



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO  
DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELLA SICILIA E DEL  
MEDITERRANEO ANTICO (CICLO XXII, L-ANT/02)

**INTORNO AL BERE**  
INTRATTENIMENTO E LUDI DA SIMPOSIO  
NELL'IMMAGINARIO DELLA GRECIA ANTICA

**Candidato**

Dott. Girolamo Visconti

**Tutor**

Prof. N. Cusumano

**Cotutor**

Prof.ssa A. Mandruzzato

**Coordinatore**

Prof.ssa R. Marino

ANNO ACCADEMICO 2009/2010



# INTORNO AL BERE

*INTRATTENIMENTO E LUDI DA SIMPOSIO  
NELL'IMMAGINARIO DELLA GRECIA ANTICA*



# INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
LA DANZA COME INTRATTENIMENTO SIMPOSIALE	
1.1 L'intrattenimento simposiale in epoca omerica	p. 11
1.2 Padded-dancers ovvero la prima immagine della danza come intrattenimento da simposio	p. 25
1.3 Simposio e danza tra arcaicità e classicità: un nuovo modo di intrattenere	p. 44
1.4 Del vino per danzare. Anziani comasti nell'immaginario ateniese	p. 53
1.5 La danza delle donne	p. 66
1.6 Danza e uomini un legame simposiale	
1. I simposiasti	p. 83
2. I professionisti	p. 99
3. I buffoni	p. 106
1.7 Il gioco della pirrica	p. 112
1.8 Sul mondo animale	p. 126
2 I LUDI DA SIMPOSIO E IL GIOCO DEL KOTTABOS	
2.1 Ludi da simposio	p. 135
2.2 Sul <i>kottabos</i>	p. 152
3 EROTISMO E SIMPOSIO, LA SESSUALITÀ COME INTRATTENIMENTO	p. 172
4 GRAFICI	p. 207
5 CONCLUSIONI	p. 273
6 ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE	p. 282
7 INDICE DEI PASSI CITATI	p. 300

*And those who dance, begin to dance  
Those who weep begin  
And "Welcome, welcome" cries a voice  
"Let all my guests come in."*

*And no one knows where the night is going ...*

*(L. Cohen, *The Guests*)*

## INTRODUZIONE

La centralità del ruolo del banchetto nella società antica è stata innumerevoli volte sottolineata; attraverso di esso, infatti, i partecipanti manifestano l'appartenenza ad un determinato gruppo in cui tutti mantengono lo stesso ruolo, riconoscendosi quindi come pari. È questo il senso del mangiare in comune, un atto puramente istintivo che acquista nella sfera collettiva un senso culturale che va sicuramente oltre il semplice nutrimento. Seppure in questo suo aspetto egualitario, l'ideologia che lo contraddistingue non è scindibile dalla manifestazione volontaria del proprio superiore rango. Come simbolo d'appartenenza ad una determinata *élite*, ritroviamo nel pasto comune la volontà di ostentazione caratteristica dei principi-tiranni in età arcaica e della nuova classe dirigente nei governi delle *poleis* classiche.

Oswyn Murray ha ricostruito, qualche tempo fa, una storia della convivialità greca che dall'epoca omerica, quando cioè si collocano i cosiddetti *Männerbund* (i gruppi di guerrieri riuniti in una sorta di confraternita), risconderebbe fino alle *poleis* classiche e all'organizzazione politica, quasi senza soluzione di continuità. In qualche modo il simposio mostrerebbe tratti comuni nelle diverse società, andando a creare una sorta di associazione di uomini per certi versi opposta alle normali definizioni sociali della città. Questo *Drinking Group*, nello spazio e nel tempo, mantenne una forte predominanza all'interno di tutto il mondo greco antico andando a rafforzare le relazioni di tipo extra-parentale<sup>1</sup>. È di certo una visione intrigante, ma che è stata anche criticata su alcuni punti<sup>2</sup>. La preminenza del simposio nella storia socio-antropologica della Grecia è indubbia, ma si riscontra l'impossibilità di ricondurre in questo termine associazioni maschili di diversa natura, pur se accomunate dal fatto di essere incentrate sul bere o il mangiare in comune.

A Sparta o a Creta l'organizzazione del banchetto è gestita direttamente dalla *polis*, in quanto soltanto i *politai* avevano la possibilità di parteciparvi. L'importanza del cibo è fondamentale: nei *phiditia* ogni singolo partecipante era tenuto per legge a contribuire, negli *andreia* cretesi era la città stessa che provvedeva ad imbandire il banchetto. Ad Atene, forse inizialmente anche per influenza dell'Asia Minore, più importante era l'iniziativa privata di singoli cittadini.

Se rilevante è indiscutibilmente il valore della riunione conviviale all'interno di gruppi non gentilizi come le eterie, l'allestimento di un simposio poteva nascere anche soltanto per celebrare

---

<sup>1</sup> Per questa discussione: MURRAY 1981; MURRAY 1983; MURRAY 1986.

<sup>2</sup> Si cfr. anche le acute critiche alle teorie di Murray di Lombardo (LOMBARDO 1989).

una vittoria ginnica o la fine di una guerra. Bastava cioè il desiderio di passare una serata in amicizia con persone gradevoli e un cratere colmo di vino per dare il via alla festa.

Verosimilmente istituzioni ritualizzate come quelle cretesi e spartane, nel loro carattere costitutivo, mantengono un legame con pratiche che dovrebbero avere una certa antichità; il simposio ateniese sembra tuttavia godere di una certa indipendenza, malgrado continui a conservare in alcune fasi elementi d'impronta culturale.

Rispetto poi ai banchetti, senz'altro tipicizzati, come i *phiditia* o gli *andreaia*, dove l'insieme degli uomini si caratterizza per la chiusura a membri estranei al gruppo eterico, il simposio ateniese risulta relativamente aperto a personaggi differenti, come nel caso di gente non invitata (*akletoi*) o invitata da persone terze. La spettacolarità che lo contraddistingue risulta poi un dato distintivo e, più che agli aristocratici banchetti omerici, lo riconduce a peculiarità conviviali differenti, come i sontuosi banchetti orientali<sup>3</sup>. Anche se, come si vedrà, elementi scenografici erano già in parte esistenti nei momenti successivi al banchetto degli eroi iliaci.

Anticipando un'analisi che verrà ripresa oltre, il banchetto greco può essere considerato come diviso in tre momenti diversi, la cena (il pasto vero e proprio), la consumazione del vino (il simposio in senso stretto: *sympinein* – bere insieme<sup>4</sup>) e la fase finale, quella del divertimento<sup>5</sup>. Le due fasi iniziali non sono che una preparazione a quello che è il vero fine del simposio, la *hedoné*, il piacere mentale e soprattutto fisico che viene acquisito dopo il raggiungimento dell'ebbrezza dionisiaca. La consumazione del vino prevede, oltre ovviamente la possibilità di gustare il buon sapore della bevanda, la capacità di rendere più sciolta la mente e cancellare i freni inibitori in modo da godere di un divertimento spensierato, che sconfinava spesso oltre il senso comune della moralità. Scopo ultimo del bere è quindi la gioia, godimento che tra le persone moderate viene raggiunto attraverso lunghe dissertazioni filosofiche, ma che tra i più perviene grazie alla partecipazione a giochi, danze, canti e, infine, con l'eros.

Ma tra la prima e la seconda-terza parte esiste una separazione che non è solo di tipo formale o terminologico, ma del tutto sostanziale. Il momento del divertimento era preceduto, si potrebbe dire quasi paradossalmente, da una fase dalle prerogative profondamente religiose. Finito il cibo, pulita la stanza e tolti i tavoli da mensa, venivano compiute le libagioni e si cominciava ad intonare il peana. Così, in quest'atmosfera ricca di sacralità, si dava inizio alla festa, il cratere era pronto per essere vuotato e le suonatrici prendevano posizione, pronte ad allietare i convitati fino a notte fonda.

---

<sup>3</sup> Si cfr. ad es. RATHJE 1991.

<sup>4</sup> Il termine simposio viene utilizzato per la prima volta da Alceo (70.3 e 368) e successivamente da Teognide (298, 496), si cfr: VETTA 1992, p. 177, nota 1.

<sup>5</sup> Per questa distinzione cronologica del simposio si veda MUSTI 2001, p. 7 e ss.

È questa la parte del convivio che più facilmente troviamo rappresentata nella ceramografia, dove spesso i convitati si lasciano catturare dal suono di un flauto o si dedicano al *kottabos*, il più famoso gioco da simposio. La riproposizione della beatitudine terrena acquista poi, a volte, un significato profondo che non è scindibile da un forte legame col mondo rituale e con l'escatologia, in un aspetto apparentemente paradossale che ricuce in sé il massimo piacere della vita col senso profondo della morte<sup>6</sup>. Un significato duplice che arriva automaticamente allo spettatore, da una parte “il mondano, dall'altro l'oltremondano”<sup>7</sup>.

D'altra parte la *kline*, il letto dei greci, spesso riccamente decorato, con ambiguità rappresenta per l'uomo antico uno strumento da utilizzare sia nei momenti di maggiore gaiezza della vita (mangiare, dormire, sesso), sia nell'ultima dipartita verso l'aldilà.

Questo lavoro si propone di presentare un quadro unitario degli intrattenimenti che facevano da contorno al simposio greco, ma che spesso ne erano il fine ultimo. Il simposio che si fa dunque spettacolo e in questa maniera sottolinea la distanza da forme conviviali tradizionalistiche. Un'usanza spettacolare che non si manifesta solamente in ambito privato, ma che è propria anche del pubblico, poiché i pasti rituali, alla maniera di quelli privati, erano caratterizzati da musiche, danze, e tutto ciò che poteva intrattenere la gente prima e dopo il momento focale della celebrazione<sup>8</sup>. Un tema particolare che, malgrado la ricca letteratura esistente sul simposio in generale, non è stato mai affrontato con sistematicità.

Lo studio si è servito delle fonti letterarie antiche e di quelle iconografiche. Soprattutto per l'epoca classica, grazie all'apporto della ceramografia attica, così attenta a questo aspetto del vivere, si è cercato di evidenziare le caratteristiche e i cambiamenti dell'intrattenimento da simposio, utilizzando una cronologia rigorosa dataci dai mutamenti stilistici delle raffigurazioni. A tale scopo è stato creato un *database* in cui è stata raccolta la ceramica attica con soggetto simposiale. Sono state poi aggiunte per completezza le raffigurazioni comastiche, ove vi sia la presenza di un simbolo che le leghi al simposio (vasi potori, letti ecc...), e i vasi corinzi, laconici e magnogreci con iconografie particolari.

L'immaginario del simposio, per citare il titolo della monografia di Lissarrague<sup>9</sup>, è molto vivo e presente nella cultura dei ceramografi che riproducevano in modo assiduo scene di convivi. L'attenzione dei pittori venne focalizzata però sull'intrattenimento, che con la sua frivolezza si opponeva al profondo senso religioso che è insito nella genesi del pasto comune. Dai soggetti da

---

<sup>6</sup> Si cfr: MAINOLDI 1989. D'altronde in Platone vi è una ricostruzione dell'oltretomba come festino perpetuo in cui i beati sono caratterizzati da un'ebbrezza senza fine (*Repubblica* 363c-d). Si cfr. anche BOTTINI 2005, pp. 27-28.

<sup>7</sup> TORELLI 1997, p. 135.

<sup>8</sup> Inoltre il momento dell'intrattenimento nei pasti pubblici e nelle feste sacre poteva durare anche un'intera giornata (VETTA 1996, pp. 202-203, si cfr anche CALAME 1982, in particolare pp. 9-16).

<sup>9</sup> LISSARAGUE 1989.



rappresentare, vennero dunque esclusi i peculiari riti d'apertura e, piuttosto che le libagioni, i ceramografi preferirono rappresentare le danze e i giochi.

La scelta delle raffigurazioni vascolari come linea guida è una decisione meditata. Le immagini delle pitture dei vasi sono ricche di particolari e ci trasmettono, seppure attraverso la lente delle convenzioni artistiche, un quadro variegato dei costumi della società greca antica. Un altro fattore rilevante, che ha determinato l'opzione quasi esclusiva dei vasi, è stata la possibilità di utilizzare un intero *corpus* di esemplari, raccolto attraverso lo spoglio del *Corpus Vasorum* e le ricerche sistematiche nell'Archivio Beazley on-line, con l'aggiunta di quei vasi trovati nella bibliografia specialistica più recente.

Inoltre bisogna precisare che le scene di simposio in Grecia sono presenti quasi solamente nella ceramica. Se ritroviamo, difatti, lo stesso motivo, o quello parallelo del banchetto, nei rilievi lapidei o nella coroplastica, di diversa natura appare il messaggio che viene trasmesso, finalizzato com'è ad evidenziare il forte legame con il mondo funebre. In questo caso si può parlare a buon diritto di "banchetto eroico", e si usa sovente per definire questa categoria il termine *Totenmahlreliefs*, in modo da sottolinearne l'appartenenza ad un tipo di rituale ctonio che risulta però quasi del tutto estraneo alle pitture dei vasi. Lo stesso accade per le terrecotte, il cui uso domestico è poco attestato, rispetto soprattutto a quello di dedica alle divinità inferie.

La ceramica attica è prodotta in un'epoca ben circoscritta, e, per quanto riguarda le figure nere e quelle rosse, copre un periodo di poco più di due secoli. Un arco cronologico abbastanza breve e controllabile, ma che è stato esteso quando ci si è occupati di specifiche fonti letterarie, in cui, nonostante evidenti anacronismi, rimangono echi del passato classico, retaggi di una tradizione letteraria consolidata, quella della letteratura da simposio diffusasi già in epoca arcaica.

Arduo è stato districarsi tra le definizioni utilizzate negli studi moderni, che variano frequentemente da autore ad autore. Principalmente bisogna evidenziare come il termine "banchetto" venga adoperato con disinvoltura, sia per tutto ciò che riguarda il pasto in comune sia per il momento del simposio. Nel nostro caso, si è preferito usare il solo "simposio" e in alcuni casi, ad esempio per le raffigurazioni quando erano presenti resti abbondanti di cibo sulla *trapeza*, ci si è avvalsi anche della definizione "banchetto". Ancora maggiore confusione nasce quando andiamo ad affrontare l'impiego della parola "komos". Si tende a definire "comastico" nella letteratura un fregio vascolare che presenta come soggetto una qualsivoglia danza. Ho cercato, invece, di eliminare dal *corpus* quelle rappresentazioni orchestiche dove non vi fosse un evidente richiamo al mondo conviviale<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Una metodologia che, seppur rigorosa, ha creato difficoltà, per esempio, nella consultazione dell'Archivio Beazley on-line, in cui spesso la definizione *komos* viene utilizzata per immagini che col simposio hanno poco a che

Il periodo preso in considerazione è l'epoca arcaica e classica, in un ambito geografico che comprende tutto il mondo greco ma che si sofferma soprattutto su Atene e, in misura minore, Sparta e Corinto, città per le quali esiste un numero maggiore di informazioni. È intorno alla seconda metà del VI secolo a.C. che infatti sembrano sorgere sia la poesia simposiale da una parte sia le raffigurazioni di convitati nella ceramografia. L'arco temporale è stato comunque esteso fino all'opera omerica, in cui certe pratiche usuali nelle epoche posteriori sembrano già attestate e consolidate o perlomeno *in fieri*<sup>11</sup>.

---

fare. Il problema sorgeva quando non erano presenti fotografie allegate alla scheda, e, non essendoci bibliografia di riferimento, diventava impossibile un controllo autoptico; si è preferito escludere questi esemplari.

<sup>11</sup> WECOWSKI 2004.

# LA DANZA

## COME INTRATTENIMENTO SIMPOSIALE



## 1.1 L'INTRATTENIMENTO SIMPOSIALE IN EPOCA OMERICA

L'immaginario della Grecia antica si è sovente distinto per un'attenzione non ordinaria ai particolari della vita sociale. I vasi figurati si trasformano in specchi il cui riflesso, pur se certamente distorto da convenzioni artistiche e iconografiche, rappresenta un ausilio imprescindibile alla ricostruzione di una pratica comunitaria come il simposio. Una ricerca che miri ad analizzare le origini dell'intrattenimento simposiale, troverebbe però impossibile l'utilizzo del bagaglio iconografico donatoci dai vasi, non essendo attestata nessuna raffigurazione a noi utile precedentemente al VII-VI secolo a.C. La conoscenza delle pratiche sociali di epoca più antica, e in particolare di età omerica, rimane ancora non integralmente acquisita, ma dalle informazioni disponibili comprendiamo come le istituzioni greche inizino allora la propria formazione e comincino ad assumere caratteristiche ben definite. L'*Iliade* e l'*Odissea* sono una fonte inesauribile di notizie che possono spesso risultare utili alla comprensione della nascita di certe istituzioni e costumi d'epoca posteriore. Il bere ed il mangiare comune hanno poi un'importanza particolare per la società omerica, il banchetto rappresenta il momento in cui si plasmano i ruoli, in cui si manifesta, e per questo si cristallizza, la rigida scala gerarchica di questo mondo arcaico. Per questo le ambientazioni conviviali sono molto attestate e raccontate con dovizia di particolari, attraverso di esse si concretizza la trasmissione del ricordo delle gesta. È questo il punto focale dell'etica eroica, che mantiene un peso preponderante, e quasi esclusivo, nelle scelte individuali dei personaggi raccontati.

Sappiamo che nei secoli più antichi i Greci non conoscevano l'uso del mangiare sdraiati<sup>12</sup>; nei banchetti si stava seduti e lo vediamo proprio attraverso le descrizioni di Omero<sup>13</sup>. La prima fonte a parlarci di banchettanti distesi è infatti Alcmane<sup>14</sup>, il quale a Sparta esalta una festa

---

<sup>12</sup> Nella società romana arcaica, così come in quella greca, non si conosceva l'uso di mangiare sdraiati. Non esisteva neanche un ambiente dedicato solamente al banchetto. Attraverso un passo di Ovidio, che probabilmente si rifà a Varrone, appare chiaro che i pasti venivano consumati seduti attorno al fuoco su degli sgabelli o su panchine costruite attorno ai muri (Ovidio, *Fasti*, VI, 301 e ss.). Sull'argomento: ZACCARIA RUGGIU 2003, pp. 29-36.

<sup>13</sup> Nell'*Odissea* troviamo i primi cenni riguardo l'uso del consumare i pasti sdraiati. Lo notiamo sia nella descrizione del modo di mangiare dei Proci, sia nei pranzi imbanditi da Circe agli eroi destinati ad essere trasformati in maiali. In questi casi, infatti, si fa menzione di *klismói* distinti dai *thronói*, vere e proprie sedie (*Od X 253*). Sembra quindi si possa pensare ad una posizione intermedia nel modo di desinare, a metà tra la posizione reclinata e l'essere seduti (MUSTI 2001, p. 20).

<sup>14</sup> Alcmane, fr 55 (Diehl), vedi: MURRAY 1991b, p. 226; NAFISSI 1991, pp. 206-226. Poco più tardi ritroviamo le testimonianze di due tra i più grandi lirici greci: Alceo e Saffo. Alla fine del VII sec. a.C. è databile un frammento di Saffo in cui si fa probabilmente menzione di un banchetto culturale prettamente femminile: ε)ν κλι/νηι μαλακhi

dove erano stati preparati sette letti conviviali su cui si sarebbero distesi i commensali<sup>15</sup>. Seppur in questa differenza culturale che specifica l'opera omerica come propria di una società più arcaica, possiamo trovare *in fieri* diverse caratteristiche che saranno poi tipiche del simposio arcaico e classico. Una di queste è proprio l'intrattenimento, il gioco, la danza, il lancio della palla, tutti passatempi che, come si osserverà, caratterizzavano il banchetto degli eroi.

Il mito<sup>16</sup> fa risalire, invece, al regno del re lidio Atys l'invenzione dei giochi e dell'intrattenimento, come risposta ad una carestia che stava imperversando. La popolazione riuscì a distrarsi per almeno diciotto anni grazie alle attività ludiche. I Lidi poi, durante la rotta verso l'Italia, fecero tappa in Grecia, dove diffusero la loro creazione. È interessante sottolineare come Ateneo di Naukratis per sfatare una tale leggenda, evidenzi l'importanza delle pratiche conviviali degli eroi omerici, che furono per lui i primi ad intrattenersi con i giochi, che praticavano costantemente durante i banchetti<sup>17</sup>.

Si osserva come già nella prima scena dell'*Odissea*, dove protagonisti sono gli uomini, nel momento in cui Atena appare nella casa di Odisseo sotto l'aspetto del capo dei Tafi Mente, l'attenzione si focalizza su di un gioco da banchetto, i dadi, a cui i Proci si dedicano; l'episodio è ambientato vicino ad un cratere in cui veniva mescolato del vino con dell'acqua per allietare gli animi:

Eu=(re d\$ a)/ra mnhsth=raj a)gh/noraj ! oi( me/n e)/peita

Pessoii=====si propa/roiqe qura/wn qumo/n e)/terpon

*E trovò i pretendenti superbi: con le pedine, davanti alle porte*

*Rallegravano il cuore*

(*Od.* I, 106-107, trad. it. G. Aurelio Privitera<sup>18</sup>)

Le pedine si chiamano dunque *pessoii*<sup>19</sup>, il gioco dovrebbe svolgersi con l'utilizzo di alcuni sassolini posti su di un'apposita tavola. Si trattava di un passatempo in uso anche in epoca arcaica, le cui regole non dovevano discostarsi molto da quelle dell'odierna dama<sup>20</sup>.

---

katakeime/non e)/mpleon o)/nta pi/nonta gluku/n oi/=non u/poprw/gont )e)pebi/nqouj (Saffo, V, 93, 22-24 cit. da DENTZER 1971, p. 245).

<sup>15</sup> GUARDUCCI 1966, p. 275.

<sup>16</sup> Erodoto, I, 94.

<sup>17</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, I, 19a.

<sup>18</sup> Tutte le traduzioni relative all'*Iliade* e all'*Odissea* sono del medesimo autore.

Pochi versi dopo, per sottolineare un'indole dedita solo alle cose effimere ed al divertimento, la scena ci mostra i pretendenti che, dopo aver mangiato e bevuto vino in abbondanza, si dedicano alla danza e al canto. Omero definisce questi ultimi, in modo per noi fondamentale, a)naqh/mata daito/j<sup>21</sup> (ornamento del banchetto), con parole quindi che sembrerebbero legare la danza al banchetto come cosa abituale. Potrebbe trattarsi di un'esibizione mista di canto e danza, che i Proci fanno eseguire a Femio, un cantore che non doveva certo rallegrarsi della possibilità di evidenziare le sue doti, dato che era costretto ad esibirsi. Non si riesce dai pochi versi a comprendere se siano invece i pretendenti stessi a danzare, accompagnati dal canto della cetra.

Istantaneamente, alla vista di questa scena, scatta il disprezzo di Telemaco, che contrappone la frivolezza di questo intrattenimento da banchetto alla sorte del padre, che lui pensa morto e insepolto<sup>22</sup>. Doveva poi trattarsi di un momento davvero di festa, se Atena lo paragona ad un banchetto nuziale (ei)lapi/nh ga/moj *Od.* I, 226), una situazione quotidiana insostenibile che stava portando la famiglia di Telemaco sul lastrico (*Od.* I, 250). I Proci, seppur contrastati dal giovane con un impavido discorso, continuano il convivio con danze e canti fino a notte, dopo si dileguano per andare a dormire nelle proprie case (*Od.* I, 421).

La presenza proprio della danza diventa chiaramente sintomo di dissolutezza, all'opposto viene descritta la corte del saggio Nestore in cui il convivio acquista un forte valore sacrale, parte fondamentale hanno le libagioni fatte agli dei; soprattutto si sottolinea il fatto che, bevuta una quantità giusta di vino, si vada direttamente a letto, senza quindi dar inizio alla parte ludica del banchetto<sup>23</sup>.

Ritroviamo l'atmosfera festosa del banchetto alla corte di Menelao, in questo caso la presenza di cantori e addirittura di acrobati (kubisthth=re) è giustificata dalle nozze del figlio del

---

<sup>19</sup> Ma anche Svetonio, *Peri Paidion*, 1, che descrive due tipi di pedine, *kuboi* e *pessoi*.

<sup>20</sup> Si veda la voce *Lusoria Tabula* della RE; Apione ci offre una ricostruzione del gioco in cui la veridicità storica risulta perlomeno dubbia: *I pretendenti che erano 108 – afferma- disponevano le biglie le une di fronte all'altra, di numero uguale per ogni lato, tanti quanti erano loro stessi. Ce n'erano dunque da un lato e dall'altro cinquantaquattro. In mezzo ad esse lasciavano poco spazio; in questo spazio intermedio mettevano una sola biglia, che chiamavano "Penelope", e ne facevano un bersaglio da colpire con un'altra biglia. Il prescelto per sorteggio la prendeva di mira. Se uno colpiva la Penelope e la sbalzava in avanti, metteva la sua biglia nel posto in cui si trovava la Penelope prima di essere colpita e spostata; e da lì, una volta sistemata di nuovo la Penelope nel posto in cui dopo il colpo si era venuta a trovare, gettava la sua biglia. Se la colpiva senza toccare nessuna biglia di altri giocatori, vinceva, e molte speranze aveva di sposare la regina* (Apione, *FGrHist* 616 F 36, in Ateneo, *Deipnosophisti*, I, 16f, trad. it. A. Marchiori)

<sup>21</sup> *Od* I 152.

<sup>22</sup> *Od*, I, 156 e ss.

<sup>23</sup> L'atteggiamento pio di Nestore è sottolineato da Omero più volte, le libagioni che precedono il banchetto sono dedicate sia a Poseidone sia ad Atena, riconosciuta nel compagno di Telemaco dal saggio acheo. Inoltre la conclusione del banchetto viene seguita la mattina dopo dal sacrificio di una giovenca di un anno (*Od.* III, 390 e ss).

re che si stanno svolgendo nella reggia<sup>24</sup>. Telemaco e il figlio di Nestore trovano una magnifica accoglienza a Sparta, vengono ricevuti e fatti sedere proprio accanto al re, quando ancora i loro nomi non erano stati resi noti. Era difatti uso presso le genti omeriche non svelare l'identità degli ospiti fino alla fine del banchetto; in questo modo, si dimostrava una sincera ospitalità (che è sacra Zeus) verso i nuovi giunti.

Si passa poi alle peregrinazioni del protagonista. Dopo l'ordine divino, Odisseo può andar via dall'isola di Calipso, raggiungendo, in seguito a mille pericoli, la terra dei Feaci. Anche qui, come nelle precedenti peregrinazioni in cui protagonista era Telemaco, l'arrivo al palazzo coincide col momento del banchetto<sup>25</sup>. Non vi è presente però né il canto né la danza, non vi è quindi nessun intrattenimento, trattandosi di un normale pasto comune cui partecipano tutti i più nobili tra i Feaci. Degno di nota è però evidenziare come il racconto delle avventure di Odisseo avvenga successivamente al pasto, nel momento in cui le ancelle tolgono gli utensili da banchetto, uno svago degno sostituto del solito intrattenimento<sup>26</sup>.

Il giorno successivo Alcinoo offre un banchetto per onorare Odisseo, e comanda di chiamare il cantore Demodoco ad allietare il convito col suo canto. Il suono della cetra è dallo stesso re feace descritto come ornamento e compagno del banchetto (*fo/rmiggo/j daiti sunh/oro/j e)sti qalei/\$ Od. VIII, 99*)<sup>27</sup>, anche se momento successivo al pasto ed alla bevuta stessa<sup>28</sup>.

Finita l'esibizione canora, i Feaci organizzano vari giochi di abilità, come il pugilato, la corsa o il lancio del disco; siamo davanti ad una vera e propria festa, che nascendo dal banchetto si sviluppa poi in una serie di lunghi ludi i quali, oltre ad celebrare l'ospite, mettono in evidenza la bravura degli abitanti del luogo. Alcinoo esalta la propria terra anche per le ricche e frequenti feste, in cui non mancano mai la cetra e la danza:

ai)ei d` h(mi=n daij te fi/le kiqarij te xoroi

---

<sup>24</sup> *Od. IV, 18*. Ed è anche questa la prima citazione dell'uso di acrobati per intrattenere i convitati. Uso che in epoca classica sarà molto diffuso come vedremo in seguito. Il secondo banchetto descritto nella reggia di Menelao, quello imbandito poco prima della partenza di Telemaco, non include spettacoli d'intrattenimento, forse a causa della tempestiva richiesta di partenza del figlio di Odisseo (*Od. XV, 92 e ss.*)

<sup>25</sup> *Od. VII, 136 e ss.*

<sup>26</sup> Si cfr: GROTANELLI 1981, p. 129.

<sup>27</sup> Nel libro diciassettesimo, quando ormai Odisseo è approdato ad Itaca e si appresta ad entrare di nuovo nel suo palazzo, ancora una volta così si parla della cetra: *e)n de/ te fo/rmiggc h)pu/ei, h)/n a)/ra daiti qeoi poiesan e)tairhn* (*Risuona la cetra, che gli dei hanno fatto compagna del pasto, Od. XVII, 270-271*). Con queste parole l'eroe non fa che confermare il fatto che il banchetto omerico non solo prevedeva l'uso dell'intrattenimento musicale (e quindi anche del canto e della danza che ad esso si accompagnano) ma che questo stesso era necessario e insito nella natura stessa del convivio.

<sup>28</sup> Spesso viene sottolineato come il momento del canto sia successivo a quello del banchetto; in epoca arcaica d'altronde questa successione viene mantenuta, l'intrattenimento, sia esso canto o danza, avviene durante il consumo del vino.

*Sempre ci è cara la cetra, le mense e le danze (Od. VIII 248).*

Subito la danza diventa la protagonista della festa, i migliori danzatori feaci si esibiscono per Odisseo (*Od. VIII, 250 e ss.*) accompagnati dal canto di Demodoco. Alio e Laodamante, i più abili tra loro, eseguono una danza che sembra molto simile alla nostra ginnastica ritmica, essendo accompagnata da figure e da lanci eseguiti con la palla<sup>29</sup>. Dioscuride, in Ateneo, ci descrive lo svolgimento della danza: i giovani si alternano nell'esibizione, alcuni stanno fermi in piedi e battono il tempo con il dito indice durante i movimenti degli altri<sup>30</sup>.

Quanto sia frequente il libare insieme e quanto sia questo legato alla voglia di lasciarsi intrattenere dalla melodia del canto dell'aedo, lo conferma ancora Alcino, il quale parlando con Odisseo afferma:

ο (/ssoi e)ni mega/roisi gerou/sion ai)/qopa oi=non, ai)ei pinet'  
e)moi=sin, a)koua/zesqe d' a)oidou=<sup>31</sup>

*Voi che sempre bevete in casa mia vino scuro, il vino destinato agli anziani, e ascoltate l'aedo*<sup>32</sup>

Odisseo omaggia l'aedo offrendogli della carne, egli è infatti cosciente dell'importanza di questa figura centrale; in un'epoca di eroi, Demodoco rappresenta il veicolo attraverso il quale l'itacense può acquisire la gloria tanto ambita. L'eroe onora dunque il cantore "sopra tutti i mortali" poiché ispirato dalle Muse e da Apollo e gli chiede di narrare proprio la fine di Troia, quasi a voler confermare la necessaria funzione del canto per la trasmissione del ricordo delle sue personali gesta eroiche<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> La danza con la palla era molto diffusa in Grecia, i movimenti armonici mettevano in evidenza il bel corpo di chi la eseguiva (si cfr: LICHT 1983, p. 107).

<sup>30</sup> Dioscuride fr. 39 Weber, in Ateneo, *Deipnosofisti*, I, 15c. Non si può non sottolineare anche il valore paideutico che si associa alla danza dei giovani Feaci. Una prova di abilità giovanile vissuta come iniziazione, un rito che porterà gli efebi verso l'età adulta, verso l'amore e la guerra, ovvero Afrodite ed Ares, le divinità cantate da Demodoco durante la danza.

<sup>31</sup> Il giorno dopo ancora, per l'ennesima volta, viene allestito un gran banchetto. Nei pochi giorni tra i Feaci Odisseo ha quindi partecipato a numerosi pasti comuni. Potremmo quasi affermare che l'intero episodio dell'eroe tra i Feaci è ambientato nella sala da convito (forse a voler mostrare la ricchezza di questo popolo) dove tra l'altro lo stesso Odisseo racconta gran parte della sua storia passata.

<sup>32</sup> *Od. XIII, 8-9.*

<sup>33</sup> Il racconto che viene cantato è quello dello stratagemma del cavallo con cui si conquistò la città di Troia. Odisseo si commuove a tal punto da dover interrompere l'aedo e svelare la propria identità (*Od. VIII, 470 e ss.*).



Grottanelli sottolinea la straordinaria durata del banchetto finale presso i Feaci, che viene raccontato in 5 interi canti, dall'VIII al XII, una lunghezza giustificata dai racconti del protagonista che riempiono la gran parte dei canti citati<sup>34</sup>.

Siamo in presenza ovviamente di una pratica elitaria, nel senso che l'usanza di allietare i convitati con racconti o danze non può che essere presente solo nelle corti più ricche. Così per contrasto molto parco è il banchetto che Eumeo offre a Odisseo, celato nelle sembianze di un vecchio<sup>35</sup>.

Ad intrattenere gli ospiti, tutti porcai, si offre lo stesso Odisseo. Dopo aver bevuto abbastanza vino, l'eroe, ormai per sua stessa ammissione più spigliato a causa della bevanda alcolica, racconta storie legate alla vicenda di Troia (*Od.* XIV, 462). Che la lingua fosse più sciolta a causa del vino e il bere spingesse a dir cose che in altre circostanze sarebbero state taciute, viene sottolineato anche in *Od.* XVIII 325 e ss. e 389 e ss.

In questa precisa circostanza Odisseo dà un giudizio morale sul comportamento del convitato che esagera nel bere; egli, infatti, può trasformarsi in intrattenitore, cominciare a cantare e a danzare per i compagni<sup>36</sup>. L'uomo savio deve poter frenare i propri istinti, bere con moderazione e non spingersi oltre ciò che la comune decenza considera lecito. Così l'eroe afferma: "Il vino mi eccita, che rende folli e spinge anche il savio a cantare, e a ridere stolidamente e lo scioglie alla danza e ispira parole che sarebbe anche meglio non dire"<sup>37</sup>. L'adeguatezza di comportamento di chi mantiene una certa *charis* nel bere, deve essere mostrata dunque anche dai semplici porcai, similmente ai nobili Achei<sup>38</sup>.

Odisseo torna finalmente nel proprio palazzo e la prima cosa che l'accoglie è il suono della cetra di Femio che allietta il banchetto dei Proci e che l'eroe sente dall'esterno<sup>39</sup>. Così come questo sontuoso banchetto comincia attraverso la caratterizzazione dell'intrattenimento canoro così ancora finisce con l'immagine di una festa in cui si danza e si canta: οἱ δ' ὀρχηστούεσσι καὶ ἀοιδῶσιν ἐτέρποντο (con la danza e col canto si divertivano), e questo vero e proprio festino, ugualmente a quello che accadrà nel simposio greco arcaico e classico, si protrae fino a sera tardi<sup>40</sup>.

Si arriva così alla fine del poema, in cui si descrive la vendetta di Odisseo sotto le mentite spoglie di un mendicante. A conferma dell'importanza dell'ambientazione conviviale, presente

---

<sup>34</sup> GROTANELLI 1981, p. 130.

<sup>35</sup> *Od.* XIV, 414.

<sup>36</sup> Questo passo è analizzato in modo minuzioso anche da Plutarco in *Conversazioni a tavola* III, 1.

<sup>37</sup> *Od.* XIV, 463-466.

<sup>38</sup> BIELOHLAWEK 1940, p. 17 e ss.

<sup>39</sup> *Od.* XVII, 262. Si confronti la nota 27 col commento di Odisseo.

<sup>40</sup> *Od.* XVII, 605.

costantemente in tutta l'opera, l'uccisione dei Proci avviene proprio durante il banchetto, quasi a contrastare questo momento di gaudio col presagio di morte che incombe sui pretendenti<sup>41</sup>. Lo stesso gioco dell'arco, in cui tutti, compreso il medicante Odisseo, si cimentano, potrebbe anche essere visto come un particolare gioco da banchetto. La somiglianza non si ferma al fatto che esso sia una gara di abilità svolta tra una coppa di vino ed un'altra, ma si estende al premio che si concretizza in Penelope, quasi un antecedente dei ludi da simposio della Grecia arcaica il cui scopo ultimo era quello di conquistare la donna più bella presente in sala.

L'Iliade, con le sue descrizioni di battaglie, offre certamente meno esempi; quelli presenti sono però spesso di fondamentale importanza. È già il libro I a fornirci la prima scena interessante: Odisseo riporta Criseide a casa, per placare la furia di Apollo si imbandisce un banchetto; una volta mangiato, si dà inizio alla festa, si distribuisce il vino e si comincia a cantare il peana fino al tramonto, finché tutti andranno a dormire<sup>42</sup>. Si tratta quindi di una festa sacra in cui il canto diventa protagonista<sup>43</sup>. Questo momento di allegria fa da *pendant* a quello successivo tra gli dei dell'Olimpo. Anche lì un banchetto non può chiamarsi tale se non è accompagnato da un intrattenimento; ad allietare col proprio canto e il suono della cetra è ovviamente Apollo, aiutato in questo compito dal canto soave delle Muse<sup>44</sup>.

L'atmosfera è però guastata da un litigio che avviene tra Zeus ed Hera, sventato in tempo da Efesto che si improvvisa coppiere, tra le risate degli astanti. Non vi è divinità infatti maggiormente lontana dalla figura ideale di coppiere (di solito bello e giovane come Ganimede) del dio artigiano, la cui altissima abilità di creatore non va sicuramente di pari passo col suo aspetto fisico, brutto e claudicante. Efesto, come suggerisce Pellizer, “rovescia

---

<sup>41</sup> Quello del contrasto tra morte e gaudio è un *topos* diffuso, rappresentato anche da un altro esempio nell'epica omerica. Lo ritroviamo, infatti, nel libro XXIV dell'*Iliade*, in cui si descrive la tragedia causata dalla morte e dello scempio del corpo di Ettore reclamato dal padre Priamo. A questa drammatica scena si contrappone la baldanza di un Achille dedito al banchetto (si veda FHER 1996, p. 818 e ss.). Interessante aggiungere che un frammento di Aristofane (Fr. 696 2-4 Kassel Austin) ci attesta la presenza di danzatori frigi al seguito di Priamo, questi probabilmente eseguirono *schemata* per addolcire il Pelide e convincerlo a restituire il cadavere (una tradizione che sembra risalire all'opera eschilea perduta “Il riscatto di Ettore” detta anche, appunto, “I Frigi”).

<sup>42</sup> *Il. I*, 458 e ss.

<sup>43</sup> In questo passo, come in molti dell'Odissea, Omero usa la frase formulare (au)ta/r e?pei po/sioj kai e)dhtu/oj e?c e)/ron e)/nto cioè “quando furono sazi di cibo e bevande” (*Il. I*, 469). Questo potrebbe suggerire un momento distinto dal solo mangiare, uno spazio dedicato al canto o alla danza accompagnati dal vino.

<sup>44</sup> *Il. I*, 601 e ss. Il simposio divino secondo Musti pur mantenendo lo stesso legame mangiare in comune-bere in comune- felicità risulta statico poiché manifestazione di ruoli, contrapponendosi in questo al banchetto umano che è manifestazione di bisogni (MUSTI 2001, p. 12). Il simposio umano risulta uno svago dalla guerra e dai problemi politici; un modo di divertirsi che però rinsalda i legami sociali all'interno di una comunità. Il simposio divino fa sempre da contorno alle riunioni degli dei olimpici, quasi uno sfondo fisso che ci ricorda l'eterno piacere in cui essi vivono, lontano dai mali terrestri dei mortali. Non serve a loro che mali non hanno, come sempre Musti scrive, liberarsi da un dolore attraverso un festoso convito (MUSTI 2001 p. 13).

col suo agire le norme del corretto festino”, andando a svolgere un ruolo non suo, che nell’immaginario della Grecia è solitamente assolto da un efebo di bell’aspetto e agile<sup>45</sup>.

Un passo interessante è presente anche in II, 123-130, in cui Agamennone, per dimostrare la superiorità numerica degli Achei, ricorre ad un esempio da simposio, paragonando i Troiani a coppieri e gli Achei a invitati. La scelta di questo particolare esempio sembra attestarci che la figura del coppiere fosse consuetudinaria e quindi indirettamente anche la pratica del bere insieme<sup>46</sup>.

Altra ambientazione conviviale è quella del libro IX, l’ambasceria di Fenice, Odisseo e Aiace alla tenda di Achille per propiziare il ritorno alla guerra dell’eroe. Al loro arrivo gli Achei trovano il Mirmidone intento a suonare la lira, in compagnia del giovane Patroclo, per calmare la propria ira attraverso il canto di gesta eroiche<sup>47</sup>. S’intravede un complesso scambio di ruoli, in cui chi dovrebbe essere in realtà il personaggio cantato si trasforma nel cantante; il Pelide è poi l’eroe per eccellenza dedito alla gloria e al mantenimento del ricordo. All’arrivo degli ambasciatori Achille fa subito preparare un banchetto e distribuisce il vino da un grande orcio, dando una coppa ciascuno agli Achei<sup>48</sup>. L’ambientazione è notturna, tanto che, finiti i discorsi, Achille fa preparare un letto a Fenice, il quale rimane a dormire nella tenda<sup>49</sup>.

Omero si sofferma a lungo nella descrizione di questo episodio, elencando particolari, come la miscela del vino o la distribuzione dei posti, precedentemente sempre evitati. Lo scopo del poeta è di evidenziare l’atmosfera conciliante creatasi nella tenda, in contrasto con ciò che fuori di essa avveniva: battaglie, duelli, morti<sup>50</sup>.

Le lunghe scene di battaglia non lasciano, infatti, spazio al riposo; così che nessun momento è dedicato al banchetto fino al libro XVIII, dove la digressione dedicata allo scudo creato da Efesto ci restituisce la descrizione di una gran festa<sup>51</sup>. Vi sono nozze *gamoi* e banchetti *eilapinai*, e anche questi ultimi si trasformano in festa grazie ai danzatori, ai flauti e alle cetre (*auloi* e *formigge*) che caratterizzano un’atmosfera gioiosa.

---

<sup>45</sup> si cfr. PELLIZER 1987, p. 100.

<sup>46</sup> Si cfr. WECOWSKI 2004, p. 627.

<sup>47</sup> *Il. IX*, 185 e ss.

<sup>48</sup> *Il. IX*, 203-205. Questa stessa coppa è alzata da Fenice che intona un brindisi ad Achille; il gesto segna l’inizio della missione diplomatica; subito dopo il saluto, infatti, il vecchio amico dell’eroe comincia a descrivere i doni che Agamennone offre per convincere il più grande guerriero degli Achei a tornare a combattere (*Il. IX*, 225 e ss.).

<sup>49</sup> *Il. IX*, 615-619.

<sup>50</sup> BIELOHLAWEK 1940, p. 12 e ss.. Vetta evidenzia che in questa ambasceria viene esaltata proprio la contrapposizione guerra-simposio, come momenti distinti che uniscono un’unica classe (quella aristocratica-guerriera) (VETTA 1983, p. XLII e ss.). È un passo importante, come si è visto, anche per la storia della musica e il rapporto che gli antichi avevano con essa, essendo Achille intento a cantare poemi eroici con la lira.

<sup>51</sup> *Il. XVIII*, 478 e ss.

Un gruppo di fanciulle coronate d'edera danza insieme a dei ragazzi dalle ricche tuniche, dalla pelle luccicante come olio e dalle spade dorate; completano la scena due acrobati impegnati in portentosi volteggi che danno inizio alla festa. L'immobilità dello scudo fa da contrasto alla dinamicità della scena; in particolare la danza delle fanciulle è un *choros*, identica alla famosa *geranos* che eseguirono i giovani al seguito di Teseo sbarcato a Delo. Una danza definita *anamix*, in cui, cioè, i due sessi si mescolano per dare vita ad una spettacolare coreografia<sup>52</sup>.

Malgrado la presenza costante del banchetto in Omero, non si può non notare come esso si differenzi dal simposio greco. Il Von der Mühl arrivò addirittura ad affermare che Omero non conoscesse il simposio, legando questa sua ignoranza al fatto che sia nell'Iliade che nell'Odissea non è mai presente Dioniso, dio del bere per eccellenza, e quindi necessario alla realizzazione del convivio<sup>53</sup>. Un pensiero che si faceva forte degli insegnamenti del Wilamowitz, il quale riconosceva l'estraneità di Dioniso al *pantheon* greco almeno fino all'VIII secolo a.C., quando venne infine introdotto da genti barbariche<sup>54</sup>.

Si riscontravano inoltre delle incongruenze forti col simposio greco, ad esempio la presenza delle donne, la posizione assisa e la compresenza del bere e del mangiare senza che vi fosse una distinzione di tempo<sup>55</sup>.

Già il Bielohlawek però si accorse che una separazione tra momenti differenti esisteva anche nel banchetto omerico. Una parte successiva a quella del *deipnon* sembra infatti essere dedicata al solo bere e alla conversazione<sup>56</sup>.

Sicuramente forti sono le differenze che si notano leggendo il banchetto che Omero descrive nei suoi poemi e quello invece che conosciamo dagli scritti di Senofonte, Platone e dalla rappresentazione che la ceramica ci tramanda. Analizzando però i passi riportati, si nota come un momento distinto esisteva, un momento che Omero introduce sempre attraverso la frase formulare "e quando furono sazi di bere e mangiare" che ricorre continuamente alla fine di un pasto. Lo spazio successivo al banchetto è caratterizzato certamente dalla presenza del bere come azione fondamentale, ma anche dall'intrattenimento che era ornamento del simposio stesso<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> LAWLER 1964, pp. 45-47.

<sup>53</sup> VON DER MÜHLL 1976, pp. 483 e ss.

<sup>54</sup> WILLAMOWITZ 1932, p. 61. Questa teoria è stata superata soprattutto dopo il rinvenimento del nome di Dioniso in alcune tavolette micenee. A questa testimonianza archeologica sembra essere da supporto un passo di Tucidide, che ci testimonia l'antichità remota delle Antisterie, tra le più importanti feste ateniesi dedicate a Dioniso (II, 15, 3-4) (Si tratta comunque di un problema complesso e non affrontabile in questa sede, si consulti PRIVITERA 1970, pp. 13 e ss.).

<sup>55</sup> Per questa discussione si veda anche COLESANTI 1999, pp. 41 e ss.

<sup>56</sup> BIELOHLAWEK 1940, p. 13.

<sup>57</sup> La presenza di questo momento dedicato solo al bere è stata già notata dal Vetta che lo riconosce anche come "momento specifico di attività di intrattenimento" (VETTA 1983 p. XLII e ss).

Ed è proprio l'intrattenimento ad essere a mio parere la linea di unione tra il simposio omerico e quello propriamente greco. Esso infatti differenzia il convito greco dal semplice mangiare in comune, è un superfluo che diventa necessario, non soltanto creando l'atmosfera adatta per una riunione, che comunque non può che essere gioiosa, ma rende riconoscibile la stessa distanziandola dal normale cibarsi proprio di tutti i giorni. Quando Omero afferma che la cetra è costante compagna del banchetto<sup>58</sup>, non fa che sottolineare come la pratica di intrattenere durante il convivio fosse non solo frequente ma praticamente necessaria<sup>59</sup>. Oltretutto, in questo modo, il banchetto diventa il veicolo principale della trasmissione del ricordo, essendo esso proprio dei canti epici<sup>60</sup>.

Proprio questo giustifica il continuo utilizzo dell'arte dell'aedo, una necessaria presenza che nutre le aspirazioni degli eroi; il cantore diventa, infatti, un veicolo indispensabile per trasmettere la memoria delle gesta compiute, l'unica possibilità di divenire immortali. Non importa morire giovani, non importa in generale quando morire, ma come morire; quello della "bella morte" è un tema diffuso che nessun senso avrebbe senza gli aedi, sono loro che attraverso il banchetto ne diffondono la gloria<sup>61</sup>.

Da un punto di vista strettamente tecnico notiamo che gli unici strumenti adoperati sono quelli a corda. In particolare la *phorminx*<sup>62</sup>, suonata sia da Demodoco che da Femio nei passi citati; è proprio all'abilità dei suonatori di questo strumento che viene paragonata l'arte di tendere l'arco di Odisseo in *Od. XXI,406*<sup>63</sup>. Sono poi gli strumenti a corda che in epoca greca vengono tenuti in maggiore considerazione, il suonarli non impedisce alla voce di poter cantare e si può quindi accompagnare musicalmente il racconto di gesta eroiche, alla maniera di Achille. Il flauto invece è uno strumento più volgare, le guance si gonfiano deformando il viso e le parole non possono uscire "dal recinto dei denti"<sup>64</sup>.

---

<sup>58</sup> *Od.*, XVII 270-271. Per l'analisi del ruolo dell'aedo nel mondo omerico si veda anche ERCOLANI 2006, in particolare le pp. 125-148.

<sup>59</sup> Come abbiamo precedentemente analizzato, l'intrattenimento più diffuso nell'Odissea è quello dell'aedo, il quale raccontava sia miti di eroi e dei, sia gesta eroiche contemporanee. Così accade ad esempio durante il banchetto dei Feaci in cui Demodoco (*Od. VIII*, 99 ess.) canta la guerra di Troia conclusasi non molti anni prima. Colesanti, su suggerimento di Vetta, afferma che probabilmente Omero preferiva non fermarsi alla descrizione dei particolari del banchetto, essendo esso non interessante quanto uno scontro in guerra. Sarebbe stato troppo umano descrivere gli eroi presi dai piaceri della tavola (COLESANTI 1999, pp. 48). Questa opinione, seppur in parte condivisibile soprattutto per l'Iliade, sembra incompatibile con il fatto che quasi tutti gli episodi dell'Odissea abbiano come sfondo un convito.

<sup>60</sup> DETIENNE 1983, p. II.

<sup>61</sup> Sull'argomento: VERNANT 2007.

<sup>62</sup> Da questo strumento derivano poi gli strumenti a corda della Grecia arcaica e classica, la lira, il *barbyton*, la cetra e la *kithara*: si cfr. SARTI 2003, p. 47.

<sup>63</sup> Molto raramente la *phorminx* è sostituita dalla *kitharis*, come quando viene suonata dall'aedo Femio (*Od. I,153*): si veda COLESANTI 1999 pp. 134-135.

<sup>64</sup> Crizia così scrive di Anacreonte: "Teo condusse nell'Ellade il dolce Anacreonte, che un tempo compose canti di donne, anima dei simposi, seduzione delle donne, nemico dell'aulo, amante della lira" (fr. 8 Diehl=181 Gentili, trad.

L'intrattenimento non si limita solamente al canto dell'Aedo, il canto di Demodoco presso i Feaci è accompagnato, infatti, dai danzatori, addirittura da due acrobati a Sparta<sup>65</sup>. Danzatori e acrobati sono caratteristici del simposio greco (si ricordi ad esempio la celebre acrobata del *Simposio* di Senfonte<sup>66</sup>), e pur se per l'epoca omerica si deve pensare ad una sorta di danza mimica, più che a un gioco di equilibrio<sup>67</sup>, non si può non sottolineare la somiglianza con le pratiche successive, cosa che ci indirizza verso un'atmosfera festosa tipicamente conviviale.

Non si comprende se anche i convitati si divertissero a danzare o se si accontentassero della vista di intrattenitori professionisti. Omero non specifica quasi mai il soggetto dell'azione, limitando le informazioni a nostra disposizione a frasi come quelle precedentemente ricordate (*con la danza e col canto si divertivano, Od. XVII 605*); rimane dunque l'incertezza su chi sia a cimentarsi nel ballo.

Forse però la situazione che meglio si coniuga con la visione che ci tramanda la Grecia del simposio è quella dei Proci. Essi, infatti, vivono in un'eterna festa, dissipando i beni di Odisseo, e trovano sempre un modo di intrattenersi<sup>68</sup>. Così Odisseo diventa per loro un nuovo intrattenitore e, seppure in odio ai più, soprattutto per la sua condizione di mendicante, diverte i convitati affrontando una lotta con Iro<sup>69</sup>. Al vincitore della disputa si darà in premio della carne e il privilegio di avere l'esclusiva di mendicare tra i Proci.

Anche la prova dell'arco, come detto, può essere annoverata, seppur in modo particolare e con la dovuta prudenza, tra gli intrattenimenti da banchetto. Non solo, il gioco ha uno svolgimento *epidexia*, cioè da sinistra verso destra, un modo notoriamente usato nei simposi per il passaggio della coppa comune<sup>70</sup>. Lo stesso Antinoo che organizza il ludo dice:

o)/rnusq' e)ceihj e)pide/cia pa/ntes e(tai=roi, a)rca/menoi tou= xw/rou,  
o(/qen te/ per oi)noxoeu/ei

---

it. D. Musti). Vi si nota una preferenza per la lira, considerata più nobile poiché strumento a corda (sul passo si legga anche VOX 1990, pp. 94-97).

<sup>65</sup> Non soltanto nell'Odissea, anche nell'Iliade vi è la presenza acrobati, precisamente nella descrizione dello scudo di Achille (*Il. XVIII, 590-605*).

<sup>66</sup> X. *Smp*, II, 22.

<sup>67</sup> COLESANTI 1999 pp. 137-138.

<sup>68</sup> Così scrive Ateneo di Naukratis riguardo ai Proci: "Ad esempio il simposio dei pretendenti potrebbe essere quello tipico dei giovani che gozzovigliano tra i fiumi di vino e gli amori" (Ateneo, *Deipnosophisti*, IV177b, trad. it. Leo Citelli).

<sup>69</sup> *Od. XVIII, 36 e ss.*

<sup>70</sup> WECOWSKI 2004, pp. 629 e ss.

*Compagni, alzatevi tutti in fila da destra, iniziando da dove si inizia a mescere il vino*<sup>71</sup>

portando quindi come esempio la mescita del vino che aveva anch'essa in epoca omerica un andamento *epidexia*.

In questo particolare caso dell'ultimo banchetto dei Proci, Odisseo è stato riconosciuto dal Fehr come il primo *akletos* della storia<sup>72</sup>. *Akletoi* (letteralmente i "non chiamati") erano chiamati quei personaggi che si intrufolavano nei simposi alla ricerca di cibo e che, non avendo nessuna arte né bellezza d'aspetto, cercavano di ripagare ciò che racimolavano con improvvisate buffe esibizioni<sup>73</sup>. La loro presenza, similmente a quella di Odisseo tra i pretendenti, non solo rallegrava l'atmosfera (le caratteristiche maggiori degli *akletoi* erano la voracità, l'essere beoni e scansafatiche), ma (per confronto reciproco) elevava ad un livello del tutto superiore i convitati<sup>74</sup>.

I passi riportati ci confermano che in fin dei conti lo scopo ultimo del banchetto omerico era il piacere, e per raggiungere tale scopo, come si è visto, si ricorreva all'utilizzo di modi di intrattenimento differenti. Odisseo afferma nell'apertura del libro IX (*Od.* IX, 5-11) che la gioia più grande si ha quando si è in un convito, tutti con animo leggero, mangiando e bevendo vino mentre l'aedo canta. Questo passo, che evidentemente godeva di una certa notorietà, è utilizzato da Platone nella *Repubblica* (III 390b) per dimostrare quanto la poesia possa corrompere i giovani portandoli lontano dalla moderazione che ad ogni buon cittadino si confà. Anche Ateneo fa riferimento al passo (*Deipnosophisti*, XII 513d) nella sua dissertazione sul piacere, affermando che Omero precorse Epicuro nella sua dottrina.

Per concludere, si è affermato all'inizio di questa breve trattazione che non ci possono essere d'aiuto le immagini nella ricerca di una ricostruzione dell'intrattenimento simposiale in epoca omerica. Questo è significativamente vero ma, nella sporadica attenzione dei ceramografi più tardi, un ancor più raro esempio ci è dato da una *phiale* del Pittore di Brygos, il quale rappresenta proprio il banchetto finale dei Proci<sup>75</sup>. Purtroppo non è che un frammento, in cui spicca la testa decapitata di Leiodes, nell'atto di rotolare a terra. Ovviamente il pittore tradusse l'immagine con gli occhi di un abitante di Atene dell'inizio dell'epoca classica, non è possibile quindi trovare aiuto nella ricostruzione dei costumi conviviali di epoca omerica.

---

<sup>71</sup> (*Od.* XXI, 142-143.

<sup>72</sup> FERH 1990, p. 185 e ss.

<sup>73</sup> FERH 1990, p. 185.

<sup>74</sup> FERH 1990, p. 186.

<sup>75</sup> BAGLIONE 1998, p. 134, fig. 8.





## Appendice

### Intrattenimento simposiale in Omero

#### Odissea

TIPO DI INTRATTENIMENTO	LIBRO	VERSI
DANZA	I	150
	IV	15-19
	VIII	250-380
	XVII	605-606
ACROBATI	IV	15-19
CANTO	I	150
	IV	15-19
	VIII	62-87
	VIII	250-380
	XVII	260-263
	XVII	606-606
PEDINE	I	106-107
GARE D'ABILITÀ	VIII	97-131
	XXI	68-434
LOTTA	XVIII	35-111

#### Iliade

TIPO DI INTRATTENIMENTO	LIBRO	VERSI
DANZA	XVIII	491-495
	XVIII	590-605
ACROBATI	XVIII	590-605
CANTO	I	472-474
	IX	185-193

## 1.2 PADDED-DANCERS, OVVERO LA PRIMA IMMAGINE DELLA DANZA COME INTRATTENIMENTO DA SIMPOSIO

“Contemporaneamente alla prima formazione dell’universo nacque anche la danza, comparsa insieme con Eros l’antico” così Luciano di Samosata descrive la nascita della danza<sup>76</sup>, un’arte che affascina ma che produce anche feroci condanne, eppure ci distanzia dagli animali che non possiedono il ritmo, invenzione dell’ingegno umano e allo stesso tempo pura istintività<sup>77</sup>. La danza, il ritmo, le movenze armoniose e cadenzate delle membra, secondo alcuni, rappresentano la prima forma artistica che i Greci conobbero, nata prima ancora della musica e della poesia, a cui la danza è legata indissolubilmente<sup>78</sup>.

La mitologia<sup>79</sup> ci racconta come Rea nascose il figlio Zeus al padre Crono, il quale usava divorare i propri figli il giorno stesso della nascita, offrendogli in sostituzione un’inanimata pietra, fasciata come un pargolo. Le urla del bambino, che avrebbero potuto svelare l’ingegnoso stratagemma, furono coperte dai Cureti, ai quali la dea donò l’arte della danza; si mossero così a ritmo, sbattendo scudi e lance per creare un gran frastuono: è la prima danza dell’antica Grecia, è già una danza in armi<sup>80</sup>.

Nell’immaginario contemporaneo la danza è associata spesso alla gioia e al divertimento, ciò a causa della natura frivola che in generale attribuiamo ad essa, salvo forse poche eccezioni tra cui la danza classica e le sperimentazioni visive. Non così era però nell’antichità. I Greci danzavano sempre, non vi erano limiti di occasioni, persino la morte di una persona cara veniva celebrata attraverso la danza<sup>81</sup>. Soprattutto in epoca arcaica, si attribuiva al movimento ritmico una valenza sociale fondamentale, un profondo senso religioso contribuiva a fare della danza uno strumento indispensabile alla formazione della propria identità. Non per questo dobbiamo escludere che sia anche esistito un lato ludico e d’intrattenimento; una valenza che, seppur spesso ignorata dalle fonti letterarie, è comprensibile attraverso l’iconografia e si lega strettamente al mondo del simposio.

---

<sup>76</sup> Luciano, *Sulla danza*, 33.7 trad it. V. Longo. Il testo dell’erudito di Samosata è l’unico dedicato interamente alla danza conservatosi fino ai nostri giorni, molte delle danze descritte possono essere incluse nelle pantomime, decisamente in voga in epoca imperiale (si cfr. NAEREBOUT 1997, pp. 189-190).

<sup>77</sup> Si veda anche l’opinione di Platone: *Lg*, II, 653 E.

<sup>78</sup> LAWLER 1964, p. 12.

<sup>79</sup> Tra le molte fonti a riguardo: Call., *Hymn*, I, 52 ess; Apollod., *Bibliotheca*. I, 7.

<sup>80</sup> La scena è ambientata nell’isola di Creta, dove la leggenda racconta fosse nato Zeus. I Cureti sono spesso confusi con i Coribanti, sacerdoti frigi, o i Dattili, anch’essi di origine frigia, tutti condividono lo stesso destino di essere considerati i primi danzatori della Grecia, a loro viene assegnata la nascita della danza in armi.

<sup>81</sup> si cfr. FITTON 1973, pp. 254-255; LONSDALE 1993, pp. 234 e ss. Molto importanti nella ricostruzione dei rituali funerari di epoca arcaica sono le rappresentazioni vascolari di *protesis*.

Se Platone<sup>82</sup> divideva le danze in diverse tipologie, ritenendo le uniche degne di essere praticate quella di guerra e quella di pace (le quali tendevano ad imitare tutto ciò che è nobile), escludendo invece quelle bacchiche in cui l'ubriachezza era la caratteristica principale, processo inverso faremo noi, interessandoci solo delle danze scomposte tipiche del simposio.

Che la danza sia una maniera fortemente impressionistica e fisica di esprimersi è notorio, meno celebre è forse la sua caratteristica di essere la forma di intrattenimento simposiale più diffusa. Così presente è la danza da essere un modo trasversale di intrattenere, quasi un contagio che passa attraverso i danzatori professionisti per arrivare fino ai rispettabili simposiasti, che non disprezzavano esibirsi tra il piacere, ma spesso anche il disappunto, dei presenti.

La visione di una danzatrice o di un giovinetto, l'accingersi in prima persona a danzare, sono tutti mezzi per raggiungere l'*hedoné*, il piacere, che rappresenta in fondo il fine ultimo del simposio. Seguendo la distinzione cronologica suggeritaci dal Musti<sup>83</sup>, il quale divide in tre fasi (tempi) il simposio, si avrà dunque la cena (quindi il mangiare), la consumazione del vino (il simposio in senso stretto: *sympinein* – bere insieme) e la fase finale, quella del divertimento. Quest'ultima fase è alimentata dagli spettacoli dei danzatori che, con le loro evoluzioni e con il mettere in mostra il loro corpo ben proporzionato, incutevano un piacere ed un desiderio a cui i Greci difficilmente hanno rinunciato.

Continuando a riflettere sulle suggestive pagine del Musti<sup>84</sup>, un'opposizione, che è nella stessa definizione, caratterizza il concetto di superfluo e di necessario; il simposio diventa, grazie anche (e direi soprattutto per) all'intrattenimento, l'esaltazione del superfluo, il modo più diffuso per ostentare il *surplus* accumulato e la propria ricchezza. Mai però come nel simposio si è scorta una così forte ambiguità tra necessario e superfluo, poiché il primo (il cibo, il bere, il rapportarsi con gli altri) si è fuso col secondo (eccessivo consumo del cibo e del vino, intrattenimenti vari) andando a formare un terzo elemento che racchiude in sé entrambi.

Nella Grecia classica la musica, la danza e la poesia coesistevano in un'unica espressione artistica. L'epoca arcaica è poi la culla della poesia simposiale, accompagnata dalla musica della lira o del flauto e seguita da una danza<sup>85</sup>. Leggiamo in Alcmane:

”O Musa Calliope, orsù, figlia di Zeus,  
da l'avvio ad amabili versi  
e desiderio soave all'inno aggiungi

---

<sup>82</sup> Pl., *Lg* VII, 814d e ss.

<sup>83</sup> MUSTI 2001, p. 7 e ss.

<sup>84</sup> MUSTI 2001, pp. 101-107.

<sup>85</sup> FITTON 1973, pp.254-274.

ed aggraziata danza”<sup>86</sup>

Lo stesso poeta non esita ad asserire la propria debolezza verso il simposio e il cibo. È proprio ad Alcmane, come già precedentemente detto, che dobbiamo la prima testimonianza dell’uso del mangiare distesi in Grecia. Non vi è dubbio che lo stesso clima e la stessa specificità di costumi che i versi del poeta ci suggeriscono caratterizzi città che in seguito s’indirizzeranno verso organizzazioni sociali completamente differenti fra loro. Tutto ciò in un periodo che la storia dell’arte definisce “orientalizzante” per la particolare tipologia iconografica e stilistica derivante dall’Oriente. Ed è proprio dall’Oriente che viene acquisito questo nuovo uso di distendersi sui letti e di rendere festa quello che in principio è una necessità<sup>87</sup>.

Ma la danza è essa stessa poesia, una poesia muta, così come la poesia è una danza parlante. Danza e poesia vivono in simbiosi nutrendosi reciprocamente con la propria tecnica artistica, quasi come una pittura, in cui la danza rappresenta il contorno delle forme, le linee di delimitazione, e la poesia il colore<sup>88</sup>. E se la poesia, così come la musica, ricade nella sfera protettiva del dio Apollo, anche la danza è associata spesso al figlio di Latona:

toi ma/liota maigmosu/naj <te> filei= molpa/j t' A)po/llwn,  
kh/dea dei stonaxa/j t' A)idaj e)/laxe

*Apollo ama svaghi sportivi e canti con danza*

*Ade invece ottenne lutti e lamenti*

(Stesicoro, 22D, 232P, trad. it F. De Martino)

Versi che dimostrano un sentito contrasto tra la vitalità della danza, se legata al canto e alla poesia, e il lutto, che però, abbiamo prima sottolineato, poteva prevedere anch’esso una sorta di danza, di un tipo del tutto differente però da quella amata da Febo.

Riguardo a questa prima parte, nell’analizzare le caratteristiche di intrattenimento, mi servirò come filo conduttore soprattutto della ceramografia, particolarmente utile per la sua precisione cronologica e prodiga di attenzione ai vari aspetti del simposio, soprattutto la danza, a cui dedica una gran varietà di raffigurazioni. Sopperisce quindi all’estrema carenza

---

<sup>86</sup> Alcman. Fr. 55 D<sub>hel</sub>, traduzione it. A. Gyrza.

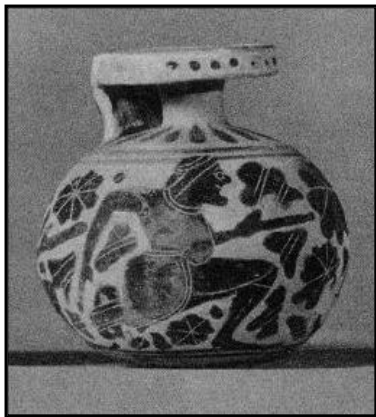
<sup>87</sup> Una testimonianza materiale del frammento di Alcmane l’abbiamo in una *kylix* laconica in cui due personaggi danzano intorno ad un aedo elegantemente vestito ed intento a suonare la lira. Sembra proprio di rivivere l’atmosfera creata dal poeta, tranne forse per il tipo di danza che non sembra essere molto aggraziata. Per il vaso: STIBBE 1972, n. 272.

<sup>88</sup> Plutarco, *Conversazioni a tavola*, IX, 15.2.

di fonti che contraddistingue l'epoca arcaica. Inoltre un aspetto così frivolo, come la danza da intrattenimento simposiale, difficilmente ha posseduto le qualità per essere trattata in un'opera letteraria.

Ovviamente non si vuole qui ricostruire una storia della danza in epoca greca antica, cosa che risulterebbe eccezionalmente vasta, ma ci si vuole soffermare sul suo aspetto di intrattenimento simposiale, tenendo conto degli spunti fornitici dalla rappresentazione vascolare.

In questa particolare accezione siamo quasi costretti ad usare un'altra parola, *komos*, essendo questo quasi il termine unico utilizzato da chi si è occupato di rappresentazioni di danza durante il simposio. Un modo di generalizzare una pratica che sicuramente ha degli aspetti caratteristici, che la contraddistinguono da un mondo troppo vasto a cui spesso è stata riportata. Si dovrebbe forse quindi distinguere tra un termine generale, che racchiude ogni danza legata al simposio, ed uno particolare, che andrebbe ad indicare il vero e proprio *komos*, la processione di simposiasti da una casa ad un'altra, alla maniera di Alcibiade nel simposio di Platone<sup>89</sup>. Si estende poi a volte il termine *komos* a tutte le danze che non presentano caratteristiche coreografiche particolari, in opposizione al "choros" in cui le fanciulle o gli uomini eseguono tutti il medesimo passo<sup>90</sup>. La caratteristica principale dei comasti sembra



**Figura 1** (da CVA, Germany 16, tav. 60.2)

comunque essere l'estasi, che può essere raggiunta attraverso mezzi differenti e, in special modo, col vino: è questa la forza che li spinge a danzare<sup>91</sup>.

È quasi obbligatorio soffermarci sulla produzione ceramica del corinzio tardo (VII-VI secolo a.C.), dove spicca una serie omogenea di vasi con immagini di comasti. Si tratta dei famosi vasi, soprattutto *aryballois*, con figure di danzatori dalle forme steatopigie e in genere buffoneschi (fig 1)<sup>92</sup>. Una serie molto numerosa che viene prodotta fino alla metà del VI secolo a.C. e che influenza anche la produzione attica, soprattutto le coppe di Siana e dei Comasti, che in alcuni casi riprendono

<sup>89</sup> Pl, *Snp*, 212c.

<sup>90</sup> BRON, 1999, pp. 98-100. La parola *komos* è utilizzata in maniera molto ampia, la ritroviamo ad esempio sia in ambito religioso che agonistico. In pratica ogni tipo di processione può essere così chiamata (si cfr: HEATH 1988, pp. 180-195, in part. p. 182). Bisogna quindi nel nostro caso fare una cernita e concentrarsi su tutto ciò che riguarda il mondo del simposio.

<sup>91</sup> ISLER-KERÉNI 2007, p. 82.

<sup>92</sup> Conservato ad Adolphseck, Shloss Fasaneire, numero inv. AV 306b, CVA, Adolphseck, Shloss Fasaneire, Germania 16, tav 60.2, p. 19. Intorno al 600 a.C.

pedissequamente la raffigurazione corinzia. Il nome più utilizzato per questi personaggi è *padded-dancers*, un nome parlante<sup>93</sup>.

Già il Payne, sempre illuminante, capì come le loro forme volutamente accentuate fossero dovute ad un tipo di abito opportunamente imbottito, in modo da mettere in mostra certe parti del corpo<sup>94</sup>. Si mostrò critico verso l'ipotesi del Furtwangler, che riconosceva nei danzatori degli esseri mitologici, additandoli come una particolare tipologia di satiri peloponnesiaci (iconograficamente distinti da quelli attici), ricollocando invece nella sfera umana questi buffi personaggi<sup>95</sup>.

La diffusione di questo motivo è vasta e improvvisa, tanto ampia da rappresentare in generale una buona percentuale dei temi figurativi utilizzati tra VII e VI secolo a. C. Non vi sono inoltre chiari limiti



**Figura 3** (da SEEBERG 1971, tav 3) fig. a)

geografici, essendo interessata la produzione ceramografica di quasi tutto il mondo greco. È, non a caso, la stessa età in cui cominciano ad apparire le scene di banchetto nella ceramica corinzia. La pittura ceramica

rappresenta dunque, in questo preciso momento storico, la testimonianza maggiore dell'irruenza con cui si diffonde la nuova pratica del simposio, che si caratterizza e si riconosce anche attraverso alcune forme intrattenitive peculiari. Quale

danza quindi veniva eseguita? Difficilmente troveremmo un'unità in questa serie, a volte così diversa, di raffigurazioni. Un gesto particolare sembra essere quello che è stato definito *bottom-*

*slapping*, un seguire il ritmo attraverso il battere delle mani contro il fondoschiena (fig 2)<sup>96</sup>. Un modo di danzare, sicuramente grottesco, che poteva prevedere probabilmente delle coreografie in cui il *bottom-slapping* sarebbe avvenuto all'unisono o magari avrebbe scandito un particolare



**Figura 2** (da CVA, France 14, tav. 32.5)

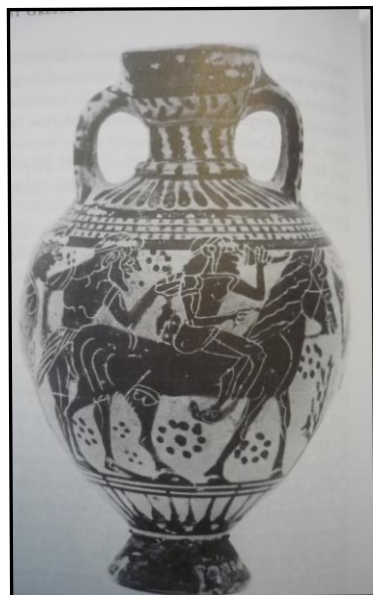
<sup>93</sup> AMYX 1988, in particolare le pp. 101 e ss; si veda anche SMITH 2007, pp. 48-76 con una visuale interpretativa rivolta al teatro e un confronto con i comasti delle altre fabbriche vascolari.

<sup>94</sup> PAYNE 1971 p. 118.

<sup>95</sup> PAYNE 1971, p. 120.

<sup>96</sup> *Alabastron* corinzio, 600 a.C., Paris, Musée du Louvre, numero inv. E 588, CVA, Paris, Musée du Louvre, France 4, tav 32.5, p. 37.

tempo attraverso il susseguirsi di battiti diversificati<sup>97</sup>. Lo scandirsi del ritmo non tralasciava ovviamente l'altra parte del corpo opportunamente imbottita: dunque anche la pancia poteva fungere da strumento, creando così una sorta di tamburo umano danzante con effetti sicuramente bizzarri e particolari (fig. 3<sup>98</sup>). La musica, o meglio la melodia, non è necessaria, basta scandire un buon ritmo per creare un sottofondo ideale ad un'esibizione danzante; il corpo funge da

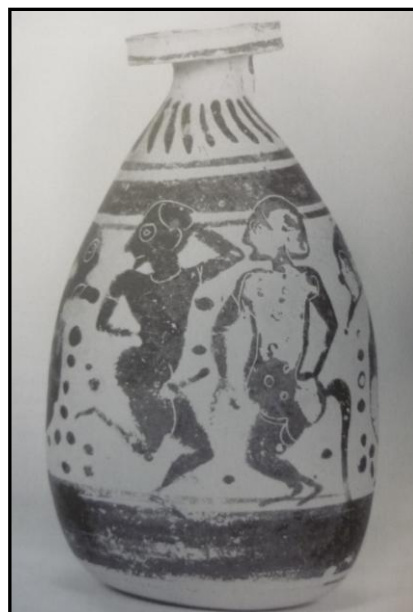


**Figura 4** (da SMITH 2007 fig. 68)

strumento idiofono senza precisa intonazione<sup>99</sup>. La varietà di queste raffigurazioni, che limitandoci alla ceramica corinzia raggiunge un numero pari a diverse centinaia di esemplari, crea grandi difficoltà nella ricerca di una piena comprensione del significato e delle caratteristiche della danza. Le variazioni nell'iconografia sono frequenti, spesso i danzatori non sono contestualizzati in un particolare momento o ambiente. L'ipotesi più accreditata tende a collegare queste particolari scene al mondo drammatico o rituale<sup>100</sup>.

Molto difficile risulta però una dimostrazione in tal senso, poiché i padded-dancers non sembrano mai orientarsi verso forme compositive complesse e risultano tuttavia sempre legati al mondo del simposio<sup>101</sup>.

D'altronde il carattere che emerge dalle immagini che i vasi ci restituiscono sembra essere quello dell'improvvisazione. Non



**Figura 5** (da SMITH 2007 fig. 30)

<sup>97</sup> Si veda ad esempio un *aryballos* da Megara Hyblaea, pur se molto stilizzato, al limite della silhouette: Siracusa, Museo Archeologico Paolo Orsi, numero inv. 11825 (SEEBERG 1971, tav 5, fig. d)

<sup>98</sup> *Alabastron* corinzio, intorno al 580 a.C., Erlanger Friedrich-Alexander Universitat, numero inv. I279: SEEBERG 1971, tav 3, fig. a.

<sup>99</sup> Si legga ad esempio Ateneo XIV 636f "Didimo sostiene che alcuni invece di usare la lira, avevano l'abitudine di segnare il tempo dei danzatori sbattendo insieme piccole conchiglie o cocci" (trad it L. Citelli). Didimo si rifà ad un passo delle rane che ci specifica il probabile riferimento alle nacchere. L'uso ritmico della pancia non si discosta tecnicamente dall'utilizzo di strumenti percussivi, come appunto le nacchere, che non mantengono un'intonazione precisa.

<sup>100</sup> Si consulti SEEBERG 1995; SMITH 2007, pp. 61 e ss con lunga bibliografia precedente.

<sup>101</sup> L'ipotesi teatrale si avvale anche della somiglianza esistente tra le rappresentazioni dei vasi con danzatori e quelli fliacici posteriori. Lo scarto di più di un secolo tra le ultime immagini dei padded-dancers e le prime di teatro comico mi inducono ad usare una particolare cautela. Soprattutto non vi è continuità tra le due rappresentazioni, continuità che invece esiste, ed è chiaramente visibile, con le immagini di intrattenimento simposiale (sull'argomento si veda PEMBERTON 2000, p. 89).

ci è d'aiuto il Cratere Dummler del pittore di Ophelandros<sup>102</sup>, spesso preso come testimonianza principale del rapporto tra queste danze e il teatro, in cui l'ipotesi di una scena teatrale è giustificabile solamente sul lato opposto a quello con i comasti, a meno che non si voglia riconoscere un filo conduttore nell'intera decorazione del vaso. Verosimile, pur se altrettanto complesso, mi sembra il legame col mondo dionisiaco ed in particolare con i satiri. L'argomento è spinoso, anche perché le immagini dei comasti anticipano di diversi decenni le prime attestazioni ceramografiche della figura di Dioniso<sup>103</sup>. Oltretutto non vi sono se non rare scene in cui i padded-dancers sono chiaramente associati ad una scena dionisiaca. Un esempio emblematico è un *amphoriscos* di Atene, in cui i comasti partecipano al *tiaso* dionisiaco che accompagna Efesto sul mulo nel suo ritorno all'Olimpo, pur se separati simbolicamente dal tema principale attraverso un piccolo alberello (fig. 4)<sup>104</sup>.

In realtà, questi personaggi non sono così strettamente legati alla sfera dionisiaca<sup>105</sup>, ma la loro natura buffonesca, ed il loro indissolubile legame col mondo del simposio, ha creato una sorta di assimilazione con i satiri, che per molti aspetti ricordano. Così in modo speculare anche i satiri tengono atteggiamenti umani e diventano comasti o addirittura simposiasti. Non è da escludere che una sorta di goliardica imitazione dei satiri fosse propria dei danzatori, come sembrerebbe dedursi da un *alabastron* panciuto a Gottingen (fig 5)<sup>106</sup>. Quello che a prima vista può sembrare un satiro non è che un comasta, con un vestito a cui è stato aggiunto una coda, la resa del viso ha, infatti, una somiglianza innegabile con quella dell'altro danzatore<sup>107</sup>. Non è escluso che la rappresentazione dei danzatori abbia fornito un preciso modello quando si sia deciso di rappresentare delle figure mitologiche note come i satiri ma ancora non dotate di un'iconografia propria (un processo che parallelamente veniva a crearsi con le figure di danzatrici, i cui

---

<sup>102</sup> AMIX 1986, p. 233 e tav. 102, 1a-b.

<sup>103</sup> CARPENTER 1986, pp. 86-90; si cfr. anche lo studio della Isler-Kerényi (ISLER-KERÉNYI 2001, in particolare pp. 27-30) che riporta un cratere cicladico del VII secolo a.C. in cui un personaggio con *kantharos* sembra possedere tutte le caratteristiche proprie del dio e lo si può legittimamente identificare come Dioniso. La testimonianza, seppur di grande importanza, rimane isolata per l'epoca.

<sup>104</sup> Il tema è presente anche su un cratere a colonnette corinzio (London, British Museum, numero inv. B42), per cui si veda HEDREEN 1992 tav 43. Per una diversa interpretazione del tema del vaso e in particolare, cosa che cambierebbe del tutto l'interpretazione generale, della figura di Dioniso: ISLER-KERÉNYI 2001, p. 44.

<sup>105</sup> La Isler-Kerényi, confrontando anche con le rappresentazioni posteriori del Pittore di Amasis, ipotizza che le scene possano riferirsi a rituali sacri in onore di Dioniso. Questi potevano essere celebrati a simposio, ma anche in luoghi come la palestra (ISLER-KERÉNYI 2007, pp. 86-92). Certamente possibile e dimostrabile per un'epoca posteriore, come quella in cui lavora il Pittore di Amasis (550-530 a.C.), diversi dubbi rimangono invece per le epoche anteriori in cui notiamo un'attenzione ai particolari della raffigurazione decisamente minore, come dimostrano anche i vasi riportati nel nostro testo.

<sup>106</sup> SMITH 2007 fig. 30.

<sup>107</sup> In epoca più tarda questo tipo di travestimento si troverà con frequenza, anche se con una tipologia differente. Nelle figure rosse attiche, e successivamente nella ceramica italiota, si diffonde un costume formato da una specie di pantaloncino su cui è applicato un finto fallo in erezione accompagnato da una maschera silenica a volte non indossata ma solamente mostrata agli spettatori.



confronti con le successive menadi manifestano un legame esplicito). Ma il filone di immagini dionisiache-satiresche che ne sboccia rimane distanziato e senza continuità evolutiva rispetto ai padded-dancers, mentre per le rappresentazioni di danzatori arcaici e classici del simposio sembra potersi trovare una derivazione diretta dalle immagini che stiamo qui trattando<sup>108</sup>.

Il mondo dionisiaco ci riporta nuovamente al drammatico e in particolare ad una delle prime forme teatrali, il *dithyrambos*. Si tratta, come noto, di una rappresentazione dionisiaca accompagnata dal canto e dal suono del flauto che trova la sua prima attestazione in un frammento di Archiloco (fr 77 D) e che dovrebbe essere stata inventata a Corinto<sup>109</sup>. Ci collochiamo quindi intorno alla metà del VII secolo a.C. nella stessa città in cui contemporaneamente cominciano ad essere prodotti i vasi di padded-dancers, una coincidenza non trascurabile. Quanto questo proto-teatro avesse a che fare col simposio sembra spiegarcelo Epicarmo, quando afferma che sarebbe inimmaginabile, bevendo soltanto acqua, eseguire un *dithyrambos*<sup>110</sup>. Non mi sentirei di approfondire ulteriormente la problematica del rapporto tra questa forma drammatica e il simposio, nell'impossibilità, a mio avviso, di poter raggiungere risultati certi, a causa della scarsità di notizie a nostra disposizione. Ricordiamo però che il *dithyrambos* prevedeva una danza scomposta e tumultuosa detta *tyrbasia*, la cui principale caratteristica era l'improvvisazione, un particolare che, come si è visto, sembra condividere con le esibizioni finora analizzate<sup>111</sup>.

Ritenendo valida la possibilità di un legame col mondo teatrale credo sia d'altronde primaria l'associazione dei padded-dancers con il simposio<sup>112</sup>. Siamo all'interno di un mondo eccessivo e sregolato, che trova in questo uno stretto parallelo con le avventure dei satiri, anch'essi costantemente fuori dai limiti delle regole sociali<sup>113</sup>, ma che rimane ancorato all'immaginario del

---

<sup>108</sup> Sull'evoluzione dei padded-dancers e le ultime rappresentazioni nella ceramica a figure nere (cioè la Segment Class, il Gruppo del Perizoma e il Gruppo di Leagros) si veda SMITH 2003.

<sup>109</sup> PICKARD-CAMBRIDGE 1962, p. 1; COMOTTI 1991, pp. 25-30.

<sup>110</sup> Si tratta del frammento 132 del *Philoctetes*, si veda: PICKARD-CAMBRIDGE 1962, p. 134. Il passo è riportato da Ateneo che ci dà la testimonianza di un altro frammento che deriva da Archiloco "so intonare il bel canto di Dioniso signore, il ditirambo, fulminato nella mente dal vino" (da Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV 628b trad. it. Leo Citelli). Ulteriore testimonianza del legame di questa forma teatrale col mondo dionisiaco e in particolare del vino (sul ditirambo si veda anche PRIVITERA 1988).

<sup>111</sup> Si raccontava che Arione, mitico poeta, si fosse interessato al *dithyrambos* e pare avesse scritto opere di questo tipo. Grazie a diversi autori si avvia un processo che tenderà a far scemare la tipicità dell'improvvisazione, al contempo si cerca di dare una coreografia precisa e stabile. Probabilmente una forma che da adesso si diffonde è quella del *choros* circolare, eseguito evidentemente da danzatori e cantori di *dythirambos* (LOWLER 1964, p. 79).

<sup>112</sup> Un'ipotesi, quella di vedere in essi degli intrattenitori simposiali, non universalmente condivisa. Se studiosi come il Fehr ipotizzano che i padded-dancers siano buffi danzatori che allietavano i simposiasti (si cfr. FERH 1990), un'altra corrente di pensiero, che ha come fondamento l'impossibilità da parte degli artigiani greci di riprodurre scene reali legate alla vita di tutti i giorni, rifiuta decisamente affermazioni di questo tipo (si veda il recente GREEN 2007, con bibliografia precedente)

<sup>113</sup> Alcune volte, come in un *aryballos* tardocorinzio conservato Berlino (Staatliche Museen, numero inv. 4509), i due soggetti, satiri e danzatori, possono risultare associati. Nello specifico, la particolarità dei personaggi, il primo a sinistra un vero satiro, con coda e grande fallo, l'ultimo a destra un satiro incompleto, con coda ma senza itifallia e

vino la cui ostentazione costante non trova però, almeno inizialmente, un riscontro nelle forme utilizzate<sup>114</sup>.

Prima di tutto bisogna evidenziare il forte, e direi quasi esclusivo, legame col mondo conviviale, che viene spesso sottolineato anche in mancanza di un'ambientazione che potremmo definire chiaramente simposiale. I danzatori panciuti potrebbero quindi rappresentare la prima attestazione d'intrattenimento per i convitati; una maniera di sollazzarsi che, proveniente dall'Oriente, si era diffusa, sotto particolari forme, in tutti i festini della Grecia, colpendo profondamente l'immaginario collettivo. Un'esibizione che sembra rimandare a rituali legati alla sfera culturale del vino ma che ci riconduce soprattutto ad un tipo di divertimento dai risvolti decisamente profani.

Un'ipotesi potrebbe anche vedere nei danzatori un'immagine di ciò che il vino produceva sui partecipanti del simposio, i quali venivano spinti a danzare conquistati dalla bevanda, entrando in questo modo in una sfera ferina che ne deformava le caratteristiche fisiche e comportamentali. Ma credo non vi siano concrete basi che possano far coincidere la figura del danzatore con i simposiasti, che, quando sono rappresentati distesi sui letti, si differenziano nettamente per aspetto dai padded-dancers. Non sono neanche comasti (almeno non nel senso stretto del termine), poiché l'associazione con i simposiasti esclude la possibilità che si possa trattare di un *komos*, dato che l'ambientazione della scena deve essere collocata dentro la sala da banchetto e non all'esterno, per le vie della città. L'unica possibilità, tranne che non si voglia pensare a personaggi fuori dalla realtà, è che siano intrattenitori. Questi, indossando grotteschi costumi, danzavano rallegrando l'atmosfera dei ricchi cittadini, i quali, bevendo e mangiando in gruppo, ostentavano la propria posizione sociale anche attraverso l'organizzazione di spettacoli di questo genere.

Con spirito analitico potremmo quindi evidenziare tre modi diversi con i quali i ceramografi manifestavano l'appartenenza dei padded-dancers al simposio. Si percepisce sempre, infatti, nelle raffigurazioni, la volontà di inserire i danzatori in un contesto in cui il vino è l'elemento principale, ostentato attraverso i vasi potori che lo contengono. Possiamo dunque creare tre tipologie che racchiudano le varianti iconografiche maggiormente attestate: un primo tipo iconografico con riferimento debole, un secondo con riferimento medio, un terzo, infine, forte:

---

barba, potrebbe far pensare ad una messa in scena resa con i tipici travestimenti satireschi che abbiamo visto essere utilizzati in particolari spettacoli grotteschi.

<sup>114</sup> *L'aryballos*, il vaso più ricorrente nella serie dei padded-dancers, non svolge di certo la funzione primaria di utensile potorio, essendo più ricorrente solitamente utilizzato per i profumi. Ma non doveva essere estraneo alla fase preparatoria del convivio stesso, quando cioè tutti i partecipanti usavano cospargersi di unguenti profumati prima di dedicarsi alla bevuta. Diversamente in Attica lo stesso soggetto è utilizzato per decorare le coppe, con un riferimento diretto al mondo del vino.

- 1) Legame debole (*rhyton*)
- 2) Legame medio (cratere)
- 3) Legame forte (simposio)

Il primo tipo è quello in cui ai danzatori viene attribuito il *rhyton*, senza però nessun'altra particolare ambientazione o ulteriore allusione. È un caso molto diffuso soprattutto nella ceramica attica (fig 6<sup>115</sup>), ma che non manca in quella corinzia dove i *rhyta* assumono spesso una forma stilizzata ed eccessivamente grande<sup>116</sup>. Che il corno potorio sia il vaso principale del simposio in epoca arcaica ce lo testimoniano anche le terrecotte, che per il periodo arcaico



**Figura 6** (da CVA, Greece 3, Athens, Nazional Museum, tav 3)

mantengono come unico attributo proprio il *rhyton*, affiancato, ma non sostituito, dalla *kylix* intorno alla fine del VI secolo a.C.<sup>117</sup>. Proprio questa testimonianza ci induce a dissentire da un'interpretazione che vede in questo tipo di vaso un simbolo in contrasto con il simposio, poiché legato ad un immaginario situato all'esterno del civile consumo del vino

mescolato delle coppe. Il *rhyton*, seppur spesso volutamente esibito da figure buffe come i

danzatori arcaici, è attributo frequente della piccola coroplastica, in cui il soggetto rappresentato sdraiato è dichiaratamente un simposiasta. La compostezza di questo tipo di statuette tende a confonderle con l'immagine degli eroi, e non è escluso un voluto gioco di richiami e scambi. Il vaso assume quindi un valore prettamente simbolico e con un richiamo al simposio, non mi sento di credere che fosse un attributo dei danzatori, nel senso che essi lo reggessero durante le proprie esibizioni. Che rappresenti soltanto un indicatore di appartenenza ce lo testimonia un'anfora sulla cui spalla danzano sia uomini che donne, intervallati da un motivo decorativo insolito, dei *rhyta*, il cui scopo non è sicuramente solo riempitivo (fig 7)<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> Athens, National Museum, attribuito al pittore di Falmouth o al Pittore Elbows Out, Numero inventario cc 635, intorno al 575 a.C.; CVA, Greece 3, Athens, Nazional Museum, tav 3.

<sup>116</sup> Si veda ad esempio SEEBERG 1971, tav VI, fig. d.

<sup>117</sup> Si veda per le terrecotte anche: WINTER 1904; HERDEJÜRGEN 1971 (soprattutto per i tipi tarantini, i quali hanno in Italia pressoché il monopolio della produzione di figure di recumbenti in epoca tardo arcaica e classica); DENTZER 1982.

<sup>118</sup> Northampton, Castle Ashby, Numero inv. 2, dall'Etruria, 550-540 a.C.; CVA, Great Britain 15, Northampton, Castle Ashby, tav 4-5.

Un secondo livello, con un più forte legame col simposio, presenta delle scene con comasti danzanti intorno ad un *deinos* o un cratere. Sono questi i vasi predisposti alla miscela del vino con l'acqua, e questa loro funzione li rende indispensabili al simposio. Sono grandi recipienti la cui mole potrebbe testimoniarcì l'ambientazione interna della scena, poiché per la difficoltà del trasporto dovevano mantenere una posizione fissa all'interno della sala<sup>119</sup>.



**Figura 7** (da CVA, Northampton, Castle Ashby, tav 4-5)

Così due personaggi laconici danzano vicino ad un grande cratere a volute sulla cui sommità è poggiata un'*oinochoe* (con funzione di tappo)<sup>120</sup> dalla quale si raccoglierà il vino da versare nelle coppe dei convitati (fig 8<sup>121</sup>). L'ipotesi del Lane che la produzione di vasi laconici a tema simposiale sia stata ispirata dai corinzi e non abbia nessun riscontro con la reale vita spartana è ovviamente da considerarsi errata<sup>122</sup>. Lo dimostrano non solo la numerosa serie di *kylikes* con scene di *komos*, ma anche la tipologia delle raffigurazioni del simposio che non si discostano da quelle delle altre zone della Grecia e che anzi sono spesso cariche di una voluta caratterizzazione erotica. Piuttosto si potrebbe discutere sulla valenza sacrale o mitica di alcune scene, che potrebbero essere legate al culto di Artemide ed in particolare alla Orthia di Sparta. Una teoria che trova una conferma negli oggetti in mano ad alcuni comasti laconici che sembrano essere delle melagrane. Il frutto è, infatti, sacro ad Artemide e veniva a lei donato in materiali di varia natura. Difficile trovare conferme, sia perché non si può avere la certezza che esse siano melagrane (e sembrerebbero a volte più semplicemente delle palle da gioco utili in alcune danze), sia perché gli esempi spesso citati non provengono da Sparta<sup>123</sup>. Infine mancano i dati (e di molto) per richiamare la *kordax*, quel ballo buffonesco che sembra essere stato la prima danza

<sup>119</sup> Sul cratere, la sua funzione e collocazione nelle scene: LISSARRAGUE 1990.

<sup>120</sup> La presenza di questa *oinochoe*, che ricorre anche in altri vasi, potrebbe avere un senso che va oltre il semplice prossimo utilizzo. Potrebbe allora alludere ad un particolare spettacolo o nascondere una funzione non percepibile dalla nostra attuale comprensione.

<sup>121</sup> Paris, Cabinet des Medailles, numero inv. 4920, intorno al 560-550 a.C.; CVA Paris, Cabinet des Medailles, France 7, tav 22.5-7

<sup>122</sup> LANE 1934, pp. 99-189.

<sup>123</sup> Sulla discussione dell'esegesi sacra di alcune raffigurazioni laconiche si veda: SMITH 1998, pp. 75-81.

della commedia<sup>124</sup>. Questa ci viene descritta molto brevemente da Teofrasto (e da altri autori, tutti almeno di epoca greco-romana) il quale però visse tre secoli dopo la nascita delle raffigurazioni dei comasti<sup>125</sup>.



**Figura 8** (da CVA Paris, Cabinet des Medailles, 7, tav 22.5-7)

Il terzo ed ultimo livello è il più esplicito, in esso i danzatori eseguono i loro passi all'interno di un simposio. Rappresentante di questa categoria è una coppa laconica trovata a Lavinium<sup>126</sup> (fig. 9). Il tondo presenta più fregi: quello inferiore è dedicato al *komos*, una scena che abbiamo indicato di secondo tipo con danzatori che si esibiscono intorno ad un cratere: uno sembra tenere un *rhyton*, un altro pare essere sul punto di vomitare, un altro ancora compie

il tipico gesto dello *slapping-bottom*. Nel fregio superiore troneggiano due grandi figure di recumbenti barbuti, distesi sulla stessa *kline* riccamente decorata (sulla *trapeza*, sotto il letto, è disposto abbondante cibo), entrambi con una *phiale* in mano. Intorno a questi personaggi principali stanno due suonatori, uno con *aulos* e uno con uno strumento a corda, due giovinetti danzanti e tre genietti alati. L'interpretazione di questa scena va sicuramente oltre il normale simposio, difatti il Paribeni propose di riconoscere in essi i Dioscuri, molto venerati sia a Sparta che a Lavinium<sup>127</sup>. Ipotesi plausibile anche se propenderei maggiormente nel vedere un'eroicizzazione (sembrano anche esserci due serpenti<sup>128</sup>, ma la parte è mal conservata).

In ogni caso, non interessa particolarmente chi questi personaggi siano, ma la compresenza di una scena di danza comastica con un simposio; seppure in due fregi diversi non vi è dubbio sulla loro correlazione. Anche se siamo in presenza di un'immagine oltremondana, il repertorio deriva dalla vita reale, e troviamo quindi una prova di come queste danze siano intrattenimento per i simposiasti, così come lo sono nel fregio maggiore i musicisti e gli efebi danzanti.<sup>129</sup>

<sup>124</sup> si cfr. LAWLER 1964, p. 87. La danza veniva eseguita al suono del flauto, prevedeva movimenti ridicoli, a volte si poteva anche colpire con un calcio il danzatore più vicino.

<sup>125</sup> Sull'argomento SIMON 1982, pp. 28 e ss; SMITH 2007, p. 77, il passo di Teofrasto è *Caratteri*, VI.

<sup>126</sup> PARIBENI 1975, pp. 362 e ss.

<sup>127</sup> PARIBENI 1975, p. 366.

<sup>128</sup> Era credenza che il morto, attraverso il midollo si trasformasse in serpente. E il serpente nell'iconografia ellenica è il simbolo per eccellenza del defunto e di Zeus Conio (si veda ad esempio BURKERT 1983, p. 286).

<sup>129</sup> Si cfr. TORELLI 1983, p. 60.



**Figura 9** (da PARIBENI 1975, p. 366)

Non è un esempio isolato, un'altra *kylix* laconica attribuita al pittore di Archesilas da Samo<sup>130</sup>, citata anche dal Paribeni, possiede la stessa composizione con recumbenti e comasti nel fregio inferiore intorno ad un cratere.

Un'iconografia che qui si carica di una forte valenza erotica sottolineata dalle donne flautiste distese insieme agli uomini; tra di esse ne spicca una bellissima, quasi accarezzata da uno dei geni alati. Non bisogna stupirsi, né giustificare il fatto con la destinazione esterna al mercato

<sup>130</sup> Samos, Museo Archeologico, numero inv. K 1203 e K 1541, intorno al 580 a.C.: STIBBE 1972, n. 191.

laconico<sup>131</sup>, nel trovare scene così vive nella produzione artistica di Sparta, ci si colloca difatti in un periodo che precede di diversi decenni quella che sarà la morigerata città licurghea<sup>132</sup>.

Siamo in pratica nella città cosiddetta "di Alcmane", poiché nei versi del poeta si rispecchia una Sparta libera dalle costrizioni del *kosmos*. Qualche decennio più tardi in una *band-cup* attica



**Figura 10** (da CVA, Frankfurt am Main, tav 51)

frammentaria dei Piccoli Maestri (fig. 10)<sup>133</sup>,

troviamo la stessa scena riportata in un unico fregio.

Una coppia è distesa sulla *kline* (sotto di essa sta un cane) intorno danzano una serie di comasti circondati da iscrizioni *non sense*.

Sebbene qui i personaggi sembrano meno

caratterizzati e buffoneschi, in quel processo di umanizzazione dei padded-dancers che ha inizio intorno al 570-560 a.C.<sup>134</sup>, i gesti utilizzati non si discostano da quelli già visti nei vasi corinzi. L'associazione tra danzatori e recumbenti, così importante, non manca neanche nella ceramica corinzia, come dimostra un *mastos* conservato al museo Rodin di Parigi, nel quale sembrerebbe di riconoscere il ritorno di Efesto verso l'Olimpo<sup>135</sup>.

Chi respinge la possibilità di riconoscere nei danzatori degli intrattenitori da simposio, tende a localizzare le scene su di un piano non umano. Pemberton scrive "I find not reason to believe that the dancers are performing at symposia, when there is only one symposiast represented<sup>136</sup>", nel senso che la presenza di un solo simposiasta deve riferirsi necessariamente a qualche divinità o eroe. Io credo che questa regola non sia del tutto valida per questo periodo, ma si cristallizzi successivamente, dopo la metà del VI secolo a.C, in concomitanza anche con la diffusione della figura di Dioniso. Non sempre poi vi è un solo simposiasta vicino ai padded-dancers, come

<sup>131</sup> Come PARIBENI 1975, p. 366.

<sup>132</sup> Si cfr: FAUSTOFERRI 1981, p. 120.

<sup>133</sup> Provenienza ignota, conservata a Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte, numero inv b 394, intorno al 550 a.C. (SCHAAL 1923, tav. 18; CVA, Frankfurt Am Main, tav. 20 SMITH 2000, p. 314, fig. 3; ).

<sup>134</sup> TORELLI 1983, p. 58; FEHR 1990, p. 192.

<sup>135</sup> Paris, Musée Rodin, numero inv. TC 503, Corinzio recente, intorno al 560 a.C.

<sup>136</sup> PEMBERTON 2000, p. 88.

accade ad esempio nel cosiddetto “Skyphos di Vourvia” dove le *klinai* sono due e i simposiasti quattro<sup>137</sup>.

L’evoluzione della rappresentazione del simposio, che si fa nettamente più attenta ai particolari, specialmente nelle tarde coppe attiche di tipo Siana, rivela chiaramente che i danzatori sono associati a simposi umani e non certo divini<sup>138</sup>.

Un eccezionale esempio infine è rappresentato da un *exaleiptron* beotico (fig. 11)<sup>139</sup> con tre scene, una per lato, legate reciprocamente. Si potrebbe parlare adesso anche di una relazione cronologica, 1. Sacrificio 2. Simposio 3. *Komos*. Che siamo di fronte ad un festeggiamento per qualche divinità sembra essere più che plausibile: un corteo è preceduto da un grosso cinghiale, si dirige verso un'ara su cui l'animale verrà immolato, alla spartizione delle carni farà seguito il simposio, ovvero la festa, in cui il bere è accompagnato dal suono dei flauti. Infine la danza, questa volta non improvvisata ma con passi da eseguire in contemporanea e sotto la direzione di un *choregos*. La ceramica beotica sembra particolarmente prodiga di iconografie particolari<sup>140</sup>. Uno *skyphos*, conservato a Berlino, ci dà l'idea di un'altra manifestazione sacra, che è stata riconosciuta dall'Ure come i giochi Panbeotici<sup>141</sup>. La scena, decisamente ricca, unisce raffigurazioni di giochi atletici, musicisti, danzatori in corteo e comasti. Nel fregio superiore un simposio, preceduto da un corteo di portatori di *stephanai* guidati anche in questo caso da un *choregos* col flauto<sup>142</sup>. Il vaso proviene dal Cabirium, non si escludono dunque relazioni con il culto dei Cabiri stessi.

---

<sup>137</sup> Da Vourva (Attica), conservato ad Atene, Museo Nazionale, numero inv. 996 cc 595, intorno al 580 a.C., CVA, Athens, National Museum, 4, tav. 6, p. 17.

<sup>138</sup> Come in una coppa di Amburgo, per cui si veda MURRAY 1990, tav. 17a.

<sup>139</sup> Berlin, Antikenmuseum, numero inv. F1727, attribuito al Pittore di Berlino F1727, intorno al 570 a.C., CVA, Berlin, Antikenmuseum, Germany 33, tav. 195.1-2. La ceramica beotica risulta alquanto particolare rispetto alle produzioni vascolari delle altre regioni. Le forme utilizzate sono del tutto anomale, solitamente vasi tripodi come quello appena descritto o grossi *kantharoi*. Il *kantharos* in attica, pur essendo molto diffuso nell'immaginario, poiché divenuto simbolo stesso di Dioniso, rimane invece una forma marginale nella realtà e poco attestata se paragonata agli altri vasi da simposio.

<sup>140</sup> In particolare, sulle differenze iconografiche e di forma tra gli *exaleiptra* attici e beotici, si veda: KREUZER 2009. Nello stesso articolo si propone di interpretare questi vasi come utensili legati al mondo maschile ed in particolare al simposio. La loro funzione poteva essere quella di contenitori di unguenti (pp. 27-28).

<sup>141</sup> URE 1929, pp. 160-171.

<sup>142</sup> Berlin, Antikenmuseum, numero inv. VI 3320, 580-570 a.C., CVA, Berlin, Antikenmuseum, Germany 33, tav. 200.3-6.





**Figura 11** (da CVA, Berlin Anitquarium, 33, tav 195)

Malgrado l'evidente connessione con il simposio, che si deve considerare primaria, diversi altri vasi riportano una raffigurazione difficilmente interpretabile che associa i danzatori ad altri temi<sup>143</sup>. Nel lato B dell'*alabastron* riportato nella figura 2 ritroviamo una *potnia theron* del tipo orientalizzante, il cui unico legame con la scena del lato A sembrerebbe la natura selvaggia che è caratteristica anche dei padded-dancers. Un altro *alabastron* al Louvre presenta, in un diverso registro, una caccia, con una bellissima scena di un felino che azzanna la testa di uno dei



**Figura 12** (da SEEBERG 1971, tav 11b)

cacciatori<sup>144</sup>.

Tornando alla danza, non è da escludere che la *performance* avvenisse a volte in una stanza diversa da quella del simposio vero e proprio. Spesso le dimensioni delle sale da banchetto sono abbastanza esigue da non permettere un'adeguata libertà di movimento durante le esibizioni<sup>145</sup>.

Un vaso del Malibu Painter è stato preso in considerazione nell'analisi di questa problematica: due coppie su due *klinai* conversano tra di loro non curandosi dei danzatori che nel fregio figurato sembrerebbero trovarsi nelle

<sup>143</sup> Cfr: SEEBERG 1971, p. 40 e ss.

<sup>144</sup> Paris, Musée du Louvre, numero inv. S 1004, intorno al 600 a.C.: CVA, Paris, Musée du Louvre, France 14, tav 33.1-6.

<sup>145</sup> Queste sono alcune delle più grandi: ad Atene nei Propilei i lati della sala hanno un'ampiezza di nove metri circa per il lato corto e poco meno di undici per il lungo; nell'Asklepeion di Delos ritroviamo sette metri di lunghezza per il lato corto e nove per quello lungo (in generale si consulti: BERGQUIST 1990; per un confronto con le sale romane : DUNBABIN 2003, pp. 36-50).

vicinanze. Potrebbe quindi, come ha ipotizzato la Smith, esserci una separazione spaziale tra le due scene, e la mescita del vino, a cui sembrano predisposti i comasti intorno ad un grande cratere, poteva essere stata praticata in una sala diversa da quella del banchetto<sup>146</sup>. Troveremmo però notevoli difficoltà nell'immaginarci la realtà di una simile scena, con comasti in una sala a miscelare il vino con l'acqua, e coppie di recumbenti volutamente in disparte. La scelta di dipingere questi ultimi in conversazione potrebbe essere frutto dell'utilizzo di uno schema iconografico noto anche in altri numerosi vasi, dove le coppie di personaggi distesi sui letti si



**Figura 13** (da CVA, Athens National Museum, 3, tav 41)

corinzio ci offre un'idea di quale possa essere stato lo *status* sociale di questi personaggi (fig 12)<sup>148</sup>. Un maestoso *deinos* è il punto focale di una grande danza che si svolge al suono di un flauto. Ad essa partecipano una serie di comasti dai corti chitoni che si esibiscono con donne completamente nude per due convitati recumbenti sulla *kline*. Non vi è dubbio che sia una scena di intrattenimento simposiale, che si distingue per il numero dei comasti davvero elevato. Le donne sono paragonabili alle future etere, simili a quelle che si distendono con gli uomini sulle *klinai* o che si concedono a simposiastiche orge sulle anfore tirreniche. Il Seeberg ipotizzava che queste scene potessero essere state influenzate dalla ceramografia attica, in un processo dunque inverso rispetto a quelli finora attestati. Il pittore di KY, che utilizza questo *komos* misto, potrebbe essere stato il primo ad eseguirlo<sup>149</sup>. Un unico vaso attico però precede temporalmente quelli corinzi, di stile poi marcatamente corintizzante, e la questione rimane aperta<sup>150</sup>. Così come per i danzatori, che sovente si trasformano in satiri attraverso il

rivolgono

reciprocamente gli sguardi<sup>147</sup>.

Un altro tema da affrontare è quello della presenza di scene in cui a fianco dei padded-dancers compaiono le donne.

Un *amphoriskos*

<sup>146</sup> SMITH 2000, p. 313.

<sup>147</sup> Si veda ad esempio un cratere a colonnette (CVA, France 19, Paris, Musée du Louvre, tav. III He 158.1-4, 160.1-4, p. 125) o una coppa di Siana (CVA, Germany 27, Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, tav. 23, p. 33).

<sup>148</sup> Londra, British Museum, numero inv. 1359, attribuito al Pittore di Tydeus, da Corinto, 580-570 a .C.circa : SEEBERG 1971, tav 11.

<sup>149</sup> SEEBERG 1971, p. 47.

<sup>150</sup> Si cfr: GHIRON-BISTAGNE 1973, p. 305.

camuffamento o vengono associati a queste figure mitologiche nei registri narrativi, così anche le donne, quasi delle protomenadi, ma in realtà decisamente differenti da queste ultime per atteggiamenti e caratteristiche fisiche generali, possono ritrovarsi a danzare all'interno di un *thiaso* dionisiaco, intervallate a dei satiri<sup>151</sup>.

L'accompagnamento musicale era ovviamente necessario, e se non possiamo ricostruire la melodia suonata riusciamo almeno a capire quali strumenti la eseguivano<sup>152</sup>. Lo strumento principale è l'*aulos*, che per comodità chiamiamo doppio flauto, ma che aveva caratteristiche diverse dal nostro. Sono di solito gli stessi danzatori ad occuparsi della parte musicale; a volte invece, come in una *kylix* di Atene, sono i commensali che suonano e i comasti si dimenano seguendo il suono del flauto (fig. 13<sup>153</sup>). L'*aulos* è lo strumento adatto ad una processione, principale compagno del *komos*, rimane protagonista nei secoli, come dimostrano le raffigurazioni della ceramica a figure rosse. Gli strumenti a corda, meno attestati per questo periodo, sono i più adatti ad una recitazione, accompagnano il canto dell'aedo sin dai tempi omerici, Achille stesso non sdegnava di cimentarsi durante la pausa concessasi dopo l'offesa di Agamennone<sup>154</sup>. Fino alla metà del VI secolo a.C. sono poche le attestazioni della lira e di tutti gli altri strumenti da essa derivati, in genere sono più numerose le raffigurazioni in cui la musica viene solamente sottintesa e non vi è presenza di strumento alcuno.

L'uso della danza come intrattenimento simposiale, così diffusa in Grecia, non poteva non coinvolgere anche l'Etruria, che sappiamo essere estremamente



**Figura 14**

<sup>151</sup> Ad esempio in una coppa di Siana conservata a Copenhagen (Nationalmuseet Antiksamlingen, numero inv. 5179) attribuita al Pittore di Heidelberg che presenta nelle due facce due registri narrativi simili, in cui centralmente vi è la figura di Dioniso, accompagnato dalla danza frenetiche di satiri e giovani danzatrici vestite con quell'abito che si è già definito tipico di questi personaggi.

<sup>152</sup> Sulle rappresentazioni musicali durante il simposio si cfr: BESSI 1997.

<sup>153</sup> Atene, National Museum, numero inv. CC 821, CVA, Greece, Athens, National Museum, 3, tav. 41. L'altro lato presenta sempre un simposio, in cui però è una danzatrice a suonare il flauto. Il convitato di destra sembra invece assumere la posizione di chi canta, ha cioè la testa reclinata all'indietro e una mano sul petto, i puntini neri che partono dalla sua bocca paiono richiamare i versi di canzoni note che vediamo spesso incisi nelle coppe a figure rosse, vicini ai personaggi recumbenti (BESSI 1997, p. 139).

<sup>154</sup> Il. IX.

recettiva nei confronti delle usanze greche. Il motivo appare, con un discreto ritardo, intorno alla metà del VI secolo a.C., in una delle lastre della regia di Acquarossa presso Viterbo (fig. 14)<sup>155</sup>. Un altro fregio della stessa serie raffigurante un banchetto conferma che ci troviamo in presenza di un *komos* simposiale, rappresentato con una vivacità degna di nota. Al suono di uno strumento a corda si dimenano una serie di padded-dancers, colti in posizioni differenti, tra cui spicca un acrobata intento ad eseguire un salto mortale<sup>156</sup>. Seppur indubbiamente siamo di fronte ad un'iconografia che testimonia un uso greco, anche se trattato con notevole fantasia, il *komos* si lega ad una serie di temi figurativi eseguiti per decorare il palazzo e portatori di un messaggio propagandistico che è assolutamente estraneo alla produzione ceramografica greca.

---

<sup>155</sup> Questo tipo di lastra adatta al rivestimento di edifici di rappresentanza è molto diffuso nell'area etrusca e laziale (Si cfr: FORTUNATI 1993) A Roma, pur essendo attestata questa tipologia di convivio con personaggi recumbenti in alcune lastre ritrovate sul Palatino, sembra che nel II secolo a. C. non vi fosse più memoria del banchetto su *kline* e soltanto con la conquista della Grecia venne reintrodotta questa forma di commensalità (ZACCARIA RUGGIU 2003a, pp. 627-631).

<sup>156</sup> Si consulti TORELLI 1989 pp. 304-305; TORELLI 1997, pp. 87 e ss.

### 1.3 SIMPOSIO E DANZA TRA ARCAICITÀ E CLASSICITÀ

(UN NUOVO MODO DI INTRATTENERE)

Il simposio nel VI secolo a.C. assume una forma abbastanza stabile e caratterizzata, si vanno delineando delle regole comuni che lo rendono immediatamente riconoscibile. Ogni momento è scandito e ha la sua precisa collocazione: togliere le mense e pulire, fare le libagioni, scegliere il simposiarca, sono tutti rituali che non possono essere tralasciati, sono elementi imprescindibili del simposio stesso. È il periodo in cui si diffonde la lirica, Simonide, Anacreonte, Alceo e molti altri, scrivono opere dedicate al simposio, che verranno cantate proprio durante il convivio, un modo raffinato di intrattenersi. Probabilmente tutta la lirica monodica nasce per il simposio, trovando in esso ispirazione e possibilità di diffusione allo stesso tempo<sup>157</sup>. I invitati amavano intrattenersi con canti che parlavano del simposio stesso, come in un gioco in bilico tra realtà e finzione poetica. Il simposio diventa così “spettacolo a se stesso<sup>158</sup>”, un mondo circoscritto e autonomo.

Intorno alla metà del VI secolo a.C., i *padded-dancers* escono di scena, si avvia un lento processo di umanizzazione, documentato dalla generale scomparsa delle forme esagerate di questi personaggi. Si trova spesso difficoltà nel distinguere i danzatori professionisti dai invitati, le cui *performances* diventano oggetto di rappresentazione. È questa una prima rivoluzione che ci dà lo stacco dall'epoca precedente, in cui la danza sembrava prerogativa di intrattenitori professionisti. Un altro passaggio cruciale lo ritroviamo nell'aumento esponenziale della massa di informazioni a nostra disposizione. Non solo la grande quantità di immagini della ceramica, che si fanno nettamente più prodighe di particolari, ma anche le fonti letterarie, un utilissimo ausilio entrato in campo.

Probabilmente il simposio era una delle occasioni dove maggiormente si danzava, non a caso, una volta finito di mangiare, si faceva spazio nella stanza, in modo da poter comodamente ospitare un'esibizione. Credo che in questo periodo la professionalità dei ballerini, che in epoca classica raggiungono alti livelli tecnici e acrobatici, faccia sì che l'unico stato ad essi consigliato fosse la sobrietà. Al contrario le danze dei invitati devono essere state incoraggiate da un alto tasso alcolemico, poiché esibendosi si poteva andare incontro alla critica ostile dei moralisti.

---

<sup>157</sup> ROSSI 1983, p. 44; PELLIZZER 1987, p. 87. Su elegia, simposio e feste pubbliche si guardi: BOWIE 1986.

<sup>158</sup> ROSSI 1983.

È ovvio d'altronde che un certo tipo di danza, improvvisato e convulso, nasca dall'uso eccessivo del vino. Quale posto migliore di un simposio?

Già Pindaro scriveva come il cratere dona forza e coraggio a chi canta<sup>159</sup>, perché con esso, come ancora oggi è usanza, si cerca di eliminare i freni inibitori. Ricorrere all'ausilio del vino era una consuetudine che poteva spingere i convitati a intraprendere danze ed esibizioni di ogni sorta.

Intorno alla seconda metà del VI secolo a.C. il simposio acquisisce nelle varie città greche caratteristiche diverse, a volte opposte. È un processo che notiamo chiaramente nella ceramografia, dove l'omogeneità iconografica arcaica, che rispecchiava evidentemente una omogeneità di costumi, svanisce, per dare avvio a quello che potremmo definire "il monopolio attico" delle raffigurazioni.

Il caso limite è di certo Sparta, che, come abbiamo già visto, possedeva tra VII e VI secolo a.C. una vivace produzione artistica e una serie di ceramografi ispirati spesso da temi conviviali ed erotici. Proprio intorno al 550 a.C. si colloca in genere l'inizio della trasformazione della città nella rigida società classica, famosa in tutta la Grecia per la morigeratezza dei costumi. Non poteva trovare quindi più spazio una pratica come il simposio, che tra l'altro ad Atene spesso degenerava in festini con fiumi di alcol o addirittura orge. Il *sissizio* spartano, quotidiano e monotono, assume una forma stabile intorno a questo periodo.

Viene quindi allontanata ogni forma di intrattenimento, si instaura una sorta di divieto del piacere<sup>160</sup>, in cui tutto ciò che porta diletto è turpe, persino il mangiare cibi elaborati, tanto che vengono abolite le *secundae mensae*, cioè quell'insieme di piccoli e prelibati cibi, dalla frutta secca ai dolci, che tanto di moda erano ad Atene. Paragonabili agli odierni stuzzichini da aperitivo, appartenevano ad una diversa tipologia culinaria ma possedevano la stessa funzione di attenuare le conseguenze del bere. La squisitezza di questi cibi, insieme con l'inutilità in senso strettamente nutritivo, li ha resi superflui se non dannosi; inoltre il divieto di bere eccessivamente ne sentenziò definitivamente l'esclusione.

In una società come questa non trova posto la musica<sup>161</sup>, la mancata presenza di una melodia ha due conseguenze: la scomparsa della poesia e della danza. Durante lo svolgimento del convivio a Sparta non si danza, a ben dire non esiste più un simposio o un banchetto, il *sissizio* è altro, un'istituzione del tutto particolare, manifestazione dei valori etici di una nuova società<sup>162</sup>.

Dobbiamo allo stesso tempo però sottolineare come gli Spartani vivessero in una sorta di ambivalenza e paradossalmente si dichiarassero esperti di cose d'arte, soprattutto di musica.

---

<sup>159</sup> Pl, N, IX, 49.

<sup>160</sup> Su questa discussione si consulti: NAFISSI 1991, p. 173 e ss.

<sup>161</sup> NAFISSI 1991, p. 180

<sup>162</sup> Si consulti anche LOMBARDO 1989, con un'interessante breve storia degli studi.

Ateneo ci conferma addirittura che i Lacedemoni ritenevano di essere stati i salvatori della musica per ben tre volte, in un senso tutto tradizionalista. La loro “salvezza” corrispondeva, più che alla sopravvivenza della musica in quanto tale, al mantenimento della maniera dei padri, continuamente minacciata da “pericolosi” innovatori. Accade così che per ben tre volte, in anni diversi, viene pubblicamente appesa, per comune monito, la lira di strumentisti troppo “rivoluzionari”, rei di avere modificato gli antichi costumi aggiungendo una corda alle sette che la tradizione imponeva<sup>163</sup>.

La danza è invero profondamente radicata nella cultura laconica, dove si carica di sacri valori tradizionali, proprio per questo viene tenuta lontano dal simposio. Già in Omero la città riceve l’epiteto di *euruchoros*<sup>164</sup>, Partinas, da parte sua, descrive gli Spartani come sempre disponibili alla danza e Pausania racconta che l’agorà ai suoi tempi si chiamava *choros* poiché lì danzavano i giovani per le *Gymnopedie*<sup>165</sup>.

La danza è invece ufficialmente abolita se legata al mondo del simposio, considerata come cosa frivola e volgare, adatta alla società più bassa. Un famoso passo di Plutarco ci testimonia del curioso uso di far ubriacare gli Iloti con del vino puro e di farli cantare lascivamente e danzare in modo grottesco<sup>166</sup>. Con questo “spettacolo” si mostravano le conseguenze del vino ai più giovani, in modo tale da far comprendere il valore della moderazione. Un modo che si inserisce perfettamente nel ruolo paideutico che il sissizio ha, così come le riunioni conviviali in genere, dove i più giovani, i *paides*, ricevevano un’educazione che li preparasse al meglio all’età adulta. Durante i sissizi a Sparta, dunque, non ci si ubriaca, non si danza e non si canta. Megillo nelle *Leggi* di Platone ci assicura che non vi era neanche il *komos*, che un corteo di ubriachi non sarebbe di certo stato possibile a Sparta senza la conseguenza di un’esemplare punizione, e feste come le Dionisie non avrebbero mai potuto fungere da scusante<sup>167</sup>.

In questa nuova prospettiva sembrerebbe inutile cercare di descrivere l’aspetto ludico di una pratica così austera. Si analizzeranno successivamente comportamenti che celano comunque un desiderio di svago all’interno del sissizio.

Prendiamo all’opposto un popolo come gli Arcadi, che notoriamente, e addirittura per definizione, vengono considerati i più selvaggi dei Greci. Alla loro topica atmosfera bucolica,

---

<sup>163</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV, 628b, si consulti la nota 3, p. 1621 del commento al testo per la Salerno Editrice.

<sup>164</sup> *Od.* XIII, 414.

<sup>165</sup> CONSTANTINIDOU 1998, p. 15.

<sup>166</sup> *Plu. Lyc.* 28 si cfr: NAFISSI 1991, p. 190. Non è di certo l’unico atteggiamento aggressivo nei confronti degli Iloti. Un passo di Mirone di Piene (*FGrHist* 106 F 2) ci descrive l’uso sistematico di disonorarli facendo loro indossare berretti fatti di pelle di cane o colpendoli deliberatamente con la frusta senza che vi fosse alcuna colpa da espriare. Un modo per ricordare agli Iloti la loro condizione schiavile ed evitare possibili rivolte attraverso una politica del terrore.

<sup>167</sup> *Pl. Lg.* I, 636 e ss.

percepita quasi come primitiva, s'ispirarono Gravina e Crescimbeni nel fondare l'Accademia Arcadica a Roma alla fine del XVII secolo. Proprio gli Arcadi, dicevamo, vengono descritti da Polibio come esperti nell'arte di intrattenere poiché educati nel canto fin da bambini<sup>168</sup>. Questa particolare *paideia* era diretta a mitigare il carattere selvaggio che i luoghi dell'Arcadia inevitabilmente portava ad assumere. Durante i conviti, quindi, preferivano non chiamare intrattenitori professionisti ma cantare a turno, e astenersi da questa pratica era considerata cosa degna di vergogna. Continua lo storico di Megalopoli:

e)/ti d' o)rxh/seij e)xponou=ntej metaì koinh=j e)pistروفh=j  
 kaiì dapa/nhj xat' e)niautoìn  
 e)n toi=j qea/troj e)pidei/xnuntai toi=j au(tw=n poli/taij

*e inoltre praticano la danza, a cura e a spese dello stato si esibiscono nei teatri di fronte ai propri cittadini (Polyb. IV, 20, 12 trad. it. M. Mari)*

Non si fa riferimento in questo passo al simposio, ma se integriamo la notizia dell'esclusione di intrattenitori professionisti durante il convivio con quest'ultima, possiamo immaginare che anche la danza fosse praticata dai cittadini durante le bevute comuni.

La tendenza è comunque quella di vedere la danza simposiale come qualcosa di sconveniente, nella certezza che questa fosse sempre anticipata da un'ubriacatura; non è adatta soprattutto alle classi aristocratiche, a cui si addice morigeratezza.

Pochi decenni prima della metà del VII secolo a.C. si situa l'episodio di Clistene di Sicione raccontatoci da Erodoto nel VI libro delle sue *Storie*<sup>169</sup>. Il tiranno sceglie, tra i pretendenti alla mano della figlia, Ippoclide ateniese, dopo averlo ricevuto come ospite per un anno<sup>170</sup>. Ma dodici mesi di esemplare tenuta vennero bruciati in una sola occasione con una danza. Durante il banchetto, in cui sarebbe stato annunciato proprio il suo nome come quello vincente, Ippoclide comanda al flautista di accompagnarlo in un'esibizione. Siamo in realtà in un momento successivo al banchetto:

*come finirono il banchetto*

*i pretendenti facevano una gara di musica e di discorso in pubblico.*

---

<sup>168</sup> Plb, IV, 20.

<sup>169</sup> Hdt, VI, 126-129.

<sup>170</sup> Si cfr: anche ROBERTSON 1991, con una serie di esempi di quelli che l'autore chiama "betrothal symposium", riunioni conviviali, soprattutto successive a delle feste religiose, in cui uno dei partecipanti chiedeva la mano di una ragazza al padre.



*Mentre si continuava a bere Ippoclide...danzò* (Erodoto, VI, 129,2 trad. it. G. Nenci)

Ambientazione simposiale dunque, con intrattenimento musicale e discorsi pubblici che si trasformano in vere e proprie gare d'abilità. In questo frangente ludico si situa la *performance* di Ippoclide, che dapprima danza in maniera più pacata, poi si fa portare una *trapeza* e intraprende sopra di essa Lakwnika/ sxhma/tia<sup>171</sup> e successivamente Attika/ (sxhma/tia), infine, a testa in giù, agita le gambe, e ci immaginiamo, dato che non erano d'uso ancora i pantaloni, quale scena potesse apparire ai presenti.

Clistene indignato e non potendosi più trattenere afferma:

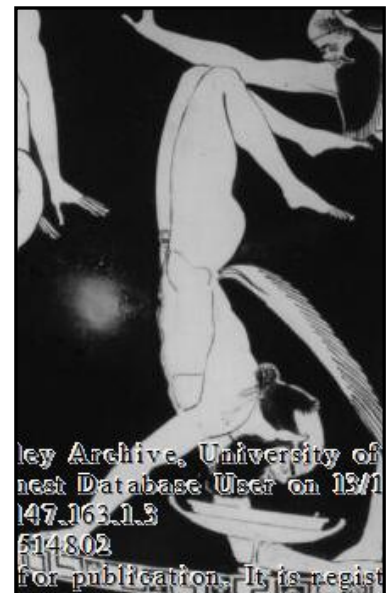
*O figlio di Tisandro con la danza (a) porxh/ saol/ ti sei giocato il matrimonio*

al quale l'ateniese

*Per Ippoclide non è un problema* (Erodoto VI, 129, 4 trad. it. G. Nenci)

La spregiudicatezza di Ippoclide si contrappone alla rigida etichetta che Clistene ritiene necessaria seguire durante una situazione pubblica. Anzi quest'ultimo è il rappresentante di un sentimento comune che coinvolgerà poco tempo dopo le città del Peloponneso, Sparta e Corinto su tutte, dove, come abbiamo già visto, sembrano sparire le immagini di simposio.

La danza acrobatica del figlio di Tisandro non è rappresentata in nessun vaso del suo tempo, ma un satiro del famoso *psykter* di Douris<sup>172</sup> (quindi circa un secolo dopo) è immortalato in un simile atteggiamento. Il fatto che sia un satiro ad eseguire tale esercizio penso sia un segno parlante della sregolatezza di certi modi (fig. 15).



**Figura 15** (da Beazley, Archivio on-line, n. 205309)

<sup>171</sup> Da notare l'uso particolare del diminutivo *skematia* piuttosto che il normale *skemata*. Il fatto potrebbe essere spiegato, come suggerisce M. L. Catoni, con la ridicolizzazione di certe figure appartenute forse all'*emmeleia*. Ippoclide creerebbe, in un momento e in un luogo non certamente consoni, una parodia delle coreografie teatrali, utilizzando "figuracce" laconiche e attiche (CATONI 2008, p. 137 e ss. con un utile riassunto di alcune teorie precedenti riguardanti il motivo dello sdegno del tiranno Clistene)

<sup>172</sup> Conservato a Londra, British Museum, numero inv. E 768, da Cerveteri, databile intorno al 480 a.C: CVA, Great Britain 8, London British Museum, tav. III Ic 105.1-4. p. 12.

In particolare Erodoto ci informa che al momento di capovolgersi il giovane Ippoclide esegue figure provenienti dalla *cheironomia*, una danza aulica che di certo non doveva essere eseguita con le gambe. Si sovverte quindi l'esecuzione, sconvolgendo in modo estroso un ambito che dovrebbe mantenersi serio, oltretutto in un ambiente simposiale<sup>173</sup>.

Proverbiale rimasero nella Grecia classica le frasi pronunciate dai due protagonisti; si usava, infatti, dire “Ti sei danzato via” riguardo a qualcuno che aveva appena perso un'occasione quasi raggiunta, così come “A Ippoclide non importa” poteva essere una risposta a una critica troppo diretta. L'episodio prescinde da un giudizio morale che è anche alla base del concetto platonico di danza<sup>174</sup>, vi sono infatti danze sostanzialmente virtuose, degne di essere praticate poiché educative, e danze viziose, la cui pratica deve essere severamente condannata (επι/το/σημνο/ν - επι/το/φαιλον)). Le prime sono quelle adatte al cittadino, sia che siano danze di guerra, sia che siano danze di pace, entrambe esaltano l'animo umano. Le danze leggere è meglio lasciarle agli schiavi, comunque mai ai cittadini. Sono proprio queste ultime quelle eseguite durante il simposio, che vengono racchiuse nella condanna comune. Il pensiero di Clistene doveva avvicinarsi molto a quello del filosofo ateniese.

Così, sempre Platone, nel suo *Simposio* elimina la parte intrattenitiva, poiché ritenuta indegna di un convivio tra filosofi. Così Erisimmaco:

τοὶ μεταὶ τοῦτο εἰσῆγου=μαὶ τῆν μείν ἀ/ρτί εἰσελθού=σά  
αὐλτρίϊδα ξαίρειν ἐ)αν,

αὐλοῦ=σαν ἐ)αὐτῶ= ἡ)ὶ ἀ)ἰν βου/λήται ται=ἵ γυναίκεῖ ται=ἵ  
ἐ)ἰνδον, ἡ)μα=ἵ δε/δία/λόγῳν

ἀ)λλῆ/λοῖῃ σῦνεἰ=ναὶ τοὶ τῆ/μερον.

*Propongo allora di mandare via la suonatrice di flauto che è entrata or ora – che vada a suonare il flauto per sé o per le donne di casa - e noi oggi passiamo assieme il nostro tempo fra i discorsi* (Pl., *Smp*, 176e, trad it. G. Reale).

Quella di Platone è, in effetti, una riunione di sapienti, un simposio ideale in cui l'unica azione appropriata è il discorso (celebre la dissertazione sul potere di Eros), ogni momento ludico

<sup>173</sup> CATONI 2008, p. 140.

<sup>174</sup> Pl. *Lg*, VII 814d-815a

sarebbe superfluo<sup>175</sup>. La musica del flauto poi, essendo prodotta da uno strumento legato con forza al mondo dionisiaco, intaccherebbe una dimensione che si vuole far rimanere apollinea<sup>176</sup>. Al contrario Filippo in Senofonte<sup>177</sup> incita la flautista a suonare ancora per lui, in modo da poter danzare per i convitati e farli divertire. Così inizia una forsennata danza, una pantomima delle ben più aggraziate esibizioni degli intrattenitori professionisti. Niente di più distante dalla scena precedente.

Non sempre però si preferivano i discorsi filosofici alle sfrenate danze. Esisteva infatti anche una corrente di pensiero che escludeva decisamente la dissertazione dotta dal simposio, poiché l'atmosfera di una sala da banchetto non era idonea a questo tipo di attività. Su questa scia Isocrate, esortato a parlare, sembra avesse affermato durante un convivio: “per i temi di cui io ho qualche competenza, la presente non è l'occasione adatta; per quelli cui è adatta, questa occasione, io non ho competenza alcuna”<sup>178</sup>. Il retore situa la filosofia, intesa in generale come conversazione tra sapienti, su di un piano diverso dal simposio, non può quindi più essere presente.

Ritorniamo alle immagini. Si era parlato di un processo di umanizzazione che effettivamente avviene intorno alla metà del VI secolo a.C. In pratica non vengono più rappresentati quei vestiti imbottiti caratteristici dei padded-dancers e le sembianze dei danzatori si avvicinano a quelle dei simposiasti. Un processo che avviene già nelle coppe di Siana<sup>179</sup> dove gli intrattenitori sono quasi sempre nudi, come in una coppa del pittore di Heidelberg in cui un danzatore, senza vesti e con il capo ornato da una tenia, esegue delle figure al suono di un flautista che indossa un lungo chitone (fig. 16). Nella coppa l'esibizione si svolge tra le due *klinai*, dovremmo però immaginarci la danza non a fianco ma di fronte ai letti, al centro della sala. L'atmosfera è già sensibilmente diversa, un uomo solo e non un gruppo di grottesche figure si esibisce, i gesti non sembrano più convulsi ma aggraziati.

---

<sup>175</sup> Si cfr: Platone, *Protagora*, 347c e Plutarco, *Conversazioni a tavola*, VII, 7.

<sup>176</sup> Si confronti Platone, *Simposio* (a cura di G. REALE), Fondazione L. Valla, Milano 2001 p. 168. Non accade lo stesso nel *Simposio dei sette sapienti* di Plutarco. I saggi di certo si comportano adeguatamente e l'atmosfera è elitaria, ma non avversano lo spettacolo di una flautista e ascoltano fino alla fine la melodia suonata. Anzi, proprio questo strumento suggerisce l'argomento della prima discussione, se cioè vi siano flauti anche nella terra degli Sciti. Si constata poi come il flauto, strumento che produce un suono decisamente melodioso, sia quasi per paradosso fabbricato con l'osso di un animale grossolano come l'asino (5).

<sup>177</sup> X., *Sym.*, II, 21.

<sup>178</sup> Plu, *Conversazioni a Tavola*, I,1, trad it. A. M. Scarsella.

<sup>179</sup> Interessante notare come alcune coppe di Siana con simposi e danzatori rappresentino delle figure, dotate di lancia, che assistono alla scena apparentemente senza una precisa correlazione con essa. Questi sono stati identificati come dei cittadini (spesso più anziani, per definirli si usa anche il termine anglosassone *bystanders*), con una probabile funzione di controllo sullo svolgimento dell'azione (FEHR 1996, pp. 829-833).



**Figura 16** (da BRIJDER 1991, Tav 135 C)

Nella produzione a figure nere non vi sono scene in cui i comasti si possono identificare con sicurezza coi convitati. Che siano di certo questi ultimi a cimentarsi nelle scene delle ceramiche a figure rosse ce lo dimostra, ad esempio, una coppa di Douris che presenta una sequenzialità tra i due lati.



**Figura 17** (da CVA Karlsruhe, Badisches LandesMuseum, tav 30-32)

Nel primo lato (fig. 17) cinque personaggi si stendono sui letti ad un simposio, sembra che si sia già bevuto abbastanza, un uomo suona il flauto, un secondo gioca al *kottabos*, un giovane coppiere versa del vino da un' *oinochoe*: un vera e propria festa. L'altro lato presenta gli stessi

personaggi, ormai in preda all'alcol, barcollanti, in movimenti che rasentano l'impressione di una danza o addirittura una zuffa<sup>180</sup>.

Non sempre l'esito dell'esibizione doveva essere dei migliori, certamente però, come nel caso di Ippoclide, una certa tecnica poteva dare una simile baldanza e spingere il convitato, perduti i freni inibitori, a esibirsi per la gioia degli amici.

Esisteva dunque un detto "mise/w mna/mona sumpo/tan"<sup>181</sup>, che si può tradurre "odio un convitato che conserva il ricordo", un motto che consigliava a chi aveva partecipato ad un simposio di dimenticare in fretta gli eccessi dei convitati durante i festini notturni. In questo modo si cercava di celare, passata la notte, imbarazzanti situazioni che avrebbero potuto intaccare l'onorabile reputazione dei *politai*. La sentenza non si allarga di certo ai dotti discorsi, che potevano a volte essere l'elemento cruciale dell'intrattenimento di un simposio, la memoria di essi è anzi onorifica e oggetto di alcune delle opere dei grandi scrittori e pensatori della Grecia.

---

<sup>180</sup> Si cfr anche un passo di Plutarco che descrive come più che indecoroso un simposio in cui i convitati vengono spinti a danzare e a cimentarsi in gare (Plu, *Conversazioni a tavola*, I,1.2).

<sup>181</sup> Plutarco, *Conversazioni a Tavola*, I, 612C, con, sempre nel passo, spiegazione e interpretazioni dello storico di Cheronea. Lo stesso motto si trova in Luciano di Samosata nel suo *Simposio* (o i *Lapiti*) 71.3, qui viene attribuito ad un non meglio specificato poeta.

#### 1.4 DEL VINO PER DANZARE ANZIANI COMASTI NELL'IMMAGINARIO ATENIESE

L'immaginario del vino in Grecia rimanda a scenari di convivialità prettamente maschili e le raffigurazioni dei vasi restituiscono sprazzi di un mondo elitario compiaciuto nel mostrarsi e auto-rappresentarsi in utensili che avrebbero poi riutilizzato all'interno del simposio stesso.

Il consumo del vino nelle immagini si lega al mondo della bellezza giovanile, i corpi vengono mostrati nudi e nello splendore della forma, incentivando probabilmente l'erotica atmosfera che impregnava il reale svolgimento del convivio<sup>182</sup>.

La ricerca di un sollazzo che alleviasse la fatica del vivere quotidiano viene condivisa da tutte le classi di età. Non doveva essere inusuale l'abuso di vino anche tra gli anziani. D'altronde il motivo della vecchia ubriaca o del vecchio ebbro non ha mancato di essere al centro di opere di artisti greci.

Leggendo Senofonte, che scrisse uno dei più bei testi ambientati nel simposio, un'opera letteraria in cui la scena risulta essere ideale, ma probabilmente la più vicina alla realtà tra le simili opere colte del tempo, vi si scorgono spunti interessanti.

L'ateniese Callia organizza un simposio dopo la vittoria con il carro del giovinetto Autolico, da lui amato. Tra i simposiasti si esibiscono una giovane che esegue figure acrobatiche e un giovinetto che danza e si mostra in tutta la sua bellezza. Davanti a tale spettacolo, Socrate non dà un giudizio morale e anzi afferma:

o)/ti ou)dein a)rgoin tou= sw/matoj e)n t\$= o)rxh/sei h)=n,  
a)ll' a(/ma kaii tra/xhloj kaii

ske/lh kaii xei=rej e)gumna/zonto, w(/sper xrhì o)rxei=sqai  
toin me/llonta

eu)forw/teron toì sw=ma e(/cein. Kaii e)gwì me/n

*Nessuna parte del corpo resta inattiva durante la danza e, anzi, si muovono contemporaneamente collo, gambe e mani, proprio come è necessario che si muova chi cerca di avere un corpo più agile. Anch'io, Siracusano, imparerei volentieri queste movenze da te!*

---

<sup>182</sup> Per le immagini a soggetto erotico, che ci testimoniano come fosse pratica diffusa e normalizzata la ricerca di soddisfazione sessuale all'interno del simposio, si veda ad esempio: PESCHEL 1987.

(Senofonte, *Simposio*. II, 16 trad. it. A.Giovanelli)

Il filosofo specifica che non intende danzare per esibirsi ma per migliorare il fisico, anche se l'età avanzata dovrebbe procurargli una certa inibizione. Le movenze della danza abbelliscono anche chi bello già è, come afferma Socrate guardando danzare il giovinetto, non è vergognoso quindi che le faccia un uomo maturo come lui. Non si imbarazza neanche di essere stato scoperto da solo nella sua stanza a danzare all'alba, e lo rende pubblico attraverso la conferma di Carmide.

La danza viene considerata alla stregua di un esercizio ginnico<sup>183</sup>, il più completo, poiché crea un armonioso sviluppo dei muscoli. Non sembra interessare il lato artistico di una coreografia ma soltanto i benefici dati da un movimento regolare e ripetuto.

Platone, da parte sua, afferma che la danza è dei giovani e non dei vecchi, i quali dovrebbero limitarsi ad assistere agli spettacoli, perdendosi nella nostalgia degli anni passati<sup>184</sup>.

La ceramica attica, seppure abbastanza di rado, ci mostra gli anziani ateniesi alle prese con una danza estatica o all'interno di un *komos* che avrebbe creato una gran baldoria per le vie della città.

In un *rhyton* plastico di Parigi<sup>185</sup>, un uomo danza portandosi dietro un



**Figura 18** (da CVA, Paris, Palais des Beaux-Arts, 15, tav 28)

cuscino della *kline*<sup>186</sup> ed inseguendo un giovinetto portatore di anfora (e con un *rhyton* nella mano sinistra, lo stesso vaso quindi in cui l'immagine è impressa), dal quale gradirebbe probabilmente



**Figura 19** (da CVA, Canada 1, Toronto, Royal Ontario Museum, tav. 28)

<sup>183</sup> Si cfr. Platone nelle *Leggi*, il quale afferma attraverso il personaggio dell'ateniese: “quanto ai gesti del corpo che abbiamo chiamato danza di persone che si divertono, possiamo denominare ginnastica, ove tali movimenti mirino alla perfezione del corpo, l'arte di condurlo a questa meta” (*Lg*, II, 673a, trad. it. F. Ferrari).

<sup>184</sup> *Pl*, *Lg*, II, 657d.

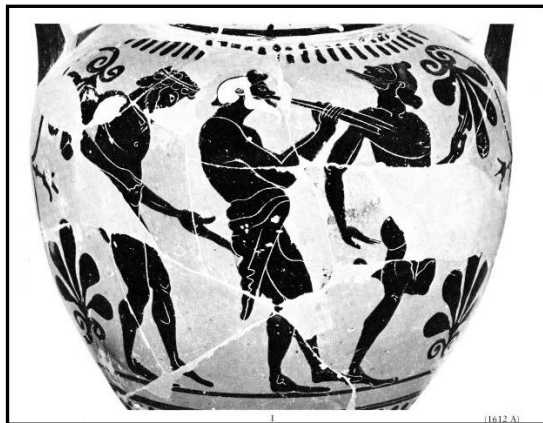
<sup>185</sup> Conservato a Parigi, Palais des Beaux-Arts, numero inv. 367, intorno al 480 a.C., CVA, France 15, Paris, Palais des Beaux-Arts, tav. 28.

<sup>186</sup> Trasportare il cuscino della *kline* sembra essere un segno dello stato di ubriachezza del personaggio rappresentato. Lo stesso atteggiamento lo rivediamo in un giovane comasta che, oltre il cuscino, trasporta un'*oinochoe*, che immaginiamo piena di vino (Probabilmente dal mercato d'arte di Roma, si veda Archivio Beazley, n. 200415, attribuito al Pittore di Colmar e databile all'inizio del V secolo a.C.)

ricevere favori sessuali (fig. 18). La lunga capigliatura è dipinta di bianco, per attestarci la maturità, ma il corpo sembra essere nel pieno della forma e non mostrare i segni del tempo passato.

Non è un esempio isolato di questo estremo approccio al vino, come dimostra un'anfora a figure nere in cui un vecchio comasta beve addirittura direttamente dall'anfora, senza curarsi delle buone maniere (fig. 19)<sup>187</sup>.

Il *komos* è una pratica decisamente ateniese a cui partecipano cittadini di ogni età, spesso anche adolescenti o vecchi; questi ultimi non rimangono di certo passivi spettatori ma, come abbiamo visto, ricercano esplicitamente l'appagamento sessuale o esagerano nel bere per eliminare i freni inibitori. Certe volte, come in quest'anfora (fig. 20)<sup>188</sup>, guidano la processione al suono del flauto; in particolare il gesto di uno dei personaggi, quello all'estrema sinistra, sembra assumere una valenza omoerotica che conferma le suggestioni nate dalla lettura delle altre immagini.



**Figura 20** (da CVA, Germany 48, Munchen, Antikesammlugen, tav 66.1-2)

la danza di quattro uomini, tutti canuti e con la testa parzialmente coperta da una specie di *sakkos*. Questi ultimi eseguono passi al limite di ciò che la forza di gravità possa permettere. Uno sta in equilibrio su di una mano, un altro porta le braccia indietro, come se volesse eseguire la figura del

Un altro interessante esempio possiede un'iconografia del tutto particolare, lontana dalle normali raffigurazioni comastiche (fig. 21)<sup>189</sup>. Si tratta di una pisside attica, una forma non certamente comune per soggetti simposiali, in cui due flautisti, uno più giovane e uno più anziano, accompagnano



**Figura 21** (da CVA, Toronto, Royal Ontario Museum, tav. 28)

<sup>187</sup> New York, Hoppin and Gallatin Collection, CVA, New York, Hoppin and Gallatin Collection, Usa 1, tav 3.1.

<sup>188</sup> Conservata a Munchen, Antikesammlugen, numero inv. 1612, attribuita al pittore di Acheloo, da Vulci, intorno al 500 a.C.: CVA, Germany 48, Munchen, Antikesammlugen, tav 66.1-2.

<sup>189</sup> Conseravata a Toronto, Royal Ontario Museum, numero inv. 919.140, intorno al 510 a.C.: CVA, Toronto Royal Ontario Museum, Canada 1, tav 28.



“ponte”. Le evoluzioni di questi personaggi sembrerebbero appartenere ad un livello proprio dei professionisti, e non dei semplici invitati. Rimane quindi il mistero di questa immagine, che potrebbe anche essere interpretata come una sorta di scherzo che mescola l'immaginario legato al mondo dei danzatori contorsionisti a quello invece correlato alla vecchiaia e alla decadenza fisica.

Nella sfera dell'età avanzata la danza acquista, infatti, una valenza magica, trasformandosi in “fonte di giovinezza”, ridando vigore alle membra e restituendo un po' di gioventù ai più anziani. Non a caso un popolo mitico come gli Hyperborei si manteneva in perfetta forma, anche in tarda età, grazie alla danza, che si racconta praticassero giornalmente<sup>190</sup>.

Un passo di Anacreonte così recita:

A) ) n d o ( g e / r w n x o r e u / h ?  
t r i / x a j g e / r w n m e / n e ) s t i n  
t a / j d e / f r e / n a j n e a / z e i

*Quando un vecchio danza*

*Solo i capelli ricordano la sua vecchiaia*

*Il suo spirito è sempre giovane*

(Anacreonte, 37 Gentili)

Confermando la precocità di un simile pensiero, che è poi quello del Socrate senofonteo, che vorrebbe imparare a danzare per mantenersi in forma. Ma il miglioramento fisico nella maggior parte dei casi è sicuramente una giustificazione, poiché attività come il ballo devono essere state vivamente sconsigliate alle persone di una certa età. Questi ultimi, come sembra fare lo stesso Socrate, potevano trovare una parvenza di legittimazione attraverso la pratica ginnica.

La vera forza che spinge anche chi non è più giovane a danzare, nella maniera che le immagini ci suggeriscono, nudo e scomposto, non può che essere quella del vino: "Il vino fa ballare un vecchio anche se non ne ha voglia" afferma Ateneo, citando, a suo dire, un motto conosciuto, non lasciandoci quindi margini di dubbio<sup>191</sup>.

Il vino ovvero Dioniso, il dio che s'insinua nelle parti più recondite dell'animo e trasmette quella ferina forza orgiastica che, transcendendo la comune morale, propizia danze scomposte e furenti. Proprio il figlio di Semele scompagina con la sua apparizione il comportamento dei cittadini

---

<sup>190</sup> Si cfr: SÉCHAN 1930 p. 41.

<sup>191</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, X, 228a, trad. it. R. Cherubina.

tebani nelle *Baccanti* di Euripide. Il vecchio Tiresia s'incorona d'edera e indossa una pelle di cerbiatto, suo compagno è Cadmo il quale si preoccupa di domandargli:

poi dei= xoreu/ein, poi= kaqista/nai po/da kaii kra=ta sei=sai  
polio/n =

*Dove danzeremo, dove muoveremo il piede e agiteremo la testa canuta?* (I, 180 trad. it. G. Guidorizzi))

I due vecchi sono infatti convinti di dover onorare Dioniso, e la loro fedeltà al dio dona la forza di affrontare una situazione certamente poco adatta ad uomini della loro età. Sembrano seguire quasi i dettami di Platone che, seppur, come abbiamo precedentemente visto, altrove decisamente conservatore, consigliava l'utilizzo del vino agli uomini fino a sessant'anni, in modo da sciogliere gli scrupoli e “come il ferro immerso nel fuoco” trasformare “la tempra indurita” in una “più malleabile<sup>192</sup>”. Il vino è il mezzo con cui gli anziani si avvicinano al mondo bacchico, poiché lo stesso dio diede questo *pharmakon* per poter ritornare giovani e dimenticarci dell'inaridimento della vecchiaia.

Sempre Cadmo:

w(j ou) ka/moim' a)/n ou)/te nu/kt' ou)/q' h)me/ran qu/rs%  
krotq=n gh=n e)pilelh/smeq'

h(de/wj ge/rontej o)/ntej

*Non mi stancherò né di notte né di giorno di battere la terra col tirso: è dolce dimenticare di essere vecchi* (I, 185).

Anche Tiresia afferma di sentirsi giovane e quindi di essere pronto alla danza. Il dio poi “non fa distinzione se debba danzare il giovane o il vecchio, vuole essere onorato da tutti senza distinzione (I, 205)”. Un atteggiamento contrario a quello dei concittadini i quali, afferma sempre Tiresia: “diranno che non rispetto la mia vecchiaia se vado a danzare dopo essermi cinto la testa d'edera” (I, 203). Neanche le critiche di Penteo li fermano:

poliaì cunwri/j, a)ll' o(/mwj xoreute/on

---

<sup>192</sup> Pl, *Lg*, II, 666, trad. it. F. Ferrari.

*Siamo vecchi entrambi ma danzeremo ugualmente (I, 325).*

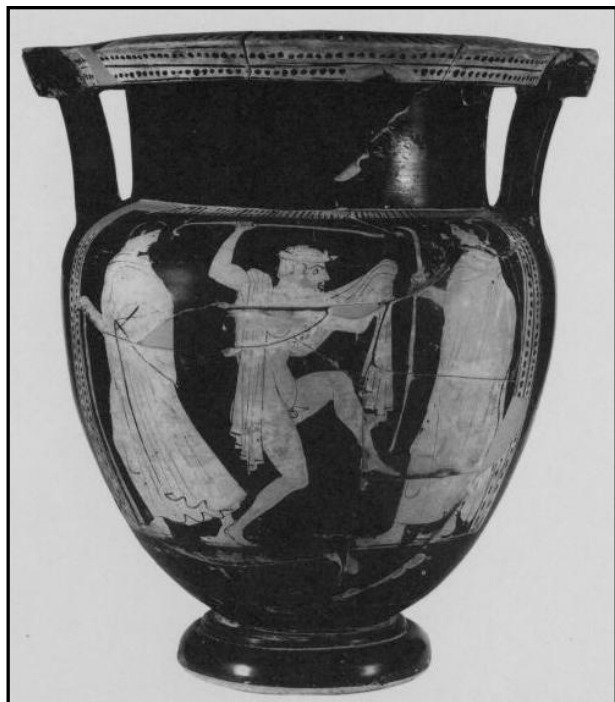
Rispetto alle danze che agitavano i corpi dei simposiasti vi è poca differenza. Come i convitati sono completamente presi dall'ebbrezza del vino così i protagonisti delle *Baccanti* vengono conquistati dall'ebbrezza dionisiaca. Le conseguenze di questo invasamento sono identiche: una forza innaturale che spinge l'uomo verso azioni che normalmente si guarderebbe bene dal compiere per paura del biasimo di chi, a mente lucida, condannerebbe apertamente certi atteggiamenti.

*C'è un antico proverbio che non sbaglia: si dice, padre mio, che il vino convince i vecchi a ballare, senza che lo vogliano*

(Erifo, *Eolo*, fr. I Kassel-Austin, in Ateneo IV, 134c, trad. it. Leo Cittelli)

Ancora una volta ritroviamo lo stesso proverbio restituitoci dal medesimo autore, la volontà dei vecchi viene frenata dalla paura della condanna morale che in modo automatico scatterebbe dopo una tale esibizione. Non dobbiamo pensare solamente a cittadini di basso ceto, il vino, infatti, una volta entrato in circolo, rende tutti uguali, azzerando le differenze sociali e avvicina gli uomini agli animali, dando libero sfogo all'istinto e alle pulsioni del proprio corpo.

Alla forza dell'alcol non sfuggono neanche i rispettabili e rispettati filosofi:



**Figura 22** (da CVA, USA 1, Baltimore, The Walters Art Gallery, tav. 16.

*Non vedi questo invertito che balla con le braccia? Non si vergogna lui che spiega Eraclito a tutti quanti, lui che solo ha riscoperto l'Arte di Teodette, e che scrive i riassunti di Euripide*

(Antifane, *Carii*, Fram III Kassel-Austin, in Ateneo, IV, 134b, trad. it. Leo Citelli)

La danza a volte diventa l'ultima delle cattive figure, soprattutto quando ci sono di mezzo i cinici, già di per sé dediti ad una vita estrema.

Così mentre gli illetterati se ne stanno buoni, mangiando composti senza dare in

escandescenze, il cinico Alcidas orina tra le *klinai* dei convitati “senza nessun rispetto per le donne”<sup>193</sup>. Sempre dei cinici, in Alcifrone, si ubriacano, liberano la propria ferinità e come Alcidas orinano senza vergogna, cercando anche di accoppiarsi pubblicamente con le etere<sup>194</sup>.

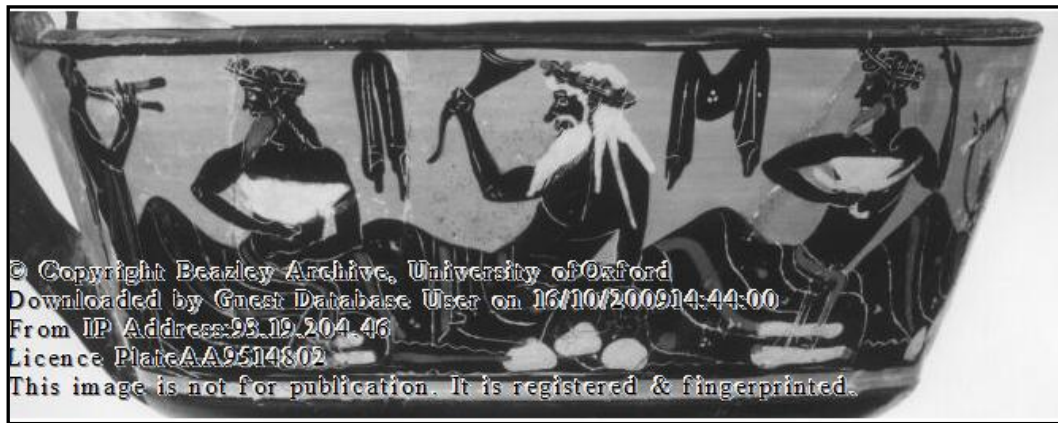
Non solo i filosofi, anche i valorosi comandanti, se alzano il gomito, possono coprirsi di ridicolo danzando. Duride<sup>195</sup> ci racconta del macedone Poliperconte, famoso generale di Alessandro prima e di Antigono e Cassandro dopo, che, con indosso abiti licenziosi, vesti gialle e calzari di Sicione, usava danzare dopo essersi ubriacato. Ballava:

*benché fosse piuttosto anziano e non fosse inferiore ad alcuno dei Macedoni né per esperienza militare né per stima di cui godeva; e ballava in continuazione*

(Duride, FGrHist 76, f. 12, in Ateneo IV, 155c, trad. it. L. Citelli)

Una critica che evidenzia l'aperta condanna delle pratiche orchestiche, soprattutto per gente anziana e ancora stimata come Poliperconte.

Ad Aristotele era attribuito un trattato “Sull’ubriachezza” che spiegava come i vecchi fossero maggiormente soggetti agli effetti dell’alcol, non potendolo reggere in modo adeguato<sup>196</sup>. Nel passo vengono presi a soggetto sia i vecchi che le donne (così come anche i giovani), nella



**Figura 23** (da Beazley on-line, n. 351179)

ricerca di una sorta di omologazione degli individui delle parti estreme della società, accomunate

dalla non completa accettazione, o nel caso dei vecchi dalla ormai esclusione, nella società attiva della *polis*.

<sup>193</sup> Luciano, *Il Simposio o i Lapiti*, 35, trad. it. V. Longo.

<sup>194</sup> Alcifrone, *Dialoghi dei parassiti*, 19. Si legga per confronto il *Simposio dei Cinici* di Parmenisco, riportato in Ateneo, in cui i filosofi mangiano cibi non elaborati come le lenticchie e la presenza di due cortigiane, Melissa e Vittorina, non è causa di cattivi comportamenti (Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 156d e ss.).

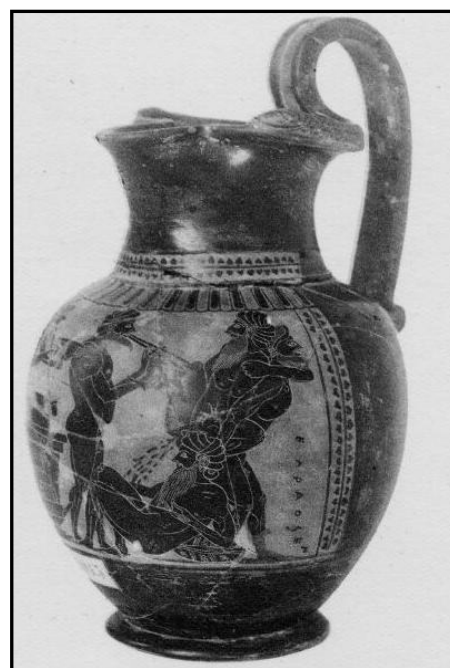
<sup>195</sup> Duride, FGrHist 76, f. 12, in Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 155c.

<sup>196</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 429c; Plutarco, *QuestConv*, III, 3.

Lunghissima è quindi, in risposta, la letteratura su quale sia la giusta misura nel bere. Topica era la maniera di bere degli Sciti, che ingerivano solo il vino puro, non mescolato ad acqua. Proverbiale il detto “bere alla scitica” e racconta Erodoto che, quando si voleva bere un po’ più forte, si diceva “versami alla scitica!”. Sempre lo storico di Alicarnasso ci spiega che il detto si diffuse a Sparta, dopo la visita di ambasciatori sciti. Addirittura il re Cleomene, frequentandoli più del dovuto, imparò a bere come loro, e gli Spartani additarono questo comportamento come causa della sua pazzia<sup>197</sup>.

Allo scopo di evitare eccessi si creò la figura del Simposiarca, il re del simposio, colui il quale, scelto tra i convitati, decideva la giusta dose di vino, in modo tale da far rimanere i compagni in una specie di limbo, a metà tra la sobrietà e l’ubriachezza<sup>198</sup>. Decisioni che non dovevano essere sempre rispettate, se diamo credito alle immagini fino a noi tramandate. In un cratere<sup>199</sup>, che nel lato principale ha un simposio, un vecchio con bastone, sembra essere rappresentato in una maniera che sta a metà tra una danza e un attacco degno di una pirrica<sup>200</sup> (fig. 22). Non per niente il giovane sulla sinistra pare fuggire da questo personaggio decisamente anomalo che potrebbe essere in preda ad un’ubriachezza molesta.

In un *kantharos* monoansato (fig. 23)<sup>201</sup>, forma ispirata a prototipi etruschi, nove simposiasti si distendono per bere al suono della musica di un flauto suonato da un giovinetto. Sono tutti caratterizzati da una folta barba e da lunghi capelli, che appaiono di un bianco candido in tre uomini. Sembrerebbe che le regole del buon comportamento siano questa volta rispettate, ma i vasi in mano ai simposiasti hanno dimensioni anomale (come un grande *kantharos* monoansato, che evidentemente richiama lo stesso vaso in cui è dipinto), e proprio quello che sembrerebbe il più anziano di tutti beve da un *rython*, un vaso che solitamente contiene del vino puro, lo stesso che qualche decennio prima



**Figura 24** (da CVA Greece 1, Athens National Museum, tav III H 2.1-39)

<sup>197</sup> Erodoto, VI, 84.

<sup>198</sup> PELLIZER 1987, p. 90 Ancora nella prima epoca imperiale Plutarco si sofferma sulla figura del simposiarca. Nelle sue *Conversazioni a tavola* discute, infatti, sulla possibilità di poter riprendere l’usanza di eleggere un capo del simposio e sulle doti che questo ultimo dovrebbe possedere (Plu, *Conversazioni a tavola*, I,4).

<sup>199</sup> Conservato a Baltimore, The Walters Art Gallery, numero inv. 48.66, attribuito al Pittore di Firenze, da Tarquinia, intorno al 550 a.C. : CVA, USA 1, Baltimore, The Walters Art Gallery, tav. 16.

<sup>200</sup> Sull’iconografia della pirrica di veda soprattutto: POURSAT 1968; CECCARELLI, 1998.

<sup>201</sup> New York, Metropolitan Museum, numero inv. 63.11.4, attribuito alla One-hendled Kantharoi Class, intorno al 530-520: Beazley, *ARV*, 94.

caratterizzava le danze, spesso agitate, dei personaggi delle coppe dei comasti. Si preannuncia quindi un finale decisamente differente e più movimentato, dello stesso tipo probabilmente di quello rappresentato in una *oinochoe* conservata ad Atene, dove uno dei personaggi addirittura defeca pubblicamente aiutato da un compagno (fig. 24)<sup>202</sup>.

In un altro simposio dipinto dal Pittore di Trittolemo (fig. 25)<sup>203</sup> il personaggio più anziano regge il *kantharos*, il vaso di Dioniso, estremamente raro nelle scene di convivio umano ma ricorrente nei simposi dionisiaci o di Eracle<sup>204</sup>. Il vaso avvicina quindi il vecchio, con un'equazione tanto diretta quanto ricca di un paradossale sarcasmo, al mondo eroico e divino, e il suo gesto che riprende quello speculare del giocatore di *kottabos*, disteso di fronte, ancora una volta può essere letto come un tentativo di approccio di tipo erotico.



**Figura 25** (da LIMC IV, s.v. Herechtheus, n. 78)

Molto viva e testimone esplicita della tendenza vista la scena di una *kylix* attribuita sempre al pittore di Trittolemo (fig. 26) in cui un uomo, la cui maturità è sottolineata dalla calvizie, è intento in un amplesso con un'etera, probabilmente durante un simposio<sup>205</sup>.

Filocleone nelle *Vespe* di Aristofane impara invece come bisogna comportarsi durante un convito. È il figlio che deve spiegare le buone maniere ad un padre rozzo, che non conosce la raffinatezza dei modi che si addice ad ogni cittadino che si rispetti:

<sup>202</sup> Atene, National Museum, numero inv. CC691, attribuita al Pittore di Xenokles, proveniente da Atene: CVA, Greece 1, Athens, National Museum, tav. III H 2.1.

<sup>203</sup> *Rythos* plastico conservato a Richmond, Museum of Fine Arts, numero inv. 7537, 480-470 a.C.: LIMC, IV, s.v. Herechtheus, n. 78.

<sup>204</sup> Sulla tipologia del *kantharos* si legga: TOMEI 2008.

<sup>205</sup> Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, Pittore di Trittolemo, intorno al 490 a.C., da Tarquinia: CVA, Italia 25, Tarquinia Museo Nazionale, tav. III I 11.2. Circa un secolo più tardi in un cratere a calice del Pittore di Upsla vediamo la scena di un simposio con quattro partecipanti tra cui un vecchio. Mentre i giovani si lasciano conquistare dalla musica di un'etera immortalati nel tipico gesto dell'estasi con la testa rivolta verso l'alto, il più anziano tenta un approccio fisico cercando di abbracciare la donna (Athens, National Museum, numero inv. 11559, Beazley, ARV, 1437, n. 14).

taì go/nat' e)/kteine kaiì gumnastikw=j u)groìn xu/tlason  
 seautoìn e)/n toi=j  
 strw/masin E)peit' e)/pai/neso/n ti tw=n xalkwma/twn, orofhìn  
 qe/sai, kreka/di' au)lh=j

qau/mason

*Stendi le ginocchia, abbandonati comodamente sui tappeti con surplesse. Poi cominci a lodare qualche oggetto di bronzo, ammira il soffitto, ti congratuli con la tappezzeria (Arist, Vespe, 1212, trad it. B. Marzullo)*



Pur non avendo nessuna nozione delle regole che stabiliscono il modo giusto di comportarsi durante un simposio, Filocleone sa che l'eccesso di vino porta a comportamenti estremi, meglio non esagerare. Ha da questo punto di vista un'opinione ben precisa:

Mhdamw=j, kokòin toì pi/nein a)/poì  
 gair oi)/nou

gi/gnetai kai qurokph=sai kaiì  
 tata/cai

kaiì balei=n, ka)/peit' a)poti/nein a)rgu/rion e)k

kraipa/lej

**Figura 26** (da CVA Italia 25, Tarquinia Museo Nazionale, tav. III I 11.2)

*Ma che: bere fa male. In conseguenza del vino si sfondano le porte degli altri, si menano mazzate, pietre, si pagano i danni, finita la sbornia (Arist. Vespe, 1252)*

Malgrado questa sua consapevolezza, che sembra provenire da una certa saggezza, il vecchio dà spettacolo di sé a simposio, cominciando a danzare e a sbeffeggiare chiunque gli capiti davanti. Dimentico delle parole da lui stesso proferite Filocleone si ubriaca:

Ou) gair o( ge/ron a)thro/taton a)/r h/=n kako/n kaiì tw=n  
 cuno/ntwn poluì

paroinikw/tatoj...Eu)quìj gair w(j e)ne/plhto pollw=n ka)gaqw=n,  
 a)nh/llet', e)skiirta,

'pepe/rdei, katege/la w(/sper kaxru/wn o)niìdion eu)wxhme/non

*Il vecchio era peggio di una peste. In mezzo agli invitati lui il più sbronzo...si ingozza di ogni ben di dio, e subito salta su, balla, spetazza, sberleffa come un asino abboffato d'orzo (Vespe 1299)*

Così continua per tutta la notte, come ci informa il coro, entusiasmandosi al suono del flauto e danzando vecchie canzoni che evidentemente gli ricordavano tempi in cui il ballo era un'attività ancora possibile. Lancia quindi una sfida ai danzatori giovani, e comincia una esibizione sfrenata, che sembrerebbe simile a quella tipica dei comasti della ceramica arcaica corinzia, i *padded-dancers*<sup>206</sup>, in cui la grazia lascia il posto al frenetico muovere del corpo e al battere la pancia. Una danza tanto selvaggia che il coro deve lasciare spazio per non intralciarlo, come mai nella commedia successe (*Vespe* 1518 e ss.). Filocleone nell'ultima parte è descritto come comasta, vaga infatti per le strade con una fiaccola, con cui minaccia tra l'altro i suoi inseguitori (1326). Aristofane quasi crea una parodia del normale *komos*, in cui un personaggio, di frequente "armato" di flauto, precede una lunga fila di invitati ormai ebbri. Il vecchio giudice, infatti, fa da capofila ad una serie di uomini pronti a linciare e, nel migliore dei casi, a querelarlo.

Ancora una volta l'immagine di un vecchio comasta danzante diviene il soggetto di una scena figurativa su un vaso. Quattro sono, in un'anfora nicostenica di Karlsruhe<sup>207</sup> (fig. 27), i vecchi che danzano, un cratere con poggiate sopra una *kylix* su alto piede ci conferma l'ambientazione simposiale, o per meglio dire comastica. Altri quattro li ritroviamo (fig. 28) in una pisside di



**Figura 27** (da CVA Karlsruhe, Germany 60, tav 20)

fabbrica clazomenia, che ci testimonia come il motivo possa essere stato scelto precocemente da artigiani di altre zone di cultura ellenica<sup>208</sup>. Se si era considerata la pisside una forma desueta, ancora di più trova risalto il fatto che sia stato scelto tale soggetto così particolare. Non sono molte ancora le immagini di persone in età

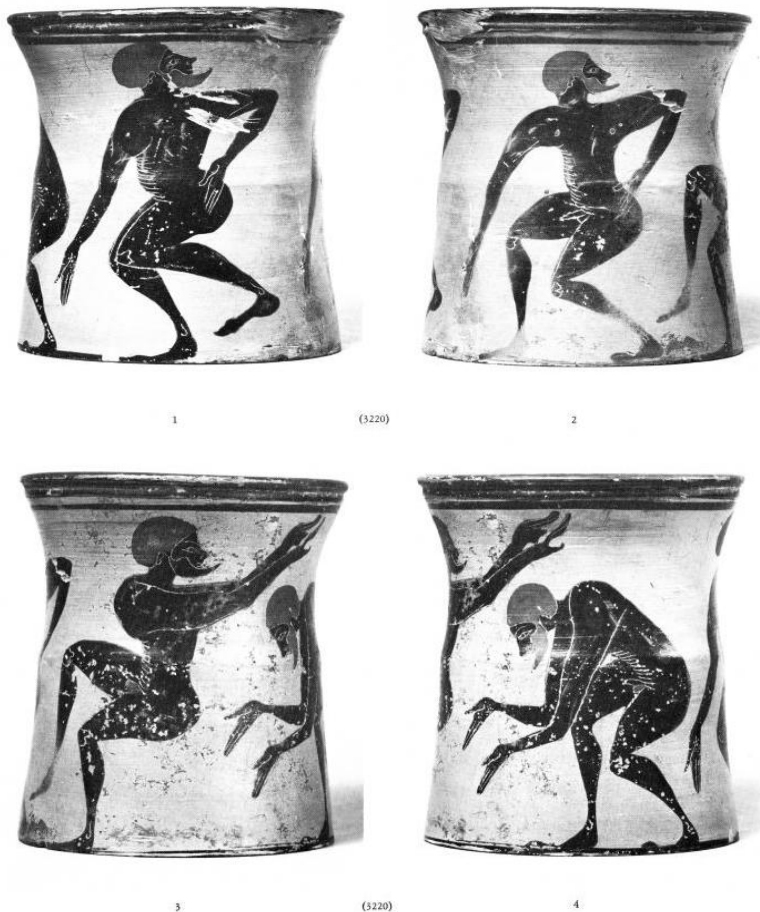
<sup>206</sup> Per cui si veda il paragrafo 1.2.

<sup>207</sup> Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, numero inv. 64-52, attribuita al Pittore N, intorno al 530 a.C.: CVA, Germany 60, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, tav. 10 e 11.

<sup>208</sup> Berlin, Antiquarium, numero inv. 3220, 520-510 a.C.: CVA, Germany 33, Berlin Antiquarium, tav. 176. Nel caso specifico la danza, i cui movimenti sembrano precisi e ripetuti come in una coreografia, potrebbe assumere un valore culturale e riferirsi a qualche rituale in cui protagonisti erano le persone anziane.



avanzata intente a danzare, probabilmente perché non era una consuetudine vedere tali scene. Le raffigurazioni possono essere state influenzate anche dalla letteratura stessa, la cui mole di testimonianze è più abbondante di quella iconografica.



**Figura 28** (da CVA Berlin 33, tav 176.1)

Seppure gli esempi precedenti diano un chiaro quadro della riprovazione che accompagnava la danza di un uomo maturo, considerata amorale poiché non adatta ad un cittadino e soprattutto non consona a *politai* di età avanzata, in ambito sacro vi poteva essere qualche eccezione. A Sparta, ad esempio, durante le Gymnopedie, che si tenevano nei giorni di festa in ricordo della vittoria sugli argivi a Tirea, tre cori di danzatori si esibivano: uno di fanciulli, uno di uomini maturi e uno di vecchi. L'importanza del rituale giustifica questo tipo d'esibizione, in cui tra l'altro i vecchi sembra danzassero nudi intonando canti di Taleta ed Alcmane<sup>209</sup>.

<sup>209</sup> Sosibio, *FGrHist* 595 F5.

Un'altra ambientazione, in cui probabilmente si riteneva lecito danzare, erano i banchetti nuziali, che poco si discostano dai più frequenti simposi, essendo caratterizzati dallo stesso tipo di intrattenimento.

Interessante il finale del *Dyscolos* di Menandro (*Dyscolos*, 945 e ss), in cui si celebra un doppio banchetto nuziale. Il vecchio Cnemone, agguerrito misantropo, seppur in qualche modo addolcito dagli eventi, rifiuta di danzare e si mostra reticente, nonostante il matrimonio sia quello di sua figlia. Tutti danzano, ma lui ovviamente no, e questo rifiuto nello specifico della scena e del personaggio mette in cattiva luce Cnemone, rendendolo più antipatico di quanto già non sia. Paradossalmente quindi la negazione della danza da parte di un vecchio getta un'aurea negativa sulla persona e non un sostanziale buon giudizio che scaturisce da un assennato comportamento. Alla fine, anche lui però accetta di danzare, rientrando in questo modo nella sfera sociale da lui per anni rigettata: una danza per dimenticare di essere un vecchio e scorbutico misantropo.

## 1.5 LA DANZA DELLE DONNE

Il simposio è stato spesso definito il punto focale dell'aggregazione della classe aristocratica, un momento elitario e raffinato in cui la discussione politica diventava centrale e acquisiva una valenza educatrice per i più giovani, attraverso la possibilità di partecipazione. Ma il simposio è allo stesso tempo un enorme specchio sulla realtà dei costumi greci, una delle maggiori fonti d'informazioni, che arricchisce la nostra conoscenza sulla cultura, l'educazione, il carattere degli antichi abitanti della Grecia. Non è un caso che nelle commedie di Aristofane, così attente all'aspetto caratteriale e alla psicologia dei comportamenti umani, non manchi quasi mai un'ambientazione conviviale.

Negli *Acarnesi*, ad esempio, che di sicuro non è un'opera a sfondo simposiale, un messaggero, un personaggio di secondo piano, descrive tutto ciò che necessita per la preparazione del banchetto, senza certi elementi la riuscita della festa potrebbe essere compromessa:

E)pi dei=pon taxu( ba/dize...ta) a)/lla pa/nt' e)stin  
pareskeuasme/na, kli=nai,

tra/pezai, proskefa/laia, strw/mata, ste/fanoi, mu/ron,  
tragh/maq'

- ai( po/rnai pa/ra - a)/muloi, plakou=ntej, shsamou=ntej  
i)/tria,

o)rxhstri/des, to) fi/ltaq' A)rmo/di' ou), palai/. A)ll' w(j  
ta/xista speu=de

*vieni velocemente al banchetto...tutto è già pronto: letti, tavolini, cuscini, tappeti, corone, essenze, pasticcini, anche le prostitute, focacce, schiacciate, dolci al sesamo e le danzatrici, che Armodio un tempo amava. Vieni in fretta (Aristofane, Acarnesi, 1085).*

Tra gli elementi necessari vi sono dunque le danzatrici, che rappresentano il modo di intrattenere più diffuso durante il simposio. Se la danza di un vecchio può considerarsi di certo un'eccezione,

una norma era invece veder danzare le donne. La differenza macroscopica è che le donne, come noto, non partecipavano ai simposi, tutto ciò che riguarda il mondo femminile, nel limite dell'ambientazione conviviale, è associabile alle etere. Quindi nel passo citato, con molta probabilità, le voci dell'elenco "prostitute" e "danzatrici" vanno ad indicare un'unica categoria sociale<sup>210</sup>. Molte di esse erano accomunate dalla mancanza di libertà, essendo esse schiave<sup>211</sup>. L'utilizzo del vino era precluso alle donne, o almeno vivamente sconsigliato<sup>212</sup>. L'assenza del mondo femminile nel simposio è quindi facilmente comprensibile, anche se dettata da motivi sociali più complessi della sola astinenza dal bere<sup>213</sup>. Le cortigiane, che venivano considerate appartenenti ad un mondo con caratteristiche proprie e diverse rispetto a quello femminile "lecito" delle mogli e delle figlie, possiedono così quasi un lasciapassare che consente loro di poter sorpassare quel limite posto dagli uomini alle donne: possono vedere il viso di Dioniso.

---

<sup>210</sup> In un passo delle Vespe (1332 e ss) sembra che quasi regolarmente le flautiste intrattenitrici del simposio avessero, successivamente alla interpretazione musicale, rapporti orali con i convitati (HENDERSON 1991, p. 183).

<sup>211</sup> Un interessante articolo di P. Schmitt Pantel ha recentemente portato l'attenzione sulla raffigurazione dei giovani personaggi che partecipano al simposio, il cui statuto non sembra discostarsi molto da quello delle donne. Se, infatti, per queste ultime si è spesso parlato di condizione servile e le si è equiparate ad un vero e proprio oggetto del piacere (al pari del vino e degli strumenti musicali,) di più alto livello sociale si sono considerati i partecipanti di sesso maschile. Attraverso lo studio dell'iconografia, la studiosa francese ha cercato di riequilibrare la questione, mettendo in evidenza come le attività a cui si dedicano le ragazze e i ragazzi sono spesso le medesime (SCHMITT PANTEL 2003, 83-95). Si tocca marginalmente invece il problema della rappresentazione delle donne, che assume delle volte un carattere decisamente sobrio (ad esempio in uno *stamnos* a figure nere del museo Vivieniel di Compiègne, inv. V.1065) che ci induce a riflettere sull'effettivo status dei personaggi. Non si può allo stesso tempo sottolineare che la scelta di raffigurare le donne sedute vicino ai banchettanti, come nel caso sopra citato, sia raro e marginale se confrontato con il gran numero di simposi in cui le donne hanno parte attiva ed esplicita. Il medesimo argomento è affrontato da S. Angiolillo in un recente articolo (ANGIOLILLO 2007), su suggestione dettata da un rilievo trovato nella zona della Troade e rappresentante due donne sedute su di una *kline* insieme a delle inservienti. Queste ultime portano, tra gli altri, un mestolo e una brocca, comuni simboli del simposio. Angiolillo interpreta questa scena come un simposio femminile, riallacciando il tema ai tradizionali costumi orientali, in cui alla donna è permesso partecipare al simposio. La raffigurazione, a mio avviso, non sembra avvicinarsi molto ad una scena reale, e gli oggetti sono chiaramente simboli di uno status sociale (le protagoniste non sono intente a bere, ma assumono posizioni tipiche della conversazione e del saluto). Se comunque sembra appropriato confrontare la scena con tipologie orientali, meno rigorosa appare la rivalutazione che da essa si fa della libertà femminile nella Grecia di fine VI secolo a.C.. Sicuramente anomale sono le rappresentazioni di cui si è parlato, in cui la donna rimane assisa vicino all'uomo e che trovano un corrispettivo nella coroplastica, in cui le coppie di personaggi uomo-donna non sono infrequenti e che rimandano ad una religiosità ctonia suggerita anche dai luoghi di ritrovamento (santuari demetriaci). Meno puntuale è riconoscere delle donne (non etere) in vasi in cui sia la nudità dei personaggi sia l'attività in cui sono occupati (*kottabos*, cioè un gioco saldamente connesso con i rapporti liberi d'amore e in cui il nome dell'amato veniva pubblicamente dichiarato ai convitati) chiaramente ci allontanano da una dimensione domestica.

<sup>212</sup> Sembra invece che a Marsiglia, così come anche a Mileto, vi fosse una legge specifica che obbligava le donne a bere solo acqua. Anche tra i Romani alle donne era proibito bere vino, così come agli schiavi e ai ragazzi (Ateneo, *deipnosophisti*, X, 429a). Sempre Ateneo riporta un passo di Alcimo di Sicilia in cui viene spiegato, attraverso un racconto mitologico con protagonista Eracle, il perché dell'astensione dal vino di tutte le donne d'Italia (Alcimo, *FGrHist* 560 F 2, in Ateneo, *deipnosophisti*, X, 441a). Seguono poi una serie di aneddoti su donne che hanno esagerato nel bere.

<sup>213</sup> HENRICHS 1985, pp. 245-249; LISSARRAGUE 1993, p. 229. Le donne riuscivano comunque a bere, spinte forse dalla noia di una vita completamente racchiusa entro le mura domestiche. Molte poi prendevano anche il vizio e difficilmente riuscivano a smettere. Addirittura una vasta letteratura si sofferma su questo problema sociale (uno dei primi a farlo è forse Aristofane nella *Lisistrata* vv. 63-64), dimostrandoci quindi una larga diffusione del problema dell'alcolismo tra le donne ateniesi.

Questo limite non viene infranto solamente nel simposio, ma in tutte le occasioni in cui il bere vino diveniva centrale. Così durante le Antisterie, le feste dionisiache ateniesi, le cortigiane potevano partecipare alla *chòes*, la parte della celebrazione caratterizzata dalla gara di bevute, da cui il nome che richiama i boccali utilizzati in questi agoni<sup>214</sup>.

Com'è noto, le etere della Grecia non erano comparabili con le odierne prostitute, poiché il loro lavoro non rimaneva circoscritto soltanto alla sfera sessuale, ma si estendeva a molteplici pratiche d'intrattenimento<sup>215</sup>. Esse possedevano una specifica tecnica che comprendeva l'arte della danza, della lira, del flauto, dei crotali e di tutto ciò che riguardava l'intrattenimento musicale<sup>216</sup>. Il momento adatto all'esternazione della loro capacità artistica è il simposio, durante il quale le etere godevano spesso di una certa libertà, non dovendo soltanto esibirsi, ma potendo partecipare alle gioie del banchetto e ai giochi che spesso venivano organizzati per svagarsi, *kottabos* incluso<sup>217</sup>.

La mole di lavoro non doveva essere indifferente: Lamia, la famosa cortigiana amante di Demetrio Poliorcete, si sfoga per le troppe attività a cui deve dedicarsi:

loipoin h(ma=j dei= tai mein poiei=n , tai dei malati/zesqai,  
tai dei a?)/dein, tai dei au)lei=n,

tai dei o)rxei=sqai, tai dei deipnopoiei=n, tai dei kosmei=n  
toin oi)=kon



*Insomma noi cortigiane dobbiamo fare un po' di tutto, mostrarci indifferenti e fingere un'indisposizione, e poi cantare, suonare il flauto, danzare, e poi ancora preparare il pranzo e addobar la casa*

(Alcifrone, *Lettere di cortigiane*, 16, trad. it. E. AVEZZÙ)

**Figura 29**

<sup>214</sup> Si cfr. HENRICHs 1985, p. 247.

<sup>215</sup> Necessario sottolineare che oltre le etere esistevano le prostitute da bordello (*porne*) di livello sociale inferiore e senza particolari capacità artistiche (si cfr: LESKY 1983, p. 63).

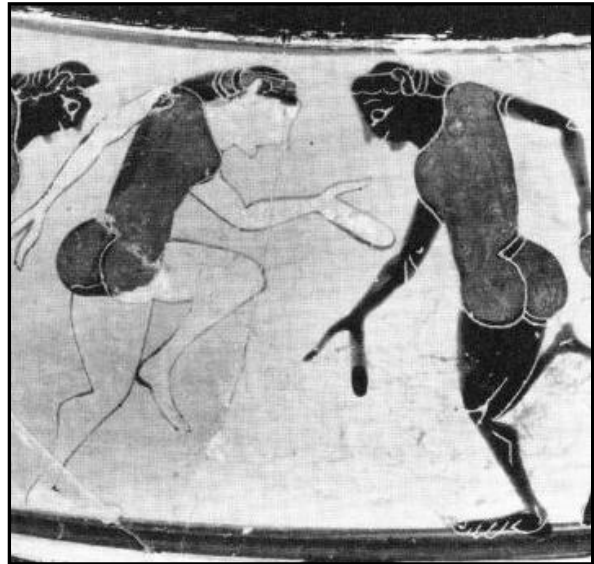
<sup>216</sup> HERTER 1985, p. 375.

<sup>217</sup> Certe volte, durante i simposi, le etere prendevano libertà eccessive dettate spesso dall'ebbrezza. Taide, amante di Tolomeo, futuro re d'Egitto, durante un simposio organizzato da Alessandro, "riscaldato dal vino" prese a parlare e a fare proposte "troppo al di sopra della sua condizione" (Plu, *Alex*, 38.1 trad it. D. Magnino). Con veemenza riuscì a convincere tutti i presenti, compreso il re macedone, ad andare ad appiccare il fuoco alla reggia di Serse. Questa impresa avrebbe potuto avere un esito funesto, con tutte le conseguenze del caso, se Alessandro non avesse cambiato saggiamente e tempestivamente idea.

una vita difficile quindi, se non fosse per i lauti guadagni che esse ricevevano!<sup>218</sup>

La ceramografia ci offre numerosi esempi in cui le etere accompagnano con la loro musica e le loro movenze i convitati, spesso sono sdraiate sulle *klinai* in atteggiamenti erotici: i ceramografi paiono essere più fedeli alla realtà rispetto agli autori classici che solitamente tendono a celare pratiche che considerano troppo volgari.

Le prime rappresentazioni vascolari si collocano intorno alla fine del VII secolo a.C. e si riferiscono a scene di *komos* o in generale di danza. Interessante notare come la possibile prima rappresentazione di una figura femminile a simposio, siamo a cavallo tra il VII ed il VI secolo a.C., non prenda a soggetto un'etera ma addirittura la figlia di un re: mi riferisco al famoso cratere corinzio con il simposio di Euritio e Eracle (fig. 29) in cui troneggia la figura stante di Iole, la donna che sarà la causa indiretta della morte del figlio di Zeus, in conseguenza alla gelosia di Deianira<sup>219</sup>.



**Figura 30** (da CVA, Berlin, Antikenmuseum, 61, tav. 1)

Si tratta di un'interessante eccezione che si giustifica col carattere mitico della rappresentazione; tutt'altra ambientazione possiedono in genere le rappresentazioni di simposio, legate alla realtà come pochi altri temi figurativi. La statica eleganza di Iole si contrappone alla forte caratterizzazione delle donne danzanti, rappresentate seminude nelle ceramiche coeve o di poco successive, sia corinzie che attiche. Soprattutto i pittori attici hanno un'attenzione particolare al mondo femminile, rappresentando spesso gruppi di uomini e di donne, che si esibiscono intorno ad un cratere per i convitati. Prendiamo ad esempio un cratere a colonnette del Pittore KY (fig. 30), attico dunque, ma di certo profondamente influenzato dalla ceramica corinzia, come

<sup>218</sup> La regolamentazione dell'attività di prostituzione ad Atene venne effettuata da Solone, il quale legalizzò le case di accoglienza che si trovavano numerose nel Ceramico e nel Pireo. In epoca classica vi erano severe norme che limitavano il guadagno delle etere; esse, infatti, non potevano ricevere più di due dracme (*per dieci dramme corrono ai banchetti e bevono vino fino a morire*, Menandro, *Samia* 390, trad. it G. Padano) e dovevano versare una parte del denaro all'erario (il *pornikon* era la tassa sulla prestazione). Non sempre però le etere dichiaravano i loro guadagni, il "lavoro nero", ieri come oggi, era molto diffuso (VANOYEKE 1990, pp. 24-26, 48-49). Dal IV secolo a.C. in avanti le restrizioni si smorzano, le etere accumulano ricchezze considerevoli; la famosa Frine, musa ispiratrice di artisti del calibro di Apelle e Prassitele, si candida a ricostruire le mura della città di Tebe a proprie spese (vi si doveva imprescindibilmente incidere questa scritta "Alessandrò abbattè queste mura, l'etera Frine le riedificò", Ateneo, *Deipnosophisti*, XIII, 591). Si tratta ovviamente di un'esagerazione che ci dà però l'idea del livello di opulenza a cui certe etere potevano arrivare.

<sup>219</sup> Conservato al Musée du Louvre, n.inv. E635, proveniente da Cerveteri.

dimostra tra l'altro il fregio con teoria di animali sottostante alla scena principale<sup>220</sup>. Intorno al *deinos* danzano sia uomini che donne, queste ultime sono abbigliate molto succintamente, curiosamente con lo stesso vestito degli uomini, con le gambe e le braccia scoperte, le forme evidenziate dal tessuto aderente. Non vi sono dubbi che le intrattenitrici di questo convivio non appartengano alla *polis*, nel senso che non fossero cittadine di diritto, è verosimile che fossero di condizione servile. Una differenza notevole con la figura elegante di Iole. Nessuna donna per bene, o semplificando, nessuna moglie, potrebbe mai cimentarsi in simili danze, vestita in tal maniera.

La figura della danzatrice irrompe quindi con vigore nell'immaginario dei ceramografi sin dai primi anni della produzione ceramica con soggetto comastico. Le donne si caratterizzano subito per il loro status sociale, indossando quella che sembra una vera e propria "divisa", un



**Figura 31** (da BOARDMAN 1990, fig. 128)

abbigliamento, cioè, proprio del mestiere, che viene riproposto in innumerevoli vasi (si vedano ad esempio le anfore tirreniche con scene di *komos*) e che tenderà a sparire intorno alla metà del VI secolo a.C., in concomitanza con il cambiamento generale della rappresentazione del simposio<sup>221</sup>.

L'educazione delle ragazze avveniva in tenera età, in modo da plasmare le forme del corpo e rendere più elastici i movimenti. La danza doveva far parte della *paideia* sia delle cittadine che delle etere, le prime avrebbero usufruito di questi

<sup>220</sup> Di provenienza ignota, conservato a Berlino, Antikenmuseum, numero inv. 1966.17, intorno al 580-570 a.C., CVA, Germany 61, Berlin Antikenmuseum, tav 1, p. 11.

<sup>221</sup> È stato anche ipotizzato (WEBSTER 1970 pp. 28-35, si consulti anche per la discussione SMITH 2002, pp. 36-38) che i soggetti in questione non fossero donne, ma uomini travestiti da donne. L'ipotesi si basa soprattutto sul legame prima analizzato tra il mondo teatrale e quello comastico; nel primo i personaggi femminili, come noto, erano interpretati da uomini. Alla stessa maniera viene quindi spiegata la serie di danze comastiche femminili, in cui sarebbero celati danzatori travestiti.

insegnamenti durante le feste sacre, le seconde ne avrebbero fatto un mestiere da praticare durante i simposi<sup>222</sup>.

Una *phiale* conservata a Boston (fig. 31)<sup>223</sup> riproduce quella che doveva essere una scuola di danza e di musica. Vediamo, infatti, una giovane donna che danza vestita di un corto chitone, di fronte sta un'altra donna, che sembra darle consigli e suggerimenti su come muoversi meglio, potrebbe quindi essere l'istruttrice.

La forma è di quelle utilizzate durante le feste sacre, e l'atmosfera stessa che il vaso ci suggerisce non sembra essere quella simposiale, come le donne non sembrano essere delle schiave<sup>224</sup>. Abbiamo dunque un probabile esempio di scuola di danza per donne libere.

A)/ge nun h(meij pai/swmen a(/per no/moj e)nqa/de tai=si  
gunaiciin o(/tan o)/rgia semnai

qgai=n i(erai=j w)/raij a)ne/xwmen...A)ll' ei/=a, pa/ll',  
a)na/stref' eu)pu/qm% podi to/reue

pa=san %)dh/n. Hgou= de/ g' w/=d' au)to/j kissofo/re Bakxei=e  
de/spot' e)gwì dei kw/moij

seì filoxo/roisi me/lyw

*Ora danziamo in allegria come è qui usanza di noi donne, quando celebriamo i santi misteri delle due dee nei giorni sacri...evviva! Salta, volgi il piede a ritmo, fa che l'inno si levi sonoro. Guidaci tu con la tua presenza, Bacco coronato d'edera signore: nell'ebbrezza del ballo io ti canterò*

(Ar., *Th.*, vv. 947-948; 985-989, trad it D. Del Corno)

Le donne alle Tesmoforie sono tutte, di certo, cittadine, danzano per celebrare Demetra e Kore, le dee inferi, ma vengono spinte da Dioniso, poiché sembra essere sempre il vino a dare coraggio, anche quando non vi sono uomini presenti<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> Sull'argomento si veda LEWIS 2002, pp. 28 e ss.

<sup>223</sup> Boston, Museum of Fine Arts, numero inv. 97.371, intorno al 430 a.C., attribuita al Pittore della Phiale, BEAZLEY, *ARV*, p. 1023.146; BOARDMAN 1990, fig. 128.

<sup>224</sup> Si cfr. LEWIS 2002, p. 31.

<sup>225</sup> Seguendo Aristofane (*Lisistrata* 385 e ss) anche nelle Adonie le donne danzavano, e lo facevano spinte dal vino. Nel caso specifico la moglie di Dimostrato, uno dei maggiori fautori della spedizione ateniese in Sicilia, mentre il marito cerca di arruolare opliti per l'imminente guerra, danza ubriaca sul tetto intonando lamenti per la morte del giovane Adone. Si veda anche LAWLER 1964, p. 96, che tratta, pur se brevemente, della danza eseguite dalla donne greche durante le feste adonie. Le *Pannychides* sono invece delle feste notturne per sole donne dove ancora la danza rivestiva un ruolo primario e il vino veniva consumato in abbondanza in onore di Dioniso (si consulti BRAVO 1997 con un'appendice iconografica a cura di Frontisi-Ducroux).



Sempre nella stessa opera osserviamo l'altra situazione, quella delle schiave e delle etere: Euripide, per corrompere l'arciere scita che tiene in consegna il suo parente, reo di essersi intrufolato nelle Tesmoforie camuffato da donna, si traveste a sua volta da "matrona" e finge di dover far allenare le proprie ragazze, che dovevano prepararsi per una festa:

H) pai=j e)/melle promeleta=n, w= toco/ta

O) rxhsome/nh ga(r e)/rxeq w(j a)/ndraj tina/j

*La ragazza voleva esercitarsi, signor arciere. Sta andando a danzare da alcuni signori*

(Ar., Th, vv. 1178-1179)

La giovane in questione è un'etera, tanto che si presta ad appartarsi con il gendarme per permettere di far scappare il parente d'Euripide. Una simile educazione artistica veniva impartita in vere e proprie accademie della danza, in cui si potevano imparare le più svariate tecniche, tra cui la famosa pirrica, la danza armata che, nata come esercizio per i soldati, era ormai diventata puro intrattenimento da esibire anche a simposio (un argomento che si approfondirà in seguito). Una chiara immagine di una scuola di questo genere l'abbiamo in una famosa *hydria* attribuita a Polygnotos<sup>226</sup> (fig. 32) dove sembrano formarsi delle vere e proprie professioniste dell'intrattenimento. Un'acrobata su di un tavolinetto esegue un esercizio che riproporrà di certo su di una *trapeza* durante un convivio, un'altra ragazza balla nuda, un'altra ancora esegue una pirrica.

Vi è una differenza fondamentale tra la danza eseguita da un'intrattenitrice durante un simposio e una invece fatta da una donna o giovinetta durante una festa religiosa. La prima è, infatti, costituita interamente da un assolo, in cui parte fondamentale doveva avere l'improvvisazione; la ragazza quindi ballava da sola, e non seguiva probabilmente nessuna coreografia già nota.

La danza femminile invece è solitamente di gruppo<sup>227</sup>, e questo nella quasi totalità delle varianti che conosciamo, tranne alcune eccezioni come il *kalathiskos*<sup>228</sup>. In genere si tratta di figure

---

<sup>226</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 81398.

<sup>227</sup> Si usa il termine *choros*, che deriva dal verbo *choreo* che significa danzare in coro. Il *choros* quindi prevede una danza collettiva che veniva anche cantata, il tutto era guidato da un "maestro del coro" la cui presenza notiamo spesso nelle raffigurazioni vascolari (si cfr. CALAME 1967 p. 54).

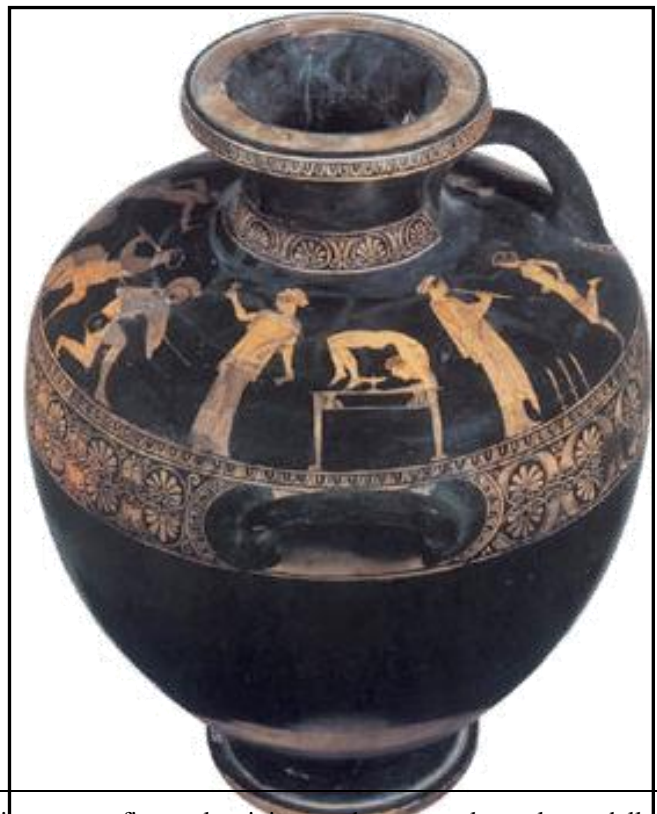
<sup>228</sup> DELAVAUD-ROUX 1994, p. 23. Il *kalathiskos* è una particolare danza che prende il nome dal *kalathos*, il copricapo composto con corone di foglie e fiori che raggiungeva spesso un'altezza considerevole. La creazione di questa danza è dovuta a Sparta, dove delle ragazze dette *Caryatis* la eseguivano in onore di Artemide *Caryatis*. Non conosciamo bene le caratteristiche di questa danza, essendo le fonti poco prodighe a dare informazioni particolareggiate. Anche in questo caso un aiuto ci viene dallo studio iconografico. Molte sono, infatti, le rappresentazioni di danzatrici coperte dal *kalathos* che eseguono figure o piroette. Ne ritroviamo due nella *hydria* di Polygnotos già riportata nella figura 32, il pittore sembra essere stato abbastanza attento ai dettagli, e ritroviamo quindi ben rappresentati i costumi che probabilmente erano tipici del *kalathiskos*. Notiamo, dunque, come le ragazze

composte da un certo numero di ragazze che tenendosi per mano eseguono passi cadenzati all'unisono; a volte poteva esserci un gruppo speculare di ragazzi, così accade nella famosa *geranos*, ovvero “la danza della gru”, attestata precocemente (580 a.C. circa), come conferma una delle più famose rappresentazioni: quella del vaso François<sup>229</sup>.

Siamo però in un mondo completamente diverso da quello dell'intrattenimento dove ad esibirsi sono ragazze dedite totalmente alla danza, e che con quest'arte riuscivano a guadagnarsi da vivere<sup>230</sup>.

Il simposio di Senofonte ci dà idea della professionalità di queste ballerine, che riuscivano ad eseguire esercizi con un grado di difficoltà elevato. Proprio nell'opera senofontea si comprende come certe capacità e specializzazioni rendono forse, in determinati casi, poco verosimile un collegamento diretto con le etere. Dovremmo invece pensare a intrattenitrici dedite solamente a spettacoli di danza ed equilibrismo, che all'occasione potevano offrire favori sessuali.

Il Siracusano<sup>231</sup> porta con sé tre intrattenitori, una flautista, un ragazzino “davvero bravo a suonare la cetra e danzare” ed una danzatrice “di quelle che sanno fare cose spettacolari”<sup>232</sup>. I convitati stanno per affrontare discorsi più



non si esibiscano insieme, ma ognuna esegua la propria coreografia a solo; tipico sembra essere lo svolazzo della veste, che in certi casi, quando la gonna si allunga fino alle ginocchia, poteva dare particolari effetti visivi (si cfr. per il *kalatischos* sempre DELAVAUD-ROUX 1994, pp. 34-41).

Figura 32

<sup>229</sup> La “Danza della gru” dovrebbe essere stata inventata da Teseo, al quale d'altronde viene attribuita in generale la creazione della danza mista tra ragazzi e ragazze (l'*anamix*, la danza dei due sessi). Non è ancora a pieno compresa l'etimologia del nome, poiché non è certa un'imitazione di questo particolare volatile (DELAVAUD-ROUX 1994, pp. 67 e ss). Probabilmente il senso è da ricercarsi nelle particolari valenze che ricopre la gru nella cultura greca, che rimanda spesso al concetto di regalità e che è lodato per le sue qualità intellettuali. Il suo viaggio da un capo all'altro del mondo simboleggia il percorso dell'eroe attraverso l'intricato labirinto verso la via di fuga (si cfr. DETIENNE 1983, 547 e ss. ma anche MENICHETTI 1992, p. 18 con specifico riferimento all'*oinochoe* della Tagliatella, il cui programma figurativo si incentra sulla figura di Teseo e Arianna e che dona una precoce versione, databile agli ultimi decenni del VII secolo a.C., di questo mito).

<sup>230</sup> si cfr. SALLES 1983, p. 110. In ambienti orientali sembra che anche le donne di alto rango intrattenessero i convitati attraverso la danza. In questo modo, ad esempio, Alessandro Magno conosce la futura sposa (e madre del proprio figlio) Rossane, la figlia del satrapo persiano Ossiarte, che vede danzare durante un simposio e di cui si innamora in modo fulmineo (Plut, *Alex*, 47.5).

<sup>231</sup> Sull'origine dell'impresario e la possibile connessione con un particolare tipo di spettacolo si veda ANDRISANO 2003, pp. 292-293.

<sup>232</sup> X., *Smp*, II, 1 trad. it. A. Giovannelli.

impegnativi, ma Socrate interrompe la discussione per lasciare alla ballerina tutta l'attenzione che merita:

E)k tou/ítou dhì hu)/lei meìn au)t\$= h( e(te/ra, paresthkwìj de/  
tij t\$= o)rxhsti/di

a)nedi/dou Touìj troxouìj me/xri dw/deka. H( dei lamba/nousa  
a(/ma te w)rxei=to kaiì

a)verri/ptei dinoume/nouj suntekmairome/nh o(/son e)/dei  
r(iptei=n u(/yoj w(j e)n r(uqm%=

de/xesqai au)tou/j

*Subito dopo, la flautista si metteva a suonare mentre uno, che stava accanto alla ballerina, le lanciava in alto i cerchi, fino a 12. E lei, mentre li riprendeva, contemporaneamente danzava e li lanciava in alto dopo averli fatti roteare, calcolando quanto in alto doveva lanciaarli per poterli riprendere a ritmo di musica*

(X., Smp, II, 8 trad. it. A. Giovanelli)

Lo spettacolo prevedeva anche la partecipazione di un aiutante che lanciava i cerchi: non si tratta dunque di una semplice danza, ma di un'esibizione di equilibrismo e contorsionismo che oggi probabilmente potremmo trovare tra i numeri di un gruppo circense piuttosto che in una sala da ballo. Colpito da questa mirabile visione Socrate non esita ad affermare quanto la donna non sia inferiore all'uomo, se non per forza fisica.

Quasi a voler confermare le parole del filosofo la danzatrice comincia un numero molto pericoloso, esegue figure intorno ad un cerchio composto da numerose spade, tra l'ammirazione di tutti i presenti che ne lodano il coraggio e la sicurezza. Sembra quasi di vedere in questo esercizio proprio un'allusione alla frase di Socrate, essendo la spada il simbolo per eccellenza



**Figura 33** (da CVA, Spain 2, Tav 3, 1D, 6.1)

dell'uomo,  
contrapposto in  
questo allo specchio  
che, come è stato  
messo in evidenza, è  
l'oggetto più

rappresentativo del mondo femminile<sup>233</sup>.

Ateneo nel libro IV dei *Deipnosofisti* (128-130) si sofferma a descrivere i grandi banchetti dell'antichità, fra di essi vi è quello allestito dal macedone Carano per le proprie nozze. Si tratta di un sontuoso convivio, con diverse portate intervallate dall'intrattenimento di danzatrici e danzatori. Il banchetto comincia col vino e vari cibi, successivamente entrano delle suonatrici di sambuca e di aulo rodie, insieme a delle cantanti, tutte vestite di un corto chitone o completamente nude<sup>234</sup>. Dopo altre portate è la volta di:

*Alcune donne-saltimbanco nude che facevano acrobazie sulle spade e lanciavano il fuoco dalla bocca*

(Ath. IV, 129d, trad it. L. Citelli)

Stesso esercizio del *Simposio* di Senofonte, a cui si aggiungono le “mangiatrici di fuoco”, per dare vita ad uno spettacolo che avrà di certo sortito una grande meraviglia tra i convitati. Sono appunto prostitute *thaumatopoiói*, capaci cioè di fare meraviglie, seguendo un appellativo presente sempre in Ateneo e da lui attribuito a Matrone<sup>235</sup>. Anche Dionisodoro in Platone, afferma in modo scherzoso di poter eseguire salti mortali tra le spade e girare come una ruota con il proprio corpo, un esercizio evidentemente sentito come estremo per le possibilità naturali del corpo umano<sup>236</sup>.

Non è comune trovare rappresentazioni di tali esercizi, gli esempi sono molto rari<sup>237</sup>. Sono invece a volte raffigurati altri esercizi inclusi nello spettacolo, ad esempio il contorsionismo:

*La ragazza, piegandosi all'indietro, rappresentava delle ruote*

(X., *Smp*, II, 22 trad. it. A. Giovanelli)

In una *hydria* conservata a Madrid proveniente dalla collezione Salamanca (fig. 33), più che l'esibizione in sé, ritroviamo la preparazione all'esercizio: una giovinetta nuda si piega

---

<sup>233</sup> FRONTISI-DUCROUX – VERNANT 1998.

<sup>234</sup> Ippoclo, colui che descrive il banchetto, dice: *a me sembravano nude, ma c'era chi diceva che avessero indosso dei chitoni* (Ath. IV, 129a). Il dubbio sembra nascere, oltre che dal consumo del vino che di sicuro aveva già annebbiato la mente, dalla grandezza della sala. Le dimensioni delle sale da banchetto, soprattutto dopo Alessandro Magno, erano notevolmente aumentate, questo per soddisfare le esigenze celebrative dei diadochi.

<sup>235</sup> “Entrano due puttane, due ragazze capaci di far meraviglie, che Stratocele guidava rapide come degli uccelli” Ateneo, *Deipnosofisti* IV, 137c. trad. L. Citelli. Il brano di Matrocle è una parodia di diversi testi epici, in questo caso viene ripreso un verso dell'Iliade in cui si descrivono le cavalle guidate da Eumelo (*Il*, II, 764).

<sup>236</sup> Pl, *Eutidemo*, 294e.

<sup>237</sup> Ad es. si cfr.: DAREMBERG 1963, IV, p. 1045, fig. 6071. Per un elenco delle rappresentazioni di esercizi acrobatici, nella ceramica attica e italiota si veda: SCHOLZ 2003.

all'indietro: sta provando a rappresentare una ruota, proprio come l'intrattenitrice del Siracusano. Una donna, forse la sua allenatrice, suona il flauto, in modo tale da dare il ritmo all'esecuzione. Più in là altre due ragazze, completamente nude, danzano e suonano i crotali<sup>238</sup>.

Non è l'unica rappresentazione di questo tipo, basti ricordare la precedente *hydria* di Polygnotos, il numero complessivo è da considerarsi però abbastanza esiguo.

Come precedentemente affermato, riconosciamo nella quasi totalità di queste danzatrici delle cortigiane, la loro esibizione cominciava con la danza o un esercizio di equilibrio e finiva spesso con un rapporto sessuale. Le allusioni alla sfera sessuale sono spesso esplicite; le danzatrici tessale, ad esempio, per non creare fraintendimenti, danzavano nude durante le



**Figura 34** ( da CVA, Oxford, 9 tav III I 51.4  
54.3,4)

nudità.

D'altronde non doveva essere un'eccezione vedere delle etere ubriache più degli stessi uomini, e spesso le loro esibizioni non erano richieste, ma nascevano dalla voglia di mostrarsi, dettata dall'eccessivo consumo di vino. In Luciano<sup>242</sup>, ad esempio, la madre di una cortigiana

esibizioni a simposio, salvo la presenza di un succinto perizoma<sup>239</sup>.

Questa accessibilità al mondo del simposio, tipicamente maschile, rendeva particolarmente appetibile il tema ai ceramografi, che rappresentavano spesso le etere recumbenti come gli uomini o mentre bevono da una coppa o miscelano il vino con l'acqua (fig. 34)<sup>240</sup>. L'immaginazione spinge spesso i pittori oltre i limiti del reale e le donne sono viste quasi come dei satiri, vicino a degli

otri o a grandi crateri, da cui sembrano attingere con gusto<sup>241</sup> (fig. 35). Il loro status sociale viene messo continuamente in evidenza attraverso la

<sup>238</sup> Madrid, Museo Arqueológico Nacional, numero inv. 11128, verso la seconda metà del V secolo: CVA, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Spain 2, tav III ID, 6.1 e 6.7.

<sup>239</sup> Perseo di Cizio, FGhHist 584 F4, in Ath. XIII 607c, sempre i Tessali sono descritti da Teopompo (FGhHist 115 F132, in Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV 527a) come assidui frequentatori di danzatrici e suonatrici di flauto, dedicando il tempo ad imbandire fastosi banchetti con svariati cibi, dimenticando i sani principi.

<sup>240</sup> Una giovane donna, nuda, tranne che per il copricapo, tiene un mestolo in una mano e una *kylix* in un'altra, simboli che ci riportano al simposio e al cratere, dove si sarebbe svolta la miscela del vino: conservata a Oxford, Ashmolean Museum, numero inv. 1927.4065, attribuita ad Oltos, 510 a.C., CVA, Oxford, Ashmolean Museum, Grait Britain 9, Tav III I, 51.4, 54.3, p. 105.

<sup>241</sup> *Kylix* attribuita al Pittore di Chaire, conservata a Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 1842. CVA, Italia 60, Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, tav 15.1 e 19.1, p. 9.

<sup>242</sup> Ci collochiamo intorno al II secolo d.C. ma con un'ambientazione anteriore.

rimprovera la figlia di essersi ubriacata durante un simposio, di aver cominciato quindi a danzare e di avere baciato un giovane, facendo così ingelosire il più consuetudinario amante<sup>243</sup>. La madre di un'altra cortigiana insegna alla figlia come bisogna comportarsi a simposio:

*Se è invitata a banchetto – naturalmente dietro compenso – non si ubriaca come un tegolo...e non si ingozza di cibarie senza un minimo di creanza, ma le tocca appena, in punta di dita, e non fa rumore quando mangia, e non si riempie le ganasce di bocconi smisurati, ma beve tranquillamente e con misura, a piccoli sorsi*

(Luciano, *Dialoghi delle cortigiane*, 6.3, trad it. E. Pellizer)

Pur non avendo bevuto, l'etera Taide usa la danza per conquistare un convitato, attraverso soprattutto l'ammicciamento e il denudamento delle gambe. Quest'ultimo loda "il suo senso del ritmo e della danza e i suoi passi all'unisono con la lira". La danza diventa quasi lo strumento per una gara tra etere, e Taide provoca Lampria con allusioni all'eccessiva magrezza delle sue gambe. Così anch'essa si mette a danzare, e immaginiamo a spogliarsi, per poter dimostrare la non veridicità degli attacchi della rivale<sup>244</sup>.

Si parla di cortigiane di "alto rango" alle quali era richiesta buona educazione e non solo prestazioni sessuali. Godendo di una certa stima, erano libere di poter comportarsi a piacimento, potevano quindi decidere se danzare o meno, se bere o meno, se andarsene o restare, ovviamente il loro comportamento avrebbe avuto delle conseguenze sulle proprie credenziali, si cercava

quindi di essere sempre gradevoli e di non eccedere mai.



Ritornando più specificamente al tema, sarebbe utile cercare di comprendere il tipo di danza eseguito dalle ragazze a simposio. Non è facile rispondere a questo quesito, poiché le fonti non sono prodighe d'informazioni e testi come il *Simposio* di Senofonte, attento anche al lato intrattenitivo, sono molto rari (per l'epoca classica potremmo poi parlare di un caso unico). Le immagini sopperiscono spesso a questa

**Figura 35** (da CVA, Chiusi, Museo  
<sup>243</sup> Luciano, *Dialoghi delle cortigiane*, 3,1  
<sup>244</sup> Archeologico Nazionale, 60, tav. 15, 1)  
Luciano, *Dialoghi delle cortigiane*, 3

carezza. I ceramografi tendevano a rappresentare non soltanto scene "elevate" ma anche rappresentazioni realistiche tratte dalla vita quotidiana, come può essere la danza di una prostituta durante un convivio. I pittori del Ceramico raccoglievano ogni particolare interessante del reale e lo trasformavano in un'immagine che si sarebbe riflessa, una volta utilizzato il vaso, nel suo modello reale. Così la danza di un'etera, rappresentata in una *kylix* o in un cratere, vasi utilizzati durante un festino, avrebbe avuto riscontro in quella reale che avveniva nella sala mentre si continuava a bere. Un gioco di specchi parecchio usato proprio a simposio. Malgrado una mole molto elevata di rappresentazioni simposiali, difficilmente troviamo rappresentate donne che danzano all'interno della sala adibita al convivio, molto più frequenti sono le immagini di flautiste che accompagnano la danza comastica dei convitati o rallegrano l'atmosfera di un simposio stendendosi sui letti. Una gran percentuale dei soggetti delle pitture è riportabile poi alla sfera mitica; facilmente riconosciamo dunque nel convitato Dioniso e nelle danzatrici le Menadi. Così avviene ad esempio nella vasta produzione attribuita al Pittore di Haimon (fig. 36)<sup>245</sup>, o meglio al suo gruppo, dove le Menadi cavalcanti il mulo suggeriscono con evidenza la collocazione mitica della scena. Questi vasi, che da soli comprendono buona parte delle scene di simposio della ceramografia attica<sup>246</sup>,

sono caratterizzati da un disegno scialbo, che nasce dalla necessità di creare oggetti di serie che mancano di senso

**Figura 36** (da CVA, Agrigento, Museo Archeologico Regionale, 61, tav. 64.23)

artistico e arrivano spesso a consistere in poco più di uno schizzo. Lo schema è sempre lo stesso, un uomo recumbente, quasi sicuramente Dioniso (spesso sdraiato o assisa vicino, sulla *kline*, una donna), assiste alla danza di una giovane donna (Menade), a volte ai lati del vaso (quasi sempre *lekythoi*) compaiono due figure in groppa a dei muli o asini. Siamo in piena epoca classica, fino quasi alla metà del V secolo a.C., questi vasi rappresentano quindi un esempio di persistenza del vecchio stile a figure nere, quando quello a figure rosse aveva ormai sperimentato una varietà notevole di stili<sup>247</sup>.

<sup>245</sup> *Lekythos* attribuita al Gruppo di Haimon, conservata ad Agrigento, Museo Archeologico Regionale, numero inv. C 819, 480-470 a.C. CVA, Italia 61, Agrigento, Museo Archeologico Regionale, tav 64.23 e 64.24, p. 27.

<sup>246</sup> I vasi attribuiti al Gruppo di Haimon sono approssimativamente duemila, quelli con scene conviviali poco meno di duecento. Colpisce la staticità della maniera e delle forme, che come detto sono rappresentate per la maggior parte dalle *lekythoi*. Un altro tema molto diffuso e standardizzato, come quello del simposio, è quello della donna che sale sopra un carro. Ritroviamo anche qui centinaia di esemplari che arrivano ad un tale livello di approssimazione che di primo acchito si può non comprendere bene il soggetto della rappresentazione (sul Pittore di Haimon si veda: JUBIER-GALINIER 2003, pp. 79-89)

<sup>247</sup> Si consulti anche VILLANUEVA-PUIG 2009, che in questo recente articolo ha analizzato i soggetti delle *lekythoi* funerarie attiche, con conclusioni, a mio avviso, molto discutibili.

Come detto, non frequentemente troviamo la rappresentazione della danza, almeno non in una chiara ambientazione simposiale. Una buona parte delle scene si limita a riportare la sola danzatrice, spesso mentre suona i crotali, a volte completamente nuda<sup>248</sup>. Più della danza affascinava l'aspetto sessuale, consequenziale alla *performance* delle ballerine, le scene di sesso sono più attestate. Questa predilezione per l'erotismo si



percepisce anche quando osserviamo delle scene specificamente di danza, le ballerine sono, infatti, spesso svestite: un'eloquente *kylix* a Berlino<sup>249</sup> ha all'esterno una lunga serie di donne che danzano nude e in pose spesso oscene (tra di esse oggetti che richiamano al simposio) accompagnate da ragazzi visibilmente eccitati. La scena ha un naturale e consequenziale sviluppo nel tondo, in cui quasi un groviglio di corpi è intento in un amplesso o si diletta con dell'autoerotismo propedeutico.

Le scene non sono quindi numerose, alcune però ci danno un particolare aiuto, riusciamo a comprendere come certe danze, che nulla a che fare hanno col simposio, in una certa epoca possono rientrare nella cerchia dell'intrattenimento, perdendo quindi spesso la loro originaria valenza.

Un esempio famoso è la pirrica<sup>250</sup>, la più famosa danza armata, un tema che si affronterà nello specifico più avanti.

Un'altra particolare danza è l'*oklasma*, che conosciamo soprattutto attraverso la testimonianza di Polluce e di uno scoliasta di Aristofane<sup>251</sup>. Quest'ultimo chiama con questo nome la danza eseguita dall'etera al seguito di Euripide nel passo delle *Tesmoforiazuse* che abbiamo già

analizzato più sopra, quando abbiamo affrontato il tema delle scuole di danza. Si tratta di una danza di tipo orientale



a Berlino, Antikenmuseum, numero  
 do però a volte con lo stesso termine  
 te che ritroviamo raffigurate sui vasi,  
 a essere ricollegato ad un'altra danza,  
 di esse (si veda CECCARELLI 1998, pp.

24  
 24  
 in  
 25  
 u  
 q  
 ta  
 2  
 25



che Polluce descrive come comastica ed erotica<sup>252</sup>.

L'erotismo fa sempre capolino a simposio, già nel passo aristofaneo sembra che la danzatrice in questione si preparasse per una esibizione in un convito; la certezza del legame col simposio l'abbiamo come sempre attraverso le immagini, sia di ceramica greca che magnogreca. Todisco ipotizza che l'*oklasma* fosse dedicata dalle genti barbare alle proprie divinità o ai propri regnanti. La tesi è supportata da iconografie che sembrano confermare questa funzione: così i personaggi

barbuti, che spesso compaiono nelle raffigurazioni, potrebbero essere riconosciuti

come Dioniso Lidio o Sabazio, entrambi d'altronde hanno in comune un tipo di venerazione di tipo orgiastico che prevedeva danze comastiche<sup>253</sup>.

La componente sacrale (ancora percepibile nelle pitture vascolari), che sembra stare alla base dell'*oklasma*, allo stesso modo di come si vedrà per la pirrica, viene cancellata dal simposio. La danza diviene puro intrattenimento, una maniera esotica di svagarsi durante il tempo del convito. Se però i versi di Aristofane ci indirizzano verso queste conclusioni, la produzione ceramica rimane comunque legata alle caratteristiche culturali della danza.

In un cratere conservato ad Oxford (fig. 37).<sup>254</sup> I convitati (riconosciamo Dioniso e dei satiri) osservano una giovane donna, su di una *trapeza*, che si esibisce in un'*oklasma*. Si nota la caratteristica che più spicca nella coreografia di questa danza, cioè la posizione della braccia; queste venivano portate in avanti ed unite. Sembra invece che i danzatori eseguissero con il corpo piegamenti alternati, in uno stile simile alla danza del misio di Senofonte (impegnato in una esibizione persiana)<sup>255</sup> e che richiama vagamente le tradizionali danze russe. L'impressione che si poteva avere era quella di una pulce che salta su di una pelliccia, se vogliamo parafrasare Aristofane<sup>256</sup>. L'esecuzione, come la maggior parte di quelle eseguite a simposio, prevedeva una sola ragazza, abbiamo però evidenza di *oklasma* eseguita da due danzatori o addirittura da tre<sup>257</sup>. L'accompagnamento musicale era solitamente dato dal flauto, non mancano però esempi con suonatori di strumenti a corda<sup>258</sup>. Le danzatrici vestono il costume orientale, calzamaglia riccamente decorata e tiara persiana, questo per accentuare il fascino di una danza inusuale e non certamente per specificare la provenienza delle giovani. Una moda che si diffonde anche in

---

<sup>252</sup> TODISCO 2006, p. 143.

<sup>253</sup> Per la discussione si veda: TODISCO 2006, p. 144.

<sup>254</sup> Oxford, Aschmolean Museum, numero inv. 1954.230, trovato in Siria (Al Mina), attribuito al Pittore di Nostel, tra il 400 e il 380.

<sup>255</sup> X., *An.*, VI, 1.10

<sup>256</sup> Ar., *Th.*, vv. 1179-1180.

<sup>257</sup> TODISCO 2006, p. 144.

<sup>258</sup> Ad esempio nel cratere di Basilea della nota successiva.

Magna Grecia tra genti non greche, se dobbiamo prestar fede alla rappresentazione di un cratere apulo conservato a Basilea<sup>259</sup>.

Senofonte, nelle ultime righe del suo Simposio, ci attesta la presenza di un altro spettacolo conviviale. Già nel V secolo a.C. sembrano infatti diffondersi le pantomime, le rappresentazioni di famosi miti attraverso la danza. Si tratta del cosiddetto *paignion*, cioè di una forma teatrale che possedeva come principale elemento la danza; un tipo di spettacolo citato anche da Platone nelle *Leggi*, il quale tende però ad includere nel termine *paignion* ogni danza mimetica, anche la pirrica<sup>260</sup>. Molto noto l'aneddoto della parodia dei misteri eleusini, messa in pratica in un simposio in cui pare partecipasse anche Alcibiade<sup>261</sup>. In questo caso si crea una sorta di *paignion* dai tratti eretici, una messinscena creata da giovani avinazzati ormai fuori controllo che non scamperanno per il loro comportamento a veementi accuse<sup>262</sup>.

Nel testo di Senofonte viene rappresentata la giovane Arianna che aspetta l'amante Dioniso nel proprio letto:

)=W a)/ndrej, A)ria/dnh ei)/seisin ei)j toin e(auth=j te kaii  
Dionu/sou qa/lamon metai dei

tou=q' h)/cei Dio/nusoj u(popepwkwij parai qeoi=j kaii ei)/seisi  
proij au?th/n e)/peita

paicou=ntai proij a)llh/louj

*Signori, adesso Arianna verrà a talamo suo e di Dioniso; dopo di lei arriverà anche il dio, un po' alticcio per aver brindato insieme agli dei; le si avvicinerà e i due si diletteranno a vicenda con giochi d'amore*

(X. *Smp*, IX, 2, trad. it. A. Giovannelli)

Il Siracusano presenta dunque lo spettacolo, prefigurando lo svolgimento della storia, in un modo che a noi amanti della *suspense* sembrerebbe scorretto, ma che era perfettamente normale nell'antichità.

---

<sup>259</sup> Basilea, Collezione Cahn, numero inv. H.C. 276, attribuito al pittore di Hearst, intorno al 410 a.C., TRENDALL-CAMBITOGLU 1982, p. 11, n.25.a, tav. 4.1

<sup>260</sup> Pl, Lg, VII 793d-817e, sulla discussione: DAVIDSON 2000, pp. 42 e ss. Si consulti anche GARELLI 2007, testo dedicato interamente alla pantomima, alla danza come forma scenica per descrivere un mito; la parte dedicata al finale del racconto senofonteo alle pp. 80-82.

<sup>261</sup> Su questo accaduto: FURLEY 1996, pp. 31-40.

<sup>262</sup> Su l'accaduto: Tucidide, VI, 28. Si guardi anche SARTORI 1967, pp. 84-98.

Anche durante il banchetto di Carano ritroviamo qualcosa di simile, quando entrano delle ballerine travestite da nereidi e ninfe<sup>263</sup>. Qui le danzatrici impersonano dei personaggi mitici, ma l'aspetto teatrale potrebbe essere meno evidente. Sembrerebbero esserci, quindi, diversi tipi di spettacoli danzanti, alcuni complessi come quello senofonteo, altri meno sofisticati, come quello di Carano, in cui probabilmente non doveva essere raccontata nessuna storia specifica.

La parte sessuale era di certo determinante se non necessaria, i due attori del *Simposio* non simulavano infatti i baci, ma “si baciavano sul serio, labbra contro labbra”. Stanno quindi per giacere insieme, ma lo storico ateniese non continua il racconto, alludendo solamente a ciò che ogni persona adulta può da sola immaginare. Questo spettacolo suscita commozione varia tra gli astanti, i giovani rimangono a guardare sentendo crescere in loro la voglia di trovare una compagna per la vita, i più anziani corrono a casa dalle proprie mogli, e così finisce il testo (IX, 7).

---

<sup>263</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 130a.

## 1.6 DANZA E UOMINI, UN LEGAME SIMPOSIALE

### 1.6.1 I SIMPOSIASTI

tou=to gair nu=n e?sti/ soi e)n Aqh/neaïj pai=j kalai=j  
e)pixw/rion a(/pantej o)rxou=nt'

eu)qu/j a)/n oi)/nou mo/non o)smhìn i)/dwsì

*Ora nella tua bella Atene c'è questa usanza: tutti si mettono subito a ballare, solo che sentano odor di vino*

(Ateneo, *Deipnosophisti*, IV, 134a, trad. it. Citelli)

Quello appena citato è un frammento dei *Tarantini* di Alessi tramandatoci da Ateneo, che introduce adeguatamente la parte che ci stiamo accingendo a trattare. Una dimostrazione di come il vino e la danza fossero sempre presenti durante un simposio. Sono soprattutto gli uomini che hanno libero accesso al consumo della bevanda, potendone facilmente abusare; a causa di ciò, una volta anebbiato il cervello e sciolte le membra, sono spinti ad improvvisare danze comastiche

Mai come in questo caso lo studio comparato dell'iconografia e delle fonti letterarie ci porta a risultati contrastanti che ne dimostrano la differente fruizione. Se le fonti letterarie difficilmente ci parlano dell'aspetto intrattenitivo della danza, soprattutto se legata al mondo maschile, la

ceramografia ci dona una serie infinita d'immagini di giovani danzanti, accompagnati spesso dalla musica del flauto o, a volte, di strumenti a percussione. Se dessimo credito dunque ad un tipo di fonte (letteraria o materiale), tralasciandone un'altra, ricostruiremmo un quadro molto parziale e non veritiero del costume della danza conviviale. Per questo bisogna cercare di acquisire la maggior parte delle notizie possibili attraverso l'utilizzo e il confronto di ogni testimonianza rimastaci.

Ponendoci come obiettivo lo studio della danza simposiale all'interno della sfera maschile, bisogna, da subito, creare una netta differenza tra gli intrattenitori professionisti e i normali simposiasti. I primi possono essere associati in qualche modo alle ballerine, il loro livello sociale doveva, infatti, essere tra i più bassi, in molti casi poi dovevano essere dei semplici schiavi. I secondi sono invece cittadini un po' alticci che si divertono ad eseguire coreografie più o meno aggraziate.

Mentre nel primo caso vi è quindi un rapporto diretto tra i convitati (che svolgono la funzione di pubblico) e i danzatori che intrattengono, nel secondo intrattenitori e intrattenuti formano un'unica categoria, chi danza è anche chi guarda: il piacere viene raggiunto dai simposiasti attraverso forme diverse.

Pur affermando che l'intrattenimento a simposio sia stato svolto per la quasi totalità dei casi dalle donne, non possiamo non ricordare come esso sia nato grazie agli uomini, come abbiamo visto chiaramente nella ceramografia corinzia del VII-VI secolo a.C. in cui le donne non appaiono che sporadicamente e dove sono protagonisti una serie innumerevole di danzatori di sesso maschile. Una delle prime attestazioni che le fonti ci trasmettono è quella di Ippoclide, episodio che si è precedentemente analizzato, in cui la spregiudicatezza dell'ateniese è sintomo di una libertà nei costumi simposiali che è con vigore e continuamente mostrata nella produzione vascolare.

È intorno alla seconda metà del V secolo a.C. che si specializza una classe di professionisti dell'intrattenimento, che sappiamo praticava le più svariate arti (dalla danza, all'equilibrismo alla musica). Precisamente in questo periodo il quadro generale comincia a farsi più nitido e si riesce a comprendere meglio come si svolgesse l'intrattenimento nel simposio.

In generale, riassumendo, la danza era praticata da tre categorie differenti di uomini:

1. I convitati
2. I professionisti
3. I buffoni

Delle prime due abbiamo, molto brevemente, già detto, la terza può essere definita una categoria intermedia, poiché, pur essendo cittadini liberi e partecipanti al convito, i buffoni dovevano “ripagarsi” la cena e la bevuta attraverso esibizioni caricaturali, caratterizzate spesso dalla danza. Cominciamo dunque a vedere quale comportamento tenevano i simposiasti nei confronti della danza e quanto essa fosse diffusa e praticata. Così Plutarco:

) /Wspēr gair̄ taī sumpo/sia pino/ntwn di' o)rxh/sewj kaīi  
xoreīlaj̄ neno/mistaī

saleu/ein

*È diffuso, infatti, dare la possibilità ai partecipanti del simposio di fare moto, con le danze e le figure orchestiche.*

(Plu, *Conversazioni a tavola*, I, 1.5)

Certo Plutarco è un autore che visse in un periodo molto più tardo da quello qui trattato, la sua



**Figura 38a** (da CVA Bruxelles 2, tav 11.1)

opera però si sofferma su costumi di molto più antichi, in altri passi è evidente, infatti, come lo storico tenda a riproporre usi greci classici (come il simposiarca) ormai in disuso da secoli.

L'uso della danza a simposio si dà come notorio e diffuso, anche se sembra se ne voglia giustificare la celebrità attraverso l'uso come pratica ginnica, in un modo che abbiamo visto essere proprio anche del Socrate di Senofonte.

L'uso della danza a simposio si dà come



Come danzavano questi simposiasti lo possiamo facilmente vedere dalle immagini,

dove percepiamo spesso dei movimenti scomposti in cui s'intravede quell'esuberanza dettata dal vino che è la vera forza motrice della danza. Non vi sono regole coreografiche né movimenti prestabiliti, l'allucinazione causata dall'alcol dona l'ispirazione per volteggi, salti, piroette e tutto ciò che sul momento può essere messo in pratica.

Guardiamo ad esempio una *kylix* conservata a Bruxelles<sup>264</sup> (fig. 38): i giovani danzatori sono quattro, tutti atletici, nudi e senza barba. Il primo alza una gamba e fa un gesto con la mano destra, sembra voglia imitare un qualche animale; un altro si porta appresso l'anfora, l'ultimo non danza ancora, tiene il mestolo per versare del vino a qualche convitato. Una scena davvero espressiva, che non è di certo isolata, poiché accompagnata da un numero elevato di

raffigurazioni simili, che ritroviamo diffuse soprattutto tra

**Figura 38b** (da CVA Bruxelles 2, tav 11.1)

la fine del VI secolo a.C. e la metà del secolo successivo.

Le danze di questi giovani comasti ci ricordano atteggiamenti propri dei satiri che con la loro sguaiataggine accentuano spesso comportamenti tipicamente umani.

L'altro lato del vaso, quasi a conferma delle nostre suggestioni, riporta proprio dei satiri che danzano, ma probabilmente sarebbe meglio dire si dimenano, mentre uno di loro tenta di

cavalcare un uccello dalla testa a forma di fallo (fig. 38b).

I giovani si lasciano trasportare dall'ebbrezza dionisiaca, e vanno oltre i confini dalle regole comuni, avvicinandosi, come abbiamo appena visto, ai satiri.

Potrebbe sembrare oggi che le immagini esagerino i comportamenti conseguenti ad una grande bevuta, ma la letteratura ci dà esempi ben più estremi di una semplice danza. Timeo di Tauromenio ci racconta ad esempio di alcuni giovani agrigentini che, in preda al vino, pensano di essere su di una trireme in mezzo ad una tempesta, quando erano invece al sicuro nel proprio *oikos*:



**Figura 39a** (da CVA, Roma, Italia II, tav. III Ic, 16.1)

<sup>264</sup>Dal mercato antiquario, conservata a Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, numero inv. A723, attribuita al pittore di Panaitios, intorno al 490 a.C., CVA, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Belgio II, tav.11.1, p. 5.

Kaiì tosou=ton e)/kfronaj gene/sqai w(j ta/ a)poi th=j oi)ki/as  
pa/nta skeu/h kaiì

strw/mata r(i/ptein w(j ei)j qa/lassan, thìn nau=n diaì toìn  
xeimw=nia

a)poforti/zasqai do/can au)toi=j le/gein toìnxubernh/thn

*Erano talmente in preda alla confusione mentale che gettarono tutte le suppellettili e le coperte della casa, convinti di gettarle in mare e credendo che il pilota ordinasse loro di alleggerire del peso la nave a causa della tempesta*

(Timeo FGrHist 566 F149, in Ateneo II, 37c, trad. it. A. Marchiori)

La gente nel frattempo comincia a rubare tutto, finché non intervengono gli strateghi per placare il tumulto. L'effetto straniante dura ancora per un altro giorno, e i giovani, portati in tribunale per essere giudicati, credono di essere di fronte a dei tritoni a cui giurano di innalzare delle statue se mai fossero arrivati sani e salvi sulla terra. La casa da quei giorni divenne celebre e da tutti venne chiamata proprio "Trireme".

Le allucinazioni che contraddistinguono lo stato di questi ragazzi, se la storia è da intendersi vera, sono spiegabili solamente con un eccessivo utilizzo del vino, il cui abuso avrà causato una tale confusione mentale.

Gli effetti sono quindi, a volte, devastanti, non sempre però le immagini ci trasmettono la convulsione estatica dei gesti dei simposiasti. Si confronti, quindi, un altro esempio. Si tratta di un cratere attribuito a Myson<sup>265</sup> (fig. 39) in cui tre giovani nudi, simili a quelli precedentemente visti nella coppa di Bruxelles, danzano con maggiore garbo. Il legame col mondo simposiale è evidenziato dallo *skyphos* che il personaggio centrale tiene in mano; in modo più evidente, un giovane trasporta un otre di pelle, che conteneva il vino ancora non miscelato, con evidenti richiami ad un modo esagerato di bere e alquanto ferino. I gesti non sono però invasati come quelli della coppa, e, se prima



**Figura 39b** (da CVA, Roma, Italia II, tav. III Ic, 16.2)

<sup>265</sup> Proveniente da Falerii Veteres, conservato a Roma, Museo Nazionale, attribuito a Myson, intorno al 480 a.C., CVA, Roma, Museo Nazionale, 16.1-2, p. 1.



abbiamo trovato un riscontro col mondo animale, ed in particolare con i satiri, adesso la posizione del corpo dei giovani sembra avvicinarci alla pratica dell'esercizio fisico. Come successo nel primo esempio, dove il secondo lato, attraverso la raffigurazione dei satiri, ci offriva un parallelo perfetto, così, adesso, ritroviamo una scena di palestra in cui sempre tre giovani, che non escludo possano essere gli stessi del *komos*, si dedicano al disco o all'uso degli *halteres* (fig. 39b). L'immagine ci indirizza verso un'antica danza, detta "anapale", in cui:

*I ragazzi danzano tutti nudi, eseguendo dei movimenti ritmici e delle figure con le braccia, avanti e indietro: l'effetto è quello di scene di palestra o di incontri di pancrazio, ma con i piedi mossi a tempo di musica*

(Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV, 631b, trad. it. L. Citelli)

Continua Ateneo informandoci che lo stesso tipo di danza è quella eseguita dai giovani durante le Oscoforie. Oscofori erano gli ateniesi che partecipavano alla gara rituale di corsa tra Atene e il Falero, portando dei tralci di vite sacri a Dioniso. Non conosciamo quando essi si dedicassero a questo tipo di danza, probabilmente durante la premiazione del vincitore<sup>266</sup>. L'*anapale*, inoltre, richiama le danze bacchiche, e afferma il Naukratita, è anch'essa legata a Dioniso.

Un legame molto stretto quello tra simposio e palestra, due momenti fondamentali nella vita dei *paides*; in entrambi, infatti, gli efebi intraprendevano quell'iniziazione sessuale che, attraverso la guida dell'*erastes*, li avrebbe portati verso l'età adulta<sup>267</sup>.

Si potrebbe adesso aggiungere un passo delle *Leggi* di Platone, in cui la danza, non solo viene accostata al mondo della palestra, ma addirittura ne costituisce parte sostanziale, entrando a buon merito nel novero degli esercizi fisici:

taì dei gumnastikh=j auì= du/o, toì meìn o(/rxhsij, toì dei pa/lh. th=j o)rxh/sewj dei a)/llh

meìn Mou/shj le/cin mimoume/nwn, to/ te megaloprepeij fula/ttontaj a(/ma kaiì

e)leu/qeron, a(/llh de/, eu)eciiaj e)lafro/thto/j te e)/neka kaiì ka/llouj, tw=n tou=

sw/matoj au)tou= melw=n kaiì merw=n toì prosh=kon kamph=j te kaiì e)e)kta/sewj, kaiì

a)podidome/nej e(ka/stoij au)toi=j au(tw=n eu)ru/qmon kinh/sewj, diaspeirome/nhj a(/ma

<sup>266</sup> BRELICH 1969, pp. 444-445.

<sup>267</sup> Si veda ad esempio DOVER 1985, pp. 58-61 o lo studio incentrato proprio su di un vaso: ISLER-KERÉNYI 1987.

kaiì sunakolouqou/shj ei)j pa=san thìn o)/rxhsin i(kanw=j

*Vi sono poi due specie di ginnastica: la danza e la lotta. Della danza vi è una parte che rappresenta mimicamente la parola della musa, cercando di custodire la magnificenza e la liberalità, un'altra è funzionale al benessere, all'agilità, alla bellezza delle membra e delle parti del corpo e studia come convenientemente quelle possono flettersi e distendersi, assegnando a ciascuna di esse un loro ritmico movimento che si diffonde e si accompagna adeguatamente per tutta la danza*

(Pla, Lg, VII, 795d, trad. it. E. V. Maltese)

La danza ha due volti, uno artistico e uno ginnico. I due si completano vicendevolmente, poiché anche una normale danza, eseguita in qualche momento di relax (simposio) o culturale (festa religiosa), con l'armonioso muoversi delle membra agisce sul corpo e ne modella il fisico, possedendo tutte le prerogative di un esercizio da palestra, con in più una buona dose di divertimento e spensieratezza.

Il simposio avveniva in apposite sale, che sono state trovate numerose, soprattutto all'interno di santuari. La loro caratteristica principale è quella di conservare nei lati un sostegno per le *klinai*,



**Figura 40** (da CVA, Copenhagen 3, tav. III I, 141)

inoltre l'apertura veniva quasi con regolarità decentrata, per permettere così l'inserimento di un ulteriore letto sul lato frontale<sup>268</sup>. La grandezza di queste stanze è molto ridotta e difficilmente riusciamo ad immaginarci come certi spettacoli, che conosciamo attraverso le fonti, possano

<sup>268</sup> Si cfr: BERGQUIST 1990.

essere stati ospitati in così misero spazio<sup>269</sup>. Un gruppo nutrito di persone si sarebbe mosso con pochissima libertà, se pensiamo poi che a volte i letti in media erano sette e che quindi il simposio avrebbe ospitato quattordici invitati.

L'arte greca non è mai stata attenta allo sfondo della scena, i particolari paesaggistici rimangono marginali, limitati a volte ad un solo elemento, più un indizio che una reale presenza. In una *kylix* a Copenhagen (fig. 40) notiamo però un particolare a noi utilissimo, un alberello, posto fra tre comasti che suonano, danzano e bevono. Nell'altro lato la scena è simile, lo strumento a corda è sostituito da un *aulos*, il primo personaggio è poi barbato e sembra guidare questa piccola processione<sup>270</sup>. Siamo quindi di certo in un luogo aperto, c'immaginiamo lungo una qualche strada ateniese, alla ricerca di un posto dove continuare i bagordi, magari la casa di un amico in cui si stava proprio in quel momento svolgendo un simposio.

Un corteo che non può non ricordarci quello celebre di Alcibiade che, ubriaco e sorretto da una flautista, giunge alla casa di Agatone dopo avere già festeggiato in qualche altro simposio<sup>271</sup>. Una pratica fascinosa del tutto greca quella del *komos*: festaioli che, in fila, girano nottetempo per le vie di Atene, con delle etere a scandire il ritmo di marcia al suono del flauto.

Bisogna sottolineare che, pur se il nostro vaso ci restituisce un'immagine vivida del *komos* attico e non lascia dubbi sull'ambientazione esterna, molte altre raffigurazioni mantengono uno sfondo neutro in cui spicca solo la lucida vernice nera del vaso. Non possiamo neanche intuire, attraverso il confronto con iconografie che possiedono una maggiore attenzione ai particolari, se si volesse sottintendere uno scenario "a cielo aperto".

Si è sottolineato dunque l'eccessivo utilizzo del termine *komos*, o meglio dell'estensione del suo significato a tutte le pratiche simposiali in cui sia protagonista la danza. Seppur la gran parte delle immagini di danza sembrano essere riferibili proprio a dei *komoi*, altre volte l'ambientazione è chiaramente all'interno di sale da banchetto, cosa che notiamo soprattutto grazie a particolari che suggeriscono la collocazione della scena.

Ad esempio possiamo osservare dei canestri sullo sfondo, delle piccole ceste appese al muro che ritroviamo con frequenza nelle immagini con simposiasti distesi e che sono tipiche dell'ambientazione conviviale. A volte la precisione e la caratterizzazione spaziale non lasciano dubbi, come in una *kylix* attribuita al Pittore di Brygos, in cui a precedere il corteo dei

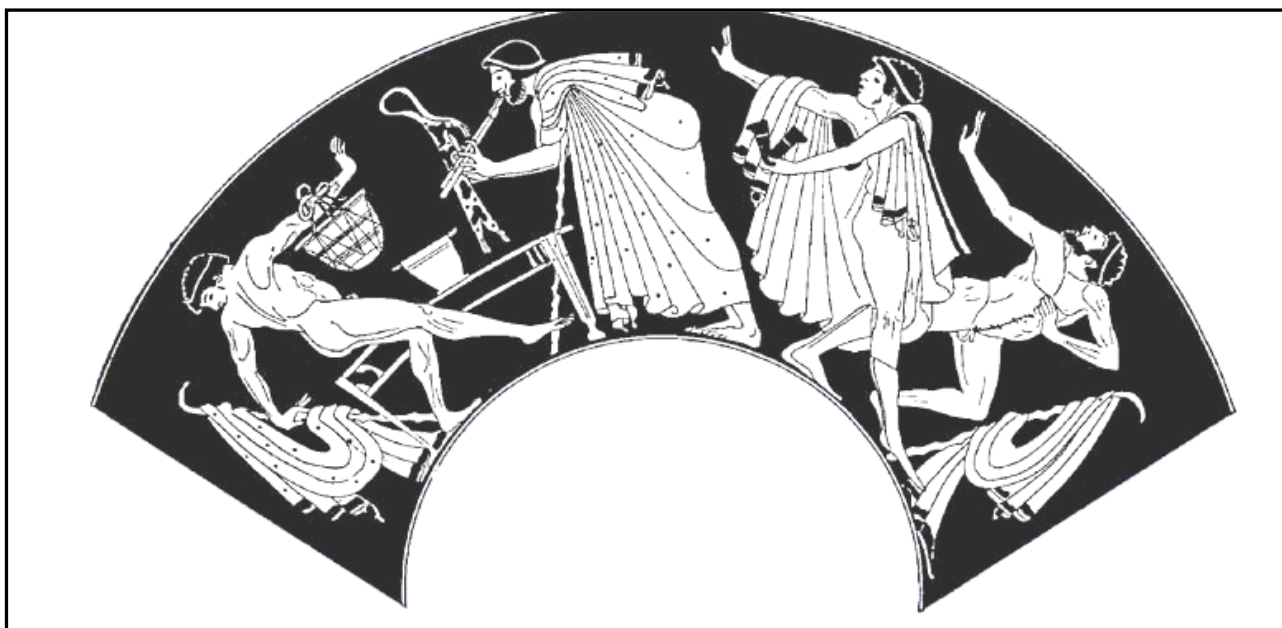
---

<sup>269</sup> ROSSI 1983, p. 46 si cfr. la nota 127.

<sup>270</sup> Provenienza ignota, conservata a Copenhagen, Museo Nazionale, numero inv. 3880, attribuita al Pittore di Brygos, intorno al 480 a.C.: CVA, Danimark 3, Copenhagen, Musée National, tav. III I 141-142, p. 110.

<sup>271</sup> Pl, *Snp*, 212c.

simposiasti ubriachi vi è una colonnina, che situa l'immagine con precisione dentro un edificio<sup>272</sup>.



**Figura 41**

Un'ulteriore prova dell'ambientazione si ha sull'interno del vaso, che è decorato con un personaggio che vomita, aiutato da un efebo, disteso su di una *kline*; possiamo immaginare una consequenzialità temporale e riconoscere nell'uomo barbuto uno dei danzanti, a cui le forze sono venute a mancare per un non perfetto stato psico-fisico. Un'altra coppa dello stesso pittore (fig. 41)<sup>273</sup> ha degli invasati personaggi che danzano con agitazione o suonano il flauto. Una *trapeza*, con uno *skyphos* poggiato sopra, inquadra anche questa volta la scena all'interno delle mura, e ci fa comprendere quanto sia complessa la localizzazione delle raffigurazioni in mancanza di dettagli indicatori. Le danze quindi, abbiamo visto, possono avere sfondi differenti.

Malgrado questa larghissima diffusione del motivo della danza, non mancavano di certo le accuse dei cittadini benpensanti, che non vedevano di buon occhio gli atteggiamenti di chi, incurante del ruolo che ricopriva durante il giorno, s'inebriava di vino e danze nella notte.

L'accusa d'immoralità di certi comportamenti può derivare anche dal tipo di musica suonata, poiché come per la danza (e si è visto il pensiero di Platone a riguardo), anche per la musica esistono giudizi morali che tendono a distinguere le melodie in "alte", "medie" o "volgari". Suonare queste ultime, soprattutto utilizzando strumenti poco nobili come il flauto, deturpa

<sup>272</sup> Conservata a Copenhagen, Museo Nazionale, numero inv. 3880, intorno al 480 a.C.: CVA, Danmark 3, Copenhagen, Musée National, tav. III I 141-142, p. 110.

<sup>273</sup> Conservata ad Orvieto, Museo Claudio Farina, numero inv. 37, intorno al 490-480 a.C.: WEGNER, 1973, tav.v .2-3.

l'animo di chi le ascolta e spinge i convitati a seguire l'istinto e a danzare. Si scorgeva la necessità di una musica appropriata al proprio rango, seguita da un'altrettanto nobile danza, senza mescolare fra di loro tipologie differenti, come melodie libere interpretate da schiavi o viceversa<sup>274</sup>. A volte l'arte dell'auleta è più "distruttiva" di una serie di boccali:

*Quando il nostro flautista ebbe emozionato e sondato i convitati, non appena si accorse che la maggior parte sotto l'effetto del piacere era incline a lasciarsi fare ciò che lui voleva, gli suona una melodia del suo flauto sfidando i buoni costumi; allora, quando erano completamente liberi, ci fece sentire questa melodia che inebria più di qualsiasi tipo di vino di cui abusano senza regole e misure. Allora non fu per loro più sufficiente urlare e battere le mani restando distesi, ma la maggior parte finì per saltare sui letti e a gesticolare in modo scomposto ma in accordo totale con la musica suonata.*

(Plutarco, *Conversazioni a tavola*, VII, 5)

I convitati, in questo simposio raccontato da Plutarco, peccano d'intemperanza, si lasciano catturare dalla musica dando libero sfogo a un bisogno quasi istintivo come il bere e il mangiare. Ma la musica suonata non è elevata, e cattura le anime dei simposiasti alla maniera del canto delle sirene per Odisseo, unico antidoto è evitare con decisione tali melodie e dedicarsi a forme artistiche più auliche e alla lettura dei vecchi poeti come Pindaro.

Tale pensiero risaliva probabilmente al famoso teorico della musica ateniese Damone, la cui teoria aveva come cardine l'effetto emozionale che un tipo di melodia suonata provocava negli animi delle persone. Una specifica armonia può avere un effetto diretto sul comportamento umano, tanto che, in alcuni casi, se ne può anche fare un uso terapeutico. Ci rimane una tarda testimonianza riportataci dal medico Galeno:

*Il musicista Damone, trovatosi presente mentre una flautista suonava in modo frigio ad alcuni giovinetti che, eccitati dal vino, si abbandonavano ad atti folli, le ordinò di suonare in modo dorico; e quelli immediatamente cessarono la loro agitazione insensata*

(Galeno, *De Hipp. et Plat.*, V 453 Müll, trad. it. M. Timpanaro Cardini)

---

<sup>274</sup> Pla, *Lg.*, II, 669b. Per il filosofo ateniese nessun senso ha l'esecuzione musicale quando non vi sono parole ad accompagnare la melodia. Critica dunque l'uso (molto diffuso a simposio) di comporre opere per il flauto o la cetra, senza contemporaneamente scrivere dei versi che ne completino la realizzazione.

Così, in modo speculare, anche chi compone deve possedere un animo nobile, poiché la musica che uscirà dallo strumento rispecchierà le virtù di chi l'ha creata<sup>275</sup>.

Non penso che riusciremmo mai con sicurezza ad accostare uno dei tanti nomi di danza trasmessici da Ateneo o da Polluce alle figure delle nostre immagini. I protagonisti delle raffigurazioni vascolari si diletano con danze che hanno come fulcro l'istinto, dove pare che la scelta di un determinato movimento avvenga necessariamente nell'ispirazione di un momento. Non è possibile neanche comprendere il tipo di danza eseguito, un problema che si è già notato nei precedenti capitoli.

Esistono per fortuna delle eccezioni. Si è visto come nella figura 38 vi fosse uno scambio di personalità e i giovani comasti imitassero i satiri nella ricerca di un modo smodato di divertirsi. Quest'ultimi usano talvolta degli *schemata* di immediato riconoscimento che si legano alle danze satiresche a noi note, precisamente alla famosa *sikinnis*<sup>276</sup>:

*Come dice Aristocle nel primo libro del trattato "Sulle danze", la danza dei satiri si chiama scinnide e i satiri sono detti sikinnistai. Secondo alcuni l'avrebbe inventata un barbaro di nome Scinno, mentre altri sostengono che Scinno fosse di origine cretese: e i Cretesi sono appunto dei bravi ballerini, secondo una testimonianza di Aristosseno. Invece Scamone nel primo libro delle "Invenzioni" dice che il termine sikinnis deriva dal verbo seiesthai ("agitarsi"), e il primo a danzare la scinnide sarebbe stato Tersippo. I movimenti dei piedi sono stati inventati prima di quelli delle mani...Ci sono di quelli che dicono che la scinnide ha preso il nome ingegnosamente dal movimento velocissimo che fanno i satiri quando ballano: infatti questa danza non esprime un'emozione, e quindi non è nemmeno lenta*

(Ath., XIV 630b, trad. it. L. CITELLI)

Aristocle è la fonte maggiore per Ateneo su tutto ciò che riguarda la danza, il suo trattato, chiamato appunto "Sulla danza", avrebbe potuto rappresentare un prezioso ausilio nella ricostruzione dell'uso del ballo nell'antica Grecia. Qualunque sia il modo e il luogo in cui la *sikinnis* nacque, la danza divenne celebre per l'uso consueto nei drammi satireschi, diffusissimi ad Atene poiché costituivano la terza parte del teatro tragico greco.

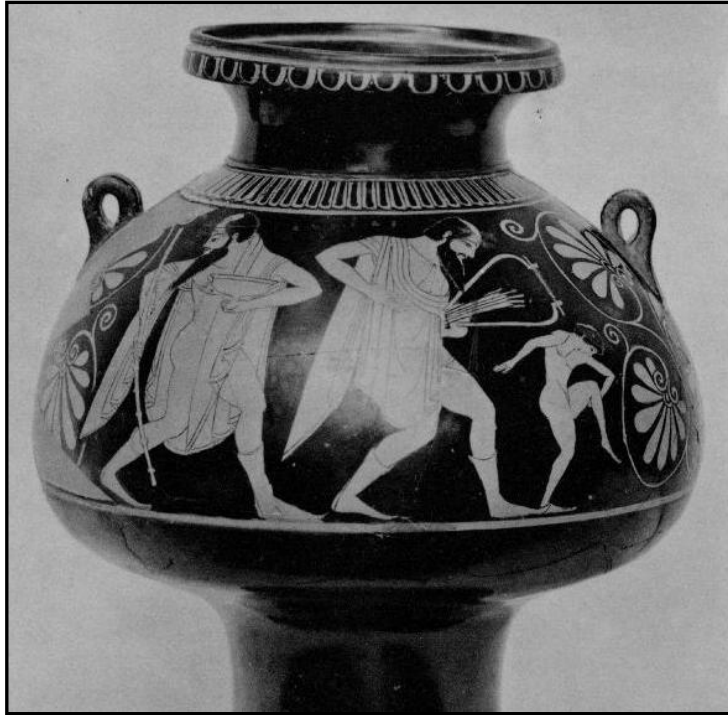
I satiri sono uno dei soggetti più utilizzati nelle raffigurazioni ceramiche, il loro mondo, come abbiamo precedentemente visto, rispecchia spesso quello umano; i loro atteggiamenti sono però

---

<sup>275</sup> Per le fonti antiche su Damone si consulti: TIMPANARO CARDINI 1964, pp. 353 e ss. Si cfr.: COMOTTI 1991, pp. 32-34.

<sup>276</sup> CATONI 1998.

sregolati e violano con decisione tutta una serie di norme che regolamentano i costumi dei bravi cittadini. Il simposio sembra essere il punto di incontro tra l'umano e il satiresco e F. Lissarrague ha messo in evidenza come le "imprese" dei satiri siano costantemente imitate dai comasti, in un'emulazione che prevede una buona dose di vino a far da sottofondo<sup>277</sup>.



**Figura 42** (da CVA, London, British Museum 8, tav III Ic 104. 3)

Così una delle danze più praticate dai simposiasti è proprio quella dei satiri, la *sikinnis*, che prevedeva un convulso movimento delle gambe. Ritroviamo spesso uno schema iconografico che caratterizza sia i satiri che i comasti: una gamba rimane ferma a terra e fa da sostegno al corpo, l'altra viene alzata e il ginocchio si piega fino all'inverosimile. È un passo tipico, d'immediato riconoscimento, che è eseguito anche da una categoria che potremmo definire intermedia tra le due appena citate: quella cioè degli attori in abiti satireschi.

Maria Luisa Catoni ha già analizzato in modo puntuale questo particolare legame tra la *sikinnis* e il simposio, con una serie di esempi che non lasciano dubbi sulla bontà della teoria<sup>278</sup>. Si potrebbe forse aggiungere un particolare *psykter* conservato a Londra (fig. 42)<sup>279</sup>. Lo *psykter* è un vaso, già di per sé, molto singolare, probabilmente lo si riempiva di neve e lo si usava per raffreddare il vino. Creava uno straordinario effetto, poiché galleggiava nella bevanda all'interno del cratere; la scelta di temi simposiali era quindi quasi obbligata per i ceramografi e i giochi di fantasia tra raffigurazione e contesto usati molto frequentemente. Nel nostro caso ritroviamo una serie di simposiasti danzanti che suonano sia il flauto che la lira, tra essi notiamo un giovinetto, la cui partecipazione davvero precoce a un *komos* ci lascia per lo meno perplessi. Euthymides, che esegue il vaso, è conscio di questa particolarità e la porta anzi all'estremo, utilizzando per l'efebo proprio lo

<sup>277</sup> Si veda LISSARRAGUE 1989.

<sup>278</sup> CATONI 1998.

<sup>279</sup> Londra, British Museum, numero inv. E 767, attribuito ad Euthymides, di provenienza ignota, intorno al 500 a.C.: CVA, Grait Britain, 8, London, British Museum, tav. III I c 104.2-4, p. 12.

schema del satiro, quello della *sikinnis*, e facendolo inoltre guida unica del gruppo simposiale in fila.



**Figura 43** (da CVA Madrid, Museo Arqueologico Nacional, 2 tav. III Ic 1.2)

Un preciso parallelo lo ritroviamo in alcuni satiri dipinti intorno agli stessi anni da altri ceramografi. Si possono confrontare, ad esempio, due satiri, uno per lato, che accompagnano il simposio di Dioniso ed Eracle, i cui movimenti sono sì tipicamente ferini ma trovano anche un puntuale

rimando alla figura del giovanissimo comasta del vaso di Euthymides (fig. 43)<sup>280</sup>.

La danza, se viene circoscritta al mondo del simposio, accomuna quindi i satiri e gli uomini, il vino avvicina questi ultimi agli animali, perché ciò che ci differenzia dalle bestie è il cervello, il pensiero: bevendo anebbiamo la nostra mente e accorciamo dunque la distanza dal mondo animalesco, cadendo in preda agli istinti.



**Figura 44** (da CVA Copenhagen 3, tav III I 126.1-2)

Ma l'utilizzo del vino, soprattutto quando esso non è consumato diluito ma bevuto puro, porta i simposiasti anche ad andare oltre le estreme caratterizzazioni dei satiri. In un cratere di Copenhagen (fig. 44) si nota un'evidente opposizione tra le figure dei lati inversi, si tratta di un

<sup>280</sup> Conservato a Madrid, Museo Arqueologico Nacional, numero inv. 11676, attribuito al Pittore di Londra E2, di provenienza ignota, intorno al 500 a.C.: CVA, Spain 2, Madrid, Museo Arqueologico Nacional, tav. III Ic 1.2a-c.



contrasto che gioca sulle regole del vivere civile contrapposto all'eccesso che imbarbarisce. Un giovane comasta porta uno *skyphos* in una mano e un otre nell'altra. L'otre è proprio il simbolo dei satiri, all'interno di esso veniva conservato il vino puro, quello che Dioniso aveva insegnato a non bere ma a mescolare ad acqua, per non rischiare di "impazzire" attraverso un utilizzo smodato. L'altro lato mostra proprio un satiro, vestito con una pelle di leopardo: suo attributo è questa volta il cratere, proprio il vaso deputato al mescolamento, che da quest'azione riceve persino il nome (*kerannumi*, mescolare). Inoltre il satiro non è nudo ma ricoperto da una pelle che, sebbene lo riconduca al mondo animalesco e dionisiaco a lui proprio, ne copre il sesso che notoriamente viene mostrato nella maggior parte delle raffigurazioni. Si percepisce quindi un paradosso in cui l'essere per eccellenza selvaggio si appropria del mondo civilizzato attraverso l'utilizzo di uno dei simboli maggiori della regolarità potoria. Il satiro diventa esempio per il giovane efebo, proprio lui che solitamente non conosce nessuna delle regole proprie del buon *polites* e la cui unica ambizione è quella di soddisfare i propri istinti. Non si può non intendere una certa ironia<sup>281</sup>.

Quali altre danze venivano eseguite dai simposiasti? Difficile domanda a cui possiamo rispondere facendo un salto temporale che ci porti verso secoli più tardi e maggiormente documentati. Allora leggendo Demetrio di Scepsi, troviamo che:

*Alla corte del re Antioco detto il Grande, a cena (ε) n τ%) dei/pn%) facevano una danza armata non solo gli amici del re, ma anche il re in persona*

(Demetrio di Scepsi, fr. 7 Gade, in Ath. IV, 155b trad. it, L. Citelli)

Vedremo nello specifico come la danza armata avesse perso il proprio originario legame col mondo militare e la funzione iniziatica che tanto era importante nel mondo spartano. Si osserverà come d'altronde fosse, già alla metà del V secolo a.C., diventata un puro intrattenimento simposiale eseguito dalle etere. Adesso veniamo a conoscenza che tra III e II sec. a.C. la stessa danza veniva praticata da gente di altissimo rango come intrattenimento durante i banchetti. Non tutti ovviamente riuscivano ad eseguire la danza armata nel modo migliore; così Egesianatte, lo storico, rinuncia ad esibirsi, malgrado fosse il suo turno, e comincia invece a recitare delle poesie

---

<sup>281</sup> Conservato a Copenhagen, Museo Nazionale, numero inv. 3836, da Orvieto, attribuito a Myson, 500-490 a.C.: CVA, Danmark 2, Copenhagen, Musée National, tav. III I 126.1-2, p. 20.

per non incorrere in una brutta figura e soddisfare comunque il re Antioco, che tra l'altro dopo questa recitazione lo introdurrà nel novero degli amici<sup>282</sup>.

Sempre la danza armata è eseguita dai partecipanti al banchetto offerto ai Paflagoni che Senofonte ci descrive nella sua *Anabasi* (VI, 1.5-10) e che si analizzerà nel prossimo capitolo. Proprio il testo senofonteo offre il termine *post-quem* per la trasformazione in arte da intrattenimento simposiale della pirrica, e delle altre danze simili, limitatamente alla sfera maschile. Limite che forse potremmo anche alzare, come suggerisce un grande cratere a Basilea del 440 a.C. che ci mostra nella raffigurazione del labbro un danzatore di pirrica che si esibisce a simposio.

Stupisce che sia Antioco stesso, un re, a danzare durante il simposio, senza curarsi dei giudizi altrui e anzi invitando tutti i commensali a seguirlo nel muoversi a ritmo. Anche un altro sovrano ellenistico si cimentava nelle danze durante il simposio, sappiamo infatti attraverso le *Storie* di Posidonio, che Tolomeo X:

*Sovrano d'Egitto, odiato dalle masse ma adulato dai suoi cortigiani, poiché viveva in un'orgia di stravizi, non era neanche in grado di posare a terra i calcagni, se non camminava appoggiandosi a due sostegni; ma nelle danze che accompagnavano i simposi entrava saltando giù scalzo dall'alto dei triclini, e le eseguiva più indiate dei danzatori professionisti*  
(Posidon., FGrHist 87 F 26, in Ath. XIV 550a, trad. it. L. Citelli)

L'aneddoto, che è da ritenersi frutto di una propaganda negativa, serve ad enfatizzare il carattere lascivo del re, che si dedica solamente ai vizi e, pur non potendo camminare perché estremamente obeso, non rinuncia a danzare e a dimenarsi peggio dei ballerini intrattenitori.

Anche Filippo di Macedonia danzava e viene perciò criticato da Teopompo<sup>283</sup>. Il re danzava, infatti, durante i banchetti offerti ai Tessali, popolo per natura dissoluto, per conquistare la loro simpatia. Il macedone era d'altronde noto nell'antichità come uomo incline all'ubriachezza.

Duride ci testimonia che, per la festa di Mitra, il re persiano danza e si ubriaca, gli altri giorni invece si astiene dal bere poiché non è permesso. Durante questa festa sono invece tutti gli altri Persiani che non possono dedicarsi alla danza<sup>284</sup>.

---

<sup>282</sup> Egesianette afferma di non saper danzare, vuole evitare di fare una brutta figura perché per esibirsi bisogna avere anche una certa tecnica e non improvvisarsi intrattenitori. Ateneo ci riporta una frase di Platone Comico (o Aristofane) che dice: *Così, se si danzava bene, era un bello spettacolo; oggi invece non fanno niente, fermi in piedi come paralizzati* (Ath., XIV, 628e, trad. it. L. Citelli). Si parla probabilmente di teatro ma si dà anche una testimonianza di un giudizio generale sull'esecuzione delle danze che devono mantenere sempre una certa grazia.

<sup>283</sup> Theopomp.Hist., FGrHist 115 f 162, in Ateneo, *Deipnosofisti*, VI, 260b.

Anche in Oriente la danza può diventare simbolo di licenziosità e strumento di accusa a un sovrano. Il re assiro Sardanapalo, ad esempio, sembra sia stato raffigurato, sul proprio monumento funebre, nell'atto di danzare<sup>285</sup>. Una leggenda che si lega a tutta una serie di storie che lo descrivono come lascivo, effeminato e in pratica poco adatto a governare poiché in preda ai peggiori vizi. Si racconta poi come si fosse suicidato, allestendo una pira in cui predispose una specie di simposio, con *klinai* e *trapezai* su cui si distese insieme alla moglie e alle concubine, prima di far appiccare il fuoco. Danzatori di pirrica sono poi chiamati in modo sprezzante dai Macedoni i giovani militari persiani che Alessandro aveva fatto educare all'arte delle armi e alla cultura greca<sup>286</sup>.

Sappiamo che a simposio si eseguivano altre danze ma difficilmente abbiamo gli elementi per poterne capire la struttura e la coreografia. Tra le poche note, conosciamo una certa “danza degli ubriachi” che viene citata sia da Luciano che da Ateneo<sup>287</sup>, il quale la definisce ionica, ma anche la “danza dei messaggeri” che veniva praticata “tra un bicchiere e l'altro”<sup>288</sup>.

Un aspetto interessante della danza simposiale è l'agonismo. Era d'uso organizzare delle gare di danza, in cui un giudice, scelto tra i simposiasti, avrebbe premiato la migliore esibizione. Il premio<sup>289</sup> consisteva spesso in un dolce, diffuso era ad esempio il *pyramous*, una specie di dessert composto da pane col sesamo impastato col miele<sup>290</sup>. Così Ateneo:

e)gi/neto dei kaii pemma/ta/ tina e)n tai=j pannuxi/sin, e)n  
a(=ij plei=ston o(/don xro/non

<sup>284</sup> Duride *FGrHist* 76 F5, in Ateneo, *Deipnosophisti*, X 434e, lo stesso storico continua riferendoci che la danza era tenuta in gran considerazione presso i Persiani e che la ritenevano un'ottima pratica ginnica per irrobustire il corpo dei giovani.

<sup>285</sup> Non vi è sicurezza che la statua abbia avuto in effetti uno schema di danza, le fonti greche possono infatti avere confuso iconografie assire, leggendole attraverso i loro piani di lettura e percependone quindi un significato diverso dall'originario. In particolare in Ateneo (*Deipnosophisti* XII, 529d, si consulti per la discussione la nota 1 di p. 1320 col commento di Leo Citelli nella traduzione per la Salerno Editrice) ci si sofferma sulle dita in posizione “come se volessero schioccare”, è possibile che vi sia un errore interpretativo e che si sia confusa la classica posizione assira dei re, con il pollice e l'indice di entrambe le mani congiunte in segno di preghiera, con il più volgare schiocco.

<sup>286</sup> Plu., Alex., 71.3.

<sup>287</sup> Luciano, *Sulla danza*, 34; Ath., XIV, 629e.

<sup>288</sup> Ath. XIV, 629e, trad. it. Leo Citelli.

<sup>289</sup> Non si può non ricordare la famosa *oinochoe* del *Dipylon* datata alla seconda metà del VIII secolo a.C. (Atene, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 3774) che presenta una delle iscrizioni più antiche del mondo greco (per l'*oinochoe* e la relativa bibliografia precedente si veda il recentissimo CATONI 2010, pp. 165-169). La traduzione (per cui si rimanda a GUARDUCCI 1967, p. 135) ci indirizza nel riconoscere il vaso come un premio conquistato dopo una vittoria ad una gara di danza. Il contesto in cui questa competizione si situa potrebbe anche essere quello simposiale (ad es. ROBB 1994, pp. 28-32). Avremmo dunque una testimonianza molto precoce della realizzazione di gare di abilità incentrate sulla danza, un'usanza molto diffusa durante il simposio greco classico.

<sup>290</sup> Questo dolce, il cui ricordo si manteneva evidentemente sino ai tempi di Ateneo, sembra essere già citato in alcuni frammenti attribuiti a Stesicoro di Himera: “Focacce di sesamo e farinata e frittelle e altre leccornie e miele giallo (Stesich. 2D 179P, trad. it. F. De Martino).

dihgru/pnoun xoreu/ontej kaii diwnoma/zeto ta/ pemma/tia to/te  
xari/sioi a)po/ th=j

tw=n a)nairoume/nwn xara=j.

*Nelle feste notturne, durante le quali si restava insonni il più a lungo possibile danzando, si potevano trovare anche certe focaccine, allora conosciute con il nome di charisioi dalla gioia dei vincitori*

(Ateneo, *Deipnosophisti*, XV 668c, trad. it. L. Rimedio)

I premi venivano forse chiamati *kottabeia*, con il generale senso di premio da simposio, piuttosto che un richiamo specifico al gioco del *kottabos*<sup>291</sup>. Se a danzare erano invece delle donne, ci si poteva divertire nel mettere come premio, oltre ai soliti cibi, dei baci, come ci attesta un passo di Eubulo<sup>292</sup>. A volte invece le gare avvenivano tra gli efebi, lo vediamo in Plutarco, dove a fare da giudice viene scelto un simposiasta che eccelleva per qualità orchestiche, che aveva mostrato attraverso “una dimostrazione di pirrica molto convincente” e una *keironomia* migliore di quella dei giovani impegnati negli esercizi della palestra<sup>293</sup>. Anche in quest’ultimo caso il premio consiste in un dolce al sesamo.

### 1.6.2 I PROFESSIONISTI

Se la danza per i simposiasti e le persone libere in genere non è che un divertimento da intraprendere nelle occasioni di svago, per gli intrattenitori professionisti diventa l’unica fonte di guadagno o di lavoro. Come per le donne, anch’essi sono di condizione sociale infima, a volte degli schiavi. I danzatori professionisti uomini sembrano però essere stati meno numerosi delle donne, almeno questo suggeriscono le immagini. Le rappresentazioni di questo genere sono davvero poche, così come sporadico è l’interesse degli scrittori classici. Nei testi ambientati a simposio l’attenzione ricade in modo prevalente sulle etere, solitamente non vi è interesse particolare per l’arte orchestica ma ci si concentra sul lato sessuale; abbiamo spesso la fortuna di possedere numerose testimonianze solo per la coincidenza dei due status, quello di danzatrice ed etera.

---

<sup>291</sup> Si cfr. la nota 2 di p. 1732 della traduzione di Ateneo per la Salerno Editrice.

<sup>292</sup> Eub., fr. 2 Kassel-Austin, in Ath., XV 668d.

<sup>293</sup> Plu., *Conversazioni a tavola*, IX, 15. 1.

Molto richiesta doveva essere l'esibizione di un adolescente, la danza in questo modo, come accadeva per le donne, si arricchiva di un lato erotico (neanche tanto nascosto) che rendeva più eccitante la vista dello spettacolo.

Un giovinetto lo vediamo esibirsi nel Simposio di Senofonte:

pai=da panu ge w(rai=on kaii pa/nu kalw=j kiqari/zonta kaii  
o)rxou/menon

*Un giovinetto molto bello che suonava bene la cetra e danzava*

(X., *Smp*, II, 2)

Già nella prima descrizione si nota come l'attenzione dei simposiasti si volgesse maggiormente alla sfera sessuale, il giovane è infatti dapprima apostrofato come bello e non come bravo, una differenza non di poco conto. Quando poi comincia a danzare Socrate afferma:

w(j kaloij pai=j w)in o(/mwj sun toij sxh/masin e)/ti kalli/wn  
fai/netai h)ì o(/tan

h(suxi/an e)/x\$

*Questo ragazzo per quanto in sé stesso sia bello, pure riesce ancora più bello nei movimenti della danza che stando fermo*

(X., *Smp*, II, 15, trad. it. L. Montoneri)

Continuano gli apprezzamenti alla bellezza del giovinetto trascurando quindi l'aspetto tecnico.

Ancora successivamente:

E)k dei tou/tou sunhrmosme/n\$ t\$= lu/ra proij toin au)loin  
e)kiqa/risen o( pai=j kaii

\$(=sen. E)/nqa dhì e)p\$/nesan mein a(/pantej o( dei Xarmi/dhj  
kaii ei)=pen " All' e)moii mein

dokei= w)= a)/ndrej w(/sper Swcra/thj e)/fh toin oi(=non,  
ou(/twj kaii au(/th h( kra=sij tw=n

te paidwn th=j w(/raj kaii tw=n fgo/ggwn taij mein lu/paj  
koimi/zein, thìn d' a)frodi/thn

e)gei/rein

*Il ragazzo suonò con la lira accordata al flauto e cantò. Tutti ammirati lo lodarono e Carmide disse: “Mi sembra, o amici, che, come Socrate ha detto a proposito del vino, anche questa fusione di bellezza giovanile e di musica smorza i dolori dell’animo e risveglia i sensi”. E Socrate di nuovo: “Questi giovinetti o amici, sembrano veramente adatti a darci diletto”*

(X., *Smp*, III, 1, trad. it. L. Montoneri)

Solamente alla vista del bel corpo di un adolescente si prova diletto, i sensi si risvegliano e l’eccitazione diventa lo stato più diffuso tra i convitati. Un po’ come accade anche dopo l’ultimo spettacolo, quello con la rappresentazione del mito di Dioniso e Arianna, in cui tutti tornano alle rispettive case, vogliosi di riabbracciare la proprie mogli<sup>294</sup>.

Difficilmente troviamo quest’aspetto della vita sociale nella ceramografia, un particolare e raro esempio sembra essere rappresentato da una *kylix* conservata a Berlino<sup>295</sup>. Già all’interno del vaso troviamo una scena doppia davvero interessante e particolare, divisa da una cornice a meandro: in quella interna riconosciamo una libagione su di un’ara. Se non fosse per la scena di convivio che caratterizza la parte più esterna della coppa, non avremmo mai potuto identificare questa come una consueta dedica precedente al simposio<sup>296</sup>. Il lato esterno è caratterizzato dalla presenza di un altro simposio, dove diversi convitati si divertono giocando al *kottabos*, bevendo e conversando. Tra loro si esibisce un giovanissimo ragazzo, che danza tenendo una mano sul fianco. A sottolineare l’aspetto erotico dello spettacolo offerto, il giovinetto è rappresentato completamente nudo e il ceramografo riesce così ad evidenziarne le belle proporzioni (fig. 45). È di certo un *pais kalòs*, come specifica l’iscrizione incisa sulla coppa.

---

<sup>294</sup> X., *Smp*, IX, 7.

<sup>295</sup> Berlino, Antiquarium, numero inv. F2299, da Vulci, attribuita al Pittore di Trittolemo, intorno al 490-480: CVA, Germany 21, Berlin, Antiquarium, tav. 95, p. 39.

<sup>296</sup> Se l’interpretazione risulta corretta si tratterebbe di una rarità poiché questi momenti antecedenti al simposio non sono mai rappresentati nella ceramografia.



Figura 45 (da C...)

Volgiamo lo sguardo verso i professionisti adulti, coloro i quali cioè avevano una certa esperienza nel campo dell'intrattenimento e riuscivano ad eseguire spettacoli avvincenti.

Ci si era già soffermati sul finale del *Simposio* di Senofonte, dove una danza mimica veniva eseguita da un uomo e una donna che interpretavano rispettivamente le parti di Dioniso e Arianna.

Adesso vediamo altre forme "parateatrali" che gli intrattenitori offrivano ai simposiasti per sollazzarsi durante il convivio. Nel simposio di Carano, che ci ha già donato spunti interessanti, si esibiscono degli *ithyphalloi*:

*Dopo un momento di tregua piombarono su di noi quelli che servono anche nella "festa delle pentole" ad Atene. Dopo di loro entrarono dei danzatori col fallo*  
(Ateneo, *Deipnosophisti* IV, 129d, trad. it. L. Citelli)

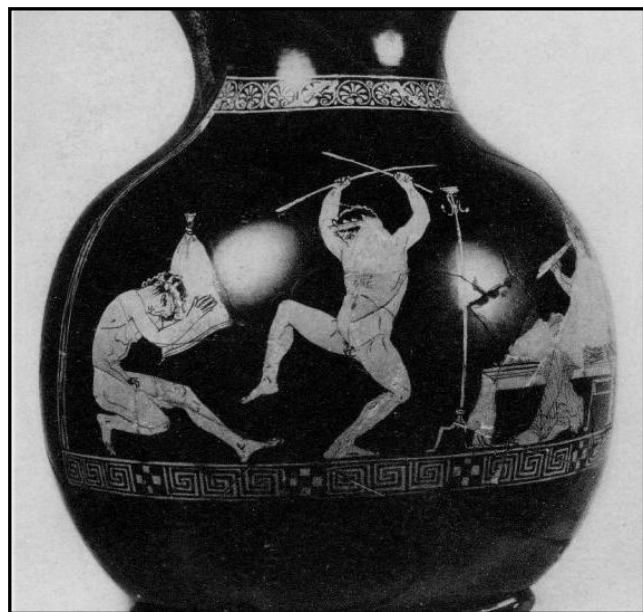
Ma cosa fanno questi danzatori col fallo? La risposta ce la dà Semo di Delo nel suo scritto *Sui Peani*:

*Quelli che chiamano "Itifalli" portano maschere da ubriaconi e una corona in testa; hanno maniche variopinte, indossano tuniche listate di bianco e si cingono con una mussolina di Taranto che li copre fino alle caviglie. Entrano dal portale in silenzio e poi, quando sono nel mezzo dell'orchestra, si voltano verso il pubblico e recitano: "indietro, indietro, fate largo al dio, perché vuole il dio, dritto sulle caviglie, passare in mezzo a voi"*  
(Semo, *FGrHist* 396 F 24, in *Ath.*, XIV, 622b, trad. it. L. Citelli)

Lo spettacolo è quindi di tipo teatrale, ma in qualche modo deve essersi diffuso anche nelle sale da banchetto, come testimonia la descrizione del simposio di Carano. Inoltre, Ateneo riporta il passo di Semo durante una trattazione che ha come soggetto proprio l'intrattenimento simposiale e tale dunque doveva considerarlo.

Oltre agli *itifalloi* vi erano anche i “portatori di fallo” che diversamente dai primi non usavano la maschera, erano però coronati d’edera e di viole e portavano una specie di parrucchino; usavano nelle loro esibizioni prendere di mira il pubblico per poterlo stuzzicare<sup>297</sup>.

Attori della farsa teatrale si esibiscono dunque anche durante i simposi, soprattutto in epoca ellenistica quando lo spazio a disposizione nelle sale doveva essere più ampio rispetto a quello di



**Figura 46** (Da CVA, Ferrara, Museo Nazionale di Spina, 37, tav. 27.1)

epoca arcaica e classica. È capitato anche, in un caso eccezionale e più tardo, che non fossero gli attori a spostarsi ma che il simposio stesso venisse preparato all’interno di un teatro. Antonio, infatti, allestisce sopra il teatro di Atene un’impalcatura in cui ricrea l’atmosfera di una grotta selvaggia e dove posiziona le *klinai* su cui si sarebbe bevuto fino all’alba. Ad allietare il potente romano, ormai completamente ubriaco, e i suoi amici, si esibivano attori fatti venire appositamente dall’Italia. Un modo estremo di concepire l’intrattenimento simposiale!<sup>298</sup>

Anche la pirrica, oltre a essere praticata dagli stessi simposiasti, veniva probabilmente eseguita da danzatori professionisti, lo si vedrà nel prossimo capitolo. Ci si soffermi però adesso su di un’*oinochoe* (fig 46)<sup>299</sup>, forma non certo tra le più diffuse per raffigurazioni di simposio, dove troviamo un’eccezionale rappresentazione in cui una donna, seduta su di un letto, suona il flauto accompagnando due danzatori. Sicuramente la *kline*, e la tipica asta su cui appendere gli strumenti del simposio, ci riconnettono al mondo conviviale: due uomini eseguono una particolare danza, uno di loro tiene due bastoni e li batte uno contro l’altro, il secondo personaggio stringe uno strano otre e sembra proteggersi dall’attacco del primo. Questa scena, che non ha confronti, mi ricorda alcune delle danze citate da Ateneo come “la danza della tavoletta”, in cui probabilmente si battevano due tavolette lignee, o ancora “la presa del bastone” che prevedeva appunto l’utilizzo di questo elemento, forse anche questa volta come improvvisato strumento ritmico<sup>300</sup>.

<sup>297</sup> Ath. XIV, 622c.

<sup>298</sup> Socr.Rhod., *FGrHist* 192 F2, in Ath., IV, 148b.

<sup>299</sup> Conservata a Ferrara, Museo Nazionale di Spina, numero inv. V.P.T. 108(A), attribuita al pittore di Meidias, intorno al 410 a.C.: CVA, Italia 37, Ferrara, Museo Nazionale di Spina, tav 72.1-2, p. 12.

<sup>300</sup> Ath. XIV, 629f-630a.



La danza sembra però essere più complessa ed avere anche un lato mimico. La simulazione di un attacco ci ricorda vagamente la “carpea” che viene citata e descritta da Senofonte nell’*Anabasi* (VI, 1.7), dove al suono del flauto si imitava l’aggressione di un ladro a un contadino e la reazione di quest’ultimo nel tentativo di difendere i buoi.

Un altro spettacolo che trovava spesso posto a simposio era quello della danza acrobatica. Eseguita per di più dalle donne, prevedeva esercizi di equilibrismo e contorsionismo in cui



**Figura 47** (Da CVA, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 1, tav. 22.2)

venivano rappresentate figure più o meno complesse. Anche gli uomini si possono dedicare a quest’arte e intrattenere i simposiasti eseguendo esercizi sopra i tavolineti o sui letti. In uno *skyphos*, ad esempio, un uomo sembra prepararsi ad uno esercizio di equilibrismo (fig. 47): appoggiandosi

con le mani su quella che pare essere una cassa: sta per eseguire una verticale rimanendo in equilibrio solo

sulle mani. Sopra questa cassetta è posizionata una coppa, unico simbolo ad indirizzarci verso un’ambientazione simposiale<sup>301</sup>.

Lo stesso tipo di spettacolo poteva essere eseguito dai nani, in una sorta di parodia che ridicolizzava le movenze armoniose per l’ilarità degli spettatori del simposio. Se le fonti normalmente tacciono su questo aspetto dell’intrattenimento, le raffigurazioni ceramiche ci confermano che già dall’epoca classica, se non addirittura in quella arcaica<sup>302</sup>, i nani potevano esibirsi durante il simposio<sup>303</sup>. In una coppa (fig. 48)<sup>304</sup> ad esempio, due nani stanno su di una *trapeza*, uno dei due esegue una ruota, un esercizio familiare alle danzatrici e ai danzatori professionisti. Altre immagini ci mostrano danzatori nani che si esibiscono senza un preciso

<sup>301</sup> Conservato a Bonn, Akademisches Kunstmuseum, numero inv. 1563, proveniente dalla Beozia, intorno al 440 a.C.: CVA, Germany 1, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 1, tav. 22.2-5, p. 23.

<sup>302</sup> Si cfr. ad esempio una *lekane* conservata a Berlino, per cui DASEN, 1993, tav. 39.4.

<sup>303</sup> Non solo durante il simposio: una *hydria* proveniente dalla collezione Cstellani presenta un *komos* da tratti sfrenati con personaggi che defecano e orinano mentre è in corso una danza. Un personaggio di dimensioni ridotte, ma contraddistinto dalla barba e per questo di età matura, tiene una brocca su cui sta orinando il danzatore. Per la sua caratterizzazione potrebbe essere un nano (si cfr. MINGAZZINI 1930, n. 438, che riconosce in esso proprio un nano).

<sup>304</sup> Conservata a Todi, Museo Civico, numero inv. 471, attribuita al Pittore di Todi 474, proveniente da Todi, intorno al 440-430 a.C.: DASEN, 1993, tav. 53.2.

contesto o, in un particolare caso, sopra quello che sembra essere un *bema*, un elemento utilizzato solitamente negli agoni artistici<sup>305</sup>.

La nudità dei personaggi tende, in maniera opposta a quello che abbiamo visto per gli adolescenti, ad inbruttire ancor di più l'aspetto fisico e a collocare, con maggior vigore, in una



**Figura 48** (da Beazley, On-line Archive, n. 9846)

sfera “altra” la deformazione fisica dei nani<sup>306</sup>. Un altro vaso ancora mostra dei nani che danzano, due *skyphoi* poggiati per terra ci indirizzano verso un'atmosfera simposiale; la Dasen pensa che possano essere dei cittadini, che dunque, pur se affetti da nanismo, partecipano ad un normale *komos*, alla stessa maniera delle persone di normale statura<sup>307</sup>.

L'iconografia dei danzatori è molto simile a quella dei normali comasti, ma questa somiglianza, più che provare il riconoscimento di questi due personaggi come *politai*, mi porta a considerare la scena come una parodia, in cui i normali comasti sono sostituiti, per burla, da nani.

Un ultimo esempio appare decisamente rivelatore di certe pratiche intrattenitive. Si tratta di un frammento di *stamnos*, conservato ad Erlangen, in cui è rappresentato un nano, che possiamo immaginare posizionato su un tavolinetto (dato il confronto con la statura delle donne che lo



**Figura 49** (Da DASEN 1993, tav. 47.1)

<sup>305</sup> DASEN, 1993, p. 231, tav. 50.2.

<sup>306</sup> Si veda ad esempio la resa di due danzatori su uno *skyphos* di Parigi (Musée du Louvre, numero inv. G 617)

<sup>307</sup> DASEN, 1993, p. 234.

accompagnano), il quale danza al suono di un flauto e dei crotali (fig. 49)<sup>308</sup>. L'ambientazione simposiale è pressoché certa, e lo testimonia anche la ghirlanda di edera che orna il corpo, per il resto nudo, del danzatore. La mano poggiata sulla fronte, in un gesto proprio di chi osservi qualcosa, anche questa volta richiama i satiri, più volte rappresentati in questo tipico schema di danza (*aposkopos*). Conosciamo il nome di questo intrattenitore, o meglio ci rimane sicura testimonianza solamente delle ultime lettere "kleides". L'editore propose una ricostruzione della parte mancante e suggerì di poter leggere il nome di Hippokleides, restituendoci dunque una suggestiva base su cui costruire delle supposizioni<sup>309</sup>. Credo si possa coniugare l'ipotesi del Lippold che questa sia una parodia del famoso racconto di Erodoto ambientato al tempo di Clistene, e quella del Beazley, che parla invece di un'ambientazione contemporanea alla realizzazione della pittura e alla rappresentazione di un possibile famoso nano intrattenitore che si esibiva nei simposi di Atene<sup>310</sup>. La scelta di un nome appartenente ad un episodio così celebre, tanto famoso, come si è scritto, da far divenire proverbiali le poche frasi pronunciate, non può che sortire effetti parodistici. Non per questo la scena non deve essere ambientata nella realtà contemporanea al vaso stesso; l'utilizzo del nome Hippokleides potrebbe rappresentare una precisa scelta artistica del nano, conscio del buffo gioco che si creava, quasi una scelta filosofica di vita; una vita, s'intende, completamente dedicata alla spensieratezza, costi quel che costi.

### 1.6.3 I BUFFONI

L'ultima categoria da trattare quella dei buffoni; essi, come detto, si situano in uno spazio intermedio fra i professionisti e i convitati. Rispetto ai professionisti non posseggono nessuna arte o particolare capacità se non quella di saper far ridere la gente, spesso non sono poi stati invitati come gli altri convitati, ma arrivano improvvisamente e vengono accolti nella speranza che la loro presenza possa aggiungere un tocco d'ilarità al simposio.

A fungere da sinonimo di buffone può quindi, nel nostro caso, essere utilizzata la parola "akletos" che letteralmente traduciamo come il "non invitato". È un termine che si era già visto

---

<sup>308</sup> Conservato ad Erlangen, Friedrich-Alexander Universitat, numero inv. 707, attribuito al Pittore di Peleo, intorno al 440 a.C.: DASEN 1993, tav. 47.1.

<sup>309</sup> si veda BEAZLEY 1939b, p. 11.

<sup>310</sup> BEAZLEY 1939b, p. 11.

nel capitolo dedicato alle opere omeriche, il Fehr ha, difatti, identificato come primo *akletos* proprio Odisseo, la cui funzione al banchetto dei Proci è in fin dei conti quella di portare il buonumore. Per questo motivo ingaggia la lotta con il mendicante Iros e grazie alla sua esibizione si guadagna infine da mangiare<sup>311</sup>. Si è visto anche come lo stesso autore identifica quelle dei Padded-dancers come le prime rappresentazioni di *akletoi*, in un'epoca in cui, evidentemente, la loro presenza doveva essere stata abbastanza consistente da giustificare la diffusione di un motivo così presente<sup>312</sup>. Non soltanto persone sprovvedute cercavano di partecipare non invitate ai simposi, anche poeti e citaredi famosi potevano, in cambio della loro arte, scroccare una cena o una bevuta. Uno di questi, ad esempio, dovrebbe essere un certo Carmo di Siracusa, famoso per riuscire ad improvvisare versi ispirandosi alle pietanze servite; ad ogni piatto portato trovava un verso, preso da un'opera famosa, da potere abbinare con arguzia<sup>313</sup>. È proprio a questo tipo di *akletos*, che non può essere annoverato sempre tra i buffoni, che si rivolge Archiloco nei suoi versi<sup>314</sup>. Il poeta di Paros rappresenta la prima testimonianza letteraria di questa nostra figura così caratteristica del banchetto e del simposio greco.

Un altro esempio famoso è rappresentato dall'Aristodemo del *Simposio* di Platone, che corre il rischio di andare, lui che è “un uomo di poco conto, al convito di un uomo sapiente senza essere stato invitato”<sup>315</sup>. Ma per scusarsi inventerà di essere stato in realtà invitato da Socrate, così riuscirà ad intrufolarsi al simposio senza dover dare nulla in cambio. Un modo diffuso per chiamare le persone che si presentavano senza essere invitate nei conviti era “ombre” (*skiw=n*), e Plutarco ci informa che il primo “uomo ombra” è stato forse proprio Aristodemo, che entra nella casa di Agatone prima di Socrate stesso, precedendolo come un'ombra precede una persona che tiene la fiaccola<sup>316</sup>.

A darci un tipico esempio di buffone è Senofonte con il personaggio di Filippo:

Fi/lippoꝝ d' o( gelwtopoioiꝝ krou/siaj thìn qu/ran ei)=pe t%=  
u(pakou/santi

ei)saggei=lai o(/stij te e)/ih kaiì dio/ti kata/gesqai  
bou/loito, suneskeuasme/noj te

parei=nai e)/fh pa/nta tai e?pith/deia w(/ste deipnei=n  
pa(llo/tria, kaiì toìn pai=da dei

<sup>311</sup> FEHR 1990, pp. 186-187.

<sup>312</sup> FEHR 1990, pp. 187-191.

<sup>313</sup> Ath. I, 4a.

<sup>314</sup> Archil., fr. 124b West.

<sup>315</sup> Pla, *Smp.* 174c, trad. it. G. Reale.

<sup>316</sup> Plu, *Conversazioni a tavola*, VII, 6.

e)/fh pa/nu pie/zēsqai dia/ te toì fe/rein mhdein kaiì diaì toì  
a)na/riston ei)=nai.

*Qand' ecco batte alla porta Filippo il buffone, che chiede al servo venuto ad aprirgli, di volerlo annunciare, insieme al motivo per cui voleva essere ammesso in casa. Diceva di aver preparato tutto l'occorrente per mangiare all'altrui mensa e che il suo schiavetto era assai oppresso dal non portare nulla e dal non aver mangiato*

(X., *Smp*, I, 11 trad. it. L. Montoneri)

Ritroviamo in questi versi tutte le caratteristiche del tipico "giullare" da simposio: per prima cosa l'ilarità; già nel presentarsi, infatti, Filippo motteggia il tipico personaggio dello schiavo, indiscusso protagonista nella commedia antica, di solito oberato dai carichi che il padrone gli imponeva di portare. Il suo improvviso arrivo è tipico poi dei buffoni, che nella maggior parte dei casi abbiamo identificato come degli *akletoi*, coloro i quali non erano invitati. Inoltre l'offerta che si dà, in cambio della partecipazione, è in pratica il nulla: Filippo porta solo la propria fame e uno schiavetto ancora più affamato di lui. Quest'ultima presenza ci testimonia comunque che i buffoni non erano di infima estrazione e anzi potevano permettersi di possedere della servitù.

Il patto non scritto era che, in ogni caso, bisognava far ridere i convitati, in caso contrario la presenza del buffone non avrebbe più avuto un senso. Così all'inizio del convivio Filippo non riesce a far ridere con le sue battute e la sua preoccupazione aumenta:

*scomparso il riso tra gli uomini, per me è bell'e finita. Prima per questo venivo chiamato ai banchetti, perché i convitati si divertissero ridendo per le mie facezie, ma ora per qual motivo mi si dovrebbe più chiamare? Che a dir cose serie sono capace quanto a divenire immortale.*

(X., *Smp*, I, 15, trad. it. L. Montoneri)

Per fortuna i suoi lamenti sembrano ai convitati ancora più ridicoli delle battute prima pronunciate, e una grossa risata ridona la forza a Filippo, che ricomincia a mangiare fiducioso.

E la danza? ecco come Senofonte ci restituisce uno delle rare descrizioni dell'arte danzante di queste buffe figure:

"A)/ge dh/" e)/fh o( Filippoj "kaiì e)moii au)lhsa/tw, i(/na  
kaiì e)gwì o)rxh/swmai" E)peidhì

d'a)ne/sth, dih=lqe mimou/menoi th/n te tou= paidoij kaii thin  
th=j paidoij o)/rxhsin. Kaii

prw=ton mein o(/ti e)p\$/nesan w(j o( pai=j sun toi=j sxh/masin  
e)/ti kalli/wn e)fai/neto,

a)ntape/deiceino o)/ ti kinoi/h tou= sw/matoj a(/pan th=j  
fu/sewj geloso/teron, o(/ti d'h(

pai=j ei)j tou)/pisgen kamproe/nh troxouij e)mimei=to,  
e)kei=noj tau=ta ei)j toi

e)/mprosqen e)piku/ptwn mimei=sqai [troxouij] e)peira=to. Te/los  
d' o(/ti toin pai=d'

e)p\$/noun w(j e)n t\$= orxh/sei a(/pan toi sw=ma gumna/zoi,  
keleu/saj thin au)lhtri/da

qa/ttona r(uqmoin e)pagein i(/ei a(/ma pa/nta kaii ske/lh kaii  
xei=raj kaii kefalh/n.

E)peidhi dei a)perrh/kei, kataklino/menoi ei)=pe "Tekmh/rion,  
w)= a)/ndrej, o(/ti kalw=j

gumna/zei kaii tai e)mai o)rxh/mata, E)gwi gou=n diyw= kaii o  
pai=j e)gxea/tw moi thin

mega/lhn fia/lhn"

*“Or via”, fa Filippo, “suoni anche per me la flautista: voglio ballare anch’io”. E alzatosi, andava in giro, scimmiettando il ragazzo e la ballerina,. E siccome prima gli astanti avevano lodato il ragazzo perché dai movimenti della danza era sembrato ancora più bello, ora Filippo, al contrario, faceva apparire più comica di quanto non fosse per natura, la parte del corpo che, volta a volta, muoveva. E come prima la ragazza, col corpo flesso all’indietro, aveva fatto quasi un cerchio di sé stessa, così quello si sforzava, curvo in avanti, di imitarla. Infine poiché si era lodato il ragazzo che, nella danza, aveva mosso tutto quanto il corpo, Filippo ordinò alla flautista di accelerare il ritmo e così andava dimenandosi tutto, gambe, mani e testa. Quando fu stanco, sdraiatosi sul letto, esclamò: “Vi ho dato prova che anche il mio ballo allena egregiamente il corpo. Mi è venuta sete infatti. Che lo schiavo mi riempi la tazza grande!”*

(X., *Smp*, II, 21, trad. it. L. Montoneri)

Un personaggio simile al Filippo di Senofonte lo ritroviamo in Luciano, si tratta di un certo Satrione a cui Aristeneto:

*Ordinò di dire o fare qualcosa di comico, affinché i invitati si divertissero ancora di più*

(Luciano, *Il simposio*, 71.18, trad. It. V. Longo)

A questa proposta:

*Comparve un brutto coso con la testa rapata, salvo pochi capelli dritti sul cucuzzolo. Costui si mise a danzare snodandosi e contorcendosi per apparire più ridicolo, legò insieme e recitò con accento egizio dei versi osceni e infine bersagliò con i suoi motteggi i presenti. Gli altri quando li raggiungevano i frizzi, ridevano, ma quando quello colpì con un motto analogo anche Alcidamante chiamandolo cagnolino maltese, costui s'incollerì.*

(Luciano, *Il simposio*, 71.18, trad. It. V. Longo)

Non possiamo non riconoscere un richiamo ai versi di Senofonte, in cui abbiamo visto un Filippo intento ad una simile esibizione. Luciano s'ispira di certo alle celebri opere dell'Atene classica, creando allo stesso tempo un testo originale che è di certo tra i suoi migliori per fantasia e qualità letteraria.

Frequente è l'attacco ai cinici, con la loro pretesa di una vita lontana dai vizi, al limite dell'ascetismo. Una via, nella realtà, quasi mai percorsa. Per questo il buffone chiama Alcidamante "cane maltese", perché, essendo un cinico, è sì un cane, ma un cane da salotto, di quelli ben curati e viziati che facevano compagnia alle ricche signore.

Alcidamante, che abbiamo visto precedentemente già protagonista, quando tenta di urinare in mezzo alla sala, si offende e ingaggia una gara di pancrazio con Satrione, il quale è costretto ad accettare, fra le risate degli astanti. Anche il filosofo cinico è un *akletos* e la scena ha uno stretto paragone con quella della lotta di Odisseo e Iro, presente nell'*Odissea*.

Alcuni per riuscire a far ridere durante il simposio imitavano danze del dramma, come un parassita nelle lettere di Alcifrone, che durante una festa organizzata nel terzo giorno delle *Apaturie*, la Cureotide<sup>317</sup>, afferma:

ε)gwi de/ paralhftei/j e)pi/ dei=pon te/rpein, w)rxou/mhn toin ko/rdaka.

*Io, che ero stato invitato a cena per divertire gli ospiti, saltavo il cordace*

(Alciph. *Lettere di Parassiti*, 10, trad. it. E. Avezzi)

---

<sup>317</sup> In questo giorno i giovani ateniesi dedicavano una ciocca di capelli agli dei.

Il cordace, essendo la danza principale della commedia greca, poteva prevedere dei movimenti scomposti e veloci, lo abbiamo visto nella danza di Filocleone più sopra. Rientrava quindi a buon merito nelle performance dei buffoni, che probabilmente riuscivano ad accelerarne le movenze.

Un altro buffone, un certo Mandrogene, ricordato da Ateneo nel già citato banchetto di Carano, prima danza da solo, procurandosi l'attenzione generale, poi per suscitare maggiore ilarità si esibisce con la moglie, una donna di più d'ottan'anni<sup>318</sup>.

Un grande amante degli spettacoli di buffoni era Filippo di Macedonia, e per questa sua passione viene attaccato da Demostene:

*Intorno gli sono rimasti predoni, adulatori e gente del genere, capaci di esibirsi, ubriachi, in danze che io non oso nemmeno nominare, dinanzi a voi. E dev'essere proprio così, se è vero che quei tali che noi tutti abbiamo scacciato da qui, perché molto peggiori di volgari saltimbanchi – lo schiavo pubblico Callia ed altri tipi simili, mimi grotteschi e poeti di pessimi canti composti per far ridere i loro comparì (suno/ntaj traducibile anche con il termine, per noi più adatto, convitati) - quelli sono nelle sue grazie e lui li ha sempre con sé.*

(Demostene, *Olintiche*, II, 19, trad. it. L. Canfora)

Demostene condanna apertamente le esibizioni dei giullari da simposio, le danze che il vino rende sconnesse e eccessive, i mimi e tutti quei personaggi ingaggiati per far ridere i convitati, che abbiamo visto in generale essere però graditi dai cittadini. Di Filippo si diceva inoltre che avesse mandato un talento ad un famoso gruppo di buffoni detti “I sessanta” che si riunivano ad Atene nel tempio d’Eracle nel demo di Dionea<sup>319</sup>. Questi erano molto famosi per le battute di spirito che sapevano improvvisare e la cifra mandata dal re macedone serviva, appunto, per convincerli a raccogliere questi motti in un testo.

Questi personaggi che, come Demostene testimonia, gli Ateniesi tendevano a scacciare dalla città, sono identificabili con i parassiti che ritroviamo protagonisti in molte delle opere della commedia di mezzo e di quella nuova.

Non a tutti erano però graditi questi spettacoli. Eustazio ci racconta dello scita Anacarsi che, partecipando ad un simposio, rimane impassibile di fronte all’esibizione di alcuni buffoni. Al contrario scoppia in una fragorosa risata quando viene fatta entrare una scimmia<sup>320</sup>. La

---

<sup>318</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 129f.

<sup>319</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, XIV, 614d.

<sup>320</sup> Eustazio, *Commento all’Odissea*, 1836.63. Stesso aneddoto in Ateneo, *Deipnosofisti*, XIV, 613c.



spiegazione è di facile comprensione: è meno buffo qualcuno che per far ridere deve dimenarsi e imitare gli atteggiamenti più ridicoli, piuttosto che un animale che comico è per natura, senza dover fare alcunché<sup>321</sup>.

## 1.7 IL GIOCO DELLA PIRRICA

La danza in armi<sup>322</sup> riveste un'importante valenza all'interno della *paideia* dei giovani greci. Attraverso l'apprendimento di determinati movimenti orchestici si dava avvio ad un percorso formativo che preparava gli efebi ad affrontare al meglio l'esperienza del campo di battaglia. Proprio per questo suo particolare aspetto, la danza rivestiva un ruolo iniziatico e contribuiva a infondere il senso di disciplina, e probabilmente anche il cameratismo, in un ambiente in cui mancava del tutto l'inquietante presenza della morte, regina della guerra<sup>323</sup>.

Per questa sua funzione educatrice viene a Sparta inclusa nell'*agogè*, il periodo di formazione dei giovani Spartiati. Non era poi insolito l'accostamento tra musica e guerra, dato che i soldati solevano marciare al suono del flauto durante le battaglie<sup>324</sup>. La danza in armi potrebbe aver avuto un ruolo nelle *Gymnopedie*, le feste in onore della triade delfica, dove sembra essere stata

---

<sup>321</sup> Troviamo effettivamente in alcuni rilievi votivi con rappresentazioni di simposi provenienti dall'anatolia delle piccole scimmie (ad esempio il fregio di Larisa sull'Hermon, per cui DENTZER 1982, pp. 30-32).

<sup>322</sup> Solitamente si usa il termine pirrica per definire tutte le danze armate, ma in realtà esistono diverse danze eseguite con le armi, e la pirrica è solo la più celebre di essa ( si legga ad esempio Ateneo, per comprendere quante tipologie ne esistessero: Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV, 629).

<sup>323</sup> Call., *Hymn*, I, 52 *ess*; Apollod., *Bibliotheca*. I, 7.

<sup>324</sup> L'*embaterion* è la marcia a ritmo di musica propria degli Spartani, gli antichi la consideravano come un'altra forma di danza armata (CECCARELLI 1998, p. 15).

eseguita da giovani nudi<sup>325</sup>. Questo aspetto rituale ci viene confermato anche ad Atene, dove la pirrica, la più famosa danza eseguita con le armi, era una delle esibizioni delle Panatenee<sup>326</sup>.

Ateneo riporta dei versi che attribuisce a Socrate:

*Quelli onorano gli dei meglio di tutti nella danza sono anche i migliori nella guerra*

(Socrate, I C 143 Giannantoni = fr. 2 Gentili-Prato, in Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV 628f)

Una testimonianza di una corrente di pensiero, probabilmente non universalmente condivisa, che interpretava la danza come intimamente legata alla formazione militare dei giovani cittadini. È interessante notare come lo *status* giovanile dei danzatori sia spesso volutamente ostentato nella ceramografia attraverso la clamide, che rappresenta l'abbigliamento tipico degli efebi<sup>327</sup>. Lo stesso vestiario risulta, a volte, posizionato su uno sgabello<sup>328</sup>, e il danzatore si esibisce nudo. Il gesto di abbandonare la clamide e indossare le armi, lo scudo e la lancia nel caso specifico, mi spinge a pensare che vi sia una precisa allusione ad una fase di passaggio e che conseguentemente vi si possa scorgere una conferma della valenza iniziatica della stessa danza. Sono inoltre proprio lo scudo e la lancia ad essere donati dalla cittadinanza ai giovani dopo il primo anno di efebìa<sup>329</sup>. La danza in armi rappresenterebbe quindi una via fondamentale che gli efebi percorrevano in attesa di rivestire un nuovo ruolo all'interno della vita politica e militare della propria città, nella speranza di poter indossare, questa volta non per mimesi, l'armamentario tipico della classe oplitica.

Ma la stessa esibizione, come sembrano confermare alcune raffigurazioni, acquisiva valore funerario e veniva eseguita per onorare il defunto. Cosa che non ci stupisce se teniamo conto delle altre tradizioni mitiche riguardanti la creazione della danza<sup>330</sup>.

---

<sup>325</sup> SÉCHAN 1930, 104-105; BRELICH 1969, pp. 139 e ss.

<sup>326</sup> La pirrica era l'unica gara per *phylai* organizzata sia per le Grandi Panatenee sia per le Piccole, si svolgeva cioè ogni anno. Durante la festa si dividevano dei *choroi*, scelti in base alla *phyle* di appartenenza, in tre gruppi con fascia di età differente. Al vincitore della gara spettava un premio che sappiamo essere costituito da un bue. Sull'argomento anche CECCARELLI 1998, pp. 31 e ss. La divisione per fasce d'età, che rappresenta un'anomalia negli agoni ateniesi delle Panatenaiche, potrebbe essere una prova dell'antichità dell'introduzione della pirrica nella festa. Normalmente le competizioni nate in epoca post-clistenica si svolgevano raggruppando i partecipanti secondo il *demoi* di appartenenza (sull'argomento: CECCARELLI 1998, pp. 97-99)

<sup>327</sup> GAUTHIER 1985, pp. 149-163, in particolare da p. 154. Durante le *Oschoforie*, gli efebi portavano una clamide nera, in segno di lutto: VIDAL-NAQUET 1981, p. 191.

<sup>328</sup> Ad esempio in una *lekythos* del Pittore di Teseo (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, inv. 307, trovata ad Eretria: BEAZLEY, *ABV*, p. 518) o un'*oinochoe* del Pittore di Londra (Londra, British Museum, inv. 1864.10-7.240, trovata a Camiros: BEAZLEY 1956, p. 531.4).

<sup>329</sup> Aristotele, *Costituzione degli ateniesi*, XLII, 3.

<sup>330</sup> Si dice infatti fosse stata per la prima volta eseguita da Achille che danzò per il funerale di Patroclo, o dal figlio di Achille Neottolemo, conosciuto anche come Pirro, per lo stesso padre, quindi si spiegherebbe l'etimologia del nome (si cfr. Aristotele fr. 534, 1 Gigon = 519 Rose e Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV, 630e). La danza armata svolge un importante ruolo all'interno delle pratiche funerarie etrusche e la si può trovare con una discreta frequenza

Per iniziare il percorso proporrei di leggere due passi, differenti per tipologia e cronologia, ma che confrontati mostrano chiaramente un processo di metamorfosi, durato diversi secoli, che ha trasformato, nella forma e nel contenuto, la danza in armi. Ancora nella prima metà del IV secolo a.C. Platone così si esprimeva:

*La danza di guerra...si potrebbe chiamare giustamente pirrica...imita i modi per premunirsi contro tutti i colpi da vicino e da lontano con scansamenti, arretramenti di ogni tipo, slanci in alto e abbassamenti, e quelli opposti a questi, che portano a posizioni di attacco, e che tentano di imitare i movimenti nei lanci delle frecce e dei dardi e in tutti i corpi*

(Platone, *Leggi*, VII, 815, trad. it. F. Ferrari – S. Poli)

Leggiamo subito, per contrasto, quello che Ateneo nel II secolo d.C.<sup>331</sup> scrive della stessa danza:

*La pirrica dei giorni nostri ha l'aspetto di una danza dionisiaca ed è più moderata di quella antica: i danzatori tengono in mano il tirso anziché la lancia, si scambiano l'un l'altro anche le ferule e portano fiaccole; danzando mimano le peripezie di Dioniso in India e anche la storia di Penteo.*

(Ateneo, *Deipnosofisti*, XIV, 631a trad. it. Leo Citelli)

Si nota, quindi, un processo che ha trasformato la pirrica dei tempi di Platone in quella che sembra essere più una pantomima dionisiaca che una danza in armi, in cui alla lancia si sostituisce il tirso, ai guerrieri i satiri. Un processo che, malgrado la testimonianza del filosofo ateniese, sembra essere già in atto alla fine del VI secolo a.C.

---

all'interno dei temi figurativi delle pitture parietali delle necropoli (Tomba dei Pirricisti, Tomba delle Bighe, Tomba della Scimmia). Per quanto riguarda la produzione vascolare greca, le uniche raffigurazioni che mostrano carattere funerario sono presenti nei *kantharoi* monoansati, prodotti attici per l'esportazione tirrenica. L'unico vaso "tipologicamente ellenico" ad avere questa tematica sembra essere, come suggerisce P. Ceccarelli (CECCARELLI 1998, pp. 54-55), una *kylix* d'Euphronios, in cui la pirrica è legata semanticamente alla speculare scena della morte di Sarpedone. È noto però che quasi la totalità dei vasi attribuiti al ceramografo ateniese provengono dall'Etruria (fatto sottolineato dalla stessa Ceccarelli). Seppur, quindi, sembra probabile che ad Atene la pirrica contribuisse a completare in modo fastoso gli onori dati ad un defunto, non sono di certo le immagini dei vasi a confermarci con sicurezza la supposizione. Si cfr: SHAPIRO 1991, p. 631, che vede come prettamente etrusco il carattere funerario della danza in armi e MENICHETTI, 1998, pp. 74 e ss.. Lo stesso Menichetti si era occupato qualche anno prima dell'Oinochoe della Tagliatella (MENICHETTI, 1992, pp. 7-30) dove notoriamente vi è un complesso programma figurativo e in cui sembra che la *geranos*, la danza solitamente associata all'impresa cretese di Teseo, si sia trasformata misteriosamente in una pirrica. Il vaso ci testimonia inoltre (anche attraverso gli *episemata* degli scudi, MENICHETTI 1992, p. 20) come anche in Etruria fosse importante l'aspetto iniziatico della danza in armi e come la stessa possa simboleggiare una fase di passaggio dall'efebia alla maturità. Si legga anche CAMPOREALE 1997, pp. 11-42, con un catalogo delle raffigurazioni di danza armata in Etruria e in cui viene sottolineato il carattere agonistico che si evidenzia nelle immagini in cui la danza è associata ad agoni atletici più vari (p. 41).

<sup>331</sup> Sul problema della cronologia dei *Deipnosofisti* si veda ZECCHINI 1989, pp. 10-24.

È intorno a questo periodo che il Pittore di Nikostenes dipinge in una *kylix* dei satiri armati di pelta e di lancia che sembrano danzare una pirrica<sup>332</sup>. Ma il vaso è frammentario e si potrebbe trattare di satiri-guerrieri e non di una vera danza. Ma già all'inizio del secolo successivo il Pittore di Athena raffigura alcune *lekythoi* con scene di pirrica, i personaggi sono spesso satiri che danzano in armi al suono del flauto<sup>333</sup>. Anche questa volta lo scudo rotondo è sostituito dalla pelta, che sembra essere l'arma propria dei satiri<sup>334</sup>.

La danza dei satiri testimonia proprio il primo avvicinamento tra la pirrica e il mondo del simposio, è un aspetto particolare di un tema più grande che è quello del contrasto guerra-simposio, un *topos* già presente nella lirica simposiale arcaica e che ha sempre goduto di larga fortuna<sup>335</sup>.

Una maniera che trova nella letteratura il suo esempio più celebre nei versi di Archiloco "sul legno la mia focaccia, sul legno il vino ismarico, sul legno sdraiato io bevo (Fr. 2 W, trad. it. B. Gentili)" dove le caratteristiche di un simposio sono trasferite in una nave da guerra, durante la veglia di una battaglia, o più probabilmente, come ipotizza Vetta<sup>336</sup>, in una notte successiva ad una vittoria.

Lo stesso gioco di richiami, costante nella lirica simposiale, ricorre in opere differenti sia tipologicamente che cronologicamente. Si potrebbero, per esemplificare, citare alcuni versi di Mnesimaco: "per cuscini abbiamo scudi e corazze, presso i piedi fionde ed archi son pronti, catapulte ci incoronano il capo (Fr 7 kassel-Austin in Ateneo, *Deipnosophisti*, X 421c, )" o ancora quelli di Fenice di Colofone (tra IV e III secolo a.C) sempre in Ateneo "le anfore sono la spada di Nino, la coppa la sua lancia, arco è la chioma, nemici i crateri, cavalli il vino schietto, il suo grido di guerra versate profumi! (FR. 3 Powell)".

La guerra, con i morti, le città distrutte, i bambini orfani e le donne precocemente vedove, rappresenta l'estrema concretizzazione del dolore della vita di un uomo, il simposio all'opposto, con il vino, il piacere sessuale, i giochi e le danze, rimanda alla felicità e alla pace. I due opposti vengono quindi reciprocamente interscambiati per sortire un effetto straniante ed ironico, ma in cui non si può non leggere anche un lato decisamente nostalgico. D'altra parte lo scudo, e la

---

<sup>332</sup> Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20b35, di provenienza ignota: CVA, Firenze, Regio Museo Archeologico, 1, III I 5, III I 23.

<sup>333</sup> Ad esempio: Atene, National Museum, inv. E1836, BEAZLEY 1956, n. 522.

<sup>334</sup> CECCARELLI, 1998, 67 e ss.

<sup>335</sup> Un *topos* che nasce già in Omero, dove Achille, ritiratosi momentaneamente dalla guerra e banchettante nella propria tenda, rappresenta in pieno l'ambiguità della mescolanza di questi due mondi, così diversi, seppur spesso uniti per paradosso. Anacreonte (fr. 56 Gentili), da parte sua, si scagliava contro chi durante un simposio cominciava a narrare racconti di guerra, così lontani dalle mollezze dell'atmosfera del convivio: chissà cosa avrebbe pensato di una pirrica eseguita tra le *klinai* di un *andron*.

<sup>336</sup> VETTA 1983, p. XV.

coppa colma di vino, come ha sottolineato F. Frontisi-Ducroux<sup>337</sup>, possono interagire svolgendo la stessa funzione accessoria di oggetto in cui specchiarsi, realmente ma anche metaforicamente, secondo che vi sia guerra o pace. Lo scudo e la coppa sono poi i simboli di uno status sociale privilegiato, e vengono ostentati e reciprocamente mostrati nelle raffigurazioni, fino a congiungersi in un unico elemento quando, come ci mostrano numerosi esempi, il vaso diventa *epìsema* dello stesso scudo<sup>338</sup>.

Non a caso nella letteratura le prime descrizioni di danza armata eseguita durante il simposio sono sintomaticamente collocate in un contesto bellico. Dall'*Anabasi* le prime due testimonianze. Il capo dei Traci Seute organizza un *deipnon*, con successivo simposio, a cui partecipa anche Senofonte e una rappresentanza dei Greci dell'armata che stava per ritornare in patria dopo aver combattuto in Persia<sup>339</sup>. Ad un certo punto leggiamo:

metaì tau=ta ei)sh=lqon xe/rasi/ te oi(/oij shmai/nousin  
au)lou=ntej kaiì sa/lpigcin

w)moboiei/aij ru(qmou/j te kaiì oi)=on maga/di salpi/zontej. Kaiì  
au)toij Seu/qej

a)nastaij a)ne/krage/ te polemikoìn kaiì e)ch/lato w(/sper  
be/loj mulatto/menoj ma/la

e)lafrw=j

*Fecero il loro ingresso dei suonatori con corni al posto dei flauti , simili a quelli usati per lanciare dei segnali, e con delle trombe di cuoio crudo per segnare la cadenza, come si fa con la lira. Seute in persona si alzò, levando il grido di guerra e spiccando un balzo agilissimo, come se dovesse schivare un proiettile.*

(X. An. VII, 3, 32, trad. it. F. Ferrari)

Anche quella di Seute è una danza di guerra, che potremmo però definire “disarmata”, poiché non prevedeva l’uso della lancia o dello scudo. Ma seguendo ciò che Platone scrisse (Pl, *Lg*, VII, 815) , nella danza di guerra si usava anche imitare, alla maniera di Seute, lo scansare i proiettili, dardi o pietre, che venivano continuamente lanciati durante le battaglie. Inoltre, nella scena di questo banchetto tracio, vi è un continuo e voluto richiamo alla guerra: così i flauti sono sostituiti dai corni, la lira dalle trombe, e la danza da una mimesi di atteggiamento difensivo guerresco.

<sup>337</sup> FRONTISI-DUCROUX 1998, p. 50.

<sup>338</sup> Sugli *episemata* degli scudi nella ceramografia attica si veda: SPIER 1990, 107-129; LISSARRAGUE 2007, 151-162 sulle immagini dionisiache per decorare gli scudi si veda: PALÉOTHODOROS, 2003, pp. 460-473.

<sup>339</sup> X. An., VII, 3.

Ancora più interessanti sono forse le descrizioni di danza che Senofonte fa nel libro sesto, in cui si descrive il simposio offerto agli ambasciatori paflagoni, un'occasione di relax per tutto l'esercito, pur se tra le scomodità di un accampamento dove le *klinai* non sono che sacchi pieni di foglie.

L'intrattenimento viene spontaneamente offerto dai soldati, ogni etnia sfoggia una danza tradizionale; i Traci, ad esempio, eseguono questa che è a metà tra una pirrica ed una pantomima; il danzatore spoglia addirittura delle armi il finto assalito, quest'ultimo viene portato via tra lo stupore dei Paflagoni.<sup>340</sup>

Sappiamo infatti che la pirrica non è l'unica danza in armi, Ateneo<sup>341</sup> ci dà un elenco di queste varietà, raccontandoci come a Creta si ballava la *orsites* e *l'epikredios*, che esisteva un'altra danza detta *apokinos* che fu successivamente chiamata *maktrismos* e che era eseguita anche dalle donne. Ne esistono ancora molte altre, fra cui il *kolabrismos*, particolarmente interessante perché è prettamente tracia, potrebbe quindi essere proprio quella descritta nel passo precedentemente riportato.<sup>342</sup>

Continua Senofonte:

*È la volta quindi dei guerrieri magneti ed eniani che armati di tutto punto danzano la cosiddetta "carpea"*

(X., An., VI, 1.7)

La carpea è una vera esecuzione teatrale a cui fa da sottofondo il suono del flauto, si inscena l'attacco di un ladro che prova a rubare i buoi ad un contadino, quest'ultimo indossate le armi lo affronta, il risultato finale può variare, il vincitore non è sempre lo stesso.

*Quindi è la volta di un misio che si fa avanti con due scudi leggeri uno per mano e danza ora come se dovesse fronteggiare due nemici con gli scudi, ora come se ne affrontasse uno solo e fa gran giravolte e salti sempre con gli scudi in mano offrendo agli astanti uno spettacolo magnifico. Alla fine si esibisce in una danza persiana: si alza e si abbassa sulle ginocchia battendo gli scudi uno contro l'altro al ritmo scandito del flauto.*

(X., An., VI, 1.9-10)

---

<sup>340</sup> X., An., VI, 1.6.

<sup>341</sup> Ateneo, XIV, 629.

<sup>342</sup> Si veda SECHAN 1930 p. 99.

Continuano quindi le esibizioni, ancora alcuni Mantieni con degli Arcadi cominciano a danzare indossando fastose armature, cantando il peana e avanzando come quando si marcia al suono del flauto. I Paflagoni si stupiscono vedendo che ogni danza è stata eseguita con indosso le armature: in risposta, con l'evidente intento di impressionarli in misura maggiore, si fa danzare una ballerina professionista, una schiava conquistata da un arcade, che:

*si mette a danzare la pirrica con agilità e leggerezza riscuotendo grandi applausi*  
(X., *An.*, VI, 1.12)

Ecco la parte che più ci interessa, quella che conferma la precocità della trasformazione della pirrica in arte intrattenitiva<sup>343</sup>. I Greci sono ben consapevoli del paradosso che sta alla base di questa esibizione, vedere una ragazza armata di scudo che esegue movimenti bellici di certo avrebbe stupito e confuso i Paflagoni, che infatti chiedono meravigliati se anche le donne combattano in Grecia. Credo che proprio questo contrasto tra l'ideale militare, fulcro della danza, e l'estraneità dell'esecutrice, ha agevolato la diffusione in ambiente simposiale. Tutto l'episodio ci mostra un'atmosfera rilassata ed allegra, in forte opposizione agli episodi che normalmente vengono descritti nell'opera senofontea. La decisione di intrattenere gli ospiti con le danze armate ci testimonia un gioco che si costruisce su tre livelli differenti e sovrapposti:

Guerra (vera) – Simposio (improvvisato) – Guerra (mimetica, danza armata)

Inoltre il compito di eseguire le danze viene lasciato ai rappresentanti delle zone marginali della Grecia, e, ultima tra gli ultimi, ad una donna di condizione servile. Senofonte rimane dunque un autore fondamentale per la ricostruzione dell'intrattenimento simposiale, questo soprattutto per la sua attenzione ai dettagli della danza, sia nell'*Anabasi* come nel *Simposio*.

Una schiava che danza la pirrica durante il simposio, a cavallo tra V e IV secolo, ci conferma la precocità della trasformazione della pirrica in



<sup>343</sup> Si nota come le prime danze abbiano caratteristiche mimetiche. L'ultima, la danza della donna, esula dall'ambito mimetico e si svolge nei simposi (si cfr CECCARELLI 1998, pp. 20-21).

arte intrattenitiva.<sup>344</sup> Se infatti, come detto, la danza in armi ha un valore iniziatico, ma anche un profondo senso religioso, quando essa è eseguita in un ambiente simposiale si trasforma in un *ludus*, un gioco per intrattenersi.

Questo che potremmo definire "gioco della pirrica" viene eseguito, pur se in maniera differente, sia dalle etere sia dagli stessi convitati. Parliamo di gioco in quanto non si tratta sicuramente di una pirrica "reale", le donne sono infatti etere e danzano spesso nude o seminude, coperte da un solo perizoma, gli uomini poi, come vedremo, non usano le armi, ma simulano le stesse con i vestiti o i bastoni<sup>345</sup>.

Da un punto di vista iconografico, la documentazione di pirriche femminili nel simposio è molto più chiara, seppur non numerosa, rispetto alle maschili. Le poche raffigurazioni in nostro possesso rivelano una precisione di particolari degna di nota.

Al 440 a.C. è databile un cratere conservato a Napoli (fig. 50) che presenta un'etera che danza la pirrica<sup>346</sup>. Un simposio è in corso, quattro convitati sono distesi sulle *klinai*, uno di essi con la *kylix* in mano fa il gesto del gioco del *kottabos*, un altro ancora suona il

**Figura 50** da Delavaud-Roux fig.

flauto. Di fronte ai simposiasti una ragazza indossa un elmo attico, uno scudo e una lancia, i piedi non toccano per terra, sta infatti eseguendo un salto, sta danzando. Il giocatore di *kottabos* si volge per poter guardare l'esibizione della donna. Si tratta di un'immagine eloquente di come, già intorno alla metà del V secolo a.C. la pirrica si possa ridurre a mero intrattenimento. Un esempio a cui possiamo aggiungere solo un altro caso, quello di un cratere a figure rosse beota (che deve molto alle rappresentazioni attiche), che in sostanza presenta la stessa raffigurazione del precedente<sup>347</sup>. Un frammento di *alabastron* vicino al Pittore di Beldam<sup>348</sup> ha invece, insieme alla figura della pirrichista, un *kottabos*, che, oltre a contestualizzare la scena, ci dona uno dei non numerosi esempi di *rhàbdos kottabiké* presenti nella ceramica attica. Le donne durante il simposio non praticavano soltanto la pirrica, si dedicavano difatti anche alle altre danze in armi,

---

<sup>344</sup> Si nota come le prime danze abbiano caratteristiche mimetiche, le successive non possono invece essere definite tali. L'ultima, la danza della donna, esula dalle precedenti danze e richiama da vicino le danze acrobatiche in uso nei simposi (si cfr CECCARELLI 1998, pp. 20-21).

<sup>345</sup> Mi sembra che l'uso greco di danzare la pirrica durante i simposi non si discosti molto, almeno nell'idea generale che sta alla base, dall'usanza celta descritta da Ateneo (*Deipnosophisti*, IV, 154a). Durante la cena tra i Cleti, infatti, si organizzavano delle simulazioni di duelli; Rispetto a ciò che accadeva ad Atene, e qui viene sottolineata la differenza tra una città greca e un popolo "barbaro", in alcuni casi, la vista del sangue di una ferita procurata per errore, aizzava il feritore, che poteva superare il limite imposto dalle regole del gioco e, previo il consenso di tutti i convitati, l'avversario poteva anche essere ucciso.

<sup>346</sup> Cratere a campana conservato al Museo Archeologico nazionale di Napoli, numero inv. Stg 281, attribuito al Pittore di Lycaon, vicino a Polygnotos, intorno al 450-440 a.C.: POURSAT 1968, n. 50.

<sup>347</sup> Tebe, Museo Archeologico, inv. 3830: POURSAT 1968, n. 53.

<sup>348</sup> Tubingen, Eberhard-karls-univ, inv. S101591, BEAZLEY ARV, p. 751.



come ci dimostra ad esempio un *chous* a figure rosse (fig. 51)<sup>349</sup>. Il vaso è frammentario, rimangono le figure di tre convitati (uno dei quali gioca al *kottabos*) e di un giovane coppiere; davanti a quest'ultimo notiamo un tipico candelabro utilizzato anche per appendere gli utensili da banchetto<sup>350</sup>. Tra i convitati, una ragazza, armata di due scudi e di elmo attico, sta eseguendo una "danza degli scudi" che richiama a prima vista quella del misio di Senofonte precedentemente ricordata<sup>351</sup>, un esercizio di abilità che non doveva mancare di una sua parte acrobatica<sup>352</sup>.



**Fig. 51**

Le donne pirrichiste sono senz'altro inquadrabili nel mondo delle schiave o delle etere (è una schiava ad eseguire in Senofonte la pirrica). Si tratta di quelle danzatrici professioniste che ricorrentemente leggendo le fonti vengono reclutate per rallegrare e intrattenere i partecipanti al simposio<sup>353</sup>. Il loro status sociale è suggerito dall'abbigliamento, essendo spesso nude o coperte soltanto da un perizoma. In una famosa *Hydria* di Polignotos viene rappresentata una scuola dove queste ragazze imparavano l'arte della danza. Gli uomini presenti potrebbero essere lì per scegliere chi tra loro "affittare" per il simposio<sup>354</sup>.

<sup>349</sup> Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1966.877, intorno al 430-320 a.C., da Vari, inattribuito: VAN HOORN 1951, n. 801, fig. 185.

<sup>350</sup> Si cfr. DELAUAUD-ROUX 1993, p. 158, la quale interpreta l'asta metallica come un *kottabos*, cosa del tutto escludibile per la mancanza del *manes* e comunque per la forma dell'oggetto in generale.

<sup>351</sup> Si cfr. BEAZLEY 1930, pp. 4-14, che sottolinea la differenza con la scena dell'*Anabasi*, dove il misio si esibisce con la più leggera pelta e non con gli scudi rotondi oplitici che vediamo indossare alla danzatrice del simposio. Inoltre quest'ultima, rispetto al misio, tiene gli scudi tra le braccia e non nelle mani, la cosa, afferma sempre Beazley, avrebbe limitato i movimenti e non avrebbe permesso di sbattere gli scudi tra loro per creare frastuono (10-11).

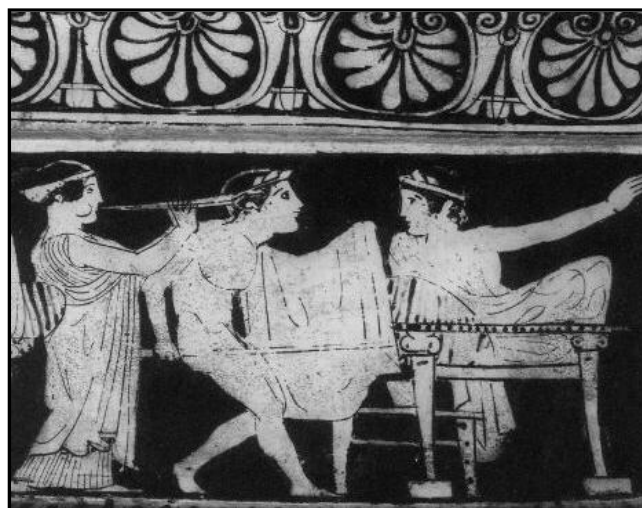
<sup>352</sup> Un'anfora di tipo panatenaico ci restituisce la raffigurazione di uno spettacolo acrobatico in cui un personaggio con due scudi e un elmo effettua un balzo verso due cavalli, accompagnato dal suono del flauto di un musicista. A sinistra notiamo una platea gremita di gente lo incita animatamente (Paris, Cabinet des Médailles, numero inv. 243, intorno al 530 a. C.).

<sup>353</sup> Si legga, ad esempio, Aristofane nelle *Tesmophoriazousai* (in particolare 1178-1179) in cui una finta "matrona", in realtà un personaggio amico di Euripide, afferma di accompagnare un'etera danzatrice affitta per un simposio.

<sup>354</sup> GOULAKI-VOUTIRA 1996, pp. 5-6.

Più difficile andare ad analizzare il legame che unisce la danza armata, il simposio e gli uomini; spunti interessanti possono però sorgere rileggendo le immagini simposiali (in cui si includono quelle comastiche) attraverso una diversa chiave di lettura che si realizza attraverso il fedele supporto iconografico delle immagini di pirrica. A conferma delle relazioni che intercorrono tra danza e simposio vi è una coppa del pittore di Poseidon, in cui notiamo un complesso gioco di specchi che si realizza tra il contenitore (*kylix*), la pirrica e il disegno della pelta (recumbente o danzatore con grande *skyphos*). Una danza, quella dell'efebo, che rimanda dunque continuamente al simposio, e non meno importante sottolineare l'uso della pelta, che ci riporta anch'essa alla marginalità dei satiri e al mondo dionisiaco. La figura disegnata inoltre è identica a quella reale del giovane armato, evidentemente vi è un richiamo specifico alla funzionalità di specchio che lo scudo possiede, come si è accennato più sopra.

L'unica pirrica riconosciuta con una certa sicurezza<sup>355</sup> è quella di un cratere di Basilea (fig. 52)<sup>356</sup>. Un giovane, nudo, danza tenendo nella mano destra un bastone (anche se molto simile ad una lancia) e tende il braccio sinistro su cui è avvolta la clamide. L'esecutore della danza è un convitato, non differisce infatti in niente, per aspetto, dagli altri partecipanti al simposio. Che pirrica può mai essere questa? È un gioco, di certo. Il bastone sostituisce la lancia e la clamide lo



**Fig. 52**

scudo, anche perché sarebbe impossibile

portare delle armi all'interno del simposio, e l'improvvisazione, in cui non sfugge una certa goliardia, acquisirebbe un tono troppo solenne per la riunione simposiale se fosse caratterizzata da tali strumenti bellici<sup>357</sup>. Alla stessa maniera un efebo in una coppa del Pittore della Fonderia (fig. 53), diversi decenni prima del cratere quindi, anch'esso completamente nudo, gioca alla

<sup>355</sup> CECCARELLI 1998, pp. 58-59; COUVENHES 2007, pp. 104-105. Anche una coppa a figure nere a Canberra per Couvenhes si lega allo stesso immaginario. Ma, nel caso specifico, la proposta della Ceccarelli (CECCARELLI 1998, p. 250) che si tratti di una corsa in armi mi sembra più convincente; oltretutto non vi è niente che richiami al simposio, se non la forma del vaso, si tratta infatti di una *band-cup*.

<sup>356</sup> Conservato a Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, numero inv. BS486, di provenienza ignota, attribuito al Pittore di Bologna 279, 450-440 a.C.: CVA, Switzerland 7, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, tavv. 3-5, p. 16.

<sup>357</sup> Sul processo che, dalle figure nere, in cui le armi compaiono con frequenza, porta alla quasi completa assenza delle stesse nelle figure rosse (tranne a volte scudi, posti come simbolo di un elevato status sociale) si veda: DENTZER 1982, p. 109.

pirrica, simulando un attacco col bastone, mentre un uomo lo accompagna suonando il doppio flauto<sup>358</sup>.

Il bastone, normalmente un elemento da passeggio, si trasforma in modo fantasioso, a causa forse del vino, in una improvvisata lancia. La clamide, con ancora minore utilità, diventa invece lo scudo con cui pararsi dagli immaginari colpi. Anche in circostanze più tragiche, se non vi sono armi a disposizione, il mantello istintivamente va a svolgere la funzione di scudo, come in un vaso con l'uccisione dei Proci da parte di Odisseo, dove uno dei pretendenti tenta di pararsi dalle frecce proprio con la clamide<sup>359</sup>.

In una tazza a Basilea (fig. 54)<sup>360</sup>, tra tre comasti che danzano (uno regge uno *skyphos*, precisandoci il contesto) ve n'è uno che simula un agguato usando il bastone come lancia e la clamide come scudo, alla stessa maniera e con il medesimo spirito del cratere della stessa città



**Figura 53**

Questi ultimi sono accomunati dalla forma abbastanza rara, la tazza (*oinochoe* VIIIa), che

appena visto. Confronti precisi si hanno con numerose scene di agguato (o danze armate?) presenti nella ceramica attica (fig. 55)<sup>361</sup>. D'altra parte l'imitazione nella danza di un atteggiamento bellico, in questo caso l'agguato (una forma certo meno aulica di combattimento rispetto all'ideale oplitico), può essere a buon diritto inclusa nelle danze armate.

Questa lettura iconografica del vaso con comasti che viene proposta, ha un non trascurabile risvolto se la si include in specifici temi che sono già stati proposti per una serie del tutto particolare di vasi.



**Figura 54**

<sup>358</sup> Conservata a Cambridge, Fitzwilliam Museum, attribuita al Pittore di Colmar all'inizio del V secolo a.C. Questa rappresentazione fu già probabilmente imitata dalla pirrica (si cfr. KURTZ 1989, p. 81, trad. Beazley scritto in italiano). Lo stesso vaso sembra sia sfuggito a chi

<sup>359</sup> Berlino, Antikensammlung, numero inv. F2588, Pittore di Penelope

<sup>360</sup> Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, numero inv. K 2268, di Berlino 2268, 510-500 a.C.: BEAZLEY ARV, n. 156.68.

<sup>361</sup> Ad esempio una *kylix* del Pittore di Colmar: Londra, British Museum

Lissarrague<sup>362</sup> suggerisce di poter avvicinare al *kothon*, un piccolo vaso che si usava portare in campagna. A decorare con scene di agguato, *komoi* e atleti questa particolare tipologia è frequentemente il Pittore di Berlino 2268,. Se si confrontano le raffigurazioni di soldati (fig. 55)<sup>363</sup>, armati di pelta e con copricapo scitico, si chiarisce meglio l'atteggiamento del nostro comasta, uscito dalla stessa mano di chi ha dipinto questi personaggi che sembrano essere sul punto di tendere un agguato o anche essi danzare, come tra l'altro ha ipotizzato Hampe<sup>364</sup>, o compiendo un esercizio ginnico con un probabile valore rituale, sottolineato dalle palme che rimandano alla sfera di Apollo o Artemide, come ha invece ipotizzato Lissarrague<sup>365</sup>.

Sempre in un'altra tazza (fig. 56)<sup>366</sup> vi è l'unione tra il mondo simposiale, rappresentato dal vaso con il *komos*, e quello dei guerrieri, a cui appartengono i giovani peltasti in imboscata<sup>367</sup>. Vi sono rappresentati tre satiri che, inginocchiati, tendono un agguato; ma il loro scudo si è trasformato magicamente in un otre, e la lancia, o probabilmente la macaira (attributo anch'essa dei giovani peltasti, che li riconduce ad un mondo marginale ed esotico), è adesso diventata un corno potorio.

Un'altra coppa ancora è un magnifico esempio di come si giocasse interscambiando i simboli del simposio con quelli della guerra<sup>368</sup>. Da un lato un guerriero suona la *salpinx*, poggiato di fronte sta un grande scudo, dall'altro gli fa eco un giovane che cavalca un otre come fosse un cavallo da guerra, e suona il *rhyton*, il corno potorio, a guisa di una tromba<sup>369</sup>. Così nel tondo interno vi sta un personaggio senza particolari attributi, se non quello del bastone, quasi una clava<sup>370</sup>. Ma se lo interpretiamo tenendo conto del tema presente nelle raffigurazioni esterne, lo si può riconoscere come giocatore di pirrica, con "scudo di clamide" e "lancia



**Figura 55**

<sup>362</sup> LISSARRAGUE 1990b, p 165.

<sup>363</sup> Paris, Musée du Louvre, inv. G102.

<sup>364</sup> HAMPE 1978, pp 107-113. la Delavaud-Roux la individua come pirrica (DELAUVAUD-ROUX 1993, n. 53-54).

<sup>365</sup> LISSARRAGUE 1990b, p 170, sull'argomento si veda anche CECCARELLI 1990, p. 246-247.,

<sup>366</sup> Paris, Musée du Louvre, inv. CA 4356.

<sup>367</sup> Si cfr. ancora: LISSARRAGUE 1990b, pp. 172-183.

<sup>368</sup> Paris, Musée du Louvre, inv. CC 1132, attribuita al Pittore di Scheurleer, da Vulci, intorno al 510 a.C., si cfr: LISSARRAGUE 1989, pp. 83-84.

<sup>369</sup> Il *rhyton* può confondersi facilmente con il *keras*, quella particolare tromba ricavata da un corno di un bovino che fungeva da contenitore in caso di bisogno (si veda ad esempio: PAQUETTE 1984, pp. 72-73).

<sup>370</sup> Non manca quindi un voluto richiamo alla figura di Eracle, suggerito dalla presenza proprio di questa specie di clava, un gioco mimetico che ben si lega al tema finora trattato.

di bastone", lo si confronti ad esempio con la postura di alcuni danzatori in armi<sup>371</sup>.

Uno *skyphos* di Taranto<sup>372</sup> sembra invece voler evocare tre aspetti della vita sociale greca: il simposio, la guerra e la palestra. L'iconografia dei personaggi si lega alle numerose scene di palestra e di allenamento presenti nella ceramica attica, ma la posizione assunta da alcuni di loro, e in particolare il personaggio centrale che sembra eseguire il passo di Atena<sup>373</sup>, ci riporta al gioco della pirrica. Dei grappoli d'uva, infine, coronano il capo degli uomini, insieme a foglie d'edera, un chiaro indirizzo al mondo dionisiaco e simposiale<sup>374</sup>.

In questa goliardica esibizione, che stigmatizza attraverso la parodia un universo decisamente opposto alle atmosfere dei festini ateniesi, ancora una volta i danzatori trovano diversi confronti con i satiri, i



**Figura 56**

quali, oltre a danzare realmente in armi, vengono rappresentati in modo identico ai nostri giocatori di pirrica. In un *askos* conservato a Londra, ad esempio, un satiro viene raffigurato come un improbabile Eracle, ma in questo gioco mimetico non vi è posto per le armi vere e il bastone e la clamide diventano degni sostituti, pur se inutilizzabili nella pratica reale. I paralleli

<sup>371</sup> Ad esempio la figura femminile danzante in armi in una *Hydria* di Polygnotos: Durham, Duke University, Museum of Art, numero inv. M. 77.48.2: MATHESON 1995, p. 479.

<sup>372</sup> Taranto, Museo Nazionale, inv. 4449, attribuito al Pittore di Teseo, fine del VI secolo a.C.: LIPPOLIS 1997, n. 42.16.

<sup>373</sup> Volgere la testa all'indietro mentre si danza la pirrica, come per sfuggire ad un imminente pericolo, è un passo di cui conosciamo anche il nome, veniva infatti detto "schema di Atena". È stato anche ipotizzato che la genesi dello schema potesse derivare dall'uccisione di Medusa da parte di Perseo aiutato da Atena ( si guardi: CATONI 2008, pp. 180-181).

<sup>374</sup> Si potrebbero citare altri esempi: Un cratere da Villa Giulia (Roma, Museo di Villa Giulia, inv 985, Pittore dell'Angelo volante, 470 a.C. circa: CVA, Italia 64, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, tav. 6.1-2) con scene di *komos* in entrambi i lati offre la figura di un giovane che sembra trovare stretti confronti con alcune scene di satiri pirricisti, come la *lekythos* del pittore di Athena di poco anteriore già citata alla nota 11. Uno *stamnos* attribuito ad Hermonax (Paris, Musée du Louvre, inv. G336, , 460 a.C.: CVA, Francia 4, Paris, Musée du Louvre, tav. 12.3-4) trova analogie con un'altra *lekythos* del pittore di Athena (Paestum, Museo Archeologico Nazionale, CECCARELLI 1998, n. 70). Un cratere a Baltimora del pittore di Firenze (Baltimore, Walters Art Gallery inv. 48.66, 450 a.C., BEAZLEY ARV., n. 543.36) in cui un vecchio, lo si confronti con uno *skyphos* di S. Pietroburgo (San. Pietroburgo, Hermitage, inv. 1652, POURSAT 1968 n. 45, fig. 48) sembra voler attaccare dei giovani con il suo bastone in un modo che potrebbe parodiare una danza armata. Inoltre la posizione della gamba ci ricorda la *sikinnis*, che Ateneo accostava alla pirrica per la velocità d'esecuzione (Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV, 620d). Si potrebbero portare ancora diversi esempi, ma per questa tipologia è grande il rischio di leggere, a causa della propria fantasia o di un preconcetto errato, ciò che in realtà il ceramografo non intendeva rappresentare.

con le imprese dei satiri, che spesso ridicolizzano con le loro azioni aspetti della vita sociale o ancora imprese mitiche, è un'ulteriore aggiunta che conferma l'ironia e la natura dissacrante di questo gioco.

Questo percorso, basato sull'analisi di alcuni vasi, dimostra dunque come durante il simposio i convitati si divertissero ad improvvisare delle danze armate con i mezzi a propria disposizione, bastoni, mantelli ecc. Questo gioco acquisiva un valore all'interno del più vasto e diffuso tema del contrasto-intercambio tra vino e guerra. Ma tenderei a sottolineare come qualsiasi scena di pirrica, e non solo quelle contestualizzate in ambiente simposiale, così come qualsiasi scena di guerra, si lega a buon diritto allo stesso immaginario, quando il supporto su cui è stata creata è proprio un utensile da simposio, il vaso potorio.

Da questo punto di vista ancora più significativa è la presenza di una scena di pirrica in un *chous*, in cui il soggetto non ha niente di conviviale (se non una piccola brocca poggiata per terra), ma dove la forma richiama le feste ateniesi delle Antisterie, nelle cui gare di bevute, il secondo giorno detto appunto delle Choes, questo vaso era centrale<sup>375</sup>.

---

<sup>375</sup> Paris, Musée du Louvre, num. inventario CA8, 440 a.C. circa: VAN HOORN 1951, n. 821, fig. 576; CHOEN 1006, p. 79. Fig. 8. Non si vuole per questo ritenere diretto il rapporto tra questo tipo particolare di *oinochoe* e la festa in onore di Dioniso. Il problema è molto complesso ed è stato riassunto ormai quasi venti anni fa da Hamilton (HAMILTON 1992), che interpreta come una donna la figura danzante la pirrica, si cfr. la nota 21, p. 68). Lo stesso autore riconosce come la presenza di un *chous* poggiato per terra e isolato, possa essere interpretato come un collegamento diretto con il secondo giorno delle feste (pp. 113-121). Nel nostro caso, pur notando la presenza di una brocca sul pavimento, il soggetto non è però direttamente connesso con le Antisterie. Si potrebbe ipotizzare piuttosto un legame generale con i due momenti costitutivi della festa, la gara dei boccali e il banchetto-simposio successivo all'agone (si veda la descrizione di Aristofane, *Acarnesi*, 1085-1094); il primo rappresentato dal *chous* per terra, il secondo dal danzatore. Credo però, malgrado non si possa parlare di un'utilizzazione reale del vaso nelle feste e l'iconografia veicoli spesso messaggi diversi, rimanga sempre in questa forma un richiamo, più o meno forte, all'agone delle bevute.

## 1.8 SUL MONDO ANIMALE

*Poi danzando*<sup>376</sup> *entrò in mezzo a noi un Sarpede*

(Aeneo, *Deipnosofisti*, IV, 157a, trad. it. L. Citelli)

Come può un pesce danzare e farlo poi durante un banchetto pieno di gente pronta a gustarselo? Si tratta, è ovvio, di una metafora che richiama gli spettacoli intrattenitivi in cui, durante il banchetto o il simposio, irrompevano improvvisamente le danzatrici per allietare i convitati. È dunque impossibile che un animale danzi, soprattutto dentro una sala da banchetto e in mezzo ai simposiasti. Oppure no?

Sempre il Naukratide ci riporta un aneddoto, che pare fosse conosciuto anche da Aristotele, dove i Sibariti:

*S'erano spinti così oltre nella voluttuosità, che avevano addestrato i cavalli a danzare al suono dell'aulo durante i banchetti*

(Ateneo, *Deipnosofisti*, XII, 520c, trad. it. M. L. Gambato)

L'opulenza delle città della Magna Grecia era proverbiale in tutto il mondo ellenico e i Sibariti erano i più dediti alla *truphē*, così che l'aneddotica nei loro riguardi divenne ricca di spunti originali, spesso al limite della verosimiglianza. Se tutti i Greci usavano divertirsi a simposio e attraverso di esso manifestare la propria ricchezza con spettacoli e giochi d'abilità, cosa poteva differenziare la stessa pratica nella città per eccellenza dedita all'ostentazione del benessere se non un modo estremo e bizzarro di divertirsi?

I cavalli vengono quindi addestrati a danzare al suono del flauto, notizia sulla quale nutriamo perlomeno qualche dubbio, anche per i problemi di spazio che la dimensione ridotta delle sale

---

<sup>376</sup> Il verbo *epichoreuo*, che vuol dire proprio entrare danzando, viene spesso usato per descrivere un piatto che viene portato in tavola, si confronti anche Licofrone, *TrGF 100 f2*, in *Ath.*, X, 420b, che descrive l'entrata danzante di un lupino (si cfr. la nota 3 di p. 1041 della traduzione di Ateneo per la Salerno editrice).

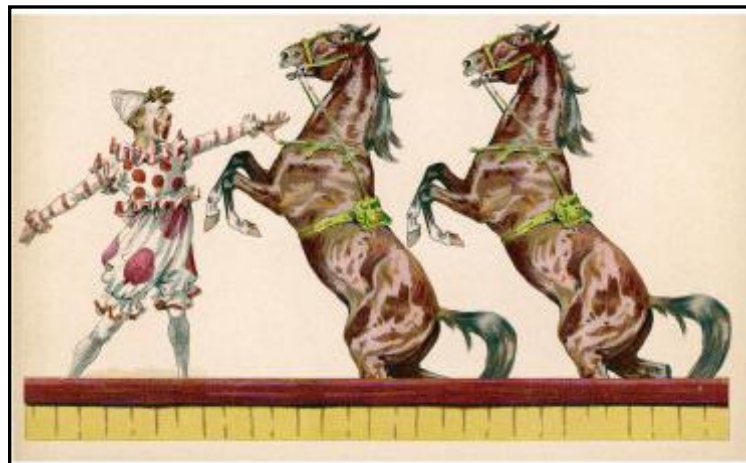
normalmente avrebbe creato, una questione che si poneva anche per le esibizioni degli uomini, lo si è visto precedentemente.

La consuetudine di allestire questo strano tipo di spettacolo sembra poi essere la causa della sconfitta dei Sibariti durante una delle guerre contro i Crotoniati<sup>377</sup>. Questi, infatti, suonando le stesse melodie che venivano eseguite a simposio, sconfissero la famosa cavalleria sibarita, i cui cavalli non si trattennero dal danzare e anzi galopparono con letizia verso gli auleti nemici<sup>378</sup>.

Ancora dei cavalli sono addestrati per danzare durante il simposio a Cardia, in un racconto che sembra essere ricalcato su quello prima citato. Cardia è una città del Chersoneso Tracico, ecco la testimonianza che, rispetto alla precedente, ci offre maggiori informazioni sulla coreografia eseguita dagli animali:

*Presso i Cardiani tutti i cavalli erano addestrati a danzare nei simposi al suono degli auli: quando riconoscevano la melodia d'aulo, danzavano rizzandosi sulle zampe posteriori e agitando quelle anteriori*

(Carone di Lampsaco, FgrHist 252 F 1, in Ateneo, *Deipnosofisti*, XII, 520e, trad. it. M. L. Gambato).



**Figura 57**

Il finale è lo stesso del precedente racconto, l'eccessiva voluttuosità, che aveva portato ad addestrare gli animali a esibizioni di tale tipo, verrà pagata duramente con una pesante sconfitta inflitta dai barbari Bisalti. La danza del cavallo è quella alla quale spesso assistiamo oggi nel circo (fig. 57): l'animale sposta il peso unicamente sulle zampe

posteriori e assume la posizione eretta. Per riuscire a insegnare questo tipo di esercizio si usava battere con un bastone la parte inferiore delle cosce, finché il dolore non costringeva il cavallo a rizzarsi sulle zampe posteriori<sup>379</sup>.

<sup>377</sup> Si veda LUBTCHANSKY 1993, che riporta anche la testimonianza di Giulio Africano (p. 34). Si diceva anche che i cavalli soffrissero una malattia chiamata *nympholepsie*, causata dal suono del flauto che disturbava mentalmente i cavalli facendoli comportare in maniera bizzarra (cfr. LUBTCHANSKY 1993, p. 45).

<sup>378</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, XII 520d.

<sup>379</sup> X., *Eq*, 11.



L'uso di addestrare le bestie per divertire il pubblico è noto e diffuso soprattutto a Roma. Una notizia di Plino ci attesta addirittura che agli elefanti veniva insegnato a danzare la pirrica, che eseguivano lanciando le spade e mimando combattimenti gladiatori<sup>380</sup>.

In particolare ai cavalli venivano spesso insegnati specifici *schemata* che eseguivano durante le parate. Senofonte nel suo trattato sui cavalli rivela i migliori metodi d'addestramento ippico e, in un interessante passo, esemplifica la metodologia educativa paragonandola a quella utilizzata nella preparazione dei danzatori:

*Infatti ciò che un animale compie per costrizione, come Simone dice, lo esegue senza capire e i suoi movimenti non sono simpatici a vedersi proprio come quelli di un ballerino sferzato e incitato col pungolo: chi subisce esperienze così dolorose sia cavallo o uomo è probabile che si comporti più in modo indecoroso che elegante*

(X., *Eq.*, XI, 6, trad. it. S. Salomone)

Il cavallo dunque, sia che si stia esibendo durante un simposio, sia che si mostri durante una parata, deve essere elegante e naturale nei movimenti, eseguire le figure senza essere forzato o aver timore della punizione; un'educazione che viene condivisa con i danzatori. Il pubblico deve percepire da entrambi un'istintiva grazia esecutiva, malgrado lo spettacolo stesso si basi su *schemata* studiati a tavolino precedentemente<sup>381</sup>.

Durante il simposio animali esotici potevano essere mostrati pur se non addestrati ad esibirsi, come sembra accadere nel racconto di Eustazio, che ha chiuso il precedente paragrafo, in cui viene introdotta una scimmia per l'ilarità generale. Scimmia e satiro posseggono poi quasi la stessa conformazione corporea, entrambi sembrano, infatti, metà animali e metà uomini<sup>382</sup>.

Un animale che ha un rapporto privilegiato col mondo del simposio è anche il delfino: una tarda testimonianza di Plino il Vecchio ci attesta come questi mammiferi amassero bere il vino insieme al pane<sup>383</sup>. Il delfino nelle scene vascolari può sostituire le *klinai* e essere cavalcato da simposiasti con la coppa o satiri con grandi anfore<sup>384</sup>. Non meno presenti i giochi tra l'acqua marina e il rosso vino, soprattutto nella ceramica a figure rosse. Splendido esempio è un celebre

---

<sup>380</sup> Plino, *Nat. Hist.*, VIII, 2, 5; si cfr. LAWLER 1964, p. 108. Ma non solo, Luciano racconta che in Egitto un gruppo di scimmie era stato addestrato a danzare la pirrica in Teatro. Gli animali godettero di un discreto successo fino a che uno spettatore lanciò delle noci sul palco, le scimmie allora ritornarono al loro stato brado e si azzuffarono per riuscire ad accaparrarsi il cibo (Luciano, *Pisc.* (28), 36, si cfr. CECCARELLI 1998, p. 226).

<sup>381</sup> CATONI 2008, pp. 122-123.

<sup>382</sup> Esiste anche un tipo di scimmia che viene definita *satyros* (si cfr. BONAUDO 2004).

<sup>383</sup> Plinio, *Nat Hist* 9. 32.

<sup>384</sup> Sull'argomento si veda AMBROSINI 2000, pp. 267 e ss., con bibliografia precedente.

*psykter* di Oltos, in cui una sfilza di guerrieri naviga il vino del cratere (poiché lo *psykter* avrebbe galleggiato proprio all'interno di questo grande vaso) in groppa proprio a dei delfini<sup>385</sup>.

Plutarco si ferma a riflettere sugli animali, e su come essi vengano catturati dalla musica e danzano come i simposiasti che, sotto l'ebbrezza alcolica, possono essere vinti da una melodia poco appropriata<sup>386</sup>. Non tutti gli animali subiscono l'effetto disarmante della musica, solamente quelli meno intelligenti come la civetta o il cervo. La natura ci ha donato un esempio perfetto di come certi atteggiamenti siano dettati da scarso acume mentale, per questo bisogna evitare di imitare tali comportamenti.

La Lowler ha studiato spesso il rapporto tra gli animali e la danza nell'antica Grecia, dedicando a questo argomento un paragrafo della sua monografia "The Dance in Ancient Greece" uscita nel 1964 e riassunto di una lunga serie di articoli già pubblicati<sup>387</sup>. In Grecia sembra quindi che si ritenesse la danza un'attività intrapresa con frequenza da numerose specie di animali.



**Figura 58** (da Archivio Beazley on-line, vaso numero 200836).

Soprattutto gli uccelli, con il loro virare e roteare, con il muoversi in stormo eseguendo gli stessi movimenti, hanno dato vita ad una vasta letteratura fantastica. Secondo alcuni, nei loro voli si celano delle figure orchestriche, seppur in una situazione in cui la musica è apparentemente assente, o forse sostituita dai soavi canti dei volatili stessi<sup>388</sup>.

La danza degli uccelli, così come quelle degli altri animali, viene costantemente ripresa nei riti. I culti delle divinità greche, già di per sé così legati al mondo vegetale e animale, si arricchiscono di queste particolari, e a volte forse un po' inquietanti, danze mimetiche, dove spiccano i costumi rituali che creano una metamorfosi - da uomo ad animale - che dobbiamo considerare il particolare che maggiormente caratterizza l'esibizione.

Ritroviamo con una discreta frequenza nell'arte greca la raffigurazione di queste peculiari danze, dove i protagonisti, giovani ateniesi, si tramutano in tori dall'aspetto antropomorfo o in uccelli con vistosi costumi arricchiti dalle penne e finti becchi sul viso.

<sup>385</sup> New York, Metropolitan Museum, numero inv. 1989.281.69 si cfr: LISSARRAGUE 1988, pp. 221-222.

<sup>386</sup> Plu, *Conversazioni a tavola*, VII, 5.

<sup>387</sup> Si guardi anche NAEREBOUT 2001, pp. 97-102.

<sup>388</sup> LOWLER 1964, p. 58-62.

Siamo lontani però dal mondo simposiale, dove però, si è visto, gli animali potevano avere una parte fondamentale negli spettacoli. Una coppa del Pittore di Euergides dona un esempio interessante di come le movenze dei comasti potessero trovare un parallelo nelle caratteristiche di alcuni animali (fig. 58). Un lato esterno è infatti decorato con una serie di personaggi, per metà uomini e per metà scimmie, che danzano in equilibrio su di una trave; il danzatore centrale tiene un grosso vaso, forse un cratere o uno *skyphos*, al suo fianco un altro giovane-scimmia ha invece un *rython*. Le incontinenze dei giovani ebbri sono quindi paragonate alle movenze, spesso



**Figura 59** (CVA France 5, Paris, Musée du Louvre, tav III Id 24.4.5)



**Figura 60** (CVA France 2, Paris, Musée du Louvre, III Ic, tav 13.7)

<sup>389</sup> TORELLI 1983, p. 61.

all'occhio dell'uomo alquanto buffe, delle scimmie. Nello specifico però il vaso vuole essere una parodia delle forme drammatiche più note, la commedia e la tragedia. Così se il nostro fregio, pur mantenendo un'iconografia che è perfettamente quella delle scene comastiche, tende a ridicolizzare la commedia, il lato opposto chiarifica l'intento del ceramografo mostrandoci un satiro che guida un coro di caproni, evidente metafora della tragedia attraverso l'etimologia della parola greca<sup>389</sup>.

Il punto d'incontro tra gli animali e gli uomini sono certamente i satiri, ma essi rappresentano anche il riferimento e il confronto maggiore per i simposiasti ebbri.

L'importanza dell'elemento satiresco, di sicuro sregolato ma anche simbolo regolatore con funzione di monito, è testimoniata dall'enorme quantità di raffigurazioni che li vedono protagonisti.

Se osserviamo con attenzione le rappresentazioni dei satiri ci rendiamo conto di come essi rappresentino un perfetto parallelo per simposiasti, visti però da una angolazione

diversa, situati in un mondo-altro dionisiaco in cui non esistono gli affanni terreni. Come i *politai*, i satiri partecipano ad un *komos*, danzano tra le *klinai*, attingono dal cratere. L'immedesimazione con i simposiasti tende talvolta paradossalmente a frenare l'esaltazione satiresca, i loro *schemata* non sono eccessivi ma si avvicinano con estrema precisione a quelli umani.

Una maniera opposta alla consueta visione dirompente delle raffigurazioni vascolari che, senza i limiti del pudore, mette in scena le più svariate situazioni, accomunate dall'estrema vivacità comportamentale. Analizziamo un cratere a colonnette del Louvre (fig. 59)<sup>390</sup>, con quattro satiri comasti, bisogna proprio osservarli con attenzione per notare il loro aspetto animalesco. Lo si confronti poi con una delle tante immagini di *komoi*, come uno *stamnos* dallo stesso museo parigino (fig. 60)<sup>391</sup>, non vi sono differenze.

Si fa dono a volte ai satiri di una morale di comportamento tipicamente umana che limita la selvaggia ricerca di soddisfazione sessuale e alcolica. Con una spiccata ironia i ceramografi giocano con le immagini dei satiri, vestendoli da perfetti cittadini o raffigurandoli intenti a sacrificare in modo reverenziale a una divinità. Con frequenza la figura di Hermes si associa a questi pii satiri e non a caso si tratta dell'unica divinità olimpica itifallica; la caratterizzazione virile del dio impone un diverso e più adeguato comportamento, quasi che la magica potenza



fallica di Hermes abbia represso e resi mansueti gli esseri più assetati di soddisfazioni sessuali. Così ancora in una *pelike* trovata in Etruria, un satiro si volta verso lo spettatore, in una posizione piuttosto rara

**Figura 61** (CVA France 9, Paris Musée du Louvre, tav III Ic 45.1 e 4)

<sup>390</sup> Conservato a Parigi, Musée du Louvre, numero inv. G 347, da Agrigento, intorno al 480 a.C.: CVA France 5, Paris, Musée du Louvre, tav III Id 24.4,5, p. 16.

<sup>391</sup> Parigi, Musée du Louvre, numero inv. Campana 951, attribuito al Pittore dello Stamnos di Copenhagen, proveniente da Nola, 470 a.C. circa: CVA France 2, Paris, Musée du Louvre, III Ic, tav 13.7 e 4, p. 10.

nell'iconografia ceramografica greca<sup>392</sup>; nell'istintivo gesto quasi leggiamo lo stupore e la vergogna di essere stato scoperto a bere direttamente dal cratere, senza nessun ritegno per i buoni costumi (fig. 61)<sup>393</sup>. Non sempre ovviamente si percepisce lo stesso pudore, i satiri sono pur sempre satiri (fig. 62)<sup>394</sup>.

Da un punto di vista generale i satiri rappresentano il corrispettivo degli intrattenitori professionisti dei simposi umani. Se ancora nelle prime rappresentazioni a fianco di Dioniso troviamo figure umane danzanti mescolate ai satiri, in una maniera che tende a unificare due mondi accomunati dallo stretto legame col vino e la danza, si crea una netta distinzione negli ultimi decenni del VI secolo a.C.. In questo periodo, ove vi sia la figura di Dioniso, Eracle o Hermes recumbente, i satiri diventano gli unici intrattenitori, imitando (spesso esasperando) ciò che abbiamo visto essere uso nei simposi umani.

Capita quindi di trovare delle scene in cui, come abbiamo notato



**Figura 63**

per la danza femminile, viene rappresentata la preparazione degli *schemata* di danza, che sarebbero stati eseguiti per dilettere il molle Dioniso disteso sul letto. Come in un cratere a calice (fig. 63)<sup>395</sup>, dove una donna

(menade?) accompagna la solitaria esibizione di un satiro, che sembra assumere la posizione delle gambe che si è ipotizzato possa derivare dalla *sikinnis*. Se la custodia



**Figura 62** (da CVA, Germany 7, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, tav 26.4)

<sup>392</sup> La rappresentazione frontale del satiro in associazione alla mano aperta e con il palmo rivolto verso lo spettatore sembra significare un gesto di sorpresa e si lega ad un momento di forte emozione ed eccitazione (si cfr. ad esempio LISSARRAGUE 1995, p. 175). Sul viso frontale nelle immagini dei vasi e la particolarità di questo tipo di raffigurazione si veda FRONTISI-DUCROUX 1984, pp. 156-160.

<sup>393</sup> Parigi, Musée du Louvre, numero inv. G 227 Campana 696, dall'Etruria, 480 a.C. circa: CVA France 9, Paris Musée du Louvre, tav III Ic 45.1 e 4.

<sup>394</sup> *Lekythos* conservata a Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, numero inv. 219, da Atene, 460 a.c. circa: CVA Germany 7, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, tav 26.4, p. 32.

<sup>395</sup> Parigi, Musée du Louvre, numero inv. G 479, dall'Italia, intorno alla metà del V secolo a.C.. CVA France 8, Paris Musée du Louvre, tav III Id 30.4-5.

dell'*aulos*, appesa sullo sfondo nero, serve ad indicarci l'ambientazione interna della scena, un grande corno potorio poggiato per terra enfatizza le relazioni col mondo dionisiaco e simposiale. L'appropriazione di uno spazio tipicamente riservato al mondo femminile delle etere intrattenitrici si manifesta non soltanto nelle fasi di preparazione degli spettacoli, ma gioca su diversi momenti tipici del simposio. Con sottile ironia il confronto maggiore per l'immagine di un'anfora<sup>396</sup>, con Dioniso e un satiro distesi l'uno a fianco all'altro, lo si ritrova in tutta una serie di simposi con etere suonatrici (di cui si propone un esempio fig. 64<sup>397</sup>) che allietano l'animo di giovani simposiasti.



**Fig. 64**

Se l'immagine è percepita dal fruitore di primo acchito come una burla a sfondo erotico, ancora più pregnante è la nudità del satiro, caratteristica che lo contraddistingue come essere per metà animale, ma che nello specifico richiama il modo di stare al simposio delle etere, spesso senza vestiti o in atteggiamenti amorosi.

Quando i Satiri danzano all'interno di un simposio extraterreno solitamente lo fanno distinguendosi per i modi convulsi e l'eccessiva caratterizzazione dei loro movimenti. Questo li contrappone alla figura ieratica di Dioniso, di Eracle o di Hermes, i quali non sono mai rappresentati in modo scomposto e inappropriato e sembrano spettatori passivi di uno spettacolo fuori dai limiti.

<sup>396</sup> Parigi, Musée du Louvre, numero inv. G 201 Campana 775, da Nola, Pittore dell'anfora di Berlino, 480 a.C. circa, CVA France 9, Paris Musée du Louvre, tav III Ic 36.7.

<sup>397</sup> New York, Metropolitan Museum of Arts, numero inv. 1993.11.5, proveniente da vulci, databile alla fine del VI secolo a.C., attribuito sia al Pittore di Castel Ashby che a Euphronios: CVA, Great Britain, 15, Castel Ashby, tav. 36.

# I LUDI DA SIMPOSIO E IL GIOCO DEL KOTTABOS



## 2.1 I LUDI DA SIMPOSIO

*A quale intrattenimento possiamo ricorrere durante il banchetto?*

(Plutarco, *Conversazioni a tavola*, VII.8.1)

Riproponiamo qui una domanda che dà inizio alla riflessione plutarchea, ma che doveva di certo essere centrale per coloro i quali avessero intenzione di organizzare un *deipnon*. Lo storico si sofferma su questioni le cui origini possono essere ricercate diversi secoli prima. Già Platone mostrava un certo scetticismo nei confronti dei frivoli intrattenimenti da convivio; nel suo *Simposio*, la suonatrice d'*aulos* veniva rapidamente allontanata, per non intralciare la dissertazione filosofica, unico intrattenimento degno di un gruppo di *kaloï kagathoi*<sup>398</sup>. Così ancora nel *Protagora* il filosofo ribadisce il concetto, auspicando il divieto della danza e della musica dai simposi, sottolineando come l'unica arte praticabile e degna di lode sia il discorso<sup>399</sup>. Un esempio di sobrietà che sembra non discostarsi molto dai precetti dati dal Discorso Giusto al giovane Filippide nelle *Nuvole* di Aristofane, il quale consiglia di praticare soltanto quegli intrattenimenti, come la palestra, che abbiano carattere formativo, e di non frequentare le danzatrici<sup>400</sup>. Siamo di fronte di certo ad una tendenza generale che trova sostenitori anche in autori molto attenti all'aspetto ludico del simposio<sup>401</sup>. Entro i limiti della bevuta comunitaria si ha difatti la tendenza a valicare i limiti comportamentali che vengono normalmente rispettati nella quotidianità, ogni momento caratteristico si trasforma spesso in una estremizzazione. Così che, se siamo in presenza di un *deipnon*, la mole di cibo sarà di molto superiore alla quantità necessaria, e lunghe pause saranno obbligatorie per riuscire a terminare il numero elevato delle portate. Lo stesso varrà per il bere, che all'inizio verrà intervallato al cibo solido, in modo da

---

<sup>398</sup> Pl., *Smp*, 176e.

<sup>399</sup> *In realtà mi sembra che discutere di poesia si avvicini molto a quel che avviene nei simposi di gente che nulla vale e da piazza. Tali persone, infatti, per l'incapacità di intrattenersi fra di loro mentre bevono insieme con le loro risorse, con la propria voce e con i propri discorsi, prive come sono di ogni educazione, fanno aumentare il prezzo delle suonatrici di flauto e pagando cara l'estranea voce dei flauti, mediante tale voce si intrattengono fra di loro, ove invece si trovano al simposio persone di valore e bene educate, non si vedranno né suonatrici di flauto, né danzatrici, né suonatrici di cetra, ma persone che da sé sono capaci di conversare insieme, senza alcun bisogno di questi cicalecci, di queste fanciullagini, con la loro stessa voce, parlando e ascoltando a turno, con ordine, sia pur bevendo vino in gran quantità* (*Protagora*, 347c, trad. it. F. Adorno).

<sup>400</sup> Aristofane, *Nuvole*, 935 e ss. in particolare si nota come nel passo il commediografo dica danzatrici per sottintendere le prostitute.

<sup>401</sup> Si confrontino ad esempio le critiche di Socrate nei confronti delle esibizioni proposte dall'impresario siracusano. Le affermazioni del filosofo sembrano manifestare una predisposizione opposta a quella dimostrata all'inizio dell'opera, quando le danze e le acrobazie delle ragazze e del giovinetto non solo sembrano essere gradite da tutti i convitati, ma ispiravano spunti di riflessione su temi filosofici: Senofonte, *Simposio*, VII 1-5.



agevolare la deglutizione, e infine rimarrà unico protagonista<sup>402</sup>, fino a notte fonda<sup>403</sup>. Con un'equivalente voglia d'eccesso i convitati partecipavano ai giochi, con la conseguenza normalmente di far scattare il disprezzo dei moralisti. Il simposio difatti, oltre a legare un gruppo di uomini appartenenti ad uno stesso livello sociale e rafforzare la loro coesione, è certamente un'occasione unica di svago. Era molto frequente l'organizzazione di giochi di vario tipo, caratterizzati spesso da una rivalità molto accesa tra i partecipanti, alimentata dagli ambiti premi messi in palio. La voglia di dimostrare la propria bravura, anche in maniera plateale, prendeva il sopravvento a causa della gran quantità di vino che i convitati bevevano. L'organizzazione di agoni è una maniera di intrattenersi che caratterizzava già le descrizioni dei banchetti omerici e si è visto come la prova dell'arco non si discostasse molto dai giochi d'abilità che si diffonderanno alla fine dell'epoca arcaica in Grecia. Il gioco del *kottabos* non è che il più celebre esempio di un modo di giocare, e mettersi alla prova, largamente attestatoci dalle fonti. Contiene però in sé una serie di caratteristiche che potremmo definire peculiari: una di esse è senz'altro la posta in gioco, molto allettante, che spingeva a dare il meglio di se stessi; una seconda è l'abilità equilibristica (necessaria per far roteare la coppa in modo adeguato ad un lancio perfetto) che è presente in numerosi altri giochi; una terza ancora è la spettacolarità, con cui si riusciva ad attirare l'attenzione di tutta la sala.

Se continuiamo a guardare il simposio con l'attenzione focalizzata sull'aspetto ludico notiamo che anche momenti apparentemente trascurabili, come quelli preparatori, possono nascondere interessanti spunti. La scelta del simposiarca, ad esempio, poteva essere effettuata con l'ausilio delle pedine; era dunque la sorte a stabilire chi dovesse dettare le regole della riunione conviviale<sup>404</sup>. Ma le pedine in genere non sono un gioco adatto all'atmosfera del simposio, richiedono concentrazione e sobrietà, e il giocarci, inoltre, estranea la coppia di rivali dal resto del gruppo. Per cui sono altri i giochi che normalmente si svolgevano.

In realtà quasi tutte le attività ludiche che si organizzavano non avevano regole precise e venivano improvvisate sul momento. Nel lauto banchetto che ci descrive Matrone di Pitane, ad

---

<sup>402</sup> Si beveva così tanto che poteva capitare che finisse la scorta di vino che l'organizzatore del simposio aveva messo a disposizione degli ospiti, così ad esempio in Linceo: *Una cortigiana di nome Decisione partecipava ad un simposio insieme ad Allodola. Questi, poiché il vino era finito, invitò ogni ospite a contribuire con due oboli* (Linceo di Samo fr. 29 Dalby, in Ateneo, *Deipnosofisti*, VI, 254d, trad. it. A Rimedio). Altre volte era invece il pane a finire (Ateneo, *Deipnosofisti*, X, 420c).

<sup>403</sup> Così torna a casa un parassita di Epicarmo dopo aver esagerato sia nel bere che nel mangiare: *E poi, dopo aver molto mangiato e bevuto, prendo congedo, e non c'è lo schiavo che mi porti la lucerna. Mi trascino sdrucicolando nell'oscurità, tutto solo. E se m'imbatto nelle guardie, questo come unico bene ascrivo agli dei: che si accontentino del solo frustrarmi. Quando poi mezzo morto rientro a casa, dormo sul duro, e non penso alle cose di prima, finché il vino schietto non avvolge i miei sensi!* (Epicarmo, fr. 32 Kassel-Austin, in Ateneo, *Deipnosofisti*, VI, 236a, trad. it. A Rimedio).

<sup>404</sup> MAY 1992, p. 47.

esempio, si beve normalmente del vino, ma una volta superata una certa quantità ci si spinge oltre, organizzando una gara a chi riuscisse a ingerirne più coppe<sup>405</sup>.

Lo stesso tipo di gara<sup>406</sup> è organizzata da Alessandro Magno in Persia durante un banchetto con amici e generali. Il premio è una corona dal valore di un talento e i concorrenti sono agguerriti, anche perché hanno l'occasione di poter essere premiati direttamente dal re macedone. Così la competizione trova uno sviluppo imprevedibile:

*Promaco, che bevve più di tutti, arrivò a quattro congi; ma, preso il premio (si trattava di una corona dal valore di un talento), sopravvisse tre giorni. Degli altri, dice Carete, ne morirono quarantuno per il gran freddo che presero dopo l'ubriacatura*

(Plu, Alex, 70.1 trad. it. D. Magnino)

Un esempio di come un gioco possa trasformarsi in un'ecatombe<sup>407</sup>; il vino bevuto è inoltre puro e un congi equivale a circa 3 litri, quindi il vincitore aveva ingerito circa dodici litri, una quantità inimmaginabile per i Greci, che usavano poi miscelare sempre con acqua. È anche vero però, se vogliamo guardare l'altra faccia della medaglia, che questa assurda bevuta, seppur la causa della fine della sua vita, ha tramandato il nome di Promaco fino ai giorni nostri.

Anche Alessandro, si dice, amasse il vino, e spesso si ubriacava; ma ci fa notare Plutarco, cercando di giustificare un atteggiamento poco decoroso, che in più dava forza a tutta una serie di critiche su una presunta indole al bere del giovane macedone, che il re si tratteneva durante i simposi per discutere di letteratura e rilassarsi, spesso sorseggiando per molto tempo la stessa coppa<sup>408</sup>. Mitridate, che indisse una competizione simile, con, anche questa volta, un talento d'argento per premio, partecipò invece personalmente alla gara e vinse bevendo più di tutti, ma regalò la somma al secondo arrivato<sup>409</sup>. Non manca neanche l'esempio di un uomo dalla moralità ineccepibile come Anacarsi, uno dei sette sapienti, che partecipando ad una gara di bevute, organizzata da Periandro, si ubriaca prima di tutti, convinto per questo di aver vinto.

---

<sup>405</sup> L'opera di Matrone di Pitane si colloca intorno alla fine del IV secolo a.C.: "Si mesceva da un cratere di Bromio, si beveva vino lesbio: finì che ciascuno, a gara, il massimo ne aveva tracannato" Matrone di Pitane, in Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 136e (per la traduzione si veda Montanari 1989, p. 46).

<sup>406</sup> Un campione di questa particolare competizione incentrata sul vino si racconta fosse Eracle, che batté una volta Lepreo, figlio di Poseidone (Ateneo, *Deipnosofisti*, X, 412b).

<sup>407</sup> Morire per il troppo vino sembra non essere un fatto raro. Ctesicle racconta infatti che lo stesso re Eumene I, nipote di Filetero, il fondatore del regno di Pergamo, morì per aver bevuto una quantità eccessiva di vino (Ctesicle, *fr. 2 FHG IV* in Ateneo, *Deipnosofisti*, XI, 445d). Anche Alessandro Magno, secondo Efippo, dopo aver bevuto di un sorso una grande coppa colma di vino si ammalò e morì (Efippo *FGrHist 126 f3*, in Ateneo, *deipnosofisti*, X, 434a)

<sup>408</sup> Plu, Alex, 23.1.

<sup>409</sup> Nicola di Damasco, *FGrHist 90 F 73*, in Ateneo, *Deipnosofisti*, X, 415e.

Nell'episodio si sovrappongono due livelli diversi di comicità, da una parte troviamo un sapiente che si dedica ad un'attività frivola e normalmente sconsigliata, dall'altra vediamo uno scita, per antonomasia simbolo del gran bevitore di vino puro, che si ubriaca primo tra tutti i partecipanti<sup>410</sup>.

L'uso della competizione incentrata sul bere risulta molto diffuso<sup>411</sup>, anche per la semplicità con cui questa gara poteva essere organizzata, dato che gli strumenti utili, coppe e vino, erano tutti già presenti e accessibili. La stessa pratica si trasferì, insieme a quasi tutte le consuetudini simposiali greche, tra i Romani, dove, a sentire Plinio il Vecchio, trovò largo seguito come tipologia ludica<sup>412</sup>.



**Figura 1** (da CVA, Germany 54, Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, tav. 2.6)

La gara delle coppe non può non farci pensare alle *choes*, a cui abbiamo già precedentemente accennato, la parte delle Antisterie in cui il bere diventava spettacolo. Protagoniste di questa festa erano delle particolari brocche da cui deriva lo stesso nome della manifestazione<sup>413</sup>. Le Antisterie sono le feste del vino in cui si celebrava Dioniso e il nuovo vino appena vendemmiato, vi era compreso l'importante rituale dell'apertura dei grandi vasi che contenevano l'uva, raccolta e lavorata nei giorni precedenti: la Phitoigia, un nome

ancora derivante dal contenitore, il *phitos*, che con la sua mole veniva utilizzato per la conservazione sia di alimenti solidi che liquidi<sup>414</sup>.

Ma è durante le *choes*, che si svolgevano nel secondo giorno della festa, che il bere vino diventava un gioco, o meglio un agone. I concorrenti avevano ognuno del vino, nella quantità di un chous (circa tre litri), e, al suono delle trombe, dovevano bere tutto di un fiato. Il primo tra

<sup>410</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, X, 437f.

<sup>411</sup> Si cfr. anche Alcifrone, *Lettere di Parassiti*, 10, in cui un parassita, vedendo tutti ubriachi a causa di una gara di bevute andata oltre il limite, scappa rubando un tovagliolo.

<sup>412</sup> Plinio, *Nat Hist.*, XIV, 140.

<sup>413</sup> Per un corposo catalogo delle *choes* si consulti VAN HOORN 1951, il quale ipotizza l'utilizzo di questi vasi nelle cerimonie d'iniziazione dei giovani tredicenni ateniesi, attraverso le quali potevano essere ammessi all'interno della comunità religiosa (p. 17).

<sup>414</sup> Per le Antisterie si veda HAMILTON 1992.

loro che riusciva a finire la brocca vinceva il premio<sup>415</sup>. È necessario dire che il vino non era mescolato, questo rendeva di certo più interessante la gara e senz'altro più impegnativo il suo svolgimento.

Il vino era centrale anche negli *askolia*, che si festeggiavano nel secondo giorno delle *Dionisie*. Il gioco consisteva nel riuscire a mantenersi il più possibile in equilibrio su di un otre di pelle. Una manifestazione particolare che, come le immagini dei vasi ci suggeriscono, doveva coinvolgere soprattutto i giovani, che avevano l'occasione di dimostrare la propria abilità di fronte alla città. Ben attestate sono le raffigurazioni di comasti che galoppano otri o ancora satiri che si divertono



**Figura 2** (da CVA, USA 6, Baltimore, Robinson Collection, tav. 7)

a utilizzare nella maniera più svariata gli stessi contenitori, che diventano animali da cavalcare o cuscini su cui potersi sdraiare. Il tema è stato già ampiamente trattato<sup>416</sup>, ma è sempre utile portare un esempio per comprendere come i ceramografi fossero continuamente ispirati da giochi di questo genere e come recepissero personalizzandoli aspetti culturali ben noti. Questo frammento di coppa<sup>417</sup>, attribuito al Pittore di Euergides (fig. 1), rappresenta, probabilmente con una certa fedeltà, il

gioco dell'*askolia*: un giovane che, salito sopra un otre, si mantiene in un equilibrio precario, causato dalla scivolosità della pelle.

Ricorda un po' l'immagine di un contemporaneo surfista, in equilibrio sulla propria tavola nella ricerca dell'attimo giusto in cui assumere la posizione eretta. In balia delle onde così come gli efebi greci in lotta contro un mare di vino.

Anche i satiri si cimentano in tali esercizi, cavalcando l'otre in preda all'estasi dionisiaca, come in un tondo di coppa<sup>418</sup> attribuito al Pittore di Panaitios (fig. 2), in cui il satiro, incoronato da una

<sup>415</sup> La descrizione più dettagliata la troviamo negli *Acarnesi* di Aristofane, vv. 956 e ss, si veda sempre il testo di Hamilton della precedente nota.

<sup>416</sup> LISSARRAGUE 1989, pp. 81 e ss.

<sup>417</sup> Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, numero inv. S/10 1525, attribuita al pittore di Euergides, databile intorno alla fine del VI secolo a.C., CVA, Germany 54, Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, tav. 2.6; LISSARRAGUE 1989, fig. 50.

<sup>418</sup> Baltimore, Robinson Collection, da Chiusi, attribuita al Pittore di Panaitios, databile alla fine del VI secolo: CVA, USA 6, Baltimore, Robinson Collection, tav. 7.

*tenia*, rivolge lo sguardo all'indietro, in preda all'ebbrezza dettata dal vino. La gamba sinistra si solleva nel gesto dell'*anaskelos*, segno anch'esso d'estasi, strettamente in unione col mondo dionisiaco<sup>419</sup>. Altre volte lo stesso otre diventa un elemento sessuale, e non manca l'esempio di qualche satiro intento in un amplesso con il contenitore, a volte sostituito da anfore o altri vasi<sup>420</sup>. Non è solo il vino a legare tali esercizi al tema del nostro studio, sembra che questo gioco d'equilibrio fosse, infatti, saltuariamente eseguito anche durante i simposi. Un parassita di Alcifrone così afferma, lamentandosi della città di Corinto, che sta per lasciare per ritornare ad Atene:

*Costringono la gente a stare con un solo piede in equilibrio su un otre mentre beve*  
(Alcifrone, *Dialoghi di Parassiti*, 15)

Per il parassita ateniese è decisamente un'usanza fastidiosa quella di costringere i convitati a rimanere in equilibrio sugli otri durante il simposio ed è quindi ben contento di poter ritornare ai simposi ateniesi.

Con lo stesso spirito, Posidonio racconta come Antioco costringesse i convitati a bere sopra dei cammelli, per poi regalare a chi si fosse prestato al gioco ricchi premi e l'animale stesso<sup>421</sup>. E con un po' di fantasia il cammello, per la sua conformazione fisica caratterizzata dalle gobbe, richiama vagamente l'otre, contenitore, in pelle anch'esso, di liquidi di diversa natura.

Ecco cos'altro poteva accadere durante un simposio<sup>422</sup>:

*Questo è quello che è accaduto all'accademico Agamestore, che aveva una gamba secca e malata: avendo voglia di fargli un dispetto, i convitati ordinano, sotto pena di un'ammenda, che si debba svuotare la coppa tenendosi in equilibrio su di un solo piede. Ma quando tocca a lui comandare, ordina a tutti di bere allo stesso modo in cui lui stesso lo faceva. Facendosi portare un vaso vuoto, infila la gamba rachitica e svuota la coppa. Gli altri, malgrado tentassero, non lo poterono imitare e pagarono tutti l'ammenda.*

(Plutarco, *Conversazioni a tavola* I, 1.4)

Sulla stessa scia leggiamo come si tentava di ridicolizzare i difetti altrui creando gare simili, come far pettinare i calvi o cantare gli stonati<sup>423</sup>. Ad inventare questi giochi e a quantificare le

---

<sup>419</sup> CERCHIAI 2008, p. 439.

<sup>420</sup> LISSARRAGUE 1989, pp. 94-95.

<sup>421</sup> Posidonio *Fr. 180a*, in Ateneo, *Deipnosofisti*, XII, 539F.

<sup>422</sup> Si cfr. DEONNA 1959.

penitenze era uno dei simposiasti stessi, che veniva scelto come "re dei giochi", e poteva, tramite il potere conferitogli, far praticare ogni genere di azione.

Bisogna, eseguendo un gran balzo cronologico, soffermarsi un attimo sull'opera di Galeno (siamo quindi nel II secolo d. C.) per ritrovare un interessante esempio di questa particolare usanza<sup>424</sup>. Si racconta di un simposio avvenuto nel IV secolo a.C. in cui la famosa etera Frine viene scelta come regina dei giochi e costringe tutte le donne a passare sul viso un panno bagnato di acqua calda. In questo modo, tutte le partecipanti persero il trucco che ne valorizzava la bellezza, l'unica rimasta ugualmente bella, anche senza artifici, era, appunto, Frine.

Il passo non solo è interessante poiché rappresenta una testimonianza importante sulla consuetudine di giochi di questo genere, ma rimanda sicuramente ad un tipo di simposio per sole etere, che poteva essere organizzato soprattutto durante le feste<sup>425</sup>. Sembra rimangano delle testimonianze iconografiche di festini di questo tipo, immagini di convivii con partecipazione esclusivamente femminile che potremmo interpretare anche sulla base delle descrizioni letterarie adesso citate (si cfr. la parte finale del paragrafo sull'erotismo).

Chi può evitare che questi ludi degenerino? Evidentemente il simposiarca. Sarà lui dunque, come afferma Plutarco<sup>426</sup>, ad evitare certi intrattenimenti quantomeno imbarazzanti per molti dei partecipanti; attraverso la conversazione, e divertimenti maggiormente consoni all'atmosfera, possono essere rafforzate le amicizie o create di nuove. Questa figura rimane quindi fondamentale per un corretto svolgimento della festa, poiché è lui che sceglie la giusta quantità di acqua da mescolare nel vino<sup>427</sup>; una sua decisione azzardata, come un brindisi troppo corposo, può trasformarlo da "re" del simposio a "carnefice" dei convitati<sup>428</sup>.

I corretti consigli dei simposiasti più avveduti rimanevano però spesso inascoltati, e, soprattutto i più giovani, riuscivano davvero ad inventarsi di tutto pur di poter aggiungere un tocco di spettacolarità alla riunione simposiale.

---

<sup>423</sup> Plu, *Conversazioni a tavola*, I, 4.3.

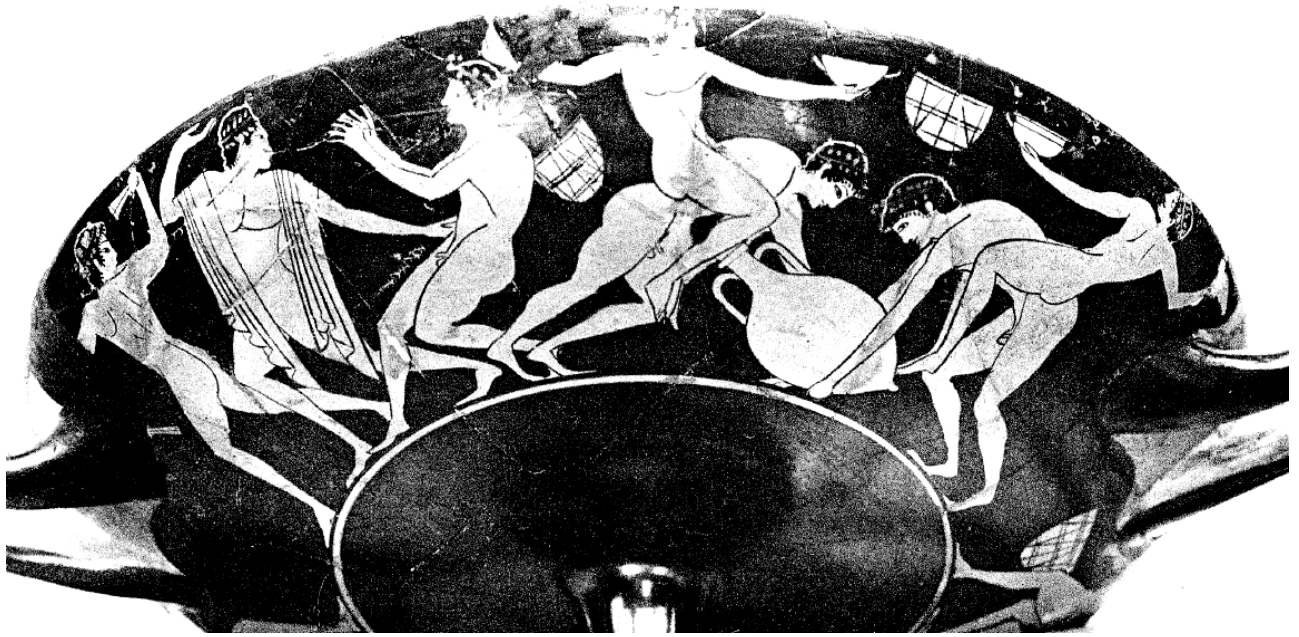
<sup>424</sup> Galeno, *Esortazione alla medicina*, X.

<sup>425</sup> Si cfr. anche Alcifrone, *Lettere di cortigiane*, 14.

<sup>426</sup> Plu, *Conversazioni a tavola*, I, 4.3.

<sup>427</sup> La miscela più utilizzata era quella che prevedeva una parte di vino e tre di acqua, ma non meno diffusa era un'altra più forte con due parti di vino e cinque di acqua. Una lunga serie di varianti nelle proporzioni dei due elementi si ha in Ateneo, *Deipnosofisti*, X, dai versi 423c in poi.

<sup>428</sup> *Simposiarca non era di certo, ma piuttosto carnefice Cherea: ha imposto un brindisi di venti misure* (Alessi. Fr. 21 Kassel Austel, in Ateneo, *Deipnosofisti*, X, 431c, trad. it. R. Cherubina).



**Figura 3** (da CVA, Belgique 3, Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, tav III I C 22)

In una coppa del Pittore di Epeleios<sup>429</sup> (fig. 3) un gruppo di giovani comasti, sette in tutto, sembra ormai essere completamente in preda al vino: sulla sinistra tre personaggi danzano, uno di essi suona i crotali e uno il flauto; gli altri quattro giovani inventano un gioco per sollazzarsi: due di essi tengono ferma una grande anfora su cui gli altri due, posti all'estremità, si



**Figura 4** (da CVA Gernany 35, Kassel, Staatliche Museen, tav. 39.1)

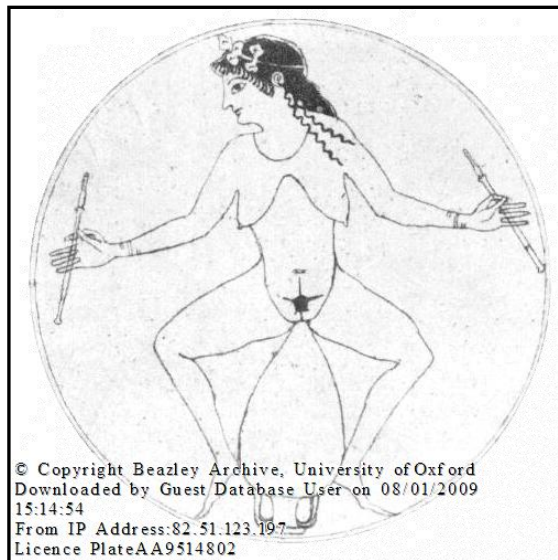
mantengono in un precario equilibrio, tenendo inoltre degli altri vasi nelle mani. Non possiamo sapere se questi giochi avessero un lato competitivo, se vi fossero cioè premi in palio, o se fosse un puro svago, un modo di dimostrare la propria bravura di fronte agli altri. Sempre in equilibrio su di un vaso, in un modo che richiama con evidenza il gioco dell'*askolia*, sta un altro efebos<sup>430</sup> (fig. 4), poggiato sul fianco sopra una grossa anfora. La posizione delle gambe, che mette

<sup>429</sup> *Kylix*, conservata a Bruxelles, Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique, numero inv. a3047, da Vulci, attribuita al pittore di Epeleios, intorno al 490 a.C., CVA, Belgique 3, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique, tav. III I C 22.

<sup>430</sup> *Kylix* conservata a Kassel, Staatliche Museen, numero inv. T.504, attribuita al Pittore di Phitos, proveniente da Gela, 510-500 a.C.: CVA, Gernany 35, Kassel, Staatliche Museen, tav. 39.1.

in evidenza il sesso, risulta fuori dalle norme del buon costume greco, e si lega alla scompostezza tipica del mondo satiresco<sup>431</sup>.

I *divertissements* dei comasti con i vasi trovano una discreta diffusione nell'immaginario dei ceramografi, che rappresentano simposiasti intenti a tenere vasi sull'addome, sul braccio, fra i denti.



© Copyright Beazley Archive, University of Oxford  
Downloaded by Guest Database User on 08/01/2009  
15:14:54  
From IP Address: 82.51.123.197  
Licence PlateAA9514802

**Figura 5** (da Archivio Beazley on-line, numero 200559)

ceramografi, che rappresentano simposiasti intenti a tenere vasi sull'addome, sul braccio, fra i denti. Addirittura i satiri riescono a poggiare *skyphoi* sul proprio fallo o, in maniera meno appariscente, sulla pianta del piede<sup>432</sup>.

Il gioco dei vasi, non solo tra i satiri, si tramuta spesso in un gioco sessuale, e questi oggetti, la cui primaria funzione è senz'altro quella potoria, diventano fonte di piacere per donne e uomini che li usano in una maniera esplicitata nelle raffigurazioni vascolari.

In una *kylix* attribuita ad Oltos (fig. 5)<sup>433</sup> una donna, un'etera, ha un flauto per mano, ma, cosa

più interessante, utilizza un'anfora del tipo a punta per un gioco di autoerotismo del tutto particolare. Alla maniera inversa lo stesso vaso viene utilizzato dai satiri che in alcune raffigurazioni vengono immortalati in atto di penetrarne l'imboccatura. D'altra parte il vaso ha una bocca, un collo, una spalla, una pancia e un piede, è cioè antropomorfizzato già nella definizione delle sue parti costitutive, e non solo nelle lingue moderne ma anche in greco antico. Si gioca quindi con un oggetto inanimato che può talvolta prendere la parte di un essere umano e diventare oggetto di desiderio sessuale. In un'altra coppa ancora, un'etera (o un ragazzo?) è intenta in una *fellatio* con un grande *skyphos* con un'*applique* a forma di fallo (fig. 6). Sempre per precisare inequivocabilmente



**Figura 6** (Da PESCHEL 1987, n. 133)

<sup>431</sup> Si veda anche CATONI 1998.

<sup>432</sup> Sull'argomento si consulti sempre LISSARRAGUE 1989, pp. 91-95.

<sup>433</sup> Luogo di conservazione ignoto, attribuita a Oltos, 520-510 a.C., da Vulci, Beazley, ARV, 66.121.



l'ambientazione, sul lato sinistro si vede l'estremità di una *kline*. Se, come spesso si è scritto, non bisogna leggere le immagini dei vasi come un'enciclopedia dei costumi greci saldamente ancorata alla realtà, non possiamo non precisare che certe raffigurazioni molto vive, come quella adesso descritta, ritrovano un corrispettivo reale grazie alle scoperte archeologiche. Così il Pittore di Lysippides dipinge un vaso, nel cui tondo interno raffigura sintomaticamente un simposio, una *kylix* di tipo A, che al posto del piede ha un fallo plastico (fig. 7)<sup>434</sup>.

Il mondo del sesso ha una posizione centrale all'interno delle pratiche simposiali, e non ci stupisce che anche i giochi siano pieni di allusioni sessuali più o meno manifeste. L'intemperanza delle etere, lo si è visto anche nelle immagini, trova facilmente libero sfogo durante il simposio. Alcifrone ci racconta ad esempio di un simposio costituito da sole etere, per le feste Dionisie, dove due delle partecipanti organizzano una particolare competizione: viene organizzata una votazione che possa stabilire chi abbia le natiche migliori e si cerca in ogni maniera, pur volgare che sia, di ottenere la vittoria<sup>435</sup>. Notiamo inoltre un ulteriore esempio della libertà di cui le cortigiane godevano, soprattutto durante le feste, in contrasto con le donne sposate. Nello stesso *Simposio* di Senofonte si organizza una gara di bellezza, sicuramente più casta ma ugualmente divertente, poiché uno dei partecipanti è il silenico Socrate<sup>436</sup>.

Ma sottolineare l'importanza dell'aspetto sessuale è superfluo se si confronta come quasi la totalità delle immagini erotiche, presenti nel panorama della ceramica greca, si trova in vasi per il simposio<sup>437</sup>. È anche questo un gioco, un gioco di specchi tra immagine e realtà (come abbiamo già riscontrato) che caratterizza il mondo del vino e dei convivi e che noi solo in parte possiamo apprezzare.



**Figura 7** (Da Archivio Beazley on-line, n. 396)

Se ci allontaniamo un attimo dal mondo greco, ritroviamo una maniera opposta ma altrettanto estrema di intrattenersi durante il banchetto. Se l'amore, inteso sia come attrazione spirituale per una persona di sesso opposto (o dello stesso

<sup>434</sup> Conservata ad Oxford, Ashmolean Museum, numero inv. 1974.344, provenienza ignota, intorno al 530 a.C.

<sup>435</sup> Alcifrone, *Lettere di cortigiane*, 14.

<sup>436</sup> Senofonte, *Simposio*, V.1.

<sup>437</sup> Si confronti CALAME 1992, p. 59.

sesto)<sup>438</sup> sia come puro impulso fisico, è costantemente un punto focale nel simposio greco, la morte può diventare l'oscura presenza intorno a cui ruotano i giochi dei Barbari.

Così, tra i Celti, durante la cena si organizzavano delle simulazioni di duelli; in alcuni casi però, la vista del sangue di una ferita procurata per errore, aizzava il feritore, che poteva superare il limite imposto dalle regole del gioco e, previo il consenso di tutti i convitati, l'avversario poteva anche essere ucciso<sup>439</sup>.

Con più sprezzo della morte, durante i simposi, i Traci usavano fare il gioco dell'impiccato, che Seleuco così descrive:

*Attaccano ad una certa altezza un laccio, in corrispondenza del quale mettono sotto una pietra tondeggiante che facilmente rotola via se uno ci sale sopra; poi traggono a sorte e quello che capita sale sulla pietra, tenendo in mano un falchetto, e si mette il laccio intorno al collo; quindi un altro si avvicina e smuove la pietra, così l' "impiccato", quando la pietra gli rotola via da sotto i piedi, se non è svelto a tagliare la corda col falchetto, ci lascia la pelle, e gli altri ridono considerando un gioco la morte del poveraccio.*

(Seleuco di Alessandria, *FGrHist* 341 F4, in Ath, IV 155e, trad. it. L Citelli)

Filostrato racconta come in India, dopo lo svolgimento di un banchetto, veniva scagliata una freccia verso un ragazzino, il quale doveva schivarla con una capriola; se avesse sbagliato di qualche centimetro, continua l'autore, sarebbe stato trafitto, poiché la freccia era molto appuntita<sup>440</sup>.

Le esuberanze sessuali dei Greci in confronto perdono ogni parvenza di sregolatezza.

In Grecia l'intrattenimento durante il simposio era generalmente più moderato e mancava di quegli eccessi che, abbiamo appena visto, potevano caratterizzare le attività incentrate intorno al bere. La forma di certo più semplice è il discorso, dove tutti partecipanti potevano contribuire alla realizzazione di una piacevole serata.

*Per dessert a tutti fu imbandito un bel discorso morale*

(Licofrone TrGF 100 F 3 2-3, in Ath, X, 420c, trad. it. R. Cherubina)

---

<sup>438</sup> L'Antologia Palatina, ad esempio, offre numerosi esempi dei tormenti d'amore che affliggono i convitati, innamorati di giovinetti, di donne, ma anche delle citariste, e che tentano di dimenticare i propri affanni attraverso il vino.

<sup>439</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 154a.

<sup>440</sup> Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, II, 28; si cfr: DONNA 2005, p. 107.

Licofrone sottolinea, anche se non si può non leggere una certa ironia, come intrattenersi con discussioni possa donare un piacere generale ai convitati, come un dolce che venga portato successivamente alla cena. La stessa metafora è usata da Pindaro (Elegia V Puech) quando invia a Trasibulo una serie di canti da lui composti che paragona a un *metadoprion*, un dolce successivo al banchetto<sup>441</sup>. Un uso che ad Atene trova particolare diffusione. Solone stesso, in Alessi, spiega come si devono svolgere i simposi in Grecia, facendo cioè "un uso moderato delle coppe" e mentre si beve "chiacchierare e dirsi sciocchezze amabilmente"<sup>442</sup>.

Senofane di Colofone suggerisce di selezionare i racconti da narrare durante i simposi, di escludere cioè miti come le lotte dei giganti o dei titani che creerebbero un'atmosfera lontana dalla pacifica e cordiale interazione tra i partecipanti alla bevuta<sup>443</sup>.

Durante il convivio si usava a turno recitare brani poetici, gli *skolia*, subito dopo l'esecuzione del peana, che tutti i partecipanti dovevano intonare all'unisono; una corona di mirto passava poi tra le *klinai*, chi la indossava recitava dei versi che potevano appartenere alla tradizione di carmi simposiali o anche essere improvvisati<sup>444</sup>. Questa usanza diventa col tempo un modo per gareggiare. Il *logos sympotikos* si trasforma quindi in un'occasione di svago e di prova delle proprie capacità<sup>445</sup>.

Ma la competitività poetica è una caratteristica che contraddistingue il simposio già nel VI secolo a.C., attraverso l'uso della *metapoiesis*, cioè della rielaborazione di versi famosi, o comunque ben conosciuti all'uditorio, che coinvolgeva a catena l'insieme del gruppo simposiale<sup>446</sup>.

Potevano nascere anche dei "botta e risposta": un convitato improvvisava dei versi ai quali rispondeva un altro, ricreando, sulla scia dei precedenti, un nuovo piccolo componimento. Si tratta in pratica di quella che viene chiamata "coppia agonale", in cui si dimostrava la propria capacità di improvvisazione. L'esecuzione poteva continuare all'infinito, creando delle vere e proprie catene simposiali<sup>447</sup>.

---

<sup>441</sup> FRAZIER 2000, p. 79.

<sup>442</sup> Alessi, *Fr. 9 Kassel-Austin*, in Ateneo, *Deipnosofisti*, X, 431e, trad. it R. Cherubina.

<sup>443</sup> Senofane, *Fr. 1 Gentili-Prato*, per cui si veda DE MARTINO 1996, p. 865-867.

<sup>444</sup> ROSSI 1983, pp. 43-45, VETTA 1983, pp. XXXII-XXXV. Ancora in Teocrito ritroviamo la descrizione di un simposio in cui uno dei convitati intona, per intrattenere i compagni (ma nello specifico anche per attaccare un etera), un canto tradizionale della propria terra (Teocrito, *Idilli*, 14, si cfr: PRETAGOSTINI 2006, pp. 111-113).

<sup>445</sup> PELLIZER 1990, p. 179.

<sup>446</sup> VETTA 1983, pp. XXX-XXXI.

<sup>447</sup> VETTA 1983 p. XXXIII il quale riporta questo esempio: *Vorrei essere una lira bella, d'avorio, portata da bei ragazzi alla danza in onore di Dioniso*, al quale l'altro risponde *Vorrei essere un bel vaso grande, d'oro greggio, portato da una donna bella, d'animo sincero*. Si nota dunque la pronta risposta del secondo esecutore, che mette in rilievo il contrasto tra l'amore omosessuale e quello eterosessuale.

Nella stessa Sparta, racconta Filocoro, dopo la vittoria sui Messeni, nacque l'uso di gareggiare cantando i versi di Tirteo, dopo avere intonato il peana. Al comandante di turno spettava decidere il vincitore e donare in premio una porzione di carne<sup>448</sup>.

Questa tradizione, che è senz'altro ludica, vive fino all'epoca ellenistica, trasformandosi però in un'attività alla quale si dedicano soprattutto i professionisti. Alessandro stesso si intratteneva volentieri con queste improvvisazioni poetiche:

Nikobou/lh de fhsin o(/ti para/ toi dei=pon pa/ntes oi( a)gwnistai e)spou/dazon  
te/rpein toin basile/a

*Nicobule dice che durante i pasti gareggiatori di ogni genere si adoperavano per far divertire il re*

(Ateneo, *Deipnosophisti*, XII, 537d trad. it. M. L. Gambato)

Anche Alessandro partecipava a questi agoni, e, continua Ateneo, durante l'ultimo simposio, prima di morire, recitò a memoria un episodio dell'Andromeda di Euripide<sup>449</sup>.

A questo modo così raffinato di intrattenersi se ne affianca un altro altrettanto sobrio, quello cioè degli enigmi e degli indovinelli. Si poneva ai convitati una questione, un enigma di difficile interpretazione, e si aspettava che il più abile desse per primo la risposta. Una descrizione precisa dello svolgimento e della frequenza di questo giochi si ha nel "Simposio dei sette sapienti", tramandatosi sotto il nome di Plutarco<sup>450</sup>. I sette sapienti si divertono a scambiarsi questioni su diversi argomenti, e Bias risolve con destrezza un indovinello appositamente proposto dal faraone Amasis per bocca di un araldo (VI).

Leggendo Ateneo<sup>451</sup> si capisce quanto sia stata diffusa l'arte dell'enigma presso i Greci, che solevano definire queste arguzie *griphes*, cioè reti da pesca, per sottolineare la facilità con la quale potevi rimanere prigioniero nella ricerca della soluzione<sup>452</sup>. Che fosse un uso antico ce lo testimonia anche un passo delle *Vespe* (20-24) di Aristofane, che ci conferma anche la diffusione simposiale di simili passatempi<sup>453</sup>.

---

<sup>448</sup> Filocoro, *FGrHist* 328 F 216, in Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV, 630f.

<sup>449</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, XII, 537d.

<sup>450</sup> Sulle difficoltà dell'attribuzione del *Simposio dei sette sapienti* a Plutarco si veda la parte introduttiva della traduzione in francese della stessa opera per "Les belles lettres" a cura di J. Defradas, J. Hani e R. Klaerr.

<sup>451</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, XI, 448b ess.

<sup>452</sup> Si cfr. il testo, anche se a carattere divulgativo, TARIN 1992, pp. 110-111 e l'altrettanto didascalico articolo di Iozzo (IOZZO 2005, p. 37).

<sup>453</sup> Per l'uso del *griphos* come passatempo si consulti anche: Svetonio, *Peri paidion*, III, e Polluce, *Onomastikon*, VI, 107.

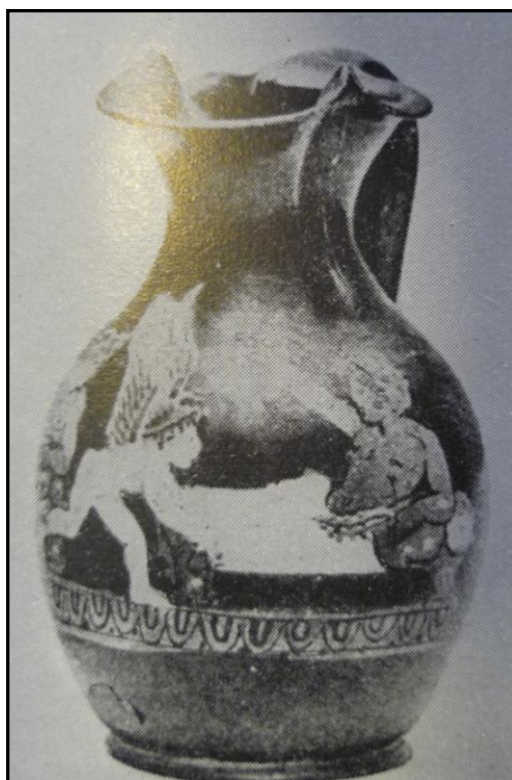
Ma un innocente indovinello può facilmente trasformarsi in una scommessa, soprattutto in un luogo in cui l'azione principale è bere vino in abbondanza<sup>454</sup>:

*Può darsi che l'abbia giocato ai dadi, o messo in palio e perduto in una scommessa. Nei banchetti fatti come questi ne capitano a migliaia*

(Menandro, *L'arbitrato*, 325, trad. it. G. Padano)

Così Menandro ci conferma la frequenza con cui si potevano organizzare scommesse, anche con i dadi, e, se non eri particolarmente fortunato, rischiavi di perdere buona parte del patrimonio; lo sa bene uno dei parassiti di Alcifrone, al quale, a causa dei dadi, non è rimasto più niente, neanche i vestiti per coprirsi<sup>455</sup>.

In mancanza dei dadi o di altri oggetti utili alla realizzazione di giochi si poteva organizzare una partita di morra, questo antico e semplice gioco che sotto le forme più svariate ha attraversato i secoli e le culture fino a giungere ai nostri giorni. Seppur non attestatoci come intrattenimento da simposio, un'*oinochoe* proveniente dal mercato d'arte di Parigi (fig. 8) viene interpretata dall'Hoorn come un gruppo di simposiasti intenti in questo gioco, un piccolo erote, molto presente in rappresentazioni tarde di convivi, potrebbe arbitrare la partita<sup>456</sup>.



**Figura 8**

Così come un indovinello può diventare una scommessa, l'innocente e raffinata declamazione di versi può trasformarsi in una zuffa, soprattutto quando si vengono a scontrare i rispettivi personali gusti:

<sup>454</sup> Senofonte nell'*Anabasi* sottolinea la facilità con cui si può arrivare alla zuffa quando si beve molto vino in compagnia (V, 8, 19)

<sup>455</sup> Alcifrone, *Dialoghi dei parassiti*, 6. Si guardi anche Ateneo, *Deipnosofisti*, X, 404e. Non sembra invece attestato durante il simposio il gioco degli astragali, che seppur molto diffuso in tutte le fasce d'età, rimane comunque legato alla sfera giovanile (si cfr: BESCHI 1978, pp. 4-7).

<sup>456</sup> Paris, Mercato d'arte: VAN HOORN 1951, fig. 369.

*Come sapete eravamo a tavola; e io per prima cosa lo invito a prendere la lira e cantare l'aria di Simonide, "il Montone",...come fu tosato. E lui ( Fidippide) subito dice che suonare la cetra e cantare mentre si beve è cosa di altri tempi*

(Aristofane, *Le nuvole*, 1355)

Un passo che in pochi versi ci dona una serie di notizie interessanti: vediamo che un invitato poteva richiedere un "pezzo" che doveva godere di indubbia celebrità. Che questo uso del cantare a simposio, malgrado il commento di Fidippide, doveva essere ancora vivo ai tempi di Aristofane e che veniva percepito dai giovani come una cosa radicata nel tempo e piuttosto tradizionale. In più, con i versi seguenti, si comprende come anche le tragedie letterarie avessero una loro diffusione all'interno del simposio<sup>457</sup>:

*Poi l'ho invitato a prende un ramo di mirto e a recitarmi almeno qualche verso di Eschilo. E lui subito "a mio parere, Eschilo supera tutti i poeti...e pieno di rumore, è incoerente, ampolloso , crea parole alte come montagne"*

(Aristofane, *Le nuvole*, 1355)

Al che, non poco adirato, il invitato chiede che si reciti almeno un pezzo dei moderni, che abbia comunque una certa qualità letteraria. Filippide comincia allora a recitare una tragedia di Euripide, le cose degenerano:

*Allora non mi sono più trattenuto e l'ho preso a male parole, ingiurie; e poi, com'è naturale, una parola tira l'altra, e veniamo alle mani: lui mi salta addosso, mi gonfia di botte, mi riduce in cenere, mi strangola, mi pesta.*

(Aristofane, *Le nuvole*, 1355)

Una situazione non proprio ideale, ma che doveva accadere con una certa frequenza, soprattutto nelle ultime fasi del simposio. Causa di liti e diatribe più o meno accese doveva rappresentare la recita dei versi giambici, con il loro carattere aggressivo e osceno. Tanto più che la stessa poesia

---

<sup>457</sup> Si cfr. MASTROMARCO 2006, pp. 267-269 che riporta anche un passo della *Vita di Lisandro* di Plutarco (15.4) in cui si evidenzia come anche presso gli Spartani, e non solo quindi ad Atene, era usuale ascoltare cantori che recitavano versi della tragedia C'è poi da aggiungere un passo, sempre di Plutarco, in cui si condanna l'uso di recitare versi della tragedia durante il simposio, poiché poco consoni all'atmosfera (*Conversazioni a tavola*, VII, 8.3). Nello stesso passo si afferma la consuetudine di rappresentare brani tratti dalla commedia nuova, in particolare da Menandro, che ironicamente è considerato più indispensabile del vino all'interno di un simposio. Ovviamente non si può non tenere in considerazione che l'autore visse in un periodo molto lontano dai fatti che descrive.

giambica sembra aver avuto come adeguato momento di diffusione e destinazione proprio la riunione simposiale<sup>458</sup>.

Lo stesso attacco verbale non è da escludere che possa essere stato accompagnato da uno gestuale, il che andrebbe ad incrementare la possibilità di innescare una reazione violenta nel ricevente. Credo che questo tipo di situazione sia stata rappresentata in una *kylix* conservata a



**Figura 9a** (da Beazley, Archivio on-line, vaso n. 203927)



**Figura 9b** (da Beazley, Archivio on-line, vaso n. 203927)

accende la miccia della baruffa. Uno dei convitati si china e mostra l'ano ad un altro giovane disteso sulla *kline* (fig. 9a); un gesto estremo che potrebbe rappresentare anche un invito

Londra ed attribuita al Pittore di Brygos<sup>459</sup>. Anche in questo caso, come è già capitato per la coppa di Douris conservata a Karlsruhe (fig. 17), mi sembra che vi sia un legame tra le due raffigurazioni delle pareti esterne del vaso. Se nella scena di Douris la danza-zuffa viene innescata, a quanto sembra, dal troppo bere, nella nostra coppa vi è un voluto ed esplicito gesto che

<sup>458</sup> PELLIZER 1983, p. 34.

<sup>459</sup> Londra, British Museum, numero inv. E71, da Vulci, attribuita al Pittore di Brygos, intorno al 490-480 a.C.: BRON 1999, p. 75, fig. 4.

sessuale<sup>460</sup>, ma che credo, a causa della rappresentazione parallela, sia da interpretare come un insulto.

Se pur non volendo essere una descrizione di un momento in stretta relazione temporale alla scena adesso descritta, l'altro lato dipinto sembra voler evidenziare come un certo modo di comportarsi possa portare facilmente a situazioni poco gradevoli. L'ambientazione è la stessa: un giovane sulla *kline*, un altro nudo a fianco, la flautista è stata sostituita da un giovane musicista.

Uno dei simposiasti, quello centrale, non si capisce se stia danzando o se la stia dando a gambe levate, come si suol dire. L'altro, evidentemente pieno di rabbia nei suoi confronti, brandisce un grande otre, con cui sta per colpire la testa del malcapitato.

È interessante riportare, quasi come didascalia al vaso, un passo di Alessi, che Ateneo dice appartenere all'*Odisseo al Telaio*:

*Il banchetto prolungato e i simposi giorno dopo giorno frequenti amano lo scherno, ma lo scherno causa più pena che piacere. Principio è infatti di male parole: tu lanci una frecciata te la rilancian subito; non resta che l'offesa, vola qualche cazzotto, è una rissa da ubriachi. Questa è la sequenza naturale; c'era bisogno di un indovino?*

(Alessi, *Fr. 60 Kassel-Austin*, in *Ath*, X 421a, trad. it. R. Cherubina)

Quando non vengono rispettate le regole di convivialità e ospitalità, che regolano lo svolgimento ordinario di un simposio, non vi è più la possibilità di continuare nell'armonia desiderata. Se un simposio si trasforma in una zuffa, se sono l'odio e la violenza a caratterizzare lo stato d'animo dei partecipanti, allora il convivio non sarà più praticabile, poiché ha superato i limiti delle norme sociali che lo definiscono. Si parlerà allora a buon diritto di "banchetto impossibile"<sup>461</sup>, poiché non è la sola presenza del vino a creare un simposio, pur se fondamentale e centrale.

---

<sup>460</sup> SUTTON 2000, p. 192.

<sup>461</sup> Si veda LISSARRAGUE 1992; Si cfr. nello stesso volume l'articolo di Murray "L'absence de la loi n'implique pas du tout que le banquet grec manquait de règles", e queste leggi, specifica poco più avanti, sono norme del saper vivere civile (MURRAY 1992, p. 67). Queste stesse norme, quando vi sia qualcuno che le trasgredisca, ostacolano la buona riuscita di un simposio.



*Il rumore del vino è stato profetico come il telephílion  
 Allora sono stato certo che mi ami  
 Dimostrami che è vero restando con me a letto tutta la notte  
 Lascio gli ubriachi dilettarsi con il rumore del vino  
 (Antologia Palatina, V, 296).*

## 2.2 SUL KOTTABOS

Del gioco del *kottabos*, che ha goduto di una celebrità ineguagliabile nel mondo classico, continuando a vivere nell'immaginario degli scrittori in tempi in cui non era più praticato, si è scritto e discusso in abbondanza. Sono passati ormai settanta anni dallo studio di Santo Mazzarino<sup>462</sup>, che affrontava le problematiche inerenti all'origine del gioco, che le testimonianze rimandano continuamente alla Sicilia. L'ipotesi che fossero stati i siculi, e non i sicelioti, ad aver creato il *kottabos*, che si basa su una discussione di base etimologica che vede nella parola



*kottabos* una derivazione dall'italico *gutta* (cioè goccia)<sup>463</sup>, non è universalmente accettata<sup>464</sup>, ma ha avuto di certo un ruolo stimolante per i successivi contributi.

Gli antichi erano comunque concordi nel definire il gioco come proveniente dalla Sicilia, *kottabos siciliano* lo definisce Anacreonte<sup>465</sup>, mentre Crizia loda l'ingegnosità dell'isola a cui attribuisce questo modo così originale

d'intrattenersi<sup>466</sup>.

Sparkes, contrariamente a Mazzarino, ipotizzava un'origine siceliota e non sicula, e in particolare si indirizzava verso le colonie doriche dell'isola, dove suggeriva di collocare l'invenzione del gioco. Una prova della provenienza dorica potrebbe essere uno *psykter*

<sup>462</sup> MAZZARINO 1939, pp. 357-378.

<sup>463</sup> MAZZARINO 1939, p. 364.

<sup>464</sup> Si cfr. ad esempio SPARKES 1960.

<sup>465</sup> Fr, 41 Diehl.

<sup>466</sup> *Opera insigne della sicula terra è il cottabo, che mettiamo a bersaglio per i lanci di vino* (Fr. I I-2 Gentili-Prato, trad. it. L. Citelli). Per lo stesso passo, e per in generale i frammenti simposiali di Crizia, si consulti: IANNUCCI 2002, in particolare le pp. 69 e ss.

d'Euphronios (fig. 10)<sup>467</sup> raffigurante un'etera che gioca al *kottabos*, immortalata nell'atto di proclamare un brindisi all'amato proprio in dialetto dorico (*tin tàande latàssò lèagre*)<sup>468</sup>.

Escludendo probabilmente Jacquet- Rimassa che si è interessato in diversi momenti al gioco del *kottabos*, seppure concentrandosi principalmente sulla fase tarda, potremmo dire italiana, attraverso lo studio iconografico delle immagini della ceramica apula, lucana, campana e pestana<sup>469</sup> (risulta senz'altro degna di nota la rarità di raffigurazioni del gioco nella ceramica siceliota<sup>470</sup>, data la presunta origine isolana, ma la produzione di vasi gode in generale nell'isola di minore fortuna rispetto alle vicine aree continentali), rimane comunque occasionale l'avvicinamento al tema da parte degli altri studiosi. Si sente dunque la mancanza di uno studio che affronti sistematicamente le caratteristiche del *kottabos*.

In compenso vastissima è la letteratura divulgativa, che trova spesso nei pannelli dei musei la forma più diffusa, che contribuisce a diffondere la celebrità del gioco anche ai nostri giorni. Soprattutto in Italia centrale, dove sono stati trovati e si conservano i più completi esemplari di *kottabos*, diverse sono le ricostruzioni a scopo didattico che attirano la curiosità, talvolta sopita in molte altre sale, dei visitatori stranieri e nostrani.

Lo studio del *kottabos* in Grecia in epoca classica può essere affrontato in maniera diversificata ma credo con risultati comunque precari. Se le testimonianze attestateci del gioco sono numerose e i poeti continuamente ne fanno cenno, sottolineandone la consuetudine e la familiarità, molti punti rimangono ancora oscuri e problemi di difficile soluzione insorgono quando ci si accinge a ricostruire lo svolgimento pratico. Su questo piano mi sento lontano da una corrente di pensiero più ottimista ("Su poche cose siamo così bene informati come su come era fatto e come si giocava il *kottabos*" così inizia lo studio del Mingazzini<sup>471</sup>).

Descritto in modo breve il *kottabos*, nella sua forma più famosa (*kottabos kataktòs*) consiste nel lanciare le gocce di vino rimaste nella coppa (*latages*) verso un'asta metallica (o anche di legno?) alla cui estremità sta in bilico un piattino (*plastinx*), attraverso un movimento ben preciso delle dita della mano (α)ρ ) α)γξυ/λhj). Quest'ultimo, una volta colpito, cadendo, deve a sua volta urtare un piatto più grande (*manés*)<sup>472</sup> posto all'incirca alla metà del *rabdos*, producendo un forte rumore a cui si dava probabilmente valore oracolare.

---

<sup>467</sup> S. Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, numero inv. 644, proveniente da Cerveteri, intorno al 520-510 a.C.: BEAZLEY ARV, 16.15, n. 1619.

<sup>468</sup> SPARKES 1960, p. 202.

<sup>469</sup> JACQUET -RIMASSA 1995; JACQUET -RIMASSA 1995B; JACQUET -RIMASSA 2003; JACQUET -RIMASSA 2008.

<sup>470</sup> Si cfr: JACQUET -RIMASSA 1995, p. 129.

<sup>471</sup> MINGAZZINI 1950, col 35.

<sup>472</sup> Manes è anche il nome più diffuso degli schiavi:

[A] Non appena lo si tocca (il *plastinx*), cade sul manes provocando veramente un gran fracasso

[A] *Prendi la coppa e mostrami come bisogna fare.*

[B] *Come fanno i suonatori di aulo, bisogna piegare le dita come chele di granchio e versare un po' di vino, non troppo.*

(Antifane, *Fr. 47 Kassel-Austin*, in *Ath*, XV 667a trad. it. L. Citelli)



**Figura 11** (CVA, Italia 14, Palermo Museo Archeologico Nazionale, tav. 13.1)

Questa posizione particolare delle dita è largamente evidenziata nelle immagini dei vasi e trova, confermando ciò che Antifane afferma, un evidente riscontro nella rappresentazione della posizione delle dita nelle suonatrici di flauto, come si può notare confrontando quella che è forse la più conosciuta immagine di un'etera flautista, quella del Trono Ludovisi (fig. 12), con un tondo di *kylix* (fig. 11)<sup>473</sup>.

Un punto che credo sia stato tralasciato è la possibilità effettiva di eseguire i lanci. Succede

di parlare di *kottabos* con studiosi del mondo classico, ma anche con persone che nella vita si occupano di tutt'altro. Proprio queste ultime, nelle occasioni in cui ho avuto l'opportunità di spiegare il gioco, sono le uniche a chiedersi come si faccia a lanciare delle gocce di vino verso un oggetto posto a distanza e a diversa altezza. Questa domanda penso sia fondamentale e non trovi però facile risposta, se non quella che il vino greco lasciasse in fondo alla coppa residui abbastanza solidi da poter seguire una traiettoria precisa nel lancio<sup>474</sup>. Oltretutto questi stessi venivano lanciati spesso con la bocca<sup>475</sup> e il mistero credo rimanga.



**Figura 12** (Particolare del Trono Ludovisi)

---

[B] per gli dei! Il cottabo ha anche un Manes che gli fa da schiavo?

(Antifane, *Fr. 47 Kassel-Austin*, in *Ateneo, Deipnosofisti*, XV 666f trad. it. L. Citelli).

Questo ha portato qualcuno a identificare il *manes* con la piccola statua che sta in cima ai cottabi ritrovati in Etruria. Mazzarino, coerentemente con la sua interpretazione sicula, suppone che il termine possa derivare dal latino *madeo*, il cui significato "essere bagnato" si sposa perfettamente con il disco del *kottabos* (MAZZARINO 1939, pp. 365-366).

<sup>473</sup> Palermo, Museo Archeologico Regionale, numero inv. 1479, proveniente da Chiusi, attribuita a Makron, intorno al 480 a.C.: CVA, Italia 14, Palermo Museo Archeologico Nazionale, tav. 13.1-3.

<sup>474</sup> Uno scetticismo pari al mio l'ho trovato in VICKERS 1978, pp. 11 e 19, in cui l'autore, tra l'altro, afferma di aver provato personalmente a riprodurre il gioco con scarsi risultati.

Si potrebbe però forse pensare che i residui non appartengano al puro vino, ma siano la combinazione della bevanda e delle aggiunte di altri ingredienti come il formaggio, la cipolla, o addirittura il gesso. Un uso, quello di mescolare cibi solidi ai liquidi, che oggi appare quantomeno insolito, ma che non era inusuale nell'antichità<sup>476</sup>.

La diffusione del gioco è eccezionale, ciò rappresenta l'unico punto fermo e decisivo, e ci testimonia la rilevanza che lo stesso rivestiva all'interno delle pratiche simposiali. Aristofane stesso ne sottolineò l'importanza storica, seppure in un aspetto del tutto negativo, facendone causa prima della guerra del Peloponneso, scatenata da alcuni giovani ateniesi che, ubriacatisi durante una partita di *kottabos* e recatisi a Megara, avevano rapito una cortigiana<sup>477</sup>.

L'eredità iconografica delle raffigurazioni vascolari attiche, che si interrompono intorno alla prima metà del IV secolo a.C, viene mantenuta dal mondo italico, dove il *kottabos* ricopre ancora un posto di rilievo come soggetto, acquisendo anzi una forma più concreta attraverso la rappresentazione dell'asta, quando i ceramisti greci preferivano solamente immortalare il gesto della mano, le cui dita, posizionate all'interno delle anse, creavano il movimento rotatorio della coppa.

Ma la presenza del *kottabos* in Magna Grecia, o se si preferisce in area italica, per comprendere anche le popolazioni autoctone, è testimoniata precocemente dalle celebri lastre dipinte della Tomba del Tuffatore, databile, per lo stile del disegno e per le forme della ceramica del corredo, al 480 a.C<sup>478</sup>.

Siamo ancora all'interno dei decenni in cui si colloca l'apice delle diffusione del motivo nella ceramica greca, e il fregio figurato sembra ostentare tutte le caratteristiche proprie del simposio ateniese. Se, come sembra evidente, la creazione dei disegni si deve ad un artigiano greco (lo dimostra lo stile e il soggetto), un personaggio non-greco deve essere stato inumato nella sepoltura, dato che l'uso di dipingere le tombe è estraneo alla cultura ellenica.

Anche qui, seguendo quella che sembra essere la prassi, l'asta non è rappresentata, e ciò non sta di certo a significare, nel caso specifico, un modo diverso di giocare, come ha ipotizzato l'editore della tomba<sup>479</sup>. Il simposio sembra poi volutamente riallacciarsi con evidenza alla tradizione greca, che viene ostentata attraverso una lunga serie di immagini tipiche e simboliche del mondo conviviale come la lira, il doppio flauto (suonato anche da una ragazza), l'omo-erotismo, le

---

<sup>475</sup> Si consulti p. 166 del commento di Taillardat del *Peri paidion* di Senofonte per *Les belles lettres*.

<sup>476</sup> Si veda ad esempio Ateneo, *Deipnosophisti*, I 10b in cui si dimostra come già in epoca omerica vi fosse l'usanza di aggiungere formaggio e cipolla al vino o I 33b con un tipico esempio di "gessatura" del vino.

<sup>477</sup> Aristofane, *Acarnesi*, 528 e ss. Si cfr: CAMPAGNER 2002, pp. 120-121.

<sup>478</sup> Rouveret ipotizzava di abbasare questa data, soprattutto per i confronti iconografici, di circa 10 o 15 anni (ROUVERET 1974, p. 31)

<sup>479</sup> NAPOLI 1970, p. 128.

corone, e infine il *kottabos*; tutti elementi che vengono contenuti in una forma locale, la tomba dipinta (la cui influenza etrusca non può e non deve essere trascurata)<sup>480</sup>, per un uomo che con molta probabilità non godeva dei pieni diritti di cittadinanza<sup>481</sup>.

L'uso funerario impone una lettura diversa rispetto alle scene di simposio della ceramica, la cui funzione di corredo tombale, seppure importante e consueta, rimane comunque secondaria rispetto a quella potoria. Non è mancato quindi di leggere il complesso figurativo come rappresentazione intrisa di simbologie escatologiche, queste ultime ancora più evidenti nel fregio che dà il nome al monumento, in cui il tuffo nell'acqua rappresenta senz'altro l'entrata nel mondo ultraterreno e il trampolino, con molta probabilità, la porta dell'Ade<sup>482</sup>. È stata anche proposta una lettura del gioco del *kottabos* in connessione col tuffo oltremondano, per analogia tra il volo della goccia di vino, che dalla coppa si dirige verso l'asta colpendo il piattino che piomberà sul *manes*, e la scena del trampolino, col volo dell'uomo verso il mare<sup>483</sup>.

Riprendendo le fila del discorso, l'autore che ci descrive in maniera più completa il gioco è senz'altro Ateneo. È paradossale quindi che noi conosciamo le caratteristiche di un gioco del tardo arcaismo greco attraverso un testo, i *Deipnosophisti*, che si colloca con probabilità negli anni del regno di Marco Aurelio<sup>484</sup>. Quella di Ateneo rimane quindi una ricerca da erudito, e le notizie che riporta sono da registrare con una certa cautela. Più volte notiamo poi un'evidente confusione nella descrizione delle procedure di gioco.

Oltre al primo tipo, l'unico che sembra interessare ai ceramografi (questo aspetto iconografico verrà meglio analizzato dopo), quello cioè in cui bisognava colpire il piattino posto in cima all'asta, ve ne era un altro, detto *kottabos en lekane*<sup>485</sup>. In pratica ciò che cambiava era il bersaglio, e non il modo di giocare; si dovevano colpire, infatti, delle piccole coppe che galleggiavano in un grande recipiente (*lekane*, da cui il nome del gioco), cercando di affondarle:

*Fissato il premio del cottabo secondo le norme simposiali, getta il vino sulle scodelline galleggianti. A chi ne affonda di più da questo premio della buona sorte*

---

<sup>480</sup> Decisamente "etrusca" la scena in cui i due recumbenti, adagiati nello stesso letto, si guardano reciprocamente e in cui uno di loro, quello di destra, poggia la mano sulla capo del compagno. Un modo enfaticizzato che ricorre con frequenza nelle tombe dipinte in Etruria, ad esempio nel timpano della Tomba della Caccia e della Pesca o nella Tomba dei Vasi Dipinti, dove i personaggi su *kline*, in questo caso di sesso opposto, guardandosi, si scambiano gesti d'amore (si cfr. per una lettura dei gesti nelle raffigurazioni tombali etrusche D'AGOSTINO 1999, pp. 21 e ss.).

<sup>481</sup> Su questa ipotesi si veda GRECO 1982.

<sup>482</sup> D'AGOSTINO 1982.

<sup>483</sup> CERCHIAI 1987, pp. 114-115.

<sup>484</sup> Sul problema della cronologia dei *Deipnosophisti* si veda ZECCHINI 1989, pp. 10-24.

<sup>485</sup> Il terzo tipo, e ultimo, non sembra essere attestato da nessuna testimonianza iconografica. Risulta inoltre poco chiaro l'effettivo svolgimento del gioco il cui punto focale, questa volta, doveva essere un bilancia (*Svetonio, Peripaidion*, V).



fosse riferito soltanto all'etera di turno presente al simposio o se rimandasse ad una donna assente. Nel primo caso il tiratore giocherebbe per delle etere, pronunciando ad alta voce il nome della preferita. Nel secondo caso d'altronde, malgrado le proprie capacità, credo che il risultato della giocata andrebbe per forza ad assumere una forma oracolare; il suono del piatto che si infrange sostituisce in pratica la risposta del dio. Le speranze si concentrano sulla buona riuscita di un rapporto, in modo molto simile a chi, come si cita spesso<sup>491</sup>, sfogli i petali di una margherita, citando il famoso "m'ama, non m'ama".

Da un certo punto di vista il *kottabos* sostituisce il brindisi, già ampiamente diffuso come pratica conviviale<sup>492</sup>. Sappiamo che, durante il simposio, la citazione di qualcuno presente può



**Figura 13** (da CVA, Italia 30, Firenze Museo Archeologico Nazionale, tav 88.3)

trasformarsi in una specie di attività ludica, poiché chi viene nominato, essendo chiamato dal compagno, è costretto a bere la propria coppa di un fiato. Quest'ultimo può a sua volta continuare la catena, costringendo un altro simposiasta a bere. L'attimo in cui facendo volteggiare la coppa ci si apprestava al lancio è quello più adatto per un brindisi e questa caratteristica ci viene continuamente mostrata dalle immagini. Alle numerose raffigurazioni i pittori, quasi come un moderno fumetto, hanno voluto associare delle iscrizioni, che con la loro monotonia ci testimoniano un'usanza ampiamente diffusa e intimamente associata al *kottabos*. In una coppa di Apollodoros (fig. 13<sup>493</sup>) un giovane si rivolge allo spettatore e lancia un brindisi, *ho país kalòs*, che "sembra sprizzare dalla coppa e seguire la traiettoria del vino"<sup>494</sup>, un'invocazione generica alla bellezza di un immaginario giovane o una sorta di interazione con il fruitore.

<sup>491</sup>CAMPAGNER 2002, p. 118.

<sup>492</sup> Di estremo interesse il noto ultimo brindisi di Teramene che, sul punto di morire, gettò le ultime gocce della cicuta come giocando al *kottabos* e pronunciò un ironico quanto maledicente brindisi a Crizia: "alla salute del bel Crizia" (Senofonte, *Elleniche*, 2.3.56).

<sup>493</sup> Firenze, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 248, proveniente da Orvieto, attribuita ad Apollodoros, intorno al 500 a.C.: CVA, Italia 30, Firenze Museo Archeologico Nazionale, tav 88.3, p. 8.

<sup>494</sup> LISSARRAGUE 1989, p. 101.

Numerose sono le invocazioni ad uno specifico personaggio e l'inizio formulare *toi*, seguito dal nome dell'amato (Leagros, nello *psykter* di Euphronios già citato), ricorre costantemente a specificare il carattere erotico di dedica amorosa<sup>495</sup>.

Un approccio che possa offrire nuove informazioni da aggiungere alle molte conoscenze acquisite, e che qui tenteremo di utilizzare, si basa sulla raccolta di tutte le immagini di *kottabos* nella ceramica attica. In questo modo, attraverso un ragionamento diacronico, si possono mettere in evidenza problematiche che con un dato parziale difficilmente potrebbero insorgere.

Il gioco è praticamente assente nelle figure nere, anche se le prime attestazione nelle figure rosse, intorno al 520 a.C., si collocano in un periodo in cui la produzione a figure nere è ancora molto importante. L'unico pittore, per quanto ne possa conoscere, a rappresentare il gioco anche nelle figure nere sembra essere il Pittore di Golvol. Ci rimangono, infatti, tre monumentali crateri a volute con decorazione solo sul collo, che intrecciano il tema del simposio a quello guerriero o mitologico con le imprese di Eracle.

Come spiegare questa assenza così importante se paragonata poi alla grande percentuale di vasi a figure rosse? Io credo che una spiegazione vi possa essere, ma si tratterebbe di una soluzione che andrebbe a colpire il generale utilizzo di un tipo di tecnica rispetto ad un'altra.

Lo sguardo d'insieme alla produzione ceramica a figure nere con soggetto simposiale, successiva alla creazione delle figure rosse, dà l'impressione di indirizzarsi verso soggetti mitologici o cultuali, tralasciando le scene "reali" che caratterizzano, invece, i simposi della tecnica più moderna. Ancora il Pittore di Michigan, intorno al 530-520 a.C., dipinge *komoi* e simposi pieni di vitalità seppure dall'aspetto un po' standardizzato. La tipicità dei personaggi si riallaccia ad una tradizione più antica, i recumbenti sono tutti uomini maturi, con un'elegante e lunga barba ad incorniciare il viso, mancano i giovani e le donne sono tutte rigorosamente vestite (si cfr. ad esempio il poco più tardo *psykter* di Euphronios con le etere completamente nude).

Successivamente, raramente nelle figure nere ritroviamo scene vivaci o particolareggiate, la produzione sembra indirizzarsi e specializzarsi verso banchetti divini (per la quasi totalità dionisiaci) o eroici, o, con una certa consuetudine, entrambi<sup>496</sup>.

Si tende quindi a settorializzare le figure nere e a rendere i vasi così decorati il normale supporto di immagini di un mondo oltre. Le figure rosse rimangono il canale privilegiato attraverso cui mostrare gli eccessi dei festini, le orgie, le danze, i bagordi del *komos*. Le immagini dionisiache si

---

<sup>495</sup> CSAPO – MILLER 1991.

<sup>496</sup> Poche le eccezioni, ad esempio una *kylix* del Pittore di Teseo del 500 a.C. circa (Taranto Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 6515, da Cagliari) con un simposio allietato da giovinetti coppieri e da musicisti. Il Pittore di Teseo normalmente ama rappresentare Eracle a banchetto, su dodici vasi raccolti con scene di simposio l'eroe è protagonista in otto, in altri due è associato al tema del simposio.



trovano ovviamente anche qui, e si affiancano a quelle parallele a figure nere, aggiungendo novità iconografiche e stilistiche a schemi che mantengono spesso un carattere standard. Si pensi ad esempio alla già citata produzione del Pittore di Haimon<sup>497</sup>, che è quasi totalmente dedicata al motivo del banchetto di Dioniso, che, seppure spesso non perfettamente riconoscibile, può essere individuato attraverso le immagini complementari di menadi sui muli o satiri.

Sono del tutto assenti nelle figure nere temi come la sessualità, che le immagini legano sempre al mondo del simposio. L'erotismo è il soggetto che con esplicite raffigurazioni caratterizza già l'opera di pionieri come Oltos, un artigiano che disegna spesso nei tondi interni delle coppe etere nude, o in atteggiamenti decisamente spinti, come nella figura 5. Quando però lo stesso usa le figure nere preferisce ricorrere a temi differenti, come nella *kylix* bilingue a lui attribuita che presenta un satiro corrente con il corno patorio (o con una falce in una parodia del mito di Perseo?)<sup>498</sup>.

Se le scene di sesso inizialmente caratterizzano vasi come le anfore tirreniche prima e le neck anfore dopo, vi è un passaggio di testimone intorno al 520 a.C. quando le immagini di simposio sono ancora molto diffuse nelle figure nere ma mai orientate verso l'erotismo.

Proprio questo processo giustifica la presenza del *kottabos* nei soli tre crateri del Gruppo di Golvol, tre esempi di un'unica bottega che si affiancano alla diffusissima produzione delle figure rosse<sup>499</sup>.

In totale le scene di *kottabos* nella ceramica attica raccolte sono 216: 3, come detto, a figure nere e 213 a figure rosse. La raccolta, creata autonomamente, è stata supportata dal necessario utilizzo dell'Archivio Beazley, a completamento di una ricerca principalmente bibliografica estesa alle immagini di simposio in generale. Se sotto la voce *kottabos* del sito inglese risultano 218 esemplari è da attribuire all'incertezza nel riconoscimento di alcuni frammenti che ho preferito non inserire<sup>500</sup>. Ovviamente non vi è nessuna pretesa di completezza, dato che molti vasi possono essere sfuggiti e altri ancora non hanno avuto l'onore di essere pubblicati, ma la mole rimane comunque importante e particolarmente invitante a conclusioni di carattere statistico.

---

<sup>497</sup> Nel database arriva all'elevato numero di 158 esemplari.

<sup>498</sup> Paris, Musée du Louvre, Camp0460, altre volte ritroviamo Dioniso o Poseidone, in una posizione molto simile a quella del satiro, mai però un'etera o un giovane nudo così frequenti nella produzione a figure rosse (per i tondi a figure nere con Poseidone e Dioniso: BRUHN 1968, figg. 12 e 13).

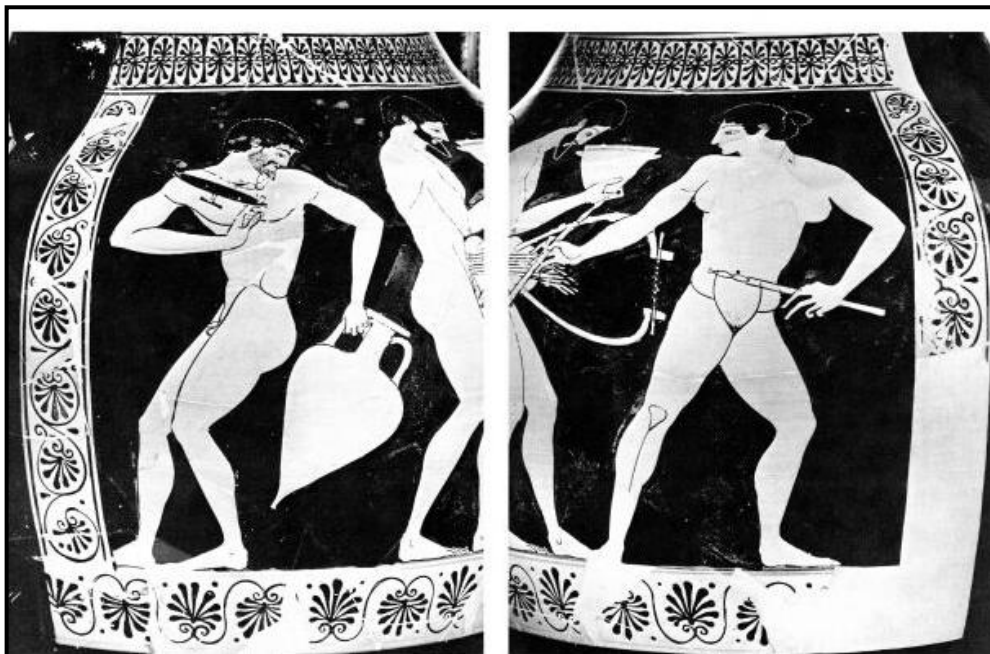
<sup>499</sup> Il Beazley on-line riporta anche una *kylix* a figure nere di Phintias (nr. 340201) che presenterebbe nel tondo un giovane recumbente che gioca a *kottabos*, non ho reperito la figura e non è improbabile che, malgrado l'annotazione della scheda, il vaso sia piuttosto a figure rosse.

<sup>500</sup> Tra i 218 vasi catalogati nell'Archivio Beazley molti sono stati scartati poiché il termine *kottabos stand* veniva riferito, piuttosto che ad aste di *cottabo*, a candelabri. Altri vasi, trovati in pubblicazioni recenti, non erano invece presenti nel sito.

La cronologia generale va dal 520 a.C., quando si collocano da una parte i vasi di Euphronios, Epiktetos, Oltos e Phintias e dall'altra, forse un po' più tardi, quelli del Gruppo di Golvol fino ai primi decenni del IV secolo, epoca contraddistinta dai grandi crateri con scene di simposio decorati, tra gli altri, dal Pittore del Louvre G521 o dal Black Thyrs Painter.

In pratica il periodo di tempo in cui ritroviamo la rappresentazione del *kottabos* coincide perfettamente con l'arco cronologico in cui vengono prodotte le figure rosse in Attica. Questo è importante perché ci testimonia che la fine della rappresentazione del gioco non corrisponde alla fine di tale pratica ad Atene, ma si lega alla più ampia problematica della fine della produzione di ceramica figurata. Non per caso, così come in generale tutta la tradizione ceramografica, così anche la rappresentazione del *kottabos* trova una sua continuità in Italia, dove mantiene la stessa importante presenza all'interno dei soggetti scelti dagli artisti. In Magna Grecia, come già sottolineato, si predilige però evidenziare l'aspetto culturale e il gioco diventa quasi un rito che si intreccia con le avventure di Dioniso, i satiri si fanno spesso portatori dell'asta e le menadi possono aiutare il dio appoggiando il piattello più piccolo all'estremità del *rabdos*.

Purtroppo non si può delineare con esattezza la storia del gioco poiché uno iato di alcuni secoli



**Figura 14** (da CVA Germania 46, Wuzburg, Martin von Wagner Museum, Tav. 8.1-2)

separa le testimonianze di Aristofane, Platone Comico e Antifane, da quelle di Ateneo, Polluce, Svetonio e vari scoliasti. È chiaro però che in epoca romana imperiale non esistesse più il *kottabos*, se non attraverso le testimonianze di

autori più antichi che i dotti del tempo cercarono di comprendere per ricostruire le modalità attraverso le quali tale gioco poteva svolgersi.

Dal punto di vista iconografico i pittori non sono interessati allo svolgimento effettivo del gioco e questo fa sì che manchi quasi sempre l'asta e che il lancio non abbia un preciso obiettivo verso cui indirizzarsi. La continua presenza del *kottabos* nelle immagini (praticamente 1 su 8 nell'intero corpus di immagini del simposio) sembra voglia evidenziare soltanto la possibilità effettiva del personaggio rappresentato di poter partecipare a quello che rimane comunque un gioco di casta, chiuso cioè a chi non ricopriva un certo ruolo sociale nell'ambito della vita civile ateniese e a chi non poteva per questo partecipare con i propri compagni alle riunioni simposiali. Interessante quindi osservare un'anfora del Pittore di Kleophrades (fig. 14)<sup>501</sup> che rappresenta un *komos* molto dettagliato che non trascurava nessuna particolare caratteristica di questo estatico momento della vita sociale. Vi è la musica, rappresentata sia dallo strumento a corda che da quello a fiato, il vino con i vasi portatori (addirittura un'anfora che notoriamente trasporta il vino non miscelato) e la sessualità, l'ultimo personaggio a destra è un'etera completamente nuda. Ciò che colpisce è l'atteggiamento del primo uomo, che è immortalato nel gesto del *kottabos*. Ma non solo non si trova all'interno del simposio, anche lo sguardo sembra non essere per niente quello di chi sta cercando di centrare un bersaglio. La posizione della mano serve quindi soltanto a richiamare un universo elitario che è poi lo stesso di chi utilizzava questa tipologia di vasi e poteva dunque mostrare le immagini e farsi portavoce dei messaggi che le stesse veicolavano. Una simile iconografia si trova precocemente in Etruria, e mi riferisco ad esempio alla Tomba Cardarelli di Tarquinia, in cui un uomo stante, accompagnato da un giovane coppiere, è immortalato nella tipica posizione del lancio della goccia. Anche in Etruria sottolineare le caratteristiche del gioco diventa superfluo, soprattutto in un tipo di società decisamente attenta alla manifestazione del potere, un potere che si esprime e si mostra anche attraverso pratiche ludiche, nella accezione in cui queste ultime siano appannaggio di una parte ristretta della comunità sociale.

Non molto presente è comunque il *kottabos* come soggetto delle tombe dipinte, almeno una volta il tema risulta essere svolto con maggiore attenzione ai particolari del gioco, come si può vedere nel fregio della tomba detta Querciola o Tomba della Caccia al Cinghiale sempre a Tarquinia, dove uno dei simposiasti gioca indirizzandosi proprio verso l'asta<sup>502</sup>. Altre volte invece sembra esserci solo quest'ultima trasportata da un giovinetto (Tomba della Caccia e della Pesca?).

Quello che colpisce è l'alta datazione di queste pitture, soprattutto la tomba Cardarelli si situa ancora alla fine del VI secolo a.C., pochi anni dopo la diffusione del motivo nelle raffigurazioni

---

<sup>501</sup> Wuzburg, Martin von Wagner Museum, numero inv. Ha120, da Vulci, attribuita al pittore di Kleophrades, intorno al 500 a.C.: CVA Germania 46, Wuzburg, Martin von Wagner Museum, Tav. 8.1-2.

<sup>502</sup> Si cfr. DE MARINIS 1961, p. 55.

attiche. Un fatto che denota un'evidente permeabilità verso i nuovi usi ellenici che si stavano appena diffondendo nella stessa Grecia. Ma il *kottabos* non possiede la stessa fortuna che ha invece nella ceramica attica<sup>503</sup>, e non possiamo contare altri esempi rispetto a quelli già citati<sup>504</sup>.

Risulta maggiormente attestata, invece, la presenza dell'oggetto come corredo tombale, e sono



**Figura 15**

diverse le aste ritrovate nelle necropoli etrusche. Ciò sottolinea, come si poteva intuire già dal fatto che le immagini citate siano tutte pitture parietali di tombe, un marcato carattere funerario, cosa che arricchisce le problematiche già di per sé abbondanti. D'altronde si era già vista la Tomba del Tuffatore, per cui non sono mancate ipotesi tendenti a riconoscere una simbologia

escatologica di cui si farebbe portatore (tramite associazione di idee) il gioco stesso. È interessante notare come l'iconografia rappresentante il giocatore stante o danzante all'interno di un *komos*, descritta precedentemente, che è prettamente arcaica, trovi un esempio tardo in un cratere attribuito al Nostell Painter<sup>505</sup>. Siamo intorno al 380 a.C (fig. 15), la rappresentazione è del tutto singolare, dentro uno spazio esterno, indicato da un alberello, quattro uomini ascoltano la musica di una giovane flautista seminuda. L'atmosfera ha una parvenza di solennità, se confrontata soprattutto alle più diffuse rappresentazioni di *komoi*. Il secondo personaggio da sinistra, rappresentato in una posizione che ricorda quella dei sacrificanti, inaspettatamente fa il gesto del *kottabos*, rivolgendo la coppa verso il basso. Ancora non vi è niente del gioco, che risulterebbe impossibile da praticare in un simile contesto, ma non è superfluo sottolineare questa scelta iconografica che acquisisce un significato particolare di appartenenza sociale. In altre opere lontane nello spazio, ma non molto distanti cronologicamente, ritroviamo situazioni

<sup>503</sup> Nella Tomba dei Giocolieri e in quella della Scimmia si ritrova una medesima raffigurazione che consiste in una donna che danza con in testa un *thymiaterion* affrontata da un giovane con degli oggetti discoidali in mano (nella Tomba della Scimmia questi oggetti non sono più visibili). È stato ipotizzato che la scena rappresenti un tipo particolare di *kottabos*, la ragazza sarebbe quindi un bersaglio mobile e il *thymaterion* andrebbe a prendere il posto che in genere è del *manes*. L'ipotesi è avvalorata dal fatto che la danzatrice si trovi sopra una base (Tomba della Scimmia), cosa che faciliterebbe la visuale del bersaglio al lanciatore (sull'argomento D'AGOSTINO 1989. pp. 41-50).

<sup>504</sup> Sembra un *kottabos* quello presente nella tomba 808, ma d'altronde lo stato di conversazione non ne assicura l'identificazione.

<sup>505</sup> Londra, Mercato d'arte: Beazley, ARV, 1422.3.



**Figura 16** (da SECHAN 1930, fig. 34)

simili in cui il senso della scena sembrerebbe escludere la possibilità di ritrovare il *kottabos*, ma dove con sorpresa si riscontra la presenza del gioco.

Così in una cista di Preneste, con una scena d'esegesi abbastanza ardua, si nota all'estrema sinistra un giovane satiro (è inciso il nome SILANUS) che tenta di afferrare una menade nuda, il braccio destro si distende e, senza un apparente preciso motivo, con la mano ruota una coppa come stesse giocando al *kottabos*<sup>506</sup>.

Ancora più tardi troviamo un bassorilievo ellenistico della collezione Albani (fig. 16)<sup>507</sup>. Vi sono due personaggi, un satiro e una menade, completamente assorti nell'ebbrezza dionisiaca e intenti a danzare vivacemente. Il satiro tiene nella mano sinistra, senza una particolare correlazione con la scena, una coppa con le dita a granchio, come dovesse giocare al *kottabos*.

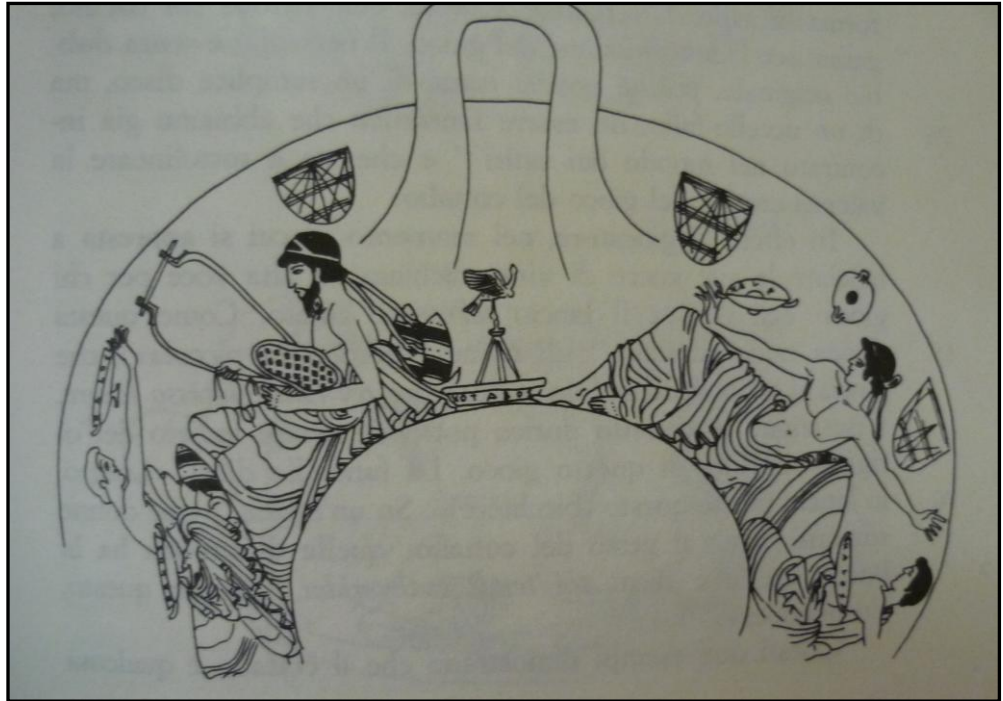
Ritornando alla ceramica attica, le rappresentazioni delle aste dovrebbero essere 12 in tutto, ma di queste considererei sicure solo la metà visto lo stato frammentario di molte immagini. Si tratta quindi del 5% del totale, se consideriamo il numero complessivo e quindi anche quelle raffigurazioni poco sicure. Una così bassa percentuale non si spiega con motivi di composizione, perché risulta invece molto attestato il grande candelabro ad asta che presenta una struttura molto simile al *rabdos* del *kottabos* e sarebbe stato, volendo, facilmente sostituito da quest'ultimo.

Ai pittori bastava dunque accennare soltanto al gioco, restava poi al fruitore, cosciente di cosa stesse dietro questo particolare gesto, interpretare la scena. Spesso, poi, il bastone del simposiasta viene poggiato all'estremità del letto, casualmente (o volutamente?) la forma di questo oggetto richiama quella del *kottabos*, essendo costituito da un'asta che termina in un elemento orizzontale più largo. In vasi frammentari, dove il bastone è conservato solo parzialmente, può sorgere il dubbio sulla reale natura dell'elemento.

<sup>506</sup> Si tratta di una cista conservata alla Pierpont Morgan Gallery di New York. Si veda BORDENACHE BATTAGLIA 1979, n. 45, che nella esegesi del soggetto (p. 149) non accenna minimamente al gioco del *kottabos*, e descrivendo il nostro satiro scrive, confrontando il soggetto con un'altra cista di Villa Giulia, "Silanus che insegue la fanciulla si ripete identico nel fregio di Villa Giulia, anche con il singolare dettaglio delle mani assurdamamente rovesciate all'infuori".

<sup>507</sup> EMMANUEL 1895, fig. 427; REINACH 1912, III, p. 144, n. 3; SECHAN 1930, fig. 34.

Un'altra immagine è invece eccezionale e si discosta dalla tendenza fino ad ora esaminata. Si tratta di una *kylix* di Apollodoros (fig. 17)<sup>508</sup> che ha sotto l'ansa l'unica rappresentazione certa della seconda tipologia del gioco, quella che aveva come scopo l'affondare delle coppette galleggianti dentro un bacile pieno d'acqua. Nel disegno notiamo una vasca che presenta una piccola struttura a tre piedi su cui è poggiato, si immagina in bilico, un animale fantastico, un uccello fallo. In realtà si tratta di un modo differente di giocare, poiché il bersaglio non erano le cupolette ma l'animale stesso, questo



**Figura 17** (Da LISSARRAGUE 1989, fig. 68)

potrebbe però, una volta colpito, precipitare e affondare i piccoli vasi. Che sia un *kottabos* Apollodoros l'ha voluto sottolineare, forse conscio dell'unicità della sua opera, attraverso l'iscrizione che sta sull'esterno del bacino stesso: KOTTABOS, appunto<sup>509</sup>. Si nota anche come i due giocatori si indirizzino questa volta proprio verso l'oggetto-bersaglio, soprattutto quello all'estrema sinistra si volta per poter anche lui tentare di colpire la statuetta, nelle loro coppe un'iscrizione, una generica invocazione alla bellezza.

Un'altra particolarità che questo vaso sembra confermare, ma che è già intuibile dai versi di Platone Comico riportati più sopra, è che il gioco del *kottabos* non debba essere (almeno non sempre) un gioco d'abilità per singoli, ma una competizione tra più giocatori. È intuibile che ogni partecipante lanciasse a turno la propria goccia, o tutti insieme in un unico momento cercassero di colpire il bersaglio, di certo chi fosse riuscito per primo a far precipitare il *planstix* avrebbe vinto il premio messo in palio.

<sup>508</sup> Collezione Privata, si cfr: LISSARRAGUE 1989, nota 28.

<sup>509</sup> Si cfr. LISSARRAGUE 1989, pp. 96- 97.

Questo spiegherebbe anche il fatto che nei vasi molte volte si ritrovano una moltitudine di giocatori, a volte fino a 9, come in una *kylix* conservata a Londra<sup>510</sup>. Nel testo citato precedentemente

l'antagonista è una donna, che si contrappone ad Eracle giocando nell'attesa che il pranzo venga portato. Quindi lo spazio del *kottabos* si estende anche a momenti non



strettamente pertinenti al **Figura 18** (cva Germany 20, Munchen, Antikensammlugen tav 222.1) simposio, ma legati ad una fase anteriore, precedente addirittura al banchetto.

Ovviamente i ceramografi non si lasciarono sfuggire la possibilità di raffigurare le donne intente



**Figura 19** (da CVA, Germany 22, Berlin Antiquarium, tav. 146.3)

nel gioco, ma si tratta di una parte molto limitata del numero totale. Soltanto dodici vasi hanno questo soggetto<sup>511</sup>, mentre un altro presenta solo l'asta del *kottabos* con, a fianco, una danzatrice di pirrica.

In tre esempi, cronologicamente simili, il vaso utilizzato dalle donne per giocare è lo *skyphos*, lo ritroviamo nel famoso *psykter* di Euphronios, in una altrettanto conosciuta idria di Phintias (fig. 18), con due donne nella decorazione della spalla, e in una *kylix* di Onesimos (quest'ultima caratterizzata da uno *skyphos* di dimensioni

<sup>510</sup> London, British Museum, numero inv. 1836.2-24.212, attribuita al Pittore della Gigantomachia di Parigi, da Vulci: Beazley, *ARV*, 421.78.

<sup>511</sup> Da evidenziare la presenza di una coppa corinzia, databile alla fine del V secolo a.C., con una donna che gioca al cottabo mirando verso un'anatra posizionata sopra una piccola fontana (SPARKES 1960, fig. 10). Questa raffigurazione sembra mostrare come le possibilità di gioco fossero svariate, che in fondo le caratteristiche fondamentali del gioco erano un bersaglio e un oggetto da lanciare (si veda ad es. la nota 519 con la spiegazione del fregio della Tomba dei Giocolieri) il resto, poi, dipendeva dalla fantasia del giocatore.

enormi).<sup>512</sup> Lo *skyphos* è un vaso che si lega al mondo femminile e a quello dei *paides*, e non stupisce quindi trovarlo in questa occasione in mano a delle donne<sup>513</sup>. Si tratta di Etere, rappresentate, nella quasi totalità dei casi, completamente nude. È facile immaginare che la posta del gioco fosse una prestazione sessuale, e proprio verso un premio di questo tipo si indirizza Eracle in Platone Comico quando propone di giocarsi dei baci.

In un solo ed emblematico caso (fig. 19)<sup>514</sup>, invece, la donna è completamente vestita e, per complicare ancora di più la situazione, rappresentata seduta su di una seggiola mentre tenta di colpire il piattello. Questa raffigurazione, che si differenzia da tutte le altre di *kottabos*, non trova confronti neanche nelle generali immagini del simposio ed è di difficile interpretazione. Non sembrerebbe neanche un'immagine legata al convivio, se non fosse per la presenza del giovane inserviente nudo provvisto di ramaiolo e per le corone sul capo indossate da entrambi i personaggi. Si tratta dell'ultimo esempio, da un punto di vista cronologico, in cui una donna gioca al *kottabos*, ci situiamo intorno al 430 a.C.

D'altronde il gioco è prettamente maschile, e le donne sembrerebbero essere spesso partecipi solo nella misura in cui diventano il premio per il vincitore. La posizione seduta, insieme al tipo di vestiario indossato, sottolinea lo status sociale della giocatrice, che sembra essere lontana dall'erotico e vivace mondo delle etere. Che la posizione normale sia quella distesa lo sottolineano anche i versi di Dioniso Calco (che operò nello stesso periodo in cui fu prodotto il vaso sopra descritto), che nel creare un gioco di richiami tra il simposio e la palestra, descrivendo il *kottabos*, *specifica* che il bersaglio deve essere misurato proprio dal letto (*kata/ kli/nhn*, fr. 2, 3-4 Gent.-Pr)<sup>515</sup>.

Soffermandoci ancora sul tipo di vaso usato per il gioco, si può affermare che, eccetto gli esempi sopra citati in cui le donne usano lo *skyphos*,



**Figura 20** (da Archivio Beazley on-line, vaso numero 200211)

<sup>512</sup> S. Pietroburgo, Hermitage, numero inv. 644, intorno al 520-510 a.C., da Cerveteri, Beazley, ARV, addenda, n. 153. Monaco, Antikensammlung, numero inv. 2421, intorno al 510 a.C., da Candelori: Beazley, ARV, 33.7, 1620.

<sup>513</sup> Si cfr: BATINO 2002, 235 e ss; Malibu, Paul Getty Museum, numero inv. 82.ae.14, 510-500 a.C.

<sup>514</sup> Berlin, Antiquarium, F2416, attribuita al Pittore della Phiale, da Tarquinia: CVA, Germany 22, Berlin Antiquarium, tav. 146.3. Sparkes, che cita abbastanza brevemente il vaso, interpreta il personaggio come un uomo (SPARKES 1960, p. 205).

<sup>515</sup> Per questa elegia di Dionisio Calco si veda: ANGELI BERNARDINI 1990.



l'unico vaso adatto al gioco (e per questo rappresentato nella totalità delle immagini) sia la *kylix*. Nell'analizzare questo aspetto specifico un particolare salta agli occhi, sovente i giocatori tengono nell'altra mano un secondo vaso, spesso uno *skyphos*, altrettanto frequentemente una *kylix*, rare volte il *rhyton*, quasi sempre questi sono dipinti completamente in nero<sup>516</sup>.

È un aspetto che si manifesta fino al 430 circa, dopo di che non lo si ritrova più. Da un punto di vista statistico siamo di fronte ad una caratteristica così presente da potersi considerare fondamentale. Se fino al 430 a.C. sono stati catalogati 150 vasi, tra di essi 70 non possono darci maggiori notizie, molte volte perché frammentari o altre perché non è stato possibile reperire le immagini, altre volte ancora perché il personaggio è rappresentato di spalle rendendo impossibile accertare se avesse un altro vaso nella mano. Rimangono quindi 80 immagini complete, più della metà di esse, esattamente 46, presentano il particolare dei due vasi.

Che significato può avere ciò? Si tratta di un motivo puramente decorativo? Il problema è che quando il simposiasta non gioca al *kottabos* difficilmente tiene due vasi contemporaneamente. Potremmo forse pensare che ci si riferisse ad un secondo lancio tenuto pronto per l'uso, ma il fatto che spesso il vaso sia uno *skyphos* potrebbe escludere questa ipotesi, dato che, lo si è visto, questo non viene mai utilizzato nel gioco se non dalle donne. Sembra invece, certe volte, che vi sia una precisa volontà del ceramografo di disegnare vasi, moltiplicati all'impossibile all'interno di un unico simposio. Talvolta una serie completa di questi oggetti da simposio viene



**Figura 21**

rappresentata in silhouette all'interno di un fregio. Si tratta invero di un elemento decorativo caricò però di simbologia, di segni facilmente decifrabili dall'aristocrazia e la cui valenza rimane intatta quando gli stessi trovano diffusione in terra etrusca, dove il rapporto tra simposio e aristocrazia è probabilmente ancora più pregnante che in Grecia stessa.

In un vaso conservato al Vaticano<sup>517</sup> un giovane gioca al *kottabos*,

<sup>516</sup> In un cratere databile nel terzo quarto del V secolo a.C., lo stesso motivo subisce una variazione e il personaggio giocatore di *kottabos* tiene in mano quello che sembra essere un uovo dipinto in nero: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 116116, attribuito al Pittore di Londra E488: BEAZLEY, *ARV*, 1120.1.

<sup>517</sup> *Kylix* conservata al Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, numero inv. 16579, attribuita al Pittore di Pythokles, proveniente da Cerveteri: BEAZLEY, *ARV*, 63.

eccezionalmente non con una coppa ma con un più capiente *cup-skyphos*, attestato unicamente in questa scena. Anche lui ha un secondo vaso nella mano sinistra, si tratta di un'*oinochoe* dentro cui il simposiasta sta orinando. Anche in questo caso la lettura della scena si carica di segni e simbologie che si possono cogliere in maniera evidente. Il *kottabos* è quanto mai irrealistico, dato che il giocatore sta contemporaneamente espletando in un piccolo vaso. Riallacciandoci dunque alla tradizione aristofanea, che vedeva nel gioco una delle cause della sregolatezza dei giovani Ateniesi, portati nell'agone a bere un gran numero di coppe, vediamo come non solo il legame del personaggio con l'eccessivo consumo di vino lo trasporta fuori dalle norme sociali del convivio ma anche la stessa posizione in cui è rappresentato non ne fa un buon cittadino. Le gambe tenute larghe, il sesso in mostra, sono prerogative dei satiri quando solgono masturbarsi o defecare nelle immagini dei vasi. In questo quadro si iscrive il *kottabos*, che diventa la causa diretta di un modo eccessivo e non civile di comportarsi, a cui si associa forse nel nostro caso l'effetto della musica suonata dal giovane flautista-simposiasta disteso nello stesso letto, le cui guance si gonfiano in maniera eccessiva nella ricerca di una esecuzione vivace. Davvero il *kottabos* sembra un piacere irrinunciabile per i giovani Ateniesi, una maniera di divertirsi che si situa emblematicamente tra i piaceri elencati dal Discorso Ingiusto nelle *Nuvole*<sup>518</sup>.

Riportiamo un ultimo esempio (fig. 21), sempre di epoca arcaica, in cui però non è un vaso ad essere tenuto durante il *kottabos*<sup>519</sup>. Il solito simposiasta giovane, gioca poggiato su di un cuscino che sembra un otre. Rispetto al vaso precedente l'atmosfera è più pacata e l'eleganza del giovane è sottolineata dalla fascia che ne incorona la testa. L'aspetto interessante di questa raffigurazione è la presenza del *barbyton* nella mano sinistra, che se da una parte ne evidenzia ancora di più la raffinatezza, dall'altra, ancora una volta, trascina la scena fuori dalla realtà.

Soltanto due volte invece il *kottabos* si lega al mondo di Dioniso in modo diretto<sup>520</sup>. Il primo vaso è uno *stamnos* del Pittore dell'Anfora di Copenhagen<sup>521</sup>, che possiamo datare intorno al 470 a.C.: Il dio è disteso, gli fa da compagno un uomo che potrebbe essere Efesto, ma anche Eracle, un satiro coppiere porta un'*oinochoe*. L'altro vaso<sup>522</sup> è molto più tardo ed è databile alla fine del

<sup>518</sup> Aristofane, *Nuvole*, 1073.

<sup>519</sup> *Kylix* conservata al Manchester City Art Gallery Museum, numero inv. aa24, attribuita al Pittore di Elpinikos, da Vulci, 510-500 a.C.: Beazley, ARV, 119.2. Un secondo vaso, molto interessante, rappresenta un simposio di menadi. Una di esse si volta e ruota la coppa con la mano destra, la frammentarietà della scena non indica se vi fosse presente un'asta verso cui indirizzarsi (Malibu, Paul Getty Museum, numero inv. 76.ae.104a, attribuita al Pittore di Mannheim, databile intorno al 440 a.C.: BEAZLEY ARV, 1065.3).

<sup>520</sup> Una scarabeo decorato a rilievo e databile intorno ai primi decenni del V secolo a.C., ha come soggetto un centauro intento nel gioco del *kottabos*. Probabilmente si tratta di Pholos, figura legata strettamente al mondo del vino e alle regole del bere comune (E. ZWIERLEIN-DIEHL 2000).

<sup>521</sup> Paris, Musée du Louvre, numero inv. S1269: CVA, Francia 2, Paris, Musée du Louvre, tav. III Ic, 12.3, p. 1.

<sup>522</sup> Cratere a calica, Agrigento, Museo Archeologico Regionale, numero inv. 1501 (ex coll. Giudice), da Gela, attribuito al Gruppo di Lugano: PANVINI 2003, p. 405.

V secolo a.C.. Anche qui ritroviamo Efesto e un piccolo satirello, tipo adesso molto diffuso nella ceramica, che fa da coppiere. Altri satiri e menadi completano la scena.

La differenza cronologica dei due vasi impone un'interpretazione diversa del soggetto. Lo *stamnos* rappresenta l'unica rappresentazione del gioco in cui protagonista non è un uomo ma un dio. Il pittore ha forse voluto creare un'immagine che giocasse, appunto, sulla duplicità del reale e del non-reale, facendo partecipare Dionisio, dio intimamente legato alla pratica del simposio, ad un gioco considerato decisamente umano. L'ambiguità si riscontra anche nella dedica che Dioniso pronuncia durante il lancio "è per te Lykos", in una maniera identica a quella dei disinibiti simposiasti che cercavano di raggiungere, grazie all'ausilio del ludo, un amore più o meno lontano<sup>523</sup>.

Diverse considerazioni per il cratere che la collocazione temporale lega alla nuova corrente che nella ceramica italiota aveva portato il gioco verso la sfera divina dionisiaca, relegando alla marginalità le raffigurazioni di simposi terreni. Unico esempio attico, quindi, di una tendenza che sembra essere nata sotto impulsi italici ed avere trovato diffusione solamente nei vasi figurati della Magna Grecia. Interessante da questo punto di vista notare che il vaso sia stato destinato proprio al mercato occidentale, essendo stato ritrovato in una necropoli di Gela. Non è però Dioniso a giocare ma Efesto, disteso sullo stesso letto del figlio di Semele, la sua coppa è vista di tre-quarti, in un modo che rende possibile la visione dell'interno del vaso, si tratta dell'iconografia più comune attestata nel quarto venticinquennio del secolo.

---

<sup>523</sup> Si cfr: LISSARRAGUE 1989, p. 100.

# EROTISMO E SIMPOSIO



### 3. EROTISMO E SIMPOSIO: LA SESSUALITÀ COME INTRATTENIMENTO

*O PADON KALLISTE*: è questo il canto che, sotto forma di iscrizione, esce dalla bocca semichiusa dell'uomo barbuto disteso nella figura 1. Il suo verso rievoca scenari omoerotici che rimandano in modo diretto alla poesia elegiaca arcaica, così ricca di elementi di tipo



**Figura 1** (Da CVA, Grecia 1, Atene, Museo Nazionale, tav. III Ic 3.1)

omosessuale<sup>524</sup>. In quest'ottica si chiarisce la presenza della lepre sotto la sua *kline*, dono scambiato tra *erastes* ed *eromenos*, riferimento ai valori ritualizzati della caccia<sup>525</sup>. Quello della sessualità nel mondo greco è un argomento complesso che qui affronteremo in modo non esaustivo, soffermandoci su alcuni aspetti particolari legati al mondo conviviale. Visto dal punto di vista del simposio, l'erotismo può essere riconosciuto come una maniera di intrattenersi, non solamente la più

intensa ma anche quella riservata alla fase finale.

Vivere la propria sessualità oggi non può prescindere dai doveri morali e dai dettami religiosi che la nostra cultura, nonostante possa riconoscersi in un'etica laica, impone ad un livello inconscio e mentale nella nostra esistenza. Malgrado i nostri istinti richiedano un soddisfacimento più ampio dei desideri sessuali, è d'obbligo contenersi, almeno pubblicamente, in una società che ha nell'apparire la sua risorsa maggiore.

Nell'immaginazione diffusa, la sessualità della Grecia classica si presenta invece libera, quasi sfacciata, senza strozzature moralistiche, estesa con regolarità sia alle pratiche eterosessuali che omosessuali. La realtà, e chi si occupa di studi classici ne è perfettamente a conoscenza, è sicuramente più complessa.

Lo stress psicologico dettato da una condizione di timore che tende ad escludere ogni rapporto sessuale, ove esso non sia indirizzato strettamente alla procreazione, è sicuramente una

<sup>524</sup> I versi ricordano da vicino quelli di Teognide di Megara (si cfr: DOVER 1985, p. 12; BESSI 1997, pp. 140-141)

<sup>525</sup> Per una serie di esempi iconografici e per il significato della lepre nei rapporti sia omoerotici che eterosessuali si consulti SCHNAPP 1997, pp. 318-354. Per il rapporto tra caccia e simposio si veda: SCHMITT 1982.

conseguenza del pensiero cristiano e della sua esaltazione della verginità in contrapposizione alla *libido*. Ma questa "paura" radicata nel mondo erotico-sessuale era già presente nella società greca e M. Foucault, nella sua magistrale *Storia della sessualità*, ne ha chiaramente delineato le particolarità<sup>526</sup>. Con la stessa lucidità il filosofo francese ha anche sottolineato come non si debba in ciò riconoscere una continuità diretta tra il mondo antico e quello cristiano. I precetti di astinenza, regolamentati dai Padri della Chiesa, sono rivolti a tutta la comunità, senza eccezione. Fuggire le tentazioni, in Grecia, è invece un'azione per pochi individui, che dalla rettitudine del loro comportamento ricevono un'aura ascetica che li solleva dalla normalità, si tratta in genere di un'eccezione possibile soltanto a straordinari personaggi.<sup>527</sup>

D'altra parte risulta totalmente assente in Grecia la personificazione dell'intemperanza sessuale in una presenza oscura che necessita di essere scacciata per concludere un retto cammino. Non esisteva, cioè, una figura paragonabile al demonio cristiano. Ciò che si consigliava era evidentemente evitare gli eccessi, alla stregua dunque di tutti gli altri piaceri, a cui il sesso veniva accomunato, pur se considerato probabilmente dotato di più forza attrattiva.

L'eros greco, gli *aphrodisia*, le pulsioni cioè legate ad Afrodite, oltre che nella sfera domestica, dove vi era la protezione delle mura della casa che non avrebbero fatto trapelare ciò che succedeva all'interno, trovavano sfogo in luoghi pubblici (come i ginnasi) o semipubblici (come il simposio).

Non è un caso che nei ginnasi si trovino sempre statue di divinità legate in modo evidente alla sfera sessuale, Eros stesso, ma anche Eracle o Hermes giovane<sup>528</sup>. Così nei ginnasi, come nei simposi, luoghi ad esclusiva frequentazione maschile, veniva esaltato l'omoerotismo; in questi luoghi uomini maturi avevano la possibilità di avvicinare dei giovinetti nella speranza di consumare un rapporto "contronatura"<sup>529</sup>.

Tuttavia mai troveremo nelle opere letterarie greche una precisa descrizione di ciò che poteva avvenire: i particolari degli atti sessuali sono sistematicamente esclusi dai testi greci antichi, pervasi da una sorta di reticenza di stampo morale<sup>530</sup>. Un fatto valido anche nelle commedie che, sebbene siano con molta probabilità le opere che da questo punto di vista godono di una maggiore libertà espressiva, non arrivano mai a descrizioni particolareggiate di atti sessuali.

Le immagini, invece, sopperiscono a questa mancanza mostrando rapporti talmente espliciti da destare ancora imbarazzate risate nei visitatori dei musei moderni. D'altronde non sempre i vasi

---

<sup>526</sup> FOUCAULT 1984, p. 20 e ss.

<sup>527</sup> FOUCAULT 1984, pp. 25-29.

<sup>528</sup> Si cfr: ARMSTRONG 1996, p. 98.

<sup>529</sup> Platone, *Leggi*, I, 636.

<sup>530</sup> DOVER 1983, pp. 351-352.

con immagini sessuali hanno superato quell'importante limite che separa la conservazione nei magazzini dall'esposizione nelle sale, questo a causa proprio del realismo che li contraddistingue. Non credo che, come affermava Dover<sup>531</sup>, la convenzione pittorica abbia avuto un ruolo così forte nella creazione di determinate iconografie, che sicuramente non prendono vita da una diretta ripresa di azioni reali ma che rispecchiano comunque un'usanza che, sia per il numero abbondante di esempi, sia anche per alcune parallele testimonianze letterarie, deve avere avuto un riscontro nella vita sociale.

Se il sesso rimane una pratica privata e, come sottolinea sempre Dover citando i *Dissoi Logoi*, doveva essere disdicevole accoppiarsi pubblicamente<sup>532</sup>, credo che nel caso del simposio il fatto di stare in un ambiente semipubblico, non privato quindi ma neanche aperto a chiunque, in cui non mancava mai la presenza di etere, giovinetti e alcol, abbia incentivato la possibilità di avere rapporti sessuali aperti e liberi, a volte con più partecipanti.

Questo non significa che l'aver rapporti in pubblico non venisse considerata come cosa sconveniente e barbarica. Senofonte ci riferisce dello shock provato dai soldati greci alla vista di una popolazione asiatica che riteneva l'accoppiamento un'azione comunitaria<sup>533</sup>, e Ateneo di Naukratis racconta con meraviglia gli usi degli Etruschi, che senza inibizioni praticavano il sesso apertamente e con noncuranza<sup>534</sup>. È noto poi come il filosofo cinico Diogene mostrasse il proprio rigetto verso le norme che regolamentavano la vita sociale greca masturbandosi nella pubblica piazza<sup>535</sup>.

Il simposio però, come abbiamo già visto, ha questa tendenza ad estremizzare ogni aspetto della vita di un uomo, così il sesso non fa eccezione, e nell'ambito conviviale si carica di una potenza irresistibile che trasporta i simposiasti in uno stato quasi animalesco (o forse sarebbe meglio dire satiresco!) in cui la soddisfazione sessuale avviene istintivamente senza meditazione alcuna.

Se gli intrattenimenti da simposio che finora sono stati analizzati, danza, musica, *kottabos*, giochi d'abilità, sono tipici dell'uomo e non comuni agli animali, il sesso è invece un piacere che condividiamo con le bestie. Così Foucault: "il piacere sessuale si caratterizza in generale come, non già portatore di male, ma ontologicamente e qualitativamente inferiore in quanto comune agli animali e agli uomini"<sup>536</sup>.

---

<sup>531</sup> DOVER 1983, p. 350.

<sup>532</sup> DOVER 1983, p. 350.

<sup>533</sup> Senofonte, *Anabasi*, 5.4.34, si cfr: DOVER 1983, p. 350.

<sup>534</sup> Ateneo, *Deipnosofisti*, XII, 517d.

<sup>535</sup> Su Diogene Cinico: Diogene Laerzo, *Vite dei Filosofi*, VI.

<sup>536</sup> FOUCAULT 1984, pp. 56.

Aristotele nell'*Etica nicomachea*<sup>537</sup> riunisce il piacere sessuale a quello del cibarsi e del bere, poiché insieme si differenziano da altre tipologie di godimento e necessitano del tatto per potere sortire il proprio effetto. Se, infatti, l'ascolto di una musica gradevole o un discorso amichevole possono incutere un piacere, certamente intenso, ma legato comunque allo spirito e alla mente, mangiare un cibo prelibato o bere del vino, o ancora giacere con un'etera, trasmettono sensazioni che possono nascere soltanto attraverso il contatto fisico.

Questo raggruppamento aristotelico mi sembra molto interessante se guardato dal nostro punto di vista, quello cioè del mondo del simposio: in un banchetto-convivio sono infatti questi tre piaceri quelli maggiormente diffusi. Sempre Aristotele<sup>538</sup> afferma che proprio in questi piaceri è più facile cadere nell'intemperanza, e se si riflette sul fatto che poi l'esagerazione nel consumo del vino, eliminando i freni inibitori, aumenta le possibilità di cedere alle tentazioni erotiche, si comprende come proprio le immagini ambientate durante un simposio siano quelle sessualmente più esplicite.

Se, come si era detto, i testi sono restii ad utilizzare espressioni dirette e tendono a far comprendere allo spettatore come una determinata situazione potesse trovare soluzione, le immagini cercano invece di mostrare direttamente le varie strade che un *polites* poteva percorrere se avesse avuto l'obiettivo di soddisfare la propria *libido*.

I vasi contengono dunque un campionario di ciò che si faceva o che si poteva fare, copulazioni eterosessuali, omosessuali (più rare), masturbazioni, *fellationes* ecc. Soggetti che difficilmente nelle culture antiche hanno avuto una così larga diffusione e che per questo trovano rarissimi confronti.

Questo è sintomo di un'iconografia totalmente libera, non suddita di una tradizione antica o di influenze esterne<sup>539</sup>. Le immagini erotiche nascono quasi autonomamente nella Grecia di inizio VI secolo a.C. e arrivano alla massima diffusione tra la fine dello stesso secolo e la prima metà del V. Molto pregnante mi sembra l'accostamento con l'arte giapponese del XVIII-XX secolo<sup>540</sup>. Mi pare che entrambe le arti siano colme di uno spirito creativo che mescola nelle immagini ad una forte carica erotica una non meno potente ironia. Così ad esempio ritroviamo lo stesso spirito tra il sensuale e il burlesco nei falli enormi dei personaggi di Hokusai, o nei tanuki dagli abnormi

---

<sup>537</sup> Aristotele, *Etica nicomachea*, III, 10, 1117b.

<sup>538</sup> *Etica nicomachea*, III, 10, 1117b-1118a, su questa discussione si consulti FOUCAULT 1984, pp. 56-57.

<sup>539</sup> L'arte del Vicino Oriente di VII secolo a.C. (ma forse in alcuni casi da considerare ancora più antica) ha restituito delle testimonianze di immagini simposiache associate a scene erotiche, come in una patera cipriota conservata al British Museum di Londra (G72.9). In questo oggetto, ritroviamo elementi noti anche al successivo simposio greco, la musica, il coppiere, il grande cratere con sopra la brocca per attingere il vino. Due coppie di personaggi sono rappresentate durante un rapporto sessuale. In questo caso potrebbe trattarsi di un banchetto rituale (KARAGEORGHIS 1993, pp. 7-13, sulle paterne orientali decorate ad incisione si cfr. anche CATONI 2010, pp. 66-70).

<sup>540</sup> Anche: BRENDEL 1983, pp. 213-215.



scroti di Tsukioka Yoshitoshi. Questo ultimo artista ci ha lasciato una serie di stampe con protagoniste delle geisha dalle caratteristiche decisamente sensuali.

Proprio la geisha potrebbe rappresentare il confronto moderno con le etere greche. Entrambe possono essere considerate delle intrattenitrici professioniste la cui formazione molto complessa poteva spaziare tra diverse tecniche artistiche (il significato del nome geisha è proprio "persona dell'arte"). L'etera greca, rispetto alla sua lontana collega orientale, può poi essere vista come una prostituta di alto livello, il lato sessuale possiede infatti un posto rilevante.

Ritornando alla produzione vascolare, non stupisce che sia stata proprio la Grecia a creare una così particolare manifestazione artistica, una cultura in cui non solo gli uomini ma anche gli dei non disdegnano di unirsi sessualmente alle donne mortali in varie occasioni. Erano note a tutti le avventure amorose di Zeus con Europa o con Danae, l'amore di Apollo per Marpessa o l'unione con Coronide: gli dei avevano acquisito una tale libertà sessuale da rendere lecite le debolezze degli uomini. Come gli dei così anche le dee avevano una notevole libertà, soddisfacendo le proprie bramosie con uomini mortali. In questo si distanziano dalle vere donne, a cui era preclusa una vita sessuale che non fosse quella matrimoniale.

Solo che, quando si voleva rappresentare l'amore delle divinità, non ci si soffermava mai sulla rappresentazione dell'atto sessuale in sé, ma si riproponeva una parte precedente del mito (ad esempio Europa sopra il Toro-Zeus o la pioggia d'oro che scende verso la torre di Danae)<sup>541</sup>. Per gli uomini non veniva mostrato lo stesso pudore.

Il problema principale sta nel fatto che le immagini a tema erotico si trovano quasi esclusivamente nei vasi, oggetti che hanno un uso domestico e privato<sup>542</sup>. Gli amori degli dei potevano invece trovare posto in espressioni d'arte più elevate e la ceramica avrà successivamente subito l'influenza di queste ultime. Le iconografie divine risultano quindi meno libere e dipendenti da schemi che godevano probabilmente di una certa popolarità. Se quindi un ceramografo avesse voluto rappresentare un corteggiamento divino, come il prima citato rapporto tra Zeus ed Europa, avrebbe avuto la possibilità di confrontarsi con molte opere di pubblica fruizione, da cui poter poi attingere una certa iconografia.

Probabilmente proprio questa consuetudine di evitare di inserire scene erotiche all'interno di monumenti pubblici ha portato una parte della critica<sup>543</sup> a ritenere falso il Trono Ludovisi. La figura della flautista, nuda con le gambe accavallate, risulta davvero inusuale se confrontata con

---

<sup>541</sup> Su questo argomento si consulti: KAEMPF-DIMITRIADOU 1983, pp. 247 e ss.

<sup>542</sup> Ad esempio si legga: BRENDEL 1983, p. 224.

<sup>543</sup> Il più grande sostenitore della tesi della falsità del trono Ludovisi, con una vasta divulgazione delle sue teorie attraverso l'uso della televisione, fu Federico Zeri. Celebre il confronto con M. Guarducci, che riteneva invece il trono un'opera originale greca della metà del V secolo a.C. proveniente dal tempio di Marasà di Locri.

le opere in pietra tardo arcaiche e classiche<sup>544</sup>. Ma discreti confronti si possono trovare con le etere della ceramica, e se è giusta l'interpretazione che vede i lati del trono come le personificazioni dell'amore sacro e di quello profano, nessun migliore esempio di profanità potevano donare le allegre intrattenitrici dipinte sulla ceramica.

I vasi, come detto, erano d'altronde destinati ad un uso privato, posizionati all'interno di una sala e visibili al piccolo gruppo di invitati. Questo credo possa avere avuto delle ripercussioni sul comportamento stesso delle persone durante la festa. In un mondo particolarmente sensibile alle pulsioni amorose, ma d'altronde privo di quel bombardamento mediatico di stampo pornografico di oggi (ormai anche le televisioni pubbliche mandano messaggi di questo tipo in maniera più subliminare), le immagini potevano avere la funzione di stimolare la voglia di consumare un rapporto sessuale extraconiugale all'interno del simposio. Riportiamo un aneddoto conosciuto di questa "potenza attrattiva delle arti"; parlando dell'Afrodite Cnidia di Prassitele Plinio racconta:

Ferunt amore captum quondam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam.

*Si dice che un tale si innamorò di questa statua, si nascose di notte e si accoppiò con essa (sulla statua sarebbe rimasta, traccia della libidine di costui, una macchia)*

Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI 21 (trad. it. di R. Muggellesi).



**Figura 2** (da CVA, Germania 34, Hannover Kestner Museum, tav 31.3)

Una statua dunque, così come un'immagine all'interno di un fregio vascolare che rappresenti, ad esempio, una donna svestita, poteva creare un'attrazione fisica pari a quella di un essere vivente. Si tratta è ovvio di casi estremi e aneddotici, ma quello che qui interessa è il concetto che anche un oggetto non vivo possa risvegliare pulsioni interne di matrice erotica. Gli amori dipinti, ricchi spesso di particolari, avrebbero potuto suggerire probabilmente particolari performance.

<sup>544</sup> L'arte greca nel periodo arcaico e classico molto raramente raffigura le donne senza vestiti. Tradizionalmente, infatti, si usava rappresentare gli uomini completamente nudi e le donne vestite, normalmente con un peplo o un chitone.

La produzione vascolare a soggetto erotico viene prodotta in un arco cronologico abbastanza ampio dall'inizio del VI fino al IV secolo a..C. La concentrazione maggiore di esempi si ha però tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C.

Nelle immagini di simposio la sessualità può assumere forme diverse ed essere quindi rappresentata in modo mutevole. Prendiamo ad esempio una *kylix* del Pittore del Komos del Louvre (fig. 2), nel tondo interno vi è un ordinario comasta che regge uno *skyphos* nella mano sinistra e un'*oinochoe* in quella destra. Sebbene una scena di *komos* si possa ridurre perfettamente alla rappresentazione di questi elementi in mano ad un giovane, che sembra danzare o correre, il pittore ha voluto evidenziare i genitali, rappresentati in un modo che è tipico sia dei satiri<sup>545</sup> sia dei comasti a figure nere del periodo arcaico<sup>546</sup>. L'organo genitale maschile è rappresentato con una frequenza notevole nelle immagini comastiche, ma anche in minor misura in quelle di simposio, tanto da poter essere considerato il simbolo per eccellenza della sessualità greca, quando invece il corrispettivo femminile viene molto spesso nascosto<sup>547</sup>.

Il fallo è d'altronde anche una divinità, Fales, che è associata a Dioniso. Negli *Acarnesi* Diceopoli, finalmente libero dai doveri del soldato, dedica un inno a Fales, in cui non trascura di sottolineare il legame tra questa potenza divina, portata in processione nelle Dionisie Rurali, il vino e la sessualità:

Falh=j, e(tai=re Bakxi/ou cu/gcwme, nuktoperipla/nhte, moixe/, paiderasta/ e)/kt%  
s§ e)/tei prosei=pon ei)/j toin dh=mon e)ltwin a)/smenoj, spondajj pohsa/menoj  
e)maut%= pragma/twn te kaii maxw=n kaii Lama/xwn a)pallagei/j Poll%= ga/r  
e)sq°h(/dion, w/= Falh=j Falh=j kle/ptousan eu(ro/nq§w/=rikhin u(lhfo/ron, thin  
Strumodw/rou Qra=ttan e)k tou= felle/wj me/shn labo/nt§, a)(ranta katabalo/nta  
katagigarti/sai. Falh=j Falh=j e)ain meq§h(/mw=n cumpi§j, e)k kraipa/lhj e(/wden  
ei)rh/nhj r(ofh/seij tru/blion h( d§a)spijj e)n t%= feya/l% kremh/sestai

<sup>545</sup> Ad esempio: *Ryhton*, conservato a Baltimore, The Walters Art Gallery, num. Inv. 48.2050, attribuito al Pittore di Sotades, intorno al 460 a.C., dal mercato d'arte: CVA, USA 28, Baltimore, Maryland, The Walters Art Gallery, tavv. 54-55, p. 52.

<sup>546</sup> Ad esempio: Cratere a colonnette, conservato a Paris, Musée du Louvre, num. Inv. E655, databile intorno al 550-540 a.C.: CVA, France 19, Paris, Musée du Louvre, tav. III He, tav. 164.2-4, p. 127.

<sup>547</sup> Si cfr: BRENDEL 1983, p. 218.

*Fales compagno di Bacco, compagno di baldorie, che vaghi di notte, adultero e amante di giovani ragazzi, dopo cinque anni ti rivolgo il saluto tornando con gioia nel mio villaggio, dopo aver pattuito una tregua tutta per me ed essermi liberato da beghe, battaglie e Lamachi. È molto più gradevole, o Fales, sospendere a rubare Tratta, la florida legnaiola, serva di Strimidoro, di ritorno dalla cava, e afferrarla per la vita, alzarla e buttarla giù a terra e “coglierne il fiore”. O Fales, Fales, se vieni a bere con noi, dopo la sbornia all'alba ti tracannerai una ciotola di pace; e lo scudo sarà appeso al focolare.*

(Aristofane, *Acarnesi*, 263-279, trad. it. R. Lauriola)

Il fallo, quando rappresentato eretto, diventa da solo, anche senza che vi sia necessariamente una scena di copulazione, un segno d'intemperanza<sup>548</sup>. Non a caso in modo inverso i satiri, soprattutto dal V secolo a.C. in poi, possono ricevere, contrariamente all'usuale caratterizzazione, una progressiva umanizzazione, senza eccedere nelle proprie azioni. Questo contegno viene mostrato, oltre che dalla postura generale del corpo, dal fallo di piccole dimensioni, simbolo di bellezza nella Grecia classica, e (talvolta) dalla presenza del laccio che, chiudendo il prepuzio, serviva ad evitare erezioni involontarie, soprattutto durante gli esercizi di palestra<sup>549</sup>.



**Figura 3** (da Archivio Beazley On-line, vaso n. 201809)

Un esempio molto noto è la famosa anfora del Pittore di Berlino conservata nell'omonima città (fig. 3) (proprio da questo vaso deriva il nome del pittore) che in un lato presenta soltanto due personaggi, Hermes e un satiro, affiancati da un cervo<sup>550</sup>. Il satiro evidenzia la propria eleganza non solo nella composizione delle membra che si fondono perfettamente con quelle del dio, ma anche nel pene di dimensioni estremamente ridotte, sintomo di una natura dedita più ai piaceri dello spirito (in questo caso alla musica) che a quelli della carne. Oltretutto i vasi potori, un

<sup>548</sup> I satiri sono caratterizzati quasi da un'eterna erezione (si cfr: LISSARRAGUE 1987, p. 65).

<sup>549</sup> Questo laccio sembra fosse chiamato in Grecia *kunodesme*, lo si vede spesso utilizzato dai giovani atleti che a volte sono immortalati nell'atto di effettuare il nodo sul proprio pene (si cfr: DINGWALL 1925, pp. 74-76; LISSARRAGUE 1987, pp. 71-72).

<sup>550</sup> Berlin, Antikensammlung, numero inv. F2160, da Vulci, intorno al 490 a.C., Beazley, ARV, p. 196.1.

*kantharos* e un'*oinochoe*, sono sintomaticamente lasciati nelle mani di Hermes, il nostro satiro regge invece un *barbiton* nella mano sinistra e il plectro nella destra.

Esiste tutta una serie di satiri che potremmo definire "moderati"<sup>551</sup>, ed è da sottolineare come questi personaggi, ad esempio nell'anfora appena vista, si confrontino spesso, non di certo casualmente, con la figura di Hermes. Il dio messaggero è difatti rappresentato frequentemente sotto forma di erma con il fallo eretto, una caratteristica che viene esaltata dalla struttura stessa di questa tipologia statuaria in cui sono scolpite soltanto i genitali e il viso.

Si era già sottolineato come questa magica forza itifallica del dio quasi attenui quella satiresca, e, se posizionati di fronte ad un'erma, i satiri si trasformano in sobri e pii personaggi<sup>552</sup>. Oltretutto non bisogna scordare che il legame tra i satiri ed Hermes risulta pregnante quando si considera che uno dei figli del dio è proprio Pan, che per aspetto e comportamento si avvicina molto agli esseri dionisiaci.

Hermes è poi, insieme a Dioniso, l'unico dio (molto rare le rappresentazioni di divinità banchettanti, un esempio famoso è la coppa del Pittore di Codrus<sup>553</sup>) a sdraiarsi come i simposiasti, spesso in compagnia di Eracle e dello stesso figlio di Semele. Interessante notare in una *kylix* del Pittore di Teseo (fig. 4)<sup>554</sup> come sul fregio esterno vi sia proprio il simposio divino di Hermes e Eracle, distesi l'uno a fianco dell'altro con in mano dei *rytha*. Un satiro è invece il protagonista del tondo interno, ma questa volta la magica potenza ermetica non può avere presa, poiché il dio si trova in un fregio differente, quindi l'incontinenza del satiro può avere libero sfogo e difatti sembra intento in un preliminare di accoppiamento con un cervo, nel modo però tipico degli animali.

L'accostamento tra i satiri e i simposiasti non è arbitrario e nemmeno un mero gioco intellettualistico. Le avventure satiresche si ispirano ai bagordi dei cittadini ebbri, così come d'altronde molte immagini di simposiasti possono nascere sotto l'influsso delle prodezze dei satiri. In questo modo si può quindi



**Figura 4** (Da Archivio Beazley Online, vaso num. 330714)

<sup>551</sup> Si cfr: BERARD 1984 pp. 120-129, ma anche BERTI 1989, n. 38, dove un satiro citaredo, di inusuale eleganza, suona per Hermes, seduto alla sua sinistra, e Dioniso, seduto alla destra.

<sup>552</sup> Si veda ad esempio una *pelike* conservata a Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, numero inv. ZV2535, attribuita al Pittore di Alkimachos: Beazley, ARV, p. 531.29.

<sup>553</sup> London, British Museum, numero inv. E82, da Vulci.

<sup>554</sup> Conservata a London, British Museum, numero inv. B446, proveniente da Camiros, intorno al 500 a.C.: Beazley, ARV, p. 520.32.

evidenziare una linea di confine che divide il mondo umano da quello dei satiri, un limite che può essere facilmente superato sia dagli uni che dagli altri, in modo tale che i cittadini, volendo, si possano trasformare in esseri senza moderazione, così come gli accompagnatori preferiti di Dioniso possano ostentare una sobrietà degna di nota.

I punti di incontro sono frequenti, e gli *schemata* possono essere facilmente scambiati. Così un satiro di un'idria ceretana, una produzione attribuita a Greci della Ionia stabilitisi in Etruria<sup>555</sup>, frena i propri appetiti sessuali con una menade, ma trova precisi riscontri con i comasti di una coppa proveniente da Vulci<sup>556</sup> che sotto delle foglie d'edera si accoppiano con delle etere. Il secondo uomo da sinistra richiama molto da vicino la figura del satiro, e non è l'unico vaso a riportarci questo tipo di posizione sessuale, che sembra avere molto meno fortuna di quella da tergo maggiormente rappresentata.

Soffermandoci su questo preciso argomento, cioè le posizioni assunte dagli amanti, un tema che non viene mai evidenziato nelle opere letterarie, ma su cui si può trovare qualche spunto grazie proprio alle ceramografia, si nota che quasi la totalità delle scene di copulazione rappresentano un "coito a tergo".



**Figura 5** (Da STEWART 1997, fig. 99)

presenta la coppia di amanti su di una *kline*, ma mancano i dettagli che potrebbero assicurarci un'ambientazione simposiale, e, pur propendendo per questa interpretazione, niente vieta che la scena sia da localizzare in un momento e in una collocazione differente. Una *kylix* arcaica a figure nere, databile intorno al 530 a.C. (fig. 5), sembra essere l'immagine più chiara della serie:

Bisogna subito precisare che cercheremo di trattare solo le immagini erotiche legate al mondo del simposio. Da questo punto di vista è necessario sottolineare come i vasi con questo tipo di rappresentazione siano davvero pochi<sup>557</sup>. Il problema sta nel fatto che non esiste una rappresentazione di simposio in cui vi sia un accoppiamento in atto, bensì troviamo soltanto gesti amorosi o momenti precedenti l'atto sessuale. Una serie di vasi, un numero che si aggira intorno alla decina,

<sup>555</sup> Sulla provenienza dei pittori delle idrie ceratane, che sono state trovate soltanto in Etruria (soprattutto a Cere) ma che presentano uno stile greco, si veda HAMELRIJK 1984, pp. 160-192.

<sup>556</sup> Conservata a Munchen, Antikensammlung, numero inv. J1031, attribuita al Pittore di Monaco 2100, intorno al 540 a.C.: Beazley, *ABV*, p. 237.

<sup>557</sup> Bisogna aggiungere anche un *pinax* frammentario con una scena erotica sopra una *kline*.

rappresenta due coppie, due uomini e due donne, intenti in un amplesso sopra un letto. La coppia di sinistra è immortalata in un "coito a tergo", quella di destra mostra una maggiore fantasia e assume una posizione semi-acrobatica. In questo caso gli elementi del simposio-banchetto sono estremamente precisi, la trapeza con ancora i resti della carne e del pane, il cane sotto la *kline*, i grappoli d'uva disseminati a contornare e a dare un tocco d'intimità alla scena<sup>558</sup>.

Normalmente, come nella *kylix* del Pittore di Trittolemo già presentata nel paragrafo sulla danza degli anziani, viene dipinto soltanto il letto e i cuscini; in un'altra coppa gemella<sup>559</sup> il pittore ha però voluto precisare con maggiore attenzione il contesto sostituendo al cuscino un otre pieno di vino, cosa che ci porta ad ipotizzare che anche l'altra raffigurazione, pur mancando di elementi che chiaramente riconducono al simposio, possa avere la medesima ambientazione.

Nel *corpus* da noi raccolto le scene erotiche in cui è presente il letto sono solamente 12 (compreso un *pinax*), denotano però una fantasia eccezionale, sintomo, credo, di quella libertà iconografica cui si accennava, svincolate come sono da tradizioni precedenti. In due casi, pur essendo presente, il letto non viene usato: in un tondo di coppa attribuito a Douris si intravede sulla sinistra dei protagonisti una gamba della *kline* e un cuscino<sup>560</sup>; in una seconda coppa (fig. 6)



**Figura 6** (da Archivio Beazley, vaso numero 275961)

troviamo un uomo con una strana cuffia in testa (probabilmente una pelle di animale)<sup>561</sup> e una donna, la quale si appoggia solamente all'estremità del letto: ancora una volta il cuscino è simbolicamente sostituito da un otre di pelle<sup>562</sup>. Sette volte lo stesso letto, pur essendo normalmente utilizzato, viene disegnato come

<sup>558</sup> Berlin, Staatliche Museen, numero inv. F2052. Una scena simile la ritroviamo in una *lekythos* trovata durante i lavori della metropoltana ad Atene. Due *klinai* adiacenti si distendono per quasi tutto il fregio figurato, sopra di esse stanno diverse coppie di amanti in elaborate posizioni amorose (per il vaso: LA GENIÈRE 2009, figg. 9-10).

<sup>559</sup> Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale.

<sup>560</sup> Boston Museum of Fine Arts, numero inv. 1970.233, intorno al 480 a.C.: Beazley, *ARV*, 444.241.

<sup>561</sup> La scheda del vaso dell'Archivio Beazley indica il copricapo come "animal skin cap" (vaso numero 275961), ma in realtà, pur se l'attribuzione è verosimile, i cappelli fatti con la pelle di animale di solito nelle raffigurazioni ceramiche hanno un'altra conformazione.

<sup>562</sup> Malibu, The John Paul Getty Museum, numero inv. S.80.AE.33, attribuita al Pittore di Briseis, intorno al 480 a.C., : KILMER 1993, R529.1.

una sottile tavola, a volte allungato per poter sorreggere più partecipanti, fino al numero massimo di cinque.

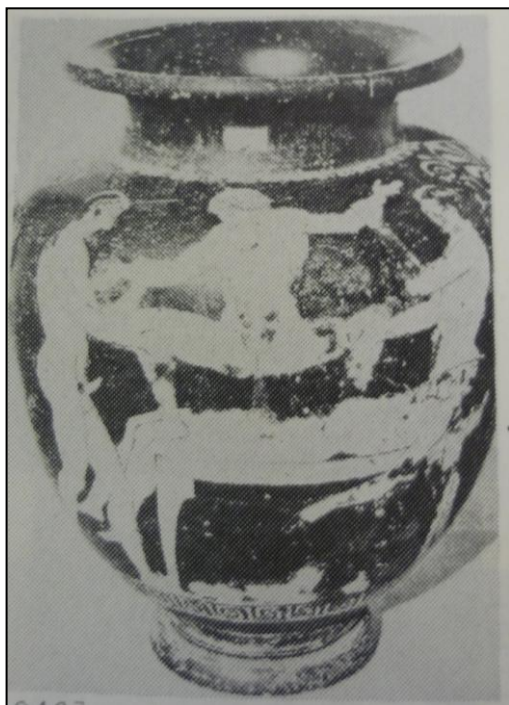
La posizione “a tergo” è di certo quella più rappresentata nelle scene erotiche della ceramica greca, e in quelle di simposio qui trattate è presente otto volte, il doppio rispetto a quella frontale. Questo tipo di approccio amoroso risulta forse più idoneo al rapporto tra un uomo e un'etera<sup>563</sup>: la donna infatti piegandosi rimane esclusa da ogni pratica attiva legata al sesso, l'uomo controlla completamente la situazione. Si tratta di un modo molto istintivo di copulare, che accomuna l'uomo agli animali e può essere letto come una maniera di sottomettere la donna. Al contrario la posizione inversa sottintende una certa reciprocità che si manifesta attraverso gli sguardi che i *partners* possono scambiarsi durante il rapporto.

In un celebre *chous* proveniente da Locri (fig. 7) un'interessante scena, senza contorno o ambientazione alcuna, presenta un giovane, sembrerebbe poco più che adolescente, che siede nudo, la veste gli ricade sulle gambe, su una sella. Una non meno giovane ragazza sta per salirgli sopra, e il ragazzo è già visibilmente eccitato: si tratta di una preparazione all'amplesso<sup>564</sup>.



**Figura 7**

In questo caso il ceramografo ha volutamente accentuato la reciprocità degli sguardi, gli occhi dei protagonisti si incontrano e le teste si sfiorano delicatamente<sup>565</sup>. Manca quell'atmosfera trasgressiva che caratterizza le stesse scene ambientate a simposio, potremmo essere di fronte alla rappresentazione della prima esperienza sessuale della coppia. Questa ipotesi può trovare conferma nella forma del vaso, il cui legame con le feste delle Antisterie è stato già precedentemente sottolineato, e che si lega ad un immaginario adolescenziale fortemente connesso con i riti di



**Figura 8** (da PESCHEL 1987, tav. 246)

strata di Aristofane (verso 231) che definisce questa posizione come

a) ko/laston kaii e (tairiko/n.

<sup>564</sup> Su questo tipo di posizione si guardi STEWART 1997, p. 164.

<sup>565</sup> KILMER 1993, pp. 153-154 e 163-164.



passaggio (ad esempio con le *choes* si concretizzava per i partecipanti il primo contatto con il mondo del vino e quindi con Dioniso).

La raffigurazione più particolare si trova però in uno *stamnos* di produzione etrusca, che si rifà a modelli attici (fig. 8). Due uomini tengono in equilibrio una donna che, piegata a gambe divaricate, si prepara ad una penetrazione con un uomo disteso su di un letto. Il pene eretto di questo ultimo è scomparso, ne rimane solo la traccia e c'è da chiedersi se non fosse stato abraso in passato o disegnato con una tecnica diversa, magari una sovraddipintura<sup>566</sup>. Anche gli altri personaggi, oltre a tenere la donna, sono caratterizzati dal fallo eretto e potrebbero far parte attiva anche loro di quello che sembra essere un gioco erotico stravagante. Sicuramente molto distante è la scena della piccola brocca, così intimistica, all'opposto della spregiudicatezza di questo *stamnos*.

Un ultimo esempio risulta essere particolarmente interessante per la sua rarità. Si tratta di un *kantharos* con un'iscrizione del vasaio Nikosthenes (*Nikosthenes epoiesen*), vicino al Pittore di Epeleios (fig. 9)<sup>567</sup>. Il vaso è invero interessante sotto molteplici punti di vista, sia nel lato dedicato al *komos*, con questi uomini e donne completamente svestiti in preda a una danza dionisiaca con una forte connotazione sessuale, sia in quello del simposio, con cinque personaggi, quattro uomini e una donna, intenti in azioni erotiche di vario genere, uno di essi si aiuta anche con un grande *olisbos* che sta per utilizzare su un'etera. Ma la maggiore sorpresa si focalizza sulla coppia di sinistra, due uomini che stanno per consumare un coito anale. Si tratta quasi di un *unicum*<sup>568</sup>, poiché, se il corteggiamento omoerotico si trova con frequenza, non lo stesso si può dire dei veri e propri amplessi, che rimangono quasi un tabù anche per una forma d'arte così libera come la ceramografia.

---

<sup>566</sup> Su questo vaso e la tecnica sovraddipintura nelle ceramiche etrusche: BRUNI 1993, in particolare per lo *stamnos*, vicino al Pittore Bargagli, p. 291, tav. XVa.

<sup>567</sup> Boston, Museum of Fine Arts, numero inv. 95.61, da Vulci, fine del VI secolo a.C. BEAZLEY, *ARV*, p. 123, 136.

<sup>568</sup> Si cfr: London, British Museum, numero inv. F65, BEAZLEY, *ARV*, p. 1154 dove un giovane uomo si prepara ad una copulazione anale in una iconografia che richiama da molto vicino quella del *chous* di Locri precedentemente vista. Ma anche un'anfora tirrenica (per cui si rimanda SUTTON 2000, p. 185, fig. 7.1) dove, tra un gruppo di comasti (la scena è contestualizzata da un grosso cratere poggiato per terra), un uomo penetra, in apparenza in modo violento, un altro personaggio, in una posizione contorta, inginocchiato sul pavimento. Sempre un amplesso di questo tipo si ritrova, ad esempio, in una *kalpis* attica a figure nere (SUTTON 2000, pp. 186-187, fig. 7.2), ma in questo caso non vi è presenza di nessun oggetto che rimandi al simposio. Di estremo interesse è notare come in quest'ultima scena la rappresentazione di un amplesso di tipo anale e omosessuale sia associato non ad un'orgia dionisiaca ma ad un corteggiamento e ad un'amplesso di tipo intercurale.



**Figura 9** (da REINSBERG 1989, fig. 49a)

Il rapporto tra persone dello stesso sesso, che nelle immagini rimane un'esclusiva del maschio, di solito è di tipo intercrurale, non prevede quindi una penetrazione. I *symplegmata* di adulti con gli efebi non mostrano quasi mai nelle immagini una pratica anale ma si limitano allo sfregamento del sesso, al contrario di quanto viene invece descritto nella letteratura, soprattutto nelle commedie di Aristofane. Il sesso tra uomini, pur se praticato, poteva venire percepito come un'infamia per l'individuo penetrato e rimane dunque una soluzione che è preferibile nascondere. Lo stesso accade per il coito anale tra uomo e donna, le raffigurazioni di amplessi "a tergo" infatti sembrano non sempre doversi riferire a questa tipologia sessuale, ma alla più consueta penetrazione della vagina. D'altronde per le donne libere il sesso anale doveva essere una soluzione diffusa, in modo da poter godere dell'intimità del proprio amato senza dovere rinunciare però alla verginità, così da non compromettere un eventuale matrimonio. Senofonte nel Simposio, attraverso le parole del personaggio Socrate, esplicita come il sesso anale consumato tra un uomo ed un ragazzino, conceda piacere solo al più maturo dei due, colui il quale cioè presiede alla parte attiva del rapporto:

Ou)dei gair o( paij t%= a)ndrii w(/sper gunhì koinwnei= tw=n e)n toi=j a) frodisiioij  
eu) frosunw=n, a)llai nh/fwn mequ/onta u(poì th=j a) frodi/thj qea=tai

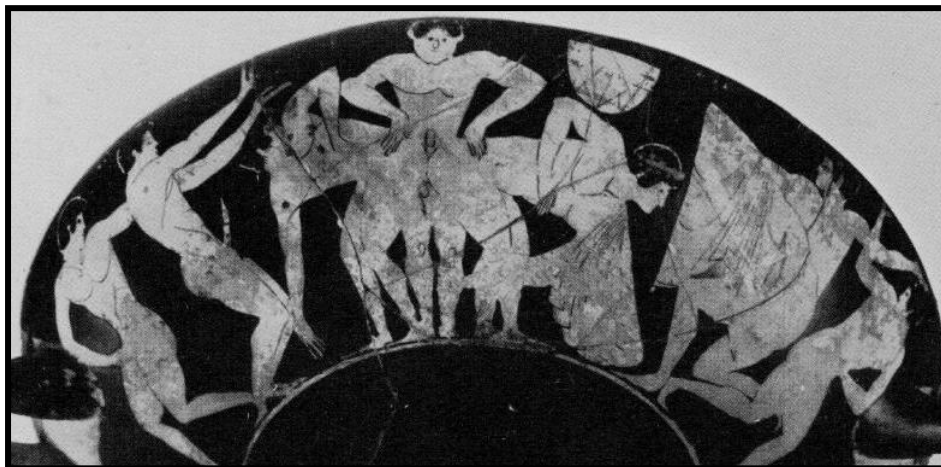
*Il fanciullo non gode del piacere erotico dell'uomo, come una donna, ma da sobrio guarda il suo compagno ubriaco e eccitato.*

(X, *Smp*, VIII, 21)

Nei termini usati da Senofonte per caratterizzare l'amante (*metuonta*, cioè ebbro di vino) e l'amato (*nepnon*, cioè sobrio per non avere bevuto, un termine usato anche per i sacrifici divini in cui non si usava il vino), si intravede un richiamo al mondo dionisiaco, poiché l'uomo tendeva maggiormente ad usufruire delle grazie del giovane quando, ormai ubriaco, sorpassava i limiti delle proprie inibizioni. Ma il ragazzo non poteva che restare sobrio, anche perché a lui era proibito l'accesso alle bevande alcoliche.

Se gli esempi di copulazione durante il simposio sono da considerarsi sporadici, almeno, come sottolineato, quelli che possiamo identificare con chiarezza (non è ridondante sottolineare come anche le altre raffigurazioni, dove è presente magari solo un cuscino, sono quasi certamente da situare nel momento del convivio), molto più numerose sono le scene erotiche che non giungono al rapporto completo, situate nei simposi stessi o nei *komoi*.

Proprio ad un vivace *komos* appartiene una scena del tutto particolare. Se si è detto che gli amplessi di tipo intercrurale sono quelli più diffusi nelle raffigurazioni di amori tra uomini, questi, a volte, raggiungono una fantasia degna di nota. Mi riferisco ad una coppa del Pittore di Epeleios con nel tondo un guerriero in corsa e nei due lati esterni un *komos*<sup>569</sup>. La scena interessante è una tra le due esterne (fig. 10), l'unica tra le due a possedere connotati erotici. Se



**Figura 10** (da : CVA, Italia 40, Torino, Museo di Antichità, 2, tav III I 3.1-2)

infatti nella prima raffigurazione comastica i personaggi danzano vivacemente tra otri di vino e brocche, ma nessuno di loro è impegnato in un'attività sessuale, di diverso stile è la scena speculare.

Anche qui la danza viene rappresentata come estasi ed è sintomo di uno stato alterato. Ad interessare maggiormente è il gruppo centrale composto da tre giovani, due dei quali piegati a 90 gradi in modo opposto, donandosi cioè rispettivamente le natiche. Il terzo è intento in un amplesso intercrurale e sfrega il proprio pene nei posteriori dei compagni; un quarto

<sup>569</sup> Torino, Museo di Antichità, numero inv. 4117, da Vulci, intorno al 500 a.C. : CVA, Italia 40, Torino, Museo di Antichità, 2, tav III I 3.1-2, 4.1-3, p. 4.

personaggio, rappresentato con il fallo eretto, sembrerebbe voler unirsi al gruppo cercando di ricevere una *fellatio* dal giovane piegato.

Senza dover ricorrere a questi estremi comportamenti, in cui credo il ceramografo non abbia però voluto celare una certa ironia, l'erotismo si manifesta continuamente nei simposi, anche quando non sembra esserci nessuna azione di tipo sessuale. Ad esempio un richiamo all'eros lo troviamo quando viene solamente mostrato un corpo nudo, e i simposiasti sono sempre svestiti (o almeno semi vestiti) così come gli atleti, anch'essi simboli di forte attrazione carnale.

Più forte risulta questa attrazione quando ad essere oggetto di attenzione è un giovinetto. Nei simposi dipinti sui vasi ritroviamo frequentemente la figura del coppiere: un ragazzino (dalle immagini sembrerebbe intorno ai 13-14 anni) che, spesso del tutto nudo, serviva il vino ai convitati<sup>570</sup>.

Un'attività quella del servitore del simposio che si delinea già nella mitologia, attraverso la figura di Ganimede - il più famoso coppiere, nonché amante di Zeus - come ricca di tratti erotici. Dopotutto molte volte ad assumersi questo compito saranno stati degli schiavi, cioè dei ragazzi facilmente conquistabili e senza la possibilità di ribellarsi alle attenzioni degli amanti. Il personaggio Ganimede è spesso il soggetto dei temi narrativi dei pittori, ma quasi la totalità delle rappresentazioni si concentra sull'inseguimento di Zeus, sottolineando in questo modo la maggiore importanza dell'aspetto erotico sulla sua successiva funzione di servitore degli dei<sup>571</sup>.

Un aneddoto interessante, malgrado sia molto tardo rispetto agli esempi iconografici fin qui riportati, si trova nel *Simposio* di Luciano:

H) /dh dei kaii e) j touij a) /llouj sunexw=j periesobei=to h( ku/li ckaii filothsi/ai kaii o(mili/ai kaii fw=ta ei) sekeko/misto. E)n tosou=t% d' e)gwi toin parestw=ta t%= Kleodh/m% pai=da oi) noxo/on o) /nta w(rai=on i) dwn u) pomeidiw=nta - xrhi ga/r, oi) =mai, kaii o(/sa pa/terga th=j e(stia/sewj ei)pei=n, kaii ma/lista ei) / ti proj toi glafurw/teron e)pra/xqh - ma/la h) /dh prefu/latton o(/ ti kaii meidia/seien. Kaii metai mikroin o( mein prosh=lqen w(j a)polyo/menoi parai tou= Kleodh/mou thin fia/len, o( dei to/n te da/ktulon a)pe/qliyen au) tou= kaii draxmai j du/o, oi) =mai, sunane/dwken metai th=j fia/lej : o pai=j dei proj mein toin da/ktulon qlibo/menon

<sup>570</sup> Coppieri giovani e senza vestiti caratterizzano anche i simposi etruschi e sono presenti sia nelle pitture delle tombe che nei rilievi funerari (ad es: DONATI 1998, p. 162 e ss )

<sup>571</sup> Una coppa interessante con il simposio degli dei e ganimede LIMC sv. Gan, n. 60.

au)=qij e)meidi/asen, ou) mhin sunei=den, oi)=mai, toi no/misma, w(/ste mhi decame/nou

yo/fon ai( du/o draxmai/ pare/sxon e)kpesou=sai, kaii h)ruqri/san a)/mfw ma/la

safw=j...H)melh/qh d'ou)=n kaii parw/fqh tou=to ou) pa/nu pollw=n i)do/ntwn plhin mo/nou,

w)j e)moi e)/docen, tou= A)ristaine/tou: mete/sthse gair toin pai=da mikroin u(/sterno

a)fanw=j u(pecagagwn kai t%= Kleodh/m% tinai parasth=nai die/neuse tw=n e)cw/rwn

h)/dh kaii karterw=n, o)rewko/mon tinai h)i i)ppoko/mon.

*Già la coppa nel suo giro ininterrotto passava agli altri con i brindisi di amicizia e le conversazioni, e intanto erano state portate le luci. In questo momento, avendo visto il coppiere che assisteva Cleodemo, ed era un bel ragazzo, abbozzargli un sorriso – devo dire, credo, del convito le cose secondarie, soprattutto se qualche fatto è stato particolarmente ameno -, lo tenni subito d'occhio per scoprire come mai sorrisesse; tornò poco dopo mostrando l'intento di riprendere la coppa di Cleodemo e questi gli strinse un dito e insieme con la coppa gli diede – mi pare – due dracme; il ragazzo alla stretta del dito rinnovò il sorriso, ma non vide, penso, le monete, cosicché le due dracme, non raccolte da lui caddero mandando un tintinnio ed entrambi arrossirono in modo evidente...il fatto, comunque, non richiamò l'attenzione e passò inosservato non essendo moltissimi quelli che l'avevano visto, tranne – così mi parve- che ad Aristeneto, il quale, infatti, poco dopo cambiò posto al ragazzo facendolo uscire senza dar nell'occhio e ordinò con un cenno di mettersi al servizio di Cleodemo ad uno già adulto e robusto, un mulattiere o uno stalliere.*

(Luciano, *Simposio*, XV, trad. it. V. Longo)

Sicuramente il *Simposio* di Luciano si riallaccia alla tradizione di simposi letterari di epoca classica, rispetto però al convivio classico vi sono diversi anacronismi. Uno di questi mi sembra riscontrarlo nel fatto che vi sia un coppiere personale per invitato, quando in epoca classica si comprende, soprattutto grazie all'ausilio delle immagini, come un solo ragazzo servisse l'intera sala (al massimo due, come in certe rappresentazioni). Si intuisce inoltre che un interessamento sessuale rivolto al coppiere era considerato come disdicevole e Cleonimo tenta, difatti, di nascondere il suo tentativo di conquistare le grazie del giovane.

Luciano sottolinea come il fascino del coppiere risiedesse proprio nella sua età, poiché, per frenare gli appetiti sessuali dell'uomo, il padrone di casa lo sostituisce con un mulattiere

nerboruto, che non doveva godere di particolare fascino. K. J. Dover ha dedicato diverse pagine all'aspetto fisico degli *eromenoi*, alla loro ambiguità, sottolineando come nella produzione vascolare li ritroviamo spesso molto somiglianti alla rappresentazione delle donne. La loro appetibilità, da un punto di vista strettamente sessuale, finiva con l'inizio della maturità; la crescita della barba era un segno inequivocabile del termine di un amore pederastico<sup>572</sup>.

Dobbiamo ancora una volta attuare un balzo temporale non indifferente, e giungere fino alla prima epoca imperiale romana, dove ritroviamo un interessante passo di Automedonte, raccolto nell'*Antologia Palatina* (XII, 34), in cui un uomo trova un istruttore, da cui era stato invitato a cena, circondato da giovani allievi, due dei quali servivano come coppieri. Davanti a tale visione l'ospite domanda maliziosamente se i giovani avessero bisogno di allenamento anche di notte. Il binomio coppiere-amante rimane quindi vivo, se non nella realtà almeno nell'immaginario, durante diversi secoli.

Nella ceramica attica si tende a mostrare il corpo dei giovani coppieri, proporzionato e armonico, a volte già muscoloso come quello dei guerrieri o degli atleti dalle forme perfettamente regolari, pur se nella giovane età indicata dalle proporzioni minori. Questi giovinetti durante il simposio sovente svolgono le attività più disparate (fig. 11), tenere il capo ai simposiasti che vomitano<sup>573</sup>, suonare il flauto<sup>574</sup> o la lira<sup>575</sup>, danzare e, ovviamente, trasportare la brocca dalla quale versare il vino. Durante il loro lavoro sono sempre (come si nota dalla figura 11) completamente nudi e spesso vicini ad un uomo maturo che non nasconde di manifestare particolari attenzioni<sup>576</sup>.

Che la condizione di questi adolescenti fosse spesso quella degli schiavi sembra sottolinearlo già il passo di Luciano riportato più sopra. Dalle immagini non si riesce a confermare questa ipotesi, tranne in un caso molto eloquente. Si tratta di una coppa del Pittore di Tarquinia<sup>577</sup>, che rappresenta un simposio con sei partecipanti (fig. 12): qualcuno suona il doppio flauto, un secondo beve da un grande *skyphos*, un terzo sembra essere in preda ad un'estasi dionisiaca.

---

<sup>572</sup> DOVER 1985, pp. 71-96; Sulla barba p. 90.

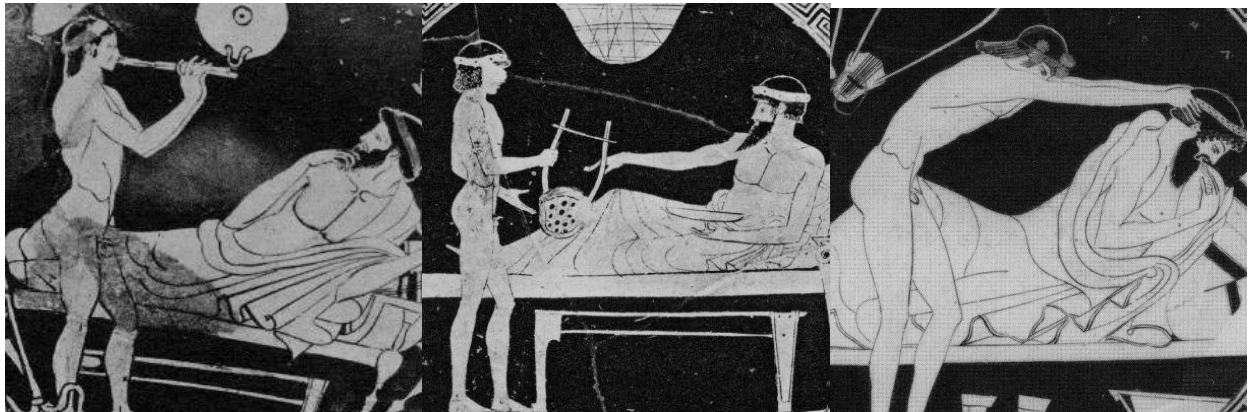
<sup>573</sup> Ad esempio: *kylix* di tipo B, conservata a Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, numero inv. 70/395, attribuita a Douris, intorno al 480-470 a. C., CVA, Germania 60, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, tav.30.

<sup>574</sup> Ad esempio: *kylix* di tipo B, conservata a Firenze, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 3922, attribuita a Douris, proveniente da Chiusi, intorno al 480-470 a.C.: .CVA, Italia 30, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, tav. 90.1.

<sup>575</sup> Ad esempio: *kylix* conservata a Firenze, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 3946, attribuita al Pittore di Euaion, intorno al 460 a.C.: CVA, Italia 30, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, tav. 107.1-3.

<sup>576</sup> Come si era specificato precedentemente, le attività dei giovani coppieri coincidono in molti punti con quelle delle donne (si cfr. SCHMITT PANTEL 2003, pp. 83-95).

<sup>577</sup> Conservato a Aberdeen, University, numero inv. 748, intorno al 470-460 a.C.: Beazley, *ARV*, p. 871.9.



**Fig. 11** (da - 1.CVA, Italia 30, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, tav. 90.1 - 2. CVA, Italia 30, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, tav. 107.1 – 3. CVA, Germania 60, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, tav.30)

Tra di essi sta un giovane coppiere, ma le sue fattezze non hanno il colore rosso dell'argilla come gli altri personaggi, sono, invece, completamente dipinte di nero, i suoi tratti sono quelli negroidi: si tratta di uno schiavetto di origine africana.

Abbiamo quindi qui la certezza che, almeno a volte, il coppiere doveva essere uno schiavo, inoltre nel nostro vaso il giovane non sta sullo stesso livello dei convitati, ma in un fregio inferiore, dedicato agli oggetti lasciati dagli uomini, scarpe, vasi ecc. Questi sono sintomaticamente dipinti in nero, quasi il giovane schiavo facesse parte più del mondo degli oggetti da simposio che di quello degli essere umani.

Riportiamo un ultimo esempio, una *kylix* a New York<sup>578</sup>, di uno stile e iconografia decisamente inusuale (fig. 13). I protagonisti sono in tutto sei, sulla sinistra una donna seduta su di una sedia a forma di



**Figura 12** (da archivio Beazley On-line, vaso numero 211499)

cigno tiene un oggetto che sembra un fiore, simbolo di bellezza, accanto un giovane nudo, anch'egli seduto,

suona la lira, una corona gli incornicia il capo. Al centro

sta il letto su cui sono adagiati due uomini, uno dei quali dai capelli bianchi; sulla destra un giovane coppiere nudo e poi una seconda donna assisa con in mano una corona.

<sup>578</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, numeor inv. 07.286, attribuita al Pittore di Hegesiboulos, 510-490 a.C., Beazley, ARV, p. 175, 1631.



**Figura 13** (da Kilmer 1998, r295)

Le caratteristiche di questa raffigurazione sono interessanti e pongono diverse questioni. Soprattutto la rappresentazione delle donne, caratterizzate da un'estrema sobrietà di composizione, interamente vestite, sembrerebbero, piuttosto che delle etere, delle rispettabili cittadine. Ma a queste due figure poste all'estremo del fregio si contrappone il gruppo dei quattro personaggi centrali, che trasmettono invece una sensualità evidente. Già lo stile del pittore, che disegna dei muscoli eccessivamente voluminosi, tende ad evidenziare l'atmosfera erotica della scena; ma ai nostri fini è più interessante il particolare del gesto dell'uomo barbuto. Mentre il coppiere tenta di aggiustare la corona sulla sua testa, l'uomo gli tocca i genitali, approfittando dell'attimo in cui il ragazzo si avvicina. La scena ci ricorda ancora una volta un passo di un'opera letteraria, questa volta si tratta di un racconto riportato da Ione di Chio<sup>579</sup> con protagonista Sofocle, il drammaturgo:

*Era ospite presso Ermesilao, prosseno degli Ateniesi, che lo intratteneva a banchetto; poiché il ragazzo che versava vino, ritto accanto al fuoco, era chiaramente [...] e gli disse, "Vuoi che beva volentieri?" il ragazzo gli rispose di sì, ed egli "E allora il calice devi porgermelo e poi riprenderlo lentamente" il ragazzo si fece ancora più rosso...poi Sofocle tornò a rivolgere la parola al ragazzo; questi si sforzava di togliere con il ditino una pagliuzza dal calice: gli chiese dunque se vedeva bene la pagliuzza, e alla sua risposta affermativa: "Dai, soffiatala via, che non ti tocchi di tuffargli il dito!". Allora il ragazzo avvicinò il vino al calice, ed egli intanto portava il calice più vicino alla sua bocca, per arrivare con la testa a contatto con la testa di lui; non*

<sup>579</sup> Si consulti anche LEURINI 2006, p. 21 che nello stesso articolo, oltre a citare il passo qui riportato, evidenzia un altro frammento di Ione (fr. 89 Leurini) in cui è presente un'invocazione a Dioniso e il legame del dio con il simposio, la gioia e le danze (p. 17).



*appena gli fu proprio addosso, lo cinse col braccio e lo baciò. Tutti allora lo applaudirono tra risate e acclamazioni per come aveva ben soggiogato il ragazzo.*

(Ione di Chio, FGrHist 392 F 6 = Fr. 104 Leurini, in Ateneo, Deipnosofisti, XIII 603E, trad. it. M. L. Gambato)

I coppieri dunque, per la loro giovane età, erano al centro dell'attenzione dei partecipanti al simposio, in modo più o meno nascosto si poteva tentare di conquistarli nella speranza di godere dei piaceri dettati da un corpo dai caratteri non ancora del tutto definiti.

Non sempre però gli adolescenti dipinti nelle immagini di simposio e di *komos* dovevano essere degli schiavi. Sappiamo con certezza che anche i ragazzi potevano partecipare ai pasti e alle bevute comuni organizzate per soli uomini, e questo non solo ad Atene ma anche in città più tradizionaliste come Sparta e nell'isola di Creta. Ad esempio per Sparta ci resta il famoso passo di Plutarco dedicato ai *phiditia*, le mense comuni dei Laconici:

ei)j dei tai sussi/tia kaii oi( pai=dej e)foi/twn, w(/ster ei)j didaskalei=a swfrosu/nhj

a)go/menoi, kaii lo/gwn h)krow=nto politikw=n kaii paidiaij e)leuqeri/ouj e(wrwn,

au)toi/ te paiizein ei) ei)qi/zonto kaii skw/ptein a)/neu bwmoloxi/aj kaii skwpto/menoi

mhi dusxerai/nein

*Ai pasti in comune intervenivano anche i ragazzi (paides), che vi erano condotti come a una scuola di frugalità sentivano parlare di politica, vedevano scherzi degni di uomini liberi e si abituavano essi stessi a scherzare e canzonare senza essere volgari e a non risentirsi se venivano canzonati.*

(Plu, *Lyc*, 12.6, trad. it. M. Manfredini)

Se a Sparta ai più giovani era concesso di partecipare ai *sissitia* per migliorare la propria educazione e imparare le regole della convivenza, in Attica sembra che la stessa funzione possa essere stata associata a quella più frivola dell'intrattenimento. Un'arte intrattenitiva diffusa, che era tenuta in gran considerazione ed era quindi praticata anche dai giovani di buona famiglia, era quella della lira e del canto<sup>580</sup>. Alcuni dei giovani musicisti della ceramografia potrebbero essere

---

<sup>580</sup> Un passo della vita di Alcibiade di Plutarco racconta come il giovane preferito di Pericle si rifiutò di suonare il flauto. Considerava questo strumento, infatti, come inadatto ai ragazzi di buona famiglia, il suonarlo deformava i tratti del viso così tanto da non poter essere riconosciuti neanche dai parenti più stretti. Il flauto non faceva poi parte

riconosciuti con questi aggraziati adolescenti che, proprio come è capitato da ragazzo a Ione di Chio, avevano l'opportunità, se invitati, di mostrare la propria bravura ai cittadini riuniti<sup>581</sup>.

I ragazzi sembra non potessero distendersi alla maniera degli adulti ma dovevano sedersi, magari vicino ad una persona di famiglia. Ad esempio nel *Simposio* di Senofonte il giovane Autolico, il ragazzo a cui è stato dedicato questo simposio, partecipa alla festa e si posiziona seduto, vicino al padre.

Il cambiamento dalla posizione seduta a quella distesa si trasforma in un rito di



passaggio, **Figura 14** (da LIMC, s.v. *Herakles*, n. 1506)  
una delle

conseguenze del raggiungimento dell'età adulta<sup>582</sup>; in Macedonia, d'altra parte, questo cambiamento risulta piuttosto evidente se si considera che la posizione coricata poteva essere assunta a simposio solo da chi era riuscito ad uccidere un cinghiale senza rete, e poteva dunque capitare, come nel caso di Cassandro, di dover restare assisi anche se si era superato da molto tempo lo stato di adolescente<sup>583</sup>.

Uno di questi ragazzi ateniesi, ancora non idonei alla posizione recumbente, può essere riconosciuto nella figura del giovane assiso vicino ai due uomini distesi sulla *kline* nella figura 13. Questo efebo, aggraziato ed istruito nelle arti della musica, siede proprio a lato del letto e partecipa a questa riunione conviviale dai tratti vagamente familiari, se possiamo interpretare il ragazzo come il figlio e il nipote dei due simposiasti dalla differente età, legati questi ultimi

---

della cultura attica, Atena stessa lo aveva gettato con sdegno, mentre Apollo scorticò Marsia che lo aveva raccolto. Continua lo storico raccontando che dopo il rifiuto di Alcibiade tutti i giovani smisero di studiare questo strumento (Plutarco, *Vita di Alcibiade*, II.5). Su questo argomento, e in generale sull'opinione che ad Atene e in altre città della Grecia si aveva sull'*aulos*, si consulti un recente articolo di F. Cordano (CORDANO 2004, in particolare su Alcibiade pp. 316-319).

<sup>581</sup> Si veda: BREMMER 1990, p. 138.

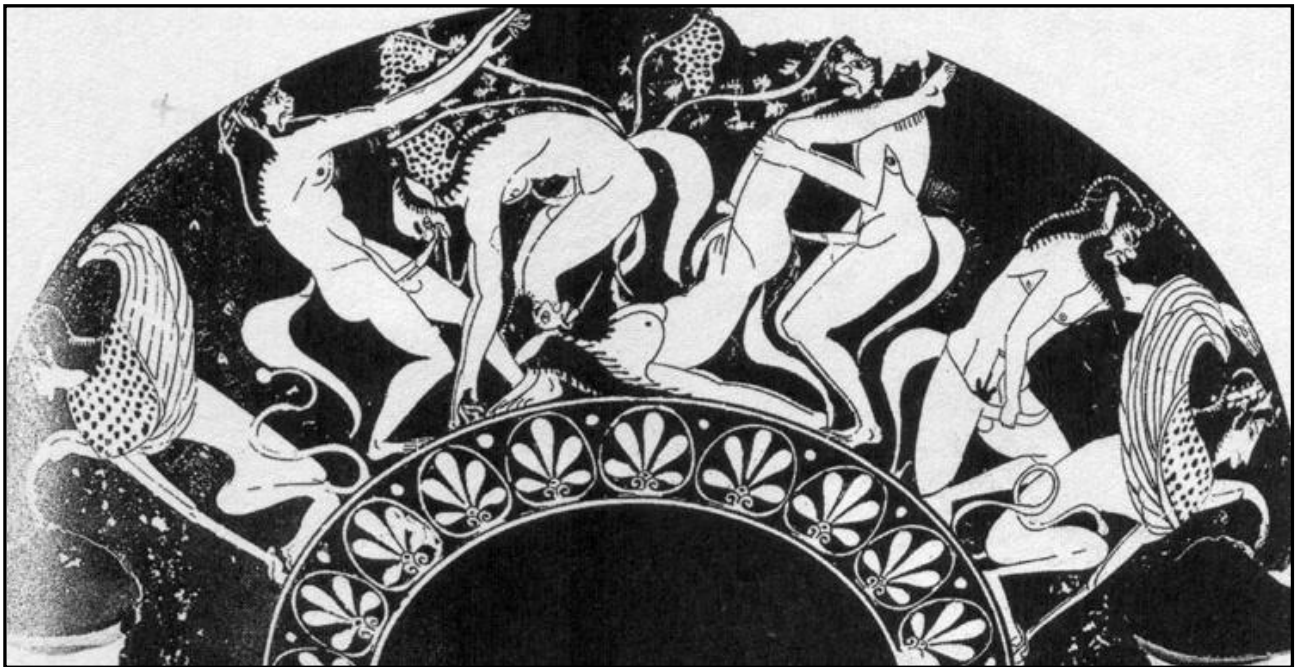
<sup>582</sup> Sull'argomento: SCHMITTI PANTEL 1997, pp. 76 e ss.

<sup>583</sup> BREMMER 1990, p. 139.

probabilmente anche alle altre due donne assise. In questa interpretazione, piuttosto insolita, il gesto di invito sessuale parrebbe quasi risultare semi-comico.

Nei simposi dionisiaci gli efebi non sono mai presenti, la figura del coppiere non sembra essere necessaria e lo spazio normalmente ad essa attribuito nei fregi viene occupata frequentemente dai satiri danzanti. Quando però, come in una coppa attribuita a Makron (fig. 14)<sup>584</sup>, eccezionalmente riconosciamo il tipico servitore conviviale, non si tratta più di un giovane umano ma di un satirello, un novello ganimede dai tratti silenici, che con la sua piccola brocca rimane stante, in attesa degli ordini di Dioniso e Eracle.

A godere delle grazie sessuali di una persona dello stesso sesso non sono solo gli uomini, ma le testimonianze di omosessualità femminile sono molto rare e, spesso, anche molto tarde



**Figura 15**

(interessante l'esempio che ritroviamo in Luciano, *Dialoghi cortigiane*, 5)<sup>585</sup>. Se rimaniamo però nell'ambito del simposio e quindi del vino, notiamo che anche i satiri, nella loro ossessione per la sessualità, vengono raffigurati mentre copulano con personaggi della stessa specie. In una coppa conservata a Berlino (fig. 15), il pittore ci mostra tutta l'istintività che contraddistingue questi esseri. I protagonisti sono cinque, tutti caratterizzati dal fallo eretto, due sulla sinistra sono intenti in un coito orale, un'altra coppia sulla destra, in una posizione acrobatica, è sul punto di

<sup>584</sup> London, British Museum, numero inv. E66, intorno al 480 a.C.: LIMC, s.v. *Herakles*, n. 1506. Attribuita anche al Clinic Painter, ad es. in BOARDMAN 1992, n. 375;

<sup>585</sup> Eva Cantarella ha ipotizzato che durante il simposio le etere potessero occasionalmente avere dei rapporti con le altre donne presenti: si cfr: Cantarella 1988, pp. 117-120. Sull'argomento si consulti anche GENTILI 1989, pp. 101 e ss.

effettuare una penetrazione anale o forse intercrurale alla rovescia. L'ultimo personaggio, rimasto senza compagno, sta per afferrare una sfinge, che in teoria dovrebbe non far parte del tema narrativo ma, insieme alla gemella sulla sinistra, delimitare soltanto il fregio. Ma i satiri sono soliti oltrepassare i limiti, non rispettarli, cosicché anche la sfinge può fungere all'occorrenza da strumento di piacere.

Se si parla di sessualità legata al simposio, dobbiamo per necessità tornare ancora una volta sulle etere. È verosimile che l'intrattenimento durante il simposio fosse considerato alla fine quasi un contorno di ciò che veramente interessava, la possibilità cioè di avere rapporti sessuali liberi. È interessante da questo punto di vista notare come i Greci concentrarono in una stessa persona, l'etera, tutte le capacità artistiche utili durante il simposio. Ma il canto, la musica e la danza, quando interpretate da un'etera, non sono che delle fasi propedeutiche al vero obiettivo di un festino: l'amplesso.

Se diamo credito alle immagini, le etere sono sempre presenti durante il simposio, spesso raffigurate interamente vestite mentre suonano il flauto, altre volte seminude che giocano al *kottabos*, altre ancora mentre copulano con i simposiasti. Esiste però una corrente di pensiero che ipotizza che le donne al simposio non siano tutte etere, poiché la caratterizzazione dei personaggi, spesso non particolareggiata, può adattarsi anche alle donne libere<sup>586</sup>.

Kilmer, nel suo *Greek Erotica*, dedica un paragrafo al riconoscimento dello status delle donne nelle scene erotiche della ceramica greca<sup>587</sup>. Secondo la sua teoria non è possibile affermare che le donne siano tutte etere poiché nessun elemento, né la nudità, né l'abbigliamento, né la lunghezza dei capelli, possono essere prove sicure della natura di questi personaggi. Se l'aver i capelli corti dovrebbe essere indicativo di uno status servile, i capelli lunghi potrebbero riferirsi a donne libere, malgrado anche le etere potessero portarli in questa maniera<sup>588</sup>. Se la nudità degli dei, poi, non è mai mostrata tra VI e V secolo a.c., non è detto, continua Kilmer, che la stessa regola debba valere anche per le donne<sup>589</sup>.

Credo sia possibile che la donna possa essere stata rappresentata nuda, seppur non frequentemente<sup>590</sup>. Ma le donne delle scene erotiche, malgrado rarissime eccezioni, non possono che essere accomunate dalla medesima appartenenza alla classe delle etere. Il problema, che Kilmer non affronta se non marginalmente, è che praticamente quasi tutte le immagini

---

<sup>586</sup> Ad esempio KILMER 1993, pp. 159-167; ANGIOLILLO 2008.

<sup>587</sup> KILMER 1993, pp. 159-167.

<sup>588</sup> KILMER 1993, p. 160.

<sup>589</sup> KILMER 1993, pp. 160-165.

<sup>590</sup> Un personaggio femminile che, al contrario della tendenza comune, viene rappresentato spesso nudo, è Atalanta. Ovviamente in questo caso ha influito la caratterizzazione del personaggio, la cui straordinaria forza fisica veniva evidenziata attraverso la robustezza del corpo.

rimandano, in modo più o meno diretto, al simposio. Come già affermato più volte, non era permesso alle donne libere parteciparvi:

ou)dei ai( gametai gunai=kaj ou)deij a)/n e)/rxontai metai tw=n a)ndrw=n e?pii  
tai dei=pna,

ou)dei sundeipnei=n aciou=si metai tw=n a)llotriiwn, kaii tau=ta metai tw=n

e)pituxo/ntwn

*Non si è mai vista una moglie legittima accompagnare il marito al banchetto, nemmeno festeggiare con gli stranieri, soprattutto gli ultimi arrivati.*

(Iseo, *La successione di Pirro*, XIV)

Se è vero poi che singoli vasi, invero molto rari, possono far nascere il sospetto che si possa trattare di particolari simposi legati a momenti di festa o religiosi, in generale si può con sicurezza affermare che tutte le donne presenti nella ceramica a soggetto simposiale siano etere.

Nello stesso paragrafo di *Greek Erotica* troviamo riportati due esempi che potrebbero provare come a volte sia possibile riconoscere non delle etere ma bensì delle donne libere. Uno di questi è il *chous* locrese, che potrebbe davvero riferirsi al primo amplesso di due giovani, anche per la particolare forma, legata, se non alle Antisterie, come crede Kilmer, almeno ad una fase di passaggio.

Lo stesso ragionamento sulla forma non è stato però fatto dall'autore per il secondo vaso, che presenta, sì una scena neutra (non del tutto neutra invero, poiché una corona cinge il capo del giovane), ma sita nel tondo di una coppa che sarebbe stata svuotata durante un simposio, in un'atmosfera libertina dove difficilmente sarebbe stata gradita un'immagine di tipo coniugale. Inoltre il sesso *a tergo*, in questo caso sicuramente vaginale, come detto, dovrebbe con maggior sicurezza indirizzarci verso il mondo della prostituzione "di alto borgo".

Nella ceramica le etere sprigionano un'irresistibile attrazione sessuale per i convitati, anche quando non presentano nessuna palese connotazione sessuale. Un esempio di tal evidenza lo ritroviamo in una coppa conservata a Basilea (fig. 16)<sup>591</sup>. Nei lati esterni abbiamo una scena mitica che si lega comunque al mondo del consumo del vino. Eracle nel lato A si distende insieme a Pholos, l'otre di vino, oggetto della successiva discordia, è posizionato sulla destra, mentre nella parte sinistra cominciano ad arrivare i primi centauri: si presagisce l'imminente

---

<sup>591</sup> Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, numero inv. BS489, attribuita al Pittore H.P., intorno al 500 a.C: CVA, Svizzera 6, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, tav. 23.1-4.

aggressione<sup>592</sup>. Bisogna evidenziare come il pittore abbia voluto caratterizzare il volto di Pholos in modo molto simile a quello di Eracle (solo le orecchie a punta ne sottolineano la natura ferina)<sup>593</sup>. Gli altri centauri hanno invece volti silenici, per delineare meglio il loro istinto



**Figura 16** (da CVA, Svizzera 6, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, tav. 23.1)

animalesco in preda ad una collera furiosa. L'altro lato, difatti, si concentra sulla lotta furibonda che si scatena a causa proprio del vino che, sembra, anche se non bevuto, possa destare cruenti combattimenti solo con l'odore.

Il tondo centrale presenta invece la rappresentazione più interessante ai nostri fini: un'etera completamente vestita suona il flauto, seduta sopra una *kline* rappresentata in maniera molto stilizzata. Accanto a lei sta un giovane, che tenta di abbracciarla mettendole un braccio dietro la testa. La sua posizione è anomala, le gambe sono divaricate in modo sconveniente, il sesso in

primo piano viene sovrapposto alla figura della donna e sembra poggiato sulla gamba della flautista, in un gesto di stampo marcatamente sessuale. Possiamo comprendere, attraverso le immagini di altri vasi, come questa situazione potesse evolversi con il denudamento dell'etera e l'inizio di una relazione di tipo sessuale. Lo si vede in una *kylix*<sup>594</sup> in cui l'etera ha smesso di suonare e tiene il flauto nella mano destra, adesso completamente nuda, mentre il



**Figura 17** (da Archivio Beazley on-line, vaso numero 200208)

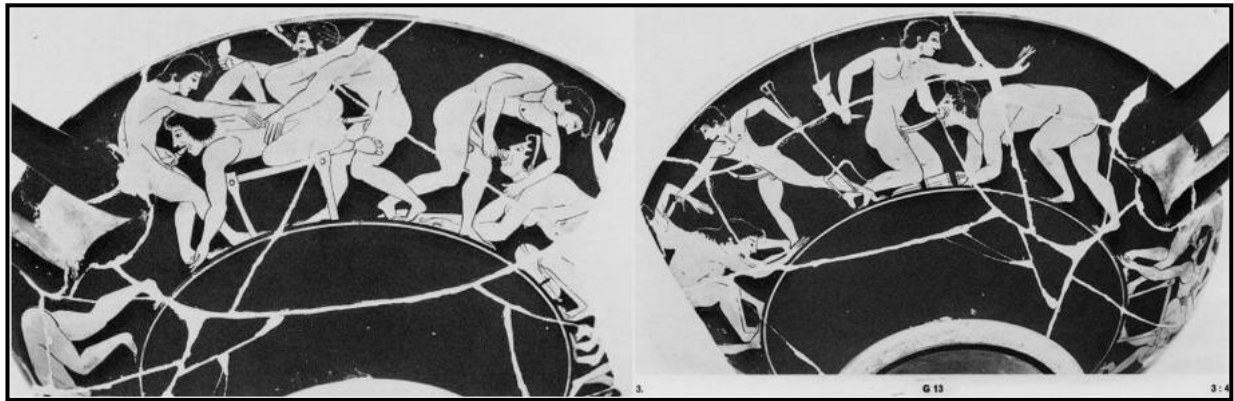
<sup>592</sup> Per in generale le raffigurazioni del mito di Eracle e Pholos nella ceramica attica si veda NOEL 1983.

<sup>593</sup> I centauri sono esseri selvaggi che non conoscono nessuna delle regole del vivere civile, ed in questo si avvicinano molto ai satiri. Non si nutrono di cibi cotti, questo fa sì che non conoscano neanche il sacrificio e il banchetto. Soltanto Pholos, insieme a Chirone, pur se accomunato dallo stesso stile di vita degli altri centauri (vive cioè dentro una grotta e si sostenta con la caccia), possiede delle qualità che lo avvicinano al mondo civilizzato (sull'argomento si consulti VALENZA MELE 1986).

<sup>594</sup> Conservata a New Haven, Yale University, numero inv. 163, Pittore di Gales, da Vulci, intorno al 500 a.C.: REINSBERG 1989, fig. 38.

giovane le cinge la testa toccando un seno; gli sguardi si incrociano in segno di reciprocità e intesa (fig. 17).

Non sempre il rapporto tra il convitato e l'etera è così intimo, sono molti i vasi in cui il rapporto sessuale si consuma tra più partecipanti. Uno dei più noti è di certo la coppa del Pittore di Pedieus (fig. 18)<sup>595</sup>, dove il fregio esterno è interamente occupato da un'orgia con numerosi partecipanti. Il pittore non ha voluto caratterizzare l'ambientazione, che perlopiù mantiene una ricercata neutralità, ma i pochi oggetti ci confermano che ci collochiamo, ancora una volta, all'interno del momento del simposio. Le *trapezai*, i cuscini, le corone e i candelabri, che



**Figura 18** (Da CVA, Francia 28, Paris, Musée du Louvre, 19, tav. 84.1-3)

potrebbero singolarmente appartenere a numerosi contesti, ritrovano la loro giusta interpretazione grazie al corno potorio tenuto da uno dei partecipanti, simbolo inequivocabile di convivialità. Già nel tondo troviamo un'anticipazione a quelli che sono i temi appena evidenziati, la sessualità e il simposio: un uomo seminudo e coronato cinge con il braccio destro una suonatrice di lira e con la mano sinistra regge una capiente coppa, un *komos* ricco di elementi tipicizzati.

Il lato esterno rappresenta davvero, utilizzando una terminologia propria dell'epoca moderna, una delle scene più "spinte" della ceramica greca. Due gruppi di tre persone ciascuno, nel lato A, si intrattengono nello stesso modo: la donna al centro, in ginocchio o distesa sul tavolino, è intenta in una *fellatio* con l'uomo a lei di fronte, mentre un secondo uomo la penetra da dietro. Nel lato B ancora una *fellatio* e un'ulteriore scena con diversi personaggi, ma che l'incompletezza del vaso rende di difficile ricostruzione.

In generale non si può non notare un'inusuale concitazione nella composizione dei personaggi che sembrano esageratamente eccitati e sessualmente troppo liberi. In realtà le orge dovevano

<sup>595</sup> Conservata a Paris, musée du Louvre, numero inv. G13 – Cp9680, intorno al 500 a.C.: CVA, Francia 28, Paris, Musée du Louvre, 19, tav. 84.1-3

essere frequenti durante il simposio e ne troviamo testimonianza in un passo di un'orazione attribuita a Demostene, dove si accusa una cortigiana, Neera, di convivere, *more uxorio*, con un cittadino ateniese:

A) fiko/menoi toi/nun deu=ro e)/xon au)thin a)selgw=j kaii propetw=j e)xrh=to au)t\$, ka)pii

ta/ dei=pna e)/xwn au)thin pantaxoi= e)poreu/eto o(/pou pi/noi, e)kw/maze/ t' a)ei met'

au)th=j, sunh=n t' e)mfanw=j o(po/te boulhqe/n pantaxou=, filatimi/an thin e)cousi/an

proij touij orw=ntaj poiou/menoi. Kaii w(j a)/llouj te pollou/j e)pii kw=mon e)/xwn

h)=lgen au)th/n, kaii w(s Xabri/an toin Ai)cwne/a, o(/te e)ni/ka e)pii Swkrati/dou

a)/rxontoi tai Pu/qia t%= teqri/pp%, o(i e)pri/ato parai tw=n pai/dwn tw=n Mi/tuos tou=

A)rgei/ou kaii h(/kwn e)k Delfw=n ei(sti/a tai e)pini/kia e)pii Kwlia/di. kaii e)kei= a)/lloi

te polloi sunegi/gnonto aut\$= mequou/s\$ kaqeu/dontoi tou= Fruni/wnoj, kaii oi( dia/konoi oi( Xabri/ou.

*Una volta giunto qui con Neera, dunque, egli si comportò con lei in modo indecente e folle: con lei si recava ad ogni banchetto, dovunque ci fosse da bere, con lei faceva baldoria in continuazione, stava con lei apertamente dovunque gli piacesse, facendo della sua licenza motivo di distinzione agli occhi di tutti. Fra gli altri, andò con lei a far baldoria anche a casa di Cabria di Essone, quando sotto l'arcontato di Socratide, questi vinse le Mitiche con la quadriga che aveva acquistata dai figli di Mitys di Argo e, di ritorno a Delfi, diede una festa sulla Coliate per la sua vittoria. E là, mentre frinione dormiva, molti se la fecero con lei, ch'era ubriaca, perfino i servitori di Cabria.*

(Demostene, Contro Neera, 33, trad. it. E. Avezzi)

Neera si accoppia con tutti i partecipanti del simposio, senza escludere gli schiavi, e questo avviene, come sottolinea l'oratore, poiché è completamente ubriaca. D'altra parte quello che si vuole mettere in rilievo è proprio il fatto che Neera sia una cortigiana e che quindi non possa



essere legittima sposa di un ateniese, e per dimostrarlo si evidenzia come essa partecipasse a numerosi simposi e bevesse liberamente il vino<sup>596</sup>.

Il nostro vaso si ispira dunque a questo tipo di situazioni in cui, ormai tutti completamente ubriachi, ci si lasciava andare ai desideri più reconditi, animando una vita sessuale che dentro le mura domestiche poteva forse apparire più noiosa<sup>597</sup>.

Ma si può ipotizzare che il fregio del Pittore di Pedieus voglia estremizzare qualcosa che, forse in maniera più attenuata, esisteva davvero nell'immaginario del ceramografo. Brendel, conscio della rarità di tale tipo di rappresentazione, la interpreta come "un antico esempio di arte erotica intesa come critica sociale" e l'opera potrebbe essere vista quasi come un antecedente di un filone che si connota con le caratteristiche "della protesta sociale o, più in generale, dell'insofferenza della natura umana"<sup>598</sup>. Un filone autonomo che, sempre secondo Brendel, arriverà fino a Rembrandt e, successivamente, a Grosz<sup>599</sup>.

Ma la critica sociale, così presente nelle opere letterarie, non sembra essere propria della ceramografia, che non possiede quasi mai pretese didascaliche di questo tipo. Almeno per quanto riguarda il mondo del simposio e dell'erotismo, dove gli artigiani giocano piuttosto su diversi livelli che vanno dalla moderatezza alla ferinità e in cui, più che intenti critici, sembra ravvisarsi un sagace sarcasmo. D'altronde l'immagine andava a veicolare il proprio messaggio all'interno del mondo del simposio, e mi riesce difficile pensare che un gruppo di uomini, pronti a divertirsi e a fare festa, potesse gradire un messaggio di attacco ai costumi libertini.

Riguardando invece l'iconografia dei personaggi, si nota come essi abbiano dei falli enormi, il sesso del comasta sulla sinistra del lato B, ad esempio, in erezione raggiunge quasi il petto. Tutto ciò è tipico dei satiri e anche la conformazione del prepuzio, che sembra terminare a punta, rimanda allo stesso mondo semi-animale. Questa stessa trasformazione satiresca mi sembra di intravederla nel rapporto che i comasti dimostrano avere con le donne. Soprattutto nei gruppi di tre persone, le donne paiono essere aggredite dagli uomini e partecipare contro voglia a questi giochi erotici; una modalità che solitamente non contraddistingue le scene umane ma quelle dei satiri, che ricorrono spesso alla violenza quando cercano di avere rapporti con le menadi. I volti risultano contratti, forse a causa dell'enormità dei falli degli uomini<sup>600</sup>, un fatto che dona un

---

<sup>596</sup> Si cfr. Demostene (?), *Contro Neera*, 24.

<sup>597</sup> Kurke ha ipotizzato che queste donne non fossero etero ma più semplici *pornai*, prostitute di bassa leva. In questo modo, però, credo non abbia più ragione l'uso della violenza, inutile su donne di condizione schiavile già pronte, senza costringimenti, a effettuare ogni tipo di prestazione sessuale. (KURKE 1997)

<sup>598</sup> BRENDEL 1983, p. 230.

<sup>599</sup> BRENDEL 1983, p. 230.

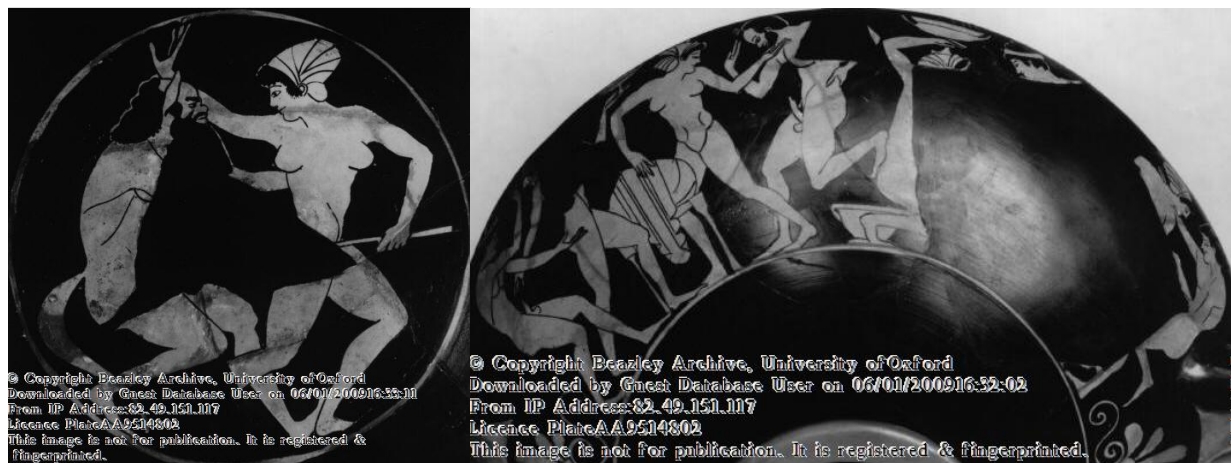
<sup>600</sup> KILMER 1993, p. 116.

aspetto "sparuto, avido, logoro"<sup>601</sup>, i particolari della bocca disegnati in una maniera che non trova confronti.

Una violenza che è confermata dall'uso del sandalo, oggetto dalle forti connotazioni sessuali, da parte di uno degli uomini, e dall'uso improprio che potrebbe essere riservato al candelabro trasportato da un giovane.

In conclusione credo che il vaso rappresenti, ancora una volta, un esempio di come il mondo dei satiri e quello dei comasti possano giocare scambiando i ruoli. Ovviamente all'interno di questo tema deve essere riconosciuta una valenza educatrice, un monito alla moderatezza, ma d'altro canto questo stesso messaggio risulta normalmente molto blando rispetto all'ironia che il fruitore poteva recepire.

Troviamo un buon confronto con un altro vaso che sembra potersi riferire allo stesso immaginario (fig. 19)<sup>602</sup>. Il gioco tra le varie parti della coppa è quanto mai illuminante: nel tondo interno sta un satiro che tenta di molestare una menade che si difende (la parte non è conservata ma l'oggetto mancante è facilmente intuibile) con un tirso. Nel tondo esterno vi sono quattro coppie di comasti totalmente



**Figura 19** (da Archivio Beazley On-Line, vaso numero 20483)

nudi, gli uomini tentano anch'essi di conquistare le grazie delle donne, che sembrano sfuggire alle attenzioni erotiche di cui sono fatte oggetto. I giovani sono quindi il perfetto corrispettivo del satiro del tondo, entrambi usano la violenza per soddisfare i desideri: ancora una volta il fallo eretto accomuna i comasti al mondo animalesco. Ma se i comasti si fanno satiri, la menade si fa etera, e il rapporto non è solo semantico e si trova, difatti, un altro termine di paragone

<sup>601</sup> BRENDDEL 1983, p. 230.

<sup>602</sup> *Kylix* conservata a Princeton, University Art Museum, numero inv. 33.41, attribuita ad Epiktetos, intorno al 51-500 a..C, Beazley, ARV, p. 74.39.

nell'iconografia. Le donne del lato esterno sono identiche alla menade, soltanto il tirso distingue l'essere mitologico da quello reale. Se la violenza dell'amore caratterizza quindi il tema



**Figura 20** (CVA, Italia 30, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, tav. 84.1-3).

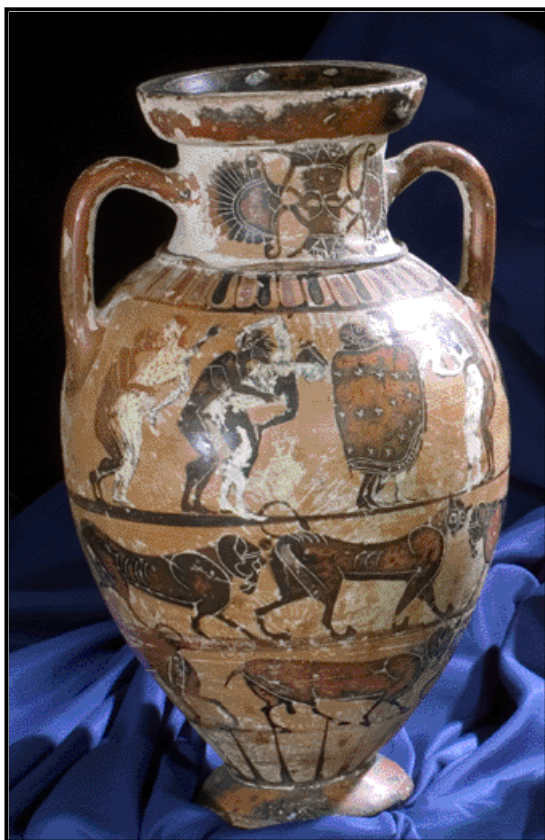
figurativo di questa parte del vaso, la violenza della guerra è il soggetto del lato B esterno, quasi un voler ricondurre un medesimo atteggiamento umano ad immaginari differenti.

Gli stessi satiri diventano i protagonisti di simposi che rispecchiano fedelmente quelli umani, come in una *kylix* del Pittore di Colmar (fig. 20) dove nulla<sup>603</sup>, se non le fattezze sileniche del volto (che distesi nascondono anche la coda),

differenziano la scena da un normale convito. La cosa interessante è che le menadi, come visto nel vaso precedente, partecipano alla stessa metamorfosi dei satiri e si trasformano in etere,

perdendo tutto ciò che posseggono di selvaggio o animalesco, e suonando i crotali completamente senza veli, come delle vere e proprie "compagne".

Certe volte le immagini sono meno esplicite di quelle finora affrontate ma non per questo meno interessanti. In una serie di vasi è presente un motivo già attestatoci in età arcaica che è quello del mantello. Si tratta di immagini in cui la coppia è raffigurata coperta interamente da un manto, da cui spuntano solo le teste. Il mantello diventa simbolo di unione, dono nuziale fatto dal marito alla sposa, sottintende un legame di tipo sentimentale tra le persone coperte. Il tema viene qui trattato poiché spesso viene rappresentato all'interno di una scena comastica o simposiale. Uno dei primi esempi, da un punto di vista cronologico, è un'anfora tirrenica del Pittore di Timiades (fig. 21), che rappresenta quattro



**Figura 21**

<sup>603</sup> Firenze, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 73749, proveniente da Orvieto, intorno al 500 a.C., CVA, Italia 30, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, tav. 84.1-3.

coppie intente in un amplesso e un uomo isolato all'estrema destra. Che il giovane all'estrema destra non fugga, come ha ipotizzato invece Arrigoni<sup>604</sup>, ma danzi, come ha proposto, forse con un'eccessiva cautela, M. Baggio<sup>605</sup>, sembra, più che probabile, quasi certo. Si tratta d'altronde di un'immagine comastica che trova diversi confronti nella produzione di anfore di questo tipo. Ritengo di poter escludere invece che si tratti della coppia divina Dioniso-Arianna, non solo per la mancanza di confronti con immagini di *symplegmata* degli dei, che come detto non vengono mai rappresentate, ma, anche e soprattutto, per la caratterizzazione del personaggio sotto il mantello, che non trova confronti con le immagini di Dioniso presenti nelle figure nere<sup>606</sup>. Si può concordare con l'Arrigoni<sup>607</sup> che si tratti di una parodia, ma questa conclusione non viene confermata dalla figura isolata di destra, che come detto non fugge, ma dalla tipica ironia che contraddistingue queste anfore, e dalla posizione dei due amanti in coito a tergo, che non credo fosse la maniera migliore per celebrare la prima notte di nozze e la perdita dello stato di vergine della donna. Il mantello simbolizzerebbe dunque l'unione tra due persone che si amano, ma se ritrovato in un contesto comastico, come nell'anfora, dove la sessualità viene vissuta senza regole né cerimonie, allora si carica di significati differenti e può essere interpretato come un particolare umoristico.

Il tema del mantello, come ha giustamente sottolineato Calame<sup>608</sup>, rimanda alla *philia*, e il tessuto unisce in modo materiale e simbolico l'amore tra *philotes*. Tutto ciò viene sancito attraverso un gesto che nasconde e allo stesso tempo mostra e suggerisce un'unione che è anche di tipo sessuale.

Una tale spiegazione, perfettamente valida in generale, non credo però possa trovare un riscontro preciso nelle immagini. Dei sei vasi con una coppia coperta dal mantello, uno solo, un coperchio di pisside<sup>609</sup>, rimanda ad un'atmosfera di tipo nuziale e in questa maniera è stata



**Figura 22** (da CVA, Austria 1, Vienna, Kunsthistorischen Museum, tav. 23)

<sup>604</sup> ARRIGONI 1983, pp. 8-9.

<sup>605</sup> BAGGIO 2004, p. 47.

<sup>606</sup> BAGGIO 2004, p. 47, la quale riconosce "il ricordo" di Dioniso e Arianna, non prendendo quindi una posizione ben definita.

<sup>607</sup> ARRIGONI 1983, pp. 55-56.

<sup>608</sup> CALAME 1992, p. 92.

<sup>609</sup> Bologna, Museo Civico Archeologico, numero inv. 1434.

interpretata<sup>610</sup>. Le altre scene sono invece legate al mondo del vino, e, a parte l'anfora già trattata, possono essere riferite direttamente al simposio. Se un tondo di *kylix* frammentario può porre dei dubbi sul reale riconoscimento dei personaggi, ma in cui proporrei di riconoscere una coppia distesa e non stante<sup>611</sup>, due coppie del Pittore di Marlay (fig. 22) sono più esplicite e presentano ciascuna una coppia recumbente coperta da un manto<sup>612</sup>. Se le cortigiane soltanto, tra le donne, potevano possedere dei mantelli (*xlai=na* con il significato sia di mantello che di coperta)<sup>613</sup>, non è da escludere che queste scene si riferissero a legami tra uomo e etera, che, come sappiamo dalla letteratura, potevano essere molto forti e lunghi nel tempo. Oltretutto il Pittore di Marlay ha voluto sottolineare come il letto non fosse il talamo, rappresentando, in una scena che è comunque priva di riferimenti simposiali, una *trapeza* che, seppur vuota, rimanda con certezza al simposio (e un simposio è rappresentato nei lati esterni di entrambe le coppe).

Le etere non hanno sempre bisogno di essere accompagnate dai convitati, esiste una serie di esempi in cui la presenza maschile non è contemplata. Il piacere sessuale, come abbiamo visto quando si parlava dei giochi con i vasi (che sono spesso di carattere marcatamente erotico), può essere ottenuto attraverso strumenti artificiali o fantastici<sup>614</sup>. Così molto presenti sono gli *olisboi*<sup>615</sup>, quei falli fittizi che le donne usano, spesso senza misura, nelle immagini dei



**Figura 23** (Da archivio Beazley online vaso numero 200587)

<sup>610</sup> La scena della pisside presenta due personaggi al centro, un uomo e una donna, che vengono coperti da un unico mantello, accompagnati da un uomo, un giovane, un bambino e un cane. Sarebbe di riconoscere nella scena un rito nuziale: ARRIGONI 1983, pp. 48-49. BAGGIO 2004, pp. 36-44.

<sup>611</sup> Arrigoni, soprattutto dopo il ritrovamento di un secondo frammento, interpreta le figure come stanti (ARRIGONI 1983, pp. 1-11). Effettivamente questa sembrerebbe la posizione della coppia, ma non si spiega però la presenza del cuscino, che non credo servisse come appoggio alla parete. L'andamento del panneggio, malgrado possa dare l'impressione di essere idoneo ad un personaggio rappresentato in piedi, è compatibile anche con una postura distesa e potremmo quindi ipotizzare che i giovani siano coricati uno sopra l'altra.

<sup>612</sup> La prima conservata a Vienna, Kunsthistorischen Museum, numero inv. 131, intorno al 430-42 a.C.; la seconda stesso museo, numero inv. 136, stessa datazione. Da aggiungere alla serie anche un altro tondo di coppa del Pittore del Coperchio, con una coppia donna-uomo distesa su un letto e coperta da un manto. La posizione dell'uomo rivela un approccio di tipo sessuale: Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 266, CVA, Italia 60, Chiusi Museo Archeologico Nazionale, 2, tav. 17.4 e 18.4.

<sup>613</sup> si cfr: ARRIGONI 1983, p. 13; BAGGIO 2004, p. 53.

<sup>614</sup> Ad esempio abbastanza frequenti sono gli uccelli dalla forma fallica, associati nelle immagini sia alle etere che ai satiri. Lo stesso animale fantastico è attestato in terra etrusca, ad es. nella Tomba del Topolino.

<sup>615</sup> Gli *olisboi* possono anche essere utilizzati dagli uomini per gioco, come nel *kantharos* vicino al pittore di Epeleios precedentemente visto, in cui un giovane sembra voler penetrare un'ignara donna da dietro, con un *olisbos* modellato con due prepuzi alle estremità. Grandi falli fittizi possono a volte essere rappresentati nei tondi delle coppe (come in MINGAZZINI 1970, n. 649). Sono immagini che si riferiscono alle feste delle *Haloa*, in cui protagonista era un grosso fallo in legno.

vasi. Nella coppa di Epiktetos a San Pietroburgo (fig. 23)<sup>616</sup> un'etera ha ben due *olisboi* con cui sta per effettuare una doppia penetrazione, anale e vaginale. Un uso spudorato quindi, che il



**Figura 24**

pittore ha voluto legare ancora una volta al mondo del vino e del simposio, posizionando una enorme coppa vicino alla donna, simbolo degli eccessi che portano anche ad un'estrema voluttà.

Bisogna sottolineare l'esistenza, testimoniata però da fonti troppo tarde, di simposi per sole etere, differenti dai banchetti rituali (ad esempio quelli in onore di Demetra) riservati alle donne libere. Sembrerebbe riferirsi a questo tipo di simposio il già citato *psykter* attribuito ad Euphronios (fig. 24)<sup>617</sup> dove quattro donne,

distese mollemente su materassi e cuscini, bevono da *skyphoi* di diverse forme e suonano il flauto. L'atmosfera che si respira, alimentata dalla nudità dei personaggi, è pienamente erotica, e in un simile ambiente si inserisce perfettamente il *kottabos*, gioco legato al mondo di Afrodite. È verosimile, seppur assolutamente non provabile, che immagini come quelle della coppa di Epiktetos possano riferirsi ad ambientazione di questo genere, quasi dei *komoi* al femminile, con tutte le conseguenze, sessuali ed alcoliche, del caso.

---

<sup>616</sup> S. Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, numero inv. 14611, proveniente da Berezan (Ucraina), intorno al 510-500 a.C.: Beazley, *ARV*, p. 75.60.

<sup>617</sup> S. Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, numero inv. 644, proveniente da Cerveteri, intorno al 520-510 a.C.: Beazley, *ARV*, 16.15, n. 1619.

# GRAFICI



#### 4. SCENE DI SIMPOSIO (uno o più personaggi recumbenti)

Alla tesi è stato allegato un database in cui sono state raccolte le immagini di simposio e di *komos* presenti nella ceramica attica, fino ad arrivare ad un numero che si aggira intorno alle 2600 unità. Le immagini di simposio, quelle cioè in cui vi sia almeno un uomo recumbente sulla *kline*, sono 1600. Sono proprio questi vasi ad essere stati oggetto di uno studio statistico; vengono escluse invece le immagini di Dioniso che, seppur mantenendo un'iconografia pressoché identica alle scene reali, si fanno portatrici di un messaggio diverso.

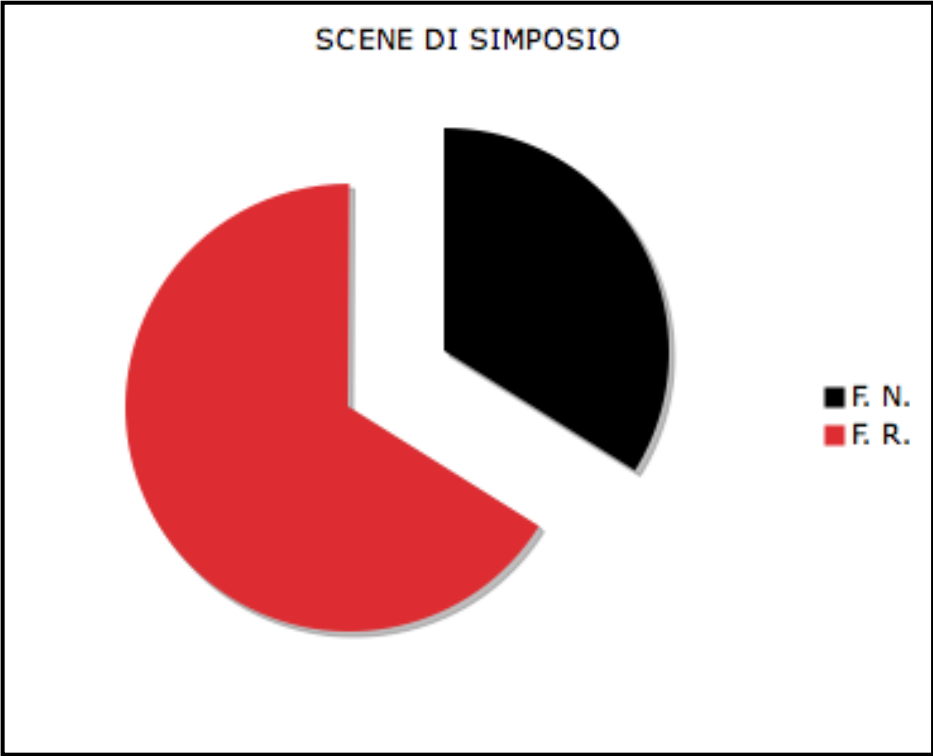
Con un corpus di vasi è possibile creare delle griglie statistiche, il che non è soltanto una sterile esercitazione matematica, ma apre strade che soltanto la completezza di dati può svelare. La conseguenza, si spera, è quella di arrivare a risultati diversi, nascosti ad un angolo visivo più ristretto.

Si è tentato quindi di organizzare sia uno studio generale dell'intero gruppo degli esemplari, con schemi diacronici e tipologici, sia uno particolareggiato che si soffermi volta per volta sulle varie forme, andando ad evidenziare l'arco cronologico e le caratteristiche dell'utilizzo di un particolare vaso.

I vasi a figure nere sono 527, quelli a figure rosse 1048, di cui due alternano la tecnica a figure rosse con quella a fondo bianco. Non si contano in questo momento, come detto, i simposi di Dioniso o Eracle, quando essi siano con precisione individuabili. Importante da questo punto di vista sottolineare i 114 vasi del Gruppo di Haimon, che costituiscono una buona fetta delle figure nere. Se spesso la presenza delle menadi sul mulo in questa produzione di massa mi porta a interpretare come mitologici i soggetti e quindi ad escluderli da questa tabella, altre volte, come nei nostri 114 vasi, non vi è nessun elemento che mi indirizzi verso una raffigurazione divina o eroica. Resta tuttavia il sospetto che tutte le raffigurazioni del Gruppo di Haimon siano da situare al di fuori del mondo reale, malgrado ciò non sia con sicurezza afferabile.



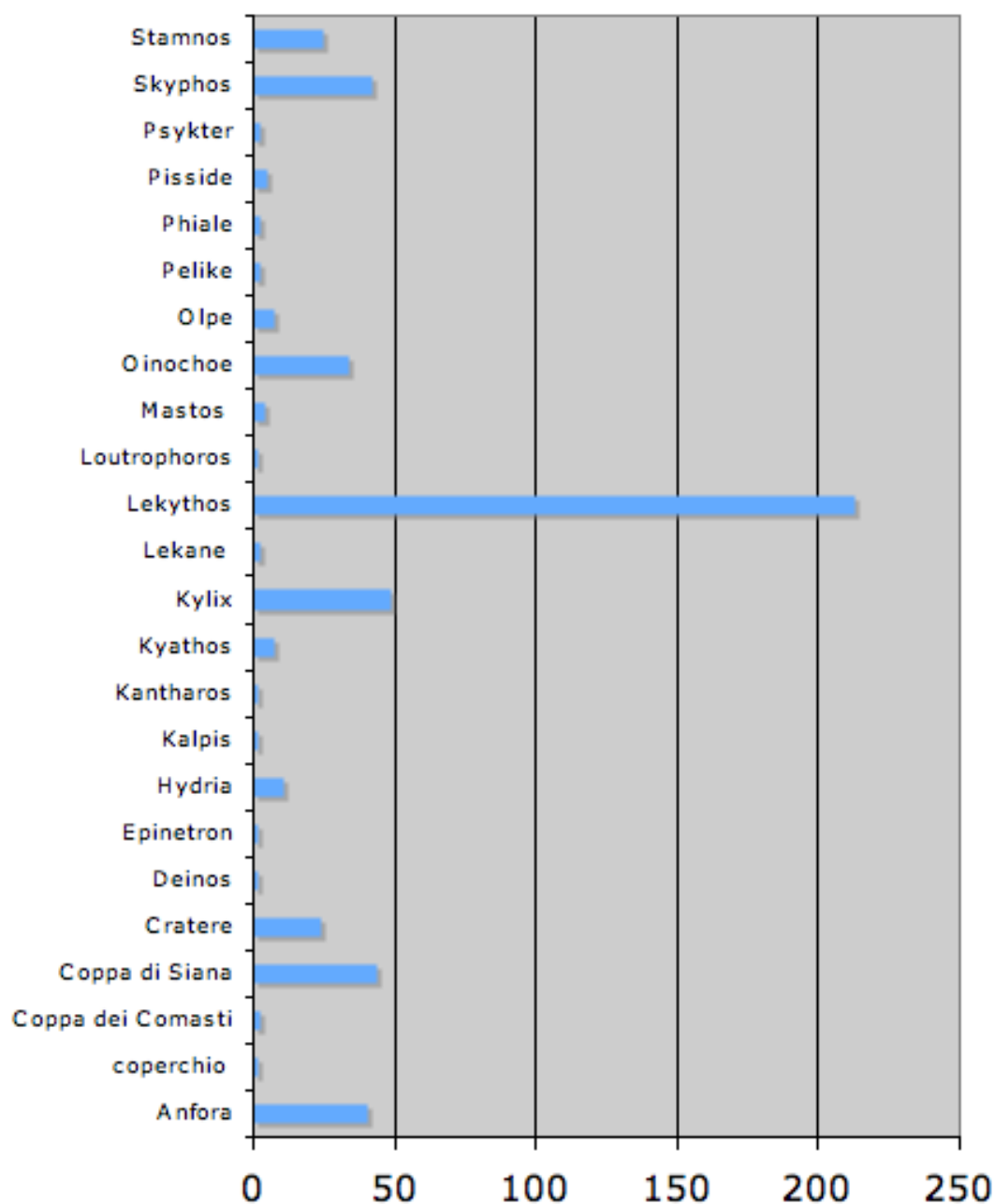
GRAFICO GENERALE



FORME UTILIZZATE

FIGURE NERE

## FORME FIGURE NERE



La difficoltà di poter con precisione interpretare una scena, soprattutto nelle figure nere, in cui mancano spesso gli attributi utili al riconoscimento di un personaggio, rendono non del tutto affidabile la griglia sopra riportata. Ciò è molto evidente nell'analisi dell'elevato numero di *lekythoi*, come detto più sopra, quasi nella totalità attribuibili al Gruppo di Haimon. La *lekythos* pur mantenendo un legame col mondo simposiale, essendo contenitore di oli che sarebbero potuti servire nella fase preparativa del simposio, resta il vaso per eccellenza funerario e rimanda a scenari escatologici che ben si accorderebbero con la rappresentazione del simposio di Dioniso.

Sin dall'inizio si nota come la coppa abbia un posto di rilievo, e come quindi il soggetto delle immagini si leghi al supporto su cui sono create, essendo la coppa il vaso principe del simposio. Dalle due coppe dei comasti si passa alle 43 coppe di Siana e, con un evidente omogeneità numerica, alle 47 *kylikes*. L'*oinochoe* (33), lo *skyphos* (42) e l'anfora (39) sono ugualmente ben rappresentati e si legano anch'essi alle pratiche simposiali. Lo *stamnos* (24) e il cratere (24), concludono la serie dei vasi più attestati e ci confermano come, eccetto la *lekythos*, le forme presenti siano esattamente quelle che ci si aspetterebbe per le raffigurazioni a tema simposiale, comprendendo tutta la serie di utensili da convivio.

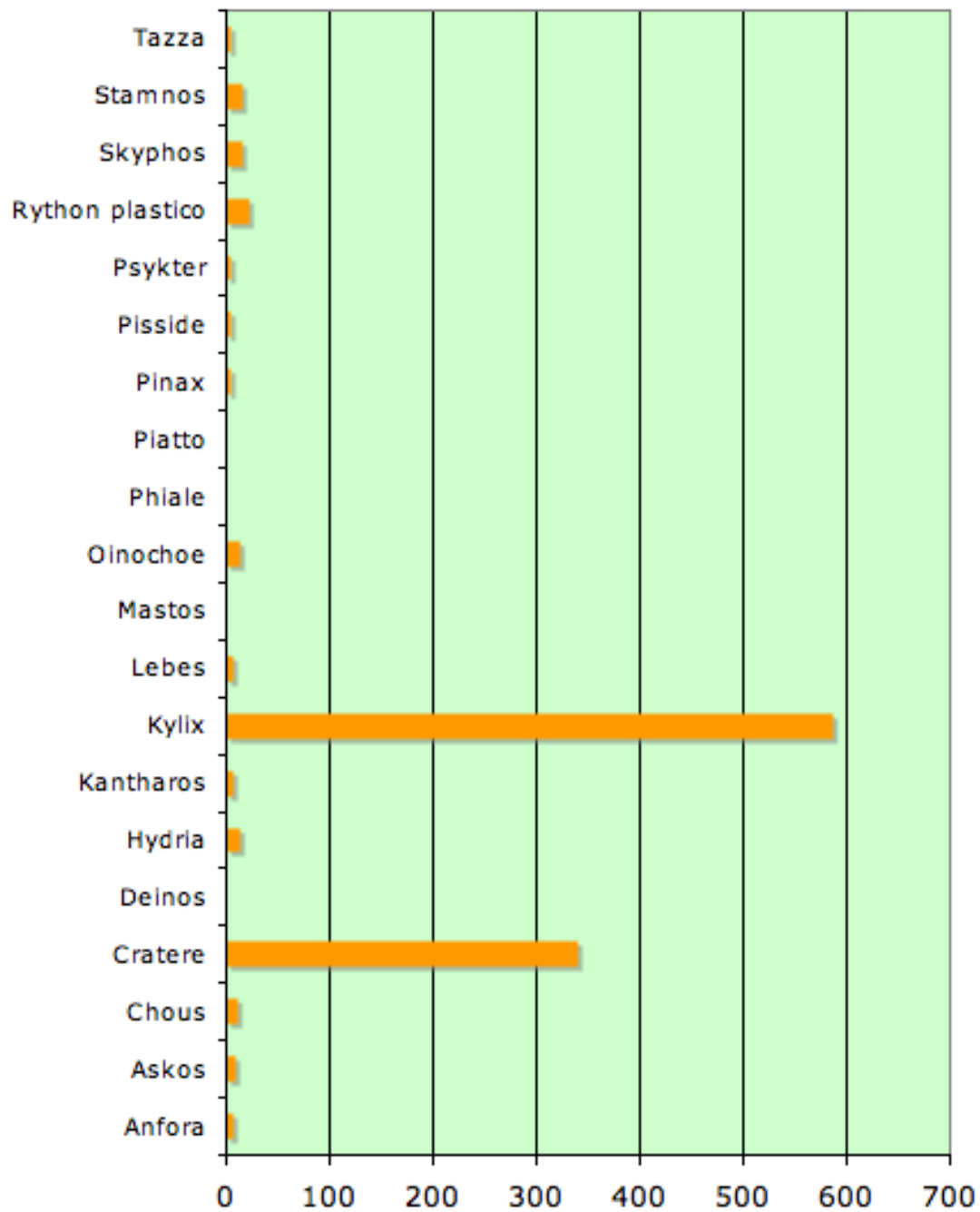
Si è parlato nel capitolo dedicato al *kottabos* della sensazione che le figure nere dopo il 520 a.C. si dedichino solo alla rappresentazione dei simposi divini, soprattutto (ma non solo) nella forma della *lekythos*. Questo ultimo vaso è del tutto assente nella produzione a figure rosse di simposi e, lo si vedrà, molto raro nelle immagini di *komos*, fatto che ci conferma l'ipotesi presentata.

Dando uno sguardo generale alla produzione a figure rosse, tenendo momentaneamente da parte la diacronia, notiamo che su 1047 vasi totali 923 sono soltanto *kylikes* e crateri. Le forme cardine dell'ideologia simposiale, che richiamano con più evidenza il cerimoniale di comunione del gruppo privilegiato di *hetairoi*, monopolizzano le rappresentazioni dei simposi rendendo occasionale e sporadico l'utilizzo di un'altra forma.

Un dato quindi che ben si confà a ciò che ci si potrebbe aspettare e che testimonia come la scelta dei temi figurativi fosse legata alla funzione del vaso stesso.

Degni di nota, per quanto riguarda le figure rosse, i 21 esemplari di *rython* plastico, una forma non delle più comuni ma che rappresenta la terza presenza per numero di esemplari. Molto attestata la testa a forma di capro, con evidenti richiami al mondo dionisiaco. Quasi del tutto assenti le anfore che mantenevano nelle figure nere un posto di rilievo.

## FORME FIGURE ROSSE

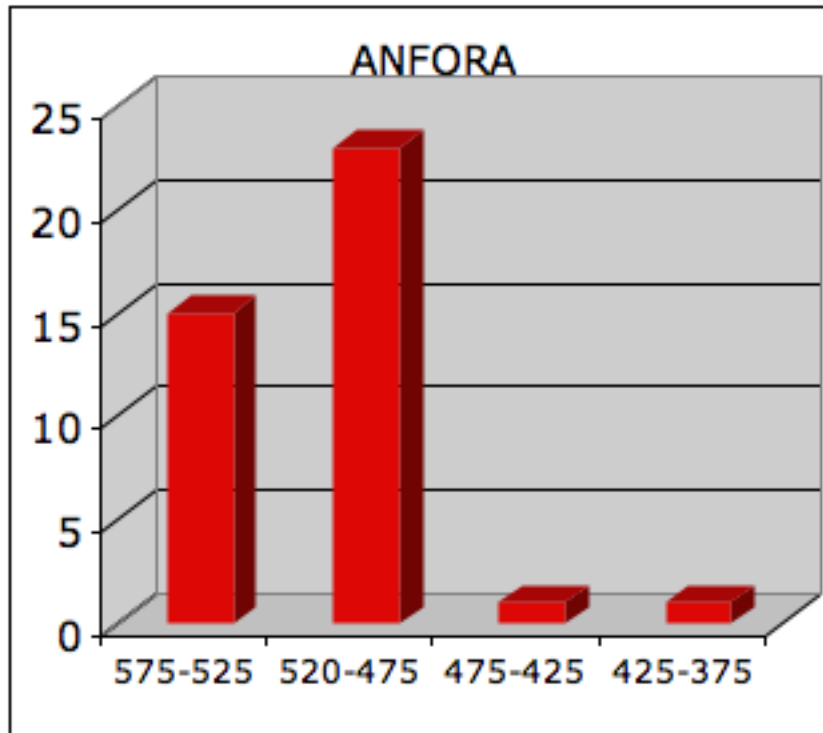


## FORME, CRONOLOGIA, SOGGETTI

Cercheremo adesso di intraprendere, forma per forma, un'analisi nella diacronia che si soffermi sull'iconografia utilizzata:

## ANFORA

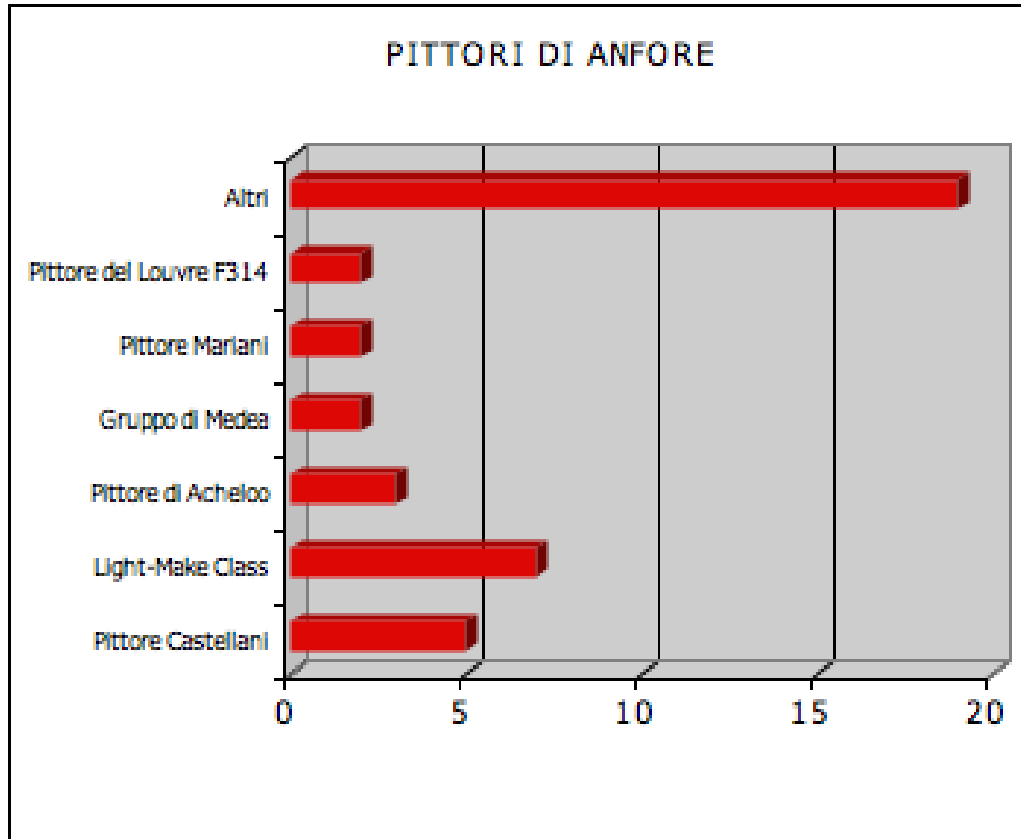
In tutto abbiamo 45 anfore, 40 a figure nere e 5 a figure rosse



Il grafico sottolinea come l'anfora non sia praticamente più utilizzata in epoca classica, mentre è riccamente attestata in epoca arcaica. Si tratta quindi di un vaso che probabilmente perde il suo legame col simposio nel corso degli anni. Per quanto riguarda il primo periodo ritroviamo scene simposiali soprattutto nelle anfore di tipo tirrenico. Importante l'apporto del Pittore Castellani che dipinge 5 anfore (delle 6 totali) con scene di simposio e un'altra con il riscatto del corpo di Ettore, che seppur non inclusa nel numero delle anfore registrate, poiché appartenente ad un tema invero differente, si riallaccia da un punto di vista iconografico alla nostra serie. La scena del secondo lato può essere in relazione semantica con il simposio, come in un caso in cui vi sono i satiri (n. 1359) o in due altri in cui troviamo il *komos* (2388 e 2481, quest'ultimo decisamente particolare con un gran calderone tra i comasti) o non avere un'apparente connessione (carri 02389 o guerrieri 02254).

Ancora 7 anfore sono attribuite alla Light-Make Class, e sono proprio queste raffigurazioni a lasciare un forte dubbio sulla realtà effettiva delle scene. La presenza di un solo recumbente,

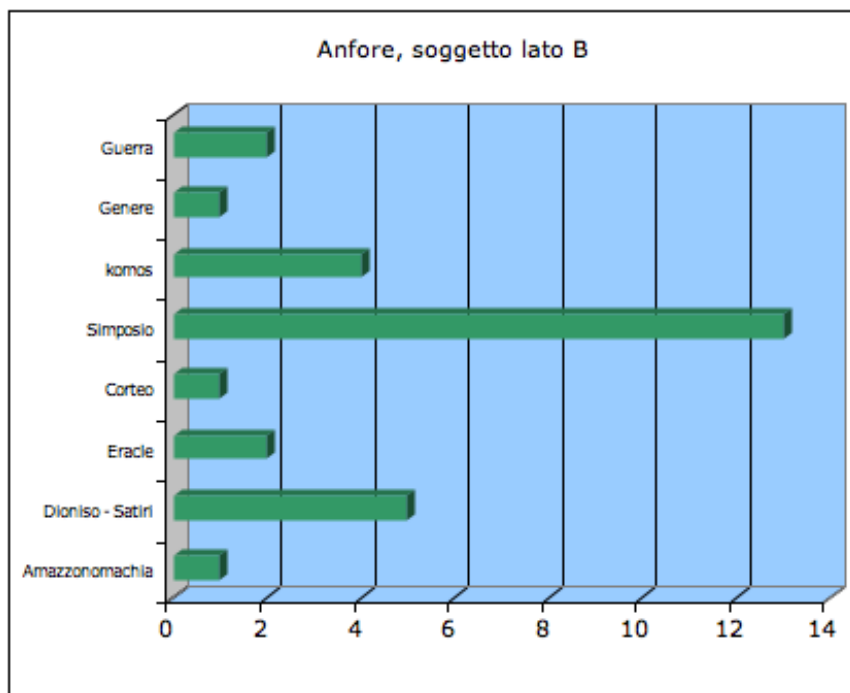
isolato e barbuto, accompagnato spesso da una donna, sembra suggerire di riconoscere la figura di Dioniso o di un qualche anonimo eroe, ma per la mancanza di elementi probanti questa continua a restare un'ipotesi.



Nel grafico vengono riuniti sotto la voce "Altri" tutti i Pittori con non più di un unico vaso attribuito o quelli non identificati. Tra le 5 anfore a figure rosse, si evidenzia quella quasi completamente verniciata in nero di Euphronios, con decorazione solo sul collo (due recumbenti, uno gioca al *kottabos*, l'altro suona la lira) e quella bilingue del Pittore di Andokides.

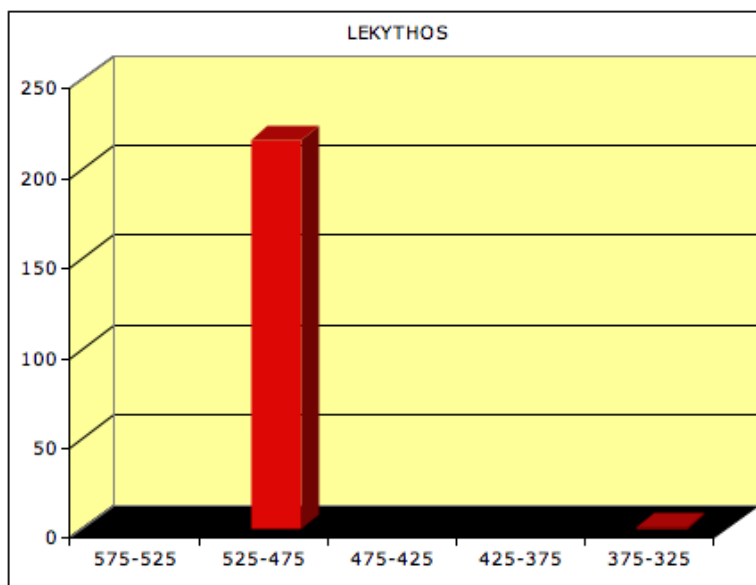
Il tema maggiormente scelto per il lato B dell'anfora è proprio quello del simposio, il più alto numero di vasi è quindi interamente dedicato al soggetto simposiale. Seguono il *komos* e le scene dionisiache, che sono legati al simposio stesso da una comunione semantica.

Meno importanti gli alti soggetti, soprattutto scene di lotta tra soldati o cavalieri e carri in fila.



## LEKYTHOS

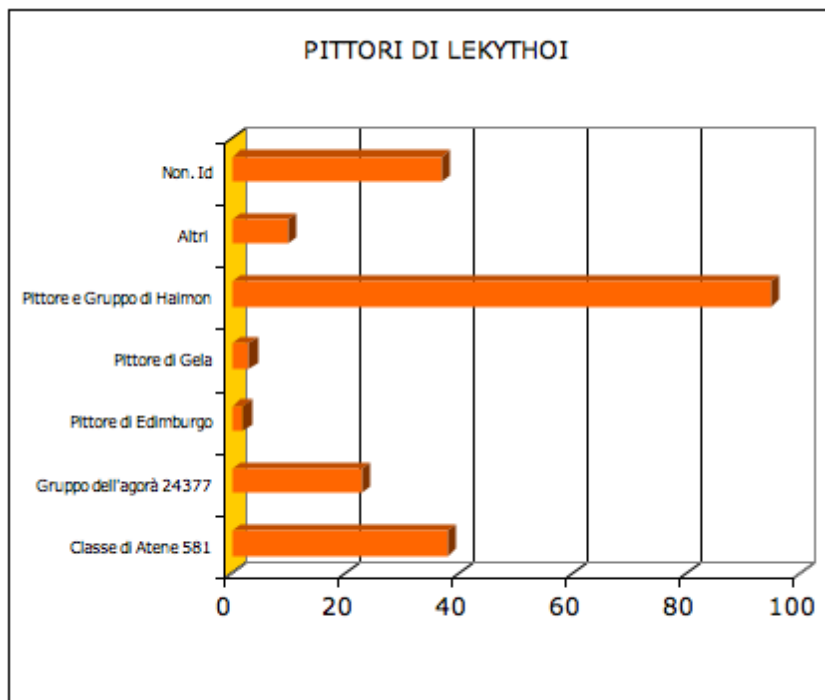
Le *lekythoi* sono in tutto 212:



La produzione a figure nere di *lekythoi* si concentra tutta tra il 520 e il 475 a.C., scendendo forse ancora di qualche anno in alcuni esemplari che presentano uno stile estremamente affrettato, che rendeva possibile una maggiore produzione, pur se di qualità molto bassa. In realtà le *lekythoi* con raffigurazione simposiale sono molte di più, e a quelle presentate ne dovremmo aggiungere

altre 150 circa. Avendo voluto però discernere i simposi dionisiaci da quelli umani e non essendo i personaggi facilmente distinguibili, si è preso come elemento distintivo la presenza di satiri o di donne sul mulo, che rimanderebbero ad una sfera cultuale. Rimane però la sensazione che pressoché tutta la produzione di *lekythoi* si sia specializzata nei simposi dionisiaci.

Nel IV secolo a.C. è attestata solo una *lekythos*, forse databile intorno al 350, decorata a rilievo con una figura recumbente e due donne, una seduta a lato del letto e una sulla stessa *kline*.



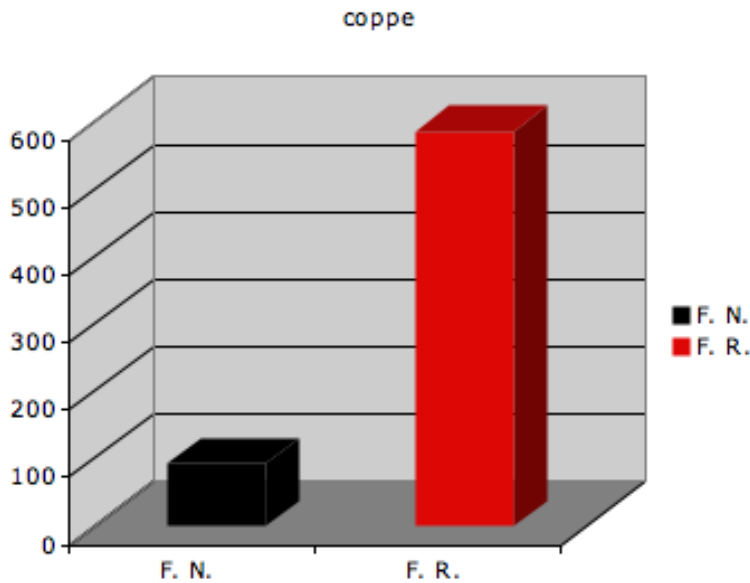
Abbiamo già sottolineato come l'importanza numerica della *lekythos*, che la rende il vaso più attestato nelle figure nere, sia dovuta alla produzione del Gruppo di Haimon con il suo carattere stereotipato. A questi si aggiungono i circa 40 vasi della Classe di Atene 581 (con le sottoclassi 581 I – 581 II) che sono difficilmente distinguibili dallo stile del Pittore di Haimon, e che sono quindi ad esso collegati. Anche tra i vasi non attribuiti, pur non avendo spesso l'immagine, la descrizione del soggetto non si discosta da quella tipica delle *lekythoi* a figure nere del Gruppo di Haimon e con probabilità possono essere a questo attribuite.

Per quanto riguarda l'iconografia utilizzata, quasi tutte le immagini presentano un solo uomo a simposio e sono rare le rappresentazioni con più simposiasti. Un pittore attento ai particolari, pur se nella ristrettezza del campo decorato, è quello di Gela, che raffigura simposi con più personaggi distesi sui letti e figure stanti (si veda 00386)

COPPE

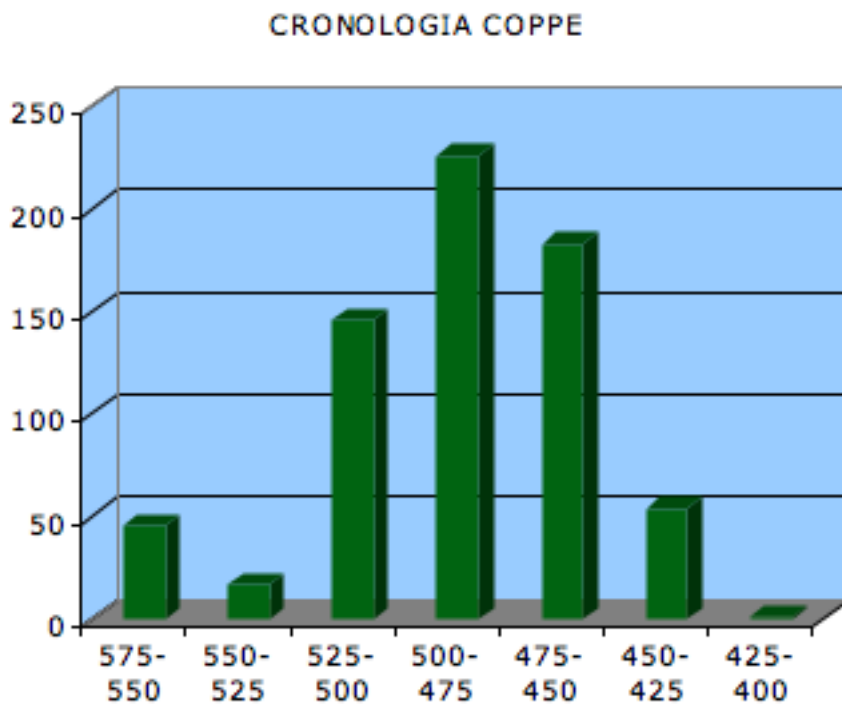


La *kylix* è di gran lunga il vaso più attestato e il più scelto per essere decorato con scene di simposio, per le ovvie correlazioni con il mondo del bere in comune.



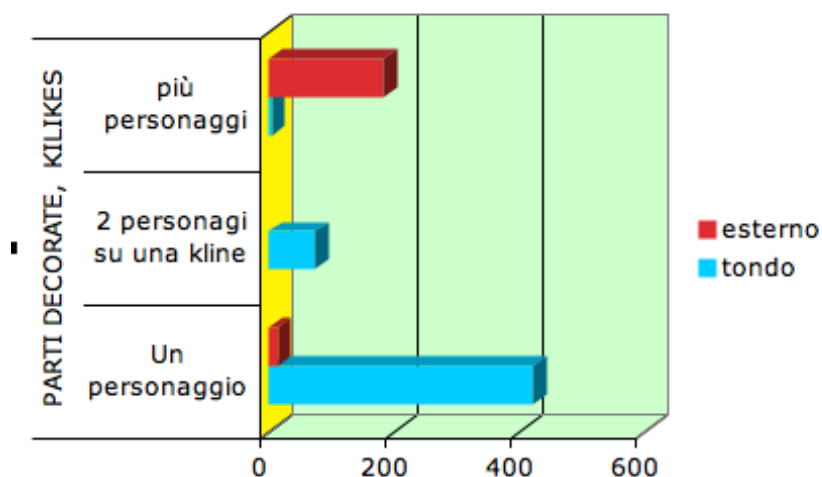
Si includono nelle figure nere sia le coppe del tipo dei comasti e Siana, sia le *kylikes* che rappresentano un'evoluzione di queste ultime forme. Non è stato possibile operare una distinzione dei tipi (soprattutto delle *kylikes*), poiché molti vasi sono in stato frammentario e difficilmente viene specificato di che coppa si tratti, se cioè siano del tipo A, B, C.

Ecco invece la cronologia generale:



Il primo periodo è caratterizzato quasi interamente dalla produzione delle coppe di Siana che, oltre a continuare la tradizione delle precedenti (forse di molto poco) coppe dei comasti, raffigurando i comuni danzatori provvisti spesso di corno patorio, elabora con originalità il tema del simposio a cui affianca quello del *komos*, con frequenza nel medesimo fregio. Soltanto due coppe dei comasti presentano, invece, una scena di simposio, preferendo utilizzare la zona tra le anse per raffigurare i danzatori. Nel venticinquennio successivo, caratterizzato soprattutto dall'opera dei piccoli maestri, si nota un evidente calo, probabilmente dovuto alla comparsa dei simposi dionisiaci che rappresentavano una novità nel campo dei soggetti legati al vino e al simposio. Questa recessione viene ancora più evidenziata dal gran numero di *kylikes* del periodo successivo, quando cioè nascono le figure rosse. Per circa settantacinque anni il simposio sarà uno dei temi principali delle coppe, sia nella rappresentazione completa della riunione conviviale, che in quella di un unico simposiasta nel tondo centrale (questi due ultimi casi sono quelli da noi analizzati), sia ancora nelle varie scene di *komoi* umani o satireschi.

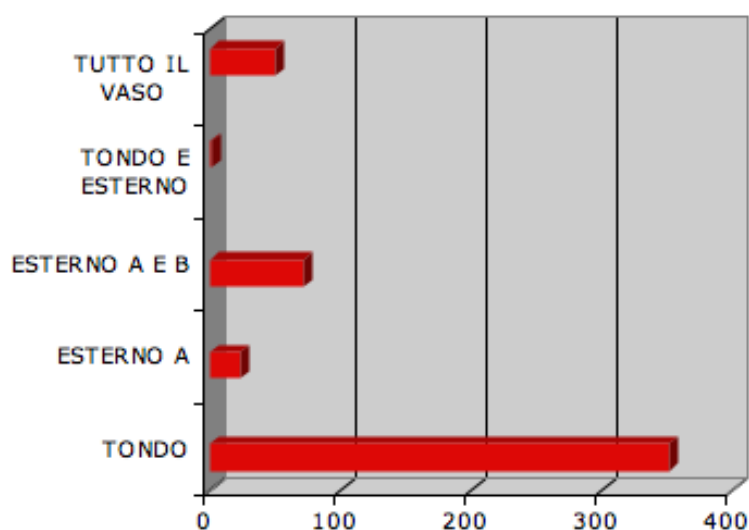
Verso il 450 a.C. si nota un brusco calo che porta, di lì a trent'anni, alla fine della produzione di *kylikes* a soggetto simposiale. L'ancora consistente numero di coppe per il periodo 430-420 a.C. è da attribuirsi quasi nella completezza al Pittore di Marlay, che decora quasi sempre solo il tondo (di coppe *stemless*) con due personaggi a simposio.



Mi è nota solo una *kylix* frammentaria (n. 1074 che presenta un uomo recumbente nel tondo) e inattribuita, che è possibile datare posteriormente all'opera del Pittore di Marlay, precisamente intorno alla fine del V secolo a.C. o inizio del secolo successivo. Il fenomeno è spiegabile con la parallela fortuna che il cratere andava sempre più acquisendo, fino alla completa monopolizzazione delle immagini del simposio intorno all'inizio del IV secolo.

Attraverso il precedente grafico si comprende come il tondo delle coppe sia il luogo ideale dove rappresentare un unico simposiasta, ben 420 coppe presentano questa particolarità, si tratta del 75 per cento circa del totale. 73 volte vi sono invece due personaggi, anche questa volta una parte importante viene svolta dalla produzione legata al Gruppo e Pittore di Marlay, a cui sono attribuiti 20 vasi in totale con coppie di recumbenti nel tondo, a volte sotto un unico mantello in una chiara simbologia erotica. Soltanto 5 volte l'interno accoglie un simposio di più vasta estensione, con molteplici partecipanti. Si tratta di grandi coppe (come una attribuita al Pittore di Trittolemo 00724) che possiedono una doppio registro, una figura nel tondo, un giovane davanti un altare in genere, circondata da un fregio esterno su cui si adagiano i personaggi recumbenti. Si parla ovviamente di eccezioni, è infatti l'esterno il luogo ideale dove rappresentare grandi simposi con 4, 6, o più partecipanti, cosa che accade in 183 vasi.

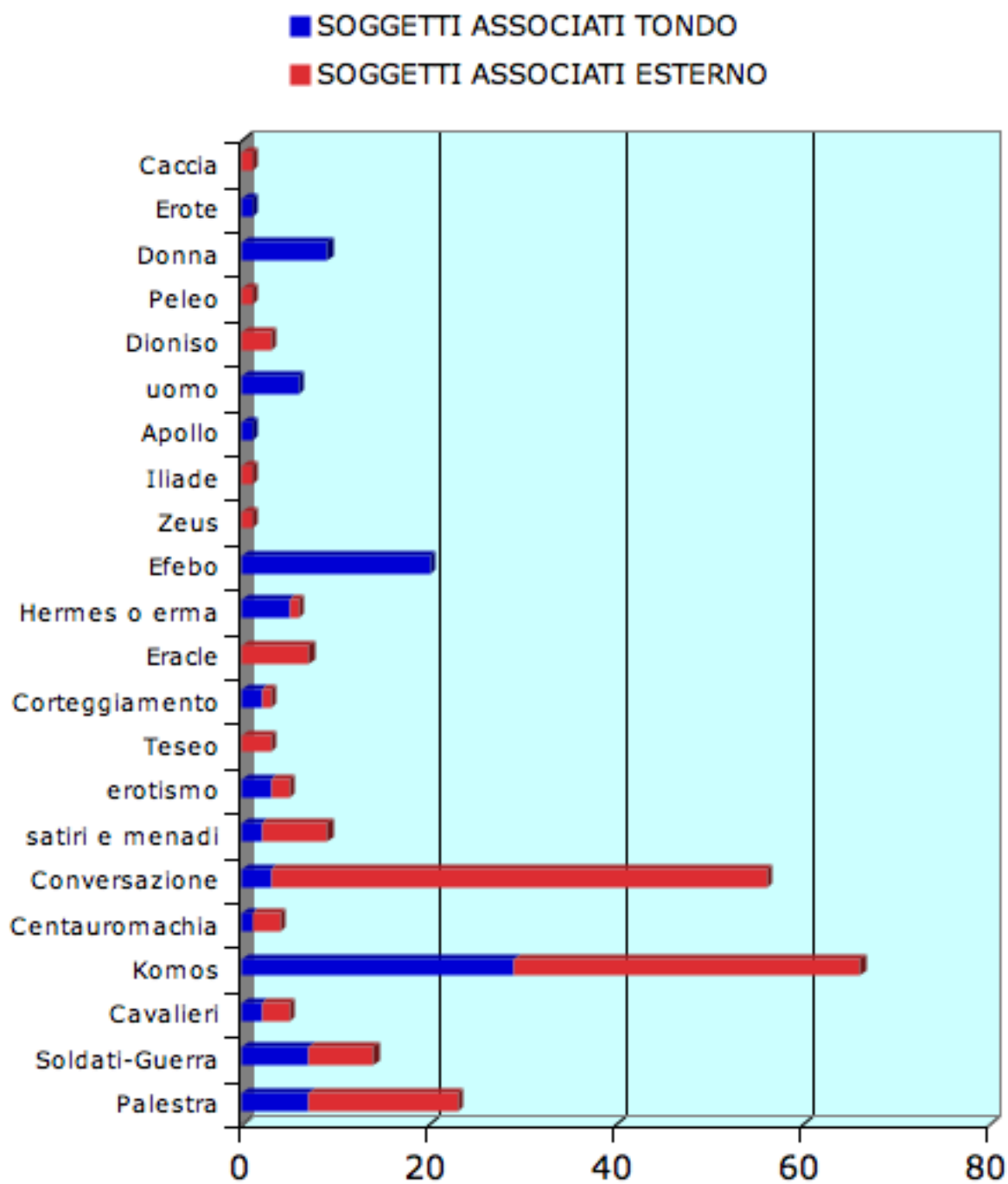
#### PARTI DECORATE



Come si nota dal seguente grafico le coppe che presentano un'immagine a soggetto simposiale solo nel tondo e un altro soggetto (o nessuna decorazione) all'esterno sono molto più numerose delle altre (352). 72 vasi hanno la scena del simposio su entrambi i lati esterni e all'interno scelgono un altro motivo, 23 invece hanno solo un lato decorato col simposio e solamente 2 hanno la raffigurazione nel tondo e in uno dei lati esterni. Infine 50 esemplari sono interamente dedicati alla rappresentazione del convivio.

Non stupisce che sia il *komos* il tema più associato a quello del simposio, che si distribuisce quasi omogeneamente tra tondi e esterni. Il *komos* è intimamente legato al momento del convivio

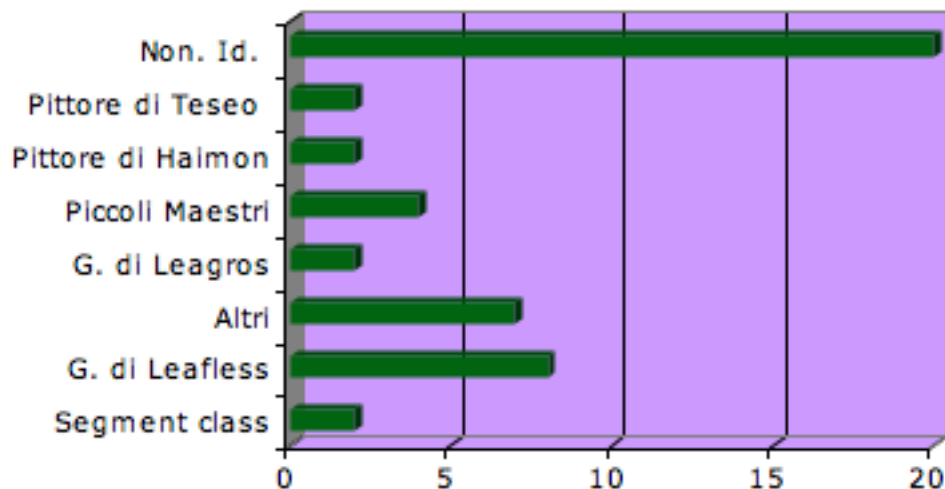
essendone per definizione la continuazione. Più interessante la quasi assenza di Dioniso, il dio per eccellenza associato al vino, che è presente in soli tre vasi. Così anche i satiri e le menadi mantengono un posto poco rilevante non arrivando a dieci vasi in tutto. Quando si rappresenta il mondo dionisiaco, sia il dio che le varie creature del suo *entourage*, si sceglie quindi di completare la coppa con altri temi, spesso Eracle, comasti o guerrieri.



Un posto importante occupano le scene di palestra o di allenamento (23 vasi), con giovani atleti nudi che trovano spesso un corrispettivo nell'erotica atmosfera del simposio associato. È poi inutile sottolineare i vari punti di accordo tra questi due mondi, centrali nella vita della *polis* e in cui gli efebi ricevevano una sorta di iniziazione sessuale. Proprio questi ultimi, in atteggiamenti diversi da quelli ginnici, sono il soggetto di altri 20 tondi. In 19 vasi ritroviamo guerrieri in lotta o intenti nella rituale vestizione, o ancora cavalieri in parata. Si tratta, è noto, di un gioco di richiami molto usato dai ceramografi, che amavano mescolare i due momenti culmine della vita della città greca, il simposio e la guerra, così legato al piacere e alla pace il primo quanto al lutto e alla lontananza da casa il secondo.

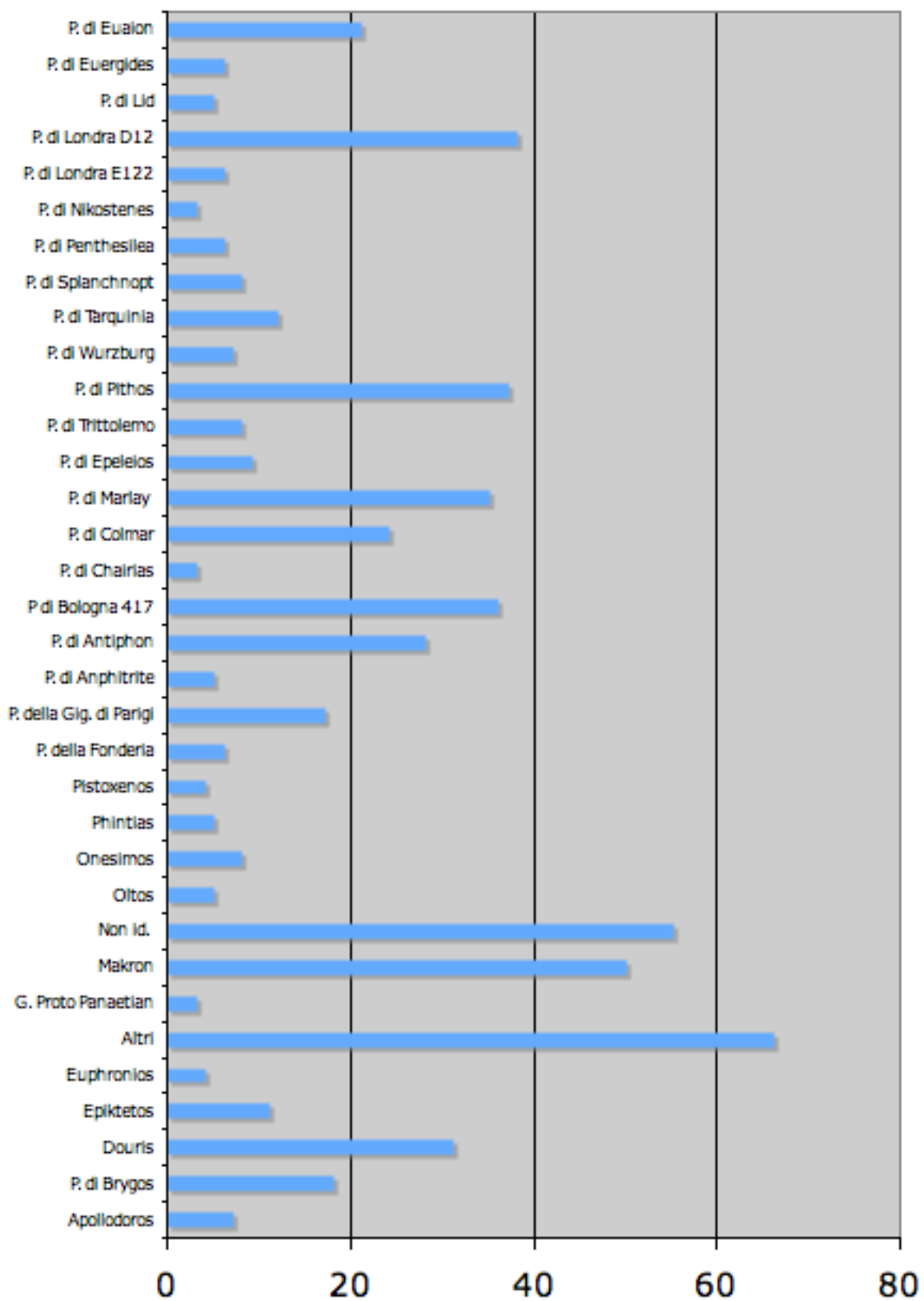
Un ultimo tema molto diffuso è quello di generici personaggi ammantati che discutono, molto presente dalla metà del V secolo in poi e fino alla prima parte del secolo successivo. Un motivo che non sembra avere un particolare significato se non quello di rappresentare figure umane più o meno caratterizzate che appaiono rivestire solo un ruolo ornamentale di scarsa originalità.

#### PITTORI DI COPPE F. N.



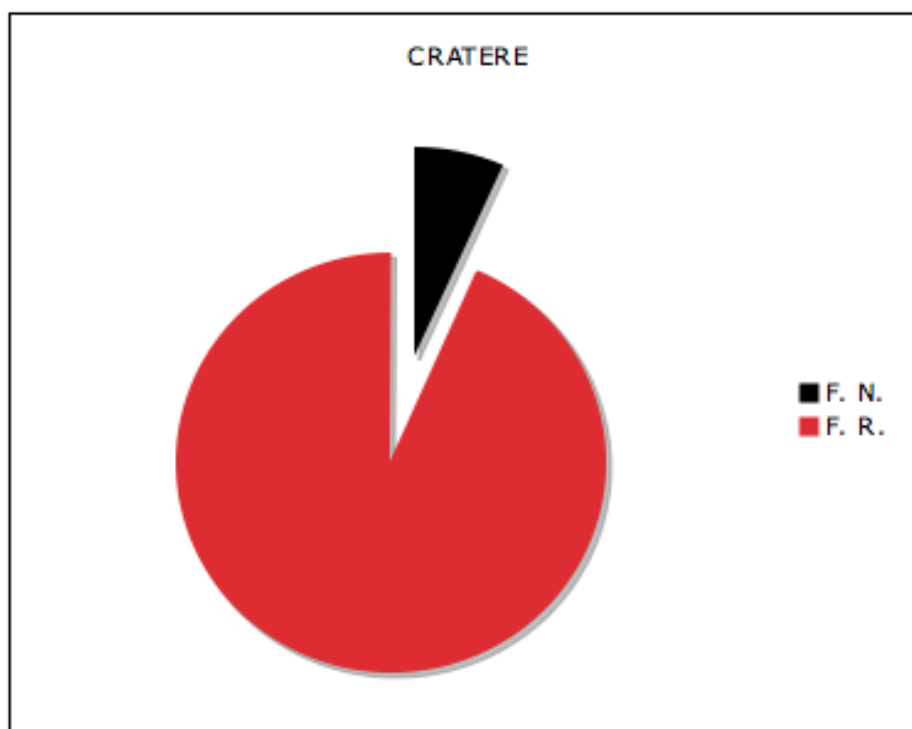
Per quanto riguarda le figure nere le informazioni sono scarse per il non alto numero di coppe attribuite, la metà del totale risulta non essere riferita a nessun gruppo o pittore. Diversa la situazione nelle figure rosse dove abbondanti sono invece i dati in nostro possesso. Il pittore più prolifico è Makron che decora 50 *kylikes*, soprattutto di tipo B ma anche C. Si tratta di un artigiano molto attento ai temi conviviali, a lui dobbiamo la più alta percentuale di rappresentazioni del gioco del *kottabos*. Rispetto a Makron i pittori più attivi e cronologicamente

## PITTORI COPPE F. R.

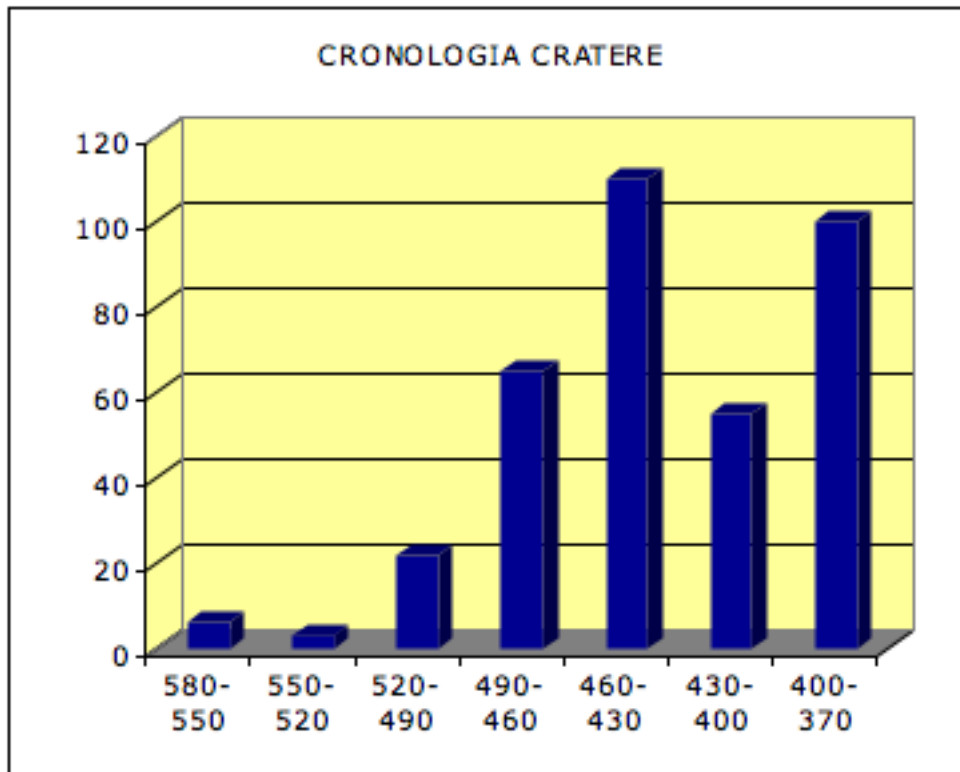


più tardi come il Pittore di Pithos, il Pittore di Bologna 417, il Pittore di Marlay e (in minor misura) il Pittore di Londra D12, ripetono con insistenza la stessa scena, soprattutto quando si tratta di decorare il tondo, e apportano al motivo una monotonia sconosciuta nell'opera degli artisti più antichi come Douris (presente con ben 31 coppe) o il Pittore di Brygos (18 esemplari).

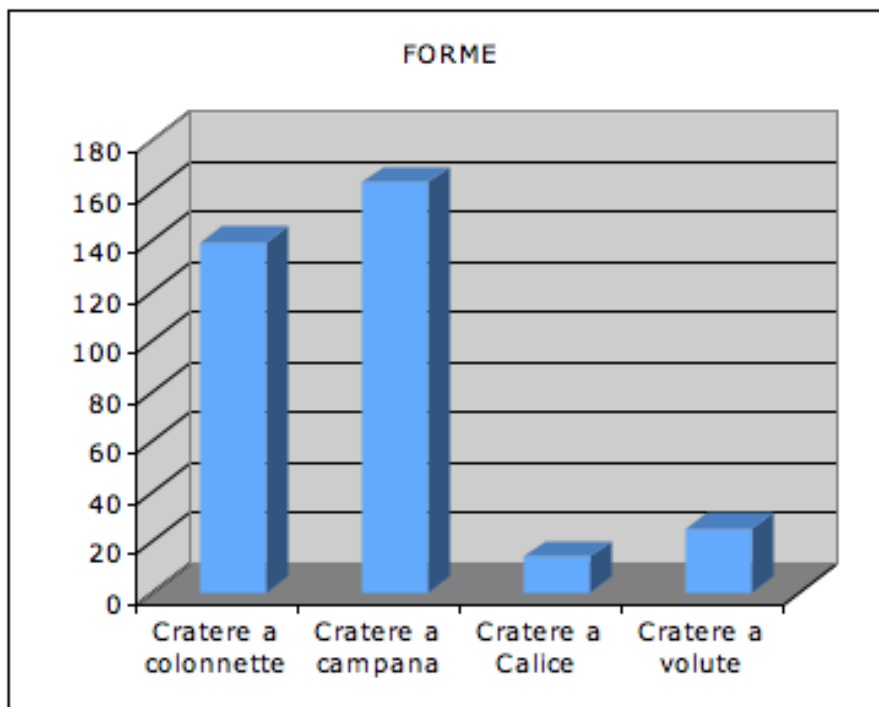
## CRATERE



Come per le coppe anche per il cratere la differenza tra le figure nere e le rosse è netta. Abbiamo 24 crateri a figure nere e ben 338 a figure rosse.



Interessante confrontare la cronologia dei crateri con quella delle coppe: se infatti queste ultime hanno il loro picco intorno al 490 e tendono a diminuire considerevolmente un trentennio dopo, proprio in quel periodo, intorno al 460-450 a.C. la produzione dei crateri aumenta considerevolmente, attestandoci quasi un passaggio di testimone tra le due forme.

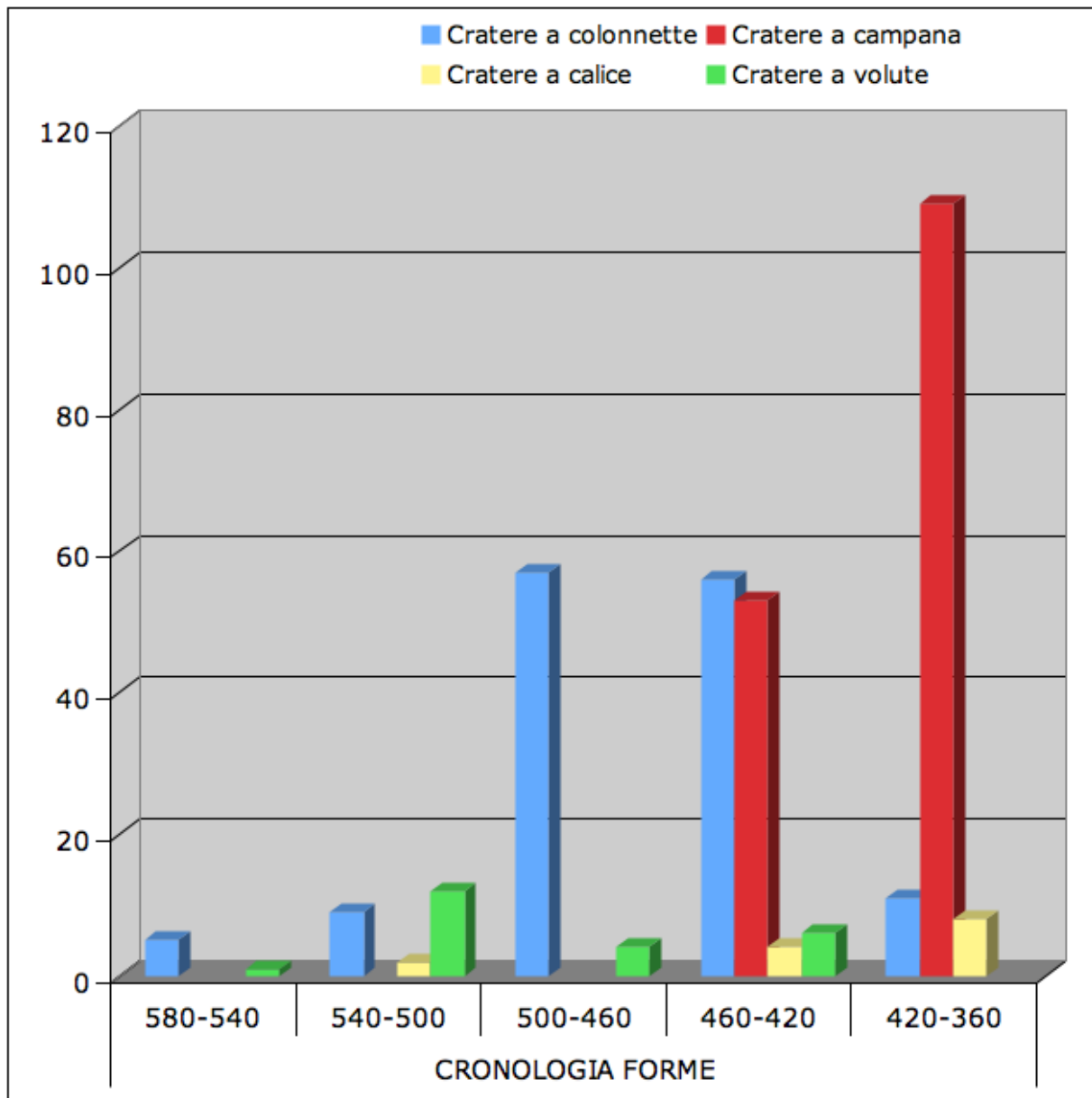




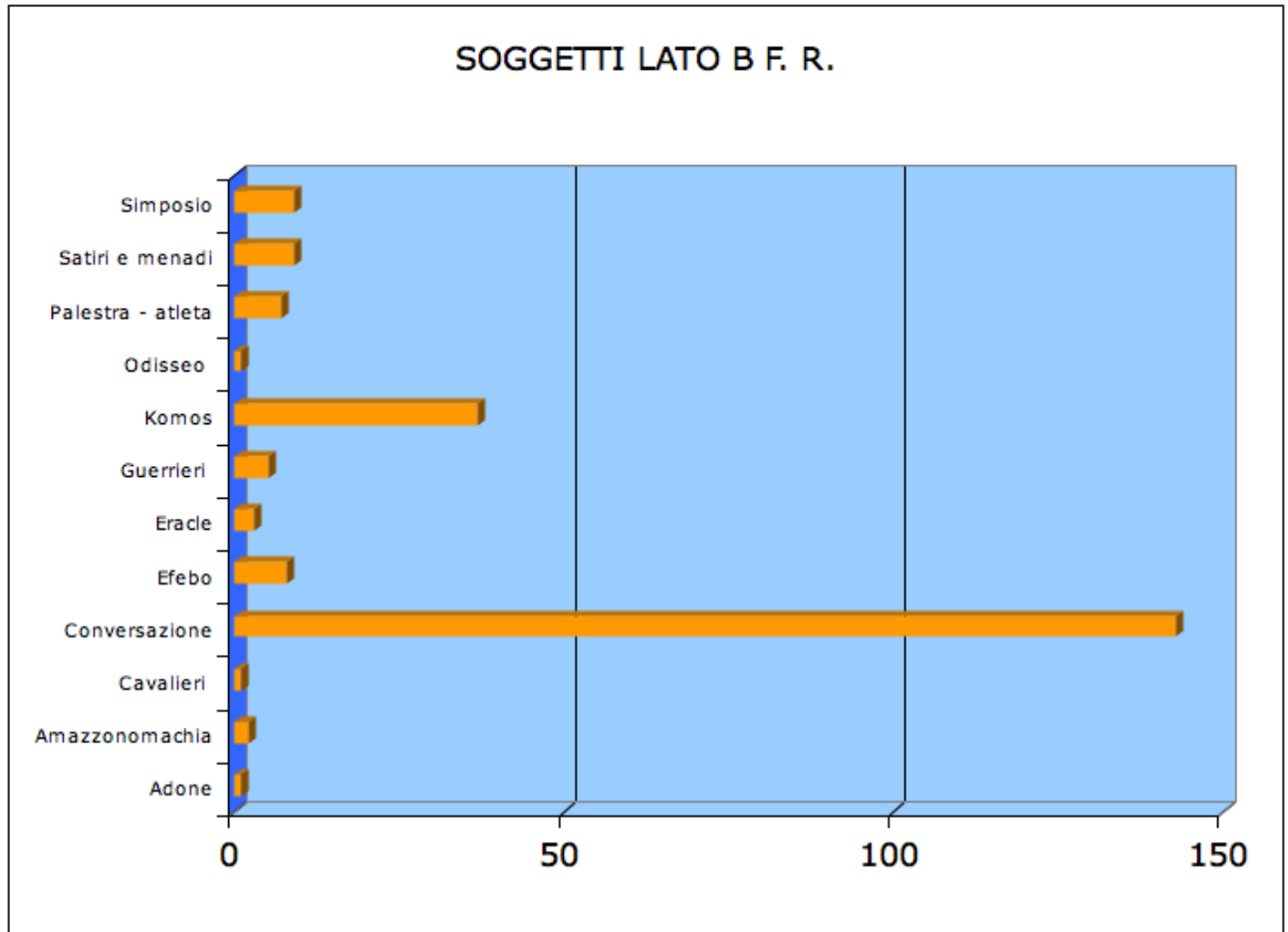
Le forme attestano una netta prevalenza per il cratere a colonnette e a campana, quello a calice (14 esemplari) e quello a volute (25 esemplari) sono raramente utilizzati.

Dalla seguente tabella si nota come il cratere a colonnette sia la forma più antica. Lo stesso monopolizza la produzione nella prima epoca classica fino ad interrompersi intorno al 400 a.C. Il cratere a campana è invece assente nella prima parte e comincia a essere decorato con scene di simposio soltanto intorno al 460 a.C., quando si situa un vaso frammentario attribuito ad Hermonax (vaso numero 00935).

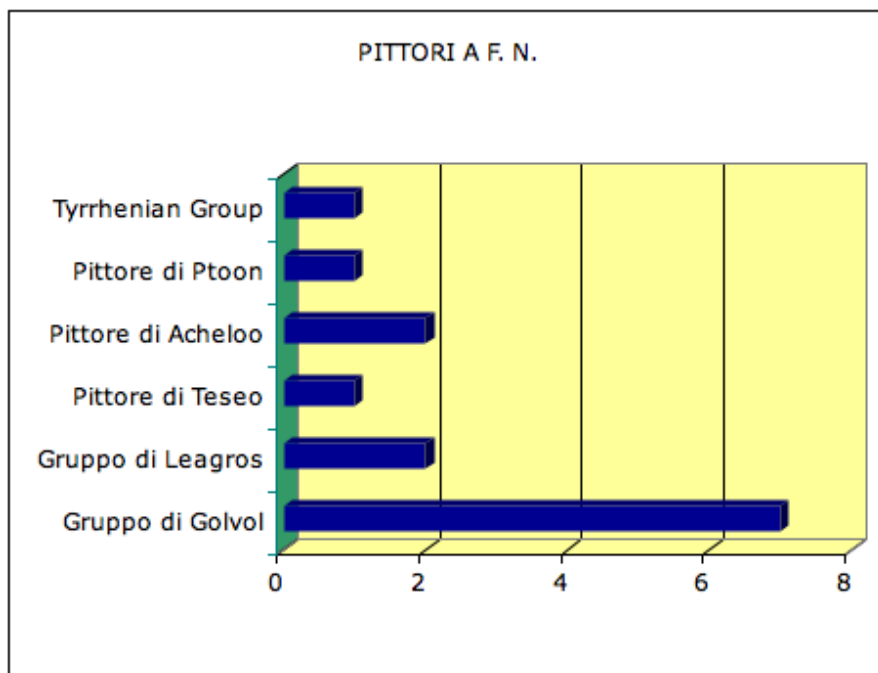
Durante l'ultimo periodo diventa invece la forma più ricorrente in assoluto, non solo tra i crateri ma in tutta la produzione con immagini di simposio. Rispetto alle *kylikes*, che nell'ultimo periodo mostravano una standardizzazione diffusa, i crateri a campana più tardi mantengono ancora una certa vitalità di variazioni iconografiche.



Malgrado i personaggi si rassomiglino tutti e gli atteggiamenti siano identici, la composizione varia, i simposi si arricchiscono di più partecipanti, dai più semplici si passa a grandi riunioni con 6 o 7 invitati in una sola facciata, piccoli eroti si piazzano tra i simposiasti a ricordare l'atmosfera molle che caratterizza l'ambiente. Decisamente più monotono il lato B che nella quasi totalità presenta tre giovani in conversazione, spesso con uno strigile nella mano.



Proprio questo motivo è quello maggiormente scelto in assoluto per i crateri, cominciando però a diffondersi dal 450 a.C. in poi. Se si eccettua il motivo del *komos*, con giovani danzanti ed etere flautiste, tutti gli altri temi risultano occasionali. Ancora una volta, come nelle coppe, Dioniso non viene mai associato ai simposi umani.

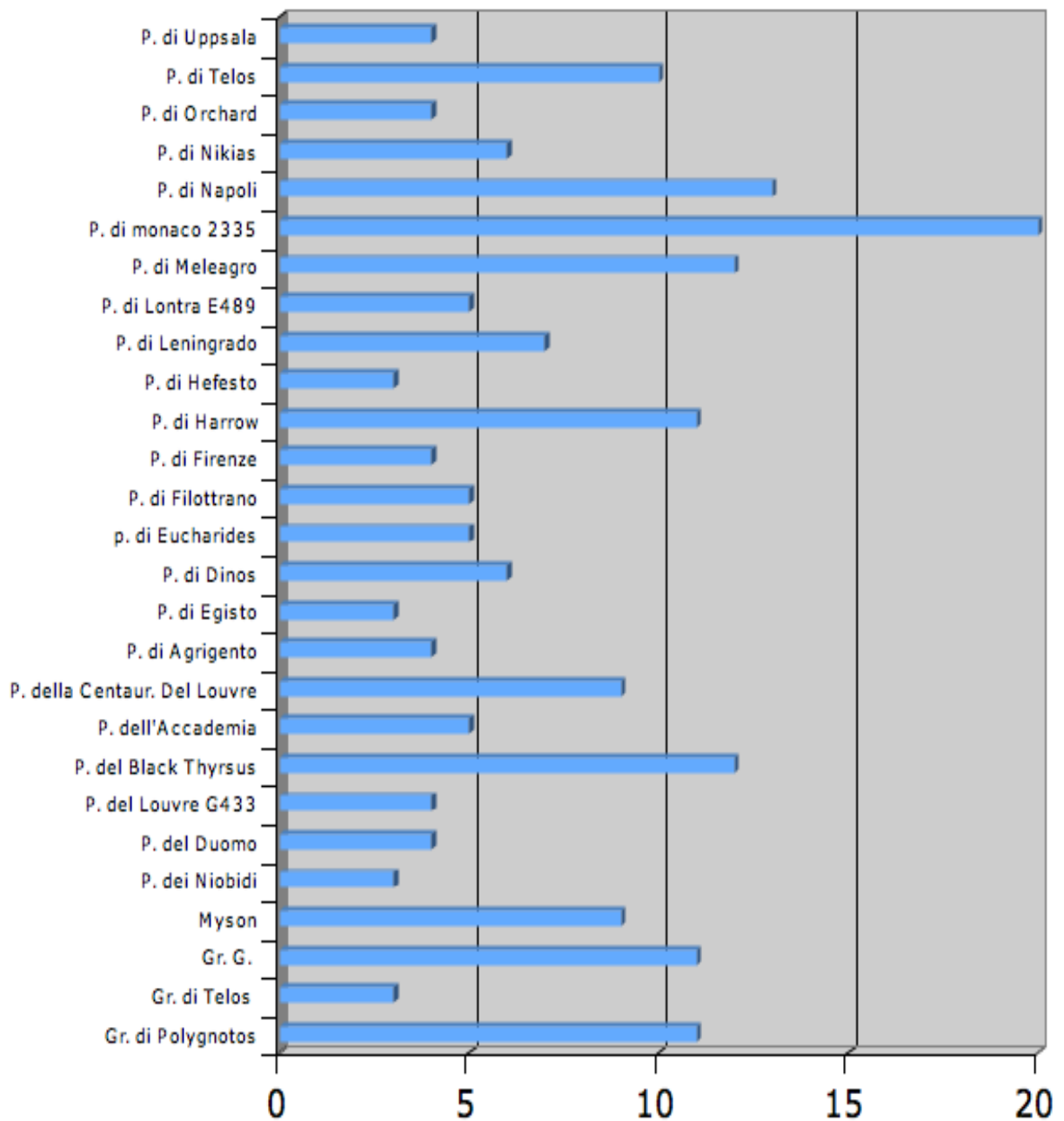


Tra i pochi crateri a figure nere poco meno della metà non sono stati attribuiti. Il Gruppo di Golvol è quello più prolifico e si caratterizza spesso per iconografie nuove che non trovano altri riscontri nella produzione a figure nere. Così ad esempio in tre crateri ritroviamo il gioco del *kottabos*, unica rappresentazione di questa pratica per le figure nere (00466, 00815, 02045), mentre in un altro ancora stupisce vedere la figura di Pan, sia per la sua presenza anomala all'interno di un simposio (intento a suonare il flauto) sia per la precoce apparizione che è probabilmente la prima nella ceramica attica (01443)<sup>618</sup>.

Il pittore più prolifico è il Pittore di Monaco 2335, la cui attività è da collocarsi intorno al 430-410 a. C., il quale mostra una notevole fantasia nella rappresentazione dei simposi come in un cratere a Ferrara (01851) con una donna che danza e suona i crotali caratterizzata dai corti capelli e dalla veste decorata. Tra i primi esempi a figure rosse ricordiamo il famoso cratere frammentario attribuito ad Euphronios, che non è riportato in tabella dato che si è scelto di inserire soltanto i pittori a cui vengono attribuiti più di 3 vasi.

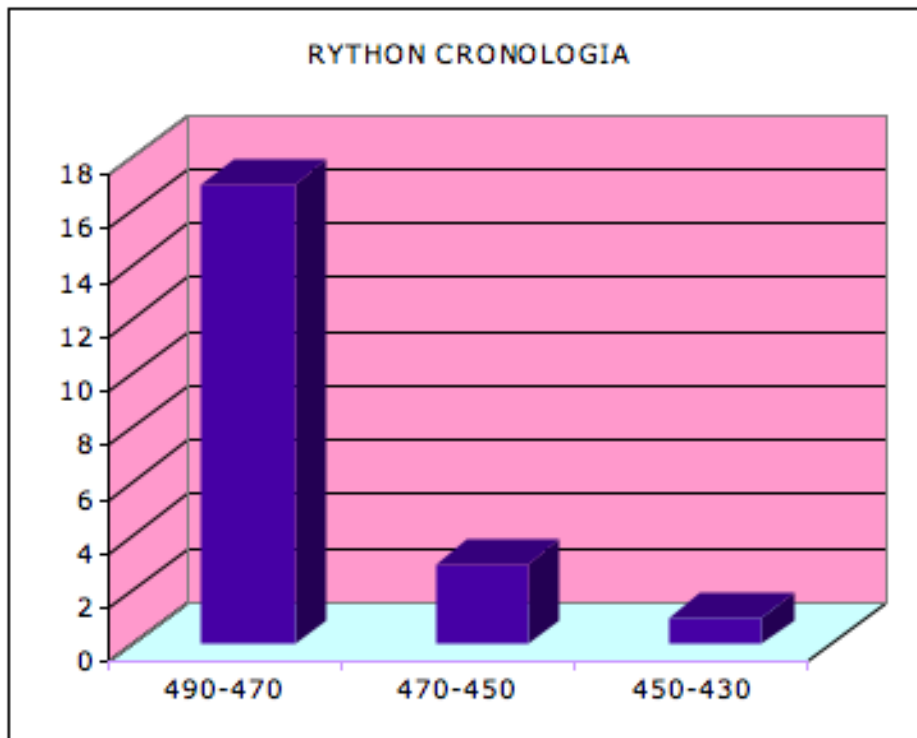
<sup>618</sup> Sulla rappresentazione di Pan si consulti BOARDMAN 1998.

## PITTORI A F. R.

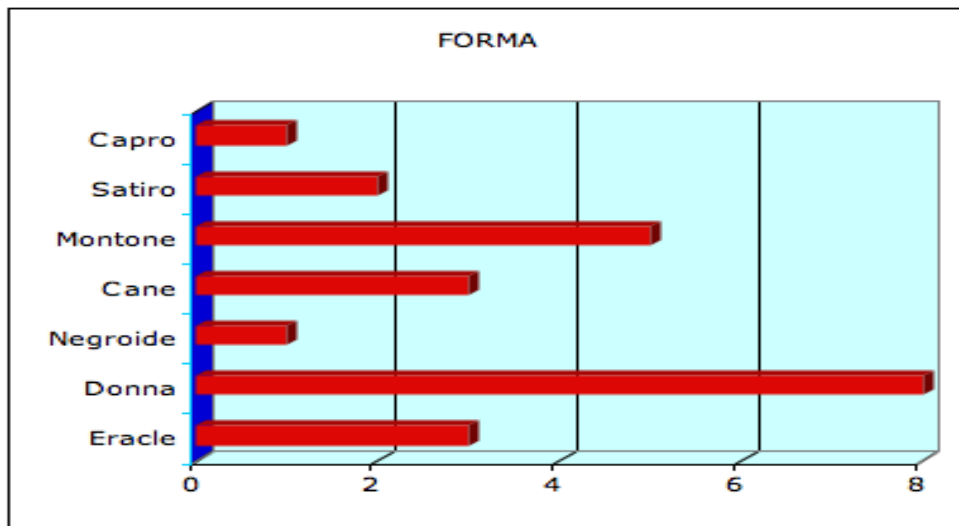


## RYTHON PLASTICO

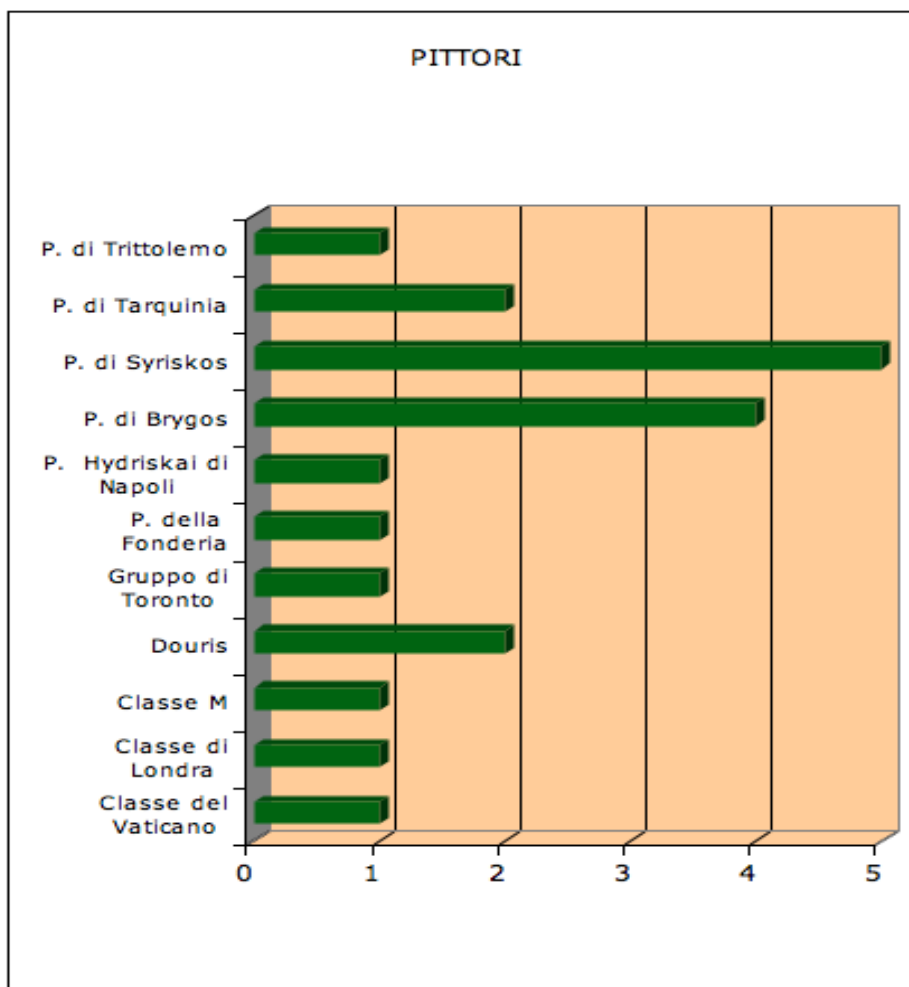
Il *rython* è un vaso intimamente legato al simposio poiché risulta molto rappresentato nelle scene vascolari, sia come attributo dei danzatori comastici sia, dopo, dei simposiasti. Come vaso, nella quasi totalità dei casi assume la forma di un animale, di un personaggio mitico o di personaggi meno identificabili ma dai tratti esotici. Tutti gli esemplari qui riportati sono a figure rosse.



Quasi la totalità dei *rytha*, 17 su 21, appartiene al 490-470 a.C., soltanto 3 sono databili posteriormente, intorno al 460, e un unico esemplare, attribuito al Pittore delle Hydriskai di Napoli, scende fino al 440-430 a.C.



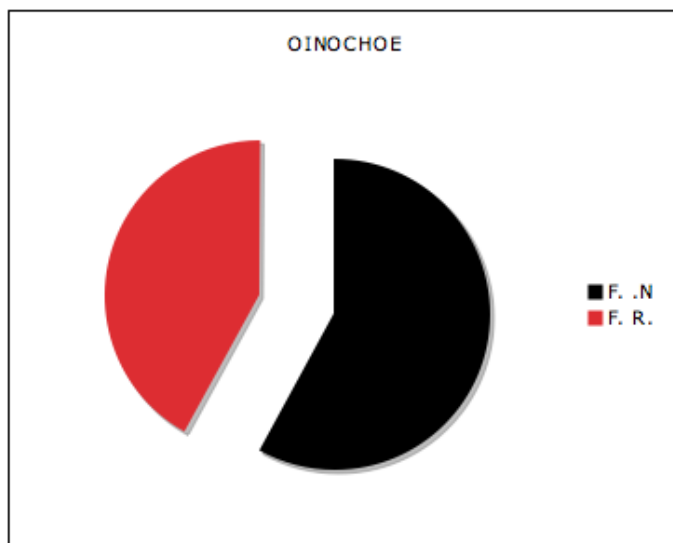
La forma più attestata è il volto di donna, cosa che apparentemente non sembra avere una relazione con la scena di simposio disegnata. Più pregnante la presenza del montone con la sua correlazione al mondo dionisiaco.



Per quanto riguarda i pittori, è da segnalare la forte presenza del Pittore di Syriskos, che sembra essersi specializzato nella produzione di vasi plastici. Interessante un vaso a forma di testa di donna, non presente nel database ma che è rilevante citare. Nel fregio viene dipinto a fondo bianco un uomo dai tratti negroidi che recumbe, sembrerebbe quasi una parodia del simposio<sup>619</sup>.

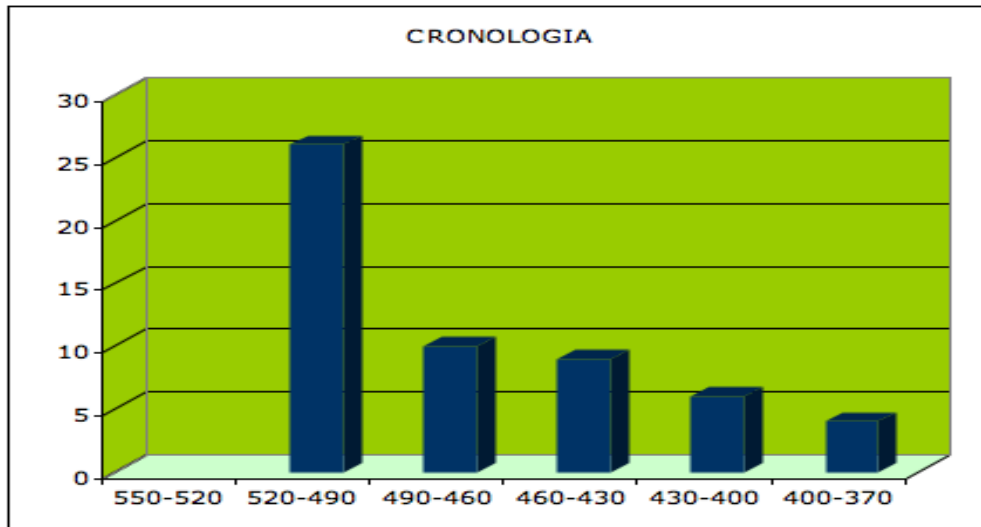
## OINOCHOE

Tra le *oinochoai* vengono adesso incluse la tazza (*oinochoe* 8) e il *chous* (*oinochoe* 3) che prima nella mappa generale erano state evidenziate separatamente

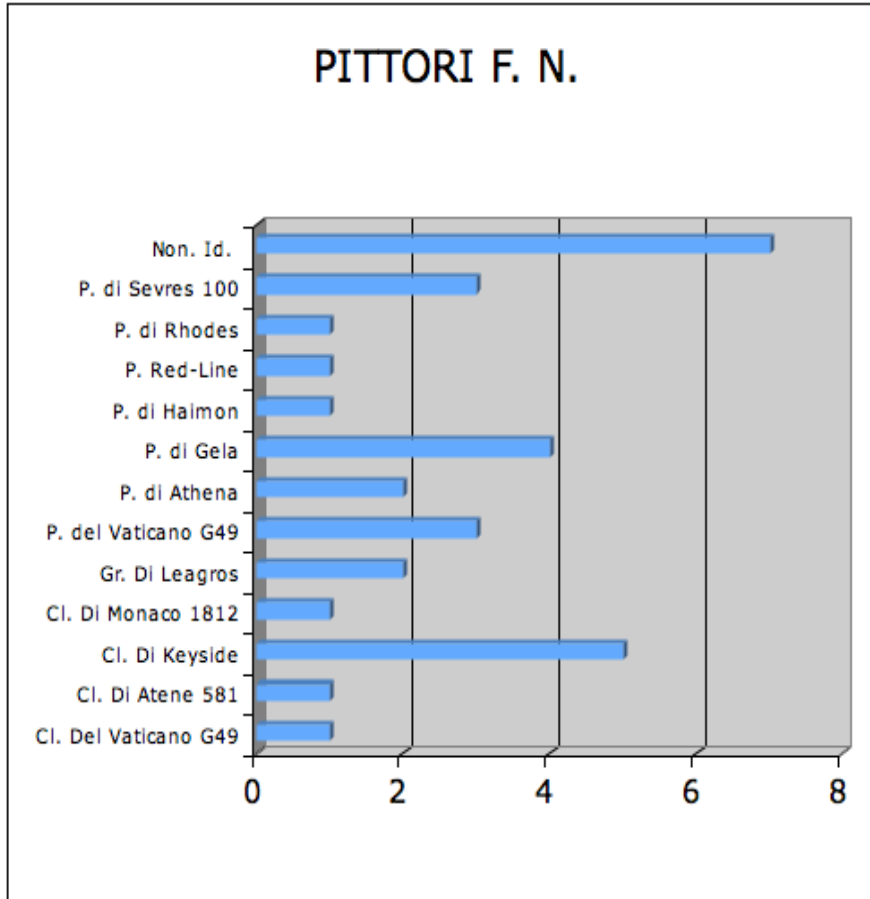


Le figure nere sono 32 mentre le figure rosse 23. Come si è già attestato precedentemente riguardo altre forme, anche adesso, per le figure nere, si pone il problema del reale riconoscimento del personaggio recumbente, che potrebbe essere spesso interpretato come Dioniso. Si continua, in mancanza di caratterizzazioni maggiormente pregnanti, a includere i vasi nel novero dei nostri.

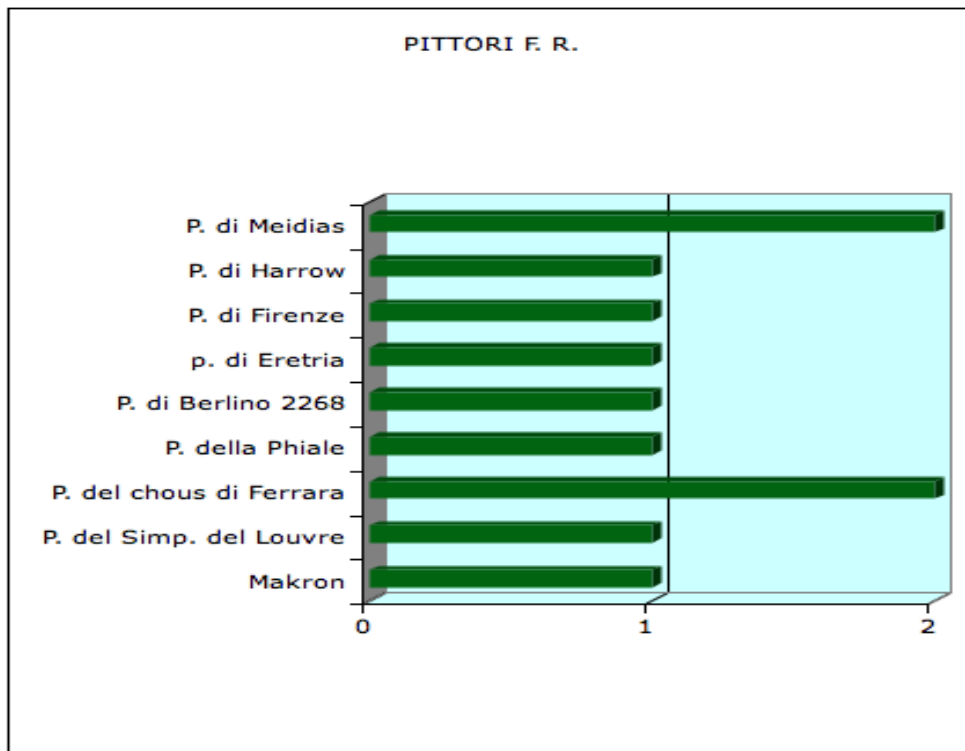
<sup>619</sup> Boston, Museum of Fine Arts, numero inv. 99928: BEAZLEY ARV, 265.78.



La concentrazione maggiore si ha nel periodo 520-490 quando anche le brocche vengono scelte per dipingere scene di simposio, quasi nella totalità con un solo partecipante accompagnato spesso da una donna assisa. La forma in questo periodo è quella classica trilobata (tipo 1 o tipo 2). Le figure rosse utilizzano invece altre tipologie di brocche, soprattutto la tazza o il chous, molto attestato questo nei periodi più tardi.



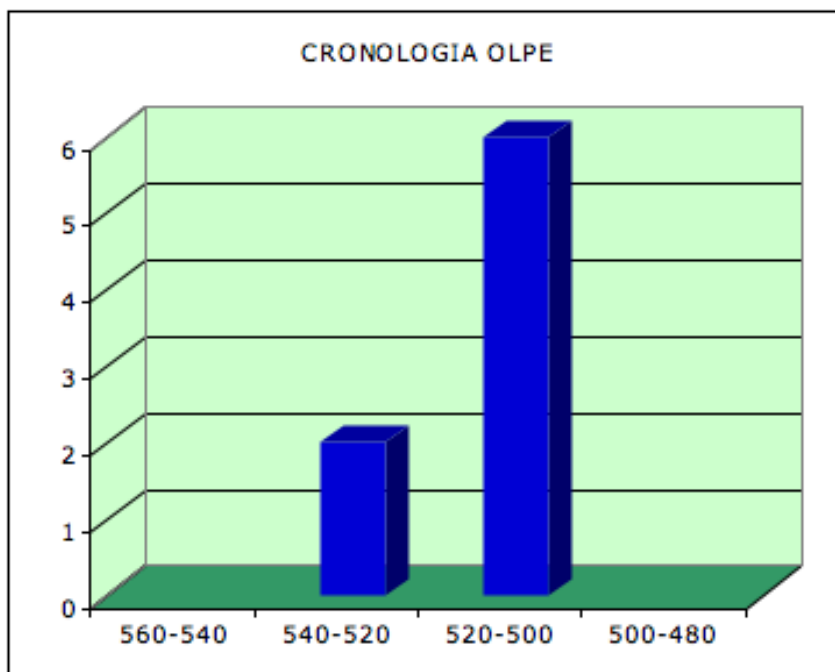


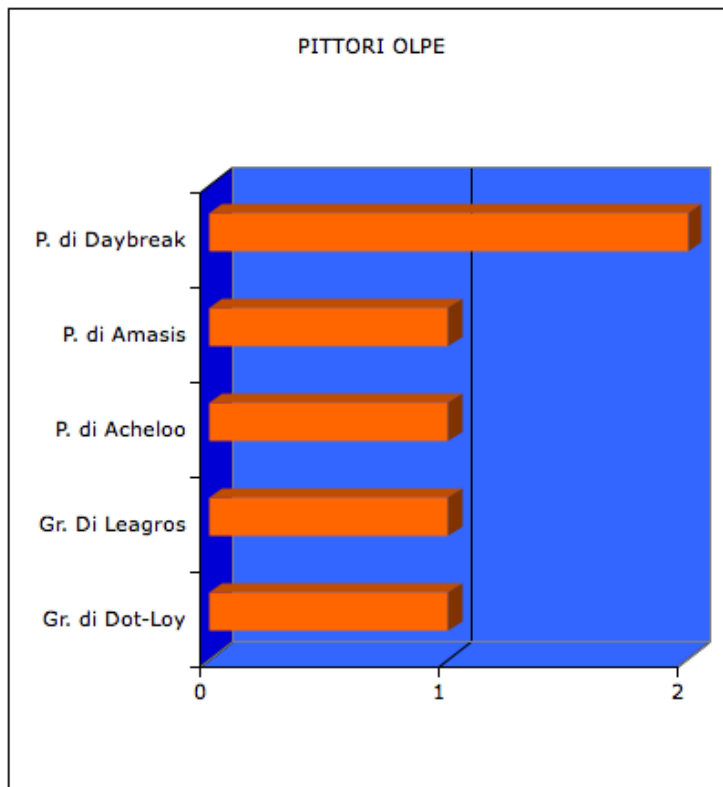


## OLPE

Legata all'*oinochoe* sia da un punto di vista funzionale che per la zona e la tipologia di decorazione, l'*olpe* è presente solo nelle figure nere nel numero di 9 esemplari.

Di seguito la cronologia generale e i pittori:

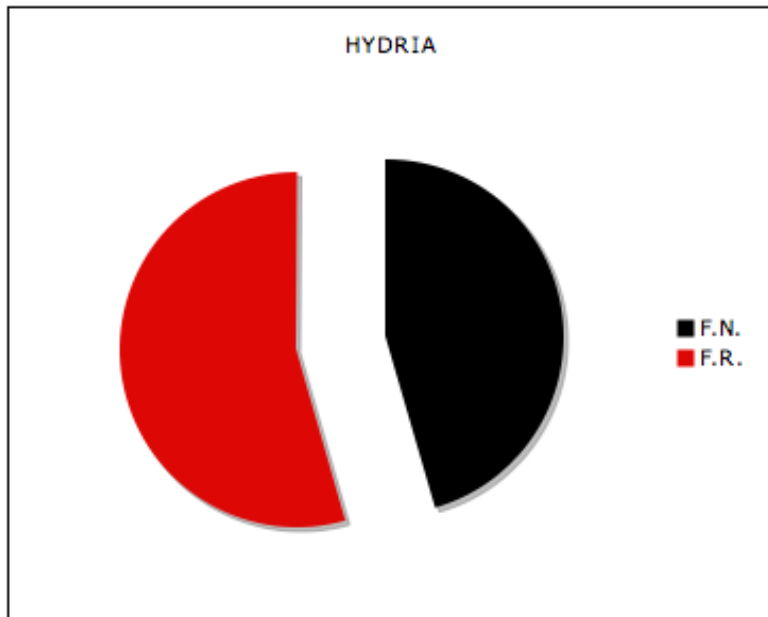




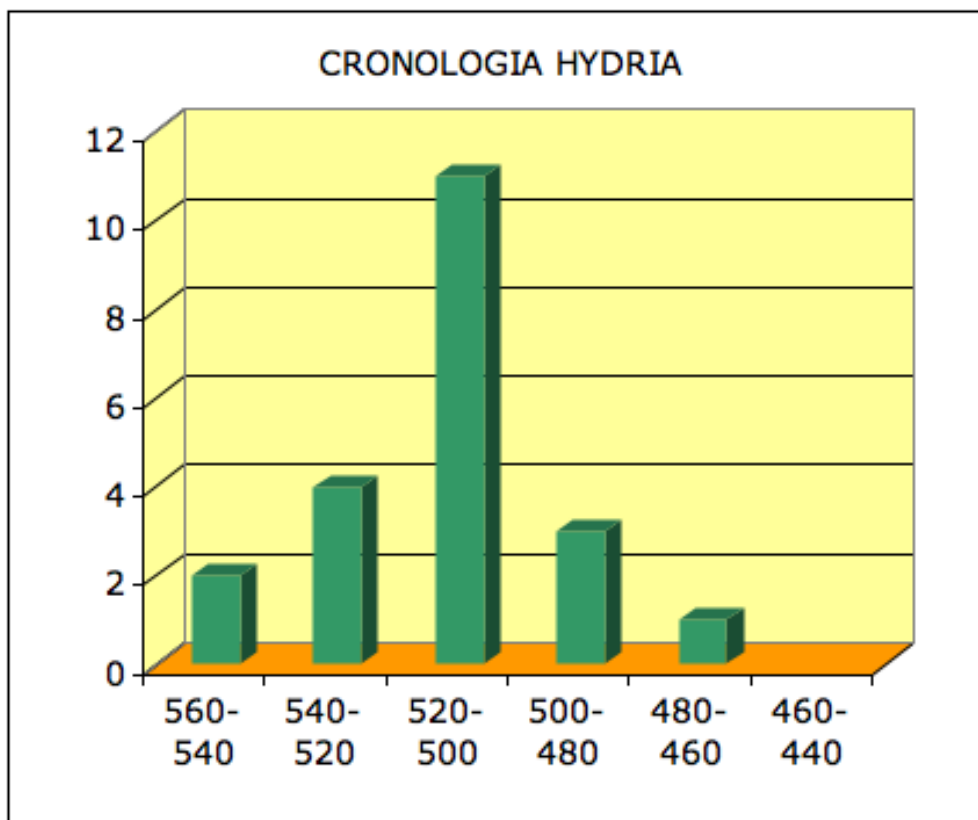
Tutte le *olpai* presentano un solo personaggio recumbente e una donna a fianco, in un caso solo la donna recumbente. L'unico vaso che presenta una scena più complessa è quello attribuito al Pittore di Amasis che, oltre a essere l'esemplare più antico, ha quattro personaggi nel fregio metopale, due di cui distesi su una *kline*.

## HYDRIA

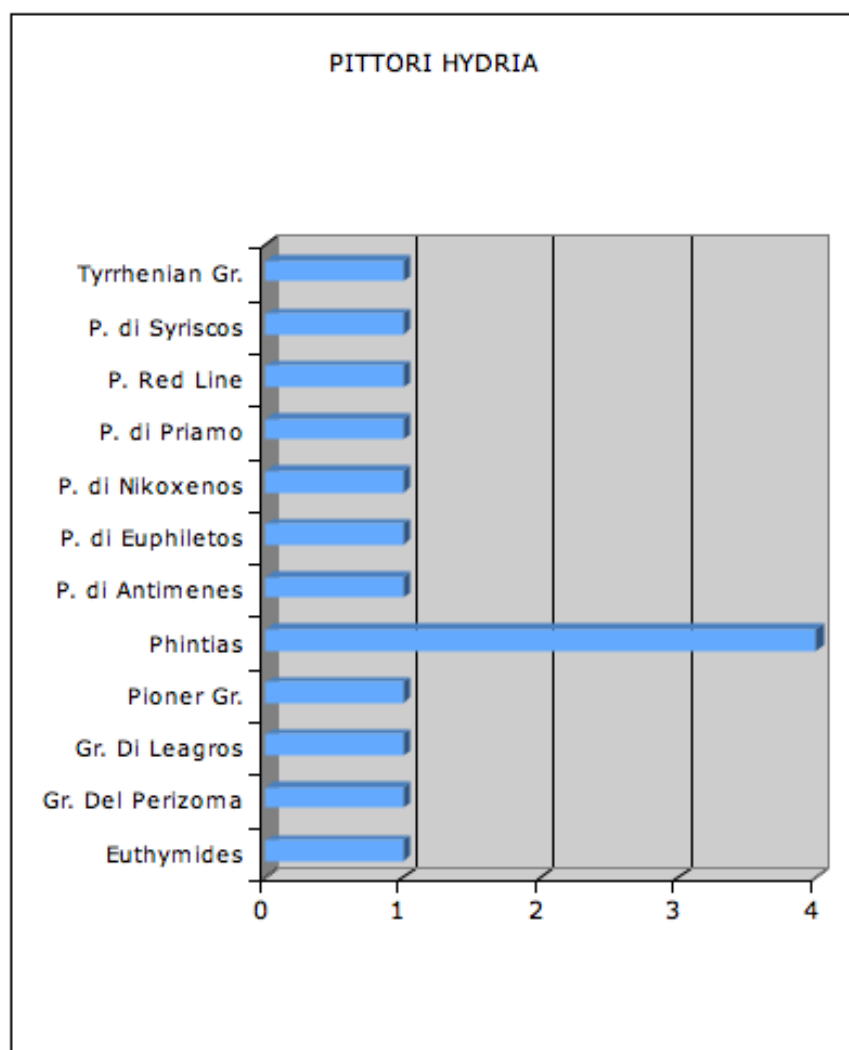
La *hydria* è sicuramente un vaso legato all'immaginario del mondo femminile e utile al trasporto dell'acqua, la ritroviamo spesso, infatti, nei fregi figurati, utilizzata dalle donne nelle fontane. Ma questa sua funzione, legata alla necessità di dover diluire il vino prima di consumarlo, ne fa anche un vaso da simposio, pur se in modo indiretto.



La cronologia è la seguente:

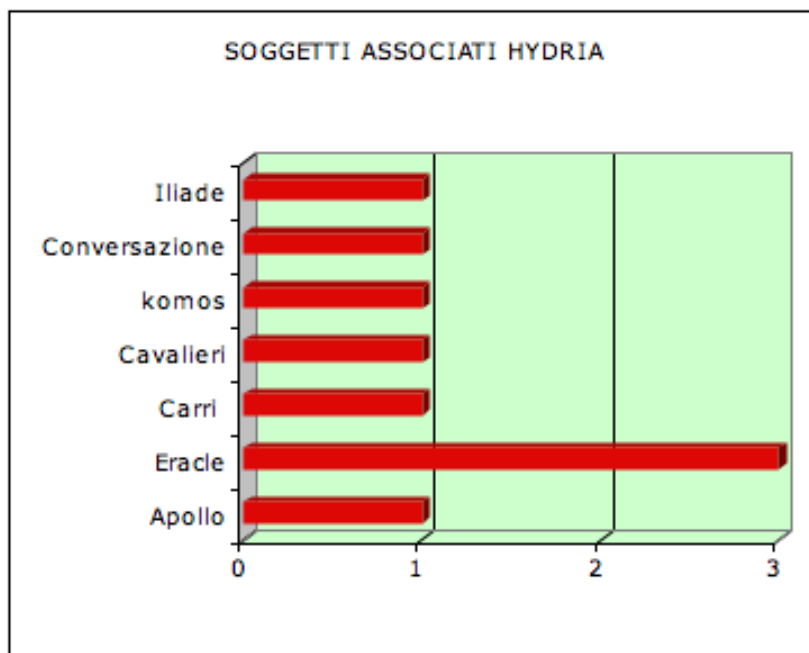


Il primo vaso, di forma globulare, si colloca intorno al 560 a.C., il soggetto dell'uomo disteso sulla *kline* era stato adottato già un decennio prima dal Pittore di Londra b72, che aveva decorato una *hydria* con il riscatto di Ettore. Il picco maggiore si ha però con le figure rosse del primo periodo, l'ultimo vaso è invece attribuito al Pittore di Syriskos ed è databile al 460 a.C. circa.



L'unico pittore a dipingere più di un vaso è Phintias, a cui è attribuita anche un'altra *hydria* con soggetto pertinente alla sfera simposiale (00535): *komos* sulla pancia e satiri sulla spalla.

Eccetto 3 casi il simposio trova spazio nella spalla del vaso, dove normalmente si distendono due personaggi, i soggetti associati sono diversi:



## KYATHOS

I *kyathoi* sono 7, esclusivamente a figure nere. Sono più numerosi (13) quelli che rappresentano i simposi di Dioniso. Presentano tutti un solo personaggio tranne uno in cui i simposiasti sono due.

Sono tutti databili intorno al 500 a.C. Nella quasi totalità (4 su 5 attribuiti) sono stati riferiti all'opera del Gruppo del Vaticano G57, un solo esemplare è attribuito a Psiax.

## PELIKE

La *pelike* è rappresentata da soli 2 vasi, su uno dei quali vi è il dubbio che si possa trattare di Dioniso per confronto con le altre raffigurazioni, malgrado non vi siano attributi che ne possano facilitare il riconoscimento. Un esemplare è databile al 520 (Pittore di Eucharides) l'altro, quello dubbio, al 500 a.C.

## PSYKTER

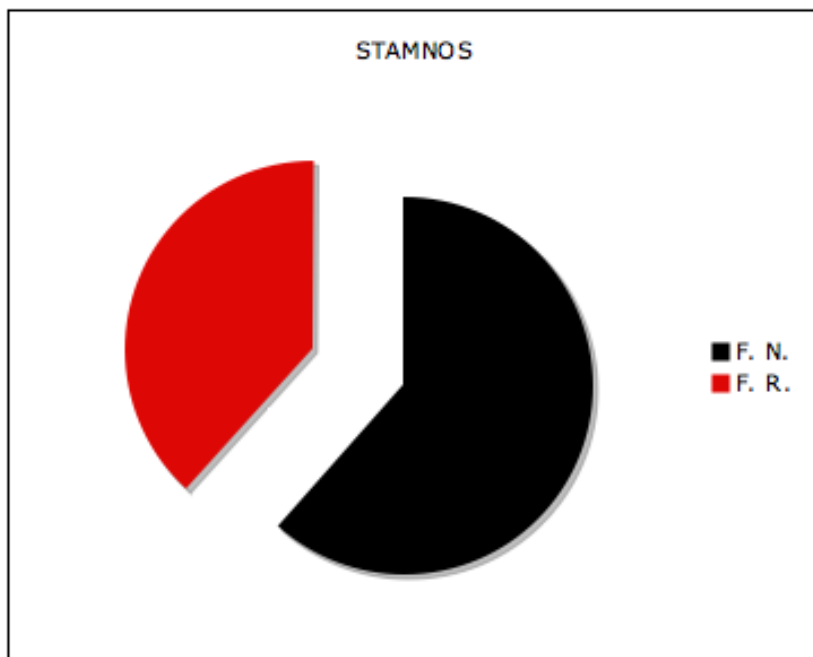
Vi sono 4 esemplari, due a figure nere e due a figure rosse, tutti molto interessanti per l'iconografia originale. Databili intorno al 510 a.C., quelli a figure nere sono attribuiti al Gruppo di Leagros, mentre quelli a figure rosse a Euphronios e al Pittore di Kleophrades.

## PIATTO

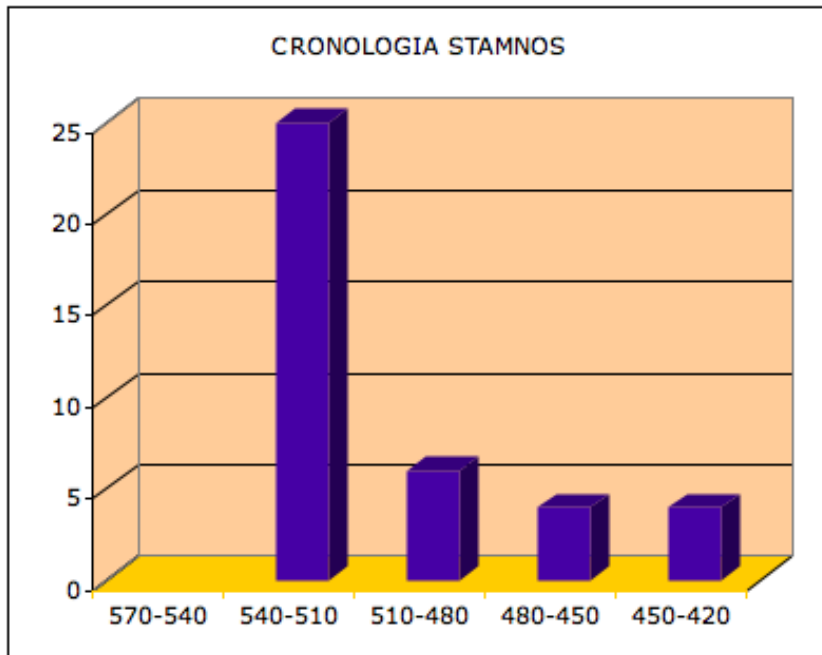
I piatti, forma non delle più comuni, sono soltanto tre a figure rosse, databili al 490 a.C. e attribuiti due al Pittore di Bryn Mawr e uno a Skythes.

## STAMNOS

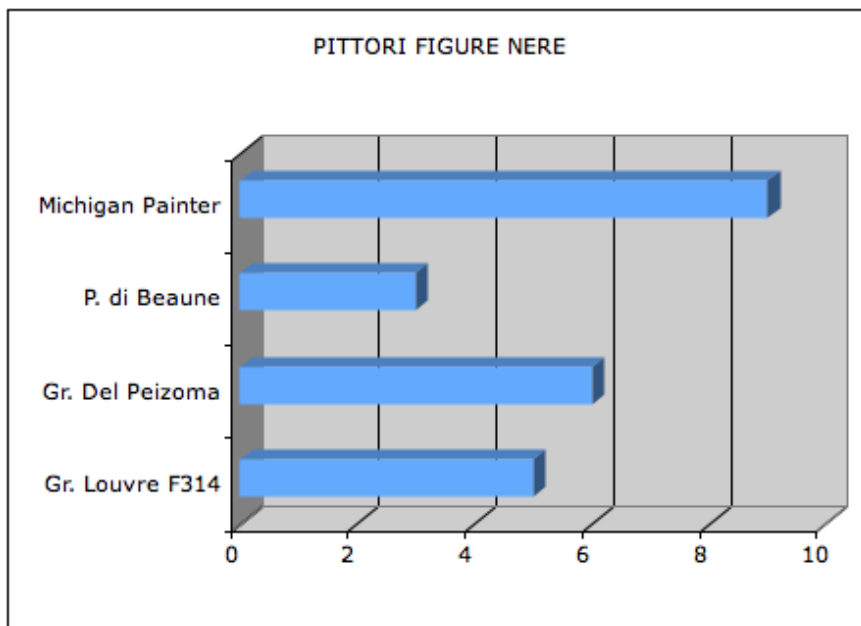
Si contano 39 *stamnoi* così distribuiti:



24 figure nere e 15 figure rosse.

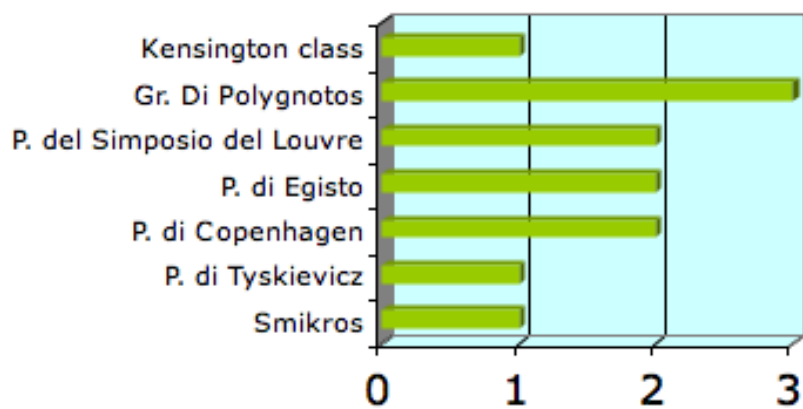


Intorno al 520 si colloca il gruppo più ampio di *stamnoi* a figure nere, quasi tutti inquadrabili intorno al Gruppo del Perizoma e al Michigan Painter.



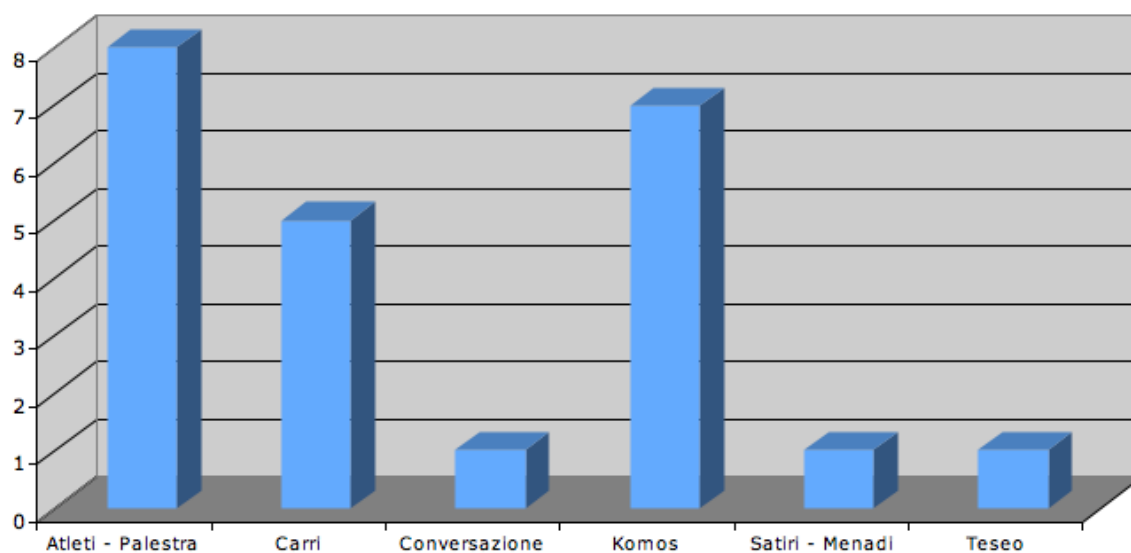
Degno di nota il basso numero di pittori, che testimonia evidentemente una specializzazione nella decorazione di questa particolare forma.

## PITTORI FIGURE ROSSE



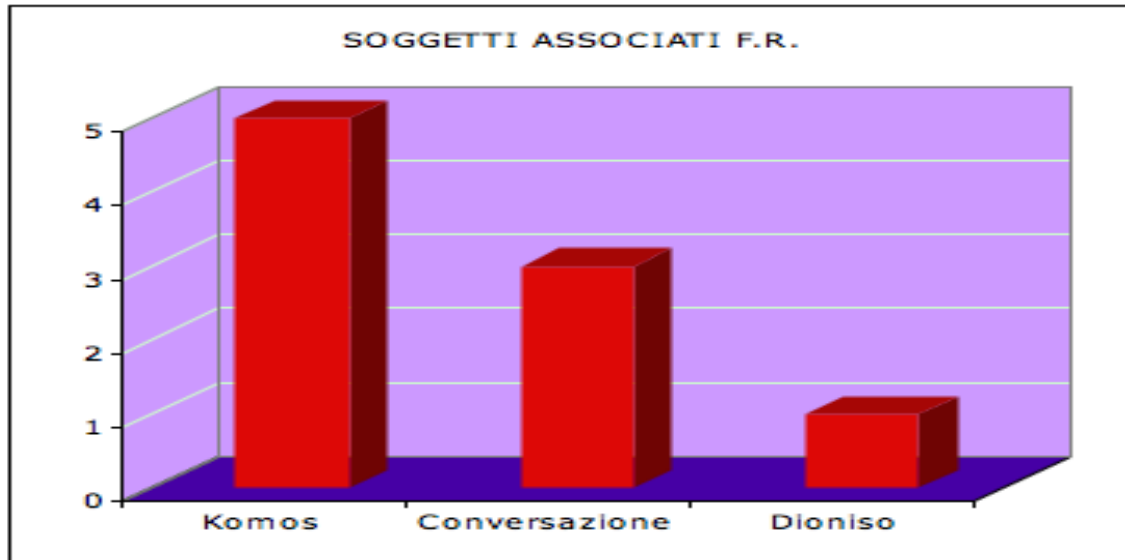
I soggetti associati nelle figure nere sono anch'essi abbastanza omogenei:

## SOGGETTI ASSOCIATI F.N.





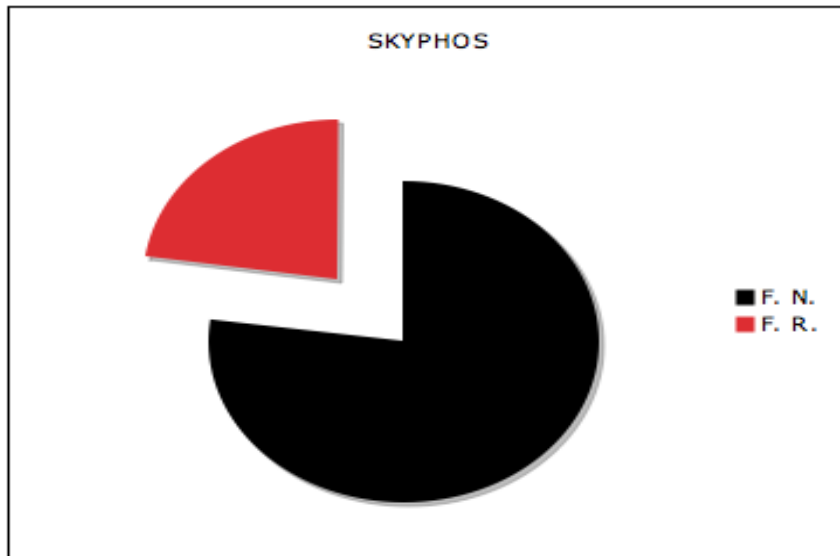
Le scene di Palestra, insieme ai *komoi*, sono le più frequenti. Il Gruppo del Perizoma deve il nome proprio a questi atleti e comasti coperti dal solo perizoma. Le scene di corsa di carri sono interpretabili come gare e possono quindi essere inquadrate nel mondo dell'atletismo.



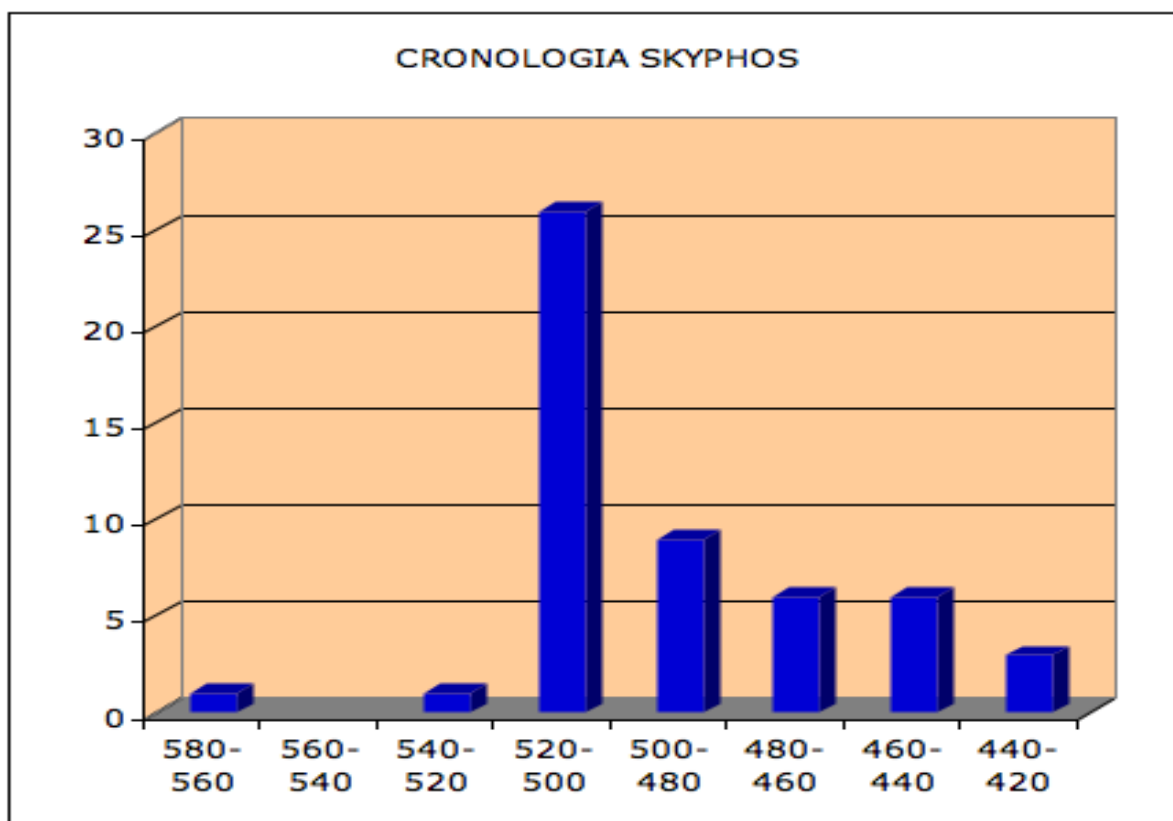
Nelle figure rosse, soprattutto le più tarde, è maggiormente presente il tema dei personaggi che discutono, la tendenza è quella che abbiamo visto anche per gli altri vasi dove questo soggetto è, in epoca tarda, il più diffuso.

## SKYPHOS

Per quanto riguarda i temi simposiali, rispetto alla consuetudine statistica normalmente riscontrata, lo *skypnos* è molto più presente nelle figure nere che in quelle rosse.



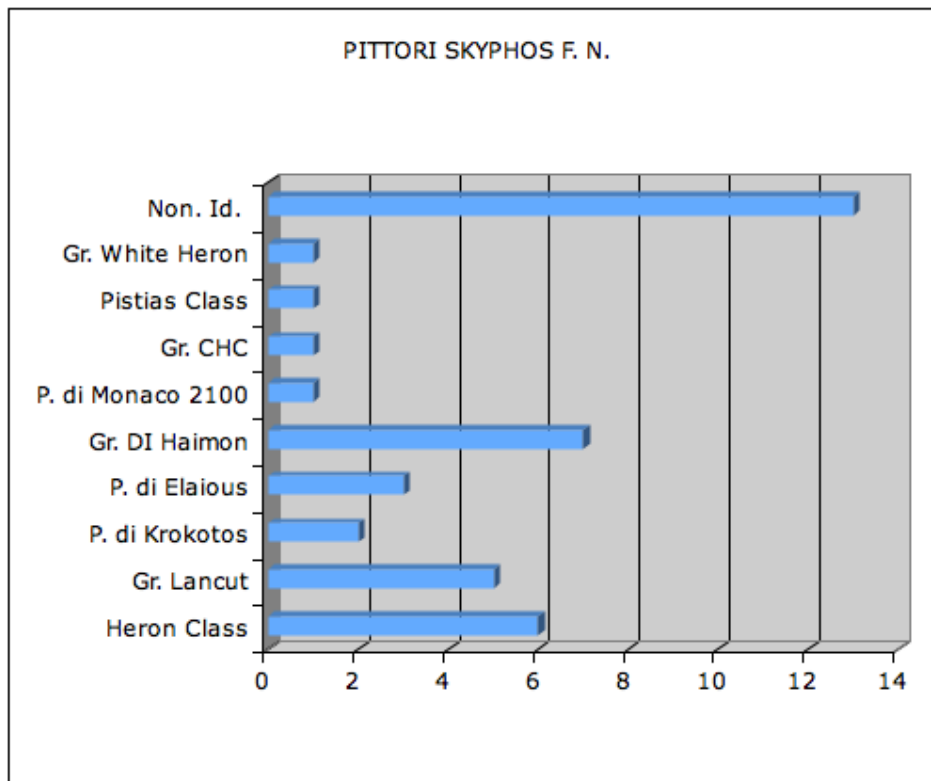
La cronologia è la seguente:



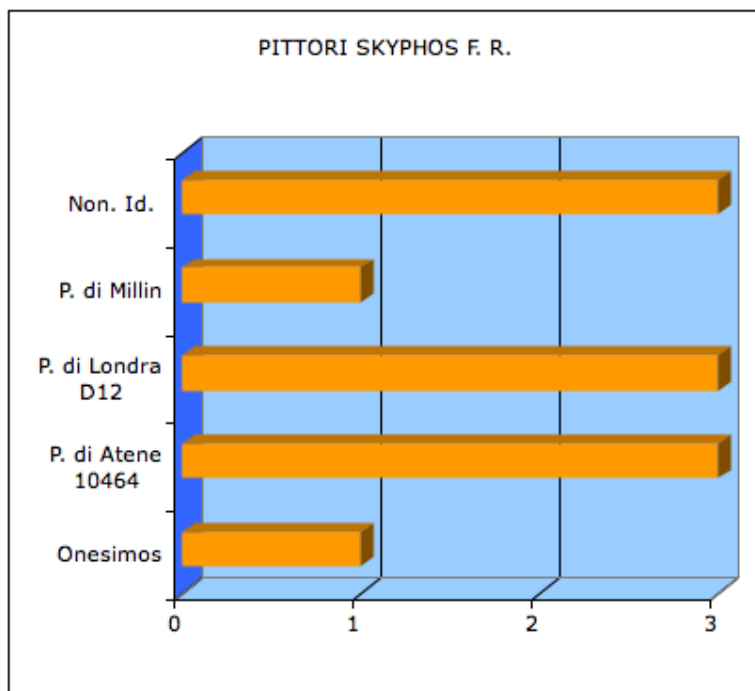
Al 580-570 a.C. si colloca un isolato *skyphos* dello stile detto di Vourva che deve molto ai modelli corinzi contemporanei. Probabilmente tra le primissime rappresentazioni di simposio della ceramica attica. Dopo un vuoto di circa quarant'anni si ricomincia a raffigurare le scene di simposio su questo tipo di vaso, il picco si ha intorno alla fine del VI secolo quando si

concentrano un gran numero di *skyphoi* (e *cup-skyphoi* che si includono in queste tabelle) di uno stile abbastanza approssimativo.

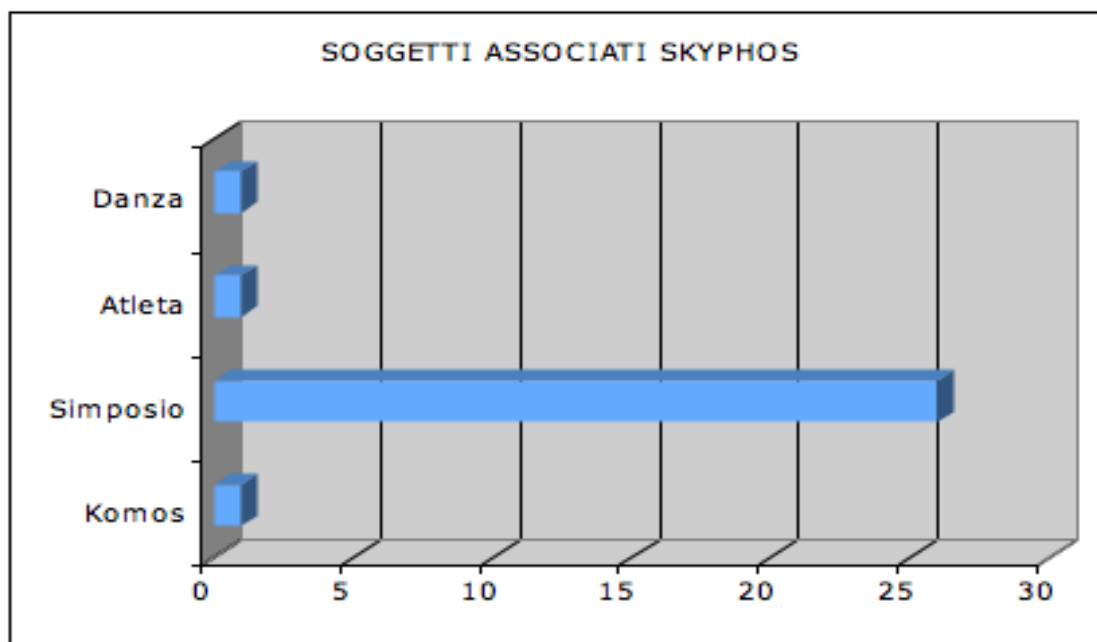
È interessante sottolineare come gli esemplari di questo vaso siano alla fine poco numerosi rispetto ad altre forme, malgrado essi stessi risultino molto attestati nei simposi dipinti, dove vengono utilizzati spesso sia dalle donne che dagli uomini.



Si nota, come detto precedentemente, che la maggiore concentrazione si ha intorno al 500 a.C. quando si collocano prima l'Heron Class e poi il Gruppo di Haimon, entrambi (invero più il secondo) caratterizzati da una certa standardizzazione delle immagini raffigurate.



Anche per quanto riguarda le figure rosse si nota una certa specializzazione dei pittori.



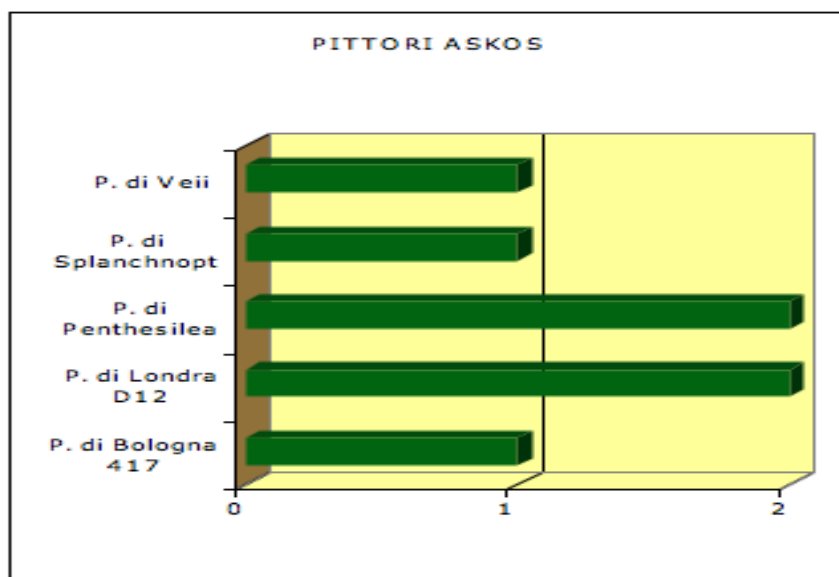
Il dato qui riportato è molto importante e ci testimonia come lo *skyphos* fosse sentito un vaso strettamente legato al simposio e per questo veniva nella quasi totalità dei casi interamente dedicato al tema del convivio.

MASTOS

Vi sono 5 *mastoi* a figure nere e uno a figure rosse, tutti databili tra il 490 e il 470 a.C. Degli esemplari a figure nere tre sono attribuiti al Gruppo di Haimon e uno al Gruppo del Vaticano G57.

## ASKOS

Vi sono 7 *askoi* tutti a figure rosse, normalmente decorati con un personaggio a destra dell'ansa mediana e uno a sinistra. Sono tutti databili intorno al 460-450 a.C.



## COPERCHIO

I coperchi sono difficilmente figurati, ancora più raro è l'uso di un tema simposiale che è presente solo in due casi distinti. Il primo è un frammento a figure nere del 560 a.C. con una figura recumbente, il secondo coperchio è stato attribuito ad Onesimos che rappresenta un simposio a più partecipanti.

## EPINETRON

Un solo *epinetron* a figure nere presenta da un lato un simposio e dall'altro una scena di lavoro femminile, è attribuito al Gruppo di Golonos e databile al 520-500 a.C.

## KANTHAROS

I *kantharoi* sono cinque di cui quattro a figure rosse. L'unico a figure nere è del tipo monoansato derivante dai modelli etruschi. Dei quattro a figure rosse solo due hanno un'attribuzione e precisamente sono riferibili al Pittore di Londra D12, databili quindi intorno alla metà del V secolo a.C. Al 510 è datato l'altro *kantharos* a figure rosse che è il più antico della serie e al 400 un esemplare dalle anse particolari.

## DEINOS

Legato al cratere dal punto di vista funzionale il *deinos* è presente in un solo esemplare a figure nere e in uno a figure rosse più un frammento sempre a figure rosse. Il primo databile al 560-550 a.C. è attribuito al Gruppo di Atlante, il secondo è del 440-430 e riferibile all'opera del Pittore di Kleophon.

## PINAX

Un solo esempio, ma la scena di stampo erotico non è con certezza inquadrabile all'interno di un simposio.

## SOSTEGNO

Un frammento di sostegno (di *deinos*?) a figure nere del 540-530 a.C. ci restituisce due figure distese su di un'unica *kline* e un giovinetto coppiere.

## PISSIDE

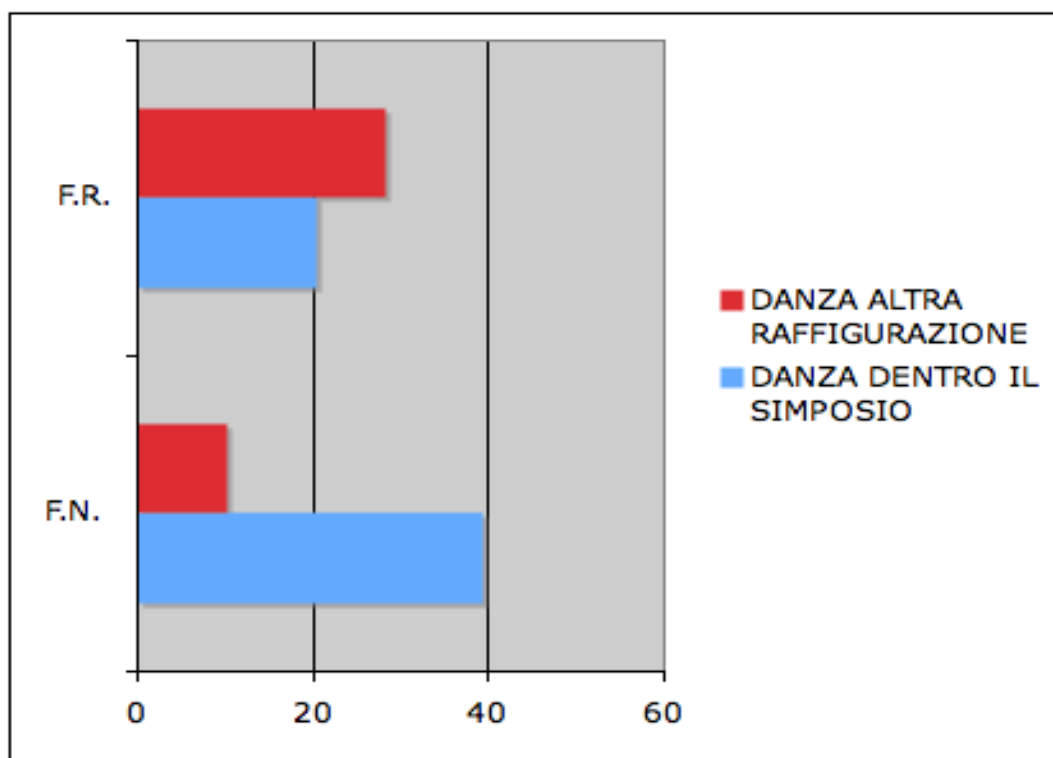
Sei pissidi hanno immagini simposiali, quattro a figure nere e due a figure rosse. Per quanto riguarda le figure nere delle tre attribuite due sono del Gruppo di Haimon e una della Classe di Berlino 2034. La cronologia è la medesima, introno ai primi decenni del V secolo a.C. Stessa datazione hanno le figure rosse, attribuite a Douris e a il Pittore di Chair

## QUADRO GENERALE: SOGGETTI RAPPRESENTATI

### DANZA

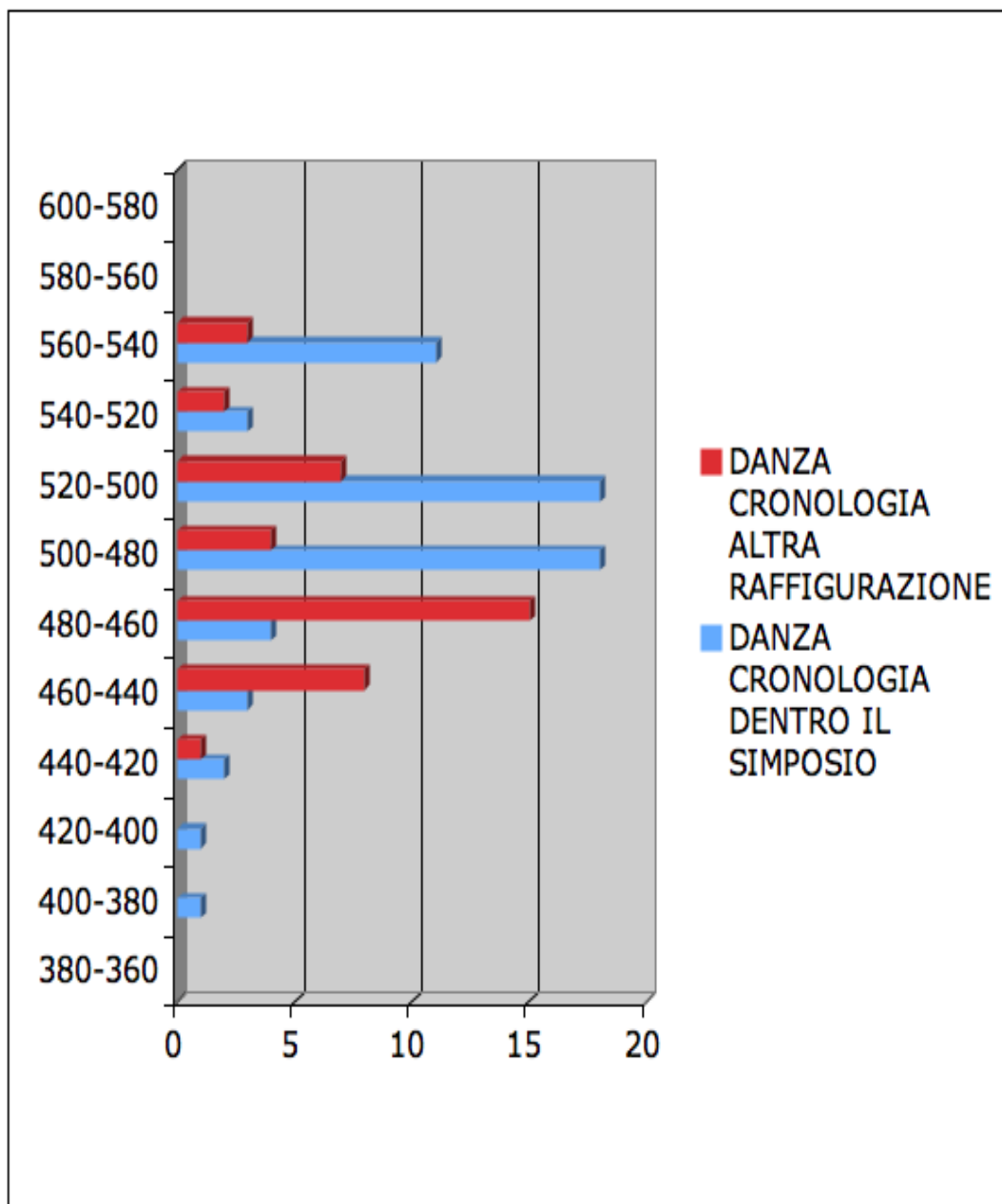
La danza è un intrattenimento molto diffuso durante il simposio e la testimonianza più celebre di questa pratica è il *Simposio* di Senofonte in cui vi sono descritti spettacoli danzanti di diversa tipologia. Nella ceramica, come si vedrà, risulta molto più attestata come forma di intrattenimento la musica, ma la danza mantiene comunque un posto di rilievo essendo rappresentata in un discreto numero di vasi. Quello che sembra succedere tra le figure nere, in cui la danza è molto presente all'interno della sala in cui si svolgeva il simposio, e le figure rosse, dove per la maggior parte dei casi la danza viene descritta in un'altra parte del vaso, dovrebbe essere causato dalla nascita della sfilata comastica, che è molto presente nelle figure rosse ma quasi del tutto assente in quelle nere. Proprio le immagini che riproducono questa nuova pratica molto in voga vengono caratterizzate dalla danza estatica degli uomini e delle donne; vi è una

tendenza quindi a dedicare il tema della danza solamente a questa serie di raffigurazioni, separandole da quelle di simposio vero e proprio.

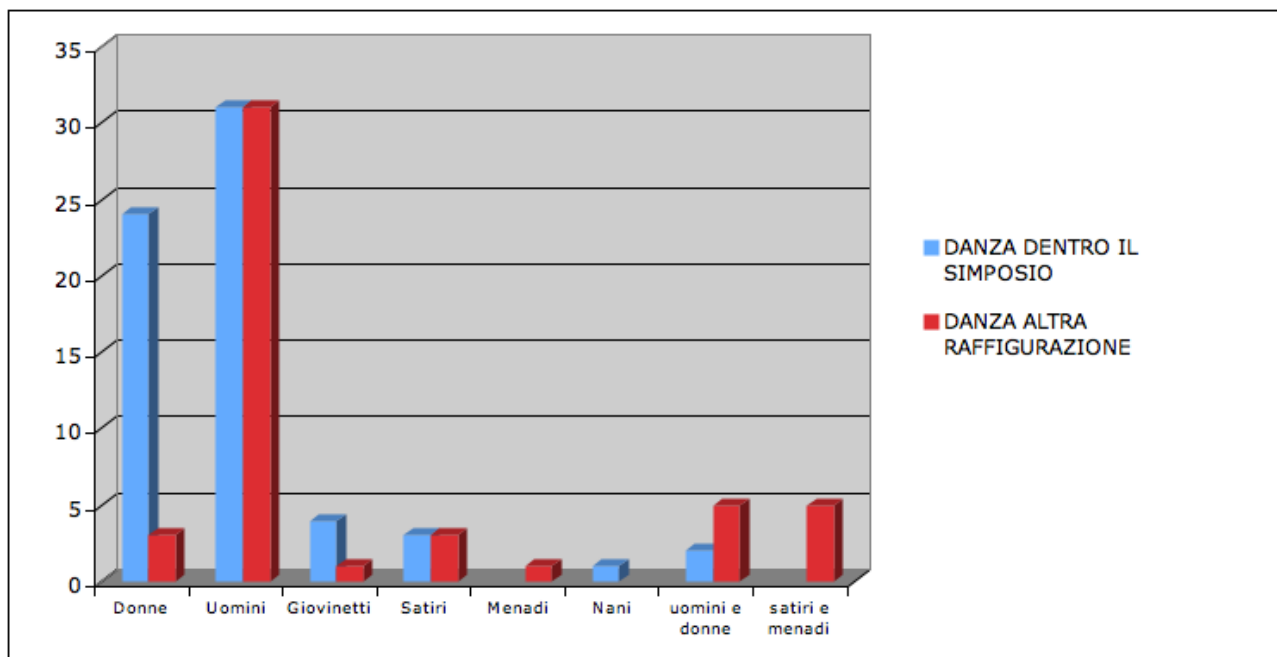


questa è la cronologia





In queste ultime tabelle si sono incluse soltanto le danze formate da uomini e donne (o entrambi), ma non sono state considerate quelle dei satiri e menadi.



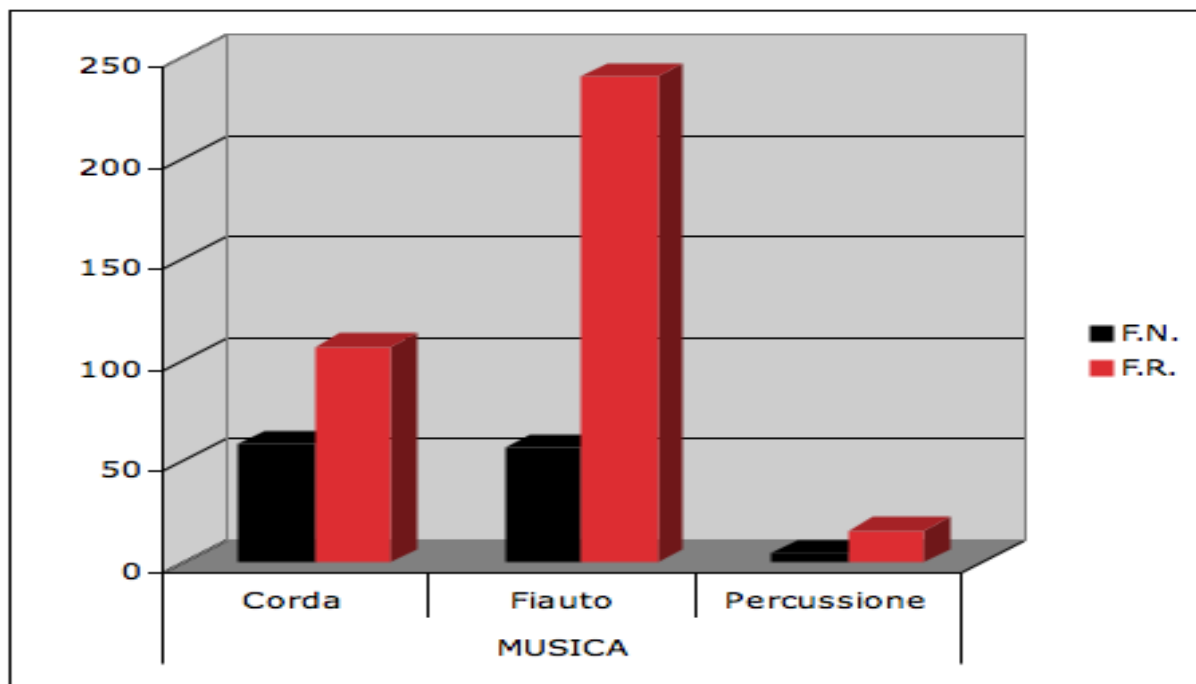
Da questo grafico si evidenzia come tuttavia siano proprio quelle trattate le rappresentazioni più frequenti. Se la donna è quasi completamente rappresentata all'interno del simposio, l'uomo è il protagonista di quasi la totalità delle danze comastiche.

Gli uomini sono invece maggiormente presenti all'interno del simposio in epoca arcaica, nelle figure nere tra 560-e 530 a.C. circa, quando rappresentano gli unici intrattenitori, le donne le ritroviamo in scene comastiche, ad esempio nelle anfore tirreniche, dove una posizione parallelamente alla danza ha l'erotismo.

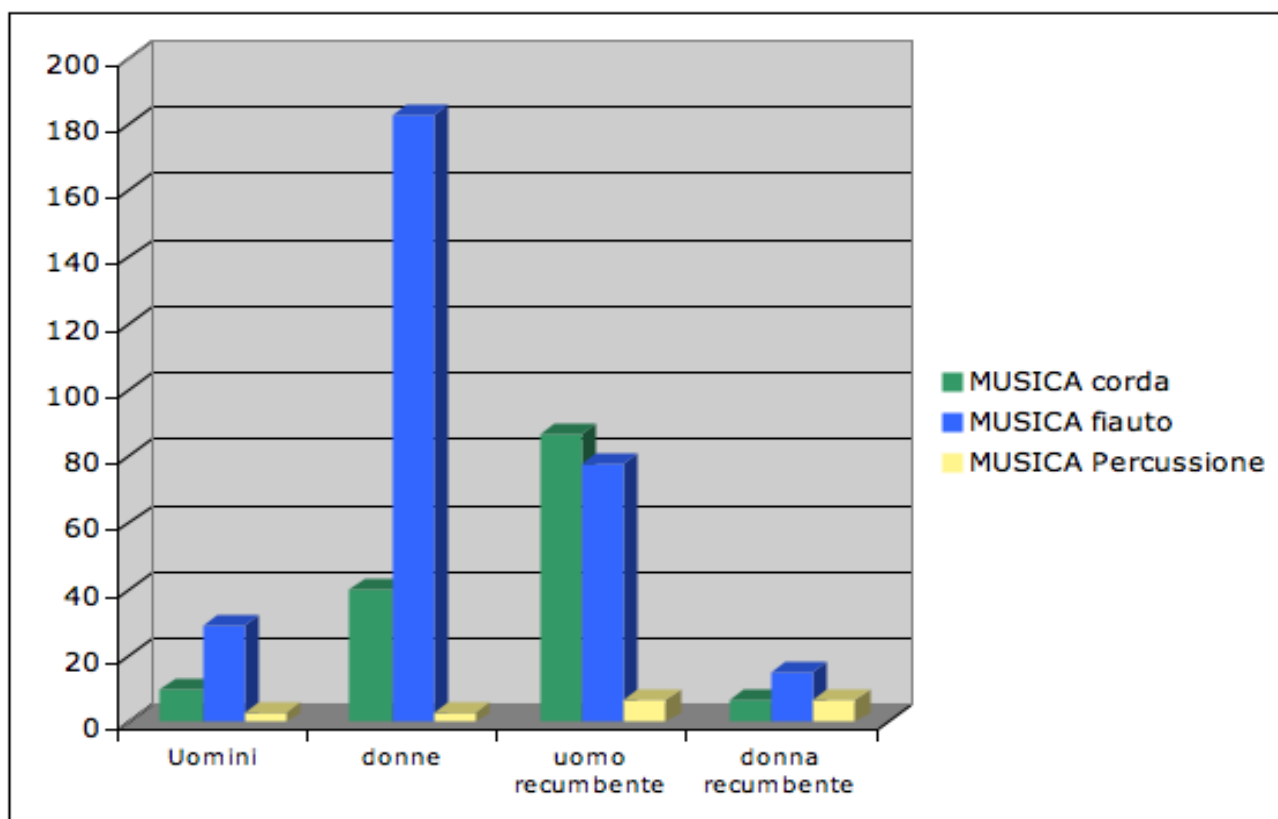
## MUSICA

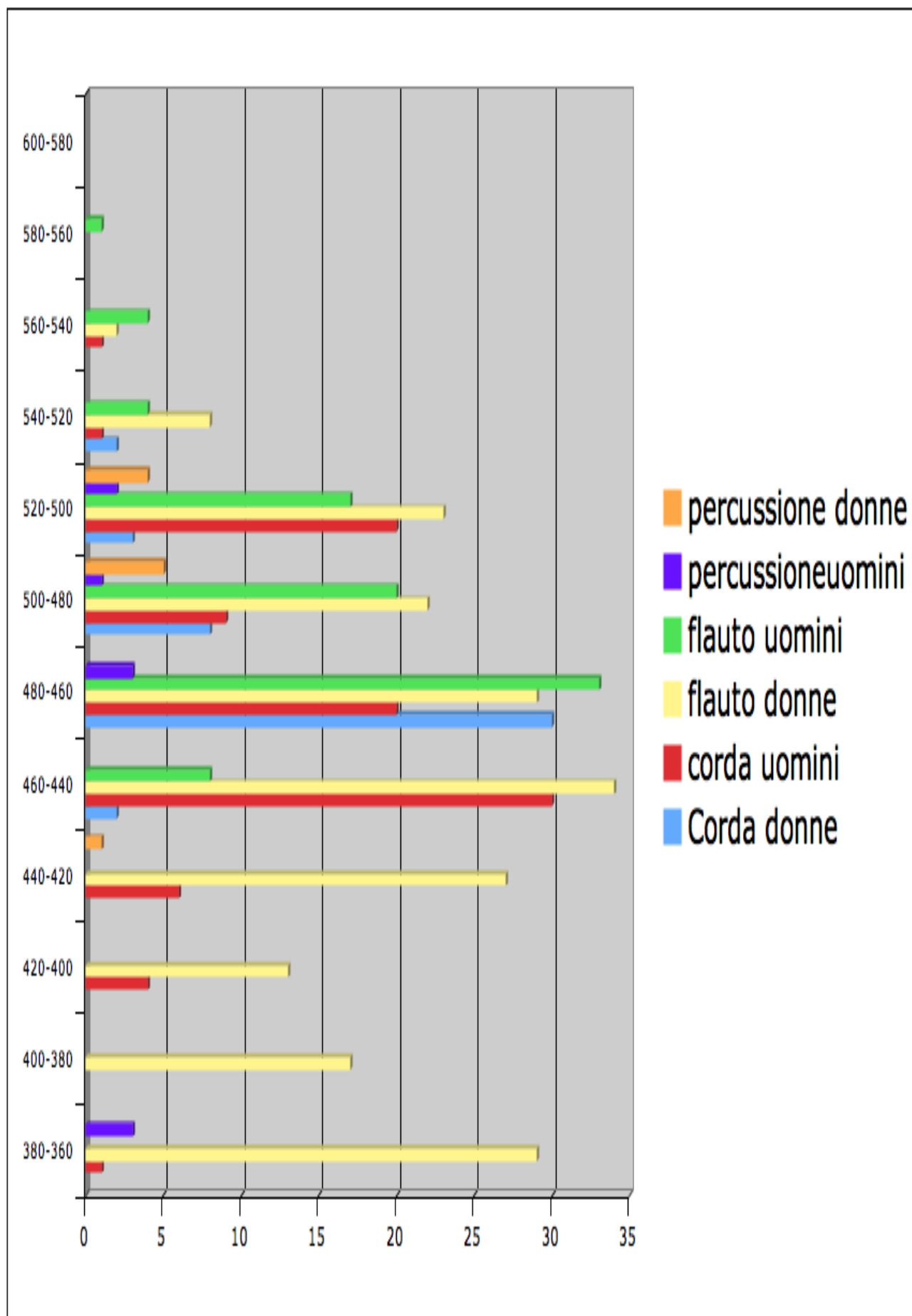
La musica è senz'altro la forma di intrattenimento più rappresentata, a suonare gli strumenti sono sia i simposiasti sia le etere; lo strumento più utilizzato è l'*aulos*, che è presente nelle figure rosse in ben 241 vasi, seguono poi quelli a corda, soprattutto la lira. Quelli percussivi, ovvero i crotali, non sono molto utilizzati e sono presenti soprattutto nelle scene di *komos*<sup>620</sup>.

<sup>620</sup> Su questo strumento ad es: CASTALDO 2000, pp. 45-46.



Quando sono gli uomini a suonare il flauto si tratta nella maggior parte dei casi di partecipanti al simposio, e questo è sottolineato dalla loro posizione, recumbenti sui letti, cosa che li rende attivi protagonisti della riunione conviviale. Le donne sono quasi sempre stanti e difficilmente le troviamo distese a suonare.





Questa la cronologia, che evidenzia come il flauto sia uno strumento sempre presente all'interno del simposio, suonato all'inizio da uomini professionisti, diventa poi lo strumento ideale delle etere e si lega, quando suonato dalle donne, all'immaginario sessuale tanto caro al mondo simposiale<sup>621</sup>. Le percussioni sono molto poco utilizzate, i crotali spariscono intorno al 430 quando vi è una sola raffigurazione isolata di donna che danza tenendo il ritmo con questo strumento. Nell'ultimo periodo sono invece attestati per tre volte i timpani. Gli strumenti a corda sono quasi sempre suonati dagli uomini, l'alto numero di donne per il periodo che va dal 500 fino al 460 è dettato dalla produzione del Gruppo di Haimon che rappresenta una raffigurazione standard con uomo recumbente accompagnato da una donna assisa intenta a suonare uno strumento a corda.

In generale si può affermare che la musica è parte costitutiva del simposio, essendo sempre presente dal primo periodo fino alla fine della produzione dei vasi. Indirettamente quindi intuivamo che anche il canto non abbia soluzione di continuità nell'intero periodo. Soprattutto l'utilizzo di strumenti a corda, ma non solo, si lega alla recita vocale che veniva accompagnata dalla melodia della lira, del *barbyton* o della *kithara*.

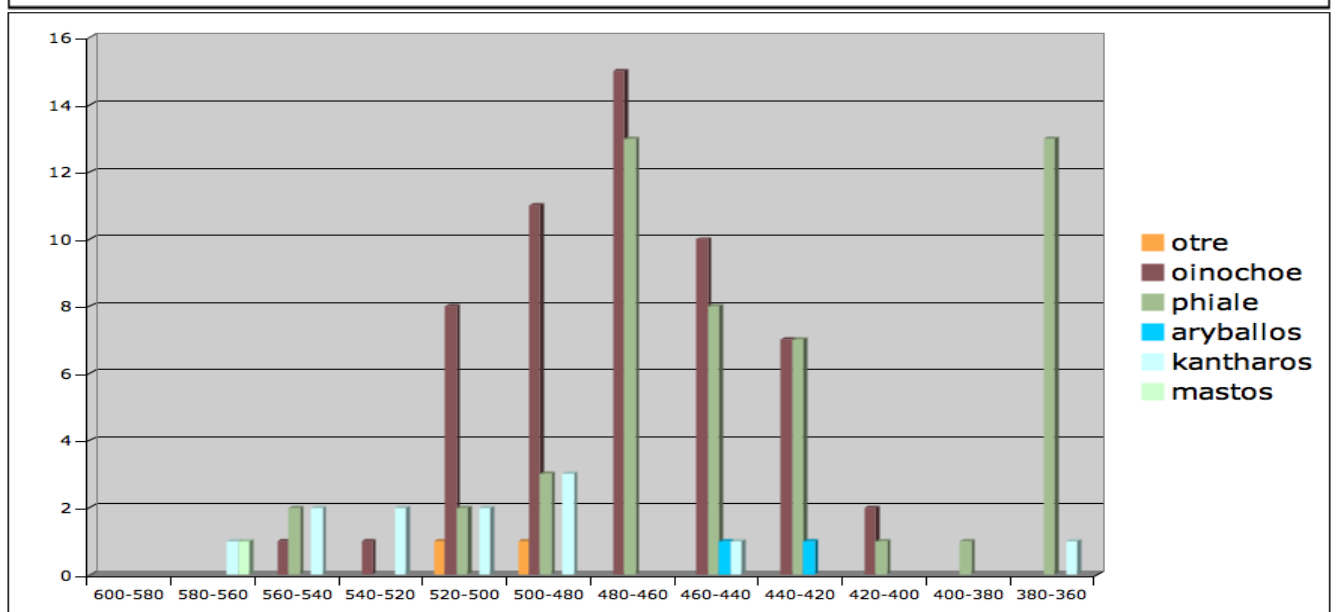
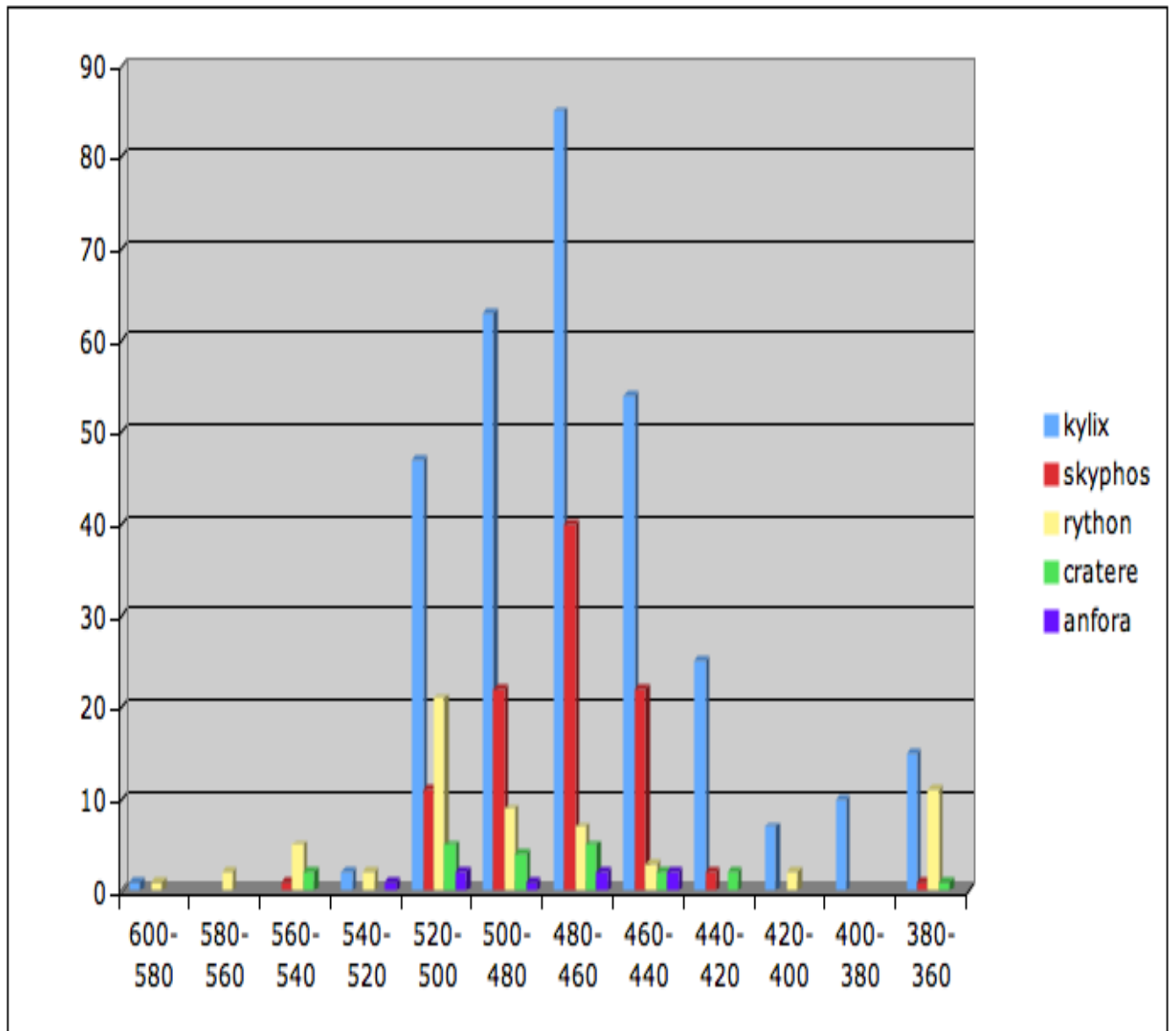
## VASI

Ecco i grafici dei vasi utilizzati all'interno del simposio nelle raffigurazioni. Sorprende l'alto numero di *phialai* che normalmente non sono associate al simposio ma rimangono adatte al sacrificio.

Malgrado l'eccezione della *phiale* l'insieme dei vasi utilizzati dai simposiasti durante i convivii è perfettamente consono con ciò che ci si aspetterebbe. Soprattutto le *kylikes* davvero sono onnipresenti e gli *skyphoi*, che mantengono però un esiguo numero per quanto riguarda i vasi reali, si ritrovano spesso nelle mani dei simposiasti e, come si è più volte sottolineato, delle donne. Però rispetto alla coppa sempre presente, lo *skyphos* si concentra intorno al periodo 520-460, dopo è quasi completamente assente dalle immagini.

---

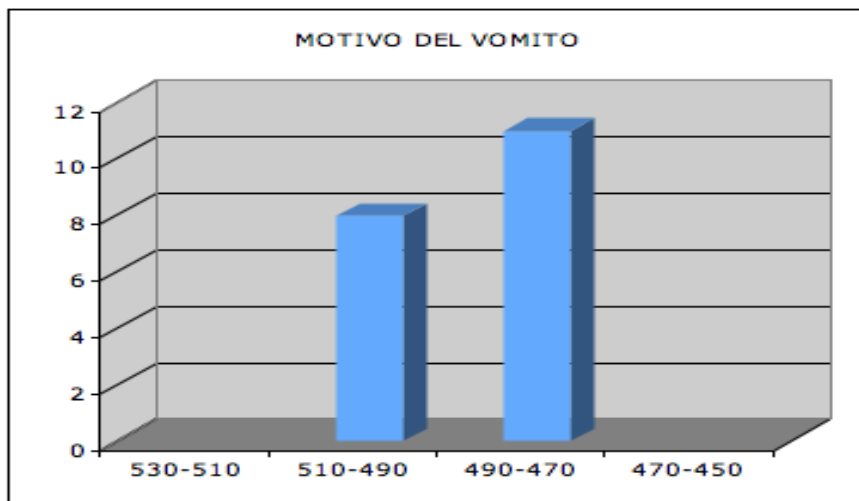
<sup>621</sup> Si cfr: STARR 1978, p. 402.



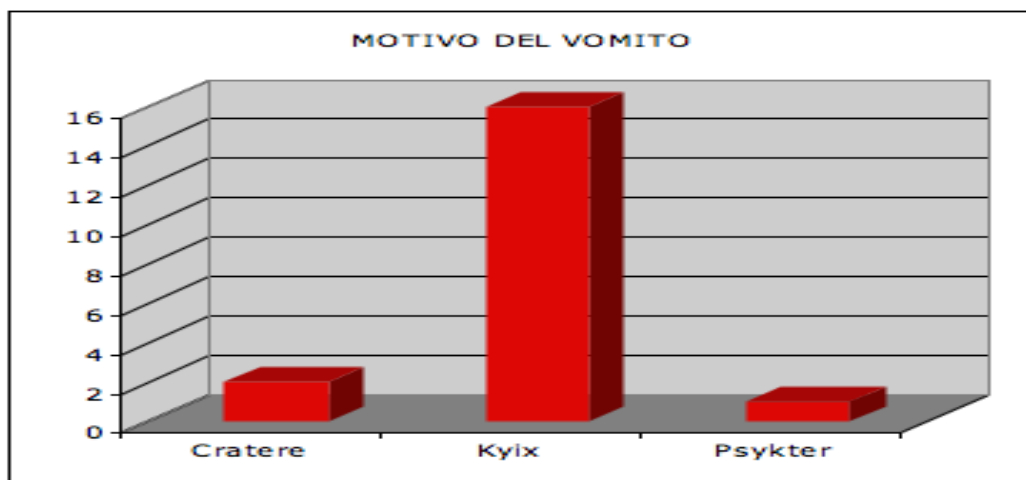
## SIMPOSIASTA E VOMITO

Nell'analizzare la rappresentazione del vomito andremo adesso ad includere le scene di *komos*. Queste immagini così particolari, che i pittori rappresentano con ricchezza di dettagli, si caricano di un raro verismo e rappresentano un evidente monito a chi si stava apprestando a cominciare la bevuta comune. L'eccessivo consumo del vino, che porta all'ubriachezza, ha come sintomo più evidente una nausea che ha il suo culmine nel vomito. È evidente dunque che una scena di questo tipo venga facilmente interpretata dai fruitori e si debba leggere come un esempio negativo che bisogna evitare di seguire.

La cronologia è molto raccolta e comprende solamente due ventenni circa:



Tra le forme è invece quasi totalitaria la presenza della *kylix*:



Delle 17 *kylikes* presenti è importante sottolineare come in 14 il motivo del vomito sia affrontato nel tondo centrale. In questa maniera il convitato, una volta svuotata la coppa, si ritrovava un'immagine riflessa del probabile esito della serata. Il vaso quindi diventa in un unico momento la causa dell'ubriachezza del convitato e il veicolo di un messaggio didascalico inteso a frenare in tempo le tracannate smodate.

A vomitare sono sempre personaggi di sesso maschile, a volte giovani e a volte maturi, di solito vengono aiutati da delle figure che possono essere ricondotte a quel mondo di subalterni personaggi che rappresentano i protagonisti dell'intrattenimento. Normalmente sono giovinetti, come in 6 casi, o etere, presenti in 3 casi soltanto.

Una novità iconografica apporta una *kylix* a figure nere (n. 1071), con un satiro che vomita in una maniera decisamente eccessiva. Questa volta il motivo risulta ancora più pregnante, dato che i satiri normalmente non soffrono di simili conseguenze poiché abituati ad eccessi di ogni tipo. Ma se anche un satiro può ridursi in tal stato, allora un uomo, se non smette prima, sembra avere il destino segnato.

## KIDARIS

In un certo numero di vasi notiamo che alcuni simposiasti indossano uno strano copricapo definito *kidaris*. Si tratta di un berretto a punta che ricade con tre frange sugli orecchi e sulla nuca, a volte lo ritroviamo decorato con pallini neri (01576). Il motivo è stato al centro di varie discussioni e ne sono nate diverse ipotesi (riassunte in gran parte da Miller<sup>622</sup>). Il copricapo potrebbe differenziare culturalmente il personaggio e indicarlo come orientale, probabilmente scita, data la presenza di questa etnia ad Atene. Potrebbe anche, a causa del concetto di regalità associato al popolo persiano, rappresentare il re del simposio, quel simposiarca di cui si è parlato nei precedenti capitoli. Mi sento più vicino d'altronde alla teoria, supportata tra gli altri da F. Lissarrague, che vede nel berretto un simbolo di alterità<sup>623</sup>. È noto, ed è stata già trattata, la diffidenza tra i Greci e gli Sciti, questi ultimi abituati a bere il vino non miscelato in gran quantità. Nelle raffigurazioni dei vasi abbigliarsi in questa maniera orientale potrebbe dunque richiamare un uso smodato del bere, fuori dalle usanze prettamente greche.

---

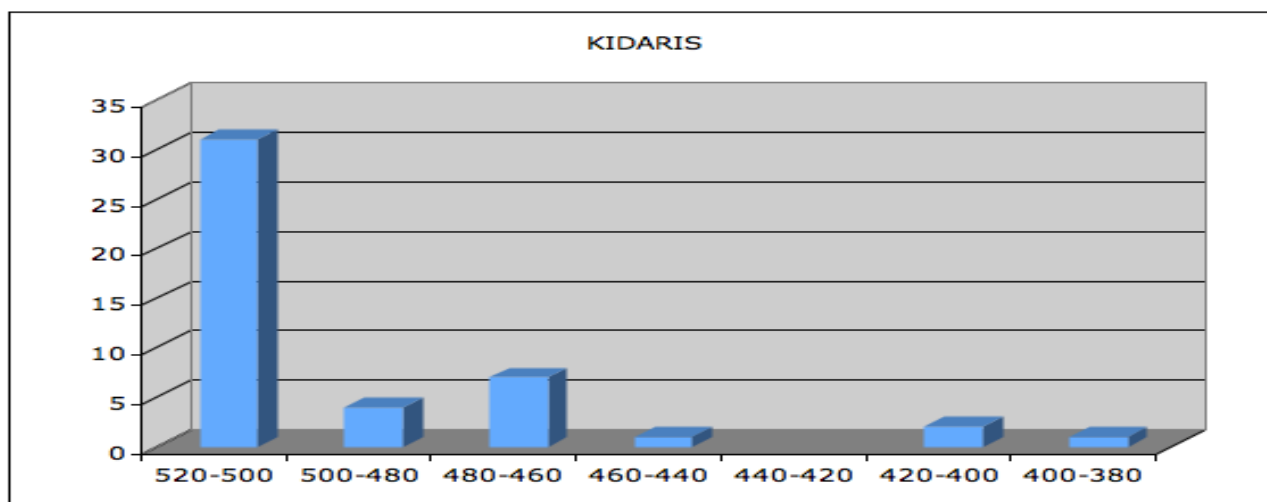
<sup>622</sup> MILLER 1991.

<sup>623</sup> LISSARRAGUE 1989, p. 16.

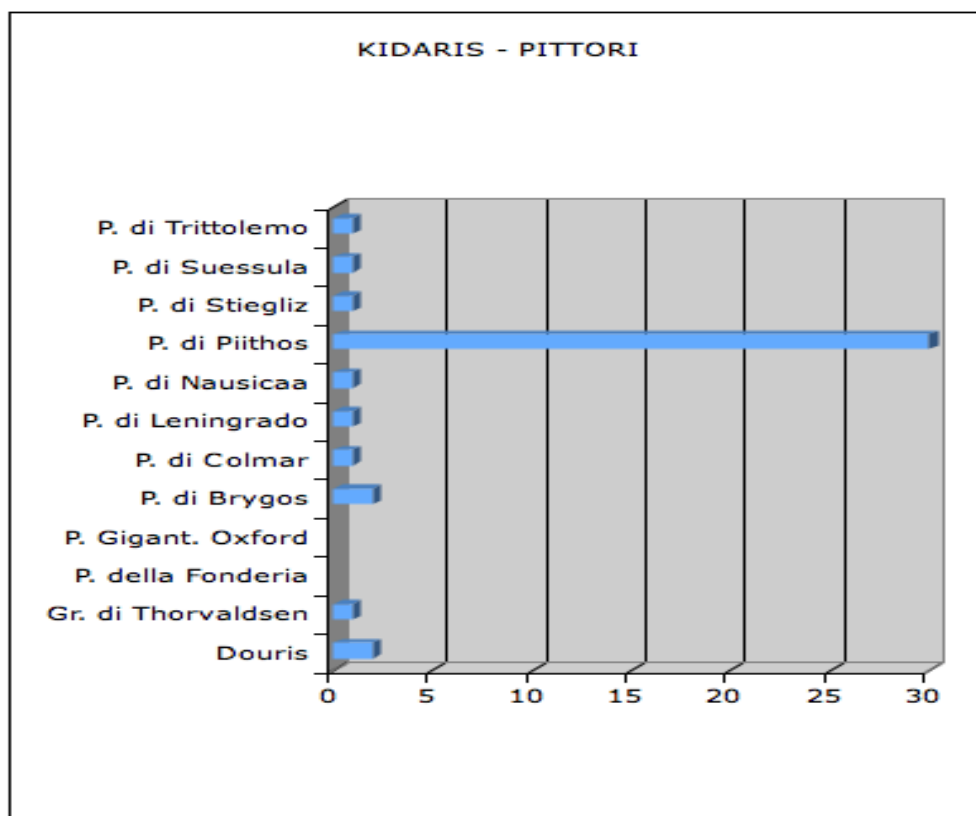


I vasi che presentano questo motivo sono 46, una cifra che sembrerebbe avere una certa importanza ma che viene un po' falsata dalla produzione del Pittore di Pithos che ne dipinge la parte più grande in modo standardizzato.

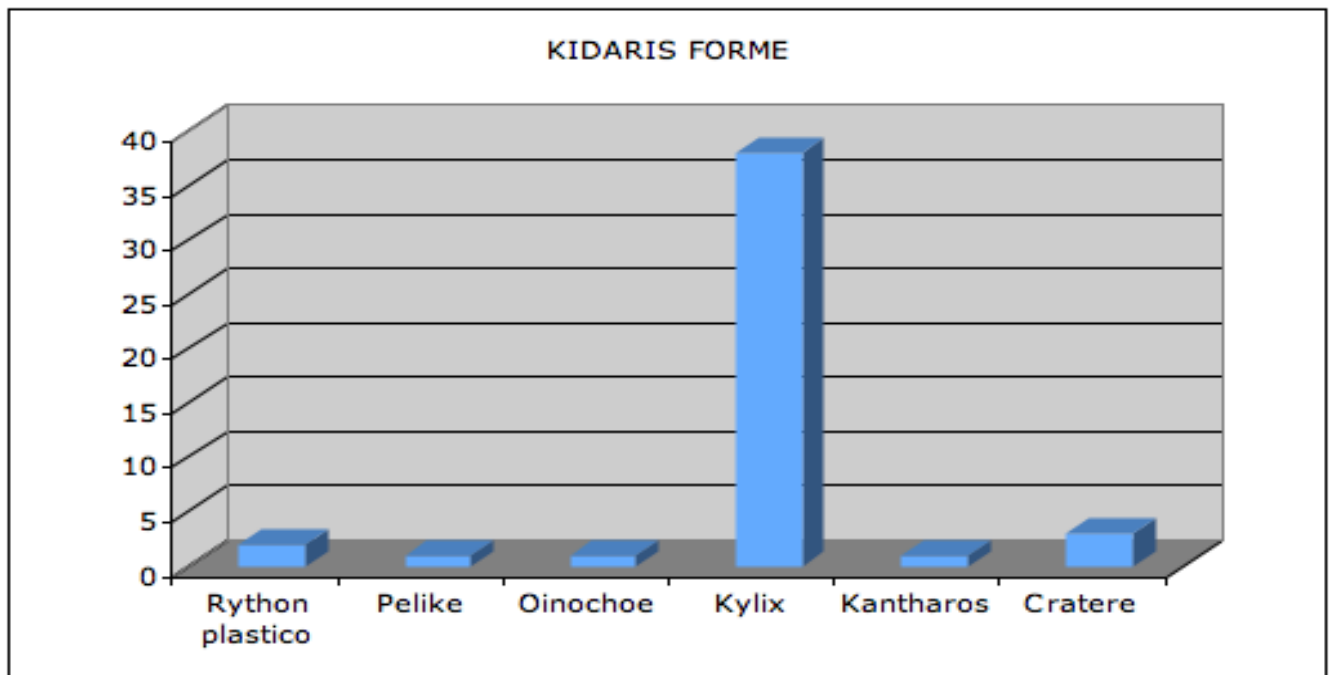
La cronologia è la seguente:



La grande percentuale che si concentra intorno alla fine del VI secolo a.C. è dovuta come detto all'opera del Pittore di Pithos che si situa in quest'arco cronologico.



Da un punto di vista iconografico i vasi del Pittore di Pithos sono caratterizzati sempre dalla presenza di un solo recumbente con *kidaris* che dona le spalle allo spettatore, caratterizzato da un *rython*. Proprio questo vaso come è stato sottolineato rimanda all'uso del bere vino puro ed è quindi complementare all'utilizzo del copricapo orientale, enfatizzandone il simbolismo.

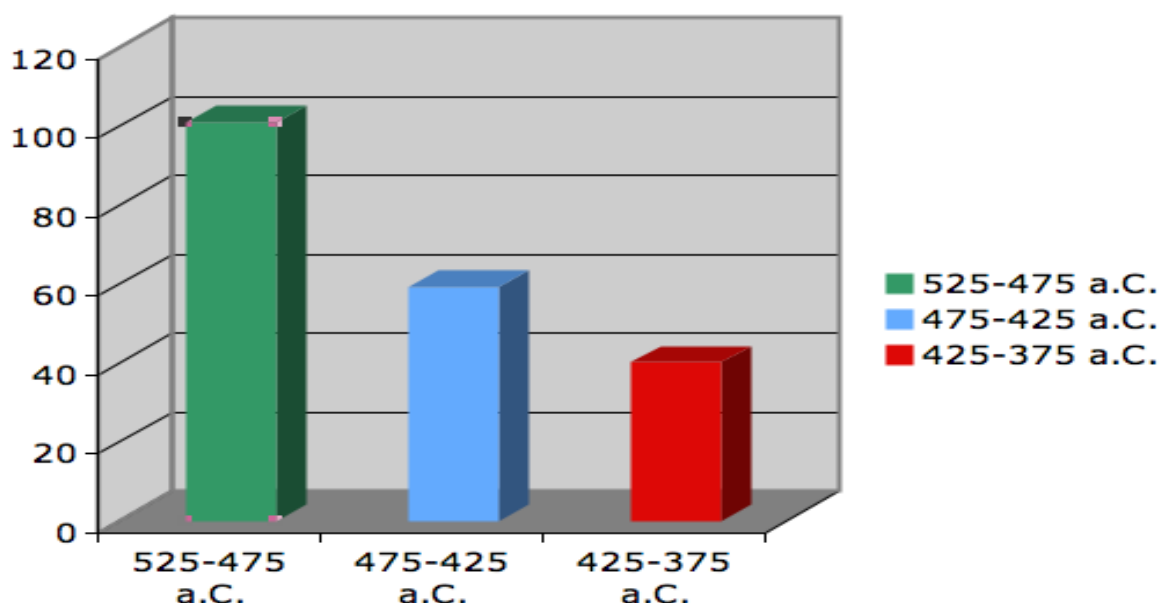


Importante tra le forme, più che il quasi totale monopolio della coppa, è la presenza dei due *rytha*, che si lega allo stesso immaginario prima descritto e ne conferma ancora di più la veridicità.

## KOTTABOS

Da un punto di vista cronologico il picco maggiore si ha nel primo periodo, quello che va cioè dal 525 al 475 a.C. Ciò potrebbe essere sintomo della novità del soggetto, che trovava sempre più spazio all'interno delle tematiche utilizzate nelle raffigurazioni vascolari. Ma seppur notiamo una diminuzione considerevole tra il primo periodo e il secondo, si riscontra come il numero dei vasi sia sempre piuttosto elevato e in un secolo, dal 475 al 375, si mantenga costante senza particolari cali.

Vasi con scene di kottabos

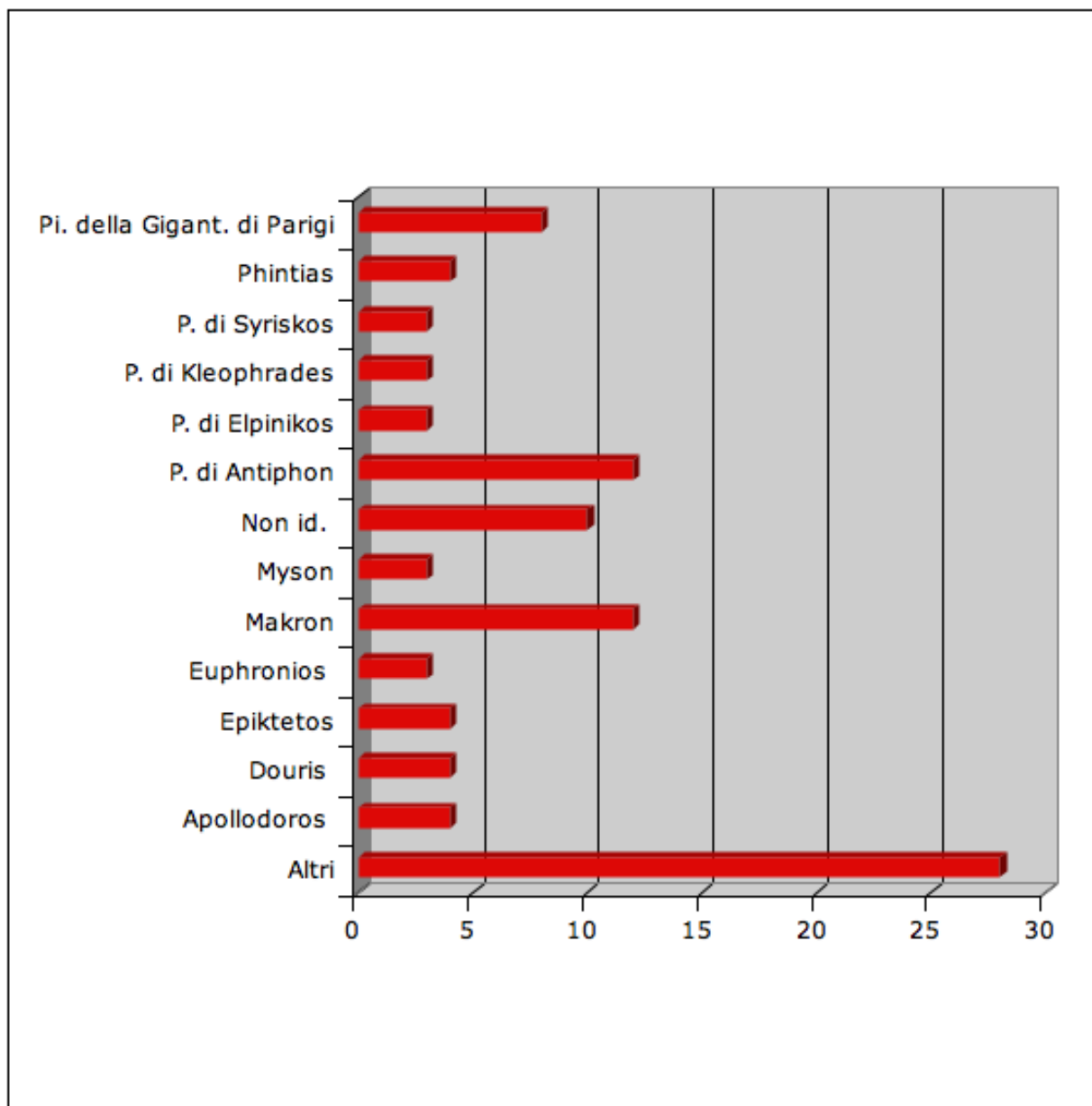


Come già accennato più sopra, la cosa maggiormente interessante è la grande presenza del gioco nel periodo finale delle figure rosse attiche. Anche se non vi è una così diretta correlazione tra le immagini rappresentate e ciò che effettivamente veniva praticato nella vita reale, i dati ci testimoniano un'estrema vitalità del soggetto che troverà una proficua diffusione nelle successive (e coeve) produzioni italiote.

Scendendo nel particolare del primo periodo il pittore maggiormente attestato è Makron (insieme al Pittore di Antiphon), a lui sono attribuiti 13 vasi con scene di *kottabos*. Proprio Makron è un pittore tra i più prolifici in generale per quanto riguarda i temi conviviali. Dando uno sguardo totale alla produzione a lui attribuita<sup>624</sup> si nota come continuamente i temi scelti siano riferibili al simposio, al *komos* e al mondo dionisiaco con le danze frenetiche delle menadi e le peripezie dei satiri. Nel *database* d'altronde si contano 61 vasi di Makron, cosa che lo rende probabilmente uno dei pittori con il numero più alto di esemplari.

Ecco lo schema completo dal 525 al 475 a.C.:

<sup>624</sup> Si veda KUNISCH 1997.

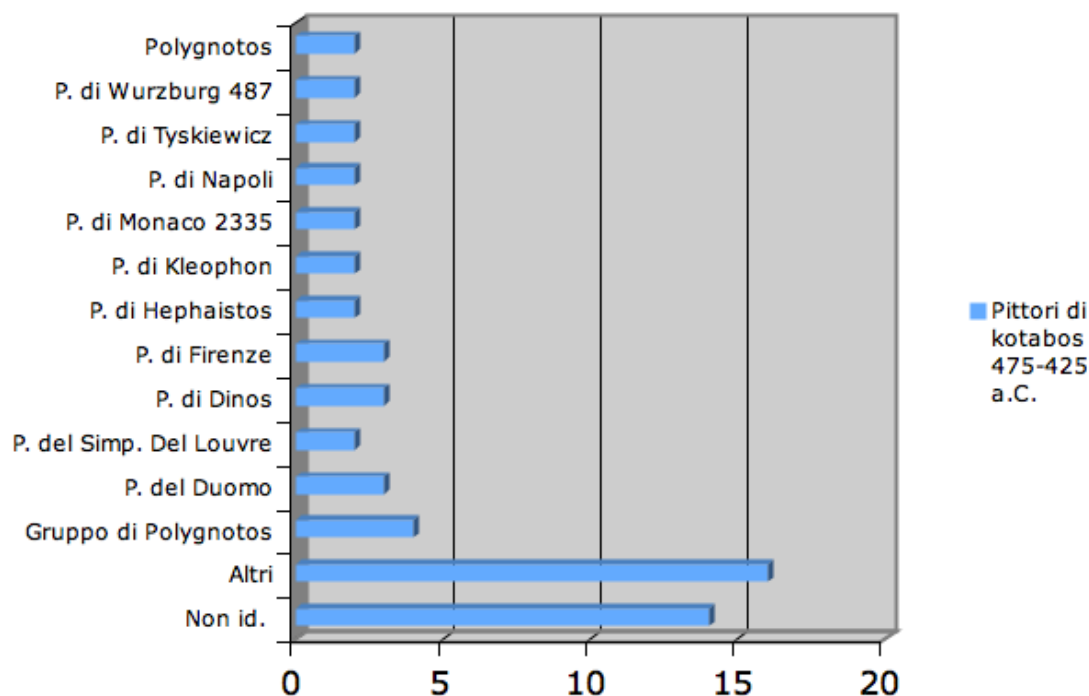


Notiamo la presenza di molti tra i più rappresentativi pittori vascolari dell'Atene del periodo (almeno secondo la nostra moderna percezione), Euphronios, Phintias, il Pittore di Kleophrades, Epiktetos, Apollodoros e, un po' più tardi, Douris.

In particolare a Euphronios sono attribuiti tre vasi. Un numero decisamente elevato per un pittore che raramente ha utilizzato temi simposiali per i propri vasi, preferendo in genere scene mitiche o guerresche. Inoltre proprio il suo *psykter* risulta molto interessante, sia come si è visto per la firma in dialetto dorico, sia per la scena in sé, che rappresenta un originale simposio di etere (tutte nominate da iscrizioni che corrono retrograde sul fondo nero del vaso), precoce testimonianza di simili pratiche conviviali.

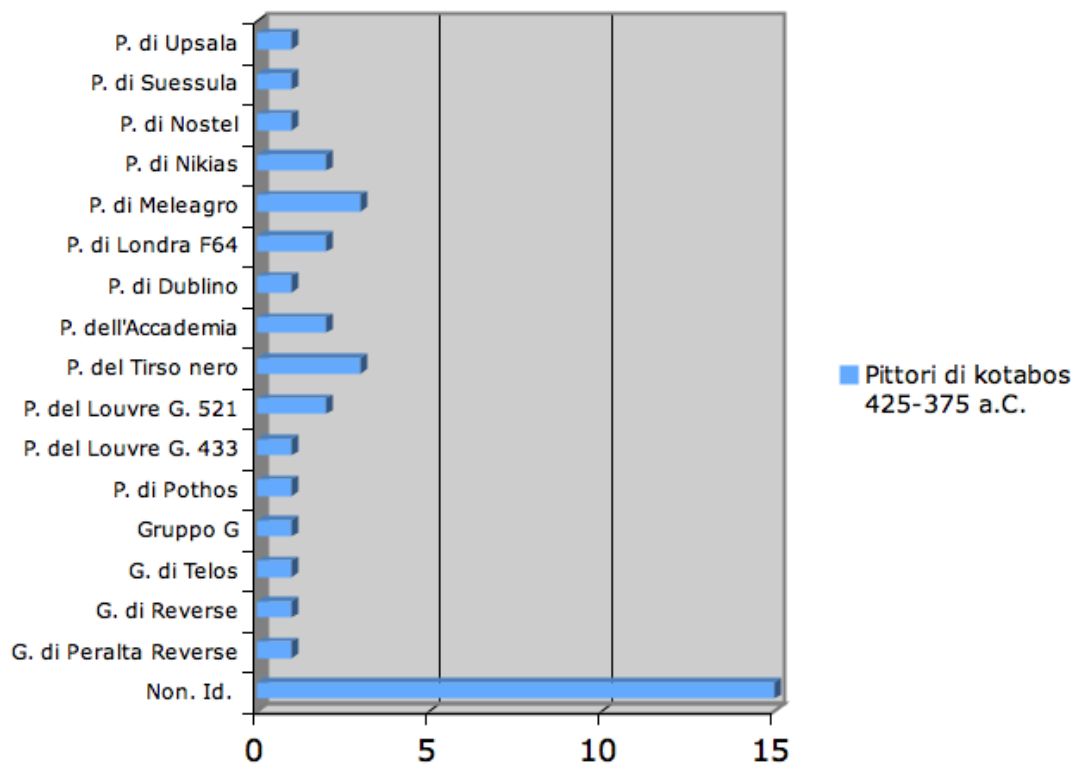
Dando uno sguardo al secondo periodo in questione si rimane sorpresi dall'omogeneità della quantità di vasi prodotti da ciascun pittore. In pratica il numero maggiore di scene di *kottabos*

appartiene al Gruppo di Polygnotos che dipinge quattro vasi. Se consideriamo che il Gruppo raccoglie in sé personalità differenti, sembra non esserci un unico pittore a cui attribuire più di tre vasi.



Stessa situazione si ripropone per il periodo successivo, in cui d'altronde si segnala un numero elevato di vasi non attribuiti. Una particolarità che si riscontra è la completa assenza di immagini di singoli personaggi intenti a giocare. Abbiamo soltanto simposi con più partecipanti in cui il gesto del *kottabos* sembra essere, molto più che in precedenza, decisamente standardizzato e ridotto ad una allusione molto vaga. La stessa iconografia si confonde con gli altri gesti frequenti di brindisi, come alzare una coppa o il *rhyton* verso gli altri partecipanti. Ancora importante sottolineare che l'unica forma attestata, con rarissime eccezioni, è il cratere, sia a campana che a calice e a colonnette.

La scomparsa della *kylix* tra i vasi risulta interessante nell'ipotesi che molti di questi vasi siano stati davvero utilizzati durante il simposio. Se il lancio veniva effettuato, infatti, proprio con la coppa, la raffigurazione del *kottabos* in questo tipo di vaso andava a creare quel gioco di richiami che abbiamo riscontrato spesso nell'analisi delle ceramiche precedenti. In questo caso l'uso durante un lancio poteva sortire degli effetti particolari, creati dalla rotazione del vaso reale che avrebbe causato la rotazione del vaso fittizio disegnato sul fondo o sulle pareti esterne, come se il personaggio dipinto stesse davvero partecipando all'agone.



D'altra parte è proprio la coppa la protagonista dal primo periodo e la ritroviamo fino al 440 a.C. circa. Contando 85 esemplari su un totale di 135 ci rendiamo conto dell'importanza numerica. Il cratere risulta d'altronde ugualmente rappresentato da 85 esemplari, ma nel primo periodo si ferma a 10, sale a 26 nel secondo e arriva a 39 nell'ultimo periodo su 43 totali, monopolizzando quindi la produzione.

Si tratta d'altronde di una tendenza generale nella produzione delle scene di simposio quella di prediligere il cratere nel cui ampio spazio centrale vengono raffigurati simposi con molteplici partecipanti, l'altro lato è quasi sempre caratterizzato da giovani in conversazione, senza una particolare correlazione, sembra, con la scena principale.

Non è un caso che la coppa e il cratere abbiano una così forte predominanza rispetto alle altre forme, sono difatti questi i vasi cardine del simposio. Il cratere è un simbolo che richiama al rituale del bere comune, l'oggetto in cui miscelare il vino con l'acqua, un atto che è un segno di distinzione dalla barbarie di chi beve puro un liquido che deve essere sempre "civilizzato" con l'aggiunta dell'acqua prima di poterlo bere. La coppa è il mezzo attraverso cui il vino entra nel corpo fino a colpire la mente provocando un'ebbrezza che viene da Dioniso stesso. È inoltre, come abbiamo sottolineato sopra, l'unica forma adatta al gioco stesso.

In minor misura, ma con un numero comunque considerevole di esempi, ritroviamo l'*oinochoe*, a volte nella forma caratteristica della tazza o del *chous*. La brocca è d'altronde il vaso che fa da tramite tra la coppa e il cratere, l'utensile con il quale attingere il vino annacquato.

Particolarmente interessante la mancanza di una forma così strettamente legata al simposio come lo *skyphos*, ma tuttavia ci situiamo nella tendenza generale che vede lo *skyphos* come un vaso marginalmente presente e raramente decorato con immagini di simposio. 15 sono infatti i vasi attestati nelle figure rosse contro le 558 *kylike*

#### EROTISMO:

Di difficile catalogazione sono le scene erotiche, poiché è arduo riconoscere un filo comune che possa raccogliere immagini tra loro molto diverse. Se sono state incluse le rappresentazioni di copulazione, ove vi sia associato un elemento simposiale, ad esempio un vaso o la *kline*, maggiore difficoltà si è riscontrata per quelle scene dove soltanto un particolare, magari solo un gesto o la postura di un personaggio, poteva indirizzarci verso un'ambientazione erotica.

Si è scelto allora, in linea generale, di annoverare le rappresentazioni in cui uno o più personaggi:

- Copulano
- Si scambiano effusioni sessuali di vario genere
- Si toccano reciprocamente
- Si masturbano
- Sono rappresentati nudi

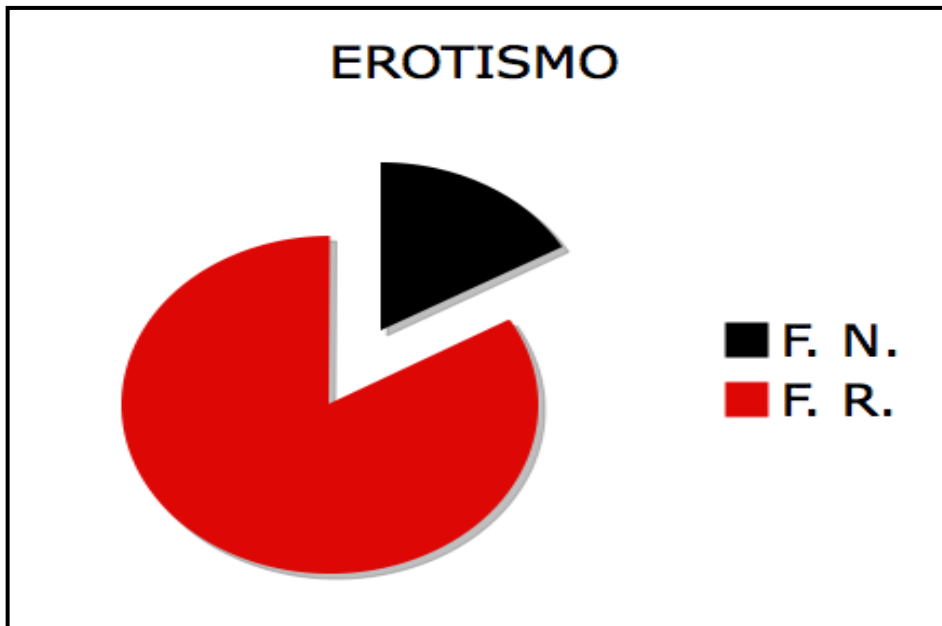
L'ultima di queste categorie è la più labile. Si è cercato di inserire tutte le immagini in cui le donne sono distese o danzano nude o seminude vicino ai comasti. Per quanto riguarda gli uomini, verranno prese in conto solo quelle raffigurazioni in cui la nudità viene associata all'esibizione del sesso.

Bisogna infine specificare che vengono esaminate sia le immagini di simposi sia quelle di *komoi*, si è preferito, per un'omogeneità di senso, non effettuare distinzioni di sorta.

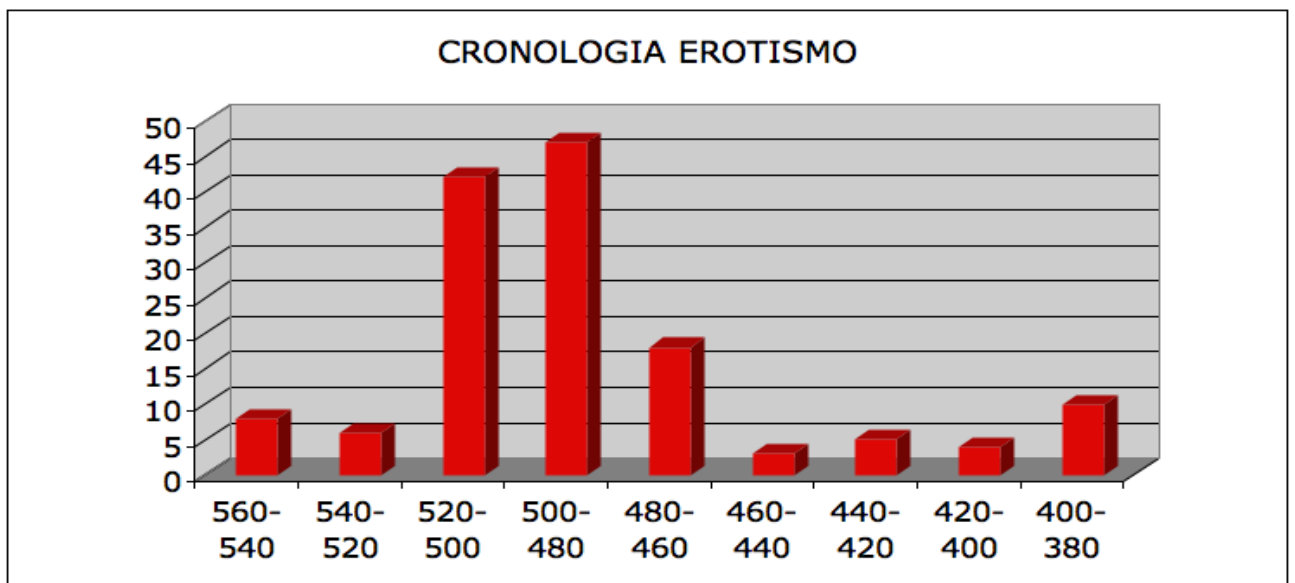
I vasi in totale sono 142 di cui 26 a figure nere e 116 a figure rosse, con una forte predominanza quindi per la nuova tecnica. Un dato che si è già sottolineato più volte quando si è trattato del

*kottabos* che, pur non essendo un soggetto erotico in se stesso, può assumere le caratteristiche di un ludo di tipo sessuale quando i premi messi in palio sono rapporti con le etere o semplicemente dei baci.

Ecco il grafico, molto eloquente:



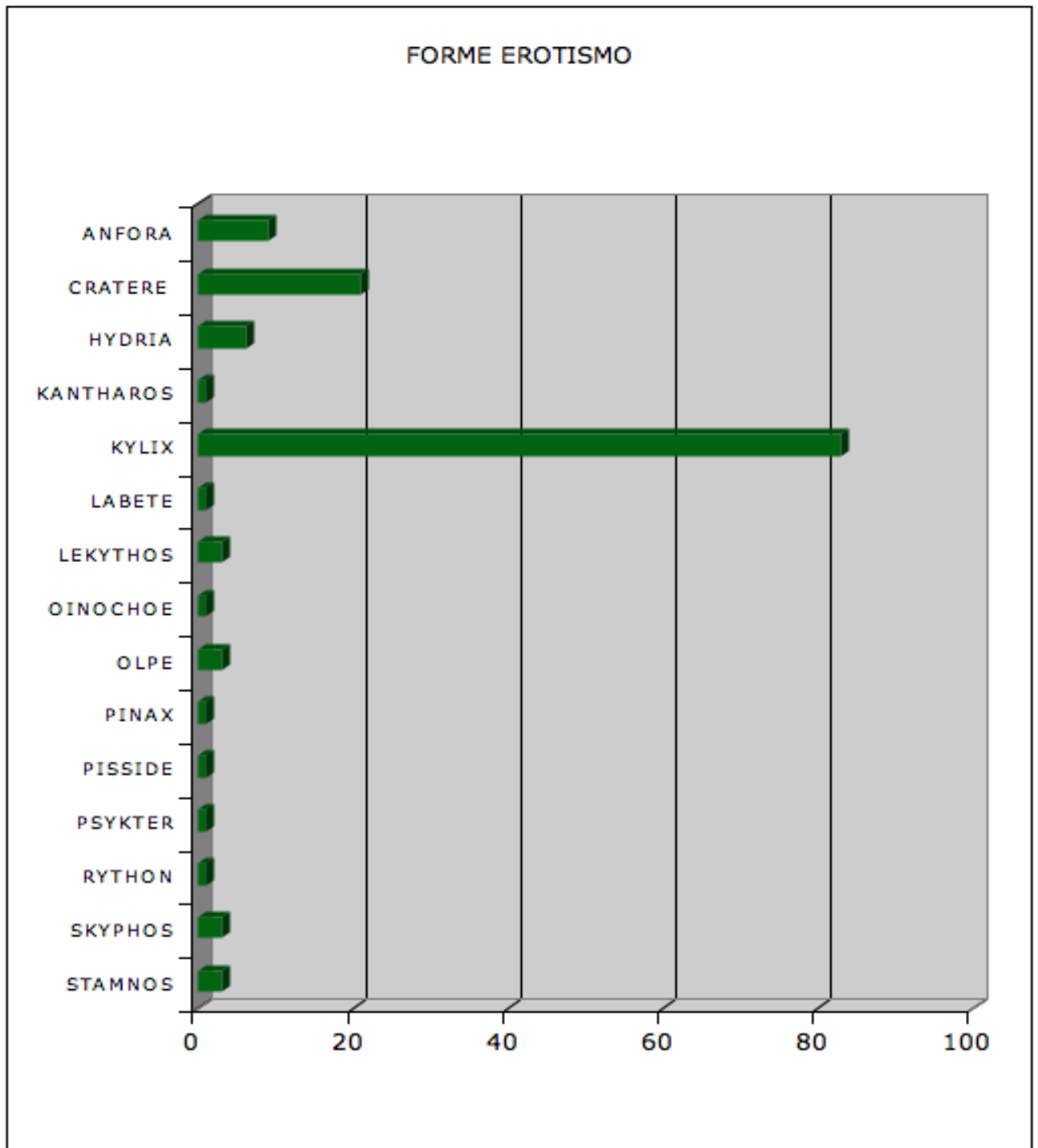
La cronologia è la seguente:



Si nota, come si era già sottolineato nello specifico paragrafo, che la maggior parte dei vasi si situa nell'arco cronologico che va da 520 fino al 460 a.C. Nel primo periodo invece, dal 560 al



540 a.C., abbiamo un gran numero di anfore tirreniche. Le scene erotiche sono molto frequenti in questo tipo di vaso, nel nostro caso però sono state prese in considerazione solo quelle rappresentazioni in cui all'erotismo è stato associato almeno un elemento legato al simposio (ad es. un vaso).



Dal grafico sopra si evidenzia ancora una volta la presenza quasi totalitaria delle coppe come supporto per le immagini simposiali. Il cratere è molto meno presente; d'altronde il periodo in cui

le scene erotiche si collocano coincide in maniera perfetta con quello in cui le *kylikes* trovano il loro picco numerico. Le statistiche corrispondono dunque esattamente a ciò che ci aspetteremmo di trovare<sup>625</sup>.

I crateri sono collocati maggiormente nell'ultima *tranche* cronologica, quella che va dal 420 a i primi decenni del IV secolo. Il tipo di rappresentazione è ormai molto diverso da quello del tardo arcaismo. Siamo lontani dalle composizioni elaborate delle *kylikes*, dove la fantasia del pittore trova una non usuale libertà di espressione e i personaggi sono immortalati in molteplici attività sessuali. Nei crateri l'erotismo si manifesta in maniera meno esplicita, in genere con l'inserimento nel simposio di flautiste seminude, alcune delle quali scambiano effusioni con i simposiasti (ad es. vaso n. 01913).

Per quanto riguarda i pittori, vediamo che non esiste un artigiano specializzato in immagini erotiche e esiste una certa omogeneità numerica. L'unico a differenziarsi, seppur non di molto, è Douris, al quale vengono attribuiti 9 vasi. Questi ultimi contengono sia rapporti di tipo eterosessuale, con splendide etere dagli abiti trasparenti distese insieme agli uomini nel medesimo letto, sia quelli omoerotici, espressi soprattutto solamente attraverso gesti più o meno evidenti (ad es. in 01645 un simposiasta tocca il petto al coppiere nudo, in 00668 invece il mento).

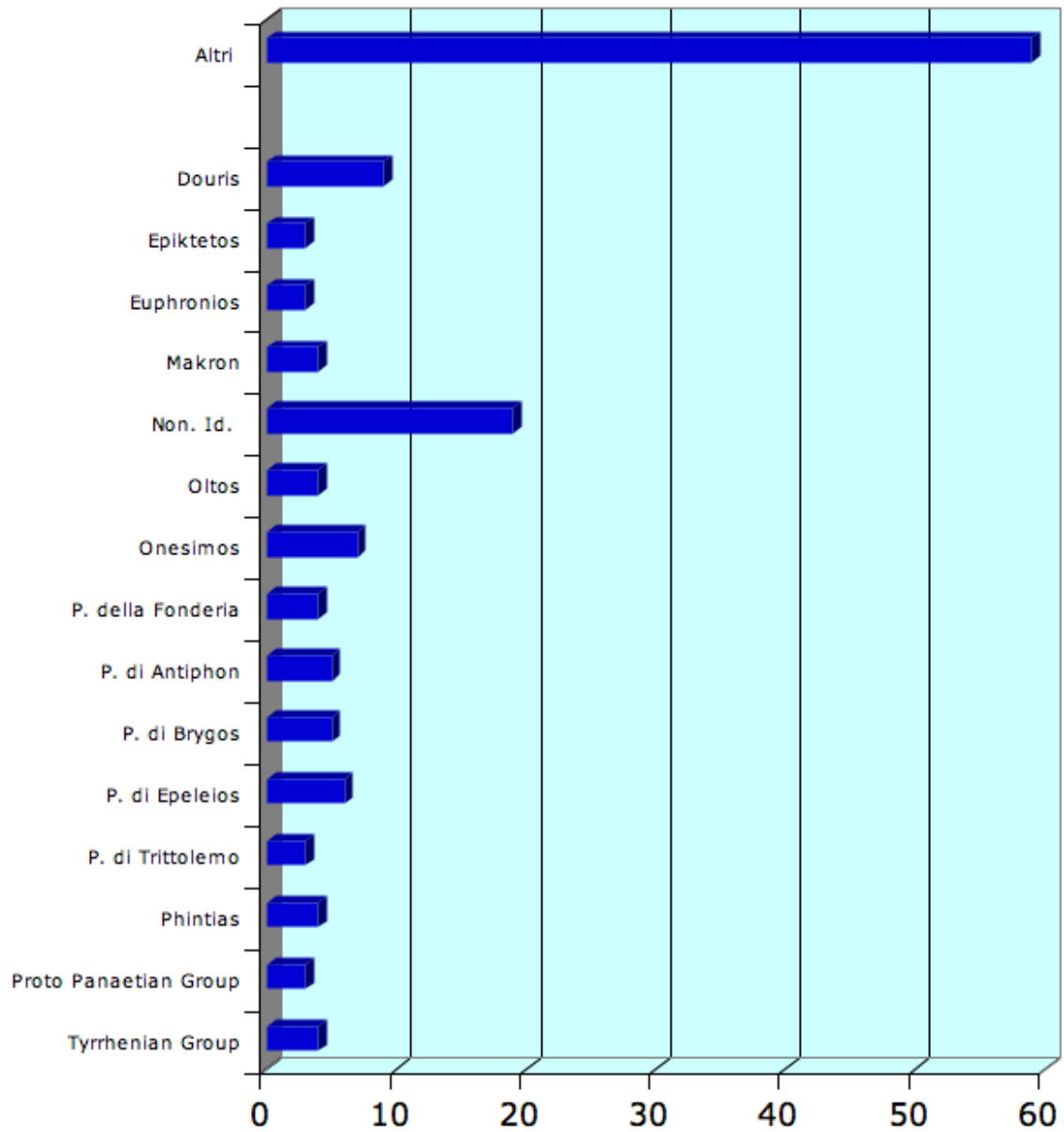
Tra i vasi risulta interessante il 01651, dove una donna si avvinghia ad un giovane nudo nel tentativo di baciarlo. Eccezionalmente una porta ci indica l'ambientazione domestica; la gamba di una *kline* sulla sinistra potrebbe rappresentare anche la collocazione all'interno di un talamo, ma l'*alabastron* appeso al muro, contenitore di olio utilizzato anche durante i simposi, sembra doversi riferire ad un sala da banchetto.

Questo il grafico:

---

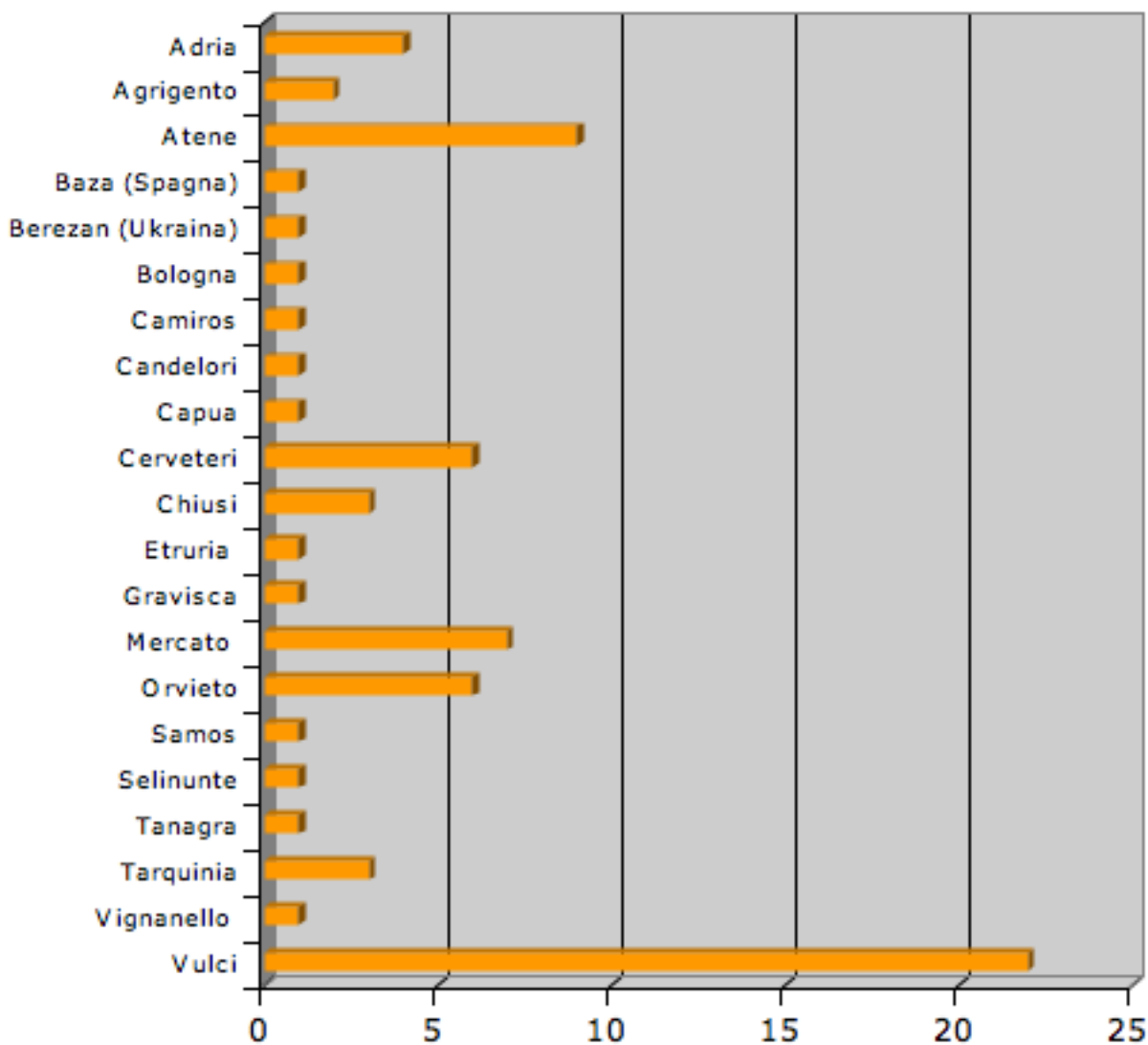
<sup>625</sup> Interessante notare come esistano, pur se al di fuori dal mondo simposiaco, specifiche forme destinate a temi erotici. Ad esempio i rocchetti sono completamente dedicati a supportare immagini di questo tipo, con scene di rapimento o corteggiamenti omosessuali (si cfr MERCATI 1997)

## PITTORI EROTISMO



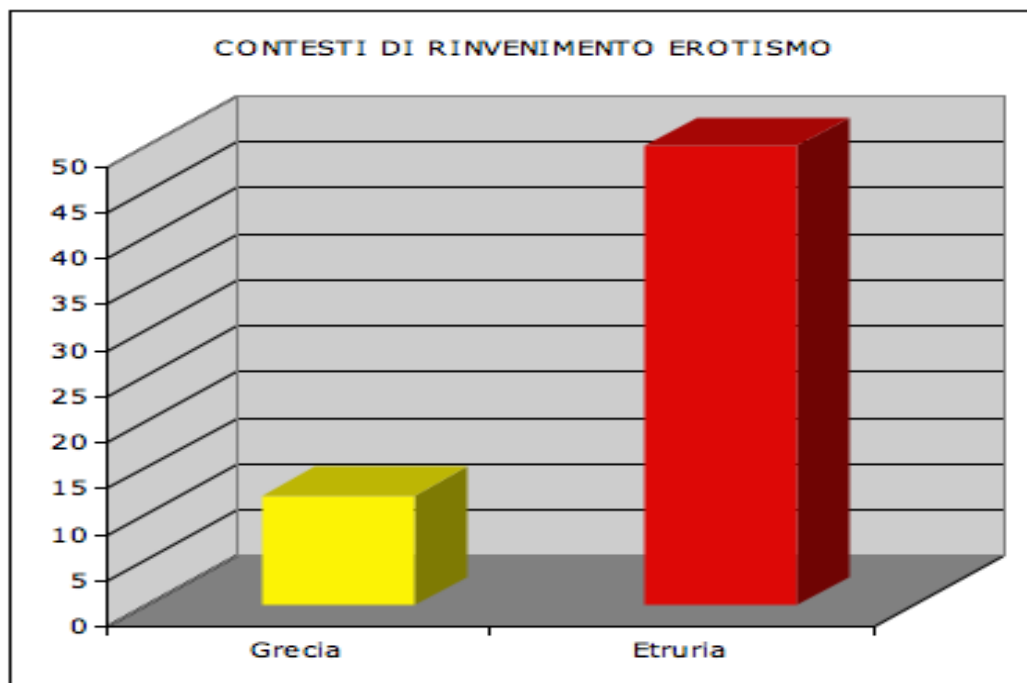
Di estremo interesse soffermarsi sui contesti di rinvenimento:

## CONTESTI DI RINVENIMENTO EROTISMO



Nel quadro generale Vulci risulta senz'altro la città che ha restituito maggiori esemplari di raffigurazioni erotiche a simposio. Atene è rappresentata da un discreto numero di vasi, così come Orvieto e Cerveteri, ma la somma della ceramica di queste tre città insieme risulta minore della sola Vulci.

Un dato più interessante scaturisce dall'accorpamento delle città appartenenti alla stessa area culturale:



La ceramica proveniente dall'Etruria è circa cinque volte più numerosa di quella trovata in area greca. Questo valore non è da sottovalutare, poiché va ad incidere sul significato stesso di queste immagini e sul messaggio che le stesse volevano o potevano veicolare. Tutto quello che si è detto sugli eccessi dei festini ateniesi, testimoniati anche e soprattutto dalle immagini erotiche, è valido anche per gli Etruschi, i veri utilizzatori di questi utensili?

Oppure gli artigiani ateniesi creavano delle immagini influenzate da costumi locali e gli Etruschi rivedevano in esse solo delle bizzarre situazioni lontane dalle usanze locali?

Se si confrontano le tombe dipinte di area etrusca con le scene dei vasi attici notiamo diverse analogie. Seppure il simposio etrusco non conosca una figura come l'etera, intrattenitrice di professione che poteva mantenere relazioni anche continuative nel tempo con i convitati, anche qui la sessualità ha un posto importante (anche se in verità non possediamo numerose scene).

Esiste ad esempio, come si è visto per la Grecia, la figura del coppiere nudo ed anzi è abbastanza consuetudinaria. Lo ritroviamo ad esempio nella Tomba dei Leopardi, in quella del Triclinio o in quella della Caccia e della Pesca (dove sono presenti due coppieri completamente nudi e un altro

giovinetto vestito che suona il flauto) e in altri contesti tombali<sup>626</sup>. Non vi sono però approcci come quelli delle ceramiche greche (Tomba della Nave?).

Per quanto riguarda le raffigurazioni erotiche vere e proprie, l'esempio più noto è la Tomba dei Tori, dove tra l'altro un gruppo di tre persone si cimenta in un'amplesso dalle caratteristiche decisamente inusuali<sup>627</sup>. Un'altra scena insolita la si ritrova nella Tomba della Fustigazione e nella simile, anche se in cattivo stato di conservazione, Tomba 4260.

Rispetto alle scene della ceramica greca, si riscontra uno spirito meno burlesco e canzonatorio, all'opposto queste immagini sono da considerarsi piuttosto legate al mondo culturale e vicine a pratiche escatologiche; lo dimostrano, oltre la composizione e l'associazione con altri soggetti, il fatto che si trovino in contesti tombali. Inoltre nella Tomba dei Tori vi è un continuo scambio tra il tema della morte e quello dell'amore, che si fondono nella figura del giovane Troilo, la cui nudità lo definisce sia come giovane e bello, ma anche come vulnerabile e futura vittima sacrificale di Achille<sup>628</sup>.

Forse quindi le pitture vascolari greche, pur non avendo la stessa sacralità delle immagini tombali, potevano poi, una volta entrate a far parte di un corredo sepolcrale di un ricco etrusco, acquisire un significato diverso e legarsi alle altre scene presenti nelle pareti.

In un recente articolo J. de La Genière ha dato un'importanza fondamentale al dato della provenienza, arrivando ad affermare che i protagonisti delle scene erotiche non fossero Ateniesi ma bensì Etruschi<sup>629</sup>. Non solo, i ceramografi ateniesi avrebbero soddisfatto il gusto etrusco attraverso queste caratteristiche scene della ceramica, senza però, probabilmente, comprendere ciò che stavano dipingendo<sup>630</sup>.

La studiosa francese, in questo suo lavoro, considera non tutte le immagini erotiche, come si è fatto invece qui, ma solo quelle che rappresentano orgie o più amplessi. Il dato statistico, comunque, corrisponde approssimativamente al nostro, con percentuali di vasi trovati in Etruria superiori di cinque o sei volte quelli provenienti dalla Grecia.

La Genière arriva a conclusioni ardite, difficilmente condivisibili per molti aspetti, ma ha il merito di avere posto l'attenzione (come si è cercato di fare anche in questo paragrafo) sui contesti di rinvenimento.

---

<sup>626</sup> Per un quadro completo delle scene tombali etrusche si consulti STEINGRÄBER 1984.

<sup>627</sup> Per le immagini erotiche in contesto funerario etrusco si veda: BONFANTE 1996.

<sup>628</sup> BONFANTE 1996, pp. 160-161.

<sup>629</sup> LA GENIÈRE 2009, pp. 338-339.

<sup>630</sup> LA GENIÈRE 2009, p. 341.

Innanzitutto credo che, al contrario di quanto venga affermato nell'articolo<sup>631</sup>, le scene erotiche nell'arte etrusca non siano molto diffuse. La Tomba dei Tori rimane un esempio raro di una tendenza mai intrapresa con sistematicità. Le donne, ad esempio, non vengono quasi mai rappresentate nude, la nudità femminile era un fatto eccezionale che si legava spesso a temi specifici, mitologici o nuziali. Il rilievo di Chiusi<sup>632</sup>, citato come esempio, rappresenta poi dei satiri e delle menadi, rientra quindi, piuttosto che nella rappresentazione dei costumi sociali etruschi, in un immaginario che accomuna la Grecia a l'area tirrenica e che trova un punto di incontro nella produzione delle idrie ceratane, le cui immagini rappresentano un perfetto sposalizio tra iconografia attica e stile vivace etrusco.

Le descrizioni che i Greci fanno del *modus vivendi* degli Etruschi<sup>633</sup>, sono contraddette dalle autorappresentazioni degli stessi italici. I simposi, ad esempio nelle tombe di Tarquinia, non comprendono mai personaggi come le etere, le donne sono sempre vestite e in atteggiamenti estremamente posati. Si può immaginare che proprio il fatto di poter far partecipare le mogli nei convivi, che in Grecia erano accessibili solo alle prostitute, abbia portato alcuni autori ellenici a ipotizzare una libertà eccessiva nei costumi. Un dato che venne letto come licenzioso, ma che in realtà era sinonimo di sobrietà, poiché la presenza delle donne escludeva, per intuibili ragioni, quella delle prostitute.

Se, infine, il fatto di trovare una gran percentuale di ceramica proveniente dall'Etruria dipende anche dall'uso delle tombe a camera che hanno conservato l'integrità dei vasi, difficilmente immaginabile è che i personaggi rappresentati dagli artigiani del ceramico fossero Etruschi. Sarebbe un caso pressoché unico, come se, ad esempio, i Cinesi nel periodo di maggiore esportazione della propria ceramica (che tra l'altro, un po' come nell'antichità, cominciò ad essere imitata in Occidente), cercassero di rappresentare Francesi, Spagnoli e Olandesi, piuttosto che le storie e i miti della propria terra.

## COPPIERI

Il coppiere è una figura consuetudinaria e lo si ritrova in 79 vasi. In altri frammenti, circa una decina o poco più, rimangono le gambe di personaggi posizionati tra i letti dei convitati, ma, pur se con molta probabilità queste appartengono a giovani coppieri, l'incertezza mi ha portato ad

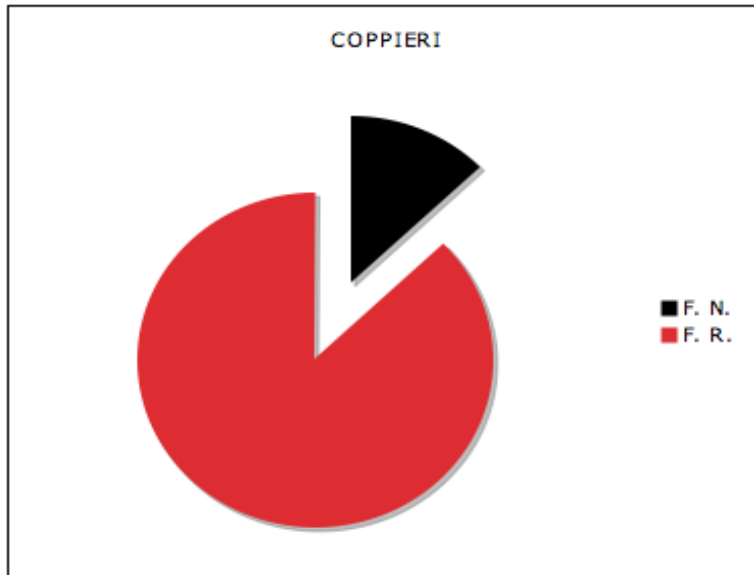
---

<sup>631</sup> LA GENIÈRE 2009, pp. 339-340.

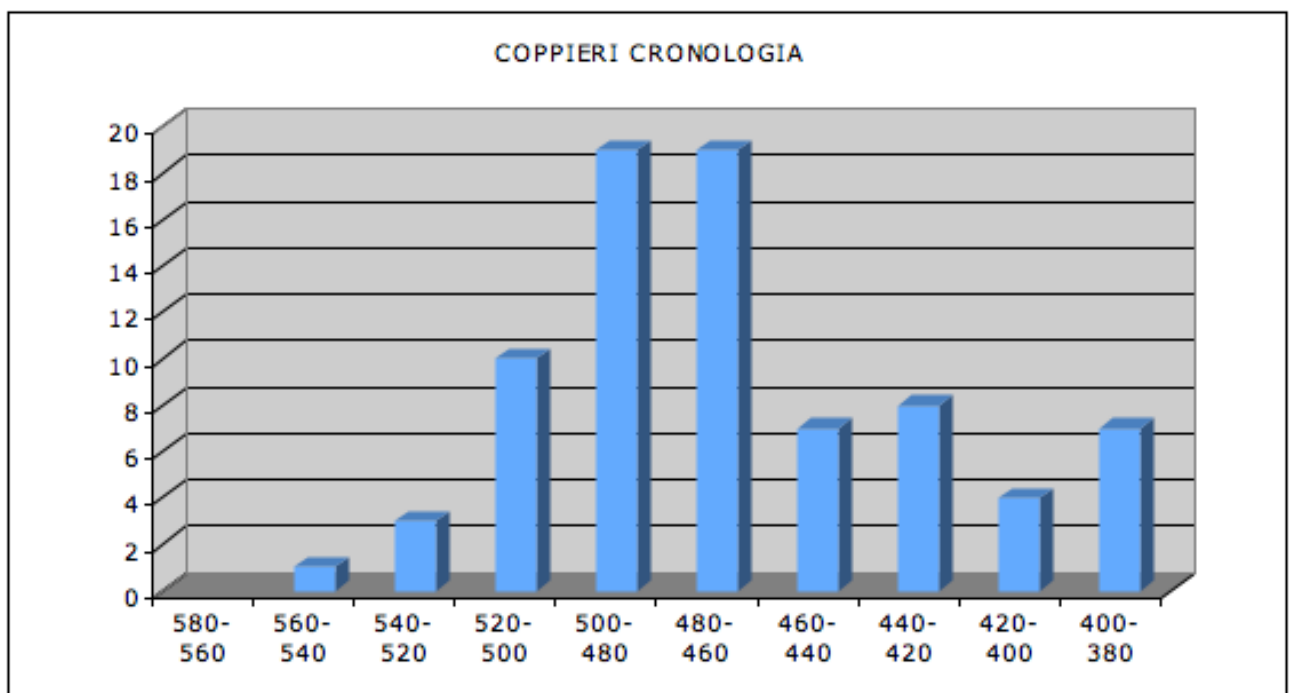
<sup>632</sup> LA GENIÈRE 2009, fig. 3.

<sup>633</sup> Si cfr.. LA GENIÈRE 2009, p. 340.

escluderli dalle statistiche. Due volte il coppiere ha i tratti negroidi (00767, 01759), una volta, invece, acquista le sembianze di un satirello (02518), mentre in una coppa del Pittore di Codrus può essere identificato con ganimede (01888).



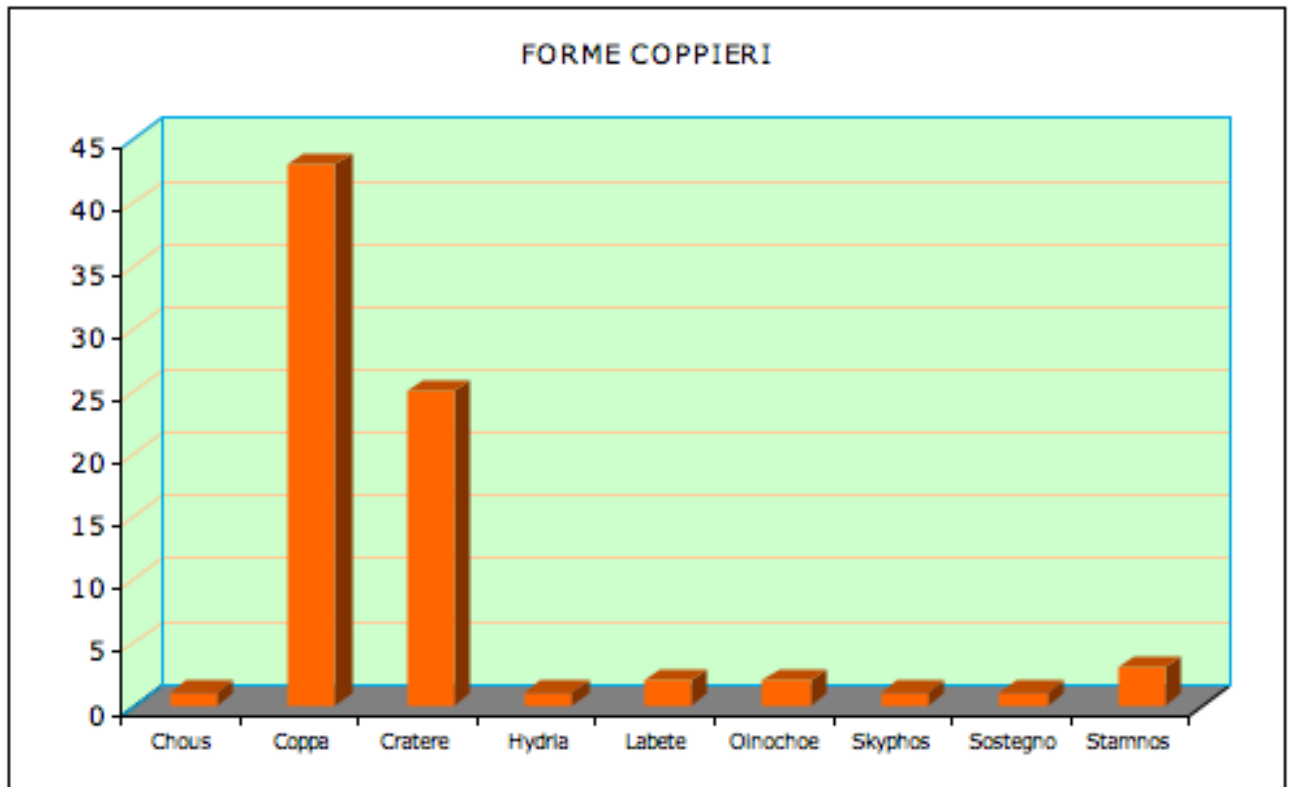
La cronologia:



Oltre che nella ceramica attica, coppieri si trovano anche in quella beota (ad es. vaso 00727), laconica (ad es. 00065) o, più tardi, in quella campana (ad es. 00797 e 02190). Il coppiere potrebbe già essere presente nello *Skyphos* di Vourva (580-570 a.C.), a cui si è già accennato precedentemente, e che rappresenta una delle prime scene di simposio delle figure nere. Ma la

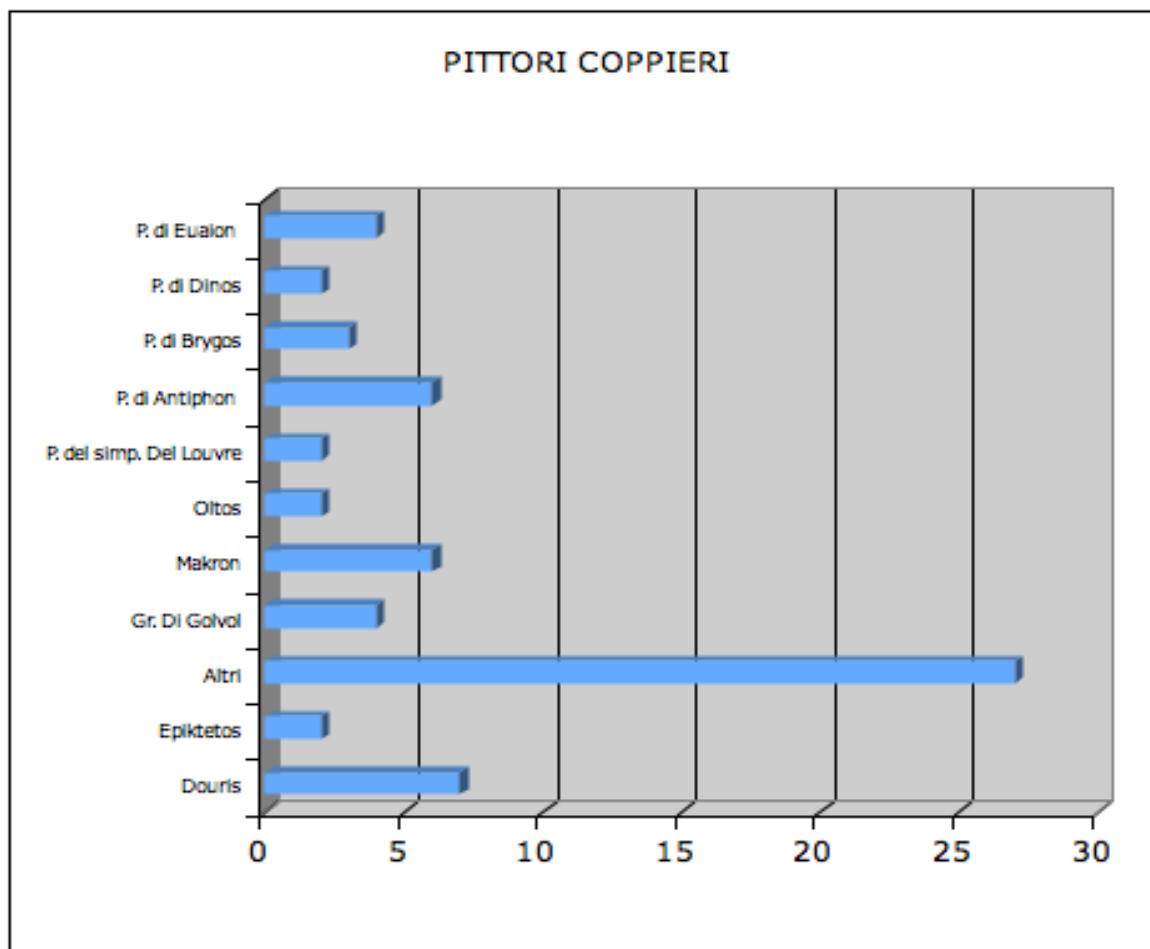


figura del giovinetto seduto vicino alla *kline* con un piccolo *skyphos* in mano, sembra adatta anche ad un semplice partecipante di età adolescenziale. In generale si nota, rispetto ad altri soggetti precedentemente trattati, come, seppur nel periodo tardo arcaico vi sia un evidente picco, non si riscontri un brusco arresto del motivo, che viene rappresentato con discreta frequenza anche nel IV secolo a.C.



Ancora una volta la coppa e il cratere diventano i vasi che monopolizzano un tema legato al simposio.

Per concludere si presenta il grafico con i pittori :



Il pittore maggiormente attestato è Douris, a cui sono attribuiti 7 vasi in totale (stesso numero a cui potrebbe arrivare Makron, se interpretiamo come coppiere il giovinetto accovacciato sotto l'ansa del numero 00939). I suoi coppieri sono sempre nudi e fatti oggetto sovente delle attenzioni dei simposiasti, che tentano di raggiungere un contatto fisico con gesti di matrice erotica.

Nelle simposi normalmente il coppiere è uno solo, ma vi sono delle eccezioni. In una *kylix* di Douris ad esempio in un lato vi sono due giovani inservienti, nell'altro un coppiere e un adolescente che suona il flauto (00514). Lo stesso accade in una coppa del Pittore della Fonderia (016039). In un cratere frammentario a figure nere del Gruppo di Golvol vi è un coppiere con un'oinochoe che sta per prendere del vino dal cratere, ognuno dei quattro letti rimastici, con un simposiasta ciascuno, sembra poi avere un servitore personale (00248).

## 5. CONCLUSIONI

Il percorso che porta alla comprensione delle pratiche simposiali greche è spesso ricco di ostacoli. L'utilizzo di testimonianze eterogenee, letterarie e iconografiche, restituisce un quadro del simposio che manca spesso d'unitarietà e si rivela cronologicamente disomogeneo; ricondurlo ad un'idea di convivialità univoca potrebbe essere un grave errore. Ad esempio, la ricerca necessita dell'utilizzo di fonti letterarie tra loro differenti, un problema che assume spesso un carattere prettamente cronologico, poiché si continuò a discutere intorno al simposio greco fino almeno al II secolo d.C. (e oltre). Più circostanziati, e per certi versi anche più affascinanti, sono i quesiti relativi allo studio iconografico e iconologico.

Un punto importante da affrontare, nel tentativo di ridar luce a questa pratica ormai scomparsa, è se chi ci ha trasmesso queste scene con la propria arte pittorica le abbia viste realmente o riprodotte seguendo schemi noti solo a livello teorico. La questione è se gli artigiani del Ceramico partecipassero realmente ai simposi o se lo spazio conviviale fosse a loro precluso<sup>634</sup>.

Questo quesito, ovviamente, non riguarda solo la problematica che qui trattiamo, ma si estende in generale ai diritti e alle possibilità reali di partecipazione dei non cittadini, meteci o stranieri che fossero, ad istituzioni ritualizzate della *polis*. Questo sempre che si determini con certezza che i ceramisti fossero tutti esclusi dallo statuto cittadino<sup>635</sup>.

Da questo punto di vista, sembra verosimile che anche gli artigiani avessero (sempre? In particolari occasioni?) l'opportunità di partecipare come ospiti ai simposi. I convivii ad Atene, come abbiamo segnalato già nell'introduzione, non sembrano così chiusi e gente di condizione più modesta, come i buffoni e le "ombre", potevano esserne protagonisti consuetudinari. D'altra parte un settore della critica ha ritenuto i ceramisti molto vicini alla classe aristocratica, perché artefici dei mezzi attraverso cui i cittadini di alto rango veicolavano i propri messaggi di differenziazione sociale<sup>636</sup>.

È ovvio che la posizione ricoperta dai vasai all'interno della struttura cittadina ateniese sia variata col tempo e con l'importanza data ad un prodotto in bilico tra l'artigianato e l'arte come i vasi in terracotta. Ai tempi di Platone, ad esempio, sembra che i vasai venissero percepiti come appartenenti ad uno degli strati più bassi della società, composti da contadini e artigiani, sia

---

<sup>634</sup> Un buon compendio di queste problematiche in CATONI 2010, tutto il capitolo 4, con bibliografia precedente.

<sup>635</sup> Sull'argomento ad es. SCHEIBLER 1995, 122-151, in particolare p. 136 e note.

<sup>636</sup> La tesi che vede negli artigiani una classe ben integrata con la classe aristocratica ha alcuni sostenitori (ad esempio GIULIANI 1991, pp. 9-11).

liberi che schiavi. Nella *Repubblica* così, infatti, si esprime il filosofo, immaginando una sovversione dei ruoli all'interno dei meccanismi che caratterizzavano la *polis*, dove:

*Rivestiti gli agricoltori di tuniche sottili e recintili d'oro, invitarli a coltivare per puro diletto la terra e posti a giacere in fila i vasai accanto al fuoco farli bere e banchettare, con al fianco la ruota, e fabbricare vasi solo quando ne abbian voglia*<sup>637</sup>.

(Platone, *Repubblica*, IV 420e, trad. it. F. Gabrieli)

Ma durante altri periodi, come vedremo, la condizione dei ceramisti non doveva apparire così infima, tanto da accostarli ai contadini ed escluderli dai simposi. Un salto qualitativo potrebbe essere individuato durante il periodo di governo di Pisistrato, il quale, come è noto, non solo incentivò il lavoro dei *banausoi*, ma distribuì anche la cittadinanza ad un gruppo più ampio di persone.

Per avere maggiori punti di riflessione dovremmo soffermarci quindi su un arco cronologico ben determinato, quello compreso tra il 520 e i primi anni del V secolo a.C., quando operavano i cosiddetti Pionieri, quei ceramografi che per primi utilizzarono e sperimentarono la tecnica a figure rosse, probabilmente inventata nella bottega del Pittore di Andokides<sup>638</sup>.

Questi artigiani, a detta di molti studiosi<sup>639</sup>, erano legati da una sorta di comunanza artistica; i pittori di questa fase operarono in un clima di sperimentazione molto proficuo, inventando nuove forme e composizioni a volte ardite. Un particolare per noi prezioso è la consuetudine dei Pionieri di citarsi reciprocamente nelle proprie opere e di rappresentarsi nelle scene figurate come simposiasti su *klinai* riccamente decorate.

Così in un famoso simposio dipinto da Euphronios (fig. 1)<sup>640</sup> i vari personaggi sono associati a delle iscrizioni che ne rivelano il nome. Se un Ekfrantide o un Todemos, per il loro particolare nome, possono benissimo essere interpretati come aristocratici, meno possibilità di vedere nobili simposiasti troviamo nei due successivi personaggi: Melas e Smikros. La nostra attenzione si concentra su quest'ultimo personaggio: il nome Smikros è molto frequente in Attica e lo ritroviamo, almeno in un caso, anche al femminile (Smikra) inciso vicino ad un'etera<sup>641</sup>. Ora,

---

<sup>637</sup> Interessante confrontare un passo del *Simposio* di Senofonte (VII, 2) dove una danzatrice comincia ad eseguire degli esercizi di acrobazia sopra una ruota vasaio fatta portare all'interno della sala da banchetto.

<sup>638</sup> Sulla produzione del Pittore di Andokides e il rapporto con la vecchia tecnica delle figure nere, si consulti SIMPSON 2002.

<sup>639</sup> Si cfr. BOARDMANN 1992, p. 29.

<sup>640</sup> Munich, Antikensammlung, numero inv. 9400.

<sup>641</sup> Per i nomi greci (compreso Smikros, s.v. relativa) e la loro diffusione numerica, in Attica, si consulti il secondo volume del LGPN. Il vaso con la donna di nome Smikra è lo *psykter*, sempre attribuito ad Euphronios, citato già diverse volte nel corso dei capitoli (ad es. figura 10, capitolo sul *kottabos*).

Smikros è altresì un ceramografo, attivo nello stesso periodo di Euphronios: dunque nella figura di questo simposiasta mollemente disteso si è voluto vedere la rappresentazione di un "collega" in un momento di riposo<sup>642</sup>. D'altra parte, in uno *stamnos*, ritroviamo lo stesso Smikros



**Figura 3**

banchettante, dipinto questa volta dall'omonimo ceramografo, quasi un autoritratto, la prima immagine di questo tipo nella storia dell'arte occidentale<sup>643</sup>.

Non è un caso isolato, poiché molti vasi, spesso con scene di simposio (ma non solo), riportano iscrizioni con nomi che corrispondono a quelli che i vasai lasciavano come firma una volta finite le proprie opere (*epoiesen*,

interpretato come chi ha fatto il vaso, quindi il vasaio, ed *egraphasen*, interpretato come colui che dipinse). Il

ceramografo Euthymides è stato rappresentato nell'atto di studiare la musica in una *hydria* attribuita a Phintias<sup>644</sup>, mentre lo stesso Euphronios è raffigurato in una scena di palestra in uno *psykter* la cui attribuzione a Smikros è stata contestata<sup>645</sup>. Quest'ultima pittura è interessante, perché il ceramografo ha scelto di dipingere Euphronios in atteggiamento amoroso con Leagros, il giovane aristocratico quasi onnipresente nelle invocazioni delle scene vascolari, simbolo di bellezza giovanile.

La questione che si pone, e che incrocia in modo diretto le problematiche inerenti al nostro lavoro, è, appunto, quella di comprendere se queste scene possano o meno corrispondere alla realtà effettiva della società ateniese a cavallo tra VI e V secolo a.C. Se cioè, dunque, anche ai lavoratori manuali (come i ceramisti) era permesso partecipare al simposio<sup>646</sup>.

Le possibilità che i nomi si riferissero davvero ai pittori del Ceramico, dimostrando in tal modo una complicità non usuale che accomunava persone dello stesso status sociale e con lo stesso

<sup>642</sup> Ad es. VERMEULE 1965, p. 35; GIULIANI 1991, p. 10; NEER 2002, pp. 111 e ss.; CATONI 2010, pp. 296-300.

<sup>643</sup> Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, numero inv. A717, si cfr: NEER 2002, pp. 87-93.

<sup>644</sup> Munich, Antikensammlung, numero inv. 2421. Un catalogo completo delle iscrizioni con riferimento ad altri ceramisti in NEER 2002, capitolo 3.

<sup>645</sup> Si cfr.: GIULIANI 1991, nota 12.

<sup>646</sup> Sull'argomento si veda anche ANGIOLILLO 1997, p. 111 e ss.

mestiere, è molto alta. Questo anche perché molti dei nomi iscritti non possono essere ricondotti a personalità note del tempo, ma trovano un unico riscontro, come detto, nelle firme dei ceramografi. Ovviamente possiamo fare delle associazioni soltanto per i pittori che usavano firmare le loro opere finite, è probabile quindi che la questione sia più ampia. Ad esempio, non è detto che il Melas rappresentato nel simposio di Euphronios non sia anch'esso la raffigurazione di un altro ceramografo, magari uno di quelli che oggi definiamo Pittore di Andokides, Pittore di Kleophrades, o qualsiasi altro artigiano dal nome convenzionale donato da studiosi moderni.

Malgrado ciò, non credo che possiamo sempre con sicurezza individuare la corrispondenza diretta tra personaggio fittizio e artigiano reale. Nel simposio di Euphronios, ad esempio, è sintomatico che Smikros sia il più giovane dei partecipanti, l'unico che, caratterizzato da una leggerissima peluria sul viso, possa essere interpretato come ancora nella fine dell'adolescenza. Se ragioniamo sul fatto che il significato del nome è "piccoletto", potremmo anche ipotizzare, a buon diritto, che si tratti di un nome parlante, come quelli che contemporaneamente si attribuivano ai satiri.

Comunque sia, se dessimo per cosa certa che i protagonisti di questi vasi fossero proprio i ceramisti e ceramografi del periodo, ne risulterebbe qualche problema. Uno di questi è il significato che queste iscrizioni potevano acquisire, non tanto nell'immaginario degli artigiani, ma piuttosto in quello dei clienti che compravano queste ceramiche<sup>647</sup>. Da questo punto di vista sarebbe utile una griglia di distribuzione che mostrasse i luoghi di ritrovamento di questo tipo di ceramica, poiché non è da sottovalutare l'importanza della committenza etrusca, probabilmente interessata, più che a indecifrabili scritte, ad immagini vicine alla propria concezione di gaiezza legata ai valori aristocratici.

Se poi volessimo pensare che gli artigiani di quel periodo non avessero la possibilità di partecipare ai simposi, non credo abbia molto senso vedere in questa abitudine di incidere i nomi dei ceramografi uno scherzo o una sorta di gioco basato su aspirazioni a una scalata sociale quantomeno improbabile<sup>648</sup>.

Piuttosto queste scritte, in tale tipo di situazione, potevano essere accettate solo da acquirenti tirrenici, o comunque non ateniesi, dato che di certo le botteghe dei ceramisti erano conosciute all'interno della città e non credo che un aristocratico avrebbe gradito la presenza di queste citazioni estranee al proprio mondo. Si potrebbe anche pensare che i vasi fossero destinati a persone di ceto più basso, e che quindi gli aristocratici si servissero di utensili in metallo, di sicuro nell'antichità molto più numerosi dei rari oggetti giunti fino a noi, scampati alla fame di

---

<sup>647</sup> Si cfr. CATONI 2010, pp. 333-334.

<sup>648</sup> Di diversa opinione CATONI 2010, p. 333.

riutilizzo del materiale, sempre presente in ogni epoca. Ma d'altronde una spiegazione del genere dovrebbe chiarire anche il fatto che nei corredi tombali, perfino quelli più sontuosi e riferibili a persone di alto rango, il vasellame in metallo non è diffuso, mentre non è difficile trovare monili preziosi e ceramica figurata.

Le incognite sono dunque solo in parte, e non sempre, risolvibili. In linea di massima se dovessimo ritenere gli artigiani esclusi dal mondo simposiale, potremmo credere che i testi letterari siano più vicini, nelle loro descrizioni, alle reali pratiche simposiali, poiché i poeti avevano la possibilità di vedere ciò che descrivevano<sup>649</sup>. Presupponendo che gli scrittori appartenessero tutti ad una classe sociale di alto livello, a meno che il loro partecipare non si riducesse al solo intrattenimento (alla stregua del ruolo che i cantori hanno all'interno dei banchetti omerici).

Per quanto riguarda gli artigiani, è utile sottolineare ancora come le conclusioni possano variare se ci spostiamo nel tempo, poiché è verosimile che in un periodo più tardo, quando la ceramica non ha più quella qualità artistica che la contraddistingue tra VI e prima metà del V secolo a.C., e diventa spesso standardizzata o non figurata, la condizione dei ceramisti si fosse considerevolmente ridimensionata<sup>650</sup>. La ricchezza raggiunta da alcuni artigiani, tra l'ultimo periodo delle figure nere e il primo delle figure rosse, è documentata dai doni votivi che essi dedicarono sull'acropoli. Le iscrizioni delle basi di alcune offerte<sup>651</sup>, trovate nella colmata persiana sull'acropoli di Atene, riconducono a ceramografi a noi noti: un frammento è firmato, ad esempio, da Euphronios, che nell'iscrizione si definisce vasaio (*kerameus*); una statua più antica (di cui ci rimane la base), era stata dedicata da Nearchos e modellata dallo scultore Antenore, famoso soprattutto per avere creato il gruppo dei tirannicidi<sup>652</sup>.

Ma, da quanto sappiamo<sup>653</sup>, i vasi in terracotta avevano un prezzo esiguo che non giustifica la presenza di queste preziose decime alle divinità. Proprio basandosi (ma non solo) sul valore pecuniario della ceramica, D.W.Gill e M. Vickers, in un articolo pubblicato qualche tempo fa, negarono che i ceramisti potessero arrivare ad un livello di ricchezza che li distinguesse dagli altri *banausoi*. Di conseguenza ipotizzarono che le iscrizioni dedicatorie non fossero state spesso

---

<sup>649</sup> Si cfr: CATONI 2010, p. 116.

<sup>650</sup> Si cfr: SCHEIBLER 1995, p. 137.

<sup>651</sup> Per le iscrizioni dell'acropoli si veda: RAUBITSCHKE 1949 che sottolinea l'importanza delle dediche da parte dei ceramisti, che tra i lavoratori manuali sono i più presenti. Cinque iscrizioni presentano l'epiteto di *kerameus* insieme al nome del dedicante, precisamente i numeri 44, 150, 178, 197, 225 della classificazione del Raubitschek (p. 465).

<sup>652</sup> SCHEIBLER 1995, pp. 142-143.

<sup>653</sup> Si cfr: JOHNSTON 1979, pp. 32-35.

ben ricostruite e, oltretutto, che il termine "kerameus" non si riferisse al mestiere del dedicante ma al demotico<sup>654</sup>.

All'opposto è stato anche ipotizzato che ceramisti come Andokides (da cui deriva il ceramografo dal nome convenzionale di Pittore di Andokides) fossero in realtà ricchi aristocratici (con lo stesso nome conosciamo infatti altri personaggi, fra cui il famoso oratore) che avevano acquisito una bottega ceramica<sup>655</sup>. I vasi quindi venivano firmati, pur se creati da mani diverse, con il nome del proprietario, similmente, direi, a quanto accade adesso per le case di moda: un vestito Armani, ad esempio, non è stato di certo cucito dallo stilista, ma ne reca comunque il nome.

Il problema può essere però invertito e ci si potrebbe chiedere se piuttosto non sia il simposio a non avere, almeno ad Atene, dei limiti invalicabili. Se il fatto, cioè, di ritrovare dei *banausoi* distesi a bere e a godere delle gioie del simposio non possa essere riferito ad una apertura più ampia alle pratiche del bere comune.

Purtroppo sembra che la scelta di una soluzione specifica ad una delle problematiche poste, che di primo acchito appare più consona, apra irrimediabilmente altri interrogativi di più vasta entità. Si dibatte frequentemente nella letteratura specialistica se siano gli autori classici o i fregi figurati vascolari a restituirci una riproposizione maggiormente fedele del simposio greco. D'altronde la scelta delle pitture o delle opere letterarie come fonte primaria a cui attingere le informazioni, non è in realtà, credo, il sintomo di un avvicinamento maggiore o minore alla realtà precipua del convivio. Piuttosto la letteratura e la ceramica, e il relativo utilizzo che ne fanno gli studiosi moderni, restituiscono una tipologia simposiale che si discosta in misura eguale dal simposio reale praticato dai Greci. Esiste quindi un simposio della letteratura e uno delle immagini, entrambi fittizi poiché si servono di convenzioni e tradizioni specifiche alle loro tecniche creative. Ambedue utilizzano dunque elementi stereotipati che ne alterano la veridicità, veridicità che, oltretutto, non era mai stata posta come obiettivo finale delle opere artistiche. Mi sembra perciò scorretto ritenerli più o meno vicini ad un'istituzione, quella del simposio, che non è possibile conoscere se non in rapporto a queste sovrastrutture.

Nel nostro caso si è scelto di utilizzare come filo conduttore della trattazione la ceramica, ed in particolare quella attica. Una decisione già motivata nell'introduzione e che si fonda sul fatto di possedere un *corpus* completo circoscritto in un arco cronologico non ampio. Tuttavia, per ogni soggetto trattato sono state puntualmente considerate le fonti di tipo letterario correlate. Queste risultano spesso di difficile analisi a causa della loro lontananza dai fatti trattati. La ceramica ha,

---

<sup>654</sup> GILL 1990, pp. 1-30, in particolare sulle iscrizioni p. 8.

<sup>655</sup> SHAPIRO 1989, p. 72.



d'altro canto, nei soggetti raffigurati, un riferimento preciso alla realtà in cui sono state create, anche quando ci si riferisce a scene ambientate in un passato mitico<sup>656</sup>.

Il tema dell'intrattenimento, malgrado abbia il vantaggio di non essere stato trattato con frequenza negli studi, risulta a volte difficilmente affrontabile.

Sono state quindi fatte, in principio, delle scelte specifiche. Si noterà, ad esempio, l'assenza di un capitolo dedicato alla musica. Si è preferito, infatti, limitare l'attenzione al solo dato statistico, per l'impossibilità, almeno da un punto di vista iconografico, di comprendere i meccanismi musicali, e con questi intendo la melodia e l'armonia. Si è preferito osservare, nella parte dedicata ai grafici, quali strumenti venivano utilizzati e in che percentuale, quali personaggi li suonavano e in che posizione (sdraiati, stanti ecc.), in modo da comprendere le varianti iconografiche esistenti tra figure nere e rosse e nei vari decenni.

Simili difficoltà sono state riscontrate nell'intrattenimento trattato nel primo capitolo: la danza. In questo caso, ciò che è stato messo in evidenza è la longevità di questa forma di espressione corporea, che trova la sua prima attestazione nel banchetto offerto dai Feaci ad un errante Odisseo (*Od.* VIII, 248 e ss.). Si è però cercato di lasciare da parte le immagini di *komos* e si è notato come in realtà la danza nelle pitture vascolari non sia così diffusa come si potrebbe pensare. Tuttavia si è anche sottolineato come l'attività orchestrale sia praticata da tutti: si distende ai nostri occhi una moltitudine di danzatori composta da re, schiavi, bellissime donne e nani, filosofi e giovani ebbri, vecchi e animali, tutti colpevoli (tranne forse gli animali, ma bisogna ricordare che alcuni di essi nell'immaginario antico erano soliti bere vino) di aver esagerato nel bere vino.

Se è corretta l'interpretazione che abbiamo dato delle esibizioni dei padded-dancers come forma particolare di intrattenimento simposiale, allora la danza sarebbe la prima attestazione di un divertimento da simposio molto popolare. La serie di ceramica con questo soggetto ricostruisce però i sollazzi dei simposi corinzi; successivamente, vennero influenzate anche le città vicine, che copiarono nella propria produzione vascolare (e immaginiamo anche nella realtà) le specificità di questi divertimenti.

Malgrado la danza non sia, un po' come la musica, facilmente ricostruibile, poiché le immagini dei vasi non possono restituirci ciò che la distingue già nella sua definizione, il movimento, spunti interessanti sono sorti da una visione d'insieme. Così si è notato ad esempio che si poteva

---

<sup>656</sup> Si era già sottolineato che, ad esempio, nel raffigurare i banchetti omerici si utilizzasse uno scenario proprio del simposio arcaico e classico. Nella stessa maniera in cui (penso ad esempio alle discussioni nate intorno all'ultima cena che, alla maniera giudaico-romana, dovrebbe essere rappresentata con i protagonisti sdraiati e non seduti) nell'epoca rinascimentale si tendeva a rappresentare gli antichi Greci e Romani, con le vesti del tempo e in un paesaggio di rovine (cioè, come se gli edifici fossero stati già progettati in rovina dagli architetti greci e romani).

giocare con danze che nella realtà mantenevano un posto di rilievo all'interno della paideutica greca, come la pirrica, diventata un mero svago per convivi stravaganti.

Buona parte dello studio è stata supportata dal database, composto da più di 2600 schede di vasi con immagini di simposio e di *komos*. Uno strumento del genere ha reso attuabile uno studio statistico con il quale si è valutato in modo oggettivo quanto un motivo particolare avesse colpito o meno l'immaginario dei ceramografi.

Con questo metodo, interessanti risultati sono venuti analizzando le scene del *kottabos*, un gioco così diffuso ma nella ceramica mai descritto nei particolari. Un fattore importante è stato rilevare come spesso i giocatori durante il lancio danzassero, suonassero o addirittura orinassero. Questo intrattenimento non è dunque interessante per le sue caratteristiche di svolgimento, quanto piuttosto come attività aristocratica preclusa alla maggioranza della popolazione.

La creazione di questa raccolta di vasi ha avuto un naturale sbocco nell'ultimo capitolo, che comprende delle griglie statistiche con la presenza delle scene simposiali nella ceramica greca e alcuni particolari motivi, anche non direttamente collegati al tema di questa ricerca (come la *kidaris* o il convitato che vomita). Per quanto riguarda l'utilizzo di determinate forme vascolari, la coppa ed il cratere, come ci si aspetterebbe, sono i vasi più apprezzati ed usati. Ma mentre la coppa è la forma più utilizzata già nella prima metà del VI secolo a.C., il cratere la sostituisce intorno alla seconda metà del V, quando diventa quasi l'unico recipiente adatto a essere decorato con scene simposiali.

Gli altri vasi da simposio ricorrono solo sporadicamente. Da questo punto di vista è sintomatico che le forme più diffuse siano, per le figure nere, la *lekythos* (in generale la forma maggiormente presente nella vecchia tecnica, un dato che si era messo in relazione però con la produzione standardizzata del Pittore di Haimon) e, per quelle rosse, il *rython*.

Attraverso i risultati delle ricerche sul database si è potuto affermare, a differenza di quanto sostenuto dalla maggior parte degli studi, che le scene erotiche, almeno quelle localizzabili con precisione durante il simposio, sono molto rare. Normalmente, difatti, nelle scene vascolari vi sono solo pochi e non sicuri elementi che possono indirizzarci verso l'ambientazione in un *andron* (ad esempio l'estremità del letto) mentre, con più frequenza, gli amplessi si consumano durante il *komos*.

Ciò è interessante perché immaginiamo che durante il simposio, malgrado la presenza delle etere, non vi fossero rapporti di tipo sessuale; d'altronde, quando l'ora era ormai tarda e gli uomini, adesso ebbri di vino, si lasciavano trasportare da sfrenate danze comastiche, gli istinti sessuali trovavano sfogo senza freni inibitori.

In conclusione si può affermare che l'intrattenimento ricopre un ruolo fondamentale all'interno delle pratiche conviviali della Grecia antica. La decisione di introdurre attività di natura ludica durante lo svolgimento dei pasti e delle bevute comuni, segna l'inizio di una concezione diversa di queste stesse riunioni, non più viste (almeno non soltanto) come indissolubilmente legate al mondo rituale, ma come occasioni di distensione dalle fatiche dell'esistenza. Ad un certo punto, forse precedentemente all'epoca omerica, i principi guerrieri, riuniti per discutere davanti a tavole imbandite, decisero che questo modo di confrontarsi, nella volontà di affermare la propria posizione sociale, poteva essere fuso con i racconti, le danze e i canti accompagnati dalle dolci melodie degli strumenti a corda.

Durante i secoli successivi, e soprattutto quando il concetto di uguaglianza tra i partecipanti spesso era valido solo come ideale astratto (ma non nella realtà della società ateniese), la semplicità di queste prime forme intrattenitive non fu più sufficiente. Così, attraverso la spettacolarità delle danze, dei giochi, della musica, venne celata la voglia di primeggiare e l'ambizione di colui che aveva organizzato il simposio. L'essenza di queste aspirazioni è rintracciabile nella competitività che contraddistinse sempre i Greci sia nelle gare sportive, sia nei ludi festivi, sia, infine, nel simposio, dove amore, politica, guerra e poesia, si intrecciavano nei discorsi e nella creatività dell'uomo greco.

## 6. ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Abbreviazioni delle riviste da Archäologische Bibliographie

- AMBROSINI 1999 L. AMBROSINI, *Ceramica fallisca a figure rosse: The Satyr and Dolphin Group (Pittore di Würzburg 820) e lo schema iconografico del Dolphin-Rider*, in ArchCl, 51, 1999-2000, pp. 245-276.
- AMIX 1988 D. A. AMYX, *Corinthian Vase Painting of the Archaic Period*, Londra 1988.
- ANDRISANO 2003 A. M. ANDRISANO, *Les performances du Symposion de Xénophon*, in Pallas 61, 2003, pp. 287-302.
- ANGELINI BERNARDINI 1990 P. ANGELI BERNARDINI, “*Sfairai' e 'kylikes' nel simposio: un'immagine agonistica in Dionisio Calco*, fr. 2, 3-4 Gent.-Pr., in Nikephoros 3, 1990, pp. 127-132.
- ANGIOLILLO 1997 S. ANGIOLILLO, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi*, Bari 1997.
- ANGIOLILLO 2007 S. ANGIOLILLO, *Qui tu, cinta di bende, Cipride, in coppe d'oro, delicatamente versa il vino, nettare mescolato per le nostre feste*, in Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni, Venosa 2007, pp. 13-25.
- ARMSTRONG 1996 W. ARMSTRONG PERCY III, *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Chicago 1996.
- ARRIGONI 1983 G. ARRIGONI, *Amore sotto il manto e iniziazione nuziale*, in QuadUrbini 15, 3, 1983, pp. 7-56.
- BAGGIO 2004 M. BAGGIO, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, Roma 2004.
- BAGLIONE 1998 BAGLIONE M. P., *Il santuario etrusco di Pyrgi*, in Scavi e ricerche archeologiche dell'università di Roma “La Sapienza” (a cura di L. D. TROCCOLI), Roma 1998.
- BATINO 2002 S. BATINO, *Skyphos attico, dall'iconografia alla funzione*, in Quaderni di Ostraka 4, 2002.
- BEAZLEY 1939 J. D. BEAZLEY, *Two Swords: Two Shields*, in BABesh, 1939, pp. 4-14.
- BEAZLEY 1939B J. D. BEAZLEY, *Excavations at Al Mina, Sueidia. III The Red-Figure Vases*, in JHS 59, 1939, pp. 1-44.

- BEAZLEY, ABV J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.
- BEAZLEY, ARV J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edit., Oxford 1963.
- BERARD 1984 C. BERARD – BRON, *Le jeu du Satyre*, in *La cité des images. Religione et société en Grèce antique*, Parigi 1984, pp. 127-146.
- BERGQUIST 1990 B. BERGQUIST, *Symptotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms*, in *Symptotica, a Symposium on the Symposion* (a cura di O. MURRAY), Oxford 1990, pp. 37-65.
- BERTI 1989 F. BERTI -C. GASPARRI (a cura di), *Dionysos, mito e mistero*, Bologna 1989.
- BESCHI 1978 L. BESCHI, *Gli "Astragalizontes" di un Policleto*, in *Prospettiva* 15, 1978, pp. 4-11.
- BESSI 1997 B. BESSI, *La musica del simposio: fonti letterarie e rappresentazioni vascolari*, in *AnnAStorAnt* 4, 1997, pp. 137-152.
- BIELOHLAWEK 1940 K. BIELOHLAWEK, *Gastmahls- und Symposionslehren bei griechischen Dichtern. (Von Homer bis zur Theognissammlung und Kritias)*, in *WSt* 58, 1940, pp. 11-30.
- BOARDMAN 1990 J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1990.
- BOARDMAN 1992 J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure rosse*, Milano 1992.
- BOARDMAN 1998 J. BOARDMAN, *The Great God Pan: The Survival of an Image*, New York 1998.
- BONAUDO 2004 R. BONAUDO, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Roma 2004.
- BONFANTE 1996 L. BONFANTE, *Etruscan Sexuality and Funerary Art*, in *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge 1996, pp. 155-169.
- BORDENACHE BATTAGLIA 1979 G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Le ciste prenestine*, Roma 1979.
- BOTTINI 2005 A. BOTTINI, *Banchetto e simposio tra Grecia e Italia*, in *Cibi e sapori nel mondo antico*, Firenze 2005, pp. 25-30.
- BOWIE 1986 E.L. BOWIE, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, in *JHS* 106, 1986, pp. 13-35.
- BRAVO 1997 B. BRAVO, *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e di culto*, Roma 1997.

- BRELICH 1969 A. BRELICH, *Paides e Parthenoi*, Roma 1969.
- BREMMER 1990 J. N. BREMMER, *Adolescents, Symposion, and Pederasty*, in *Symptica, a Symposium on the Symposion* (a cura di O. MURRAY), Oxford 1990, pp. 135-148.
- BRENDEL 1983 O. J. BRENDEL, *L'arte erotica nel mondo greco-romano*, in *L'amore in Grecia* (a cura di C. CALAME), Roma-Bari 1983, pp. 211-245.
- BRIJDER 1991 H. A. G. BRIJDER, *Siana Cups II: The Heidelberg Painter*, Amsterdam 1991.
- BRON 1999 C. BRON, *La musique du comos*, in *Classical Archaeology towards the Third Millennium. Reflexions and Perspectives. Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology*, Amsterdam, July 12-17 1998, Amsterdam 1999, pp. 98-100.
- BRUFFIERE 1980 F. BUFFIÈRE, *Eros adolescent, La pédérastie dans la Grèce antique*, Parigi 1980.
- BRUHN 1968 BRUHN, *Oltos and the Early Red-Figure Vase Painting*, Copenhagen 1968.
- BRUNI 1993 S. BRUNI, *Ceramiche sovradipinte del V sec. a.C.*, in *La civiltà di Chiusi e il suo territorio. Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi e Italici*, Firenze 1993, pp. 271-295.
- BURKERT 1983 W. BURKERT, *I Greci*, Milano 1983.
- CALAME 1967 C. CALAME, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma 1967.
- CALAME 1982 C. CALAME, *Morfologia e funzione della festa nella Grecia classica*, in *AnnStorAnt* 4-5, 1982-1983, pp. 3-21.
- CALAME 1992 C. CALAME, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Roma – Bari 1992.
- CAMPAGNER 2002 R. CAMPAGNER, *Il gioco del cottabo nelle commedie di Aristofane*, in *QuadUrbini* 72, 2002, pp. 111-127.
- CAMPOREALE 1997 G. CAMPOREALE, *La danza armata in Etruria*, in *MEFRA* 99, 1997, pp. 11-42.
- CANTARELLA 1988 E. CANTARELLA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma 1988.
- CARPENTER 1986 T. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford 1986.
- CASTALDO 2000 D. CASTALDO, *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000.

- CATONI 1998 M. L. CATONI, *Quando il ragazzo si fa satiro*, in *Prospettiva* 89-90, 1998, pp. 74-84.
- CATONI 2008 M. L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008.
- CATONI 2010 M. L. CATONI, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.
- CECCARELLI 1998 P. CECCARELLI, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma 1998.
- CECCARELLI 2004 P. CECCARELLI, *Dancing the Pyrrhiche in Athens*, in *Music and the Muses. The Culture of music in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, pp. 91-117.
- CERCHIAI 1987 L. CERCHIAI, *Sulle tombe "del tuffatore" e "della caccia e della pesca": proposta di lettura iconologica*, in *DialA* 1987, 2, pp. 113-123.
- CERCHIAI 2008 L. CERCHIAI, *Riflessioni sull'immaginario dionisiaco sulla pittura tombale etrusca di età arcaica*, in *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine* (a cura di S. ESTIENNE –D. JALLARD –N. LUBTCHANSKY – C. L. POUZADOUX) Napoli 2008, pp. 439-447.
- CHOEN 2006 B. CHOEN, *Six's Technique: Black Ground*, in *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (a cura di B. Choén), Los Angeles 2006.
- COLESANTI 1999 G. COLESANTI, *Il simposio in Omero*, in *MatTestiCl* 43, 1999, pp. 41-76.
- COMOTTI 1991 G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991.
- CORDANO 2004 F. CORDANO, *La musica e la politica, ovvero gli auloí ad Atene*, in *Sviluppi recenti nell'antichistica* (a cura di V. DE ANGELIS), Milano 2004, pp. 309-325.
- COSTANTINIDOU 1998 S. COSTANTINIDOU, *Dionysiac Elements in Spartan Cult Dances*, in *Phoenix*, 52, 1998, pp. 15-30
- COUVENHES 2007 J. C. COUVENHES, *Danseuses et danseurs en armes au banquet: quelques remarques à partir des vases (520-420 av. J.-C)*, in *Problèmes du genre en Grèce ancienne* (a cura di V. SEBILLOTTE COUCHET – N. ERNOULT), Paris 2007, pp. 95-108.
- CSAPO MILLER 1991 E. CSAPO – MILLER, *The "Kottabos-Toast" and an Inscribed Red-Figured Cup*, in *Hesperia* 60, 1991, pp. 367-382.
- D'AGOSTINO 1982 B. D'AGOSTINO, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell'ade*, in *AnnAStorAnt* IV, 1982, pp. 43-50.

- D'AGOSTINO 1999 B. D'AGOSTINO – L. CERCHIAI, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- DAREMBERG 1963 C. DAREMBERG – E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz 1963.
- DASEN 1993 V. DASEN, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993.
- DAVIDSON 2000 J. DAVIDSON, *Gnesippus Paigniagraphos: the Comic Poets and the Erotic Mime*, in *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy* (a cura di D. HARVEY- J. WILKINS), Londra 2000, pp. 41-64.
- DE MARINIS 1961 S. DE MARINIS, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusco arcaica*, Roma 1961.
- DELAVAUD-ROUX 1993 M. H. DELAVAUD-ROUX, *Les dances armees en Grece antique*, Aix-en-Provence 1993.
- DELAVAUD-ROUX 1994 M. H. DELAVAUD-ROUX, *Les dances pacifiques en Grece antique*, Aix-en-Provence 1994.
- DE MARTINO 1996 F. DE MARTINO –O. VOX, *Lirica greca. Lirica ionica*, II, Bari 1996.
- DENTZER 1971 J. M. DENTZER, *Aux origines du banquet couché*, in *RA* 2, 1971, pp. 215-258.
- DENTZER 1982 J. M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII au IV siècle avant J. C.*, Roma 1982.
- DEONNA 1959 W. DEONNA, *Un divertissement de table « A cloche-pied »*, in *Latomus* 40, 1959, pp. 5-39.
- DEONNA 2005 W. DEONNA, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Milano 2005 (Prima edizione in *Latomus* 9, 1953, pp. 5-148).
- DETIENNE 1983 M. DETIENNE, *La grue et le labyrinthe*, in *MEFRA* 95, 1983, pp. 541-553.
- DINGWALL 1925 M. A. DINGWALL, *Male infibulation*, London 1925.
- DONATI 1998 L. DONATI, *Sul simposio etrusco. Osservazioni in margine al restauro di un rilievo chiusino*, in *In memoria di Enrico Paribeni*, Roma 1998, pp. 153-168.
- DOVER 1983 K. J. DOVER, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e Aristotele*, Brescia 1983.
- DOVER 1985 K. J. DOVER, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino 1985.



- DUNBABIN 2003 K. M. D. DUNBABIN, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003.
- EMMANUEL 1895 M. EMMANUEL, *Essai sur l'orchestrique grecque. Etude de ses mouvements d'après les monuments figurés*, Paris 1895.
- ERCOLANI 2006 A. ERCOLANI, *Omero*, Roma 2006.
- FAUSTOFERRI 1981 A. FAUSTOFERRI, *Tentativo di interpretazione dei soggetti rappresentati all'interno delle coppe laconiche del VI sec. a.C.*, in *La ceramica laconica*, Atti del Seminario, Perugia 23-24 Febbraio 1981, Roma 1986, pp. 119-147.
- FEHR 1990 B. FEHR, *Entertainers at the Symposion: The Akletoi in the Archaic Period*, in *Sympotica*, a Symposium on the Symposion (a cura di O. MURRAY), Oxford 1990, pp. 185-195.
- FEHR 1996 B. FEHR, *Kouroi e Korai, Formule e tipi nell'arte arcaica come espressione dei valori*, in *I Greci* (a cura di S. SETTIS), II, 1, Torino 1996, pp. 785-843.
- FITTON 1973 J. W. FITTON, *Greek Dance*, in *CIQ* 23, 1973, pp. 254-274.
- FORTUNATI 1993 F. R. FORTUNATI, *Il tempio delle Stimmate di Velletri. Il rivestimento arcaico e considerazioni sul sistema decorativo*, in *Deliciae fictiles. Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10-12 December, 1990*. Stoccolma 1993, pp. 255-265.
- FOUCAULT 1984 M. FOUCAULT, *L'uso dei piaceri*, Milano 1984.
- FRAZIER 2000 F. FRAZIER, *Aimer, boire et charter chez le Grecs: la littérature au banquet d'Homère à Athénée*, in *Bacchanales, Actes des Colloques Dyonisos de Montpellier (1996-1998)*, Montpellier 2000, pp. 65-105.
- FRONTISI-DUCROUX 1984 F. FRONTISI-DUCROUX, *Au Miroir du Masque*, in *La cité des Images, Religion et Société en Grèce Antique*, Paris 1984, pp. 147-161.
- FRONTISI-DUCROUX 1998 F. FRONTISI-DUCROUX – J. P. VERNANT, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella grecia antica*, Roma 1998.
- FURLEY 1996 W. D. FURLEY, *Andokides and the Herms. A Study of Crisis in fifth-century Athenian Religion*, London 1996.
- GARELLI 2007 M.H. GARELLI, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Paris 2007.
- GAUTHIER 1985 P. GAUTHIER, *Les chlamydes et l'entretien des éphèbes athéniens*, in *Chiron* XV, 1985, pp. 149-163.

- GENTILI 1989 B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1989.
- GHIRON-BISTAGNE 1972 P. GHIRON-BISTAGNE, *A propos du "kômos" corinthien*, in RA 144, II, 1972, pp. 303-314.
- GIANNINI 1988 P. GIANNINI, *Il "convito" di Archiloco*, in Rudiae 1, 1988, pp. 31-44.
- GILL 1990 D. W. L. GILL –M. J. VICKERS, *Reflected Glory: Pottery and Precious Metal in Classical Greece*, in JdI 105, 1990, pp. 1-30.
- GIULIANI 1991 L. GIULIANI, *Euphronios: evoluzione di un pittore*, in Euphronios pittore ad Atene nel VI secolo a.C., Milano 1991, pp. 8-17.
- GOULAKI-VOUTIRA 1996 A. GOULAKI-VOUTIRA, *Pyrrhic Dance and Female Pyrrhic Dancers*, in Revue internationale d'iconographie musicale 21, I, 1996, pp. 5-6.
- GRECO 1982 E. GRECO, *Non morire in città: annotazioni sulla necropoli del "Tuffatore" di Poseidonia*, in AnnASorAnt, IV, 1982, pp. 51-56.
- GREEN 2007 J. R. GREEN, *Let's Hear for the Fat Man. Padded Dancers and the Prehistory of Drama*, in The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama (a cura di E. CSAPO –M. MILLER), Cambridge 2007, pp. 96-107.
- GROTTANELLI 1981 C. GROTTANELLI, *L'ideologia del banchetto e l'ospite ambiguo*, in DialA 3, 1981, pp. 122-154.
- GUARDUCCI 1962 M. GUARDUCCI, *Bryaktes, un contributo allo studio dei banchetti eroici*, in AJA 66, 1962, pp. 273-284.
- GUARDUCCI 1967 M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca*, I, Roma 1967.
- HAMELRIJK 1984 J. M. HAMELRIJK, *Caeretan Hydriae*, Mainz am Rhein 1984.
- HAMILTON 1992 R. HAMILTON, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Michigan 1992.
- HAMPE 1978 R. HAMPE, *Neuerwerbungen griechischer Vasen in Heidelberg und Wurzburg*, in Pantheon 36, 1978, pp. 107-113.
- HEATH 1988 M. HEATH, *Receiving the κωμῶν: The Context and Performance of Epinicians*, in AJPh 109, 1988, pp. 180-195.
- HEDREEN 1992 G. M. HEDREEN, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Michigan 1992.
- HENDERSON 1991 J. HENDERSON, *Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford

1991.

- HENRICHS 1985 A. HENRICHS, *La donna nella cerchia dionisiaca, un'identità mobile*, in *Le donne in Grecia* (a cura di G. ARRIGONI), Roma – Bari 1985, pp. 241-274.
- HERDEJÜRGEN 1971 H. HERDEJÜRGEN, *Die Tarantinischen des 6. bis 4. Jahrhunderts V. Chr.*, Mainz 1971.
- HERTER 1985 H. HERTER, *Il mondo delle prostitute e delle cortigiane*, in *Le donne in Grecia* (a cura di G. ARRIGONI), Roma – Bari 1985, pp. 364-397.
- IANNUCCI 2002 A. IANNUCCI, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna 2002.
- IOZZO 2005 M. IOZZO, *Il banchetto in Grecia: alcuni aspetti iconografici*, in *Cibi e sapori nel mondo antico*, Firenze 2005, pp. 31-43.
- ISLER-KERÉNYI 1987 C. ISLER-KERÉNYI, *Dal ginnasio al simposio. Tappe di vita giovanile su di uno psykter attico a figure rosse*, in *NumAntCl* 16, 1987, pp. 47-85.
- ISLER-KERÉNYI 2001 C. ISLER-KERÉNYI, *Dyonyson nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma 2001.
- ISLER-KERÉNYI 2007 C. ISLER-KERÉNYI, *Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual*, in *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (a cura di E. CSAPO –M. MILLER), Cambridge 2007, pp. 77-95.
- JACQUET-RIMASSA 1995 P. JACQUET –RIMASSA, *KO/TTABOS. Recherches iconographiques. Céramique italiate. 440 - 300 av. J.C.*, in *Pallas* 42, 1995, pp. 129-170.
- JACQUET-RIMASSA 1995B P. JACQUET-RIMASSA –V. POUYADOU, *Cratère et kottabe, objets symposiaques? ...Certes, mais aussi dionysiaques*, in *Pallas* 63, 2003, pp. 55-70.
- JACQUET-RIMASSA 1999 P. JACQUET -RIMASSA, *Les représentations de la musique, divertissement du symposion grec, dans les céramiques attique et italiate (440-300)*, in *REA* 101, 1999, pp. 37-63.
- JACQUET-RIMASSA 2008 P. JACQUET-RIMASSA, *L'immagine en jeu ou l'offrande dionysiaque (le kotabe dix ans après...)*, in *Pallas* 76, 2008, pp. 67-80.
- JOHNSTON 1979 A. W. JOHNSTON, *Trademarks on Greek Vases*, Warminster 1979.
- JUBIER-GALINIER 2003 C. JUBIER-GALINIER, *L'atelier des peintres de Diosphos et de Haimon*, in *Le vase grec et ses destins* (a cura di P. ROUILLARD - A. VERBANCK-PIERARD), Monaco 2003, pp. 79-89.
- KAEMPF- S. KAEMPF-DIMITRIADOU, *Gli amori degli dei nella pittura vascolare*, in

- DIMITRIADOU 1983 L'amore in Grecia (a cura di C. CALAME), Roma-Bari 1983, pp. 247-255.
- KARAGEORGHIS 1993 V. KARAGEORGHIS, *Erotica from Salamis*, in RStfen 21, 1993, pp. 7-13.
- KILMER 1993 M. F. KILMER, *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London 1993.
- KREUZER 2009 B. KREUZER, *The exaleiptron in Attica and Beotia: Early Black-figure Workshops Reconsidered*, in, *Shapes and Uses of Greek Vases (7th - 4th centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium held at the Université de Bruxelles, 27-29 April 2006 (a cura di A. TSINGARIDA), Bruxelles 2009, pp. 17-30.
- KUNISCH 1997 R. KUNISCH, *Makron*, Mainz 1997.
- KURKE 1997 L. KURKE, *Inventing the Hetaira: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece*, in ClAnt 16, 1997, pp. 106-150.
- KURTZ 1989 D. C. KURTZ, *Greek Vases. Lectures by J. D. Beazley*, Oxford 1989.
- LA GENIÈRE 2009 J. DE LA GENIÈRE, *Les amateurs des scènes érotiques de l'arcaïsme récent*, in, *Shapes and Uses of Greek Vases (7th - 4th centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium held at the Université de Bruxelles, 27-29 April 2006 (a cura di A. TSINGARIDA), Bruxelles 2009, pp. 337-346 .
- LANE 1934 E. A. LANE, *Laconian Vase-painting*, in BSA 34, 1934, pp. 99-189.
- LAWLER 1964 L. B. LAWLER, *The Dance in Ancient Greece*, 1964
- LESKY 1983 A. LESKY, *Le etere*, in L'amore in Grecia (a cura di C. CALAME), Roma-Bari 1983, pp. 61-71.
- LEURINI 2006 L. LEURINI, *Il vino, il simposio e l'uomo greco*, in *Vino tra mito e cultura* (a cura di M. G. M. LUNGAROTTI - M. TORELLI), Milano 2006, pp. 17-23.
- LEWIS 2002 S. LEWIS, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, Londra 2002.
- LICHT 1983 H. LICHT, *L'amore al banchetto*, in L'amore in Grecia (a cura di C. CALAME), Roma-Bari 1983, pp. 103-116.
- LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München 1981-1999.
- LIPPOLIS 1997 E. LIPPOLIS (a cura di), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, I, 3, Taranto 1997.
- LISSARRAGUE 1984 F. LISSARRAGUE –J. L. DURAND –F. FRONTISI-DUCROUX, *L'entre-deux-vins*, in *La cité des images. Religion e société en Grèce antique*, Parigi 1984, pp. 117-126.

- LISSARRAGUE 1987 F. LISSARRAGUE, *De la sexualité des Satyres*, in *Métis*, II, 1, 1987, pp. 63-90.
- LISSARRAGUE 1988 F. LISSARRAGUE - P. SCHMITT PANTEL, *Spartizione e comunità nei banchetti greci*, in *Sacrificio e società nel mondo antico* (a cura di C. GROTTANELLI – N. F. PARISE), Roma-Bari 1988, pp. 211-229.
- LISSARRAGUE 1989 F. LISSARRAGUE, *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari 1989.
- LISSARRAGUE 1990 F. LISSARRAGUE, *Around the Krater: An Aspect of Banquet Imagery*, in *Sympotica, a Symposium on the Symposion* (a cura di O. MURRAY), Oxford 1990, pp. 196-209.
- LISSARRAGUE 1990B F. LISSARRAGUE, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome 1990.
- LISSARRAGUE 1992 F. LISSARRAGUE, *Le banquet impossible*, in *La sociabilité a table. Commensalité et convivialité à travers les âges* (a cura di M. AURELL – O. DUMOULIN – F. THELAMON), Rouen 1992, pp. 55-64.
- LISSARRAGUE 1993 F. LISSARRAGUE, *Uno sguardo ateniese*, in *Storia delle donne. L'Antichità* (a cura di P. SCHMITT PANTEL) Roma-Bari 1993, pp. 179-240.
- LISSARRAGUE 1995 F. LISSARRAGUE, *Héraclès et les satyres*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Salerno 1995, pp. 171-199.
- LISSARRAGUE 2007 F. LISSARRAGUE, *Looking at Shield Devices: Tragedy and Vase Painting*, in *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford 2007, pp. 151-162.
- LGPN *Lexicon of Greek Personal Names, Attica, II*, (a cura di M. J. OSBORN – S. G. BYRNE), Oxford 1994.
- LOMBARDO 1987 M. LOMBARDO, *Pratiche di commensalità e forme di organizzazione sociale nel mondo greco: "symposion" e "sysstia"*, in *Homo edens I. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Atti del Colloquio (Verona 13-15 aprile 1987) (a cura di O. LONGO – P. SCARPI), pp. 311-325.
- LONSDALE 1993 S. H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Londra 1993.
- LUBTCHANSKY 1993 N. LUBTCHANSKY, *La valse tragique des cavaliers sybarites selon Aristote*, in *AnnAStorAnt XV* 1993, pp. 31-57.
- MAINOLDI 1989 C. MAINOLDI, *I morti a banchetto*, in *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo* (a cura di D. LANZA – O. LONGO), Firenze 1989, pp. 249-266.

- MASTROMARCO 2006 G. MASTROMARCO, *Aristofane a simposio*, in I luoghi della poesia nella Grecia antica, Atti del convegno Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, 20-22 Aprile 2004 (a cura di M. VETTA –C. CATENACCI), Alessandria 2006, pp. 265-278.
- MATHESON 1995 S. B. MATHESON, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison 1995.
- MAY 1992 R. MAY, *Les jeux de table dans l'antiquité*, in DossAParis 168, 1992, pp. 18-35.
- MAZZARINO 1939 S. MAZZARINO, *Kottabos siculo e siceliota*, in RendLinc VI 15, 1939, pp. 357-378.
- MENICHETTI 1992 M. MENICHETTI, *L'oinochoe di Tagliatella: mito e rito tra Grecia e Etruria*, in Ostraka 1, 1992, pp. 7-30.
- MENICHETTI 1998 M. MENICHETTI, *La pyrriche degli eroi: a proposito di un'anfora del Pittore dell'Eptacordo*, in Ostraka VII, 1-2, 1998, pp. 71-84.
- MERCATI 1987 C. MERCATI, *Rocchetti attici figurati. Ipotesi d'uso*, in AnnPerugia 25, 1987-88, pp.193-204.
- MILLER 1991 M. MILLER, *Foreigners at the Greek Symposium?*, in Dining in a Classical Context ( a cura di W. J. SLATER), Michigan 1991, pp. 59-81.
- MINGAZZINI 1930 P. MINGAZZINI, *Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani, I*, Roma 1930.
- MINGAZZINI 1950 P. MINGAZZINI, *Sulla pretesa funzione oracolare del Kottabos*, in Arch.Anz, 65-66, 1950-1951, col. 38 e ss.
- MINGAZZINI 1970 P. MINGAZZINI, *Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani, II*, Roma 1970.
- MONTANARI 1989 M. MONTANARI, *Convivio, storia e cultura dei piaceri della tavola*, Roma-Bari, 1989.
- MURRAY 1981 O. MURRAY, *The Symposion as Social Organisation*, in The Greek Renaissance in the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation, Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens 1-5 June 1981 (a cura di R HAGG), Stoccolma 1983, pp. 195-199.
- MURRAY 1983 O. MURRAY, *The Greek Symposion in History*, in Tria Corda. Scritti in onore di A. Momigliano (a cura di E. GABBA), Como 1983, pp. 257-272.
- MURRAY 1986 O. MURRAY, *Symposion and Männerbund*, in Actes de la Conférence Sirene,

- Prague 1982, I, Praga 1986, pp. 47-52.
- MURRAY 1990 O. MURRAY (a cura di), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990.
- MURRAY 1991 O. MURRAY, *War and the Symposium*, in *Dining in a Classical Context* ( a cura di W. J. SLATER), Michigan 1991, pp. 83-103.
- MURRAY 1991B O. MURRAY, *L'uomo e le forme della socialità*, in *L'uomo greco* (a cura di J. P. VERNANT), Bari 1991, pp. 219-256.
- MURRAY 1992 O. MURRAY, *Les regles du symposion ou comment problematiser le plaisir*, in *La sociabilité a table. Commensalité et convivialité à travers les âges* (a cura di M. AURELL –O. DUMOULIN –F. THELAMON), Rouen 1992, pp. 65-68.
- MURRAY 1995 O. MURRAY, *Histories of Pleasure*, in *In vino veritas* (a cura di O. MURRAY), Oxford 1995, pp. 3-17.
- MUSTI 2001 D. MUSTI, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari 2001.
- NAEREBOUT 1997 F. G. NAEREBOUT, *Attractive Performance. Ancient Greek Dance: Three preliminary Studies*, Amsterdam 1997.
- NAEREBOUT 2001 F. G. NAEREBOUT, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, Lecce 2001.
- NAFISSI 1991 M. NAFISSI, *La nascita del kosmos, studi sulla storia e la società di Sparta*, Napoli 1991.
- NAPOLI 1970 M. NAPOLI, *La scoperta della grande pittura greca. La Tomba del Tuffatore*, Bari 1970.
- NEER 2002 R. T. NEER, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E.*, Cambridge 2002.
- NOEL 1983 D. NOEL, *Du vin pur Herakles!*, in *Image et céramique grecque* (a cura di F. LISSARRAGUE), Rouen 1983, pp. 141-150.
- PALÉOTHODOROS 2003 D. PALÉOTHODOROS, *Les armes dionysiaques*, in *Les armes dans l'antiquité. De la technique à l'imaginaire*, Montpellier 2003, pp. 460-473.
- PANVINI 2003 R. PANVINI –F. GIUDICE (a cura di), *Ta Attika, Veder greco a Gela ceramiche attiche figurate dell'antica colonia*, Roma 2003.
- PAQUETTE 1984 D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Parigi 1984.
- PARIBENI 1975 E. PARIBENI, *Lavinium II, Le Tredici Are*, Roma 1975.

- PAYNE 1971 H. PAYNE, *Necrocorinthia, A Study of Corinthian Art in The Archaic Period*, New York 1971 (prima ed. Oxford 1931).
- PELLIZER 1983 E. PELLIZER, *Della zuffa simpotica*, in *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica* (a cura di M. VETTA), Roma-Bari 1983pp. 29-63.
- PELLIZER 1987 E. PELLIZER, *Lineamenti di una morfologia dell'intrattenimento simposiale*, in *Aufidus* 2, 1987, pp. 87-102.
- PELLIZER 1990 E. PELLIZER, *Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment*, in *Sympotica, a Symposium on the Symposion* (a cura di O. MURRAY), Oxford 1990, pp. 177-184.
- PEMBERTON 2000 E. PEMBERTON, *Wine, Women and Song: Gender Roles in Corinthian Cult*, in *Kernos* 13, 2000, pp. 85-106.
- PESCHEL 1987 I. PESCHEL, *Die Hetare bei Symposion und Komos. In der Attisch-Rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. V. Chr.*, Frankfurt am Main 1987.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1962 A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1962.
- POURSAT 1968 J. C. POURSAT, *Les représentations de danse armée dans la céramique attique*, in *BCH* 92, 1968, pp. 550-615.
- PRETAGOSTINI 2006 R. PRETAGOSTINI, *Il simposio nella poesia bucolica di Teocrito*, in *I luoghi della poesia nella Grecia antica, Atti del convegno Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, 20-22 Aprile 2004* (a cura di M. VETTA – C. CATENACCI), Alessandria 2006, pp. 109-119.
- PRIVITERA 1970 G. A. PRIVITERA, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970.
- PRIVITERA 1988 G. A. PRIVITERA, *Il ditirambo come spettacolo musicale. Il ruolo di Archiloco e di Arione*, in *La musica in Grecia* (a cura di B. GENTILI – R. PRETAGOSTINI), Roma-Bari 1988, pp. 123-131.
- RASTRELLI 2005 A. RASTRELLI, *Il banchetto in Etruria. Le rappresentazioni*, in *Cibi e sapori nel mondo antico*, Firenze 2005, pp. 44-55.
- RATHJE 1991 A. RATHJE, *Il banchetto presso i Fenici*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, Roma 9-14 Novembre 1987, Vol. III, Roma 1991, pp. 1165-1168.
- RAUBITSCHKE 1949 A. E. RAUBITSCHKE, *Dedications from the Athenian Akropolis. A catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge, Massachusetts 1949.



- RE *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XIII, Stuttgart 1927.
- REINACH 1912 S. REINACH, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, I-III, Paris 1912.
- REINSBERG 1989 C. REINSBERG, *Hhe, Hetarèntum und Knabenliebe im Antiken Griechenland*, München 1989.
- ROBB 1994 K. ROBB, *Literacy and Paideia in Ancient Greece*, Oxford 1994.
- ROBERTSON 1991 N. ROBERTSON, *The Betrothal Symposium in Early Greece*, in *Dining in a Classical Context* ( a cura di W. J. SLATER), Michigan 1991, pp. 25-57.
- ROMERI 2002 L. ROMERI, *Philosophes entre mot set mets. Plutarque, Lucine er Athénée autour de la table de Platon*, Grenoble 2002.
- ROSSI 1983 L. E. ROSSI, *Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso*, in *Atti del VII Convegno di studio. Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo 1983, pp. 41-50.
- ROUVERET 1974 A. ROUVERET, *La Tombe du Plongeur et le fresques étrusques: témoignages sur la peinture grecque*, in *RA*, 1, 1974, pp. 15-32.
- SALLES 1983 C. SALLES, *I bassifondi dell'antichità*, Milano 1983.
- SARTI 2003 S. SARTI, *La kithara greca nei documenti archeologici*, in *RBelgPhilHist*, 81, 2003, pp. 47-68.
- SARTORI 1967 F. SARTORI, *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a.C.*, Roma 1967.
- SASSATELLI 1985 G. SASSATELLI, *Cibo, alimentazione e banchetto presso gli Etruschi*, in *L'alimentazione nell'antichità*, Parma 1985, pp. 209-236.
- SCHAAL 1923 H. SCHAAL, *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen*, Frankfurt 1923.
- SCHEIBLER 1995 I. SCHEIBLER, *Il vaso in Grecia. Produzione, commercio e uso degli antichi vasi in terracotta*, Milano 1995.
- SCHMITT 1982 P. SCHMITT –A. SCHNAPP, *Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet*, in *RA* 1, 1982, pp. 57-74.
- SCHMITT PANTEL 1997 P. SCHMITT PANTEL, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecque*, Roma 1997.
- SCHMITT PANTEL 2003 P. SCHMITT PANTEL, *Le banquet et le "genre" sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnos*, in *Symposium, Banquet et*

Representations en Grèce et à Rome, Pallas 61, 2003, pp. 83-95.

- SCHNAPP 1997 A. SCHNAPP, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris 1997.
- SCHOLZ 2003 B. SCHOLZ, *Akrobatinnen in Attika und Unteritalien*, in *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*, Munster 2003, pp 99-101.
- SÉCHAN 1930 L. SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris 1930.
- SEEBERG 1971 A. SEEBERG, *Corinthian Komos Vases*, in *BICS*, Suppl. 27-28, Londra 1971.
- SEEBERG 1995 A. SEEBERG, *From Padded Dancers to Comedy*, in *Stage Directions. Essays on Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (a cura di A. Griffiths), 1995, pp. 1-12.
- SHAPIRO 1989 H. A. SHAPIRO, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein 1989.
- SHAPIRO 1991 H. A. SHAPIRO, *The iconography of Mourning in Athenian Art*, in *AJA* 95, 4, 1991, pp. 629-656.
- SIMON 1982 E. SIMON, *The Ancient Theatre*, New York 1982
- SIMPSON 2002 E. SIMPSON, *The Andokides Painter and Greek Carpentry*, in *Essays in Honor of Dietrich Von Bothmer* (a cura di B. Gilman), Amsterdam 2002, pp. 303-316.
- SMITH 1998 T. J. SMITH, *Dances, Drinks and Dedications. The Archaic Komos in Laconia*, in *Sparta in Laconia Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium*, Londra 1998, pp. 75-81.
- SMITH 2000 T. J. SMITH, *Dancing Spaces and Dining Places: Archaic Komasts at the Symposion*, in *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman* (a cura di G. R. Tsetschladze - G. Prag - M. Snodgrass), Londra 2000.
- SMITH 2002 T. J. SMITH, *Transvestim or Travesty? Dance, Dress and Gender in Greek Vase-Painting*, in *Women's Dress in the Ancient Greek World* (a cura di L. Llewellyn-Jones), Wales 2002, pp. 33-54.
- SMITH 2003 T. J. SMITH, *Black-figure Komasts in "The Age of Red-Figure" Continuity or Change?*, in *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*, Munster 2003, pp 102-104.
- SMITH 2007 T. J. SMITH, *The Corpus of Komast Vases. From Identità to Exegesis*, in *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (a cura di E. Csapo - M. Miller), Cambridge 2007, pp. 48-76.

- SPARKES 1960 B. A. SPARKES, *Kottabos, an Athenian After-Dinner Game*, in *Archaeology* 13, 1960, pp. 202-207.
- SPIER 1990 J. SPIER, *Emblems in archaic Greece*, in *BICS* 37, 1990, pp. 107-129.
- STARR 1978 C. G. STARR, *An Evening with the flute-Girls*, in *PP* 33, 1978, pp. 401-410.
- STEINGRÄBER 1984 S. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1984.
- STEWART 1997 A. STEWART, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997.
- STIBBE 1972 C. M. STIBBE, *Lakonische Vasenmaler. Des Sechsten Jahrhunderts v. Chr.*, Amsterdam 1972.
- SUTTON 2000 R. F. SUTTON JR., *The Good, the Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self*, in *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (a cura di B. CHOEN), Leiden 2000, pp. 180-202.
- TARIN 1992 A. TARIN, *Le divertissements en Grèce et à Rome*, In *Jouer dans l'antiquité*, Marseille 1992, pp. 110—121.
- TIMPANARO CARDINI 1964 M. TIMPANARO CARDINI, *Pitagorici, testimonianze e frammenti*, Firenze 1964.
- TODISCO 2001 L. TODISCO, *Danza orientali tra Attica e Magna Grecia*, in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni* (a cura di F. GIUDICE –R. PANVINI), *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, 14-19 Maggio 2001, III, 2006, pp. 131-150.
- TOMEI 2008 D. TOMEI, *I kanthroi greci a figure nere e rosse*, in *Ostraka XVII*, 2008, pp. 111-161.
- TORELLI 1983 M. TORELLI, *Gli spettacoli conviviali di età classica. Documenti archeologici su possibili fatti genetici e sviluppi*, in *Atti del VII Convegno di studio. Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo 1983, pp. 51-65.
- TORELLI 1989 M. TORELLI, *Banchetto e simposio nell'Italia arcaica*, in *Homo edens I. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, *Atti del Colloquio* (Verona 13-15 aprile 1987) (a cura di O. LONGO – P. SCARPI), Milano 1989, pp. 301-310.
- TORELLI 1997 M. TORELLI, *Il rango, il rito e l'immagine*, Milano 1997.
- TRENDALL 1982 A.D. TRENDALL – A. CAMBITOGLU, *The Red-Figured Vases of Apulia*, I,

Oxford 1982.

- URE 1929 A. D. URE, *Beotian Geometricising Vases*, in JHS 49, 1929, pp. 160-171.
- VALENZA MELE 1986 N. VALENZA MELE, *Il ruolo dei centauri di Herakles: polis, banchetto e simposio*, in *Les grandes figures religieuses*, Parigi 1986, pp. 333-370.
- VAM HOORN 1951 G. VAN HOORN, *Choes and Anthesteria*, Leiden 1951.
- VANOYEKE 1990 V. VANOYEKE, *La prostitution en Grèce et a Rome*, Parigi 1990.
- VERMULE 1965 E. VERMEULE, *Fragments of a Symposion by Euphronios*, in AntK 8, 1965, pp. 34-39.
- VERNANT 2007 J. P. VERNANT, *La morte eroica nell'antica Grecia*, Genova 2007.
- VETTA 1983 M. VETTA (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*. Roma-Bari 1983.
- VETTA 1992 M. VETTA, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della grecia antica, La polis*, tomo I, Roma 1992, pp. 177-218.
- VETTA 1996 M. VETTA, *Convivialità pubblica e poesia per simposio in Grecia*, in *Quad.Urbin 54*, 1996, pp. 197-209.
- VICKERS 1978 M. VICKERS, *Greek Symposia*, Londra 1978.
- VIDAL-NAQUET 1981 P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir, formes de pensée et formes de société dans le mond grec*, Parigi 1981.
- VILLANUEVA-PUIG 2009 M. VILLANUEVA-PUIG, *Un Dyonisos pour les morts à Athènes à la fin de l'arcaïsme: à propos des lècythes attiques à figures noires trouvés à Athènes ec context funéraire*, in *Shapes and Uses of Greek Vases (7th - 4th centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium held at the Université de Bruxelles, 27-29 April 2006 (a cura di A. TSINGARIDA), Bruxelles 2009, pp. 215-224.
- VON DER MÜHLL 1976 P. VON DER MÜHLL, *Ausgewählte Kleine Schriften*, Basel 1976.
- VOX 1990 O. VOX, *Studi anacreontei*, Bari 1990.
- WEBSTER 1970 T. B. L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, Londra 1970.
- WECOWSKY 2004 M. WECOWSKI, *Homer and the origins of the symposion*, in *Omero tremila anni dopo*. Atti del Convegno di Genova, 6-8 luglio 2000 (a cura di F. MONTANARI), Roma 2004, pp. 625-637.
- WEGNER 1973 M. WEGNER, *Brygosmaler*, Berlino 1973.

- WILLAMOWITZ 1932 U. WILAMOWITZ, *Der glaube der Hellenen*, Berlino 1932.
- WINTER 1904 F. WINTER., *Die Typen der Figurlichen Terrakotten*, Berlino 1904.
- ZACCARIA RUGGIU 2003A A. ZACCARIA RUGGIU, *Ruolo dell'elite politica e sociale e spazio del banchetto*, in *Les élites et leur facettes. Les élites locales dans le monde hellénistique et roman*, vol. 1, 2003, pp. 627-660.
- ZACCARIA RUGGIU 2003 A. ZACCARIA RUGGIU, *More regio vivere. Il banchetto aristocratico e la casa romana di età arcaica*, Roma 2003.
- ZECCHINI 1989 G. ZECCHINI, *La cultura storica di Ateneo*, Milano 1989.
- ZWIERLEIN-DIEHL 2000 E. ZWIERLEIN-DIEHL, *A Centaur Playng Kottabos. A Late Archaic Scaraboid in the Akademisches Kunstmuseum, Antikensammlung der Universitat Bonn*, in *Periplous, Papers on Classical Art and Archeology Presented to Sir John Boardman* (a cura di G. R. Tsetskhladze – A. J. N. W. Prag – A. M. Snodgrass), Londra 2000, pp. 397-402.

## 7. INDICE DEI PASSI CITATI

### **Alceo**

70.3            p. 6  
368            p. 6

### **Alcifrone**

#### *Dialoghi dei parassiti*

VI                            p. 148  
X                            p. 110, 138  
XV                          p. 140  
XIX                        p. 59

#### *Lettere di cortigiane*

XIV                        p. 141, 144  
XVI                        p. 68

### **Alcimo**

*FGrHist* 560 F 2            p. 67

### **Alcmane**

*Fr* 55 *Dhel*    p. 11, 27

### **Alessi**

*Fr.* 9 *Kassel-Austin*            p. 146

*Fr.* 21 *Kassel Austin*            p. 141

*Fr.* 60 *Kassel-Austin*            p. 151

### **Anacreonte**

*Fr.* 37 *Gentili*            p. 56

*Fr.* 41 *Diehl.*            p. 152

*Fr.* 56 *Gentili*            p. 114

## **Antifane**

### *Carii*

Fr. III Kassel-Austin p. 58

*Fr. 47 Kassel-Austin* p. 153, 154

## **Antologia Platina**

V, 296 p. 152

XII, 34 p. 189

## **Apione**

*FGrHist* 616 F 3, p. 13

## **Apollodoro**

### *Biblioteca*

I, 27 p. 25, 112

## **Archiloco**

*Fr. 77d* p. 32

*Fr. 124b West* p. 115

## **Aristofane**

### *Acarnesi*

263-279 p. 178

528 p. 155

956 p. 139

1085 p. 66

1085-1094 p. 125

### *Lisistrata*

63-64 p. 67

385 p. 66

### *Scholion in Lisistratam*

231 p. 183

### *Nuvole*

935 p. 135

1073 p. 169

1355 p. 149

### *Vespe*

20-24 p. 147

1212	p. 62
1252	p. 62
1299	p. 62
1326	p. 63
1332	p. 66
1518	p. 63

*Thesmophoriazusai,*

947-948	p. 71
985-989	p. 71
1178-1179	p. 71, 120
1179-1180	p. 80

*Fr. 696 2-4 Kassel Austin* p. 17

**Aristotele**

*Costituzione degli ateniesi*

XLII, 3 p. 113

*Etica nicomachea*

III, 10, 1117b-118a p. 175

*Fr. 534, 1 Gigon = 519 Rose* p. 113

**Ateneo di Naukratis**

*Deipnosofisti*

I, 4a	p. 107
I, 10b	p. 155
I, 15c	p. 15
I, 16f	p. 13
I, 19a	p. 12
I, 33b	p. 155
II, 37c	p. 86
IV, 128-130	p. 74
IV 129a	p. 74
IV, 129d	p. 102
IV, 129f	p. 110
IV, 130a	p. 81
IV, 134a	p. 77
IV, 134b	p. 54
IV, 136e	p. 137
IV, 137c	p. 75
IV, 148b	p. 103
IV, 154a	p. 118, 145
IV, 155b	p. 96
IV, 155c	p. 59
IV, 155e	p. 145
IV, 156d	p. 54



IV, 157a	p. 126
IV, 177b	p. 21
IV, 334c	p. 54
IV, 429c	p. 59
VI, 236a	p. 136
VI, 254d	p. 136
VI, 260b	p. 97
X, 228a	p. 56
X, 404	p. 147
X, 415e	p. 137
X, 420b	p. 126
X, 420c	p. 145
X, 421a	p. 151
X, 412b	p. 137
X, 421c	p. 115
X, 423c	p. 141
X, 429a	p. 67
X, 431c	p. 141
X, 431e	p. 146
X, 434a	p. 137
X, 434e	p. 97
X, 437f	p. 138
X, 441a	p. 67
XI, 445d	p. 137
XI, 448b	p. 147
XII, 513d	p. 22
XII, 517d	p. 174
XII, 520c	p. 126
XII, 520d	p. 127
XII, 520e	p. 127
XII, 529d	p. 98
XII, 537d	p. 147
XII, 539f	p. 140
XIII, 591	p. 68
XIII, 603e	p. 182
XIII, 607c	p. 70
XIV, 527a	p. 76
XIV, 550a	p. 90
XIV, 613c	p. 111
XIV, 614d	p. 111
XIV, 620d	p. 124
XIV, 622b	p. 102
XIV, 622c	p. 102
XIV, 628b	p. 32, p. 46
XIV, 628e	p. 96
XIV, 628f	p. 112
XIV, 629	p. 112, 116
XIV, 629e	p. 98
XIV, 629f-630a	p. 103
XIV, 630b	p. 93

XIV, 630e	p. 113
XIV, 630f	p. 137
XIV, 631a	p. 114
XIV, 631b	p. 88
XIV, 636f	p. 30
XV, 666d	p. 157
XV, 666f	p. 157, 150
XV, 667a	p. 157
XV, 667f	p. 157, 150
XV, 668c	p. 98
XV, 668d	p. 99

### **Callimaco**

#### *Inni*

I, 52	p. 25, 112
-------	------------

### **Carone di Lampsaco**

<i>FgrHist 252 F 1</i>	p. 127
------------------------	--------

### **Cratino**

<i>Fr. 124 Kassel-Austin</i>	p. 157
------------------------------	--------

### **Crizia**

<i>Fr. 8 Diehl=181 Gentili</i>	p. 21
<i>Fr. 11-2 Gentili-prato</i>	p. 152

### **Ctesicle**

<i>Fr. 2 FHG IV</i>	p. 137
---------------------	--------

### **Demetrio di Scepsi**

<i>Fr. 7 Gade</i>	p. 96
-------------------	-------

### **Demostene**

#### *Contro Neera*

24	p. 199
33	p. 199

#### *Olintiche*

II, 19	p. 110
--------	--------

### **Diogene Laerzio**

*Vite dei Filosofi*  
VI p. 174

### **Dioniso Calco**

*Fr. 2, 3-4 Gent.-Pr* p. 167

### **Dioscuride**

*Fr. 39 Webber* p. 15

### **Duride**

*FGrHist 76, F12* p. 59

*FGrHist 76 F5* p. 97

### **Efippo**

*FGrHist 126 f3* p. 137

### **Erifo**

*Eolo*  
fr. I Kassel-Austin p. 58

### **Epicarmo**

*Filottete*  
Fr. 132 p. 32

*Fr. 32 Kassel-Austin* p. 136

### **Erodoto**

I, 94 p. 12  
VI, 84 p. 60  
VI, 126-129 p. 47  
VI, 129 p. 47, 48

### **Eubulo**

*Fr. 2 Kassel-Austin* p. 99

### **Euripide**

*Baccanti*  
I, 180 p. 57  
I, 185 p. 57  
I, 203 p. 57

I, 325 p. 57

### **Eustazio**

*Commento all'Odissea*

1836.63 p. 111

### **Filocoro**

*FGrHist 328 F 216* p. 137

### **Fenice di Colofone**

*FR. 3 Powell* p. 115

### **Filostrato (d'Atene)**

*Vita di Apollonio di Tiana*

II, 28 p. 145

### **Galeno**

*De Hipp. et Plat.*

V 453 p. 92

*Esortazione alla medicina*

X p. 141

### **Ione di Chio**

*Fr. 89 Leurini* p. 191

*FGrHist 392 F 6 = Fr. 104 Leurini* p. 192

### **Iseo**

*La successione di Pirro*

XIV p. 196

### **Licofrone**

*TrGF 100 f2* p. 126

*TrGF 100 F 3 2-3* p. 145

### **Linceo di Samo**

*Fr. 29 Dalby* p. 136

### **Luciano**

*Dialoghi delle cortigiane*

3.1	p. 76
5	p. 194
6.3	p. 77

*Piscator seu Reviviscentes*

36	p. 128
----	--------

*Simposio o I Lapiti*

15	p. 187
35	p. 59
71.3	p. 52
71.18	p. 109

*Sulla danza*

33.7	p. 25
34	p. 98

<i>Schol. Ad Luc. Lexiph.</i>	p. 157
-------------------------------	--------

**Menandro**

*L'arbitrato*

325	p. 148
-----	--------

*Dyscolos*

945	p. 64
-----	-------

*Samia*

390	p. 68
-----	-------

**Mirone di Piene**

<i>FGrHist 106 F 2</i>	p. 46
------------------------	-------

**Mnesimaco**

<i>Fr 7 kassel-Austin</i>	p. 115
---------------------------	--------

**Nicola di Damasco**

<i>FGrHist 90 F 73</i>	p. 128
------------------------	--------

**Omero**

*Iliade*

I, 458	p. 17
I, 469	p. 17
I, 601	p. 16

II, 123-130	p. 18
II, 764	p. 75
IX	p. 42
IX, 185	p. 18
IX, 203-205	p. 18
IX, 225	p. 18
IX, 615-619	p. 18
XVIII, 478	p. 19
XVIII, 590-605	p. 21

*Odissea*

I, 106-107	p. 12
I, 152	p. 13
I, 153	p. 20
I, 156	p. 13
I, 226	p. 13
I, 250	p. 13
I, 421	p. 13
III, 390	p. 14
IV, 18	p. 14
VII, 136	p. 14
VII, 270-271	p. 14
VIII, 99	p. 14, 20
VIII, 248	p. 15, 279
VIII, 250	p. 15
VIII, 470	p. 16
IX, 5-11	p. 22
X, 253	p. 11
XIII, 8-9	p. 15
XIII, 414	p. 46
XIV, 414	p. 16
XIV, 462	p. 16
XIV, 463-466	p. 16
XV, 92	p. 14
XVII, 270-271	p. 14, 20
XVII, 262	p. 16
XVII, 605	p. 17, 21
XVIII, 36	p. 21
XVIII, 325	p. 16
XVIII, 389	p. 16
XXI, 142-143	p. 22
XXI, 406	p. 20

**Ovidio**

<i>Fasti</i> , VI, 301	p. 11
---------------------------	-------

**Perseo di Cizio**

*FGhHist 584 F4* p. 76

### **Pindaro**

*Nemee*  
IX, 49 p. 45

Elegia V (Puech) p. 146

### **Platone**

*Eutidemo*  
294e p. 75

*Leggi*  
I, 636 p. 46, 173  
II, 653e p. 25  
II, 657d p. 54  
II, 666 p. 53  
II, 669b p. 92  
II, 673a p. 54  
VII, 793d-817c p. 81  
VII, 795d p. 88  
VII, 814d p. 26, 49  
VII, 815 p. 114, 107

*Protagora*  
347c p. 49, 135

*Repubblica*  
II 363c-d p. 7  
III, 390b p. 22  
IV, 240e p. 287  
IV , 420e p. 274

*Simposio*  
212c p. 28, 90  
174c p. 107  
176e p. 49, 135

### **Platone comico**

*Fr. 46 Kassel-Austin* p. 157

### **Plino**

*Naturalis Historia*  
VIII, 2, 5 p. 128  
IX, 32 p. 128

XIV, 140	p. 138
XXXVI, 21-21	p. 177

## **Plutarco**

### *Conversazioni a tavola*

I, 1	p. 50, 52
I, 1.4	p. 140
I, 1.5	p. 84
I, 4	p. 60
I. 4.3	p. 141
I, 612C	p. 52
III, 1	p. 16
III, 3	p. 59
VII, 5	p. 92, 129
VII, 6	p. 107
VII, 7	p. 49
VII, 8.1	p. 135
VII, 8.3	p. 149
IX, 15.1	p. 99
IX, 15.2	p. 27

### *Vita di Alcibiade*

II.5	p. 193
------	--------

### *Vita di Alessandro*

23.1	p. 137
38,1	p. 68
47,5	p. 73
70.1	p. 137
71.3	p. 98

### *Vita di Licurgo*

12.6	p. 192
28	p. 46

### *Vita di Lisandro*

15.4	p. 149
------	--------

### *Simposio dei sette sapienti*

V	p. 49
VI	p. 147

## **Polibio**

IV, 20	p. 47
--------	-------

## **Polluce**

### *Onomastikon*



VI, 107 p. 147

### **Posidonio**

*FGrHist 87 F 26* p. 97

*Fr. 180a* p. 140

### **Saffo**

V, 93, 22-24 p. 12

### **Seleuco di Alessandria**

*FGrHist 341 F4* p. 145

### **Semo di Delo**

*FGrHist 396 F 24* p. 102

### **Senofane di Colofone**

*Fr. 1 Gentili-Prato* p. 146

### **Senofonte**

#### *Anabasi*

V.4.34 p. 174

V, 8.19 p. 148

VI, 1.5-10 p. 97

VI, 1.6 p. 116

VI, 1.7 p. 103, 117

VI, 1.9-1.10 p. 117

VI, 1.10 p. 80

VI, 1.12 p. 117

VII, 3 p. 115, 116

#### *Elleniche*

2.3.56 p. 158

#### *Simposio*

I, 11 p. 99

I, 15 p. 108

II, 1 p. 73

II, 2 p. 100

II, 8 p. 74

II, 15 p. 100

II, 16 p. 53

II, 21 p. 50, 109

II, 22 p. 21, 75

III, 1	p. 100
V, 1	p. 144
VII, 1-5	p. 135
VII, 2	p. 274
VIII, 21	p. 185
IX, 2	p. 75
IX, 7	p. 82, 101

*Trattato d'ippica*

11	p. 127
11.6	p. 128

**Socrate**

*I C 143 Giannantoni = fr. 2 Gentili-Prato* p. 112

**Socrate di Rodi**

<i>FGrHist 192 F2</i>	p. 103
-----------------------	--------

**Sofloche**

*Inaco*

255	p. 157
-----	--------

**Sosibio**

<i>FGrHist 595 F5</i>	p. 64
-----------------------	-------

**Stesicoro**

<i>Fr. 2D 179P</i>	p. 98
--------------------	-------

<i>Fr. 22D, 232P</i>	p. 27
----------------------	-------

**Svetonio**

*Peri paidion*

I	p. 13
III	p. 147
V	p. 156

**Teocrito**

*Idilli*

14	p. 146
----	--------

**Teofrasto**

*Caratteri*

VI p. 36  
**Teognide**

298 p. 6  
496 p. 6

**Teopompo**

*FGhHist 115 F132* p. 76, 97

**Timeo**

*FGrHist 566 F149* p. 86

**Tucidide**

II, 15, 3-4 p. 19  
VI, 28 p. 81