

Marco Ercoles

La Musa sfuggente.

A proposito di un recente volume sulla danza nella Grecia antica

Abstract

Notes on dance in ancient Greece on the margins of the volume *Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece*, edited by Laura Gianvittorio (Pisa-Roma 2017).

Osservazioni sulla danza nella Grecia antica a partire dal volume *Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece*, edito da Laura Gianvittorio (Pisa-Roma 2017).

«Quando si dispone, per trattare dei prodigi delle gambe, solo delle risorse di una testa, non si trova altra salvezza che all'interno di qualche filosofia – ciò significa che si riconsiderano le cose da molto lontano nella speranza di far svanire le difficoltà, ricorrendo alla distanza. È molto più semplice costruire un universo di pensieri, piuttosto che spiegare come un uomo si tiene in equilibrio sui suoi piedi. Chiedetelo ad Aristotele, Cartesio, Leibniz o a qualcun altro». Così Paul Valéry efficacemente rappresentava la sfida posta dalla danza a qualsiasi tentativo di definizione teorica¹.

Se si cerca una risposta alla domanda nelle opere di Aristotele, il primo filosofo evocato dal poeta, la si può rintracciare all'inizio della *Poetica* (1447a 18-28), dove l'arte dei danzatori è definita come una mimesi di caratteri (*ethe*), emozioni (*pathe*) e azioni (*praxeis*) per mezzo del solo ritmo e, più precisamente, per mezzo di «ritmi figurati» (διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν), ovvero di ritmi tradotti in plastiche pose del corpo². Si tratta della definizione forse più efficace formulata in ambito greco, e tuttavia non priva di difficoltà interpretative, come si vedrà in séguito. La concezione della danza come mimesi avrà ampia eco dopo Aristotele, ma non fu certo una sua invenzione. Ne dà una chiara testimonianza il frammento di una composizione iporchematica d'età tardo-arcaica o classica che Plutarco cita, senza il nome dell'autore, come perfetto esempio di interazione tra poesia e danza: Πελασγὸν ἵππον ἢ κύνα Ἀμυκλαίαν ἀγωνίῳ / ἐλελιζόμενος ποδὶ μμίοο καμπύλον μέλος διώκων, / οἷ' ἀνὰ Δῶτιον ἀνθεμόεν πεδίον πέταται θάνατον κεροέσσα / εὐρέμεν ματεῖσ' ἐλάφῳ / τὰν δ' ἐπ' ἀχένηι στρέφοισαν {ἕτερον} κάρρα πάντ' ἐπ' οἶμον³. In questi versi, assegnati dagli editori moderni ora a Simonide (fr. 255, 1-6 Pol.), ora a Pindaro (fr. 107a, 1-6 M.)⁴, i

¹ Paul Valéry, *Filosofia della danza* [*Philosophie de la danse*] in ELIA (1992, 74s.).

² *Poe.* 1447a 21-28 κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμυγμένοις ... αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ {μμοῦνται} χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).

³ Adotto il testo di MAEHLER (1989).

⁴ Per uno *status quaestionis* cf. POLTERA (2008, 428s.).

coreuti sono chiamati a riprodurre con i loro gesti e le loro pose la figura e i movimenti di un cavallo pelasgico⁵ e di un cane amicleo, animali cui dovevano essere associate, nell'immaginario collettivo, movenze ben riconoscibili. Probabilmente per questo motivo il mondo animale costituì una ricca fonte di ispirazione per le figure di danza, come mostrano ancora il frenetico canto infraepisodico dell'*Elettra* euripidea (vv. 859-65, 873-79), dove il Coro invita Elettra ad imitare nella danza lo slancio di un cerbiatto (vv. 859-61), o il frammento melico di una commedia di Autocrate (fr. 1 K.-A.), dove i ritmati movimenti delle anche delle giovani lidie in alto e in basso sono paragonati a quelli del cinclo (o ballerina), la cui coda si muove continuamente in su e in giù durante la deambulazione (vv. 6-9)⁶.

Non sempre, tuttavia, la danza assunse una connotazione mimetica nella Grecia antica. Quando accompagnava un rito, ad esempio, essa poteva sì evocare gli eventi mitici narrati nel componimento eseguito in quell'occasione, ma non doveva limitarsi a questo, come il componimento non si limitava alla sua sezione narrativa: le movenze di danza assolvevano anche ad una funzione eminentemente rituale, come mostrano il Grande Partenio di Alcmane (*PMGF* 1) e il Dafneforico di Pindaro (fr. 94b M.)⁷. È dunque chiaro che la definizione aristotelica guarda in prima istanza ad un certo tipo di danze e cerca di fornirne una descrizione sufficientemente generale e astratta, ma non restituisce la complessità del fenomeno. Tantomeno lo Stagirita spiega – per parafrasare Valéry – come un uomo greco si tenesse in equilibrio sui suoi piedi: egli è interessato all'ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ, a quel che si verifica “il più delle volte”. Se si vuole comprendere quali movenze e quali figure i danzatori eseguissero occorre rivolgersi altrove, ai testi poetici o alle raccolte di varia erudizione, o ancora alle raffigurazioni vascolari, ma difficilmente da tali indizi sparsi, spesso distanti tra loro nello spazio e nel tempo, si può ricostruire una coreografia completa.

Come riconosce Laura Gianvittorio (2017, 26) in un recente volume miscelaneo sulla danza nell'antica Grecia⁸, «it is both wise and realistic to acknowledge that, when it comes to ancient dance, little can be ascertained in absolute terms, and in particular that we cannot plausibly (i.e. verifiably) determine how dance performances looked like or how lost choreographies were danced». Nondimeno, osserva la studiosa, lo studio di questo aspetto importante della grecità non deve essere abbandonato, ma affrontato secondo una prospettiva nuova, non più viziata da certo pretenzioso e astorico ricostruttivismo (viene in mente, ad esempio, il monumentale lavoro di Emmanuel 1896, in cui figure della danza moderna sono proiettate nel passato e identificate nelle

⁵ Ovvero tessalo. Si tratta di una definizione tradizionale per indicare i cavalli migliori.

⁶ Su questa danza cf. ERCOLES (2012a).

⁷ Per il dafneforico pindarico cf. KURKE (2007); per il Grande Partenio cf. CACIAGLI (2009 e ora 2017), con *status quaestionis* e bibliografia.

⁸ *Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece*, ed. by LAURA GIANVITTORIO («Biblioteca di “Quaderni Urbinati di Cultura Classica”», 13), Pisa-Roma (Serra) 2017, 243 pp., ISBN 978-88-6227-958-5 (brossura), 978-88-6227-952-9 (formato elettronico).

raffigurazioni vascolari). In questo senso, il volume intende porsi come stimolo alla ripresa di questo settore di ricerca, che non è stato ancora interessato in maniera diretta dal «performative turn» (*ibid.*) degli ultimi decenni, benché non siano mancati alcuni passi in questa direzione⁹. L'obiettivo è quello di favorire una più approfondita conoscenza del ruolo della danza nel quadro della cultura e della società greca e di raccogliere e analizzare «dance-related evidence and match such evidence with that provided by enquiries on ancient theatre, choral poetry, Greek music, aesthetics, and poetics, thus adding precious new pieces to the (lost) picture of several Greek performance arts» (pp. 26s.).

A questo scopo la studiosa ha invitato ad intervenire sul tema specialisti di diversi àmbiti disciplinari (filologia e letteratura classica, storia della danza, storia della musica, estetica antica), focalizzando l'attenzione su due aspetti in particolare: (1) la danza come componente della *performance* corale e drammatica nella Grecia arcaica e classica e (2) come oggetto di riflessione e teorizzazione da parte di filosofi, retori e pensatori. Risulta assente, invece, la questione (problematica, com'è noto) del rapporto tra danze e immagini vascolari. L'esclusione trova una parziale giustificazione nella convinzione – largamente condivisibile – che i testi poetici che accompagnavano le *performances* – «often explicitly introducing, praising, and commenting on them – can be regarded as a key resource to understand the meanings, contexts, and functions of archaic and classical dance» (p. 29) e che, pertanto, «in our discipline the performative turn simply yielded a novel, performance-oriented way of interpreting texts» (*ibid.*). Occorre nondimeno riconoscere che un contributo non trascurabile può venire anche dall'iconografia, purché interpretata in modo attendibile¹⁰.

Gli spunti offerti da questa opera collettiva sono numerosi e non posso che limitarmi, in questa sede, ad alcuni nodi che mi paiono rilevanti o comunque degni di interesse. Gli aspetti essenziali della danza come fenomeno artistico e insieme rituale e paideutico sono efficacemente enucleati da C. Catenacci nel *Foreword* (pp. 11-19), dov'è proposta un'istruttiva rassegna di casi esemplari, molti dei quali tratti dai poemi omerici, che contengono diversi tipi di danza. Interessante è, tra gli altri, il caso di *Il. VII 238ss.*, «a first example of choreography in arms in the funerary context» (p. 16).

⁹ Gianvittorio rinvia all'ampio *status quaestionis* delineato da NAEREBOUT (1997 e 2003), segnalando, tra gli approcci più produttivi del secondo dopoguerra, quello antropologico di C. Calame e quello oralista di B. Gentili. Va inoltre notato che l'attenzione ai testi, in particolare a quelli drammatici, non più solo come fenomeni letterari ma come 'partiture' per la scena è il comune denominatore di una serie di contributi di studiosi che, con diverse prospettive, si occupano dei riferimenti testuali (diretti o indiretti) alla danza in atto: cf. ad es. BORTHWICK (1967, 1968, 1969, 1970); ROSSI (1978); HENRICH (1994-1995 e 1996, sul meccanismo della cosiddetta *choral projection*); ANDRISANO (2002, 2010, 2014, 2017); CSAPO (1999-2000, 2003, 2008, nonché il contributo nel volume curato dalla Gianvittorio); FIRINU (2012, 112-68).

¹⁰ Lo conferma il contributo dell'analisi iconografica allo studio della musica antica negli ultimi anni; si vedano, per fare solo qualche esempio, le ricerche di F. Lissarrague, Daniela Castaldo e Alexandra Goulaki-Voutyra. Per un'articolata riflessione sui problemi connessi con l'interpretazione delle raffigurazioni vascolari e il loro rapporto con opere drammatiche si rinvia a TAPLIN (2007, 2-46), con uno *status quaestionis*.

La prima sezione del volume è aperta dal contributo di F. Naerebout (pp. 39-66), «a clear-cut methodological manifesto», come lo definisce Gianvittorio (p. 30). Lo studioso, da tempo interessato ad una rifondazione degli studi sulla danza antica¹¹, ritiene che si debba discutere «about dance, and not about dances. Not about coreographies, but about the phenomenon in general [...]. We should illuminate the important position that dance held in Greek (religious) life, which tells us something about dance, but a more lot about society and religion» (p. 60). La danza, insomma, come parte integrante di quella «song and dance culture» (Herington 1985, 3) che sostanziava di sé tutti i principali momenti e aspetti della vita associata dei Greci, e primo tra tutti quello religioso. Non è tuttavia chiarito come sia possibile accedere ad una comprensione del fenomeno nella sua globalità senza una disamina delle singole danze documentate. Se si può comprendere lo scetticismo verso un ricostruttivismo portato alle sue conseguenze estreme e altamente speculativo, per contro si comprende meno la rinuncia a parlare di danze e, se non di coreografie (vd. *supra*), almeno di figure di danza (sulla cui importanza insistono i contributi di Rocconi e Peponi). Il linguaggio orchestico, con i suoi *schemata*, era fortemente connesso a determinate occasioni e interagiva con il messaggio verbale cui era (in genere) associato: l'esame dei singoli casi appare perciò importante per la comprensione di tale linguaggio (esempi istruttivi sono offerti nei capitoli successivi del libro). In questo mi pare risiedere un limite dell'approccio di N., che si rivela nella successiva rassegna delle danze extradrammatiche a carattere religioso (pp. 49-54): lo studioso esamina la forma dei cori, la loro composizione e ampiezza, assai variabili, nonché le qualità esecutive, fornendo una panoramica ampia e utile, ma nondimeno cursoria, dalla quale non emerge la funzionalità di questa varietà morfologica nei diversi contesti o tipi di contesti.

Il tratto che N. assume come distintivo della coralità è la piena integrazione dei singoli danzatori in un gruppo che si muova all'unisono, in modo coordinato (com'è chiaro fin dal titolo del contributo: *Moving in unison. The Greek chorus in performance*). Ciò lo porta ad escludere dal novero dei cori a carattere religioso il *komos* e il *thiasos* dionisiaci, in cui manca tale piena coordinazione. Ci si può chiedere, tuttavia, se una distinzione così netta fosse davvero operante nell'antica Grecia. A sostegno di tale distinzione, lo studioso rileva che «in the whole of the Greek text corpus *komos*, *thiasos* and *choros* hardly occur together (unless to distinguish them)» (p. 48), ma non adduce alcun passo specifico; l'unico testo citato, le *Baccanti* di Euripide (vv. 21, 63, 114, 379, 482, 511), non solo presenta «*thiasos* and *choros* in close proximity», ma qualifica la danza del *thiasos* bacchico con il termine χορός (vv. 62s., dove la *persona loquens* è Dioniso: “ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαίρωνος πτυχὰς / ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχῆσω χορῶν”). D'altra parte, si può osservare che il termine *komos* può essere applicato anche ad un vero e proprio coro, come avviene in vari passi

¹¹ Del 1997 è il suo volume *Attractive Performances: Ancient Greek Dance*.

pindarici (cf. e.g. *O.* 4,9, 8,10, 14,16, *P.* 5,22), con riferimento al gruppo che sta eseguendo l'epinicio¹²: anche se il contesto non è dionisiaco, ciò mostra che la mancanza di un coordinamento non è un tratto semantico specifico del termine, che indica semplicemente una «bande de jeunes gens qui s'amusement et chantent» (P. Chantraine, *DELG* 606 s.v.). Con questo non si vuole in alcun modo equiparare i cori degli epinici pindarici ai *komoï* dionisiaci, ma solo mostrare che non necessariamente il termine deve portare ad escludere questi ultimi dalla categoria delle danze corali. Appare più cauto pensare, semmai, a diverse forme di coralità, alcune più composte e solenni, altre più frenetiche e improvvisate.

I tre contributi successivi si volgono all'analisi di alcuni testi per musica e danza. P.J. Finglass (pp. 67-89) riesamina la *vexata quaestio* della *performance* delle composizioni di Stesicoro, propendendo per l'ipotesi dell'esecuzione corale alla luce di alcuni indizi interni ed esterni: il nome d'arte Στησίχορος («he who set up the chorus», p. 69); l'impiego dei termini μολπή (fr. 90,8s., 271 e 278 F.) e δαμώματα (fr. 173 F.); la civiltà poetico-musicale della terra d'origine del poeta, in cui la tradizione dei carmi corali narrativi appare fiorente (Senocrito di Locri; Ibico, autore anche di ditirambi; Cleomene; Filosseno). D'altra parte, lo studioso considera poco verosimile l'idea di un'esecuzione monodica, eventualmente accompagnata da un coro muto, perché ritiene esili i vari indizi che la sostengono. Tra questi non figura il proemio dell'*Oresteia* (fr. 173 F.)¹³, che mi pare l'indizio più forte per la monodicità di almeno una parte dei componimenti narrativi: ivi compositore (ἔξευρόντας, un plurale generico oppure un plurale *maiestatis*) ed esecutore (χρῆ ... ὑμνεῖν) coincidono, come ha osservato West (1971, 309)¹⁴. Per quanto concerne la testimonianza della *Suda* (σ 1095 A. = Stesich. Tb2 Ercoles), secondo cui Stesicoro πρῶτος κιθαρωδία χορὸν ἔστησεν, Finglass ritiene che non sia necessario considerarla in maniera letterale, né ritenerla «an uncontested claim that Stesichorus was a citharode who sang to the accompaniment of dancers» (p. 80 n. 4). Per una diversa valutazione rinvio alle considerazioni che ho formulato altrove¹⁵. A mio avviso, vi sono indizi non trascurabili a favore di entrambe le modalità di esecuzione, monodica e corale, tra cui il poeta verosimilmente scelse di volta in volta sulla base delle diverse esigenze della *performance* e dell'occasione. Né si può escludere che queste due modalità siano state talora combinate insieme dal melico, come alcuni studiosi hanno proposto (in part. F.R. Adrados, J.L. Calvo-Martínez, E. Cingano, M. Vetta)¹⁶. Per quanto concerne specificamente la danza, mi pare che sia da tenere nella debita considerazione la possibilità che le evoluzioni orchestriche evocassero

¹² Cf. P. Giannini in GENTILI et al. (1995, 516 ad *P.* 5, 22); L. Lomiento in GENTILI et al. (2013, 434 ad *O.* 4,10).

¹³ Il frammento è discusso a p. 71, ma solo in relazione al termine δαμώματα.

¹⁴ Cf. ERCOLES (2018, 2s. e relativa bibliografia).

¹⁵ Cf. ERCOLES (2012b, 4; 2013, 502s., 497-99, 569-72 e relativa bibliografia).

¹⁶ Per una discussione della questione sia consentito rinviare a ERCOLES (2013, 494-99, 561-72, con bibl.).

gli ἔργα narrati o i personaggi descritti, come ho proposto sulle pagine di questa rivista (Ercoles 2012b, 1-22), anche alla luce delle sperimentazioni nella musica corale di cui si ha notizia proprio per l'epoca di Stesicoro (Arione, cori tragici di Sicione, cori di *padded dancers*). Non si dimentichi, del resto, che poeta e coreografo spesso coincidevano nell'antichità greca, almeno fino ai grandi tragici attici (si pensi a Tespi, Pratina, Frinico, Eschilo)¹⁷.

Particolarmente interessante è la riconsiderazione della *performance* di Demodoco (*Od.* VIII 266-380), addotta a partire dal Wilamowitz-Moellendorff (1913, 238) come parallelo per un tipo di esecuzione in cui canto monodico e danza corale si combinano tra loro: già Ateneo (I 15d), del resto, interpretava il passo iliadico in questo senso, quando parlava di ὑπορχηματικὸς τρόπος, con riferimento ad un tipo di esecuzione cantata e danzata in cui ἡ ὄρχησις ἐ μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων. Finglass osserva che il testo poetico non chiarisce, in realtà, se il canto di Demodoco e la danza dei giovani si svolgano in contemporanea, ma aggiunge che «if the dancing did continue during the song, it presumably was less exciting than the dancing before the song, which is described in dramatic terms [...]»¹⁸. Yet no shift of tempo is indicated, and it would be strange for something like this not to be mentioned at all». Nonostante questa concessione alla tesi di due *performances* distinte, la conclusione dello studioso è aporetica: «the point remains unclear, and so we must be on guard against the frequent references to this passage that simply state that the dancing accompanies the song without indicating that is not stated explicitly and is far from compelling inference» (p. 79).

A mio avviso, il richiamo alla cautela è doveroso. Il testo non chiarisce il rapporto tra il canto citarodico di Demodoco e la danza, ed è pertanto rischioso dedurre che le movenze dei ballerini evocassero gli eventi narrati dall'aedo in mancanza di qualunque indizio testuale in tale senso. Mi pare opportuno, inoltre, rilevare che una situazione per certi versi analoga si trova in *Od.* IV 17-19, anche se in un diverso contesto: nel palazzo di Menelao, durante un banchetto nuziale, μετὰ δὲ σφιν (*i.e.* tra i convitati) ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς / φορμίζων· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς / μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσοις. Anche qui il rapporto tra la *performance* dell'aedo e quella degli acrobati e dei danzatori non è chiarito, ma risulta improbabile pensare che la danza evocasse le storie mitiche (presumibilmente) narrate dall'aedo: lo suggerisce il fatto che l'avvio alla danza è dato dai due acrobati. Anche qui, Ateneo (180d) – o piuttosto la sua fonte (forse Seleuco)¹⁹ – ravvisa un caso di *performance* insieme cantata e danzata, e

¹⁷ Per i primi tre compositori, cf. Ath. I 21d-22a; per Frinico vd. anche Plut. *Conv. quaest.* VIII 9, 732f (*TrGF* 3 T 13 Sn.-K.). Per Eschilo, cf. Ar. fr. 696 K.-A. (Aesch. T 103 R.²). Si ricordi poi che a Sofocle la *Suda* (σ 815 A.) attribuisce un trattato sulla danza.

¹⁸ Si vedano, in particolare, i vv. 262-65: ἀμφὶ δὲ κοῦροι / πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμενες ὀρχηθμοῖο, / πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / μαρμαρυγᾶς θείτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῶ.

¹⁹ Cf. MUELLER (1891, 6-11, 39, fr. 20) e WEST (2017, 62 *ad Od.* IV 19).

interviene sul testo trādito mutando ἐξάρχοντες in ἐξάρχοντος, per fare del cantore colui che dà l'avvio ai danzatori, al posto dei due acrobati: οὐ γὰρ ἐξάρχοντες οἱ κυβιστητῆρες – argomenta l'erudito – ἀλλ' ἐξάρχοντος τοῦ ὤδοῦ πάντως ὠρχοῦντο. τὸ γὰρ ἐξάρχειν τῆς φόρμιγγος ἴδιον. Occorre pertanto tenere nella debita considerazione questa tendenza, operante nei *Deipnosophisti*, a ricondurre le scene di canto e danza descritte nei poemi omerici a questo tipo di esecuzione. Per quanto concerne i due passi odissiaci considerati, l'elemento che mi pare sostanziale, al di là dei dubbi lasciati aperti dai versi omerici, è l'assenza di una relazione stretta tra le movenze dei danzatori e il contenuto del canto. Se si ammette la contemporaneità tra canto sulla *phorminx* e danza, è verosimile pensare che con il suo φορμίζειν l'aedo abbia semplicemente fornito il ritmo su cui si muovevano i danzatori.

Con il contributo di L. Gianvittorio (pp. 90-118) si passa dalla melica arcaica alla tragedia d'età classica. La studiosa ravvisa in due occorrenze eschilee del verbo ἐρέσσω – entrambe in un canto antifonale e luttuoso in ritmo prevalentemente giambico (*Pers.* 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν, *Th.* 854-56 ἀλλὰ γόων, ὦ φίλα, κατ' οὔρον / ἐρέσσετ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν / πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται) – un possibile riferimento ad uno schema di danza connesso con la lamentazione funebre e proprio della tragedia più antica: i coreuti avrebbero spinto in avanti entrambe le braccia ripetutamente e in modo coordinato, come se stessero remando. Il significato simbolico del gesto sarebbe da connettere con la navigazione delle anime dei morti verso il regno di Ade, come sembra suggerire il brano dei *Sette contro Tebe*, con un chiaro riferimento a Caronte e alla sua attività di traghettatore. Secondo la studiosa, tale danza riaffiorerebbe, come «paratragic allusion» (p. 93) in due brani aristofanei, *Ran.* 209-67 (il duetto di Dioniso e del Coro delle Rane) e, con minore evidenza, *Vesp.* 1516-37 (la «dancing farce» che chiude la commedia). Quest'ultimo riferimento alla figura di danza, tuttavia, risulta labile per la mancanza di chiari indizi testuali²⁰, mentre nel caso delle *Rane* occorre rilevare che le movenze della rematura sono eseguite dal personaggio di Dioniso, laddove il Coro sembra impegnato in una danza più animata e mimetica, che ha fatto pensare ad una «parodia della nuova predilezione degli spettacoli istituzionali (ditirambo e tragedia) per i mimetismi più vari, orchestrici e sonori, attraverso la rappresentazione di un primordiale livello biotico, contraddistinto da suoni e salti animaleschi» (Andrisano 2010, 23)²¹ – quindi alle coreografie dell'ultimo Euripide più che a quelle di un Eschilo. Convincente appare, d'altra parte, la lettura della scena dipinta sul cosiddetto Cratere di Basilea (prima del

²⁰ Nelle *Vespe* non si fa menzione dell'atto di ἐρέσσειν e non pare necessario postulare un riferimento a questo schema di danza per spiegare «the abrupt change of the imaginary setting into a waterscape» (p. 97): il gioco comico sul nome Καρκίνος appare già di per sé come una ragione sufficiente.

²¹ Si rinvia a questo contributo (in part. pp. 15-24, 27-31) per un esame delle 'didascalie implicite' che permettono di delineare il tipo di danza del Coro. A favore di una danza animata, in cui i danzatori ora si accovacciano ora si slanciano in alto, si è espresso già DOVER (1993, 57); cf. inoltre MARSHALL (1996) e SOMMERSTEIN (1996, 175s.).

480 a.C.), dove un coro danza presso un *sema* funerario, dietro cui sta un personaggio maschile di mezza età: il gesto dei coreuti sembra suggerire una figura simile a quella descritta da Eschilo con il verbo ἐπέσσω. Il contesto di lamentazione pare trovare una conferma nelle lettere che escono dalla bocca dei danzatori e del personaggio maschile, verosimilmente esclamazioni di dolore (ἔ, ἰέ, φεῦ). La stessa cronologia della raffigurazione è vicina alle attestazioni eschilee della danza funebre.

Questo studio mostra concretamente come testi poetici e immagini vascolari possano contribuire al recupero di alcuni *schemata* orchestici, al recupero cioè di quella ‘grammatica’ dei movimenti che interagiva con la comunicazione verbale. “Grammatica dei gesti” è l’espressione che dà il titolo a due lavori di M. Telò (2002a-b) dedicati alla comunicazione non-verbale degli attori tragici e che si colloca in quel filone di indagini inaugurato soprattutto dagli studi di O. Taplin (1978). In questo ambito, un contributo complessivo alla definizione di una ‘grammatica delle figure di danza’, con particolare riguardo alla danza del dramma, è venuto da M.L. Catoni (2008, 124-212), ma non sono mancate analisi puntuali delle ‘didascalie orchestiche’ presenti nei testi, come si è notato alla n. 8. Il contributo della Gianvittorio si inserisce felicemente in questo indirizzo di ricerca. Mi pare pertanto che sia proficuo non limitare il discorso sulla danza antica solo al fenomeno in generale, come consiglia Naerebout (vd. *supra* p. 91), ma estenderla anche ai singoli *schemata*, pur nell’impossibilità di ricostruire intere coreografie.

Il contributo successivo, firmato da E. Csapo (pp. 119-156) esplora ulteriormente il rapporto tra cori drammatici e religione, mostrando come in diversi canti corali dell’ultimo Euripide le evocazioni di «mythic choruses» (stelle, Nereidi, delfini, Cureti, p. 127) o «cultic choruses» (formati da giovani ragazze, p. 126) abbiano una forte connotazione culturale e sembrano tradire «a general attempt not only to assert tragic dance’s connection with Dionysian cult, but also to link Dionysian cult with Athenian polis religion par excellence, the Eleusinian mysteries» (p. 148). I cori mitici analizzati dallo studioso, in effetti, presentano un legame con Eleusi e in particolare rinviano – con la loro danza circolare e/o notturna e con le loro allusioni al ciclo cosmico di morte e rinascita – al rito dionisiaco-eleusinio che apriva i Misteri, ovvero la danza in cerchio che si teneva intorno al pozzo denominato ‘*Kallichoron*’ al termine della processione guidata da Iacco. Questo interesse per Eleusi e per il sincretismo bacchico-eleusinio è un tratto che Csapo ravvisa, oltre che in Euripide, in altri poeti drammatici (Sofocle, Crizia, Carcino, Aristofane). In altri termini, esso appare come un aspetto particolare – e peculiare della poesia drammatica – di quel più generale «religious revival» che interessò la poesia ‘dionisiaca’ nella parte finale del V secolo (p. 149). Un aspetto, sottolinea lo studioso, «to which historians of religion need to pay closer attention» (p. 150). Sovvengono, a questo riguardo, le magistrali pagine di Dodds (1951, 192-95) sul cambiamento del sentire religioso che si verificò ad Atene nel periodo della Guerra del Peloponneso, soprattutto all’indomani della peste del 430 a.C., quando la religione

civica tradizionale allentò i propri vincoli e si diffusero rapidamente nella *polis* culti misterici (spesso di origine straniera) e pratiche magiche²². In quella fase di crisi i riti bacchici, eleusini ed orfici, con la loro promessa di una vita beata nell’Aldilà, dovettero esercitare grande attrattiva, ed il fenomeno non sfuggì all’attenzione, tra gli altri, dei poeti drammatici: «tre volte beati» – si legge in un frammento sofocleo (837 R.²) – «quegli uomini che scendono all’Ade dopo aver contemplato questi riti: ad essi, là, è dato di vivere, agli altri è riservato, là, ogni male».

La parte conclusiva del volume raccoglie quattro contributi relativi alla riflessione greca sulla danza. Sophie Marianne Bocksberger (pp. 159-77) muove dalla definizione plutarchea della danza come “poesia silenziosa” per analizzare quella che chiama «the poetics of *orchesis*». Secondo la studiosa, la danza avrebbe avuto un ruolo importante nella formazione della terminologia della critica letteraria in età classica: «dance is fundamental to the Greeks’ conception of the poetic, and thus [...] it has informed the manner in which both poetry and prose have been defined in the fifth century B.C.» (p. 172). Espressioni come πεζὸς λόγος (vs. μέλος), σχῆμα²³, τροπή e μεταφορά avrebbero espresso originariamente aspetti o proprietà della danza (o assenza di danza, nel caso di πεζός) e sarebbero solo in un secondo tempo passati, per un processo di astrazione, a designare concetti retorici. Invero, i passi adottati nel corso della discussione provengono spesso da epoche successive a quella classica (Strabone, Dionigi di Alicarnasso, Proclo, etc.) e la discussione risulta talora speculativa. I casi più promettenti appaiono quelli di πεζὸς λόγος (o πεζὴ λέξις), per cui esistono chiari indizi di un originario valore musicale-orchestrale in età classica (cf. Soph. fr. 16 R.², Ar. fr. dub. 962 K.-A.²⁴), e quello di σχῆμα, il cui statuto di termine tecnico della danza già in età classica sembra sicuro. A proposito della prima espressione, avrebbe meritato di essere incluso tra le attestazioni prese in esame Plat. *Soph.* 237a, che presenta uno sviluppo dell’aggettivo πεζός nel senso dell’opposizione tra prosa e poesia (intesa come ἔμμετρος λέξις, senza che sia implicato alcun accompagnamento musicale²⁵). Per quanto concerne σχῆμα, invece, colpisce l’assenza della monografia della Catoni (2008) su questo termine.

Alla ‘terminologia orchestrale’ è dedicato anche il contributo di Eleonora Rocconi (pp. 178-97), che prende le mosse dalla definizione aristotelica della danza come una forma di mimesi διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν (*Poe.* 1147a 26-28). La studiosa sottolinea come sia problematica un’interpretazione letterale delle parole di Aristotele, dal momento che «a situation similar to modern story ballets [...] is usually attributed

²² Sui culti stranieri introdotti in Attica sul finire del V secolo cf. da ultimo DELNERI (2006).

²³ È un peccato che nella discussione di questo termine non compaia il lavoro d’insieme della CATONI (2008), che avrebbe potuto giovare alla tesi della Bocksberger.

²⁴ Il frammento di Aristofane è presentato come sicuro dalla studiosa (cf. p. 169 e n. 4), ma occorre rilevare che Kassel e Austin lo pongono tra i *dubia*.

²⁵ Παρμενίδης δὲ ὁ μέγας, ὃ παῖ, παισὶν ἡμῖν οὔσιν ἀρχόμενός τε καὶ διὰ τέλους τοῦτο ἀπεμαρτύρατο, πεζῆ τε ὡδε ἐκάστοτε λέγων καὶ μετὰ μέτρων κτλ.

only to the pantomimic genre, developed in late antiquity», e suggerisce che «also in earlier times dance performances connected bodily actions, in one way or another, with an underlying story and, at times, with fictional characters» (p. 180). La successiva rassegna (pp. 180-82) mette giustamente in primo piano i cori drammatici, per i quali i poeti – in particolare i tragediografi – inventarono (secondo la tradizione antica) o adattarono diverse figure di danza. Si può aggiungere che le danze del teatro contemporaneo ad Aristotele dovevano risentire di quella tendenza alla mimesi che caratterizzò la Nuova Musica (si pensi, ad esempio, agli *schemata* di Carcino parodiati nel finale delle *Vespe*)²⁶: una tendenza che sembra avere avuto il suo corrispettivo anche nella *performance* degli attori, sempre più caratterizzata da una recitazione realistica²⁷.

Della definizione aristotelica la studiosa pone in rilievo il participio σχηματιζόμενος, mostrando come la nozione indicata dalla radice – quella di σχῆμα – sia priva di ogni «kinetic implication» (p. 183): il riferimento è a ‘figure di danza’ in sé considerate, secondo una concezione teorica e astratta che nasce dalla necessità di analizzare il fenomeno nei suoi elementi primi e che si ritrova, non a caso, anche in Aristosseno, allievo dello Stagirita. Anche alla luce di altri passi del IV secolo (in part. Plat. *Leg.* 656d-e), la Rocconi mostra che in età classica σχῆμα appare come l’unico termine che presenta «a plain technical meaning» (p. 192), evidentemente perché le ‘figure’ erano concepite «as the most meaningful constitutive pattern of orchestric performance and believed (by most, at least) to have a prominent role in conveying mimetic contents» (*ibid.*).

Alla definizione aristotelica della danza fa riferimento anche Anastasia-Erasmia Peponi (pp. 215-43)²⁸. La studiosa osserva che nella letteratura greca superstita non si incontrano altre occorrenze dell’espressione σχηματιζόμενος ῥυθμός, mentre vi sono attestazioni della combinazione inversa (ῥυθμιζόμενον σχῆμα e costruzioni affini) all’interno di trattazioni relative alla percezione sensoriale: in questi casi ῥυθμός è inteso «as a visual property» (p. 232) e la nozione espressa è quella di una figura che subisce un’alterazione del proprio aspetto. L’inversione operata da Aristotele mira, secondo la Peponi, ad esprimere il processo per cui una certa ordinata struttura (il ritmo musicale) è tradotta in forme visibili (i movimenti di danza). La sua proposta di traduzione è la seguente: «through the rhythms as they are being turned into visual structures they (the dancers) enact characters, emotions, actions» (p. 233). La definizione aristotelica coglierebbe, in questo modo, «the quintessence of dance as a fundamentally synesthetic act» (p. 234), ovvero un atto legato sia alla vista che all’udito. Qui, tuttavia, la studiosa sembra non assegnare il giusto peso alla precisazione

²⁶ Sulla ‘nuova danza’ come caratterizzata da un accentuato mimetismo e da movenze esagerate si vedano, in particolare, CSAPO (1999-2000 e 2008); ANDRISANO (2002 e 2010, 16-18, 26-31); FIORENTINI (2009); BALTIERI (2016).

²⁷ Sulla prassi recitativa cf. VETTA (1995); CSAPO (2002); GREEN (2002).

²⁸ Per questo motivo ne anticipo la trattazione rispetto all’ordine dei contributi all’interno del volume.

di *Poe.* 1447a 26s. ἀπὸ δὲ τῷ ῥυθμῷ χωρὶς ἁρμονίας ἢ τῶν ὀργηστῶν (*scil. χρᾶται*)²⁹. Tale precisazione mi pare tradire il tentativo di ‘riconsiderare le cose da molto lontano’ (per riprendere le parole di Valery citate all’inizio), di astrarre dalla realtà concreta per cercare di ‘catturare’ il fenomeno e di ricondurlo entro uno schema filosofico – quello secondo cui le forme della *poietike techne* sono diversi tipi di mimesi, caratterizzati dall’impiego congiunto o separato di tre mezzi: il ritmo, la parola e la melodia. In questa prospettiva, la musica strumentale si caratterizza per l’associazione di due mezzi, melodia e ritmo (*Poe.* 1447a 23-26 οἶον ἁρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε ἀθλητικὴ καὶ ἢ κιθαριστικὴ κἄν εἴ τινες ἕτεροι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἶον ἢ τῶν συρίγγων), mentre la danza considerata in sé, nella sua specificità, si caratterizza come ritmo espresso mediante ordinati movimenti del corpo, indipendentemente dalla musica (che pure doveva essere in genere presente nella concreta realtà della *performance*, come giustamente la Peponi sottolinea alle pp. 218s.). Non credo pertanto che si debba intravedere nelle parole dello Stagirita un riferimento alla ψιλὴ ὄρχησις (che darà vita al fortunatissimo genere della pantomima), come si è supposto³⁰, ma che si debba cogliere semmai la riduzione del fenomeno della danza alla sua essenza, all’*oikeion*, al netto di ogni altro elemento concomitante (*i.e.* il canto e l’accompagnamento musicale). Il tentativo di definizione e classificazione comporta, come contropartita, l’atomizzazione della *mousike* nelle sue componenti – un aspetto ben messo in luce dall’analisi della Rocconi.

Tra teoria e prassi della *performance* si muove il contributo di Stefan Hagel (pp. 198-214), che propone «a non-Platonising view» del rapporto tra testo poetico e danza, come recita il titolo. Il suo idolo polemico non è tanto Platone, quanto piuttosto una «improperly Platonising view of ancient music» (p. 211), secondo la quale passi come *Resp.* 398d e 399e-400a implicherebbero il primato del testo e del ritmo quantitativo delle parole sul ritmo musicale e orchestrico: quest’ultimo si limiterebbe a reduplicare il primo, almeno prima delle innovazioni apportate dagli esponenti della cosiddetta Nuova Musica³¹. Hagel mostra che non si tratta di una deduzione obbligata dai passi della *Repubblica*, dove il discorso non verte sulla «proper way of matching rhythmical word shapes» (p. 207), ma sui piedi ritmici adeguati all’*ethos* che una corretta composizione

²⁹ Al riguardo si veda quanto scrive SCHLAPBACH (2018): «I think that in relation to dance, rhythm is not necessarily understood as aural in Aristotle’s passage, but Peponi is right to stress that in practice music and dance went together». Alla precisazione χωρὶς ἁρμονίας la Peponi dedica il paragrafo iniziale (pp. 215-20), che conclude spostando il *focus* da Aristotele ai suoi contemporanei: «contrary to questions raised in some secondary literature regarding either the transparency of the phrase with rhythm alone without melody or the regularity of the dance practices it may have alluded to, Aristotle’s contemporaries would most probably have an immediate grasp of its meaning and of the deeply rooted practices it assumed» (p. 220).

³⁰ Cf. *e.g.* ELSE (1957, 34); LUCAS (1968, 58); GALLAVOTTI (1974, 124). *Per litteras*, A.M. Andrisano mi suggerisce che Aristotele poteva avere presenti non tanto le forme pantomimiche, ma tutte le danze rituali le cui figure dovevano essere convenzionali e non necessariamente slittare verso il realismo (ad es. le danze delle Brauronie e altre simili, che avevano a che fare con animali sacri).

³¹ Come esempio di questo tipo di lettura Hagel adduce WEST (1992, 132).

musicale deve esprimere – l'*ethos* proprio di una vita ordinata e valorosa (*Resp.* 399e ἐπόμενον γὰρ δὴ ταῖς ἀρμονίαις ἄν ἡμῖν εἴη τὸ περὶ ῥυθμούς, μὴ ποικίλους αὐτοῦς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμούς ἰδεῖν κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου τίνες εἰσίν)³². Ne consegue che i passi platonici non supportano l'idea di una musica vocale totalmente asservita alle durate prosodiche e scandita dalle posizioni *principes* del verso (cioè posizioni ritmicamente forti, corrispondenti sempre a sillabe lunghe, eventualmente solute in due brevi). Tale modello interpretativo (West 1982)³³, se pure bene si presta a spiegare i versi della recitazione (p. 203), non si dimostra altrettanto soddisfacente nel caso di ritmi destinati al canto e alla danza. L'esempio discusso da Hagel è quello dei *cola* eolici (gliconeo, ferecrateo, etc.): l'analisi per *loci principes* ne fa «the prime example of 'asymmetrical' rhythm» (p. 200), per via dall'alternanza di una o due brevi tra le posizioni forti, con la conseguenza che «this would yield complex dance patterns with irregularly timed steps» (*ibid.*). Se invece si analizzano gli stessi *cola* come sequenze ritmiche formate da unità di tre tempi primi (υ – e – υ)³⁴, in linea con l'antica dottrina metrica e ritmica³⁵, si ottiene un ritmo più omogeneo e «nicely suited for dance in regular steps» (p. 201). Le implicazioni non sono di poco conto: con questa interpretazione, una posizione forte viene a coincidere non più con una sillaba lunga, ma con un intero gruppo – υ ο υ –, e quando si verifica questo secondo caso (υ –) l'accento ritmico cade su una sillaba breve (p. 201). Ne consegue che il ritmo del gliconeo e degli altri *cola* della stessa famiglia metrica non è più desumibile dal testo, secondo l'equazione '*locus princeps* = sillaba lunga', ma è un «genuinely musical rhythm, which the text merely fills and fits» (pp. 205s.).

Il contributo di Hagel mostra una volta di più la necessità di tenere conto del fatto che la metrica greca antica era una metrica 'performativa', strettamente legata alla musica e alla danza e che lo scetticismo maasiano nella ricostruzione della musica dell'età arcaica e classica non deve portare a trascurare completamente questo aspetto. Il rischio è che la pura descrizione metrica divenga un sistema interpretativo a sé e riduca il ritmo di una composizione al solo ritmo verbale³⁶. Naturalmente, occorre scongiurare anche il rischio opposto, quello, cioè, di pensare che il ritmo musicale fosse totalmente autonomo e imponesse al testo battute isocrone mediante vari artifici (pause interne al verso, notevole variabilità della durata sillabica, etc.) – un eccesso in cui Hagel, beninteso, non incorre. L'unico punto dell'argomentazione dello studioso che mi pare meno condivisibile è l'idea che «the Dorian tradition of choral dance would be much easier to understand if we assume that its rhythms flowed evenly over wide stretches»

³² Per quanto concerne specificamente *Resp.* 398d (καὶ μὴν τὴν γε ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ), Hagel argomenta in modo convincente che «the natural reading is simply that the ethos of the mode and the ethos of the rhythm must be in accord with the ethos of the text» (pp. 207s.).

³³ Per la nozione di '*loci principes*' cf. WEST (1982, 18s. e 199).

³⁴ Così WEST (1992, 139s.).

³⁵ Cf. GENTILI – LOMIENTO (2003, 154).

³⁶ Sulla questione sia consentito rinviare a ERCOLES (2016³, 201-203, con bibliografia).

(p. 204): una delle sequenze che ricorre con una certa frequenza nella melica corale è l'enoplio-prosodiaco, che l'antica tradizione ritmica, già a partire da Damone (cf. Plat. *Resp.* 400b), definisce come un ritmo composto (σύνθετος), cioè formato da generi ritmici differenti. La varietà ritmica poteva dunque essere ricercata anche in carmi destinati ad una *performance* danzata, ancorché entro limiti prevedibilmente più contenuti rispetto a quelli di un canto non destinato ad essere danzato.

I vari elementi messi in luce in questo e nei precedenti contributi mostrano come vari sono gli indizi testuali, metrico-ritmici e iconografici che possono essere messi a frutto per cercare di recuperare qualcosa delle antiche danze greche e della percezione di questo fenomeno artistico presso i contemporanei. In questa chiave, si può anche meglio apprezzare l'evoluzione del dramma e del ditirambo verso forme sempre più spettacolari, in cui la comunicazione non-verbale acquisisce un ruolo crescente, capace non più solo di evocare, ma di imitare in modo realistico. Un aspetto interessante da indagare ulteriormente è quello della 'nuova danza'³⁷, che si sviluppò nel quadro del rinnovamento musicale della fine del V sec. a.C.

La rifondazione dello studio della danza e delle danze dell'antica Grecia su nuove, aggiornate basi metodologiche va salutato come un significativo stimolo – come auspica anche Catenacci nel *Foreword* (p. 19) – a future ricerche che mirino a cogliere la complessità della *mousike* e l'interrelazione tra le sue componenti. La Musa della danza potrà così diventare, nei suoi contorni, meno sfuggente.

³⁷ Cf. *supra* n. 26.

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 1991

A.M. Andrisano, *Teatro del corpo e teatro di parola in Grecia e Magna Grecia*, «Dioniso» LXI 231-43.

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *Empusa, nome parlante (Ar. Ran. 288ss.)?*, in A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar, 272-97.

ANDRISANO 2010

A.M. Andrisano, *Il coro delle rane (Aristoph. Ran. 209-68): non solo musica!*, in G. Petrone – M.M. Bianco (a cura di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, 9-31.

ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano, *Ritmo, parola, immagine: termini chiave della ricerca teatrologica. A proposito dell'agone delle Rane aristofanee*, in Ead. (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Palermo, XI-XXXIII (versione online sul sito <<http://dionysusexmachina.it/>>).

ANDRISANO 2014

A.M. Andrisano, *A proposito delle Danaidi di Aristofane (fr. 264 K.-A.): costumi primitivi e antiche coreografie*, «SIFC» CVII 133-57.

ANDRISANO 2017

A.M. Andrisano, *La satira dei nuovi spettacoli tragici. La danza corale e la danza dei Carciniti nel finale delle Vespe aristofanee (vv. 1483-1537)*, in A. Camerotto – S. Maso (a cura di), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milano-Udine, 35-63.

BIERL 2001

A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*, München.

BORTHWICK 1967

E.K. Borthwick, *Trojan leap and pyrrhic dance in Euripides' Andromache 1129-41*, «JHS» LXXXVII 18-23.

BORTHWICK 1968

E.K. Borthwick, *The dances of Philocleon and the sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps*, «CQ» n.s. XVIII 44-51.

BORTHWICK 1969

E.K. Borthwick, *Two notes on Athena as protrectress*, «Hermes» XCVII 385-91.

BORTHWICK 1970

E.K. Borthwick, *P. Oxy. 2738: Athena and the pyrrhic dance*, «Hermes» XCVIII 318-31.

CACIAGLI 2009

S. Caciagli, *Un contesto per Alcm. PMGF 1*, «Eikasmós» XX 19-45.

CACIAGLI 2017

S. Caciagli, *Chi ama Astimelusa? Gli attori di Alcm. PMGF 3 nel loro contesto*, in Id. (a cura di), *Eros e genere in Grecia arcaica*, Bologna, 51-84.

CATONI 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino.

CSAPO 1999-2000

E. Csapo, *Later Euripidean music*, «ICS» XXIV/XXV 399-426.

CSAPO 2003

E. Csapo, *The dolphins of Dionysus*, in E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *Poetry, theory, praxis. The social life of myth, word and image in ancient Greece*, «Essays in honour of William J. Slater», Oxford, 69-98.

CSAPO 2002

E. Csapo, *Kallippides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 127-47.

CSAPO 2008

E. Csapo, *Star choruses: Eleusis, Orphism, and New musical imagery and dance*, in M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception*, Oxford, 262-90.

DELNERI 2006

F. Delneri, *I culti misterici stranieri nei frammenti della commedia attica antica*, Bologna.

DODDS 1951

E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles.

DOVER 1993

K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

ELIA 1992

B. Elia (cur.), *Fechner, Mallarmé, Valéry, Otto. Filosofia della danza*, Genova 1992.

ELSE 1957

G.F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Leiden.

EMMANUEL 1896

M. Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris.

ERCOLES 2012a

M. Ercoles, *Musica greca sulle coste lidie: tra Sardi, Smirne ed Efeso*, in «III Annual Meeting of “MOISA: International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage”, 1-3 Ottobre 2009, Ravenna», «Alma-DL» (<http://amsacta.cib.unibo.it/3201/>).

ERCOLES 2012b

M. Ercoles, *Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro*, «DeM» III 1-22.

ERCOLES 2013

M. Ercoles, *Stesicoro: le testimonianze antiche*, Bologna.ERCOLES 2016³M. Ercoles, *Aggiornamento*, in P. Maas, *Metrica greca* (1976), ed. it. a cura di A. Ghiselli, Cesena, 197-263.

ERCOLES 2018

M. Ercoles, rec. a M. Davies – P.J. Finglass (eds.), *Stesichorus. The Poems*, ed. with introduction, translation and commentary, Cambridge 2014, «Gnomon» XC 1-9.

FIORENTINI 2009

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

FIRINU 2012

E. Firinu, *Studi sull'immaginario musicale in Euripide*, Diss. Bologna (disponibile online al link <<http://amsdottorato.unibo.it/4923/#>>).

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.

GENTILI et al. 1995

B. Gentili et al. (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano.

GENTILI et al. 2013

B. Gentili et al. (a cura di), *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano.

GENTILI – LOMIENTO 2003

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

GREEN 2002

R. Green, *Towards a reconstruction of performance style*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 93-126.

HENRICHS 1994-1995

A. Henrichs, "Why should I dance?". *Choral self-referentiality in Greek tragedy*, «Arion» III 56-111.

HENRICHS 1996

A. Henrichs, *Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides*, «Philologus» CXL 48-62.

HERINGTON 1985

J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley.

KURKE 2007

L. Kurke, *Visualizing the choral: epichoric poetry, ritual, and elite negotiation in fifth-century Thebes*, in C. Kraus – S. Goldhill – H.P. Foley (eds.), *Visualizing the tragic: drama, myth, and ritual in Greek art and literature*. «Essays in honour of Froma Zeitlin», Oxford-New York, 63-101.

LUCAS 1968

D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, introduction, commentary and appendixes, Oxford.

MAEHLER 1989

H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, 2 voll.

MARSHALL 1996

C.W. Marshall, *Amphibian ambiguities answered*, «EMC» XL 251-65.

MUELLER 1891

M. Mueller, *De Seleuco Homericis*, Diss. Gottingae.

NAEREBOUT 1997

F.G. Naerebout, *Attractive Performances: Ancient Greek Dance. Three preliminary studies*, Amsterdam.

POLTERA 2008

O. Poltera, *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*, Einleitung, kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar, Basel.

ROSSI 1978

L.E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe ed altri passi aristofanei)*, «RCCM» XX 1149-70.

SCHLAPBACH 2018

K. Schlapbach, rec. a L. Gianvittorio (ed.), *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa-Roma 2017, «BMCRev» 2018.05.08.

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*, IX. *Frogs*, Warminster.

TAPLIN 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London.

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots and plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles (disponibile anche online al link <<http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892368071.html>>).

TELÒ 2002a

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto*, «MD» XLVIII 9-75.

TELÒ 2002b

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica*, «MD» XVIX 9-51.

VETTA 1995

M. Vetta, *La voce degli attori nel teatro attico*, in F. De Martino – A.H. Sommerstein (eds.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari, 61-78.

WEST 1971

M.L. West, *Stesichorus*, «CQ» n.s. XXI 301-14.

WEST 1982

M.L. West, *Greek Metre*, Oxford.

WEST 1992

M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.

WEST 2017

M.L. West (ed.), *Homeri Odyssea*, rec. et testimonia conguessit M.L.W., Berlin-Boston.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1913

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlin.