*²⁷ che non soltanto avevano la funzione di cadenzare il ritmo dell'incedere dei partecipanti, ma anche di delimitare lo spazio sonoro della celebrazione. Nonostante le raffigurazioni musicali di questo momento del rituale funerario siano scarse, in un *kantharos* attico a figure nere del VI sec. a.C. è rappresentata una scena nella quale la *kline* funeraria viene condotta verso un ampio *tymbos* presso il quale un suonatore di *aulos* accompagna la danza degli opliti e il lamento di due figure femminili che gesticolano vistosamente precedute da una lunga teoria di armati (fig. 5).²⁸ La raffigurazione della danza armata rituale,²⁹ che sembrerebbe una marcia danzata eseguita per onorare un defunto dall'elevato *status* sociale è accompagnata da un giovane auleta professionista che si distingue dagli altri personaggi nella scena per il mantello di colore bianco che indossa: suona lo strumento portando avanti le due canne con allusione all'energia necessaria per ottenere, soffiando, una sonorità acuta.

Strettamente connesso all'*ekphora* era il banchetto funebre, terzo e ultimo momento della cerimonia.³⁰ Venivano eseguiti *threnoi* ed *epikedeia* che erano probabilmente canti

²⁵ Collezione Veria, dalla necropoli di Verghina. 425-400 a.C. Giudice 2015, 8-9, fig. 10, Cat. A41.

²⁶ Giudice 2015, 234-235.

²⁷ La nozione di suono-segnale è stata elaborata da Murray Schafer 1985, 22. Per un'applicazione al contesto tradizionale del cordoglio, si veda Bonanzinga 2014, 116.

²⁸ Paris, Cabinet des Medailles, 353. Papadopoulou 2011, 423, n. 102. Lo schema si ripete simile su un altro *kantharos* (Paris, Cabinet des Medailles, 355) sul quale l'auleta segue il carro funebre scortato dai congiunti e sembra anticipare una schiera di guerrieri danzanti. Un terzo *kantharos* (Basel, Mercato Antiquario) due auleti nel contesto dell'*ekphora* accompagnano l'avanzata di opliti divisi in due schiere. Cfr. Giudice 2015, 235.

²⁹ Thomas 2014, 63-64.

³⁰ Presso la tomba e, dopo la fine del lutto, erano celebrati altri rituali, anche nella commemorazione annuale del defunto.

celebrativi. Nonostante non sia ben chiara e definita la differenza tra questi canti,³¹ le testimonianze scritte sono concordi nell'attribuire all'*aulos* il loro accompagnamento.³² A questo proposito è da segnalare la raffigurazione su un *phormiskos* conservato a Berlino con la presenza di un suonatore di *aulos* intento ad accompagnare l'*epikedion* con il suo strumento seduto tra figure femminili che eseguono una chiassosa lamentazione portando le mani al capo.³³

Se le scene di *prothesis*, di lamentazione e di addio raffigurate sui *phormiskoi* non lasciano spazio a dubbi circa la destinazione funeraria di questa particolare forma vascolare, pare utile sottolineare come al *phormiskos* fosse attribuito anche un valore simbolico di interesse musicale: data la presenza di una bocca fittizia in alcuni esemplari, è da considerare la possibilità che ne fosse impedito l'uso come reale vaso potorio.³⁴ Non può essere escluso che, data la forma piriforme e la possibilità di contenere astragali,³⁵ il *phormiskos* fosse usato anche come oggetto sonoro nell'ambito del rituale funerario.³⁶ Se usato come sonaglio, la sua percussione poteva produrre una sonorità secca adatta a ritmare la lamentazione nel corso della *prothesis* o il passo del corteo funebre nell'*ekphora* con la funzione primaria di produrre *suoni-segnale* così come di circoscrivere lo spazio sonoro del rito funerario.³⁷

Il complesso di queste testimonianze pone in evidenza le molteplici funzioni svolte dalla sonorità e dalla vocalità così come dalle azioni percussive sul corpo o sugli oggetti nell'esperienza sensoriale funeraria: il rituale risulta prevalentemente caratterizzato da suoni dalla tessitura estrema con l'effetto di provocare non solo uno stato di dolore e di mestizia, ma anche la percezione di una forte tensione emotiva. Vale anche la pena di

³¹ Proclo (*Crestomazia*) espone quali fossero i generi adatti ad ogni specifico momento della vita nel mondo greco. Riguardo alla sfera funebre, Proclo individua nei *threnoi* i canti di lamento e negli *epikedeia* i canti celebrativi. La differenza fra i due tipi di canto funebre potrebbe consistere in una diversa durata e lunghezza e in una caratteristica più encomiastica ed elogiativa dell'*epikedeion*. Inoltre, il *threnos* poteva essere un canto funebre non esclusivo di un particolare momento.

³² Pindaro (*Pitica*, XII, 6-14) lega l'auletica alla lamentazione e al compianto funebre, narrando di come Atena nell'inventare lo strumento si fosse ispirata al lamento delle Gorgoni ed al sibilaro doloroso dei serpenti sulla loro testa. Aristofane (*Cavalieri*, 8) richiama la connotazione lamentosa dello strumento che il commediografo mette in relazione con il pianto diretto di due protagonisti e l'imitazione del suo suono da parte di uno dei personaggi. Inoltre, negli *Uccelli* (676-688) l'usignolo ha il nome evocativo di Procne e suona l'*aulos* nel coro degli uccelli (209-224). Giudice 2015, 234-235.

³³ Berlin, *Antikensammlung F 2104*. Laxander 2000, 196, PS 54, tav. 67, 1-5.

³⁴ Si possono attribuire a questa forma vascolare due differenti funzioni: la prima è di contenitore per astragali ad imitazione dei sacchetti in cuoio usati a fini augurali e apotropaici; la seconda quella di sonagli. Dall'indagine condotta da Eleni Hatzivassilou (2001, 139-141) sui *phormiskoi* rappresentati sulla ceramica attica dal 480 a.C. emerge come questi contenitori possano aver accolto al loro interno astragali in grado di produrre sonorità se agitati.

³⁵ Gli astragali sono raffigurati su *lekythoi* a fondo bianco come simbolo della prefigurazione della morte improvvisa o prematura dei giocatori. La loro presenza nelle immagini funerarie sembra arricchirsi di un ulteriore valore esegetico così da alludere ad un giovane morto prima delle nozze o ad un individuo il cui percorso è rimasto irrisolto. Giudice 2015, 120, nota 258.

³⁶ Bellia 2012a, 31-34.

³⁷ Come nel gioco, gli astragali contenuti all'interno dei *phormiskoi* erano associati al destino: la loro sonorità, ottenuta agitando l'uno contro l'altro nella mano chiusa prima che gli astragali fossero gettati sul tavolo, faceva da preludio a qualcosa che stava per compiersi. Secondo Eurydice Kefalodou (2004, 23-42), la forma e la funzione dei *phormiskoi* sembrerebbe imitare i frutti contenenti semi, come la zucca: la sua durezza e sonorità sarebbero simbolo della vittoria sulla morte.

notare che, così come durante la *performance* musicale variava la tessitura sonora, nel corso del rituale funerario i suoni si alternavano a silenzi: come sospensione e fine di ogni comunicazione fra il mondo sonoro dei vivi e quello dei morti, il silenzio in funzione rituale marcava la distanza del morto dal resto della comunità.³⁸ Non meno significativa appare l'assenza della tessitura media e la predominanza del registro acuto sia nella lamentazione sia nelle melodie cantate e suonate con l'*aulos*, probabilmente accompagnate anche da suoni secchi e dal timbro grave adatti a cadenzare i gesti e a dare il ritmo alla processione e alle danze funebri. Inoltre, se alcune sonorità erano spontanee e derivavano dalle espressioni vocali di lutto dei congiunti, altre richiedevano l'intervento di lamentatrici e suonatori o suonatrici professionisti che contribuivano all'interazione sonora e a diversificare il *soundscape* della cerimonia.³⁹

Da queste informazioni emerge come in tutti i momenti della celebrazione sia costante la presenza dell'*aulos* che connotava, così, il paesaggio sonoro del rituale funerario, delimitandone lo spazio fisico attorno all'area delle attività in cui era possibile percepirne il suono. Come particolare "sensory object",⁴⁰ lo strumento contribuiva a porre in relazione lo spazio sonoro e le *performances* dei partecipanti che sia nei cortei processionali sia nelle attività richiedenti movimenti e gesti cerimoniali stereotipati scanditi dalla sonorità dello strumento erano coinvolti e immersi nell'esperienza sensoriale.

D'altra parte, la raffigurazione dell'*aulos* può anche essere considerata come un'"offerta musicale".⁴¹ Un esempio è in una *lekythos* funeraria attica a fondo bianco del V sec. a.C. attribuita al Pittore di Sabouroff dove lo strumento è tenuto in mano dal defunto che lo porge ad una figura femminile presso il monumento funerario (fig. 6).⁴² Si tratta di uno dei rari casi di offerta dello strumento davanti al sepolcro: più frequente era la deposizione di lire - e di altri oggetti come gli abiti per la sepoltura, i canestri, le bende e le ghirlande -, che, come già evidenziato, contribuivano a celebrare l'*arete* del morto anche solo a livello ideale. Come testimone diretto di una pratica musicale ancora in uso alla metà del V sec. a.C., l'*aulos* raffigurato sulla *lekythos* ha le canne accostate - e, dunque, silenziose -, e sembrerebbe richiamare la fase finale del rituale funebre: dopo aver contribuito a consolare i partecipanti, l'offerta dell'*aulos* sanciva così il momento nel quale la musica poteva cessare per il compimento di tutti gli atti e i gesti finalizzati al distacco del defunto dal mondo dei vivi. Come ha evidenziato Walter Burkert,⁴³ sia l'offerta di *auloi* sia la loro deposizione nelle tombe aveva l'intento di placare i defunti ed evitare che potessero causare male ai vivi: viene da pensare che i muti *auloi* trovati in numerose sepolture accanto ai defunti per il loro viaggio nel regno dell'oltretomba siano

³⁸ Serafini 2015, 57; Spina 2015, 20.

³⁹ Hope 2017, 91.

⁴⁰ Per i concetti di "sensory object" e "sensory artefact", si veda Betts 2017, 26-28.

⁴¹ Bellia 2012a, 91-109. Per gli strumenti musicali come offerte musicali, si veda Bellia 2018, 89-102.

⁴² Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 15729, V sec. a.C. Giudice 2015, 234-235, fig. 43.

⁴³ Burkert 1991, 65. Tale uso è richiamato da Plutarco (*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 1104d) che, citando un verso tragico, fa riferimento all'uso di seppellire gli *auloi* cretesi per i defunti, ottenuti dalle membra dei cerbiatti screziati. Cfr. *Trag. Adesp.*, 419 Kannicht-Snell.

forse parte dell'ultimo atto rituale di pietà nei confronti del morto destinato a rimanere nella memoria dei superstiti.⁴⁴

AULOS E LIRA PER IL DEFUNTO: GLI ESEMPI DI LOCRI E DI POSEIDONIA

Da quanto è emerso, la presenza dell'*aulos* come strumento per eccellenza sia nella fase della lamentazione sia nella *performance* musicale per accompagnare il defunto all'ultima dimora può forse spiegare l'offerta di *auloi* e il loro rinvenimento nelle tombe come parte del corredo funebre.⁴⁵ A questo 'fenomeno' si affianca quello della deposizione nelle sepolture anche di carapaci di tartaruga usati come casse di risonanza di strumenti a corda. La presenza di *auloi* e di lire nelle tombe risulta significativo nelle necropoli magnogreche,⁴⁶ dove l'insolito rinvenimento di strumenti musicali e la loro associazione con altri oggetti del corredo appaiono connessi ad aspetti legati alla ritualità funeraria propria dell'Occidente greco. Se considerati come documenti da analizzare sia per la loro rilevanza nella pratica musicale - di cui, peraltro, sono gli unici testimoni diretti e interni -, sia per il significato simbolico che era loro attribuito,⁴⁷ questi particolari reperti non riguardano soltanto le *performances* nel contesto delle celebrazioni funebri e gli aspetti sensoriali e sonori del rituale funerario, ma assumono anche una funzione che va aldilà di quella esclusivamente musicale e li pone in relazione con il ruolo sociale del defunto e la sua discesa nel mondo dei morti.

A questo proposito sono di grande interesse i rinvenimenti di *auloi* e di lire nelle necropoli di due *poleis* magnogreche, Locri e Poseidonia, sia perché gli strumenti erano entrambi deposti nel corredo funerario sia per la presenza nelle tombe di immagini e suppellettili che aiutano a ricomporre il quadro relativo alla considerazione della musica nell'ambito sociale e culturale delle due città greche d'Occidente con implicazioni nell'ambito funerario.

A partire dalla fine del VI e l'inizio del IV sec. a.C., a Locri Epizefiri la presenza di *auloi* e di lire è concentrata nella necropoli greca di contrada Lucifero dove i corredi funerari erano caratterizzati da una generale sobrietà, nonostante alcuni contengano un cospicuo numero di preziosi oggetti che, oltre a fornire elementi per l'identificazione del genere e l'età del defunto, rivelano la volontà di manifestare il suo *status* e l'appartenenza all'*elite* aristocratica. Il ritrovamento di *auloi* in associazione con strumenti a corda nella medesima sepoltura in tre tombe locresi (Sepp. 1290, 754, 1050) costituisce un caso degno di nota per la concentrazione di reperti in una stessa necropoli.⁴⁸ Tuttavia, la presenza di *auloi* nelle tombe locresi, a cui si aggiunge un

⁴⁴ Marconi 2004, 40.

⁴⁵ Per la lira come offerta presso il monumento funebre o come oggetto del corredo funebre nelle *lekythoi* attiche funerarie a fondo bianco, si veda Giudice 2015, 261-267.

⁴⁶ Per i rinvenimenti di *auloi* e lire in contesti funerari in Grecia, cfr. Psaroudakês 2020, 11-44.

⁴⁷ Bellia 2017, 45-46.

⁴⁸ Per i rinvenimenti di strumenti musicali nella necropoli di greca di Contrada Lucifero a Locri e l'elenco completo degli oggetti del corredo di cui facevano parte, si vedano Elia 2010, 405-421; Lepore 2010, 423-457; Bellia 2012b, 121-145.

ulteriore isolato rinvenimento di un frammento di *aulos* trovato in una tomba (Sep. 1013) appartenuta ad un ragazzo, è molto limitata se paragonata al numero complessivo di lire rinvenute in quattordici esemplari nelle sepolture della necropoli.

L'associazione di strumenti a fiato e a corde in tre sepolture resta comunque un dato significativo e ci consente di esaminare gli *auloi* e le lire non soltanto come oggetti *a-sé-stanti*, ma esplorandone il contesto di rinvenimento e tenendo conto della relazione fra gli strumenti e gli altri oggetti del corredo funerario: sarà così possibile considerarli come testimonianze delle dinamiche culturali nella società che li aveva prodotti, soffermandoci anche sugli aspetti comunicativi e simbolici e sulle valenze semantiche differenziate assegnate ad *auloi* e lire nelle tombe.

Per analizzare il 'fenomeno', appare utile esplorare la presenza di elementi ricorrenti nelle tre sepolture locresi – tutte appartenenti ad individui adulti di sesso maschile - la più antica delle quali (Sep. 1290) è datata al periodo compreso tra la fine del VI e l'inizio del V sec. a.C. All'interno della tomba sono state trovate accanto alla mano sinistra tre sezioni cilindriche appartenenti a due canne di *aulos* in osso di piccole dimensioni e i resti ossei di un carapace pertinenti ad una cassa di lira (assieme ad una cordiera in ferro e un bischero in osso) (fig. 7).⁴⁹ Inoltre, del corredo facevano parte anche due *lekythoi* attiche a figure nere con scene connesse alla sfera del simposio e a quella militare.⁵⁰ Sulla spalla sinistra era sistemata un'ascia bipenne in ferro legata all'attività del combattimento; dai piedi alle ginocchia e sul petto dello scheletro erano sparsi complessivamente novanta astragali che, come oggetti richiamanti le pratiche divinatorie, alludevano anche alla prefigurazione della morte improvvisa o prematura.

Nella seconda tomba (Sep. 754), databile nel secondo quarto del V sec. a.C., era deposta una lira e alcune sue parti. La lira giaceva anch'essa all'altezza della mano sinistra dove si trovavano anche sette elementi in osso appartenenti a due canne di *aulos* di medie dimensioni (fig. 8).⁵¹ Il ricco corredo comprendeva pure oggetti che richiamavano non soltanto la sfera del vino e della palestra, ma anche la sfera equestre, considerato che nella sepoltura sono stati ritrovati sia vasi da simposio e oggetti connessi alla pulizia del corpo dopo l'attività fisica sia un morso di cavallo e uno sperone in bronzo. Inoltre, i centoquattordici cilindretti in piombo del corredo potrebbero richiamare le attività della caccia o dell'uccellazione praticate dalle classi privilegiate.

Il set di vasi deposti era composto da nove coppe a vernice nera e da due boccali a

⁴⁹ Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria. RC 113296 (*aulos*); RC 113297 (carapace); RC 113298 (cordiera); RC 113300 (bischero). Fine VI sec. a.C. Bellia 2012b, 124-125, figg. 3-4 (con bibl. prec.).

⁵⁰ Elia 2010, 409.

⁵¹ Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria. S.n.i. (elementi della prima canna), (elemento a forma di oliva); (L 617) (elemento di raccordo), (elemento centrale); (L 617) (breve elemento centrale); Loc 517 (elementi della seconda canna), (elemento centrale); Loc 617 (estremità); S.n.i. (frammenti di tartaruga); RC 4635 (L 618) (bischero); RC 4636 (bischero); S.n.i. (L 618) (elemento in osso lavorato); S.n.i. (chiodo di bronzo); S.n.i. (anello forato in osso) (trasferiti all'Istituto centrale per il restauro di Firenze). Secondo quarto del V sec. a.C. Bellia 2012b, 127-129, figg. 8-10. Per lo studio organologico della lira, si veda Hagel 2016, 157-166.

figure rosse le cui raffigurazioni evocano sia l'ambito conviviale sia l'ideale agonistico: le immagini sembrano così riflettere gli ambiti semantici richiamati dagli oggetti del corredo funerario. Infatti, in uno dei due boccali sono raffigurati un Satiro danzante in vivace movimento e un otre di vino appeso; nell'altro un giovane atleta con gli *halteres* in mano in procinto di compiere un salto. Se il boccale e l'otre di vino rappresentano nella sepoltura un chiaro riferimento alla sfera simposiale - espressione di un gruppo sociale ristretto e realtà nella quale la *performance* musicale aveva il suo coronamento -, l'allusione all'attività ginnica è accentuata dalla presenza di due strigili collocati nella mano destra del defunto e, lungo il corpo, oltre che dalla deposizione di tre pregiati *alabastra* in alabastro, adatti a contenere creme e unguenti. La presenza dei due strumenti musicali nella tomba, i riferimenti al simposio - con l'evocazione del piacere della convivialità nelle scene e nella forma propria dei vasi - così come all'attività fisica, alla caccia e al possesso di un cavallo caratterizzano la sepoltura come appartenente ad un individuo di elevato *status* sociale, se non di rango aristocratico.

Nella terza tomba (Sep. 1050), databile alla prima metà del IV sec. a.C.,⁵² sono stati trovati soltanto il guscio di una tartaruga pertinente ad una lira (e la relativa cordiera metallica) e un *aulos*.⁵³

La presenza di *auloi* e di lire nelle tombe locresi potrebbe riflettere l'affinità culturale delle *elites* a modelli ellenici e la loro adesione ai valori etico-politici dell'uomo e del cittadino greco, esibiti nelle sepolture attraverso l'adozione di emblemi maschili connessi alle pratiche aristocratiche arcaiche del simposio e della musica, così come delle attività sportive, militari ed equestri.⁵⁴ Se la deposizione di strumenti a fiato e a corda⁵⁵ concorre alla presentazione retrospettiva del morto, celebrandone la formazione,⁵⁶ la presenza di oggetti riferibili all'attività agonistica (Sep. 754) e di reperti che alludono al possesso del cavallo, alla caccia (Sep. 754) e alla sfera militare e del combattimento (Sep. 1290) richiamano le attività atletiche ed equestri, nonché guerriere e della caccia, praticate dalle classi privilegiate che, così, rinsaldavano la loro identità e i legami con il gruppo sociale di cui facevano parte.

Alludendo alla sua integrazione come membro della comunità della *polis*, il defunto viene omaggiato richiamando nel corredo gli emblemi del percorso formativo riservato alla società aristocratica comprendenti anche la musica, componente fondamentale della *paideia* delle *elites* arcaiche nel mondo greco:⁵⁷ la presenza degli strumenti nelle tombe locresi, pertanto, sembra fare un preciso riferimento al ruolo e allo *status* del defunto.

⁵² Per la datazione, si veda Elia 2010, 407 e 409.

⁵³ Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria. RC 111530 (carapace); RC 3944 (*aulos*). Bellia 2012b, 134-136, fig. 22.

⁵⁴ Per la relazione fra l'ideologia funeraria e le attività predilette dalle aristocrazie dei Greci d'Occidente, si veda Pontrandolfo 2004, pp. 83-109.

⁵⁵ Per l'educazione musicale, in particolare quella impartita con la lira, come componente fondamentale della *paideia* greca, cfr. Beschi 1991, pp. 39-59; Beschi 2003. Si veda anche Bundrick 2005, 60-71 per le raffigurazioni vascolari con scene di *paideia* musicale.

⁵⁶ Giudice 2015, 165.

⁵⁷ Per il modello educativo delle *elites* arcaiche, si vedano almeno Marrou 1978, 42-44; 69-73; Kleijwegt 1991, 76-88.

Inoltre, le lire nelle tombe come elementi del corredo - addirittura collocate accanto alla mano sinistra con la quale lo strumento era impugnato per essere suonato -, appaiono un contrassegno identificativo del *polites* locrese al quale era assicurata una educazione che includeva l'allenamento atletico, l'istruzione nelle arti e l'esercizio della musica per il solo appannaggio dei ceti privilegiati.

Così come nelle tombe locresi, anche in quelle della *polis* magnogreca di Poseidonia prevale il rinvenimento di lire, solo in un caso assieme all'*aulos*.⁵⁸ Nella tomba T. 21, collocata nella necropoli di Tempa del Prete, alla deposizione di un piccolo guscio di tartaruga usato come cassa di risonanza di una lira o, più probabilmente, di un *barbitos*,⁵⁹ era associata quella di un *aulos* (fig. 9).⁶⁰ Il corredo funebre, databile alla fine del VI e l'inizio del V sec. a.C., conteneva anche un prezioso *alabastron* in alabastro, oggetto indispensabile per la palestra, e due *lekythoi*, l'una a vernice nera, l'altra a figure nere: nella scena della *lekythos* attica è raffigurato un corteo danzante di Satiri e Menadi al cospetto di Dioniso con un forte richiamo alla sfera del vino.⁶¹

Nel complesso, gli oggetti deposti nella sepoltura poseidoniate – probabilmente appartenente ad un individuo di sesso maschile - associano al tema dell'attività fisica quello della musica e della danza così come dell'esperienza dell'estasi attraverso l'ebbrezza.

Non va trascurato che, nel caso di sepolture di individui che in vita potevano aver svolto una qualche attività musicale, sia gli *auloi* - pazientemente lavorati e ricavati da ossa e tibie di cerbiatto -, sia le lire - che per la costruzione, richiedevano una sapiente manualità e l'uso di diversi materiali di origine animale e vegetale -, possono essere stati fonte e ricettacolo di prestigio per l'individuo che li aveva posseduti, prestigio da esibire anche nel corso del rituale funerario.⁶² Ed a questo proposito, pare interessante notare che l'offerta della lira nella tomba può essere un riferimento ad una sorta di autorappresentazione e di autopromozione sociale per il defunto, attraverso quello che poteva essere percepito come simbolo pregnante di uno *status* e del potere delle *elites*. Non è da escludere che lo strumento, considerato come emblema di promozione ideologica, possa essere indizio della volontà di fornire una rappresentazione "ideale" del defunto e non di un *mnema* di una condizione reale.⁶³

Inoltre, gli oggetti scelti per il corredo della tomba T. 21 appaiono legati all'esperienza sensoriale nella cerimonia funebre sia visuale sia legata agli odori e al

⁵⁸ Cipriani 1989, 79 e 87, fig. 10; Bellia 2012a, 53-54, figg. 56-57; Bellia 2017, 48-51.

⁵⁹ Dato lo stato di conservazione, non è possibile stabilire con precisione se i gusci di tartaruga appartengano a diverse tipologie di strumenti musicali a corda, nonostante, in qualche caso sia possibile proporre qualche distinzione sulla base delle diverse dimensioni dei carapaci. Si utilizzerà, dunque, il termine lira per indicare sia le lire a guscio *standard type* (lira) sia il tipo *long armed* (*barbitos*). Nei casi in cui la dimensione dei carapaci usati come cassa di risonanza rendono possibile la differenza si useranno i termini di lira e *barbitos*. Per le analogie e le differenze acustiche, formali e costruttive della lira e del *barbitos*, si veda West 2007, 82-104.

⁶⁰ Bellia 2012a, 54-55, fig. 58; Psaroudakès 2014, 117-129.

⁶¹ Lepore 2010, 448, nota 34.

⁶² Sulla questione dell'identità e le modalità di autorappresentazione nella sfera funeraria, si veda Derks-Roymans 2009, 145-147.

⁶³ Giudice 2015, 22 e 103.

gusto⁶⁴ per la presenza nel corredo di vasi con immagini che richiamano la sfera del vino, usati anche per versare liquidi sulla tomba e contenere unguenti profumati. A questi aspetti sensoriali del rituale si aggiunge quello dell'esperienza sonora e del movimento richiamati dalla presenza nella medesima tomba della lira e dalla scena di danza dionisiaca dipinta nella *lekythos* attica a figure nere.

Nella necropoli di Tempa del Prete questi temi sono ripresi anche nella più celebre tomba del 'tuffatore', datata al 480 a.C., dove sembra esistere la volontà di una possibile connessione tra la scena musicale dipinta e la deposizione degli oggetti nella sepoltura. Sono stati trovati una *lekythos* attica a vernice nera e una lira: lo strumento 'reale' sembrerebbe in stretta rispondenza con le raffigurazioni delle pareti affrescate della tomba: si tratta di un caso eccezionale, un *unicum* non soltanto della città di Poseidonia e della grecità occidentale, ma anche dell'intero mondo antico.⁶⁵ Se si accetta di riconoscere sia il valore ideologico degli oggetti deposti nella sepoltura – un vaso funerario usato come contenitore di unguenti dopo il lavaggio del morto e lo strumento musicale –,⁶⁶ sia la metafora del transito per l'acqua nell'Aldilà nelle immagini, si può proporre che nella tomba del 'tuffatore' ci sia un forte richiamo ad un simposio oltremondano, come una sorta di prefigurazione della beatitudine ultraterrena che attende il defunto, secondo una tradizione ben nota nelle fonti letterarie.⁶⁷

Inoltre, se si prende in considerazione la diffusione di dottrine salvifiche in Magna Grecia - con ampi riflessi nella sfera funeraria -, è possibile attribuire alla lira 'reale' trovata nella tomba del 'tuffatore' un valore simbolico legato a tali credenze:⁶⁸ nel loro ambito, comprendente anche gruppi di iniziati,⁶⁹ la lira era ritenuta capace di elevare l'anima del fedele e di portarla fuori dagli Inferi, superando i vincoli della morte⁷⁰ e divenendo, così, simbolo della felicità dopo la morte ed emblema sonoro di assenza di tristezza.⁷¹

Va anche considerato che sulla lastra breve della tomba del 'tuffatore' una suonatrice di *aulos* - identificabile con un'ancella a causa della bassa statura e l'acconciatura dei capelli tagliati corti -⁷² introduce con il suono dell'*aulos* il corteo composto dal giovane nudo - probabilmente il morto -, e da un personaggio anziano: entrambi "entrano nella scena" della sepoltura dove è esplicito il costante richiamo alla musica attorno alle pareti ed appare come una sorta di invito all'esperienza sonora nell'Aldilà (fig. 10).⁷³ È legittimo chiedersi se si possa riconoscere nell'unico personaggio femminile della scena - che si distingue dalle altre figure dipinte nella tomba per il colore dell'abbigliamento e

⁶⁴ Bradley 2015, 6-7; Rudolph 2018, 10-11.

⁶⁵ Torelli 2011, 131.

⁶⁶ Napoli 1970, 67.

⁶⁷ Bottini 1992, 85-91; Bottini 2005, 141; Bellia 2017, 48-51.

⁶⁸ Burkert 2003, 523-536.

⁶⁹ Per l'ipotesi che la tomba del 'tuffatore' sia appartenuta ad un iniziato a gruppi esoterici, si vedano Carter 2008, 252; Torelli 2011, 131.

⁷⁰ Burkert 1972, 350-368.

⁷¹ Papadopoulou 2011, 421.

⁷² Giudice 2015, 158.

⁷³ Bellia 2014, 37, fig. 4.

la statura -, anche una suonatrice di *aulos* professionista appartenente al mondo dei vivi. In questo caso, la sua presenza nella lastra può alludere alla *performance* musicale eseguita nell'ultima fase della cerimonia per condurre il defunto alla tomba prima della sepoltura, sancendone il definitivo distacco per entrare nel mondo dei morti.

Non si può escludere che anche l'*aulos* depresso nella tomba T. 21 di Tempa del Prete a Poseidonia possa aver avuto un ruolo nella *performance* musicale del rituale funerario celebrato per l'individuo sepolto. Dalle approfondite indagini compiute sullo strumento,⁷⁴ è emerso che l'*aulos* era un pregevolissimo oggetto di ottima e precisa manifattura ed eccezionalmente dotato di un piccolo foro posto nella parte superiore della canna: questo semplice dispositivo, che consentiva di azionare il dito sopra il forellino, era usato dal suonatore - che, presumibilmente, doveva possedere competenze musicali - per modificare il suono dello strumento: la sua sonorità poteva diventare, così, anche più dolce e lamentosa, compatibile con quella ricordata dalle fonti scritte che riferiscono l'esecuzione da parte di musicisti professionisti di armonie lidie e mixolidie per intonare sia i *threnoi* che gli *epikedeia* nel corso del rituale funerario e della lamentazione. Ed a questo proposito non si può non aggiungere che, secondo una testimonianza di Aristosseno,⁷⁵ esisteva a Poseidonia un'antica tradizione di lamentazioni probabilmente legate ad un rituale funerario di commemorazione per un eroe al quale poteva essergli stato dedicato un culto nella città.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Se la più frequente deposizione della lira come parte del corredo funebre può essere considerata un'azione qualificante di promozione ideologica, la scarsa presenza dell'*aulos* nelle tombe magnogreche può spiegarsi per una più stringente relazione dello strumento con l'attività musicale del rituale funerario, nel corso del quale il suo suono contribuiva a potenziare l'esperienza sensoriale dei partecipanti alla cerimonia. D'altra parte, la lira nelle tombe sembra assumere la funzione di "simbolo" rispondente all'aspirazione di celebrare il defunto secondo la più antica tradizione, anche musicale. Dalla fine del VI sec. a.C., la deposizione della lira - in un'epoca nella quale la cultura aristocratica era ancora l'unica forma di cultura realmente disponibile e socialmente accettata nell'Occidente greco - sembra essere manifestazione materiale ed emblema sonoro di una consuetudine consolidata: vi confluiscono una serie di elementi simbolici che appaiono come un tentativo di quella ridefinizione dell'identità a cui ricorsero le *elites* magnogreche che, pur nella loro specificità, si facevano promotrici di una sorta di culto dell'esclusività aristocratica. Come ha evidenziato Elvia Giudice che ha analizzato la raffigurazione ricorrente dello strumento nelle *lekythoi* attiche funerarie a fondo bianco,⁷⁶ la lira rimanda alla pratica della *mousike* come elemento caratterizzante

⁷⁴ La ricostruzione virtuale dello strumento è stata realizzata grazie all'uso del 3D e autorizzata dal Museo Archeologico Nazionale di Poseidonia-Paestum che ancora si ringrazia.

⁷⁵ Meriani 2003, 36-37.

⁷⁶ Giudice 2015, 264-265.

dell'autorappresentazione aristocratica: lo strumento scelto come oggetto nel corredo funerario o dipinto tra le mani del defunto davanti alla tomba è un "marcatore" volto a richiamare lo *status* del defunto. Si spiegherebbe come nel rituale funerario magnogreco sia più frequente la deposizione della lira come oggetto di accompagnamento per il defunto secondo canoni ampiamente riconosciuti e accettati da una società caratterizzata da forte conservatorismo. D'altra parte, la limitata presenza nelle sepolture dell'*aulos* si comprende se si considera come lo strumento fosse più legato ad una pratica musicale di tipo professionale - anche nell'ambito della *performance* funeraria. Vale la pena di ricordare che, com'è noto, il suo uso prevalente nella sfera professionale scatenò critiche e l'ampio dibattito sulle innovazioni musicali nel corso del V-IV sec. a.C.⁷⁷

Considerato che alla presenza di strumenti musicali si affianca anche la deposizione di ceramiche con immagini legate al tema del simposio e dell'estasi dionisiaca che evocano l'esaltazione causata dall'ebbrezza e dalla musica e la condizione di iniziato al felice simposio oltremondano presieduto da Dioniso,⁷⁸ c'è da chiedersi se la presenza di personaggi legati alla sua sfera religiosa e l'affermarsi già a partire dal VI sec. a.C. in ambito magnogreco di immagini che richiamano la sfera funeraria e misterica della divinità, possa considerarsi in relazione con la diffusione di credenze religiose e con le aspettative di vita oltre la morte.⁷⁹ La partecipazione al simposio del defunto nell'Aldilà come momento dalla forte rilevanza sociale e politica tra persone legate da amicizia o comunanza di interessi, in cui erano centrali non soltanto il consumo del vino, ma anche il piacere del canto e della musica,⁸⁰ evocherebbe, soprattutto nelle *poleis* dell'Occidente greco, un sistema elitario di consumi e conoscenze che si imponeva rifunzionalizzato per esorcizzare la paura della morte.⁸¹

L'esperienza musicale che si manifesta attraverso «l'esaltazione edonistica dell'esistenza terrena di *mousikos anēr* del defunto»,⁸² contribuisce a celebrare il momento di condivisione con gli altri partecipanti non soltanto nel piacere del vino,⁸³ ma anche nell'«abbandono causato dalla musica e dall'eros»,⁸⁴ proiettato oltre la vita, nell'Aldilà.⁸⁵

⁷⁷ Wilson 1999, 80-95.

⁷⁸ Nell'iconografia magnogreca tra la fine del VI e l'inizio del V sec. a.C. emerge un'affermazione di soggetti dionisiaci che sottendono frequentemente un significato simbolico di tipo salvifico-escatologico. L'allusione alla sfera dionisiaca è affidata, sia ai personaggi del corteggio sia agli oggetti raffigurati. Tra questi vi sono gli strumenti musicali legati a Dioniso. Cfr. Tortorelli Ghidini 2000, 255-263; Roscino 2012, 305-309.

⁷⁹ Non si può escludere che la presenza di strumenti a fiato o a corde assieme agli altri oggetti del corredo possa rimandare anche ad un sistema simbolico legato alla funzione della musica in relazione alle credenze religiose della vita oltre la morte e il possibile coinvolgimento ad un circolo religioso esclusivo del defunto, connesso alla diffusione di dottrine salvifiche. Per le problematiche relative all'affermazione di dottrine salvifiche in Magna Grecia tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C., si veda Musti 1984, 61-83.

⁸⁰ Bottini 1992, 87; Bottini 2000, 130-131.

⁸¹ Cerchiai 2011, 493

⁸² D'Agostino 1982, 49.

⁸³ Pontrandolfo 1996, 38-39.

⁸⁴ Cerchiai 1987, 114.

⁸⁵ Rescigno 2017, 321-332. Otto 2003, 173-186.

