

la rivista di **en**gramma  
**2013**

**107-110**

La Rivista di Engramma  
**107-110**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 107-110  
anno 2013

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **107-110** anno **2013**

**107 giugno 2013**

**108 luglio/agosto 2013**

**109 settembre 2013**

**110 ottobre 2013**

finito di stampare febbraio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

redazione  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-00-7  
ISBN digitale 978-88-31494-02-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

6		<i>107 giugno 2013</i>
140		<i>108 luglio/agosto 2013</i>
238		<i>109 settembre 2013</i>
356		<i>110 ottobre 2013</i>

**109**

settembre **2013**

ENGRAMMA • 109 • SETTEMBRE 2013  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

# Mito e rappresentazioni

a cura di Monica Centanni e Silvia Galasso

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w.  
forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 Editoriale  
Monica Centanni, Silvia Galasso
- 7 The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea.  
An interpretation of the crater in Munich  
Ludovico Rebaudo
- 17 Neottolema o Diomede?  
Sul giovane imberbe al fianco di Odisseo nell'ambasciata a Lemno  
Simona Garipoli
- 68 Gestualità nelle *Baccanti* di Euripide  
Giovanni Cerri
- 80 Sul tradurre il greco. Appunti per *Medea* di Euripide (Inda, Siracusa 2009)  
Maria Grazia Ciani
- 101 Il braccio della morte, le *Pathosformeln* del dolore.  
Una lettura di Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Salvatore  
Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo* (Milano 2013)  
Claudio Franzoni
- 108 *Kociss. Passione e morte dell'ultimo bandito veneziano*.  
Presentazione del volume di Roberto Bianchin e dello spettacolo teatrale  
Gianfranco Bettin, Giovanni Dell'Olivo



## Gestualità nelle *Baccanti* di Euripide

Giovanni Cerri

Credo di aver mostrato in un mio precedente intervento su questa rivista (*Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, Cerri 2012) che, secondo la *Poetica* di Aristotele (1456 a 33 – b 8), il gesto dell'attore deve essere *παρὰ τὸν λόγον*, potremmo dire “paralogico”, nel senso che segue passo passo il contenuto del *λόγος*, dialogato e si limita ad attuarne le indicazioni, essendo esclusi tassativamente gesti che non rientrino in questa categoria, che non trovino supporto diretto nella parola pronunciata dai personaggi. Lo dice Aristotele, e così è nella realtà delle tragedie conservate. Se si rileggono tutte con l'attenzione rivolta a ciò, ci si accorge immediatamente che è possibile individuare tre tipi fondamentali di gestualità, in base alla specificità del rapporto con quanto detto da chi la mette in opera ovvero dal suo interlocutore:



Skopas, *Menade danzante*, copia marmorea di un originale datato al 330 a.C. ca., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Hm 133.

**Primo tipo:** L'attore gestisce, mentre parla o ascolta, così come fanno i comuni parlanti nella conversazione quotidiana. Gran parte di questi gesti non trovano riscontro esplicito nel contenuto del dialogato, ma dobbiamo comunque immaginarli, perché certi gesti, al pari del lessico, della morfologia e della sintassi, sono dettati dalla norma linguistica, sono per eccellenza *παρὰ τὸν λόγον*, per il semplice fatto che ne fanno parte integrante. Solo in determinati casi l'autore li rileva nel contenuto del dialogato, e ciò avviene quando ritiene opportuno che siano evidenziati dalla recitazione e notati distintamente dal pubblico. Potremmo chiamarla “gestualità retorica paraverbale”. In effetti, si tratta proprio di quel fenomeno linguistico o paralinguistico oggettivo dal quale prendono le mosse i trattati retorici antichi, nella loro ultima sezione canonica dedicata alla *ὑπόκρισις/actio*, per proporne una stilizzazione tecnica. Questo primo tipo è onnipresente ed è affidato alla competenza linguistico-gestuale dell'attore (magari consigliato dal regista),

dunque a sue scelte ampiamente libere, per giunta variabili da una messinscena all'altra; non è perciò passibile di analisi positiva. Per spiegarmi meglio, posso fare qualche *exemplum fictum*.

Poniamo che un personaggio stia narrando un episodio della sua vita passata e abbia a dire: "Vedevo tutte le navi sul mare allontanarsi dalla riva..." (mi ispiro a Soph. *Phil.* 279 s.). L'attore avrà certo accompagnato queste parole con qualche gesto, ma con quale in particolare? Avrebbe potuto "fare solecchio", per rievocare il suo scrutare il mare; oppure avrebbe potuto distendere il braccio in avanti con l'indice puntato all'infinito, alludendo alle navi ormai lontane; oppure avrebbe potuto portare la mano destra alla spalla sinistra e poi ruotare circolarmente il braccio semipiegato verso destra, a indicare l'allontanarsi in atto della flotta. Oppure la mano sinistra alla spalla destra? Poniamo ancora che un altro personaggio rivolga a sua sorella questa allocuzione affettuosa: "Volto caro di mia sorella del mio stesso sangue!" (mi ispiro a Soph. *Ant.* 1): che avrà fatto l'attore? Avrà teso le braccia verso l'altro attore ad accennare un abbraccio; oppure avrà accostato tra loro le due mani semiaperte, ad accennare la forma del volto amato; oppure si sarà portato una mano al petto (cioè "al cuore"), a significare affetto struggente. L'attore sceglieva di volta in volta liberamente, come sceglieva di volta in volta il tono, il volume, la sillabazione e l'articolazione fonetica di ogni singola parola da lui pronunciata.

**Secondo tipo:** L'attore compie un singolo atto gestuale, non "retorico" ma operativo, suggerito dal contenuto del dialogato a livello di comando o di semplice constatazione. Si siede, si alza, si avvicina, si allontana, si prosterne, si mette o si toglie un mantello, porge un oggetto, ecc. Potremmo chiamarla "gestualità operativa ipoverbale", in quanto appunto è suggerita puntualmente dalla parola dei personaggi-attori, è ὑπὸ τοῦ λόγου.



Pittore di Amasis, anfora attica a collo distinto a f. n., *Dioniso in presenza di due menadi*, da Vulci, ca. 540 a.C., Collezione Durand, lotto 1836.

**Terzo tipo:** Ci sono poi casi, veramente rari, nei quali la parola del dialogato lascia intendere che uno o più attori inscenino un'azione pratica complessa, cioè composta di una serie coordinata di gesti successivi, non registrati uno per uno dalla parola stessa; una sorta di mimo gestuale, fruibile solo attraverso la visione, non attraverso l'ascolto. Potremmo chiamarla "gestualità pratica meta-verbale" (μετὰ τὸν λόγον), in quanto è sì annunciata dal discorso, ma lo trascende nella visualità pura. Dimensione extra-verbale e rarità statistica la connotano

come eccezione alla norma. Se uno assiste a una rappresentazione moderna delle *Baccanti* di Euripide, oppure ne legge il testo anche più volte e attentamente, riporta l'impressione vivida di aver assistito, rispettivamente con i suoi occhi o con la sua mente di lettore, alla messinscena concreta del baccanale, del baccheggimento delirante. Ma se poi sottopone il testo alla griglia analitica da me prospettata, dovrà rendersi conto che in realtà nel dramma il baccanale in senso stretto non è mai, mai, visualizzato a livello di messinscena, ma sempre e soltanto narrato dai personaggi o dal coro delle baccanti, che appunto lo descrivono soltanto, più e più volte, ma non lo eseguono mai sull'orchestra.

Chiarisco, a scanso di equivoci, il senso preciso che nel corso di questa analisi do al termine 'baccanale': la corsa sfrenata e confusa della massa di adepti; il loro contorcersi durante la corsa in danze libere, al suono dei flauti e degli strumenti a percussione, ora singolarmente ora a crocchi formantisi a caso; il gridio rituale che accompagna queste danze disordinate (ὄλολυγμός); il raggiungimento della trance, da parte di singoli o gruppi, trance reale o simulata che sia; il correre "al monte" (ὄρειβασία); lo sbranamento di animaletti da caccia (σπαραγμός); il finale stramazzone a terra di singoli o gruppi al culmine della trance.

Leggiamo dall'inizio, dal prologo. Entra in scena un attore che impersona Dioniso stesso e, come tale, si rivolge al pubblico (vv. 1-2):

ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα  
Διόνυσος

Sono qui, sono giunto nella terra dei Tebani,  
io, il figlio di Zeus, Dioniso...<sup>[1]</sup>



Pittore di Brygos, kylix attica a f. r. su f. b., *Menade furiosa*, da Vulci, 490-480 a.C., München, Staatliche Antikensammlungen 2645.

Nel breve prologo da lui pronunciato, narra: la nota vicenda della sua nascita abortiva da Semele; la sua gestazione ulteriore nella coscia di Zeus; le sue peregrinazioni per evangelizzare al dionisimo prima il mondo orientale, poi il mondo greco-barbarico dell'Asia Minore, sempre accompagnato dal "tiaso" (v. 56) delle sue fedeli di Lidia. Precisa di essere ora giunto a Tebe, per iniziare qui la conversione a lui della Grecia propria, presentandosi però ai Tebani non nella sua vera identità, ma travestito da uomo mortale, nelle sem-

bianze di un suo sacerdote-profeta (vv. 4; 53-54). Narra infine di aver già dato inizio alla propria rivelazione, inducendo tutte le donne della città ad abbandonare le loro case per fuggire al monte, in preda ad una frenesia ancora inconsapevole.



*Menade danzante*, bassorilievo neoattico in marmo pentelico copia di un originale greco di età classica, 406/405 a.C., Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, 1094.



*Douris, kylix attica a f. r., Uccisione di Penteo*, Fort Worth, Kimball Art Museum, s.n.

E qui, attraverso le sue parole, abbiamo una prima descrizione del baccanale (vv. 24-25, 32-38):

ἀνωλόλυξα, νεβριδ' ἐξάψας χροὸς  
 θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος.  
 [...]
   
 τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστρησ' ἐγὼ  
 μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι  
 φρενῶν,  
 σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμέναι  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται  
 πέτραις.

Io le ho eccitate al grido rituale  
 (ἀνωλόλυξα),  
 e di pelle di cerbiatto ho fatto il loro  
 addobbo,  
 il tirso, strale di edera, ho messo loro in  
 mano.  
 [...]

Io, le sorelle di mia madre,  
 con il pungolo della follia,  
 le sbalzai fuori delle loro case,  
 e ora, deliranti e fuori di senno,  
 hanno la loro dimora sul monte,  
 e le ho costrette anche a tenere  
 l'addobbo dei miei riti, e le altre,  
 tutta la muliebre stirpe cadmea,  
 quante donne c'erano a Tebe,  
 tutte le ho fatte impazzire  
 e le ho fatte uscire dalle case,  
 e ora, insieme con le figlie di Cadmo,  
 senza distinzione siedono sotto i verdi  
 abeti  
 su rocce che non hanno tetto.

Poi, alla fine del prologo, esorta il suo tiaso  
 lidio ad eseguire il baccanale (vv. 55-61):

ἀλλ' ὦ λιπούσαι Τμῶλον ἔρμα Λυδίας,  
 θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἄς ἐκ βαρβάρων  
 ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,  
 αἴρεσθε τάπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν  
 τύμπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,  
 βασιλεία τ' ἀμφὶ δώματ' ἔλθοῦσαι τάδε  
 κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις.

60

Suvvia, voi che avete lasciato il Tmolo, baluardo di Lidia,  
 voi mio tiaso, donne che da genti barbare ho condotto con me,  
 compagne di quiete e di viaggi, alti levate i timpani  
 ben in uso nella terra frigia, invenzione della madre Rea e mia.  
 Venite qui intorno alla casa del sovrano, la dimora di Penteo,  
 e fate tanto rumore, perché vi veda la città di Cadmo.

Dopo aver dato questa disposizione, Dioniso annuncia che se ne va al monte, al Citerone, per raggiungere le baccanti tebane e partecipare ai loro “cori” (vv. 62-63). Esce di scena, sull’orchestra dilaga il gruppo corale, è la parodo.

Attenzione: è un passaggio delicatissimo dal punto di vista della tecnica teatrale. Dioniso ha ordinato alle baccanti di Lidia di baccheggiare e ha chiamato “cori” l’azione che le baccanti tebane compiono al monte. Le sue parole sono però solo metafora antifrastica rispetto a ciò che realmente avviene sulla scena e a ciò che si immagina avvenire fuori scena: le baccanti lidie eseguiranno “cori”, le baccanti tebane eseguiranno bacchanali.

Sì, perché sull’orchestra non c’è un intero tiaso di donne lidie, ma il gruppo corale a numero chiuso che lo rappresenta e simboleggia. Il suo moto non può essere una baraonda, ma una danza regolata dalla norma strofica. La sua parola non può essere un confuso gridio rituale, ma canto dispiegato nel rigore della misura metrica. Certo, il ritmo è particolarmente vivo, ionico-coriambico, come si addice ad un coro bacchico; danza e canto hanno tono e stile ditirambico, ma si configurano come inno religioso, in lode di Dioniso e del dionisismo. E, proprio come la parodo, anche tutti gli altri canti corali che seguiranno saranno sempre e soltanto inni, non solo a livello di resa scenica, ma anche a livello di trama drammatica.

Si attengono strettamente alla norma della gestualità paraverbale, non slittano mai nella gestualità pratica metaverbale. E la gestualità in questo caso, trattandosi di canto corale, non di dialogo scenico, non è puramente retorica, ma anche e soprattutto orchestica, realizzata in movimenti e figure di danza. Chi baccheggia, nelle *Baccanti* di Euripide, sono solo le baccanti tebane, ma lo fanno sempre e soltanto fuori scena, lontane dallo sguardo del pubblico. Sulla scena, i loro baccheggiamenti sono solo narrati e descritti da personaggi-messaggeri, le cui relazioni sono così vive e icastiche da riprodurre l’evento nella mente degli spettatori, da esibirlo in immagine agli occhi della loro fantasia.



Python, skyphos pestano a f. r., *Menade danzante*, 330-320 a.C., London, British Museum F 253.

Se il racconto dei bacchanali delle donne tebane è affidato al racconto di personaggi-messaggeri che dicono di avere assistito agli eventi, nemmeno il Coro si esime, nel corso delle sue lunghe tirate inniche, dall'evocare più e più volte i bacchanali usuali delle donne lidie, descrivendoli con ben maggiore efficacia di quanto possano fare i personaggi-messaggeri, in quanto si avvale delle risorse espressive proprie del *melos* corale. E questa sinfonia di racconti, ora in trimetri giambici recitati ora in metri lirici cantati, produce lo strano sortilegio per cui lo spettatore dopo lo spettacolo, e il lettore dopo la lettura, hanno l'impressione di aver visto sulla scena ciò che in realtà hanno visto solo con l'occhio della mente.

Se Euripide avesse inserito nelle *Baccanti* un canto corale che fosse stato mimetico effettiva del bacchanale, avrebbe dovuto prevedere passi di danza individuale o di sottogruppo corale, svincolati da figure orchestriche uniformi per tutto il coro; avrebbe dovuto frazionare il canto corale in battute rituali e grida pronunciate a turno da coreuti singoli o da loro gruppi ristretti; attraverso queste battute e grida, avrebbe suggerito al coro una gestualità libera delle braccia, del busto e della testa, cioè una gestualità pratica metaverbale di tipo baccantico.

Sarebbe stato possibile, e avremmo avuto allora un'altra delle poche eccezioni che pure esistono, nelle quali un canto corale tragico si discosta dalla norma ordinaria della gestualità paraverbale retorico-orchestrale. E l'eccezione sarebbe stata portatrice di senso poetico. Ma l'autore non volle. Ha invece evitato accuratamente che lo spettacolo si scostasse, anche in una sola sua scena, dalla prassi drammatica, per accostarsi a quella pantomimica.

Di tipo pantomimico, ad esempio, è la parodo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, ovviamente non in direzione dell'orgia bacchica, ma in direzione icneutica, trattandosi dei vecchi di Colono alla ricerca di Edipo, nascosto in mezzo alle rupi e alla vegetazione di un bosco sacro. Alla fine del presente lavoro, in 'Appendice', offrirò un'analisi particolareggiata di questo canto sofocleo, e ciò per due motivi:

1. per mostrare come pure nei canti corali, e non solo nel dialogato in trimetri giambici, sia possibile all'occorrenza passare dalla gestualità paraverbale (primo tipo, secondo la mia classificazione) alla gestualità operativa ipoverbale (secondo tipo) o addirittura a quella pratica metaverbale (terzo tipo);

2. per riflettere ulteriormente sulla differenza delicatissima, al livello del primo tipo, tra gestualità puramente retorica del dialogato in trimetri giambici e gestualità retorico-orchestrale dei canti corali; al livello del secondo e del terzo tipo, relativamente ai soli canti corali, per riflettere sulla differenza altrettanto delicata tra gestualità puramente retorico-orchestrale e gestualità operativa ipoverbale o pratica metaverbale, cioè tra la mimesi generica inerente a qualsiasi danza in quanto tale ed una mimesi più spinta che, attraverso e al di là delle figure stilizzate di danza, realizzi eventi gestuali precisi, connessi alla trama drammatica.

Abbiamo dunque affermato che, in tutto lo svolgimento delle *Baccanti*, non si verifica sulla scena un solo gesto pratico di tipo coreomanico, non viene visualizzato alcuno spunto di bacchanale. Ciò è vero al 99%, non al 100%. Un gesto evocante il bacchanale ricorre isolato, e proprio perciò altamente significativo, tra la fine del secondo stasimo e l'inizio del terzo episodio. E a compierlo è l'intero



*Uccisione di Penteo*, affresco pompeiano, Pompei, Casa dei Vettii (*tridinium*).

gruppo corale. Il secondo stasimo (vv. 519-575) è un'invocazione a Dioniso perché appaia in soccorso delle sue devote lidie. Il terzo episodio (vv. 576-861) si apre con la parusia ancora soltanto vocale del dio, la cui parola potente e rassicurante proviene dall'interno della reggia. Ed è, nella sua prima sezione (vv. 576-603), un dialogo lirico astrofico, appunto tra la voce del dio e le baccanti di Lidia. Il dialogo comunica quanto segue: Dioniso è finalmente venuto in soccorso del suo tiaso, anche se non è sulla scena, ma dentro la reggia; fa tremare l'edificio con un terremoto: fa divampare un incendio che ha il suo epicentro intorno alla tomba di Semele, antistante al palazzo. Di fronte all'epifania del dio, esterrefatte per giunta dai due prodigi, le menadi si prosternano, anzi si gettano al suolo. Questo gesto, che viene eseguito alla fine del dialogo lirico, è segnalato e imposto da una preventiva autoesortazione del coro a compierlo (vv. 600-603, versi lirici):

δίκετε πεδόσε τρομερὰ σώματα  
 δίκετε, Μαινάδες· ὁ γὰρ ἄναξ  
 ἄνω κάτω τιθεῖς ἐπεισι  
 μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.

Gettate a terra, gettate i corpi tremanti, o menadi:  
 il signore ha sferrato l'attacco contro questa casa  
 e in su e in giù la sconvolge, lui, il figlio di Zeus.



Pittore del *deinos, stamnos* attico a f.r., *Baccanale con idolo di Dioniso*, 420-410 a.C., Napoli, useo Archeologico Nazionale 2419.

Le parole di apertura suonano: *δίκετε πεδόσε τρομερὰ σώματα δίκετε*; nel rito del baccanale, lo stramazzone a terra, il *πεσεῖν πεδόσε* è l'evento traumatico che segna il culmine e l'esito finale della trance, raggiunta attraverso le corse e le danze sfrenate eseguite sulla melodia fascinatrice dei flauti e al ritmo ossessivo degli strumenti a percussione. Il coro delle donne lidie, nel secondo stasimo, non ha dato vita a un baccanale, ma ha intonato un inno cletico di tipo rituale; ciò nonostante, l'apparizione del dio produce in loro lo stesso effetto che sperimentano quando invece baccheggiano davvero. Dioniso compare finalmente sulla scena, constata che le baccanti sono cadute a terra, le rassicura e le esorta a rialzarsi (vv. 604-607, tetrametri trocaici):

βάρβαροι γυναῖκες, οὕτως ἐκπεληγμέναι φόβῳ  
 πρὸς πέδῳ πεπτώκατ' ; ἦσθησθ' , ὡς ἔοικε, Βακχίου  
 διατινάξαντος † δῶμα Πενθέως: ἀλλ' ἐξανίστατε †<sup>[2]</sup>  
 σῶμα καὶ θαρσεῖτε σαρκὸς ἐξαμείψασαι τρόμον.

Donne barbare, squassate a tal punto dalla paura,  
 siete cadute a terra: a quanto sembra, avete avvertito  
 che Bacco scuoteva la reggia di Penteo! Suvvia, rialzate  
 il vostro corpo! Animo! Dominate il tremito delle membra!<sup>[3]</sup>

Nella constatazione di Dioniso ricorre più esplicitamente ancora il termine tecnico del baccanale *πεσεῖν πεδόσε*. Beninteso la cosa è avvenuta tra un dialogo lirico e il successivo epirrema in tetrametri trocaici: giammai nel corso di una danza e di un canto disteso del coro. Un segmento, uno sprazzo di baccanale, che si riduce ad un solo punto momentaneo della sequenza coreomanica, il 'cadere a terra'; non è dunque un baccanale, nemmeno una sequenza coreomanica articolata. Tornando alla tipologia gestuale da me delineata sopra, questo è un "gesto operativo ipoverbale", cioè del secondo tipo: infatti è preannunciato immediatamente prima dalle baccanti del coro, è rilevato immediatamente dopo dal personaggio di Dioniso. E sia il preannuncio sia la rilevazione fattuale si configurano come "didascalie" interne al testo.

## Appendice

### La parodo pantomimica dell'*Edipo a Colono*

La parodo è commatica (117-206), costituita da due coppie strofiche, nelle quali brevi sistemi anapestici intervengono a dividere la strofa dall'antistrofa e la prima dalla seconda coppia strofica.

Prima strofa (117-137): È intonata dal Coro solo. Le singole frasi sembrano dover essere pronunciate alcune da singoli coreuti, a turno, altre all'unisono. I vecchi coloniati sono alla ricerca dello sconosciuto (Edipo) che sanno imboscato nel santuario delle Erinni. Il dettato implica che i coreuti assumano le movenze di una movimentata scena di caccia, assai simile a quella mimata nel dramma satiresco I cercatori di orme, composto nel passato dallo stesso Sofocle. Il tono ha tratti decisamente comico-buffoneschi (un brevissimo spunto "icneutico", ma solo uno spunto, si trova anche all'inizio dell'epiparodo dell'*Aiace* [866-890], dove il tono è però altamente tragico).

Sistema anapestico tra strofa e antistrofa (138-149): Edipo salta fuori da dietro un cespuglio, si mostra volontariamente a coloro che lo stanno cercando, prova un macabro piacere a terrotizzarli con lo spettacolo delle sue orbite vuote e rosse. Il tono oscilla tra il raccapricciante e il sarcastico:

Ed. Eccolo qua quel tale, son io! E vedo  
 con le orecchie, come suol dirsi.  
 Co. Ahi, ahi,  
 fa paura a guardarlo, fa paura a sentirlo.  
 Ed. Non mi guardate, vi prego, come un empio!  
 Co. Zeus protettore! Chi è mai questo vecchio?  
 Ed. Non uno certo di fortuna eccelsa,  
 da dirlo beato, signori di questo paese!  
 Ve lo dimostro: non camminerei così  
 con occhi altrui; grande e grosso qual sono,  
 non andrei a rimorchio dei piccoli [cioè, della sua giovane figlia].

Prima antistrofa (150-169): Il Coro ordina a Edipo di spostarsi, per togliersi via dall'ἄβατον, cioè dall'area del santuario cui è sacrilego accedere. Nel rivolgersi a lui, ne descrive il vagolare e il brancolare di cieco per il bosco, azione che l'attore deve eseguire gestualmente in contemporanea.

Sistema anapestico tra prima e seconda coppia strofica (170-175): Edipo si consulta con Antigone sul da farsi, le chiede di dargli la mano per aiutarlo a spostarsi, induce il Coro ad impegnarsi a non espellerlo dal paese, a non approfittare proprio del fatto che egli abbia abbandonato la posizione di supplice all'interno dell'ἄβατον. È l'unico squarcio puramente dialogico e verbale di tutto il canto corale.

Seconda strofa (176-187), sistema anapestico tra strofa e antistrofa (188-191), seconda antistrofa (192-206): Dialogo Coro-Edipo-Antigone. Le battute implicano la visualizzazione del cieco che si sposta di qua e di là, in cerca del posto giusto, a tentoni e con l'aiuto della figlia, che interviene appena lo vede in difficoltà, facendogli evitare le rocce che affiorano dal suolo, fino a condurlo a quella sulla quale il Coro vuole che si sieda.

Per rimarcare la singolarità di questo pezzo corale, è opportuno richiamare alla nostra mente due circostanze che costituiscono la norma abituale delle diverse pratiche spettacolari in uso nella tradizione e ancora nel V e IV secolo a.C.:

1. la compostezza e la stilizzazione del gesto che accompagnava di solito il canto e la danza dei cori, non solo di quelli autonomi, ma anche di quelli tragici, tutti connotati da un mimetismo puramente allusivo, quasi mai inteso a riprodurre in forma realistica sequenze operative. Mi sia lecito prendere a prestito la formulazione proposta da Di Marco, nel suo manuale ben calibrato e informato sullo stato attuale della critica moderna (Di Marco 2000):

Dato il carattere generalmente mimetico della danza antica, occorrerà pensare ad una gesticolazione che, sensibile al ritmo musicale, fosse al tempo stesso attenta a

rendere in modo espressivo il messaggio verbale del testo poetico. La nomenclatura stessa [delle varie figure di danza] lascia intravedere un tipo di *performance* piuttosto stilizzata, e la stilizzazione doveva risultare particolarmente accentuata proprio nella danza tragica.

2. Aristotele, nella classificazione iniziale delle varie arti mimetiche in base al mezzo impiegato, afferma perentoriamente che la poesia imita mediante la parola, mentre ad imitare con il gesto è un'altra arte, la danza, ὄρχησις/ὄρχηστική (*Poet.* 1447 a 26-28):

αὐτῶ δὲ τῷ ῥυθμῶ χωρὶς ἁρμονίας ἢ τῶν ὄρχηστῶν(καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).

Con il solo ritmo, senza nemmeno armonia, l'arte dei danzatori (anche loro infatti imitano caratteri, sofferenze e azioni, ma per mezzo delle figurazioni ritmiche).

Si riferisce senza dubbio alla danza mimetica senza parole, quella che in epoca successiva si sarebbe chiamata pantomimo (sull'orchestica-pantomimo un'analisi attenta si può trovare in Andrisano 2003, 13-30; v. anche Garelli-François 2004, 108-119). Il termine "pantomimo" significa 'imitazione totale (senza parole)', cioè riproduzione gestuale-orchestica di un evento preso nella sua globalità, nell'ambito della quale la parola è tanto secondaria da poter essere taciuta. Si configura così nella prassi spettacolare dei Greci un'opposizione polare, che è anche separatezza tra 'imitazione verbale', che pertiene alla poesia, e quindi anche al dramma, e 'imitazione gestuale', che pertiene all'orchestica pantomimica.

Rispetto a questa situazione, la parodo dell'*Edipo a Colono* rappresenta allora un genere di spettacolo inedito: un pantomimo non solo danzato, ma anche cantato, e trasferito in sede tragica. Dopo le due coppie strofiche, il canto amebeo continua in forma astrofica, ma ritorna nei limiti abituali della danza corale stilizzata.

## Note

[1] Nel corso della mia discussione, mi sono servito della traduzione italiana di V. Di Benedetto (Euripide, *Le baccanti*, Premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento, Milano 2004), bellissima, apportandovi qua e là qualche piccola modifica funzionale all'analisi; mi prenderò anche la libertà di suddividere la sua prosa nei cola ritmici dei quali in realtà si compone, distinguendoli uno dall'altro per mezzo dell'accapo.

[2] L'espressione è metricamente errata: sono state avanzate *exempli gratia* varie correzioni equipollenti; tanto vale lasciare la lezione tradita, racchiudendola tra cruces. Il senso è comunque certo.

[3] La traduzione di questi versi è mia.

**English abstract**

When we watch a modern performance of *Bacchae*, or we read the text by Euripides and let us involved by it, our vivid impression is to have witnessed a very ancient Bacchanal, with its obsessive dances. A noticeable difference distinguishes the Euripidean tragedy from its modern theatrical staging: a careful analysis of the original text shows that the rite is always narrated in scene, but never put at stage, never actually performed, it is only referred to or related by words. Actually, the Chorus of Lydian bacchae describes the rite again and again, but never performs it on the orchestra. The Chorus tells the event in detail and some mimic gestures explain to the viewers a certain event, but do not represent the act. Spectators become part of the play listening and imagining what is happening behind the scenes. So, even in this very mimetic drama, the classical rule of Attic tragedy is saved, just as it was enunciated a half century after by Aristotle in his *Poetics* (1456 a 33 – b 8): the actor's gesture must be only *parà tòn lógon*, that is only rhetorical gesture accompanying the speech, never a real and factual deed.

**Riferimenti bibliografici**

Andrisano 2003

A. M. Andrisano, *Lo spettacolo privato del Simposio senofonteo: riflessioni a proposito dell'esegesi di IX 5-6*, "Annali Univ. Ferrara", Sez. Lettere, n.s. 4 (2003), 13-30.

Cerri 2012

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, "La Rivista di Engramma", 99 (luglio/agosto 2012).

Garelli-François 2004

M. H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien (Danse, 38-60)*, "Dioniso", n.s., 3 (2004), 108-119.

Di Marco 2000

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000, 106.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Silvia Galasso  
Venezia • ottobre 2013

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**  
anno **2013**  
numeri **107-110**

**Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.**