

Angela Bellia (Bologna)

Considerazioni sulle performances musicali nelle feste demetriache in Sicilia

In Sicilia il rinvenimento di statuette femminili single o in gruppo che suonano o reggono strumenti musicali in aree sacre dedicate alle divinità femminili, sembrano in relazione con le feste demetriache e con la musica e la danza eseguite anche nel corso delle *Tesmoforie*. Le terrecotte documentano l'importanza di particolari strumenti musicali nell'ambito mitico e rituale di Demetra.

Il rinvenimento di terrecotte con la raffigurazione di suonatrici singole o in gruppo documenta l'importanza della musica nei luoghi sacri in Sicilia.¹ Il contesto di ritrovamento di questi particolari *ex-voto*, datati ad un periodo compreso tra il V e l'inizio del III sec. a. C., aiuta a comprendere sia quali strumenti musicali fossero più adatti alle diverse occasioni rituali sia la relazione tra le *performances* con le divinità destinatarie dell'offerta musicale. Da un lato queste singolari figurine testimoniano il legame delle diverse tipologie di strumenti musicali² con specifici ambiti religiosi e con le cerimonie femminili, dall'altro le terrecotte con raffigurazioni musicali sono preziose per riflettere sugli eventi sonori nei luoghi di culto e sulla funzione della musica nel corso delle ripetizioni rituali legate alle divinità femminili.³

¹ Per la funzione votiva della coroplastica con raffigurazioni musicali, si veda Bellia, 2009, 157-175.

² Verrà adottata la classificazione degli strumenti musicali a fiato, a percussione e a corde, considerato che questa era la più diffusa tra gli scrittori antichi. Cfr. Papadopoulou, 2004, 347-349; West, 2007, 81.

³ Deve essere ancora indagata adeguatamente la possibile correlazione tra le attività teatrali, le cerimonie rituali con la funzione della musica. Per la questione, qualche

Per comprendere il diverso ruolo affidato agli strumenti musicali è necessario ricorrere ad uno studio che prenda in considerazione, oltre alla presenza e alle caratteristiche dello strumento suonato o tenuto dalle figure femminili, anche i gesti, la posizione e l'abbigliamento delle figurine: i particolari iconografici risultano funzionali non solo a determinare lo *status* delle suonatrici ma anche alla trasmissione di significati musicali che l'osservatore antico, partecipe del medesimo codice di comunicazione dell'artigiano, poteva cogliere immediatamente.⁴

Lo strumento musicale raffigurato con più frequenza è l'*aulos*.⁵ Le suonatrici tengono lo strumento al petto e sono modellate con le due canne in posizione verticale, vicino al corpo, verosimilmente per l'impossibilità a realizzare con l'argilla la più difficile forma dello strumento proteso in avanti. Tra tutte spiccano per quantità le statuette di *auletris* rinvenute nei santuari demetriaci.⁶ Una di queste, trovata a Gela nel *Tesmophorion* di Bitalemi (Fig. 1),⁷ regge le due canne dello strumento con entrambe le mani. Dell'*aulos* si distinguono i raccordi tra l'imboccatura e le canne leggermente divergenti e di media lunghezza su cui sono posate le dita della suonatrice che è raffigurata con gli indici lievemente distanziati. Le sue guance sono gonfie nell'atto del suonare e i capelli sono raccolti a massa sulla fronte. La testa e il busto della suonatrice, che porta orecchini di forma globulare, sono avvolti nell'*himation*: l'acconciatura e i gioielli potrebbero rivelare che l'*auletris* sia la raffigurazione di una partecipante ad una cerimonia, se non proprio di una sacerdotessa.⁸ Analoghe statuette sono state trovate ad Agrigento nell'area sacra del terrazzo occidentale della Collina dei Templi (Fig. 2)⁹ e nel poggetto di "S. Nicola" (Fig. 3),¹⁰ a

accenno è in Pontrandolfo, 2000, 117-134. Per i riti e il loro svolgimento all'interno di contesti teatrali, si veda Calame, 1988, 132-134.

⁴ Per la lettura delle immagini e la necessità di appropriarsi di strumenti idonei a comprendere il codice visuale convenzionale composto da figure, schemi e motivi immediatamente comprensibili all'osservatore antico, si veda Roscino, 2012, 153-154.

⁵ Per questo strumento, si vedano Baines, 1995, 235-237; Sachs, 1996, 156-159; Sachs-Hornbostel, 2002, 460-461; West, 2007, 129-164.

⁶ Bellia, 2009, 157-163.

⁷ Bellia, 2009, 49, nr. 58. Per il *Tesmophorion* di Bitalemi si vedano Orlandini, 1968, 38-42; Kron, 1992, 614-615; Fiorentini, 1993-1994, 721; Orlandini, 2003, 507-513; De Miro, 2008, 47-53.

⁸ 'Portatrici d'oro' e 'ornate d'oro' erano termini legati alle funzioni sacerdotali femminili in ambito demetriaco. Cfr. Canfora, 2001, 1571, n. 6.

⁹ Bellia, 2009, 49, nr. 58. Per il santuario delle divinità ctonie di Agrigento, si vedano 513; De Miro, 2000, 92-96; 513; De Miro-Cali, 2006, 35; De Miro, 2008, 55.

¹⁰ Bellia, 2009, 27-28, nrr. 17-18. Per l'area sacra sul poggetto di "S. Nicola", si vedano De Miro, 1963, 57-63; De Miro, 1967, 164-168; Pocallo, 1988, 59-62; De Miro, 2000, 95-96; De Miro, 2008, 72-82.

Selinunte nel santuario della *Malophoros* (Fig. 4)¹¹ e a Siracusa nel santuario di Piazza della Vittoria (Fig. 5):¹² in questi luoghi sacri dedicati a Demetra vi sarebbero stati celebrati riti di tipo tesmoforico.¹³

Le Tesmoforie in Sicilia sono ricordate dalle testimonianze scritte, che si riferiscono a un ampio periodo compreso dall'età arcaica all'età romana e a vari luoghi dell'isola. Se pur con le varianti locali, le festività si svolgevano nell'arco di tre giorni: il primo, *anodos*, dedicato alla *pompé* delle donne che portavano con loro tutto l'equipaggiamento per il sacrificio; il secondo, *nesteia*, il giorno del digiuno che si concludeva il terzo, i *kalligeneia*, con un ricco banchetto.¹⁴ Polieno¹⁵ ricorda le feste ad Agrigento e Platone¹⁶ accenna a quelle celebrate sull'acropoli di Siracusa; Plutarco¹⁷ racconta il giuramento del tiranno Callippo nel santuario siracusano delle dee tesmofore.¹⁸ Nella cosiddetta "versione siciliana" del mito Diodoro¹⁹ adopera il termine *thesmophoros* per indicare Demetra che, per aver donato il grano e introdotto le leggi che regolano la vita civile, era onorata con una festa definita "splendidissima per la magnificenza dell'allestimento."²⁰ Non può escludersi che, data la fastosità e l'ampio coinvolgimento popolare, le festività fossero arricchite dalla musica.

È interessante notare che Diodoro fa accenno al tema del "riso" della dea, connesso alla *aischrologia* causata dall'intervento di un personaggio femminile. Il motivo è presente anche nell'intermezzo corale dell'*Elena* di Euripide,²¹ dove il "riso" di Demetra assume un carattere liberatorio e conclusivo della vicenda. Questo scaturisce dall'*aulos* suonato dalla stessa dea, personalmente coinvolta nel rito che la placa e la consola.²² Se sul piano mitico la sonorità dello strumento annuncia il superamento della

¹¹ Gabrici, 1927, 203-304; Parisi Presicce, 2004, 14; Gasparri, 2014, c. s.

¹² Bellia, 2009, 140, nr. 346. Per il santuario di Demetra e Core di Piazza della Vittoria a Siracusa, si vedano Vozaza, 1976-1977, 558; De Miro, 2008, 67-68.

¹³ De Miro, 2008, 47-92.

¹⁴ Sfameni Gasparro, 1986, 224; Burkert, 2003, 445-448.

¹⁵ Polieno, VI 1,1.

¹⁶ Platone, *Epistole*, VII 39c-d.

¹⁷ Plutarco, *Dione*, 56.

¹⁸ Si veda De Miro, 2008, 82 per altri *thesmophoria* che, più o meno esplicitamente, possono ritenersi testimoniati in Sicilia sulla base della documentazione archeologica e delle fonti scritte.

¹⁹ Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, V, 4.

²⁰ Sfameni Gasparro, 1986, 235.

²¹ Euripide, *Elena*, 1338-1352. Per il simbolismo musicale nell'*Elena* di Euripide, cfr. Barker, 2007, 7-25.

²² Martorana, 1985, 53-55; Martorana, 1988-1989, 283-293. Si vedano anche Scarpi, 1976, 155-158; Sfameni Gasparro, 2003, 329-372.

crisi causata dalla scomparsa di Core, in quello rituale l'*aulos* può aver avuto un ruolo nella cerimonia e nelle riattualizzazioni drammatiche ad essa collegate. Non può trascurarsi che nel corso del secondo giorno delle Tesmoforie, il momento più triste che prevedeva la celebrazione del lutto di Demetra per la perdita della figlia, alle donne era vietato indossare oro e vesti ricamate e addirittura di portare con sé l'*aulos*²³: l'interdizione dell'esecuzione musicale dal rito con il quale era rievocato il lutto della dea suggerisce che il clima malinconico implicasse l'assenza della sonorità, e dunque il silenzio.²⁴ Si può ipotizzare invece che in linea con l'atmosfera festosa del terzo giorno, l'*aulos* fosse indispensabile non solo a marcare ritualmente la fine della fase drammatica e ad avviare quella in cui era invocata la dea della "bella nascita", ma anche ad accompagnare le danze che dovevano svolgersi a conclusione delle festività. A questo proposito sono significativi il racconto di Plutarco²⁵ che menziona le danze femminili durante i riti tesmoforici ad Alimunte, demo attico presso il capo Kolias, e la notizia di Erodoto sulla consuetudine dei cori femminili di lanciare battute ingiuriose durante le feste ad Egina dedicate a Damia e Auxesia, divinità affini a Demetra e Core.²⁶ A queste testimonianze si aggiunge quella di Callimaco²⁷ che 'mette in scena' un rituale nell'ambito delle Tesmoforie, probabilmente celebrate a Cirene, durante il quale un coro di fanciulle dava vita ad una *performance* con l'esecuzione di un canto che si alternava al ritornello eseguito dalle donne adulte, secondo una distinzione di ruoli prevista dalla cerimonia.²⁸ Queste notizie documentano sia che le danze corali facevano parte delle Tesmoforie sia che le festività erano occasioni di *performances* all'interno della cerimonia religiosa: l'uso degli strumenti musicali non è esplicitato ma è legittimo chiedersi se la danza e il canto non fossero accompagnati anche da strumenti a percussione adatti a scandire il ritmo.²⁹

Può essere interessante notare che in un gruppo fittile composto da tre figure femminili rinvenuto nel monumentale santuario demetriaco di

²³ Sokolowski, 1962, 71-72, nr. 33. Si tratta di un regolamento del III sec. a. C. relativo al culto di Demetra. L'iscrizione, su lastra quadrangolare proveniente dal territorio di Dyme, conteneva un regolamento cultuale attestante l'esistenza di un santuario di Demetra.

²⁴ Per il ruolo del silenzio come momento chiave del rito, si veda Scarpi, 1983, 35-36.

²⁵ Plutarco, *Solone*, 4-5. Cfr. Sfameni Gasparro, 1986, 245.

²⁶ Calame, 2001, 139, n. 143; Burkert, 2003, 228.

²⁷ Callimaco, *Inno a Demetra*, 118-119.

²⁸ Pretagonisti, 2009, 10-11.

²⁹ Per l'uso degli strumenti a percussione per accompagnare la danza, cfr. West, 2007, 190-192.

Morgantina, da ritenersi un *Thesmophorion*,³⁰ sono raffigurate una danzatrice e una suonatrice di *tympanon*³¹ accanto ad una *auletris* (Fig. 6).³² Le figure sono disposte l'una accanto all'altra: il loro numero è probabilmente idoneo a rappresentare un adeguato gruppo di partecipanti e a esprimere la pluralità.³³ La suonatrice di *aulos* è posta a sinistra e ha capelli raccolti in alto a crocchia che ne connota la giovane età;³⁴ l'*auletris* tiene lo strumento al petto con entrambe le mani ed è da considerarsi la fanciulla che guida il coro.³⁵ La figura al centro regge con la mano destra un lembo dell'abito e ha la gamba sinistra portata in avanti nell'atto della danza. La figura a destra suona il *tympanon* posato sul fianco sinistro e lo percuote con la mano destra.

Non sappiamo se la suonatrice di *tympanon* raffigurata nella triade di terracotta sia connessa ai riti tesmoforici, tuttavia la relazione dello strumento con il contesto sacro demetriaco troverebbe una ulteriore testimonianza nelle scene dei *pinakes* rinvenuti nel santuario dell'ex Proprietà Maggiore a Lipari, luogo sacro a Demetra e Core.³⁶ Nelle tavolette fittili votive sono rappresentati tre personaggi femminili (Fig. 7)³⁷ disposti attorno ad un altare centrale che definisce l'ambito sacrale della scena:³⁸ si tratterebbe della raffigurazione di un sacrificio, o di una cerimonia dedicata esclusivamente alle donne che poteva svolgersi nel santuario di Lipari.³⁹

Al centro della scena dietro l'altare è raffigurata una suonatrice di *aulos* che ha le guance gonfie perché impegnata ad insufflare nelle due canne dello strumento. Il suo copricapo si distingue da quello delle altre figure che indossano il *polos*, simbolo di uno *status* sacro.⁴⁰ La figura a destra,

³⁰ Hinz, 1998, 124-127; Raffiotta, 2007, 21-28.

³¹ Per questo strumento musicale, cfr. Sachs, 1996, 170-171; Sachs-Hornbostel, 2002, 435; West, 2007, 192-194.

³² Raffiotta, 2007, 107, nr. 151; Raffiotta, 2009, 121-122; Bellia, 2009, 103, nr. 228.

³³ Hinz, 1998, 48, nota 313. Cfr. Burkert, 2003, 339; Salapata, 2009, 332.

³⁴ Per l'acconciatura a crocchia come richiamo alla sfera giovanile, si veda Portale, 2008, 11.

³⁵ Per le suonatrici di *aulos* attorno alla quale si dispone il coro composto da suonatrici e da figure femminili danzanti, si veda Bellia, 2012a, 110-119.

³⁶ Bernabò Brea-Cavalier, 2001, 41-42.

³⁷ Sardella-Vanaria, 2000, 95-97, tav. I, 1; Bellia, 2009, 70-71, nrr. 99-100.

³⁸ Attorno all'altare i partecipanti al rito stanno in piedi disposti a cerchio o a semicerchio, cfr. Burkert, 2003, 199-200.

³⁹ Cfr. Bernabò Brea-Cavalier, 1979, 135; Sardella, Vanaria, 2000, 102.

⁴⁰ Per tale copricapo, si veda Müller, 1915. Il *polos* non è da considerarsi attributo esclusivo delle divinità, sebbene sia distintivo di uno *status* sacro, perché esso ricorre sul capo di altre figure, come eroi, sacerdoti, sacerdotesse e offerenti.

nell'atto della libagione,⁴¹ è rivolta verso l'*auletris*; la sua iconografia rimanda a quella di Demetra e Core per la presenza della fiaccola e della *phiale*, elementi funzionali, oltre che simbolici, dei riti demetriaci.⁴² La figura a sinistra regge il *tympanon* con la mano destra lungo la gamba e ha il braccio sinistro sollevato e la mano posata sulla spalla della suonatrice di *aulos*: il gesto potrebbe spiegarsi come atto di protezione del rito o di mediazione tra il livello divino e quello umano.⁴³ La raffigurazione di questo personaggio, che ha il capo rivolto fuori dalla scena, potrebbe richiamare quello di una divinità che presiede al rito o di una sacerdotessa che abbia assunto connotazioni divine. Nonostante non possa del tutto escludersi che la figura rappresenti una suonatrice, va notato che il suo abbigliamento e il *polos* contribuiscono a conferirle sacralità e che il personaggio non partecipa attivamente all'esecuzione musicale che si sta svolgendo alla sua presenza: il *tympanon* che essa regge ha la funzione di mero attributo figurativo tenuto immobile sulla sua gamba. Se si dovesse considerare questo particolare iconografico utile ad identificare Demetra,⁴⁴ la scena della tavoletta di Lipari costituirebbe una preziosa testimonianza del ruolo simbolico assegnato allo strumento da proporsi come emblema stesso della divinità e da porsi in relazione sia con le vicende mitiche ricordate dalle fonti scritte sia con la sonorità che caratterizzava i riti connessi alla sua sfera sacra.⁴⁵

È significativo lo scolio agli *Acarnesi* che spiega l'appellativo di *Achaia* attribuito a Demetra in relazione al fragore dei *tympana* e di altri strumenti musicali a percussione con i quali la dea vagava angosciata alla ricerca della figlia.⁴⁶ L'uso di tali strumenti nel contesto demetriaco è richiamato anche nello scolio alla VII *Istmica*,⁴⁷ dove il commentatore tardo interpreta

⁴¹ Frutti, fiori, cereali e dolci e vino, latte, acqua, olio e miele nell'antichità erano offerte generalmente legate alle divinità protettrici della fertilità umana e della natura. Per la "libagione", condizione necessaria per ogni corretta invocazione divina prima del sacrificio, cfr. Burkert, 2003, 171-175.

⁴² Per la fiaccola e *phiale* come elementi figurativi connessi a Demetra, cfr. Beschi, 1988, 864-885. I rinvenimenti archeologici nei santuari demetriaci nel mondo greco confermano il carattere notturno dei rituali in onore della divinità. Cfr. De Miro, 2000, 91.

⁴³ Sardella, Vanaria, 2000, 97.

⁴⁴ Per le diverse proposte interpretative della figura femminile, si veda Sardella, Vanaria, 2000, 97.

⁴⁵ Per l'offerta di *tympana* miniaturistici in bronzo rinvenuti nel contesto sacro demetriaco, da intendersi come un'azione tesa alla sacralizzazione degli strumenti, si veda Bellia, 2012b, 43-49.

⁴⁶ Scoli ad Aristofane, *Acarnesi*, v. 708.

⁴⁷ Scoli a Pindaro, *Istmiche*, VII, v. 3a.

l'appellativo *chalkokrotos*, 'bronzeosonante', attribuito a Demetra da Pindaro.⁴⁸ Se da un lato il riferimento alle *teletai* e al tema del lutto e della ricerca evidenzia la presenza degli strumenti a percussione negli episodi mitici della dea, dall'altro la funzione del *tympanon* può essere collegata alla loro rievocazione e alla ripetizione rituale della corsa di Demetra alla ricerca di Core,⁴⁹ la cui manifestazione poteva essere accompagnata dalla sonorità dello strumento musicale a percussione.⁵⁰

Dallo studio delle terrecotte con raffigurazioni musicali trovate in Sicilia emerge lo stretto legame tra la *performance* musicale e i riti che si svolgevano in precisi luoghi sacri. Se la presenza della musica emerge dalle testimonianze archeologiche, essa ricorre invece meno frequentemente nelle fonti scritte. Tuttavia, le informazioni fornite dai testi sottolineano l'esigenza non soltanto di approfondire il ruolo della musica e della sfera sonora nell'ambito delle feste demetriache ampiamente diffuse nel mondo greco e intimamente connesse alla vita della donna, ma anche di verificare se l'uso delle differenti tipologie di strumenti musicali anche in altri contesti sia stato funzionale alle diverse fasi delle cerimonie dedicate alla dea.⁵¹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- › Baines A., Storia degli strumenti musicali, Milano, trad. it. di Musical Instruments through the Ages, Harmondsworth 1969.
- › Barker A., Simbolismo musicale nell'*Elena* di Euripide, in Aa.Vv., Musica e generi musicali nella Grecia classica, Napoli 2007, 7-25.
- › Bellia A., Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a. C.), Pisa-Roma.
- › Bellia A., Il canto delle vergini locresi, Pisa-Roma 2012.
- › Bellia A., Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia, Lucca 2012.
- › Bérard C., Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens, Roma 1974.
- › Bernabò Brea L., Cavalier M., Il castello di Lipari e il Museo archeologico Eoliano, Palermo 1979.
- › Bernabò Brea L., Cavalier M., Meligunis Lipára, X, Roma 2001, 41.
- › Beschi L., s. v. Demeter, LIMC IV, 1, 1988, 844-909.

⁴⁸ Pindaro, *Le Istmiche*, VII, 1-5.

⁴⁹ Sfameni Gasparro, 1986, 275-277; Sfameni Gasparro, 2003, 356-358.

⁵⁰ Nella sfera sacra connessa alle divinità e alle loro vicende mitiche di morte e rinascita, la sonorità scandiva la transizione rituale, annunciandone la manifestazione. Cfr. Guarducci, 1929, 24-29; Bérard, 1974, 75-87; Burkert, 1981, 199; Burkert, 2003, 146.

⁵¹ Per le feste demetriache nel mondo greco, si veda Burkert, 2003, 314-318.

- › Burkert W., *Homo Necans*, Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica, Torino 1981, trad. it. di *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin-New York 1972.
- › Burkert W., *La religione Greca*, Milano, trad. it. di *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln 1977.
- › Calame C., *Il racconto in Grecia*, Roma-Bari 1988.
- › Calame C., *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham, Boulder, New York, Oxford 2001.
- › Candora L. (a cura di), *Ateneo, I Deipnosophisti. I Dotti a banchetto*, Roma, Salerno 2001.
- › De Miro E., I recenti scavi sul poggetto di S. Nicola in Agrigento, *CASA*, II, 1963, 57-63.
- › De Miro E., *L'ekklesiasterion in contrada S. Nicola ad Agrigento*, *Palladio*, XVII, 1967, 164-168.
- › De Miro E., *Agrigento. I santuari Urbani. I*, Roma 2000.
- › De Miro E., *Thesmophoria di Sicilia*, in C. A. Di Stefano (a cura di), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, Pisa-Roma 2008, 47-92.
- › De Miro E., Cali V., *Agrigento. III. I Santuari urbani. Il settore occidentale della collina dei templi. Il terrazzo dei donari*, Palermo 2006.
- › Fiorentini G., *Attività di indagini archeologiche della Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Agrigento*, *Kokalos*, XXXIX-XL II,1, 1993-1994, 717-733.
- › Gabrici E., *Il santuario della Malophoros a Selinunte*, *MAL*, XXXI, 1927, 203-406.
- › Gasparri L., *Considerazioni sul ruolo della musica nei riti e nei culti di Demetra Malophoros a Selinunte a partire dall'analisi delle evidenze archeologiche*, *GRMS*, II, 2014, c. s. (*Greek and Roman Musical Studies*).
- › Guarducci M., *Pandora, o i martellatori. Un dramma satirico di Sofocle e un nuovo monumento vascolare*, *MAL*, XXXIII, 1929, 5-38.
- › Hinz V., *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia*, Wiesbaden 1998.
- › Kron U., *Frauenfeste in Demeterheiligtümern: das Thesmophorion von Bitalemi*, "AA" XL, 1992, 611-650.
- › Martorana G., *Il riso di Demetra*, Palermo 1985.
- › Martorana G., *Religioni della Sicilia antica*, *Kokalos*, XXXIV-XXXV, 1988-1989, 283-293.
- › Müller V. K., *Der Polos, Die griechische Götterkrone*, Berlin 1915.
- › Orlandini P., *Gela. Topografia dei santuari e documentazione archeologica dei culti*, *RIASA*, XV n. s., 1968, 20-66.
- › Orlandini P., *Il Thesmophorion di Bitalemi (Gela): Nuove scoperte e osservazioni*, in G. Fiorentini, M. Caltabiano, A. Calderone (a cura di), *Archeologia del Mediterraneo, Studi in onore di Ernesto De Miro*, Roma 2003, 507-513.
- › Papadopoulou Z., *Musical Instruments in Cult*, *ThesCRA*, II 4 c, 2004, 347-362.
- › Parisi Presicce C., *I santuari ctoni di Selinunte*, in Aa.Vv., *Urbanistica e architettura nella Sicilia greca*, Palermo 2004, 14.
- › Polacco L., *Alcune osservazioni sui culti nel santuario presso S. Nicola ad Agrigento*, *QuadMess*, III, 1998, 59-62.

- › Pontrandolfo A., Dioniso e personaggi fliacici nelle immagini pestane, *Ostraka*, IX, 2000, 117-134.
- › Portale E. C., Coroplastica votiva nella Sicilia di V-III secolo a. C.: la stipe votiva di Fontana Calda a Butera, *Sicilia Antiqua*, V, 2008, 9-58.
- › Pretagostini R., Occasioni di performances musicali in Callimaco e in Teocrito, in M. C. Martinelli (a cura di), *La Musa dimenticata*, Pisa 2009, 3-30.
- › Raffiotta S., Terracotte figurate dal santuario di San Francesco Bisconti a Morgantina, *Assoro* 2007.
- › Raffiotta S., Nuove testimonianze del culto di Demetra e Persefone a Morgantina, in (a cura di) G. Guzzetta, *Morgantina a cinquant'anni dall'inizio delle ricerche sistematiche*, Caltanissetta 2009.
- › Roscino C., Iconografia e iconologia, in L. Todisco (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma 2012, 153-325.
- › Sachs C., *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1996, 156-159 (trad. it. di *The History of Musical Instruments*, New York 1940).
- › Sach C., von Hornbostel E. M., *Systematik der Musikinstrumente*, Ein Versuch, *Zethn*, XLVI 553-590, trad. it. in F. GUIZZI 2002, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca 2002, 409-482.
- › Sapalata, G., *Female Triads on Laconian Terracotta Plaques*, BSA, CIV, 2009, 325-340.
- › Sardella A., Vanaria M. G., *Le terrecotte figurate di soggetto sacrale del santuario dell'ex proprietà Maggiore di Lipari*, in L. Bernabò Brea-M. Cavalier, *Melinis Lipára*. X, Roma 2000, 87-180.
- › Scarpi P., *Lecture sulla religione classica. Inno omerico a Demeter*, Firenze 1976.
- › Scarpi P., *L'eloquenza del silenzio*, in M. G. Ciani (a cura di), *Le regioni del silenzio*, Padova 1983, 31-50.
- › Sfameni Gasparro G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986.
- › Sfameni Gasparro G., *Connotazioni Metroache di Demetra nel Coro dell'Elena di Euripide*, in *Misteri e Teologie. Per la storia dei culti mistici e misterici nel mondo antico*, Cosenza, 2003, 329-372 (rist. di *Hommages a Maarten J. Vermaseren III*, Leiden 1978, 1148-87).
- › Sokolowski F., *Lois sacrées des cités Grecques*, Supplément, Paris 1962.
- › Voza G., *L'attività della Soprintendenza alle antichità della Sicilia Orientale*. Siracusa, Kokalos, XXII-XXIII, 551-586.
- › West M. L., *La musica greca antica*, Lecce, trad. it. di *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

DIDASCALIE:

Fig. 1. Statuetta di suonatrice di *aulos*. Gela, Museo Archeologico Regionale, Inv. 20966 (Bellia, 2009, nr. 57).

Fig. 2. Frammento di suonatrice di *aulos*. Agrigento, Museo Archeologico Regionale, C. 450 (Bellia, 2009, nr. 24).

Fig. 3. Statuetta acefala di suonatrice di *aulos*. Agrigento, Museo Archeologico Regionale, Inv. AG. 7550 (Bellia, 2009, nr. 18).

Fig. 4. Statuetta di suonatrice di *aulos*. Palermo, Museo Archeologico Regionale (Gasparri, 2013, c.s.).

Fig. 5. Frammento di suonatrice di *aulos*. Siracusa, Museo Archeologico Regionale, Inv. S. B. 431 (Bellia, 2009, nr. 346).

Fig. 6. Triade di figure femminili con l'*aulos*, un oggetto rotondo e il *tympanon*. Aidone, Museo Archeologico, S.n.i. (Raffiotta, 2007, fig. 29).

Fig. 7. *Pinax* con suonatrice di *aulos* dietro un altare, figure femminili con *tympanon* e con fiaccola e *phiale*, Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano, inv. 18198 (Sardella-Vanaria, 2000, tav. I 1).



Fig. 1



Fig. 2

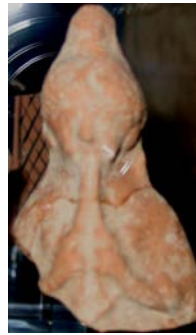


Fig. 5



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 7