



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

Direttore: Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dip. di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD);
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

Comitato editoriale: Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dip. di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dip. di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA);
Gilberto Montali (Università di Palermo, Dip. di Culture e Società)

Redazione tecnica: Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità), Antonella Lepone ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dip. di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dip. di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico),
Rita Sassu (Unitelma, "Sapienza" Università di Roma).

Comitato scientifico: Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna "Alma Mater Studiorum, Dip. di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dip. di Storia e Archeologia), Margherita Cassia (Università di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dip. di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dip. di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Dep. de Filologia Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dip. di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dip. di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell'Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale MIC), Domenico Palombi ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dip. di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dip. di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Alessandra BRAVI, *Atena, Marsia e l'aulo nello spazio della polis*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)

<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

A. BRAVI, *Atena, Marsia e l'aulo nello spazio della polis*
Thiasos 13, 2024, pp. 241-262

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



ATENA, MARSIA E L'AULO NELLO SPAZIO DELLA *POLIS*

Alessandra Bravi*

Parole chiave: Atena, Marsia, *techné*, *mousiké*, Acropoli, spazio concettuale dell'Atene democratica, Formensprache.

Keywords: Athena, Marsyas, *techné*, *mousiké*, Akropolis, Athenian space of democracy, *Formensprache*

Abstract:

*This essay aims to provide a new interpretation of a group of bronze statues that was displayed on the Acropolis in Athens, described by Pausanias as a depiction of the goddess Athena and the Silenus Marsyas, intent on grasping the auloi "that the goddess wanted thrown away". The proposed interpretation tends to emphasise how the novelty of Myron's *techné* is revealed in the expressive complementarity of the work to its topographical context, in the semantics arising from the relationship between the language of forms and the monumental and figurative landscape of which the work is a part.*

*Questo saggio intende proporre una nuova interpretazione del gruppo di Atena e Marsia di Mirone, esposto sull'Acropoli di Atene e descritto da Pausania come una raffigurazione della dea Atena e del sileno Marsia, intento ad afferrare gli auloi "che la dea voleva fossero gettati via". L'interpretazione proposta tende a sottolineare come la novità della *techné* di Mirone si riveli nella complementarietà espressiva dell'opera al suo contesto topografico e nella semantica che scaturisce dal rapporto tra il linguaggio delle forme e il paesaggio monumentale e figurativo di cui l'opera è parte.*

1. Il gruppo di Atena e Marsia: storia degli studi e trasformazioni del mito

I decenni finali della *Pentekontaetia* costituirono per Atene un periodo di grandi 'imprese'¹. La *polis* attica appare come la più competitiva delle città greche nel campo della produzione culturale, con una indiscussa centralità nel circuito economico del Mediterraneo². Sull'Acropoli si impiantano cantieri per realizzare strutture che trasformano lo spazio in un punto focale comunitario per tutta la Grecia e in un luogo di rappresentazione dei miti dell'identità greca dopo lo scontro vittorioso con l'Oriente persiano³. Si costruisce un mondo concettuale rappresentativo delle tensioni e delle diversità interne al *demos*, che si riflette in un immaginario condiviso da 'vecchi oligarchi' e democratici. Figure e ornamenti, 'decorazioni' dello spazio urbano più antico e venerato, vengono realizzati con nuovi linguaggi formali. Con il concorso di artigiani provenienti da tutto il mondo greco e l'uso di tecniche artistiche all'avanguardia, una classe politica estesa esprime la consapevolezza del grande potere mediatico delle *technai*⁴. L'efficacia comunicativa

*Università degli Studi della Tuscia, DIBAF; alessandra.bravi@unitus.it

¹ Sulla cultura figurativa ateniese nel passaggio tra l'età arcaica e l'età classica, recentemente THEMELIS 2019. Su Atene nella seconda metà del V secolo: NIELS, PALAGIA 2022.

² LEWIS 1992, 121-146; QUEYREL 2003, pp. 115-151; BEARZOT 2008, pp. 289-320; BETTALLI 2008, pp. 249-288; SASSU 2014; MARCHIANDI 2020.

³ Sui complessi monumentali dell'Acropoli nell'età di Pericle:

MARGINESU 2022; MARGINESU 2020; PAPINI 2019; DI CESARE 2017; SHEAR 2016; MARGINESU 2010; GRECO 2010; KORRES 2008, pp. 17-46; LIPPOLIS, LIVADIOTTI, ROCCO 2007, pp. 429-462; ÉTIENNE 2004; HURWIT 2004; HOLTZMANN 2003; MC CAMP 2001, pp. 248-254; HÖCKER, SCHNEIDER 1997; CORSO 1986; BESCHI 1979; SHEAR 1966.

⁴ Sulle relazioni tra mondo visuale e assetto democratico della *polis*, HÖLSCHER 2003. Sulle trasformazioni di Atene e dell'Attica nell'epoca della democrazia: COULSON, PALAGIA *et al.* 1994.

delle opere si realizza nella interazione tra i linguaggi formali e i nuovi significati degli spazi. Dopo la metà del V secolo figure e ornamenti dell'Acropoli di Pericle rendono presente con grande efficacia i miti rappresentativi del nuovo mondo della *polis*⁵. L'ordine dei valori si rifletteva nei modelli del mito, scolpiti nelle statue che si ergevano lungo il percorso panatenaico e nel marmo dei fregi del Partenone⁶. Amazzonomachia, Centauiromachia e Iliouperis rappresentano le potenzialità belliche dell'*aretè*, ricostruita come valore collettivo della greicità durante il conflitto con la Persia⁷. In quest'epoca, venne prodotto un gruppo di statue di bronzo che rappresentavano la dea Atena a confronto con il sileno Marsia. A terra, nello spazio tra i due personaggi, giaceva un flauto doppio, uno strumento musicale che da lungo tempo svolgeva molteplici funzioni nelle cerimonie della vita pubblica e privata degli Ateniesi⁸.

Il gruppo fu descritto da Pausania, tra i monumenti dell'Acropoli, come una raffigurazione della dea Atena e del sileno Marsia, intento ad afferrare gli *auloi* "che la dea voleva fossero gettati via"⁹. Plinio il Vecchio, nella *Naturalis Historia*, attribuì le statue di Atena e Marsia al bronzista Mirone¹⁰. I rappresentanti dell'archeologia filologica, confrontando i passi di Plinio e di Pausania con i reperti della cultura materiale, individuano le forme riflesse del gruppo su rilievi, monete, statue di marmo¹¹. Fu K.O. Müller a collegare le due notizie di Plinio e di Pausania, scoprendo per altro che il gruppo si trovava raffigurato su un cratere marmoreo e su monete di epoca adrianea¹². Nel 1853 H. Brunn identificò il tipo statuaria del Marsia in lacerti di copie di epoca imperiale: una statua intera, tre torsi e tre teste¹³. Negli anni seguenti, il gruppo venne riconosciuto su una *oinochoe* attica a figure rosse, conservata nei musei di Berlino, e su una moneta dell'età di Gordiano¹⁴. La statua di Atena venne ricostruita da B. Sauer e da L. Pollack tra il 1907 e il 1909 in un tipo documentato da una statua, sette torsi e quattro teste¹⁵. A queste si aggiunse un frammento ceramico dall'Acropoli, datato nel decennio 450-440 a.C., che raffigura verosimilmente Marsia che si accorge del flauto nel momento in cui Atena lo getta a terra¹⁶, un torso di Atena conservato al museo di Reggio Calabria¹⁷ e un rilievo in stucco che decorava la lunetta di un ambiente di controversa funzione a Efeso, interpretata come versione *in seitenverkehrter Variante* da Volker M. Strocka¹⁸. La maggior parte degli studiosi è concorde oggi nel ricomporre il gruppo con il tipo dell'Atena Francoforte e del Satiro Vaticano¹⁹, secondo un'associazione che è alla base della ricostruzione realizzata in bronzo nel Liebieghaus di Francoforte²⁰ (fig. 1).

⁵ Sulle relazioni semantiche tra ornamenti e figure nell'arte greca e romana: HÖLSCHER 2009; BRAVI 2012; BRAVI 2014; HAUG 2015; DIETRICH, SQUIRE 2018. Riguardo alle potenzialità del mito di rappresentare i valori della società si veda HÖLSCHER 1997; HÖLSCHER 1999.

⁶ Sulla efficacia comunicativa del mito nell'Atene democratica si vedano i saggi nel volume: DE ANGELIS, MUTH 1999; inoltre BARRINGER 2008; su arte e democrazia NEER 2002; STEWART 2008; NEER 2010; mito, strategie narrative e visuali: GIULIANI 2002.

⁷ Amazzonomachia e Gigantomachia costituiscono miti emblematici per esprimere le tensioni che conducono a configurare nuove categorie di "appartenenza a" o di esclusione dall'identità politica del *demos* ad Atene nel dopo-Clistene. Sul ruolo di queste tematiche nel mondo visuale di Atene nel V secolo: HÖLSCHER 2000.

⁸ Storia dell'uso dell'aulo e trasformazioni di *status* dell'auletica nel corso del secolo: WILSON 1999, WALLACE 2003; FONGONI 2016; POWER 2020.

⁹ Pausania, I, 24, 1 ἐνταῦθα Ἀθηνᾶ πεποιήται τὸν Σιληνὸν Μαρσύαν παίουσα, ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρίφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης. "C'è poi una statua di Atena che 'batte' Marsia poiché aveva raccolto il flauto, mentre la dea voleva che fosse gettato via".

¹⁰ Plinio il Vecchio, *Storia naturale* 34, 57. Su Mirone, cfr. PRIoux 2019; GIULIANI, CATONI 2016; PRIoux 2016; DAMIAN 2015-2016; MAUL-BALENSIEFEN 2014; JENKINS 2012; HINZ 2011; THLIVERI 2011; CORSO 2006; CORSO 2005; ANGUSSOLA 2005; BOL 2004; GRIMM 2003; BERGER 2000; CORSO 1994; BERNETT 1991; GIULIANO 1990; BERGER 1970; BERGER 1969; DÖRIG 1967; HOWARD 1962; BUSCHOR 1953; ARIAS 1940; KLÖTER, 1933; MIRONNE 1921; SCHRÖDER 1913; CULTRERA 1909; DELBRUECK 1901; MAYER 1891. Sugli stili scultorei attribuiti dalle fonti a Mirone e ai più celebri artisti greci di età classica, ADORNATO 2019.

¹¹ Un catalogo dei reperti è in JUNKER 2002: *Anhang*, pp. 180-183 e le recenti aggiunte di FAEDO 2005 e STROCKA 2013. Sul gruppo cfr.

STROCKA 2013, pp. 85-94; SEEMANN 2009; BRINKMANN 2008; GERMINI 2008; KALPAKCIAN 2006; GEOMINY 2003; JUNKER 2002; GAUER 1995; RÖSSLER 1995; WÜNSCHE 1995; WEIS 1979; MOLTESSEN 1971; HOFFMANN 1961; ANDREN 1942; BULLE 1912; MATTHIES, PETERSEN, SIEVEKING 1912; SAUER 1907; SAUER 1908; SIEVEKING 1908; MORGENTHAU 1887; PETERSEN 1880; VON SYBEL 1879; KEKULÉ, 1875; HISCHFELD 1872.

¹² MÜLLER 1830, p. 371, 6. Le fasi della ricostruzione da parte degli studiosi moderni tra il 1825 e il 1975 sono delineate in DALTRÖP 1980, pp. 37-40. Sul cratere: GRASSINGER 1991, p. 156, catalogo n. 2. Le ricostruzioni grafiche del gruppo sono in JUNKER 2002, pp. 128-140.

¹³ BRUNN 1853; BRUNN 1858.

¹⁴ Oinochoe da Vari a Berlino: LIMC II Athena 1984, n. 618, 450-445 a.C. Sulle monete di epoca imperiale: SVORONOS 1923, Taf. 89, pp. 26-34.

¹⁵ SAUER 1908; POLLAK 1909. Una lista delle repliche è in B. e K. SCHAUENBURG 1973.

¹⁶ LIMC VI 1992 Marsyas 9 (A. Weis); JUNKER 2002, p. 181.

¹⁷ FAEDO 2005, pp. 501-504.

¹⁸ STROCKA 2013.

¹⁹ Sulla datazione delle copie: VORSTER 2011, pp. 117-120 sull'Atena a Francoforte e la testa a Dresda (epoca giulio-claudia); ad epoca antoniana risalgono il Marsia ex-Laterano (GASPARRI 1994) e il torso di Atena a Reggio (FAEDO 2005).

²⁰ Rifiutano la ricostruzione del gruppo con il tipo Marsia ex-Laterano e l'Atena Francoforte: CARPENTER 1941, p. 5 ss.; WEIS 1979, pp. 214-219; RIDGWAY 1984, p. 54. SAUER 1908 ipotizzava l'esistenza di due diversi gruppi statuari: un primo gruppo, formato dal Marsia ex-Laterano e dall'Atena Francoforte, realizzati da Mirone e collocati sull'Acropoli di Atene; un secondo gruppo, opera di un artista anonimo del IV secolo, composto dall'Atena raffigurata sulle monete imperiali e da un tipo di satiro attestato da una statuette di bronzo da Patraso, al British Museum. Cfr. anche BOARDMAN 1956, pp. 18-20. FONGONI 2016.

Fig. 1. Atena e Marsia. Ricostruzione in bronzo del gruppo di Mirone. Frankfurt, Liebighaus (da Wikipedia).



Atena è in procinto di compiere un movimento verso destra: il piede destro è rivolto in questa direzione, la gamba sinistra flessa, con la parte anteriore portata in diagonale verso l'esterno e col tallone del piede alzato, particolare più accentuato nella visione del dorso²¹ (fig. 2). Il peplo scivola sulla spalla sinistra, come conseguenza di un movimento repentino, il braccio sinistro è solo leggermente flesso, con la destra teneva forse una lancia. La testa accenna a inclinarsi in basso e a rivolgersi verso sinistra²². Per definire l'attitudine di Atena nei confronti del sileno è stata determinante la scoperta della 'replica Lancellotti', che conserva la parte inferiore del braccio sinistro. La ricostruzione dell'arto come diritto, con le dita leggermente piegate, proposta da Gauer e poi recepita da Junker, corregge su questo punto la ricostruzione del Liebighaus: le dita appena dischiuse rivelano una gestualità meno accentuata²³ (fig. 3). Avvolta in un peplo pesante, la dea sembra chiusa in un gesto raccolto, movimentato da una leggera torsione e dalla direzione dello sguardo verso ciò che accade alla sua sinistra.

Sul lato opposto, Marsia sembra ritrarsi di fronte alla dea, col piede destro portato in avanti e appoggiato di punta sul terreno e la gamba sinistra piegata che fa forza sulla punta del piede, mentre il tallone è sollevato²⁴ (fig. 4). Il suo sguardo è rivolto all'oggetto riverso a terra, nello spazio che lo separa da Atena, il capo inclinato fino a toccare con il mento la parte superiore del torace²⁵. In equilibrio sulle punte dei piedi, coi talloni sollevati e le ginocchia piegate, ritrae il torso sollevando il braccio destro e accompagnando il moto con il movimento del sinistro, in una specie di chiasmo instabile (fig. 5).

Atena, che domina il mondo visuale dell'Acropoli nel V secolo a.C.²⁶, è situata sul lato sinistro nella ricostruzione. La dea si trova al cospetto del sileno Marsia, una creatura ibrida, parte integrante del corteggio di Dioniso. Quando Pausania viaggiò nella Grecia, ridotta ormai a provincia del vasto impero romano, la figura di Marsia era parte di una mitologia complessa, che esprimeva una specifica marca del dominio di Roma. La narrazione sull'aulo, che lo vedeva protagonista assieme ad Atena, si era ormai strutturata in *recits* diversi, ricomposti da Apollodoro, da Ovidio e da Igino in una sequenza ben nota alle *élites* di *pepaideuomenoi* dell'età di Pausania²⁷. Questi testi raccontano di come Atena, mentre si esercitava a suonare l'aulo, fu sopraffatta dalla visione del suo viso deformato, riflesso in una fonte²⁸. Allora,

²¹ Replica Frankfurt, Liebighaus: la figura di Atena è rappresentata in contrapposto. Su questa caratteristica della scultura come testimonianza della "hochklassische Konzeption", JUNKER 2002, p. 133.

²² "Grundmotiv der Statue ist, wie aus den Beobachtungen zu Beinstellung und Kopfwendung klar hervorgeht, ein 'Sich-Zurückwenden im Weitergehen': JUNKER 2002, p. 133, nota 19.

²³ GAUER 1995, p. 51; JUNKER 2002, fig. 13, p. 139.

²⁴ JUNKER 2002, p. 137 sintetizza le interpretazioni sul movimento di Marsia: "Insbesondere die Beinstellung läßt auch keinen Zweifel daran, daß die Bewegungsweise etwas 'Momentan-Impulsives' im Sinne einer nicht überlegten, sondern plötzlichen, im Grunde instinkthaften Aktion hat, ganz im Gegensatz zur gemessen-

kontrolliert agierenden Athena".

²⁵ La mimica facciale di Marsia era considerata frutto delle innovazioni nella resa dell'espressione del volto attribuite a Parrasio nel 400 a.C.: SÄFLUND 1976, pp. 81-82; in WEIS 1992, p. 376.

²⁶ La complessa articolazione dei culti di Atena sull'Acropoli è ora estensivamente trattata da MEYER 2017.

²⁷ Apollodoro 1, 24, Ovidio, *Fasti* 6, 697ss., Igino, *Fabulae* 165; Plutarco *de ira cobibenda* 6, 456; Nonno, *Dionisiache*, 40, 227-233; 24, 36-38.

²⁸ In una versione alternativa, attestata da un cratere apulo della fine V secolo, la dea vede la sua immagine riflessa in uno specchio, che le viene offerto dallo stesso Marsia: DEMARGNE 1984, n. 620.



Fig. 3. Disegno ricostruttivo del gruppo di Atena e Marsia di Mirone, in base alle proposte di H. Bulle e di W. Gauer (ricostruzione di K. Junker, da JUNKER 2002, Abb. 14).

Fig. 2. Atena Francoforte. veduta frontale e posteriore (da JUNKER 2002, Abb. 1-2)

nell'animo della dea esplose l'ira contro lo strumento, che sembrava sottrarle il suo aspetto olimpico²⁹. Rifiutato dalla dea, l'aulo venne raccolto dal satiro Marsia e da lui suonato con grande perizia tecnica. Il satiro si sentì tanto orgoglioso dei progressi ottenuti, che sfidò a una gara musicale il patrono della cetra Apollo. Risultato perdente nella contesa, subì una terribile punizione: venne appeso a un albero e scuoiato vivo. Le iconografie imperiali ritraggono più frequentemente gli aspetti drammatici di questa saga, ricomposta nel tempo e molto diffusa, che ruotava attorno alla dialettica *hybris*/punizione. Il sileno Marsia, appeso o legato come un barbaro, era amato dalle aristocrazie romane come personificazione della desolante condizione dei perdenti costretti a soccombere alla violenza legittima del *bellum iustum*³⁰.

Questo sostrato memoriale può aver orientato l'interpretazione di Pausania, conducendo il suo sguardo a vedere nel gruppo una forte opposizione tra Atena e il sileno. Il verbo “*παλουσα*”, da *παλω*, significa letteralmente colpire, battere, ma comprende anche, nella sua gamma di significati, il senso traslato di “colpire forte nel parlare”³¹.

La critica moderna ha attribuito messaggi di significato contrastante a questa associazione di figure, veicolati ai *politai* ateniesi in un momento generalmente considerato focale della vita democratica, intorno alla metà del V secolo, quando Atene ha combattuto vittoriosamente contro i Persiani e i suoi cittadini godono dei benefici di una democrazia imperialista. Alcuni interpreti vedono il gruppo come un'allegoria del conflitto attico-beotico, creato tra il 457 e il 447³². Si è tentato di fornire un'identità sociale e politica alla committenza: il gruppo sarebbe stato voluto

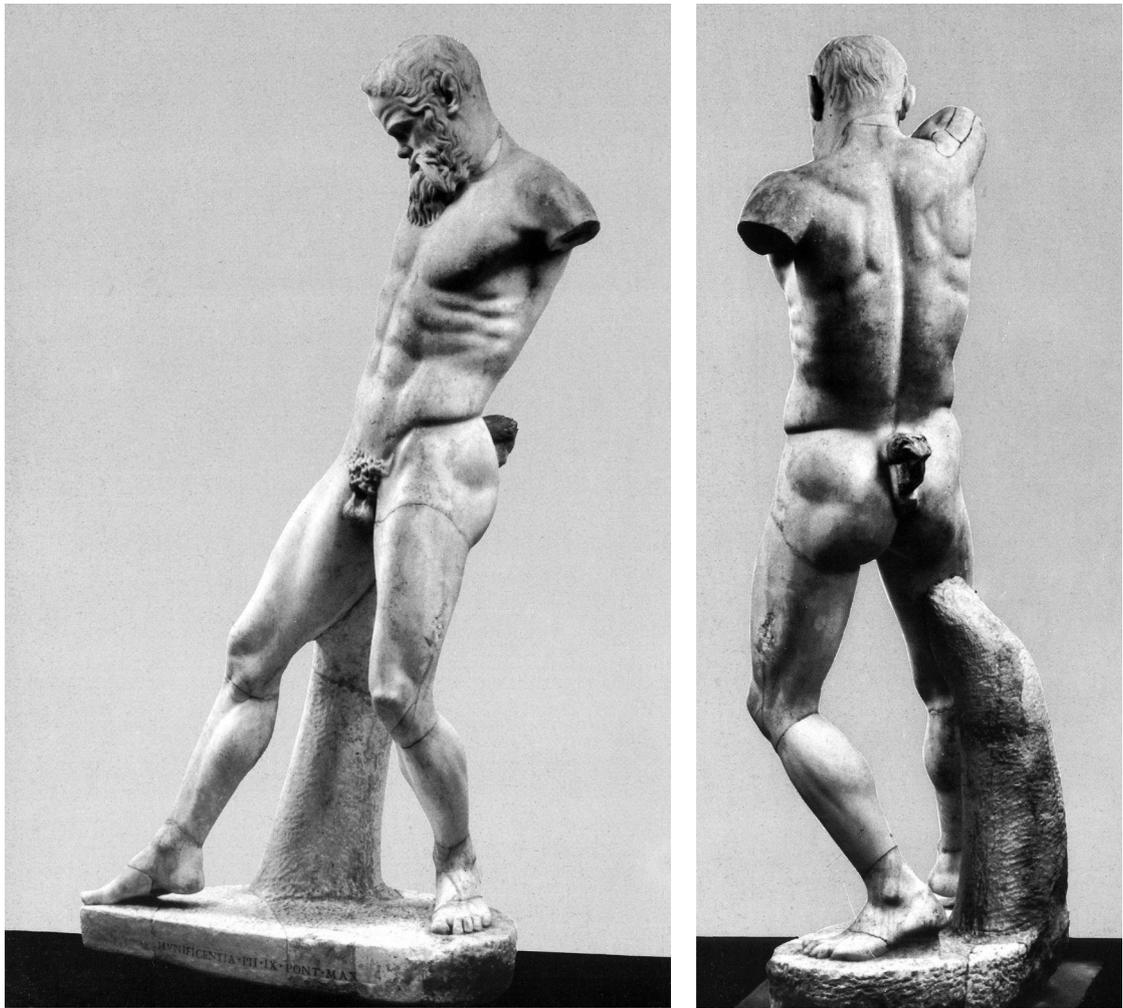
²⁹ Aristotele, *Politica* 1341b3-8; Plutarco, *de ira cobibenda* 6, 456.

³⁰ WEIS 1992, n. 48: *calyx-krater* 330-320 a.C.; n. 49: *Marsyas religatus* di Zeusi, ca. 400 a.C.

³¹ π. στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν Aristofane, *Acharnesi*, 686; un uso del termine in questo senso in epoca tarda è in Libanio, *Orazioni*, 63, 34. Le statue sull'Acropoli recavano iscritte dediche, nomi di autori e a

volte anche concise spiegazioni del contenuto, non necessariamente apposte in epoca contemporanea alla loro realizzazione.

³² BÖTTIGER 1850, pp. 17-22; JUNKER 2002, pp. 143-147; SEEMAN 2009, p. 3; SCHNEIDER, HÖCKER 2001, p. 158 concepiscono il gruppo bronzeo come monumento alla vittoria che celebra l'incorporazione della Beozia.



Figg. 4-5. Marsia dell'Esquilino, veduta antero-laterale, veduta posteriore (da DALTRÖP 1980, tavv. VIII e XII).

dai conservatori dell'opposizione per criticare la politica musicale di Pericle o da Pericle stesso per ottenere il consenso dell'*élite* conservatrice³³. Secondo John Boardman il tema del gruppo fu ispirato dalla rappresentazione del *Marsyas*, un ditirambo di Melanippide³⁴. Per H. Metzger il gruppo dell'Acropoli avrebbe costituito l'ex-voto di un corego vincitore al concorso ditirambico³⁵.

Nella contrapposizione tra le due figure si è visto il riflesso di un conflitto ideologico. E. Knauer ha attribuito al gruppo connotazioni politiche antipersiane³⁶, mentre W. Gauer lo ha ritenuto un *anathema* tra i monumenti del *Perserfriede* pericleo³⁷. In considerazione delle diverse opinioni sul ruolo sociale della musica nell'Atene del V secolo, il gruppo è stato infine interpretato come testimonianza della caduta in discredito dell'aulo³⁸.

In tempi recenti, Klaus Junker ha proposto una lettura 'positiva' dell'opera³⁹. Il gesto di rifiuto, che sembra caratterizzare Atena, sottintenderebbe non tanto una *damnatio*, quanto piuttosto una rinuncia da parte di Atena ad esercitare l'auletica, per trasmetterla in dono all'umanità⁴⁰. L'interpretazione di Junker è stata ispirata dai versi della XII *Pitica* di Pindaro: un racconto sull'invenzione di un *nomos* musicale da parte di Atena, ambientato nella cornice degli agoni musicali di Delfi, in particolare delle gare di auletica⁴¹.

³³ P. Arias, collegando le raffigurazioni vascolari raffiguranti Atena e Marsia con il gruppo mironiano dell'Acropoli, sostenne che tali immagini costituirono un veicolo di propaganda politica nella *polis* del V secolo (ARIAS 1940).

³⁴ BOARDMAN 1956 pp. 18-20; contra: FRONING 1971, p. 35.

³⁵ METZGER 1951, pp.158-169.

³⁶ KNAUER 1986; KNAUER 1992, p. 379.

³⁷ GAUER 1995, pp. 50-54; p. 51.

³⁸ Indizi sul discredito dell'aulo nelle fonti di V secolo: FRONTISI-

DUCROUX 1994; WALLACE 2003, p. 82.

³⁹ JUNKER 2002, pp. 145-147.

⁴⁰ Il gruppo di Mirone non voleva essere dunque una metafora della condanna dell'aulo e non aveva niente a che fare con il presunto discredito dell'aulo nella società ateniese, inconsistente secondo Junker, considerata la grande diffusione dello strumento nella società dell'epoca: JUNKER 2002, pp. 148-153.

⁴¹ Pindaro, 12, 6-12; 18-27; *Scholia Pind. Pyth.* 12. 39, vol. II p. 268. 9 Dr.

Il soggetto affrontato dallo scultore nella creazione del gruppo rientra dunque nell'immaginario musicale ateniese di V secolo. Luigi Beschi ha individuato l'attualità dell'opera di Mirone nell'esperienza condivisa di fruizione sociale della musica, sperimentata nei riti e nelle cerimonie del quotidiano⁴². Nella cultura ateniese di età classica, la *mousiké techné* assume un ruolo apicale, che è necessario esplorare per comprendere il significato dell'opera di Mirone.

2. Atena, Marsia e la *mousiké techné*: politica e immaginario sociale

2.1 Atena e l'aulo tra i 'mousikoi agones' e la *paideusis*

Alla fine dell'età arcaica, Atena venne coinvolta nelle narrazioni sull'origine di questo strumento, prodotte in relazione agli agoni musicali. Tra il VI e il V sec. a.C., i santuari panellenici erano luoghi privilegiati per le esibizioni musicali. I *mousikoi agones* tradizionali, come i *Pythica* a Delfi, attraevano una moltitudine di musicisti e spettatori, provenienti dalle diverse *poleis*, e rendevano i santuari che li ospitavano punti focali di autorappresentazione politica. A Delfi l'aulo era protagonista di un *Pythikos nomos*, una composizione mimetica strumentale, che riproduceva l'uccisione del serpente da parte di Apollo. Il virtuosismo degli auleti era esaltato dalle competizioni a solo, come l'*auletikos nomos*⁴³.

Intorno al 490, per celebrare la vittoria di un auleta, Pindaro raccontò come Atena avrebbe scoperto la ricchezza musicale dell'aulo, dopo la vittoria di Perseo sulla Gorgone. I versi vennero scritti dal poeta per nobilitare la *techné* dell'auleta Mida, che riuscì vittorioso nonostante gli inconvenienti tecnici. Durante l'esecuzione, l'ancia dello strumento si ruppe attaccandosi al palato dell'auleta, il quale tuttavia continuò a suonare con le due canne, come se fossero una siringa. Gli spettatori rimasero stupiti e Mida vinse la gara⁴⁴. Nel celebrare l'auleta, Pindaro colse l'occasione di attribuire la scoperta del *nomos*, performato verosimilmente da Mida nell'agone, ad Atena: la dea avrebbe inventato il canto del flauto chiamato *pamphonon melos* per imitare il lamento funebre emesso dalle sorelle di Medusa⁴⁵. La scoperta di questa melodia mimetica sarebbe avvenuta in seguito all'uccisione di Medusa da parte di Perseo, eroe prediletto da Atena, trionfatore sul mondo preclassico delle Gorgoni⁴⁶. Il *κεφαλᾶν πολλᾶν νόμος*⁴⁷, *nomos* 'dalle molte teste', inventato dalla dea, riproduceva il duplice lamento delle due sorelle in un'unica melodia per il doppio aulo⁴⁸. La dea avrebbe poi attribuito alla sua invenzione un valore eterno, affidandola alle Charites di Orchomenos, perché ne propagassero la memoria⁴⁹. Alla memoria era anche affidata la gloria dell'auleta Mida, in grado di trasformare il suo destino tramite l'abilità e l'ingegno, qualità pertinenti alla *methis* di Atena. L'ode di Pindaro enfatizzava il ruolo etico ed estetico dell'auletica, una disciplina musicale che si contendeva la gloria con la citaristica⁵⁰. Le invenzioni musicali nascevano e si propagavano, tracciando una rete di relazioni geopolitiche, che da Delfi toccava la Beozia, ricondotte infine sotto l'egida della dea poliadica di Atene. In quest'epoca, nella *polis* attica assumevano grande rilievo gli *agones* panatenaici. Attorno al 510, proprio negli anni in cui si affermava la nuova visione 'democratica' promossa da Clistene, una dea poliedrica come Atena, patrona assoluta delle *technai*, è rappresentata su un'anfora attica a figure nere, mentre ascende un *bema* suonando gli *auloi* assieme ad Eracle citarista⁵¹. Nei *mousikoi agones* delle Panatenee, nonostante i premi più prestigiosi sembra spettassero a citaredi e a cantori, si svolgevano gare per ragazzi che prevedevano composizioni di canto accompagnate dall'aulo e assolo eseguiti con l'aulo⁵².

⁴² Luigi Beschi ha esplorato in modo profondo le connessioni semantiche del gruppo di Mirone, inteso come adeguata espressione del mondo culturale della *mousiké techné*: BESCHI 1991, pp. 39-40; BESCHI 1996, pp. 39-42; BESCHI 2003c, 3-4. Sull'apporto dello studioso nell'interpretazione del gruppo: DI CESARE 2017b.

⁴³ Polluce *Onomastikon* 4, 84; POWELL 2020, pp. 189-190.

⁴⁴ Dagli scolasti apprendiamo come si svolsero i fatti: GENTILI, LUISI 1995, p. 14. Sul tipo di ancia, doppia o semplice, si vedano le considerazioni musicologiche di Francesco Luisi in GENTILI, LUISI 1995, pp. 15-24.

⁴⁵ Pindaro, *Pyth.* 12.6 ff.; ALMAZOVA 2023, p. 27: "Pindar himself was the author of this etiological legend: he proceeded from two already current myths, that of Perseus patronized by Athena and that of Athena inventing aulos playing, and combined them to please his client, Midas the aulos player, who most probably won the Pythian victory performing exactly the many-headed nome".

⁴⁶ PAPADOPOULOU, PIRENNE-DELFORGE 2001, p. 8.

⁴⁷ Atena inventò l'auletica (rigo 6: τέχνα, τὰν ποτε Παιλλὰς ἐφεῦρε; verso 19: παρθένος ἀδλῶν τεύχε πάμφωνον μέλος). Già noti da Scholia

a Pindaro, Pitiche, 12. 39, vol. II p. 268. 9 Dr.; Pseudo-Plutarco, *De musica*, 7. 1133 D-E; Esichio, s. v. πολυκέφαλος: ALMAZOVA 2023, p. 5: versi 18-20 dell'ode 12 di Pindaro.

⁴⁸ Invenzione e imitazione si configurano come due aspetti dello stesso processo compositivo: GENTILI, LUISI 1995, p. 8.

⁴⁹ PAPADOPOULOU, PIRENNE-DELFORGE 2001, pp. 3-6.

⁵⁰ Nei *mousikoi agones* di Delfi gli auleti si esibivano in composizioni come il *nomos* di Atena per aulo solista: POWELL 2020.

⁵¹ Così in SCHAUENBURG 1979; DEMARGNE 1984, n. 617. La raffigurazione è stata interpretata come un'allusione al ruolo assunto dagli agoni musicali nelle Panatenee già nell'età di Pisistrato. Sulla promozione dell'*agôn* alla festa delle Panatenee nel VI secolo a.C. come un tentativo da parte del tiranno ateniese e dei suoi figli di promuovere Atene in risposta ai prestigiosi concorsi musicali istituiti nei decenni precedenti a Sparta e Delfi: POWELL 2020, p. 190.

⁵² PODLEKI 1998, p. 80, è scettico sulla portata degli interventi di Pericle nella riforma delle Panatenee e sul collegamento tra la riforma delle feste e la costruzione dell'Odeion.

Sembra sia stato Lasos di Hermione, maestro di Pindaro e intellettuale influente nel circolo dei Pisistratidi, a introdurre ad Atene alcune novità nell'auletica, in occasione dei concorsi ditirambici⁵³. Nelle feste urbane di Dioniso, le gare dei cori ditirambici attiravano celebri poeti-compositori e mettevano in luce la perizia di auleti virtuosi⁵⁴. Con l'avvento della democrazia e durante le guerre persiane l'aulo mantenne il suo ruolo nella sfera dionisiaca. All'epoca delle battaglie di Maratona (490), Salamina (480) e Platea (479), la frenesia del pericolo e l'ebbrezza della vittoria fu segnata dal suono degli *auloi* ostentati da satiri e menadi nella pittura vascolare: in quest'epoca, sembrò lo strumento più adeguato a esprimere l'estasi e la sfrenatezza di un tiaso bacchico⁵⁵. Secondo Ateneo, nello svolgimento delle attività sociali ordinarie, 'in tempo di pace', tipologie diversificate di *auloi* accompagnavano i cambiamenti di *status* e segnavano le diversità di genere. In un lungo *excursus* dedicato alle pratiche musicali, Ateneo presenta le innumerevoli virtù sociali di questo strumento e la sua versatilità di impiego. Esistevano *auloi parthenioi*, che accompagnavano le danze delle *korai*, *auloi*-bambini, *auloi* mascholini, *auloi* per accompagnare gli strumenti a corda, *auloi* 'tragici', *auloi* di nozze, composti da due canne di differente grandezza, per differenziare il 'femminile' dal 'maschile'⁵⁶.

Dopo le guerre persiane, l'aulo si trovò a competere con la lira, strumento principe della *mousikē*⁵⁷ e della *paideusis* del cittadino della *polis*⁵⁸. Nei simposi, il canto solistico, accompagnato con la lira, diventò un segno di distinzione di classe e di appartenenza alle 'corporazioni' esclusive ed elitarie dei gruppi aristocratici dominanti⁵⁹. Cimone e Temistocle, seduti a banchetto, competevano nell'abilità di suonare la lira, metaforicamente nella perizia nel governare⁶⁰.

2.2 Marsia, Atena e la dimensione sociale dell'aulo

Nell'età di Pericle, come gli studi di Luigi Beschi sulla storia della *mousikē techne* hanno messo in luce, la musica divenne indiscussa protagonista della cultura ufficiale⁶¹. Alcune fonti indicano in Damone, teorico dell'*ethos* musicale e consigliere di Pericle, un personaggio chiave di questa svolta⁶². In un frammento tramandato da Platone nella Repubblica, Damone affermava che «mai infatti si mutano le forme musicali [senza che mutino] le più importanti leggi dello Stato»⁶³.

Ma esistono indizi che inducono a riflettere sul fatto che il 'conservatore' Damone potesse non esprimere *in toto* l'anima musicale delle riforme di Pericle. Negli anni in cui Pericle trasformava il volto di Atene, la fruizione aperta e ludica della *mousikē* segnava la quotidianità della vita 'democratica'. Si diceva che Pericle fosse riuscito ad armonizzare le opposte componenti politiche come fossero melodie musicali⁶⁴. Musica nuova, democrazia e architetture monumentali segnano gli anni dell'ascesa politica dello stratego. Con la costruzione dell'Odeion e con la riforma degli agoni musicali delle Panatenee, Pericle favorì di fatto una grande diffusione sociale dei generi musicali⁶⁵. Nello spazio dell'Odeion appena inaugurato, si realizzava una nuova idea di *paideusis* musicale, come diffusione di una 'musica nuova', teatrale e per le masse. In questo ambito emerge l'interesse di Pericle per l'auletica, che era il principale mezzo di espressione della musica nuova⁶⁶. Una musica che raggiungeva un pubblico vasto nelle feste dionisiache. Nella celebrazione annuale dei *Dionysia* si esprimeva da tempo l'identità clistenica della *polis*: cori maschili, esclusivamente composti da

⁵³ Pseudo-Plutarco, *de musica* 1141c: secondo la Souda, Lasos introdusse ad Atene la contesa annuale del ditirambo, performata con l'aulo: WALLACE 2003, p. 77.

⁵⁴ POWER 2020, p. 195.

⁵⁵ HÖLSCHER 1997.

⁵⁶ Ateneo, *Deipnosophisti*, 174a: in una digressione sugli strumenti musicali si cita il *monaulos*, aulo a canna unica (pp. 434-435); 176f, p. 441 si parla degli "auli con voce di fanciulla", degli "auli con voce di ragazzo", degli "auli con voce di uomini adulti, detti perfetti e piuccheperfetti".

⁵⁷ GENTILI, LUISI 1995, p. 227. Sulla dimensione universale della musica nella *paideia*, BESCHI 1991, p. 36; BESCHI 1996, p. 35. DI CESARE 2017, p. 234.

⁵⁸ L'*archaia paideusis* attribuita ai Maratonomachi nelle *Nuvole* di Aristofane, comprendeva duri esercizi fisici (*gymnastikē*) e l'apprendimento di canti patriottici e solenni, accompagnati con la cetra (Aristofane, *Nuvole*, 964-969): MOSCONI 2008, pp. 11-12.

⁵⁹ MOSCONI 2008, p. 12: appartenere ai *tên mousikên epitedeiontes* costituiva un vero e proprio contrassegno di classe. Un perfetto rampollo aristocratico come Cimone si esibiva in un canto simposiale e solistico (Plutarco, *Cimone*, 9, 1-3).

⁶⁰ MOSCONI 2008, p. 12: Plutarco, nella Vita di Cimone 9, 1, scrive che durante un banchetto, Cimone era apparso «più bravo di Temistocle, il quale, infatti, affermava di non essere capace di cantare

e suonare la lira, ma di rendere grande e prospera una città».

⁶¹ BESCHI 1996, pp. 48-49; BESCHI 2003, p. 4.

⁶² MOSCONI 2022, pp. 8-9: "Le testimonianze e i frammenti di Damone (già raccolti da Diels-Kranz n. 34, e da LASSERRE 1954, pp. 74-79) sono ora stati editi, arricchiti con ulteriori passi, e commentati da WALLACE 2015, pp. 105-181"; MOSCONI 2022, p. 9, note nn. 10-12: Plutarco, *Pericle*, 4, 1. 11 Platone, *Repubblica*, 3, 399-400b.

⁶³ Platone, *Repubblica*, 4, 424c. MOSCONI 2022, p. 11.

⁶⁴ MOSCONI 2022, p. 17, nota 42: nel commento di Olimpodoro all'*Alcibiade* platonico, si afferma che esistono melodie «che armonizzano i cittadini, che Pericle ricevette da Damone e con le quali armonizzava (ἡρμοζε) la città».

⁶⁵ L'attribuzione dell'Odeion a Pericle deriva da una fonte di Plutarco, *Pericle*, 13; Vitruvio 5, 9, 1 invece lo ritiene opera di Temistocle, cfr.: CORSO 1997a, pp. 393-396; 400; CORSO 1997b, pp. 740-742. Sulle diverse ipotesi degli studiosi riguardanti l'attribuzione dell'edificio a Temistocle o a Pericle e la datazione, oscillante dal 445 al decennio 440-430, cfr. GRECO 2010, 1.28 (L'odeion di Pericle), pp. 161-163 (G. Tofi) e bibliografia ulteriore. Inoltre, TRAVLOS 1988, p. 390, fig. 503; HURWIT 1999, pp. 216-217; PODLEKI 1998, pp. 77-81 (sulla datazione controversa); MOSCONI 2011; TRAINOR 2016.

⁶⁶ MOSCONI 2022, p. 15. Sul rapporto fra Odeion, democrazia periclea, fruizione 'teatrale' e passiva della musica e 'musica nuova' vd. MOSCONI 2000, pp. 301-305 e MOSCONI 2008, pp. 52-55; sugli

cittadini ateniesi, provenienti dalle 10 tribù, si esibivano nella contesa musicale⁶⁷. Attraverso la ‘musica per Dioniso’, la competenza musicale si era ampiamente diffusa nella classe maschile aristocratica. Mentre dunque le competizioni atletiche apparivano un campo privilegiato di espressione delle *élites*, i *Dionysia* ateniesi assumevano invece l’aspetto di cerimonie internazionali, aperte a musicisti dalle più disparate provenienze. In queste manifestazioni, il pubblico poteva sentirsi anche in grado di esercitare una competenza musicale nel decretare la vittoria o la sconfitta dei partecipanti. Platone deplorava “l’aristocrazia del giudizio musicale” da parte di una moltitudine giudicante, senza averne le capacità, che era all’origine di una teatrocrazia di base, una sorta di ‘governo del teatro’. In un’ottica conservatrice, la democrazia in musica di Pericle rischiava di degenerare in una pericolosa situazione di libertarismo⁶⁸.

Che l’auletica fosse una disciplina strumentale nella politica musicale di Pericle si evince da alcune fonti. Sembra che lo statista si sia adoperato affinché il suo pupillo Alcibiade fosse educato nell’auletica da un maestro di spicco⁶⁹. L’auletica aveva un ruolo essenziale nella musica nuova e nella ‘teatrocrazia’, secondo Platone una conseguenza dell’affermarsi della musica nuova promossa dalle politiche dell’età di Pericle⁷⁰.

L’affermarsi della ‘nuova musica’ trasformò il panorama musicale ateniese dopo il 440 a.C.⁷¹. Le caratteristiche tecniche ed emozionali delle nuove tendenze si espressero nelle composizioni di autori come Melanippide, Phrynis, Kinesias, Krexos, Philoxenus e Teleste, caratterizzate da *poikilia* metrica, verbosità stravagante, neologismi ed espressioni insolite, mutevolezza melodica e mescolanze di strutture armoniche. Con il ‘nuovo ditirambo’, una tipologia privilegiata dai nuovi autori, l’accentuato mimetismo verbale e musicale, performato con l’utilizzo di strumenti potenziati, era in grado di trascinare il pubblico⁷².

I nuovi autori portarono in scena il mito di Marsia, Atena e l’aulo. È Ateneo che cita, nel lungo brano dedicato alla *mousikē technē*, un frammento del ditirambo di Melanippide di Melo, chiamata *Marsyas*. Il brano rappresentava il rigetto dell’aulo da parte della dea, sdegnata dalla deformità che il soffiare nelle canne aveva provocato al suo volto: “Atena gettò lo strumento via dalla santa mano e disse: ‘Via, vergogna, macchia per il mio aspetto; vi insegno alla malora!’”⁷³. Teleste di Selinunte, nel suo *Argo*, fornì agli spettatori una versione diversa del mito, replicando che Atena, una dea vergine, non avrebbe potuto dare tanta importanza al fattore estetico e abbandonato lo strumento nelle mani del ‘ferino Marsia’. Piuttosto, si sarebbe liberata dello strumento per farne dono a Dioniso, il dio del ditirambo⁷⁴. Dalle notizie delle fonti sembra dunque che il mito su Marsia, Atena e l’aulo fosse diventato una sorta di slogan per affermare le diverse tendenze in competizione: tra Melanippide, che aveva abolito la struttura strofica nel ditirambo e aumentato il numero delle corde della cetra, e Teleste, difensore delle arie frigie e lidie e dell’arte auletica⁷⁵. Il quadro così delineato troverebbe una conferma nell’ipotesi formulata da Alice Leven, secondo la quale il discorso di Ateneo sulla disputa intorno all’aulo non costituirebbe una rappresentazione realistica di quanto accadeva sulla scena culturale ateniese, ma piuttosto un riflesso delle idee di Aristotele, che riteneva l’aulo uno strumento efficace nella *katharsis* ma inadatto alla *mathesis*⁷⁶. La visione dell’aulo come strumento antitetico al *logos* (*Politica*, 1342b3) sarebbe stata inerente alle concezioni del filosofo, come anche il *recit* relativo al rigetto dello strumento da parte di Atena, dea dell’*epistēmē* (*Politica* 1339b9-1341b3-8).

Rafforza questa visione l’idea di Roland Martin, che ritiene l’esclusione dell’aulo dalla *paideusis* non come una presa di posizione generalizzata, ma piuttosto come espressione delle posizioni di un gruppo elitario, che enfatizzava la *paideia* musicale cantata e citaristica⁷⁷. Anche il passo di Plutarco sull’avversione nei confronti dell’aulo da parte dell’aristocratico Alcibiade (“noi Ateniesi abbiamo Atena *Archegetis* e Apollo *Patroos*; Atena rifiutò l’aulo e Apollo scorticò l’auletica”) viene

indizi che la rifondazione degli agoni musicali delle Panatenee, che ebbero come sede l’Odeion appena inaugurato, abbiano costituito una occasione di impulso alla ‘musica nuova’ vd. MOSCONI 2008, pp. 49-51; sull’interesse di Pericle per l’auletica, che era il principale ambito di espressione della musica nuova, MOSCONI 2008, p. 51; cfr. inoltre CSAPO 2004, pp. 212-221 sul rapporto fra auletica e ‘musica nuova’; CAIRE 2015 sul rapporto fra *aulos* e democrazia; sulla *theatrike mousike*, ‘musica per il teatro’, come ‘musica per le masse’ e insieme ‘musica nuova’ vd. CSAPO 2004, pp. 207-212; MOSCONI 2017, 259-260, con nota 9.

⁶⁷ CSAPO, WILSON 2020, p. 423.

⁶⁸ Platone, *Leggi*, 3.701a: CSAPO, WILSON 2020, p. 424.

⁶⁹ Vedi *infra*, alla pagina seguente.

⁷⁰ MOSCONI 2008, p. 52, nn. 3, 4, 5.

⁷¹ CSAPO 2004; D’ANGOUR 2020.

⁷² D’ANGOUR 2020, p. 410: il ‘nuovo canto’ di un autore come Timotheos è emblematico in questo senso, in quanto basato su ritmi indisciplinati e metri variegati.

⁷³ Ateneo, *Deipnosophisti*, 14, 616e–617f.

⁷⁴ Secondo FONGONI 2016, p. 245: Melanippide avrebbe utilizzato la versione del rigetto dell’aulo da parte di Atena per esaltare la cetra mentre Teleste, difensore dell’importanza dell’aulo, strumento tradizionalmente del genere ditirambico, avrebbe modificato il mito. Atena non avrebbe abbandonato l’aulo, ma lo avrebbe affidato a Dioniso, il dio del ditirambo, un dio straniero che poteva reinserire a pieno titolo uno strumento ostracizzato in quel particolare periodo storico nel tessuto sociale ateniese.

⁷⁵ FONGONI 2016, p. 243: per introdurre assolo lirici astrofici, cfr. Aristotele, *Retorica*, 3, 1409b.

⁷⁶ LEVEN 2010, p. 40. Melanippide sarebbe stato attivo tra il 440 e il 415 secondo WEST 1992, pp. 357-358.

⁷⁷ MARTIN 2003, p. 153: l’opposizione all’auletica sarebbe episodica e promossa da un piccolo gruppo e un fatto di ‘class, power and control’, in polemica con WILSON 1999, p. 76, che invece sottolineava “a deeply-entrenched polarity – amounting at time to a hostility – between lyre and aulos”.

considerato da una parte della critica un' interpolazione fatta alla luce delle teorie di Aristotele⁷⁸, sostenitore della 'caduta dell'aulo', dopo la grande popolarità all'epoca delle guerre persiane, "quando gli uomini divennero più abili a discernere cosa tende a promuovere la virtù e cosa no"⁷⁹.

Di fatto, negli ultimi decenni del V secolo, l'aulo era molto diffuso: lo suonava il democratico Callia figlio di Ipponico, come pure l'oligarca Crizia, figlio di Callescro⁸⁰. Gellio ci informa che Pericle aveva incluso l'auletica nella *paideia* di Alcibiade⁸¹ e Ateneo sostiene che Alcibiade sarebbe andato a scuola di aulo da Pronomo, un musicista di grande fama, raffigurato su un cratere, dove coreuti travestiti da satiri affollano una rappresentazione in occasione delle Dionisie⁸². Realizzato intorno al 400 a.C. da un'officina attica, il vaso celebra il valore dell'auletica, in relazione al mondo dionisiaco teatrale⁸³. Nell'immaginario vascolare di V secolo, infatti, non sembra esserci traccia delle teorie che svalutano l'auletica.

2.3 Marsia, Atena e l'aulo nell'immaginario sociale ateniese

Nella cultura ateniese di V secolo la figura del sileno Marsia non sembra vivere all'interno di un campo di valori negativi o antitetici alle diverse identità della *polis*. La creatura semiferina appare perfettamente integrata nel mondo di satiri e sileni che gravitava attorno a Dioniso, il dio della tragedia e del ditirambo⁸⁴. Nei miti musicali nella cultura dell'epoca, Marsia partecipa con versatilità e intercambiabilità alla competizione di generi musicali e strumenti, nelle pratiche e nei modi di fruizione della *mousiké*, un'arte in continuo cambiamento.

J. Boardman credette di individuare nella figura di un satiro, raffigurato in atto di suonare uno strumento a corda nel *komos* di Dioniso e denominato *dityrambos*, su un frammento di vaso a figure rosse del gruppo di Polignoto (ca 440 a.C.), un finale inedito del ditirambo di Melanippide, nel quale Marsia si sarebbe convertito alla *kithara*⁸⁵. Nell'immaginario vascolare ateniese del V secolo, Marsia appare effettivamente come un musicista poliedrico, sia auleta che citaredo. Le iconografie vascolari lo ritraggono sospeso tra il mondo di Dioniso e quello di Apollo. Nella produzione vascolare attica degli ultimi decenni del V secolo, si moltiplicano le rappresentazioni del sileno Marsia, nel corteggio di satiri e menadi, che assumono al seguito di Dioniso il ruolo di personificazioni dei generi teatrali⁸⁶ o di *chorodidaskaloi*⁸⁷. Nel panorama versatile della pittura vascolare, fruita nel contesto simposiale, il riflesso della grande espansione delle pratiche teatrocriche della *mousiké* si intravede nella popolarità delle immagini di Marsia, rappresentato come citaredo o auleta, che suona seduto sotto un albero, impegnato nella competizione con Apollo⁸⁸. Alla fine del V secolo, una sintesi delle attitudini musicali del sileno è realizzata su un cratere a volute attico a Ruvo, attribuito a Pittore di Kadmos. Sul corpo del vaso, *Marsyas*, seduto all'ombra di un albero, suona la cetra in presenza di un consesso di divinità, tra le quali figura Atena. Sul collo dello stesso vaso la figura del sileno è ripetuta a sinistra mentre suona il flauto, seduto in presenza di Apollo, mentre alle spalle del dio è raffigurato un Marsia che sembra ritrarsi meravigliato, come in un passo di danza⁸⁹. Solo al volgere del secolo si diffondono sui vasi nuove iconografie, allusive del precipitare degli eventi: il sileno assume una posa meditativa, presagio della sua sconfitta⁹⁰ o appare con le mani legate dietro la schiena, come simbolo della *hybris* punita⁹¹.

⁷⁸ Sugli anacronismi del passo, ritenuto un' interpolazione tarda cfr. BIAGETTI 2019 e bibliografia ivi.

⁷⁹ Aristotele, *Politica*, 1341a26-35.

⁸⁰ Ateneo, *Deipnosophisti*, 14, 184d (p. 450).

⁸¹ Gellio, 15, 17, "der darüber hinaus berichtet, dass Perikles den Auleten Antigenidas als Lehrer für Alkibiades engagiert hatte": SEEMAN 2009, p. 4, nota 24.

⁸² Duride in Ateneo, *Deipnosophisti*, 14, 618b.

⁸³ Sul vaso di Pronomo: D'ANGOUR 2020, p. 410. Pausania 9, 12, 6: Pronomo di Tebe "eccitava il pubblico con le espressioni del volto e con i movimenti del corpo". LYNC 2020, p. 490: Pronomo di Tebe, era noto come il primo auleta capace di modulare tre modi diversi con una coppia di *auloi* (Ateneo, *Deipnosophisti*, 14.631e); inoltre cfr. WILSON 2002, p. 47. Sul vaso la bibliografia è sterminata: si veda la recente raccolta di saggi in TAPLIN, WYLES 2010.

⁸⁴ Sull'ambiente dionisiaco in cui sembra radicato il sileno, JUNKER 2003, p. 176.

⁸⁵ Melanippide avrebbe dunque rappresentato il mito di Marsia per illustrare la lotta tra il vecchio stile, rappresentato dal ditirambo aulodico, e il nuovo, il ditirambo citarodico-anabolico. La figura dell'auleta Marsia, trasformato in citaredo, starebbe a simboleggiare il compromesso fra i due modi di realizzare poesia ditirambica: FONGONI 2016, pp. 143-144.

⁸⁶ "The last three decades of fifth-century vase-painting witness a series of depictions of the Marsyas myth, a subject matter not attested

in vase-painting before and highly relevant to our investigation into the visual discourses of performance": HEINEMANN 2013, p. 294.

⁸⁷ I ricchi ateniesi che finanziavano le coregie erano interessati a procurarsi i migliori professionisti come *chorodidaskaloi*, la cui abilità era anche determinante al fine della vittoria: ANDERSON 1994, p. 113.

⁸⁸ Su vasi attribuiti alla officina del Pittore del Pothos appare seduto, circondato da Apollo e dalle Muse, o intento a suonare il flauto: cfr. il cratere attribuito a questa officina, ad Heidelberg, della fine del V secolo: WEIS 1992, n. 44; inoltre WEIS 1992, n. 45: *calyx krater* beota con Marsia stante con la lira, mentre una Nike in volo verso la dea seduta reca un nastro o benda e Apollo alla sua destra in DEMARGNE 1984, n. 619 e WEIS 1992, n. 22.

⁸⁹ DEMARGNE 1984, n. 621; WEIS 1992, n. 43.

⁹⁰ Intorno al 400 su una *pelike* apula: su un livello superiore Apollo suona la lira e una vittoria lo incorona; sotto, Marsia seduto, gli *auloi* nella mano destra, la sinistra portata alla testa e il gomito appoggiato, mentre una Musa gli legge da un rotolo: WEIS 1992, n. 37. Cfr. anche 34, a-b-c. Su una *oinochoe* lucana datata 410-380 a.C. (WEIS 1992, n. 34) mentre Apollo suona, Marsia è seduto, con la testa appoggiata alla mano. Attorno al 335 su una *pelike* attica un Apollo tipo *Patroos* suona in piedi e Marsia siede di fronte con il mento appoggiato alla mano: WEIS 1992, n. 31.

⁹¹ Una pittura con soggetto *Marsyas religatus* è attribuita dalle fonti a un pittore celebre, che fu probabilmente protagonista del Protagora di Platone. Zeuxis raffigurò all'epoca della guerra del Peloponneso



Fig. 6. Oinochoe attica a figure rosse. Athena rimprovera Marsia (da Wikipedia. Athena und Marsyas. Reproduktion eines attischen rotfigurigen Vasenbildes im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin. Gustav Hirschfeld: Athena und Marsyas: Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 32, Berlin 1872. Digitalisat Heidelberg).

nell'aria. La posa di Marsia sul vaso sembra riprodurre fedelmente la struttura e il ritmo della statua di Mirone⁹⁶. Ma nell'interpretazione scultorea il flauto è già caduto a terra. Atena è in atto di andarsene, mentre Marsia, preso nella sua ammirazione, è attratto dall'oggetto abbandonato. Nel gruppo scultoreo dell'Acropoli le figure si articolano nello spazio in modo più bilanciato, temperando l'instabilità in uno *status* di sostanziale equilibrio.

3. Verso una nuova interpretazione di Atena e Marsia: le forme nello spazio

3.1 Linguaggio delle forme e semantica del gruppo

Per interpretare il linguaggio formale del gruppo è necessario considerare la ricostruzione realizzata a Francoforte, assieme alle varianti proposte di Meier, Bulle, Gauer, Junker⁹⁷. La critica ha attribuito al gruppo di Mirone un linguaggio figurativo tipico della prima classicità. Le datazioni dell'opera si concentrano per lo più attorno al 450 a.C., "vor den Parthenonskulpturen am Beginn der Hochklassik"⁹⁸.

Nella relazione tra le due figure non sembra rappresentata una vicenda del mito in azione. Compresi in uno spazio delineato dagli sguardi convergenti sull'aulo a terra, Atena e Marsia sono racchiusi ciascuno in un mondo

un *Marsyas religatus*, ovvero legato dopo aver perso la contesa con Apollo, in attesa di essere scuoiato dalla Scita al cospetto di Apollo trionfante. Su un cratere a calice attico datato al 330 a.C. si rappresenta Marsia legato in presenza di Atena e di altre divinità: DEMARGNE 1984, n. 622. METZGER 1951, pp. 162-163, n. 20. Si definisce una connotazione, che nel Simposio platonico era dichiarata (*Marsyas hybristes*: Platone, *Simposio*, 215b), ma non sentita come negatività esplicita, né condannata: Alcibiade confronta Socrate con il Sileno, un essere che come satiri e sileni, attraverso l'attrattività della sua *techne*, incanta le folle (Platone, *Simposio*, 215c).

⁹² Su un frammento di cratere a calice a figure rosse Atena, con egida e peplo, elmo attico e lancia nella destra, guarda verso una figura seduta accanto a un albero alla sua sinistra. Le figure sono identificate dalle iscrizioni come *Athena* e *Marsyas*. Il pittore è il Pittore di Kleophon e l'ha realizzato forse poco prima del 425: BOARDMAN 1956.

⁹³ WEIS 1992, n. 9. Cfr. il più tardo cratere attico a Ruvo, dove Atena e Marsia si contrappongono e Marsia si ritrae, in una posa molto simile

Questi aspetti non compaiono nel mondo visuale di Atena fino agli anni della seconda guerra del Peloponneso. All'interno dell'immaginario prodotto nella prima fase del lungo dominio di Pericle, Marsia è invece una figura vitale e attiva del mondo dionisiaco e si confronta spesso con la dea Atena⁹². Su un frammento dall'Acropoli, datato 450-440 a.C., Atena ha gettato il flauto, che fluttua nell'aria, prima di cadere a terra⁹³. Ma la raffigurazione vascolare più dettagliata del confronto tra Marsia e Atena si trova senz'altro sulla *oinochoe* di Berlino, che è stata considerata la riproduzione più vicina al gruppo di Mirone sull'Acropoli⁹⁴ (fig. 6). La frequenza con cui il mito si riflette nell'immaginario prodotto ad Atene negli anni '40 del V secolo, ha suggerito a J. Boardman l'ipotesi che il committente delle sculture, riprodotte sulla *oinochoe*, fosse lo stesso Melanippide, che lo avrebbe dedicato in seguito al successo del suo *Marsyas*⁹⁵. Le figure di Atena e Marsia dipinte sulla *oinochoe* possono sembrare in effetti ambientate in una dimensione teatrale, che privilegia il confronto diretto tra la dea e il satiro. Atena è colta con la mano tesa, ha appena gettato via l'aulo, che fluttua

a quella assunta dalle copie del Marsia di Mirone. WEIS 1992, n. 16.

⁹⁴ DEMARGNE 1984, n. 618. Variante: su un *bell-krater* apulo, a Boston, Marsia incontra Atena che suona il flauto, WEIS 1992, n. 10; DEMARGNE 1984, n. 20 con bibliografia.

⁹⁵ BOARDMAN 1956, p. 20.

⁹⁶ Devo questa osservazione a uno dei referee anonimi, che ringrazio per avermi suggerito di sottolineare il rapporto sicuramente intercorrente tra la raffigurazione vascolare e il gruppo di Mirone.

⁹⁷ Le ipotesi ricostruttive sono in JUNKER 2002, pp. 138-139. Per una diversa concezione del gruppo nello spazio, cfr. GEOMINY 2002.

⁹⁸ JUNKER 2002, p. 132: "Was die aus dem Stil der Kopien abzuleitende Datierung des Originals betrifft, ist sich die Forschung weitestgehend einig. Die Gruppe muss in den Jahren um 450 entstanden sein. d.h. vor den Parthenon Skulpturen am Beginn der Hochklassik"; GEOMINY 2002 ha definito l'opera "eine frühklassische Gruppe in Raum und Zeit"; in DNO 2014, II, p. 11, si colloca l'opera intorno al 450; propende invece per una datazione tra il 430 e il 420 CORSO 1994.

di pensieri e idee, riflessivi e immobili, come sospesi, fissati in un momento di stasi, pieno di tensione. Un momento che prelude allo scatto: il gesto di Marsia che si lancerà sul flauto, Atena che, dopo averlo rimproverato con parole più taglienti e affilate di un'arma, abbandonerà la scena. Come nella torsione del discobolo, Mirone progetta di rappresentare una pausa, il silenzio, un'energia concentrata e raccolta, tutta in potenza⁹⁹.

Né gli *schemata*, né i caratteri espressivi del viso di entrambe le figure poste a confronto, evidenziano una forte contrapposizione tra aggressore e vittima. La rappresentazione appare priva di connotazioni che possano alludere a lotta, sopraffazione o a un uso della violenza. Nel volto di Atena (fig. 7) si constata un'assenza di mimica accentuata, non c'è traccia di ira, mentre la figura esercita un perfetto autocontrollo sui movimenti del corpo, rivelati da pochi particolari, come il vestito che si solleva. La dea è in atto di allontanarsi dal luogo dell'incontro: l'azione deve essere già avvenuta, l'aulo è già stato lanciato e giace a terra. Solo un cenno del capo mostra una retrospezione intenzionale e un dirigersi dello sguardo verso il sileno. Il formale abbellimento di Marsia mantiene in un modo evidente gli elementi essenziali della sua alterità: movimento instabile e continuo, tensione dei muscoli facciali con accentuata mimica (fig. 8), fronte aggrottata, sopracciglia sollevate, naso pronunciato, ferinità del *pubes*, configurando un essere istintivo, sorpreso e attratto inconsapevolmente dall'oggetto. Il suo corpo è quasi scisso tra una parte superiore che arretra e una parte inferiore che avanza: è il segno del suo dissidio tra desiderio di afferrare l'aulo e titubanza, dubbio nel procedere a un'azione, che sarebbe stata in contrasto con la volontà divina. Mimica del volto e gestualità riflettono questo conflitto interiore del sileno.

Possiamo individuare nell'attitudine di Marsia e Atena alcuni caratteri della *techne* attribuita dalle fonti al linguaggio formale di Mirone. Come nella statua che rappresentava il velocissimo atleta Ladas, anche l'azione di Marsia è repentina, fermata in un attimo, e trasmette il ritmo a tutto il corpo; sembra che la velocità di Ladas, un grande campione della corsa, fosse rappresentata nel gesto di toccare il suolo con le dita dei piedi, che come Marsia solleva entrambi i talloni¹⁰⁰. Il ritmo del gruppo di Atena e Marsia esprime *novitas* e *difficultas*, caratteristiche attribuite dalle fonti alla *techne* di Mirone¹⁰¹, volta a innovare gli *schemata* tradizionali¹⁰².

⁹⁹ Secondo PUCCI 2021, p. 384 le due figure appaiono "congelate come in uno *screenshot* che riassume perfettamente tutta l'azione".

¹⁰⁰ DNO 2014, pp. 17-18.

¹⁰¹ Quintiliano 2, 13, 10; DNO 2014, p. 18.

¹⁰² GIULIANI, CATONI 2016; ANGIUSSOLA 2018, pp. 579-582.



Fig. 7. Atena Francoforte: particolare del volto (da Wikipedia).

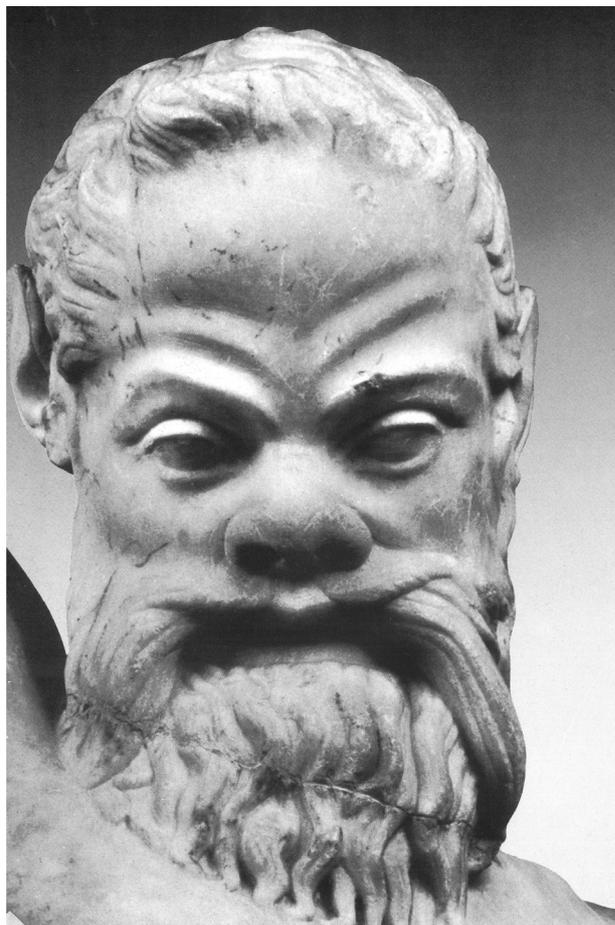


Fig. 8. Marsia dell'Esquilino: particolare del volto (da JUNKER 2002, Abb. 6).

3.2 Le figure nello spazio dell'Acropoli

I linguaggi formali assumono valori espressivi nei diversi luoghi e nei contesti sociali, in uno spazio di tempo determinato dal periodo storico¹⁰³.

Dopo la metà del V secolo il linguaggio utilizzato da Mirone per questo gruppo doveva incarnare modelli condivisi dal pubblico che frequentava l'Acropoli del tempo, uno spazio alla dea consacrato. Le immagini costituiscono le 'decorazioni' di uno spazio¹⁰⁴. Collocate nei luoghi in modo adeguato esprimono categorie culturali condivise dalla collettività, con-figurano il *kosmos* di valori della *polis*¹⁰⁵. L'efficacia comunicativa dell'opera si realizzava nella relazione tra le caratteristiche formali delle figure e i sensi dello spazio: tra le architetture e le nuove topografie dell'Acropoli nell'età di Pericle.

Nell'immaginario dell'Acropoli nel V secolo si manifesta un ordine concettuale, costituito da polarità e da elementi in tensione. Attraverso la descrizione di Pausania possiamo percepire i principali elementi figurativi collocati tra i Propilei e il Partenone¹⁰⁶. I miti raffigurati sembrano estremamente efficaci a rappresentare contrapposizioni e opposizioni polari. Nei fregi del Partenone i Lapiti lottano contro i Centauri, i Greci contro le Amazzoni, gli dei olimpici contro i Giganti¹⁰⁷. Le opposizioni, all'esterno nel fregio dorico, si ricompongono all'interno, con l'equilibrio ristabilito dal rito civico collettivo della processione: le Panatenee in onore di Atena, un riflesso dell'ordine cosmico che consolida l'identità e la supremazia ateniesi¹⁰⁸. Sulla via panatenaica, la costruzione e la disposizione delle immagini esprime l'equilibrio tra i diversi valori sociali e politici della *polis*.

Le statue incontrate da Pausania, dopo aver varcato i Propilei, rappresentano le varie componenti di un'identità aristocratica stratificata nel tempo. Le statue di cavaliere create da Lykios, il figlio di Mirone, sveltavano probabilmente sulle ante di terrazza degli avancorpi dei Propilei¹⁰⁹. Lo stratega oligarca Diitrefe era trafitto dalle frecce dei barbari¹¹⁰, l'etera Leena, raffigurata come leonessa, si era opposta al tiranno Ippia¹¹¹. Una pietra ricordava il Sileno, che vi si era seduto quando Dioniso giunse nella regione¹¹². Tra le statue prodotte dalla bottega di Mirone che Pausania incontra nei pressi del Brauronion¹¹³, il trionfo di Perseo sulla Gorgone allude al potere olimpico di dominare il selvaggio, detenuto dalla dea poliadica¹¹⁴. Alcuni miti assumono in questo spazio il ruolo di segnalare le tensioni interne della cultura. È il caso di raffigurazioni che sembrano esprimere modelli 'negativi', come la raffigurazione di Prokne e Itys, situata forse tra l'Eretteo e l'*heroon* di Pandion¹¹⁵, ma che assumevano in realtà una funzione teatrale catartica, in quanto messi in scena nelle tragedie contemporanee¹¹⁶.

Anche la *mousiké techne* era rappresentata in questo spazio. In età arcaica Hermes auleta era raffigurato come guida del *choros* delle Charites¹¹⁷. Anacreonte, il poeta di corte di Ipparco, 'nemico dell'aulo', suonava il *barbiton*, uno strumento a corde tradizionale del simposio aristocratico¹¹⁸.

Di questo immaginario musicale è parte anche il gruppo di Atena e Marsia di Mirone.

¹⁰³ Sui valori, i sensi 'decorativi' e le regole di fruizione delle opere greche negli spazi di Roma e Costantinopoli: BRAVI 2012; BRAVI 2014.

¹⁰⁴ Sul valore culturale dell'ornamento: HAUG 2015. Le relazioni tra figure e ornamenti nei vari ambiti della cultura visuale greca e romana sono state recentemente trattate nei saggi raccolti nel volume DIETRICH, SQUIRE 2018, in particolare da HÖLSCHER 2018b. Sulla pragmatica della comunicazione visuale e il tema del *decorum* nell'ambito delle relazioni tra opere, luoghi e tempo: BRAVI 2012, pp. 21-27; HÖLSCHER 2018a.

¹⁰⁵ HÖLSCHER 2018a.

¹⁰⁶ Sul percorso di Pausania sull'Acropoli: OSANNA 2001.

¹⁰⁷ Sulle metope del fregio dorico del Partenone, bibliografia in SASSU 2012, pp.17-18.

¹⁰⁸ Sulle molteplici interpretazioni del fregio ionico del Partenone, si veda la bibliografia raccolta in SASSU 2012, pp. 18-19.

¹⁰⁹ Dediche della cavalleria ateniese sotto gli ipparchi Lacedemonio Senofonte e Pronapo probabilmente nel 446: MUSTI, BESCHI 1990, pp. 340-341. La cavalcata raffigurata nel fregio ionico che correva intorno alla cella del Partenone costituiva un tributo all'ordine più potente dopo i possidenti terrieri, necessario nell'ottica del bilanciamento di poteri, inaugurato dal gruppo che sosteneva Pericle. Sulla 'cavalcata' nel fregio partenonico: JENKINS 2005.

¹¹⁰ Ai tempi della guerra del Peloponneso aveva salvato il *demios* della *polis* Attica ed era perciò posto accanto alla statua della dea della *salus*

Igea e a una Atena Igea. Pausania 1, 23, 3; MUSTI, BESCHI 1990, p. 345; STEWART 2022.

¹¹¹ Pausania, 1, 23, 1-2; MUSTI, BESCHI 1990, p. 345. Sull'Afrodite Sosandra, recentemente: LEVENTI 2020.

¹¹² Pausania, 1, 23, 5; MUSTI, BESCHI 1990, p. 346. Dioniso si trova accolto come protagonista tra le sculture del Partenone e il sileno insediato su una roccia anticipa l'epifania del dio nel frontone del tempio. Sul Dioniso del Partenone: WILLIAMS 2013. Sul rapporto tra esecuzione tecnica e significati delle sculture dei frontoni, tra le quali il Dioniso simposiasta, PALAGIA 2005.

¹¹³ Il fanciullo officiante con aspergitoio di Licio: Pausania, 1, 23, 7; MUSTI, BESCHI 1990, pp. 346-347.

¹¹⁴ Pausania, 1, 23, 7; MUSTI, BESCHI 1990, pp. 346-347. Sul Perseo di Mirone DNO 2014, n. 10, p. 14.

¹¹⁵ Sul gruppo di Prokne e Itys: BARRINGER 2005. Su Alkamenes autore dell'opera: LIPPOLIS, VALLARINO 2010.

¹¹⁶ Tereo di Sofocle e di Filocle, Uccelli di Aristofane: BESCHI, MUSTI 1990, p. 351.

¹¹⁷ Sul rilievo che rappresenta Hermes auleta, proveniente dall'Acropoli, GAGLIANO 2014.

¹¹⁸ Anacreonte, frammento n. 181 (Gentili). Con il suo grande barbiton Anacreonte era il simbolo dell'avversione alla musica auletica: BESCHI 1996, pp. 40-41. Su Anacreonte, anche SHAPIRO 1996; SHAPIRO 2012, p. 45.

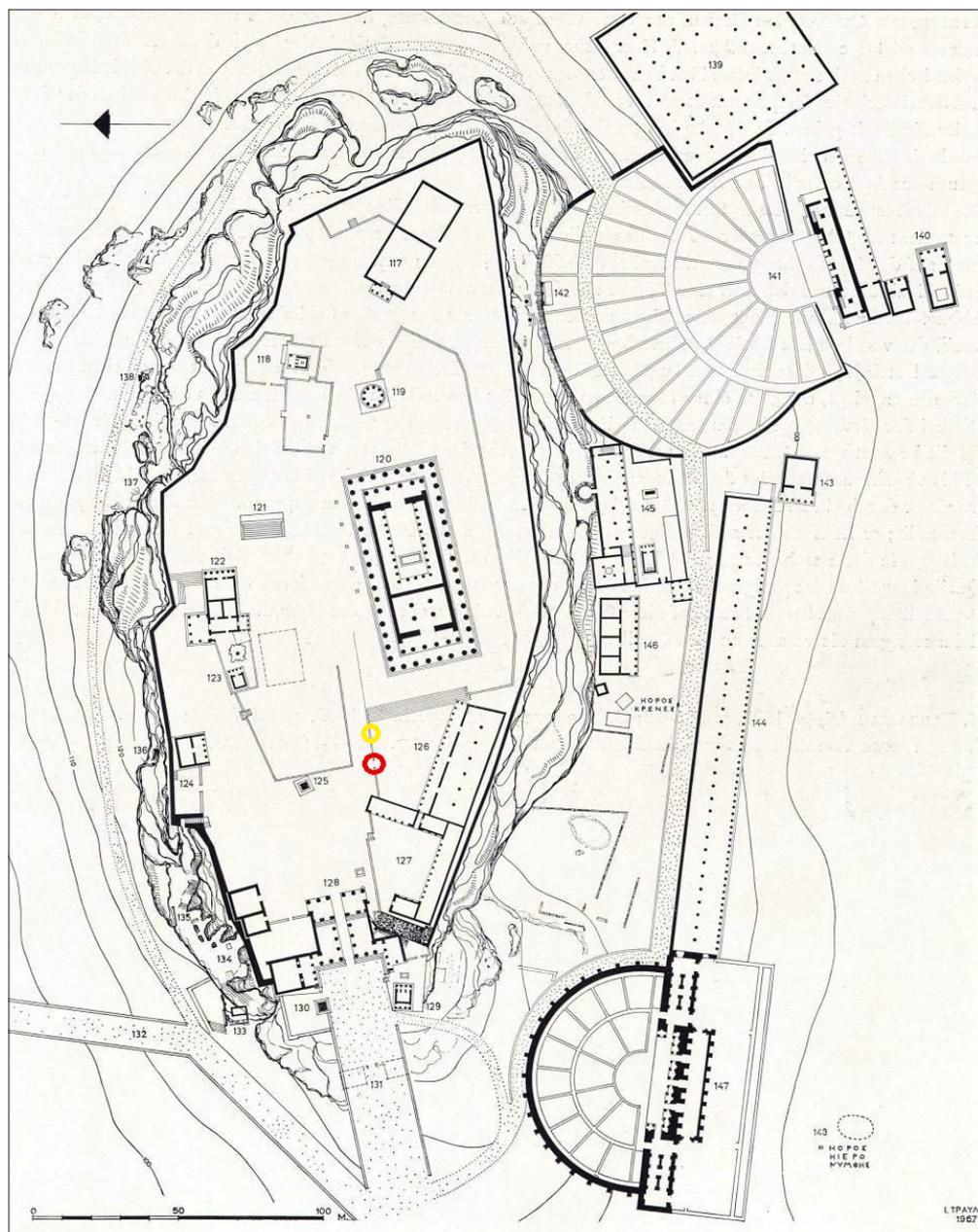


Fig. 9. Pianta dell'Acropoli con indicate le posizioni del gruppo di Atena e Marsia, secondo le diverse ipotesi di Stevens, in rosso, e di Löhr, in giallo (elaborazione dell'A. da TRAVLOS 1988).

Sulla collocazione del gruppo, deducibile da Pausania, sono state formulate alcune ipotesi. G.P. Stevens immaginò che Pausania avesse incontrato il gruppo di Atena e Marsia presso uno dei lati del propileo di ingresso alla Calcopteca, di cui ha pensato di vedere solo tracce di lavorazione sul pavimento roccioso¹¹⁹ (fig. 9). Diversamente Christof Löhr, che revisiona diverse ipotesi succedutesi nel tempo dopo Stevens, ritiene più probabile che Pausania non sia entrato nel piazzale, ma si sia invece spostato verso Est, oltre il Propileo, sulla strada principale tra la zona di Atena *Polias* e l'area di Atena *Parthenos*. Secondo Löhr il gruppo, che nel discorso di Pausania era contrapposto a un gruppo di Teseo e il Minotauro, era posizionato sul lato destro del percorso panatenaico¹²⁰. Le ricostruzioni suggerite da Stevens e Löhr, pur se non confermate da prove archeologiche, possono fornirci un'idea del contesto in cui sorgeva il nostro gruppo.

Pur nelle divergenze, entrambe queste ipotesi concordano infatti nel configurare il punto in cui Pausania vede le statue come parte del percorso delle Panatenee, una strada nodale che tagliava l'Acropoli del V secolo nel rito 'di rifondazione' per l'identità ateniese costituito dalla processione delle feste riformate da Pericle con i *mousikoi agones*.

¹¹⁹ STEVENS 1936, p. 479.

¹²⁰ LÖHR 1997, p. 21: *Schlussfolgerungen*.

3.3 Atena, Marsia e l'ambivalente equilibrio della *techne* di Mirone

Quale significato assumevano le figure che componevano il gruppo di Mirone, in questo contesto topografico? Tra le molte teorie avanzate, sottolineo l'ipotesi di B. Fehr, che istituisce un'interessante relazione tra gli schemi compositivi e l'*ethos* dei comportamenti sociali. Secondo questo autore, la 'basic iconography' di Atena e Marsia esemplificherebbe, attraverso *schemata* opposti, due modelli antitetici di comportamento, offrendoli alla percezione di *paides* e *parthenoi* ateniesi: l'autocontrollo, la *sophrosyne* di Atena, che si opponeva all' 'intemperanza' di Marsia¹²¹. L'intemperanza verrebbe espressa quindi, secondo lo studioso, dalla gesticolazione accentuata del sileno. Partirei da questo elemento, dal significato che noi moderni possiamo attribuire al gesto di Marsia, per definire il possibile effetto che poteva avere il gruppo sullo spettatore. Se indagiamo nelle fonti antiche, non sembrano sussistere evidenze di una percezione negativa del gesticolare di Marsia, e quindi della sua caratteristica di intemperante. Piuttosto, le conoscenze relative alla natura di satiri e di sileni, sembrano orientarci nel considerare la sua attitudine come consona alle regole rappresentative di questa stirpe semiferina. In un lungo *excursus* di Ateneo¹²², danze pacifiche o danze orgiastiche erano distinte da un codice gestuale appropriato, che doveva corrispondere ai sensi della musica¹²³. Marsia manifesta la *cheironomia* tipica dei sileni, che esprimevano la propria natura 'culturale' in movimenti repentini, simili a una danza. Esisteva una "danza dei satiri, chiamata sicinnide e i satiri erano denominati da questa *sikinnistai* (630b), secondo alcuni "dal movimento (*kinesis*) velocissimo che fanno i satiri quando ballano"¹²⁴. Gli *schemata* della *sikinnis*, danza satiresca e quindi consona alla rappresentazione scenica, evocano il mondo divino di Dioniso o semiferino dei satiri¹²⁵. Marsia era un rappresentante di questo mondo, e la sua gestualità lo rivelava¹²⁶. Nel suo movimento, simile al passo di danza tipico di satiri e sileni, si potrebbe vedere un'evocazione degli attori travestiti da satiri che popolavano i ditirambi della 'nuova musica'. Certamente Mirone, nel creare la figura del sileno, segue convenzioni figurative diffuse nell'immaginario quotidiano dei cittadini ateniesi. Marsia non sta danzando, ma è caratterizzato da una gestualità immediatamente riconoscibile ai frequentatori dell'Acropoli come tipica dei sileni. Non si voleva quindi rappresentare un universo contrapposto, una *Gegenwelt*, ma piuttosto una componente del mondo figurativo e dell'ordine concettuale della *polis*. Accanto al sileno, era la dea Atena. Ora, l'espressività caratteristica del gruppo è manifestata nel confronto tra i due personaggi, nel modo di rappresentare la relazione tra i gesti del sileno e l'attitudine di Atena. Le figure si articolano in modo sicuro nello spazio, in un perfetto equilibrio. In questo equilibrio si rivela il progetto compositivo del gruppo, il cui potere comunicativo si attua in piena consonanza con le caratteristiche dell'ambiente di cui sono parte: un ambiente che doveva rappresentare l'armonia della *polis* sotto la dominanza politica di Pericle. L'efficacia visuale del gruppo è realizzata da una *techne* statuaria, che si rivela ora in grado di esprimere una dimensione concettuale complessa¹²⁷, destinata a essere fruita nel corso di cerimonie fondanti l'identità religiosa e culturale di Atene. Il contesto architettonico attraversato dalla processione panatenaica era l'espressione compiuta di ciò che Eugenio La Rocca ha chiamato "esperimento della perfezione"¹²⁸. Lungo questo percorso si snodavano le creazioni più rappresentative di un perfetto dominio tecnologico, inteso come espressione al massimo grado delle *technai*.

La novità della *techne* di Mirone fornisce una perfetta rappresentazione della complementarità semantica di un'opera al suo contesto. Il contrapposto delle figure diventa un efficace modo espressivo, particolarmente consono allo spazio 'democratico' della nuova Acropoli di Pericle. Non rivela le caratteristiche di un *pamphlet* politico, né di un manifesto teorico della nuova musica. Sia il linguaggio formale che i codici gestuali non esprimono una percezione di Marsia come un nemico della civiltà e neppure l'esclusione dell'aulo: uno strumento che, situato tra Atena e Marsia, sembra rappresentare una mediazione tra la natura olimpica della dea e la ferinità del sileno. In questa posizione l'aulo focalizza la composizione e concentra il senso di un potere ambivalente: interpretabile come repulsivo per la dea, attrattivo per Marsia. Questa ambivalenza esprime la poliedricità di valori che questo oggetto realizzato con *techne* catalizza nella società di Atene democratica. In queste cerimonie i *politai* potevano percepire il convivere di mondi complementari: il cosmo ordinato delle giovani *parthenoi* di Atena e l'ambiente concitato dei Sileni di Dioniso.

Non possiamo determinare con precisione il momento e l'occasione che condussero alla realizzazione di questo gruppo, o trovare un'identità sociale per i committenti dell'opera. Se realizzata negli anni che precedono la costruzione

¹²¹ FEHR 2008, pp. 133-143 sul gruppo di Atena e Marsia di Mirone.

¹²² Ateneo, *Deipnosofisti*, 629b, p. 1624.

¹²³ Ateneo contrappone la danza armata a danze eterogenee, pacifiche e più semplici, e a un terzo gruppo di danze orgiastiche, classificazione risalente a Damone e riproposta da Platone, *Leggi* VII 8814E-816C.

¹²⁴ Infatti questa danza non esprime un'emozione, e quindi non è nemmeno lenta (630c). [...] Tre sono le forme di danza collegate (630d) con la produzione teatrale: tragica, comica, satiresca: secondo il commento ad Ateneo, nota 1 p. 1629 questa classificazione delle

danze si deve ad Aristosseno.

¹²⁵ Maria Luisa Catoni ha indagato le relazioni tra *schemata* di movimento e statici e la *mimesis* (CATONI 2013). Inoltre, si veda PUCCI 2021.

¹²⁶ Su Marsia e la *sikinnis*: BIANCHI BANDINELLI, PARIBENI 1986, n. 440-441.

¹²⁷ Un concetto simile alla caratteristica definita da BUMKE 2004, p. 189: "Hinblick auf Raum und Zeit widerspruchsfreie Wiedergabe des Darstellungsinhaltes".

del Partenone, la sua creazione anticipa sia la messa in scena del *Marsyas* di Melanippide, come pure le immagini vascolari. Sull'*oinochoe* di Berlino si recepisce la figura di Marsia che figurava in gruppo con Atena sull'Acropoli. Concepito e realizzato negli anni che precedono la svolta musicale inaugurata dagli autori della nuova musica, il gruppo coglie la dimensione sacra, antica e tradizionale dell'auletica, e la sua polivalente attitudine a rappresentare la complementarità di mondi culturali diversi. Il gruppo di Mirone può essere stato un modello a cui i ditirambografi si sono ispirati, trasformando il confronto tra Atena, Marsia e l'aulo in un conflitto drammatico, efficace rappresentazione della teatrocrazia musicale che dal 440 sembra costituire una connotazione culturale dell'Atene democratica. Il linguaggio formale mette in opera il potere di una *technè* in grado di creare una semantica che scaturisce dal rapporto tra le forme e lo spazio, topografico e sociale, in cui si ambienta l'opera. Il gruppo di Atena e Marsia risolve movimenti e tensioni in una adeguata e armoniosa costruzione di forme: le sue figure si muovono in uno spazio concettuale di equilibrio tra principi opposti. La creazione di Mirone rappresenta con le forme di un linguaggio specifico, le regole di un ordine politico democratico, dato dal bilanciamento di tensioni opposte, che non si annullano, ma convivono nello spazio della *polis*.

Tra le molteplici rappresentazioni che la società ateniese produce di se stessa, l'opera d'arte rispecchia un'ambivalenza sostanziale e incarna i valori e le dinamiche delle relazioni complesse che si instaurano nello spazio politico, dove si crea l'identità del cittadino nel confronto e nella polare contrapposizione, sempre tesa sul margine, con l'altro.

Bibliografia

- ADORNATO 2019 = ADORNATO G., *The invention of the Classical Style in Sculpture*, in PALAGIA O. (a cura di), *Handbook of Greek Sculpture*, Berlin-Boston 2019, pp. 296-327.
- ALMAZOVA 2023 = ALMAZOVA N., *The Myth of Inventing the Many-headed Nome*, in *Hyperboreus* 29, 1, 2023, pp. 5-28.
- ANDERSON 1994 = ANDERSON W.D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London 1994.
- ANDRÉN 1942 = ANDRÉN A., *Der Lateranische Silen und die Gruppe von Athena und Marsyas*, in *Opuscula Archaeologica* 3, 1942, pp. 1-39.
- ANGUISSOLA 2005 = ANGUISSOLA A., *Roman copies of Myron's Discobolus*, in *JRA* 18, 2005, pp. 317-335.
- ARIAS 1940 = ARIAS P.E., *Mirone*, Firenze 1940.
- BIANCHI BANDINELLI, PARIBENI 1986 = BIANCHI BANDINELLI R., PARIBENI E., *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino 1986.
- BARKER 2004 = BARKER A., *Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century*, in MURRAY P., WILSON P. (a cura di), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, pp. 185-204.
- BARRINGER 2005 = BARRINGER J.M., *Alkamene's Prokne and Itys in Context*, in BARRINGER J.M., HURWIT J.M., POLLITT J.J. (a cura di), *Periklean Athens and its legacy. Problems and Perspectives*, Austin 2005, pp. 163-176.
- BEARZOT 2008 = BEARZOT C., *Pericle, Atene, l'Impero*, in BARBERO A. (a cura di), *Storia d'Europa e del Mediterraneo. I.2. Il mondo antico. La Grecia*, Roma 2008, pp. 289-320.
- BERGER 1969 = BERGER E., *Zum Samischen Zeus des Myron in Rom*, in *RM* 76, 1969, pp. 66-92.
- BERGER 1970 = BERGER E., *Zur Samische Gruppe des Myron*, in *AntK*, 13, 1970, pp. 89-91.
- BERGER 2000 = BERGER E., *Zur samischen Göttergruppe des Myron*, in LINANT DE BELLEFONDS P. (a cura di), *Agathos Daimon*, Athens 2000, pp. 27-30.
- BERNETT 1991 = BERNETT G., *Der Diskuswerfer des Myron*, in *Stadion* 17, 1991, pp. 27-51.
- BESCHI 1979 = BESCHI L., *L'Atene periclea*, in BIANCHI BANDINELLI R. (a cura di), *La Grecia nell'età di Pericle. Le arti figurative*, Storia e civiltà dei Greci 4, Milano, pp. 557-630.
- BESCHI 1991 = BESCHI L., *La prospettiva mitica della musica greca*, in *MEFRA* 103,1, pp. 35-50.
- BESCHI 1996 = BESCHI L., *La democrazia e il mondo della musica*, in SAKELLARIOU M. (a cura di), *Démocratie athénienne et culture. Colloque international organisé par l'Académie d'Athènes en coopération avec l'Unesco (23, 24 et 25 novembre 1992)*, Αθήναι 1996, pp. 35-50.
- BESCHI 2003 = BESCHI L., *La paideia musicale nella Grecia classica*, in *Erkos. Studi in onore di Franco Sartori*, Padova 2003, pp. 1-10.
- BESCHI, MUSTI 1985 = BESCHI L., MUSTI D., *Pausania, Periegesi. L'Attica*, Milano 1985.
- BETTALLI 2008 = BETTALLI M., *Tra guerre persiane e guerra del Peloponneso: la Grecia durante la Pentecontetia*, in BARBERO A. (a cura di), *Storia d'Europa e del Mediterraneo. I.2. Il mondo antico. La Grecia*, Roma 2008, pp. 249-288.
- BIAGETTI 2019 = BIAGETTI C., *Una menzione di Atena Ἀρχηγέτις in P.Hib. I 15. Note sull'epiteto e sul suo impiego ad Atene*, in *Kernòs* 32, 2019, pp. 29-48.
- BOARDMAN 1956 = BOARDMAN J., *Some Attic Fragments: Pot, Plaque, and Dithyramb*, in *JHS* 76, 1956, pp. 18-25.
- BOL 2004 = BOL P.C., s.v. *Myron* (I), in VOLLKOMMER R. (a cura di), *Künstlerlexikon der Antike II*, München 2004, pp. 96-103.
- BRAVI 2012 = BRAVI A., *Ornamenta Urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- BRAVI A. 2014 = BRAVI A., *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Klio Beiträge zur Alten Geschichte, Beihefte Neue Folge Band 21, Berlin 2014.
- BRAVI L. 2014 = BRAVI L., *A spasso per Atene tra le rovine di Aristofane*, in ANGELI BERNARDINI P. (a cura di), *La città greca. Gli spazi condivisi. Convegno del Centro internazionale di studi sulla grecità antica (Urbino, 26-27 settembre 2012)*, Pisa-Roma 2014, pp. 157-165.
- BRINKMANN 2008 = BRINKMANN V., *Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron*, in BRINKMANN V. (a cura di), *Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll*, Liebieghaus, Frankfurt am Main, pp. 72-85.
- BRINKMANN 2013 = BRINKMANN V. (a cura di), *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland. Ausstellungskatalog Liebieghaus Skulpturensammlung*, Frankfurt am Main 2013, pp. 46-48.

- BRUNN 1853 = BRUNN H., *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1853, pp. 145-146.
- BRUNN 1858 = BRUNN H., *Il Marsia di Mirone*, in *AdI* 30, pp. 374-378.
- BULLE 1912 = BULLE H., *Eine neue Ergänzung der myronischen Athena zu Frankfurt a. M.*, in *JdI* 27, 1912, pp. 175-199.
- BUMKE 2004 = BUMKE H., *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*, in *JdI* Ergänzungsheft 32, Berlin, New York 2004.
- BUSCHOR 1953 = BUSCHOR F., *Gruppe des Myron*, in *AM* 68, 1953, pp. 51-62.
- CAIRE 2015 = CAIRE E., *Jouer de l'aulos à Athènes Était-Il Politiquement Correct?*, in *Pallas* 98, 2015, pp. 57-72.
- CARPENTER 1941 = CARPENTER R., *Observations on familiar statuary in Rome*, in *MemAmAc* 18, 1941, pp. 1-110.
- CASTALDO 2000 = CASTALDO D., *Il Pantheon musicale: iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000.
- CATONI 2013 = CATONI M.L., *Mimesis and Motion in Classical Antiquity*, in RATHGEBER P., LEYSSEN S. (a cura di), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement*, Leiden 2013, pp. 199-219.
- COULSON, PALAGIA *et al.* 1994 = COULSON W.D.E., PALAGIA O. ET AL. (a cura di) *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy. Proceedings of an International Conference celebrating 2500 years since the birth of democracy in Greece, held at the American School of Classical Studies at Athens, December 4-6, 1992*, Oxford 1994.
- CORSO 1986 = CORSO A., *Monumenti periclei. Saggio critico sulla attività edilizia di Pericle*, Venezia 1986.
- CORSO 1994 = CORSO A., *La vacca di Mirone*, in *NumAntCl* 23, 1994, pp. 49-91.
- CORSO 1997a = CORSO A., *Vitruvius and Attic Monuments*, in *BSA* 92, 1997, pp. 373-400.
- CORSO 1997b = GROS P. (a cura di), *Vitruvio. De Architectura. Traduzione e commento di Antonio Corso ed Elisa Romano*, Torino 1997.
- CORSO 2005 = CORSO A., *A statue of Tydeus made by Myron*, in *NumAntCl* 34, 2005, pp. 43-57.
- CORSO 2006 = CORSO A., *Mirone ovvero dell'arte animata*, in *NumAntCl* 35, 2006, pp. 475-504.
- CSAPO 2004 = CSAPO E., *The politics of New Music*, in MURRAY P., WILSON P. (a cura di), *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, Oxford, New York, pp. 207-248.
- CSAPO, WILSON 2020 = CSAPO E., WILSON P., *The Politics of Theater Music in Fifth- and Fourth-Century Greece*, in LYNCH, ROCCONI 2020, pp. 421-433.
- CULTRERA 1909 = CULTRERA G., *Il Mercurio di Ingenuo e il Perseo di Mirone*, Roma 1909.
- D'ANGOUR 2020 = D'ANGOUR A., "Old" and "New" Music. *The ideology of mousikē*, in LYNCH, ROCCONI 2020, pp. 409-420.
- DALTROP 1980 = DALTROP G., *Il gruppo mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani*, Città del Vaticano 1980.
- DALTROP, BOL 1983 = DALTROP G., BOL P.C., *Athena des Myron in Liebieghaus Monographie* 8, Frankfurt am Main 1983.
- DAMIAN 2015-2016 = DAMIAN I., *Copia și absența sa. O discuție despre creativitate culturală pornind de la 'Discobolul' lui Myron, sec. V a.Chr.*, in *Pontica* 48-49, 2015-2016, pp. 461-474.
- DELBRUEK 1901 = DELBRUECK R., *Die Kuh des Myron*, in *RM* 16, 1901, pp. 42-46.
- DEMARGNE 1984 = DEMARGNE P., s.v. *Athena*, *LIMC* I, 1984, n. 617.
- DNO 2014 = KANSTEINER S. et al. (a cura di), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bilden den Künsten der Griechen*, Band II Klassik, Berlin-Boston 2014.
- DI CESARE 2017a = DI CESARE R., *Atene dopo le guerre persiane: paesaggio e memoria*, in *DialArchMed* 2017, *Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 28-30 giugno 2017)*, II.1, Paestum 2018, pp. 25-42.
- DI CESARE 2017b = DI CESARE R., *Dalle Muse a Bach. Gli studi di Luigi Beschi sulla musica tra antico e moderno*, in GRECO E. (a cura di), *Giornata di studi nel ricordo di Luigi Beschi. Ημερίδα εις Μνήμην του Luigi Beschi. Italiano, filelleno, studioso Internazionale. Atti della giornata di studi (Atene, 28 novembre 2015)*, Atene 2017, pp. 227-256.
- DIETRICH, SQUIRE 2018 = DIETRICH N., SQUIRE M. (a cura di), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin, Boston 2018.
- DÖRIG 1967 = DÖRIG I., *Myrons Erechtheus*, in *APL* 6, 1967, pp. 21-27.
- ÉTIENNE 2004 = ÉTIENNE R., *Athènes, espaces urbains et histoire. Des origines à la fin du IIIe siècle ap. J.-C.*, Paris 2004.
- FAEDO 2005 = FAEDO L., *La cultura figurativa di Regium Iulium*, in GHEDINI F., BONETTO J., GHIOTTO A.R., RINALDI F. (a cura di), *Lo stretto di Messina nell'antichità*, Roma 2005, pp. 501-513.

- FEHR 2008 = FEHR B., *Bilderzählung und Handlungsmuster: Athena, Marsyas, der Aulos und die jungen Leute von Athen*, in SEIFERT M. (a cura di), *Komplexe Bilder*, HASB, Beiheft 5, 2008, pp. 129-150.
- FONGONI 2016 = FONGONI A., *Atena e l'aulos nel Marsia di Melanippide (Fr. 758 Page/Campbell) e nell'Argo di Teleste (Fr. 805 A-C Page/Campbell)*, in BRAVI L. et al. (a cura di), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Roma 2016, pp. 233-245.
- FRONING 1971 = FRONING H., *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971.
- FRONTISI-DUCROUX 1994 = FRONTISI-DUCROUX F., *Athéna et l'invention de la flûte*, in *Musica e storia* 2, 1994, pp. 239-267.
- GAGLIANO 2014 = GAGLIANO E., *Hermes Propylaios (e le Charites) sull'Acropoli di Atene*, in *ASAtene* 92, III, 14, pp. 33-68.
- GAUER 1995 = GAUER W., *Athena und Marsyas*, in Rössler D., STÜRMER V. (a cura di), *Modus in rebus. Gedenkschrift für W. Schindler*, Berlin 1995, pp. 50-55.
- GENTILI, LUISI 1995 = GENTILI B., LUISI F., *La 'Pitica' 12 di Pindaro e l'aulo di Mida*, in *QuadUrbin* n.s. 49.1, 1995, pp. 7-31.
- GEOMINY 2000 = GEOMINY W., *Athena und Marsyas. Eine frühklassische Gruppe in Raum und Zeit*, in BOL P.C. (a cura di), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium Frankfurt 8.-10. Dezember 2000*, Möhnesee 2003, pp. 143-160.
- GERMINI 2008 = GERMINI B., *Statuen des strengen Stils in Rom. Verwendung und Wertung eines Griechischen Stils in römischen Kontext*, Roma 2008.
- GIULIANI, CATONI 2016 = GIULIANI L., CATONI M.L., *Myron und die Kunst des Diskuswerfens*, in *RM* 122, 2016, pp. 13-43.
- GIULIANO 1990 = GIULIANO A., *L'identificazione del discobolo di Mirone*, in CASTELLOTTI M.B., LAUREATI L., OTTANI CAVINA A., TREZZANI L. (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 11-19.
- GRASSINGER 1991 = GRASSINGER D., *Römische Marmorkratere*, *Monumenta artis romanae. Band 18*, Mainz 1991.
- GRECO 2010 = GRECO E. (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, 1. *Acropoli - Areopago - Tra Acropoli e Pnice*, (SATAA 1.1) Atene-Paestum 2010.
- GRIMM 2003 = GRIMM G., *Myrons geraubter Diskobol oder: Wer hat wen bestohlen?*, in *AW* 34, 2003, 1, pp. 59-68.
- HAUG 2015 = HAUG A., *Ornament und kultureller Sinn. Das Beispiel frühgriechischer Gefäße aus Athen*, in TIETENBERG A. (a cura di), *Muster im Transfer: ein Modell tran-skultureller Verflechtung?*, Köln 2015, pp. 53-70.
- HEINEMANN 2013 = HEINEMANN A., *Performance and the Drinking Vessel: Looking for an Imagery of Dithyramb in the Time of the New Music*, in KOWALZIG B., WILSON P. (a cura di), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, pp. 282-310.
- HINZ 2011 = HINZ B., *Myrons Bronzekub*, in ONKEN B. et al. (a cura di), *In omni historia curiosus: Studien zur Geschichte von der Antike bis zur Neuzeit: Festschrift für Helmuth Schneider zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 2011, pp. 131-139.
- HISCHFELD 1872 = HISCHFELD G., *Athena und Marsyas*, Berlin 1872.
- HÖCKER, SCHNEIDER 1997 = HÖCKER CH., SCHNEIDER L., *Pericle e la costruzione dell'Acropoli*, in *SETTIS* 1997, pp. 1239-1274.
- HÖLSCHER 1997 = HÖLSCHER T., *Immagini dell'identità greca*, in *SETTIS* 1997, pp. 191-248.
- HÖLSCHER 1999 = HÖLSCHER T., *Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica*, in DE ANGELIS F., MUTH S. (a cura di), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà. Symposium, Rom 19.-20. Februar 1998* (Palilia 6), Wiesbaden 1999, pp. 11-30.
- HÖLSCHER 2000 = HÖLSCHER T., *Feindwelten - Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen*, in HÖLSCHER T. (a cura di), *Gegenwelten zu den Kulturen der Griechen und der Römer in der Antike*, Munich, Leipzig, pp. 287-320.
- HÖLSCHER 2003 = T. HÖLSCHER, *Symbolische Manifestationen in labilen Zeiten. Demokratie und Bildkunst im antiken Athen*, in VORLÄNDER H. (a cura di), *Zur Ästhetik der Demokratie. Formen der symbolischen Selbstdarstellung*, München 2003 pp. 29-53.
- HÖLSCHER 2009 = HÖLSCHER T., *Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration'*, in SCHULTZ P., VON DEN HOFF R. (a cura di), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies, 27-28 November 2004*, Oxford 2009, pp. 54-67.
- HÖLSCHER 2012 = HÖLSCHER T., *Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland*, in MORAW D.S., ZIEMSEN H. (a cura di), *Raum Bild Handlung. Perspektiven der Archäologie*, Berlin 2012, pp. 19-44.
- HÖLSCHER 2015 = HÖLSCHER T., *Die Entstehung der griechischen Polisgemeinschaft im Bild: Lebende, Vorfahren, Götter*, in BÖSCHUNG D., VORSTER CHR. (a cura di), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, Paderborn 2015, pp. 13-53.
- HÖLSCHER 2018A = HÖLSCHER T., *Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality*, University of California Press 2018.

- HÖLSCHER 2018B = HÖLSCHER T., *Figürlicher Schmuck in der griechischen Architektur zwischen Dekor und Repräsentation*, in DIETRICH N., SQUIRE M. (a cura di), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin, Boston 2018, pp. 37-72.
- HÖLSCHER 2019 = HÖLSCHER T., *Mythenbilder und Mentalität in Athen von Kleisthenes zu den Perserkriegen. Ein Versuch zur historischen Psychologie der Griechen. 27. Trierer Winkelmann-Programm 2016*, Wiesbaden 2019.
- HOFFMANN 1961 = HOFFMANN G., *Die Athena des Myron, Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Erwerbungen*, 1961, pp. 26-29.
- HOLTZMANN 2003 = HOLTZMANN B., *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athèna Polias*, Paris 2003.
- HOWARD 1962 = HOWARD S., *Some eighteenth-century restorations of Myron's Discobolos*, in *JWCI* 25, 1962, pp. 330-334.
- HURWIT 1999 = HURWIT J.M., *The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1999.
- HURWIT 2004 = HURWIT J.M., *The Acropolis in the Age of Pericles*, Cambridge 2004.
- JENKINS 2005 = JENKINS I., *The Parthenon Frieze and Perikles' Cavalry of a Thousand*, in BARRINGER J.M., HURWIT J.M. (a cura di), *Periklean Athens and its Legacy: Problems and Perspectives*, Austin 2005, pp. 147-161.
- JENKINS 2012 = JENKINS I., *The Discobolus*, London 2012.
- JEPPESSEN 1963 = JEPPESSEN K., *Bild und Mythos an dem Parthenon: Zur Ergänzung und Deutung der Kultbildaus schmückung des Frieses, der Metopen und der Giebel*, in *Acta Arch* 34, 1963, pp. 1-96.
- JUNKER 2002 = JUNKER K., *Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron*, in *JdI* 117, 2002, pp. 127-184.
- JUNKER 2003 = JUNKER K., *Namen auf dem Pronomoskrater*, in *AM* 118, 2003, pp. 317-335.
- JUNKER 2012 = JUNKER K., *Götter als Erfinder. Die Entstehung der Kultur in der griechischen Kunst*, Darmstadt-Mainz 2012, pp. 61-70.
- KALPAKCIAN 2006 = KALPAKCIAN V., *La statua di Atena dal palazzo Stroganoff e il gruppo scultoreo di Mirone Atena e Marsia*, in *StRom* 54, 2006, pp. 263-277.
- KEKULÉ 1875 = KEKULÉ R., *Athena und Marsyas. Marmorrelief in Athen*, in *AZ* 32, 1875, p. 93.
- KLEIN 1988 = KLEIN B.M., *Die Myronische Athena - Im Weggehen begriffen?*, in *Boreas* 11, 1988, pp. 43-47.
- KLÖTER 1933 = KLÖTER H., *Myron im Licht neuerer Forschungen*, Würzburg.
- KNAUER 1986 = KNAUER E., *Still more light on old walls? Eine ikonographische Nachlese*, in BÖHR E., MARTINI W., *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei: Festschrift für Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. 4. 1986*, Mainz am Rhein 1986, pp. 121-126.
- KNAUER 1992 = KNAUER E., *Mitra and Kerykeion. Some Reflections on Symbolic Attributes in the Art of Classical Period*, in *AA* 1992, pp. 373-399.
- KORRES 2008 = KORRES M., *Architettura classica ateniese*, in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'Ellenismo. Atti del XLVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 27-30 settembre 2007)*, Taranto 2008, pp. 17-46.
- KOWALZIG, WILSON 2013 = KOWALZIG B., WILSON P. (a cura di), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013.
- LA ROCCA 1988 = LA ROCCA E. (a cura di), *L'esperimento della perfezione. Arte e società dell'Atene di Pericle*, Milano 1988.
- LASSERRE 1954 = LASSERRE FR., *Plutarque. De la musique, précédé d'une étude sur L'éducation musicale dans la Grèce antique*, Lausanne 1954.
- LEVEN 2010 = LEVEN P.A., *New music and its myths: Athenaëus' Reading of the Aulos Revolution (Deipnosophistae 14.616e-617f)*, in *JHS* 130, 2010, pp. 35-48.
- LEVENTI 2020 = LEVENTI I., *In Search of the Statuary Type of Aphrodite Sosandra*, in *AM* 135, 2020, pp. 175-211.
- LEWIS 1992 = LEWIS D.M., *The Thirty Years' Peace*, in LEWIS D.M., BOARDMAN J., DAVIES J.K., OSTWALD M. (a cura di), *The Cambridge Ancient History*, Cambridge University Press 1992, pp. 121-146.
- LIPPOLD 1950 = LIPPOLD G., *Griechische Plastik*, in *Handbuch der Archäologie*, 3, München 1950, p. 139.
- LIPPOLIS, LIVADIOTTI, ROCCO 2007 = LIPPOLIS E., LIVADIOTTI M., ROCCO G., *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano 2007.
- LIPPOLIS, VALLARINO 2010 = LIPPOLIS E., VALLARINO G., *Alkamenes: problema di cronologia di un artista attico*, in ADORNATO G. (a cura di), *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico (Pisa, 9-11 novembre 2009)*, Milano 2010, pp. 251-278.

- LÖHR 1997 = LÖHR CHR., *Pausanias und der Verlauf des Panathenäen Festzuges*, in HOEPFNER W. (a cura di), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis: internationales Symposium vom 7. bis 9. Juli 1995 in Berlin, Archäologisches Seminar der Freien Universität Berlin*, Wasmuth in Komm. 1997, pp. 16-21.
- LYNCH, ROCCONI 2020 = LYNCH T.A.C., ROCCONI E. (a cura di), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken NJ 2020.
- MC CAMP 2001 = MC CAMP J., *The Archaeology of Athens*, New Haven-London 2001.
- MARCHIANDI 2020 = MARCHIANDI D., "La terra che, se seminata, non dà frutti, se scavata, nutre molta più gente che se producesse grano": ulteriori riflessioni sulle cave di pietra in Attica, in FARAGUNA M., SEGENNI S. (a cura di) *Forme e modalità di gestione amministrativa nel mondo greco e romano: terra, cave, miniere*, Milano 2020, pp. 23-84.
- MARGINESU 2010 = MARGINESU G., *Gli epistati dell'Acropoli. Edilizia sacra nella città di Pericle, 447/6-433/2 a.C.*, SATAA 5, Atene-Paestum 2010.
- MARGINESU 2020 = MARGINESU G., *Il costo del Partenone. Affari e appalti dell'arte greca*, Roma 2020.
- MARGINESU 2022 = MARGINESU G., 'Rationes' dei magistrati e monumenti epigrafici ateniesi d'età classica. Alcune osservazioni, in *Aristhotos*, 18, pp. 93-114.
- MATTHIES, PETERSEN, SIEVEKING 1912 = MATTHIES I., PETERSEN E.A.H., SIEVEKING J., *Zu Myrons Athena und Marsyas*, in *AA* 1912, pp. 1-111.
- MAUL-BALENSIEFEN 2014 = MAUL-BALENSIEFEN L., *Die Kuh des Myron*, in *DNO* 2014, pp. 28-94.
- MEYER 2017 = MEYER M., *Athena, Göttin von Athen: Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien 2017.
- MAYER 1891 = MAYER M., *Zu Myron's Perseus*, in *AM* 16, 1891, pp. 246-248.
- METZGER 1951 = METZGER H., *Les représentations dans la céramique antique attique du IV siècle*, Paris, pp. 158-169.
- MIRONE 1921 = MIRONE S., *Mirone d'Eleutere*, Catania 1921.
- MOLTESEN 1971 = MOLTESEN L., *A new Replica of Myron's Athena*, in *AnalRom* 6, 1971, pp. 7-15.
- MORGENTHAU 1887 = MORGENTHAU J.C., *Athena und Marsyas*, in *JdI* 2, 1887, pp. 193-195.
- MOSCONI 2000 = MOSCONI G., *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica: l'Odeion di Pericle*, in CASSIO A.C., MUSTI D., ROSSI L.E. (a cura di), *Synaulia: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, pp. 217-316.
- MOSCONI 2008 = MOSCONI G., *Musica & Buon governo. Paideia aristocratica e propaganda politica nell'Atene di V sec. a.C.*, in *RivCulClMedioev* 50, 1, pp. 11-70.
- MOSCONI 2011 = MOSCONI G., *L'odeion di pericle, emblema di tirannide e medismo (Cratino, fr. 73 K.-A.)*, in *RivCulClMedioev* 53, 1, 2011, pp. 63-85.
- MOSCONI 2022 = MOSCONI G., *Il consigliere segreto di Pericle. Damone e i meccanismi della democrazia ateniese*, Pisa 2022.
- MÜLLER 1830 = MÜLLER K.O., *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830.
- MUGIONE 2006 = MUGIONE E., *La Lesche degli Cnidi a Delfi: proposta di rilettura del programma figurativo*, in COLPO I., FAVARETTO I., GHEDINI F. (a cura di), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno. Atti del Congresso Internazionale Venezia 26-28 gennaio 2005*, Roma 2006, pp. 197-217.
- NEER 2002 = NEER R., *Style and Politics in Athenian Vase-Painting*, Cambridge 2002.
- NEER 2010 = NEER R., *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago 2010.
- NIELS, PALAGIA 2022 = NEILS J., O. PALAGIA (a cura di), *From Kallias to Kritias. Classical Culture: Athens in the Second Half of the Fifth century BC*, Cambridge 2022.
- OSANNA 2001 = OSANNA M., *Pausania sull'Acropoli. Tra l'Atena di Endoios e l'agalma caduto dal cielo*, in *MEFRA* 113, 1, 2001, pp. 321-340.
- PALAGIA 2005 = PALAGIA O., *Fire from heaven: pediments and akroteria of the Parthenon*, in NEILS J. (a cura di), *The Parthenon: from antiquity to the present*, Cambridge, New-York, pp. 224-259.
- PAPADOPOULOU, PIRENNE-DELFORGE 2001 = PAPADOPOULOU Z., PIRENNE-DELFORGE V., *Inventer et réinventer l'aulos: autour de la XII^e Pythique de Pindare*, in BRULÉ P., VENDRIES CHR. (a cura di), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Renne 2001, pp. 39-60.
- PAPINI 2019 = PAPINI M., «Pendono interrotte le opere»: Antichi monumenti incompiuti nel mondo greco, Roma 2019.
- PETERSEN 1880 = PETERSEN E., *Kunstgeschichtliche Miscellen. 2. Der Satyr von Myron*, in *AZ* 38, 1880, p. 25.

- PODLEKI 1998 = PODLEKI A.G., *Perikles and his circle*, London, New York 1998.
- POLLAK 1909 = POLLAK L., *Die Athena der Marsyasgruppe des Myron*, in *ÖJb* 12, 1909, pp.154-165.
- POWER 2020 = POWER T., *Musical Competitors and Competitions in Greece and Rome*, in LYNCH, ROCCONI 2020, pp. 187-199.
- PRIOUX 2016 = PRIOUX E., *L'épigramme sur le portrait de Ladas par Myron: un vestige oublié des théories de Posidippe?*, in VON DEN HOFF R., QUEYREL F., PERRIN-SAMINADAYAR E. (a cura di), *Eikones. Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du Ve au Ier s. av. J.-C.*, Venosa 2016, pp. 271-294.
- PRIOUX 2019 = PRIOUX E., *Autour de la Vache de Myron: de l'éloge de l'opus nobile à la réflexion sur les genres et les sujets en poésie*, in *Aitia* [Online], 9.1 | 2019, Online since 31 January 2020, connection on 02 April 2024.
- PUCCI 2012 = PUCCI, G., *Image and Motion in Antiquity and Beyond*, in *Eikón / Imago* 10, 2021, pp. 383-389.
- QUEYREL 1984 = QUEYREL A., *Scènes apolliniennes et dionysiaques du Peintre de Pothos*, in *BCH* 108, 1984, pp. 125-159.
- QUEYREL 2003 = QUEYREL A., *Athènes. La cité archaïque et classique du VIII e siècle à la fin du Ve siècle*, Paris 2003.
- SASSU 2012 = SASSU R., *Acropoli di Atene. Bibliografia*, in *Thiasos* 1, 2012, pp. 11-23.
- SASSU 2014 = SASSU R., *La ricchezza di Atene: l'Acropoli e le risorse della polis*, in CALIÒ L.M., LIPPOLIS E., PARISI V. (a cura di), *Gli Ateniesi e il loro modello di città. Seminari di Storia e Archeologia greca I, Roma 25-26 giugno 2012*, Thiasos Monografie 5, Roma 2014, pp. 107-118.
- SAUER 1908 = SAUER B., *Die Marsyasgruppe des Myron*, in *JdI* 23, 1908, pp. 125-162.
- SAUER 1907 = SAUER B., *Die Athena-Marsyasgruppe des Myron*, in *Wöchenschrift für klassische Philologie* 24, 1907, pp. 1243-1249.
- SCHAUENBURG 1958 = SCHAUENBURG K., *Marsyas*, in *RM* 65, 1958, pp. 42-66.
- SCHAUENBURG, B. E K. 1973 = SCHAUENBURG B., SCHAUENBURG K., *Torso der myronischen Athena in Hamburg*, in *AP* 12, 1973, pp. 47-65.
- SCHRÖDER 1913 = SCHRÖDER B., *Zum Diskobol des Myron: eine Untersuchung*, Strassburg 2013.
- SEEMANN 2009 = SEEMANN L., *Zur Interpretation des Athena-Marsyas Gruppe des Myron*, in *Boreas* 32, 2009, pp. 1-18.
- SETTIS 1997 = SETTIS S. (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2. Una storia greca II. Definizione*, Torino 1997.
- SHAPIRO 1996 = SHAPIRO H.A., *Democracy and Imperialism: The Panathenaia in the Age of Perikles*, NEILS J. (a cura di), *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*, Madison 1996, pp. 215-225.
- SHAPIRO 2012 = SHAPIRO A., *Re-fashioning Anakreon in Classical Athens*, MorphoMata Lectures Cologne 2, München 2012.
- SHEAR 1966 = SHEAR L.T., *Studies in the Early Projects of the Periklean Building Program*, Princeton 1966.
- SHEAR 2016 = SHEAR L.T., *Trophies of Victory: Public building in Periklean Athens*, Princeton 2016.
- SIEVEKING 1908 = SIEVEKING J., *Myrons Gruppe der Athena und des Marsyas*, in *AA*, pp. 341-343.
- STEVENS 1936 = STEVENS G.P., *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*, in *Hesperia* 5.4, 1936, pp. 443-520.
- STEWART 2008 = STEWART A., *Classical Greece and the Birth of Western Art*, Cambridge 2008.
- STEWART 2022 = STEWART A., *Protesilaos, two ways*, in *Journal of Greek Archaeology* 7, 2022, pp. 269-297.
- STROCKA 2013 = STROCKA V.M., *Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron in Stuck*, in *AA* 2013, 1, pp. 85-94.
- SVORONOS 1923 = SVORONOS J.N., *Les monnaies d'Athènes*, Band 6, München 1923.
- TAPLIN, WYLES 2010 = TAPLIN O., WYLES R. (a cura di), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.
- THEMELIS 2019 = THEMELIS P., *Prosperity and art in Athens (527-449 BC)*, in PALAGIA O., SIOUMPARA E.P. (a cura di), *From Hippias to Kallias: Greek art in Athens and beyond 527-449 BC*, Athens 2019, pp. 107-119.
- THLIVERI 2011 = THLIVERI H., *The Diskobolos of Myron*, in *BICS*, Suppl. 104, 2011, pp. 7-70.
- TRAINOR 2016 = TRAINOR S., *The Odeon of Pericles: A Tale of the First Athenian Music Hall, The Second Persian Invasion of Greece, Theatre Space in Fifth Century BCE Athens, and the Artifacts of an Empire*, in *Theatre Symposium* 24, 2016, pp. 21-40.
- TRAVLOS 1988 = TRAVLOS J., *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen 1988.
- VON SYBEL 1879 = VON SYBEL L., *Athena und Marsyas*, Marburg 1879.
- VORSTER 2011 = VORSTER C., *Kopf der Athena. Typus Athena des Myron*, in *Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der Römischen Kaiserzeit* 1, München 2011, pp. 117-120.

- WALLACE 2003 = WALLACE R.W., *An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music*, in *HarvStClPhil* 101, 2003, pp. 73-92.
- WALLACE 2015 = WALLACE R.W., *Reconstructing Damon. Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*, Oxford 2015.
- WEIS 1979 = WEIS A., *The Marsyas of Myron*, in *AJA* 83, 1979, pp. 214-219.
- WEIS 1992 = WEIS, A., s.v. *Marsyas*, in *LIMC* VI, 1, 1992.
- WEST 1992 = WEST M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- WILLIAMS 2013 = WILLIAMS D. (a cura di), *The East Pediment of the Parthenon*, Bulletin of the Institute of Classical Studies Suppl. 118, London 2013.
- WILSON 1999 = WILSON P., *The Aulos in Athens*, in GOLDHILL S., OSBORNE R. (a cura di), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, pp. 58-85.
- WILSON 2003 = P. WILSON, *The Sound of cultural conflict*, in C. DOUGHERTY, L. KURKE (a cura di), *The cultures within ancient Greek culture: Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge University Press, pp. 181-206.
- WILSON 2004 = WILSON P., *Athenian Strings*, in MURRAY P., WILSON P. (a cura di), *Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, pp. 269-306.
- WILSON 2003 = WILSON P., *The politics of dance: dithyrambic contest and social order in ancient Greece*, in PHILLIPS D., PRITCHARD D. (a cura di), *Sport and Festival in the Ancient Greek World*, Swansea 2003, pp. 163-196.
- WILSON 2007 = WILSON P., *Pronomos and Potamon: Two Pipers and Two Epigrams*, in *JHS* 127, 2007, pp. 141-149.
- WÜNSCHE 1995 = WÜNSCHE S., *Marsyas in der antiken Kunst*, in BAUMSTARK R., VOLK P. (a cura di), *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 15. März bis 18. Juni 1995*, München 1995, pp. 19-47.