

## Bernhard Zimmermann

### *La danza nel dramma greco\**

#### **Abstract**

In *Poetics* 26, Aristotle describes both the staging and the setting of dramas as ἄτεχνοι, “not part of the poet’s craftsmanship”. As a consequence, these two aspects of classical Greek drama became a focus of scholarly attention only in the 1970s. My contribution is dedicated to one specific element of staging, choreography. By means of attention to relevant passages of Aristophanes’ comedies, Plato’s dialogues and Aristotle’s *Poetics*, I attempt to recover part of this lost aspect of Greek theater.

Nel ventiseiesimo capitolo della *Poetica* Aristotele designa sia la messa in scena che la messa in musica dei drammi come ἄτεχνοι, ‘estranee all’arte del poeta’. Per conseguenza, entrambi questi aspetti del teatro greco classico sono rimasti esclusi dagli interessi della ricerca fino agli anni settanta del secolo scorso, e solo a partire da questo periodo hanno guadagnato attenzione. Il presente contributo si occupa di un aspetto specifico della messa in scena, la coreografia. Attraverso l’interpretazione di passaggi significativi provenienti dalle commedie di Aristofane, dai dialoghi di Platone e dalla *Poetica* di Aristotele si cerca di recuperare alcuni aspetti di questo elemento perduto del teatro greco.

1.

Chi studia la commedia e la tragedia greca di V e IV sec a.C. e si confronta con le opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide, così come con quelle di Aristofane e Menandro, di solito si accosta ai drammi antichi attraverso la lettura e non a teatro, perdendo così di vista degli aspetti decisivi per la comprensione dei generi drammatici: la composizione musicale (μελοποιία), l’intera questione della messa in scena (ὄψις, ‘tutto ciò che può essere visto’), e dunque anche la coreografia<sup>1</sup>. Il lettore moderno può sentirsi in buona compagnia, poiché la tragedia, come l’epica, raggiunge anche senza danza (κίνησις) il proprio scopo, che è l’effetto, caratteristico di questo genere, di suscitare nello spettatore terrore e pietà, come scrive Aristotele nel ventiseiesimo capitolo della

---

\* Il contributo è stato pubblicato per la prima volta in lingua tedesca nel 2017 con il titolo *Tanz im griechischen Drama* nell’«Internationales Jahrbuch für Hermeneutik» XVI, 30-45. La traduzione è di Beatrice Gavazza (Università degli Studi di Perugia/Albert-Ludwigs-Universität Freiburg).

<sup>1</sup> Considerando la storia degli studi, l’attenzione alla questione della messa in scena e soprattutto della sua dimensione semantica è diventata sempre più forte dopo il 1945. Bisogna citare soprattutto gli studi di REINHARDT (1948) e TAPLIN (1977). Negli ultimi anni, per influsso del cosiddetto *spatial turn* avvenuto negli studi culturali, l’aspetto dell’ὄψις è di fatto diventato un oggetto centrale della ricerca; per un riassunto della questione, cf. ZIMMERMANN (2011, 499-510, sulla tragedia, 674-78, sulla commedia), e nell’ambito degli studi di commedia greca cf. ZIMMERMANN (2014a). L’opera standard di FLASHAR (2009<sup>2</sup>) sulla persistenza teatrale del dramma antico in epoca moderna mostra in modo impressionante in quale misura la messa in scena possa contribuire alla comprensione dei drammi antichi.

*Poetica*<sup>2</sup>. Soltanto nella lettura – così dice Aristotele – si dimostra la qualità di un testo, il quale dovrebbe bastare da solo, anche senza gli accessori ottici e acustici della rappresentazione<sup>3</sup>. Ma la musica, e con essa la danza, sono elementi che senza dubbio un drammaturgo del V sec. a.C. considerava parti necessarie di una rappresentazione, e per le quali egli era responsabile, in qualità di compositore e corodidascalo (χοροδιδάσκαλος, ‘maestro del coro’, ‘coreografo’), nella stessa misura in cui era responsabile del testo. Eppure per Aristotele tali parti sono ἀτεχνότατα, ‘in massimo grado estranee all’arte del poeta’, e appartengono invece a quella dello scenografo (σκευοποιός)<sup>4</sup>.

Il significato riconosciuto alle due componenti<sup>5</sup> di musica<sup>6</sup> e danza, viste come una sola unità, è documentato dalla vivace discussione innescata in particolar modo dalle innovazioni musicali e coreografiche di fine V e inizio IV sec. a.C. I poeti infatti, per dare espressione a caratteri, stati d’animo e vicende, potevano sfruttare non soltanto la parola, bensì anche il canto e la danza quali mezzi della *mimesis*, come evidenziano tanto Aristotele nella *Poetica*<sup>7</sup> quanto l’autore di epoca imperiale Luciano nella sua opera dedicata alla danza (περὶ ὀρχήσεως)<sup>8</sup>.

Nella ricostruzione della scomparsa dimensione musicale-coreografica si pone un problema di metodo: è possibile recuperare questo aspetto della rappresentazione, e se sì, in che modo?<sup>9</sup> Per quanto riguarda la coreografia, le nostre conoscenze generali dipendono dalla metrica di ciascuna sezione. Una puntigliosa analisi comparativa dei metri usati nei drammi può contribuire alla comprensione di quanto forte fosse la dipendenza del metro dal contenuto o dalla *Stimmung*<sup>10</sup> di una sezione lirica, e in che modo determinati metri e ritmi, e le melodie a essi legati, fossero i segnali di un preciso effetto<sup>11</sup>. Così, per citare soltanto alcuni esempi significativi, i tetrametri giambici

<sup>2</sup> Testo di riferimento: KASSEL (1965).

<sup>3</sup> Sul passo cf. LUCAS (1968, 254); HALLIWELL (1987, 180-84); SCHMITT (2008, 729s.).

<sup>4</sup> Aristot. *Po.* 6, 1450b15-20.

<sup>5</sup> Il coro e i solisti non cantavano mai stando fermi, ma sempre danzando. Ogni sezione lirica, ossia ogni sezione cantata, e certo anche alcuni passaggi recitati del dramma erano accompagnati dalla danza.

<sup>6</sup> Sull’aspetto musicale cf. ZIMMERMANN (2009, 189-99).

<sup>7</sup> Aristot. *Po.* 1, 1447a26-28: αὐτῶ δὲ τῶ ῥυθμῶ [μυιοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὔτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μυιοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις). «Di solo ritmo senza musica è l’arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, emozioni e azioni». Traduzione di D. Lanza. Se non altrimenti segnalato, le traduzioni in italiano rendono la traduzione dal greco al tedesco dell’autore del contributo.

<sup>8</sup> Luc. *De salt.* 67 (citato dall’edizione di MACLEOD 1980, 47): τὸ δὲ ὅλον ἦθη καὶ πάθη δεῖξειν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὀρχησις ἐπαγγέλλεται. «Nel complesso l’arte della danza promette di mostrare sia caratteri che passioni, e di farli recitare». Sull’autore del *De saltatione* cf. LATTE (1913, 1-16).

<sup>9</sup> Negli antichi testi drammatici mancano indicazioni di regia che possano essere riportate al poeta; tali indicazioni devono essere dedotte dal testo stesso, dove sono presenti delle ‘didascalie interne’; cf. a proposito ERCOLANI (2000).

<sup>10</sup> Ricorro al concetto di *Stimmung* per comprendere l’unità di testo, musica, danza, scenografia e messa in scena, così come le condizioni extra-teatrali (per esempio il teatro di Dioniso presso le pendici meridionali dell’acropoli in primavera) e la cornice istituzionale della festa dionisiaca.

<sup>11</sup> Su questa ‘metrica interpretativa’ cf. ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>; 1985; 1987, 124-32).

catalettici<sup>12</sup> possono esprimere lentezza ed età avanzata; i trochei sono il segnale ritmico di aggressività e velocità<sup>13</sup>; gli ionici, sequenze di due sillabe corte e due lunghe, sono adatte per un'ambientazione esotica, orientale<sup>14</sup>; infine i docmi<sup>15</sup> con la loro eterogeneità sono l'espressione metrica di una fortissima eccitazione<sup>16</sup>.

In particolar modo si prestano alla ricostruzione dell'aspetto coreografico di un dramma le undici commedie tramandate per intero di Aristofane (445-385 a.C. circa)<sup>17</sup>, portate sulla scena nell'ultimo quarto del V e nei primi due decenni del IV sec. a.C. Infatti, al contrario della tragedia, la sua sorella comica lascia spazio a numerose osservazioni metapoetiche, che contengono riferimenti non soltanto di carattere poetologico, ma riguardano anche la musica e la coreografia. Nei prossimi paragrafi si discuterà una scelta di passaggi significativi, che consentono di trarre alcune conclusioni sull'aspetto coreografico o che contengono elementi autoreferenziali della danza.

## 2.

Nella commedia *La pace*, rappresentata nel 421 a.C. in un'Atene che ha da poco concluso la pace con gli Spartani, un contadino attico dal nome parlante di Trigeo ('viticoltore', da τρύξις, 'mosto'), stufo del protrarsi delle turbolenze belliche in Grecia, concepisce il piano di volare fino al cospetto della somma divinità, Zeus, per porre fine alla guerra, allo spargimento di sangue e alle espulsioni della gente dai luoghi natii, e per riportare sulla terra la dea della pace, Eirene<sup>18</sup>. Trigeo intraprende il viaggio non sul dorso di un cavallo alato come l'eroe Bellerofonte nella famosa tragedia euripidea<sup>19</sup>: il 'Pegaso' dell'eroe comico è un enorme scarabeo stercorario assicurato alla macchina scenica chiamata μηχανή, una gru su cui nelle rappresentazioni tragiche appaiono solitamente le divinità per portare ordine nel caos provocato dagli esseri umani<sup>20</sup>. Una

<sup>12</sup> La catalessi, ossia la mancanza dell'ultimo elemento di un verso, indica sempre una pausa nella recitazione.

<sup>13</sup> Cf. ZIMMERMANN (1985, 235s.).

<sup>14</sup> Cf. ZIMMERMANN (1987).

<sup>15</sup> Questo tipo di metro ha già nel nome (δόχμιος, 'obliquo') il suo carattere multiforme. Date le numerose possibilità di combinazioni di sillabe brevi e lunghe, che sono proprie dei docmi, è un metro particolarmente adatto a un canto esaltato, ma anche di panico. Sulle forme e sulle possibilità di utilizzo, cf. CONOMIS (1964).

<sup>16</sup> In questo contributo non è possibile un approfondimento specifico dell'aspetto metrico; si faccia riferimento alla trattazione riassuntiva di WEST (1982) e alle analisi richiamate *supra* alla n. 11.

<sup>17</sup> Per un'introduzione ad Aristofane cf. ZIMMERMANN (2006, 61-154); l'edizione di riferimento è WILSON (2007).

<sup>18</sup> Anche qui, come spesso accade, Aristofane gioca con l'ambivalenza di un concetto: εἰρήνη può essere intesa a seconda del contesto o come personificazione della dea della pace oppure la cosa in sé, la pace. Con la compenetrazione di persona e cosa, l'astratto 'pace' confluisce nella persona femminile della 'dea della pace'; su questa tecnica, cf. NEWIGER (1967, 111-19).

<sup>19</sup> L'intera sezione iniziale è una parodia della tragedia euripidea *Bellerofonte*; cf. al riguardo RAU (1967, 89-97).

<sup>20</sup> Ar. *Pax* 58-176. Su questa macchina scenica del teatro attico, cf. ZIMMERMANN (2011, 508s.).

volta giunto in cielo tuttavia Trigeo incontra soltanto il messaggero degli dèi, Hermes, cui spetta l'ingrato compito di portinaio e maggiordomo dell'Olimpo. Le altre divinità se ne sono andate, seccate dal rumore provocato dalla guerra combattuta in Grecia, e hanno lasciato campo libero a Polemos (Πόλεμος), dio della guerra, e al suo tirapiedi Tumulto (Κύδοιμος). I due loschi figure hanno rinchiuso la dea della pace Eirene (Εἰρήνη) in una caverna e al momento si danno da fare per schiacciare le città greche in un mortaio. Al momento manca loro soltanto un pestello, poiché entrambi gli 'arnesi da mortaio' della guerra, il demagogo ateniese Cleone e il re spartano Brasida, sono 'andati perduti' in Tracia. Entrambi erano morti infatti nell'autunno del 422 a.C. in occasione della battaglia di Anfipoli<sup>21</sup>. Mentre Polemos entra in casa per fabbricarsi un nuovo pestello<sup>22</sup>, l'eroe comico Trigeo sfrutta il momento per chiamare i soccorsi<sup>23</sup>. Con l'aiuto del coro, costituito da una schiera panellenica di sostenitori della pace, dove si contano lavoratori e varie categorie interessate a una veloce conclusione del conflitto, Trigeo, vinta la resistenza di Hermes, va a liberare la dea della pace dalla grotta<sup>24</sup>. Particolarmente interessante dal punto di vista della danza e soprattutto della 'meta-orchestra' (il commento della coreografia) è il canto d'ingresso (*parodos*)<sup>25</sup> del coro, che accorre al grido di aiuto<sup>26</sup> di Trigeo<sup>27</sup>:

Τρ. ἄλλ' ὃ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες  
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι  
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ' ὃ πάντες λεῶ,  
ὡς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία.  
νῦν γὰρ ἡμῖν αὐτὸ σπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος. 300  
Χο. δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.  
ὃ Πανέλληνες βοηθήσωμεν, εἴπερ πώποτε,  
τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων.  
ἡμέρα γὰρ ἐξέλαμψεν ἦδε μισολάμαχος.  
πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρῆ δρᾶν, φράζε κάρχιτεκτόνει:  
οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως ἀπειπεῖν ἂν δοκῶ μοι τήμερον,  
πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν ἐς τὸ φῶς ἀνελκύσαι  
τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην.  
Τρ. οὐ σιωπήσεσθ', ὅπως μὴ περιχαρεῖς τῷ πράγματι  
τὸν Πόλεμον ἐκζωπυρήσετ' ἔνδοθεν κεκραγότες; 310  
Χο. ἄλλ' ἀκούσαντες τοιοῦτου χαίρομεν κηρύγματος.  
οὐ γὰρ ἦν ἔχοντας ἦκειν σιτί' ἡμερῶν τριῶν.

<sup>21</sup> Come scrive lo storiografo Tucidide (V 20), il trattato di pace tra Ateniesi e Spartani fu concluso nel 421 a.C. «subito dopo le Dionisie Cittadine» in occasione delle quali fu messa in scena la commedia di Aristofane. Il dramma divenne pertanto un'espressione anticipata della festa, poiché tutti nel pubblico sapevano dell'imminente conclusione della pace dopo dieci anni di guerra.

<sup>22</sup> Ar. *Pax* 287s.

<sup>23</sup> Ar. *Pax* 292-300.

<sup>24</sup> Ar. *Pax* 361s., 458s.

<sup>25</sup> Ar. *Pax* 301-45.

<sup>26</sup> Ar. *Pax* 296-300.

<sup>27</sup> Traduzione di G. Mastromarco. Sono in corsivo qui e negli altri passi citati dal greco i termini tecnici della coreografia.

- Tr. εὐλαβεῖσθέ νυν ἐκείνον τὸν κάτωθεν Κέρβερρον,  
μὴ παφλάζων καὶ κεκραγῶς ὡσπερ ἡνίκ' ἐνθάδ' ἦν,  
ἐμποδῶν ἡμῖν γένηται τὴν θεὸν μὴ 'ξελεύσαι.
- Χο. οὐτι καὶ νῦν ἔστιν αὐτὴν ὅστις ἐξαιρήσεται,  
ἦν ἅπαξ ἐς χεῖρας ἔλθη τὰς ἐμάς. ἰοὶ ἰοὶ.
- Tr. ἐξολεῖτέ μ' ὦνδρες, εἰ μὴ τῆς βοῆς ἀνήσετε:  
ἐκδραμῶν γὰρ πάντα ταυτὶ συνταράζει τοῖν ποδοῖν.
- Χο. ὡς κυκάτω καὶ πατείτω πάντα καὶ ταραττέτω, 320  
οὐ γὰρ ἂν χαίροντες ἡμεῖς τήμερον παυσαίμεθ' ἄν.
- Tr. τί τὸ κακόν; τί πάσχετε' ὦνδρες; μηδαμῶς πρὸς τῶν θεῶν  
πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα<sup>28</sup>.
- Χο. ἀλλ' ἔγωγ' οὐ σχηματίζειν βούλομ', ἀλλ' ὑφ' ἡδονῆς  
οὐκ ἐμοῦ κινουῦντος αὐτῶ τῷ σκέλει χορεύετον.
- Tr. μὴ τι καὶ νυνὶ γ' ἔτ', ἀλλὰ παῦε παῦ' ὀρχούμενος.
- Χο. ἦν ἰδοῦ καὶ δὴ πέπαυμαι. Tr. φῆς γε, παῦει δ' οὐδέπω.
- Χο. ἔν μὲν οὖν τουτί μ' ἔασον ἐλεύσαι<sup>29</sup>, καὶ μηκέτι.
- Tr. τοῦτό νυν, καὶ μηκέτ' ἄλλο μηδὲν ὀρχήσησθ' ἔτι.
- Χο. οὐκ ἂν ὀρχησαίμεθ, εἴπερ ὠφελήσασαι μὲν τί σε. 330
- Tr. ἀλλ' ὄρατ' οὐπω πέπαυσθε. Χο. τουτογι νῆ τὸν Δία  
τὸ σκέλος ρίψαντες ἤδη λήγομεν τὸ δεξιόν.
- Tr. ἐπιδίδωμι τοῦτό γ' ὑμῖν ὥστε μὴ λυπεῖν ἔτι.
- Χο. ἀλλὰ καὶ ἀριστερόν τοί μ' ἔστ' ἀναγκαίως ἔχον.  
ἦδομαι γὰρ καὶ γέγηθα καὶ πέπορδα καὶ γελῶ  
μᾶλλον ἢ τὸ γῆρας ἐκδύς ἐκφυγῶν τὴν ἀσπίδα.
- Tr. μὴ τι καὶ νυνὶ γε χαίρετ'. οὐ γὰρ ἴστε πῶ σαφῶς:  
ἀλλ' ὅταν λάβωμεν αὐτὴν, τηνικαῦτα χαίρετε
- Tr. καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ'. ἦ- 340  
Δη γὰρ ἐξέσται τόθ' ὑμῖν  
πλεῖν μένειν βινεῖν καθεύδειν,  
ἐς πανηγύρεις θεωρεῖν,  
ἐστιᾶσθαι κοτταβίζειν,  
†συβαρίζειν†  
ιοῦ ἰοῦ κεκραγένας.

Tr. Avanti contadini, mercanti, falegnami, artigiani, meteci, stranieri, isolani, venite qui popoli tutti, al più presto, con pale, leve e corde: ora è il momento di brindare al buon Genio.

Ch. Ognuno venga qui, con ardore, diritto alla salvezza. Elleni tutti, corriamo in aiuto, oggi o mai più, liberi dai reggimenti e dai detestabili mantelli rossi: questo giorno è sorto nemico a Lamaco. [A Trigeo] Perciò, dicci cosa dobbiamo fare; guidaci: credo proprio che oggi non mi darò per vinto prima di avere riportato alla luce con le leve e gli altri arnesi la dea più grande, la migliore amica delle nostre viti.

Tr. Zitti! Fate attenzione: le vostre grida, pazze di gioia per questa impresa, potrebbero riattizzare Polemo là dentro.

Ch. Ma noi siamo felici: il bando annunciava che potevamo venire senza portare la provvista per tre giorni.

<sup>28</sup> Il sostantivo σχῆμα e il relativo verbo σχηματίζειν sono termini tecnici per figure di danza; cf. OLSON (1998, 136 con passi paralleli).

<sup>29</sup> ἐλεύσαι sembrerebbe significare 'danzare con impeto'; cf. *ibid.*

Tr. E badate al Cerbero di lì sotto: che non ci impedisca di tirare fuori la dea, ribollendo e gridando come quando stava qua.  
 Ch. Nessuno di loro me la porterà via, quando l'avrò tra le mani. Evviva, evviva!  
 Tr. Signori, mi rovinerete se non la smettete di gridare: verrà fuori di corsa, e prenderà tutti a calci.  
 Ch. Sconquassi, calpesti, metta tutto sotto sopra: oggi non possiamo smettere di essere felici.  
 Tr. Che pazzia è mai questa? Che vi prende, gente? Per gli dèi, non rovinare, con le vostre figure di danza, una impresa tanto bella.  
 Ch. Non sono io che voglio assumere queste posizioni: ma, per la gioia, le mie gambe ballano, senza che io le muova.  
 Tr. Ma ora basta: finiscila, finiscila di ballare.  
 Ch. Ecco, ho già finito.  
 Tr. Parole! Non hai ancora smesso.  
 Ch. Lasciami fare questa passo soltanto; e poi basta.  
 Tr. Questo solo, ma poi, nessun altro passo di danza.  
 Ch. Se ti possiamo giovare, non balleremo.  
 Tr. Ma, vedete, non avete ancora finito.  
 Ch. Ecco, per Zeus: facci alzare questa gamba, la destra, e poi la smettiamo.  
 Tr. Te lo concedo volentieri: a condizione che non diate più noia.  
 Ch. Ma anche la gamba sinistra debbo proprio alzarla. Gioisco, sono felice, scoreggio e rido per essermi liberato dello scudo: più che se mi fossi tolto le rughe della vecchiaia.  
 Tr. Non è ancora il momento di far festa: non sapete ancora con certezza come andrà a finire. Ma quando l'avremo presa, allora fate festa, gridate e ridete; allora potrete finalmente navigare, rimanere a casa, fottere, dormire, andare alle feste, banchettare, giocare a cottabo, far baldoria come i Sibariti, gridare "evviva, evviva".

L'eroe comico nel suo grido di aiuto passa dagli iniziali trimetri giambici (vv. 296-98), il tipico verso parlato del dramma greco, ai tetrametri trocaici catalettici, in cui si svolge in recitativo il dialogo tra Trigeo e il coro. In questo modo la tumultuosa e festosa agitazione del coro, unita alla concitazione della fretta, trova la sua espressione già sul piano ritmico<sup>30</sup>. Con sempre meno successo Trigeo tenta di calmare i pacifisti appena accorsi, in modo da non mettere a rischio il salvataggio della dea della pace. Ma il loro entusiasmo è così sfrenato, che non sono in grado di trattenersi, per quanto ci provino. Loro non danzano, bensì 'sono danzati', senza che essi facciano nulla; la danza si è addirittura impossessata di loro<sup>31</sup>. La scena si chiude a proposito con uno *pnigos* ('soffocamento') ai vv. 339-45. L'eroe comico, vista l'assenza di effetto dei suoi

<sup>30</sup> Cf. ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>, 57s.).

<sup>31</sup> Il motivo dell'irrefrenabile forza della musica, nel mito greco rappresentata per eccellenza da Orfeo, è sostituito in questa scena dall'irresistibile voglia di danzare; un più tardo discendente si trova nel *Flauto magico* di Mozart: è Tamino, che con il suono del suo flauto fa danzare gli animali selvatici (I 16: *Wie stark ist nicht dein Zauberton*).

avvertimenti, ora sciorina in staccato le sue istruzioni, senza prendere fiato, per dare loro una maggiore enfasi<sup>32</sup>.

La scena di danza collegata all'ingresso del coro può essere osservata da diverse angolature. In primo luogo si tratta di una forma burlesca per esprimere la gioia sfrenata di tutti coloro che durante la guerra avevano sofferto di più: le professioni dei tempi di pace, gli artigiani e i mercanti, e soprattutto i contadini, che, scacciati dai loro campi, erano stati costretti a vivere ammassati nella città, come descritto a tinte forti dallo storico Tucidide<sup>33</sup>, ma anche i meteci, gli abitanti di Atene privi dei diritti di cittadinanza, ma tenuti comunque al pagamento delle imposte, gli stranieri e gli abitanti delle isole<sup>34</sup>, e in generale tutte quante le persone. La nostalgia per la pace è tanto forte, che la gioia per l'approssimarsi di un periodo di pace si esprime in maniera addirittura animalesca e prende possesso dei corpi dei soccorritori.

I coreuti non hanno più alcun potere su sé stessi; le loro membra si muovono senza che possano porvi un freno<sup>35</sup>. 'Escono fuori di sé', si trovano in una vera e propria 'estasi', quasi in trance<sup>36</sup>. Si tratta di un chiaro riferimento alla cornice religiosa in cui le rappresentazioni teatrali ateniesi erano inserite, durante le due feste primaverili dedicate al dio della fertilità, del vino e della trasgressione: le Lenee (celebrate nel mese di febbraio, secondo il nostro calendario) e le Grandi Dionisie (o Dionisie Cittadine), che con i loro cinque giorni di festeggiamenti costituivano la festa più importante nell'Atene democratica<sup>37</sup>. In questa commedia il ruolo drammatico del coro è difficilmente comprensibile, a causa delle numerose sfaccettature che esso assume: appare sulla scena non soltanto come sostenitore della pace, bensì al tempo stesso in qualità di *kômos* (κῶμος)<sup>38</sup> dionisiaco, e nel corso della trama i due ruoli non cessano di sovrapporsi. Primo piano (trama del dramma) e sfondo (contesto dionisiaco) si completano e si sostengono continuamente<sup>39</sup>.

Non bisogna dimenticare infine la comicità della scena, che certo trae il suo effetto dalle grottesche contorsioni di danza cui i coreuti alludono con decisi pronomi

<sup>32</sup> Lo *pnigos* deve aver avuto un simile effetto a quello dei brani da solista delle opere di Rossini nei quali il cantante non prende fiato; si pensi soltanto all'aria di ingresso cantata da Figaro nel *Barbiere di Siviglia*.

<sup>33</sup> Thuc. II 16s.

<sup>34</sup> La menzione degli 'stranieri' (ξένοι) e degli 'isolani' (νησιῶται) rimanda alla lega degli alleati di Atene; questi subivano in massimo grado i danni dello stato di guerra, dal momento che erano tenuti ad assicurare alla polis ateniese tributi e servizi militari.

<sup>35</sup> Cf. Ar. *Pax* 334: ἀλλὰ καὶ τὰριστερόν τοί μ' ἔστ' ἀναγκάϊως ἔχον. «Ma anche la gamba sinistra debbo proprio alzarla».

<sup>36</sup> ἔκστασις (dal verbo ἐκστῆναι) significa 'uscire fuori di sé'.

<sup>37</sup> Cf. al riguardo PICKARD-CAMBRIDGE (1968); CSAPO – SLATER (1994).

<sup>38</sup> Nel nome stesso, κῶμος (canto in occasione di un *kômos*), la commedia mostra chiaramente di affondare la propria origine dalle celebrazioni corali dionisiache: il *kômos* era una processione festosa, condotta sotto l'effetto del vino solitamente in seguito a un simposio.

<sup>39</sup> Cf. al riguardo in particolare BIERL (2001, 11-104).

deittici<sup>40</sup>. Questa comicità è accentuata dall'uso di termini tecnici per commentare le figure di danza<sup>41</sup> – forse perfino con intento parodico<sup>42</sup>.

3.

Una simile scena di danza si trova nel finale delle *Vespe* di Aristofane, in scena nel 422 a.C. L'arguzia della commedia si fonda sul conflitto generazionale e vi associa una mordacità politica orientata contro la figura del demagogo Cleone, ancora vivo al momento della rappresentazione. Un giovane chiamato Bdelicleone ('spregiatore di Cleone') tenta di allontanare suo padre Filocleone ('amante di Cleone'), che porta nel nome l'amore per Cleone, da un'occupazione ritenuta dal figlio indegna di un uomo di una certa età: andare ogni santo giorno in orari antelucani in tribunale per esercitare la funzione di giudice.

Il processo di rieducazione si svolge in più tappe. Alla fine il figlio introduce il padre nella buona società, cercando in questo modo di liberarlo dall'ossessione per i tribunali (φιλοοδικία). L'ultima sezione della commedia mostra come l'educazione del vecchio alla bella vita abbia fin troppo successo. Tra urla e schiamazzi Filocleone si presenta sulla scena con una flautista tra le braccia, ubriaco e inseguito da una panettiera e da due cittadini ateniesi con cui ha attaccato briga per strada. Il coro da un lato invidia Filocleone per il suo nuovo stile di vita, ma dall'altro si sente del tutto insicuro e dà voce alla speranza che il vecchio amico non resti sordo a consigli ragionevoli, e soprattutto loda la toccante preoccupazione di Bdelicleone per il padre<sup>43</sup>. Il coro ha appena finito di parlare, quando irrompe sulla scena lo schiavo Xantia per raccontare le ultime follie del vecchio padrone. Senza tregua, per tutta la notte e da una parte all'altra della casa, Filocleone si lancia nelle danze tragiche ormai fuori moda della sua gioventù, e annuncia a squarciagola che con la sua vitalità farà apparire del tutto sorpassati i moderni danzatori come Carcino e i suoi figli<sup>44</sup>. Dopo questa dichiarazione, la commedia si chiude con una furiosa danza burlesca. Filocleone, in estasi dionisiaca e accompagnato da danzatori professionisti, guida il coro fuori dall'orchestra, tra forsennate contorsioni e giravolte. Come il vecchio non aveva misura nell'esercitare la

<sup>40</sup> Ar. *Pax* 328, 331.

<sup>41</sup> Ar. *Pax* 323 (σχήματα, 'posizioni [di danza]'), 324 (σχηματίζειν, 'ballare'), 325 (χορεύειν, 'danzare [una danza per un coro]'), 326, 329s. ὀρχεῖσθαι ('danzare'), 328 ἐλκύσαι ('danzare [estaticamente]'), 332 (σκέλος ῥίπτειν, 'alzare una gamba').

<sup>42</sup> Potrebbe essersi trattato di noti σχήματα provenienti dagli altri generi 'dionisiaci' – la tragedia, la commedia, il ditirambo – e storpiati dai coreuti in maniera grottesca.

<sup>43</sup> Ar. *Vesp.* 1450-73.

<sup>44</sup> Ar. *Vesp.* 1478-81. Cf. al riguardo BILES – OLSON (2015, 506). Carcino, poeta tragico, e suo figlio Senocle, anche lui autore di tragedie, sono introdotti come 'interpreti tragici' (τραγωδοί), ai vv. 1480s. È possibile che i due comparissero come *visiting stars* nella commedia di Aristofane. I termini coreografici e i riferimenti parodici alla tragedia sono discussi ampiamente da ROOS (1951, 21-202).

funzione di giudice, così spinge fino all'eccesso anche il nuovo stile di vita appena appreso.

La funzione degli inserti di danza nella sezione finale (esodo) delle *Vespe* va ricercata in più livelli, come nel caso della parodo della *Pace*. In primo luogo, la commedia termina con un vero e proprio numero di teatro, grazie al quale l'opera doveva restare impressa nella memoria del pubblico, e soprattutto della commissione di giudici responsabili della classifica dei cinque drammi portati in scena. Ma anche dal punto di vista del contenuto, l'esodo si trova ben integrato nell'insieme dell'opera. La rappresentazione burlesca della danza di Filocleone rappresenta l'apice della fin troppo riuscita rieducazione del vecchio da parte di suo figlio. Filocleone si rivela inossidabile incarnazione della famosa generazione dei combattenti di Maratona, contro i quali i decadenti contemporanei, rappresentati da Carcino e i suoi figli, non hanno alcuna *chance*. Come spesso accade in Aristofane, questa contrapposizione tra 'antico' e 'moderno'<sup>45</sup> introduce nell'opera un elemento di critica. Filocleone schernisce con disprezzo la debolezza di Carcino e dei figli, e li biasima quali rappresentanti della moderna danza che ora va di moda nella tragedia. Colpisce il fatto che ai vv. 1516ss. si accumulino verbi con cui sono espressi movimenti di danza circolari<sup>46</sup>: è dunque il κύκλιος χορός, la 'danza circolare', il ditirambo insomma, a costituire il punto di partenza della musica e della danza moderna di fine V sec. a.C.<sup>47</sup> Filocleone, sbaragliando con la propria danza i Carciniti, dimostra definitivamente che l'arte della danza antica è superiore a quella moderna, e pertanto anche che l'antica poesia tragica di un Tespi, padre fondatore della tragedia, e di un Frinico<sup>48</sup> è superiore a quella nuova e moderna di un Carcino<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Cf. al riguardo ZIMMERMANN (2015).

<sup>46</sup> Ar. *Vesp.* 1517 βεμβικίζειν, 1523 ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, 1529 στρόβει, παράβαινε κύκλω.

<sup>47</sup> Cf. al riguardo ZIMMERMANN (2008<sup>2</sup>, 125s.). La moderna danza del ditirambo è parodiata anche negli *Uccelli* del 415 a.C. Il ditirambografo Cinesia, che entra in scena danzando, è salutato dall'eroe comico Pisetero con le parole (vv. 1378s.): ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν. / τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς; («Ti salutiamo, Cinesia simile a un tiglio. Perché non vieni qui a girare il tuo piede storto?») trad. di G. Mastromarco). La danza di Cinesia doveva ricordare il movimento di qualcuno con difficoltà di deambulazione. Le coreografie *à la* Cinesia dovevano essere difficilmente danzabili, per lo meno per un coro, e il ditirambo era canto e danza di un coro. In una commedia di un certo Strattide Cinesia è definito χορόκτονος, 'coricida' (Fr. 16 nell'edizione di KASSEL – AUSTIN 1989, 632). Questo potrebbe rimandare all'idea che le coreografie di Cinesia sarebbero 'la morte del coro'; per la discussione cf. ORTH (2009, 108-15).

<sup>48</sup> Su Tespi e Frinico cf. ZIMMERMANN (2011, 555-61).

<sup>49</sup> Questa opposizione tra 'vecchia' e 'nuova' poesia gioca un ruolo fin dall'inizio della commedia. Filocleone e i suoi vecchi amici giudici sono smascherati quali amanti dei tempi andati già dal bel neologismo con cui sono introdotti, al v. 219: ἀρχαιομελισιδωνοφρυνηχῆρατα (μέλη), avevano l'abitudine, quando si presentavano di buon mattino, di cantare «vecchie care arie sidonie di Frinico, dolci come il miele» (trad. G. Mastromarco), dunque canti nello stile del vecchio Frinico, un contemporaneo più anziano di Eschilo protagonista del primo periodo del genere tragico. Canti, che accanto al loro suono arcaico e ammaliante rimandano anche a un carattere esotico ('sidonio' si riferisce alla città di Sidone in Libano).

4.

Motore della vicenda del *Pluto* (*Ricchezza*), commedia portata in scena nel 388 a.C., è la constatazione da parte di un cittadino ateniese, probò e povero, di nome Cremilo (il cui nome significa ‘raschietto’), del fatto che la distribuzione della ricchezza nel mondo non avviene in maniera equa e non tiene in alcun conto le qualità morali. Disperato di fronte a questa ingiustizia, Cremilo chiede all’oracolo delfico che cosa debba fare suo figlio: essere probò, ma povero come il padre, oppure imbrogliatore, ma ricco? Il dio gli rispondere di prendere con sé la prima persona che incontrerà uscendo dal tempio<sup>50</sup>. Il cieco e cencioso mendicante in cui Cremilo si imbatte si rivela essere Pluto, il dio della ricchezza. Cremilo lo convince, benché il dio sia restio, a seguirlo, e gli promette di guarirlo dalla cecità, in modo tale che in futuro il dio possa elargire i suoi doni secondo giustizia. Cremilo spedisce quindi i suoi schiavi a chiamare gli abitanti del circondario e ad annunciare la fortuna capitata al padrone. Ben presto lo schiavo Carione ritorna, accompagnato dai contadini che costituiscono il coro.

La parodo del *Pluto* si divide in tre sezioni. Dapprima ha luogo il vero e proprio ingresso del coro<sup>51</sup>. I contadini marciano al ritmo di tetrametri trocaici, una cadenza adatta alla loro età. Il coro annuncia che intonerà un canto di gioia<sup>52</sup>, ma di fatto, prima di questo canto, si cimenta in un intermezzo di danza mimetica<sup>53</sup>, una parodia del ditirambo *Il Ciclope e Galatea* di Filosseno (vv. 290ss.)<sup>54</sup>. Lo schiavo Carione, prima di andarsene, al termine di questa sezione sollecita il coro a smetterla con gli scherzi e a dedicarsi a un altro εἶδος, a un’altra forma di danza. Nei manoscritti segue la nota XOPOY<sup>55</sup>: significa che in questo punto il coro si esprimeva in una danza. Possiamo ipotizzare che fosse la danza di gioia annunciata in precedenza.

Proprio il confronto tra le parode della *Pace* e del *Pluto* mette in luce gli sviluppi della musica e della danza alla fine del V sec. a.C. Se nella *Pace* la danza costituisce il sottofondo della sfrenata gioia del coro, una gioia che risulta dalla trama e ne determina gli sviluppi, invece nel *Pluto* la danza è separata dalla trama – benché avrebbe potuto benissimo rientrarvi – secondo una duplice modalità. Troviamo innanzi tutto un balletto parodico, accompagnato dal canto e del tutto estraneo alla trama, e infine la muta danza di gioia, che svolge al tempo stesso la funzione di intermezzo tra due atti.

<sup>50</sup> Il motivo proviene dallo *Ione* euripideo (vv. 517ss.).

<sup>51</sup> Ar. *Pl.* 253-89.

<sup>52</sup> Ar. *Pl.* 288s.: ὡς ἥδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι / ὑπ’ ἡδονῆς, εἴπερ λέγεις ὄντως σὺ ταῦτ’ ἀληθῆ.

<sup>53</sup> Cf. v. 291 μιμούμενος.

<sup>54</sup> Filosseno era uno dei più noti poeti di ditirambi di fine V e inizi IV sec. a.C., salito alla ribalta soprattutto per le sue innovazioni in campo musicale, cf. il commento di FONGONI (2014).

<sup>55</sup> La nota XOPOY (‘del coro’) si trova nei mss. nei passaggi in cui vi era un canto corale il cui testo non era stato scritto dal poeta stesso. Nel corso del IV sec. a.C. queste inserzioni corali, che nulla avevano a che fare con la trama, divennero intermezzi musicali che segnavano il passaggio tra i singoli atti.

5.

Musica, danza e parola, i tre elementi fondamentali del teatro greco, realizzano nel caso ideale un'opera d'arte integrale, connotata dal carattere complementare dei tre elementi. Pindaro ha espresso questa unità nel secondo ditirambo composto per Atene con le seguenti parole<sup>56</sup>:

ἀχρεῖ τ' ὄμορραι μελέων σὺν αὐλοῖς  
οἴχνηϊ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί.

e risuonano le voci dei canti con gli *auloi*,  
e i cori visitano Semele cinta dal diadema<sup>57</sup>.

Dalla metà del V sec. a.C. i tre elementi diventano progressivamente indipendenti l'uno dall'altro. Musica e danza si emancipano dalla parola e cercano una propria area di sviluppo. Si riconobbe la forza espressiva insita nella musica e nella danza e si cercò di procurare alle possibilità presenti nelle forme mimetiche di musica e danza uno spazio che fosse loro proprio<sup>58</sup>. Il ditirambo fu il terreno fertile dove le componenti di musica e danza, più o meno libere dagli impedimenti costituiti dalla parola o da una trama, poterono giocare un ruolo di primo piano<sup>59</sup>. Aristotele nel XXVI capitolo della *Poetica*<sup>60</sup> offre esempi per questa dominanza della danza nel ditirambo:

...οἷον οἱ φαῦλοι ἀλῆται κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν ἀλῶσιν.

[...] come gli auleti<sup>61</sup> scadenti che si attorcigliano se devono imitare un disco o tirano il corifeo quando suonano *Scilla*<sup>62</sup>.

Aristofane, con occhio critico, fa la parodia del carattere mimetico di danza e musica nella parodo del *Pluto*. I versi introduttivi del canto alternato tra Carione e il coro insistono con forza su questo aspetto<sup>63</sup>:

<sup>56</sup> Fr. 75 nell'edizione di MAEHLER (1989, 84); cf. il commento di LAVECCHIA (2000, 270-72).

<sup>57</sup> Traduzione di S. Lavecchia.

<sup>58</sup> Un testo interessante, ma di datazione discussa, è l'iporchema ('canto accompagnato dalla danza') di Pratina (fr. 708 nell'edizione di PAGE 1962, 367), in cui un coro dionisiaco riflette sulla danza, antica e moderna, e sulla musica, antica e moderna; cf. ZIMMERMANN (1986, 145-54); per una panoramica cf. Lämmle in ZIMMERMANN (2011, 635-37).

<sup>59</sup> I quattro generi 'dionisiaci', dedicati a Dioniso e in scena in occasione delle Grandi Dionisie – tragedia, dramma satiresco, commedia e ditirambo – vivevano un rapporto di concorrenza e contaminazione reciproca.

<sup>60</sup> Aristot. *Po.* 26, 1461b30-32.

<sup>61</sup> L'aulo era uno strumento musicale a fiato dal suono cupo, simile all'oboe, ed era utilizzato nel culto dionisiaco.

<sup>62</sup> Traduzione di D. Lanza.

<sup>63</sup> Ar. *Pl.* 290-93.

καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι – θρεττανελο – τὸν Κύκλωπα  
 μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων  
 ὑμᾶς ἄγειν.

E anch'io voglio, trallalà, come il Ciclope battere i piedi per terra e guidarvi<sup>64</sup>.

Lo schiavo Carione interpreta nel ruolo di corifeo la parte del Ciclope, i coreuti quella del bestiame del mostro. La mimesi non avviene soltanto a livello coreografico, ma anche sul piano dell'intonazione vocale. Certamente Carione e il coro imitano con le loro voci il suono della cetra, come anche Eschilo nelle *Rane* di Aristofane<sup>65</sup>, e si potrebbe forse supporre che i coreuti riproducessero con la voce i versi di pecore e capre. Con il suo solito acuto sguardo critico, in questa scena Aristofane mette comicamente alla berlina gli sfrozi mimetici di musica e danza che offendono il *decorum* dell'alto genere del ditirambo. Nella sua critica Aristofane si trova in accordo non solo con Aristotele, ma anche con Platone, che nella *Repubblica* biasima con durezza le tendenze mimetiche dei moderni virtuosi della voce<sup>66</sup>:

τί δέ; ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς ψοφοῦντας  
 καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντὰς καὶ πάντα αὖ τὰ τοιαῦτα ἢ μιμήσονται;

E poi? Cavalli nitrenti e tori muggenti e fiumi scroscianti e mare rombante e tuoni e quant'altro vi sia di tal fatta – li imiteranno?

... ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἅ νυνδὴ  
 ἐλέγομεν, βροντὰς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων τε καὶ  
 τροχιλιῶν, καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων  
 φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους καὶ ἔσται δὴ ἢ τούτου  
 λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν, ἢ μικρόν τι διηγήσεως  
 ἔχουσα;

[...] dunque si sforzerà – sul serio e davanti a un grande pubblico – di imitare qualsiasi cosa, comprese quelle di cui proprio ora si diceva – rombo di tuono e rumori del vento e di grandine, di assali e pulegge, e trombe, flauti, siringhe, e le voci di tutti gli strumenti, ma poi anche i versi dei cani, delle pecore, degli uccelli. La forma espressiva di costui sarà perciò tutta quanta basata sull'imitazione delle voci e dei gesti, salvo una piccola parte di narrazione?<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Traduzione di G. Paduano.

<sup>65</sup> Ar. *Ran.* 1285-95.

<sup>66</sup> Plat. *Resp.* 396b5-9, 397a1-b2. Il biasimo colpisce particolarmente il fatto che queste rappresentazioni mimetiche siano portate in scena davanti a molte persone e con intenzioni serie, non come qualcosa da prendere come un gioco o uno scherzo (παιδιά). Da questo passo non si può pertanto dedurre un rifiuto generale di tali giochi manieristici; cf. al riguardo ZIMMERMANN (2014b).

<sup>67</sup> Traduzione di M. Vegetti.

L'emancipazione dalla parola dei due elementi definiti da Aristotele come 'non appartenenti alla tecnica poetica'<sup>68</sup> conduce di fatto, come temevano i sostenitori della tradizione da Aristofane ad Aristotele, passando per Platone, alla dissoluzione delle tradizionali forme performative della poesia, e alla costituzione di nuove. Sembra che il ditirambo tra IV e III sec. a.C. sia diventato sempre di più un genere orientato alla musica e alla declamazione. L'emancipazione della danza, che collochiamo tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C. soprattutto sulla base delle reazioni critiche di un Aristofane o di un Aristotele, diede alla luce un nuovo genere, il pantomimo, il quale raggiunse un grande apprezzamento nel teatro di epoca imperiale romana. Tracce del pantomimo restarono in numerose forme letterarie 'elevate', come nelle tragedie di Seneca, nelle opere di autori come Luciano o Libanio, i quali si occuparono di pantomimo (ὄρχησις), fino a dare un grande contributo alla nascita del balletto in epoca moderna<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Aristot. *Po.* 6, 1450b15-20.

<sup>69</sup> Cf. HALL-WILES (2008).

*referimenti bibliografici*

BIERL 2001

A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig.

BILES – OLSON 2015

Z.P. Biles – S.D. Olson, *Aristophanes. Wasps*, Oxford.

CONOMIS 1964

N.G. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, «Hermes» XCII 23-50.

CSAPO – SLATER 1994

E. Csapo – W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.

ERCOLANI 2000

A. Ercolani, *Il passaggio della parola. Didascalia interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart-Weimar.

FLASHAR 2009<sup>2</sup>

H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, Zweite, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, München.

FONGONI 2014

A. Fongoni, *Philoxeni Cytherii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma.

HALL – WILES 2008

E. Hall – R. Wiles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford.

HALLIWELL 1987

S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle. Translation and commentary*, London.

KASSEL 1965

R. Kassel (ed.), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford.

KASSEL – AUSTIN 1989

R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. VII, Berlin-New York.

LATTE 1913

K. Latte, *De saltationibus Graecorum*, Gießen.

LAVECCHIA 2000

S. Lavecchia, *Pindari dithyramborum fragmenta*, Roma-Pisa.

LUCAS 1968

D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford.

MACLEOD 1980

M.D. Macleod, *Luciani opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Matthew Donald Macleod. Tomus III*, Oxford.

MAEHLER 1989

H. Maehler, *Pindarus. Pars II: Fragmenta, Indices*, Leipzig.

NEWIGER 1967

H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.

OLSON 1998

S.D. Olson, *Aristophanes. Peace*, Oxford.

ORTH 2009

C. Orth, *Strattis. Die Fragmente*, Berlin.

PAGE 1962

D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Second Edition Revised by John Gould and David Levering Lewis, with a New Supplement, Oxford.

RAU 1967

P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung zu einer komischen Form des Aristophanes*, München.

REINHARDT 1948

K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern.

ROOS 1951

E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund.

SCHMITT 2008

A. Schmitt, *Aristoteles. Poetik*, Berlin.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

WEST 1982

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

WILSON 2007

N.E. Wilson, *Aristophanis fabulae. Recognovit brevique adnotatione instruxit Nigel Edward Wilson*, 2 Bände, Oxford.

ZIMMERMANN 1985<sup>2</sup>

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien. Bd. 1: Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts.

ZIMMERMANN 1985

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien. Bd. 2: Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts.

ZIMMERMANN 1986

B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinas-Fragment*, «MH» XLIII 145-54.

ZIMMERMANN 1987

B. Zimmermann, *Ioniker in den Komödien des Aristophanes. Prolegomena zu einer interpretativen Metrik*, «Prometheus» XIII 124-32.

ZIMMERMANN 2006

B. Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Frankfurt/M.

ZIMMERMANN 2008<sup>2</sup>

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

ZIMMERMANN 2009

B. Zimmermann, *Verbale Programm Musik. Klang, Rhythmus Text in der griechischen Literatur*, «Internationales Jahrbuch für Hermeneutik» VIII 189-99.

ZIMMERMANN 2011

B. Zimmermann, *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. 1. Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München.

ZIMMERMANN 2014a

B. Zimmermann, *Griechische Komödie: 1, 3: Aristophanes: Arbeiten zur Interpretation der Komödien (Inszenierung und Aufführung)*, «Anzeiger für die Altertumswissenschaft» LXVI 1-26.

ZIMMERMANN 2014b

B. Zimmermann, *Platons Theatertheater. Einige Gedanken zum Symposion*, «Internationales Jahrbuch für Hermeneutik» XIII 34-47.

ZIMMERMANN 2015

B. Zimmermann, *Passato e presente nei generi 'dionsiaci' del V secolo a.C.*, Trieste.