

DANIELA CASTALDO

MOTIVI MUSICALI NELLA CERAMICA ATTICA
DI SPINA E FELSINA

Le ricerche e gli studi sull'iconografia musicale hanno suscitato in questi ultimi anni un attento interesse. Per quanto riguarda la Grecia antica, l'analisi e l'interpretazione delle pitture vascolari attiche costituisce un'importante fonte documentaria per conoscere più a fondo la storia, le funzioni e le occasioni della musica e la collocazione dell'evento musicale nella società.¹ In modo immediato e diretto, anche se attraverso le convenzioni dell'arte figurativa, i vasi ci forniscono infatti preziose informazioni sul ruolo che aveva la musica nei diversi contesti sociali e religiosi. Per questo tipo di studio le ceramiche attiche rivestono un'importanza particolare perché presentano un *corpus* di immagini omogeneo, vasto e articolato, anche se caratterizzato da schemi iconografici fissi e ripetitivi. Attraverso queste convenzioni formali, i pittori esprimevano gli indirizzi ideologici socio-culturali e religiosi che caratterizzavano la società in cui vivevano. Le varianti e le differenze all'interno di queste serie di schemi figurativi assumono un'importanza particolare perché rivelano la volontà dell'artista di comunicare un messaggio diverso da quello tramandato dalla tradizione.² Per

¹ Citiamo qui alcuni tra i più recenti studi sulla Grecia antica in cui si è fatto ricorso all'approccio iconografico inteso in senso moderno, anche se secondo criteri di volta in volta diversi: MAX WEGNER, *Musikgeschichte in Bildern*, II 4: *Griechenland*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1963; MARTHA MAAS – JANE MCINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, Yale University Press, New Haven – London 1989. Aggiungiamo inoltre DANIEL PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, De Boccard, Paris 1984 da leggersi alla luce della recensione di Annie Bélis in «RA», 2 1986, pp. 170–172. L'interesse per questo settore della musicologia, sviluppatosi in particolare nell'ambito dell'Università di Bologna, si è concretizzato in due mostre tenutesi negli ultimi anni, con i rispettivi cataloghi: *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica attica di Spina*, a cura di Fede Berti e Donatella Restani con scritti di Andrew Barker, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988; DANIELA CASTALDO, *Immagini della musica nella Grecia antica*, Università degli studi di Bologna, Bologna 1993.

² Per un approfondimento sui più recenti orientamenti dell'iconografia nel mondo classico, si rimanda ai seguenti studi: FRANÇOIS LISSARRAGUE – ALAIN SCHNAPP, *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers*, «Le temps de la réflexion», II 1981, pp. 275–297; *Image et Céramique Grecque*, Actes du colloque de Rouen, 25–26 novembre 1982, ed. par François Lissarrague et Françoise Thelamon, Université de Rouen, Rouen 1983; CLAUDE BÉRARD, *Iconographie-icnologie-icnologique*, «Etudes de Lettres», IV 1983, pp. 5–37; *La città delle immagini* (Lausanne 1984), traduzione italiana, Panini, Modena 1986; *Images et société en Grèce*

quanto riguarda l'aspetto musicale, le fonti iconografiche consentono di definire la storia sociale e culturale dell'antica musica greca: se infatti la teoria musicale è ampiamente illustrata dai numerosi trattati che sono giunti fino a noi, rimangono invece piuttosto indefiniti altri fattori più direttamente legati alla prassi musicale, quali, ad esempio, le occasioni e i contesti in cui quotidianamente si faceva musica e la prassi esecutiva.

Le ceramiche attiche provenienti dalle necropoli etrusche di Spina e Felsina sono a questo proposito molto interessanti perché costituiscono una documentazione iconografica omogenea e riccamente articolata che riguarda il periodo tra la fine del VI e il IV secolo a.C.³

Nel corso del VI secolo infatti, gli Etruschi fondarono delle città nella pianura padana: tra queste, una delle più importanti era Spina, sul delta del Po, l'emporio dove sbarcavano le merci greche, per la quasi totalità vasi attici provenienti da Atene. Parte di questi venivano poi destinati ai centri dell'entroterra e in particolare a Felsina a cui Spina era collegata anche per via fluviale, oltre che terrestre. Si tratta soprattutto di ceramiche figurate da mensa di alta qualità, ma anche di anfore da trasporto contenenti vino e olio: manufatti e prodotti commestibili venivano scambiati con il bucchero e con arredi di prestigio in bronzo prodotti dagli artigiani etruschi.

Le ceramiche attiche trovate a Spina e a Felsina, di cui le più antiche risalgono alla fine del VI secolo, costituivano parte dei corredi funerari che accompagnavano i defunti appartenenti alle classi più agiate. La ricchezza e la qualità di questi oggetti testimoniano la varietà e l'intensità degli scambi col mondo greco, soprattutto con Atene, oltre al benessere diffuso e all'alto tenore di vita di cui godevano i ceti più elevati di Spina e Felsina. I personaggi più eminenti infatti, oltre ad oggetti di uso personale e all'arredo domestico, possedevano un servizio da banchetto di ceramica con coppe e vasi per versare e contenere vino, candelabri e altri oggetti in bronzo. L'uso di questi vasi testimonia l'accoglimento in Etruria di un modello di comportamento ellenico, ossia il costume greco del simposio⁴

ancienne: *l'icographie comme méthode d'analyse*, Actes du Colloque Internationale (Lausanne 1984), ed. par Claude Bérard, Christiane Bron et Alessandra Pomari, Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Lausanne 1987; FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX – FRANÇOIS LISSARRAGUE, *Vingt ans de vases grecs. Tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970–1990)*, «Metis», v/1-2, 1990, pp. 205–224.

³ A tal proposito si vedano i seguenti studi con la relativa bibliografia: PIER GIOVANNI GUZZO, *Vasi attici a figure, anche a Spina*, in *Spina: storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Catalogo della mostra, Ferrara, Castello Estense 26 settembre 1993 – 15 maggio 1994, [Tosi], Ferrara 1993, pp. 81–113; LUIGI MALNATI, *Le istituzioni politiche e religiose a Spina e nell'Etruria padana*, in *Spina: storia di una città*, pp. 145–177; GIUSEPPE SASSATELLI, *La funzione produttiva: merci, scambi, artigianato*, in *Spina: storia di una città*, pp. 179–217.

⁴ A proposito del simposio greco si vedano: FRANÇOIS LISSARRAGUE, *Un Flot d'images: une esthétique du banquet grec*, Biro, Paris 1987, traduzione italiana: *L'immaginario del simposio greco*, Laterza, Bari 1989; PAULINE SCHMITT PANTEL, *La cité au banquet*, École française de Rome, Rome 1992.

con le sue complesse valenze di carattere sociale e culturale, e quindi il prestigio che esso aveva agli occhi dei personaggi emergenti delle comunità etrusche.

La musica è presente soprattutto nei contesti legati più o meno direttamente al culto di Dioniso, come il simposio e il *komos*, il momento iniziale o finale del banchetto stesso, quando cortei di bevitori, più o meno ebbri, si aggiravano disordinatamente per le strade cantando e danzando. Ciò probabilmente non è un caso, se si pensa all'uso simposiaco cui era destinata la maggior parte di questo vasellame e al valore pregnante che aveva in tale contesto l'associazione di vino, canto e musica. Nella ceramica attica il legame tra la destinazione del vaso e la sua decorazione emerge infatti con una certa sistematicità, almeno per quanto riguarda determinate forme vascolari.

Vediamo ora qualche esempio. Il corredo funerario della tomba 128 di Spina (fig. 1)⁵ è composto dal servizio di bronzi di fabbrica vulcente (470–460 ca. a.C.) e da ceramiche attiche di altissima qualità quali il cratere a volute di Polignoto (440–420 ca. a.C.). Circa sessant'anni separano gli oggetti più antichi di questo corredo dai più recenti che datano la sepoltura: è quindi evidente l'uso della tesaurizzazione dei beni di famiglia e forse anche il gusto antiquario. Tra le ceramiche attiche figurate, il pezzo più importante è certamente il cratere a volute di Polignoto (fig. 2)⁶ che mostra una scena di culto davanti ad un santuario. All'interno di un portico dorico, le immagini di Dioniso Sabazio e di una divinità femminile (Cibele, Semele o Arianna) seduti. Si tratta probabilmente di statue, date le dimensioni maggiori di queste figure rispetto alle altre. Dioniso ha la *phiale*, una specie di vassoio usato per le libazioni, e lo scettro in mano, il capo cinto di serpenti. La dea ha il diadema e un leone sul braccio. Davanti al tempio, un altare presso cui sta un sacerdote con il cesto usato per i sacrifici (*liknon*) che apre la processione. Dietro di lui, due donne, di cui una suona il doppio *aulos* e l'altra tiene il *tympanon*, una specie di tamburello. L'*aulos* è uno strumento ad ancia, simile all'oboe o al clarinetto: di solito se ne suonavano due insieme. Il fregio si sviluppa senza soluzione di continuità sull'altro lato: ci sono personaggi che danzano molto animatamente al ritmo dell'*aulos* e del *tympanon*. Accanto a questi strumenti ne incontriamo un terzo, i *kymbala* che compaiono molto raramente nella ceramica attica. Nell'altro lato, sia il personaggio con il doppio *aulos*, sia quello che suona i *kymbala* hanno uno *status* diverso rispetto agli altri per-

⁵ Cfr. ALESSANDRA PARRINI, *Il corredo della tomba 128*, in *Spina: storia di una città*, pp. 287–291.

⁶ Cratere a volute attico a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2897 (t. 128 VT); JOHN DAVISON BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Clarendon Press, Oxford 1963² (d'ora in poi *ARV²*), 1052, 25: gruppo di Polignoto. Si veda anche *La città delle immagini*, pp. 18–20; PARRINI, *Il corredo della tomba 128*, p. 288, n. 268.

ché sono vestiti con abiti riccamente decorati. L'auleta inoltre, indossa la *phorbeia*, una specie di museruola di cuoio usata dai musicisti di professione per rendere costante l'emissione del fiato e facilitare così l'esecuzione.⁷ L'atteggiamento dei personaggi, impegnati in queste danze scomposte, con il capo gettato all'indietro è proprio di uno stato di trance e di esaltazione.⁸ Se il doppio *aulos* si trova anche in contesti diversi da quello dionisiaco, lo troviamo infatti come attributo delle Muse⁹ e nelle scene di vita quotidiana,¹⁰ il *tympanon* compare invece quasi esclusivamente in scene dionisiache dall'atmosfera particolarmente movimentata. Troviamo questo strumento solo a partire dalla metà del v secolo, quando in Grecia si diffondono culti orientali come quello di Cibele. Questa specie di tamburello è costituito da una pelle tesa su un cerchio di legno o di bronzo su cui talora sono applicati sonagli o maniglie e compare soprattutto come attributo delle menadi,¹¹ ma talora lo suonano anche i satiri. Nelle *Baccanti*, Euripide narra il mito della loro invenzione:¹² sarebbero stati usati per la prima volta in una caverna del monte Ida, a Creta, per coprire i vagiti di Zeus bambino e sottrarlo così al padre Crono che voleva ucciderlo. È interessante a questo proposito il *tympanon* votivo di bronzo trovato a Creta, nella grotta dell'Ida, datato all'VIII secolo.¹³

Troviamo una scena simile a quella del cratere di Spina in un cratere di Felsina (fig. 3), di poco più recente:¹⁴ anche qui menadi danzano animatamente con la testa all'indietro. Le donne volteggiano scomposte, con le vesti svolazzanti. Una di loro porta sulle spalle un bambino, allusione, forse, al *diasparagmos*, la pratica rituale in cui si dilaniava e si mangiava la carne cruda delle vittime — animali, ma talora anche uomini — che esse catturavano. Si tratta di pratiche attestate anche dagli etnologi che non sono attuabili se non in uno stato di isteria mistica, conseguenza e risultato degli effetti congiunti della musica e della danza insieme con il vino. Ritornando alla nostra

⁷ A questo proposito, si veda ANNIE BÉLIS, *La phorbeia*, «BCH», CX 1986, pp. 205–218.

⁸ Per quanto riguarda la musica nel contesto dionisiaco, si veda ANNIE BÉLIS, *Musique et transe dans le cortège dionysiaque*, in *Transe et Théâtre*, Actes de la table ronde internationale (Montpellier 1988), ed. par Paulette Ghiro-Bistagne, «Cahiers du GITA», IV 1988, pp. 9–29 (traduzione italiana parziale in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 271–281).

⁹ Si veda ad esempio *Poinchoe* a figure rosse di Parigi, Louvre G 440; *ARV2*, 633, 11: pittore di Methyse; *Addenda*, 242; *LIMC* VI, tav. 385, s. v. *Mousai*, n. 13.

¹⁰ Si veda ad esempio la *kylix* a figure rosse di Bologna, Museo Civico G 600 (PU 271); *ARV2*, 825, 19: pittore del Louvre G 456; *Addenda*, 294; *CVA Bologna* 5, tavv. 118–119 (450 a.C. ca.).

¹¹ Si veda ad esempio Panfora a figure rosse di Parigi, Cabinet des Médailles B 357; *ARV2*, 987, 2: pittore di Achille; *Addenda*, 311 (450–420 a.C. ca.).

¹² Eur. *Bacc.* 120–134.

¹³ Cfr. JOHN BOARDMAN, *The Greeks overseas: their early colonies and trade*, Oxford 1964, traduzione italiana: *I Greci sui mari; traffici e colonie*, Giunti, Firenze 1986, p. 26, fig. 62.

¹⁴ Cratere a volute a figure rosse, Bologna, Museo civico archeologico 17934 (P 283); *ARV2*, 1151, 1: pittore del *dinos* di Berlino (420–410 a.C. ca.).

scena, in alto, a destra, Dioniso e Arianna assistono sdraiati alle danze del tiaso: la sposa divina percuote i *kymbala*, lo stesso strumento che abbiamo notato nel cratere di Spina. Si tratta di due piccoli emisferi di metallo, preferibilmente di bronzo, talora uniti da una catenella o da una cordicella di tessuto, che, tenuti nelle due mani, venivano percossi l'uno contro l'altro, mediante un anello fissato al centro. I *kymbala* compaiono nelle pitture vascolari a partire dalla fine del v secolo: a nostra conoscenza se ne trovano solo una decina di esempi, fatto molto curioso, se si considera la larghissima diffusione delle tematiche dionisiache nella ceramica a figure rosse.¹⁵ Troviamo *tympanon* e *aulos* anche in un altro cratere a volute di Spina dal carattere simile agli esempi precedenti.¹⁶ In questo esempio, Dioniso sta seduto al centro tra due menadi che danzano con la testa gettata all'indietro, il *tympanon* in mano. Completano la scena due satiri, di cui uno, seduto, suona il doppio *aulos*, l'altro danza con il tirso in mano.

Vediamo gli altri esempi di scene con soggetto dionisiaco: un altro cratere di Spina mostra il ritorno di Efesto all'Olimpo (fig. 4).¹⁷ Il dio avanza a cavallo di un mulo preceduto da un satiro auleta e da Dioniso che apre la processione volgendosi all'indietro. Un altro cratere del pittore di Kleophon mostra una scena di uguale soggetto e schema iconografico (fig. 5).¹⁸ ma in questo caso, Dioniso è a sua volta preceduto da una menade che danza al suono del *tympanon*. In un cratere di Felsina (fig. 6),¹⁹ opera di un pittore del gruppo di Polignoto, il tema del ritorno di Efesto è articolato secondo uno schema iconografico diverso: il dio avanza questa volta a piedi accompagnato da Dioniso. Elemento degno di nota è la grande *kithara* da concerto suonata dal satiro che compare al centro della scena: nonostante questo strumento a corde sia infatti l'attributo per eccellenza di Apollo, tuttavia talora viene suonato anche dai satiri del corteggio dionisiaco.²⁰ A Felsina abbiamo un altro esempio di questo tipo, a figure nere, almeno di mezzo secolo precedente al cratere con Efesto accompagnato da Dioniso (fig. 7):²¹

¹⁵ Cfr. DANIELA CASTALDO, *Rappresentazioni dei kymbala nella ceramica attica*, «RIDIM Newsletter», XX/2 1995, pp. 39–48.

¹⁶ Cratere a volute a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 5081 (t. 136A) 390–380 ca.; FRANCESCA CURTI, *Le tombe di IV sec. a.C.*, in *Spina: storia di una città*, p. 302, no. 440.

¹⁷ Cratere a colonnette a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 3891 (t. 39A); *ARV2*, 1117, 8: pittore del Duomo (430 a. C. ca.); NICOLETTA CAMERIN, *Miti a Spina*, in *Spina: storia di una città*, p. 339, no. 795.

¹⁸ Cratere a volute a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico, CAMERIN, *Miti a Spina*, p. 340, no. 797.

¹⁹ Cratere a volute a figure rosse, Bologna, Museo civico archeologico 29202 (P 280); *ARV2*, 1152, 27: pittore del gruppo di Polignoto (440–430 a.C. ca.).

²⁰ Cfr. DANIELA CASTALDO, *Satiri citaredi nella ceramica attica: un problema aperto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*, Torre d'Orfeo, Roma 1996, pp. 363–380.

²¹ Anfora a figure nere, Bologna, Soprintendenza archeologica, scavi dei Giardini Margherita, t. 4; gruppo di Antimenes (Bermond Montanari) 510–500 ca. a.C.

tre satiri suonano la *kithara* alternati a due capri. La scena sull'altro lato è sempre articolata su tre personaggi, ma lo schema iconografico è diverso. Il satiro di destra e quello al centro portano sulle spalle una donna che agita i *kerotala*, una specie di castagnette. Il terzo, a sinistra, tende le braccia chiudendo gli occhi al compagno che lo precede; anche qui la processione è accompagnata da due capri. In entrambi i lati i personaggi procedono composti, con l'andatura fortemente ritmata sottolineata dal rigido schema iconografico articolato su tre assi. Il carattere della scena è solenne e non ha niente della smoderatezza e dei movimenti scomposti che abbiamo trovato in altri contesti dionisiaci. La musica della *kithara* serve dunque per ritmare la processione: questo strumento infatti compare spesso, insieme con il doppio *aulos* nelle scene di processione, come si può vedere anche nel fregio del Partenone.²² Sembra dunque che lo schema iconografico della processione sacrificale venga in qualche modo ripreso dalla processione dei satiri citaredi: nel corteo in onore di Dioniso i satiri si sostituiscono ai citaredi mortali.

Possiamo trovare uno scambio di questo tipo anche in un altro cratere a colonnette di Spina (fig. 8)²³ dove al centro, un'imponente figura di satiro, vestito con l'abito dei citaredi di professione, suona la *kithara* con il plettro nella destra. Ai lati, Hermes con calzari alati e caduceo, e Dioniso con tirso e *kantharos*. Questa scena non è di facile interpretazione: se il satiro, simbolo della ferinità e della natura selvaggia è spesso rappresentato in atteggiamenti scomposti o impegnato in danze movimentate, in questo caso invece, l'ibrido seguace di Dioniso, sontuosamente vestito con l'abito dei musicisti professionisti, compare in un atteggiamento misurato e composto, perfino solenne.

Il confronto con un'anfora di Basilea (fig. 9)²⁴ mostra ancora una volta lo scambio di personaggi e attributi che avevamo notato prima. Apollo, sostituendosi al satiro citaredo, suona la *kithara* tra Dioniso ed Hermes scambiati però di posto rispetto all'anfora di Spina. Siamo dunque di fronte ad una variazione sul tema, un gioco di scambi in cui a schema iconografico uguale corrispondono personaggi diversi. In ogni caso, anche se talora è possibile individuare questo meccanismo a livello iconografico, tuttavia il significato di questo scambio di attributi non è chiaro, a meno che non si tratti di una variazione sul tema fine a se stessa, un mero gioco di allusioni e rimandi che il pittore esegue presupponendo la profonda conoscenza sia dell'iconografia di Apollo citaredo, sia della serie delle scene dionisiache.

²² Atene, Museo dell'Acropoli 875.

²³ Cratere a colonnette a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 4110.(t. 55A) Pittore di Pan (460 ca. a.C.); *Dionysos. Mito e mistero*. Catalogo della mostra, Comacchio 1989, a cura di Fede Berti e Carlo Gasparri, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 90-91, no. 38.

²⁴ Anfora attica a figure nere. Svizzera, Collezione privata; maniera del pittore di Ly-sippides (530-520 a.C.).

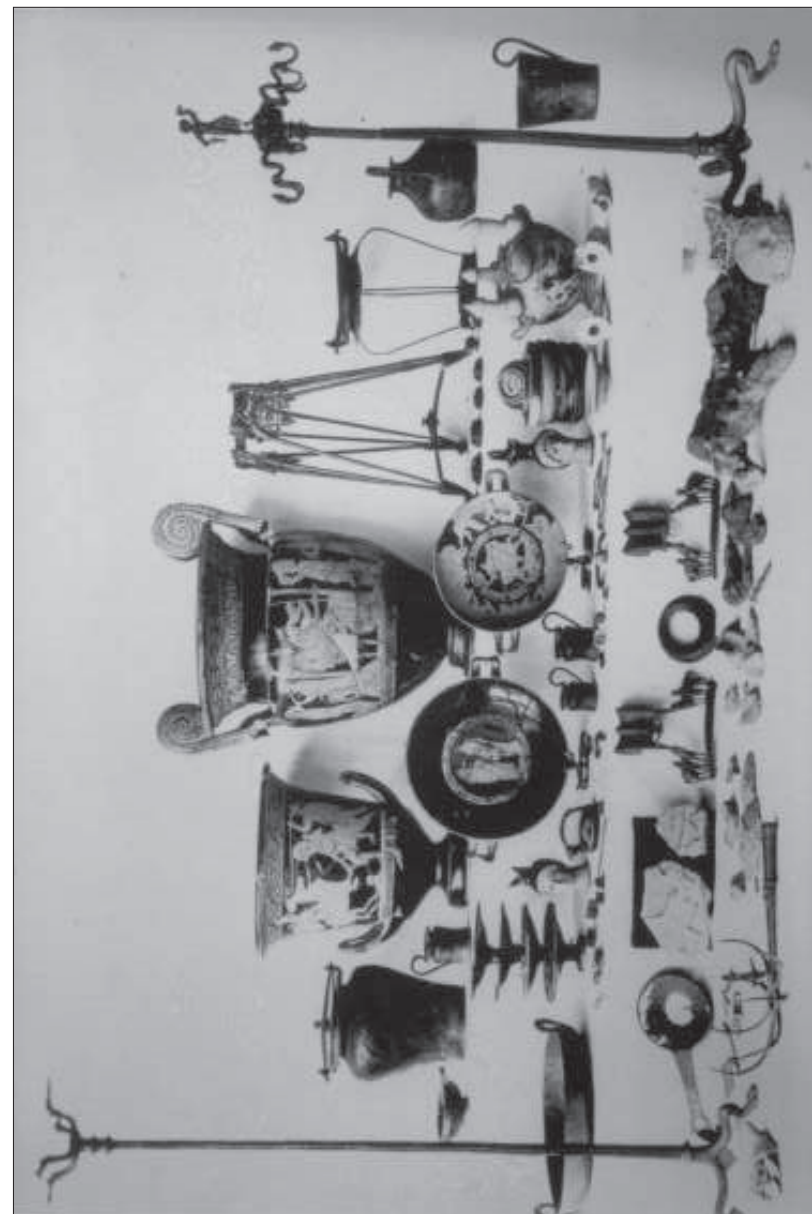


Fig. 1 Corredo funerario della tomba 128 di Spina

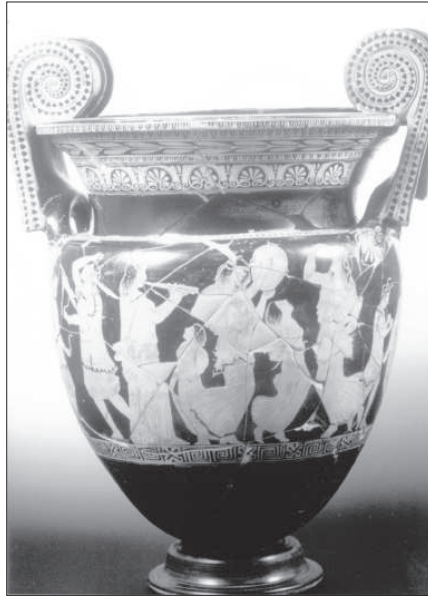


Fig. 2 Cratere a volute attico a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2897 (t. 128 VT). Gruppo di Polignoto (440-430 ca a.C.). Beazley, *ARV* 2, 1052,25)

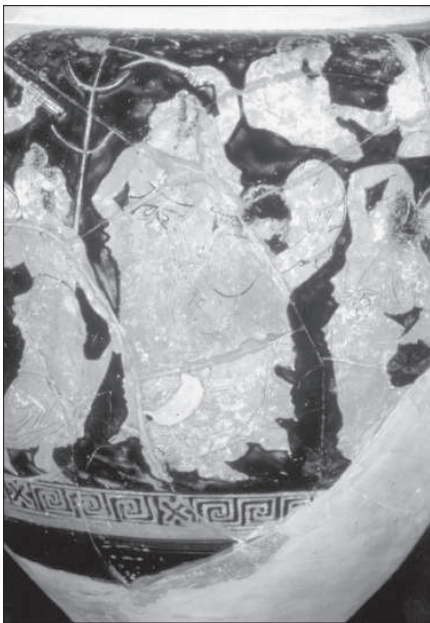


Fig. 3 Cratere a volute a figure rosse, Bologna, Museo civico archeologico 17934 (P 283). Pittore del Dinos di Berlino (420-410 a.C.), Beazley, *ARV* 2, 1151,1



Fig. 4 Cratere a colonnette a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 3891 (t. 39A). Pittore del Duomo (430 ca. a.C.), Beazley, *ARV2*, 1117, 8



Fig. 5 Cratere a volute a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, 44894 (t. 57 CVP). Pittore di Kleophon (430 ca. a.C.). Beazley, *ARV2*, 1143, 1



Fig. 6 Cratere a volute a figure rosse, Bologna, Museo civico archeologico 29202 (P 280); Beazley, *ARV*2, 1152, 27



Fig. 7 Anfora a figure nere, Bologna, Soprintendenza archeologica, scavi dei Giardini Margherita, t. 4. Gruppo di Antimenes (510–500 ca. a.C.)



Fig. 8 Cratere a colonnette a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 4110 (t. 55A). Pittore di Pan (460 ca. a.C.)



Fig. 9 Anfora attica a figure nere. Svizzera, Collezione privata. Maniera del Pittore di Lysippides (530–520 ca. a.C.)