

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2016

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

I drammi rituali e le altre forme spettacolari nell'antica Mesopotamia

e l'origine del teatro greco – Seconda parte

di Vincenzo Ruggiero Perrino

4. La danza e la musica

Da quanto detto finora, possiamo stabilire alcuni punti:

1. le forme di teatro drammatico, nell'accezione comunemente accettata del termine, furono del tutto ignote alle civiltà mesopotamiche (e a tutte quelle che precedettero l'esperienza greca nel VI-V secolo a.C.);
2. presumibilmente, alcune operette dialogiche potevano venire declamate per un pubblico cortigiano, in una sorta di lettura drammatizzata *ante litteram*; ma, naturalmente, nemmeno questo è "teatro";
3. in ambiente religioso, tuttavia, sono attestate numerose forme di feste, il cui svolgimento – reiterato per millenni – si era cristallizzato in forme monumentali, che prevedevano la "rappresentazione" di ruoli ben determinati, tanto da poter parlare di "drammi rituali". Siamo in un ambito esclusivamente liturgico, benché il pubblico dei fedeli fosse ammesso a partecipare almeno in alcune sezioni del rito-festa, e in situazioni di carattere celebrativo-apotropaico;
4. sia in ambito religioso, e quindi in connessione ai drammi rituali, sia nella quotidianità della vita profana, sono attestate manifestazioni spettacolari di danza e di musica.

La danza era una parte importante del culto di molte divinità. Essa costituiva un momento chiave dei festival stagionali connessi con l'agricoltura. Altresì, essa era associata a particolari occasioni, come la nascita, la morte, i matrimoni, e il raggiungimento della maggiore età. Risalgono al XV-XIV secolo a.C. alcune rappresentazioni di ragazze che ballano nude, dipinte in uno stile fortemente influenzato dall'arte egizia coeva. Numerose immagini di danza nell'antica Mesopotamia risalgono a tempi anteriori alla scrittura, la quale è databile intorno al 3000 a.C. La maggior parte delle immagini di danza sono degli inizi del II millennio a.C., ma ci sono poche rappresentazioni pittoriche di danze dopo il 1000 a.C.

Spettacoli, in cui ballerini mimavano importanti attività come la caccia, o impersonavano dèi e dee, potrebbero essere considerati come una forma antica del "teatro" del Vicino Oriente. Tant'è che il rito del matrimonio sacro prevedeva la presenza, oltre che di sacerdoti e membri della famiglia reale, anche quella di musicisti e ballerine, che venivano coinvolti attivamente nella cerimonia.

Feste e soprattutto matrimoni erano spesso l'occasione per balli di gruppo. Testi ebraici antichi come il *Talmud* descrivono uomini che danzano con la sposa a un matrimonio. Sigilli cilindrici dai

primi del III millennio a.C. mostrano figure con le mani legate, intente a ballare in cerchio. Le braccia delle figure sui sigilli cilindrici sono alzate all'altezza della spalla, e che questa sia una posizione comune nelle rappresentazioni di ballerini provenienti da tutto il Vicino Oriente antico. I ballerini di questi gruppi sono quasi sempre ritratti con posture, stature, e vestiti simili, forse per sottolineare un'omogeneità di esecuzioni, stili e interpretazioni.

Un tipo di *performer* comune a molte antiche culture del Vicino Oriente è il cosiddetto “danzatore nano”. Le antiche immagini di questi artisti rappresentano musicisti di sesso maschile che, a differenza di molti altri personaggi nell'arte delle loro culture, sono mostrati frontalmente. Sono nudi, di bassa statura e con le gambe storte. Fino a poco tempo fa, gli studiosi interpretavano queste immagini a guisa di raffigurazioni di individui con disturbi della crescita, ma alcuni storici dell'arte più di recente hanno suggerito che le gambe storte e la bassa statura sono convenzioni meramente artistiche, volte a ritrarre uomini che danzano mentre suonano i loro strumenti musicali¹. Questa tesi riflette il fatto che vi è spesso poca distinzione tra musicista e ballerino nell'arte scenica del Vicino Oriente. Un manufatto di avorio mostra una donna, che danza suonando energicamente un tamburello, seduta davanti ad un alto dignitario. Le ginocchia sono piegate e la testa girata da un lato. Altre rappresentazioni della Mesopotamia antica mostrano ballerini in bilico su una gamba, con l'altra piegata, forse per indicare una piroetta. Alcuni danzatori, come quelli mostrati su un antico vaso ittita di terracotta, sono mostrati nell'atto di saltare tenendo le ginocchia piegate.

Tuttavia, la Pandozy ritiene che, relativamente alla danza, le culture dell'antica Mesopotamia fanno registrare una curiosa singolarità: presso queste popolazioni, infatti, la danza non è stata formalizzata. Cioè, non abbiamo descrizioni di danze particolari, per quanto sia illogico escluderle. Sembra quasi che, a causa del suo carattere ricreativo e privato, anche nelle sue forme pubbliche, la danza sia stata in qualche modo poco considerata da un punto di vista teorico, tanto da lasciar traccia solo nelle pitture e nelle altre fonti iconografiche².

Tenendo presente l'andamento di altri fenomeni in Mesopotamia, il costante inserimento degli eventi nella ciclicità stagionale, ci si aspetterebbe che anche la danza fosse ritualizzata e iscritta nei cicli cosmici. Ma non è menzionata, neanche nelle cerimonie del Capodanno, dove la parte musicale figura con molti elementi, con descrizioni dettagliate degli strumenti e dei tipi di canto. Considerato lo sviluppo delle diverse sfere di attività in questa cultura, sembra ovvio aspettarsi la presenza di molte scuole di danza, e che il suo studio venisse praticato come arte. A meno che non venisse inclusa implicitamente nel canto e nella musica, come un naturale accompagnamento motorio al fluire delle note. In questo caso sarebbe sufficiente distinguere tipi di espressione

¹ *Dance* (s. v.), in R. Wallenfels (a cura di), *The Ancient Near East. An Encyclopedia for Students*, Princeton 2000, vol. II, pp. 24-25.

² Cfr. G. Pandozy, *La danza nel mondo mesopotamico*, Firenze 1996, pp. 11-12.

musicale o vocale, per individuare un preciso genere di danza, almeno per i contemporanei, ma renderebbe difficile per noi, persino impossibile, individuarla. Se si analizza l'epica di Lugalbanda, in cui emerge la connessione della danza alla festa, non possiamo escludere che il suo aspetto spontaneo aveva un grande rilievo³.

Leggiamo in Sachs che le danze antiche erano spesso vorticose, simili a quelle dei Sufi a carattere astrale. Questo autore ci dice che «nell'Assiria nel VII secolo a.C. [...] sembra che i soldati usassero volteggiare su se stessi come trottole», e che verosimilmente le danze ebraiche avevano lo stesso carattere. Infatti, egli aggiunge che la parola *hul*, sempre usata per la danza delle donne, viene dal verbo *hul* (girare), che designa anche il “brandire volteggiando” la spada, o il turbinare del vento. Ma *hul* è anche la parola sumera per “gioia”. La danza mostra la possibilità che ha il tempo di essere frazionato e concepito secondo cicli diversi che si includono, escludono o sovrappongono⁴. Dunque, la danza come atto cosciente mostra l'arbitrio, e l'arbitrio è potere, per questo è propria solo agli dèi. Se, invece, è un moto circolare e circoambulatorio, la danza ha valenza imitativa, rituale, di inclusione e assorbimento magico, che richiama il cibarsi. Per esempio, si potrebbe dire, le mura di Gerico crollano, “mangiate” dall'atto completo di comprensione, inglobazione realizzato dai ripetuti giri compiuti intorno ad esse. Per contro, tracciare il cerchio magico, disegnandolo o muovendosi attorno a un punto fisso, può avere anche intenti opposti, di preservare l'interno, stabilizzarlo con il movimento e l'inclusione⁵.

Allora, possiamo congetturare che sia proprio il carattere “trasversale” della danza ad aver determinato la sua negazione teoretica. Del resto, è la Pandozy che scrive:

essa può essere considerata negativamente anche solo per il suo aspetto sensuale, ed è un fatto che essa abbia subito la critica dell'ortodossia nelle religioni più evolute, ma la vera radice della “malignità” della danza non consiste nell'uscita da sé e nel rapimento estatico, come può apparire a livello intuitivo, essa emerge anche dalla sua analisi razionale⁶.

Per quel che concerne la musica, essa è attestata in ambito rituale; le preghiere e le cerimonie avvenivano con l'accompagnamento di arpe, tamburi, timpani, flauti e altri strumenti, spesso lavorati con fregi raffiguranti animali. La connessione, che è stata ravvisata dal Galpin fra musica e mondo animale (a livello analogico magico per la presenza di suoni caratteristici e richiami),

³ Cfr. T. Jacobsen, *The Treasures of Darkness*, New Haven 1976, p. 39.

⁴ Cfr. C. Sachs, *Storia della danza*, Milano 1985.

⁵ Mangiare, conoscere e distruggere sono anche spesso connessi. Basti pensare ad Adamo ed Eva che nell'Eden, su invito del serpente, mangiano dall'albero della conoscenza del bene e del male. Ma anche nel poema epico sumero intitolato *Enki e Ninhursag*, Enki nel Dilmun mangia le otto piante dalla dea, perché dice: «Io voglio decretare la sorte di queste piante, voglio conoscerne il “cuore”», ma a causa di questo suo desiderio illecito è colpito dalla sua maledizione. Cfr. S.N. Kramer, *I Sumeri alle radici della storia*, Roma 1979, pp. 146-149.

⁶ G. Pandozy, *La danza*, cit., p. 22.

potrebbe estendersi alla danza⁷. Non sono impensabili varie forme di danza in corrispondenza a ciascun animale, in virtù di precise qualità simboliche che gli erano attribuite. Sui sigilli sono raffigurati animali inesistenti, esseri ibridi, misti, in una sorta di alchimia delle parti, la cui postura ricorda qualcosa della danza.

Scrivono la Wolkstein e il Kramer:

La musica, tanto strumentale quanto vocale, svolgeva un grande ruolo nella vita sumera, e alcuni musicisti acquistarono enorme rinomanza, sia nel tempio, che a corte [...]. Sebbene praticamente tutti i testi ritrovati siano composti da inni a dei e sovrani, non c'è dubbio che musica, canto e danza costituissero una notevole fonte di intrattenimento tanto domestico, quanto pubblico⁸.

Il ritrovamento dei resti di lire e arpe nella necropoli reale di Ur, nonché lo studio di una serie di importanti testi babilonesi di teoria musicale, permette di fornire qualche elemento di teoria della musica nell'antica Mesopotamia. I testi cuneiformi ci forniscono ampia evidenza circa l'uso rituale della musica a Sumer, in Babilonia e in Assiria, nonché in paesi vicini quali l'Anatolia, l'Iran e la Siria-Palestina. Raffigurazioni di strumenti musicali e cantanti in feste e celebrazioni magico-religiose testimoniano parimenti l'importanza della musica. A parte qualche strumento a fiato d'argento e osso proveniente da siti preistorici e strumenti idiofoni, il rinvenimento a Ur di undici strumenti a corda, due arpe e nove lire, rappresenta di fatto l'unica testimonianza importante di strumenti musicali scoperti in Babilonia⁹. L'arpa presenta una serie di corde che corrono tutte sullo stesso piano, obliquamente rispetto alla cassa armonica. Invece, la lira, aveva le corde che correvano perpendicolarmente sopra la cassa (rettangolare, o a forma di bovino reclinato), fino a una barra traversa a cui venivano fissate con pioli per l'accordatura. Sulla cassa armonica stessa venivano raffigurate scene rituali con animali mitici: è chiaro che, trattandosi di strumento il cui uso prevalente avveniva in circostanze cerimoniali, dovevano essi stessi essere parte del rito, fin dalla loro foglia.

Un piccolo, ma preziosissimo, gruppo di dieci testi cuneiformi provenienti da Ur e Nippur ci riferisce notizie sorprendenti sull'accordatura di questi strumenti e sul sistema musicale e le scale utilizzate per suonarli. Un testo frammentario da Nippur, riguardante le istruzioni circa l'accompagnamento e il canto di inni sacri, ci informa che entro il 1800 a.C. esistevano già procedure di accordatura standardizzate che venivano impiegate nell'ambito di un sistema

⁷ Cfr. F.W. Galpin, *The music of Sumerians and their immediate successors, the Babylonians & Assyrians*, New York 1970.

⁸ D. Wolkstein, S.N. Kramer, *Il mito sumero della vita e dell'immortalità. I poemi della dea Inanna*, Milano 1985, p. 99.

⁹ Cfr. P. Brusasco, *La Mesopotamia prima dell'Islam*, Milano 2008, pp. 110 e ss.

eptatonico (divisione in sette toni dell'ottava) e diatonico (la scala naturale di cinque toni e due semitoni non consecutivi) formato da sette scale differenti e interrelate¹⁰.

Ma cosa si poteva effettivamente suonare su questi strumenti e quali combinazioni di suoni caratterizzano la musica mesopotamica? Il Brusasco ritiene che la risposta sarebbe da ricercare negli intervalli e nelle procedure di accordatura, dato che il testo sull'accordatura di Nippur fornisce esplicite indicazioni al riguardo. Disponendo anche della tonalità delle scale, possiamo farci un'idea dei tipi di suoni e armonie che le corde potevano produrre, pur ignorando, ovviamente, il tipo di esecuzione effettuato dai singoli musicisti e cantanti. Tutto ciò di cui disponiamo sono gli intervalli e le scale, e siccome la ricezione dell'orecchio umano, naturalmente sensibile a una certa consonanza armonica, ha mantenuto un certo grado di uniformità dall'antichità a oggi, non pare strano che i Babilonesi percepissero e apprezzassero l'armonia delle ottave, delle quinte e delle quarte così come la sentiamo noi oggi. Le lire e le arpe di Ur hanno infatti un numero di corde sufficiente da permettere un'accordatura con intervalli di quarta e quinta. Inoltre, l'esistenza di strumenti con così tante corde permette di ritenere che si fosse soliti suonare due o più corde insieme, pur se all'occorrenza se ne pizzicava certamente anche una alla volta. È quindi a dir poco sorprendente che gli studi recenti abbiano permesso di rilevare una forte somiglianza tra le scale della musica occidentale e quelle della Mesopotamia, il che ci porta a pensare a uno sviluppo già assolutamente avanzato del linguaggio musicale in questa straordinaria società antica¹¹.

La musica era importante per le culture del Vicino Oriente antico, particolare durante i rituali del tempio, i riti funebri, e religiosi e regale feste e cerimonie. Poco si sa circa il ruolo della musica nella vita quotidiana della gente. Tuttavia, antichi testi e manufatti indicano che la musica era una forma di intrattenimento a importanti eventi familiari e incontri, in particolare tra le classi superiori della società.

Come già detto, tra le occasioni in cui veniva eseguita la musica, sicuramente c'erano i rituali: la musica, infatti, era un modo per onorare e compiacere gli dei, alcuni dei quali erano legati alla

¹⁰ A. Draffekorn Kilmer, *Musical practice in Nippur*, Philadelphia 1992, p. 14. Il fatto che queste corrispondessero alle sette scale della Grecia antica, datate a circa 1400 anni più tardi, è assolutamente sorprendente e ancora più stupefacente è che una delle scale d'uso comune in Mesopotamia sia equivalente alla nostra scala maggiore. È probabile che il sistema di accordatura evidenziato nei testi paleobabilonesi e rimasto in vigore sino alla metà del I millennio a.C. (1800-500 a.C.) abbia avuto origine in età sumerica, dato che molti dei termini tecnici accadici hanno degli equivalenti sumerici. Sappiamo inoltre che il sistema musicale sumero-babilonese fu esportato almeno sino alle coste del Mediterraneo, visto che gli stessi termini musicali accadici venivano usati per la formazione di musicisti che dovevano eseguire inni cultuali khurriti nell'antica città di Ugarit (moderna Ras Shamra) in Siria. È dunque verosimile ritenere che, come ci riferisce Pitagora, gli antichi Greci avessero imparato nel Vicino Oriente la teoria musicale insieme alla matematica e all'astronomia, scienze strettamente connesse. Lo stesso Pitagora, d'altronde, doveva aver mutuato dalla Mesopotamia la sua concezione cosmologica della musica, la cosiddetta armonia delle sfere, ossia la teoria secondo la quale gli astri, con il loro moto attraverso l'etere, producono suoni non percepibili dall'orecchio umano; teoria che sarà fondamentale nel pensiero musicale del Medioevo occidentale, a partire dalla *musica mundana* di Boezio, cfr. P. Brusasco, *La Mesopotamia*, cit., p. 112 e ss.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 115.

musica e gli strumenti musicali specifici. In Egitto, ad esempio, diverse divinità, tra cui Hathor e Osiris, erano strettamente associate alla musica. Quando venivano cantati inni in elogio degli dei, i cantanti erano di solito accompagnati da strumenti musicali. Inoltre, anche se poco si sa circa la musica profana, è certo che la maggior parte dei popoli del Vicino Oriente “viveva” la musica quotidianamente: madri senza dubbio hanno cantato ninna nanne per i loro bambini, e uomini e donne, probabilmente cantavano canti di lavoro mentre erano nei campi¹².

5. Conclusione: le origini della tragedia greca

A questo punto, possiamo ritornare alla questione della linea di sviluppo della tragedia greca. Per esempio, scrive Gerald F. Else:

Professor Murray claimed to have discovered in Greek tragedy extensive remnants of a prehistoric ritual sequence in six parts, or acts. In it were enacted the passion, death, and resurrection of an *Eniautos-Daimon* or Year-Spirit who could also be, and indeed was, identified with Dionysos, Adonis, etc. The full sequence comprised an *Agon*, a contest of Light against Darkness, Summer against Winter; a *Pathos* of the Daimon, in which he was slain, stoned, and/or torn to pieces; a *Messenger* who reported the tragic event; a *Threnos* or lamentation over it; a *Recognition* or discovery of the slain Daimon, followed by his *Resurrection* or epiphany or apotheosis. With this last stage went a drastic *Peripety* or reversal of feeling from grief to joy. This ritual has never been shown to have existed in ancient Greece or anywhere else¹³.

Dal canto suo il Gaster, documentando una lunga serie di miti e rituali – egiziani, canaaniti, ebrei, accadi, sumeri, babilonesi, ittiti – identifica questi riti stagionali come le radici e le fonti del teatro drammatico:

All over the world, from time immemorial, it has been the custom to usher in years and seasons by means of public ceremonies. These, however, are neither arbitrary nor haphazard, nor are they mere diversions. On the contrary, they follow everywhere a more or less uniform and consistent pattern and serve a distinctly functional purpose. They represent the mechanism whereby, at a primitive level, society seeks periodically to renew its vitality and thus ensure its continuance. These seasonal ceremonies form the basic nucleus of Drama, their essential structure and content persisting – albeit in disguised and attenuated fashion – throughout all of its later manifestations¹⁴.

Ancora, scrive lo Stricker, ricollegandosi a quanto diceva a proposito delle cerimonie ritualistiche:

The mystery play survived not only as such, but also in several derived forms, e.g. the sacrificial rite, the gymnastic match, the judicial ordeal, the marriage ceremony, and, finally, the theatrical performance. The Attic tragedy is still located in primeval times, if not in the time of the gods at least in the time of the heroes. The actors have put on heroic stature by tying on cothurns, wearing elongated masks, and by padding their cloche. The theme of action is mythological, the hero fights evil and comes out of this struggle triumphant. The old cult-community, which originally carried the entire action, has given way to the actors and has transformed itself into a chorus, which only serves a san

¹² *Music and Musical Instruments* (s. v.), in R. Wallenfels, *The Ancient Near East*, vol III, cit. pp. 119-121.

¹³ Cfr. G.F. Else, *Ritual and Drama in Aeschylean Tragedy*, in “Illinois Classical Studies”, 2, 1977, p. 70.

¹⁴ Th.H. Gaster, *Thespis: Ritual, myth and drama in the ancient Near East*, New York 1950, pp. 3-4.

accompaniment and tends gradually to disappear altogether. The tragedy, as well as the gladiators fight, is performed on the festival of a god, but also after a victory over an enemy, at a marriage ceremony, and at burials. Like the four tundra Jewish prophets at Samaria, the actors have the gift of prophecy, at least utterances of prophetic are frequent in all Greek tragedies¹⁵.

In realtà, come abbiamo visto, l'esperienza "spettacolare" delle civiltà che popolarono l'antica Mesopotamia, non è apparentabile, se non per qualche vaga cuginanza, alla successiva – e cronologicamente piuttosto lontana – vicenda greca. Per ricercare le origini della quale, è bene partire invece da un altro punto di vista. Ossia, il legame con il ditirambo, dal quale, del resto, lo fa discendere anche Aristotele.

Come scrive il Privitera:

Il legame del ditirambo con Dioniso era tradizionale e non era vivo soltanto ad Atene. Già nel VII secolo a.C. Archiloco [...] definiva il ditirambo come il canto del Signore Dioniso e si vantava di saperlo intonare. Meno saldo di quanto suggerisce la situazione ateniese fu inizialmente il legame tra Dioniso e la tragedia¹⁶.

Come abbiamo detto all'inizio, nella *Poetica* aristotelica, a distanza di poche righe ci vengono date due notizie che apparentemente si contraddicono vicendevolmente. Da un lato, ci viene detto che la tragedia era nata per improvvisazione da coloro che intonavano il ditirambo; da un altro lato, sembra che la tragedia si sviluppi gradatamente dal σατυρικόν,¹⁷ che a questo punto possiamo immaginare come una sorta di proto-dramma satiresco. Il Wilamowitz cercò di conciliare le due notizie, connettendole a quanto la *Suda* scrive riguardo ad Arione, al quale viene attribuita l'invenzione di un ditirambo satiresco, vale a dire cantato da uomini travestiti da satiri¹⁸.

Contrariamente alle intenzioni di sciogliere gli enigmi, la soluzione di Wilamowitz cozza inevitabilmente con quanto scrive Aristotele, il quale nulla sapeva di un ditirambo drammatico-satiresco inventato da Arione. Infatti, quest'ultimo per il filosofo era l'inventore del coro ciclico, cioè di quel ditirambo che dalla fine del VI secolo a.C. entusiasmò gli Ateniesi. Del resto, abbiamo detto che, prima di Arione, già Archiloco sapeva intonare il ditirambo, per quanto il ditirambo di Archiloco e quello di Arione fossero due cose ben diverse. A dirla tutta, Arione non fece altro che "inventare" il ditirambo letterario, con soggetti mitici ed eroici, cantato da un coro non disordinato, ma disposto in cerchio, istruito e strutturato secondo opportuni schemi musicali, ritmici e

¹⁵ B.H. Stricker, *Origins of the Greek Theatre*, in "The Journal of Egyptian Archaeology", 41, 1955, pp. 46-47.

¹⁶ G.A. Privitera, *Il ditirambo e le origini della tragedia*, in C. Molinari (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994, p. 383.

¹⁷ Aristotele, *Poetica* 1449 a 21: διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν.

¹⁸ La *Suda*, non sempre degna di fede, men che meno in questo caso, attribuiva ad Arione tre innovazioni. Egli avrebbe inventato il modo tragico; avrebbe istituito il coro a cui faceva cantare il ditirambo (questa notizia ci viene fornita anche da Erodoto); avrebbe introdotto i satiri che cantavano i versi. Wilamowitz combinò le tre notizie, stabilendo che Arione aveva inventato un ditirambo cantato da uomini travestiti da satiri, dal quale sarebbe poi derivata la tragedia.

coreografici. E che non era un qualcosa di dialogico (satiresco o tragico), o drammatico, ma esclusivamente narrativo¹⁹.

Che Arione fosse l'inventore del ditirambo letterario, eseguito agli agoni dal VI secolo in poi dai cori ciclici, era noto a Simonide, Pindaro, Erodoto, Ellanico, Aristotele e Dicearco. Solo in età bizantina lo troviamo – peraltro sporadicamente – collegato al dramma. Infatti, Tzetze lo elenca tra i tragici e Giovanni Immonide di Montecassino, nel suo commento ad Ermogene, riferisce che Solone nelle sue *Elegie* proclamava Arione l'inventore della tragedia: «La prima azione della tragedia la introdusse Arione di Metimna, come insegna Solone nelle *Elegie*»²⁰.

Tuttavia, come sottolinea anche l'Ercole, gli esatti contorni delle forme di drammatizzazione che accompagnavano le narrazioni di natura lirica di Arione, sono sfuggenti: «poté consistere nel tradurre in azioni alcuni elementi della narrazione, sia mediante figure orchestriche, sia mediante il ricorso ad una struttura dialogica»²¹.

Da queste notizie, è arduo ricavare che Arione inventò il ditirambo satirico (o drammatico). Semmai, si può affermare una distinta invenzione, anch'essa attribuita ad Arione: e cioè l'invenzione della proto-tragedia. E che le due cose siano identiche è impossibile: perché il ditirambo di Arione era “regolare”, mentre il coro visto da Solone era “irregolare”, in continuo mutamento, tanto da dialogare con un attore.

Arione e il suo ditirambo narrativo godettero di ampio consenso, che, ad accettare la notizia erodotea di una sua “tournée” in Magna Grecia e Sicilia, giunse ad influenzare Stesicoro (anche se l'influenza poté essere reciproca) e addirittura Simonide e Pindaro, autori ai quali *Suda* attribuisce tragedie e drammi tragici²².

Dunque, la tragedia, qualunque forma abbia avuto all'inizio, non si sviluppò certo dal ditirambo inventato da Arione, che era una forma letteraria normalizzata, aveva contenuti seri, mitici ed eroici, aveva carattere espositivo e non drammatico, era cantato da un coro ciclico regolare, che non

¹⁹ Non a caso, Platone [*Repubblica*, 394b-c] giudica questo ditirambo di Arione più narrativo della stessa epica, che a lui appare troppo mista di elementi espositivi ed elementi drammatici. Riaffermando la natura espositiva del ditirambo, Platone, implicitamente, condannava quello mimetico dei tempi suoi. Da alcuni decenni, infatti, lo sviluppo della musica e la difficoltà di farla eseguire dal coro tradizionale, che era un coro di dilettanti, aveva indotto alcuni ditirambografi (a cominciare da Melanippide) ad introdurre delle parti soliste nei loro ditirambi ed a conferirgli talora un aspetto quasi drammatico. Il che fu avvertito da Platone, Aristotele e lo stesso Aristofane come un segnale di decadimento.

²⁰ G.A. Privitera, *Il ditirambo*, cit., p. 387.

²¹ M. Ercole, *Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro*, in “Dionysus ex machina”, 3, 2012, p. 7.

²² L'attribuzione a Simonide di tragedie e a Pindaro di drammi tragici, che noi leggiamo nella *Suda*, non significa che essi scrissero davvero tragedie o ditirambi drammatici. Occorre tener presente che in età bizantina qualche volta si confondeva tra ditirambi e tragedie. I due generi avevano gli stessi argomenti e avevano entrambi un titolo: spesso lo stesso titolo. Scambiare per titoli di tragedie i titoli dei ditirambi era quasi inevitabile per chi non aveva davanti le opere, ma solo un elenco di opere. Solo per questo la *Suda* attribuisce “tragedie” a Simonide e “drammi tragici” a Pindaro: non certo perché i loro ditirambi avessero un aspetto drammatico sfuggito a tutti e divenuto chiaro ai compilatori del lessico bizantino.

improvvisava. Era già simile ai ditirambi posteriori di Simonide e di Pindaro, che non erano drammatici, ma narrativi²³. Piuttosto, essa potrebbe discendere dal ditirambo giocoso tradizionale, che era appunto liberamente improvvisato. D'altronde, a rileggere la *Poetica*, pare che sia andata proprio così. E l'apparente contraddittorietà delle due notizie si potrebbe risolvere, laddove si accetta l'ipotesi che i cantori di questo ditirambo giocoso verosimilmente si comportavano da satiri, e, pur mantenendo il loro aspetto umano, cantano e danzano in coro mimando un'azione.

Dal ditirambo giocoso nasce, allora, una nuova forma corale, il σατυρικόν, distinta dal coro ciclico di Arione, che aveva ereditato il nome di ditirambo. Come afferma il Privitera, deve esserci stato un tempo in cui, per distinguere un ditirambo dall'altro, si chiamò l'uno κύκλιος χορός e l'altro σατυρικόν²⁴.

Abbiamo detto poc'anzi che nel coro del σατυρικόν, un attore rispondeva al coro. Chi ha inventato l'attore che risponde al coro fu Tespi. Le testimonianze sono concordi: «Non concorderemo con Aristotele, secondo cui entrando il coro rivolgeva prima il suo canto agli dèi e poi Tespi inventò il prologo e il discorso?», si chiedeva Temistio, esegeta di Aristotele del IV secolo d.C. (*Or.* 26, 316d). E gli faceva eco Diogene Laerzio: «Prima nella tragedia agiva solo il coro, poi Tespi inventò un attore per far riposare il coro» (III, 56). Naturalmente, quella di Tespi era una tragedia già dalla forma "seria", tanto quanto i cori, che almeno un secolo prima, celebravano a Sicione le vicende di Adrasto, eroe per il quale i Sicioni celebravano feste e offrivano sacrifici, dei quali abbiamo riferito poc'anzi.

Possiamo, a questo punto, ipotizzare che Aristotele abbia derivato la tragedia dal coro satiresco, poiché era convinto che il coro tragico fosse derivato anch'esso dal σατυρικόν. Oppure, considerava il coro di Sicione più espositivo che drammatico e riteneva che un'articolazione drammatica, tanto evoluta da portare alla creazione dell'attore, era stata raggiunta pienamente solo dal coro satiresco. Ma, anche così, resterebbe aperto il problema relativo alla misura in cui il coro tragico avrebbe influito sul σατυρικόν e ne avrebbe determinato l'evoluzione in senso eroico e serio. E, per il momento, a questa domanda, risposte certe non ce ne sono.

²³ Non vi è invece motivo di ritenere "satireschi" i cori tragici di Sicione: la denominazione impiegata da Erodoto indicherà piuttosto che era più o meno come le odi corali di tragedie a lui contemporanee. Poteva pertanto trattarsi di cori mascherati che facevano rivivere le vicende mitiche dell'eroe argivo Adrasto in maniera drammatizzata, ad esempio mediante dialoghi lirici. Possiamo ipotizzare un dialogo tra il corifeo, nel ruolo del protagonista, e i coreuti, nel ruolo dei cittadini argivi, o forse tra due semicori. Questa appare la ricostruzione più verisimile dell'attività di tali cori, sulla scorta dell'analogia con i coevi cori ditirambici ordinati da Arione. A quanto consta, il ditirambo arioneo non solo era caratterizzato da un contenuto distesamente narrativo, tale da giustificare l'impiego di titoli per designare i singoli componenti, ma anche da una forma drammatica, se è attendibile la testimonianza soloniana (fr. 39 G.-P.2) filtrata da Giovanni Immonide, sopra richiamata. Il *Teseo* di Bacchilide è stato richiamato da più d'uno studioso come possibile esempio concreto di un ditirambo "tragico" ed è l'unico componente di questo tipo da cui sia possibile ricavare un'idea meno vaga della forma che il drama arioneo poteva assumere: si tratta, di fatto, di un dialogo lirico tra Teseo, impersonato dal corifeo o da un semicoro, ed il popolo ateniese, interpretato dal coro o dal secondo semicoro, cfr. M. Ercoles, *Tra monodia e coralità*, cit., pp. 8-9.

²⁴ Cfr. G. A. Privitera, *Il ditirambo*, cit., p. 390.

Tuttavia, un filone di indagine potrebbe essere costituito dalla comparazione tra l'evoluzione delle forme più propriamente teatrali e quella delle coeve esibizioni musicali. Benché una trattazione più esaustiva non è possibile in questa sede, possiamo dire che, in ambito musicale, si può distinguere tra i ditirambi (che, sotto qualsiasi denominazione – ditirambo giocoso e satirico o ditirambo ciclico e letterario – erano comunque corali), e i *nomoi*, che disegnavano un canto solistico eseguito con l'accompagnamento citadorico o aulodico (benché è attestata l'esistenza di brani solo strumentali), destinati a contesti rituali, per quanto dal VI secolo a.C. in poi «vi viene progressivamente affermando un numero via via crescente di occasioni agonistiche a larga valenza spettacolare, che spingono i compositori in direzione di una sempre più spiccata innovazione in funzione competitiva»²⁵.

Da questo punto di vista, il ditirambo e il *nomos* subiscono un'evoluzione parallela, prendendo progressivamente le distanze dall'originaria natura di canti culturali – l'uno in onore di Dioniso, l'altro in onore di Apollo – e sperimentando soluzioni nuove – l'uno in ambito corale, l'altro sul fronte della *performance* solistica. Anche il centro degli agoni si sposta da Sparta, che perde il ruolo di guida nell'ambito musicale a partire dalla fine del VII secolo a.C., ad Atene, sotto la spinta della tirannide di Pisistratide (metà del VI secolo a.C.)²⁶.

Scriva ancora la Sevieri:

La progressiva spettacolarizzazione e laicizzazione della produzione musicale, che parte con ogni probabilità dal ditirambo per estendersi ben presto al *nòmos*, porta a sostituire le strutture melodiche tradizionali con altre più complesse [...]. Da questo momento, la strada è aperta per elaborazioni virtuosistiche di ogni sorta, favorite dal crescente professionalismo dei musicisti, che hanno modo di esprimere le proprie capacità soprattutto nei pezzi a solo e strumentali: il *nòmos* in particolare è già solistico, nel ditirambo invece l'auleta si prende progressivamente sempre più spazio all'interno della *performance* corale introducendo [...] sezioni solistiche ed eliminando progressivamente la responsione strofica. Inesorabilmente, il rapporto originario tra parola e musica viene sovvertito: in luogo del blando “recitar cantando” dell'epoca precedente, nasce il canto vero e proprio, con ritmo e accento modellati sulla musica e non più sulla parola²⁷.

Come riferisce il Csapo, la tradizione vuole che il già citato Melanippide (intorno alla metà del V secolo a.C.) abbia introdotto una forma polimetrica e non strofica. Egli, che componeva sia ditirambi che *nomoi*, avrebbe introdotto proprio nel ditirambo, di per sé corale, inserti solistici, sia vocali che strumentali, sul modello del *nomos*, contaminando sezioni ciritodiche con altre aulodiche. Un suo ditirambo, *Marsia*, ispirato alla contesa tra Apollo, signore della cetra, e il satiro Marsia, virtuoso dell'*aulòs*, era fortemente mimetico. Anche lo Pseudo Plutarco ci informa che proprio grazie alle innovazioni di Melanippide, e quindi della netta separazione tra musica e

²⁵ R. Sevieri, *Introduzione*, in Timoteo, *I Persiani*, Milano 2011, p. 14.

²⁶ Durante questa tirannide, le competizioni ditirambiche acquistano una valenza spiccatamente civica, specie nelle Dionisie (istituite nel 534 a.C.) e nelle Panatenee (riorganizzate nel 566 a.C.), cfr. *ivi*, p. 15.

²⁷ *Ivi*, pp. 15-18.

recitazione, che gli auleti poterono professionalizzare la propria figura – al pari degli attori – e in occasione dei concorsi drammatici, ricevere onorari più alti²⁸.

In relazione alla evoluzione di *nomoi* e ditirambi nel senso di una sempre maggiore separazione e differenziazione tra il “parlato” e il “cantato”, val la pena di ricordare che, nelle battute iniziali della *Poetica*, Aristotele scrive che la tragedia completò la sua evoluzione estetica, una volta «affermatosi il parlato»²⁹. Se, allora, *nomoi* e ditirambi si evolvono nel modo che abbiamo appena detto, e quest’ultimo va perdendo i propri caratteri satireschi in favore di un più sobrio “parlato”, forse è in questo che va ricercata la scintilla iniziale da cui si differenziarono il ditirambo di Arione e quello satirico, da cui poi germinerà la tragedia.

Sulla scorta di quanto detto, non è da escludere che la progressiva emancipazione dell’attore dal coro, e quindi la tragedia medesima, sia avvenuta al pari della separazione tra parola e musica che ci fu nell’arte musicale. Ma, anche su questo punto, risposte certe, per il momento, non ce ne sono ancora.

²⁸ Cfr. E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in O. Murray, P. Wilson (a cura di), *Music and the Muses. The Culture of “Mousiké” in the Classical Athenian City*, Oxford 2004. Cfr. anche Pseudo Plutarco, *De musica* 30, 1141c.

²⁹ Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano 2008, p. 131.