

La *mousiké téchne* nel mito greco. 'Sentire' la musica attraverso le immagini

Elisabetta Pala

Il sottotitolo che ho scelto per questo contributo, «sentire la musica attraverso le immagini» sottolinea le potenzialità racchiuse in un'immagine, il cui codice visivo – opportunamente decodificato – non solo permette di individuare il contesto nel quale si inseriscono gli strumenti musicali di volta in volta raffigurati, ma talvolta rende il fruitore partecipe della scena in maniera attiva, al punto da dargli l'impressione quasi di ascoltare la musica suonata nei diversi contesti. La raffigurazione di un dato strumento musicale di per sé non appare finalizzata a individuare il tipo di scena, ma solo il genere di musica che fa da accompagnamento agli avvenimenti rappresentati. Ciascun pezzo, come emerge dalle elaborazioni filosofiche, aveva una sua forma ed un suo *ethos*, anche musicale, distinto, in grado di suscitare reazioni diverse negli ascoltatori¹. E per il fruitore di queste immagini le differenti melodie "suonate" nelle scene figurate sono comprensibili, o meglio decodificabili, osservando le reazioni dei personaggi rappresentati intenti ad ascoltarle (Castaldo 2001b: 141).

Daniela Castaldo, autrice di numerosi contributi incentrati sull'iconografia musicale², sottolinea l'importanza dell'apporto dell'analisi iconografica allo studio della musicologia antica. Le

¹ Sulle capacità psicagogiche della fruizione musicale in Grecia cfr. Martinelli 2002: 23.

² A titolo esemplificativo si segnalano le monografie sull'iconografia nella ceramica attica (Castaldo 1993, 2000) e gli articoli concernenti diversi aspetti del "pantheon" musicale greco (Castaldo 1995, 2001a, 2001b, 2003).



informazioni desumibili dal *corpus* di scene figurate con tema musicale dipinte sulla ceramica attica, infatti, oltre a completare il quadro d'insieme delle nostre conoscenze sulla musica antica, talvolta mettono anche in discussione aspetti che per lungo tempo sono stati considerati dei "punti fermi" nella storiografia musicale, la quale si è avvalsa pressoché esclusivamente delle notizie tramandate dalle fonti letterarie³.

Non di rado, infatti, l'evidenza delle immagini in questi contesti è in netto contrasto con i dati desumibili dalla tradizione letteraria: emblematico è il caso degli strumenti musicali a corda, che assai frequentemente compaiono nelle rappresentazioni figurate in contesti dionisiaci, mentre dagli autori antichi sono messi in relazione pressoché esclusiva con Apollo⁴. In generale, il contrasto tra le fonti letterarie e quelle iconografiche è piuttosto marcato. Queste considerazioni inducono innanzitutto a soffermarsi sulla parzialità di informazioni in nostro possesso su un tema così complesso, quale era la *mousiké téchne* per i Greci, e sulla necessità di affrontare questo tipo di studio con un approccio sistemico, mettendo in opportuna connessione le testimonianze letterarie con la ricerca iconografica e la comparazione etnomusicologica e organologica (Marcellino 2001: 23).

È un dato ormai acquisito che poesia e musica fossero strettamente connesse nel mondo greco: con l'espressione *mousiké téchne* ("l'arte delle Muse") i Greci designavano, infatti, non solo l'arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, come dimostra la vicinanza etimologica tra *mousa* e *mousiké*⁵. Il legame indissolubile tra il verso ed il canto, che trova la sua piena espressione in età arcaica e tardo-arcaica nel genere lirico, fu esclusivo sino al IV sec. a.C., quando il diffondersi della tecnologia del libro diede luogo ad una produzione poetica destinata alla lettura.

³ Sull'apporto della iconografia vascolare di età tardo-arcaica e classica nello studio della musica nell'antichità si veda anche Boshnakova 2008: 340, 343.

⁴ Castaldo 2001b: 141. Si veda *infra*.

⁵ Sull'argomento si veda la chiara distinzione operata da P. Murray e P. Wilson tra il concetto di musica in senso moderno – in inglese '*music*' – e la '*mousiké téchne*', intesa come «union of song, dance and word to which the Muses gave their name, *Musiké*, the realm of the Muses» (Murray, Wilson 2004: 1 ss.). Cfr. anche Bundrick 2005: 49.

La musica ha costituito un forte stimolo alla speculazione filosofica occidentale fin dai primi pensatori greci, sia per la sua capacità di fascinazione, sia per la natura ambivalente che oscilla tra sensazione e razionalità, ma anche per la rilevante funzione etico-paideutica⁶. Conseguentemente, la nascita della filosofia ed il sorgere delle teorie musicali sono eventi coevi strettamente collegati. Tuttavia, anche in un momento antecedente al sorgere del pensiero filosofico, il mito, dà evidente testimonianza dell’immenso potere che alla musica veniva attribuito fin dalle epoche più remote.

La “magia” del canto di Orfeo

In questo frangente appare emblematica la figura di Orfeo, il mitico aedo di Tracia, noto per il potere magico del suo canto che da una lunga tradizione poetica⁷ è detto in grado di placare gli animali, affascinare e ammansire tutti gli esseri viventi⁸, fino a impietosire persino Cerbero e Ade, crudeli custodi degli Inferi quando vi si recò per riportare in vita la giovane sposa Euridice⁹. Per tale ragione alla *lyra* di Orfeo viene attribuita una capacità di condizionamento dell’agire umano¹⁰, al punto da diventare di per sé simbolo del potere della musica e del suo rapporto con la morte. Secondo la tradizione, infatti, anche dopo che le donne

⁶ Sulla centralità della *musiké* nella nozione e nella pratica greca della *paideia*, cfr. Murray, Wilson 2004: 3-4; Bundrick 2005: 49-50 e Ford 2004: 116-117.

⁷ Dall’età arcaica sino a Valerio Flacco e all’autore ignoto delle Argonautiche Orfiche.

⁸ Bacch. 28(b), A. Ag. 1630, E. Ba. 562, IA 1212, etc. (t 47-55 Kern). In particolare Euripide nell’*Alceste* (vv. 357-362) rende noto che questa sua capacità di incantare gli esseri viventi contraddistingue Orfeo non solo come cantante e suonatore di *lyra* ma anche come poeta e profeta.

⁹ E. Alc. 357-9, Pl. *Symp.* I79d, cfr. Isoc. *Busiris* 8. Nella tradizione latina del mito: Verg., *Georg.* IV, 450-527.

¹⁰ L’origine della sua figura è difficilmente individuabile: secondo la leggenda, sarebbe vissuto anteriormente ad Omero, all’epoca favolosa degli altri cantori dell’Ellade (Lino, Tamiri e Museo), ma la menzione più antica e storicamente documentata del suo nome è in un frammento di Ibico di Reggio (Davies PMGF frg. 306) nella metà VII sec. Garezou 1994: 81.

tracie ebbero fatto a brani il corpo del cantore, la sua testa continuava a cantare e a proferire oracoli e, dopo la sua morte, la *lyra* di Orfeo acquistò una valenza significativa *ex se*¹¹, come dimostrano i racconti degli antichi che la vogliono ora dedicata come oggetto di culto o trasformata in costellazione – secondo quelle mitiche leggende di catasterismo diffuse in età ellenistica¹².

Nonostante i resoconti letterari sulla sua vita e morte siano incentrati sulla sua natura di musicista e cantore, di fatto nessuna opera poetica ascritta ad Orfeo, tantomeno i cosiddetti canti orfici¹³, conferisce alla musica un ruolo preminente. Né Omero né Esiodo menzionano Orfeo, ed egli non appare nella letteratura o nell'arte fino al VI sec. a.C.

Tra le più antiche attestazioni iconografiche del mito, è una metopa del Thesaurus dei Sicioni a Delfi¹⁴, in cui il cantore – identificato da un'iscrizione – stante accanto alla nave di Argo e ad un argonauta, tutto avvolto nella lunga veste del citaredo, tiene in mano la *lyra* (Bisi 1963: 745) (Fig. 1). Simonide¹⁵ fu il primo ad inserire la storia di Orfeo nel contesto del mito degli Argonauti. Nel narrare la sua partecipazione alla mitica spedizione, il poeta lirico attribuì al cantore il merito di aver salvato gli argonauti dalla seduzione delle Sirene, sovrastando il loro

¹¹ Sulla valenza assunta dalla *lyra* di Orfeo dopo la morte si veda Anderson 1994: 27.

¹² Si veda ad es. la corona di Arianna che Dioniso avrebbe gettata tra le stelle e trasformata in costellazione (Cfr. Epimenide in Eratosth. *Cat.* 5 e Diod. Sic. 4, 61, 5, 8). Un altro celebre episodio di catasterismo è quello della chioma della regina Berenice, moglie di Tolomeo III Evergete (Call., *Aitia* IV fr. 110 Pf).

¹³ Sui poemi orfici si veda West 1983. Sul tipo di contesto nel quale gli inni orfici venivano recitati si veda Martin 2001 e Power 2010: 355-356.

¹⁴ Datata al 570-560 a.C. Delfi, Museo Archeologico 1323. Garezou 1994: 84, cat. 6. Sulle metope del Thesaurus dei Sicioni si veda, a titolo esemplificativo, La Coste-Messelière 1936: 177-198; Széliga 1986: 297-305 (su Orfeo cfr. in particolare *ivi*, 299).

¹⁵ Simon. Page PMG fr. 567. Dopo di lui anche altri autori riprendono la vicenda: Pindaro (*Pyth* 4.176-177), ad esempio, include Orfeo tra i partecipanti alla spedizione ma senza specificarne il ruolo. Si veda inoltre E. *Hyps.* 27, 48; Bond, Herodotus 31 F 42-43. L'episodio è ripreso successivamente da fonti tarde, cfr. Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 891-921. Sull'argomento cfr. Bundrick 2005: 222 nota 54 e Iannucci 2009: 11.

canto con la sua voce e con la *lyra*. Secondo una versione alternativa¹⁶, forse antecedente, il musicista che accompagnava gli Argonauti era Philammone. La più antica evidenza potrebbe essere costituita proprio dalla metopa delfica, dove entrambi i cantori sono ritratti ad Argo¹⁷.

Se nel VI secolo le immagini di Orfeo appaiono in numero limitato (e in una discreta varietà di scene), nel V secolo si assiste ad un sensibile incremento delle raffigurazioni del cantore, e gli artisti si mostrano piuttosto selettivi nella scelta dei temi rappresentati. Sebbene la vicenda di Orfeo ed Euridice sia attestata nella letteratura di quel periodo¹⁸, essa non compare nelle raffigurazioni artistiche fino al IV secolo, primariamente attestata nella ceramografia italiota. Analogamente, il tema di Orfeo tra gli animali non figura sino all'età ellenistica e romana¹⁹. Unica eccezione è rappresentata da un piatto beotico che costituisce il prototipo di un motivo iconografico che godrà di grande favore in epoca successiva: Orfeo seduto, intento a suonare la *lyra*, attorniato da cinque uccelli e da una cerva (*ibid.*).

Un filone iconografico che riscontra particolare favore nel V secolo raffigura Orfeo tra i Traci. L'aspetto perfettamente greco del cantore, seduto su una roccia mentre suona la *lyra*, contrasta con quello degli uomini che lo ascoltano, tutti vestiti in abiti che li caratterizzano come *barbaroi*: la zeira, il classico vestito tracio, l'*alopeké* (o berretto in pelle di volpe)²⁰.

¹⁶ Pherec. 3 F 26.

¹⁷ Mentre la presenza di Orfeo è comprovata da un'iscrizione, l'identità dell'altro musicista raffigurato non è scevra da dubbi. Si veda Bundrick 2005: 222, nota 53.

¹⁸ Eur. *Alc.* vv. 357-362.

¹⁹ Lissarrague 1995: 41; Bundrick 2005: 117. Su Orfeo tra gli animali si veda Vendries 2006.

²⁰ Sull'origine greca di Orfeo in contrasto con la tradizione che lo individua come Trace e sull'ipotesi di una sua provenienza da Lesbo, verosimilmente mito eziologico a giustificazione dell'origine della poesia lirica lesbica cfr. Webster 1958: 47; R. Böme (1953: 16-19), ha ipotizzato invece una provenienza micenea ma la sua ipotesi non è stata accolta favorevolmente (Aign 264. Sull'argomento cfr. Anderson 1994: 28, n. 4).

Sulla scena raffigurata su un cratere a figure rosse attribuito al Pittore di Orfeo²¹ si coglie l'effetto prodigioso della melodia suonata dal cantore (Fig. 2). I quattro guerrieri traci qui raffigurati sono tutti intenti ad ascoltare la musica, che in ognuno di loro suscita una reazione leggermente diversa rispetto ai compagni: i due guerrieri a destra, tutti attenti, hanno lo sguardo fisso su Orfeo; per di più la peculiare posizione di uno dei due, adagiato vicino al cantore, con la gamba destra piegata e appoggiata alla roccia e il dorso della mano a sorreggere il mento, conferisce alla situazione un'atmosfera quasi di familiarità, esplicitando ulteriormente la volontà e il desiderio del guerriero di concentrarsi solo sulla melodia suonata dalla *lyra*. La sensazione di totale estraniamento dalla realtà circostante provocata dalla *mousiké* è ancora più evidente nei personaggi raffigurati a sinistra, alle spalle di Orfeo: il primo, rilassato e completamente assorto, con lo sguardo perso nel vuoto e la testa posata sulla spalla del compagno; quest'ultimo, di prospetto, con gli occhi chiusi, ad enfatizzare il suo totale abbandono nell'ascolto, fino a sembrare quasi immobilizzato. L'intento del ceramografo è piuttosto evidente: dimostrare come il potere della musica sia tale da interrompere o bloccare persino l'attività dei guerrieri (Bundrick 2005: 122).

Numerose altre scene di questo periodo raffigurano cavalieri stanti, immobili in un contesto analogo. Particolarmente interessante è un altro cratere a figure rosse, conservato ad Amburgo²²: al di sotto di un Orfeo dalle sembianze apollinee – con il capo cinto da una corona di alloro – sono due oggetti che assumono un valore simbolico pregnante: una pietra e una tartaruga (Fig. 3). È verosimile che quest'ultima (in greco *chelys*) costituisca – come suggerisce S. Bundrick – una sorta di gioco di parole visivo, alludendo alla *chelys lyra* suonata da Orfeo; altresì plausibile è il richiamo alla capacità del cantore di incantare gli animali

²¹ Orfeo fra i Traci, cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Orfeo, 440 a. C. Berlino, Antikensammlung Staatliche Museen 3172. ARV² 1103, 1. *Add²* 329; Garezou 1994, cat. 9.

²² Orfeo fra i Traci, cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Napoli, ca. 450 a.C. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1968.79. ARV² 1097.21ter, *Para* 450, *Add²* 328. Garezou 1994, cat. 8, Hoffmann 1970: figg. 1-3.

e di smuovere persino le rocce/pietre, raccontata dalle fonti letterarie del V secolo. A ulteriore conferma di una tale interpretazione è il cavallo che, immobile, tiene lo sguardo fisso su Orfeo. Secondo Lissarrague (2002: 42), i due segni iconici così accostati sembrano indicare anche un contrasto tra il concetto di “vivo” e di “morte”: da un lato la tartaruga, qui animale vivo, che richiama al contempo il mito dell’invenzione della *lyra* ad opera di Hermes, il quale usò il carapace come cassa di risonanza e i budelli per le corde²³; l’ambivalenza è chiara: la tartaruga finché è viva non ha voce, ma appena muore suona; nelle mani del dio l’animale diventa uno strumento inanimato ma in grado di emettere suoni²⁴; dall’altro lato la pietra, considerata dai Greci simbolo di morte, come dimostra il mito della Gorgone che col suo sguardo pietrifica gli uomini (*ibid.*)

D’altronde la morte è un tema che ricorre frequentemente nell’iconografia di questo periodo che ha per protagonista Orfeo: le scene che ne rappresentano la cruenta uccisione per mano di donne tracie²⁵ – come vedremo – insistono, al pari di quelle che lo raffigurano vivo, sulle valenze etiche legate alla musica.

²³ Inn. Hom. *Herm.* I, v. 41. Sull’inno ad Hermes cfr. Anderson 1994: 54-55 (in particolare su traduzione e commento ai vv. 20-56). Si veda anche David-Guignard 2006: 253 e Power 2010: 470 ss.

²⁴ Sull’argomento cfr. Samonà 1984: 38; Tosti 2012: 141.

²⁵ Oltre all’evidenza iconografica dei vasi attici (si veda *infra*), l’episodio dell’uccisione ad opera delle donne tracie è narrato anche da Platone (*Symp.* 179d, *Rep.* 620a; Linforth: 11-14, 125-36). In una tragedia di Eschilo ora perduta (*Bassarides* o *Bassarai*), composta nel 466-459 a.C. e parte di una trilogia chiamata *Lykourgeia*, le assassine di Orfeo sono connotate come Menadi. A partire dalla versione eschilea nasce, così, la tradizione che fa di Orfeo solo seguace di Apollo-Helios e che, a causa del suo disinteresse verso il culto di Dioniso, viene punito dalle seguaci di quest’ultimo (Garezou 1994: 82). Questa variante della vicenda non sembra attestata sulla ceramografia, che invece fa riferimento alla tradizione originaria del mito. Bundrick 2005: 120 e Semerano 2001: 297.

Particolarmente efferata è la scena dipinta sullo *stamnos* attico del pittore della Dokimasia²⁶ (Fig. 4): le donne si accaniscono con violenza scagliando contro il cantore chi un sasso di grandi dimensioni, chi una pietra, chi altri oggetti della vita quotidiana, del lavoro, della casa (pestelli, uno spiedo, una falce, una spada). È indicativo che Orfeo si faccia scudo con la sua *lyra* per difendersi, reggendola al di sopra della sua testa, in un tentativo di difesa quasi privo di speranza. Lo strumento dunque viene usato come un'arma, creando – a livello iconografico e simbolico – una forte antitesi o, per dirla con le parole di Lissarrague (*ivi*: 43), una distorsione tra l'uso normale e quotidiano degli oggetti (non solo della *lyra* ma anche degli altri utensili domestici che vengono adoperati dalle donne per uccidere Orfeo) e ciò che accade nella scena. Inoltre, proprio la *lyra* che Orfeo tiene salda al di sopra del capo costituisce il centro fisico e metaforico di tutta la composizione, collocata proprio nel mezzo della scena (Bundrick 2005: 119).

È rilevante osservare come queste immagini di donne scatenate, in preda a una furia incontrollabile, appaiano in stridente contrasto con quelle osservate in precedenza, dove i cavalieri, ovvero gli uomini, completamente assorti nell'ascolto della musica, avevano cessato di svolgere qualsiasi attività; netta appare la contrapposizione tra le due categorie di scene, e l'impressione che scaturisce dal loro accostamento è che le donne siano costrette ad intervenire per sbloccare la situazione di immobilità suscitata dalla melodia suonata dal cantore: per salvare l'*oikos* e la famiglia ad esse non resta altro da fare che uccidere Orfeo (Lissarrague 2002: 43).

L'antitesi tra le due situazioni è accentuata su un terzo cratere, conservato al Museo di Napoli²⁷, dove si trovano associate le due scene, articolate su due registri sovrapposti: su quello superiore il potere immobilizzatore della *lyra* di Orfeo, su quello inferiore la sua uccisione

²⁶ *Stamnos* attico a figure rosse, Pittore della Dokimasia, ca. 470 a.C. ARV² 414.34ter, *Para* 373, *Add²* 234. Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, BS 1411. Garezou 1994, cat. 35; Bundrick 2005: 120, fig. 72.

²⁷ Orfeo i Traci e le donne tracie, cratere attico a figure rosse attribuito al Pittore della Centauromachia del Louvre, 440 a. C. Napoli, Museo Archeologico H 2889, inv. 81 868). ARV²1095-6. "Acta Praehistorica et Archeologica", 7/8 (1976/77) 265, fig.25.

ad opera delle donne tracie. Come acutamente osserva Lissarrague, queste immagini esemplificano un forte contrasto tra la percezione della musica da parte degli uomini e delle donne, o meglio un “cattivo uso della musica” da parte di entrambi (*ibid.*).

Un cattivo uso degli strumenti musicali: Eracle *amousikos*

Uno schema iconografico e concettuale analogo a quello che vede Orfeo adoperare la sua *lyra* per difendersi dalla donne tracie si ritrova in alcune scene che raffigurano Eracle e il suo maestro di musica Linos. La coppa di Douris²⁸ conservata a Monaco offre al riguardo un vivido esempio, con un Eracle che si accanisce, armato di uno sgabello, contro il suo maestro, il quale tenta invano di difendersi facendosi scudo appunto con lo strumento musicale a corde (Fig. 5).

L’avversione dell’eroe argivo per la musica è piuttosto nota nelle fonti letterarie²⁹ e trova un’interessante trasposizione pittorica sullo *skyphos* del Pittore di Pistoxenos³⁰, che mostra Eracle svogliato e visibilmente infastidito mentre si dirige a scuola accompagnato dal suo *paidagogos* Geropso. In particolare, stridente appare il contrasto con l’altro personaggio raffigurato sul lato opposto del vaso: il fratellastro mortale di Eracle, Iphikles, intento a seguire la lezione di musica di Linos³¹. Così, anche sulla coppa di Douris, il disprezzo di Eracle per la musica che si palesa nell’efferatezza dell’uccisione di Linos, diventa ancora più riprovevole nella contrapposizione con le altre scene poste a

²⁸ Munich, Staatliche Antiken Sammlungen und Glyptothek 2646. Ca. 480 a.C., Bndrick 2005: 73, fig. 44.

²⁹ Diod. Sic. (3.67.2) narra che Eracle uccise Lino con la *lyra* perché il maestro aveva osato rivolgergli delle critiche. Sull’argomento si veda Angiolillo 1997: 140. Cfr. anche Apollod. *Bibl.* II 4,9; Aelian. *VH* III.32.

³⁰ Da Cerveteri. Schwerin, Staatliche Museum (KG 708). Ca. 470-460 a.C., Bndrick 2005: 71, fig. 42.

³¹ Bndrick 2005: 72, fig. 43. La studiosa sottolinea come lo strumento suonato da Linos in questo contesto, la *phorminx*, sia atto non soltanto a suggerire l’estrema perizia musicale del maestro ma anche a connotare la natura mitica ed epica della scena.

decorazione del vaso. Sul lato opposto uomini raffinati e giovani conversano insieme nel contesto della palestra (e forse di corteggiamento): all'ambiente elitario della *gymnastiké* che svolge una parte importante nella formazione degli aristocratici ateniesi fa da *pendant*, nel tondo interno della *kylix*, la rappresentazione di un simposio – altro spazio aristocratico per eccellenza – che oltre ad essere luogo per la produzione e la ricezione della poesia³², fornisce anche l'occasione per la sperimentazione della musica (Angiolillo 1997: 111): lì, infatti, venivano provate e selezionate nuove musiche, in vista della loro funzione etica (Rossi 1988).

L'intento del pittore appare chiaro: l'eroe argivo, normalmente considerato modello di prodezza e coraggio, in questo contesto, in cui si qualifica come *amousikos*, rappresenta un esempio negativo. La lettura dell'intera sequenza iconografica sembra quasi suggerire che se Eracle avesse seguito le lezioni di musica e non avesse ucciso il suo maestro, avrebbe anch'egli preso parte alle conversazioni con i suoi compagni in palestra e partecipato al simposio cantando versi poetici (Bundrick 2005: 74).

Dalle fonti letterarie emerge in maniera chiara e inequivocabile come la *lyra* si ponga usualmente nell'ambito della serenità e della *sophrosyne* (Provenza 2009: 288, n. 32): per es. Pindaro afferma che persino Ares è sedato dal suono della *lyra*³³. Più tardi Eschilo nelle *Supplici* definisce il dio della guerra «ἄχοςος ἀχίταρος»³⁴. Al contrario, l'aggettivo «ἀφόρμικτος» connota molti contesti in maniera negativa e paurosa: è tale, ad esempio, lo «ὔμνος δέσμιος» delle Erinni che perseguitano Oreste³⁵, e nelle Fenicie di Euripide³⁶ la Sfinge rapisce i

³² A enfatizzare l'erudizione dei simposiasti nella coppa di Douris è la figura del *mousikos*, che accompagna il giovane suonatore di *aulòs*, recitando i versi di Teognide, come si legge dall'iscrizione posta in corrispondenza della sua bocca (Bundrick 2005: 73).

³³ Pind. *Pyth.* 1, 10 ss.

³⁴ Cfr. Aesch. *Suppl.* 681.

³⁵ Aesch. *Eum.* 328 ss.

³⁶ Eur. *Phoen.* 1028.

giovani con un canto non accompagnato dalla lira, «ἄλυσον μουσᾶν» (David-Guignard 2006: 257).

Costruire con la musica: Anfione e le mura di Tebe

La connotazione estremamente positiva che lo strumento musicale a corde assume fin dalle sue origini più remote in Grecia, emerge anche dal mito di Anfione. La tradizione dei due gemelli, Anfione e Zeto, profondamente elaborata dall’*Antiope* di Euripide³⁷, descrive l’uno dedito alla musica, l’altro alla pastorizia e alla caccia. Entrambi eressero le mura di Tebe: Zeto unendo insieme i massi con la forza, Anfione muovendo le pietre con il suono della *lyra* donatagli da Ermes³⁸.

La forma curvilinea della *lyra* di cui si serve Anfione per attirare le pietre diviene l’immagine stessa della cinta fortificata (David-Guignard 2006: 248) Il potere civilizzatore dell’eroe tebano evoca in maniera manifesta il mito di Orfeo; come quest’ultimo con il suo canto e con la musica è in grado di placare le belve feroci, così Anfione ammansisce con la musica e con il canto la razionalità del fare costruttivo: seguendo il suono della *lyra* i massi si avvicinano a lui e si dispongono lentamente uno sull’altro a costruire i filari delle mura della città (Assunto 1983: 146). Il parallelismo dell’aspetto magico, o meglio a-razionale, tra i due miti è evidente. Del resto anche le fonti antiche associano esplicitamente i due personaggi³⁹. Luciano, che istituisce un confronto tra Anfione e Orfeo, riunisce il campo d’azione dell’uno e dell’altro sotto il termine generale di «ἄψυχα». Ciò che è spogliato della *psyche* si mette in movimento, dirigendosi verso la fonte di emissione del suono: il musicista “ordina”; le pietre, gli alberi, le fiere seguono il suo passo regolandosi su di lui (David-Guignard 2006: 255).

³⁷ Fr. VII-XXVI (a cura di J. Kambitsis); Heger 1981: 718.

³⁸ Le prime notizie di questa tradizione si colgono già in Esiodo (fr. 182 Merkelbach/West).

³⁹ Hor. P., 391-396; Paus. IX, 17, 7; Luc. *Im.* 14.

Su un rilievo romano di Palazzo Spada⁴⁰ (Fig. 6) l'iconografia di Zeto seduto su una roccia dinanzi al santuario agreste di Artemide cacciatrice, con accanto il cane, e Anfione in piedi, che appoggia su un pilastro la *lyra*, in posizione di forte rilievo al centro della scena, sembra riecheggiare il celebre *agôn* del dramma euripideo in cui i due fratelli difendono ciascuno la propria passione, rispettivamente per la caccia e per la musica⁴¹. In questo contesto Anfione, forse portavoce di Euripide, afferma la preminenza dello spirito e della cultura sulla forza fisica. Proprio il mito dei gemelli costruttori della cinta di Tebe ne costituisce l'esempio più immediato: mentre Zeto porta avanti il lavoro a fatica, potendo contare sulla sola forza delle braccia, Anfione invece lo completa facilmente, grazie alle risorse della sua arte: la materia non gli oppone alcuna resistenza. L'antitesi tra natura e cultura in questo caso non implica obiettivi distinti da raggiungere, ma l'ineguale capacità/possibilità di conseguire un medesimo scopo, in ragione del diverso mezzo con cui i due personaggi partecipano rispettivamente alla costruzione delle mura. E in questa sfida l'arte – ovvero la musica – diventa più creatrice della natura – rappresentata dalla forza fisica –, al punto che Anfione finisce con l'eclissare l'attività del suo gemello Zeto e viene da taluni autori indicato come l'unico costruttore delle mura di Tebe (David-Guignard 2006: 251). Per contro, la fonte più antica a nostra disposizione, il catalogo esiodeo, menziona i due personaggi e attribuisce loro il medesimo ruolo civilizzatore, riunendoli sotto il plurale «ἐτείχεσαν» («τὸ τεῖχος τῆς Θῆβης ἐτείχεσαν») ⁴².

Lo studio delle fonti letterarie relative al mito di Anfione permette di individuare alcune varianti circa lo strumento musicale adoperato

⁴⁰ Rinvenuto sotto la Chiesa di S. Agnese fuori le mura. Heger 1981: 720, cat. 6.

⁴¹ Euripide, Fr. VII-XXVI (a cura di J. Kambitsis). Il passo di Euripide è citato da Platone nel *Gorgia* (485e-486e). Come osserva F. Jouan, nella notizia sull'*Antiope* di Euripide, sappiamo da Cicerone che la discussione non verteva soltanto sulla musica ma più in generale sulla saggezza e sull'utilità della virtù. David-Guignard 2006: 250, n. 12.

⁴² Ripreso nello *schol. ad Apoll. Rhod.* 3F41e e da Apollod., *Bibl.* III, 5,5. Gli aspetti grammaticali che nelle fonti permettono di ricondurre ad entrambi i gemelli la costruzione delle mura sono approfonditi da David-Guignard 2006: 249.

nella costruzione della cinta muraria⁴³. Per la maggior parte degli autori antichi⁴⁴ egli si serve della *lyra*, ma alcune fonti menzionano la *kithara*⁴⁵ e la *phorminx*⁴⁶, e talvolta si ha l'impressione che in quel contesto i tre termini siano impiegati come sinonimi⁴⁷. Pausania riporta una tradizione secondo la quale Anfione sarebbe stato l'inventore della *lyra* a sette corde, avendo aggiunto tre corde alle quattro già esistenti⁴⁸. Lo strumento che ha presieduto alla creazione delle mura e la creazione sono inscindibili: la forma stessa della *lyra* è iscritta nelle mura circolari di Tebe, le sue sette corde corrispondono alle sette porte. La *lyra* diviene così una metafora della città stessa.

Mousiké téchne e paideia aristocratica: la lyra di Teseo

Un altro protagonista del mito che può vantare un rapporto speciale con la musica, e in particolare con lo strumento a corde, è Teseo. La *lyra* assume una valenza peculiare per l'eroe in un preciso momento dell'avventura cretese: quello della *gheranos*, la festosa danza eseguita da Teseo, Arianna ed i fanciulli ateniesi dopo la sconfitta del Minotauro e

⁴³ Conseguentemente, anche la divinità che ha donato ad Anfione lo strumento e gli ha insegnato l'arte della musica varia nel resoconto delle fonti: ora Ermete (Pausania; Hor. III, 11,1; Apollod.), ora Zeus (Eur. *Antiope* fr. XLVIII, 97), le Muse (Apoll. Rhod., versione di Armenidas e di Ferecide) o Apollo (Apoll. Rhod., versione di Dioscoride). La testimonianza di Filostrato riunisce tutte le diverse varianti stabilendo un ordine cronologico: il dono di Ermete sarebbe successivo a quello di Apollo e delle Muse.

⁴⁴ Eur. *Phoen.*, v.824, fr. Ant. XLII, 91; *schol. Apoll. Rhod.*; Hor., *P.*, 395; Prop., I, 9, 10; Apollod., III, 5, 5; Cefalione; Paus. IX, 5, 7-8; Philostr., *Im*, I, 10,1.

⁴⁵ Hes. Fr. 182; Eur. Fr. *Hyps.* I, 2, 32; Apollod. III, 5,5; Luc., *Im.*, 14.

⁴⁶ Eur. *Phoen.*, 823; Apoll. Rhod. I, 740. Sulle valenze della *phorminx* si veda *infra*, n. 85.

⁴⁷ Così Euripide, che nelle *Fenicie* cita la *phorminx* parallelamente alla *lyra* in due versi consecutivi (vv. 823-824).

⁴⁸ La *lyra* a sette corde non è appannaggio di Anfione: altre fonti ne attribuiscono l'invenzione ad Ermete (Luciano, *D. Deor.*, VII, 4; Ov., *F.*, V, 106), a Orfeo (Luc., *Astr.*, 10), o ad Apollo (Call., *Del.* 253).

la liberazione dal Labirinto di Cnosso⁴⁹. In questo contesto, infatti, come mostra la più completa raffigurazione dell'episodio sull'orlo del cratere François⁵⁰, l'eroe ateniese, sontuosamente vestito, con la *lyra* in mano, svolge la funzione di corego e musicista, conducendo il corteo di fanciulli e fanciulle salvati dal loro destino di morte (Fig. 7). Se, dunque, nella scena in questione la *lyra* serve a sottolineare il nesso tra danza e musica, ben più interessanti sono le immagini in cui Teseo è raffigurato con lo strumento musicale a corde in situazioni che prescindono dall'esecuzione della *gheranos*.

La prima testimonianza è sul tondo interno di una nota *kylix* di Euphronios⁵¹, in cui sono raffigurati stanti l'uno di fronte all'altro Teseo con la *lyrae* Arianna con un fiore (Fig. 8). La valenza di corteggiamento propria di questa scena, sottolineata dalla raffinatezza delle vesti, dal gioco di sguardi e dal fiore tenuto dalla ragazza (Servadei 2005: 112, fig. 47), induce a domandarsi quale significato assuma lo strumento musicale in siffatto contesto. È plausibile che in questa raffigurazione la *lyra* sia un attributo allusivo dell'idea di perizia nella *mousiké téchne*, utile pertanto ad esaltare le qualità aristocratiche proprie di Teseo e dalle quali Arianna è stata affascinata. Con una sorta di "metonimia" visiva – se mi è consentita l'espressione – il ceramografo opera dunque una scelta ben precisa, alludendo alla musica mediante la rappresentazione dello strumento per suonarla, per connotare l'eroe come un giovane aristocratico che ha ricevuto la migliore educazione. Una tale simbologia non meraviglia, giacché la musica, sia vocale sia strumentale, rappresentava insieme all'attività ginnica una parte fondamentale del percorso paideutico dei giovani aristocratici ateniesi, espresso in sintesi dal concetto della *kalokagathia* (Bundrick 2005: 10, 60 ss., 74).

Con questa stessa valenza troviamo raffigurato lo strumento musicale in numerose scene, anche al di fuori del contesto mitico, come

⁴⁹ Sulla *gheranos* si veda: Lawler 1940:106-107; Delavaud-Roux 1994: 78 ss; Pala 2007: 145-148 con bibliografia precedente.

⁵⁰ Firenze, Museo Archeologico Nazionale 4203. Sul cratere chiusino si veda a titolo indicativo: Minto 1960; Torelli 2007.

⁵¹ London, BM E41. Cygielman, Iozzo *et al.* 1990: 182, cat. 36.

quella presentata nella coppa di Douris⁵² (Fig. 9), dove la *lyra* è addirittura reiterata più volte, appesa alla parete o tenuta dai giovani efebi, che dinanzi ai loro insegnanti si esercitano in una svariata gamma di attività (dalla poesia, al canto accompagnato dall'*aulòs* o dalla *lyra*, alla scrittura).

A riprova del valore assunto fin dall'età arcaica dalla *lyra* di Teseo è la scena raffigurata su una metopa di tripode bronzeo, conservato ad Olimpia⁵³ (Fig. 10): Teseo, tra le mani la *lyra*, e Arianna con la corona, sono rappresentati l'uno di fronte all'altro secondo un'impostazione che sembra ricordare molto da vicino quella descritta da Pausania per l'arca di Cipselo⁵⁴.

Ulteriore conferma della valenza iconica che la *lyra* assume nella connotazione aristocratica dell'eroe è offerta da altre due rappresentazioni, rispettivamente poste a decorazione di una *hydria* da Copenhagen⁵⁵ (Fig. 11) e di una coppa da Monaco⁵⁶ (Fig. 12) nelle quali lo strumento musicale figura in un momento –quello della lotta contro il Minotauro – in cui sarebbe tutt'altro che utile a Teseo, quando non addirittura di impiccio, e pertanto affidata momentaneamente ora ad Arianna ora ad Atena (Batino 2002: 117).

Musica per gli dei: Apollo

Se la *lyra* è uno strumento suonato dai musicisti mortali, il suo corrispettivo in ambito divino è la *kithara*, che si differenzia dalla prima per una cassa molto più ampia, di forma trapezoidale, da cui si dipartono due bracci laterali, interamente cavi, che ne aumentano la risonanza⁵⁷.

⁵² Berlin, Antiken Sammlung F. 2285.

⁵³ Olympia, Archaeological Museum B 3600. Bernhard, Daszewski 1986: 1056, cat. 49.

⁵⁴ Paus. 5, 19,1. Sull'argomento si veda anche Giuman, Pala 2010: 26.

⁵⁵ Copenhagen, Museum 13536, CVA Copenhagen 8: tav. 320.

⁵⁶ Coppa attica a figure nere, firmata da Archikles e Glaukites proveniente da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen 2243 (J 333). *ABV* 163,2.

⁵⁷ Si veda Castaldo 1993: 47.

La *kithara* sin dalle rappresentazioni più arcaiche e fino alla fine del VI sec. è suonata esclusivamente da Apollo, al punto da diventare attributo distintivo del dio delfico⁵⁸. Il legame esplicito e diretto che quest'ultimo vanta con la musica rispetto a tutti gli altri dei (Castaldo 2000: 15 ss.) è evidente nelle fonti letterarie sin dall'*Iliade*⁵⁹: il dio allietta il banchetto degli Olimpici suonando la cetra⁶⁰.

Le attestazioni iconografiche mostrano Apollo che accompagna con la sua musica avvenimenti importanti quali la Nascita di Atena, le Nozze di Peleo e Teti, l'Introduzione di Eracle nell'Olimpo⁶¹. La presenza del dio citaredo in questo tipo di scene denota primariamente l'occasione festiva dell'evento che si sta celebrando; l'atteggiamento pacato dei personaggi suggerisce che la musica scandisca con ritmo lento la processione che si svolge nelle diverse occasioni e magari sia d'accompagnamento al canto; inoltre tutti e tre gli eventi a cui presenzia il divino cantore – nascita, matrimonio, eroizzazione – sono indicativi di un momento di passaggio che conduce l'individuo ad un nuovo *status*. La funzione della musica in questi contesti sembra dunque quella di agevolare tale passaggio, allontanando le forze negative che lo ostacolano o lo impediscono; in questo senso la *kithara* tenuta tra le mani della divinità tutelare del mondo giovanile e della formazione alla vita adulta potrebbe assumere un valore apotropaico, come del resto è tra le principali prerogative del dio la facoltà di allontanare pericoli (Castaldo 2000: 22). Non è un caso, infatti, che accanto ad Apollo un'altra divinità

⁵⁸ Sarti 1992: 47. Sull'analogia tra *kithara* e arco (altro attributo peculiare del dio) e sulla simbologia ad essi connessa, si vedano Castaldo 2000: 25; Monbrun 2001; Id. 2006: 329 e 335; Id. 2007; Aubriot 2006; Tosti 2012.

⁵⁹ Hom. *Il.* I, 603; XXIV, 63.

⁶⁰ Il termine *phorminx* sembra essere un'altra denominazione per *kitharis* e indica uno strumento a corde dalla cassa di risonanza arrotondata. Sull'equivalenza dei due strumenti cfr. Castaldo 2000: 16; per altri studiosi si tratta di due strumenti differenti; sull'argomento si veda Paquette 1984: 86-87 e in particolare p. 220, in cui si afferma che la *phorminx*, menzionata da Omero nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, appare nell'iconografia solamente sui vasi di età geometrica e scompare sul finire dell'VIII sec. a.C., «remplacée, peut-être, par la cithare en berceau». Sulla distinzione tra *phorminx* e *kitharis* cfr. anche Sarti 1992: 27.

⁶¹ Su queste iconografie attestatae sull'Acropoli si rimanda a Pala 2012.

tutelare di questo strumento cordofono di cui è anche l’inventore, sia Ermes, che per antonomasia rappresenta il passaggio, il cambiamento di stato, la transizione.

Apollo è presente in qualità di citaredo anche in altre scene più generiche, come ad esempio riunioni di divinità, alle quali partecipano anche Ermes, Atena, Zeus, Poseidone e Dioniso. Shapiro (1989: 56-58) ha sapientemente dimostrato come l’enfasi posta dalla ceramografia attica tra il 545 ed il 540 a.C. sulle immagini di Apollo in qualità di divinità delia nel contesto della triade (con Leto e Artemide), dipenda in larga misura dall’attività ateniese a Delo iniziata da Pisistrato⁶² e in particolar modo alla reintroduzione nell’isola degli agoni corali in onore di Apollo (*ivi*: 42).

Considerazioni analoghe scaturiscono dall’esame delle raffigurazioni di Apollo citaredo in un altro contesto, quello dell’Acropoli di Atene, delle cui attestazioni ceramiche ho affrontato lo studio in una recente monografia (Pala 2012: 137-143). La particolare incisività delle immagini di Apollo citaredo⁶³ che si riscontra intorno alla metà del VI secolo, in concomitanza con la riorganizzazione delle festività panatenaiche, notoriamente datata al 566 a.C., consente di ipotizzare che l’immagine del dio sulla ceramica della rocca ateniese sia il riflesso degli agoni musicali che si svolgevano nelle Panatenee⁶⁴. La musica rivestiva in questo contesto un’importanza notevole non soltanto perché parte integrante del programma agonico, ma anche perché intimamente connessa al culto ed in particolar modo al momento del sacrificio⁶⁵. È naturale, dunque, che il figlio di Latona, che presiede

⁶² E la cronologia degli avvenimenti storici, che colloca la terza tirannide di Pisistrato tra il 546 ed il 540 a.C. sembra avallare la sua ipotesi.

⁶³ Pala 2012, cat. Akr. I. 822, 836, 845, 888, 2452, 2523, 2556.

⁶⁴ Sulle competizioni musicali negli agoni panatenaici cfr. Davinson 1958: 37; Shapiro 1989: 41; Kotsidou 1991: 27-34 e Holtzmann 2003: 233. Sulla riorganizzazione dei *musikoi agones* ad Atene cfr. Bundrick 2005: 8.

⁶⁵ Del resto ad eccezione dei Giochi Olimpici in tutte le grandi festività panelleniche esisteva qualche forma di competizione musicale ma è sicuramente nelle Pitiche celebrate a Delfi in onore di Apollo, divino patrono della musica, che questo tipo di *agon* aveva la preminenza. Shapiro 1992: 57.

in qualità di cantore e musicista a quegli stessi eventi che costituiscono temi privilegiati della poesia epica declamata dagli aedi al suono della *kithara*, diventi l'archetipo divino dei citaredi che si esibiscono nei *mousikòì agònes* (Castaldo 2000: 163).

A partire dagli anni successivi alle guerre persiane, la *kithara* diventa lo strumento di competizione per eccellenza, motivo per cui Apollo non viene più proposto nelle arti figurative nell'atto di suonarla ma solamente di tenerla in mano come suo attributo peculiare, e dal V secolo il dio è rappresentato alternativamente con la *kithara* o con la *lyra* mentre con l'altra mano regge la *phiale* delle libagioni, attributo del dio purificatore⁶⁶ (Fig. 13).

***Kithara* e *aulòs*: un accostamento possibile. Su alcune iconografie di Marsia e Apollo**

Contrapposto alla *lyra*, che la tradizione considera autoctona, è l'*aulòs*⁶⁷, notoriamente di origine straniera, frigia o comunque orientale⁶⁸. Sebbene non fosse considerato come lo strumento specifico del lamento funebre, l'*aulòs* si ritrova anche in tali contesti: ad es. nella tragedia euripidea omonima, Elena⁶⁹ invoca le Sirene affinché la aiutino ad intonare dei lamenti portando con sé l'*aulòs* libico⁷⁰, le *syrigges* oppure le *phormigges*. La follia di Eracle, descritta in un'altra tragedia di Euripide intitolata all'eroe argivo, è indotta dal demone tramite una danza accompagnata da *aulòì* di paura e causa l'inumano superamento di ogni limite. I poeti tragici fanno dunque dell'*aulòs* lo strumento per eccellenza

⁶⁶ Castaldo 1993: 8. Ne offre uno splendido esempio la *kylix* di Delfi, firmata da Euphronios come vasaio e attribuita al Pittore di Pistoxenos: coppa attica a fondo bianco. Delphi, Archaeological Museum 8140. Pala c.d.s.

⁶⁷ Sulla struttura dell'*aulòs* e le sue diverse varianti, si vedano: Paquette 1984: 23-37; Anderson 1994: 34-35.

⁶⁸ Diod Sic. III, 58,3; Plut. *De Musica* 5 (1132); Ath. XIV, 624b; Nonn. *Dion.* X, 233-234. Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001: 38.

⁶⁹ Eur. *Hel.* 170 ss.

⁷⁰ Sul significato di questo particolare tipo di *aulos* nell'Elena, cfr. Barker 2007: 18 ss.

della *mania* governata da Dioniso (Menier 2001: 234-235); in altre parole, è riconosciuta all'*aulòs* una funzione terapeutica attraverso un elemento negativamente connotato come il *phobos* (la paura)⁷¹, che innesca sviluppi drammatici nelle vicende degli eroi tragici –evidente negli esempi citati– ma al contempo si rivela benefico sul versante della realtà degli spettatori. È un aspetto nettamente contrapposto alla concezione platonica dell'*aulòs* come strumento anti-etico e ingannevole⁷².

L'origine della contrapposizione tra *lyra* e *aulòs* viene comunemente ricondotta al mito di Marsia⁷³. Costui, che la tradizione caratterizza come un satiro o un sileno, a causa della *hybris* – la tracotanza che porta l'uomo a superare i limiti di ciò che è giusto e quindi ad offendere gli dei – dimostrata sfidando Apollo nell'arte che più gli è cara, la *musikè téchne*, subisce in seguito alla sconfitta l'ineluttabile castigo divino: lo scorticamento. L'episodio viene in genere considerato un mito di *exemplum* in negativo, un monito per i mortali a non voler rivaleggiare con gli dei seguendo simili esempi di tracotanza, e la figura di Marsia riunisce tutti gli aspetti negativi della Nuova Musica (Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001: 54)

Nella contrapposizione tra gli strumenti con cui i due personaggi si sfidano, *kithara* e *aulòs*, si è voluto intravedere un conflitto ideologico tra gli strumenti a corda e gli strumenti a fiato (o a percussione): i primi, foggianti ad arte, producono una musica soave, misurata e in armonia con le sfere celesti; gli altri appartenenti alla natura rustica, alla sfera di Dioniso e di Pan, producono una musica selvaggia, atta a suscitare passioni sfrenate.

Per oltre un secolo dunque l'iconografia musicale è stata per lo più studiata seguendo il paradigma della dicotomia nietschiana Apollo-Dioniso⁷⁴. Tuttavia gli sviluppi recenti nel campo della semiotica visuale applicata allo studio delle scene figurate rappresentate sui vasi attici e lo studio della Nuova Musica, opportunamente contestualizzato nel clima

⁷¹ Arist. *Ath. Pol* 8.7 (1449^b 24-8); Murray, Wilson 2004: 309-311.

⁷² Cfr. in particolare nel Menesseno e nel Protagora. Provenza 2009: 281.

⁷³ Apollod. I, 4,2. Su questo mito cfr. Weiss 1992.

⁷⁴ Nietzsche 1872. Sull'argomento si veda Abbagnano 1971.

di cambiamento culturale che investe l'Atene tardo-classica, dimostrano che la rigida contrapposizione tra strumenti a fiato e a corda è ormai obsoleta⁷⁵. E proprio lo sviluppo iconografico del mito di Marsia ce ne offre una conferma. I pittori attici della fine del V secolo, infatti, non sembrano interessati a soffermarsi sull'aspetto punitivo della vicenda, lo scorticamento di Marsia, quanto sulla competizione tra i due strumenti che sono accostati senza un esito violento, come mostrano le immagini dipinte sul cratere di New York⁷⁶, datato al 430 a.C., dove le figure di un Satiro che suona l'*aulòs* (verosimilmente Marsia) e Apollo sono accostate in maniera pacifica.

Analogamente, sulla scena raffigurata sul collo di un altro cratere, proveniente da Ruvo⁷⁷ (Fig. 14) e coevo al precedente, Apollo di fronte al Satiro e la *lyra* posta sotto costui non appaiono in una contrapposizione conflittuale, in cui uno dei due strumenti esclude l'altro, ma in combinazione tra loro (Lissarrague 2002: 48). Le altre figure femminili che assistono alla scena, verosimilmente Muse, fanno ipotizzare che in questo contesto Marsia, creatura del regno dionisiaco, sia integrato nel mondo apollineo. La scena che decora la parte centrale del vaso mostra di nuovo Marsia, questa volta intento a suonare la *kithara* – strumento del dio delfico – accanto ad una palma, albero di Apollo per eccellenza. L'intento del ceramografo sembra quello di voler comunicare un'integrazione pacifica tra Dioniso e Apollo, di cui offrirebbe una conferma il supporto scelto per rappresentare questa scena: il cratere, vaso del simposio per eccellenza e inequivocabilmente connesso con il mondo dionisiaco del vino (*ivi*: 49).

Gareggiare con le Muse: il mito di Tamiri

⁷⁵ Si pensi all'importante ruolo rivestito dall'*aulòs* nel culto delio in onore di Apollo. Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001: 56.

⁷⁶ Cratere attico a figure rosse, 430 a.C. New York, Sotheby's 11.XII.1989, n°125. Lissarrague 2002: 48, fig. 21.

⁷⁷ Cratere attico a figure rosse, Pittore di Cadmos, 430 a. C. Ruvo, Museo Jatta 1093. Lissarrague 2002: 48, fig. 22.

Un altro mito accostabile a quello di Marsia, che utilizza la musica come monito contro il peccato di *hybris*, e al contempo riflette il contesto agonale costantemente presente nel mondo greco, è quello di Tamiri⁷⁸. Costui, per aver osato sfidare in una gara musicale le Muse, si attira la loro ira e come conseguenza viene privato dell’arte della *kitharis* e del canto divinamente ispirato (*aoidethespie*)⁷⁹.

Contrariamente all’abbondanza di fonti letterarie su questo mito, non si conoscono altrettante attestazioni iconografiche, di cui la ceramografia attica costituisce la documentazione più consistente. Le rappresentazioni più antiche, che pongono l’accento sull’accecamento per mano delle Muse, hanno avuto verosimilmente come modello la *Nekya* dipinta da Polignoto nella Lesche degli Cnidi a Delfi (ispirata dal II libro dell’*Odyssea*)⁸⁰, di cui fornisce un dettagliato resoconto Pausania⁸¹. Tamiri, raffigurato barbuto e cieco, era associato nella composizione ad altri mitici musicisti: Marsia e Orfeo. Quest’ultimo – come suggerisce Pausania⁸² – sembra qui rappresentato per simboleggiare l’*ethos* (attraverso la musica) contrapposto alla *hybris*, che accomuna gli altri due protagonisti. Forte è infatti il contrasto tra la *lyra* integra che Orfeo tiene tra le mani e la *kithara*, fatta a pezzi, che giace ai piedi di Tamiri, da lui stesso distrutta (Bundrick 2005: 105).

Il medesimo schema iconografico si riscontra sulla *hydria* di Oxford⁸³ (Fig. 15) e nel gruppo scultoreo ricordato da Pausania⁸⁴, al quale forse è da ricondurre la testa conservata al Museo di Budapest⁸⁵,

⁷⁸ Sarti 2012: 219. Sull’argomento si veda anche Murray 2002: 38.

⁷⁹ Apollod. *Bibl.* I, 16, 3.3. Paus. 10, 7,2. Da Esiodo (*Hes. fr.* 65 Merkelbach-West) apprendiamo inoltre che le Muse si vendicarono di lui rendendolo cieco. Nercessian 1994.

⁸⁰ Hom. *Od.* II, vv. 594-600; Bundrick 2005: 105.

⁸¹ Paus. 10, 28-31.

⁸² Paus. 10, 30, 6-8.

⁸³ Oxford, Ashmolean Museum G.291. Gruppo di Polignoto, 440-430 a.C. *ARV*² 1061,152; *Para* 445; *Add2* 323; Nercessian 1994, 903, cat.16; Matheson 1995: 266-267, tav. 173.

⁸⁴ Paus. 9, 30, 2.

⁸⁵ Budapest, Szepmuveszeti, inv. 18 (fig. 2). Heckler 1929: 28, n°18.

che in tal caso costituirebbe una importante testimonianza dell'interesse della tradizione copistica romana per il trace Tamiri (Sarti 2012: 222).

Nella tradizione iconografica del mito, a partire dal 460 circa, al momento della punizione con l'accecamento si affiancano le scene incentrate sulla gara musicale⁸⁶, nella quale il cantore non a caso è raffigurato con la *kithara*, strumento di competizione per antonomasia; forte è il contrasto tra le Muse e gli *xòana*, coro fittizio di statuette con il quale il cantore intende sfidare le Muse vere e proprie.

Merita una menzione particolare in questo contesto la scena della gara raffigurata su un cratere a volute attico proveniente da Spina⁸⁷ (Fig. 16) e ben spiegata da M. Pugliara⁸⁸. L'analisi puntuale condotta dalla studiosa dimostra come l'intero programma iconografico che si snoda attraverso i due lati del vaso sia intriso di una connotazione di magia e di prodigio. Il tema dell'incantesimo è reso mediante miti diversi: da un lato, l'animazione degli *xòana* delle Muse ad opera del potere magico del canto e della musica di Tamiri; dall'altro, il mondo della fascinazione evocato in maniera sistematica attraverso elementi quali il trono che imprigiona Era, evidente riferimento all'incantesimo di Efesto, e la sirena che, oltre a richiamare le creature fantastiche, così collocata vicino al trono magico e colta nell'atto di sventolare il flabello, si qualifica come una marionetta e allude pertanto alla capacità del fabbro divino di infondere vita alle altre creature semoventi prodotte nella sua officina (Pugliara 2000: 60) (Fig. 17).

Se una siffatta valenza magica connessa alla musica ed al suono dello strumento a corde in particolare, è già stata oggetto di discussione

⁸⁶ La prima attestazione in questo senso è una *hydria* di Bordeaux (collezione privata), datata al 465-460 a.C. e attribuita al Pittore dei Niobidi. Nercessian 1994: 903, cat.1; Sarti 2012: 226, cat. IB1. Analoga è l'iconografia del cratere a volute di Ferrara (*infra*, nota 122) e di un'anfora di San Pietroburgo (Hermitage 711 (St 1685), Nercessian 1994: 903, cat. 4; Sarti 2012: 226, cat. IB2), sebbene qui sia rappresentato solo un *excerptum* della scena. Sarti 2012: 223.

⁸⁷ Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 8377. 420 a.C. Da Spina, tomba 127 Valle Trebba; Sarti 2012: 226, cat. IB3.

⁸⁸ Pugliara 2000: 58-61; Id. 2003: 154-156. Sull'interpretazione della scena si veda anche Menichetti 2007.

in merito alle raffigurazioni del mito di Orfeo, ora essa si presenta in una prospettiva rovesciata: lì la musica immobilizzava persone vive, i cavalieri, qui invece anima le statuette, ovvero dona loro un movimento che le rende simili agli esseri viventi.

Mentre in un primo tempo l'iconografia di Tamiri con l'accento posto sulla gara con le Muse, il peccato di *hybris* e lo scardinamento della musica apollinea può essere letta in chiave politica – a sostegno dell'azione cimoniana antitrace, al pari della Nekya di Polignoto e della tragedia sofoclea intitolata a lui, *Thamyras*, che costituiscono le due fonti principali per la ricostruzione di questo mito – diverso è il significato che le viene attribuito in un periodo successivo. Tra il 420 ed il 400 a.C., infatti, la selezione di scene che lo vedono protagonista – per lo più ascrivibili alla bottega del Pittore di Meidias – non sembra più finalizzata a sottolineare l'aspetto del castigo divino, ma inquadra piuttosto Tamiri nella sfera di Afrodite ed Eros e di Apollo/Dioniso (Burn 1987: 51; Sarti 2012: 221). Ce ne offre un esempio una *lekythos* ariballica da Ruvo⁸⁹ con un Tamiri intento ad accordare la sua *kithara* sotto gli occhi di Erato e di Clio (Fig. 18).

Come suggerisce S. Sarti, queste immagini nulla hanno a che vedere con la performance musicale. Lo strumento trace che il cantore tiene in mano servirebbe a sottolinearne piuttosto la provenienza esotica, elemento comune –insieme alla bellezza e all'amore⁹⁰ – anche agli altri protagonisti della bottega del Pittore di Meidias (Sarti 2012: 224). Le immagini di Tamiri sul finire del V secolo, dunque, si inseriscono perfettamente in quella serie di scene che costituiscono tematiche, per così dire, di evasione dalla realtà contemporanea afflitta dagli orrori della guerra del Peloponneso (Moret 1982: 119-120).

In conclusione, questo breve *excursus* attraverso la pittura vascolare ateniese di VI-IV secolo permette di avanzare una serie di considerazioni:

– la musica nel mito greco assume diverse valenze a seconda del contesto in cui si inserisce, al punto che la presenza di un determinato

⁸⁹ Basilea, Antikenmuseum BS 462. Necessian 1994: 903, cat.8.

⁹⁰ Apollodoro (*Bibl.* 1, 3, 3) ricorda che Tamiri è il primo omosessuale della storia.

strumento musicale, richiamando il suono da esso emesso, è in grado di evocare atmosfere magiche e prodigiose (come nel mito di Anfione e di Tamiri), suscitare emozioni e sentimenti negli spettatori (come nei cavalieri traci del mito di Orfeo) o sottolineare momenti di passaggio importanti (nascita, eroizzazione, morte), come emerso dai miti esaminati, o più semplicemente alludere ad un sistema etico-sociale di riferimento (cfr. la *lyra* di Teseo e le raffigurazioni di Eracle *amousikos*);

– benché la *lyra* sia attributo di Apollo, liricine divino per eccellenza, essa è tenuta anche da Artemide (la cui relazione con lo strumento musicale è però influenzata dal fratello, tant'è che la dea non è mai rappresentata nell'atto di suonare), da Ermes, dalle Muse, da Teseo, da Atena che affianca il suo protetto nella lotta con il Minotauro reggendo lo strumento musicale, da Eros. Compare inoltre in scene dionisiache, suonata o tenuta in mano da Satiri e Menadi o eccezionalmente dallo stesso Dioniso, ritratto ebbro mentre si sorregge ad Arianna (Tosti 2012: 145);

– gli esempi appena menzionati dimostrano che la rigida dicotomia tra *lyra* e *aulòs* appare ormai superata; ne costituiscono una riprova anche casi evidenti di “contaminazioni” tra le originarie sfere di appartenenza dei due strumenti, esemplificati dalle iconografie di Marsia del tardo V secolo;

– indubbiamente la valenza che la musica assume nel mito deve essere opportunamente contestualizzata in senso diacronico, perché si è visto (ad es. nei miti di Anfione, Marsia, Tamiri) che il favore riscosso da un certo episodio mitico in età arcaica, col passaggio all'età protoclassica e classica assume nuove valenze e nuovi significati storici, politici, religiosi che talvolta niente hanno a vedere con il valore originario;

– anche l'inquadramento geografico contribuisce a definire meglio la valenza di determinate iconografie, come dimostrano le immagini di Apollo citaredo in relazione ai casi specifici di Delo e dell'Acropoli di Atene. Il mito di Marsia, invece, è da contestualizzare in Frigia, ma si tratta di una «Frigia per gli Ateniesi» (Lissarrague 2012: 52), nel senso che il racconto mitico rappresenta il punto di vista degli Ateniesi sul mondo estero e sul loro stesso;

– infine, comune ad alcuni dei miti esaminati è il contrasto tra l’uso buono o cattivo che della *mousiké téchne* viene fatto (cfr. mito di Orfeo, Mito di Marsia).

Consapevoli che gran parte dell’iconografia musicale che abbiamo esaminato decora vasi destinati al simposio, vale la pena sottolineare che in questo contesto «sono le immagini che creano le possibilità di espressione musicale, poetica o narrativa» (Id. 2002: 50): queste scene dipinte sulla ceramica «possono venire o no utilizzate a seconda della voglia dei bevitori: ne traggono ispirazione se lo desiderano, altrimenti discorrono d’altro» (*ibid.*).



Fig. 1 - Orfeo con la *lyra*. Metopa del Thesaurus dei Sicioni. Delfi (da Garezou 1994: fig. 6).



Fig. 2 – Orfeo fra i Traci. Cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Orfeo, 440 a. C. Berlino, Antikensammlung Staatliche Museen 3172 (da Garezou 1994: fig. 9).



Fig. 3 – Orfeo fra i Traci. Cratere a colonnette attico a figure rosse, Pittore di Napoli, 450 a.C. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1968.79 (da Garezou 1994: fig. 8).



Fig. 4 – *Stamnos* attico a figure rosse del Pittore della Dokimasia (da Garezou 1994: fig. 35).



Fig. 5 – Eracle aggredisce Linos. Coppa attica a figure rosse di Douris, ca. 480 a.C. München, Staatliche Antiken Sammlungen und Glyptothek 2646 (da Bundrick 2005: 73, fig. 44).



Fig. 6 – Anfione e Zeto. Rilievo romano di Palazzo Spada (da Heger 1981: 720, fig. 6).



Fig. 7 – Cratere François (particolare) con la rappresentazione della *gheranos*. Kleitias, ca. 570 a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale (da Torelli 2007: 91)

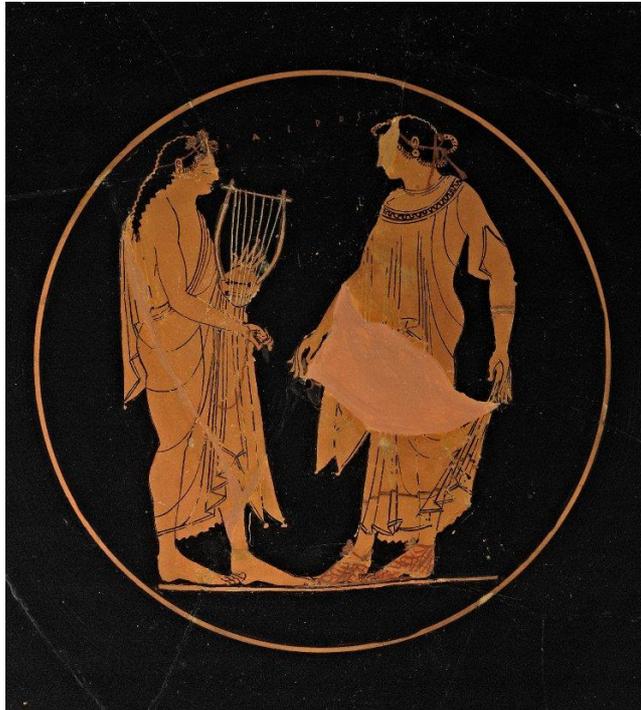


Fig. 8 – Teseo con *lyra* e Arianna con fiore. *Kylix* attica a figure rosse (particolare del tondo interno), Euphronios. London, British Museum BM E41 (da Servadei 2005: 112, fig. 47).

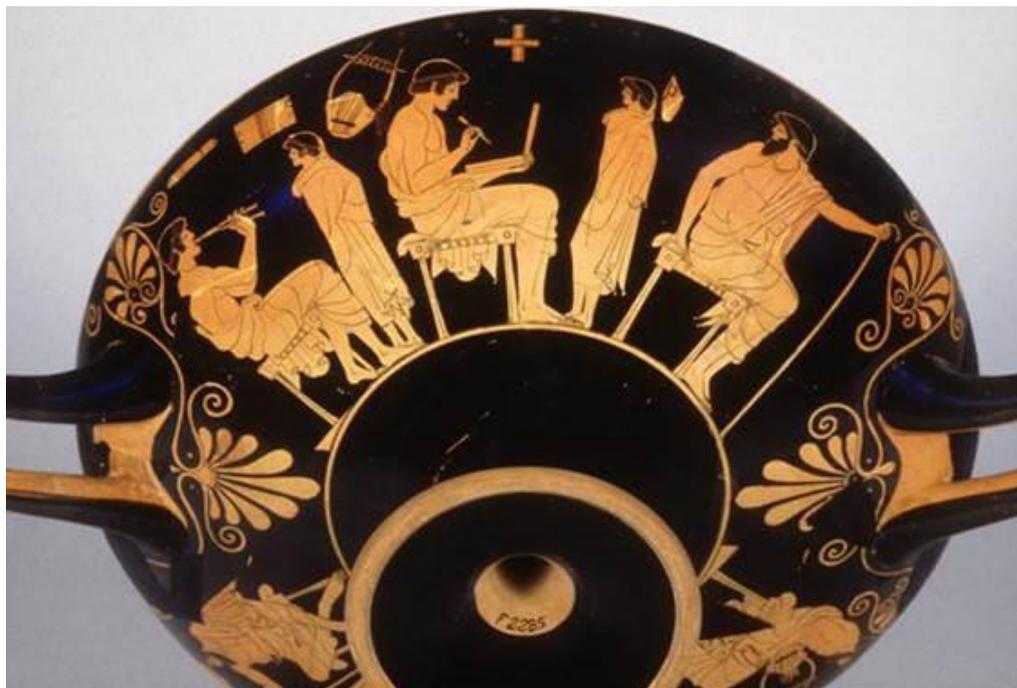


Fig. 9 – Scena di *paideia*: efebi si esercitano nella poesia, nel canto, nella musica e nella scrittura con i loro insegnanti. Coppa attica a figure rosse, Douris. Berlin, Antiken Sammlung F. 2285 (da Backe-Dahem *et al.* 2010: 60, fig. 29).

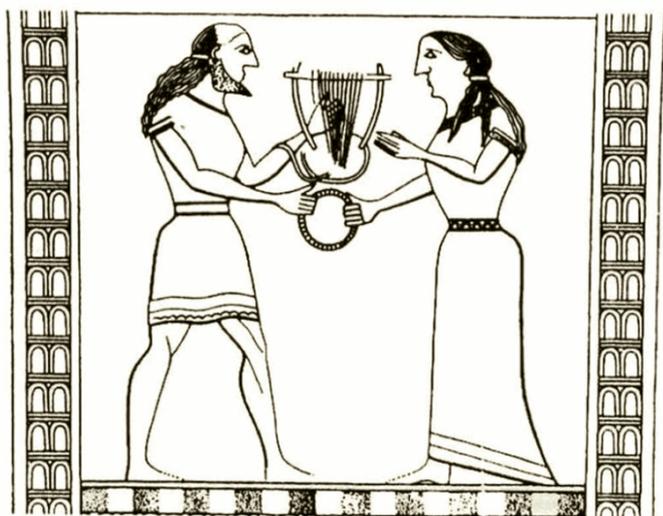


Fig. 10 – Teseo con *lyra* e Arianna con corona. Tripode bronzeo da Olimpia (disegno), VI sec. a.C. Olimpia, Museum B3600 (da Bernhard, Daszewski 1986: fig. 49).



Fig. 11 – Hydria attica a figure nere. Copenhagen, Museum 13536 (da *Corpus Vasorum Antiquorum* Copenhagen 8: tav. 320).



Fig. 12 – Coppa attica a figure nere, firmata da Archikles e Glaukites proveniente da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen 2243 (da Bernhard, Daszewski: 1986, fig. 28).



Fig. 13 – Apollo con *kithara* e *phiale*. *Kylix* attica a fondo bianco firmata da Euphronios come vasaio e attribuita al Pittore di Pistoxenos. Delfi (da: Sparkes 2008: 30, fig. 7).

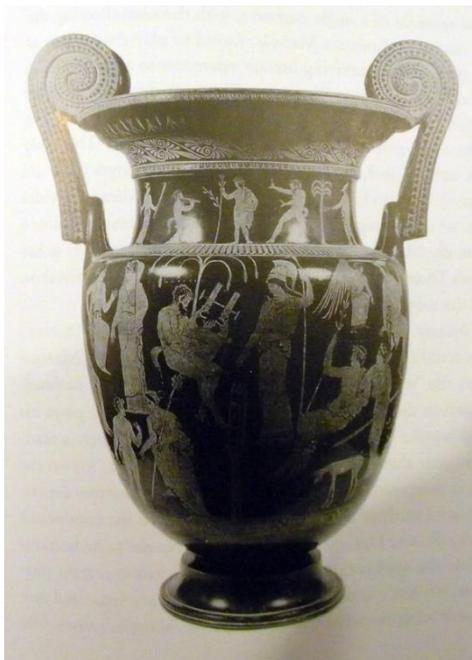


Fig. 14 – Apollo e Marsia che suona l'*aulòs*. Cratere attico a figure rosse da Ruvo, Pittore di Cadmos, 430 a. C. Ruvo, Museo Jatta 1093 (da Bndrick 2005: 137, fig. 83).



Fig. 15 – *Hydria* attica a figure rosse, Gruppo di Polignoto, 440-430 a.C. Oxford, Ashmolean Museum G.291 (da Nercessian 1994: 903, cat. 16).



Fig. 16 – Tamiri sfida le muse nella gara musicale. Cratere a volute attico proveniente da Spina (da Pugliara 2000: fig. 7).



Fig. 17 – Particolare del cratere da Spina con la sirena-marionetta che sventola il flabello (da Pugliara 2000: fig. 8).



Fig. 18 – Tamiri in costume trace suona la *kithara* mentre due Muse, Erato e Clio, lo ascoltano. *Lekythos* ariballica attica a figure rosse, Officina del Pittore di Meidias, 420-410 a.C. da Ruvo. Basilea, Antikenmuseum BS 462 (da Queyrel 1992: fig. 81).

Bibliografia

- Abbagnano 1971 = N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino 1971.
- Anderson 1994 = W.D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994.
- Angiolillo 1997 = S. Angiolillo, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi*, Edipuglia, Bari 1997.
- Assunto 1983 = R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città*, Editoriale Jaca Book, Milano 1983.
- Aubriot 2006 = D. Aubriot, *De la lyre à l'arc*, in O. Mortier-Waldschmidt (ed.), *Musique & Antiquité. Actes du colloque d'Amiens (25-26 octobre 2004)*, Les Belles Lettres, Paris 2006, pp. 17-42.
- Backe-Dahemet et al. 2010 = A. Backe-Dahem, U. Kästner, A. Schwarzmaier, *Greek Vases. Gods, Heroes and Mortals*, Scala, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin 2010.
- Barker 2007 = A. Barker, *Simbolismo musicale nell'Elena di Euripide*, in P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Musica e generi letterari nella Grecia di Età Classica: atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco (Fisciano 1 dicembre 2006)*, Napoli 2007, pp.7-22.
- Batino 2002 = S. Batino, *Lo skyphos attico dall'iconografia alla funzione*, "Quaderni di Ostraka", 4, Napoli 2002.
- Bernhard, Daszewski 1986 = M. L. Bernhard, W. A. Daszewski, s.v. *Ariadne*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Artemis Verlag, Zürich und München 1986, pp. 1050-1066.
- Bisi 1963 = A. Bisi, s.v. *Orfeo*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, V, Treccani, Roma 1963, pp. 745-747.
- Bodiou et al. 2006 = L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (eds.), *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.
- Böme 1953 = R. Böme, *Orpheus: Das Alter der Kitharoden*, Weidmann, Berlin 1953.
- Boshnakova 2008 = A. Boshnakova, *Reading Ancient Greek Music in Documents, Images and Artifacts: on the Practical Application of Musical*

- Archeology*, in E. Hickmann, R. Eichmann, L. Koch, A. Both (eds.), *Studien zur Musikarchäologie*, VII, 2008, pp. 337-345.
- Brûlé, Vendries 2001 = P. Brûlé, Vendries (eds.), *Musique et religion, Actes du colloque "Chanter les dieux"* (Rennes, 16-18 dicembre 1999), Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001, pp. 141-149.
- Bundrick 2005 = S. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, University Press, Cambridge 2005.
- Burn 1987 = L. Burn, *The Meidias Painter*, University Press, Oxford 1987.
- Castaldo 1993 = D. Castaldo, *Immagini della musica nella Grecia antica. Ricerche di Iconografia musicale*, Università di Bologna, Bologna 1993.
- Castaldo 1995 = D. Castaldo, *Rappresentazioni dei kymbala nella ceramica attica*, "Répertoire International d'Iconographie Musicale Newsletter", 20/2, 1995, pp. 39-48.
- Castaldo 2000 = D. Castaldo, *Il Pantheon musicale: iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Longo, Ravenna 2000.
- Castaldo 2001a = D. Castaldo, *Motivi musicali nella ceramica attica di Spina e Felsina*, in Licia Sirch, *Canoni bibliografici, Atti del convegno internazionale IAML-IASA* (Perugia, 1-6 settembre 1996), LIM editrice, Lucca 2001, pp. 35-49.
- Castaldo 2001b = D. Castaldo, *Musique et divinités dans le panthéon de la Grèce ancienne*, in Brûlé, Vendries 2001, pp. 141-150.
- Castaldo 2003 = D. Castaldo, *Dyonisos and the Music: Notes on the Musical Iconography*, "Journal for the Intercultural and Interdisciplinary Archaeology" (rivista online: <http://www.jiia.it>), 1 October 2003.
- Cygielman, Iozzo et al. 1990 = M. Cygielman, M. Iozzo, F. Nicosia, P. Zamarchi Grassi (a cura di), *Capolavori di Euphronios* (Catalogo della mostra, Arezzo 1990), Il Ponte, Firenze e Milano 1990.
- David-Guignard 2006 = S. David-Guignard, *Bâtir en musique: l'exemple d'Amphion à Thèbes*, in O. Mortier-Waldschmidt (ed.), *Musique et Antiquité*, Actes du colloque d'Amiens, Les Belles Lettres, Paris 2006, pp. 247-266.
- Davison 1958 = J. A. Davinson, *Notes on the Panathenaea*, "Journal of Hellenic Studies", 78, 1958, pp. 23-42.

- Delavaud-Roux 1994 = M. H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grece antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1994.
- Ford 2004 = A. Ford, *Catharsis. The Power of Music in Aristotle's Politics*, in Murray, Wilson 2004, pp. 309-336.
- Garezou 1994 = M.-X. Garezou, s.v. *Orpheus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Artemis Verlag, Zürich und München 1994, pp. 81-105.
- Giunan, Pala 2010 = M. Giunan, E. Pala, *Arianna, Medea e le altre. L'astuzia al femminile*, "ArcheoArte. Rivista elettronica di archeologia e arte" 1 (1), 2010, 19-43, DOI: 10.4429/j.arart.2010.01.03
- Heckler 1929 = A. Heckler, *Die Sammlung antiker Skulpturen, Museum der bildenden Künste in Budapest*, Krystall-Verlag, Wien 1929.
- Heger 1981 = F. Heger 1981, s.v. *Amphion*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Artemis Verlag, Zürich und München 1981, pp. 718-723.
- Hoffmann 1970 = H. Hoffmann, *Orpheus unter den Thrakern, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 14-15, 1970, pp. 31-44.
- Kotsidou 1991 = H. Kotsidu, *Die musischen Agone der Panathenäean in archaischer und klassischer Zeit: Eine historisch-archäologische Untersuchung*, Tuduv, Munich 1991.
- Iannucci 2009 = A. Iannucci, *Il citaredo degli Argonauti. Orfeo cantore e la poetica dell'incanto*, in A. M. Adrisano, P. Fabbri (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Unifepress, Ferrara 2009, pp. 11-22.
- La Coste-Messelière (de), 1936 = P. de La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*, E. De Boccard, Paris 1936.
- Lawler 1940 = L. B. Lawler, *The Dancing Figures from Palaikastro. A New Interpretation*, "American Journal of Archaeology", 44, 1940, pp. 106-107.
- Lissarrague 1995 = F. Lissarrague, *Images grecques d'Orphée, Les Métamorphoses d'Orphée (catalogue d'exposition)*, Tourcoing Bruxelles, Strasbourg 1995.

- Lissarrague 2002 = F. Lissarrague, *Iconografia musicale*, in *Musica e poesia in Grecia. Atti del convegno Mittelfest 2001 (Cividale del Friuli, 20 luglio 2001)*, Trieste 2002, pp. 39-53.
- Marcellino 2001 = A. Marcellino, *Iconografia musicale nei reperti archeologici italoti, sicelioti e della Magna Grecia: problematiche di catalogazione*, in Licia Sirch (a cura di), *Canoni Bibliografici, Atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996)*, LIM Editrice, Lucca 2001, pp. 23-33.
- Martin 2001 = R. P. Martin, *Rhapsodizing Orpheus, "Kernos"*, 14, 2001, pp. 23-33.
- Martinelli 2002 = M. C. Martinelli, *Musica e poesia in Grecia*, in *Grecia. Atti del convegno Mittelfest 2001 (Cividale del Friuli, 20 luglio 2001)*, Trieste 2002, pp. 18-27.
- Matheson 1995 = S. B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, University of Wisconsin Press, Madison 1995.
- Menichetti 2007 = M. Menichetti, *Thamyris, il cantore della politica cimoniana e il cratere di Polion a Ferrara*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del convegno internazionale di studi 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007, pp. 107-122.
- Menier 2001 = T. Menier, *L'étrangeté dionisiaque*, in *Brûlé, Vendries 2001*, pp. 233-241.
- Minto 1960 = A. Minto, *Il vaso Francois*, Olschki, Firenze 1960.
- Monbrun 2001 = Ph. Monbrun, *Apollon. De l'arc à la lyre*, in *Brûlé, Vendries 2001*, pp. 59-61.
- Monbrun 2006 = Ph. Monbrun, *Les gestes de l'archer et du cithariste: des "corps à corps" apolliniens où l'esprit prend le relais*, in *Bodiou et al. 2006*, pp. 329-346.
- Monbrun 2007 = P. Monbrun, *Les Voix d'Apollon: l'arc, la lyre et les oracles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007.
- Moret 1982 = J.M. Moret, *L'apollonisation de l'imagerie légendaire à Athènes dans la seconde moitié du Ve siècle*, "Revue Archeologique", Paris 1982, pp. 109-136.

- Murray 2002 = P. Murray, *Plato's Muses: the Goddesses that Endure*, in E. Spentzou, D. Fowler (eds.), *Cultivating the Muses: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 29-46.
- Murray, Wilson 2004 = P. Murray, P. Wilson, *Introduction: 'Musiké', not Music*, in P. Murray, P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of 'Musiké' in the Classical Athenian City*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Nercessian 1994 = A. Nercessian, *s.v. Thamyris, Tamyras*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Artemis Verlag, Zürich und München 1994, pp. 903-904.
- Nietsche 1872 = F. Nietsche, *La nascita della tragedia*, Adelchi, Milano 1872.
- Pala 2007 = E. Pala, *Iconografia e mito: la figura di Arianna nella ceramica attica*, in S. Angiolillo, M. Giuman (a cura di), *Imago. Studi di iconografia antica*, Edizioni AV, Cagliari 2007, pp. 139-182.
- Pala 2012 = E. Pala, *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica*, Supplementi e monografie della Rivista «Archeologia Classica», 8, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.
- Pala c.d.s. = E. Pala, *The 'Pioneers' and the New Role of Potters and Painters in Fifth-century Athens. Looking at Greek Vases around the Mediterranean World*, in *Proceedings of the 4th Annual International Conference on Mediterranean Studies in Athens*, Atiner, Athinai: forthcoming.
- Papadopoulou, Pirenne-Delforge 2001 = Z. Papadopoulou, V. Pirenne-Delforge, *Inventer et réinventer l'aulos: autour de la XII^e Pythique de Pindare*, in Brûlé, Vendries 2001, pp. 37-58.
- Paquette 1984 = D. Paquette, *L'instrument de Musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie*, De Boccard, Paris 1984.
- Power 2010 = T. Power, *The culture of Kitharôidia*, University Press, Harvard Washington D.C. 2010.
- Provenza 2009 = A. Provenza, *'Phobos', incantamento e catarsi. Alcune riflessioni su ascolto dell'aulòs e tragedia*, "Rivista di filologia e di istruzione classica", 137, Loescher Editore, Torino 2009, pp. 280-301.

- Pugliara 2000 = M. Pugliara, *Le creature animate della fucina di Efesto: i cani, Talos e la Sirena. Espedienti e modi per la rappresentazione degli 'automi' del mito nelle attestazioni letterarie e iconografiche*, "Ostraka. Rivista di Antichità", 9, Loffredo Editore, Napoli 2000, pp. 43-63.
- Pugliara 2003 = M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003.
- Queyrel 1992 = A. Queyrel, s.v. *Mousa, Mousai*, in *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 657-681.
- Rossi 1988 = L. E. Rossi, *La dottrina dell' "ethos" musicale e il simposio*, in B. Gentili, R. Prestagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 41-48.
- Samonà 1984 = G. A. Samonà, *Lo scudo, l'arco e la cetra*, in *Gli itinerari sacri dell'aedo. Ricerca storico-religiosa sui cantori omerici*, Bulzoni editore, Roma 1984.
- Sarti 1992 = S. Sarti, *Gli strumenti musicali di Apollo*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (archeol)", 14, Napoli 1992, pp. 95-104.
- Sarti 2012 = S. Sarti, *Un esempio di competizione musicale nel mito in Grecia: Tamiri*, in D. Castaldo, F. G. Giannachi, A. Manieri (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica. Atti del IV convegno internazionale di MOISA, Lecce 28-30 ottobre 2010*, Congedo Editore, Galatina 2012, pp. 217-240.
- Semerano 2001 = G. Semerano, *L'infinito: un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Servadei 2005 = C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Ante Quem, Bologna 2005.
- Shapiro 1989 = H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1989.
- Shapiro 1992 = H. A. Shapiro, *Mousikoi agones. Music and Poetry at the Panathenaia*, in J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festivals*

- in Ancient Athens*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 53-75.
- Sparkes 2008 = B. A. Sparkes, *Why Special Techniques?*, in K. Lapatin (ed.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases, Proceedings of a symposium held in connection with the exhibition The Colours of Clay: Special Techniques in Athenian Vases, at the Getty Villa (June 15-17, 2006)*, Paul Getty Museum, Los Angeles 2008, pp. 23-34.
- Szeliga 1986 = G. Szeliga. *The Composition on the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi*, "American Journal of Archaeology", 90, 1986, pp. 297-305.
- Torelli 2007 = M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Electa Mondadori, Milano 2007.
- Tosti 2012 = V. Tosti, *La lyra e l'arco. Tra analogia e opposizione*, in G. Falaschi (a cura di), *Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri*, Morlacchi Editore, Perugia 2012, pp. 139-160.
- Vendries 2006 = C. Vendries, *Orphée charmant les animaux. Attitudes et gestuelle du musicien et de son bestiaire dans la mosaïque romaine d'époque impériale*, in Bodiou et al. 2006, pp. 233-252.
- Webster 1958 = T.B.L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Methuen, London 1958.
- Weiss 1992 = A. Weiss, s.v. *Marsyas I*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 366-378.
- West 1983 = M. L. West, *The Orphic Poems*, Clarendon Press, Oxford 1983.

L'autore

Elisabetta Pala

Assegnista di ricerca in archeologia presso l'Università di Cagliari con un progetto sul riallestimento del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, che svolge in collaborazione con la Soprintendenza. Ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Perugia nel 2007. È stata borsista post-dottorale (DAAD scholarship) presso l'Università di Bonn (2011/12). Ha svolto attività di ricerca e scavi in Italia e in Grecia (Atene e Salonico). Cultore della materia in Iconografia e Iconologia del mondo classico (2012/2014). Autrice della monografia *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica* (L'Erma di Bretschneider 2012). Principali ambiti di indagine: ceramica attica con particolare riguardo a quella avente destinazione sacra; i "Pionieri" e la ceramografia ateniese a figure rosse; iconografia e iconologia; musica greca antica; museologia; comunicazione museale.

Email: elisabetta.pala80@gmail.com

L'articolo

Data invio: 27/10/2014.

Data accettazione: 30/11/2014.

Data pubblicazione: 30/06/2015.

Come citare questo articolo

Pala, Elisabetta, *La mousiké téchne nel mito greco. 'Sentire' la musica attraverso le immagini*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1817>