

LA DANSA A L'ORIGEN DE LA POLIS. TEXTOS I IMATGES

JESÚS CARRUESCO

Institut Català d'Arqueologia Clàssica
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

En els seus diàlegs de maduresa, a partir de la *República* i sobretot a les *Lleis*, Plató atorga al cor (*χορός*) –entès a Grècia com una combinació de música, cant i dansa– un paper fonamental en l'educació del ciutadà de la seva ciutat ideal.¹ És a través de la pràctica coral institucionalitzada, que Plató anomena *χορεία*, que els joves s'han d'educar en els valors cívics i que els adults actualitzen periòdicament els fonaments i els llocs de la identitat col·lectiva. No hi ha res de revolucionari en aquesta asseveració. El cor constitueix una institució bàsica de la polis grega des dels seus orígens i, darrere de la seva aparent radicalitat, la proposta platònica constitueix en certa manera una refundació de la polis retornant a les seves bases originàries, en oposició a l'Atenes democràtica, centrada en el teatre, que Plató considera una forma adulterada i pervertida del cor arcaic.²

En aquest article ens centrarem en la funció de la dansa en els orígens de la polis grega, remuntant-nos a principis de l'època arcaica, l'època del naixement de la polis, de la poesia èpica i de l'art geomètric i orientalitzant. La tesi general en què s'emmarca la lectura de textos i imatges que aquí proposem és que la pràctica ritualitzada del cor, que òbviament no és exclusiva ni d'aquesta època ni de la cultura grega, tanmateix és seleccionada i promocionada en un grau extraordinari

en el període tardogeomètric (s. VIII-VII aC) fins a esdevenir el principal paradigma simbòlic articulador de la polis naixent a tots els seus nivells.³ Plató utilitza el terme *χορεία*, un substantiu abstracte per oposició al *χορός* com a pràctica coral concreta. Nosaltres traduirem aquest terme grec pel neologisme 'coralitat', que inclou el cor, però també el seu ús com a representació metafòrica o simbòlica, explícita o subjacent a una pluralitat de manifestacions. Es tracta d'una matriu cultural que forneix paradigmes ordenadors a tots els nivells d'articulació de la comunitat, més enllà de la pràctica mateixa de la dansa en el cor. Podem esmentar, sense pretensió d'exhaustivitat, l'articulació social, política, temporal, espacial, discursiva o iconogràfica. En els textos i imatges que comentarem a continuació aquests nivells d'articulació apareixeran sovint combinats; per a més claredat, doncs, podem enumerar-los de manera esquemàtica:

a) Articulació social: la dansa coral defineix i estructura la col·lectivitat, la seva composició en franges d'edats, en diferència de gènere o en diferència de classe (particularment la polaritat fonamental aristòcrates – poble, en termes grecs βασιλεις / ἄριστοι vs. λαός / δήμος); gestiona l'intercanvi i el vincle social entre individus, famílies i classes i la integració dels elements externs (el ξένος, l'estranger com a hoste); i articula col·

1. Plat., *Leg.*, 654a-b, 765a ss., 795d-e, 799a ss., 814d ss.

2. Sobre el cor ritual grec (amb exclusió del cor teatral), les obres fonamentals són: Steven LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore-London, 1993; Claude CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham, MD, 2001; Barbara KOWALZIG, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, 2007. Sobre la lírica coral com a gènere literari, vegeu recentment LUCIA ATHANASSAKI, EWEN BOWIE (ed.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Trends in Classics Supplementary Volumes, 10, Berlin, 2011.

3. Hem analitzat aspectes específics d'aquesta hipòtesi en una sèrie d'estudis recents, fites d'un *work in progress* que aspira a la confirmació de la validesa general d'aquest paradigma. Els més rellevants d'aquests estudis per al present article són: Jesús CARRUESCO, «La colère d'Aphrodite et d'Hélène dans la poésie grecque archaïque», in Sydney Hervé Aufrère, Michel Mazoyer (ed.) *Clémence et châtiment*, Paris, 2009, pp. 39-47, 2009; Jesús CARRUESCO, «Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega», in José Francisco González Castro, Jesús de la Villa Polo (ed.), *Actas del XII Congreso Nacional de Estudios Clásicos*, València, 2010, vol. 2, pp. 271-277; Montserrat REIG, Jesús CARRUESCO, «Chôros-Chôre: la delimitació de l'espai en els textos homèrics», in Eulàlia Vintrolà, Francesca Mestre, Pilar Gómez (ed.), *Homenatge a Montserrat Jufresa*, Barcelona, 2012, pp. 285-310; Jesús CARRUESCO, «Choral Performance and Geometric Patterns in Textual and Iconographic Representations», in Vanessa Cazzato et alii, (ed.), *The Look of Lyric, Mnemosyne Supplementum*, Leiden, en premsa.

lectivitats en nivells superiors a la polis (en els santuaris d'abast supralocal, com ara els jonis a Delos o el conjunt dels grecs a Delfos i Olímpia).

b) Articulació del temps i de l'espai públic: el cor forneix simbòlicament un patró de repetició i recurrència cíclica (p.ex., a nivell mític i cultural, les Hores i altres grups de divinitats representades coralment), que es projecta sobre la realitat col·lectiva articulant el calendari i l'espai, tant els espais públics de la ciutat (vies processionals, àgora, santuaris) com el territori en el seu conjunt (com suggereix la relació lèxica *χορός – χώρα*),⁴ a dins i a fora del casc urbà.

c) Articulació dels discursos d'autoritat, caracteritzats per l'*ἀλήθεια* ('veritat', entesa com a 'no oblit')⁵ i la *μίμησις* (entesa performativament com a 'imitació activa, articulació, configuració') i vehiculats per dos canals privilegiats, l'auditiu (la veu rítmica i eficaç transmesa per les Muses als poetes, però també als 'reis', alhora polítics, jutges i legisladors)⁶ i el visual (assegurant la funció activa, performativa i ordenadora de la imatge).

Una qüestió de caire alhora cronològic i conceptual necessita un aclariment previ. En parlar de l'origen de la polis grega ens referim a un procés d'una enorme complexitat, que coneix diferents ritmes i modes de desenvolupament segons els llocs, i inclou múltiples formes d'organització col·lectiva, com ara la polis pròpiament dita i sistemes confederats que els grecs generalment designaven amb el terme *ἔθνος*. El paper central del cor que aquí estudiem, tanmateix, constitueix un tret general de la cultura grega, i el trobem també sota múltiples formes en cadascuna de les regions del món grec i també en el nivell panhel·lènic de l'èpica homèrica i hesiòdica i dels santuaris supralocals, com Delfos, Olímpia o Delos. Pel que fa a la cronologia, es tracta d'un fenomen que es prolongarà al llarg de tota la història grega amb un grau de continuïtat extraordinari (com ho demostra l'estudi de Nicoletta Isar sobre el món bizantí, en aquest mateix volum). Tanmateix, per tal de cenyir-nos al moment històric de l'aparició de la

polis, centrarem aquí l'atenció en textos no pròpiament corals (els de la lírica coral o el drama àtic, que daten majoritàriament dels períodes tarδοarcaic i clàssic), sinó pertanyents a la tradició èpica panhel·lènica, tant homèrica com hesiòdica. De manera anàloga, els aspectes que fan referència a la importància del model coral en l'àmbit de la imatge (com ara la funció de definir marges o de relacionar les imatges figuratives amb els motius abstractes) poden observar-se ja en la iconografia del període geomètric.

El primer text, i el més important, és la descripció de l'escut que el déu Hefest fabrica per a Aquil·les a la *Iliada*.⁷ Aquest escut és el suport d'una sèrie de representacions iconogràfiques per una banda còsmiques en els seus extrems, amb els astres al centre i Océa formant la vora exterior; per altra banda, en els espais intermedis, amb la representació paradigmàtica de la polis, en forma polaritzada de dues ciutats, una en pau i l'altra en guerra. L'escut esdevé així alhora una imatge del cosmos i una imatge de la polis, i totes dues queden interrelacionades per la presència, figurada i metafòrica, de la dansa.

En efecte, tres escenes corals (i per tant de dansa) vénen a posar en relació aquests dos nivells, còsmic i polític, per una banda, però també, per altra banda, a ritmar i articular l'espai iconogràfic de la representació de la ciutat. Aquesta s'obre, tot just després de la descripció del cercle central de l'escut ocupat pels moviments dels cossos celestials (que es descriuen amb vocabulari i imatgeria inequívocament coral, com en el cas de la tensió eròtica entre Orió i l'Ossa),⁸ amb una escena de matrimoni múltiple en la qual els joves acompanyen les núvies per tota la ciutat amb cants nupcials (himeneus) i danses circulars:

Ἐν δὲ δύο ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνά ἄστου, πολλὸς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν

4. Cf. REIG, CARRUESCO, *cit.* (a la nota 3), on estudiem aquesta relació, establerta en primer lloc, en apèndix a la seva obra, per Deborah BOEDEKER, *Aphrodite's Entry into Greek Epic, Mnemosyne Supplementum*, 32, Leiden, 1974.

5. Sobre el concepte de 'veritat' a la Grècia arcaica, cf. Marcel DETIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, 1972.

6. Cf. Hes., *Theog.*, 80 ss.

7. Sobre aquest passatge, cf. Gregory NAGY, «The shield of Achilles: End of the Iliad and beginning of the polis», in Gregory Nagy, *Homeric Responses*, Austin, 2003, pp. 194-207; Martin REVERMANN, «The text of *Iliad* 18.603 and the presence of an ΑΟΙΔΟΣ on the shield of Achilles», *CQ*, 48, 1998, pp. 29-38; Andrew S. BECKER, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, London, 1995; Oliver TAPLIN, «The Shield of Achilles within the Iliad», *Greece and Rome*, 27, 1980, pp. 1-21; Guenter A. DUETHORN, *Achilles' shield and the structure of the Iliad*, Amherst, Mass., 1962.

8. Sobre la dimensió coral del moviment dels astres a la Grècia arcaica, cf. Gloria FERRARI, *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago, 2008; Charles SEGAL, «Sirius and the Pleiads in Alcman's Louvre Partheneion», in Charles Segal, *Aglaiia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham, MD, 1998, 25-41.

αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ιστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

Va figurar-hi dues belles ciutats d'homes moridors. En l'una hi havia noces i festins. S'enduien de les cambres nupcials les núvies, les feien anar per la ciutat a la llum de torxes enceses i entonaven molts himnes de boda. Donaven voltes nois dansadors, al mig dels quals emetien sons flautes i fòrminxs. Les dones les admiraven dretes, cadascuna a la porta de casa seva.⁹

Des del punt de vista de l'espai, el moviment coral aquí descrit defineix l'espai públic de la ciutat, per oposició a l'espai domèstic de la casa, en les dues modalitats, corresponents al cor processional i al cor estàtic, dels carrers recorreguts pels seguicis nupcials, marcats per l'himeneu, i les places suggerides per les danses circulars, que defineixen un punt central ocupat per l'instrumentista. Des del punt de vista de la societat, l'esquema bàsic del ritual iniciàtic que és el matrimoni genera la polaritat generacional mares-filles, amb els joves com els actors de la dansa i els adults com el seu públic. Tanmateix, l'absència del mascle adult del text és significativa: aquest cor iniciàtic se situa d'alguna manera en el marge del cos cívic, definint des d'allà el seu centre, el ciutadà. Aquest el trobem immediatament a continuació, en una escena de judici a l'àgora:

λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἄθροοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνεΐκειον εἵνεκα ποινῆς
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· [...]
λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον ἀμφὶς ἀρωγοί·
κῆρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ,
σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἡεροφώνων·
τοῖσιν ἔπειτ' ἦϊσσαν, ἀμοιβῆδιδι δὲ δίκασσον.
κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα,
τῷ δόμεν ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.

Els homes eren tots a l'àgora, on havia sorgit una disputa: dos homes es discutien per la sanció corresponent, a causa de l'assassinat d'un home [...]. La gent cridava a favor de tots dos, defensant o bé l'un o bé l'altre. Els heralds intentaven refrenar la multitud. Els an-

cians estaven asseguts en pedrissos polits al cercle sagrat i tenien a les mans els ceptres dels heralds de veu sonora, amb els quals s'alçaven i emetien el dictamen alternativament. Al mig d'ells hi havia dos talents d'or per a donar-los al qui pronunciés la sentència més recta.¹⁰

La necessitat de llegir els dos episodis successius com dues meitats d'una mateixa realitat (com, en tot l'escut, la ciutat en pau i la ciutat en guerra) queda palesa en observar, d'una banda, la complementaritat dels actors: joves i dones en el primer, homes i ancians en el segon. Però encara més important és observar, en els termes subratllats, la presència d'un vocabulari coral, amb l'ἀγορά com a espai cívic definit per l'acció d'aplegar-se (ἀγείρω) i configurat a partir d'un cercle sagrat (ἱερός κύκλος)¹¹ que articula i unifica els espais polaritzats que es troben a l'exterior (dos semicercles ocupats pels dos bàndols que la discòrdia separa) i a l'interior (els dos talents que la sentència dels jutges asseguts en el cercle unirà en un únic premi per al vencedor). En la seva estructura agonística, el ritual del cercle recompon els vincles socials amenaçats per la sempre amenaçadora Eris (νεῖκος). Que aquest ritual es pensa seguint una matriu coral queda també de manifest, a més de per l'èmfasi en la circularitat, pels termes de successió i alternança, que recullen modalitats característiques de la performance coral grega, el cant responsorial i el cant amebueu, entre diversos solistes i entre solistes i cor, respectivament. D'aquesta manera, al principi de la descripció de la ciutat, els fonaments mateixos de la vida cívica queden definits per aquesta doble escena, amb la presència inaugural d'un cor real i un de metafòric.

Parlant de metàfora, en el sentit etimològic de trasllat i projecció de significat, l'anàlisi d'aquest passatge ens permet d'afirmar que aquesta és precisament una de les funcions primordials del cor grec, la seva capacitat d'estructurar i definir simbòlicament altres àmbits, on no és literalment present. En aquest sentit, és significativa la situació medial de l'escena explícitament coral de l'himeneu entre la descripció del moviment dels astres i la dels moviments i disposició dels ciutadans en l'escena judicial a l'àgora, totes dues, com hem

9. *Il.* 18, 490ss. (trad. Joan Alberich).

10. *Il.*, 18, 502ss.

11. Cf. els espais circulars relacionats amb la dansa coral en tipologies monumentals d'èpoques posteriors, com ara l'*orchestra* del teatre o espais rituals com el 'cercle ritual' de Samotràcia, estudiat recentment per Donna B. WESCOAT, «Coming and Going in the Sanctuary of the Great Gods, Samothrace», in Donna B. WESCOAT, Robert G. OUSTERHOUT (ed.), *Architecture of the Sacred: space, ritual, and experience, from classical Greece to Byzantium*, Cambridge, 2012, pp. 66-113.

apuntat, fortament marcadés per valències corals, per bé que la dansa no hi és literalment present. Deixem aquí apuntada aquesta disposició textual, que reprendrem al final de l'anàlisi de l'escut per comparar-la amb la disposició del cor en les fonts iconogràfiques.

Al passatge que hem considerat segueix la descripció de la ciutat en guerra, en què no ens detindrem, però on podem percebre interessants simetries amb les pràctiques col·lectives esmentades, com en l'escena de l'emboscada i el setge, també tenyides de coralitat. A continuació, la pau retorna per a la descripció dels treballs del camp, amb una doble escena de llaurada i de sega, que culmina amb la celebració d'un banquet que aplega el poble treballador, el rei-aristòcrata i les dones, seguida d'una escena de verema, on el cor torna a aparèixer de manera explícita:

Ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βρίθουσιν ἀλώην
καλὴν χρυσεῖην· [...]
[...] μία δ' οἷη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,
τῇ νίσοντο φορῆες ὅτε τρυγόμεν ἀλώην.
παρθενικαὶ δὲ καὶ ἦῖθεοι ἀταλὰ φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιθδέα καρπὸν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμυγι λιγείῃ
ἡμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
μολπῆ τ' ἰνυμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

Va representar-hi, a més a més, una gran vinya carregada de raïm, bella, tota d'or. [...] Només hi havia un sol camí, per on els veremadors anaven quan feien la verema. Unes noies i uns xicots, plens de pensaments juvenívols, portaven dins cistells trenats el raïm dolç com la mer. Al mig de tots ells, un jove, amb una fòrminx sonora, els tocava una música amable i entonava una bella cançó amb la seva veu delicada. Els altres, colpejant a terra al mateix ritme, el seguien saltant amb els peus entre cants i crits de joia.¹²

El cant i la dansa recorren aquí no l'espai urbà de carrers i places de l'escena de l'himeneu sinó el

territori rural de la polis, el que els grecs anomenen la *chôra*. El moviment coral articula aquest espai traçant un eix que el travessa i l'orienta, el camí que uneix la vinya amb la ciutat, definit en el sentit del retorn cap a aquesta. En la seva anàlisi del procés de definició de la polis, Polignac ha remarcat la importància d'aquest eix articulador del territori, portant generalment del santuari extraurbà al centre urbà en forma de via processional recorreguda ritualment per la col·lectivitat en festes importants, com ara les Jacínties lacònies, marcant el viatge de retorn del santuari d'Amiclas a Esparta.¹³

De nou aquesta escena coral ocupa un lloc mitjàncer entre les escenes agrícoles que la precedeixen i la descripció de les tasques de la ramaderia, amb vaques i ovelles, que la segueixen. No és aquest el lloc per a una anàlisi detallada del vocabulari emprat, que hem realitzada en un altre treball.¹⁴ Ens limitarem aquí a observar la presència de correspondències lèxiques que tenyeixen de coralitat la descripció dels moviments dels animals i les persones.¹⁵ De nou la descripció del cor articula les escenes contigües i estructura paradigmàticament l'espai físic i social de la polis.

Aquesta representació de la ciutat paradigmàtica sobre l'escut d'Aquil·les fabricat per Hefest culmina, immediatament després de les escenes de pasturatge esmentades, amb una darrera i especialment elaborada escena coral, en un espai anomenat precisament *chorós*, una pista de dansa construïda *ad hoc* a imitació d'un exemple mític, el 'cor' que Dèdal construï per a Ariadna a Creta. Nois i noies, luxosament vestits i adornats, amb garlandes, joies i precioses armes, dansen envoltats per una multitud que els contempla admirada, a ells i els seus moviments, que tracen sobre el terreny formes diverses i alternades, tantost un cercle perfecte, comparat a la roda del torn quan un terrissaire construeix un vas, tantost línies (στίχες) rectes o entrecruades formant una graella o un dibuix sinuós, mentre que dos acròbates generen en el centre vertiginosos remolins:

12. *Il.*, 18. 561ss.

13. François de POLIGNAC, *La naissance de la cité grecque*, Paris, 1995.

14. CARRUESCO, en premsa, *cit.* (a la nota 3).

15. Com ara la línia sinuosa que dibuixen els bous sobre el camp que estan llaurant, designada amb els verbs *διεύω* i *στρέφω*, que es correspon a un dels moviments dels dansaires en la darrera escena coral de l'escut i, significativament, a la disposició del text, freqüent en les inscripcions més antigues, anomenada precisament *βου-στροφηδόν*. Connexions lèxiques com aquesta (cf. el terme *στοιχηδόν* per a una altra disposició textual, en relació a les *στίχες* del cor en el passatge que ens ocupa), unides a una anàlisi acurada de les inscripcions més antigues conservades, com la de l'enòcoe del Dípilon (s. VIII aC), el contingut de la qual es refereix precisament a la dansa, apunten a la importància crucial del paradigma coral per pensar l'escriptura, en el moment de la seva reaparició a la Grècia arcaica, com a visualització coreogràfica del llenguatge, una hipòtesi que pensem demostrar en un futur estudi.

Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,
 τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ
 Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
 ἔνθα μὲν ἦῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι
 ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.
 τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
 εἶτα' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
 καὶ ῥ' αἶ μὲν καλάς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
 εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
 οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι
 ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν
 ἐζόμενος κεραμεὺς περὶήσεται, αἶ κε θέησιν·
 ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
 πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος
 τερπόμενοι· [μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος αἰοῖδός
 φορμίζων,] δοῖω δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς
 μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.
 Ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο
 ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.

Va cisellar-hi també l'il·lustre Camatort un lloc de dansa (*χορός*) semblant a aquell que en altre temps Dèdal va fer (*ἀσκέω*) a l'espaiosa Cnosos per a Ariadna, la de bells rínxols. Allí xicots i donzelles, dignes d'un dot de molts bous, dansaven tot donant-se les mans pel canell. Elles portaven vestits fins, i ells un quitons ben teixits, que lluien lleugerament amb oli. Elles duïen belles corones, i ells portaven espases d'or penjades de baldrics de plata. De vegades corrien amb passos ensinistrats molt àgilment, com quan un terrissaire assegut prova la roda (*τροχός*) feta a mida per a les seves mans per veure si corre, i altres vegades corrien en rengleres (*στίχες*) els uns envers els altres. Una gran multitud embadalida era al voltant de la deliciosa dansa. Al mig un aede diví tocava la fòrminx i dos acrobates, que iniciaven la dansa, feien tombarelles entre ells, al bell mig. Finalment hi va representar la gran força del riu Océan a la vora més extrema de l'escut sòlidament fabricat.¹⁶

Múltiples aspectes reclamarien una atenció molt més detallada que la que aquí ens podem

permetre. També seria necessari posar en relació aquesta descripció amb els textos de lírica coral de què disposem. Ens limitarem doncs a destacar sumàriament els trets més rellevants per a entendre la funció central de la dansa en l'articulació de la polis. En primer lloc, cal parlar esment a la dimensió espacial del cor, que aquí designa un espai delimitat i/o construït que remet al sagrat cercle de pedres polides on se celebrava l'escena judicial a l'àgora en el passatge inicial, abans considerat. La identificació del cor amb l'espai de l'àgora la retrobem a l'*Odissea*, en la descripció de la dansa dels joves feacis en l'escena de presentació de l'hoste estranger, Ulisses, davant de tot el poble feaci a l'àgora d'aquest altre model de ciutat.¹⁷ En les ciutats reals, l'àgora d'Esparta, o una part del seu espai, rebia el nom de *Χορός*, i en l'àgora d'Atenes un espai específic, la ubicació del qual ha estat objecte d'intensos debats entre els arqueòlegs, era anomenat l'*Ὀρχήστρα*, és a dir, Pista de Dansa, un terme reprès posteriorment en el marc d'aquest espai coral monumentalitzat que és el teatre, designant precisament el seu centre generador, físicament i conceptual.

En segon lloc, el fet que aquest espai coral sigui una imitació d'un altre de paradigmàtic, el *χορός* d'Ariadna a Creta construït per Dèdal, remet al caràcter profundament mimètic del cor grec, a diversos nivells. En el nivell temporal, l'acció coral organitza el temps de la ciutat en un ritme cíclic de *re-performances*, reactualitzacions repetides d'un temps i un model paradigmàtic, el del mite diví i heroic, tal com podem observar en la presència recurrent del mite en els textos pròpiament corals, com ara els partenis d'Àlcman o els epinícis de Píndar o Baquilides.¹⁸ En el nivell de les imatges, la mimesi de la dansa coral genera uns models que es projecten sobre l'espai i la població de la ciutat, en aquest cas l'espai simbòlic del laberint –tal com suggereix l'evocació de Dèdal i Ariadna–, que sabem que era imitat coreogràficament en la famosa dansa de la grua, en el santuari apol·lini de Delos.¹⁹ La dansa dels joves de la ciutat homèrica imita, doncs, la

16. *Il.* 18, 590ss.

17. *Od.* 8, 250ss. És significatiu observar també aquí, en dues ocasions, l'ús espacial del terme *chorós*, designant l'espai on es celebra la dansa.

18. Un exemple extraordinàriament sofisticat l'ofereix el final de la *Pítica* 9 de Píndar, on la celebració del jove vencedor se situa sobre el rerefons del temps històric de la fundació de la ciutat, Cirene, amb l'evocació d'unes noces d'un avantpassat seu amb una princesa de la noblesa indígena líbia, que al seu torn imitaven les segones noces que, en el temps encara anterior del mite heroic, Dànaos havia fet per a les seves filles, les Danaïdes, en forma de ritual alhora agonístic i coral: una cursa en què les núvies, formant un cor, eren el premi.

19. Plut., *Thes.* 21: «Teseu va dansar amb els joves la dansa que encara avui diuen que practiquen els delis. Aquesta consisteix en una imitació dels revolts i interseccions (*περίοδοι, διέξοδοι*) del Laberint, seguint un ritme ple de girs i canvis de direcció (*παρὰλλάξεις, ἀνελιξεις*). Els de Delos anomenen aquest tipus de dansa 'la grua' (*γέρανος*), segons refereix Dicarc.»

que en el temps del mite van dansar per primer cop els joves atenesos salvats per Teseu, resolent simbòlicament l'espai caòtic del laberint, que els seus moviments rememoren, en el cercle i la línia del cor apol·lini. La funció articuladora del cor equival aquí a una refundació simbòlica de la ciutat, en el marc de l'esquema iniciàtic que aquest cor de joves, fills de ciutadans i futurs ciutadans, actualitza davant dels ulls satisfets de la comunitat.

En tercer lloc, és rellevant la posició d'aquesta darrera escena coral, tancant tota la descripció paradigmàtica de la ciutat en l'escut, que s'obria precisament amb la primera escena coral, la de l'himeneu. Si aquella anava precedida per la representació còsmica dels astres, ocupant el centre (ὄμφαλός) de l'escut, aquesta ve seguida de la imatge també còsmica del riu Oceà, límit extern alhora de l'escut i del món. Aquesta divinitat, rarament representada, apareix en un dinos arcaic del British Museum, signat per Sòfilos, participant precisament en una processó nupcial, la de Tetis i Peleu, com la que es descriu al principi de l'escut (fig. 1). Però el que aquí ens interessa destacar és la funció de marge simbòlic del cor, ja al·ludida anteriorment. Es tracta, però, d'un marge dinàmic, actiu i mimètic, que configura i interconnecta els espais, extern i intern, que delimita, ja sigui l'espai simbòlic del ciutadà (en contextos iniciàtics, com aquí, o d'integració de l'estranger a través de l'hospitalitat, com en l'escena coral a Feàcia, en el llibre 8 de *Odissea*), ja sigui els espais físics de la imatge. En aquest sentit, hem de recordar que el text que ens ocupa és la descripció d'una imatge (una ἔκφρασις, en termes retòrics) i, efectivament, en la iconografia de la ceràmica grega, des d'època geomètrica, el cor sol ocupar l'espai del marge, proper a la boca del recipient (fig. 2), i en aquesta posició es pot identificar amb la sanefa o orla geomètrica, com la greca o el meandre, que, com veurem a continuació, podien ser llegides per ulls contemporanis com a representacions estilitzades o abstractes del cor. Aquesta relació és suggerida per l'observació de les peces, que tendeixen a estilitzar la connexió dels braços i les mans dels dansaires fins al punt de convertir-los en representacions quasi geomètriques, seguint l'esquema, per exemple, del meandre o la greca (fig. 3). Igualment, la comparació entre dues copes àtiques representant, respectivament, la lluita d'Hèracles i Nereu i de Tetis i Peleu, apunta a aquesta mateixa equivalència visual (fig. 4-5). En el segon cas, a més, l'equivalència formal entre la greca de la sanefa exterior i el motiu geomètric del centre del vas, precisament la imatge coral –en aquest cas, alhora agonística i matrimonial– de



FIGURA 1. Dinòs àtic signat per Sòfilos, Noces de Tetis i Peleu. Detall: Oceà i Tetis, c. 580 aC, British Museum.



FIGURA 2. Crater àtic, anomenat vas François, c. 570 aC, Museu Arqueològic Nacional de Florència.

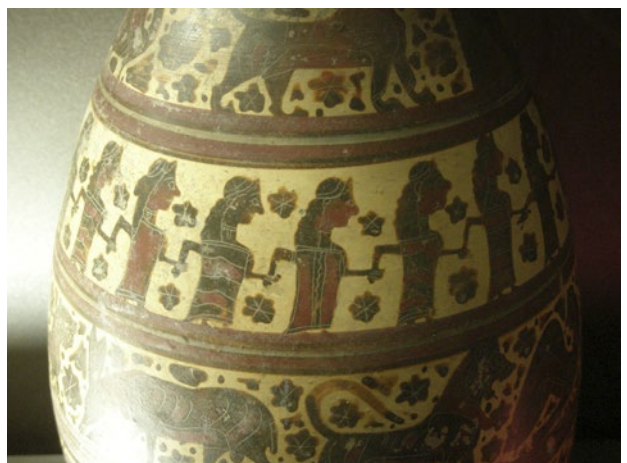


FIGURA 3. Olpe coríntia, Pintor de l'Ànodos, c. 600-590 aC, Museu del Louvre.



FIGURA 4. Cílix àtica, c. 550 aC, Museu Nacional de Tarquínia (RC 4194).



FIGURA 5. Cílix àtica, c. 500 aC, Berlín, Staatliche Museen (inv. F2279).

les mans travades de Peleu, ofereix un paral·lel exacte amb la relació, en l'escut d'Aquilles, entre els espais còsmics central i extern dels astres i d'Oceà, respectivament, immediatament contingut a la primera i la darrera escena coral.

En quart i darrer lloc, aquest passatge homèric és extraordinàriament significatiu en la mesura en què ens descriu la pràctica coral en el període dels inicis de la polis des del punt de vista de la seva recepció per part del públic contemporani. Els elements constitutius d'aquesta recepció corresponen perfectament als que trobem tant en els textos de la lírica coral arcaica (començant pel gran parteni del poeta espartà Àlcman, del s. VII aC) com en les representacions corals en la iconografia dels períodes geomètric, orientalitzant i de figures negres. En contemplar la dansa, el públic admira simultàniament diversos elements de l'acció ritual, que posen de relleu el caràcter polisèmic del cor grec:

a) La bellesa dels cossos dels dansaires, expressada aquí pel motiu de les mans entrelaçades, imatge alhora del lligam social i del desig eròtic, tots dos definits pel cor iniciàtic, un motiu que apareix invariablement subratllat en les representacions iconogràfiques (fig. 6);

b) La vàlua i bellesa dels objectes que adornen els dansaires, vestidures, joies o armes. Designats pel terme *ἄγαλμα*, aquests objectes tenen una funció de primera importància en l'articulació social de la polis arcaica, com a símbols d'estatus aristocràtic, exhibits davant de tota la comunitat en els moments del ritual (matrimoni, funeral, ofre-



FIGURA 6. Enòcoe euboica, procedent de Pitecusa, c. 700 aC, British Museum.

na en el santuari), o, intercanviats en la dinàmica del do i contradó, com a generadors de lligams de solidaritat entre llinatges aristocràtics, ja sigui

dins de la mateixa ciutat o a través de la distància.²⁰ També en aquest cas, la iconografia presenta paral·lels remarcables, com ara la representació dels punyals i les corones –precisament els objectes esmentats en el text homèric– exhibits pels dansaires en ceràmiques geomètriques o la minúcia amb què es representen els estampats dels vestits dels joves atenesos dansant el γέρανος a Delfos en el vas François, culminant en el corega, Teseu, que endossa una túnica ricament decorada amb curses de carros (fig. 7).²¹

c) Les imatges metafòriques de realitats externes a la dansa mateixa, que els dansaires o els seus moviments evocuen a ulls dels qui els contemplen, com ara –de manera explícita en forma de comparació– la roda del torn, o bé –de manera implícita en forma de correspondències lèxiques entre el vocabulari emprat aquí i el que hem trobat en les altres escenes, no corals, de l'escut– els moviments dels astres, diversos animals (ocells com la grua o animals domèstics com les vaques) o el corrent circular d'Oceà, tancant tota la descripció de l'escut immediatament després de l'escena coral. Tots aquests motius reapareixen tant en els textos corals (a Àlcmàn, p.ex., les Plèiades, els coloms, les vedelles o els cavalls)²² com en el repertori iconogràfic contemporani (p.ex., els motius astrals o els frisos d'animals, com ara ocells aquàtics, extraordinàriament freqüents al voltant dels vasos geomètrics o orientaltzants).²³

d) Les formes abstractes que els moviments dels dansaires tracen en l'espai, que rebran en èpoques posteriors el nom tècnic de σχήματα, i que tenen una funció activa d'articulació i generació



FIGURA 7. Teseu menant la dansa del γέρανος. Detall de figura 2.

d'ordre, sovint en forma dinàmica o processual de pas de caos a κόσμος (com en el model abans esmentat del laberint). Tal com apuntàvem abans, totes i cadascuna de les formes abstractes evocades en aquest passatge troben corresponents exactes en el repertori iconogràfic contemporani, ocupant i articulant l'espai del suport d'una manera tan sistemàtica i fins i tot hipertròfica que tot aquest període ha rebut ben justificadament la denominació de Geomètric. Tanmateix, com ho demostren els exemples ja adduïts, que s'estenen fins la ceràmica de figures vermelles d'època clàssica, aquest vocabulari esdevé una constant en la cultura grega, de manera absolutament paral·lela a la importància sostinguda de la pràctica coral sota formes diverses.

L'anàlisi acurada d'aquesta multiestratificació de la mirada coral és especialment reveladora en la mesura en què ens proporciona una clau de lectura de la imatge, basada en categories internes al moment cultural que ens ocupa. En efecte, les observacions anteriors ens permeten comprendre el sentit de la interrelació de diversos nivells visuals

20. Sobre les connexions mítiques d'aquests objectes i les seves propietats, cf. Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, 1975. La connexió amb Dèdal apareix doblement inscrita en el text que ens ocupa, en la comparació amb el cor construït per Dèdal per a Ariadna i en l'ús del verb διαβάλλω, 'fabricar', per designar la tasca d'Hefest fabricant l'escut on està representat el cor paradigmàtic de joves que imita el cor mític de Dèdal, una *mise en abyme* característica de la dinàmica relacional del cor grec (vegeu l'exemple citat a la nota 18).

21. L'esquema essencialment coral de la *mise en abyme* apareix aquí de manera especialment subtil: les curses de carros representades en l'orla inferior de la túnica de Teseu reapareixen en la cara posterior del vas (també en el coll, en el registre immediatament inferior al de la dansa) en la representació 'real' –és a dir, en primer grau, no ja com una representació dins de la representació– de la cursa de carros en els jocs fúnebres en honor de Pàtrocle. Així, d'una banda, el pintor suggereix iconogràficament (pel biaix del brodat del vestit del dansaire, ja que el contingut del cant o els moviments del cos escapen a la representació visual) el caràcter mimètic de la pràctica coral, alhora que, d'altra banda, estableix un lligam entre les dues cares del vas, completant així d'alguna manera el cercle conceptual de la dansa coral, que en la seva literalitat encercla només una meitat del recipient.

22. Cf. Jessica M. PRIESTLEY, «The φάρος of Alcman's *Partheneion* 1», *Mnemosyne*, 60, 2007, pp. 175-195; Mario PUELMA, «Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment», in Mario Puelma, *Labor et Lima. Kleine Schriften und Nachträge*, Basel, 1995, pp.51-110.

23. Sobre els motius de la iconografia geomètrica i la seva significació, cf. Susan LANGDON, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge, 2008; Eva RYSTEDT, Berit WELLS (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric pottery*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueci, Series in 4º, LIII, Stockholm, 2006; Anthony M. SNODGRASS, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge, 1998; John C. CARTER, «The Beginnings of Narrative Art in the Geometric Period», *BSA*, 1972, pp. 25-58; Bernhard SCHWEITZER, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, Köln, 1969; John N. COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery*, London, 1968; Nikolaus HIMMELMANN-WILDSCHUTZ, «Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten der frühgriechischen Ornamente», *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, 7, Wiesbaden, 1968, pp. 259-346.

i semàntics, presents simultàniament juxtaposats en el mateix vas o per separat en peces diverses, com ara la representació figurada d'escenes narratives (p. ex. danses, funerals, banquetes o batalles), la representació també figurada de motius icònics com animals, garlandes o astres, o la representació de formes purament geomètriques. Com hem vist, per als tres nivells el text analitzat ens forneix exemples d'una lectura coral possible en la mirada dels espectadors de l'època que contemplaven la dansa del cor de joves (mimesi coreogràfica d'accions mítiques o rituals, imatges metafòriques dels dansaires i formes abstractes de la dansa), una mirada que naturalment era la mateixa que mirava i interpretava les imatges que han arribat fins a nosaltres. Per una altra banda, la doble modalitat espacial del cor grec, en forma de processó, seguint una via, o de cor estàtic, en una plaça o pista de dansa, es correspon a la disposició sobre l'espai iconogràfic dels motius o nivells de representació abans esmentats, alternant entre la forma de fris continu al voltant del vas o de l'edifici i la forma de camp iconogràfic tancat, que pot presentar-se aïllat o també en forma seqüencial, com en la disposició de les mètopes al voltant del temple. En aquest cas, la disposició alternada de mètopes i triglifs pot ser interpretada també en forma coral com la ja esmentada juxtaposició d'imatges figurades (p. ex. d'episodis mítics) i motius abstractes de línies paral·leles (στίχες). Atesa la limitació d'espai, aquests són només alguns exemples representatius, suggerits per la lectura del text homèric que hem seleccionat, de l'extensió i profunditat de les funcions articuladores que la cultura grega atorga al model coral.

No podem detenir-nos amb el mateix detall en altres textos èpics que descriuen danses corals i que, en tots els casos, posen de manifest la multiplicitat de nivells de significació i de funcions del cor en els inicis de la polis. Esmentarem doncs a continuació amb major brevetat alguns dels més significatius, limitant-nos, en aquesta ocasió, a la tradició homèrica.²⁴ En el cant 8 de l'*Odissea*, ja hem al·ludit a l'escena de la dansa dels joves feacis a l'àgora, espai públic que l'ocasió designa com a χορός. Dues són les danses aquí descrites,

la que acompanya el cant del rapsoda, que narra la història dels amors adúlter d'Ares i Afrodita, i la dansa acrobàtica de dos joves amb una pilota. En tots dos casos, retrobem elements ja coneguts, com ara la disposició en cercles concèntrics, en el primer cas (amb el rapsoda al mig i el poble al voltant dels dansaires); la descripció de la dansa com a ἀγών, en termes competitiu, amb la presència de nou jutges en aquest espai circular que ens remet a la disposició de l'escena judicial a l'àgora de la ciutat de l'escut d'Aquil·les; l'execució amebea, és a dir, en forma alternada, dels moviments dels joves en la segona dansa; o, en tots dos casos, la importància de la mirada admirativa dels espectadors, que és una mirada mimètica:

αἰσυνῆται δὲ κριτοὶ ἐννέα πάντες ἀνέσταν,
 δήμιοι, οἱ κατ' ἀγῶνα ἐὺ πρήσσεσκον ἕκαστα,
 λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὐρυναν ἀγῶνα.
 κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
 Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον ἀμφὶ δὲ κοῦροι
 πρωθῆβαι ἴσταντο, δαίμονες ὄρχηθμοῖο,
 πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῶ.

Llavors els mestres de jocs, escollits del
 [poble, s'alçaren,
 nou, que solien guardar tota cosa en bon ordre
 [a la lliça (ἀγών);
 van allissar el redol (χορός) i van fer un bell
 [camp de certamen (ἀγών).
 I va tornar l'herald, portant la lira sonora
 a Demòdoc, el qual es posà en el mig, i el
 [voltaven,
 drets, uns minyons en la flor, campions en l'art
 [de la dansa (ὄρχηθμός),
 i amb els peus percuïen la lliça (χορός) divina;
 [i Ulisses
 veia aquell miralleig dels peus i en son cor
 [s'admirava.²⁵

Ἀλκίνοος δ' Ἄλιον καὶ Λαοδάμαντα κέλευσε
 μονᾶξ ὄρχησασθαι, ἐπεὶ σφισιν οὐ τις ἔριζεν.
 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν σφαῖραν καλὴν μετὰ χερσὶν ἔλοντο,
 πορφυρέην, τὴν σφιν Πόλυβος ποίησε δαΐφρων,
 τὴν ἕτερος ῥίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιδόντα

24. Vegeu una llista més o menys completa dels passatges rellevants a Nicholas RICHARDSON, «Reflections of choral song in early hexameter poetry», in ATHANASSAKI, BOWIE, *cit.* (a la nota 2), pp. 15-32. Pel que fa a la tradició hesiòdica, el passatge més rellevant és la dansa de les Muses amb què s'obre la *Teogonia*, primer estàtica entorn a l'altar de l'Helicó, després processional obrint el camí de l'Helicó a l'Olimp, i finalment monumentalitzada en l'al·lusió al χορός (pista de dansa) davant del seu palau olímpic. Especialment interessant resulta, en el segon cas, l'enumeració del contingut del cant que acompanya la dansa, que no és altra cosa que un catàleg resumit dels catàlegs genealògics que constitueixen la *Teogonia*, establint una identificació entre el moviment de la dansa i el camí del cant (οἶμος), en el precís moment en què es produeix la trobada entre les Muses i el poeta Hesíode. Sobre la importància del cor com a model organitzador per al catàleg èpic, observable també en el *Catàleg de les Naus* de la *Iliada*, cf. CARRUESCO 2010, *cit.* (a la nota 3).

25. *Od.* 8, 258-265 (trad. Carles Riba).

ιδνωθεις ὀπίσω· ὁ δ' ἀπὸ χθονὸς ὑψός' ἀερθεις
 ῥηϊδίως μεθέλεσκε, πάρος ποσὶν οὔδας ἰκέσθαι.
 αὐτὰρ ἐπει δὴ σφαίρη ἀν' ἰθὺν πειρήσαντο,
 ὀρχείσθην δὴ ἔπειτα ποτὶ χθονὶ πουλβοτεΐρη
 ταρφέ' ἀμειβομένω· κούροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι
 ἑσταότες κατ' ἀγῶνα, πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει.

I aleshores Alcínous manà a Laodamas i
 [Hàlios
 que dansessin tots sols, puix que amb ells
 [ningú concorria.
 Ells, agafant amb les mans una bella pilota de
 [porpra,
 que era feta exprés de Pòlibos, home de traça,
 l'un, esquenavinclat, la llançava als núvols
 [ombrívols,
 l'altre, fent un salt, la tornava cada vegada
 còmodament, abans que els peus li toquessin
 a terra.
 Quan s'hagueren provat a llançar-se de front la
 [pilota,
 van posar-se a ballar damunt la terra nodrissa,
 canviant-se amb freqüència, i els altres joves
 [marcaven,
 drets a la lliça, el compàs; i era gran la fressa
 [que feien.²⁶

Aquestes danses es produeixen en el marc de l'acollida pública de l'hoste estranger davant de tot el poble de Feàcia, després de la recepció en el cercle restringit de l'aristocràcia local, que ha tingut lloc en el palau del rei a través de la pràctica del banquet. De manera significativa, la dansa, com les competicions atlètiques que la precedeixen, necessita de la mirada de tot el poble aplegat per a l'ocasió a l'espai públic accessible a tothom, articulant d'aquesta manera els dos nivells que configuren la comunitat, el dels aristòcrates i el de la resta del δῆμος. En aquest context cívic, la funció del cor és aquí, a més de la representació articulada de la comunitat en el seu conjunt i en els seus components particulars (aristòcrates i poble, joves i adults, homes i déus), també la d'acollir i eventualment integrar l'estranger, a través del reconeixement per part d'aquest, com acaba fent Ulisses, dels valors representats a través de

la performance coral. Aquest reconeixement, fruit de la mirada admirativa de l'heroi com a espectador paradigmàtic de la dansa, li comporta tant la resolució de la discòrdia prèviament suscitada com l'activació del mecanisme del do valuós per part de la noblesa local, que defineix l'estatus del nouvingut com a ξένος:

δὴ τότ' ἄρ' Ἀλκίνοον προσεφώνεε δῖος Ὀδυσσεύς·
 “Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδεΐκετε λαῶν,
 ἤμην ἀπειλήσας βητάρμονας εἶναι ἀρίστους,
 ἦδ' ἄρ' ἑτοῖμα τέτυκτο· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.”
 ὧς φάτο, γήθησεν δ' ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο,
 αἴψα δὲ Φαιήκεσσι φιληρέτμοισι μετηύδα·
 “κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες·
 ὁ ξεῖνος μάλα μοι δοκίει πεπνυμένος εἶναι.
 ἀλλ' ἄγε οἱ δῶμεν ξεινήϊον, ὧς ἐπιεικές.

I Ulisses el divinal digué aleshores a Alcínous:
 –i Rei i senyor Alcínous, honor de tot aquest
 [poble,
 t'has vanat de com eren egregis els vostres
 [dansaires,
 i és veritat provada, que em ve estupor quan
 [els miro.
 Tal digué; i s'alegrà la Sagrada Puixança
 [d'Alcínous
 i tot d'una als feacis parlà, aquella gent tan
 [remera:
 –Escolteu-me si us plau, consellers i ducs
 [dels feacis:
 tinc aquest foraster per home de gran saviesa.
 Doncs oferim-li ja, com és d'ús, els presents
 [d'hostatgia [...].²⁷

La funció d'articulació social del cor que aquest exemple posa de manifest troba un desenvolupament especialment complex i sofisticat en la descripció dels cors a Delos de l'*Himne Homèric a Apol·lo*.²⁸ Aquí, en el context d'un santuari supralocal, en aquest cas el santuari nacional de tots els jonis que és Delos, l'illa sagrada d'Apol·lo, se'n presenta primer el moviment d'aplegament (ἀγέρω de nou) de tots els jonis que convergeixen en el santuari comú, que ocupa el centre geogràfic tant de l'espai jònic, entre l'Àtica i la costa de l'Àsia Me-

26. *Od.* 8, 370-380.

27. *Od.*, 8, 380-389.

28. Aquest text es pot datar amb una certa seguretat en la segona meitat del s. vi aC. Una part de la crítica actual tendeix a situar també en aquest moment la configuració més o menys definitiva del text de la *Iliada* i l'*Odíssea*, que nosaltres seguim considerant, amb la majoria dels estudiosos, un fenomen propi dels inicis de la polis, en el període geomètric tardà (s. viii aC). En qualsevol cas, és indubtable l'antiguitat dels materials poètics que configuren els poemes. Les profundes correspondències entre les descripcions corals que aquí ens interessen i la iconografia del període tardogeomètric demostren, al nostre entendre, l'antiguitat d'aquests passatges, que, si fos certa la hipòtesi de la datació baixa, caldria imaginar en els períodes anteriors a la cristallització dels grans poemes circulant ja en el marc de cants parcials més reduïts, com ara el de la fabricació de les armes d'Aquil·les.

nor, com d'un espai insular, el de les Cíclades, que serà imaginat com un cor d'illes per Cal·límac en el seu *Himne a Delos*, reescriptura hel·lenística de l'himne arcaic que aquí ens ocupa. Aquest moviment d'aplegament dels jonis es concreta en la celebració de competicions atlètiques i de cors, en els quals es celebra el déu a través del cant i la dansa:

ἀλλὰ σὺν Δήλῳ Φοῖβε μάλιστα' ἐπιτέρπειαι ἦτορ,
 ἔνθα τοι ἔλκεχιτωνες Ἴαονες ἠγερέθονται
 αὐτοῖς σὺν παιδεσσι καὶ αἰδοίης ἀλόχοισιν.
 οἱ δέ σε πυγμαχίη τε καὶ ὄρχηθμῶ καὶ ἀοιδῇ
 μνησάμενοι τέρπουσιν ὅταν στήσωνται ἀγῶνα.
 φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρωσ ἔμμεναι αἰεὶ
 ὅς τὸτ' ἐπαντιάσει' ὄτ' Ἴαονες ἀθρόοι εἶεν·
 πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
 ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναικας
 νῆας τ' ὠκείας ἢδ' αὐτῶν κτήματα πολλά.

Però tu és a Delos, Febus, on més alegres el cor, car allà s'apleguen en honor teu els jonis de llargues vestidures, amb llurs fills i les venerables esposos. Ells es recorden de tu i amb la lluita, la dansa (ὄρχηθμός) i el cant et complauen quan celebren la lliça (ἀγών). Diria que són immortals i lliures sempre de vellúria qui els tingués davant quan els jonis s'hi apleguen; car de tots ells veuria la gràcia (χάρις) i s'alegraria el cor contemplant els homes i les dones de bella cintura i les ràpides naus i llurs nombroses riqueses.²⁹

Un cop més podem observar l'èmfasi en la mirada coral, en aquest cas d'un hipotètic espectador ideal, que apreciaria la gràcia (χάρις) dels dansaires, un concepte intrínsecament lligat a la dansa coral en el pensament. Representat en l'àmbit diví per les tres Gràcies, deesses en perpètua disposició coral, aquest concepte implica tant la bellesa i l'atracció (també eròtica) que formen part essencial del cor i de la mirada coral com el lligam recíproc d'articulació social generat pel do o el favor, i idealment expressat en el nivell simbòlic per les mans entrelaçades dels dansaires.³⁰ Però en aquest text un detall es també digne d'atenció: els dansaires que celebren la divinitat són perce-

buts ells mateixos com a déus per l'espectador de la dansa, definint una 'contaminació' o interpenetració dels nivells intern i extern de la dansa –el déu representat i els actors que representen– que els grecs anomenen *mimesi*.

Aquesta funció del cor es reprèn i amplifica en el passatge immediatament següent, que introdueix, enfront dels cors rituals dels jonis a Delos, el cor de les Delíades, unes noies que formen part del personal del santuari:

πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται,
 κοῦραι Δηλιάδες Ἐκατηβελέταιο θεράπναι·
 αἴ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
 αὐτίς δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
 μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
 ὕμνον ἀεῖδουσιν, θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀνθρώπων.
 πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστῶν
 μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος
 φθέγγεσθ'· οὔτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή.

Hi ha, a més d'aquesta, una gran meravella, la glòria de la qual mai no s'extingirà: les noies de Delos, serventes del déu que fereix de lluny, les quals, després que han celebrat en primer lloc Apol·lo, i al seu torn Leto i Àrtemis que gaudeix amb les fletxes, canten l'himne dels homes i les dones antics, i deixen fascinades les tribus dels homes. Saben imitar (*μιμεῖσθαι*) les veus i els moviments (*κρεμβαλιαστῶς*) de tots els homes, i pensaria cadascú que és ell mateix qui està parlant: fins a tal punt s'ajusta el seu bell cant.³¹

El contingut de la dansa coral de les Delíades són els déus i els herois, en clara al·lusió al contingut de l'èpica, fornint així un model coral també per al poeta èpic, com el que evocuen les Muses invocades com a cor inspirador del rapsoda en els proemis de la *Teogonia* hesiòdica o del *Catàleg de les Naus* a la *Ilíada*.³² Però en aquest cas la *mimesi* coral confon ja no els déus i els que els celebren en la dansa, com en el passatge anterior, sinó els membres del cor i els seus públics successius, que semblen contemplar-se en un mirall o sentir-se cantar ells mateixos.³³ Així, la superposició dels

29. *Hymn. Hom. Ap.*, 146-155.

30. Sobre la importància d'aquest concepte a la Grècia arcaica i clàssica, cf. Bonnie MacLACHLAN, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, 1993.

31. *Hymn. Hom. Ap.*, 156-164.

32. Cf. *supra*, nota 24.

33. El passatge ha suscitat nombrosos comentaris i discussions entre els estudiosos, especialment pel que fa a l'obscur terme *κρεμβαλιαστῶς*, que considerem, amb Peponi, que cal entendre referit als moviments de la dansa, els *σχήματα* del vocabulari tècnic d'èpoques posteriors. Cf. Anastasia E. PEPONI, «*Choreia* and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64)», *CA*, 28, 2009, pp. 39-70; Jaume PÒRTULAS, «Le Fanciulle di Delo», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 62, 1996, pp. 437-443.

dos passatges consecutius dels cors de Delos ens forneixen un model complet de la funció mimètica de l'acció coral, que posa en relació de reciprocitat, transformant-los mútuament els uns en els altres, els nivells del déu o l'heroi del mite, que constitueix el contingut o destinatari del cant i la dansa corals, el dels espectadors successius de la performance coral (suggerint amb la seva indefinició, en el primer cas, o varietat, en el segon, el ritme temporal cíclic de l'acció ritual), i, entre l'un i l'altre, el nivell intermedi dels o les coreutes, que constitueixen així una autèntica interfície mimètica entre passat i present, déu i home, articulant els segons termes en funció i a imatge dels primers.

En la limitada selecció d'exemples, textuais i iconogràfics, considerats en aquest estudi hem pogut observar la funció crucial de la pràctica coral en els diversos processos que simultàniament organitzen l'espai de la polis a la Grècia arcaica. En el cor s'organitza i defineix la comunitat com a sistema social estructurat, en primer lloc a través de la participació activa dels joves, els quals, en tant que joves, a través del cor accedeixen a l'estatus adult i, en tant que fills d'aristòcrates, defineixen visualitzant-lo un estatus social privilegiat per a ells i les seves famílies. En segon lloc, l'articulació social en el cor es produeix també a través de la participació com a espectadors del δᾶμος, que es defineix com a tal per aquesta participació. En tercer lloc, el cor funciona com a mecanisme integrador de l'estranger, gestor del contacte in-

tercultural, així com articulador de comunitats a escala supralocal, per exemple, els jonis que es reuneixen en el festival panjònic de Delos o els que acudeixen als santuaris panhel·lènics d'Olímpia i Delfos. A través del cor, per altra banda, es defineix i articula el temps i l'espai públic de la polis. A partir de la doble configuració de la dansa estàtica i la dansa processional, les pràctiques corals marquen el territori amb punts significatius (l'àgora, els santuaris extraurbans, el port...) i amb vies que posen en contacte aquests punts en una xarxa de comunicacions. A nivell còsmic, el cor organitza els moviments dels cossos astrals, de les estacions de l'any, de les edats de l'home o de la disposició geogràfica d'illes i continents. En l'àmbit cultural, el cor és en darrer terme la font i el garant dels discursos d'autoritat de la polis, en atorgar-los l'ἀλήθεια, la seva condició de veritat en tant que memòria col·lectiva: el discurs del poeta (coral i no coral, en la mesura en què el cor diví de les Muses fonamenta l'un i l'altre) i el del jutge-polític-legislador. Metafòricament, el cor forneix el paradigma articulador de les principals institucions de la polis, com l'assemblea de ciutadans, l'administració de justícia o el simposi. En definitiva, la coralitat, entesa com a paradigma cultural fonamentat en la pràctica col·lectiva ritualitzada del cant i la dansa que els grecs anomenen χορός, constitueix el model organitzatiu fonamental que la cultura grega seleccionà i desenvolupà a partir de principis de l'època arcaica en el procés de configuració de la polis.