

Marco Ercoles

*Tra monodia e coralità:
aspetti drammatici della performance di Stesicoro*

Abstract

Stesichorus' poetry is featured by a dramatic, pretragic treatment of the myth, well recognized by the ancients. The attempt made in this article is that of reconstructing the possible ways of performative rendition of such treatment, through an examination of the poet's ancient *testimonia* and fragments. Some importance is credited to the orchestric action.

La poesia di Stesicoro offre una presentazione del mito caratterizzata da tratti predrammatici ben riconosciuti già dagli antichi. Attraverso le testimonianze antiche e i frammenti del lirico si cerca di ricostruire le possibili modalità con cui tali tratti potevano trovare traduzione sul piano della *performance*, ponendo in evidenza l'importanza della componente orchestica.

1. *Stesicoro τραγικώτατος*

Se Cassio Longino (*Subl.* 13, 3)¹ definiva Stesicoro Ὀμηρικώτατος, un moderno critico non ha esitato ad aggiungere a questa etichetta quella di τραγικώτατος (Bremer 1980, 367)², osservando che, se la materia epico-eroica, la narrazione distesa, la dizione e l'impiego estensivo del ritmo dattilico permettono di accostare il melico alla tradizione epica, d'altra parte, la caratterizzazione dei personaggi e l'intreccio degli eventi anticipano invece la tragedia³. L'osservazione sorgeva a conclusione di un'attenta analisi dell'ampio frammento restituito da *P. Lille 76A c. ii + 73 c. i* (*PMGF* 222b, 201-34), contenente la *rhexis* di un personaggio femminile (con tutta probabilità Giocasta), nella quale più di uno studioso ha riconosciuto una cifra predrammatica o proto-tragica⁴. In questa direzione concorrono almeno tre elementi: (1) la complessa psicologia della *persona loquens*, espressa attraverso parole che fanno risuonare un'ampia gamma di corde, dal rifiuto assoluto e indignato della profezia di Tiresia alla patetica minaccia di suicidio, fino alla lucidissima (quanto utopica) proposta di un compromesso che salvi i

¹ Su questo autore, collocabile tra I sec. a.C. e I sec. d.C., cf. MAZZUCCHI (1992, XXVII-XXXIV).

² Per questo giudizio, cf. già SCHMID-STÄHLIN (1929, 488). Su Stesicoro come autore pre-tragico, 'ponte' tra l'epica e la tragedia, cf. GARZYA (1970, 74); LERZA (1982, 52); BURNETT (1988, 113, 126-29); BURKERT (1987, 52s.); FREIDENBERG (1997, 334); MUELLER-GOLDINGEN (2000, 1s.); WILES (1997, 93); NERI (2004, 235; 2011, 280); ARRIGHETTI (2006, 122, 126 e n. 1, 147); HUBBARD (2010, 357).

³ Il discorso di Bremer verte specificamente sul Papiro di Lille e sulla figura di Giocasta, che ivi compare come *persona loquens*: «moge zo Stesichorus' Iocaste al qua ἦθος (natuurlijk geen complete) gelijkenis vertonen met die van Sophocles, qua μῦθος [...] is zij veel meer vergelijkbaar met die van Euripides». Sui punti di contatto tra la Giocasta stesicorea e quella euripidea, sia permesso rinviare a ERCOLES-FIORENTINI (2011, con bibl.).

⁴ Cf. BURNETT (1988, 113, 126-29); NERI (2004, 235; 2011, 280).

figli e la città di Tebe⁵; (2) la statura ‘eroica’, o se si vuole ‘titanica’, del personaggio, quale emerge dall’ostinata e velleitaria resistenza all’ineludibile destino di dolore prospettato dal profeta di Apollo; (3) la funzione drammatica assegnata, all’interno della trama, a questa *rhexis*, capace, anche se solo temporaneamente, di riorientare il corso degli eventi⁶ e insieme carica di quella «situational irony» (Burnett 1988, 129) così caratteristica della rielaborazione tragica del mito. Nella trentina di versi integri, dunque, si staglia a tutto tondo una figura femminile che «non è la madre confusa dall’ansia o dall’amore, come l’Ecuba di *Iliade* 22, o colma di acida rassegnazione, come la stessa Ecuba in *Iliade* 24.209-12» (Segal 1989, 352), ma una donna dalla psicologia più sfaccettata e dal ruolo ben più rilevante nell’economia della vicenda, tra l’altro non priva di «una propria teatralità nel proporre il congegno del sorteggio a coronamento del suo personale progetto» (Segal 1989, 352).

Questo aspetto dell’arte stesicorea non era sfuggito agli antichi critici: in un passo del *De imitatione* (II 7 [76, 1-5 Battisti = 205, 11-16 U.-R.]), Dionigi di Alicarnasso osserva che Stesicoro risulta superiore a Simonide e a Pindaro «nella grandiosità delle azioni che sono argomento del canto, nelle quali ha mantenuto costante il carattere e la dignità dei personaggi» (ὄρα δὲ καὶ Στησίχορον ἔν τε τοῖς ἐκατέρου τῶν προειρημένων πλεονεκτήμασι κατορθοῦντα, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ὧν ἐκεῖνοι λείπονται κρατοῦντα· λέγω δὲ τῆ μεγαλοπρεπείᾳ τῶν κατὰ τὰς ὑποθέσεις πραγμάτων, ἐν οἷς τὰ ἦθη καὶ τὰ ὄξιώματα τῶν προσώπων τετήρηκεν)⁷. Come ha rilevato Arrighetti (2006, 148), la terminologia impiegata dal retore mostra che egli qui ricorre «ai parametri in uso per la valutazione dei personaggi della tragedia», quali sono stati elaborati da Aristotele e dai suoi allievi: si considerino i termini ὑπόθεσις e πρᾶγματα, il primo dei quali indica la trama di un dramma almeno a partire da Dicearco (fr. 78 W.² = fr. 112 F.-S.), mentre il secondo designa il complesso dei fatti rappresentati in una tragedia già nella *Poetica* (1450a 5); si noti ancora l’endiadi ἦθη καὶ ὄξιώματα, che richiama da vicino le osservazioni aristoteliche sull’importanza dei

⁵ Il compromesso, formulato ai vv. 219-24, prevede che entrambi i figli, Eteocle e Polinice, abbiano una parte dell’eredità paterna (il regno, da un lato, l’oro e le greggi, dall’altro) assegnata sulla base di un sorteggio.

⁶ Cf. *PMGF* 222b, 232-34 ὡς φάτ[ο] δῖα γυνὰ μύθοις ἀγ[α]νοῖς ἐνέποισα, / νείκεος ἐν μεγάροις π[αύο]ισα παίδας, / σὺν δ’ ἅμα Τειρεσίας τεράσπο]λος· οἱ δ’ ἐπίθο[ν]το.

⁷ Un giudizio, questo, che ricorda da vicino quello espresso da Quintiliano (*Inst.* X 1, 61s.), il quale sottolinea la grandiosità delle materia e dei carmi del melico e la sua capacità di attribuire ai personaggi la debita dignità in agendo simul loquendoque, sul modello dell’epica omerica. «Quintiliano giunge a questa valutazione muovendo dal rapporto di Stesicoro con l’epica, Dionigi invece [...] sembra applicarsi ai parametri in uso per la valutazione dei personaggi della tragedia» (ARRIGHETTI 2006, 148). Che i due retori, nonostante le diverse prospettive adottate, giungano alla medesima valutazione è facilmente spiegabile, come ha mostrato Arrighetti, sulla base del comune ricorso al quadro teorico tracciato da Aristotele, secondo cui «chi sa distinguere la tragedia che vale da quella che non vale, sa distinguere anche i canti epici, perché ciò che è proprio dell’epica appartiene alla tragedia, mentre non tutto ciò che è proprio di questa è compreso nell’epica» (*Po.* 1449b 18-20).

caratteri dei personaggi nella tragedia (cf. *Po.* 1450a 5s., 1450b 8-11). La stessa *μεγαλοπρέπεια* è una caratteristica che Dionigi riconosce anche ai personaggi eschilei (*Im.* II 10 [78, 1-6 Batt. = 206, 2-8 U.-R.]⁸).

Ma Dionigi non è il solo critico antico ad avere avvertito la tragedia come possibile termine di confronto per il trattamento del mito nei carmi narrativi stesicorei. Merita di essere ricordato l'anonimo autore del commentario ai poeti lirici trådito da *P. Oxy.* XXIX 2506 fr. 26 col. ii (II sec. d.C.), il quale individua almeno due casi di tangenza tra la rielaborazione della vicenda di Oreste da parte dell'Imerese e il trattamento dello stesso mito in Eschilo e in Euripide: da un lato, l'espedito del riconoscimento di Oreste da parte di Elettra per mezzo del ricciolo di capelli del fratello depresso sulla tomba paterna (cf. *Stesich. PMGF* 217, 11s. e *Aesch. Ch.* 168-230), dall'altro lato, la consegna di Apollo ad Oreste dell'arco per difendersi dalle Erinni (cf. *Stesich. PMGF* 217, 15-24 e *Eur. Or.* 268-70). Negli ultimi righe del frammento (25-27), poi, si tratta del motivo delle nozze tra Ifigenia e Achille quale pretesto per portare la ragazza ad Aulide, sfruttato da Euripide nell'*Ifigenia in Aulide*; la lacuna del r. 27 non permette di conoscere come il testo continuasse, ma il contesto induce a pensare che anche in questo caso fosse addotto il precedente stesicoreo. A prescindere dall'effettiva 'invenzione' dei tre mitemi da parte del melico – ciò che esula da qualunque possibilità di verifica⁹ – quel che importa osservare in questa sede è la consonanza tra l'Imerese e i due tragediografi nella rielaborazione del mito, in cui sono introdotti o accolti episodi capaci di generare o amplificare la tensione drammatica di una vicenda – tanto più efficaci dal punto di vista emotivo quanto più disattendono le aspettative del pubblico (cf. *Aristot. Po.* 1452a 1-4, *ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα*, «dal momento che l'imitazione non lo è solo di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi, ciò si verifica soprattutto quando questi si producono contro le aspettative»).

In sintesi, la critica antica e quella moderna hanno giustamente evidenziato come la rielaborazione dei miti operata da Stesicoro proceda, in diversi casi, nel senso della drammatizzazione degli eventi narrati e nella connotazione di alcuni personaggi (Giocasta) in termini che richiamano da vicino quelli tragici, anche per l'ironia tragica di cui sono cariche le loro parole.

2. Stesicoro, un melico tra coralità e monodia

Ci si può chiedere, a questo punto, quale tipo di *performance* potesse adattarsi al

⁸ Vd. anche *Vit. Aesch.* 5 (T 1, 16-20 R.²).

⁹ Per l'inventività di Stesicoro in materia di racconto mitico vd. ancora *P. Oxy.* XXIX 2506 fr. 26 col. i (*PMGF* 193).

trattamento del mito sopra descritto. La «sintassi narrativa [...] della linearità temporale»¹⁰ e il ricorso al lessico dell'epica hanno portato ad accostare Stesicoro alla tradizione del canto citarodico e, in particolare, al modello costituito da Terpandro, che Eraclide Pontico (fr. 157 W.) descrive come compositore di melodie per la cetra con cui 'rivestiva' versi epici (ἔπη) propri e di Omero, da lui direttamente eseguiti agli agoni con l'accompagnamento della cetra. Il legame dell'Imerese con questo tipo di *performance* sembra garantito dalla voce biografica della *Suda* (σ 1095 A.), in cui si afferma esplicitamente che ἐκλήθη δὲ Στησίχορος ὅτι πρῶτος κιθαροδία χορὸν ἔστησεν· ἐπεὶ τοι πρότερον Τισίας ἐκαλεῖτο, «fu chiamato Stesicoro perché per primo ordinò un coro al suono del canto (monodico) sulla cetra; prima, infatti, si chiamava Tisia».

Nella traduzione del passo si è conferito a κιθαροδία il suo valore peculiare di esecuzione musicale consistente nel canto monodico accompagnato dalla cetra, ben attestato almeno a partire dall'Atene classica (cf. e.g. Plat. *Ion* 533b-c ἀλλὰ μὴν, ὥς γ' ἐγὼ οἶμαι, οὐδ' ἐν ἀλλήσει γε οὐδὲ ἐν κιθαρίσει οὐδὲ ἐν κιθαροδίᾳ οὐδὲ ἐν ῥαψοδίᾳ οὐδεπώποτ' εἶδες ἄνδρα ὅστις περὶ μὲν Ὀλύμπου δεινός ἐστιν ἐξηγεῖσθαι κτλ.)¹¹. Il dativo è spesso impropriamente tradotto «con l'accompagnamento della cetra/lira»¹², con un'equiparazione di κιθαροδία a κιθάριστις. A tale proposito, la D'Alfonso (1994, 76-78) ha rilevato che «il termine κιθαροδία (e κιθαροδός), soprattutto nell'uso dei lessicografi e degli scolasti, non ha sempre un'accezione così netta sul piano della *performance*» (p. 76), ovvero non indica sempre «un canto solistico con κιθάρα *more Terpandro*» (*l.c.*), ma anche un semplice accompagnamento strumentale al canto; quest'ultimo, secondo la studiosa, sarebbe il caso di *Suda* σ 1095 A. Tuttavia, nella voce della *Suda* una simile imprecisione terminologica è tutta da dimostrare; di più, la pratica della citarodia da parte di Stesicoro trova riscontro nella tradizione leggendaria attestata da Philod. *Mus.* IV 47, 31-46 D. (= Diog. Bab. fr. 84s. v.A.), nella quale il musicista è ritratto, come Terpandro, nell'atto di placare una rivolta civile con un'esecuzione monodica. Ciò rende rischioso ed immetodico banalizzare il valore di κιθαροδία nel nostro contesto.

L'indicazione κιθαροδία è necessaria a precisare l'ambito nel quale Stesicoro ha innovato (πρῶτος), poiché nella *Suda* l'operazione del χορὸν στῆσαι era attribuita anche ad un contemporaneo dell'Imerese, Arione di Metimna, che per primo ordinò e fece danzare sul posto il coro per un'esecuzione ditirambica (cf. *Suda* α 3886 A. λέγεται ... πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι)¹³.

¹⁰ GENTILI (1995³, 174).

¹¹ Questo valore è assegnato al termine dalla GOSTOLI (1998, 149: «colui che aggiunse il coro alla citarodia») e da POWER (2010, 236: «Stesichorus first established a chorus with (or to) *kitharoidia*»).

¹² Cf. e.g. Webster in PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 11 n. 2); CAMPBELL (1991, 31).

¹³ L'ordinamento del coro era attribuito, ben prima di Arione e di Stesicoro, al citarodo mitico Filammone di Tebe, in connessione con componimenti che potevano essere inni con una sezione narrativa, come gli *Inni omerici* (cf. Heracl. Pont. fr. 157 Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι καὶ χοροῦς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στῆσαι). Sul

La presenza del coro è stata intesa dai sostenitori di uno Stesicoro monodico come una forma di accompagnamento muto al canto del compositore-esecutore, sul modello dell'esibizione coreutica che accompagna Demodoco in *Od.* VIII 261-64¹⁴. I giovani danzatori omerici (vv. 262s. κοῦροι / προθη̃βαι ... δαήμονες ὀρχηθμοῖο), però, sembrano improvvisare le loro movenze di danza, mentre nel caso dei coreuti che accompagnavano Stesicoro è verosimile pensare ad una maggiore integrazione tra canto e danza, resa possibile dal *training* dei coreuti, forse ad opera del poeta stesso, in vista dell'esecuzione. Non è inverosimile ritenere che le movenze orchestiche, pur nella loro forma stilizzata, fossero congegnate in maniera tale da evocare visivamente gli eventi narrati. La danza era, al pari delle altre componenti della μουσική greca, una forma espressiva mimetica, come hanno ribadito recenti, informati studi¹⁵; essa si componeva di precisi σχήματα ("figure"), in parte tradizionali, in parte invenzione dei compositori più originali (è il caso di Tespi, Pratina, Frinico, Eschilo)¹⁶, di cui rimane traccia in tarde opere erudite e lessicografiche, ove si menzionano le figure di Apollo, di Pan, delle Baccanti¹⁷. Lo stesso Stesicoro è associato da Giovanni Malala (*Chron.* VI 27 [130, 4-131, 8 Thurn]) a Bacchilide come inventore di danze¹⁸. È certamente lecito nutrire il sospetto che il retore abbia desunto la notizia dal nome stesso del poeta, l'istitutore di cori per antonomasia. Se tuttavia si pone attenzione a quella componente dell'inventiva stesicorea che P. Lerza (1982, 47) ha felicemente designato come «coreografia del mito», con riferimento all'icastica rappresentazione degli dèi e degli eroi cui più volte i testimoni antichi danno rilievo (si pensi ad Atena che balza in armi fuori dalla testa di Zeus, ad Eracle abbigliato da brigante, con la pelle di leone, la clava e l'arco, o ancora a Gerione

valore dell'espressione χορὸν στῆσαι cf. Webster in PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 11s.) e DAVISON (1968, 20s.).

¹⁴ Cf. WEST (1971, 307-13); PAVESE (1972, 239s.); GENTILI (1995³, 17 e n. 11); GOSTOLI (1998, 146s.); LAZZERI (2008, 389s.).

¹⁵ Cf. in part. WILES (1997, 87-113, con ampia bibl.); FOLEY (2003, 7-12); CATONI (2008, 124-261). Nel corso del tempo la componente mimetica della danza si andò progressivamente sviluppando: se in età arcaica e ancora fino a buona parte del V sec. a.C. si può pensare a movimenti orchestici stilizzati capaci di evocare figure del mito e azioni, per il periodo successivo, a partire dalle sperimentazioni della 'nuova musica', si deve pensare ad un mimetismo più marcato, che per esprimersi pienamente abbandona le 'maglie' della respensione antistrofica e, più in generale, modifica sensibilmente le tradizionali modalità di interazione tra parola, melodia e passi di danza (emblematico è il caso di Cinesia, uno degli esponenti più rappresentativi della 'nuova musica', definito da Strattide χοροκτόνος proprio per avere lesa «le complessive modalità esecutive del coro ditirambico di antica memoria»: cf. FIORENTINI 2009, 173).

¹⁶ Per i primi tre compositori, cf. Ath. I 21d-22a; per Frinico vd. anche Plut. *Conv. quaest.* VIII 9, 732f (T 13 R.²). Per Eschilo, cf. Ar. fr. 696 K.-A. (T 103 R.²). Si ricordi poi che a Sofocle la *Suda* (σ 815 A.) attribuisce un tratto sulla danza.

¹⁷ Cf. in part. Plut. *Conv. quaest.* IX 747b; vd. inoltre Ath. XIV 629f e Poll. IV 103-105, su cui cf. CECCARELLI (1998, 21-23) e CATONI (2008, 149ss., con bibl.). Sulle figure eseguite dal coro, cf. LAWLER (1964, 83); PICKARD-CAMBRIDGE (1968, 249s.); WILES (1997, 92-113); CATONI (2008, 149ss., con bibl.).

¹⁸ Si ricordi che Bacchilide era tra l'altro noto come compositore di iporchemi (cf. Ath. XIV 631c), una forma melica in cui la danza aveva un ruolo rilevante (vd. *infra*).

alato e dotato di tre corpi)¹⁹, è per lo meno lecito attendersi che tale immaginazione plastica avesse un proprio corrispettivo, una propria resa sul piano della ὄψις²⁰. Così, se pure il ritmo della composizione (e dunque anche della danza) rimaneva identico dall'inizio alla fine, articolato per lo più secondo quella successione ternaria strofe-antistrofe-epodo ch'è caratteristica peculiare della strofica stesicorea²¹, le movenze del coro potevano invece marcare visivamente i passaggi da un evento all'altro. I tragediografi dell'età classica sapranno impiegare anche il ritmo per questo scopo, come mostra l'analisi del rapporto tra la componente metrico-ritmica e quella tematica nei cori tragici²², ma questa non è una possibilità praticata dai melici arcaici e tardo-arcaici, a quanto consta (l'unico esempio di strofe caratterizzate da un ritmo differente all'interno di una composizione è l'*Olimpica* 13, in cui alla μεταβολή ritmica non corrisponde un mutamento sul piano tematico)²³. D'altra parte, invece, l'esigenza di esprimere anche visivamente i contenuti del canto sembra essere stata avvertita anche nella melica. Si pensi, ad esempio, al frammento di iporchema, forse opera di Pindaro (fr. 107a M.), citato da Plutarco (*Conv. quaest.* IX 748a-b) proprio per indicare che «tra l'arte orchestica e quella poetica vi è completa comunanza e partecipazione reciproca dell'una da parte dell'altra. Soprattutto per quel che riguarda il genere degli iporchemi, unico è l'effetto che entrambe le arti conseguono: la mimesi per mezzo delle figure di danza e delle parole»²⁴:

cavallo pelasgo o cane amicleo
devi imitare, volubile canto inseguendo,
or che rapido in gara muovi l'agile piede:
come vola furente il destriero

¹⁹ Cf., rispettivamente, *schol. ad Ap.Rh.* IV 1310 (313 W.) = *PMGF* 233; *Ath.* XII 512f = *PMGF* 229; *school. ad Hes. Th.* 287 = *PMGF* S87.

²⁰ Ad es. il balzo di Atena in armi fuori dalla testa di Zeus poteva essere resa mediante movenze di danza armata; è interessante notare che ad esecutori di questo tipo di danza, i βραυλίκται, si fa riferimento in *PMGF* 258 (vd. *infra* n. 27): una tradizione antica, attestata da *Luc. DDeor.* 8, connotava «la pratica della danza armata [...] da parte di Atena a un evento preciso nella vita della divinità, la sua nascita in armi dalla testa di Zeus» (CECCARELLI 1998, 28 e n. 8).

²¹ Anche se non si può verificare l'indicazione della *Syn. auct.* (Σ) τ 318 C., secondo cui tutta la poesia del melico era triadica, i frammenti superstiti mostrano che buona parte della sua produzione doveva avere struttura epodica (vd. ad es. il carme di Lille, la cosiddetta *Tebaide*, e la *Gerioneide*). Si precisa inoltre che il ritmo costante delle composizioni, indicato dall'ossatura metrica del testo verbale, non implica necessariamente costanza nel tempo di esecuzione, che poteva variare a seconda delle esigenze espressive che il melico voleva attribuire ad un certo punto della composizione.

²² Vd. ad es. le istruttive analisi condotte dalla LOMIENTO (2008) e dalla CERBO (2010).

²³ Cf. GENTILI-LOMIENTO (2003, 213). Non costituisce un caso di μεταβολή ritmica tra strofe/antistrofe ed epodo *Bacch.* 3 M., segnalato da Snell e Maehler; vd. in proposito GENTILI-LOMIENTO (2003, 212 e n. 85).

²⁴ Sul frammento cf. ANDRISANO (1988-1989, 193s.) e D'ALFONSO (1994, 21-23); vd. inoltre STEINHART (2007, 204-209), il quale stabilisce una connessione tra il frammento e le animate scene di caccia presenti nel *corpus* delle raffigurazioni di *padded dancers* (la cui danza doveva avere un marcato carattere mimetico, come rileva lo stesso Steinhart). Per la questione dell'*authorship*, cf. DI MARCO (1973-1974, 330 n. 10, con bibl.); recentemente POLTERA (2008, 428s.) ha difeso l'attribuzione del frammento a Simonide (fr. 255a).

sulla tessala piana fiorita,
a scovare morte per un selvatico cervo;
e il braccio verso ogni pista,
piegando improvvisa la bella testa sul collo,
(si slancia)²⁵.

Quello dell'iporchema è un caso particolare, data la stretta connessione e corrispondenza tra parole e danza. Ciò non toglie che altre forme poetiche potevano avere un carattere iporchematico: di ὑπορχηματικὸς τρόπος parla Ateneo (I 15d) con riferimento alle esecuzioni citarodiche di *Il. XVIII* 569ss. e di *Od. VIII* 262ss., ed è significativa la confusione terminologica sorta intorno ai carmi di Senodamo di Citera (seconda metà del VII sec. a.C.), da alcuni definiti peani e da altri, tra cui Pratina di Fliunte (*PMG* 713(ii) = fr. 3 Sn.-K.), iporchemi²⁶. Non è pertanto inverosimile attribuire una simile connotazione alla *performance* – o almeno ad alcune *performances* – del coro stesicoreo, tanto più che in un frammento del lirico (*PMGF* 258) si menzionano espressamente i βρωαλίκται, cioè esecutori impegnati in una danza di guerra²⁷.

È opportuno ricordare, a questo punto, che all'età dell'Imerese risalgono le prime attestazioni di cori predrammatici, dai *padded dancers* ritratti su vasi corinzi e attici (ultimo trentennio del VII-metà del VI sec. a.C.), alcuni dei quali rinvenuti in ambiente siceliota e magnogreco²⁸, ai cori tragici di Sicione (cf. Hdt. V 67), a quelli istituiti da Arione, cui pure è attribuita l'introduzione di cori di satiri *canentes* (cf. Sol. fr. 39 G.-P.²; Hdt. I 23s.; *Suda* α 3886 A.)²⁹. In tutti questi casi, alla narrazione di natura lirica si accompagna una forma di drammatizzazione, i cui contorni esatti sfuggono, ma che poté consistere nel tradurre in azione alcuni elementi della narrazione, sia mediante figure orchestiche, sia mediante il ricorso ad una struttura dialogica.

Per quel che concerne i cori di *padded dancers*, ed in particolare quelli di area corinzia, è acquisizione ampiamente condivisa che alla loro esibizione orchestica e mimetica fossero sottese storie mitiche dotate di un certo intreccio, come ad esempio il ritorno di Efesto all'Olimpo o lo scontro tra Eracle e l'Idra (sovengono alla memoria, a tale riguardo, i "brevi intrecci" in ballabili tetrametri trocaici di cui parla Aristotele nel

²⁵ Trad. GALLAVOTTI (1962, 41).

²⁶ Per l'affinità tra peana e iporchema e la confusione tra le due forme poetiche cf. DI MARCO (1973-1974, 341s. n. 31); sul carattere iporchematico delle *performances* citarodiche omeriche cf. DI MARCO (1973-1974, 332).

²⁷ Cf. CECCARELLI (1998, 23 e n. 58, con bibl.).

²⁸ Cf. TODISCO (2002, 46s.) e SMITH (2007, 59s.). Sulla tradizione siceliota e magnogreca di danza mimata, con particolare riferimento all'età classica ed ellenistica, cf. ANDRISANO (2003, 292s. e 2006, 20s.); LADA-RICHARDS (2011, 36s.).

²⁹ Fin troppo ampia è la bibliografia sui cori di Sicione e su quelli arionei; ci si limita qui ad indicare gli studi cui la presente trattazione è maggiormente debitrice, e dai quali si potrà agevolmente risalire al resto dei contributi sull'argomento: PICKARD-CAMBRIDGE (1962, 97-112); PATZER (1962, 14-20, 90-133); LESKY (1972³, 53-68); GENTILI (2006², ma 1984-1985, 15-19); STOESSL (1986, 94-108); IERANÒ (1997, 175-85). Per un aggiornato *status quaestionis* vd. CSAPO-MILLER (2007b).

passo della *Poetica* inerente all'originario *satyrikon*, da cui si sarebbe gradualmente differenziata la tragedia)³⁰. Da questi cori, poi, emerge talora una figura isolata che pare essere interpretabile come un protoattore, indizio di un'esecuzione 'teatralizzata'. Una forma artisticamente raffinata di questo tipo di *performance* potrebbero essere i satiri *canentes* attribuiti ad Arione nella voce biografica della *Suda* (*l.c.*), ma la stringatezza con cui la notizia è fornita non permette conclusioni univoche³¹. Non vi è invece motivo di ritenere 'satireschi' i τραγικοὶ χοροί di Sicione: la denominazione impiegata da Erodoto, più che rimandare per via etimologica a τραγοί in qualche modo connessi con l'esecuzione corale³², indicherà piuttosto «that they were more or less like the choral odes of tragedy in his own day» (Pickard-Cambridge 1962², 103)³³. Poteva pertanto trattarsi di cori mascherati (così ritiene Lanza 1997, 20) che facevano rivivere le vicende mitiche dell'eroe argivo Adrasto in maniera drammatizzata, ad esempio mediante dialoghi lirici (si può immaginare, ad esempio, un dialogo tra il corifeo, nel ruolo del protagonista, e i coreuti, nel ruolo dei cittadini argivi, o forse tra due semicori)³⁴. Questa appare la ricostruzione più verisimile dell'attività di tali cori, sulla scorta dell'analogia con i coevi cori ditirambici ordinati da Arione, sui quali si possiedono informazioni più dettagliate (ancorché non scevre da problemi interpretativi)³⁵. A quanto consta, il ditrambo arioneo non solo era caratterizzato da un contenuto distesamente narrativo, tale da giustificare l'impiego di titoli per designare i singoli componimenti, ma anche da una forma drammatica, se è attendibile la testimonianza soloniana (fr. 39 G.-P.²) filtrata da Giovanni Diacono (*Comm. in Hermog.* 150, 7 Rabe), ove si fa riferimento al carattere 'tragico' del

³⁰ Cf. *Po.* 1449a 15-25, su cui vd. in part. LANZA (1994, 287-90) e RIU (2011, 115-28, 134s.). Sui *padded dancers*, oltre al classico PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 114ss.), vd. ora le recenti messe a punto di T.H. Carpenter, T.J. Smith, C. Isler-Kerény, J.R. Green (qui ampiamente presupposto) e R. Seaford, contenute in CSAPO-MILLER (2007a, rispettivamente 41-47, 48-76, 77-95, 96-107, 379-81). Per il carattere mimetico della danza dei *padded dancers* cf. in part. STEINHART (2007).

³¹ Se la notizia è attendibile, si può pensare che il poeta che ha dato una compiuta forma artistica al ditrambo sia stato responsabile anche della 'formalizzazione' del suo farsesco controcanto. La compresenza della componente seria e di quella comica nella poesia è tutt'altro che un fenomeno isolato: cf. almeno BURZACCHINI (2001-2002, con bibl.).

³² Per questa ipotesi cf. e.g. Webster in PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 103s.).

³³ Sul significato dell'aggettivo τραγικός nel brano erodoteo cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 102); ELSE (1965, 18); LANZA (1997, 20); GENTILI (2006², 18).

³⁴ Questa proposta di ricostruzione è suggerita dal *Teseo* di Bacchilide (18 M.), un dialogo lirico tra Teseo e il popolo d'Atene, e presuppone l'accostamento tra i cori di Sicione e quelli ditirambici (vd. *infra*). Per quel che concerne le modalità di esecuzione del citato ditrambo bacchilideo, gli studiosi non sono concordi: all'alternanza tra un solista e il coro hanno pensato, tra gli altri, VAN GRONINGEN (1960², 191), LESKY (1972², 34) e GENTILI (2006², 16); all'alternanza tra due semicori hanno pensato, ad esempio, COMPARETTI (1898, 34), BURNETT (1985, 192 n. 6) e ZIMMERMANN (1992, 96 e n. 5); per quest'ultima propende anche IERANÒ (1997, 185 e n. 86). Per quanto riguarda, infine, il contenuto mitico dei canti dei cori di Sicione cf. CINGANO (1985), che opportunamente pensa ad episodi del ciclo tebano.

³⁵ Non è qui possibile ripercorrere il dibattito sorto intorno alla questione, né discutere i problemi legati alle testimonianze su Arione (citare *supra*); basti rinviare a PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 97-101); IERANÒ (1997, 179-85); GENTILI (2006², 15-18), tutti con bibl.

drama introdotto per la prima volta dal Metimneo³⁶. Il *Teseo* di Bacchilide (18 M.) è stato richiamato da più d'uno studioso come possibile esempio concreto di un ditirambo 'tragico' ed è l'unico componimento di questo tipo da cui sia possibile ricavare un'idea meno vaga della forma che il *drama* arioneo poteva assumere: si tratta, di fatto, di un dialogo lirico tra Teseo, impersonato dal corifeo o da un semicoro, ed il popolo ateniese, interpretato dal coro o dal secondo semicoro.

Difficilmente Stesicoro poté ignorare del tutto le sperimentazioni poetico-musicali tentate in ambiente peloponnesiaco: inducono a ritenerlo sia il rinvenimento in ambito magnogreco e siceliota di vasi coevi al poeta con rappresentazioni di *padded dancers* (vd. *supra* n. 28), sia la notizia della *tournee* di Arione in Magna Grecia e Sicilia (cf. Hdt. I 23s.), durante la quale è probabile che il musicista non solo si sia prodotto come citarodo, ma abbia anche 'esportato' nell'Occidente greco il nuovo tipo di spettacolo lirico da lui elaborato a Corinto (entrambe le attività musicali sono espressamente ricordate nel brano erodoteo)³⁷. Ci si può pertanto chiedere se e in quale misura Stesicoro abbia risentito dell'influenza delle nuove forme di 'messa in scena' del mito, che un certo influsso sembrano avere esercitato su Simonide e su Pindaro, se è vero che la tradizione antica attribuisce loro, rispettivamente, τραγωδίαι e δράματα τραγικά (da intendersi probabilmente come ditirambi drammatici)³⁸.

La risposta non è agevole, alla luce delle scarse indicazioni ricavabili dai frammenti stesicorei; si può nondimeno formulare qualche osservazione in proposito. Una questione importante è la funzione assegnata al coro. La testimonianza della *Suda* sopra esaminata indica un accompagnamento orchestrale al canto citarodico che, come si è cercato di argomentare, può considerarsi un'innovazione del musicista (πρωτος κιθαρωδία χορόν ἔστησεν) nella misura in cui egli realizzò una piena integrazione, o meglio un preciso coordinamento tra le movenze della danza e lo sviluppo narrativo del canto, le une e l'altro procedenti secondo una medesima struttura strofica (la triade strofe-antistrofe-

³⁶ Sul frammento vd. ora NOUSSIA-FANTUZZI (2010, 519s.), che propone di intenderlo o nel senso che Arione avrebbe fatto impersonare al coro gruppi di personaggi mitici o nel senso che Arione avrebbe per primo fatto eseguire il ditirambo a Corinto; in questo secondo caso, l'attribuzione al melico di una componente drammatica «would have been inference or confusion favoring the most famous theatrical genre of classical Athens» (p. 520).

³⁷ In mancanza di testimonianze antiche sulla questione, è difficile precisare se sia stato Arione ad esercitare la propria influenza artistica su Stesicoro o viceversa. I due compositori furono tra loro contemporanei e l'influenza poté essere reciproca; per quel che concerne il carattere drammatico della *performance* melica appare più probabile un influsso di Arione su Stesicoro, nella misura in cui il Peloponneso, in cui il primo era per lo più attivo, sembra avere costituito tra la fine del VII e l'inizio del VI sec. a.C. il luogo di maggiore fioritura e perfezionamento dei cori predrammatici.

³⁸ Cf. rispettivamente *Suda* σ 439 e π 1617 A., su cui vd. IERANÒ (1997, 180-85) e GENTILI (2006², 16). Che un ditirambo a struttura dialogica potesse essere definito δράμα è mostrato dal caso del *Ciclope* di Filosseno di Citera: cf. SUTTON (1983), che tuttavia si dimostra scettico riguardo alla possibilità di ipotizzare la stessa dinamica nei casi di Arione, Simonide e Pindaro.

epodo)³⁹. L'importanza attribuita all'ordinamento del coro, indicata dallo stesso *sobriquet* artistico del poeta, sembra attestare l'intenzione di potenziare l'efficacia espressiva della tradizionale narrazione citarodica, quale era stata formalmente definita da Terpandro⁴⁰, mediante figure orchestriche (uno degli elementi che differenziano la maniera tragica da quella epica: cf. Arist. *Po.* 1462a 1-11). In questo, il coro 'stazionario' istituito da Arione per lo spettacolo ditirambico poté forse costituire un modello, o un immediato precedente.

Da alcuni indizi desumibili dai frammenti stesicorei, e soprattutto da quelli pertinenti alla sezione proemiale dei componimenti, sembra emergere anche la possibilità di una partecipazione del coro al canto⁴¹. Gli studiosi hanno prospettato sia un'esecuzione integralmente corale⁴², sia un'esecuzione mista (*i.e.* citarodica e corale), le cui concrete modalità sono state ricostruite in vario modo, ovviamente in via ipotetica. Calvo Martínez (1974, 335-37), seguito da Adrados (1978, 297), ha ritenuto che il proemio e l'epilogo del canto spettassero al poeta o al corego, mentre la parte narrativa centrale era eseguita dal coro stesso, con la sola eccezione delle parti dialogiche, di pertinenza del poeta/corego⁴³; per Vetta (1999, 106s., 109), invece, la parte narrativa (dialoghi compresi) spettava probabilmente al poeta-citarodo ed il proemio al coro; secondo Cingano (2003, 43), infine, il coro poteva danzare e limitarsi a cantare talora «des refrains ou parties d'accompagnement», mentre il poeta-citarodo eseguiva la maggior parte del canto.

Per nessuna delle ricostruzioni appena menzionate si può parlare di *performance* drammatica o 'tragica', nel senso di esecuzione mimetico-dialogica; tale non è, chiaramente, l'alternanza tra coro e solista nel canto, una prassi non isolata nel quadro delle *performances* liriche arcaiche e tardoarcaiche⁴⁴. Posto ciò, una questione rilevante è quella relativa all'esecuzione dei discorsi diretti dei personaggi, cui era affidata una parte importante nell'economia della poesia stesicorea e la cui efficace resa – si può sospettare – costituiva una preoccupazione non secondaria per il poeta. È lecito

³⁹ L'indicazione di chi ha portato a perfezione una forma artistica come inventore di quella è un elemento ben attestato nella cultura greca: cf. KLEINGÜNTHER (1933, 135ss.).

⁴⁰ Cf. GOSTOLI (1990, XVI-XXXVII); POWER (2010, 224-34).

⁴¹ Per gli indizi di esecuzione corale nella poesia stesicorea cf. CINGANO (1993; 2003, 25-43); D'ALFONSO (1994, 105-19).

⁴² Cf., tra gli altri, BURKERT (1987); BURNETT (1988); D'ALFONSO (1994, 123-25); CINGANO (2003, 43), il quale pensa ad un coro «qui dansait en même temps de façon solennelle et stylisée, en économisant ses ressources physiques».

⁴³ Contro questa ipotesi, vd. HASLAM (1978, 29 n. 1); D'ALFONSO (1994, 53 n. 59); WILLI (2008, 72). La D'Alfonso, in particolare, ha rilevato che il tipo di *performance* ipotizzato dai due studiosi «si scontra con l'articolazione triadica dei canti stesicorei, che si sovrapporrebbe, senza coincidere, ad un'ulteriore articolazione solista/coro». Ciò che peraltro risulta difficile accettare è la proposta di intendere l'espressione della *Suda* κίθαρῳδίᾳ χορὸν ἔστησεν nel senso che Stesicoro «hiciera detenersi al coro» per eseguire in prima persona alcuni brani (cf. CALVO MARTINEZ 1974, 336; vd. inoltre ADRADOS 1978, 297): una simile interpretazione non tiene conto del valore tecnico che il verbo ἰστάναι solitamente ha in connessione con χορὸν (vd. *supra* n. 13).

⁴⁴ Basti qui citare ALONI (1998, 75s., con bibl.).

attendarsi che tali discorsi fossero eseguiti da un solista, verosimilmente dallo stesso Stesicoro, come ha proposto Calvo Martinez: quale cantore di professione, egli poteva meglio del coro dare voce agli eroi e alle eroine delle proprie composizioni, probabilmente differenziando il loro modo di parlare (una qualità mimetica che è stata ipotizzata anche per i rapsodi)⁴⁵. D'altra parte, vi è chi, come Burkert (1987, 54)⁴⁶, ha rivendicato anche al coro capacità mimetiche, adducendo come parallelo la *performance* delle Deliadi descritta nell'*Inno omerico ad Apollo* (vv. 158-64): «the girls “know to imitate the voices and chatter of all people: everybody would say he was speaking himself”» (*l.c.*). Quanto questa *performance*, storicamente riconducibile alla seconda metà del VI sec. a.C. (523/522 a.C.)⁴⁷, possa reputarsi rappresentativa delle esecuzioni corali di poesia narrativa tra VII e VI sec. a.C. è impossibile stabilire; essa, nondimeno, è la prova che anche un coro – adeguatamente istruito – poteva esprimere qualità mimetiche⁴⁸.

L'esecuzione corale delle *rheseis* è stata sostenuta, in una diversa prospettiva, anche da Ley (1993, 114-24). Lo studioso ha osservato che la *Tebaide* di Lille (Stesich. *PMGF* 222b) offre la possibilità di indagare in una nuova luce il problema dell'impiego di Stesicoro come fonte da parte di Eschilo – un problema, si è visto (§ 1), già trattato dagli antichi critici, almeno per quel che riguarda alcuni tratti del mito. Concentrandosi sul piano espressivo, Ley ha notato che «the juxtaposition of direct, quoted speech [la profezia di Tiresia e il discorso di Giocasta] and third-person narrative in the metres of song points directly to similar juxtapositions in the (choral) songs of Aeschylus' *Agamemnon*, when Chalcas and Agamemnon himself are quoted in direct discourse in the account given by the chorus (*Agamemnon* 121-59 and 205-17) of events at Aulis» (p. 115). Si aggiunga a ciò (1) la particolarità del riferimento del narratore a se stesso (vv. 104s. κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν / ἐκτελέων), un tratto caratteristico della narrazione sia epica che lirica⁴⁹, e ancora, sul piano metrico-musicale, (2) il fatto che la melodia che accompagnava la parodo dell'*Agamemnone* aveva le caratteristiche di un'aria (*nomos*) citarodica, come si evince da Ar. *Ran.* 1281ss.⁵⁰; si osservi, infine, (3) che ai vv. 104-159 della tragedia si assiste ad un'occorrenza di triade

⁴⁵ Cf. ad es. HERINGTON (1985, 51s.); BERS (1997, 14).

⁴⁶ Vd., sulla stessa linea, D'ALFONSO (1994, 58s.).

⁴⁷ Cf. BURKERT (1987, 54 e n. 61, con bibl.); vd. inoltre ALONI (1998, ma 1993, 65-76).

⁴⁸ Qualità mimetiche, beninteso, ancora molto lontane dal mimetismo realistico che caratterizzerà la produzione melica e teatrale della fine del V sec. a.C. (vd. *supra* n. 18) e per il quale si renderà sempre più necessaria una nuova figura di interprete, il solista virtuoso (vd. [Arist.] *Probl.* 918b 12-29). Si precisa inoltre che appare poco verosimile l'ipotesi di BURKERT (1987, 51s.) che in età arcaica esistessero cori composti da cantori professionisti, di cui non v'è traccia nelle testimonianze letterarie ed epigrafiche, come del resto riconosce lo stesso studioso (p. 61 n. 54); vd. le perplessità espresse e.g. da NAGY (1994-1995, 54 n. 35).

⁴⁹ Cf. KAIMIO (1970, 86) e KÄPPEL (1998, 72-75).

⁵⁰ Cf. in part. FLEMING (1977).

epodica ‘stesicorea’⁵¹. Sebbene non sia possibile aspirare ad alcuna certezza assoluta, soprattutto a fronte del naufragio pressoché totale della produzione citarodica arcaica, vi sono perlomeno indizi tutt’altro che trascurabili per suggerire l’idea che Eschilo abbia avuto presente la maniera compositiva di Stesicoro. Di qui, tuttavia, non è lecita alcuna automatica deduzione riguardo alle *performances* stesicoree, dal momento che il tragediografo potrebbe avere rielaborato in forma integralmente corale ciò che in origine non era tale.

La questione delle modalità esecutive adottate da Stesicoro è pertanto destinata a rimanere aperta, sia per la mancanza di notizie o indizi univoci in merito, sia per la probabilità che il poeta abbia adottato varie soluzioni per la ‘pubblicazione’ orale dei suoi componimenti, a seconda dell’occasione e delle richieste del committente. Tra le varie modalità, come si è visto, l’unica esplicitamente attestata dalle fonti antiche è il canto citarodico accompagnato dal coro, un’esecuzione ipotizzabile, ad esempio, per l’*Orestea*, nei cui versi proemiali (*PMGF* 212) il poeta si presenta insieme come compositore ed esecutore di canti pubblici per un contesto probabilmente festivo e sicuramente primaverile (τοιιάδε χρῆ Χαρίτων δαμόματα καλλικόμων / ὕμνεϊν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἀβροῶς / ἦρος ἐπερχομένου, «tali canti pubblici delle Cariti bellechiome occorre / che intoniamo con delicatezza, dopo avere trovato una melodia frigia, / al sopraggiungere della primavera»). Del coro non si fa esplicita menzione, ma il riferimento alle Cariti potrebbe alludere alla sua presenza, oltre che connotare la composizione come un’opera dotata di grazia e di piacevolezza: si osservi, a tale riguardo, che nella poesia greca arcaica e tardoarcaica numerosi sono i riferimenti all’attività orchestrale, e talora canora, delle Cariti (cf. e.g. Hes. *Th.* 64; *H.Ap.* 194ss.; Theogn. 15s.; Pind. *Ol.* 14, 8s., 13-17)⁵². Ciò non significa, ovviamente, che ogni riferimento alle Cariti alluda alla presenza del coro; nel caso dell’*Orestea*, tuttavia, l’ipotesi sembra quantomeno proponibile sulla base della testimonianza della *Suda*.

Un più chiaro riferimento alla presenza del coro si trova nel proemio della *Palinodia* (*PMGF* 193, 9s.), in cui si invoca una divinità femminile “amante della μολπή” perché raggiunga il luogo ove la *performance* è in atto (δεῦρ’ αὖτε θεὰ φιλόμολπε): ciò implicherà che l’esecuzione cui la dea è invitata sia una μολπή, ovvero un canto (più spesso corale) accompagnato dalla danza⁵³. Purtroppo non vi sono elementi per stabilire con sicurezza se il coro cantava e danzava o si limitava a danzare al canto del poeta, ciò che impedisce di apprezzare al meglio la strategia comunicativa messa in atto da Stesicoro in un componimento nel quale la *persona* dell’autore emerge con decisione e modifica il

⁵¹ Non vi sono altre occorrenze della triade strofe-antistrofe-epodo, caratteristica della lirica corale, nella produzione eschilea, se si eccettua *Pr.* 887-906. Ben più frequente, in Eschilo e in ambito tragico, è la successione di più coppie antistrofiche, non necessariamente chiuse da un epodo.

⁵² Sulle Cariti, come simbolo del canto e della danza corale e come fonte di ispirazione poetica, cf. GIANOTTI (1975, 68ss.); per la loro connessione con la danza vd. anche MACLACHLAN (1993, 47 e 53).

⁵³ Sulla valenza prevalentemente corale del termine cf. CINGANO (1993, 349-53 e 2003, 26s.).

corso della narrazione, come mostrano i tre versi ricordati da Platone nel *Fedro* (243a-b = *PMGF* 192): «non è autentico questo racconto, / tu non salisti su navi bei-banchi, / non giungesti ai bastioni di Troia» (trad. C. Neri). Questo intervento diretto del poeta ha un interessante parallelo in Pind. *Ol.* 1, 36ss., dove il poeta apostrofa direttamente Pelope, protagonista della narrazione mitica, affermando di volere cantare la sua vicenda in maniera contraria rispetto alla precedente tradizione poetica⁵⁴. In entrambi i componimenti si assiste ad un dialogo tra poeta e personaggio mitico che costituisce una vera e propria drammatizzazione del momento compositivo – drammatizzazione che la *performance* poteva rendere ancora più efficace mediante l'alternarsi della voce del poeta a quella del coro⁵⁵.

3. Conclusioni

La discussione relativa alla *performance* ha condotto la riflessione a proposito degli elementi predrammatici stesicorei su un terreno (necessariamente) ipotetico. Pare nondimeno da escludersi che l'esecuzione dei componimenti narrativi del melico avesse un vero e proprio carattere drammatico (dialogico), quale sembrano avere avuto i coevi cori 'tragici'⁵⁶; piuttosto, l'unica forma di 'drammatizzazione' immaginabile è la mimesi: mimesi vocale, intesa come capacità del cantore o dei cantori di caratterizzare in maniera specifica la voce dei diversi personaggi del mito – una tecnica che era a disposizione di rapsodi e citarodi, ma anche di allenati coreuti; mimesi gestuale, intesa come abilità del coro di riprodurre mediante figure orchestriche (σχήματα) alcuni momenti dell'azione o gli atteggiamenti dei personaggi – una tecnica coreografica che Stesicoro poté forse riprendere dal ditirambo arioneo e che fu poi ampiamente impiegata dai tragediografi, i più antichi dei quali sono noti proprio come maestri del coro e coreografi (vd. *supra* n. 16)⁵⁷.

Ma è soprattutto a livello di μῦθος che si riscontrano riconoscibili tratti predrammatici, non già nell'ampia estensione della materia mitica narrata – un tratto in comune con la poesia epica, e soprattutto ciclica⁵⁸, ma non estraneo alla tragedia più antica (cf. Arist. *Po.* 1449b 11-16) – bensì nel frequente ricorso a situazioni di forte impatto emotivo (la reazione di Giocasta alla tremenda profezia di Tiresia, il riconoscimento di Oreste ed Elettra, il dialogo *ante mortem* tra Gerione e i suoi cari, il sogno profetico di Clitemnestra, il viaggio di Telemaco a Sparta alla ricerca del padre), di cui sono accentuati gli aspetti patetici, e nella complessa caratterizzazione dei personaggi

⁵⁴ Il parallelo è stato richiamato da WOODBURY (1967, 175).

⁵⁵ Per la possibilità di un'alternanza solista-coro negli epinici pindarici cf. ALONI (1998, 140s., 158-60).

⁵⁶ Si includono in questa espressione tutte le manifestazioni di cori di carattere dialogico ricordate nel § 2.

⁵⁷ Sull'importanza della componente orchestrale nella tragedia cf. almeno KINDERMANN (1987, 90-93); WILES (1997, 87-113); FOLEY (2003, 2-12, con ulteriore bibl.).

⁵⁸ Cf. ARRIGHETTI (2006, 137s.).

mediante *rheseis* di una certa ampiezza. Queste strategie, impiegate già nella narrazione epica, appaiono in Stesicoro affinate o, se si vuole, potenziate, evidentemente in vista di una maggiore partecipazione emotiva del pubblico⁵⁹. Ciò trova conferma nel fatto che, a quanto è dato constatare, della vicenda mitica il poeta sottolinea non tanto i κλέα ἀνδρῶν, quanto i πάθηα, su cui verte la maggior parte delle *rheseis* pervenute, espressione del punto di vista delle madri, degli sconfitti o di figure secondarie, come il pastore Menete⁶⁰.

Per tutti questi aspetti, Stesicoro può essere a buon diritto menzionato tra i «melic antecedents of Attic Drama», per citare il titolo di un importante contributo di J.A. Davison (1968, 3-27)⁶¹. Anche se si ritiene, con Herington (1985, 138), che le origini della tragedia greca – «as we know it» – risiedono nel momento in cui «some tragedian decided to adapt the Homeric techniques⁶², however hesitantly, to the dramatic realization of Greek mythological heritage generally», nondimeno si può riconoscere che la poesia stesicorea, ben nota nell'Atene classica⁶³ e accostata a quella omerica già a partire da Simonide (PMG 564 = fr. 273 Pol.), poté costituire, insieme ad altra lirica narrativa, un tramite in questo processo, tanto più che l'influenza stesicorea sul trattamento eschileo del mito è riconosciuta già dagli antichi critici⁶⁴. Alle *performances* liriche di contenuto narrativo riporta, del resto, anche quella componente visiva che Herington ritiene invece una novità dello spettacolo tragico: come si visto, tali *performances* consistevano in spettacoli corali o coreutici⁶⁵, dotati di una non trascurabile componente rappresentativa⁶⁶.

⁵⁹ Di una nuova esigenza nella rappresentazione del mito ha parlato SEGAL (1989, 338); vd. inoltre ARRIGHETTI (2006, 125s.).

⁶⁰ Su questo aspetto cf. LERZA (1982, 49-52).

⁶¹ Sulla linea dell'individuazione di precedenti della tragedia nella lirica narrativa del VI sec. a.C. si colloca GRIFFITH (2008, 65s.).

⁶² Con questa espressione lo studioso intende riferirsi alla caratterizzazione dei personaggi mediante discorsi diretti e alla selezione di episodi del mito in sé compiuti (p. 136).

⁶³ Sia concesso il rinvio a ERCOLES-FIORENTINI (2011, § 1, con bibl.).

⁶⁴ Si pensa qui, in sostanza, ad una probabile influenza di Stesicoro sulla protostoria della tragedia, non già sulla sua 'preistoria'. Su questa distinzione cf. LANZA (1994, 282-90).

⁶⁵ Per corale si intende un'esecuzione cantata e danzata dal coro; per coreutica, invece, un'esecuzione in cui l'attività del coro consiste sostanzialmente nella danza. Per la distinzione cf. CINGANO (1998, 105).

⁶⁶ Questo è uno dei rilievi mossi dalla BURNETT (1987, 155) a Herington.

referimenti bibliografici

ADLER 1931

A. Adler, *Suidas*, in *RE IV A/1* 675-717.

ADRADOS 1978

F.R. Adrados, *Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro*, «*Emerita*» XLVI 251-99.

ALONI 1998

A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino.

ANDRISANO 1988-1989

A.M. Andrisano, *Aristoph. Nub. 969ss. (Frinide e le Muse)*, «*MCr*» XXIII-XXIV 189-200.

ANDRISANO 2003

A.M. Andrisano, *Les performances du Symposion de Xénophon*, «*Pallas*» LXI 287-302.

ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), «*La biblioteca di DeM*» I.

ARRIGHETTI 2006

G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei Greci. Studi*, Pisa.

BERS 1997

V. Bers, *Speech in Speech. Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Drama and Oratory*, London.

BREMER 1980

J.M. Bremer, *Stesichorus*, «*Lampas*» XIII 355-71.

BURKERT 1987

W. Burkert, *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichorus*, in A.P. Bellolli (ed.), *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu, CA, 43-62.

BURNETT 1985

A.P. Burnett, *The Art of Bacchylides*, Cambridge, Mass.-London.

BURNETT 1987

A.P. Burnett, rec. di J. Herington, *Poetry into Drama*, Berkeley-Los Angeles 1985, «*CPh*» LXXXII 154-56.

BURNETT 1988

A.P. Burnett, *Jocasta in the West: the Lille Stesichorus*, «CA» VII 129-54.

BURZACCHINI 2001-2002

G. Burzacchini, *Spunti serio-comici nella lirica greca arcaica*, «ITCC» I 191-257.

CALVO MARTINEZ 1974

J.L. Calvo Martinez, *Estesícoro de Himera*, «Durius» II 311-42.

CAMPBELL 1991

D.A. Campbell, *Greek Lyric*, vol. III, London-Cambridge, Mass.

CARMIGNANI 1981

L.C., *Stile e tecnica narrativa in Stesicoro*, in M. Fusillo (a cura di), *Ricerche di filologia classica*, I. *Studi di letteratura greca*, Pisa, 25-60.

CATONI 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.

CECCARELLI 1998

P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità grecoromana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma.

CERBO 2010

E. Cerbo, *Parola, metro e scena nelle monodie di Ifigenia (Eur. IA. 1279-1335 e 1477-1499)*, in M.S. Celentano (a cura di), *Ricerche di metrica e musica greca. Per Roberto Pretagostini*, Alessandria, 1-24.

CERRI 2009

G. Cerri, *Un'attestazione del ditirambo rituale a struttura amebea nelle Baccanti di Euripide*, «Paideia» XLIV 383-93.

CINGANO 1985

E. Cingano, *Clistene di Sicione, Erodoto e i poemi del ciclo tebano*, «QUCC» n.s. XX 31-40.

CINGANO 1993

E. Cingano, *Indizi di esecuzione corale in Stesicoro*, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica, Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. I, Roma, 347-61.

CINGANO 1998

E. Cingano, *La lirica corale*, in I. Lana-E. Maltese (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, vol. I, Torino, 101-56.

CINGANO 2003

E. Cingano, *Entre skolion et enkomion: réflexions sur le «genre» et la performance de la lyrique chorale grecque*, in J. Jouanna-J. Leclant (éds.), *La poésie grecque antique*, Actes du 13ème colloque de la Ville Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 18 & 19 octobre 2002, Paris, 17-45.

COMPARETTI 1898

D. Comparetti, *Les dithyrambes de Bacchylides*, in «Mélanges Henri Weil», Paris, 25-38 (da cui si cita); rist. in W.M. Calder-J. Stern (Hrsg.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970, 391-404.

CSAPO-MILLER 2007a

E. Csapo-M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge-New York.

CSAPO-MILLER 2007b

E. Csapo-M.C. Miller, *General introduction*, in Id. (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge-New York, 1-38.

D'ALFONSO 1994

F. D'Alfonso, *Stesicoro e la performance*, Roma.

DAVISON 1968

J.A. Davison, *From Archilochus to Pindar*, New York.

DI MARCO 1973-1974

M. Di Marco, *Osservazioni sull'iporchema*, «Helikon» XIII-XIV 326-48.

ELSE 1965

G.F. Else, *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge, Mass.

ERCOLES-FIORENTINI 2011

M. Ercoles-L. Fiorentini, *Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b)) ed Euripide (Fenicie)*, «ZPE» CLXXIX 21-34.

FIORENTINI 2009

L. Fiorentini, *Modalità esecutive del nuovo ditirambo: Cinesia choroktonos in Stratt. fr. 16 K.-A.*, «AOFL» II 163-80.

FLEMING 1977

T.J. Fleming, *The musical nomos in Aeschylus' Oresteia*, «CJ» LXXII 222-33.

FOLEY 2003

H. Foley, *Choral identity in Greek tragedy*, «CPh» XCVIII 1-30.

FRANZEN 2009

C. Franzen, *Sympathizing with the monster: making sense of colonization in Stesichorus' Geryoneis*, «QUCC» n.s. XCII 55-72.

FREIDENBERG 1997

O. Freidenberg, *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, Amsterdam.

GALLAVOTTI 1962

C. Gallavotti, *Pindaro hyporch. fr. 107ab*, «RFIC» XL 38-42.

GARZYA 1970

A. Garzya, *La poesia lirica greca nella Magna Grecia*, in *Letteratura e arte figurata nella Magna Grecia*, Atti del sesto convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto, 3-13 ottobre 1966, Napoli, 67-82.

GENTILI 1995³

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari.

GENTILI 2006²

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano antico*, Roma.

GENTILI-LOMIENTO 2003

B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.

GIANOTTI 1975

G.F. Gianotti, *Per una poetica pindarica*, Torino.

GOSTOLI 1990

A. Gostoli, *Terpander, Romae*.

GOSTOLI 1998

A. Gostoli, *Stesicoro e la tradizione citarodica*, «QUCC» n.s. LIX 145-52.

GRIFFITH 2008

M. Griffith, *Greek middlebrow drama (something to do with Aphrodite?)*, in M. Revermann-P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception, Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford-New York, 59-87.

VAN GRONINGEN 1960²

B.A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam.

HASLAM 1978

M. Haslam, *The Versification of the New Stesichorus (P. Lille 76 abc)*, «GRBS» XIX 29-57.

HERINGTON 1985

J. Herington, *Poetry into Drama*, Berkeley-Los Angeles.

HUBBARD 2010

T.K. Hubbard, *Choral lyric*, in M. Gagarin-E. Fantham (eds.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, vol. I, Oxford-New York, 354-58.

IERANÒ 1997

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma.

KAIMIO 1970

M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki.

KÄPPEL 1998

L. Käppel, *Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischer Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona*, in P. Riemer-B. Zimmermann (Hrsg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar, 61-88.

KINDERMANN 1987

H. Kindermann, *Il teatro greco ed il suo pubblico* (1979), Firenze.

KLEINGÜNTHER 1933

A. Kleingünther, *Πρωτος εὐρετής. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig.

LADA-RICHARDS 2011

I. Lada-Richards, *In the rhythm of the dance: from classical tragedy to the "tragic rhythmic movement" of pantomime dancing*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), «La biblioteca di DeM» I 23-42.

LANZA 1994

D. Lanza, *La poesia drammatica: i caratteri generali, il dramma satiresco*, «SLGA» I/1 279-300.

LANZA 1997

D. Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Milano.

LAWLER 1964

L.B. Lawler, *The dance in ancient Greece*, London.

LAZZERI 2008

M. Lazzeri, *Studi sulla Gerioneide di Stesicoro*, Napoli.

LEY 1993

G. Ley, *Monody, Choral Song and Athenian Festival Performance*, «Maia» XLV 105-24.

LEY 1998

G. Ley, *Performance and Performatives*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism» XIII 5-18.

LERZA 1982

P. Lerza, *Stesicoro. Tre studi. Frammenti con traduzione a fronte*, Genova.

LESKY 1972³

A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen (trad. it. Bologna 1996).

LOMIENTO 2008

L. Lomiento, *Il canto di ingresso del coro nelle Supplici di Eschilo (vv. 40-175). Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*, «Lexis» XXVI 47-77.

MACLACHLAN 1993

B. MacLachlan, *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, NJ.

MAZZUCCHI 1992

C.M. Mazzucchi, *Dionisio Longino. Del Sublime*, Milano.

MUELLER-GOLDINGEN 2000

C. Mueller-Goldingen, *Tradition und Innovation. Zu Stesichoros' Umgang mit dem Mythos*, «AC» LXIX 1-19.

NAGY 1994-1995

G. Nagy, *Transformation of choral lyric traditions in the context of Athenian State theater*, «Arion» s. 3 III/1 41-55.

NERI 2004

C. Neri, *La lirica greca*, Roma.

NERI 2011

C. Neri, *Lirici greci. Età arcaica e classica*, Roma.

NOUSSIA-FANTUZZI 2010

M. Noussia-Fantuzzi, *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*, Leiden-Boston.

PATZER 1962

H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden.

PAVESE 1972

C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma.

PICKARD-CAMBRIDGE 1962²

A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, rev. by T.-B.L. Webster, Oxford.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968²

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.

POLTERA 2008

O. Poltera, *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*, Basel.

POWER 2010

T. Power, *The Culture of Kitharôidia*, Cambridge, Mass.-London.

RIU 2011

X. Riu, *La storia del teatro secondo Aristotele e la questione del coro in Epicarmo*, A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), «La biblioteca di DeM» I 115-38.

SCHMID-STÄHLIN 1929

W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, vol. I/1, München.

SEGAL 1989

Ch. Segal, *La lirica corale arcaica* (1985), in P.E. Easterling-B.M.W. Knox (eds.), *La letteratura greca della Cambridge University*, vol. I, trad. it. a cura di E. Savino, Milano.

SMITH 2007

T.J. Smith, *The corpus of komast vases. From identity to exegesis*, in E. Csapo-M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge-New York, 48-76.

STEINHART 2007

M. Steinhart, *From ritual to narrative*, in E. Csapo-M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge-New York, 196-220.

STOESSL 1986

F. Stoessl, *Die Vorgeschichte des griechischen Theaters*, Darmstadt.

SUTTON 1983

D. Sutton, *Dithyramb as Δῶμα: Philoxenus of uthera's Cyclops or Galatea*, «QUCC» XLII 37-43.

TODISCO 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano.

VETTA 1999

M. Vetta, *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Antologia della lirica greca*, Napoli.

WEST 1971

M.L. West, *Stesichorus redivivus*, «ZPE» IV 135-49.

WILES 1997

D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.

WILLI 2008

A. Willi, *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. v. Chr.)*, Basel.

WOODBURY 1967

L. Woodbury, *Helen and the Palinode*, «Phoenix» XXI 157-76.

ZIMMERMANN 1992

B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen.