

Antonietta Provenza

Tra violenza e bellezza. Hermes, la musica e l'integrazione dell'eccesso

Abstract: L'intreccio fra *techne* e violenza nel mito greco trova espressione, in ambito musicale, nei miti relativi all'origine della lira e a Marsia, satiro auleta che incarna la *hybris* e la necessità di un suo 'addomesticamento' nell'ambito della *polis*. Attraverso la lira, da lui inventata, il dio Hermes è tramite tra la bellezza ordinatrice della musica e l'eccesso violento dei Satiri, estraneo alle norme della vita della comunità, che viene ridimensionato ed inserito nella dimensione 'politica' del simposio.

Abstract: The intertwining of *techne* and violence in the ancient Greek myth is reflected in the musical myths concerning the origins of the lyre on one side, and Marsyas, the aulos-player satyr that embodies *hybris* and the necessity to 'tame' it within the *polis* on the other. By means of the lyre, an invention of him, the god Hermes is a mediator between the ordering beauty of music and the Satyrs' violent excesses. Although far away from the rules of the *polis*, such excesses are transformed in the 'political' context of the symposium.

Parole-chiave: Hermes; Satiri; lira; *aulòs*; simposio

Keywords: Hermes; Satyrs; lyre; *aulos*; symposium

Antonietta Provenza è affiliata al Dipartimento "Culture e Società" dell'Università degli Studi di Palermo. I suoi interessi di ricerca riguardano la musica greca antica e i suoi contesti di esecuzione, il mito, la filosofia e la medicina greca.
Email: antonietta.provenza@unipa.it

Nei miti della Grecia antica, i processi di costruzione e di trasformazione che definiscono l'ambito della *techne*¹ prevedono talora l'intervento di un atto violento² come momento di passaggio da uno stato selvaggio di bestialità ad uno di ordine (*kosmos*), in cui ogni cosa risulta funzionale al resto e contribuisce ad un ideale sia estetico, sia etico, di bellezza³. In tale ideale si contemperano reciprocamente, in ambito generale, il bene connesso con una determinata pratica e con un uso sociale e, in una dimensione individuale, il piacere derivante dalla constatazione dei benefici apportati da una condizione di pacifica armonia, di allontanamento dell'eccesso connesso con gli istinti verso la condivisione di un equilibrio apportatore di stabilità⁴.

La *techne* procede pertanto alla trasformazione di un dato esistente tramite il ricorso ad un atto percepito come violento ma utile. Questo aspetto può essere riscontrato in due miti che riguardano gli strumenti più importanti del panorama musicale della Grecia antica, la lira⁵ e l'*aulòs*. Il mito dell'origine della lira prevede la costruzione dello strumento attraverso l'annientamento e la trasformazione di un animale – la tartaruga – le cui parti vengono assemblate in un nuovo insieme funzionale. Nel caso della sfida del satiro Marsia ad Apollo, che riguarda l'*aulòs*, invece, emerge la risoluzione della contesa tra un elemento considerato apportatore di valori e di bellezza (la divinità), e una figura che incarna tracotanza e mostruosità (il satiro). Riguardo alla lira, pertanto, la violenza costituisce un espediente fondamentale della *techne*, divenendo *àition* dello strumento e della sua musica, che è fonte di rasserenante bellezza e, al tempo stesso, agente della *paidèia*⁶. Nel mito di Marsia suonatore di *aulòs*⁷, invece, essa rappresenta una sorta di riscatto di un atto di *hybris*, di tracotanza⁸ proveniente da esseri estranei al *kosmos*, che riceve giusta punizione.

Secondo quest'ultimo mito, che rispecchia la complessa problematica relativa agli aspetti etici dell'*aulòs* e del modo frigio⁹, il satiro frigio Marsia conosce l'*aulòs* raccogliendolo da terra dopo che Atena, sua inventrice o scopritrice¹⁰, lo aveva gettato¹¹ per avere visto il proprio volto deturpato dal soffiare¹². Con esso, il satiro

sfida in seguito Apollo, suonatore di lira, e viene sconfitto e punito: nei versi di Nonno di Panopoli (V sec. d.C.), la pelle di Marsia, resa sottilissima ed appesa ad un albero, genera al passaggio del vento una splendida musica, «come se il loquace pastore cantasse di nuovo» (*Dionys.* 19, 322).

La tracotanza di personaggi che confidano nella *techne* in loro possesso fino a sfidare la divinità – che domina la *techne* stessa – appare quindi sedata da una violenza ‘giusta’, fautrice del *kosmos*; tale violenza attribuisce alla divinità il potere di annientare la forza destabilizzante insita nella mostruosità di ciò che ad essa si contrappone.

Anche quando l’elemento della sfida risulta assente, il contrasto tra divino e mostruoso prevede la violenza come unico meccanismo di affermazione del *kosmos*, che può essere garantito solo dal predominio del divino, paradigmatico detentore della *techne*: l’esemplificazione più chiara di questo schema si rinviene nel mito di Atena che inventa l’*aulòs* e il *nomos polykèphalos*, la ‘melodia dalle molte teste’¹³, trasformando in musica il lamento delle Gorgoni per l’uccisione di Medusa, loro sorella, da parte di Perseo. Pindaro (*Pyth.* 12, 11 e 26) evidenzia il passaggio dalla mostruosità del lamento terribile ed inarticolato di queste creature mostruose alla meraviglia di un canto dalla melodia complessa, enfatizzandolo attraverso il parallelo con le tre Grazie (*Chàrites*): il lamento ‘selvaggio’ e tremendo delle Gorgoni (8, οὐλιον θρηῆνον) viene infatti trasformato da Atena in melodia (*nomos*), riducendolo alla ‘grazia’ della comunità e dei suoi riti. Le Gorgoni, grazie all’intervento divino, sono pertanto all’origine di una pratica musicale diffusa e accettata, integrata nel tessuto socio-culturale della *polis*: la *techne* del *nomos* auletico è fondata come elemento ‘politico’ da Atena (e proprio il termine τέχνα, ‘arte’, è usato al verso 6), e la *techne* divina diviene progenitrice di quella umana.

Tale mito ha anche un seguito, che riflette l’ideale aristocratico di compostezza e di ordine estetico come manifestazione di perfezione etica: la deà, infatti, getta via lo strumento, dopo aver contemplato la propria immagine deformata riflessa in uno specchio d’acqua¹⁴.

Alla luce dell'episodio della *Pitica* XII di Pindaro, il risentimento di Atena che getta via l'*aulòs* potrebbe essere messo in relazione col fatto che la sua immagine riflessa dovesse apparire come una sorta di 'doppio' di Medusa, la mostruosa Gorgone il cui volto gonfio rimanderebbe alle guance deformate della deà nell'atto di suonare¹⁵. La violenza del rifiuto dell'*aulòs* appare quindi determinata dal vedere concretamente ciò che si ritiene 'diverso da sé' come 'altro se stesso': il passo da ciò che si crede di essere a ciò che si può divenire, anche se non premeditadamente, è infatti molto breve, e il divino può persino trascolorare nel mostruoso al semplice atto di suonare uno strumento musicale, che bisogna 'disciplinare' con un'apposita *techne*, utile alla *polis*, in quanto esso non è innocuo e non lascia le cose inalterate. L'aspetto fisico sembra quindi adombrare l'etica, mentre dalla dimensione puramente individuale della *performance* musicale propria del mito si passa, soprattutto con l'uso religioso dell'*aulòs* nei riti dionisiaci, ad un coinvolgimento della comunità, protagonista dei riti e destinataria delle esecuzioni.

La medesima sequenza, che prevede una configurazione della *techne* divina – paradigma e progenitrice di quella umana – come violenza 'originaria' che trasforma un elemento non-umano e non-divino integrandolo in un ambito culturale nel quale esso possa rivelarsi utile come veicolo di valori condivisi, e quindi portatore, ancora una volta, di un ideale etico-estetico, sembra riproporsi riguardo alla lira e alla sua associazione col dio Hermes. La violenza caratterizza infatti anche le origini di questo strumento, che è eticamente contrapposto all'*aulòs* in quanto, da un lato, è estraneo agli stati di sconvolgimento estatico, e dall'altro consente a chi lo suona di cantare al tempo stesso, così da comunicare un messaggio etico di cui – secondo Platone, in particolare – solo le parole possono farsi tramite¹⁶.

Secondo quanto esposto nell'*Inno Omerico a Hermes* – la più antica testimonianza su questa divinità e sulle origini della lira¹⁷ –, la prima lira¹⁸ viene escogitata dal dio Hermes¹⁹, che la costruisce a partire dal guscio di una tartaruga, da lui precedentemente

uccisa²⁰. Questo mito rappresenta efficacemente la violenza insita nella *technè* – l'espedito vantaggioso – come realtà mai negata, ma compresa all'interno di una dimensione comunitaria di controllo fondata su valori etici ed estetici condivisi. Il legame della lira col dio non è infatti estraneo ad un'associazione iconografica apparentemente insolita di strumenti a corda – lira e *barbitos* – con i Satiri²¹, esseri 'marginali' il cui aspetto, al contempo ferino e umano, costituisce nella cultura greca la rappresentazione più efficace dell'eccesso. Quest'ultimo assume talora maggiore esemplarità e valore di ammonimento attraverso il ricorso al ridicolo, caratteristica agli antipodi del *to kalòn*²²: il satiro, con la sua insaziabilità erotica e il legame con Dioniso e col vino²³, sintetizza le contraddizioni dell'uomo, mostrando violenza ed eccesso come elementi al contempo allettanti e minacciosi, e comunque sempre in agguato perché innati nell'uomo, pronti a destabilizzarne regole e comportamenti privando chi li pratica della capacità e della possibilità di vivere nel contesto sociale²⁴. I confini tra uomini e Satiri sono precari: la realtà stessa di tale separazione, e quindi il distinguersi dell'uomo per il *logos* e per l'accettazione di regole, è legata infatti alla neutralizzazione di violenza ed eccesso, che sembra avere luogo, a livello mitico, nella connessione tra Hermes inventore della lira e i Satiri che in essa trovano un elemento disciplinante e, a livello politico, mediante una integrazione di questi elementi all'interno di specifici schemi rituali. Uno di questi è sicuramente offerto dal simposio e dalle sue regole, efficace difesa dall'eversività dell'istinto che accomuna uomo e animale, e che trova una perfetta incarnazione proprio nel satiro.

Hermes e l'invenzione della lira nell'*Inno Omerico A Hermes: dall'afonia alla musica*

La capacità di Hermes di trasformare un dato naturale e primordiale in elemento utile per la comunità – 'politico', in quanto a servizio della *polis* e dei suoi valori culturali – si riscontra nell'*Inno Omerico* al dio, che descrive con precisione le fasi propriamente

tecniche di assemblamento della lira. Quando ha solo poche ore di vita, il dio Hermes, ‘versatile’ e ‘dalla mente sottile’ (13, πολύτροπον, αἰμυλομήτην), esce dall’antro in cui è nato, e mentre va in cerca delle vacche di Apollo (22), avendo trovato una tartaruga che bruca tranquilla l’erba, la uccide, facendo del ‘guscio variegato’²⁵ (33) dell’animale la cassa armonica dello strumento, sul retro del quale viene poi tesa una pelle di bue (49). Escogitando una tartaruga canora (25, χέλυν ... ἀοιδόν)²⁶, il dio bambino compie la prima delle sue illustri imprese (16, κλυτὰ ἔργα).

La prima definizione della lira come ‘tartaruga che canta’ esprime in sé un forte contrasto: gli antichi, infatti, evidenziavano in particolare, tra le caratteristiche di questo animale, l’afonia²⁷, e quindi il suo isolamento in un mondo non musicale, dal quale viene del tutto separato con la trasformazione in strumento musicale ad opera di Hermes²⁸. Passando attraverso una morte violenta, la tartaruga diviene quindi ‘più simile’ all’uomo non solo in quanto ha voce, ma poiché acquista la capacità di cantare, e per di più di farsi tramite del *logos* attraverso la musica stessa, con una voce che «nessuno dei mortali ha mai udito prima» (Soph. *Ichn.* 144). L’acquisizione della voce – di certo il prodigio più straordinario che si compie nella tartaruga – è un fenomeno inquietante per i Satiri che compongono il coro degli *Ichneutài*: essi, infatti, non vogliono credere ad una cosa verisimilmente assurda, ovvero che la voce provenga da un morto (299), mentre la ninfa Cillene dice loro che tale animale ha voce solo da morto (300). Il fatto stesso che il suono della lira venga accostato alla voce umana, e considerato ad essa simile, come si evince dallo stesso *Inno a Hermes*, rende la trasformazione della tartaruga ancora più inquietante, ma fa di tale fenomeno un passaggio dai risvolti culturali decisivi per l’importanza che lo strumento stesso, il più adatto ad accompagnare il canto, avrà nella cultura greca, soprattutto come tramite della *paidèia*.

Nella sua prima apparizione, tuttavia, la tartaruga è un animale non solo afono, ma anche caratterizzato da un’andatura lenta e goffa, disarmonica (28), mentre bruca l’erba dinanzi all’antro del dio ignara della sorte che la attende. Hermes, invece, intuisce con rapidità ciò

che si può costruire servendosi dell'animaletto, e ride compiaciuto, affermando che ciò che vede è per lui un segno favorevole (30): le parole che il dio rivolge alla tartaruga nell'inno (31, χαῖρε φύην ἐρόεσσα χοροῖτύπε δαιτὸς ἑταίρη, «salve, amica della mensa, dall'amabile aspetto, che accompagni la danza») prefigurano già la morte e la rinascita dell'animale nel nuovo contesto della civiltà attraverso il riferimento al simposio e alla danza, occasioni in cui la bellezza, fondamento dell'ordine e sua manifestazione evidente, viene esaltata come espressione della comunità degli *àristoi* e valore fondante dell'ordine sociale. Non a caso, la prima caratteristica che il dio nota e apprezza nella tartaruga è il bel guscio screziato²⁹, che egli sembra considerare sprecato per un animale che vive sui monti (32-33): il dio intende fare della tartaruga il suo primo successo (35), e decide di rientrare nell'antro, affermando con ironica malizia che il mondo, fuori, è pericoloso (36). La sorte crudele della tartaruga, la violenza alla quale essa sarà sottoposta dall'apparentemente inerme dio bambino, che la porta in casa come «amabile giocattolo» (40, ἐρατεινὸν ἄθυρμα), sembra già prefigurarsi in questa affermazione piuttosto conformista, se si considera che la vera 'casa' della tartaruga è il guscio. La proverbialità³⁰ delle parole di Hermes, inoltre, sembra legarsi alla successiva constatazione sull'uso tradizionale della tartaruga come rimedio magico, che verrà superato con la morte dell'animale stesso: il poeta contrappone infatti la sua funzione magica da viva con l'essenza musicale che acquisirà una volta morta (37-38, ἦ γὰρ ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἔσσειαι ἔχμα/ ζώουσ' ἦν δὲ θάνης τότε κεν μάλα καλὸν ἀείδοις, «tu certo sarai per me una difesa contro il sortilegio funesto, da viva; e se poi tu morissi, allora sapresti cantare a meraviglia»), nobilitata al punto da 'essere aedo', intonatrice di un canto meraviglioso. Hermes, il dio dello scambio, che vede in ogni cosa anche il suo opposto, fissa per la tartaruga una nuova specificità, facendo sì che i suoi incantesimi, da magici, divengano psicagogici, e inaugurando la funzione della musica come potente incantamento dell'anima. Pertanto, mentre da viva la tartaruga è apotropaica, ovvero tiene lontani i malefici, da morta assume invece un ineluttabile potere di attrazione mediante

la musica. Ad opporsi, nella costruzione della lira e nella tecnica esecutiva, sono anche i due ambiti di vita della tartaruga: l'esterno selvaggio della sua vita animale, e l'interno civile e raffinato della sua vita 'culturale', in quanto la lira ha un ruolo fondamentale nelle feste, ma anche nei momenti privati di svago e intrattenimento, in particolare il simposio.

Il piacere ispirato dallo strumento si configura primordialmente nel piacere provato da Apollo (420-423) mentre ascolta il piccolo Hermes che suona: il dio è deliziato dai suoni della lira (421, ἐρατή ... ἰωή, «amabile risuonare»), che gli arrivano al cuore invadendolo di un dolce desiderio³¹. Il primo effetto della musica della lira è quindi il piacere, che placa l'ira e riempie di gioia, predisponendo al contempo la mente all'ascolto del canto e all'apprendimento dei suoi contenuti. Il dio riconosce che il suono da lui udito è espressamente 'arte' (447, τέχνη), frutto di un artificio e di capacità inventive, e «musa di affanni irrimediabili» (μοῦσα ἀμηχανέων μελεδώνων). Il canto è 'incantamento' – così come la tartaruga viva offre rimedi magici –, oltre a costituire un potente agente psicacogico, in grado di consolare affanni irrimediabili e di infondere gioia, proponendosi – come si evince già nei Poemi Omerici – come 'ornamento' della convivialità³², e quindi come fondamentale elemento di condivisione.

Hermes concede dunque al fratello maggiore di cantare e suonare la lira (476-477), come egli desidera, pur rimanendo comunque a lui la gloria della scoperta (477): a tale 'compagna sonora' (478, λιγύφωνον ἑταίρην) Apollo accompagnerà le parole belle ed appropriate (479, καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον)³³ che è in grado di pronunciare, e lo strumento lo accompagnerà «nel ricco banchetto, nell'amabile danza e in feste memorabili, rallegrando la notte e il giorno» (480-482). Apollo, dio della divinazione vera, conferisce quindi ai suoni inusitati e meravigliosi della lira il *logos* delle parole appropriate alle varie circostanze. Nelle sue mani lo strumento, frutto della *techne* di Hermes, diviene tramite di verità e stabilisce l'*harmonia* presso gli dèi e presso gli uomini³⁴, fondando un altro valore della *techne* stessa in relazione con la *sophia*, la sapienza che è anche preveggenza nell'ottenere un beneficio.

Nell'ambito della *polis*, la *techne* è anche la capacità di suscitare benefici, l'abilità nel produrre effetti positivi in una situazione dubbia, come appare nelle parole stesse di Apollo. La lira, infatti, se 'interrogata' da qualcuno che abbia esperienza e saggezza (483, τέχνη καὶ σοφίη δεδαημένος ἐξερρεῖν), insegna col canto cose gradite alla mente, mentre il contrario accade se ci si accosta ad essa in maniera volgare e grossolana: la lira è dunque strumento del *kosmos*, che si afferma alla conclusione della lite precedentemente insorta tra Hermes e Apollo col dono dello strumento a quest'ultimo. L'unità inscindibile di parole e musica che costituisce l'essenza dell'invenzione dello strumento diviene una forza 'poietica', che infonde conoscenza ed è in grado di sedare i conflitti ed instaurare amicizia, trasferendo nella vita umana sotto forma di concordia l'armonia musicale in essa creata.

L'atto di violenza all'origine della trasformazione della tartaruga in lira induce quindi la naturalizzazione nell'ambito della cultura e della civiltà di qualcosa che in precedenza è estraneo ad esse: pertanto, tale atto stabilisce una nuova identità per ciò che viene trasformato. Quest'ultimo acquisisce una sua specifica funzione e viene integrato nella comunità, in cui ha voce grazie alla *techne* esperta del musico.

Il mito dell'origine 'violenta' della lira, inoltre, diviene tanto più significativo, quanto più si consideri, nella cultura greca, la funzione della musica come antidoto alla violenza stessa: se da un lato, ad esempio, Pindaro esalta la funzione pacificatrice e rasserenante della lira, che placa persino Ares, dio della guerra (*Pyth.* 1, 10-12), per altri versi l'aspetto etico dello strumento³⁵ emerge anche secondo una peculiare prospettiva che integra *techne* e violenza nel contesto della *polis*, in riferimento ai Satiri e alla loro rappresentazione con strumenti a corda e in compagnia di Hermes³⁶.

La lira, Hermes e i Satiri

Il tema dell'integrazione 'politica' della violenza appare connesso non solo con la costruzione della lira – strumento dalle virtù

esicastiche che offre il suo contributo nell'educazione dei giovani –, ma anche con la sua associazione con i Satiri, figure di per sé mostruose, simbolo di eccesso, ma tuttavia legate talora ad Hermes nella pittura vascolare. Da questa associazione, che si esplica in particolare sullo sfondo del simposio, possono discendere elementi significativi riguardo alla definizione dei contesti propri dell'aristocrazia come luoghi in cui la rappresentazione dell'eccesso e della violenza si accompagnava ai modi della sua trasformazione e della conseguente appropriazione in una dimensione etica.

La violenza 'funzionale' riscontrabile nel mito della costruzione della prima lira diviene infatti, nelle rappresentazioni di Satiri in contesti simposiali e con Hermes, anche condanna della tracotanza (*hybris*) e dell'eccesso dannoso e fine a se stesso che è proprio dell'animalità, assumendo connotati 'politici' che, a loro volta, si ripercuotono sulla percezione che il singolo individuo ha di se stesso e del proprio ruolo sociale. La *techne* rappresentata dall'uso della lira 'politicizza' i Satiri, appartenenti ad un mondo subalterno pericolosamente vicino a quello umano.

Per questo aspetto, la rappresentazione del satiro e di Hermes in relazione al simposio³⁷ e alla musica appare paradigmatica: la caratteristica di mediatore che contraddistingue Hermes tra le divinità³⁸, infatti, lo rende particolarmente adatto a far comprendere il significato della presenza dei Satiri nelle raffigurazioni vascolari in cui essi compaiono insieme con lui o, comunque, hanno strumenti a corda, la cui origine è connessa col dio. Anche in tali contesti, Hermes, o la musica al posto suo, sembra avere un ruolo di mediatore, mostrando la vicinanza tra Satiri e uomini.

Il satiro è un essere liminale tra animalità e civiltà³⁹, sia nell'aspetto, sia per quanto riguarda la sua genealogia mitica. Già nelle prime raffigurazioni, che compaiono all'inizio del VI sec. a.C., i Satiri hanno aspetto in generale umano, ma alcuni particolari risultano evidentemente animali⁴⁰. Nel celebre vaso François⁴¹ vi sono tre personaggi denominati Sileni, rappresentati con orecchie, coda e membra posteriori equine, che accompagnano Dioniso quando riporta Efesto all'Olimpo; di questi, uno porta un otre di

vino, un altro suona l'*aulòs* e il terzo stringe una delle Ninfe che chiudono il corteo. Dioniso è infatti la divinità della quale i Satiri sono servitori e accompagnatori: le attività ludiche che di solito li riguardano quando si trovano in contesto dionisiaco sembrano rappresentare la gioia che il dio comunica ai suoi seguaci, e che si esprime soprattutto nell'ambito del simposio. Musica e ubriachezza, pertanto, accompagnano i Satiri già nelle loro prime raffigurazioni, che nel VI secolo a.C. e in tutta la ceramica a figure nere si collocano essenzialmente all'interno di due tipologie: il satiro selvaggio, che insidia le ninfe, e quello calmo, che si dedica ad attività umane, soprattutto relative alla produzione del vino e al *komos* dionisiaco⁴².

La morfologia del satiro, che cammina sollevato su due gambe, sembra ricalcare quella di un maschio umano, ma tuttavia orecchie, coda e piedi sono equini; il satiro è inoltre itifallico o, in generale, ha i genitali grossi. La somiglianza con Pan sembra evidente, ma in quest'ultimo caso i connotati sono caprini, piuttosto che equini. Con Pan, tuttavia, i Satiri sembrano condividere la paternità: Hermes è infatti detto padre dei Satiri nel *Catalogo delle donne* esiodeo, la cui composizione, almeno riguardo alla fase finale, West colloca nel VI sec. a.C. Un frammento di tale opera (Hes. fr. 10a, 17-19 [*olim* 123]), integrato con un passo di Strabone (10, 3, 19, accolto nell'edizione di Merkelbach-West come Hes. fr. 10b), afferma riguardo alla discendenza di Doro, figlio di Elleno, che da Doro (Ἐκατέρω, in Strabone, è lezione corrotta, e potrebbe nascondere il nome Δῶρος, preceduto da ἐκ)⁴³ e da una figlia di Foroneo nacquero cinque figlie. Queste generarono a loro volta i Satiri, le Ninfe delle montagne e i Cureti, che sono pertanto sorelle e fratelli dei primi. Dei Satiri, nel fr. 10b si dice solo che non valgono nulla e non lavorano (γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν)⁴⁴. L'ultima parte della sezione sui discendenti di Doro, conservata in Hes. fr. 10a, 10-19 M.-W., che termina con le Ninfe montane, i Satiri e i Cureti, può quindi essere allargata col fr. 10b. Particolarmente significativa è la presenza del nome di *Iphitime* in Hes. fr. 10a, 13: questo nome riappare infatti in seguito in Nonno (14, 105-117) come quello della figlia di Doro che divenne madre dei Satiri, o comunque di una

buona parte di essi, ad opera di Hermes, consentendo pertanto di saldare insieme il fr. 10a di Esiodo col passo di Strabone. Nei versi 3-5 del fr. 10a, inoltre, si allude alla presenza in Argo dei discendenti di Doro, che lega i Satiri stessi a tale territorio: se si pensa al mito del toro Argo, al quale è assegnata da Hera la custodia di Io, giovane sacerdotessa argiva tramutata in giovenca, e che poi viene ucciso da Hermes, emissario di Zeus, il legame dei Satiri, figli di Hermes, con l'Argolide appare ulteriormente accentuato⁴⁵.

Altro elemento che accomuna i Satiri ed Hermes è l'unione amorosa con le Ninfe⁴⁶, attestata già nell'*Inno Omerico ad Afrodite* (262-263) e nell'*Inno Omerico a Pan*. In quest'ultimo, in particolare, Pan e le Ninfe delle montagne cantano di Hermes che pascolava le greggi in Arcadia e si unì con una ninfa figlia di Driope, dalla quale generò Pan (*Hymn. Hom. Pan*, 27-37). Hermes, divinità connotata dalla dimensione dell'«esterno», come ha efficacemente mostrato J.-P. Vernant nel noto saggio su Hestia e Hermes⁴⁷, è quindi anche un dio pastore: su una coppa a figure rosse proveniente da Vulci, il dio è persino raffigurato mentre, seduto su una roccia, suona la lira dinanzi ad un armento⁴⁸, secondo uno schema tipicamente usato per Orfeo che suona la lira. Questo aspetto si accompagna bene alla dimensione selvatica dei Satiri, e al tempo stesso crea con essi un terreno comune di interazione in cui l'elemento musicale rappresenta il mezzo della trasformazione etica.

Un ulteriore elemento nel rapporto tra Hermes e i Satiri è rappresentato dal vino, come emerge in una significativa testimonianza iconografica, la splendida anfora del Pittore di Berlino⁴⁹ in cui Hermes e un satiro, elegantemente sovrapposti, guardano in direzioni opposte, mentre al centro della composizione domina un *bàrbitos*⁵⁰, retto dal satiro. La figura in primo piano è proprio quella del satiro, girato di tre quarti verso la nostra destra ma con la testa rivolta indietro, in senso opposto, che tiene un *bàrbitos* appoggiato sul braccio destro, mentre le dita della mano sono aperte sulle corde; nell'altra mano è raffigurato il plettro, legato allo strumento da un filo. Dietro il satiro si staglia la figura di Hermes in copricapo e calzari alati, in movimento verso destra

e con la testa in avanti, che guarda in direzione opposta a quella del satiro. Le braccia del dio sono protese verso l'esterno, il sinistro molto in avanti, con la mano che regge il *kerykèion* e un *kàntharos*, il destro indietro, con una piccola brocca per vino (*oinochòe*). Tra il dio e il satiro, un cerbiatto incede elegantemente verso destra, il naso sollevato verso il *kàntharos*.

Il risalto assunto nella composizione dallo strumento musicale e dalla coppa per il vino evidenzia un rapporto di reciproca contaminazione tra il satiro e la divinità: l'attribuzione di tali oggetti, infatti, mette l'osservatore di fronte a un 'Hermes dionisiaco', e ad un satiro che mutua da Hermes alcuni connotati⁵¹, quasi a voler mostrare paradigmaticamente la convivenza in un singolo individuo di aspetti profondamente diversi, che si manifestano secondo i contesti. Nel simposio, ad esempio, l'eccesso può facilmente trasformare l'uomo in satiro, facendogli perdere equilibrio e *logos* e rendendolo inconsapevole delle proprie azioni: l'ebbrezza causata dal vino infonde infatti un aspetto turpe, 'da satiro', inducendo a compiere atti esagitati e violenti. Questi concetti sembrano assumere risalto nelle raffigurazioni su un *dinos* a figure nere⁵² che mostrano un banchetto lungo una fascia continua (le coppe per il vino sono appese al muro). Di seguito, verso sinistra, sono raffigurati Dioniso e Arianna, ed Efesto su un asino, nella scena del suo ritorno all'Olimpo, con Satiri che lo precedono (uno di essi, dietro l'asino, suona l'*aulòs*) e, ancora più a sinistra, figure umane negli stessi atteggiamenti dei Satiri. Gli uomini rappresentati sono nudi, e talvolta in erezione; due di essi suonano l'*aulòs* e uno intraprende approcci omosessuali con un giovane, mentre entra in scena anche il vino, in un enorme cratere. Infine, vengono illustrati alcuni episodi mitici relativi al vino e alla violenza sessuale, in un crescendo che mostra il simposio e le sue degenerazioni, causate dagli eccessi del bere.

Di grande interesse, al riguardo, sono anche le raffigurazioni di Satiri che guardano frontalmente lo spettatore⁵³, come a volergli suggerire che l'animalità da essi rappresentata, estranea alla *polis*, può coinvolgerlo qualora egli ecceda nel vino⁵⁴, contenuto negli

stessi vasi usati nel simposio a cui partecipa. L'altro che osserva diviene quindi inquietante, perché il simposiasta è consapevole del fatto che dietro alla sua identità ufficiale si nascondono desideri e pulsioni da controllare.

Il vasellame simposiale mostra quindi come nel vino si rifletta la breve distanza che separa l'uomo dal satiro, ovvero l'individuo che accetta le regole della *polis* dai suoi impulsi più nascosti, che lo porrebbero in un mondo selvaggio. Un simposio di uomini scomposti diverrebbe un ritrovato di Satiri, in cui si perderebbe ogni connotato di bellezza ed armonia⁵⁵: si riscontrano anche rappresentazioni di satiri nelle vesti di simposiasti, sdraiati sui letti adibiti a tale scopo (*klinai*) e con la testa cinta da una fascia, ma essi si distinguono – oltre, ovviamente, che per l'aspetto – per il modo di bere sregolato, eccessivo⁵⁶.

I Satiri compiono quindi azioni che possono benissimo essere proprie degli uomini, e che divengono tipiche dei Satiri solo per l'eccesso che le caratterizza, come accade soprattutto nel caso emblematico della violenza nei confronti delle ninfe da essi inquisite. Secondo tale schema, infatti, la ninfa indifesa è insidiata da un satiro – rappresentato col fallo eretto – che tuttavia non raggiunge il suo scopo: la sessualità dei Satiri è infatti sempre frustrante, mai portata a compimento, né essi hanno alcun rapporto con la fecondità⁵⁷, proprio come i muli con cui essi, nella ceramica a figure nere, sono spesso rappresentati⁵⁸. Nel contesto del simposio, invece, anche il sesso segue schemi prestabiliti, grazie alla presenza in tale contesto di etère⁵⁹. La sessualità dei simposiasti, uomini della *polis*, a differenza di quella dei selvaggi Satiri, ha un suo compimento con donne che non si sottraggono, mentre le regole stesse del simposio la mettono al riparo dal meccanismo della violenza, intesa come sopruso nei confronti di individui indifesi, quali sono le ninfe inquisite dai satiri. La dimensione 'politica' del simposiasta si definiva pertanto anche attraverso l'osservazione dei Satiri violenti rappresentati sul vasellame in uso nel simposio stesso, e la riflessione al riguardo: osservando i Satiri e raccontandosi storie che li riguardavano, i partecipanti si confrontavano con tali figure prendendo le distanze

dai loro eccessi, appartenenti ad una dimensione estranea alla *polis*⁶⁰.

D'altra parte, sul versante della parodia, la ripetizione imitativa da parte di Satiri di scene di cui sono protagonisti esseri umani non fa che accrescere il senso di vicinanza tra queste due categorie⁶¹, che si manifesta, potremmo dire, 'nel nome di Dioniso', ovvero in contesti in cui il vino e la gioiosa vitalità che esso comporta sono protagonisti. Questo aspetto è illustrato da uno *psyktèr* a figure rosse firmato da Douris⁶² in cui alcuni Satiri sembrano mettere in atto una parodia del simposio, inscenando azioni impossibili per gli uomini⁶³, vere e proprie perversioni del bere umano⁶⁴. Per altri versi, i vasi che riproducono Satiri in scene di vendemmia mostrano invece la dimensione della socialità come condizione per l'instaurarsi della gioia che Dioniso porta ai suoi seguaci⁶⁵, e che sembra collegare ancora più strettamente il simposio e le attività relative alla produzione del vino. Il passaggio dalla natura alla cultura rappresentato dalla *techne* della produzione del vino ha luogo in un contesto di collaborazione, in cui trova posto anche la musica: uno dei satiri, infatti, suona talvolta l'*aulòs*, come accade ad esempio su un'anfora a figure nere del Pittore di Amasi, con cinque satiri che producono vino⁶⁶.

La medesima associazione tra vino e musica si riscontra nella raffigurazione del satiro e di Hermes sull'anfora del Pittore di Berlino. Sebbene il contesto raffigurato non sia simposiale, la coppa nella mano del satiro sembra alludere sia al suo legame con Dioniso, sia alla stessa pratica del simposio, quasi a voler richiamare allo spettatore la dimensione etica che in esso si comunica, e che coinvolge anche la modalità del bere vino. Questo concetto sembra ulteriormente rafforzato dal satiro che, sul lato opposto dell'anfora, ha un *bàrbitos* nella mano sinistra e sorseggia del vino da un *kàntharos* che tiene nella destra⁶⁷. Il *bàrbitos*, del resto, è strumento caratteristico dell'ambito dionisiaco⁶⁸ e del simposio insieme con l'*aulòs*, ma esso è attribuito talora anche ad Hermes, invece della lira⁶⁹.

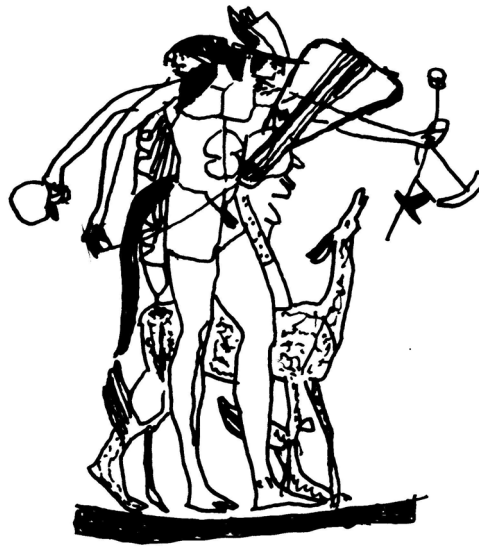
Come ha osservato Osborne, la giustapposizione del satiro e di Hermes sembra analizzare come elementi separati, scomponendola,

la mescolanza di umano e animale, ubriachezza ed estasi musicale incarnata dal satiro sul lato opposto dell'anfora, inducendo a riflettere su che cosa è un satiro quando ha negato i suoi attributi caratteristici⁷⁰. Le rappresentazioni vascolari di satiri suonatori di strumenti a corda offrono pertanto un valido esempio degli effetti etici che venivano attribuiti alla musica, e quindi della capacità di quest'ultima di 'trasformare' gli individui, privandoli di ogni eccesso e trasmettendo ad essi misura e temperanza. Hermes, che nell'Inno Omerico a lui dedicato riesce a placare Apollo, adirato per il furto delle vacche, col dono della lira, è quindi anche in grado di 'addomesticare' il satiro, mitigandone la violenza e inserendola in un contesto umano, nel simposio. Considerato nell'ambito dell'immaginario della *polis*, che al contempo faceva esperienza del dramma satiresco⁷¹, il satiro dell'anfora di Berlino, 'umanizzato' dal dio, sembra spogliarsi del ridicolo a lui tradizionalmente associato e superare il paradigma del mito arcaico, che lo vuole brutale e marginale, aspirando alla bellezza attraverso la musica – riconosciuta fautrice di temperanza (*sophrosyne*)⁷² e componente della *paideia* – al punto da potersi idealmente avvicinare al consesso aristocratico per eccellenza.

Il messaggio che sembra esprimere lo schema iconografico dell'anfora del Pittore di Berlino, in cui la divinità e il satiro sembrano quasi trascolorare l'uno nell'altro, diversi ma profondamente vicini, mostra quanto possa essere sottile il confine tra uomini e Satiri, e ribadisce, al contempo, il ruolo del simposio come luogo in cui – secondo regole ineludibili che le stesse rappresentazioni sui vasi sembrano coadiuvare – l'altro, che incarna gli istinti più violenti e bassi del 'sé', viene rappresentato proprio per ribadire che violenza ed eccesso non devono essere negati, ma controllati e trasformati in funzione del bene della comunità, assumendo pertanto connotati 'politici'.

La trasformazione del mero dato naturale (la tartaruga) nella lira, protagonista dell'ambito musicale della *paidèia*, instaura pertanto un'efficace immagine culturale del controllo che la *polis*, con la sua etica tradotta in potenti simboli estetici, deve esercitare su tutti gli

elementi che mirano a disgregarla, potenziali minacce del *kosmos* che in essa trova concreta rappresentazione, sul filo di un equilibrio costantemente perseguito tra l'eccesso incontrollato dell'istinto e il *logos* del cittadino, che vive in una prospettiva comunitaria.



Anfora a figure rosse da Vulci, 500–490 BC ca. Berlin, Staatliche Museen F 2160; ARV² 196. 1; Boardman 1975, fig. 144; LIMC V, s. v. “Hermes”, fig. 656 bis.

Note

*Le traduzioni dal greco sono mie, tranne dove sia diversamente indicato.

1 Per una panoramica generale si rinvia a LÖBL 1997-2003.

2 Tra i contributi sulla violenza nella Grecia antica cf. per un primo approccio BERTRAND 2005 e le considerazioni in VLASSOPOULOS, XYDOPOULOS 2017.

3 La difficoltà della definizione della nozione di bellezza per la Grecia antica è stata individuata a più riprese nella problematica relazione semantica tra l'aspetto estetico (connesso con l'aggettivo *kalòs*), e l'aspetto etico (che prevale e si esprime nell'uso del neutro sostantivato *to kalòn*). Entrambe le dimensioni sono contemperate nell'efficace definizione di Aristotele che, nella

Retorica (1366a33-34), esprime lo stretto legame tra *to kalòn* ('il bello') e *to agathòn* ('il bene'), sostenendo che «bello è ciò che di per se stesso, essendo preferibile, sia oggetto di approvazione, o ciò che, essendo buono, sia piacevole in quanto buono» (καλὸν μὲν οὖν ἔστιν ὃ ἂν δι' αὐτὸ αἰρετὸν ὄν ἐπαινετὸν ἦ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὄν ἡδὺ ἦ, ὅτι ἀγαθόν, su *to kalòn* in Aristotele cf. IRWIN 2010). A questa nozione appare sotteso l'aspetto della piacevolezza – guidata dalla considerazione dell'appropriatezza – come elemento che induce a considerare qualcosa come 'buono'. Cf. al riguardo le attente osservazioni in KOSMAN 2010, che conclude citando il Socrate della *Repubblica* di Platone: i veri filosofi sono «coloro che amano lo spettacolo della verità» (475e4, τοὺς τῆς ἀληθείας ... φιλοθεάμονας); pertanto, «although a philosophical life may in its more workaday moments be importantly informed by a love of wisdom, it both begins with and culminates in a love of clearly seen splendor, a love of beauty» (357). Platone (*Resp.* 400d10-e3), del resto, coniuga bellezza estetica e bontà dell'indole (εὐήθεια) mettendo in relazione i 'bei discorsi' (εὐλογία), la 'buona armonia' (εὐαρμοσσία), la 'grazia delle movenze' (εὐσημοσύνη) e il 'buon ritmo' (εὐρυθμία, interpretabile come la grazia che traspare negli atteggiamenti di un individuo) proprio con la εὐήθεια, termine in cui – si specifica – non è adombrata la semplicità superficiale della stoltezza (ἄνοια), bensì l'intelligenza (διάνοια) conseguente ad un *ethos* virtuoso. Cf. al riguardo anche *Resp.* 401e-402a, secondo cui un individuo che ha ricevuto una corretta educazione musicale (ἡ ἐν μουσικῇ τροφῇ) è in grado di percepire con estrema acutezza prodotti mal riusciti o cose per natura non belle (401e 2-4), e loda pertanto le cose belle e ne gioisce (401e4-5, τὰ μὲν καλὰ ἐπαινοῖ καὶ χαίρων), e «le accoglie nell'anima per nutrirsi e diventare a sua volta bello e buono» (καλὸς τε κάγαθός, trad. in VEGETTI 2006), mentre biasima e disprezza le cose turpi prima ancora di aver acquisito il razocinio (402a 2-3, πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν). L'educazione musicale, in definitiva, ha il suo culmine nell'erotica del bello' (403c5-6, δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά), in una formazione costante dell'*ethos* affinché tenda al bello, divenendo virtuoso. Sulla nozione del bene come 'ciò che è moralmente giusto' è radicata la definizione kantiana del bello (*Critica del giudizio*, 59, «...il bello è il simbolo del bene morale...solo sotto questo punto di vista...esso piace con la pretesa al consenso universale, mentre in esso l'animo si sente come nobilitato ed elevato sulla semplice capacità di provar piacere dalle impressioni dei sensi, ed apprezza il valore degli altri secondo una massima simile del loro giudizio»; trad. it. in GARGIULO 1997 [1949]). Cf. in generale sulla nozione greca di bellezza (κάλλος) e bene (τὸ καλόν) DOVER 1983; PEPONI 2012; KONSTAN 2014, che considera separatamente la semantica del sostantivo da quella dell'aggettivo, evidenziando soprattutto il contrasto tra la prima – riferita all'eros, al piacere e alle forme della bellezza del corpo – e la seconda, connotata dal significato etico di 'virtù', 'bene', 'eccellenza'; REID, LEYH 2019.

4 È questo il principio di *kosmos* che si esprime paradigmaticamente nella *Pitica* I di Pindaro, in cui la lira incanta e sottomette uomini e dèi, sedando i conflitti e annientando la violenza. In particolare, l'uso dell'aggettivo σύνδικος al verso 2 evidenzia che la 'giustizia' rappresentata dalle Muse e da Apollo trova

negli effetti della lira la sua espressione più efficace (cf. BARKER 1994, 176 n. 1).

5 Seguo WEST 1992, 51 nell'uso del termine 'lira' in senso generico. Per una panoramica generale sui cordofoni della famiglia delle lire si rinvia a MAAS, McINTOSH SNYDER 1989; WEST 1992, 48-70; MATHIESEN 1999, 234-270.

6 Per una panoramica sulla musica nella *paideia* cf. RAFFA 2020; ID. 2023; PELOSI 2020.

7 Tra le fonti letterarie di questo mito di contesa musicale vi sono Hdt. 7, 26 (la più antica), Melanipp. fr. 758 Page (il ditirambo in questione si intitolava *Marsia*, come attesta Ateneo, 14, 616-617, che riporta il frammento in questione), Xen. *An.* 1, 2, 8, Diod. Sic. 3, 59. Alla fine del V sec. a.C. risalgono le prime raffigurazioni vascolari con Marsia; per una dettagliata rassegna dei riferimenti iconografici si rinvia a CASTALDO 2000, 34-37.

8 Un'analisi sulla violenza come origine di *to kalòn* è WIANS 2019.

9 Il modo frigio, connesso con l'*aulòs* ed eseguito in particolare nei riti dionisiaci, caratterizzati dallo sconvolgimento estatico tipico dell'*enthousiasmòs* (cf. ad es. Aristot. *Pol.* 1340b5, ἐνθουσιαστικούς δ' ἢ φρυγιστί, «l'armonia frigia ispira l'eccitazione dionisiaca», 1342b1-6), ha nelle fonti letterarie uno statuto 'ambiguo': Platone lo ammette nella sua Kallipolis (399b), da cui, peraltro, bandisce l'*aulòs*, ma Aristotele (*Pol.* 1342a33-1342b1) critica tale esclusione, considerando *aulòs* e modo frigio inscindibili l'uno dall'altro (cf. al riguardo GOSTOLI 1995 e 2007; per una disamina relativa al ruolo dell'*aulòs* ad Atene cf. WILSON 1999).

10 Nella *Pitica* XII di Pindaro (7-12) si fa risalire l'origine dello strumento alla dea, che avrebbe inventato l'arte dell'*aulòs* e il *nomos polykèphalos*, la «melodia dalle molte teste» (23), intrecciando insieme i lamenti delle Gorgoni, sorelle di Medusa, dopo l'uccisione di questa da parte di Perseo. Su questo mito si veda in part. FRONTISI-DUCROUX 1994. La mancanza di testimonianze iconografiche su tale ruolo di Atena sembra riflettere l'influsso dei circoli conservatori ateniesi, che non vedevano favorevolmente la diffusione dell'*aulòs* (cf. CASTALDO 2000, 57-58).

11 L'episodio era rappresentato nel famoso gruppo di Mirone con Marsia e Atena di cui parla Pausania (1, 24) nel contesto della descrizione dei monumenti dell'Acropoli di Atene (cf. anche Plin. *NH* 34, 57). Di quest'opera – datata in ARIAS 1940 al 457-447 a.C. ca., e più volte richiamata nella pittura vascolare (cf. al riguardo CASTALDO 2000, 55-56) – ci sono pervenute copie romane.

12 Cf. Melanipp. fr. 2 (758) Page; Telest. fr. 1 (805a-c) Page (= 1a-c Sutton), entrambi riportati da Ateneo (14, 616d-f); Plut. *De cohib. ira*, 456 b-c; Plut. *Alc.* 2, 6; Ps. Apollod. *Bibl.* 1, 4, 2; WILSON 1999, 60-69.

13 Cf. *supra*, n. 10.

14 Cf. *supra*, nn. 11-12.

15 Cf. PAPAPOPOULOU, PIRENNE DELFORGE 2001, 44-45.

16 Cf. Plat. *Resp.* 398d, 400d5-6; Pind. *Ol.* 2, 1, ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, «inni, signori delle cetre». Sul ruolo degli strumenti a corda ad Atene cf. WILSON 2004.

17 Importanti riferimenti allo stesso evento si trovano nel dramma satiresco di Sofocle intitolato *Ichneutài* (*Cercatori di tracce*).

18 Il termine λύρα è esso stesso attestato per la prima volta in *Hymn. Hom. Herm.* 423, ed il componimento rappresenta anche la testimonianza più antica in cui *chelys* e *chelōne* sono attestati come sinonimi di lira. Storicamente, come accade per molti strumenti musicali della Grecia antica, le origini della lira si pongono nel Vicino Oriente (cf. WEST 1992, 49; ID. 1997, 31). Dal Vicino Oriente, lo strumento giunse ai Cretesi e ai Micenei (cf. MAAS, MCINTOSH SNYDER 1989, 2-9; ANDERSON 1994, 1-15), e il termine sembra avere la sua prima attestazione in Grecia su una tavoletta in Lineare B proveniente da Tebe in cui si riscontra la forma duale *ru-ra-ta* (cf. FRANKLIN 2006, 56).

19 Per le interpretazioni della complessa figura di Hermes – mediatore tra dèi e uomini, connesso sia col passaggio all'Oltretomba, sia col mondo pastorale –, si rinvia in generale a MILLER, STRAUSS CLAY 2019.

20 Pausania (2, 19, 7) riferisce della presenza nel santuario di Apollo Licio ad Argo di una raffigurazione di Hermes che afferra la tartaruga per farne una lira (Ερμῆς ἐς λύρας ποίησιν χελώνην ἥρηκώς).

21 L'iconografia vascolare dei Satiri si riscontra tra l'inizio del VI e la fine del V secolo a.C.

22 Sul ridicolo nelle rappresentazioni vascolari dei Satiri cf. in part. MITCHELL 2004, 20-32.

23 Sui Satiri e sulla loro rappresentazione si vedano in part. ISLER KERÉNYI 2004(a); LISSARRAGUE 1990(a), 1990(b), 1993.

24 L'inconciliabilità tra *akolasia* ('intemperanza') e *philia* è chiaramente espressa nel *Gorgia* di Platone (507d6-e6), in cui si enfatizza l'inadattabilità alla comunanza (κοινωνία) di chi è intemperante (ἀκόλαστος), e quindi la sua esclusione 'politica', fondata sull'impossibilità di stabilire con costui la *philia*. Queste considerazioni – che nelle *Leggi* (cf. ad es. 626c-627b) si sviluppano sulla base di un'analogia tra l'individuo e la *polis* – sono amplificate da Aristotele nella *Politica*: si pensi alla ben nota considerazione secondo cui «un individuo che non è in grado di condividere nulla con altri o non ha bisogno di nulla poiché basta a se stesso e non è parte della città, è una bestia o un dio» (1253a 28-29, ὁ δὲ μὴ δυνάμενος κοινωνεῖν ἢ μηδὲν δεόμενος δι' αὐτάρκειαν οὐθὲν μέρος πόλεως, ὥστε ἢ θηρίον ἢ θεός).

25 La scatola ossea della tartaruga, come è noto, si compone di due parti: quella superiore – denominata carapace (χελώνιον, cf. Aristot. *PA* 671a; Aelian. *NA* 7, 16; 12, 41) – di forma convessa, ed una parte sotto il ventre, piatta, chiamata piastrone, saldate insieme da un ponte osseo. Tale saldatura è tanto ermetica, che l'animale si muove con caratteristica lentezza.

26 Primo esempio dell'astuzia (*metis*) che contraddistingue Hermes: i Greci chiamavano infatti *hermàion* ogni ritrovamento fortunato.

27 Secondo Aristotele (*HA* 536a4-8; cf. anche Plin. 9, 267), la tartaruga ha una voce tanto debole da essere paragonabile al sibilo dei serpenti. La caratteristica di afonia della tartaruga emerge come tratto peculiare nella letteratura antica (cf. Nicand. *Alex.* 560, ἀναύδητος, ovvero ἄφωνον, come interpreta lo scolio al passo; Philostr. *Im.* 1, 3, 1, il quale, a proposito del fatto che Esopo fa parlare nelle sue fiabe tutti gli animali, afferma che 'persino' la tartaruga diviene in esse un animale parlante).

28 Negli *Ichneutài* di Sofocle (293) si contrappongono fortemente il mutismo della tartaruga da viva e la sonorità del suo corpo morto trasformato in lira.

29 La bellezza dell'animale preannuncia quella dello strumento che ne deriverà, esaltata dai poeti (splendido e noto elogio poetico della lira è Pind. *Pyth.* 1.1-24).

30 La medesima morale sembra espressa, ad esempio, in un verso degli *Erga* esiodei (365) in cui si afferma che è meglio avere in casa quanto serve per vivere, poiché ciò che proviene da fuori è dannoso.

31 *Hymn. Hom. Herm.* 423-4, ... καί μιν γλυκὺς ἕμερος ἦρει/ θυμῷ ἀκούαζοντα..., «e un dolce desiderio gli prendeva l'animo, mentre ascoltava»; cf. anche 434, ἔρος ... ἀμήχανος, «desiderio irresistibile». Sul rapporto tra bellezza e desiderio, e sul desiderio come tramite verso il *to kalòn*, cf. KOSMAN 2010, 355-356; KONSTAN 2014, in part. cap. 4, *Beauty Transfigured*.

32 Cf. ad es. *Od.* 8, 99, «della lira, che è compagna di un florido pasto».

33 Sulla connessione tra bellezza ed appropriatezza si rinvia all'analisi di KOSMAN 2010.

34 Cf. Pind. *Pyth.* 1, 10-12, «anche la mente dei numi ammaliano i tuoi [scil. della lira] strali grazie all'arte del figlio di Latona e delle Muse dall'ampio drappoggio» (καὶ γὰρ βία-/τὰς Ἄρης, τραχεῖαν ἀνευθε λιπῶν/ ἐγγέων ἀκ μάν, ιαίνει καρδίαν/ κώματι, κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλ-/γει φρένας ἀμφί τε Λατοί-/δα σοφία βαθυκόλπων τε Μοισᾶν).

35 La prima testimonianza in cui si riscontrano gli effetti calmanti della lira è *Il.* 9, 187-189 (cf. anche Athen. 624a; Aelian. *VH* 14, 23), in cui Achille, ritiratosi dai combattimenti, e seduto nella sua tenda in compagnia del solo Patroclo, la suona per distogliere i suoi pensieri dall'affronto subito da Agamennone.

36 Sulle rappresentazioni vascolari di Hermes si veda in part. ZANKER 1965.

37 Sul simposio greco ci si limita a rinviare a MUSTI 2001; CATONI 2010.

38 Hermes è la divinità più incline a stare tra gli uomini (cf. ad es. *Il.* 24, 334-335).

39 Esemplicativo al riguardo è il dramma satiresco, in cui il coro è formato da Satiri. Sull'importanza del dramma satiresco nella *polis* si vedano in part. KRUMHEICK *et al.* 1999; VOELKE 2001; DI MARCO 2000 e 2003; GRIFFITH 2005. Sulla testimonianza offerta dalla pittura vascolare riguardo a questo genere di rappresentazioni e sulla funzione rituale dei *choròì* di Satiri ad Atene cf. HEDREEN 2007.

40 Cf. CARPENTER 1997, 76-77.

41 Firenze 4209 (*ABV*, 76, 1), cratere a volute (c. 570-560 a.C.) rinvenuto a Chiusi e firmato sia dal ceramista, Ergotimos, sia dal ceramografo, Kleitias. Su questa importante testimonianza artistica cf. in part. HEDREEN 1992, 14-19; ISLER KERÉNYI 2004(a), 19-25.

42 Cf. ISLER KERÉNYI 2004(a), 4. Tali tipologie saranno in seguito marginalizzate.

43 Cf. WEST 1985, 59.

44 L'improduttività dei Satiri sembra risaltare particolarmente nel vasellame a figure nere in cui Satiri sottodimensionati affollano una vigna, ma appaiono

chiaramente troppo piccoli e inadatti rispetto al lavoro che dovrebbero svolgere (cf. ISLER KERÉNYI 2004[a], 74-75).

45 WEST 1985, 59 ricorda la popolarità dei cori di Satiri in tale area.

46 Hermes è talvolta rappresentato all'inseguimento di giovani donne (cf. LIMC, V₁, s.v. *Hermes*, 359-360).

47 VERNANT 2001³, cap. *Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci*.

48 London BM E 815 (Pittore di Nicosthenes, ca. 510-500 a.C.); ARV² 125, 15, in LIMC V₂, s.v. *Hermes*, 248.

49 Berlin, Staatliche Museen F 2160: anfora a figure rosse da Vulci, 500-490 a.C. ca. (ARV² 196, 1; BOARDMAN 1975, fig. 144), in LIMC V₂, s.v. *Hermes*, 656 bis. Cf. al riguardo BEAZLEY 1911; MOORE 2006, che considera la paternità di Hermes come condizione fondamentale per interpretare la 'civilizzazione' del satiro sull'anfora di Berlino.

50 Su tale strumento, affine alla lira ma con lunghe corde (e, pertanto, dalla tonalità più grave), cf. in part. MAAS, McINTOSH SNYDER 1989, 113-138; MATHIESEN 1999, 249-253.

51 Cf. OSBORNE 1998, 27.

52 Paris, Louvre E 876 (ABV 90, 1; *Add²*. 24 [90, 1]), 570-550 a.C. ca. Cf. BÉRARD, BRON 1984, 132-133; ISLER KERÉNYI 2001, 98-99.

53 Sull'argomento cf. in part. ISLER KERÉNYI 2004(a), 39, 43, 51, 53, 77.

54 Cf. FRONTISI-DUCROUX 1984.

55 Oltre al satiro turpe ed esagitato, il simposiasta può vedere sulle coppe che usa anche propri simili che lo fissano mentre bevono, e persino mentre vomitano, come a volergli mostrare le conseguenze dell'eccesso (cf. FRONTISI DUCROUX 1984, 159-160).

56 Cf. ad es. Baltimore, Johns Hopkins University Museum AIA B3: *kylix* da Chiusi firmata da Epiktetos, ca. 520-510 a.C. (ARV², 75, 56), al cui interno un satiro con corona simposiale, disteso su una *kline*, accosta alle labbra un'anfora.

57 Sull'argomento si rinvia il lettore a LISSARRAGUE 1990(b).

58 Nel cratere François, il mulo che trasporta Efesto è itifallico, come i Satiri che lo precedono e lo seguono.

59 Le prime attestazioni iconografiche di tali figure risalgono a metà del VI sec. a.C. L'argomento è esaurientemente trattato in ROCCONI 2006.

60 Questa funzione delle raffigurazioni vascolari di Satiri è enfatizzata in ISLER KERÉNYI 2004(a); cf. anche ISLER KERÉNYI 2005, in cui si evidenzia l'interazione tra coloro che usano i vasi da un lato, e gli spettatori del dramma satiresco dall'altro, con i Satiri, nella comune ricerca di Dioniso e della gioia che da lui proviene.

61 La fragilità dei confini tra uomini e Satiri è ben illustrata in LISSARRAGUE 1993, 209, che cita l'esempio di immagini in cui alcuni Satiri, imbrigliati, trainano carri come se fossero cavalli, mentre altri li guidano nelle vesti di aurighi.

62 I vasi di questa tipologia, dalla caratteristica forma a fungo, erano riempiti di vino e posti a galleggiare all'interno di un grande cratere riempito di acqua

ghiacciata. Quando il vino era abbastanza fresco, veniva prelevato e mescolato con acqua, prima di essere bevuto.

63 London, BM E 768; ARV² 446, 262, da Caere, 480 a.C. ca.: un *choròs* di undici Satiri si esibisce in acrobazie di vario tipo che coinvolgono coppe di vino; nel mezzo della composizione, il più eminente tra loro è travestito da Hermes. Il corrispettivo umano di questo *komos* è rappresentato su un'altra coppa (Boston 98.930; ARV², 431, 45; 490-480 a.C. ca.), anch'essa firmata da Douris.

64 Cf. DURAND *et al.* 1984, 122.

65 Sulla rappresentazione dei Satiri in tali contesti nel VI sec. a.C. cf. in part. ISLER KERÉNYI 2004(b).

66 Würzburg, Martin von Wegner Museum, 265 (530-520 a.C. ca.); *Add.* 43 (151.22); ISLER KERÉNYI 2001, 129; ID. 2004(a), 69-70 (la studiosa sottolinea la rispondenza di questo vaso al programma politico pisistrateo, che valorizza le attività produttive della campagna).

67 Dei due satiri sono indicati i nomi, che fanno riferimento all'ambito selvaggio dei monti: il satiro in compagnia di Hermes si chiama infatti Oreimakhos, mentre il nome dell'altro è Orokhares.

68 L'interno di una coppa attica del Pittore di Brygos (500-480 a.C. ca., Paris, Cabinet des Medailles 575; ARV² 371, 14; LIMC s.v. *Dionysos*, 465) mostra lo stesso Dioniso che suona il *bàrbitos* tra due satiri che danzano.

69 Cf. Basilea, Antikenmuseen BS 482: cratere a campana a figure rosse del Pittore di Kleophrades (ARV² 1632, 49bis; *Add.*² 188), 480 a.C. ca., in LIMC V₂, s.v. *Hermes*, 317; London, BM E 58: interno di coppa a figure rosse da Vulci attribuita a Macron (ARV² 467, 133), 500-490 a.C. ca., in ZANKER 1965, 30-31, pl. 7a, e LIMC V₂, s.v. *Hermes*, 316.

70 Cf. OSBORNE 1998, 27-28.

71 In esso il coro dei Satiri – pur essendo questi ultimi canonicamente caratterizzati da codardia, pigrizia, tendenza all'ubriachezza e dall'aspetto ibrido umano-ferino (cf. ad es. Eur. *Cycl.* 635-648; cf. anche Soph. *Ichm.* 147, 153, 221, θῆρες, 'bestie'), oltre che da azioni comiche e persino paradossali, intese a destare il riso –, coadiuva il protagonista in vista della riuscita di un'impresa opportuna che, affermando un principio di utilità per quest'ultimo, rappresenta la parte del 'bene'. Per altri versi, il coro satiresco contribuisce a comprendere il bene stesso che si configura nel dramma.

72 Cf. ad es. Plat. *Resp.* 404e5-8, «la semplicità relativa alla musica genera temperanza nell'anima, e riguardo alla ginnastica produce salute nel corpo» (ἡ δὲ ἀπλότης κατὰ μὲν μουσικὴν ἐν ψυχαῖς σωφροσύνην, κατὰ δὲ γυμναστικὴν ἐν σώμασιν ὑγίαιαν), *Leg.* 660a3-8, «il retto legislatore (ὁ ὀρθὸς νομοθέτης) persuaderà il compositore (τὸν ποιητικὸν ... πείσει) – e lo costringerà (ἀναγκάσει), qualora non riesca a persuaderlo – a riprodurre giustamente (ὀρθῶς ποιεῖν) in parole belle e lodevoli (ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς), quando crea, nei ritmi le attitudini (ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα), e nelle armonie le melodie (ἐν ἀρμονίαισιν μέλη) di uomini temperanti, coraggiosi e per ogni aspetto virtuosi (τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν)»;

Aristot. *Pol.* 1340a18-21, «nei ritmi e nelle melodie risiedono somiglianze (ὁμοιώματα) estremamente vicine alla vera natura della collera e della mitezza, e ancora, del coraggio e della temperanza, e di tutti i contrari di queste e delle altre qualità morali (ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἡθῶν)».

Bibliografia

ANDERSON 1994 = W.D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca- London, Cornell University Press, 1994.

ARIAS 1940 = P.E. Arias, *Mirone*, Firenze, Sansoni, 1940 (rist. 1990).

BARKER 1994 = A. Barker, *The Daughters of Memory*, in *Musica e Storia*, 2, 1994, 171-188.

BEAZLEY 1911 = J.D. Beazley, *The Master of the Berlin Amphora*, in *JHS*, 31, 1911, 276-295.

BÉRARD, BRON 1984 = C. Bérard, C. Bron, *Le jeu du satyre*, in C. Bérard et al. (éd.), *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne, Nathan, 1984, 127-146 (trad. ingl. *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989).

BERTRAND 2005 = J.-M. Bertrand, *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2005.

BOARDMAN 1975 = J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases: the Archaic Period*, London, Thames and Hudson, 1975.

CARPENTER 1997 = Th. Carpenter, *Dionysian Imagery in fifth-century Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

CASTALDO 2000 = D. Castaldo, *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna, Longo, 2000.

CATONI 2010 = M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano, Feltrinelli, 2010.

DI MARCO 2000 = M. Di Marco, *L'ambiguo statuto del dramma satiresco*, in G. Arrighetti, M. Tulli (a cura di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno (Pisa, 7-9 giugno 1999), Pisa, Giardini, 2000, 31-49.

DI MARCO 2003 = M. Di Marco, *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la polis*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*. Atti del Convegno Internazionale (Siracusa, 19-22 settembre 2001), Palermo, Palumbo, 2003, 168-187.

DOVER 1983 = K.J. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e di Aristotele*, trad. it. L. Rossetti, Brescia, Paideia, 1983 (rist. 2010; ed. or. *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford, Blackwell, 1974).

DURAND et al. 1984 = J.L. Durand et al., *L'entre-deux-vins*, in C. Bérard et al., *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne, Nathan, 1984, 117-126 (trad. ingl. *Wine: human and divine*, in *A City of*

Images. Iconography and Society in Ancient Greece, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989).

FRANKLIN 2006 = J.C. Franklin, *Lyre Gods of the Bronze Age. Musical koine*, in *The Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 6, 2, 2006, 39-70.

FRONTISI-DUCROUX 1984 = F. Frontisi-Ducroux, *Au miroir du masque*, in C. Bérard et al., *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne, Nathan, 1984, 147-161 (trad. ingl. *In the Mirror of the Mask*, in C. Bérard et al., *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, N.J., University of Princeton Press, 1989, 151-165).

FRONTISI-DUCROUX 1994 = F. Frontisi-Ducroux, *Athéna et l'invention de la flûte*, in *Musica e Storia*, 2, 1994, 239-267.

GARGIULO (a cura di) 1997 = A. Gargiulo (a cura di), I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1997 (1949¹).

GOSTOLI 1995 = A. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *MOUSIKE: metrica ritmica e musica greca, in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, 133-144.

GOSTOLI 2007 = A. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele, II: coribantismo e dionisismo*, in P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Atti del II congresso della Consulta Universitaria del Greco (Fisciano 1 dicembre 2006), Napoli, Guida, 2007, 23-36.

GRIFFITH 2005 = M. Griffith, *Satyrs, Citizens, and Self-Presentation*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea, Classical Press of Wales, 2005, 161-199 (rist. in Id., *Greek Satyr Play: Five Studies*, Berkeley, University of California, 2015, 75-108).

HEDREEN 1992 = G. Hedreen, *Silens in Attic Black-Figure Vase Painting: Myth and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.

HEDREEN 2007 = G. Hedreen, *Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 150-195.

IRWIN 2010 = T.H. Irwin, *The Sense and Reference of Kalon in Aristotle*, in *CPh*, 105, 4, 2010, 381-396.

ISLER KERÉNYI 2001 = C. Isler Kerényi, *Dionysos nella Grecia Arcaica: il contributo delle immagini*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2001.

ISLER KERÉNYI 2004(a) = C. Isler Kerényi, *Civilizing violence: Satyrs on 6th century Greek vases*, Göttingen-Fribourg, Vandenhoeck & Ruprecht/Academic Press, 2004.

ISLER-KERÉNYI 2004(b), *I satiri, il vino e il teatro*, in *Dioniso*, 3, 2004, 274-283.

ISLER KERÉNYI 2005 = C. Isler Kerényi, *Satiri sui vasi, satiri sulla scena*, in *Dioniso*, 4, 2005, 270-277.

KONSTAN 2014 = D. Konstan, *Beauty. The Fortunes of an Ancient Greek Idea*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2014.

KONSTAN 2015 = D. Konstan, *Beauty*, in P. Destrée, P. Murray, eds, *A*

- Companion to Ancient Aesthetics*, Oxford, Wiley & Sons, 2015, 366-380.
- KOSMAN 2010 = A. Kosman, *Beauty and the Good: Situating the Kalon*, in *CPh*, 105, 4, 2010, 341-357.
- KRUMHEICK *et al.* 1999 = R. Krumheick *et al.* (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, Wbg Academic, 1999.
- LISSARRAGUE 1990(a) = F. Lissarrague, *Why Satyrs are good to represent*, in J. Winkler, F.I. Zeitlin (eds), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 228-236.
- LISSARRAGUE 1990(b) = F. Lissarrague, *The Sexual Life of Satyrs*, in D.M. Halperin *et al.* (eds), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 53-81.
- LISSARRAGUE 1993 = F. Lissarrague, *On the Wildness of Satyrs*, in Th.H. Carpenter, Ch.A. Faraone (eds), *Masks of Dionysus*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1993, 207-220.
- LÖBL 1997-2003 = R. Löbl, *TEXNH-Tèchne. Untersuchungen zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles*, 1-2, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1997-2003.
- MAAS, MCINTOSH SNYDER 1989 = M. Maas, J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London, Yale University Press, 1989.
- MATHIESEN 1999 = Th. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1999.
- MILLER, STRAUSS CLAY 2019 = J.F. Miller, J. Strauss Clay (eds), *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2019.
- MITCHELL 2004 = A.G. Mitchell, *Humour in Greek Vase Painting*, in *RA*, 1, 2004, 3-32.
- MOORE 2006 = M.B. Moore, *Satyrs by the Berlin Painter and a New Interpretation of his Namepiece*, in *AK*, 49, 2006, 17-28.
- MUSTI 2001 = D. Musti, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- OSBORNE 1998 = R. Osborne, *Inter-Personal Relations on Athenian Pots: Putting Others in their Place*, in P. Cartledge *et al.* (eds), *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 13-36.
- PAPADOPOULOU, PIRENNE DELFORGE 2001 = Z. Papadopoulou, V. Pirenne Delforge, *Inventer et réinventer l'aulos: autour de la XII^e Pythique de Pindare*, in P. Brulé, Ch. Vendries (édd.), *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, Presses Universitaires, 2001, 37-58.
- PELOSI 2020 = F. Pelosi, *Music and Emotions*, in T.A.C. Lynch, E. Rocconi, (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell, 2020, 337-349.
- PEPONI 2012 = A.E. Peponi, *Frontiers of Pleasure. Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- RAFFA 2020 = M. Raffa, *Music in Greek and Roman Education*, in T.A.C.

Lynch, E. Rocconi, (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell, 2020, 311-322.

RAFFA 2023 = M. Raffa, *Educar cantando nella Grecia antica*, Carlentini, Duetredue, 2023.

REID, LEYH 2019 = H.L. Reid, T. Leyh, (eds.), *Looking at Beauty. Τὸ καλόν in Western Greece*, Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece, Sioux City (IA), Parnassos Press-Fonte Aretusa, 2019 (in open access: <https://doi.org/10.2307/j.ctvcmxpn5>).

ROCCONI 2006 = E. Rocconi, *Women Players in Ancient Greece. The Context of Symposia and the Socio-Cultural Position of psaltriai and aulētrides in the Classical World*, in E. Hickmann et al. (eds), *Music Archaeology in Context. Archaeological Semantics, Historical Implications, Socio-Cultural Connotations* («Studien zur Musikarchäologie», 5), Rahden/Westalen, M. Leidorf Verlag, 2006, 335-344.

VEGETTI 2006 = Platone. *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, Rizzoli (BUR), 2006.

VERNANT 2001³ = J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2001³ (ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965; ed. rivista e aggiornata Paris, La Découverte, 1985).

VLASSOPOULOS, XYDOPOULOS 2017 = K. Vlassopoulos, I.K. Xydopoulos, *Introduction: the Study of Violence and Community in Ancient Greek History*, in I.K. Xydopoulos et al., (eds.), *Violence and Community. Law, Space and Identity in the Ancient Eastern Mediterranean World*, London-New York, Routledge, 2017, 1-27.

VOELKE 2001 = P. Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante, 2001.

WEST 1985 = M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure and Origins*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

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

WEST 1997 = M.L. West, *The East Face of the Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon, 1997.

WIANS 2019 = W. Wians, *Violence and the Origins of to Kalon*, in H.L. Reid, T. Leyh, (eds.), *Looking at Beauty. Τὸ καλόν in Western Greece*, Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece, Sioux City (IA), Parnassos Press-Fonte Aretusa, 2019 (in open access: <https://doi.org/10.2307/j.ctvcmxpn5>), 15-35.

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

WILSON 2004 = P. Wilson, *Athenian Strings*, in P. Murray, P. Wilson (eds), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 269-306.

ZANKER 1965 = P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn, Habelt, 1965.