Lorenzo Calafiore

*Le qualità dell'*auletris. *Per un'interpretazione di Timocl. fr. 24 K.-A.**

Abstract
Timocles' fr. 24 K.-A. may present a comparison between an ordinary prostitute (χαμαιτύπη) and a young αὐλητρίς, identified through certain physical features – colour (χρῶμα) and breath (πνεῦμα) – which may allude, with a double entendre, to the αὐλός, the instrument to which the flute-player is reduced in the objectifying perception of males. The αὐλητρίς, whose body is sometimes exposed to metaphorical plays, is not entirely available like a χαμαιτύπη: pleasure for men partly consists in overcoming (even violently) her resistance and in being beaten, in accordance with erotic practices well attested in the symposium.

Il fr. 24 K.-A. di Timocle potrebbe avere per oggetto il confronto tra una prostituta comune (χαμαιτύπη) e una giovane αὐλητρίς, lodata per alcune caratteristiche fisiche – il colore (χρῶμα) e il fiato (πνεῦμα) – che potrebbero alludere con un doppio senso all'αὐλός, strumento a cui la suonatrice è ridotta nella percezione oggettificante degli uomini. La flautista, il cui corpo si presta talora a giochi metaforici, non è completamente disponibile come una χαμαιτύπη: il piacere per il maschio consiste in parte nel vincere (anche in modo violento) le sue resistenze e nell'essere battuto, secondo pratiche erotiche ben attestate nel simposio.

Il libro XIII dei *Deipnosofisti* di Ateneo raccoglie una serie di aneddoti e testimonianze sulle etere, donne che per lavoro accompagnavano e intrattenevano gli uomini nelle occasioni simposiali[1]. La trattazione è organizzata, a partire da 563d, nella forma di un dibattito tra Mirtilo e Teodoro (Cinulco). In risposta al primo discorso di Mirtilo (563d-566e), Cinulco esorta il suo interlocutore a frequentare le prostitute dei bordelli, più economiche (568d); lo rimprovera perché ricerca etere molto costose e ragazze di condizione libera, mettendolo in guardia sui rischi della μοιχεία (568f-569d); gli consiglia di cambiare vita e di non dedicarsi più all'amore, in ragione della sua età avanzata (570e-f). A questo punto (570f-571a) lo stesso Cinulco declama, come massimo esempio di piacere che Mirtilo potrebbe apprezzare (ἥδιστον), alcuni versi

* Una piccola parte di questo lavoro è stata presentata al convegno internazionale *The Aulos and Symposium Re-imagined* (Royal Holloway, Londra, 10 giugno 2025): desidero ringraziare gli organizzatori per aver concepito un'occasione di incontro così stimolante e gli studiosi presenti (soprattutto James Robson) per aver discusso con me alcuni aspetti della ricerca. Sono grato inoltre ai revisori anonimi e alla redazione per i puntuali rilievi, che hanno molto migliorato il testo. Esprimo infine la mia riconoscenza a Donato Loscalzo per l'incoraggiamento e per i decisivi consigli e a Benedetta Lazzeri e Mario Proietti per il supporto bibliografico. Tutte le traduzioni sono mie.

[1] Sulle etere in generale e sulla loro rilevanza nella cultura greca antica vd. almeno HERTER (1985); REINSBERG (1989, 80-162); DAVIDSON (1997); KURKE (1997); KURKE (1999, 175-219); per le rappresentazioni vascolari resta fondamentale PESCHEL (1987).

tratti dalla commedia *Abitanti di Maratona*[2] di Timocle (fr. 24 K.-A.):

ὅσον τὸ μεταξὺ μετὰ κορίσκης ἢ μετὰ
χαμαιτύπης τὴν νύκτα κοιμᾶσθαι. βαβαί,
ἡ στιφρότης, τὸ χρῶμα, πνεῦμα, δαίμονες.
τὸ μὴ σφόδρ᾽ εἶναι πάνθ᾽ ἕτοιμα, δεῖν δέ τι
ἀγονιᾶσαι καὶ ῥαπισθῆναί τε καὶ 5
πληγὰς λαβεῖν ἁπαλαῖσι χερσίν· ἡδύ γε
νὴ τὸν Δία τὸν μέγιστον

Quanto ci corre tra andare a letto la notte
con una ragazzina piuttosto che con una battona! Oh!
La tonicità, il colore, e che fiato, o dèi!
Il fatto che tutto non sia a completa disposizione,
e che si debba combattere un po' e si venga presi a schiaffi 5
e si ricevano botte da mani delicate; è dolce davvero,
o Zeus grandissimo!

Un anonimo personaggio, forse rivolgendosi a un interlocutore, dice di preferire un rapporto sessuale con una ragazza giovane (κορίσκη) a quello con una χαμαιτύπη, termine che designava probabilmente una prostituta di basso livello, con cui era possibile unirsi per terra[3], ma che talora è usato come sinonimo di πόρνη, in un senso più generico. La predilezione per la κορίσκη si basa su due ordini di motivi: da una parte per alcune caratteristiche fisiche della fanciulla, tra cui la tonicità del corpo, il colore della pelle e il fiato (ἡ στιφρότης, τὸ χρῶμα, πνεῦμα), dall'altra perché chi parla trova piacevole (ἡδύ) il fatto che la donna non sia a sua completa disposizione (τὸ μὴ σφόδρ᾽ εἶναι πάνθ᾽ ἕτοιμα), che debba faticare un po' per averla (τι ἀγονιᾶσαι) e che da questa sia preso a schiaffi (ῥαπισθῆναί τε καὶ πληγὰς λαβεῖν).

La critica recente ha basato l'interpretazione del frammento sul contesto ampio della citazione in Ateneo. Secondo Olson (2007, 345), il brano descriverebbe un caso di μοιχεία «with a free citizen-girl – and particularly, it seems, with someone with little or no experience in bed», ritenuto maggiormente gratificante, nonostante i rischi correlati, di un rapporto sessuale a pagamento. Sulla stessa linea, Apostolakis (2019), ritiene che il confronto tra la κορίσκη e la χαμαιτύπη si giocherebbe su due piani: il livello sociale

[2] Della commedia, di cui non sopravvivono altri frammenti, non si conoscono né la data di rappresentazione né la trama; il titolo Μαραθώνιοι, *Abitanti di Maratona*, autorizza paralleli con altre commedie (ad es. gli *Acarnesi* di Aristofane), ma non consente di formulare ipotesi rilevanti sul contenuto del dramma: vd. APOSTOLAKIS (2019, 190s.).

[3] Questa è l'etimologia proposta da *Suda* χ 73 Adler. Secondo l'*Et. Gud.*, *s.v.*, 562 Sturz, il termine deriverebbe dal battere a terra: παρὰ τὸ χαμαὶ τύπτεσθαι. Il sostantivo ricorre, tra le varie attestazioni, in Men. *Sam*. 348 e fr. 472 K.-A. e in Theopomp. *FGrHist* 115 F 225. Vd. LAMAGNA (1998, 298s.) e KAPPARIS (2011, 233). Una connotazione negativa emerge da Hesych. χ 137 Hansen-Cunningham: χαμαιτύπη· πόρνη ἄδοξος.

(in quanto la ragazza sarebbe di condizione libera e la prostituta sarebbe una schiava) e la differenza di età (assumendo che la prostituta sia anziana sulla base dell'implicito confronto con le caratteristiche fisiche magnificate nella ragazza). In questo senso, la citazione di Timocle da parte di Cinulco nei *Deipnosofisti* continuerebbe il discorso sull'opportunità di avere rapporti sessuali da anziani, ma richiamerebbe, rovesciandola, anche la tesi propugnata nella sezione precedente, che cioè «indulging in adultery is a great risk, when prostitutes are available» (p. 192). A questo *topos*, che conosce una sua fortuna in ambito comico (Eub. fr. 67, 1-9 K.-A.; Xenarch. fr. 4 K.-A., pur con prospettiva ribaltata), si è soliti ricondurre anche il frammento in questione, ma due elementi stimolano un'ulteriore riflessione: l'utilizzo del sostantivo κορίσκη (su cui vd. *infra*) e l'insistenza sulla violenza che il personaggio maschile subisce – e persino ricerca – da parte della ragazza. La μοιχεία, infatti, deve essere intesa generalmente come «an act which requires the willing participation of a woman for it to be distinguished from, say, forced sex»[4], tanto che in ambito comico spesso si valorizzano l'attiva partecipazione e una certa tendenza della donna al tradimento (*e.g*. Ar. *Pax* 979ss.; *Lys*. 107; *Thesm*. 414-17, *Eccl*. 520ss.). D'altra parte, se sono noti i pericoli che il μοιχός si trova a correre, questi, almeno nelle rappresentazioni letterarie, consistono per lo più nella vendetta del marito (o di altri congiunti) o nella punizione della legge, mentre non è contemplata la possibilità di essere picchiati dalla propria amante: indicativa in tal senso è la testimonianza di Xen. *Mem*. II 1, 5.

La tesi che si cercherà di sostenere in questo contributo è che la κορίσκη nominata nel frammento sia un'αὐλητρίς, una suonatrice di αὐλός[5], figura femminile ampiamente attestata in contesti simposiali, sia nelle fonti letterarie che nelle rappresentazioni vascolari[6]. Tendenzialmente giovani e di origine straniera[7], quasi sempre anonime e in una condizione di marginalità, nella Grecia antica (e segnatamente nell'Atene di V-IV secolo a.C., il contesto meglio conosciuto) le αὐλητρίδες partecipavano al simposio e al successivo *komos* in primo luogo come professioniste dell'intrattenimento musicale, ma potevano anche consumare rapporti sessuali con i simposiasti. Tale evenienza, ben

[4] ROBSON (2013a, 105).

[5] La traduzione più accurata di αὐλητρίς è appunto 'suonatrice di αὐλός'. Per comodità si userà a volte il termine 'flautista' che, come l'inglese *flute-girl*, è notoriamente erroneo ma largamente impiegato negli studi specialistici.

[6] Alle αὐλητρίδες è stata indirizzata recentemente l'attenzione degli studiosi: STARR (1978); SALLES (1984, 107-27). DAVIDSON (1997, 80-82); MCCLURE (2003); GOLDMAN (2015). Per le rappresentazioni iconografiche vd. anche recentemente SCHLESIER (2024, 60ss.).

[7] WILSON (1999, 58), ha evidenziato la fondamentale ambiguità dell'αὐλός nell'Atene classica: onnipresente in contesti pubblici e privati, ma considerato «an object of rejection», il cui uso era sconsigliato, quando non proibito, ai cittadini, in quanto «it threatened self-control; it marred the aesthetics of the body; it introduced the allure of the alien. So often troped as the enemy and antithesis of logos, the aulos blocked the mouth […]. And so this instrument […] occupied an extremely ambivalent position within it, as did its practitioners. Players were routinely foreigners, often slaves».

documentata soprattutto dalle testimonianze iconografiche, ha indotto molti studiosi a equiparare le flautiste a prostitute *tout court*, ma le fonti non sono univoche su questo punto e la questione rimane dibattuta[8]. In ogni caso, frequenti dovevano essere i contatti erotici tra gli uomini, spesso alterati dal consumo di vino, e queste suonatrici: le αὐλητρίδες – tra le poche donne ammesse al consesso simposiale – erano chiamate a soddisfare il piacere maschile sia sul piano musicale che su quello erotico e, per il loro ruolo subalterno, erano spesso oggetto di costrizioni e violenze sessuali di vario genere[9]. Per lo più considerate schiave dai moderni[10], la posizione sociale di queste donne – come quella delle ὀρχηστρίδες e di altre figure "minori" del simposio – non è sempre facilmente delimitabile[11]. Pur nella loro condizione di inferiorità, infatti, esercitano un certo fascino, sia per la padronanza della τέχνη musicale, sia per la bellezza (spesso sottolineata[12]) e sono rappresentate, sia in letteratura che nelle arti figurative, in una veste marcatamente sessualizzata[13], il che le espone a battute di spirito e giochi di parole e le rende particolarmente adatte a contesti comici: non è un caso che esse compaiano in scena nel teatro di Aristofane[14] e che siano note diverse commedie intitolate Αὐλητρίς o Αὐλητρίδες[15].

Tornando al frammento timocleo, anzitutto si consideri il sostantivo κορίσκη, che a parte l'ovvio riferimento alla giovanissima età della ragazza[16], richiama la sfera della

---

[8] GOLDMAN (2015) ritiene errato equiparare le flautiste a delle prostitute (intendendo con il termine delle donne che offrono rapporti sessuali a pagamento), ma diversi studiosi sono dell'avviso opposto: tra questi SALLES (1984, 110), MCCLURE (2003, 9s.) e più di recente, KAPPARIS (2018, 2), che considera l'αὐλητρίς una «prostitute-flute player». La posizione più estrema è quella di DAVIDSON (1997, 82), secondo cui «by the fourth century *aulētris* is used almost as a synonym for "cheap prostitute"».

[9] Cf. KEULS (1988, 181 e ss.). Perseo di Cizio (*FGrHist* 584 F 4 = *SVF* I 451 *ap*. Ath. XIII 607d-e) attesta che la flautista poteva essere messa all'asta tra i simposiasti e comprata. La possibilità di acquistare un'αὐλητρίς è prevista anche nella *Vita di Zenone* di Antigono di Caristo (fr. 34a Dorandi *ap*. Ath. XIII 607e-f, fr. 34b Dorandi *ap*. Diog. Laert. VII 13).

[10] Ad es. WILSON (1999, 75) e GOLDMAN (2015, 29s.). STARR (1978, 410), sostiene con maggiore cautela che «this need not always have been the case».

[11] KURKE (1999, 178-79), parla di una «large grey area of women of uncertain status – the flute girls, acrobats, and dancers who provide the largely unremarked backdrop to the symposium». Delle αὐλητρίδες ci si poteva anche innamorare, tanto che uomini anche potenti ebbero figli da loro: famoso ed emblematico è il caso di Lamia, di cui si innamorò Demetrio Poliorcete (Plut. *Dem*. 16, 5s., Ath. XIII 577c). Per Demea, figlio dell'oratore Demade e di un'αὐλητρίς, vd. *infra*, n. 34.

[12] In Ar. *Ran*. 513s., ad es., si chiama in causa una «bellissima flautista» (αὐλητρίς […] ὡραιοτάτη).

[13] Frequente, nell'immaginario antico, è la associazione delle αὐλητρίδες con la *fellatio*, per ovvie ragioni. Vd. ad es. Ar. *Vesp*. 1345s.

[14] Ar. *Av*. 665ss.; *Vesp*. 1347ss.; *Thesm*. 1172ss.

[15] Alessi (Αὐλητρίς, fr. 30 K.-A.), Antifane (Αὐλητρίς ἢ Δίδυμαι, fr. 50 K.-A.), Diodoro di Sinope (Αὐλητρίς, fr. 1 K.-A.), Fenicide (Αὐλητρίδες, fr. 1 K.-A.), Menandro (Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς [*vel* Αὐλητρίδες], frr. 64-73 K.-A.). In ambito latino una *Tibicina* è opera di Titinio. Per alcune rappresentazioni vascolari legate a contesti comici, soprattutto di area magno-greca, vd. TAPLIN (1991). Anche le etere acquisiscono una certa importanza nella Commedia di Mezzo: una panoramica sulle occorrenze si trova in AUHAGEN (2009, 59-79).

[16] Ar. Byz. frr. 73-75 Slater; Phryn. *Ecl*. 50; Poll. 2.17. Cf. *DEA*, *s.v*. 'κόριον, κορίδιον, κορίσκη, κοράσιον (Phryn. *Ecl*. 50; Poll. 2.17)' [E.N. Merisio], disponibile online:

prostituzione: ad es. Erodoto (I 93, 2), per designare delle prostitute tra i Lidi, parla di ἐνεργαζόμεναι παιδίσκαι («ragazzette dedite alla prostituzione»)[17], mentre Iseo (*De Philoct*. 19, 6) con la formulazione ἔτρεφε παιδίσκας intende dire che una donna teneva in casa delle prostitute. In generale, diminutivi, anche di nomi propri e spesso in chiave spregiativa, sono ampiamente attestati in questo ambito e già Peschel (1987, 20 e n. 15) interpretava κορίσκη nel frammento di Timocle come un «eufemismo» per indicare una prostituta. L'unica altra occorrenza letteraria nota di κορίσκη si trova in Platone Comico, fr. 71 K.-A.[18]: nell'ambito di una descrizione accurata di un simposio, si parla tra le altre cose di una flautista, prima definita παίς (v. 5) e quindi individuata (v. 12) dalla perifrasi αὐλοὺς δ' ἔχουσά τις κορίσκη («una ragazzetta con i flauti»). Una flautista è definita παιδίσκη anche nella *Vita di Zenone* di Antigono di Caristo (fr. 34a Dorandi *ap*. Ath. XIII 607e-f)[19]. Sembra dunque possibile pensare che κορίσκη non si riferisca tanto ad una ragazza di condizione libera, quanto a una flautista, che era spesso di giovane età e in condizione di schiavitù. Un ulteriore indizio in tal senso potrebbe essere fornito dalle caratteristiche lodate al v. 3, e in particolare χρῶμα e πνεῦμα. Se è vero, come osserva Calame (1999, 37), che «the vast semantic field of music […] most often provides the metaphorical vocabulary […] for evocations of amorous desire», in questo caso le qualità della fanciulla – il colore e il fiato – potrebbero non solo essere funzionali alla descrizione della sua bellezza (che rimane naturalmente l'aspetto principale), ma anche prestarsi ad un *double entendre* con analoghe caratteristiche dell'αὐλός: un doppio senso sottile ma spiritoso, che conferirebbe una certa carica comica al passaggio.

La caratterizzazione comincia con στιφρότης (LSJ[9] *s.v.*: 'solidity', 'stoutness'), un *hapax* da interpretare come sostantivo astratto dell'aggettivo στιφρός, attestato in commedia. In Ar. fr. 148, 3 K.-A. è riferito alle olive (ὡς ἐλάας / στιφρᾶς), citate a paragone per la pelle di etere molto giovani e «vergini a metà» (ὑποπαρθένους)[20]. Come si intuisce, il contesto del fr. 24 è molto simile: con tutta probabilità in entrambi i casi si vuole dire che la pelle delle giovani ragazze è compatta, tonica.

Quanto a χρῶμα, l'apprezzamento per l'incarnato (soprattutto di colore chiaro) di una donna è piuttosto antico, se si pensa soltanto ai contesti omerici, dove le figure femminili sono connotate da bianche braccia (λευκώλενος)[21]. Sulla bellezza femminile

---

https://atticism.eu/corpus/item/view?id=83940797-957c-4ab0-be2d-faa4dce7e7ce.

[17] Il termine παιδισκεῖον indica un bordello in Ath. X 437e-f.

[18] Il confronto è omesso nel commento di APOSTOLAKIS (2019).

[19] Nell'*Appassionato dell'aulo* di Teofilo, fr. 12 K.-A. (*ap*. Ath. XIII 563a) un'arpista di cui il personaggio che parla si è innamorato è definita (v. 6) piccola ragazza (παιδὸς κόρης).

[20] Per un commento diffuso del frammento vd. ALVONI (1997) e PELLEGRINO (2015, 108); sull'aggettivo στιφρός cf. anche WILAMOWITZ (1925, 71) e TAILLARDAT (1965, 50 e n. 4).

[21] Per la concezione della bellezza femminile nella Grecia antica vd. HAWLEY (1998). Non è improprio

si sofferma anche la commedia aristofanea, che descrive talora donne molto avvenenti che suscitano le attenzioni degli uomini[22]. In particolare, negli *Uccelli* (665ss.) si parla della flautista Procne, su cui si concentrano gli appetiti di Pisetero ed Evelpide; di essa si evidenzia come sia tenera (ἁπαλός) e chiara di carnagione (λευκός) e da subito se ne mette in luce l'avvenenza (καλόν). Tuttavia, χρῶμα[23] è anche un termine tecnico musicale che, secondo Barker (1984), possiede due valori fondamentali: da una parte indica il "colore" della musica, cioè un certo timbro del suono, dall'altra designa in campo armonico il genere detto "cromatico" o una variazione (o anche una scala) cromatica[24]. Con la prima accezione è utilizzato in Platone, che parla dei «colori della musica» (τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων) che adornano le opere dei poeti (*Resp.* 601b) e, in riferimento alla musica che accompagna i testi, del «colore» (τὸ χρῶμα) e della «melodia» propri di donne e non di uomini (*Leg*. 669c). Nella seconda accezione è presente nella teoria musicale antica anche con il nome di γένος χρωματικόν (l'alternanza è ben documentata in [Plut.] *Mus*. 1137d-e)[25]. In un frammento di Antifane (207 K.-A. *ap*. Ath. XIV 643d-e) a proposito di Filosseno di Citera si dice che ha ben mescolato nei suoi canti *metabolai* e sfumature musicali (τὰ μέλη μεταβολαῖς καὶ χρώμασιν ὡς εὖ κέκραται)[26]. Filocoro (*FGrHist* 328 F 23 *ap*. Ath. XIV 638a), poi, riporta che il citarista Lisandro di Sicione rese maggiormente complessa la musica della cetra, introducendo per primo «scale cromatiche e eleganti sfumature» (χρώματά τε εὔχροα πρῶτος ἐκιθάρισε)[27]. Fermo restando il carattere per certi versi più semplice della musica suonata dalle αὐλητρίδες simposiali rispetto alla musica più sofisticata, appannaggio di professionisti nei teatri e nelle competizioni pubbliche[28], nel frammento timocleo il riferimento potrebbe essere sia al "colore" della musica sia ad una scala cromatica realizzata per mezzo dell'αὐλός, secondo un gusto diffusosi dalla seconda metà del V secolo a.C., nel quadro generale delle innovazioni nel campo musicale, che riguardarono anche l'auletica[29]. A tal proposito Csapo (2004, 218), sottolinea che «a

sottolineare che la carnagione chiara era percepita come una qualità propria di ragazze giovani, in contrapposizione con le donne in età più avanzata. In tal senso il paragone tra κορίσκη e χαμαιτύπη è senz'altro fondato anche sulla differenza d'età.

[22] Uno studio sistematico della questione è in ROBSON (2013b).

[23] Un valore simile doveva avere per gli antichi anche χροιά: Hsych. χ 807 Hansen-Cunningham: χρῶμα· παρὰ τοῖς μουσικοῖς· χροιά. Sull'applicazione di termini cromatici sia a contesti visivi che uditivi riflette già Aristotele (*Top*. 106 a-b).

[24] BARKER (1984, 143, n. 61): «Metaphorical references to "colouring" in music seem to refer to expressive effects involving either "tone colour" or nuances of tuning».

[25] La bibliografia sul tema è molto vasta: oltre agli studi di Barker, vd. almeno WEST (1992, 162-66) e LANDELS (1999, 90-109). Per la trattatistica antica, cui risale la divisione in tre generi, vd. BARKER (1984, 184, n. 8) e MATHIESEN (1999, 287-607), con un ampio commento.

[26] Un commento in BARKER (1984, 95, n. 11), anche se l'opinione dello studioso non è sempre condivisa.

[27] In merito vd. BARKER (1984, 225, n. 132).

[28] WEST (1992, 34s.).

[29] [Plut.] *Mus*. 1141c: ἀλλὰ γὰρ καὶ αὐλητικὴ ἀφ᾽ ἁπλουστέρας εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικήν

piper could produce many times that number of notes [*scil*. della *kithara*]; while his lips and breath worked together to produce a far greater range in volume and tone colour», tanto più in seguito all'avvento della Nuova Musica[30]. Un aneddoto scherzoso testimonia la possibilità, soprattutto in ambiente simposiale, di concepire giochi di parole basati sulla polisemia di χρῶμα: in Plutarco, *Quaest. Conv*. 645d-e, il cultore di musica Eratone invita degli amici per un simposio nella sua dimora e gli ospiti indossano corone di rose; un altro personaggio, Ammonio, rileva allora con ironia che il padrone di casa dice di non sopportare i cromatismi nei canti (τὰς μὲν ἐν τοῖς μέλεσι παραχρώσεις) e muove critiche al genere cromatico (τὸ χρωματικόν) introdotto da Agatone nelle tragedie, ma non ha remore a riempire il simposio di colori (χρωμάτων)[31].

Con πνεῦμα si loda invece l'alito della ragazza, un ulteriore elemento degno dell'attenzione maschile. Apostolakis (2019, 193s.), propone giustamente il parallelo con Ar. *Pax* 524-26, dove Trigeo rivolge a Theoria un complimento del tutto analogo (οἷον δὲ πνεῖς). Tuttavia, πνεῦμα designa anche il 'soffio', cioè il suono, di uno strumento a fiato, e in particolare dell'αὐλός: *e.g*. in Pind. *Nem*. 3, 79 (ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν) e in Eur. *Bacch*. 127s., dove si parla del soffio degli auli frigi (Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι)[32].

Il pubblico avrà dunque potuto avvertire la carica allusiva combinata di χρῶμα e πνεῦμα, quasi con effetto di *aprosdoketon* rispetto all'attacco del verso, dove la menzione della στιφρότης in certo modo predisponeva l'uditorio ad una descrizione condotta solo sul piano fisico[33].

Se questo tipo di lettura coglie nel segno, si potrebbe riconoscere nella κορίσκη

(«ma in effetti anche l'auletica passò da una musica più semplice a una più complessa»). Già Platone (*Resp*. 399d) ricordava che l'αὐλός è lo strumento in grado di realizzare più suoni (πολυχορδότατος).

[30] Sugli aspetti tecnici della modulazione dell'αὐλός vd. MATHIESEN (1999, 207ss). LYNCH (2018, 323) sottolinea che il gusto per le sfumature proprio della Nuova Musica mette in competizione la lira con l'αὐλός: «By multiplying the number of the kithara strings, the New Musicians succeeded in emulating the harmonic flexibility of the aulos, and this process went hand in hand with the development of a harmonic theory that could make sense of such a complex system of modulations and incorporate them within the formal constraints of lyre tunings».

[31] Per un commento del passo si rinvia a TEODORSSON 1989, 285s e a GAVAZZA 2021, 182-84.

[32] Un doppio senso simile a quello del frammento di Timocle si legge in un aneddoto riportato da Ateneo (XIII 591f) su Demea, figlio dell'oratore Demade e di una flautista. Poiché Demea sbuffava in tribunale, Iperide, suo avversario, gli dice che ha un φύσημα ('soffio' ma anche 'boria') più grande della madre, che era appunto un'αὐλητρίς: è probabile che ci sia qui un doppio senso osceno, con riferimento alla *fellatio* convenzionalmente attribuita alle flautiste. L'autenticità dell'episodio è stata messa in dubbio, ma qui mette conto solo rilevare la presenza – e dunque la plausibilità – di un doppio senso giocato sul "soffio" della flautista. Per un commento si rimanda a GAMBATO (2001, 1513) e MCCLURE (2003, 21s.).

[33] Un più velato richiamo all'αὐλός potrebbe comunque darsi anche nel caso di στιφρότης: Esichio (σ 1875 Hansen: στιφρός· πυκνός) spiega il raro στιφρός con πυκνός, di uso più comune e Polluce (IV 77, 3) annovera lo stesso πυκνός tra gli attributi dell'αὐλός, che, come esplicita West (1992, 86) era in effetti fabbricato in materiali "compatti", come legno, osso, avorio, metallo.

un'αὐλητρίς, ridotta alla materialità del suo αὐλός, «herself an instrument»[34]. Wilson (1999, 84), sottolinea che «the aulētris is […] pure body, with no logos […]. She is defined by the instrument (with which her body is in a sense continuous)», e in questo senso il frammento di Timocle restituisce una rappresentazione oggettificata di questa figura[35] che non è priva di paralleli in commedia: un caso strettamente simile si trova in Aristofane, *Ach*. 752, dove per chiamare in causa una flautista in quello che Diceopoli crede sia un simposio, si dice semplicemente ἢν αὐλὸς παρῇ («qualora ci sia un flauto»)[36]. Le flautiste, peraltro, sono spesso comprese in liste di oggetti: ad es. in Ar. *Ach*. 545-54, insieme a otri, aglio, olive, cipolle, acciughe etc.; in Antifane (fr. 233 K.-A. *ap*. Ath. I 27d-e), coevo di Timocle, in un elenco di cose da comprare come un paiolo, del vino, coperte e pesce; in Nicostrato (fr. 27 K.-A. *ap*. Ath. XV 685c-d), tra stuzzichini da mangiare, profumi, ghirlande e incenso. Un caso palese di *reductio* ad oggetto di una flautista è quello che si legge nelle *Vespe* di Aristofane (vv. 1360ss.), quando Filocleone, dopo aver sottratto la flautista Dardanide dal simposio, le intima di rimanere in piedi con una fiaccola in mano (vv. 1361s.: ἀλλ᾽ ὡς τάχιστα στῆθι τάσδε τὰς δετὰς / λαβοῦσ[α]) nel tentativo di ingannare il figlio Bdelicleone: a quest'ultimo che, davanti alla donna, chiede spiegazioni, risponde che non si tratta della flautista, ma della sola fiaccola (v. 1372: οὔκ, ἀλλ᾽ ἐν ἀγορᾷ τοῖς θεοῖς δᾷς κάεται). Segue uno scambio di battute (vv. 1373-78) basato sulla equiparazione del corpo della flautista (in chiave sessualizzata) con la torcia; così il figlio chiama in causa alcune parti anatomiche femminili e il padre, per difendere il suo assurdo tentativo di nascondere l'αὐλητρίς, trova degli improbabili equivalenti nella torcia: lo spacco delle gambe con la fiamma divisa, il pelo pubico con la pece, il fondoschiena con un nodo del legno[37].

---

[34] FRONTISI-DUCROUX – LISSARAGUE (1990, 224) a proposito della figura della flautista in alcune rappresentazioni vascolari.

[35] Sull'oggettificazione delle donne nel simposio – soprattutto schiave di basso livello, flautiste e ballerine – KURKE (1997, 119), osserva che «the women functioned as so much sympotic furniture, like the couches and pillows – objects to serve the needs of the male symposiasts and create a certain atmosphere». Allo stesso modo, SALLES (1984, 110) sostiene che nel simposio «le musiciste, le danzatrici o le prostitute […] hanno soltanto una funzione decorativa, e non sono considerate veri e propri esseri umani». Cf. *Carm. Conv*. 904 *PMG*. Il fenomeno è leggibile anche attraverso le rappresentazioni vascolari: ad es., KURKE (1999, 211), analizzando una coppa del Pittore di Pedieus (Louvre, G13, ca. 510 a.C.) che raffigura una scena di orgia simposiale, rileva una differente rappresentazione delle donne rispetto agli uomini; esse sono raffigurate in chiave animalesca e con corpi volutamente deformati, con il probabile intento di rafforzare l'identità del gruppo maschile.

[36] Anche nel *Simposio* di Platone (212c-e) l'αὐλητρίς è spersonalizzata e ridotta all'anonima voce del suo strumento: i convitati di Agatone sentono una voce di una flautista (αὐλητρίδος φωνὴν ἀκούειν), e la mancanza di articolo in entrambi i nomi restituisce l'idea di una voce indistinta di un soggetto indistinto, tanto che ci si domanda, non senza ragione, se si tratti della voce di una persona o del suono di uno strumento. In tal senso, una flautista, ancora nella formulazione di FRONTISI-DUCROUX – LISSARAGUE (1990, 223), «is music, pure and simple».

[37] Sul passo si rimanda al commento recente di BILES – OLSON (2015, 476-80). In generale riguardo alle battute sul corpo nella Commedia ἀρχαία vd. SCOTT (2023, 66-75).

Giochi metaforici sul corpo di un'αὐλητρίς – in sé adeguati allo spirito e agli usi del simposio – potevano essere condotti anche sul piano visuale, come ha dimostrato Coccagna (2011) in uno studio di una coppa a figure rosse di Oltos (VI sec. a.C.): in tal caso il parallelo è giocato fra il corpo femminile e un vaso, sempre con una marcata connotazione sessuale, cosicché il corpo è oggettificato, similmente al caso di Timocle, «by equating it with an inanimate object commonly found in the symposium setting»[38], a testimonianza di come le flautiste, così come le ὀρχηστρίδες[39], erano in grado di stimolare la fantasia maschile in una chiave di dominazione che assume le forme della manipolazione del corpo. La rappresentazione metaforica del corpo della donna – come campo, solco, pietra, forno[40] – è del resto ben attestata nel mondo greco a partire dall'epoca arcaica, e dà conto dei tentativi da parte maschile di concettualizzare e categorizzare il femminile. Tra le varie possibilità, la sovrapposizione del corpo ad uno strumento musicale esprime una certa connotazione erotica[41], particolarmente adeguata nel caso della flautista. Un esempio si incontra in un anonimo epigramma dell'*Antologia Palatina* (V 99):

> ἤθελον, ὦ κιθαρῳδέ, παραστάς, ὡς κιθαρίζεις
> τὴν ὑπάτην κροῦσαι τήν τε μέσην χαλάσαι.
>
> Vorrei, o citarista, stando accanto a te quando suoni la cetra
> suonarti la corda alta e rilassare quella al centro.

Per il testo, variamente interpretato, si rimanda alle considerazioni di Prauscello (2004), che ha il merito di aver tematizzato il «semantic overlap existing between musical performance and sexual activity» (p. 336), individuando una serie di esemplificazioni di questo fenomeno (pp. 336s.)[42]: tra di esse si segnala il fr. 155 K.-A. del *Chirone* di Ferecrate, dove una personificazione della Μουσική si lamenta con Δικαιοσύνη delle violenze subite dagli innovatori della Nuova Musica – Melanippide, Cinesia, Frinide,

---

[38] COCCAGNA (2011, 118).

[39] Sulle ὀρχηστρίδες vd. OLSEN (2017), secondo cui (p. 24) «the surviving literary references to *orchestrides* in Classical Greek literature […] present them as mute, sexually objectified, and instrumental». Le danzatrici nel simposio sono «an erotic object available for the viewing pleasure of the symposiast» (*ibidem*).

[40] DUBOIS (1988) ha studiato nel dettaglio, in relazione al genere femminile, queste specifiche rappresentazioni del «corpo come metafora».

[41] Cf. *Carm. Conv*. 900 *PMG*: εἴθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη/ καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν. Per gli stretti rapporti metaforici tra musica e sesso vd. SOLEZ (2015) con ulteriore bibliografia. Cf. anche il canto di Agatone e i commenti del Parente in Ar. *Thesm*. 101ss., dove diversi termini di uso comune sono connotati in senso erotico: si rimanda al commento di AUSTIN – OLSON (2004, 86ss.).

[42] Ar. fr. 930 K.-A.; *Ran*. 1305, 1327.

Timoteo – responsabili di aver stravolto i canoni della tradizione[43]. La rivoluzione musicale della seconda metà del V sec. a.C., qui letta dalla prospettiva degli strumenti a corde, è infatti visualizzata sul piano comico – attraverso una serie di doppi sensi e termini connotati eroticamente[44] – come una serie di violenze di natura sessuale sul corpo vivo della Musica; questa è personificata, come osservano Dobrov – Urios Aparisi (1995, 155), mediante una «clever allegory that projects the figure of a κιθαρίστρια (a hetaira proficient in music)[45] into a more abstract embodiment of her skills: the active performance of music and passive submission to intercourse are fused and her body becomes a lyre».

L'identificazione della κορίσκη con un'αὐλητρίς può aiutare a comprendere anche che tipo di rapporto amoroso è descritto nella seconda parte del frammento di Timocle, in cui si precisa che la ragazzetta citata in apertura non è del tutto disponibile e che vi è un certo gusto per l'uomo nell'essere preso a schiaffi. A tal proposito si è già rilevato che le flautiste erano sostanzialmente schiave e sottomesse al piacere degli uomini nel simposio. Basta tuttavia dare uno sguardo alle testimonianze vascolari per rendersi conto che talora gli atti sessuali sono subiti dalle αὐλητρίδες (come da altre figure femminili): evidentemente non era tutto a completa disposizione (τὸ μὴ σφόδρ' εἶναι πάνθ' ἕτοιμα) e bisognava sforzarsi un po' per ottenere ciò che si desiderava (δεῖν δέ τι / ἀγονιᾶσαι). La resistenza delle donne alle profferte dei simposiasti era in qualche misura convenzionale e poteva anche essere volutamente esacerbata o simulata nel quadro di giochi erotici volti ad aumentare il piacere della conquista per gli uomini: così, in un vaso del Pittore di Brygos (BM E68) si vede una scena simposiale in cui un uomo approccia una giovane donna, con tutta evidenza una flautista, che gli resiste trattenendolo per il gomito[46]. Anche in contesti letterari non mancano esempi di questo tipo di ritrosia: nel passo già richiamato delle *Vespe* di Aristofane, dalla prima parte del dialogo tra Filocleone e l'αὐλητρίς (vv. 1347ss.) si coglie una certa renitenza da parte di quest'ultima nei confronti delle richieste sessuali avanzate dal vecchio; egli le chiede di restituirgli il favore di averla sottratta agli altri convitati e di occuparsi del suo membro, ma è consapevole che la ragazza non lo farà e si prenderà gioco di lui (vv. 1348s.: ἀλλ' οὐκ ἀποδώσεις οὐδ' ἐφιαλεῖς, οἶδ' ὅτι, / ἀλλ' ἐξαπατήσεις κἀγχανεῖ τούτῳ μέγα), come del resto ha fatto con molti altri (v. 1350: πολλοῖς γὰρ ἤδη χἀτέροις αὔτ' ἠργάσω). La prospettiva di essere riscattata e di acquisire lo *status* di παλλακή di Filocleone è

[43] Per il frammento, su cui esiste una vasta bibliografia, si rimanda all'esteso commento di NAPOLITANO (2020), che dà conto ampiamente della storia degli studi.
[44] Un'analisi esaustiva è in DOBROV – URIOS APARISI (1995, 155-57).
[45] Diversi studiosi ritengono che la Musica del fr. di Ferecrate sia rappresentata nelle forme di un'etera (da confrontare con l'αὐλητρίς del fr. di Timocle), ma questa non è l'unica possibilità: una discussione approfondita si trova in NAPOLITANO (2020, 281s.).
[46] Un commento in KILMER (1993, 119s.).

subordinata alla disponibilità della donna, chiamata a «non fare la cattiva» (v. 1351: ἐὰν γένῃ δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή)[47].

Accanto a queste più blande forme di riluttanza, esistevano anche situazioni maggiormente violente. Non di rado, infatti, si vedono nelle rappresentazioni vascolari delle costrizioni di vario tipo, accostabili all'idea moderna di violenza sessuale, e talvolta etere e altre donne sono colpite con oggetti, soprattutto con sandali[48], in quanto per l'uomo parte del piacere doveva risiedere nell'idea di sopraffazione violenta di donne sì oggettificate, ma che erano in grado di opporre delle resistenze. In particolare, la *fellatio*, associata in modo stereotipato alle flautiste, era sentita in certo modo come un atto degradante per chi lo praticava, da imporre e stimolare per chi lo riceveva[49]. In un cratere del Pittore di Egisto conservato a Bologna (Museo Civico Archeologico 230) si dispiega una scena simposiale in cui una flautista viene minacciata con un sandalo da un giovane[50], mentre in un'altra testimonianza iconografica è lo stesso αὐλός, verosimilmente strappato di mano alla suonatrice, ad essere usato contro di lei per minacciarla e costringerla alla sottomissione sessuale: un uomo «is threatening the woman, as though to hit her», mentre «the woman's gesture implies reluctance»[51]. Veri e propri stupri non dovevano essere rari, come si può desumere dal *Simposio o i Lapiti* di Luciano (46), dove si racconta di un simposio piuttosto movimentato in cui ad un certo punto viene meno l'illuminazione; quando si riaccende la luce uno dei convitati, Alcidamante, è sorpreso mentre nel trambusto generale sta spogliando e cercando di violentare la flautista (κατελήφθη Ἀλκιδάμας μὲν τὴν αὐλητρίδα ἀπογυμνῶν καὶ πρὸς βίαν συνενεχθῆναι αὐτῇ σπουδάζων)[52].

L'altro aspetto del rapporto con la κορίσκη citato nel frammento di Timocle è la prospettiva di essere preso a botte (ῥαπισθῆναί τε καὶ πληγὰς λαβεῖν ἁπαλαῖσι χερσίν). In uno studio rivolto ad indagare i rapporti tra calzature e condizione femminile nella Grecia antica (Cultraro – Torelli 2009), Torelli ha messo in luce (pp. 184ss.) come in contesti simposiali le etere, figure per certi versi assimilabili alle αὐλητρίδες[53], battessero gli uomini con le proprie pantofole per stimolarne il desiderio, rovesciando

[47] Si tratta ovviamente di un contesto comico, in cui centrale è la ridicolizzazione del vecchio, acceso di desiderio, da parte di una giovane ragazza: in parte la scena deve essere letta alla luce di questo intento.
[48] Vd. KEULS (1988, 200-205).
[49] KILMER (1993, 71); ROBSON (2013a, 134). Vd. anche Ar. *Vesp*. 1345s., dove Filocleone si prende il merito di aver portato via la flautista mentre era in procinto di praticare la *fellatio* ai simposiasti (ὑφειλόμην / μέλλουσαν ἤδη λεσβιεῖν τοὺς ξυμπότας). Sulla violenza sessuale in relazione alle flautiste vd. GOLDMAN (2015, 53s.), con riferimento ad una testimonianza di Demostene (*Mid*. 21, 6).
[50] KILMER (1993, 109).
[51] KILMER (1993, 125). Il riferimento è alla coppa fiorentina del Pittore di Brygos (MAF 3921). In Luciano, *Dial. Mer*. 15, la flautista Partenide viene picchiata (e i suoi αὐλοί sono rotti) da un soldato etolico geloso perché era stata ingaggiata per suonare da un suo rivale in amore.
[52] Su cui da ultima vd. FLORIDI (2024).
[53] STARR (1978, 408s.).

una pratica che era sostanzialmente maschile[54]. Torelli porta ad esempio una coppa del Pittore di Thalia conservata a Berlino e un cratere apulo del Museo Archeologico di Taranto, dove è Afrodite a picchiare Eros con la pantofola. Questa proiezione mitica si trova anche in Luciano, *Dial. Deor*. 11, 1, in cui Afrodite si lamenta di Eros con Selene e minaccia di rompergli l'arco e la faretra e di strappargli le ali, e dice di avergli già dato delle botte sul fondoschiena con il sandalo (ἤδη καὶ πληγὰς αὐτῷ ἐνέτεινα ἐς τὰς πυγὰς τῷ σανδαλίῳ). Doveva esistere anche il verbo βλαυτοῦν, noto attraverso una glossa di Esichio (β 688 Cunningham), con il significato di πλήσσειν σανδαλίῳ, οἱ δὲ ὑποδήματι[55]. Come si vede, in queste testimonianze sono utilizzati il sostantivo πληγή e il verbo πλήσσω, da confrontare con πληγὰς λαβεῖν del frammento di Timocle, dove non compaiono riferimenti alla pantofola. Tuttavia, un'αὐλητρίς tiene in mano un sandalo in una coppa del Pittore Curtius (450 a.C.) che rappresenta cinque etere sdraiate a simposio, a testimonianza del fatto che quest'uso doveva essere proprio anche delle flautiste. Poiché la pantofola «possiede […] una forte carica di sollecitazione erotica e come tale è un potente indicatore capace di sollecitare la fantasia maschile»[56], tale pratica, attestata anche a parti invertite, deve essere letta, al di qua di ogni anacronismo, come un gioco erotico in una chiave di «mild sadism and perhaps mild masochism»[57], che potrebbe far parte del tipo di piacere (ἡδύ) ricercato nel frammento di Timocle.

In conclusione, pur in assenza di elementi per ricostruire il contenuto della commedia, il fr. 24 K.-A. di Timocle potrebbe avere per oggetto il confronto tra una prostituta di basso livello (χαμαιτύπη) e una giovane αὐλητρίς[58], designata come κορίσκη, le cui qualità – il colore e il fiato – potrebbero evocare con un doppio senso l'αὐλός, strumento a cui la donna suonatrice è ridotta nella percezione oggettificante degli uomini, particolarmente pertinente ed efficace in un contesto comico[59]. La

[54] KILMER (1993, 108-21), con un commento delle testimonianze vascolari.
[55] Secondo BLUNDELL (2002, 150), l'esistenza di un verbo specifico indicherebbe che la pratica era piuttosto diffusa. Echi di questa consuetudine, certo in parte risemantizzata, si trovano anche nella letteratura latina: in Persio (5, 169: *solea, puer, obiurgabere rubra*, «sarai colpito, ragazzo, con il sandalo rosso»), che secondo lo scolio ha tratto la scena dal perduto *Eunuco* di Menandro (cf. *PCG* VI.2, 111) e nell'*Eunuco* di Terenzio (1028: *utinam tibi commitigari videam sandalio caput*, «potessi vedere la tua testa ammorbidita dal sandalo»), forse con riferimento alla vicenda di Eracle e Onfale (cf. anche Turpil. *Lind*. fr. 7 Rychlewska: *misero mihi mitigabat sandalio caput*).
[56] Torelli in CULTRARO – TORELLI (2009, 187).
[57] KILMER (1997, 128). Sul tema vd. anche KILMER (1993, 103s.) e KAPPARIS (2018, 324).
[58] In modo simile sul piano concettuale, in Anaxil. fr. 21 K.-A. si trova un confronto tra una ἑταίρα e una πόρνη.
[59] Nella produzione di Timocle etere e ambienti simposiali sono ben presenti, in accordo con il gusto della Commedia di Mezzo. In particolare, una commedia porta il titolo di *Neera*, la famosa etera di IV secolo (frr. 25 e 26 K.-A.); un'altra etera, Pitionice, è protagonista dei frr. 15 e 16, e probabilmente una o due etere sono presenti nel fr. 32. Un elenco di undici nomi di cortigiane figura al fr. 27. Un indovinello e un gioco di parole del tipo di quelli proposti a simposio si trovano rispettivamente nel fr. 13 e nel fr. 19, che potrebbero quindi essere ambientati proprio in un contesto simposiale.

flautista, il cui corpo si presta ad essere "suonato", non è completamente disponibile come una χαμαιτύπη, e parte del piacere per il maschio sta nel vincere (talora non senza violenza) le sue resistenze e anche nell'essere battuto, circostanza che richiama pratiche simposiali ben documentate.

In tal senso, tenendo conto del campo allusivo innescato, tre versi prima, da χρῶμα e πνεῦμα, il commento finale ἡδύ γε / νὴ τὸν Δία τὸν μέγιστον, ai vv. 6-7[60], potrebbe essere letto ancora come un doppio senso, che confermerebbe la descrizione della flautista: da un lato è "dolce" unirsi in amore con la κορίσκη secondo le modalità descritte, dall'altro è "dolce" il suono del flauto[61].

Infine, tornando al contesto di citazione dei *Deipnosofisti*, potrebbe non essere un caso che in 571b, qualche riga sotto la menzione del frammento di Timocle, Mirtilo dica – riportando in forma alterata un passo di Metagene (fr. 4 K.-A.) – che non parlerà di ballerine o di suonatrici di αὐλός di giovanissima età (ἄρτι χνοαζούσας αὐλητρίδας)[62]. Il riferimento potrebbe essere al frammento di Timocle citato nel discorso di Cinulco, poco prima, in cui si parlava di un'αὐλητρίς: ripetendo il vecchio luogo comune che dipinge le flautiste come donne di basso livello, Mirtilo si propone di prenderne le distanze e di trattare delle etere nella loro accezione più alta, di "compagne" degli uomini.

[60] KOCK (1884), attribuisce la battuta ἡδύ γε / νὴ τὸν Δία τὸν μέγιστον ad un altro personaggio, ma sembra pacifico, come sottolineato dal commento di APOSTOLAKIS (2019, 192), che questo «intensified comment» sia espresso dalla stessa persona che ha vissuto questa esperienza. Su questa linea era anche OLSON (2007, 345). Il nesso ἡδύ γε si trova in fine di trimetro anche in Alex. fr. 129, 2 K.-A., come segnalato da APOSTOLAKIS (2019, 194).

[61] L'aggettivo ἡδύς e i termini da esso derivati sono impiegati spesso in riferimento alla sfera acustica e alla musica: in particolare, alla dolcezza del suono dell'αὐλός si fa riferimento in Saffo, fr. 44, 24 V. = Neri (αὖλος δ' ἀδυ[μ]έλης) e in Pindaro, *Ol*. 10, 94 (γλυκύς τ' αὐλός). In Eur. *Bacch*. 127s., già richiamato, il soffio dei flauti frigi è definito ἡδυβόας («dal dolce suono»). In Poll. IV 72, 3 il suono dell'αὐλός è detto γλυκύς e λιγυρός, mentre l'auleta è definito ἡδύπνους (IV 72, 2).

[62] In alternativa (o in aggiunta), Mirtilo potrebbe riferirsi alle αὐλητρίδες chiamate in causa poco prima (570b) da Cinulco, che cita dall'*Antilaide* di Epicrate (fr. 2 K.-A.). Nel frammento di Metagene, attribuito da Ateneo alternativamente ad Aristagora, si parla di flautiste che «per denaro sciolgono le ginocchia ai mercanti». Tale testimonianza è considerata da DAVIDSON (1997, 81) una prova del fatto che le αὐλητρίδες si prostituivano anche fuori dal simposio. *Contra* GOLDMAN (2015, 45).

riferimenti bibliografici

ALVONI 1997
G. Alvoni, *Etère ed olive. In margine ad Ar. fr. 148 K.-A.*, «Eikasmós» VIII 83-88.

APOSTOLAKIS 2019
K. Apostolakis, *Timokles. Translation and Commentary*, Göttingen.

AUHAGEN 2009
U. Auhagen, *Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie*, München.

AUSTIN – OLSON 2004
C. Austin – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes* Thesmophoriazusae, Oxford.

BARKER 1984
A. Barker, *Greek Musical Writings, I: The Musician and His Art*, Cambridge.

BILES – OLSON 2015
Z.P. Biles – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes.* Wasps, Oxford.

BLUNDELL 2002
S. Blundell, *Clutching at Clothes*, in L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London, 143-69.

CALAME 1999
C. Calame, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton.

COCCAGNA 2011
H.A. Coccagna, *Embodying Sympotic Pleasure. A Visual Pun on the Body of an* Aulētris, in A. Glazebrook – M.H. Henry (eds.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE*, Madison, 106-21.

CSAPO 2004
E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in P. Murray – P. Wilson (eds.), *Music and the Muses: the Culture of "Mousikē" in the Classical Athenian City*, New York-Oxford, 207-48.

CULTRARO – TORELLI 2009
M. Cultraro – M. Torelli, *Status femminile e calzature*, «Ostraka» XVIII/1 175-92.

DAVIDSON 1997
J. Davidson, *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passion in Classical Athens*, London.

DOBROV – URIOS APARISI 1995
G.W. Dobrov – E. Urios Aparisi, *The Maculate Music: Gender, Genre and the* Chiron *of*

Pherecrates, in G.W. DOBROV (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta, 139-74.

DUBOIS 1990
P. DuBois, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, tr. it. di M. Tartara, Roma-Bari (op. or. *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, London 1988).

FLORIDI 2024
L. Floridi, *L'anti-simposio di Luciano: motivi parodici nel* Simposio o i Lapiti, «Elephant&Castle» XXXIV 106-15.

FRONTISI-DUCROUX – LISSARAGUE 1990
F. Frontisi-Ducroux – F. Lissarague, *From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the "Anakreontic" Vases*, in D. Halperin – J.J. Winkler – F. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 212-56.

GAMBATO 2001
M.L. Gambato, *Libro XIII*, in L. Canfora *et al*. (a cura di), *Ateneo. I Deipnosofisti: I dotti a banchetto*, Roma, 1393-581.

GAVAZZA 2021
B. Gavazza, *Agatone e la tragedia attica di fine V sec. a.C. Studio delle testimonianze e dei frammenti*, Tübingen.

GOLDMAN 2015
M.L. Goldman, *Associating the* Aulêtris*: Flute Girls and Prostitutes in the Classical Greek Symposium*, «Helios» XLII/1 29-60.

HAWLEY 1998
R. Hawley, *The Dynamics of Beauty in Classical Greece*, in D. Montserrat (ed.), *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, London-New York, 37-54.

HERTER 1985
H. Herter, *Il mondo delle cortigiane e delle prostitute*, in G. Arrigoni (a cura di), *Le donne in Grecia*, Roma-Bari, 363-97 (op. or. *Soziologie der antiken Prostitution in Lichte der heidnischen und Christlichen Schriftum*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» III, 1960, 70-111).

KAPPARIS 2011
K.K. Kapparis, *The Terminology of Prostitution in the Ancient Greek World*, in A. Glazebrook – M.H. Henry (eds.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE*, Madison, 222-55.

KAPPARIS 2018
K.K. Kapparis, *Prostitution in the Ancient Greek World*, Berlin-Boston.

KEULS 1988
E.C. Keuls, *Il regno della fallocrazia. La politica sessuale ad Atene*, tr. it. di M. Carpi, Milano (op. or. *The Reign of Phallocracy: Sexual Politics in Ancient Athens*, New York 1985).

KILMER 1993
M.F. Kilmer, *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London.

KILMER 1997
M.F. Kilmer, "*Rape" in Early Red-Figure Pottery. Violence and Threat in Homo-erotic and Hetero-erotic Contexts*, in S. Deacy – K.F. Pierce (eds.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London, 123-41.

KOCK 1884
T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta II*, Leipzig.

KURKE 1997
L. Kurke, *Inventing the Hetaira: Sex, Politics and Discursive Conflict in Archaic Greece*, «CA» XVI/1 106-50.

KURKE 1999
L. Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold: The Politics of Meaning in Archaic Greece*, Princeton.

LAMAGNA 1998
M. Lamagna (ed.), *Menandro. La donna di Samo*, Napoli.

LANDELS 1999
J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London.

LYNCH 2018
T. Lynch, *"Without Timotheus, Much of Our Melopoiia Would not Exist; But without Phrynis, There Wouldn't Have Been Timotheus". Pherecrates' Twelve Strings, the Strobilos and the Harmonic Paranomia of the New Music*, «Greek and Roman Musical Studies» VI 290-327.

MATHIESEN 1999
T.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London.

MCCLURE 2003
L. McClure, *Courtesans at Table: Gender and Literary Culture in Athenaeus*, London.

NAPOLITANO 2020
M. Napolitano, *Commento a Ferecrate, fr. 155 K.-A. (*Chirone*)*, in E. Franchini (a cura di), *Ferecrate, Krapataloi-Pseudherakles (frr. 85-163). Introduzione, traduzione e commento*, Göttingen, 242-94, 325-64.

OLSEN 2017
S. Olsen, *The dancing girls of Ancient Greece: performance, agency and entertainment*, «Clio. Women, Gender, History» XLVI 20-41.

OLSON 2007
S.D. Olson, *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford.

PELLEGRINO 2015
M. Pellegrino (a cura di), *Aristofane. Frammenti*, Lecce.

PESCHEL 1987
I. Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rottfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris.

PRAUSCELLO 2004
L. Prauscello, *A Note on "Tabula Defixionis" 22(A).5-7 Ziebarth: When a Musical Performance Enacts Love*, «CQ» LIV/2 333-39.

REINSBERG 1989
C. Reinsberg, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München.

ROBSON 2013a
J. Robson, *Sex and Sexuality in Classical Athens*, Edinburgh.

ROBSON 2013b
J. Robson, *Beauty and Sex Appeal in Aristophanes*, «Eugesta» III 43-66.

SALLES 1984
C. Salles, *I bassifondi dell'antichità*, tr. it. di R. Pelà, Milano (op. or. *Les bas-fonds de l'antiquité*, Paris 1982).

SCHLESIER 2024
R. Schlesier, *Mischungen beim antiken Gelage. Reflexionen des frühgriechischen Symposions*, Berlin.

SCOTT 2023
N. Scott, *Jokes in Greek Comedy. From Puns to Poetics*, New York.

SOLEZ 2015
K. Solez, *Zois the Eretrian, wife of Kabeiras (22 Ziebarth): Music, sexuality and κιθάρισμα in cultural context*, «Eugesta» V 85-102.

STARR 1978
C.G. Starr, *An Evening with the Flute-Girls*, «PdP» CLXXXIII 401-10.

TAILLARDAT 1965[2]
J. Taillardat, *Les images d'Aristophane, Études de langue et de style*, Paris (I ed. 1962).

TAPLIN 1991
O. Taplin, Auletai *and* Auletrides *in Greek Comedy and Comic Vase-Paintings*, «NAC» XX 31-48.

TEODORSSON 1989
S.-T. Teodorsson, *A Commentary on Plutarch's* Table Talks, I (Books 1-3), Göteborg.

WEST 1992
M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.

WILAMOWITZ 1925
U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Menander. Das Schiedsgericht*, Berlin.

WILSON 1999
P. Wilson, *The* aulos *in Athens*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 58-95.