

Estratto

**Ascoltare gli Dèi / Divos Audire
Costruzione e Percezione della Dimensione
Sonora nelle Religioni del Mediterraneo Antico**

a cura di Igor Baglioni

Secondo Volume
(L'Antichità Classica e Cristiana)

Estratto

© Roma 2015, Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41-43, 00198 Roma
tel. 0685358444, fax 0685833591
email: info@edizioniquasar.it

ISBN 978-88-7140-676-3

Finito di stampare nel mese di Novembre 2015
presso Global Print - Gorgonzola (MI)

La danza, l'urlo e il clamore. Note su tratti e comportamenti sonori, musicali e coreutici nel culto di Artemide

Marta Miatto

La ricca documentazione iconografica relativa alla *mousike techne* greca e le opere di trattatistica musicale pervenuteci rappresentano delle preziose testimonianze di una realtà diffusa in modo capillare nella vita sociale e religiosa dei Greci. L'origine divina della musica è una concezione fondamentale in Grecia, in virtù del potere che essa ha sulla psiche, quello di una forza ammaliante e coercitiva, paragonabile nella portata e nelle misteriose modalità dei suoi effetti a un intervento diretto degli dèi¹. La straordinaria sensibilità dell'udito in rapporto agli altri sensi, tale da conferire alla sfera sonora e musicale la facoltà *sui generis* di agire sull'animo umano trasformandolo², viene evidenziata nell'antichità già da Aristotele e Teofrasto, che sottolineano l'importanza della dimensione uditiva quale canale di trasmissione dall'esterno all'interno³. Tale facoltà permette il costituirsi di un rapporto privilegiato tra la sfera musicale e quella psicologica, che diventa specifico luogo di applicazione di quella disciplina per cui Andrew Barker ha coniato il suggestivo termine di *psicomusicologia*⁴.

Sebbene il quadro dei miti musicali greci affidi la comprensione delle origini della musica strumentale e vocale a figure di divinità ed eroi "fondatori" – innanzitutto Apollon, il musicista per eccellenza nelle assemblee di divinità, ma anche Athena, inventrice dell'αὐλός, e Hermes, inventore della λύρα (ο χέλυς)⁵ –, è possibile supporre che, conformemente al sistema politeistico, il panorama musicale della Grecia antica prevedesse un linguaggio e delle voci specifiche di comunicazione con la sfera divina differenziati per ogni cerimonia, circostanza e divinità, con strumenti, tecniche vocali e danze specifiche.

È evidente che ogni riflessione sull'universo sonoro e musicale antico debba affrontare la difficoltà di non poter riprodurre l'evento centrale della dimensione acustica, il suono; ciononostante, grazie all'aiuto di fonti inevitabilmente "mute", è possibile considerare, con l'estrema cautela dovuta alla frammentaria documentazione, le modalità con le quali alcuni fatti sonori, più o meno musicalmente strutturati, potessero entrare a far parte di un sistema culturale e concettuale più complesso.

Il rapporto che Artemide intrattiene con la sfera sonora, che si tenterà in questa sede di tratteggiare, presenta un particolare interesse, in quanto coinvolge i caratteri fondamentali

¹ Brulé - Vendries 2001. Sulla musica in Grecia, cfr., ad. es., Gentili - Pratagostini 1988.

² Cens. *De Die nat.* 12.

³ Arist. *Pol.* 1340 a 20; Theophr. fr. 91 W; Plat. *Rep.* 398 C- 401 A.

⁴ Barker 2002: 11-14.

⁵ Cfr. Solomon 2004; Frontisi-Ducroux 2004.

che la dea assume nei contesti specifici in cui essa è venerata, all'interno di un quadro sfuggente e problematico che riflette quella complessità e "polivalenza" dell'universo di significati artemidei messa in luce da Jean-Pierre Vernant⁶.

Alla luce delle fonti iconografiche e letterarie, infatti, la figura di Artemide interviene in ambiti sonori diversi e, almeno a prima vista, difficilmente conciliabili. La dimensione acustica del paesaggio artemideo che emerge nell'*Inno omerico* dedicato alla dea coglie già due aspetti differenti. Da un lato vengono evocate la gioia della danza e l'armonia dei canti delle Muse, delle Cariti o di altre ninfe, tra le quali si staglia, guidandone il χορός, la gemella di Apollo⁷, all'interno di un quadro in cui danza e musica, suonata principalmente con strumenti a corda, φόρμιγξ, κιθάρα ο λύρα, erano inscindibili⁸. A questo quadro si contrappone un aspetto selvatico, rumoroso, animale, evocato dal clamore della caccia e dalla voce dall'arco letale, che vede Artemide non più corega, ma cacciatrice e saettatrice, mentre abbatte con le sue frecce le fiere selvatiche e i mortali⁹.

La condizione "selvatica" di eterna παρθένος fornisce una delle principali chiavi di lettura di questo duplice aspetto di Artemide, divinità associata alla sfera selvatica e alle forze riproduttive della natura, i cui luoghi di culto erano situati strategicamente in punti di transizione, e in luoghi di intersezione tra sistemi spaziali differenti¹⁰. Lo spazio artemideo si riproduce con coerenza negli έσχατιά – monti, terre incolte, paludi e luoghi marittimi, luoghi privilegiati per la caccia e frontiere in cui selvatico e civilizzato penetrano l'uno nell'altro – o ancora nell'άλος, il bosco sacro, che si caratterizza su un piano simbolico come area di limite e passaggio, di strutturazione e conciliazione dei conflitti propri di differenti forme di transizione, tra cui quelle legate alla vita femminile, soprattutto nell'età prematrimoniale¹¹.

La dimensione acustica del paesaggio artemideo dipinto negli *Inni omerici* lascia ampio spazio all'armonia della danza delle Muse, delle Cariti o di altre ninfe, accompagnata dal canto e dal suono della lira. In questo contesto, la figlia di Leto si staglia per la sua statura tra le ninfe e ne guida il χορός, all'interno di un quadro in cui danza e musica, suonata principalmente con strumenti a corda, erano inscindibili.

Sebbene le fonti letterarie arcaiche e classiche non dipingano esplicitamente Artemide come divinità musica, l'iconografia fornisce alcuni esempi significativi in cui la dea, abbandonati i più frequenti attributi della cacciatrice, arco e faretra, è rappresentata con strumenti a corda, conformemente all'immagine letteraria che le avvicina la φόρμιγξ¹².

⁶ Vernant 1990: 137-207.

⁷ Hes. *Theog.* 406 sg.; 918 sgg.; Apollod. *Bibl.* 1.21.

⁸ Ricordiamo che nel suo senso più ampio il termine λύρα è riferibile a tre strumenti a corda molto simili tra loro, benché differenziati dall'organologia greca: la κιθάρα, la φόρμιγξ e la λύρα vera e propria, detta anche χέλυσ dai poeti. In senso proprio la φόρμιγξ è riconoscibile dalla sua cassa di risonanza a forma di luna crescente, mentre nella κιθάρα, di fattura più complessa e raffinata, la cassa è trapezoidale. La cassa di risonanza della λύρα, la cui invenzione si deve al dio Hermes, è invece costituita da un guscio di tartaruga svuotato, sul quale è tesa una pelle di bue. Al riguardo, si veda Maas - McIntosh-Snyder: 20 sg.; Monbrun 2001: 65 sg.

⁹ Le frecce scoccate di Artemide sono nella tradizione poetica sinonimo di morte istantanea; la dea è definita una leonessa per le donne in Hom. *Il.* 21.483 sg.; Penelope si augura una morte dolce causata dalle frecce della dea in Hom. *Od.* 18.202.

¹⁰ Montepaone 1999; Guettel Cole 2004: cap. 6.

¹¹ Montepaone 1999: 95 sgg.

¹² Hymn. Hom. *Ad Ven.* 19.



Fig. 1: Hydria a f.n., Parigi, Louvre F 297.



Fig. 2: Museo di Brauron, K 2078.

Nella maggior parte dei casi la dea è raffigurata mentre tiene la κithάρα senza suonarla, talvolta nell'atto di porgerla al fratello Apollo, come nell'hydria a figure nere conservata al museo Archeologico di Atene¹³ (Fig. 1).

Artemide è invece raffigurata nell'atto di suonare la κithάρα nelle tavolette di terracotta rinvenute all'interno del santuario di Brauron, databili all'inizio del IV secolo¹⁴; tale iconografia potrebbe alludere a un aspetto specifico del culto della dea, differente o forse complementare al più conosciuto rituale dell'*arkteia* a cui accenna Aristofane nella *Lysistrata*, che consisteva nel "fare l'orsa" in onore della dea¹⁵ (Fig. 2).

L'iconografia di una moneta trovata a Siracusa, che mostra su di un lato l'effigie di Artemide, nell'altro faretra e κithάρα, rappresenta un interessante elemento di contatto tra la sfera musicale e quella più tipicamente artemidea, la caccia, attività connessa a quella natura "selvatica" di cui la divinità è garante¹⁶. Essa costituisce altresì una traccia importante di quel rapporto di solidarietà fisica e concettuale tra arco e strumenti a corda noto grazie a una ricca tradizione letteraria, e che costituisce per Marcel Detienne il principio di organizzazione e configurazione apollinea¹⁷ (Fig. 3).

¹³ La λύρα, attributo tipico di Apollo, è associata ad Artemide in soli due casi, nella Pelike a f.r. di San Pietroburgo, Hermitage (dalla Tauride); LIMC II, p. 675, s.v. Artemide, n. 715; e nella Kylix a f.r. di Berlino, Staatliche Museen 2278 in cui l'identificazione con Artemide suscita qualche perplessità a Scheffold 1978: 44, figg. 42-43.

¹⁴ Museo di Brauron, K 2078, K 2808 e 2771: LIMC II, tav. 503, s.v. Artemide, nn. 716, 717, 718 (500 ca.); cfr. anche hydria a f.n., Parigi, Louvre F 297, Lekythos a f.r., Athene National Museum 1626 (CC 1362), Kylix a f.r., Berlino, Staatliche Museen 2543.

¹⁵ Arist. *Lys.* 645; sulla ἀρκτηία e sul santuario di Brauron, cfr. Kahil 1977; Giuman 1999; Faraone 2003.

¹⁶ Cfr. Jenkins 1967, tav. 15, 2; LIMC II, tav. 540, s.v. *Artemide*, n. 764.

¹⁷ Detienne 1998: 13-14. Cfr. *Hymn. Hom. Ap.* III 131.



Fig. 3: Moneta di elettro da 100 litrai, Siracusa, fine IV/inizio del III sec. a.C.

Secondo Censorino sono infatti l'arco di Artemide e il suono affascinante da esso prodotto a fungere da ispirazione ad Apollo nell'inventare lo strumento e l'arte che diventeranno il suo tratto distintivo e la chiave d'accesso alla comprensione delle varie funzioni del dio¹⁸. L'esemplare episodio omerico della strage dei Proci si svolge sotto il segno di Apollo, nell'ambivalente connotazione della corda tesa quale strumento atto a colpire; teso il proprio arco come un musicista farebbe con la φόρμιγξ, Odisseo ne pizzica la corda, che "canta" (ἄϊσε), Odisseo ne pizzica la corda, che "canta" della rondine¹⁹.

Grazie alla stretta affinità tra il suono acuto prodotto da κithάρα e lira e quello prodotto da una freccia, che traggono origine da una corda tesa e vibrante per colpire lontano nello spazio e in modo preciso, il suono acquisisce nello spazio poetico una dimensione balistica, che connette velocità e verità, tratto specificamente apollineo e oracolare²⁰.

La palintropia²¹ che accomuna arco e lira nella loro morfologia e nel loro funzionamento, implicando lo stato di bilanciamento ed equilibrio generato da tensioni opposte, permette l'instaurarsi di un'ulteriore connessione tra l'arco, la κithάρα e la pianta sacra ad Apollo e Artemide, la palma da dattero (φοῖνιξ) sotto la quale i due gemelli divini furono dati alla luce a Delo²². L'aspetto palintropico della palma è riscontrabile nelle caratteristiche specifiche del suo legno, che secondo gli antichi si distingueva non solo per l'estrema flessibilità, ma anche per la sua capacità di incurvarsi in senso inverso, cioè verso l'alto, qualora vi si applicasse un peso²³.

Quella che Philippe Monbrun chiama la "simbiosi" tra Artemide e la palma da dattero si costruisce non solo a partire dalla natività della dea, ma anche in virtù dello sviluppo verticale della palma, che si distingue dagli altri alberi per portamento ed eleganza così come la statura di Artemide permette alla dea di stagliarsi nel χορός delle sue ninfe, entrando in risonanza con l'epiteto Orthia, o Orthosia, che in alcuni contesti culturali le viene attribuito²⁴. Una chiara esemplificazione di questo rapporto è riscontrabile nel celebre passo omerico in cui Odisseo, paragonando la giovane Nausicaa alla dea Artemide, ne elogia la bellezza, stupefacente quanto quella del tenero virgulto di palma ammirato a Delo presso il santuario di

¹⁸ Cens. Nat. Inst. p. 74, l.10: *Animadvertisse chordae sonantis suavitatem in arcum [soro<ris>] Apollinem tradunt et intendisse protinus citharam.*

¹⁹ Hom. Od. 21.401-411.

²⁰ Detienne 1998; Monbrun 2007: 70. Se da un lato l'arco ha la facoltà di "cantare" come uno strumento, specularmente i suoni emessi dalla lira possono essere paragonati a frecce, cfr. Pind. *Pyth.* 1,12.

²¹ Da παλίντροπος, "che torna indietro, che ritorna su se stesso", cfr. LSJ s.v. παλίντροπος.

²² *Hymn. Hom. 3 ad Ap.* 2-148; Theog. Fr. 1. 5; Callim. *Hymn. Ad Del.* 51 sgg. Cfr. Monbrun 2007: 72 sgg.

²³ Xen. *Cyr.* 7. 5-11, Plut. Conv. Tavola 8. 4-5.

²⁴ Paus. 3, 16.7-11. Cfr. Monbrun 1989: 82-83.

Apollo²⁵: «Perché, coi miei occhi, non vidi mai un mortale così, né uomo né donna: stupore mi prende guardandoti. Vidi a Delo, vicino all'altare di Apollo, una volta, un giovane germoglio di palma levarsi così (...) e come nel vedere quello stupii nell'animo a lungo, perché dalla terra un fusto così mai crebbe prima, così, o donna, ti ammiro e stupisco e temo tremendamente di toccarti i ginocchi»²⁶.

La bellezza di Nausicaa, che trova piena espressione nella grazia con cui la fanciulla muove alla danza allietando il cuore di chi la guarda, entra in forte risonanza con l'immagine letteraria della dea disseminata attraverso l'autorità dell'epica omerica nella tradizione ellenistica e romana successiva.

L'espressione proverbiale Ποῦ γὰρ ἡ Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσεν; "Dove non ha danzato Artemide?", cioè "Dove non si danza per Artemide?"²⁷, testimonia della grande diffusione di danze corali celebrate in onore della dea da fanciulle adolescenti, delle quali le ninfe artemisie, come propone Hermann Koller, potrebbero rappresentare il paradigma mitico²⁸. Benché siano rare le testimonianze relative alla condivisione degli spazi sacri tra Artemide e le ninfe²⁹, nella sua *Periegesi* Pausania ricorda la presenza di numerosi χοροί di fanciulle che si celebravano in onore della dea nei santuari a lei dedicati, soprattutto nel Peloponneso, dove Artemide veniva chiamata con epiteti anche esplicitamente "sonori", come *Hymnia* e forse *Chelutis*³⁰. Tali momenti rituali, in cui danza e musica erano strettamente connesse, dovevano costituire parte integrante di un processo attraverso il quale le giovani donne potevano accedere al matrimonio e all'età adulta³¹.

Se fin qui si è potuto osservare come Artemide venga associata dalla maggior parte delle fonti alle danze corali di fanciulle e agli strumenti a corda, in solidarietà funzionale e concettuale con l'arco, è possibile ora considerare un ulteriore aspetto sonoro e musicale artemideo, che può essere opportunamente introdotto dalla singolare decorazione di un *rhyton* a figure rosse conservato al British Museum di Londra³². Esso mostra una processione di divinità, riconoscibili senza esitazione grazie alle iscrizioni, alla quale partecipano Apollo con la κηθάρα, Afrodite e Hermes, mentre Artemide viene rappresentata nell'atto di danzare, accompagnandosi con i κρόταλα (Fig. 4). Alla luce di questa scena Daniela Castaldo ha proposto di identificare con Artemide anche la figura femminile rappresentata con lo stesso strumento in un'anfora conservata al Staatliche Museen di Monaco, in cui compaiono Apollo con la κηθάρα, Dioniso, Hermes, e una seconda figura femminile che batte le mani³³.

La particolarità di questa testimonianza iconografica risiede nel fatto che i crotali sono generalmente associati dall'iconografia a contesti dionisiaci, dove rappresentano un

²⁵ Hom. *Od.* 6. 150-152. Cfr. Monbrun 1988.

²⁶ Hom. *Od.* 149-169, traduzione di G. A. Privitera.

²⁷ Cfr. *Paroem. Gr.* II 2.9.

²⁸ Koller 1995.

²⁹ Un esempio è quello di Karyai, cfr. Paus. 3.10.7 e Larson 2001: 101-111. In riferimento alle celebrazioni rituali delle ninfe in onore della dea, cfr. Callim. *Hymn. ad Dian.* 170 sgg.; Ap. Rhod. *Argon.* 1. 1221 sgg.

³⁰ Paus. 8.5.11; 8.13.1; Clem. Al. *Protr.* II 38.5.

³¹ Sui cori di fanciulle si rimanda a Calame 1977.

³² *Rhyton* a f.r., Londra, British Museum E 785.

³³ *Anfora a f.r.*, Monaco, Staatliche Museen 2304; Castaldo 2000: 48.



Fig. 4: Rython a f.r. Londra, British Museum H 785.

attributo pressoché costante di menadi e satiri. Si tratta di uno strumento idiofono costituito da due parti di legno, metallo o altro materiale, poi percosse tra loro, assimilabile con ogni probabilità ai κρέμβαλα (che Chantraine traduce “claquettes, castagnettes”³⁴) che compaiono significativamente nell’incipit di poema in onore di Artemide citato da Ateneo, ora perduto³⁵.

Da Callimaco i crotali vengono invece messi in relazione con i sacerdoti di Cibele, i Galli, che si servirebbero di essi per onorare la Madre dei Monti³⁶. L’opinione di Antimaco, secondo il quale i crotali avevano il potere di far uscire di senno, in particolar modo le donne³⁷, connette in modo inequivocabile l’uso di questo strumento alla sfera femminile e al dionisismo; sarebbe però un errore ritenere che i crotali appartenessero in modo esclusivo a Dioniso. Se il primo testo a menzionare il fragore dei crotali, lo ψόφος κροτάλων, è un frammento di un epitalamio di Saffo dedicato ai riti

nuziali di Ettore e Andromaca³⁸, le fonti iconografiche fanno riferimento alla sfera musicale tradizionalmente opposta al dionisismo, quella di Apollo. In alcune scene vascolari infatti il dio, che occupa la posizione centrale suonando la cetra o la lira, è affiancato da alcune figure femminili, interpretabili come ninfe o Muse, intente a suonare i crotali³⁹.

A differenza delle menadi e degli altri personaggi del corteggio dionisiaco l’atteggiamento corporeo di queste figure è statico, e suggerisce quindi che nel contesto rappresentato il suono dei crotali potesse avere la sola funzione di accompagnamento della κιθάρα.

D’altronde, come sottolinea Daniela Castaldo, se l’analisi delle fonti iconografiche musicali relative ad Apollo e Dioniso conferma la necessità di superare la rigida dicotomia tra “apollineo” e “dionisiaco”⁴⁰, l’iconografia musicale nel suo complesso mostra che, seppure indicativa di un particolare contesto, la presenza dello strumento musicale di per sé non è sufficiente a determinare il carattere della scena rappresentata, poiché elementi altrettanto importanti erano il modo in tali strumenti venivano suonati o i movimenti del corpo e il tipo di danza in cui erano impiegati⁴¹.

³⁴ DELG s.v. κρέμβαλα.

³⁵ PMG 955, ap. Ath. XIV 636d.

³⁶ Callim. Fr. 761 Pfeiffer: Γάλλαι μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες, αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

³⁷ AP 9.321.

³⁸ Sapph. Fr. 44, 24-26 Vogt.

³⁹ Anfora a f.n. 10923 Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

⁴⁰ Castaldo 2000, in part: 111-122; 139-156; 157-161.

⁴¹ Castaldo 2000: 166. Cfr. Havelock 1983: 119-133.

Sebbene le fonti non permettano di accertare un rapporto privilegiato tra Artemide e la sfera dionisiaca, vale la pena di citare alcuni elementi che possono mettere in relazione alcune delle molte danze rituali celebrate in onore di Artemide a strumenti e attitudini tipici del corteggio dionisiaco. Claude Calame, che ai culti laconici in onore di Artemide ha dedicato alcune pagine del suo celebre saggio sui cori di fanciulle nella Grecia arcaica, insiste sui racconti eziologici che connettono i culti in onore della dea a storie di rapimenti, violenze e morte subite da fanciulle adolescenti nell'atto di partecipare a una danza corale per celebrare Artemide⁴², e sottolinea l'esistenza di elementi "orgiastici" nel contesto della danza delle Karyatides⁴³ e del culto di Artemide Dereatis sul Taigeto, dove si svolgevano danze accompagnate da canti qualificati da Esichio come αἰδόμενοι, "indecenti"⁴⁴.

Poiché il tipo di accompagnamento sonoro e strumentale associato a tali danze non è noto, un interesse particolare riveste il ritrovamento a Sparta, nel contesto del santuario di Artemide Limnatis, di esemplari votivi di κύμβαλα con un'iscrizione dedicatoria alla dea⁴⁵, e di una statuetta raffigurante una donna che li fa risuonare⁴⁶.

Citati dai testi come accompagnamento dell'αὐλός frigio, i κύμβαλα (cembali) erano utilizzati probabilmente per ritmare la danza, opponendosi con i loro suoni acuti e squillanti alle sonorità roche degli strumenti a fiato. Una testimonianza iconografica importante è quella del vaso François, in cui una figura femminile appartenente al corteggio nuziale di Peleo e Teti tiene tra le mani dei cembali dalla forma di cono schiacciato con manico all'estremità, segno che essi dovevano essere fatti vibrare in senso verticale; come ricorda Daniela Castaldo nelle altre rappresentazioni della ceramica del V secolo i cembali hanno invece forma emisferica, sono fermati alle dita con anelli e fatti risuonare in senso orizzontale⁴⁷.

Se Teocrito evoca i cembali nel descrivere il rito notturno in cui veniva invocata Artemide-Hekate⁴⁸, altre fonti letterarie suggeriscono che questo strumento svolgesse un ruolo importante anche nel culto di Cibele. Due epigrammi di età ellenistica vedono rispettivamente la vecchia Alessi dedicare alla dea madre «κύμβαλα dal suono stridulo e acuto, stimoli di delirio (...) e timpani sonori»⁴⁹, e Clistotene fare dono a Rea di κύμβαλα sonori dall'orlo concavo e doppi *auloi* dal suono fragoroso⁵⁰.

Firmico Materno allude invece a riti misterici in onore di Cibele e Attis che comportavano un pasto rituale preso direttamente dagli strumenti sacri a Cibele; in tale contesto l'am-

⁴² In particolare a Limnai (Strab. 8.4.9 e 6.3.3), a Karyai (Paus. 4.16.9) e nel culto di Artemide Orthia (Plut. *Thest.* 31=Hellan. FgrHist. 4 F 168a).

⁴³ Tali elementi sono desumibili dal titolo di una commedia di Pratina, Δύμαιναι ἢ Καρυατίδες, mentre una glossa di Esichio definisce le Dymainai come le baccanti che in coro danzavano a Sparta, cfr. Hesych. s.v. δύμαιναι.

⁴⁴ Hesych. s.v. καλαβῶται K 379 Latte: ἐν τῷ τῆς Δερατίδος ἱερῷ Ἀρτέμιδος αἰδόμενοι ὕμνοι. Cfr. Séchan 1930; Lawler 1964.

⁴⁵ IG 5 I 225-226.

⁴⁶ Wegner 1963: tav. 14; Dawkins 1929, tav. 33.

⁴⁷ Cratere a volute a f.r., Napoli, Museo Archeologico Nazionale H 3240; cratere a volute a f.r. Bologna Museo Civico P 283, cfr. Castaldo 2000: 99.

⁴⁸ Theocr. *Id.* 2. 36.

⁴⁹ AP 6.51.

⁵⁰ AP 6.94.

missione all'interno del santuario era vincolata alla ripetizione di una formula con la quale si dichiarava di aver mangiato dal timpano e bevuto dal cembalo, per divenire iniziati di Attis⁵¹.

Come è noto, il timpano, sorta di tamburello costituito da una pelle tesa su un cerchio di legno o di bronzo sul quale potevano venire applicati dei sonagli, è un altro protagonista della musica dionisiaca, insieme ai cembali e all'αὐλός, ed è inoltre associato dalle fonti all'età infantile e adolescenziale in virtù della sua origine mitica, secondo la quale sarebbe stato inventato in una caverna a Creta dai Cureti o dai Coribanti, al fine di dissimulare i vagiti di Zeus neonato, nascondendolo al padre Crono⁵². Il fatto che il timpano compaia in un epigramma dell'*Antologia Palatina* tra gli oggetti dedicati dalla giovane Timareta all'Artemide di Limnai prima del matrimonio, insieme alla palla, alle bambole e alla retina per raccogliere i capelli⁵³, si spiegherebbe dunque a partire dal legame speciale del timpano con la sfera dell'infanzia; non è però da escludere che esso faccia riferimento a una specifica sfera musicale artemidea.

Le sonorità di timpano, cembali e crotali, funzionali a creare un accompagnamento musicale molto ritmato e caratterizzato da forti contrasti – fondamentalmente costruito sulla tessitura nesoide e ipatoide, in cui va rilevata l'assenza di strumenti melodici⁵⁴ – non sembrano esclusive della musica dionisiaca, ma compaiono, con analogie e differenze, in una serie di fonti letterarie relative a culti orientali e in particolar modo femminili.

Si possono citare, ad esempio, un frammento di un ditrambo pindarico, in cui Artemide interviene nei riti dedicati a una σεμνὰ μάτηρ, verosimilmente Cibele, accompagnati dal suono di timpani rotondi, fragore di cembali, gemiti e grida, si fondono poi con le celebrazioni in onore di Dioniso Bromio⁵⁵; o ancora un frammento della *Semele* di Diogene, in cui le donne frigie dedite ai riti in onore di Cibele, suonando timpani, rombi⁵⁶, κύμβαλα di bronzo, sono accostate alle fanciulle lidie che onorano Artemide del Tmolo⁵⁷ con strumenti quali τρίγωνοι, πηκτίδες e αὐλός, con il quale intonano melodie dette "persiane".

Il riferimento al carattere orientale di queste melodie acquisisce un particolare interesse, in quanto permette di prendere in considerazione quel modo musicale associato strettamente all'*aulos*, il frigio, che costituisce un elemento essenziale del sistema etico-musicale aristotelico, nonché delle terapie dionisiaca e coribantica⁵⁸, ritenute capaci di scatenare (o viceversa di guarire) la μανία, ispirata da una potenza divina.

⁵¹ Firm. Mat. *De errore profanarum religionum* 18.1: «in quodam templo, ut in interioribus partibus homo moriturus possit admitti, dicit: "De timpano manducaui, de cymbalo bibi et religionis secreta pedidici", quod Graeco sermone dicitur: ἐκ τυμπάνου βέβροκα, ἐκ κυμβάλου πέπωκα, γέγονα μύστης Ἄττεως».

⁵² Eur. *Bacch.* 120-124.

⁵³ AP 6.280.

⁵⁴ Bélis 1988 e 1995.

⁵⁵ Pind. *Dith.* II fr 70b Van der Weiden, vv. 8-14.

⁵⁶ Ρόμβος indica sia un rapido movimento circolare che emette suono, sia un oggetto a forma di ruota attribuito in letteratura ai riti "magici", cfr. Castaldo 2000: 50.

⁵⁷ Il Tmolo è regione sacra a Cibele e uno dei luoghi di nascita di Dioniso indicati dalle fonti antiche: cfr. Lou Bengisu 1996.

⁵⁸ Eur. *Hipp.* 143 sgg. ne parla come fossero due culti distinti, e così pure Dionigi di Alicarnasso, *Demosth.* 22. Ma i Coribanti in origine erano i ministri di Cibele che come loro aveva funzioni risanatrici e a cui competeva la cura della μανία. Dodds 2003: 141, suppone che il rito coribantico sia una filiazione del culto di Cibele che ereditò la funzione risanatrice della dea e pervenne gradatamente a un'esistenza indipendente (cfr. *Vespe* ai vv. 119 sg.). È probabile che

Tale stato, che Gilbert Rouget identifica con la *trance* di possessione, che si configura come risultato di una depossessione di sé da parte di una presenza estranea che dà sensazioni interne confuse e moleste, alterando le capacità fisiche e mentali⁵⁹, è contraddistinto nelle sue manifestazioni esterne dal movimento corporeo frenetico e incontrollato, talvolta da quell'inarcamento innaturale del corpo con spinta della testa all'indietro frequentemente rappresentato sui vasi attici.

Per quanto sia Platone sia Aristotele abbiano riflettuto sul rapporto esistente tra la musica e lo scatenamento e la cura della *μᾶνία* le loro trattazioni non arrivano a chiarire totalmente la logica e i meccanismi di funzionamento delle terapie musicali antiche, che come insegna l'antropologia musicale, lungi dall'obbedire a regole armoniche universali, si dovevano basare su risposte psicologiche a stimoli sonori e musicali culturalmente codificati.

Nell'antica Grecia, infatti, l'uso di uno strumento o di un'armonia specifica, per quanto regolare, non è mai rigidamente associato alla *trance*. Inoltre, Platone e Aristotele sembrano avere delle posizioni piuttosto differenti: se al centro della teoria di Platone sui rapporti tra musica e *trance* vi è il movimento, che interviene come una scossa esterna reintegrando l'individuo nell'ordinamento dell'universo, Aristotele insiste sul ruolo del modo frigio, opposto al dorico, quale responsabile dell'*enthusiasmos*⁶⁰. Con una prospettiva inesistente in Platone, l'argomentazione aristotelica ruota attorno a una teoria dell'effetto della musica, etica se essa è dorica, orgiastica se essa è frigia, e non vi è accenno né alla danza né al movimento.

Anche per il sistema musicale viene così a delinearsi l'operatività di quel dispositivo culturale volto a respingere all'esterno, e soprattutto nel mondo orientale, alcuni divinità, riti e culti che, per ragioni diverse, vengono a un dato momento percepiti come estranei.

Tale "percezione di estraneità" coinvolge in modo diretto Dioniso, la cui patria di origine è situata dalle fonti in una molteplicità di luoghi ai confini o all'esterno del mondo greco (dalla Frigia, alla Tracia alla Persia, in un insieme di riferimenti al contempo geografici e religiosi⁶¹), e in misura minore Artemide, per la quale alcuni culti locali, di cui le fonti antiche sottolineano i caratteri strani o violenti⁶², hanno contribuito alla costruzione di un'immagine di divinità "barbara" o sanguinaria che muta il suo segno nel momento in cui essa viene accolta e integrata nel culto greco⁶³.

Il carattere etico acquisito dai modi fondamentali della musica greca – dorico, frigio e lidio – diminuisce infatti via via che ci si allontana dal modo dorico: il modo frigio, dotato non di *ethos* ma piuttosto di *pathos*, era dunque riservato a quelle occasioni sociali volte alla

al tempo di Platone "coribantizzare", essere colto da *μᾶνία* e anche guarirne, fossero sinonimi. Al riguardo, si veda LSJ s.v. κορυβαντιάω.

⁵⁹ Con ἐνθουσιάζειν Platone designa in *Phaedr.* 230 la Sibilla in preda al delirio mantico, in *Symp.* 231 l'amante in preda al delirio amoroso, in *Ion.* 232 il poeta posseduto dalla Musa. Lo stesso termine è usato da Euripide nel coro dell'*Ippolito*, in riferimento allo stato di Fedra colpita da un male occulto che la porta a desiderare la morte.

⁶⁰ Arist. *Pol.* 1342b 8.7.5. Aristotele specifica che le musiche che rendono le anime "entusiastiche", scatenando quindi la possessione, sono quelle di Olimpo e Marsia, personaggi che presentano una netta connotazione frigia e che implicano il riferimento a melodie particolari, probabilmente tratte da un repertorio antico e tradizionale.

⁶¹ Hom. *Il.* 3.184; Plat. *Phedr.* 265a-b; Eur. *Bacch.* 13; Eur. *Bacch.* 15; Verg. *Georg.* 1.56.

⁶² Paus. 3, 16, 10-11. Cfr. Pucci 2013.

⁶³ Eur. *Iph. Taur.* 402, 1388.

catarsi piuttosto che all'educazione, come cerimonie dionisiache, rappresentazioni teatrali, banchetti⁶⁴.

È probabile che il modo frigio, dotato di risorse espressive maggiori rispetto al dorico, si riconoscesse facilmente⁶⁵; ciononostante secondo Rouget l'efficacia di alcune melodie nello scatenare lo stato di possessione era dovuta non tanto alle loro caratteristiche musicali quanto invece alla loro origine, cioè al fatto di essere dei "segni" di quella Frigia di cui il dio della *trance* per eccellenza, Dioniso, era sentito come originario.

Tale processo è coerente con la logica generale della possessione in quanto identificazione con altro da sé, la quale ribadisce l'origine straniera del dio responsabile della *trance*, assegnandogli una patria precisa e conferendo maggiore solidità «alla sua identità e perciò alla sua realtà»⁶⁶.

Se secondo Platone nella sua variante rituale o telestica la *μανία* era in rapporto diretto con Dioniso⁶⁷, diverse erano le divinità connesse a un'ampia e varia casistica di disturbi mentali e psicofisici, basti ricordare il *De morbo sacro* ippocrateo in cui viene citata Hekate, così come la Madre degli dei o Madre Montana, che compare come purificatrice della *μανία* negli scolii alle *Pitiche* di Pindaro⁶⁸.

La testimonianza di Plutarco, secondo il quale la dea era invocata in un poema perduto del poeta e musicista Timoteo di Mileto con un'aggettivazione tipicamente dionisiaca, ovvero θυιάδα, φοιβάδα, μαινάδα, λυσσαδά⁶⁹, suggerisce che Artemide stessa non fosse estranea alla *μανία*, o alla *trance* di possessione.

Se quest'ipotesi fosse corretta, almeno in relazione ad alcuni specifici contesti culturali, troverebbero un'adeguata giustificazione gli epiteti con cui la dea viene invocata in epoca tarda negli *Inni orfici*, ovvero Βρομία – l'epiteto con cui viene solitamente invocato Dioniso – e di φιλοιστρος, "che ama infondere il delirio". Sebbene i due epiteti possano essere associati ai clamori della caccia e all'eccitazione da essa prodotta⁷⁰, piuttosto che riferirsi a uno stato di possessione rituale, il legame tra Artemide e gli stati alterati di coscienza non va sottovalutato, soprattutto in relazione alla sfera femminile e prematrimoniale.

È evidente che se nessuna fonte prova l'esistenza di specifiche terapie musicali praticate sotto il segno di Artemide, gli elementi fin qui esaminati suggeriscono che l'ambito sonoro e musicale giocasse un ruolo essenziale nella sfera artemidea, in relazione all'integrazione di gruppi nella comunità civica e verosimilmente al superamento di momenti critici o significativi dello sviluppo femminile.

⁶⁴ Rouget 1986: 306.

⁶⁵ Alla luce degli studi sui diversi sistemi musicali esistenti nella musica greca moderna, quello pentatonico anemitonico e quello diatonico a sette toni (Baud-Bovy 1978), è possibile ipotizzare un'opposizione analoga già nella musica greca antica, esemplificata dalla rivalità tra l'αὐλός, strumento diatonico per natura, e la lira, le cui corde non emettevano che suoni appartenenti a sistemi privi di semitoni; cfr. Rouget 1986: 305.

⁶⁶ Rouget 1986: 190.

⁶⁷ Plat. *Phaedr.* 265b.

⁶⁸ *De morbo sacro* 4.30; schol. Ad Pind. *Pyth.* 3.139b: πρός τῇ οἰκίᾳ τοῦ Πινδάρου Μητρός θεῶν ἴδρυτο ἱερὸν, ἢ θέλειν εὐξασθαί φησι. οἱ δὲ, ὅτι καθάρτρια ἔστι τῆς μανίας ἡ θεός· καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καθᾶραι τῆς μανίας δοκεῖ.

⁶⁹ Timoth. Ap. Plut. *De superst.* 170 A 10.

⁷⁰ *Hymn. Orph.* 36.2 (cfr. il commento *ad loc.* di G. Ricciardelli in *Inni orfici*, fondazione Lorenzo Valla, p. 378).

Tale connessione è esplicitata nella presenza e nell'intervento della dea nella versione bacchilidea del mito delle Pretidi, in cui le fanciulle, ribelli al loro destino matrimoniale, sono punite da Hera con la *μαρία*, che le porta a vagare in stato animalesco per le montagne dell'Arcadia, emettendo spaventose grida⁷¹. L'intervento terapeutico conclusivo che in altre versioni del mito è svolto da Melampo è affidato nell'epinicio bacchilideo ad Artemide, protettrice dell'età pre-matrimoniale e strettamente legata al mondo dell'efebia, come mostrano gli epiteti *Ἀρτερίς* e soprattutto *Ἡμέρα*, in cui confluiscono le nozioni del matrimonio e dell'addomesticamento degli animali, del passaggio dallo stato di natura a quello socialmente e istituzionalmente organizzato⁷². L'importanza dell'aspetto musicale coreutico in relazione Artemide è qui confermato dall'istituzione, da parte delle fanciulle finalmente risanate, di cori femminili danzanti⁷³.

I tratti specifici dell'universo artemideo chiariscono quindi almeno in parte le modalità con le quali la dea appare coinvolta in contesti musicali o sonori differenti. In base alle fonti letterarie e iconografiche considerate si è visto come la figura di Artemide sembra porsi a livello intermedio tra due ambiti e partecipare a entrambi: quello in cui la dea è rappresentata vicino al fratello Apollo, in funzione di guida ed educatrice di ninfe divine e giovani fanciulle, con uno strumento a corda, generalmente la *κιθάρα*, e quello invece caratterizzato dalla presenza di strumenti propri di rituali frenetici, sostenuti anche dal contesto sonoro, che prevedevano verosimilmente il passaggio a stati alterati di coscienza, o invece la guarigione da essi.

Quale pratica rituale, inserita in un sistema preciso e codificato e supportata da un adeguato accompagnamento sonoro, la danza era funzionale alla trasformazione della disposizione emotiva, e attraverso la continua ridefinizione delle varie parti tra di loro influiva sulla coscienza del corpo, modificando il rapporto con l'interiorità⁷⁴. Tali osservazioni possono essere considerate valide anche in relazione a contesti culturali probabilmente estranei alle pratiche di possessione rituale, nei quali però musica e danza svolgevano un ruolo fondamentale.

È necessario specificare che sebbene sussistano alcuni elementi di contatto tra la sfera di Artemide e quella di Dioniso, entrambi connessi al mondo femminile, alla natura selvatica, e a momenti di rottura dell'ordine civico⁷⁵, essi non devono intaccare la necessità di distinguere nettamente i rispettivi modi d'azione delle due divinità.

Se la rottura che implica il dionisismo tocca a intervalli regolari l'insieme della comunità femminile, nella sfera artemidea i riti di separazione, quali l'isolamento delle giovani adolescenti spartane nel luogo montuoso di Karyai, potevano essere funzionali a risolvere o trattare momenti critici o significativi dello sviluppo femminile, nelle sue varie e contraddittorie ramificazioni testimoniate dal mito, tra cui l'addomesticamento di uno stato naturale, "selvatico", a cui Artemide in quanto divinità dell'adolescenza è connessa.

Coerentemente al suo ruolo di mediatrice tra piani differenti, non necessariamente conflittuali, sottolineati da Jean Pierre Vernant – quali "selvaggio" e civilizzato, ferino e docile,

⁷¹ Bacch. *Ep.* 11.56.

⁷² Dowden 1989:118; Costanza 2010: 12.

⁷³ Bacch. *Ep.* 11, 112. Per la versione callimachea si veda Bing - Uhrmeister 1994: 22 sgg.

⁷⁴ Rouget 1986:164.

⁷⁵ Detienne 1987.

infantile e adulto – e all’alterità di cui la dea è portatrice rispetto alla sfera dell’adulto, del maschile, del civilizzato, il ruolo di Artemide potrebbe essere interpretabile, almeno in alcuni contesti, come una potenza di integrazione⁷⁶; la sfera musicale e coreutica, nei modi e nelle occasioni della sua esecuzione, avrebbe dunque partecipato a questo processo.

Il sovrapporsi della figura divina di Artemide con divinità orientali (o percepite come tali) che sovrintendono alla natura o alla vegetazione, come la Bendis tracia e la frigia Cibele⁷⁷, e le caratteristiche della sfera sonora connessa ai loro culti, evidenziano inoltre il legame che la dea, in alcuni contesti, sembra avere con la *μῆνιά*.

Come suggerisce il mito delle Pretidi, questa condizione potrebbe essere connessa in modo particolare a periodi critici dello sviluppo femminile, segnati da carattere di precarietà e marginalità, quali crisi di crescita e accettazione o rifiuto dei ruoli sessuali previsti socialmente.

In secondo luogo si può ipotizzare invece che, analogamente a una differenziazione del culto per aree, peloponnesiaca e ionico-egea, evidenziata da Christopher Faraone in relazione ad Artemide e Apollo, anche la sfera musicale attiva nel contesto culturale artemideo potesse prevedere modalità diverse di esecuzione e funzioni differenti, di socializzazione e integrazione nei cori di adolescenti presso i santuari peloponnesiaci – le cui danze sembrano presentare elementi “orgiastici” che potrebbero rinviare alle forze della natura e più in generale della crescita – e che invece avessero la funzione di placare e compiacere la dea che poteva essere percepita come pericolosa e letale nel rito di area ionico-egea⁷⁸.

Bibliografia

- Barker 2002: A. Barker, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, “Quaderni del dipartimento di Scienze dell’Antichità”, Università degli Studi di Salerno, 2002.
- Baud-Bovy 1978: S. Baud-Bovy, *Échelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque*, “Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft” 3, 1978, pp. 186-201.
- Bélis 1988: A. Bélis, *Musique et transe dans le cortège dionysiaque*, in P. Ghiron-Bistagne (ed.), *Transe et Théâtre, Actes de la table ronde internationale*, “Cahiers du GITA” 4, 1988, pp. 9-29.
- Bélis 1995: A. Bélis, *La musique grecque antique*, in A. Muller (ed.), *Instruments, musiques et musiciens de l’Antiquité classique*, “Ateliers” 4, “Cahiers de la maison e la recherche”, Université Charles de Gaulle, Lille 1995.
- Beschi 1991: L. Beschi, *La prospettiva mitica della musica greca*, MEFRA 103 (1), 1991, pp. 35-50.
- Bing - Uhrmeister 1994: P. Bing - V. Uhrmeister, *The Unity of Callimachus’ hymn to Artemide*, JHS 114, 1994, pp. 19-34.
- Blomart 2001: A. Blomart, *Identité culturelle, alterérité et religions étrangères: exemples antiques de mithra, Bendis et la Mère des dieux*, “Itaca” 16-17, 2000-2001, pp. 9-22.

⁷⁶ Vernant 1987: 31.

⁷⁷ Bendis è una dea tracia associata alla luna e della caccia, accolta nel pantheon ateniese negli ultimi decenni del V sec. a.C. (IG I3 136 e IG II2 1283), identificata con Ecate, Persefone, Artemide (Hesych. s.v. *Bendis*); si noti che il *Bendideion* si trova accanto al santuario di Artemide sulla collina di Munichia (Xenophon, *Hell.*, 2, 4, 1012), mentre sul Pireo si svolgono le celebrazioni in onore di Bendis (Plat. *Resp.* 1.327a-328a). Cfr. Blomart 2001: 9 sgg. Sui sincretismi connessi alla figura divina della “madre degli dei”, cfr. Borgeaud 1996.

⁷⁸ Faraone 1992 (pp. 57-63) e 2003 (pp. 48-49).

- Borgeaud 1996: Ph. Borgeaud, *La Mère des Dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris 1996.
- Brellich 1969: A. Brellich, *Paidés e Parhenoi*, Roma 1969.
- Brulé - Vendries 2001: P. Brulé - Ch. Vendries (eds.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du Colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient)*, Rennes 2001.
- Calame 1977: C. Calame, *Choirs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Paris 1977.
- Castaldo 2000: D. Castaldo, *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000.
- Costanza 2010: S. Costanza, *Artemide e le Pretidi da Bacchilide (ep.11) a Callimaco (h. 3,323-236)*, ZPE 172, 2010, pp. 3-21.
- Dawkins 1929: R. M. Dawkins, *The sanctuary of Artemide Orthia at Sparta*, London 1929.
- Dowden 1989: K. Dowden, *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, Londra 1989.
- Detienne 1986: M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, tr. it. Roma-Bari 1987.
- Dodds 2003: E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, tr. it. Milano 2003.
- Faraone 1992: C. Faraone, *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, Oxford 1992.
- Faraone 2003: C. Faraone, *Playing the Bear and Fawn for Artemis*, in C. Faraone - D. Dodds (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*, New York 2003, pp. 43-67.
- Frontisi-Ducroux 2004: F. Frontisi-Ducroux, *Athéna et l'invention de la flûte*, "Musica e Storia" 2, 2004, pp. 239-268.
- Gentili - Pretagostini 1988: B. Gentili - R. Pretagostini (ed.), *La musica in Grecia*, Bari 1988.
- Giuman 1999: M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Milano 1999.
- Guettel Cole 2004: S. G. Cole, *Landscapes, Gender, and Ritual Space: the Ancient Greek Experience*, Berkeley 2004.
- Kahil 1977: L. Kahil, *L'Artemide de Brauron: Rites et Mystère*, AK 1977, pp. 86-98.
- Koller 1995: H. Koller, *Ninfe, Muse, Sirene*, in D. Restani (ed.), *Mito e musica nella Grecia antica*, Bologna 1995, pp. 97-124.
- Jenkins 1967: G. K. Jenkins, *Electrum coinage at Syracuse*, in C. M. Kraay - G. K. Jenkins (eds.), *Essays in Greek Coinage presented to S. Robinson*, Oxford 1967, pp. 145-162.
- Larson 2001: J. Larson, *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*, Oxford 2001.
- Lawler 1964: L. B. Lawler, *The dance in Ancient Greece*, London 1964.
- Leydi 1991: R. Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia*, Firenze 1991.
- Lou Bengisou 1996: R. Lou Bengisou, *Lydian Mount Karios*, in E. N. Lane (ed.), *Cybele, Attis and related cults*, Leiden-New York- Köln 1996, pp. 1-36.
- Maas - McIntosh Snyder 1989: M. Maas - J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London 1989.
- Monbrun 1989: Ph. Monbrun, *Artémis et le palmier dattier*, "Pallas" 35, 1989, pp. 69-93.
- Monbrun 2001: Ph. Monbrun, *Apollon : de l'arc à la lyre*, in P. Brulé - Ch. Vendries (eds.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Actes du Colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999, Rennes 2001, pp. 59-96.
- Monbrun 2007: Ph. Monbrun, *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes 2007.
- Montepaone 1999: C. Montepaone, *Lo Spazio del margine. Prospettive sul femminile nella comunità antica*, Roma 1999.
- Pucci 2013: L. Pucci, *Oreste, Ifigenia dalla Tauride e la statua di Artemide Orthia: tradizione culturali e aggiornamenti mitici (Paus. 3, 16 7-11)*, "Métis" 11, 2013, pp. 265-287.
- Pretidi 1999: R. Pretini, *Il coribantismo nelle testimonianze degli autori antichi*, SMSR 1999, pp. 283-308.
- Restani 1995: D. Restani (ed.), *Mito e musica nella Grecia antica*, Bologna 1995.
- Riu 1999: X. Riu, *Dionysism and Comedy*, New York-Oxford 1999.
- Rouget 1980: G. Rouget, *La musique et la trance*, Paris 1980.

Séchan 1930: L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris 1930.

Schefold 1978: K. Schefold, *Geschichte der griechischer Sagenbilder II. Götter und heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978.

Solomon 2004: J. Solomon, *Apollo and the lyre*, "Musica e Storia" 2, 2004, pp. 207-222.

Vernant 1987: J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, tr. it. Bologna 1987.

Vernant 1990: J.-P. Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, Paris 1990.

Wegner 1963: M. Wegner, *Musikgeschichte in Bildern. Griechenland*, Leipzig 1963.