

Postprint version of:

Angela Bellia, *Musica e danza in Magna Grecia e nella Sicilia greca: esempi di contesti delle performances rituali*, in (edd.) L. BUTTÀ, E. SUBÍAS, JESÚS CARRUESCO, FRANCESC MASSIP, *Danses Imaginades Danses Relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2014, pp. 21-28.

ANGELA BELLIA

*Musica e danza in Magna Grecia e nella Sicilia greca:
esempi di contesti delle performances rituali*

Le terrecotte con la raffigurazione di suonatrici e danzatrici trovate in Magna Grecia e in Sicilia costituiscono un campo privilegiato di indagine per comprendere la funzione delle attività musicali e corali nei luoghi sacri.¹ Il contesto di rinvenimento di questi particolari *ex-voto*, la cui produzione risale ad un periodo compreso tra il V e l'inizio del III sec. a.C., aiuta a comprendere sia quali strumenti musicali² fossero più adatti alle diverse *performances* rituali sia a documentare il ruolo della musica e della danza nella sfera sacra dei Greci d'Occidente.³ Da un lato queste singolari figurine testimoniano il legame delle diverse tipologie di strumenti musicali con specifici ambiti religiosi e con le differenti danze eseguite nel corso delle cerimonie femminili, dall'altro le terrecotte sono preziose a determinare lo *status* delle suonatrici e delle danzatrici e a trasmettere significati che l'osservatore antico, partecipe del medesimo codice di comunicazione dell'artigiano, poteva cogliere immediatamente.⁴

Lo studio sistematico delle statuette di suonatrici e danzatrici ha consentito di individuare tra gli altri «gruppi» quello dei *choroi* formati da figure femminili danzanti che reggono o suonano strumenti musicali: la loro presenza è connessa specialmente ai luoghi sacri in cui è documentata anche un'attività culturale in relazione alle acque.⁵ Tra

¹ Per la funzione votiva della coroplastica con la raffigurazione di suonatrici e danzatrici, si veda Angela BELLIA, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, Pisa-Roma, 2009, pp. 157-175.

² Verrà adottata la classificazione degli strumenti musicali a fiato, a percussione e a corde, considerato che questa era la più diffusa tra gli scrittori antichi. Cfr. Martin L. WEST, *La musica greca antica*, Lecce, 2007, p. 81.

³ Per la relazione tra la musica e la danza con la sfera del sacro nell'Occidente greco, si veda Angela BELLIA (ed.), *Musica, culti e riti dei Greci d'Occidente*, Pisa-Roma, 2013.

⁴ Per la lettura delle immagini e la necessità di appropriarsi di strumenti idonei a comprendere il codice visuale convenzionale composto da figure, schemi e motivi immediatamente comprensibili all'osservatore antico, si veda Carmela ROSCINO, «Iconografia e iconologia», in Luigi Todisco (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma, pp. 153-154.

⁵ Per le triadi fittili trovate in Sicilia, si veda BELLIA 2009, *cit.*, (en nota 1), pp. 168-170. Per la relazione dei gruppi fittili con l'attività culturale legata all'acqua, si veda Elisa C. PORTALE, «Coroplastica

questi spicca il santuario di Grotta Caruso a Locri per il rinvenimento di un cospicuo numero di figurine di suonatrici e danzatrici in gruppo.⁶

Il piccolo santuario fu scoperto nel vallone Caruso-Polisà della collina di Locri da Paolo Enrico Arias negli anni '40.⁷ Nel luogo, immediatamente fuori le mura della città, era praticato un antico culto delle acque attorno alla sorgente che scaturiva nella grotta.⁸ Nonostante la sua organizzazione originaria sia stata ricostruita solo in parte per un crollo che si verificò durante lo scavo, è stato accertato che l'area sacra era un Ninfeo rupestre, il solo indagato in modo sistematico a Locri e in Magna Grecia.⁹

I numerosi *ex-voto* fittili trovati a Grotta Caruso richiamano i riti di purificazione e di fertilità femminili: oltre al loro legame con Persefone e Afrodite,¹⁰ alcune statuette sono connesse alla sfera sacra di Artemide,¹¹ che potrebbe aver assimilato quello della Ninfa *Lokria*.¹² Gli *ex-voto* indicano inoltre che la grotta era stata consacrata alle Ninfe,¹³ destinatarie di uno specifico culto nella grotta locrese.

Dalla documentazione archeologica emerge che nel Ninfeo le fanciulle, singolarmente o in gruppo si recavano nel luogo per compiere sia i riti prenuziali sia quelli di purificazione dopo il matrimonio, entrando nel bacino d'acqua della grotta

votiva nella Sicilia di V-III secolo a.C.: la stipe votiva di Fontana Calda a Butera», *Sicilia Antiqua*, tome 5, 2008, pp. 26-27.

⁶ Felice COSTABILE (ed.), *I Ninfei di Locri Epizefiri*, Soveria Mannelli (CZ), 1991; Angela BELLIA, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, pp. 92-120.

⁷ Paolo E. ARIAS, «La fonte sacra di Locri dedicata a Pan e alle Ninfe», *Le Arti*, tome 3, 5, 1941, pp. 177-180; Paolo E. ARIAS, «Locri. Scavi archeologici in Contrada Caruso-Polisà (aprile-maggio 1940)», *Notizie e Scavi*, tome 7, 1946, pp. 138-161.

⁸ Paolo E. ARIAS, «La scultura di Locri Epizefiri», in Domenico Musti *et alii*, *Locri Epizefiri*, Napoli, 1977, pp. 507-512; Claudio SABBIONE, Roberta SCHENAL, «Il santuario di Grotta Caruso», in Elena Lattanzi *et alii* (edd.), *Santuari della Magna Grecia in Calabria*, Napoli, p. 78; Rosina LEONE, *Luoghi di culto extraurbani d'età arcaica in Magna Grecia*, Torino, 1998, pp. 76-77; Marcella BARRA BAGNASCO, *Il culto delle acque a Locri Epizefiri: contesti e documenti*, in Sabrina Buzzi *et alii* (edd.), *Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag*, Bonn, 2001, pp. 29-32.

⁹ A Locri è stata trovata anche la Grotta dell'Imperatore, altro luogo rupestre legato alle acque. Si veda COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), pp. 21-45. Per i luoghi di culto delle acque in Magna Grecia, si veda Marcella BARRA BAGNASCO 1999, «Il culto delle acque in Magna Grecia dall'età arcaica alla romanizzazione: documenti archeologici e fonti letterarie», in Maria L. Nava *et alii*, *Archeologia dell'acqua in Basilicata*, Potenza, pp. 25-52.

¹⁰ COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), pp. 127-150; SABBIONE-SCHENAL, *cit.*, (en nota 8), pp. 77-80; Guglielmo GENOVESE, *I santuari rurali nella Calabria greca*, Roma, 1999, pp. 104-108.

¹¹ COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), pp. 290-291; Marcella BARRA BAGNASCO, *Locri Epizefiri V. Terrecotte figurate dall'abitato*, Alessandria, 2009, pp. 151-152.

¹² Strabone (*Geografia*, VI 1, 7) riporta la tradizione della fondazione di Locri nel luogo della fonte *Lokria*, nome eponimo della città. Cfr. COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), pp. 95-96.

¹³ TEOCRITO, *Idilli*, XIII, v. 43. Per i cori di Ninfe in luoghi appartati e umidi, si veda Claude CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, 2001, p. 41.

attraverso una scala (fig. 1):¹⁴ il rinvenimento a Grotta Caruso di tre, quattro e, in un caso, cinque figure femminili fittili che danzano e suonano l'*aulos*,¹⁵ i *kymbala*,¹⁶ il *tympanon*¹⁷ e la *lyra*¹⁸ suggerisce che tali riti fossero arricchiti da *performances* corali.

Nei gruppi fittili le figure femminili sono disposte l'una accanto all'altra,¹⁹ rappresentando un adeguato circolo di partecipanti alla *performance* rituale.²⁰ Tra i *choroi* composti da tre figure femminili è possibile distinguere quattro diversi tipi iconografici²¹ in relazione alla diversa collocazione delle figure, al loro abbigliamento e acconciatura, e alla presenza di una figura femminile senza strumenti musicali; i particolari figurativi possono rivelare una distinzione d'età e i differenti ruoli all'interno del coro e nell'attività rituale.²²

Il primo tipo presenta una suonatrice di *aulos*, una di *kymbala* e una di *tympanon*. A sinistra, la suonatrice di *aulos*, di dimensioni inferiori rispetto alle altre figure, è stante e tiene lo strumento al petto posando entrambe le mani sulle canne; quella centrale, che ha la gamba destra in movimento, regge i *kymbala* di forma sferica sul ventre e, come l'*auletris*, porta il velo sul capo e indossa l'*himation* sopra il chitone pieghettato che arriva alle caviglie; la terza suonatrice, che porta un basso *polos* e capelli ricadenti sulle spalle, regge il *tympanon* dalla cornice con la mano sinistra, accostandolo al busto, e lo suona al centro con la mano destra tesa e aperta, avanzando sulla gamba destra nell'atto della danza (fig. 2).²³

¹⁴ SABBIONE-SCHENAL, *cit.*, (en nota 8), pp. 71-72. Per i rituali di immersione prenuziali e quelli purificatori dopo le nozze, cfr. Orazio PAOLETTI, *Luoghi sacri*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, II 3a, 2004, p. 9.

¹⁵ Per l'*aulos*, cfr. WEST, *cit.*, (en nota 2), pp. 129-164.

¹⁶ Per i *kymbala*, cfr. WEST, *cit.*, (en nota 2), p. 194.

¹⁷ Per questo strumento musicale a percussione, cfr. WEST, *cit.*, (en nota 2), pp. 192-194.

¹⁸ Per la *lyra*, si veda WEST, *cit.*, (en nota 2), pp. 82-104.

¹⁹ La menzione di *Charilaos, chorodidaskalos* di Locri, in un'iscrizione attica del 328-327 a.C., è una ulteriore testimonianza dell'attività corale nella *polis* italiota. Si veda BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 22.

²⁰ Valentina HINZ, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia*, Wiesbaden, 1998, p. 48, nota 313. Cfr. CALAME, *cit.*, (en nota 13), pp. 34-38; Walter BURKERT, *La religione Greca*, Milano, 2003, p. 339; Gina SALAPATA, «Female Triads on Laconian Terracotta Plaques», *The Annual of the British School at Athens*, tome 114, 2009, p. 332.

²¹ COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), pp. 180-185.

²² Cfr. Matthew DILLON, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London-New York, 2002, pp. 250-254; Bärbel KLEINE, *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit*, Rahden, 2005, pp. 13-17; Elisa C. PORTALE, *Le nymphai e l'acqua in Sicilia: contesti rituali e morfologia dei votivi*, en Anna Calderone (ed.), *Cultura e religione delle acque*, Roma, 2012, pp. 169-191.

²³ Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Invv. 126; 127; 588. Alt. cm 11-8; largh. cm 7,5-3,5. IV sec. a.C. ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 148, figg. 11-12; Paolo E. ARIAS, *Cinquanta anni di ricerche archeologiche sulla Calabria (1937-1987)*, Rovito (CS), 1988, p. 43; COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), p. 180, nn. 1-3 (Tipo A), figg. 286-287; BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 111, fig. 25.

Nel secondo tipo iconografico vi è un diverso ordine di disposizione delle suonatrici. La figurina a sinistra suona i *kymbala* e indossa il peplo con *apoptygma*; quella al centro tiene al petto le canne dell'*aulos* e sembrerebbe indossare, come la figura a destra, forse la suonatrice di *tympanon* o un personaggio femminile nel gesto dell'*anakalypsis*,²⁴ chitone e *himation* portato come un velo sul capo (fig. 3).²⁵

Il terzo tipo presenta tre figure femminili vestite di peplo con *apoptygma*. La prima a sinistra, con la gamba sinistra in movimento, suona l'*aulos* e indossa un basso *polos*, portato come contrassegno della sposa o della sacerdotessa;²⁶ la danzatrice al centro ha i capelli raccolti ad alta crocchia; sulla sua spalla posa la mano la danzatrice a destra che regge, con basso *polos* e reggente il *tympanon* (figg. 4-5).²⁷

Nel quarto tipo sono presentate tre figure femminili che indossano un lungo chitone trasparente e portano i capelli raccolti in alto a crocchia. La prima figura a sinistra è stante e porta una corona con la mano sinistra; la seconda suona l'*aulos*, posando entrambe le mani sulle canne; la terza, in atteggiamento di danza, ha la gamba sinistra flessa, regge il *tympanon* con il braccio sinistro e ha il destro sul fianco,²⁸ nell'atto di tenere un lembo del chitone (fig. 6).²⁹

Nel gruppo formato da quattro figure femminili che indossano il chitone trasparente possono individuarsi due tipi iconografici.³⁰ Al primo appartiene quello composto da una danzatrice a sinistra che tiene un lembo del chitone, seguita da una suonatrice di *aulos*; l'*auletris* è stante, ha statura più bassa e, a differenza delle altre figure che

²⁴ Cfr. BELLIA, *cit.*, (en nota 1), pp. 32-33, nn. 28-29; PORTALE, *cit.*, (en nota 22). Per il gesto dello svelamento della sposa, si veda Antonella PAUTASSO, *Anakalypsis e Anakalypteria. Iconografie votive e culto nella Sicilia Dionigiana*, en Carmela A. Di Stefano (ed.), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, Pisa-Roma, 2008, pp. 285-291.

²⁵ Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 132. Alt. cm 10; largh. cm 10. IV sec. a.C. COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), p. 180, n. 4 (Tipo B), fig. 288. Cit. in ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 148; ARIAS, *cit.*, (en nota 23), p. 43; BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 112, fig. 26.

²⁶ Per la raffigurazione del *polos*, diademi, fiori come richiami alla sfera nuziale, si veda PORTALE, *cit.*, (en nota 5), p. 50, nota 2.

²⁷ Museo Archeologico Nazionale di Locri. Invv. 130-131. Alt. cm 10-8,5; largh. cm 8-7,5. IV sec. a.C. ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 146, fig. 12 e p. 148; ARIAS, *cit.*, (en nota 23), p. 41 e p. 43; COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), pp. 180-182, nn. 5-6 (Tipo C), figg. 289-291; BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 112, figg. 27-28.

²⁸ Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Invv. 128; 587/129. Alt. cm 11,5-9; largh. cm 8. IV sec. a.C. COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), p. 182, nn. 7-8 (Tipo D), figg. 292-293; BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 112, fig. 29. Cit. in ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 148; ARIAS, *cit.*, (en nota 23), p. 17 e p. 43.

²⁹ Per il gesto adolescenziale del lembo dell'abito tirato su dalle danzatrici, si veda PORTALE, *cit.*, (en nota 22), pp. 169-191.

³⁰ COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), p. 182.

portano il velo sul capo, ha i capelli raccolti a crocchia;³¹ alla sua destra, un'altra danzatrice tiene con la mano il chitone; a destra una figura regge la *lyra* sul fianco sinistro e, con la mano destra distesa lungo il fianco, sembra tenere un oggetto (*plektron?*) (fig. 7).³²

Nel secondo tipo iconografico la figura a destra suona il *tympanon*; quella al centro suona l'*aulos* posta tra due danzatrici che non hanno strumenti musicali e sono da identificarsi anche come le cantatrici. Ad eccezione dell'*auletris*, che porta i capelli raccolti in alto a crocchia, tutte le figure portano il velo sul capo.³³

Ai gruppi di tre o quattro figure femminili rinvenuti a Grotta Caruso se ne può aggiungere un altro, in origine formato da cinque suonatrici e danzatrici.³⁴ Avvia il corteo una piccola figura femminile danzante posta a sinistra che porta la mano destra in alto sul capo e sembra reggere un oggetto; la seguono una suonatrice di *aulos* e un'altra di *lyra*; quest'ultima, di maggiori dimensioni, ha il torso nudo e un chitone trasparente che lascia intravedere le forme del corpo. La suonatrice di *aulos*, che avanza con la gamba sinistra flessa, regge al petto con entrambe le mani lo strumento, di cui si distinguono le due canne. La suonatrice di *lyra*, inclinata e in vivace movimento di danza, tiene con la mano sinistra lo strumento accostato al busto e con la destra regge il chitone; la cassa di risonanza dello strumento è appoggiata al fianco sinistro; la traversa è trattenuta da bracci curvi con estremità che si protendono ai lati; la liricene ha una coroncina sui capelli raccolti in alto e che scendono a ciocche o trecce lungo le spalle (fig. 8).

Analoghi ai gruppi di suonatrici in coro locresi sono quelli rinvenuti a Reggio Calabria (fig. 9)³⁵ e in Sicilia;³⁶ sia per il loro contesto sia per il legame con le fonti e le

³¹ Per l'acconciatura a crocchia come richiamo alla sfera giovanile, si veda PORTALE, *cit.*, (en nota 5), p. 11.

³² Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 133. Alt. cm 9; largh. cm 10. IV sec. a.C. ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 148; ARIAS, *cit.*, (en nota 23), p. 43; COSTABILE, *cit.*, (en nota 6), p. 182, n. 9 (Tipo A), fig. 294; BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 113, fig. 30.

³³ Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 581. Alt. cm 9; largh. cm 10. IV sec. a.C. ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.*, (en nota 7), p. 148; ARIAS, *cit.*, (en nota 23), p. 43; COSTABILE, *cit.*, (en nota 5), p. 182, n. 10 (Tipo B) dove però la figura a destra è identificata come suonatrice di *aulos*.

³⁴ Museo Archeologico Nazionale di Locri. S.n.i. Alt. cm 12; largh. cm 15,5. Fine IV-inizio III sec. a.C. sec. a.C. Inedita. Non si conservano le due figure a destra. BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 118, fig. 36.

³⁵ Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 359. Un esemplare frammentario è stato trovato nel Santuario di Griso Labocchetta. BELLIA, *cit.*, (en nota 6), p. 110.

³⁶ Per l'iconografia delle triadi fittili rinvenute in Sicilia e in Magna Grecia, si veda anche PORTALE, *cit.*, (en nota 5), pp. 6-29; PORTALE, *cit.*, (en nota 22), pp. 169-191.

grotte è stringente il confronto con i *choroi* trovati nel «santuario rupestre» di San Biagio ad Agrigento, sede di un Ninfeo (fig. 10),³⁷ nella Fontana ellenistica di Morgantina³⁸ e nella stipe votiva del santuario di Fontana Calda a Butera (fig. 11):³⁹ la posizione del luogo sacro, situato a pochi chilometri da Gela, in un sito ricco di acque che sgorgano dalle rocce, acque tiepide e dal pungente odore di iodio che si sente in tutta la zona,⁴⁰ ha suggerito di considerare il luogo come sacro alle Ninfe, divinità legate specialmente ad Artemide. Il riconoscimento della dea come principale destinataria del culto presso la sorgente di Butera⁴¹ trova conferma nel rinvenimento di diverse tipologie di statuette che comprendono non solo l'«Artemide Sicula» con l'arco o con la fiaccola, ma anche le figure femminili sedute in trono, le donne incinte, le divinità femminili con alto *polos* e le offerenti.⁴² A questi *ex-voto* possono aggiungersi anche le figure femminili fittili in coro, comprese centinaia di frammenti presumibilmente con le stesse raffigurazioni, che propongono lo svolgersi nel luogo sacro di attività femminili di canto, danza e musica legate al culto di Artemide e del suo *choros* di Ninfe.

Come nei gruppi locresi anche le figurine femminili fittili di Fontana Calda sono rappresentate nell'atto di suonare l'*aulos*, il *tympanon* e i *kymbala* e a danzare disposte l'una accanto all'altra, esprimendo la pluralità. A sinistra è posta la suonatrice di *aulos* che tiene lo strumento al petto con entrambe le mani; l'*auletris* ha capelli raccolti in alto a crocchia, indossa l'*himation* che dal braccio destro scende e gira sopra il braccio sinistro e porta orecchini di forma globulare. La suonatrice di *tympanon* è al centro e regge lo strumento a sinistra accostato al busto con la mano destra tesa nell'atto di percuoterlo; la figura è di dimensioni superiori rispetto alle altre, dalle quali si distingue anche per il *polos* di forma tronco conica che porta sul capo. La suonatrice di *tympanon*,

³⁷ PORTALE, *cit.*, (en nota 22), pp. 169-191.

³⁸ BELLIA, *cit.*, (en nota 1), p. 100, n. 215.

³⁹ L'indagine risale all'autunno del 1951 quando Dinu Adamesteanu scoprì il deposito votivo appartenente ad un santuario collocato fuori dall'attuale centro abitato, non senza tuttavia relazione con esso. Si veda Dinu ADAMESTEANU, «Butera: Piano della Fiera, Consi e Fontana Calda. Fontana Calda. Scoperta della stipe votiva di un santuario campestre», *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, tome 44, 1958, col. 639, fig. 260; PORTALE, *cit.*, (en nota 5), fig. 21a; BELLIA, *cit.*, (en nota 1), pp. 99-105, nn. 315-319.

⁴⁰ ADAMESTEANU, *cit.*, (en nota 40), coll. 592-594; Carla GUZZONE, *La stipe o deposito votivo di Fontana Calda*, en Rosalba Panvini (ed.), *Butera dalla preistoria all'età medievale*, Caltanissetta, 2003, pp. 121-131.

⁴¹ Si veda PORTALE, *cit.*, (en nota 5), p. 49.

⁴² Per le diverse tipologie di coroplastica a Fontana Calda, si vedano ADAMESTEANU, *cit.*, (en nota 40), coll. 628-652; PORTALE, *cit.*, (en nota 5), pp. 9-58.

in un caso sostituita da una suonatrice di *kymbala*,⁴³ indossa il chitone che forma pieghe lungo il corpo e l'*himation* che dal braccio destro scende e gira sopra quello sinistro. La figura a destra, anch'essa più alta dell'*auletris* ma meno della figura con il *tympanon*, porta un copricapo conico, indossa il chitone e tiene il lembo dell'*himation* con la mano sinistra nell'atto della danza.

È assai probabile che le attività sacre praticate a Grotta Caruso e a Fontana Calda siano da riferire ai rituali della *nymphé*, termine che indica sia le spose, le giovani donne al primo incontro amoroso o in età da marito, come pure «gli esseri divini, che governano su fiori e sorgenti».⁴⁴ Alle Ninfe le fanciulle dedicavano prima delle nozze le statue⁴⁵ che le riproducevano e nelle quali si identificavano⁴⁶ nel corso di cerimonie che potevano comprendere *performances* corali. Non si può non notare che nei gruppi fittili locresi e di Butera i particolari figurativi richiamano il rito nuziale: il copricapo, il velo portato sulla testa e i gioielli erano tutti indispensabili per le donne che vi partecipavano.⁴⁷ L'*auletris*, di dimensioni più piccole, è forse da considerarsi come figura secondaria della rappresentazione, con il ruolo esclusivo di esecutrice: essa si distingue dalle altre figure, le protagoniste del rito, disposte in coro attorno ad essa.⁴⁸ Nonostante non sia possibile essere certi dell'intenzionalità dei coroplasti di raffigurare un tipo particolare di strumento, l'*aulos* che ricorre con più frequenza nei gruppi fittili è caratterizzato da canne che potrebbero corrispondere alla descrizione degli *auloi parthenioi*, 'tipo da fanciulla', adatti a sovrastare la sonorità degli strumenti a percussione e ad accompagnare le danze.⁴⁹

La suonatrice con il *tympanon*, che talora posa la mano sulla spalla della sua compagna, sembra compiere un gesto di protezione della danzatrice (sposa?): potrebbe

⁴³ BELLIA, *cit.*, (en nota 1), pp. 126-127, n. 317.

⁴⁴ BURKERT, *cit.*, (en nota 20), p. 300.

⁴⁵ Leonida (*Antologia Palatina*, IX, 326) ricorda che le immagini delle Ninfe erano inserite nelle rocce presso le fonti. Cfr. MERO, *Antologia Palatina*, VI, 189.

⁴⁶ SABBIONE-SCHENAL, *cit.*, (en nota 8), pp. 71-72. Per l'identificazione delle ragazze con le Ninfe, si veda BURKERT, *cit.*, (en nota 20), p. 300.

⁴⁷ Si veda Jennifer LARSON, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford, 2001, pp. 114-115; Elisa C. PORTALE, *Iconografia votiva e performances rituali: qualche esempio dalla Sicilia greca*, in Fabio Caruso, Lorenza Grasso (edd.), *Sikelikà Hierà*, Catania, 2013, c.s.; PORTALE, *cit.*, (en nota 22), pp. 169-191.

⁴⁸ Per i gruppi fittili del VI sec. a.C. rinvenuti a Corinto composti da una suonatrice di *aulos* attorno alla quale danzano quattro figure femminili che si tengono per mano. Cfr. Agnes N. STILLWELL, *Corinth. Results of Excavations conducted by The American School of Classical studies at Athens*, Princeton (New Jersey), The American School of Classical Studies at Athens, 1952, tome 15, 2, pp. 42-43.

⁴⁹ Polluce (*Onomasticon*, IV, 81) precisa che gli «*auloi* con la voce da fanciulla» accompagnavano i canti corali di fanciulle.

trattarsi della raffigurazione di una sacerdotessa o di una donna anziana che presiede al rito.⁵⁰ L'uso dei *tympana* e dei *kymbala*, oltre che dei *krotala*,⁵¹ era indispensabile ad accompagnare il canto e la danza nel corso dei riti nuziali:⁵² le cerimonie talvolta comprendevano anche la dedica degli strumenti musicali a percussione, simboli dello *status* verginale,⁵³ alle dee protettrici delle nozze.⁵⁴ Ad esse le fanciulle offrivano anche una ciocca di capelli o la treccia come ringraziamento per averne protetto la verginità durante i riti prima delle nozze.⁵⁵ Le lunghe ciocche o trecce che ricadono sulle spalle della liricine potrebbero denotare la sua condizione di *parthenos*: la trasparenza degli abiti, la ricca acconciatura e l'altezza inducono a riconoscerla la sposa che, tra altre qualità, doveva possedere quelle della grazia e della bellezza⁵⁶ e la capacità di accompagnare il suo canto con la *lyra* per suscitare il desiderio e avere accesso allo *status* di *nymphē*.⁵⁷

Le testimonianze archeologiche e figurative che documentano le esecuzioni corali a Locri e in Sicilia trovano riscontro nelle fonti scritte che ricordano la pratica di singolari danze etniche. Una notizia fornita da Aristosseno di Taranto, riportata da Ateneo, fa

⁵⁰ Un analogo gesto, che potrebbe richiamare quello di una divinità che presiede al rito o di una sacerdotessa che abbia assunto connotazioni divine, è eseguito da una figura matronale con il *tympanon* raffigurata nei *pinakes* di Lipari, cfr. Assunta SARDELLA, Maria G. VANARIA, *Le terrecotte figurate di soggetto sacrale del santuario dell'ex proprietà Maggiore di Lipari*, in Luigi BERNABÒ BREA, Madeleine CAVALIER, *Meliginis Lipára X*, Roma, 2000, pp. 96-97; Angela BELLIA, «Mito e rito nelle raffigurazioni musicali dei *pinakes* di Lipari», *Imago Musicae*, tome 23, 2006-2010, p. 14.

⁵¹ Per i *krotala* nell'ambito sacro, cfr. WEST, *cit.*, (en nota 2), p. 195.

⁵² John H. OAKLEY, *Wedding dances*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, II 4b, 2004, pp. 312-314.

⁵³ A questa fase della vita delle fanciulle sembra legato anche il ritrovamento nei santuari dedicati alle divinità femminili, ed in particolare ad Artemide, di figurine fittili con fianchi e seni poco pronunciati e ventre piatto: si tratterebbe di bambole che tengono appoggiati contro le gambe i *kymbala*, allusivi dei giochi dell'infanzia offerti alla dea prima delle nozze. Si veda BELLIA, *cit.*, (en nota 1), pp. 166-167.

⁵⁴ *Antologia Palatina*, VI, 280. Cfr. Claude CALAME, *Iniziazioni femminili spartane: stupro, danza, ratto, metamorfosi e morte iniziatica*, in Giampiera Arrigoni (ed.), *Le donne in Grecia*, Roma-Bari, 2008, p. 37. Si veda inoltre CALAME, *cit.*, (en nota 13), 2001, p. 131.

⁵⁵ John H. OAKLEY, Rebecca H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, 1993, pp. 11-21; Victoria SABETAI, *Woman's Ritual Roles in the Cycle of Life*, in Nikolaos Kaltsas, Alan Shapiro (edd.), *Worshipping Women*, New York, 2008, pp. 289-297; Louise BRUIT ZAIDEMAN, *Le figlie di Pandora*, en Pauline Schmitt Pantel (ed.), *Storia delle donne*, Roma-Bari, 2009, pp. 402-408; François LISSARRAGUE, *Uno sguardo ateniese*, en Pauline Schmitt Pantel (ed.), *Storia delle donne*, Roma-Bari, 2009, pp. 182-197. Per l'offerta della treccia o di ciocche di capelli alle divinità femminili prima del matrimonio, cfr. Paul DEUSSEN, «The Nuptial Theme of Centuripe Vases», *Opuscula Romana*, tome 9, 1973, pp. 126-127.

⁵⁶ Nell'*Epitalamio di Elena* di Teocrito (*Idilli*, XVIII, vv. 22-89) sono descritte la grazia e la bellezza di Elena che, meglio di ogni altra, oltre a filare e a tessere, sa cantare accompagnandosi con la *lyra*. Si veda CALAME, *cit.*, (en nota 13), p. 72.

⁵⁷ Si vedano CALAME, *cit.*, (en nota 13), p. 72; 159-160; Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne*, Costabissara (Vicenza), 2010, pp. 55-76.

riferimento alle danze Epizefirie:⁵⁸ può essere interessante notare che queste siano citate da Ateneo anche in relazione con la danza ionica,⁵⁹ probabilmente per sottolinearne il carattere licenzioso e orgiastico.⁶⁰ La danza ionica, eseguita nella sfera sacra di Artemide a Siracusa e in tutta la Sicilia, forse anche con l'*aulos*,⁶¹ era in origine una danza cultuale caratterizzata da movimenti in cui gli esecutori reggevano il chitone in alto con una mano. Non si può del tutto escludere che questo gesto sia richiamato nei *choroi* fittili dalle figure che tengono un lembo dell'abito trasparente sollevato. L'azione può connotare anche l'età giovanile dei membri del *choros*,⁶² alludendo ad una sessualità che sta per svelarsi e ad una imminente unione sessuale.⁶³

Se i gruppi di figurine fittili, Ninfe o semplici offerenti, impegnate nella danza accompagnata dall'*aulos*, dai *kymbala* e dal *tympanon* si riferiscono a speciali momenti della vita femminile, la loro presenza nei luoghi di culto dedicati alle divinità protettrici delle nozze è in relazione con i riti di passaggio e di iniziazione al matrimonio. Come le creature divine, la cui attività caratteristica era la danza,⁶⁴ le fanciulle in coro si apprestavano ad abbandonare lo *status* di *parthenos* per ricoprire quello di *gyné*:⁶⁵ la proiezione mitica dell'istituto corale femminile mirava attraverso la *performance* rituale non solo a integrare le fanciulle, forse dopo un periodo di separazione dalla comunità,⁶⁶ nella società degli adulti, ma anche a presentarle come ragazze pronte per il matrimonio,

⁵⁸ ARISTOSSENSO, fr. 112 Wehrli in ATENEO, I, 22b. Si vedano Marcello GIGANTE, *La cultura a Locri*, in Domenico Musti *et alii* (ed.), *Locri Epizefirii*, Napoli, 1977, p. 634; Marcello GIGANTE, *La civiltà letteraria*, in Salvatore Settis (ed.), *Storia della Calabria antica I*, Roma, 1987, p. 600; BELLIA, *cit.*, (en nota 6), pp. 21-22.

⁵⁹ ATENEO, *I Deipnosofisti*, XIV, 629e.

⁶⁰ Louis SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris, 1930, pp. 154-156; Arthur W. PICKARD-CAMBRIDGE 1962, *Dithyramb tragedy and comedy*, Oxford, 1962, p. 257. La denominazione della danza ionica è da porre in relazione con il suo carattere licenzioso, cfr. Luciano CANFORA (ed.), *Ateneo, I Deipnosofisti. I Dotti a banchetto*, Roma, 2001, p. 1626, nota 2. Per la danza ionica, cfr. Lillian B. LAWLER, «Ὀρχησις Ἴωνική», *Transactions and Proceedings of American Philological Association*, tome 74, 1943, pp. 60-71; in particolare per la danza ionica in Sicilia, pp. 67-68.

⁶¹ POLLUCE, *Onomasticon*, IV, 103.

⁶² Victoria SABETAI, *Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology*, in John H. Oakley, William D.E. Coulson, Olga Palagia (edd.), *Athenian Potters and Painter*, Oxford, 1997, p. 328; Gloria S. MERKER, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman period*, Princeton, New Jersey, 2000, p. 117; PORTALE, *cit.*, (en nota 5), p. 26, nota 1.

⁶³ Le figure velate danzanti sarebbero la più evidente manifestazione della *charis* femminile. Cfr. ROSCINO, *cit.*, (en nota 4), p. 297.

⁶⁴ Hermann KOLLER, *Ninfe, Muse, Sirene*, in Donatella Restani (ed.) *Musica e mito nell'antica Grecia*, Bologna, 1996, pp. 97-101.

⁶⁵ Valeria ANDÒ, «Nympe: la sposa e le Ninfe», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, tome 52 n.s., 1996, pp. 47-79.

⁶⁶ CALAME, *cit.*, (en nota 13), pp. 20-33.

esponendole attraverso la musica e la danza all'ammirazione dei giovani,⁶⁷ oltre che a prepararle alle nozze e, successivamente, alla maternità.⁶⁸



Fig. 1.

Disegno in base alla documentazione dello scavo archeologico di Grotta Caruso con gli altari per le statue e la scala di accesso



Fig. 2.

Triade di suonatrici con l'*aulos*, i *kymbala* e il *tympanon* danzanti

⁶⁷ BURKERT, *cit.*, (en nota 20), p. 300.

⁶⁸ PORTALE, *cit.*, (en nota 22), pp. 169-191.

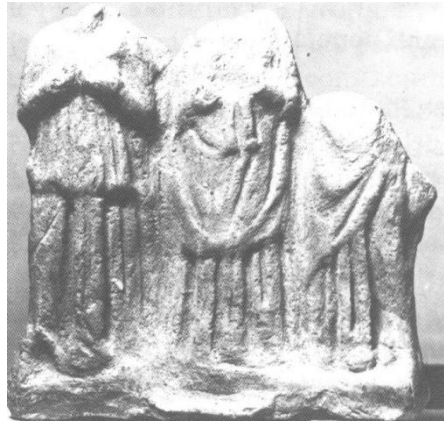


Fig. 3.

Triade di suonatrici di *kymbala*, *aulos* e *tympanon* danzanti



Fig. 4.

Triade formata da una suonatrice di *aulos*, da una danzatrice e da una suonatrice di *tympanon*



Fig. 5.

Suonatrice di *aulos*, danzatrice e suonatrice di *tympanon* in triade



Fig. 6.

Danzatrice, suonatrice di *aulos* e di *tympanon* in triade



Fig. 7.

Danzatrici, suonatrice di *aulos* e di *lyra* in gruppo



Fig. 8.

Danzatrice, suonatrice di *lyra* e di *aulos* in gruppo



Fig. 9.

Frammento di triade di cui si conserva la suonatrice di *aulos* al centro



Fig. 10.

Danzatrice e suonatrice di *tympanon*



Fig. 11.

Triade di figure femminili con l'*aulos* e il *tympanon* danzanti