

L'ANACREONTE BORGHESE: UNA NUOVA PROPOSTA DI LETTURA

SERENA BRUSINI

Come è ben noto, per la statua dell'Anacreonte Borghese (figg. 1-3) la critica archeologica ha ormai raggiunto alcuni punti fermi di notevole interesse riguardo problemi centrali quali la datazione dell'originale, la sua localizzazione e l'identificazione del personaggio rappresentato. Nel caso di questa opera ci troviamo infatti nella felice circostanza di avere un tipo statuariale noto da varie repliche marmoree¹, tra cui l'esemplare di Copenhagen² fornisce l'immagine dell'intera figura; possiamo inoltre identificare questa statua con Anacreonte tramite un esemplare con iscrizione³ e collegarla con la notizia di Pausania che ricorda un ritratto di Anacreonte sull'Acropoli di Atene, di fronte al Partenone⁴; l'analisi stilistica ha poi completato il quadro collocando l'originale, bronzeo, tra le creazioni dell'arte attica del 460-440 a.C.⁵.

Tale considerevole insieme di dati in nostro possesso ha esercitato da sempre un forte richiamo per gli studiosi che si sono dedicati ai più diversi aspetti dell'analisi, ancora aperta, della scultura, formando al riguardo una ricca ed articolata bibliografia⁶. Tra tanti studi, un filone di indagine in un certo senso innovativo è stato aperto dal Voutiras⁷: questi, basandosi sulla nostra conoscenza della localizzazione spaziale e temporale dell'originale e dell'identificazione con un personaggio a noi noto, si è concentrato su aspetti della scultura in effetti ancora non indagati con la dovuta attenzione: grazie a ciò che sappiamo sulle modalità della produzione artistica e sulla situazione storica dell'Atene periclea, Voutiras ha cercato di approfondire il rapporto tra la scultura e il contesto che la produsse, per tentare di mettere a fuoco le motivazioni che sono state alla base della creazione di questa opera e cercare così di avvicinarsi al significato che può aver rivestito in quel preciso contesto l'erezione di un monumento così impegnativo, posto in un luogo tanto importante, dedicato per lo più ad un poeta straniero morto già da almeno un quarantennio.

La teoria di Voutiras è estremamente stimolante, e merita di essere presentata e discussa; prima di affrontare lo studio del rapporto tra la scultura ed il suo contesto originario è però necessario ricostruire

l'iconografia completa dell'opera, dal momento che l'Anacreonte Borghese si presenta privo dell'attributo che principalmente lo doveva connotare, lo strumento musicale. La replica di Copenhagen infatti ci è giunta in stato fortemente frammentario⁸: oltre all'attributo musicale, del quale non si conserva la minima traccia, sono mancati la calotta superiore del cranio, l'avambraccio sinistro dal gomito compreso e probabilmente la metà inferiore del destro, le mani, il ginocchio destro, il piede sinistro ad esclusione del calcagno; il plinto è quasi completamente moderno, tranne una piccola zona limitrofa al piede destro. Gli occhi erano inseriti in altro materiale, e già persi al momento del ritrovamento, mentre il naso è intatto⁹.

La lacune alle gambe sono comunque facilmente integrabili e quella della testa si può ricostruire tramite le altre repliche esistenti, anche se non sono chiare le motivazioni di un tale sistema di incastro con la parte superiore del cranio¹⁰. La mancanza dello strumento musicale invece rappresenta un notevole ostacolo alla completa comprensione del monumento, soprattutto in considerazione del fatto che vi è rappresentato un poeta lirico arcaico, per cui lo strumento non è un attributo generico ma parte integrante dell'immagine del poeta, espressione stessa dell'essenza dell'arte di Anacreonte¹¹. Uno strumento, d'altronde, doveva senza dubbio essere presente, dal momento che la posizione del corpo e della testa, così come la bocca socchiusa, indicano chiaramente un atteggiamento coinvolto nel canto e nell'ascolto se non nell'esecuzione musicale, e le braccia si adattano bene ad immaginare uno strumento a corde¹².

Quasi tutti gli studiosi che si sono occupati dell'Anacreonte hanno accennato frettolosamente al fatto che il poeta doveva tenere nella mano sinistra una lira, sulla quale suonava con il plettro impugnato nella destra. Solo due testi¹³, che non a caso trattano di musicologia antica e non sono strettamente storico-artistici, specificano che lo strumento suonato da Anacreonte dovette essere con maggiore verosimiglianza un *barbitos* piuttosto che una lira. Questo strumento appartiene allo stesso genere

della lira, con la cassa di risonanza formata da un guscio di tartaruga o da una sua imitazione in legno, ma se ne differenzia per avere i due bracci notevolmente più sviluppati in lunghezza, e conseguentemente i suoni emessi sono più bassi, essendo maggiore l'estensione delle corde¹⁴.

Una serie numerosa di elementi, in effetti, sembra confermare questa ipotesi. Prima di tutto, il *barbitos* viene considerato dalle fonti come lo strumento di Anacreonte per eccellenza¹⁵: un epigramma attribuito a Simonide¹⁶ conclude la proclamazione dell'immortalità della poesia di Anacreonte con l'immagine del poeta che continua a suonare anche nell'Ade il suo *barbitos*; in cinque componimenti delle Anacreontiche¹⁷ lo strumento attribuito al poeta è sempre il *barbitos*; inoltre, una delle due tradizioni antiche sull'origine del *barbitos* ne attribuisce l'invenzione stessa ad Anacreonte¹⁸, che è chiamato da Crizia in un epigramma specificatamente come "φιλοβάρβιτον"¹⁹. La tradizione sembrerebbe quindi concorde nell'indicare un particolare rapporto di Anacreonte con questo strumento, anche se nei componimenti superstiti il *barbitos* è nominato in un solo frammento²⁰ particolarmente mutilo, nel quale manca del tutto il contesto: ciò può essere dovuto però solo al caso, considerando quale piccola frazione della produzione di Anacreonte ci sia arrivata. D'altronde Euforione²¹ riferisce che Saffo ed Anacreonte menzionano tale strumento.

Il *barbitos* inoltre, insieme ad altri strumenti a corde, è legato in modo particolare alla poesia lirica di ambiente lesbio, come emerge distintamente dalle fonti letterarie e dalle immagini vascolari raffiguranti i poeti lesbi (fig. 4)²², tanto che ancora Orazio²³, in un'età in cui tale strumento è già largamente caduto in completo disuso, lo associa ai poeti arcaici di Lesbo. Il legame artistico di Anacreonte con la poesia di Alceo e soprattutto di Saffo²⁴ può aiutare a comprendere la sua preferenza per questo tipo di strumento.

Una ulteriore conferma proviene dalla storia stessa del *barbitos* su suolo greco: la sua origine microasiatica, frigia o lidia, indicata da vari elementi²⁵, sembra sicura; provenendo da oriente penetrò ad Atene nell'ultimo quarto del VI sec. a.C.²⁶, dove riscosse pieno successo specialmente come strumento di accompagnamento della poesia lirica cantata durante i simposi e i *komoi*, ruolo a cui era particolarmente adatto per il registro più basso e più vicino alla voce maschile rispetto alla lira. Lo troviamo spesso nelle immagini di tali scene di sim-

posi o *komoi* nella ceramica attica, e comunque è quasi sempre in connessione con il mondo di Dioniso, anche se non impiegato in ambito strettamente culturale²⁷. Dopo la metà del V sec. a.C. però le attestazioni del *barbitos* si diradano fino a scomparire quasi del tutto con il mutare della pratica musicale. Si è così pensato²⁸ che probabilmente poteva essere stato lo stesso Anacreonte a portare con sé dalla Ionia questo strumento, vista la contemporaneità dell'arrivo ad Atene del poeta e delle prime attestazioni attiche del *barbitos*. Anche la tradizione che lo vuole inventore di questo particolare strumento potrebbe essere stata originata dal fatto che il *barbitos* giunse ad Atene con lui, o almeno trasse dalla preferenza che Anacreonte gli accordò la sua popolarità e il suo largo impiego in un ambito che coincide con quello in cui si svolge l'attività del poeta.

La tradizione figurativa vascolare conferma poi una volta di più lo stretto rapporto di Anacreonte con il *barbitos*. Il poeta di Teos è rappresentato tre volte nella ceramica attica a figure rosse, identificato dal suo nome: su una *kylix* di Oltos conservata a Londra e datata al 520-510 a.C. (fig. 5)²⁹, su un cratere frammentario a Copenhagen attribuito al pittore di Kleophrades, datato al 510-500 a.C. (fig. 6)³⁰, e su una *lekythos* del Pittore di Gales, del 500-490 a.C., conservata a Siracusa (fig. 7)³¹. Le tre scene, pur diverse tra loro, mostrano il poeta in atteggiamento da comasta, accompagnato da altri personaggi danzanti; sul cratere e sulla *kylix* è vestito con abiti ed ornamenti marcatamente orientali, e in tutte le tre attestazioni sta suonando uno strumento a corda che è senza dubbio proprio un *barbitos*. La testimonianza della connessione del poeta di Teos con il *barbitos* offerta dalle immagini ceramiche di Anacreonte, unita alle notizie delle fonti, assume un valore particolare soprattutto considerando che queste scene sono state dipinte negli stessi anni in cui Anacreonte viveva ad Atene³².

A questo punto tutto concorderebbe nel far ritenere davvero verosimile che anche nella statua dell'Acropoli Anacreonte fosse stato caratterizzato dal *barbitos*, escludendo la lira o la cetra³³. Riguardo ad altri tipi di strumenti a corde, come le arpe³⁴, bisogna tenere presente che queste, per quanto poco diffuse in Grecia, erano però comunemente impiegate nella lirica arcaica: non si deve quindi trascurare la possibilità che la statua dell'Acropoli sia da integrare con un'arpa, tanto più che Anacreonte stesso cita due volte³⁵ un tipo di esse, la *màgadis*. Il *barbitos* sembra avere comunque un valore ben più

caratterizzante per il poeta di Teos, e gli argomenti a suo favore sono notevolmente più consistenti; anche l'effettiva ricostruzione di un'arpa tra le braccia della statua comporta alcune difficoltà³⁶.

Ritornando all'osservazione diretta della statua di Copenhagen, e confrontandola con scene di argomento musicale raffigurate nella ceramica attica, nostra massima fonte per l'iconografia musicale di età classica³⁷, è possibile ottenere altre indicazioni per l'individuazione dello strumento e per la ricostruzione dell'aspetto completo del ritratto del poeta.

Per fare questo è necessario però prescindere totalmente dai restauri applicati alle braccia al momento del rinvenimento della scultura nel 1835 (fig. 8)³⁸: l'avambraccio sinistro era stato integrato in modo che risultasse non perpendicolare al braccio, ma con il polso e la mano leggermente più alti del gomito, mentre la linea di frattura e le pieghe della *chlamys* che ricoprono il gomito mostrano che l'avambraccio era portato in avanti perpendicolarmente al corpo, o forse meglio leggermente verso il basso. Questa posizione del braccio sinistro non deve stupire, poiché nella ceramica contemporanea vediamo spesso strumenti a corde del tipo della lira, e particolarmente il *barbitos*, impugnati in tal modo, con la cassa tenuta all'altezza dei fianchi ed i bracci puntati in avanti e tenuti orizzontali (fig. 9), o addirittura inclinati verso il basso: tale deve essere stata la posizione del *barbitos* di Anacreonte³⁹. Potrebbero fornire un aiuto alla ricostruzione dell'esatta posizione del *barbitos* eventuali tracce del contatto tra lo strumento e l'anca sinistra della figura⁴⁰, ma nonostante il cattivo stato di conservazione della superficie in quella zona non sembra di poter rilevare alcuna traccia significativa⁴¹.

Assai più complesso e problematico si presenta invece il tentativo di ricostruire il gesto del braccio destro ed il suo significato. Gli studiosi hanno supposto che il poeta stesse stringendo nella mano destra il plectro per accostarlo allo strumento, o stesse già percuotendone le corde⁴², come rientra nella comune pratica musicale greca e come era prassi esclusiva anche per il *barbitos*⁴³.

Eppure la posizione del braccio destro non coincide con il modo di suonare il *barbitos* abbondantemente illustrato dalla ceramica attica di V sec. a.C., dove emerge con chiarezza che, così come per la lira, le corde venivano pizzicate con il plectro vicino alla cassa di risonanza, e non lungo tutta la loro lunghezza⁴⁴; non mi sono note eccezioni a questa regola, e considerando la relativa esiguità della

cassa di risonanza ciò sembra essere logico e motivato. Se si tiene conto però della posizione del braccio sinistro della statua, lo strumento va ricostruito con la cassa tenuta all'altezza dei fianchi di Anacreonte, mentre dalla posizione del braccio destro bisogna integrare la mano destra a livello della spalla, assolutamente non più in basso. Non è poi solo l'altezza a cui è portata la mano a costituire una difficoltà, ma anche il fatto che il braccio destro è proteso in avanti in un ampio movimento che non si richiude sul *barbitos*, e non si orienta affatto verso lo strumento tenuto in contrasto contro il fianco sinistro⁴⁵. Tra l'altro, sappiamo che il plectro era legato alla cassa dello strumento con una lunga cordicella (fig. 8): se Anacreonte tenesse un plectro nella mano destra, osservando la statua dal punto di vista frontale, quello privilegiato, la cordicella passerebbe davanti alla figura tagliandola in due, con un effetto esteticamente deprecabile.

L'impressione che deriva da tutto ciò è che il movimento del braccio destro non avesse niente a che fare con il *barbitos*: è evidente che Anacreonte non sta né pizzicando le corde con il plectro, né lo sta accostando ad esse per suonare in modo corretto ed usuale. Le immagini vascolari mostrano infatti quali sono le posizioni canoniche per il braccio destro nel momento precedente o seguente il passaggio del plectro sulle corde⁴⁶, e la loro ripetitività sembra indicare che si tratta proprio di posizioni precise dovute alla tecnica musicale e al metodo di utilizzo di questo strumento. Pur tenendo conto del pericolo insito nell'utilizzare immagini vascolari bidimensionali per confrontarle con la statuaria a grandezza naturale, qui si tratta di gesti riguardanti la tecnica di esecuzione di un particolare strumento musicale, per cui non può essere prevista libertà di movimento, ma una serie obbligata di posizioni che si devono ripetere sempre uguali a sé stesse, e che la statuaria non può mutare radicalmente rispetto agli schemi mostrati dalla ceramica. In ogni modo bisogna spiegarsi come sia possibile, una volta ammesso che Anacreonte stia suonando, che lo faccia senza percuotere le corde del suo strumento con il plectro.

Considerando più a fondo la tecnica greca di suonare gli strumenti a corde in età classica⁴⁷, si vede allora che in realtà il gioco sulle corde è effettuato in larga parte dalla mano sinistra, che è libera dal compito di reggere lo strumento, in quanto questo è premuto contro il fianco da una fascia che, partendo dal braccio esterno dello strumento, passa sul polso, lasciando le dita liberissime di muoversi⁴⁸.

Sono le dita della mano sinistra che arpeggiano sulle corde, producendo quelle melodie che, come nel nostro caso, in genere accompagnano il canto.

La mano destra percuote le corde con il plettro producendo quindi un tipo di suono diverso dalla melodia prodotta dalla sinistra, per cui l'azione del plettro difficilmente sarà continuativa per tutta la durata del brano musicale, come accade nella nostra musica moderna: la preoccupazione di non oscurare con la musica il canto della voce umana e la comprensione delle parole è stata sempre tenuta vivamente presente in età arcaica e classica, provocando una dura reazione quando la priorità della parola sulla musica fu sovvertita dalla fine del V sec. a.C. in poi. È stato quindi proposto che il plettro venisse fatto agire sulle corde non continuativamente ma solo in determinati passaggi del brano musicale in esecuzione, come nel preludio, negli interludi e nell'epilogo, nei momenti cioè in cui il forte suono da esso prodotto non contrastava con il canto della voce umana⁴⁹.

Le immagini ceramiche mostrano in effetti che solo una minoranza dei suonatori di strumenti a corde stanno agendo con il plettro sulle corde: la mano destra, quando non sta propriamente suonando con il plettro, può tenerlo stretto in pugno nell'attesa di quando se ne servirà ancora, oppure può essere impiegata in qualche altra azione, reggendo per esempio qualche attributo, principalmente una *phiale*, uno *skyphos*, una *kylix* o un *kantharos* nelle scene di libagione, di simposio o di *komos*⁵⁰.

Purtroppo non è possibile ipotizzare con certezza in quale azione fosse impegnata la mano destra, si può solo avanzare il fondato dubbio che in realtà Anacreonte non stesse suonando il *barbitos* anche con questa mano. Può darsi che reggesse con essa un secondo attributo, forse una coppa: la ceramica mostra spesso suonatori di *barbitos* rappresentati come comasti con una *kylix* o uno *skyphos* nella mano destra mentre suonano con la sinistra sulle corde (figg. 9-10)⁵¹. Anche Anacreonte è rappresentato sull'Acropoli come un comasta, con la *chlamys* che gli scende dalle spalle, per cui non sarebbe impossibile che lo scultore lo abbia dotato di un secondo attributo così legato al mondo del *komos*. Sul cratere a colonnette del Musée Rodin attribuito al Pig Painter (fig. 11)⁵² è raffigurato un comasta con la *chlamys* e la benda tra i capelli, come Anacreonte, che suona il *barbitos* e protende in avanti il braccio destro esattamente nello stesso schema della statua dell'Acropoli, tenendo una *kylix* impugnata per il

piede. È questo l'unico caso in cui il braccio è portato alla stessa altezza, con la stessa angolazione del gomito della statua del poeta di Teos.

In mancanza, però, di riscontri iconografici indiscutibili è meglio lasciare aperto il problema, limitandosi per il momento ad averlo evidenziato. Inoltre, una grave difficoltà a questa interpretazione è costituita dal frammento terminale del braccio destro della scultura di Copenhagen, corrispondente a metà avambraccio e ad una piccola parte del polso, che mostrerebbe un orientamento della mano verso l'interno. Questo renderebbe impossibile pensare ad una coppa, ipotizzabile solo se protesa in avanti. I responsabili della Ny Carlsberg Glyptotek che negli anni Cinquanta hanno eliminato integrazioni ottocentesche hanno reputato evidentemente questo frammento originale⁵³, anche se forse meriterebbe di compiere un riesame delle fratture per determinarne con sicurezza la pertinenza alla scultura, viste tra l'altro alcune difficoltà legate a questo frammento⁵⁴.

Vale la pena unicamente di ricordare che la presenza di una coppa renderebbe finalmente chiaro il significato delle parole di Pausania⁵⁵, che attesta un atteggiamento da ubriaco per il poeta. Su queste parole la critica si è divisa, perché la scultura non sembra mostrare un tale atteggiamento se non nella complessa ponderazione che crea un effetto dinamico ed elastico al ritmo d'insieme. Si è spesso pensato che qui Pausania abbia mal interpretato l'*enthousiasmos* poetico di Anacreonte, condizionato dal fatto che al tempo in cui egli scrive l'immagine del poeta di Teos è quella maturata in epoca ellenistica di poeta dei piaceri smodati del vino e dell'amore⁵⁶, ma non è mancato chi ritiene che veramente Anacreonte mostri una manifesta ubriachezza, nonostante i toni pacati secondo la dignità ed il ritratto dell'arte periclea, che confina l'ubriachezza ad una leggera instabilità delle gambe⁵⁷. Se invece si immagina che Pausania abbia visto sull'Acropoli ateniese Anacreonte rappresentato mentre suona il suo *barbitos* con la mano sinistra e protende in avanti un attributo riferito al *komos* con la mano destra, le sue sintetiche parole nel descriverlo sarebbero, senza alcuna forzatura interpretativa, le più appropriate⁵⁸.

In ogni modo è certo che lo strumento musicale, il *barbitos*, resta l'attributo principale e più significativo della scultura, sul quale deve concentrarsi l'analisi interpretativa. L'eventuale presenza di un secondo attributo non rappresenterebbe che un ulteriore accento posto all'inquadramento del poeta nel

mondo del simposio e del *komos* ateniese, concretizzando così con la consueta sintesi lo strettissimo legame ideologico tra vino, musica e canto poetico⁵⁹.

La scultura Borghese è stata invece sicuramente dotata di un'altra caratteristica: l'infibulazione del membro virile⁶⁰. Le fonti, soprattutto romane, trattano abbondantemente di questa pratica, che si ritrova in altri monumenti antichi⁶¹; nonostante la mancanza di uno studio esauriente, che chiarisca le molte incertezze e una certa confusione sulla questione, secondo quanto conosciamo di essa non stupisce affatto trovarla applicata al poeta di Teos, in quanto vi si sottoponevano oltre agli atleti anche i musicisti probabilmente con lo stesso scopo, di non disperdere le proprie energie per concentrarle così nell'attività in cui si preparavano a competere; sembra che, nel caso dei musicisti, si pensasse di salvaguardare in questo modo le qualità vocali.

Anacreonte però non è propriamente un citare-do che si appresta a partecipare a competizioni musicali, di conseguenza la presenza dell'infibulazione, anche se non meraviglia, non sarebbe stata strettamente necessaria in un suo ritratto: se l'immagine del poeta è stata dotata di questo particolare, si voleva sicuramente indicare qualcosa di preciso. Una proposta di interpretazione è avanzata da F. Poulsen⁶², che suggerisce di leggere l'infibulazione di Anacreonte come segno della sua posizione di poeta di corte, professionale, non sempre rispettato, che canta gli amori altrui, come quelli di Policrate: questo sarebbe così l'unico tratto storicamente ed umanamente reale della statua. Questa interpretazione non sembra però essere troppo convincente, in quanto è molto più probabile che alla corte di Policrate, come nell'Atene di Ipparco, la posizione di Anacreonte non sia stata assolutamente quella del poeta professionista e subordinato al signore, ma piuttosto fosse considerato una persona di pari dignità sociale, un compagno, un amico⁶³. È evidente inoltre il carattere celebrativo di questa statua, che senza dubbio si propone lo scopo di esaltare il poeta, per cui un particolare che ricordi il grado subordinato di Anacreonte rispetto ai committenti e la sua scarsa considerazione sociale non sarebbe stato troppo appropriato. Recentemente P. Zanker^{63bis} ha offerto una nuova convincente chiave di lettura per questa particolare pratica: osservando che il senso estetico greco mostra di non apprezzare mai l'esposizione sfacciata della nudità maschile, a cui preferisce la resa di peni di piccole dimensioni, raccolti, ritiene che anche l'infibulazione sia da leggersi come segno

di decenza, di senso della misura, come la correzione ad una disarmonia del corpo maschile. Tale interpretazione sarebbe particolarmente adatta alla comprensione dell'infibulazione di Anacreonte.

I vari elementi della scultura, la presenza del *barbitos*, l'infibulazione, la benda tra i capelli e la *chlamys* sulle spalle, andrebbero però considerati nel loro insieme per cercare di comprenderne il significato. Nella ceramica il poeta è individualizzato dal suo completo coinvolgimento nell'atmosfera del *komos*, dominato dall'effetto del vino, e dalla forte caratterizzazione della matrice ionica, orientale di questo particolarissimo comasta. Se si dà credito poi alla tesi che sia Anacreonte il barbuto suonatore di *barbitos* che compare frequentemente nel gruppo di scene vascolari raffiguranti comasti orientalizzanti vestiti con lunghi chitoni, turbanti, orecchini e parasoli, gruppo di cui fa parte il cratere di Copenhagen con il frammento indicante il nome del poeta⁶⁴, la distanza iconografica tra questo personaggio e il poeta rappresentato nella scultura è davvero notevole. Per la statua dell'Acropoli si è infatti rifiutata l'immagine creata per la ceramica⁶⁵, scegliendo un'iconografia diversa, dai caratteri più moderati e meno esotici: privo del suo lungo chitone e di qualunque copricapo o corona vegetale, a parte la sobria benda, il poeta porta solo la *chlamys* che gli copre le spalle, come un comune comasta ateniese, è infibulato, suona il suo *barbitos* senza lasciarsi andare a danze scomposte⁶⁶.

La semi-nudità di Anacreonte è stata addirittura interpretata da alcuni studiosi come "nudità eroica"⁶⁷, procedendo quindi in direzione opposta rispetto all'interpretazione del Poulsen, e vedendovi una volontà di elevazione morale del poeta del vino e dell'amore da parte dell'artista. A ben vedere, sembra difficile però poter dare all'abbigliamento di Anacreonte tale valore eroizzante, in quanto rientra perfettamente nel tipo del comasta, per cui agli occhi del cittadino ateniese che osservava la statua la nudità del poeta difficilmente sarà apparsa come quella di un eroe⁶⁸; inoltre il concetto stesso di nudità è in questo caso estremamente discutibile: Anacreonte appare erroneamente nudo solo secondo la nostra mentalità, perché non sono coperti gli attributi sessuali, ma in realtà è vestito di *chlamys*.

Bisognerebbe quindi cercare di ricostruire, per quanto possibile, di quale significato veniva investito questo monumento agli occhi del pubblico a cui era destinato, quali analogie mentali e quali connessioni ideologiche erano legate a questa particolare immagine così formulata. Per prima cosa,

considerando che l'erezione della statua risale agli anni del regime democratico, la sua dedica, per giunta in uno dei luoghi centrali dell'Atene democratica, implica che ad Anacreonte, chiamato ad Atene da Ipparco per diventare un membro di prestigio della sua cerchia, non aveva nuociuto la compromissione con i Pisistratidi e l'ambiente che gravitava intorno a loro⁶⁹. In effetti, oltre al suo legame con Ipparco, Anacreonte sembra essere stato legato anche ad alcuni nobili ateniesi come Santippo e Crizia⁷⁰, per cui la sua chiara compromissione con il regime tirannico non va forse interpretata come adesione totale, servile, incondizionata, ma si può inserire nel quadro generale del rapporto intercorso ad Atene tra gli aristocratici e i tiranni, che non era di opposizione netta e coerente ma variava secondo il momento e le condizioni⁷¹, tanto da rendere possibile ad un poeta molto in vista, e non certo disimpegnato politicamente⁷², mantenere una posizione indipendente o almeno abbastanza fluida, che, come anche la ceramica con la sua immagine testimonia, gli permise di conservare nell'Atene democratica l'alto ruolo che aveva rivestito nell'Atene di Ippia e Ipparco⁷³.

Queste considerazioni sulla posizione politica del poeta aiutano ad affrontare la discussione sulla teoria di Voutiras a proposito del valore politico dell'erezione di questa statua sull'Acropoli, in considerazione delle ideologie di Anacreonte e delle correnti politiche della metà del V sec. a.C. Voutiras ritiene che, essendo la persona e l'opera di questo poeta legate ad un tipo di vita e di ideali eminentemente aristocratici, la figura di Anacreonte potrebbe essere stata scelta dal gruppo aristocratico che si radunava verso gli anni '40 del V sec. a.C. intorno a Tucidide di Melesia⁷⁴, in decisa opposizione a Pericle, per incarnare proprio tale orientamento politico. Dal momento che la datazione della statua concorda con il periodo in cui compare questo gruppo d'opposizione, il ritratto di Anacreonte rappresenterebbe una parte considerevole della reazione aristocratica al programma artistico pericleo che si stava per attuare sull'Acropoli ateniese, palcoscenico dello scontro politico di quegli anni⁷⁵.

Tale ipotesi è estremamente stimolante⁷⁶, in quanto propone una visione opposta a quella generalmente diffusa, secondo cui le statue di Anacreonte e Santippo, poste l'una accanto all'altra secondo Pausania, sarebbero da interpretare come una dedica di Pericle che voleva così esaltare i meriti ed il lustro della propria famiglia attraverso la prestigiosa amicizia del padre con il grande poeta;

eppure sembra difficile immaginare che proprio negli anni '40 sia stato possibile a Tucidide e ai suoi innalzare una statua anti-periclea in un luogo così in vista, senza tra l'altro che Pericle abbia poi provveduto a smantellare un'opera a lui ostile, posta per lo più in così stretta connessione topografica con i suoi interventi; la scelta stessa del luogo costituisce infatti una grossa difficoltà⁷⁷.

L'ostacolo maggiore sembra essere, comunque, l'interpretazione della posizione politica di Anacreonte: dai dati in nostro possesso, come abbiamo visto, sembra infatti difficile inquadrarlo tra i partigiani di un preciso orientamento politico⁷⁸, dal momento che la sua posizione non è priva di ambiguità mostrando connotazioni sia vicine alla tirannide per l'amicizia con Ipparco, sia all'aristocrazia per il legame con aristocratici di rilievo come Crizia e Santippo, ed in fondo la sua figura è collegabile anche allo stesso Pericle, tramite lo stretto rapporto con suo padre, e quest'ultimo dato, vista tra l'altro la connessione tra le due statue, non si può assolutamente ignorare⁷⁹.

Certo, si può anche pensare che alla metà del V sec. a.C. la parzialità politica di Anacreonte fosse in realtà chiara e priva di queste ambiguità, che possono derivare unicamente dalla nostra notevole povertà di dati diretti al riguardo; comunque rimane il fatto che sono difficilmente riscontrabili tra le caratteristiche della statua elementi che si riferiscono indubbiamente ad una matrice aristocratica della dedica. Sebbene il simposio rimanesse sempre una caratteristica della vita aristocratica, nell'età periclea ci furono sforzi per "democratizzare" questa pratica⁸⁰. Oltre a ciò, Voutiras ritiene che la musica stessa indichi un intrattenimento tipicamente aristocratico, ma in realtà nell'Atene del V sec. a.C. la musica era prerogativa dell'educazione di tutti i cittadini ateniesi, e ne permeava quasi tutti gli aspetti della vita sia privata che pubblica⁸¹.

Più che nella politica vera e propria, probabilmente il principale messaggio di cui si è fatta carico la statua dell'Acropoli è da cercarsi in un altro campo ideologico. Sembra da escludersi ogni riferimento al mondo ionico, nonostante l'origine del poeta da Teos, e neppure la sua condotta di vita e le sue tendenze poetiche possono aver avuto un ruolo rilevante tra i motivi dell'erezione di questo monumento: infatti in tal caso si sarebbe scelta un'iconografia più dichiaratamente ionica ed orientale, che era tra l'altro già disponibile nella ceramica⁸²; anche la valenza orientale del *barbitos* è ben poca cosa in confronto agli altri numerosi elementi esotici respin-

ti, ed è inoltre uno strumento comune per i comasti ateniesi.

Sembra proprio che Anacreonte sia visto, nella statua dell'Acropoli, come un personaggio perfettamente inserito nella realtà ateniese, per cui sembrerebbe necessario concentrarsi su Atene per ogni ulteriore analisi. P. Zanker^{82bis}, che parte da presupposti molto simili a questi, propone di interpretare la scultura come modello, come esempio delle virtù civiche promosse dall'ideologia periclea: Anacreonte appare caratterizzato come un vero cittadino ateniese, che anche nell'allegria del *komos* sa unire alla bellezza esteriore e alla gioiosa condotta di vita una riservatezza, una tensione etica non comune, frutto di alte qualità morali e rispondente perfettamente alla norma della *kalokagathia*. Una tale proposta di lettura è assolutamente in linea con quanto detto finora, ma è forse possibile andare oltre: più che pensare a generiche virtù etiche che prendono come spunto il mondo del simposio, non bisognerebbe forse trascurare quanto la musica sia strettamente connessa alla tematica principale della scultura dell'Acropoli. Anacreonte è rappresentato in veste di poeta, cantante, musico, simposiasta: tutti questi aspetti sono complementari tra loro, considerando che la poesia lirica era proprio stretta unione di testo poetico e testo musicale che l'autore cantava e suonava insieme nello spazio del simposio⁸³. Tale è la connotazione principale dell'immagine statuaria di Anacreonte; qualunque interpretazione si voglia dargli, non si può forse prescindere dal collocarla nello spazio simposiale e dall'evidenziare la centralità della poesia e della musica, due manifestazioni di un solo concetto, in questo ritratto⁸⁴.

La metà del V sec. a.C. rappresenta un momento in cui certe problematiche musicali concernenti soprattutto il valore etico e formativo della musica sull'animo umano si trovano al centro di appassionate discussioni, in una cultura che faceva della musica una delle espressioni artistiche più importanti, sia a livello privato che pubblico; il concetto stesso di *mousiké* in Grecia riassume in sé un insieme di significati ben più ampio di quello che si dà alla nostra musica, comprendente tutta la sfera delle arti e delle conoscenze che rientrano nel dominio delle Muse⁸⁵.

Alla base di questo ampio significato stava la convinzione che la musica con le sue melodie esercitasse una enorme influenza sull'animo umano, e fosse così capace di svolgere un ruolo centrale a livello educativo e paideutico⁸⁶. Da questo concetto

fondamentale consegue l'altissimo valore etico attribuito alla musica, che non era vissuta come puro piacere estetico, edonistico, ma come forza attiva che può domare l'animo umano ed esercitarvi una forte influenza, positiva o negativa a seconda del tipo di musica prodotta⁸⁷. Tale concetto aiuta a comprendere il senso della grande portata delle innovazioni in campo musicale introdotte nel corso del V sec. a.C.: non si trattava di innovazioni sentite come un semplice cambiamento di moda, ma come qualcosa che poteva minare l'essenza stessa dello spirito su cui si basava l'ordine dello stato.

Non sappiamo nulla sulla posizione di Anacreonte riguardo alla discussione sul valore etico della musica; negli stessi anni della sua permanenza ad Atene vi si trovava anche il ditirambografo Laso di Ermione⁸⁸, che già cominciò ad introdurre importanti innovazioni, per cui Anacreonte presumibilmente doveva essere coinvolto in qualche modo in tali discussioni. Quello che sappiamo è che Anacreonte molto probabilmente era raffigurato sull'Acropoli con il *barbitos*, strumento a cui era particolarmente legato. Possiamo così partire da questo strumento: Pindaro in un frammento⁸⁹ indica il *barbitos* come particolarmente idoneo a placare l'animo e la voce nelle riunioni simposiali. Anacreonte stesso nei frammenti giunti fino a noi ribadisce più volte i principi di una determinata precettistica del simposio, ispirata agli ideali di misura, di equilibrio, di mitezza d'animo, di gioia dionisiaca temperata dalla *chàris*⁹⁰. Crizia, nipote dell'omonimo amico di Anacreonte, traccia in un epigramma⁹¹ un ritratto del poeta su questa stessa linea, con brevi sintetici tratti:

τὸν δὲ γυναικείων μελέων πλέξαντ' ἀποτ' ὄδῳ
ἡδὺν Ἀνακρείοντα Τέως εἰς Ἑλλάδ' ἀνῆγεν
συμποσίῳ ἐρέθισμα, γυναικῶν ἡπερόπνευμα,
αὐλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάριτον, ἡδὺν, ἄλυπον⁹².
(...)

Probabilmente dietro questa presa di posizione riassunta nel presentare Anacreonte come un "amante del *barbitos*" e "nemico dell'*aulòs*" potrebbe celarsi qualcosa di più di una semplice scelta estetica: una contrapposizione tra due generi musicali, due modi diversi di concepire la musica nell'ambito del simposio e non solo. Infatti nell'impiego di questi due tipi di strumenti si concretizzava e riassumeva, nella sensibilità del V secolo, una diversa concezione del valore della musica stessa e dei suoi limiti rispetto alla poesia. L'*aulòs* ha sempre occupato ad Atene una posizione ambigua,

in bilico tra il grande favore che incontrava tra gli ateniesi ed una certa diffidenza sollevata dalle sue caratteristiche di strumento a fiato, legato all'ambito dionisiaco, vicino in modo conturbante alla voce umana, quasi in contrasto con essa e tendente ad affrancarsi dalla plurisecolare sottomissione alla parola poetica, avendo con essa un rapporto completamente diverso in confronto agli strumenti a corde dal momento che non è strutturalmente possibile suonarlo e cantare insieme. Le fonti ci riportano alcuni episodi significativi a riguardo⁹³. Gli strumenti a corde del tipo della lira invece realizzano la stretta unione, fondamentale per la concezione greca, di ritmo, armonia e *logos*⁹⁴.

Per tornare all'interpretazione delle parole di Crizia, bisogna tenere presente che nel periodo in cui egli scrive, tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C., è particolarmente vivace la disputa tra "nuova" e "vecchia" musica⁹⁵ per i grandi cambiamenti avvenuti nella pratica musicale di quegli anni, quando la musica stava evolvendosi rapidamente non solo nell'aspetto esteriore, ma nella sua stessa essenza a livello concettuale: si stavano infatti mettendo in discussione i suoi stessi principi teorici. Un aspetto importante di queste discussioni è che non si trattava di problemi eruditi riguardanti una ristretta cerchia di specialisti, al margine della vita culturale della città, ma di punti cardine della cultura ateniese. Da tutto questo sembra davvero difficile che qui Crizia abbia potuto riferirsi solo ad una semplice predilezione da parte di Anacreonte per il suono del *barbitos* invece che per quello dell'*aulòs* puramente in senso estetico, di edonismo personale.

Dall'epigramma di Crizia emergerebbe quindi che Anacreonte sia stato in qualche modo coinvolto ed inserito nell'ambito di tali dispute, e in uno schieramento ben preciso, quello che si riconosceva nella preferenza accordata agli strumenti a corde⁹⁶. Così, anche se non possiamo sapere niente di certo sulla

reale posizione di Anacreonte nelle discussioni di etica musicale, vediamo che alla fine del V secolo gli è attribuito un posto nello schieramento a favore del tipo di musica prodotta dagli strumenti a corda.

Si potrebbe allora pensare che anche nella statua innalzata al poeta sull'Acropoli si volesse proclamare l'eticità della musica, il suo valore formativo e paideutico, la sostenuta preminenza del tipo di musica prodotta con gli strumenti a corda, in contrapposizione a quella degli strumenti a fiato, citando un'autorità del recente passato in materia musicale e propugnatore di una musica che moderasse gli animi. Questa tematica sarebbe infatti molto vicina alle teorie di Damone⁹⁷, attivo alla metà del secolo, al momento dell'erezione della statua, e amico di Pericle. La scelta di Anacreonte potrebbe essere stata favorita anche dalla collocazione della sua attività nello spazio del simposio, che è stato anche interpretato come luogo privilegiato della sperimentazione musicale resa necessaria dalle teorie damoniane⁹⁸.

Sull'Acropoli ateniese, inoltre, esiste già un monumento dalla chiara tematica musicale, per il quale è stata proposta la stessa chiave di lettura, come contrapposizione tra i due tipi di musica: si tratta del gruppo mironiano di Atena e Marsia, in cui la dea della *polis* getta via lo strumento a fiato che le deforma il volto, mentre Marsia sta per raccoglierlo, ed essere portato così a compiere il suo gesto di folle *hybris*, sfidando con l'*aulòs* la cetra di Apollo⁹⁹.

Questa è solo una proposta che privilegia uno tra i tanti possibili messaggi attribuibili a questa opera¹⁰⁰, ma certo la figura di Anacreonte, che nell'elevata atmosfera del simposio porta il dolce suono del suo *barbitos*, può ben impersonare l'alto ideale etico della *mousikè* greca.

Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università degli Studi - Firenze

* Ringrazio il prof. L. Beschi per l'attenzione costante con la quale mi ha guidato in questi anni e per l'interesse, la grande disponibilità e le indicazioni sempre precise e chiarificatrici con le quali mi ha seguito nel mio lavoro.

¹ Oltre alla statua Borghese sono note altre sette repliche della

testa, risalenti tutte al II sec. d.C.: per l'elenco completo cfr. RICHTER 1965, pp. 76-77; VOUTIRAS 1980, pp. 77-82. Il primo tentativo di individuazione ed organizzazione delle copie si deve a KEKULÈ 1892, p. 123; seguirono i giudizi di FURTWÄNGLER 1893, p. 92, nota 1; BERNOULLI 1901, pp. 80-81; ARNDT 1912, p. 44; BLÜMEL 1931, p. 6; F. POULSEN 1931, p. 12; MUSTILLI 1939, p. 125; HAFNER 1956, p. 28; METZLER 1971, p. 265. Attualmente le analisi più complete e dettagliate sono

fornite da LAUTER 1968, p. 144 e VOUTIRAS 1980, pp. 77-85, al quale si rimanda in particolare per la datazione e l'analisi stilistica di ogni singola replica.

² Si ricorda che l'Anacreonte Borghese fu ritrovato nel 1835 durante gli scavi condotti da Francesco Capranesi e Sabatino del Muto nella villa di Monte Calvo, sulla via Salaria, databile alla metà del II sec. d.C. sulla base di ritrovamenti epigrafici, e costruita da C. Bruttius Praesens, console nel 153 e 180 d.C. e suocero dell'imperatore Commodo; a questo periodo risalgono anche le numerose sculture rinvenute nella sontuosa villa. Per la bibliografia principale sullo scavo e sui reperti scultorei, cfr. TORELLI 1962, pp. 55-68 (al quale si deve l'attribuzione della villa ai Bruttii Praesentes); LORENZ 1965, p. 28; LEONI 1970, pp. 107-111 (particolarmente ampio e dettagliato, anche se non sempre attendibile); VERMEULE 1977, p. 65; MOLTESSEN 1987, p. 200 (con preziose notizie collezionistiche su alcune delle principali opere rinvenute, pp. 187-203); NEUDECKER 1988, pp. 69, 180-184 (con ulteriore bibliografia). L'anno seguente il rinvenimento, l'Anacreonte fu acquistato dal principe Borghese: rimase a Villa Borghese fino al 1891, quando W. Helbig, agente a Roma di Carl Jacobsen, riuscì a comprarlo ed a inviarlo alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen.

³ Si tratta di un'erma rinvenuta durante gli scavi negli *horti Caesaris* in Trastevere condotti dal Lanciani (VISCONTI-LANCIANI 1884, pp. 25-38), e giustamente interpretata da WOLTERS 1884, pp. 149-162.

⁴ Pausania I, 25, 1: "Sull'Acropoli di Atene c'è anche la statua di Pericle, figlio di Santippo, e lo stesso Santippo (...). La statua di Pericle non è comunque nello stesso posto, poiché vicino a Santippo c'è la statua di Anacreonte di Teo, il primo che dopo Saffo di Lesbo si sia prevalentemente dedicato alla composizione di poesie erotiche: ed egli è ritratto nella posa di un uomo che canta ubriaco". (Trad. di D. Musti). Per il commento e l'individuazione della collocazione originaria di Anacreonte davanti al lato est del Partenone, cfr. BESCHIMUSTI 1982, p. 355. Tra il consenso generale, dubita dell'identificazione tra la statua di Anacreonte e il tipo Borghese ROSENMEYER 1992, pp. 23-24, 27-28, ma con deboli argomentazioni.

⁵ La prima completa analisi stilistica si deve al FURTWÄNGLER 1893, pp. 92-96; altri testi particolarmente interessanti al riguardo sono LIPPOLD 1912, pp. 35-37; BECATTI 1951, p. 149; HAFNER 1956, pp. 7-10; GAUER 1968, pp. 141-142; METZLER 1971, p. 266; VOUTIRAS 1980, pp. 85-87. Una ipotesi innovativa è stata proposta da ALSCHER 1982, II, 2, pp. 184-192: questi sposterebbe la datazione agli ultimi anni del V sec. a.C. sulla base di una nuova e dettagliatissima analisi stilistica. In realtà, l'indagine di Alscher non sembra essere troppo convincente, sia per la stessa analisi formale, un po' troppo meccanica, sia per le sue osservazioni sulla politica e sulla cultura dell'Atene della fine del V sec., che non sembrano essere troppo coerenti con ciò che realmente conosciamo di quell'ambiente.

⁶ Molto vivace, per esempio, è la discussione sull'attribuzione dell'originale ad un preciso artista; convinti sostenitori della paternità fidiaca sono FURTWÄNGLER 1893, pp. 92-96; LIPPOLD 1912, pp. 35-37 (che ripete le sue osservazioni in LIPPOLD 1950, pp. 144-145); SIEVEKING 1912, p. 1308; SCHEFOLD 1943, p. 64; BUSCHOR 1948, p. 60; BECATTI 1951, p. 149, mentre rimangono

più cauti METZLER 1971, p. 266 e VOUTIRAS 1980, pp. 85-87; pensano invece a Kresilas SCHRADER 1926, p. 124 e HAFNER 1956, pp. 27-28 (riconfermando la sua posizione in HAFNER 1981, pp. 41-43). Altri temi al centro del dibattito riguardano la possibilità che la scultura formasse un gruppo con la statua di Santippo padre di Pericle ricordata da Pausania "vicino" all'Anacreonte, o se lo scultore abbia davvero voluto rappresentare il poeta in stato di manifesta ubriachezza, come afferma Pausania. Sono stati proposti vari tentativi di identificazione per il ritratto di Santippo senza che nessuno di questi risultasse particolarmente convincente, per cui non è al momento risolvibile il problema dell'esistenza di un legame compositivo tra le due figure. Per le varie proposte di identificazione del Santippo, cfr. KLEIN 1905, II, pp. 132-133, (c.d. "Massinissa" del Louvre); F. POULSEN 1931, p. 10, figg. 6-7 (Museo dei Conservatori, MUSTILLI 1939, pp. 125-126 n. 14); V. POULSEN 1954, pp. 27-28 e V. POULSEN 1954a, pp. 202-203 (testa Pastoret, JOHANSEN 1992, pp. 22-23); HAFNER 1956, pp. 20-26 (Museo delle Terme a Roma, inv. 130) incontrando l'approvazione di TORELLI 1979, p. 446 nota 186. Il problema dell'ubriachezza di Anacreonte e la relativa bibliografia saranno presentati in seguito.

⁷ VOUTIRAS 1980, pp. 90-91. Prima del suo studio, l'ipotesi generalmente accettata voleva che le statue di Anacreonte e Santippo fossero una dedica di Pericle, che voleva così esaltare i meriti ed il lustro della propria famiglia in nome dell'amicizia tra il padre ed il celebrato poeta.

⁸ Fornisce indicazioni sullo stato di conservazione al momento del rinvenimento, prima degli immediati restauri, BRAUN 1836, pp. 9-10.

⁹ I danni subiti dalla scultura non si limitano alle parti ormai perdute: il braccio destro è fratturato a metà del bicipite ed aggiustato in stucco, mentre altre fratture si notano nelle gambe: la destra è spezzata all'altezza dell'inguine, ed oltre al ginocchio mancante si osserva un'altra frattura leggermente sopra la cavaglia; la gamba sinistra risulta fratturata verso la metà della coscia, all'altezza della terminazione del tronco d'albero di sostegno. Tutte queste fratture sono orizzontali, ed aggiustate in stucco. Risultano danneggiate anche alcune pieghe della *chlamys* nei pressi del braccio destro e sui fianchi della figura.

¹⁰ La superficie superiore della testa mostra infatti un taglio netto leggermente inclinato all'indietro che doveva coincidere con il percorso della benda tra i capelli; nella zona centrale di questo taglio si osserva una scanalatura abbastanza profonda che attraversa quasi tutta la superficie del taglio fino al margine posteriore, con una leggera svasatura in coincidenza con esso. Questa tecnica non è certo sconosciuta nell'arte antica (cfr. principalmente DESPINIS 1975), ma in questo caso non sembra giustificabile: è difficile pensare che la sezione lavorata a parte, molto limitata, potesse essere stata realizzata in altro materiale, come si deduce dall'osservazione delle altre repliche. Il risparmio economico può essere una motivazione debole ma possibile, così come è possibile pensare ad un restauro antico avvenuto in seguito a qualche danneggiamento, dal momento che la stessa soluzione appare anche nell'altra scultura recuperata accanto all'Anacreonte nella villa romana in Sabina, il Poeta Seduto Borghese.

¹¹ Questo vale naturalmente per tutta la poesia lirica arcaica, ma in modo particolare per la tradizione della lirica eolica a

cui Anacreonte si ricollega.

¹² Altri tipi di strumenti musicali, come quelli a fiato o a percussione, lontani dalla poetica anacreontica, sono difficilmente immaginabili in connessione con questo poeta; inoltre, l'atteggiamento stesso della figura porta ad escluderli con decisione.

¹³ WEGNER 1949, pp. 45, 186; RIETHMÜLLER-ZAMINER 1989, p. 145. Altri studiosi, come GAUER 1968 e ZANKER 1995 parlano comunque di *barbitos* per questa statua, anche se senza motivare tale scelta.

¹⁴ Per l'organologia di questo strumento e le sue attestazioni nella pratica musicale greca, si vedano principalmente: WEGNER 1949, pp. 42-45; WEGNER 1963, pp. 100-101, MCINTOSH SNYDER 1972, pp. 331-340; NEUBECKER 1977, pp. 71-72; MICHAELIDES 1978, pp. 48-49; PAQUETTE 1984, pp. 173-188; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 113-138; WEST 1992, pp. 57-59.

¹⁵ E tale infatti lo ritengono HUCHZERMAYER 1931, p. 9; WEGNER 1949, pp. 44-45, 144-145, 152; STELLA 1984, pp. 23-24; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 39-40, 118-120.

¹⁶ Anthol. Palat. VII, 25.

¹⁷ Carmi II, 7; XV, 34; XXIII, 3; XL, 4; LX, 1.

¹⁸ Ateneo IV, 175e, che cita in questo passo Neante di Cizico, vissuto probabilmente nel III sec. a.C. L'altra tradizione è testimoniata da Pindaro (fr. 125 Snell; Ateneo XIV, 635d), ed attribuisce l'invenzione del *barbitos* a Terpandro.

¹⁹ Fr. 8 Diehl.

²⁰ Fr. 149 Gentili.

²¹ Ateneo IV, 182f. Cfr. HUCHZERMAYER 1931, p. 9; MCINTOSH SNYDER 1972, p. 334.

²² Cfr. HUCHZERMAYER 1931, p. 9; MCINTOSH SNYDER 1972, pp. 331-334; THIEMER 1979, pp. 101-118; PAQUETTE 1984, pp. 188, 220; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 39-40. Nella ceramica Alceo e Saffo sono raffigurati per eccellenza con il *barbitos*, come nel grande "*kalathos*" di Monaco (fig. 4; inv. 2416) con le splendide immagini dei due poeti identificati da iscrizioni, ed in altre due scene vascolari con Saffo, tra cui la più antica raffigurazione della poetessa, su una *hidria* attica conservata in Polonia (Museo di Goluchow, inv. 32); cfr. BEAZLEY 1928, pp. 8-10; SCHEFOLD 1943, p. 14; RICHTER 1965, p. 71, fig. 263; STELLA 1984, pp. 22-23.

²³ Orazio, *Odi*, I, 1, 32-34; I, 32, 4-5.

²⁴ Tra i tanti elementi che evidenziano il profondo rapporto tra la poesia di Saffo e di Anacreonte, cfr. quelli indicati da GENTILI 1958, Introduzione, p. XIX.

²⁵ L'ipotesi dell'origine orientale del *barbitos*, suffragata da alcuni dati tratti dalle fonti letterarie, è convalidata dall'etimologia stessa del termine, che sembra essere frigia; cfr. MCINTOSH SNYDER 1972, pp. 331-333; THIEMER 1979, pp. 135-136, con ulteriore bibliografia.

²⁶ Cfr. WEGNER 1949, p. 45; THIEMER 1979, pp. 101-108, il quale ritiene che proprio Lesbo fu il tramite per l'arrivo delle tradizioni musicali frigie in Grecia; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 39-40.

²⁷ Per l'impiego del *barbitos* in Attica, cfr. WEGNER 1949, pp. 43, 148, 198-199; WEGNER 1963, p. 9; STELLA 1984, p. 22; MAAS-

MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 113-118.

²⁸ THIEMER 1979, pp. 117-118; KURTZ-BOARDMAN 1986, pp. 62-64; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 40; WEST 1992, p. 58.

²⁹ BEAZLEY 1963, p. 62, n. 86.

³⁰ CASKEY-BEAZLEY 1954, II, p. 57; BEAZLEY 1963, p. 185, n. 32. In realtà, in questo caso il nome di Anacreonte è scritto su un braccio del *barbitos*, per cui è stato messo in dubbio che volesse indicare il personaggio rappresentato e non piuttosto il genere di musica eseguita nella scena (così FRONTISI-DUCROUX - LISSARRAGUE 1983, p. 15), ma le argomentazioni a sostegno di ciò sono meno convincenti degli indizi a favore dell'identificazione del poeta di Teos (cfr. le osservazioni di KURTZ-BOARDMAN 1986, pp. 68-69).

³¹ ORSI 1908, pp. 90-139, tav. III; BEAZLEY 1963, p. 36, n. 2.

³² Per la bibliografia sulle rappresentazioni ceramiche di Anacreonte, cfr. principalmente JAHN 1861, pp. 724-732; WILAMOWITZ 1913, pp. 102, 103; PAPASPIRIDIS-KAROZOU 1942-1943, pp. 248-254; SCHEFOLD 1943, pp. 50-51, 202; CASKEY-BEAZLEY 1954, II, pp. 60-61; RICHTER 1965, p. 77; SCHEFOLD 1965, pp. 4-6; ROBERT 1976, p. 161; KURTZ-BOARDMAN 1986, pp. 47-50 (al quale si rimanda per ulteriore bibliografia sulla questione delle scene con i comasti orientalizzanti tra i quali forse Anacreonte); ROSENMEYER 1992, pp. 29-30.

³³ Per questi due strumenti, cfr. PAQUETTE 1984, pp. 101, 149-150; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 59-63, 85-91; WEST 1992, pp. 49-57, 61-70. La lira è lo strumento base dell'insegnamento musicale, quello che tutti i cittadini di un certo livello sono tenuti a saper suonare. Compare così principalmente in scene di insegnamento, di esecuzione in luoghi chiusi, di gineceo; si trova spesso anche nei simposi, ma non ne è strumento caratterizzante come il *barbitos* e l'*aulòs*. La cetra è invece il grande strumento da concerto, da agone musicale, da accompagnamento per le cerimonie pubbliche e religiose della *polis*, per cui viene utilizzata ad Atene in ambienti molto lontani dall'attività di Anacreonte.

³⁴ Per le arpe nella pratica musicale greca, cfr. WEGNER 1949, pp. 47-52; PAQUETTE 1984, pp. 190-201; AA.VV. 1988, p. 45; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 147-155; WEST 1992, pp. 70-78.

³⁵ Frr. 88, 93 Gentili. Cfr. ANDERSON 1994, pp. 79-80.

³⁶ Prima di tutto, nella grande maggioranza dei casi i suonatori di arpe sono raffigurati seduti, ed in ogni caso la posizione delle braccia non è mai simile a quella dell'Anacreonte. Cfr. PAQUETTE 1984, pp. 195-201; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 161-164. Inoltre il dibattito sull'esatta iconografia della *màgadis* e la differenza tra di essa e la *pektis*, termine forse indicante un altro tipo di arpa, non sembra avere ancora portato a risultati definitivi, anzi è stato addirittura messo in dubbio che con il termine *màgadis* si indicasse un reale strumento musicale (BARKER 1988, pp. 96-107, mentre ritiene la *màgadis* uno strumento COMOTTI 1983, pp. 57-71).

³⁷ Le immagini vascolari attiche con scene musicali sono innumerevoli: repertori fotografici specifici, sempre necessariamente parziali, relativi agli strumenti a corda sono pubblicati da WEGNER 1963; PAQUETTE 1984; AA.VV. 1988; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989. Per le immagini ceramiche del *barbitos*, una lista solo estremamente limitata è in WEGNER 1949, pp. 198-199, mentre MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 113

afferma l'esistenza di 250 attestazioni circa.

³⁸ BRAUN 1836, pp. 9-12 testimonia che la scultura fu restaurata ed integrata nell'anno stesso del ritrovamento, prima dell'acquisto da parte del principe Borghese. Le integrazioni ottocentesche, riguardanti tutte le parti mancanti ad esclusione dello strumento musicale e dei globi oculari, furono rimosse nel 1951, mentre si lasciarono sulla statua le giunture in stucco alle gambe e ai piedi, presenti tuttora.

³⁹ Già SCHRADER 1926, p. 121 aveva ipotizzato che la lira tenuta da Anacreonte fosse da integrare in posizione orizzontale; WEGNER 1949, p. 45 nota che la lira si inserisce peggio del *barbitos* nella statua, in quanto nella ceramica la lira sarebbe tenuta quasi sempre verticale, e non inclinata come il *barbitos*. In realtà sono diffusi numerosi casi analoghi anche per la lira: cfr. al proposito WEST 1992, p. 65. Alcuni casi esemplificativi relativi al *barbitos* sono in PAQUETTE 1984, p. 179 fig. B7, p. 183 figg. B16-B17, p. 184 fig. B22. Con queste osservazioni l'esclusione della cetra diventa definitiva: il braccio destro avrebbe una posizione del tutto diversa, cfr. PAQUETTE 1984, pp. 113-125.

⁴⁰ Infatti il *barbitos*, come la lira e la cetra, veniva suonato tenendolo saldamente appoggiato contro il fianco sinistro; la pressione sul fianco era anzi fondamentale per l'equilibrio dello strumento, che poteva essere così suonato agilmente anche in piedi. Cfr. PAQUETTE 1984, p. 174; AA.VV. 1988, p. 43; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 122.

⁴¹ Si può quindi ipotizzare che nella copia romana lo strumento sia stato aggiunto in bronzo, e ciò è ben plausibile se si accetta la proposta che si trattava di un *barbitos*: sarebbe certo molto complesso a livello tecnico realizzare in marmo i lunghi e sottili bracci di un grande *barbitos* tenuto notevolmente spostato dal busto, per cui anche i puntelli sarebbero stati di difficile esecuzione.

⁴² Tra gli altri, SCHRADER 1926, p. 121; V. POULSEN 1954, p. 26; ALSCHER 1982, II, 2, p. 184.

⁴³ PAQUETTE 1984, p. 174; WEST 1992, p. 65.

⁴⁴ Come specifica MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 123.

⁴⁵ L'unico caso in cui il braccio destro porta la mano ad una simile altezza, per quanto sempre in direzione dello strumento musicale, è quello in cui il musicista sta sistemando l'accordatura delle corde, ma qui questa eventualità è da escludere: Anacreonte non sta preparandosi a suonare ma sta chiaramente già suonando, la musica ed il canto lo stanno già coinvolgendo completamente. Immagini ceramiche che mostrano l'operazione dell'accordatura sono in PAQUETTE 1984, p. 179 fig. B6, p. 185 fig. B19. Secondo ROBERT 1976, p. 163 invece Anacreonte sta proprio tendendo l'orecchio allo strumento mentre lo accorda, e così si spiegherebbe secondo lui anche l'inusuale posizione della testa.

⁴⁶ Nelle scene in cui il *barbitos* viene suonato con il plectro (a parte il caso già escluso in cui questo è passato sulle corde) o è raffigurato il momento in cui il plectro è portato verso l'esterno (fig. 8), ma allora il braccio destro è posto molto più in basso rispetto alla statua di Anacreonte, oppure è portato verso l'interno, ma allora il braccio è raccolto molto più vicino al petto, ed è notevolmente più piegato all'altezza del gomito.

⁴⁷ Cfr. particolarmente il dettagliato studio di ROBERTS 1980, pp. 44-53, che si basa sia su fonti letterarie sia, principal-

mente, su quelle iconografiche. Cfr. anche PAQUETTE 1984, pp. 99-100; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, pp. 121-123; in particolare WEST 1992, pp. 65-69 riprende ed approfondisce l'argomento.

⁴⁸ Questa fascia è descritta ed illustrata in PAQUETTE 1984, p. 148, p. 179 fig. B7, p. 185 fig. B20; cfr. WEST 1992, p. 65.

⁴⁹ ROBERTS 1980, pp. 44, 52. Cfr. anche WEST 1992, pp. 67-68, che riporta due esempi tratti dalle fonti letterarie a conferma del fatto che il plectro in genere non era usato in concomitanza alla voce; specifica però che, naturalmente, questo uso non era l'unico possibile.

⁵⁰ ROBERTS 1980, p. 52.

⁵¹ Come esempi di tali immagini, si vedano WEGNER 1949, fig. 11; RICHTER 1965, fig. 293; AA.VV. 1988, p. 86; AA.VV. 1990, p. 237 fig. 38.6; p. 246 fig. 39.12 (Fig. 10); BOARDMANN 1992, p. 96 fig. 129.2 (Fig. 9). Anche la lira e la cetra appaiono spesso suonate mentre la mano destra solleva verso l'alto una coppa (in genere una *phiale*, trattandosi per questi due strumenti di scene di libagioni); cfr. per la lira LIMC II, n. 652c, tav. 236; n. 692a, tav. 240; n. 717, tav. 243. Per la cetra, BEAZLEY 1928, tav. 13.2; PAQUETTE 1984, pp. 103, 125 fig. C44; AA.VV. 1988, pp. 3, 57, 59 tav. XIII; MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 71 fig. 1, p. 77 fig. 16.

⁵² Parigi, Musée Rodin inv. 993; cfr. MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 106, n. 15.

⁵³ Infatti V. POULSEN 1954, p. 25 non lo nomina più tra le parti mancanti. Potrebbe anche trattarsi di una integrazione applicata durante i restauri ottocenteschi, oppure potrebbe essere uno dei tantissimi frammenti rinvenuti nello scavo della villa di Monte Calvo e rilavorato per renderlo compatibile, ma allo stato attuale delle conoscenze sullo stato di conservazione della scultura non è possibile reputare con sicurezza questo frammento non pertinente.

⁵⁴ Infatti la diversa colorazione può essere facilmente spiegabile, nonostante che anche la superficie del frammento, notevolmente lisciata, mostri grande diversità con il resto della statua, ma la posizione risultante del braccio presenta una certa incongruenza anatomica difficilmente attribuibile all'originale di età classica, in quanto l'angolazione così marcata del polso verso l'interno, abbinata alla totale mancanza di rotazione della mano, non è sostenibile tenendo il gomito orientato nettamente verso il basso.

⁵⁵ Pausania, I, 25, 1.

⁵⁶ Tra coloro che non credono che nell'Atene della metà del V sec. a.C. possa essere stato rappresentato sull'Acropoli un uomo ubriaco, cfr. BERNOULLI 1901, p. 28; SCHRADER 1926, p. 121; F. POULSEN 1931, pp. 4-6; SCHEFOLD 1943, p. 64; V. POULSEN 1954, p. 26; VOUTIRAS 1980, pp. 87-88 (che pensa piuttosto ad un passo di danza); BESCHI-MUSTI 1982, p. 355.

⁵⁷ Tra gli altri, cfr. FURTWÄGLER 1893, p. 93; LIPPOLD 1934, p. 236; LAURENZI 1941, p. 89; BUSCHOR 1948, p. 62; HEKLER-HEINTZE 1962, p. 18; GAUER 1968, pp. 141-142; METZLER 1971, p. 266; ZANKER 1995, p. 30.

⁵⁸ Anche a livello strettamente compositivo, se Anacreonte avesse una coppa o un qualsiasi altro attributo nella mano destra sarebbe su questo che sta posando lo sguardo, e anche il movimento così particolare della testa, che sembra rimanere l'ultimo elemento al vertice del ritmo sinuoso del corpo,

si completerebbe concludendosi su di esso.

⁵⁹ Nella ceramica attica il *barbitos* e una coppa, *kylix* o *skyphos* che sia, sono rappresentati frequentemente in stretta unione iconografica tra loro e riuniti sull'asse centrale della raffigurazione attorno al quale si celebra il *komos*. Tratta molto dettagliatamente del ruolo del vino in rapporto alla musica e al canto nel *komos* FRONTISI-LISSARRAGUE 1983, pp. 20-26, che illustra questa tematica con una serie di immagini vascolari, tra cui due estremamente pertinenti al problema iconografico della statua di Anacreonte: sono un interno di *kylix* (Bàle K 421) e una scena raffigurata su uno *stamnos* (Madrid 11009): la prima mostra una suonatrice di doppio *aulòs* insieme ad un uomo che danza tenendo in mano un *barbitos* e una *kylix* che si dispongono sull'asse centrale, insieme all'*aulòs*; nell'altra scena addirittura lo *skyphos* si colloca esattamente tra i due bracci del *barbitos* al centro di una processione di comasti. Anche nella *kylix* Monaco 2619A (cfr. AA.VV. 1990, p. 300 fig. 49.4) vediamo al centro di una danza di comasti un *barbitos* tenuto sollevato su un cratere insieme ad uno *skyphos*. Nel cratere Monaco 8935 (cfr. AA.VV. 1990, p. 239 fig. 39.1b) il *barbitos* è invece appeso al muro, di nuovo esattamente sopra un grande cratere.

⁶⁰ Questa pratica è descritta in: BRAUN 1850, pp. 268-270; ARNDT 1912, p. 40. Cfr. sull'argomento anche JAHN 1852, pp. 5-7; STEPHANI 1869, pp. 149-160; HAUSER 1894, p. 212; DINGWALL 1925; SWEET 1985, pp. 46-49; SWEET 1987, pp. 129-133; THUILLIER 1988, pp. 35-38; ZANKER 1995, pp. 34-36.

⁶¹ Per l'elenco delle fonti antiche relative all'infibulazione e dei monumenti che la presentano, cfr. STEPHANI 1869, pp. 149-160; SWEET 1985, p. 46 figg. 2-6.

⁶² F. POULSEN 1931, p. 15.

⁶³ Al proposito, cfr. le considerazioni di GENTILI 1958, Introduzione, p. XIII; BOWRA 1961, pp. 397-402; GENTILI 1984, pp. 210-211; ROSENMEYER 1992, pp. 13-14.

^{63 bis} ZANKER 1995, pp. 34-36. Cfr. anche THUILLIER 1988, p. 37.

⁶⁴ Per l'ampia problematica e le conseguenti discussioni su questo tipo di rappresentazioni cfr. principalmente BUSCHOR 1923-24; DEUBNER 1932, 132-133; PAPASPIRIDIS-KAROZOU 1942-43, pp. 248-254; CASKEY-BEAZLEY 1954, II, pp. 55-61; BRANDENBURG 1964, pp. 76-88; KURTZ-BOARDMAN 1986, pp. 47-70. Recenti sintesi riassuntive su tutta la questione sono offerte da MAAS-MCINTOSH SNYDER 1989, p. 119-120; ROSENMEYER 1992, pp. 29-33.

⁶⁵ Come già hanno evidenziato PAPASPIRIDIS-KAROZOU 1942/43, p. 250; BECATTI 1951, p. 149; SHAPIRO 1981, p. 139 nota 46; KURTZ-BOARDMAN 1986, p. 69; ZANKER 1995, pp. 30-33.

⁶⁶ Questa immagine più "moderata" del poeta appare anche su alcune monete di età imperiale, datate dal 90 al 250 a.C., provenienti da Teos: il poeta vi compare seduto, con l'*himation* attorno ai fianchi e alle gambe, o stante con una leggera *chlamys* sulle spalle. Non è affatto certo che queste immagini implicino la ripresa di un preciso modello statuario: comunque, non c'è possibilità di rapporto tra le immagini presenti in queste monete e la scultura di Atene. Per la bibliografia, cfr. BÜRCHNER 1882, pp. 117-118; BERNOULLI 1901, p. 78, Münztaf. I, 15; IMHOOF-BLUMER 1901, pp. 99-101; SCHEFOLD 1943, p. 220, n. 15; BARCLAY 1963, pp. 316-317, tav. XXX, 16; RICHTER 1965, p. 77, figg. 294-297.

⁶⁷ Così si esprimono PAPASPIRIDIS-KAROZOU 1942/43, p. 254; BECATTI 1951, p. 149; V. POULSEN 1954, p. 25; SENA CHIESA 1958; SCHEFOLD 1982, p. 81.

⁶⁸ Infatti HIMMELMANN 1990, pp. 76-77 esprime un parere opposto a quello degli altri studiosi, interpretando la nudità di Anacreonte, con la *chlamys* che scivola dalle spalle, come segno di mancanza di preoccupazioni e sfrenatezza ("Sorglosigkeit und Ausgelassenheit"), nonostante una innegabile spiritualizzazione del tema.

⁶⁹ Per il legame di Anacreonte con i Pisistratidi, l'attività alla loro corte e le conseguenze di questo per la dedica della statua, cfr. BOWRA 1961, pp. 438-441; VOUTIRAS 1980, pp. 89-90; SHAPIRO 1989, pp. 2-5. Anche nel caso di Laso di Ermione vediamo che il suo legame con i Pisistratidi non valse ad alienargli in seguito le simpatie degli Ateniesi; cfr. PRIVITERA 1965, p. 105.

⁷⁰ Cfr. BOWRA 1961, pp. 440-442. Imerio (*Or.* V, 3) attesta che Anacreonte in un suo componimento avrebbe menzionato "il grande Santippo". D'altra parte, un rapporto tra i due è implicito nella comune frequentazione della corte dei Pisistratidi, ai quali Santippo era legato da legami di parentela; cfr. SCHRADER 1926, pp. 119-120. GENTILI 1958, Introduzione p. XIII sottolinea l'atteggiamento di "amabilità quasi affettuosa" che doveva caratterizzare i carmi di Anacreonte agli amici Santippo e Crizia. Sul rapporto, amoroso, tra Anacreonte ed il giovane Crizia, cfr. anche SHAPIRO 1981, p. 139. Come per Pericle, così molto probabilmente l'amicizia di Anacreonte per Crizia costituì più tardi una gloria di famiglia, come testimonia l'epigramma del nipote, suo omonimo, amico di Pericle e uno dei Trenta Tiranni (fr. 8 Diehl.). Cfr. DIEHL 1922, coll. 1901-1912.

⁷¹ Su questo, si vedano le analisi di SHAPIRO 1981, pp. 135-141; STAHL 1987, pp. 133-136. Anche a livello artistico KLUWE 1976, pp. 44-61 contesta che si possa parlare di una direzione precisa data coscientemente dai Pisistratidi all'arte, in opposizione per esempio ad una tendenza patrocinata dagli Alcmeonidi, giungendo addirittura a negare la pertinenza del concetto stesso di "corte" per i tiranni ateniesi. Sono di parere contrario a questa estrema interpretazione SHAPIRO 1989, pp. 3-4; KOTSIDU 1991, p. 29.

⁷² Platone (*Charm.* 157 e), Strabone (XIV, 638) ed Imerio (*Or.* XXVIII, 2) alludono a carmi politici di Anacreonte per Policrate di Samo e Crizia; di questi componimenti politici sono rimasti solo tenui accenni. Cfr. GENTILI 1958, Introduzione, pp. X-XIII; BOWRA 1961, pp. 400-402; ROSENMEYER 1992, p. 13.

⁷³ Si è anche pensato che Anacreonte abbia lasciato l'Attica per la Tessaglia dopo la morte di Ipparco nel 514 o la cacciata di Ippia nel 510 a.C., rifugiandosi presso una corte amica dei Pisistratidi, ma questo soggiorno tessalo è tutt'altro che provato e probabilmente non fu necessario; in ogni modo, anche se si allontanò realmente da Atene, sembra accertato che vi tornò poco dopo per rimanervi fino alla morte, avvenuta probabilmente nel 487 a.C. Cfr. BOWRA 1961, p. 439; VOUTIRAS 1980, p. 90; ROSENMEYER 1992, p. 14.

⁷⁴ Per Tucide di Melesia, cfr. principalmente ANDREWES 1978, pp. 1-8.

⁷⁵ Per queste problematiche, cfr. RAUBITSCHKE 1949, pp. 479-525.

⁷⁶ È stata infatti accettata da HIMMELMANN 1990, pp. 76-77, ma respinta da ZANKER 1995, p. 322 nota 49.

⁷⁷ Secondo Voutiras invece l'Acropoli rappresenterebbe il luogo più adatto ad un monumento aristocratico contrario a Pericle, proprio perché sull'Acropoli si stava concentrando l'attività periclea; ma la statua di Anacreonte è posta vicino a quelle di Santippo e dell'Apollo Parnopios davanti al lato est, principale, del Partenone, e difficilmente gli oppositori di Pericle avrebbero scelto proprio questa zona dell'Acropoli. Inoltre, nel momento di forte potere da parte di Pericle si portano avanti solo quei monumenti che corrispondono al suo programma, mentre le iniziative di matrice aristocratica, anche quelle precedentemente intraprese, vengono sospese fino al periodo seguente alla sua morte. Cfr. BOERSMA 1970, pp. 59-61; BESCHI 1979, pp. 568-571.

⁷⁸ GENTILI 1958, Introduzione, pp. X-XII evidenzia soprattutto come sia assolutamente impossibile rintracciare nei frammenti originali di Anacreonte sentimenti o idee politiche di decisa tendenza aristocratica.

⁷⁹ SHAPIRO 1981, p. 139 suggerisce addirittura che Anacreonte ancora sotto la tirannide doveva essersi conquistate le simpatie del *demos*, e questo gli permise di rimanere ad Atene anche dopo la cacciata di Ippia.

⁸⁰ Cfr. MURRAY 1990, p. 149; PELLIZER 1990, p. 181, il quale ritiene che il simposio non fosse praticato esclusivamente nei circoli tirannici o aristocratici, ma da strati ben più larghi della popolazione.

⁸¹ Tratta diffusamente del ruolo della musica nella vita pubblica e nell'educazione di tutti i cittadini ateniesi KOLLER 1963, pp. 86-95. L'educazione musicale comunque non era una esclusiva caratteristica di Atene, ma in tutta la Grecia l'ignoranza della musica era considerata segno di barbarie; cfr. FRANCHI 1979, p. 626.

⁸² Oltre alla ceramica, possediamo un'altra preziosa testimonianza di quanto fosse marcatamente orientalizzante l'immagine più diffusa di Anacreonte: nell'autodifesa di Agatone dall'accusa di mollezza ed effeminatezza Aristofane (*Thesmophoriazousai*, vv. 160-163) cita questo poeta, insieme a Ibico e Alceo, come esempio illustre di grandi poeti del passato che "avevano abiti femminili e abitudini eleganti da veri Ioni" (trad. G. Paduano). Anche due epigrammi più tardi, attribuiti a Leonida di Taranto, (*Anthol. Plan.* 306; 307, cfr. GABATHULER 1937, pp. 18-19, nn. 34-35, p. 71; SCHEFOLD 1943, p. 204; ROSENMEYER 1992, p. 26 nota 42) descrivono una statua probabilmente immaginaria di Anacreonte rappresentata in età avanzata, in atteggiamento scomposto, palesemente in preda al vino, con il manto riversato alle caviglie ed un sandalo perduto, tanto da dubitare che il poeta possa reggersi ancora in piedi e non cadere a terra. Per il travisamento della figura di Anacreonte nell'età ellenistica, cfr. GENTILI 1958, Introduzione, pp. IX-X.

^{82 bis} ZANKER 1995, pp. 29-38.

⁸³ L'identificazione dello spazio della lirica arcaica nel simposio è analizzata dettagliatamente da VETTA 1983, Introduzione, pp. XIII-XXVIII. Per la musica nel simposio, cfr. principalmente LISSARRAGUE 1987, pp. 119-133; ROSSI 1988, pp. 238-245; AA.VV. 1990, pp. 238-246.

⁸⁴ Nella villa romana di Monte Calvo la statua di Anacreonte è stata trovata in uno stesso contesto con altre presenze atti-

nenti al mondo della musica, per cui anche il committente romano avrà colto nell'immagine del poeta principalmente la connessione con la sfera musicale. I documenti contemporanei attestano infatti che l'Anacreonte fu rinvenuto nella stessa sala del Poeta Seduto Borghese, anch'esso rappresentato mentre suona uno strumento a corda; inoltre nella stessa villa furono rinvenute, sempre a grandezza naturale, la serie completa delle nove Muse e la statua del Fauno Borghese danzante al suono del doppio *aulòs*; cfr. LEONI 1970, pp. 102-130; MOLTESEN 1987, p. 200; NEUDECKER 1988, pp. 69, 180-184.

⁸⁵ La tematica qui accennata è vastissima: basti ricordare che Platone (*Repubblica* III, 401 d-e, 403 c-d, 412a) identifica nel binomio musica (per lo spirito) - ginnastica (per il corpo) l'essenza principale di tutto il bagaglio dell'educazione antica. Sull'ampiezza del concetto di *mousikè* in Grecia i contributi sono chiaramente molto numerosi: si vedano per esempio WEGNER 1963, pp. 6-8; COMOTTI 1979, pp. 4-6; FRANCHI 1979, pp. 624-626; GENTILI 1984, pp. 31-32; AA.VV. 1988, pp. 1-5; GENTILI 1988, pp. 5-6; RIETHMÜLLER-ZAMINER 1989, pp. 113-116.

⁸⁶ Per la presenza della musica nella vita pubblica e nell'educazione ateniese, cfr. principalmente KOLLER 1963, pp. 86-95.

⁸⁷ La fonte per noi fondamentale per l'enunciazione sistematica di questi concetti è Platone: nella *Repubblica* III, 401 d proclama che "l'educazione decisiva è quella musicale, perché il ritmo e l'armonia penetrano fino in fondo all'animo, e lo toccano nel modo più vigoroso infondendogli eleganza, e rendono bello chi abbia ricevuto un'educazione corretta, mentre accade il contrario all'incolto. (...)". (Trad. di G. Lozza).

⁸⁸ Per la sua figura e le sue posizioni ideologiche, cfr. soprattutto PRIVITERA 1965.

⁸⁹ Pindaro, fr. 67 Sn.-Maehl. Cfr. GENTILI 1988, p. 6.

⁹⁰ Le caratteristiche della precettistica simposiale espressa da Anacreonte nei suoi carmi sono analizzate da BIELOHLAWEK 1983, pp. 106-107 e, con minore profondità, da VOX 1990, pp. 11-49.

⁹¹ Fr. 8 Diehl, per il cui commento si vedano VOX 1990, pp. 94-96; ROSENMEYER 1992, pp. 16-17.

⁹² "Teo condusse nell'Ellade il dolce Anacreonte, che un tempo canti di donne compose, anima dei simposi, seduzione delle donne, nemico del flauto, amante della lira, dolce, felice. (...)". (Trad. di B. Gentili).

⁹³ Principalmente, Platone, *Alcibiade* 106e; Plutarco, *Vita di Alcibiade* 192 d/e.

⁹⁴ Per la contrapposizione e la tensione tra strumenti a fiato, principalmente l'*aulòs*, e strumenti a corda, la bibliografia è vasta, cfr. soprattutto HUCHZEMEYER 1931, pp. 37-75; WEGNER 1949, pp. 153-256; KOLLER 1963, pp. 142-149. Tra le fonti letterarie, si ricorda a titolo esemplificativo la decisa esclusione sia da parte di Platone (*Repubblica* III, 399d) che di Aristotele (*Politica* VIII, 6,5) dell'*aulòs* dallo stato ideale per motivi etici. Per la posizione di Aristotele in proposito, cfr. RIETHMÜLLER-ZAMINER 1989, pp. 216-237.

⁹⁵ La bibliografia sull'argomento è indicata da RESTANI 1988, p. 31 nota 13. Si veda anche RIETHMÜLLER-ZAMINER 1989, pp. 207-215.

⁹⁶ WEGNER 1963, pp. 9, 13-14, 50, rilevando che il *barbitos* è tra

gli strumenti a fiato quello che più spesso si trova rappresentato sulla ceramica in connessione con Dioniso, Satiri e Menadi, oltre al suo peculiare impiego nel simposio e nel *komos*, conclude che il *barbitos* è da considerarsi "la lira dionisiaca", quasi più vicino ideologicamente all'*aulòs* che agli strumenti a corde. Questo giudizio è stato ripreso, anche se attutito, da STELLA 1984, p. 22. In realtà il Wegner si basa su una contrapposizione tra strumenti "apollinei" e strumenti "dionisiaci" formulata su basi non saldamente ancorate alle fonti. Anzi, l'impiego del *barbitos* invece che dell'*aulòs* da parte di Anacreonte nell'atmosfera dionisiaca del simposio potrebbe confermare la posizione di questo poeta a favore di un tipo di musica che porti ordine, misura, equilibrio.

⁹⁷ Per le idee e l'operato di Damone, cfr. LORD 1978, pp. 32-43; COMOTTI 1979, pp. 31-33.

⁹⁸ Secondo la ricostruzione di ROSSI 1988, pp. 238-245 sulla contrapposizione tra "simposio" e "antisimposio", la posizione di Damone attribuirebbe alla musica simposiale un ruolo centrale, come occasione privilegiata di sperimentazione degli effetti della musica sull'animo umano e del suo stesso valore. Questo indurrebbe ulteriormente a pensare che le teorie di Damone troverebbero nella statua di Anacreonte

una immagine allusiva e programmatica, dal momento che lo stesso Rossi evidenzia come in particolare questo poeta abbia spesso contrapposto i due tipi di simposio.

⁹⁹ BESCHI 1991, pp. 40-41. Come Beschi stesso riporta, sono stati spesso attribuiti altri significati a questo gruppo, come quello strettamente politico di opposizione tra Atene e Tebe, città dove l'auletica aveva una grande tradizione; però il collegamento con tematiche musicali doveva risultare ben più immediato, essendo il soggetto stesso del mito. Anche BOARDMAN 1956, pp. 18-20 aveva già proposto di interpretare il gruppo mironiano di Atena e Marsia alla luce di tematiche ed eventi letterari piuttosto che politici.

¹⁰⁰ In ogni modo, concordemente a quanto sostiene VOUTIRAS 1980, p. 91, è improbabile che il dedicante del ritratto di Anacreonte sia stato un poeta o un cantante che voleva così rendere un omaggio privato al grande predecessore: questa statua, collocata sul lato principale del Partenone in un momento particolare come quello pericleo, non può aver avuto solo valore di dedica privata senza alcuna connessione con una tematica di interesse pubblico.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 1988, *Lo specchio della musica*, catalogo della mostra, Ferrara 1988.

AA.VV. 1990, *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens*, a cura di K. Vierneisel e B. Kaeser, catalogo della mostra, Monaco 1990.

ALSCHER L. 1982, *Griechische Plastik*, voll. I-IV, Berlino 1954-1982.

ANDERSON W.D. 1994, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca, New York 1994.

ANDREWES A. 1978, in *JHS*, 98, 1978, pp. 1-8.

ARNDT P. 1912, *La Glyptothèque Ny Carlsberg*, Monaco 1912.

BARCLAY V. 1963, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Ionia*, a cura di V. Barclay, Bologna 1963.

BARKER A. 1988, (in: *La musica in Grecia*), a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, pp. 96-107.

BEAZLEY J.D. 1928, *Greek Vases in Poland*, Oxford 1928.

BEAZLEY J.D. 1963, *Attic Red-figure Vase-Painters*, 2a ediz., Oxford 1963.

BECATTI G. 1951, *Problemi fidiaci*, Firenze 1951.

BERNOULLI J.J. 1901, *Griechische Ikonographie*, Monaco 1901.

BESCHI L. 1979, in *Storia e civiltà dei Greci*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Milano 1979, pp. 556-633.

BESCHI L. 1991, in *MEFRA*, 103, 1991, pp. 35-50.

BESCHI-MUSTI 1982: PAUSANIA, *Guida della Grecia*, I, a cura di

L. Beschi e D. Musti, Milano 1982.

BIELOHLAWEK K. 1983, in: M. VETTA, *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983, pp. 95-116.

BLÜMEL C. 1931, *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen. IV. Römische Kopien griechischer Skulpturen des 5. Jahrh. v. Chr.*, Berlino 1931.

BOARDMAN J. 1956, in *JHS*, 76, 1956, pp. 18-25.

BOARDMAN J. 1992, *Vasi ateniesi a figure rosse*, Milano 1992.

BOERSMA J.S. 1970, *Athenian Building Policy from 561/0 to 405/4 B.C.*, Groningen 1970.

BOWRA C.M. 1961, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Londra 1961.

BRANDENBURG H. 1964, *Studien zur Mitra*, Basilea 1964.

BRAUN E. 1836, in *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 8, 1836, pp. 9-12.

BRAUN E. 1850, in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 22, 1850, pp. 268-270.

BÜRCHNER L. 1882, in *Zeitschrift für Numismatik*, 9, 1882, pp. 109-137.

BUSCHOR E. 1923-1924, in *Jdl*, 38/39, 1923-1924, pp. 128-132.

BUSCHOR E. 1948, *Phidias der Mensch*, Monaco 1948.

CASKEY L.D.-BEAZLEY J.D. 1954, *Attic vase Paintings in the Museum of fine Arts, Boston*, Oxford 1954.

- COMOTTI G. 1979, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1979.
- COMOTTI G. 1983, in *QuadUrbini*, n.s., 15 (44), 1983, pp. 57-71.
- DESPINIS G. 1975, in *Ἀκρόλιθα*, Atene 1975.
- DEUBNER L. 1932, *Attische Feste*, Berlino 1932.
- DIEHL E. 1922, s.v. *Kritias*, in *RE*, XXII, 1922, coll. 1901-1912.
- DINGWALL J. 1925, *Male Infibulation*, Londra 1925.
- FRANCHI S. 1979, in *Storia e civiltà dei Greci*, VI, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Milano 1979, pp. 618-680.
- FRONTISI-DUCROUX F. - LISSARRAGUE F. 1983, in *AnnAstorAnt*, V, 1983, pp. 11-32.
- FURTWÄNGLER A. 1893, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Lipsia-Berlino 1893.
- GABATHULER M. 1937, *Hellenistische Epigramme auf Dichter*, Borna-Leipzig 1937.
- GAUER W. 1968, in *JdI*, 83, 1968, pp. 118-179.
- GENTILI B. 1958, *Anakreon*, Roma 1958.
- GENTILI B. 1984, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984.
- GENTILI B. 1988, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, pp. 5-16.
- HAFNER G. 1956, in *JdI*, 71, 1956, pp. 1-28.
- HAFNER G. 1981, *Prominente der Antike*, Düsseldorf 1981.
- HAUSER M. 1894, in *Philologus*, LII, 1894, pp. 209-218.
- HEKLER-HEINTZE 1962: A. HEKLER, *Bildnisse berühmter Griechen*, 3. ediz. a cura di H.v. Heintze, Mainz am Rhein 1962.
- HIMMELMANN N. 1990, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlino 1990.
- HUCHZERMAYER H. 1931, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Münster 1931.
- IMHOOF-BLUMER F. 1901, *Kleinasiatische Münzen*, Vienna 1901.
- JAHN O. 1852, *Die ficoronische Cista*, Lipsia 1852.
- JOHANSEN F. 1992, *Greek Portraits - Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1992.
- KEKULÉ R. 1892, in *JdI*, 7, 1892, pp. 119-126.
- KLEIN W. 1905, *Geschichte der griechischen Kunst*, Lipsia 1905.
- KLUWE E. 1976, in *Der Mensch als Mass der Dinge*, Berlino 1976, pp. 29-63.
- KOLLER H. 1963, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Berna 1963.
- KOTSIDU H. 1991, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*, Monaco 1991.
- KURTZ D.C.-BOARDMAN J. 1986, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 3, 1986, pp. 35-70.
- LAURENZI L. 1941, *Ritratti greci*, Firenze 1941.
- LAUTER H. 1968, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts*, Bonn 1968.
- LEONI E. 1970, *La Sabina nella storia di Roma*, Roma 1970.
- LIPPOLD G. 1912, *Griechische Porträtstatuen*, Monaco 1912.
- LIPPOLD G. 1934, in *Gnomon*, X, 1934 pp. 235-241.
- LIPPOLD G. 1950, *Die Griechische Plastik*, Monaco 1950.
- LISSARRAGUE F. 1987, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Parigi 1987.
- LORD C. 1978, in *Hermes*, 106, 1978, pp. 32-43.
- LORENZ T. 1965, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz am Rhein 1965.
- MAAS M. - MCINTOSH SNYDER J. 1989, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven - Londra 1989.
- MCINTOSH SNYDER J. 1972, in *CIJ*, 67, 1972, pp. 331-340.
- METZLER D. 1971, *Porträt und Gesellschaft*, Münster 1971.
- MICHAELIDES S. 1978, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londra 1978.
- MOLTESEN M. 1987, in *AnalRom*, XVI, 1987, pp. 187-203.
- MURRAY O. 1990, in *Sympotica*, a cura di O. Murray, Oxford 1990, pp. 149-161.
- MUSTILLI D. 1939, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939.
- NEUBECKER A.J. 1977, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977.
- NEUDECKER R. 1988, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein 1988.
- ORSI P. 1908, in *MonAnt*, XIX, 1908, pp. 90-139.
- PAPASPIRIDIS - KAROUZOU S. 1942-43, in *BCH*, 66-67, 1942-43, pp. 248-254.
- PAPASPIRIDIS - KAROUZOU S. 1961, in *AM*, 76, 1961, pp. 91-106.
- PAQUETTE D. 1984, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Parigi 1984.
- PELLIZER E. 1990, in *Sympotica*, a cura di O. Murray, Oxford 1990, pp. 177-184.
- POULSEN F. 1931, *Iconographic Studies in the Ny Carlsberg Glyptotek. From the Collection of the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1931.
- POULSEN F. 1951, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951.
- POULSEN V. 1954, *Les Portraits grecs*, Copenhagen 1954.
- POULSEN V. 1954a, in *Festschrift für B. Schweitzer*, Stuttgart 1954, pp. 202-205.
- PRIVITERA A.G. 1965, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965.
- RAUBITSCHKE A.E. 1949, *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge Massachusetts 1949.
- RESTANI D. 1988, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, pp. 26-34.
- RICHTER G.M.A. 1965, *The Portraits of the Greeks*, vol. I, Londra 1965.
- RIETHMÜLLER A. - ZAMINER F. 1989, *Die Musik des Altertums, Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. I, Laaber 1989.
- ROBERT C. 1976, *Ermeneutica archeologica*, Napoli 1976.
- ROBERTS H. 1980, in *Music and Civilisation, BrMusYearbook*, 4, Londra 1980, pp. 43-76.
- ROSENMEYER P.A. 1992, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge 1992.
- ROSSI L.E. 1988, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, pp. 238-245.
- SCHFOLD K. 1943, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basilea 1943.

- SCHEFOLD K. 1965, *Griechische Dichterbildnisse*, Zurigo 1965.
- SCHEFOLD K. 1982, in *Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen 1982, pp. 79-90.
- SCHRADER H. 1926, in *Die Antike*, II, 1926, pp. 113-135.
- SENA CHIESA G. 1958, s.v. *Anacreonte* in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, I, 1958, p. 337.
- SHAPIRO H.A. 1981, in *AJA*, 85, 1981, pp. 133-143.
- SHAPIRO H.A. 1989, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein 1989.
- SIEVEKING J. 1912 in: CHRIST W., *Geschichte der griechischen Literatur*, II, *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft*, Monaco 1912, pp. 1305-1319.
- STAHL M. 1987, *Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen*, Stuttgart 1987.
- STELLA L.A. 1984, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis*, studi in onore di P.M. Pontani, Padova 1984, pp. 17-32.
- STEPHANI L. 1869, in *Compte-rendu de la Commision Impériale Archéologique*, 1869, pp. 3-216.
- SWEET W.E. 1985, in *AncWorld* 11, 1985, pp. 43-52.
- SWEET W.E. 1987, *Sport and Recreation in Ancient Greece*, Oxford 1987.
- THIEMER H. 1979, *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn 1979.
- THUILLIER J.-P. 1988, in *Nikephoros*, 1, 1988, pp. 29-47.
- TORELLI M. 1962, in *Epigraphica*, 24, 1962, pp. 55-57.
- TORELLI M. 1979, in *Storia e civiltà dei Greci*, VI, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Milano 1979, pp. 437-458.
- VERMEULE C.C. 1977, *Greek Sculpture and Roman Taste*, Ann Arbor, Michigan 1977.
- VETTA M. 1983, *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983.
- VISCONTI C.L. - LANCIANI R. 1884, in *BCom*, XII, 1884, pp. 25-38.
- VOUTIRAS E. 1980, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts*, Bonn 1980.
- VOX O. 1990, *Studi anacreontei*, Bari 1990.
- WEBSTER T.B.L. 1972, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londra 1972.
- WEGNER M. 1949, *Das Musikleben der Griechen*, Berlino 1949.
- WEGNER M. 1963, *Griecheland, Musikgeschichte in Bildern*, vol. II, parte IV, Lipsia 1963.
- WEST M.L. 1992, *Ancient greek music*, Oxford 1992.
- WILAMOWITZ - MOELLENDORFF U. 1913, *Sappho und Simonides*, Berlino 1913.
- WOLTERS P. 1884, in *Archäologische Zeitung*, XLII, 1884, pp. 149-162.
- ZANKER P. 1995, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Monaco 1995.



Fig. 1 - Anacreonte Borghese. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 491.



Fig. 2 - Anacreonte Borghese.



Fig. 3 - Anacreonte Borghese.



Fig. 4 - "Kalathos". Monaco, Staatliche Antikensammlungen, inv. 2416 (da RICHTER 1965).



Fig. 5 - *Kilix*, foto e disegno ricostruttivo. Londra, British Museum, inv. E 18 (da SCHEFOLD 1948).

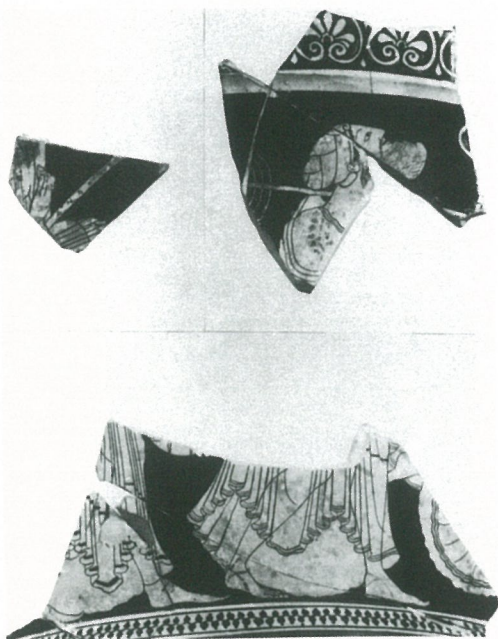


Fig. 6 - Cratere, frammenti. Copenhagen, Nationalmuseet, inv. 13365 (da MAAS-SNYDER 1989).

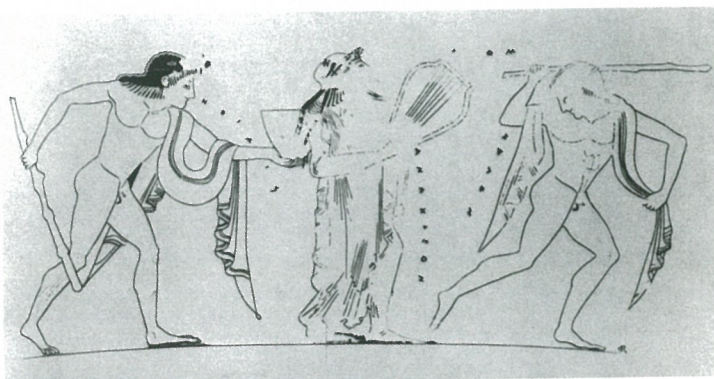


Fig. 7 - *Lekythos*, disegno. Siracusa, Museo Nazionale, inv. 26967 (da ORSI 1908).



Fig. 8 - Anacreonte Borghese, integrazioni ottocentesche (foto Ny Carlsberg Glyptotek).



Fig. 9 - *Kylix*, interno. Monaco, Staatliche Antikensammlungen, inv. 2643 (da AA.VV. 1990).

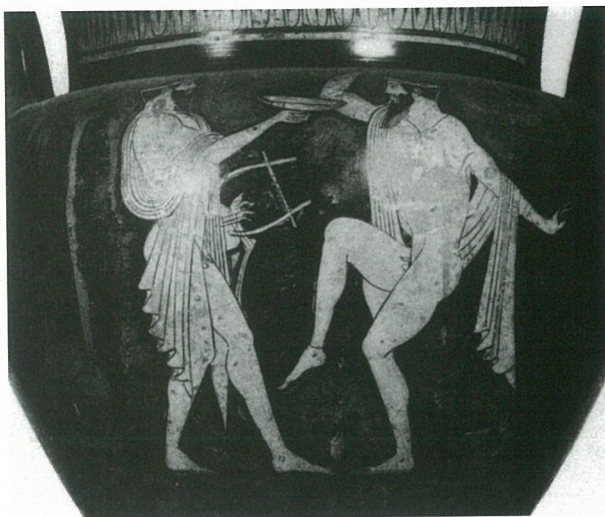


Fig. 11 - *Pelike*. Parigi., Musée Rodin, inv. 993 (da CVA).

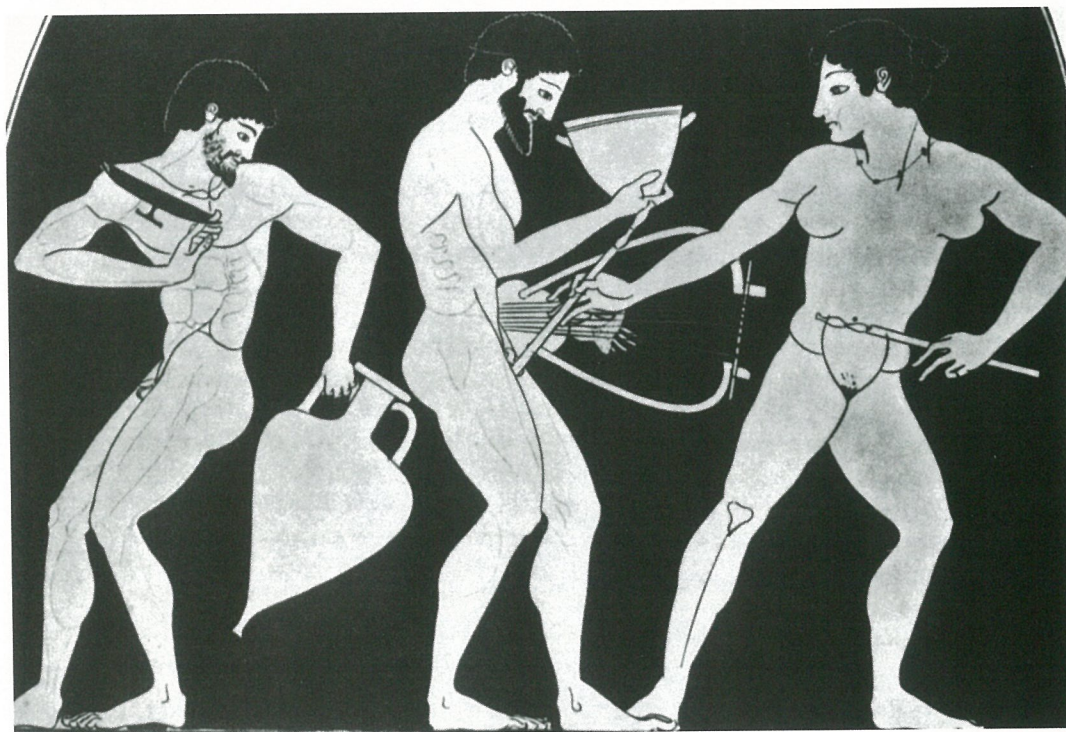


Fig. 10 - *Anfora*. Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. 507 (da FURTWÄNGLER-REICHHOLD).