

la rivista di **en**gramma
2006

45-49

La Rivista di Engramma
45-49

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 45-49
anno 2006

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **45-49** anno **2006**
45 gennaio 2006
46 marzo 2006
47 aprile 2006
48 maggio 2006
49 giugno 2006
finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-35-3
ISBN digitale 978-88-98260-95-9

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>45 gennaio 2006</i>
52	<i>46 marzo 2006</i>
102	<i>47 aprile 2006</i>
134	<i>48 maggio 2006</i>
204	<i>49 giugno 2006</i>

46

marzo **2006**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 46

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 46 | marzo 2006

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bastianello | Bonoldi | Bordignon | Franzoni | Pellati

La Rivista di Engramma n.46

a cura di Elisa Bastianello e Federica Pellati

SOMMARIO

- 5|Google it! La ricerca on-line
ELISA BASTIANELLO
- 15|Danzare i gesti
CLAUDIO FRANZONI, CON UNA LETTURA DI APPROFONDIMENTO
- 17|A proposito di *Schemata*
CLAUDIO FRANZONI
- 29|Aranea | LiberLiber e Biblioteca Italiana
A CURA DI ELISA BASTIANELLO E FEDERICA PELLATI
- 33|Figure di Muse, ritratti di intellettuali
GIULIA BORDIGNON
- 35|Anche Isabella d'Este a casa del Mantegna
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 39|*Serio ludere* al bookshop della National Gallery
LORENZO BONOLDI

Danzare i gesti

Recensione a: Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005

Claudio Franzoni, con una Lettura di approfondimento



Il libro è incentrato sui gesti dei Greci, gli *schemata* appunto; ma, in un certo senso, il titolo non rende conto del tutto della complessità del saggio. Non vi troviamo infatti una disamina sistematica della comunicazione non verbale nell'antica Grecia, quanto una riflessione approfondita sulle modalità con cui le “tecniche del corpo” si innervano nella cultura greca, dal comportamento quotidiano alle rappresentazioni teatrali e coreutiche, dalle teorie filosofiche alle arti figurative. È questo, ma non solo questo, l'aspetto che rende il libro più che mai interessante per gli studiosi della tradizione classica.

Infatti, anche se non si occupò in modo sistematico della gestualità, Aby Warburg costruì proprio a partire dai gesti la sua teoria delle “formule di pathos”, e si fondò proprio sui gesti greci, quelli testimoniati dalla ceramica attica del V secolo a.C.; pur senza far riferimento diretto al modello warburghiano, è proprio in questo mondo che entra Maria Luisa Catoni, quando si interroga sulla vitalità di un determinato movimento corporeo e quando ne sonda le interpretazioni fornite dagli stessi Greci; non è casuale che uno dei capitoli più rilevanti del libro si intitolò appunto *Arte e vita*. Come la studiosa ha ben chiaro, la semplice descrizione dei meccanismi della comunicazione non verbale è solamente un passo preliminare e le stesse immagini antiche non possono essere ridotte a mere riproduzioni del sistema gestuale. Il problema, insomma, non è di cercare il semplice ‘significato’ di un gesto, quanto di scoprirne le parentele, di individuarne l’uso’ (e non solo nella dimensione quotidiana), di osservarne l’eventuale parabola che ora lo rende pregnante, ora lo relega in una condizione di marginalità, ora lo condanna a una sostanziale perdita di senso.

Se c'è infatti un aspetto che caratterizza il sistema gestuale e dunque an-

che gli *schemata* greci, questo è proprio la tendenza a integrarsi con altri sistemi comunicativi, le arti figurative, il teatro, la danza; ed è l'imitazione – il cui ruolo primario non sfuggì ad Aristotele – a svolgere la funzione di ‘ponte’ tra i diversi ambiti espressivi. Questo approccio al gesto che va dunque al di là del livello puramente descrittivo dà i suoi frutti, tra l'altro, proprio a proposito delle danze in Grecia, argomento che attraversa un po' tutto il saggio. Si tratta di un tema particolarmente rilevante anche perché ha attraversato in più occasioni la storia della cultura occidentale, dalle riflessioni di un Paul Valéry, alla ricezione ora più ora meno esplicita nella coreografia moderna, da Nijinsky all'”americana scalza”, Isadora Duncan (vedi in Engramma, il saggio di Linda Selmin). Ma c'è appena bisogno di ricordare come fu lo stesso Warburg a chiamare in causa la “danza rituale di Dioniso” in un appunto del 1905 in cui lo studioso rifletteva ancora sull'iconografia della morte di Orfeo, e dunque, di fatto, sulla gestualità. Potremmo concludere che la “dimestichezza con i dati dell'antropologia e del folklore” invocata da Warburg nello stesso appunto – seppure, per forza, in altri termini da quelli pensati dallo studioso amburghese – è uno dei punti forti e attraenti di questo saggio di Maria Luisa Catoni.

A proposito di *Schemata*

Lettura di approfondimento del volume di Maria Luisa Catoni

Claudio Franzoni

“Egli [Fellini] danza, ... egli danza...”

Il regista (Orson Welles) in *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, 1963

Che esista una sorta di circolazione interna alle forme artistiche di un medesimo periodo storico è idea assai più spesso affermata che dimostrata. È, del resto, un'idea già presente nell'antichità; secondo Luciano (*La danza*, 35) la danza “non è lontana dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne l'euritmia al punto che in nulla, né Fidia, né Apelle sembrano superarla”. Volentieri intravediamo ‘influenze’ reciproche tra letteratura e arti figurative, tra queste ultime e il teatro e la danza, ma si tratta spesso più di accostamenti d'effetto, che di relazioni effettive e verificabili. Certo, se a volte troviamo confronti arbitrari, possiamo anche imbatterci in intuizioni brillanti, come quella di Walter Pater, che parlava della danza sacra in Grecia come di una “scultura vivente” (Pater 1994, p. 184).

Non stupisce che questa collusione tra l'una e l'altra forma d'arte appaia evidente prima agli artisti stessi che ai teorici, come accade in un racconto di Heinrich von Kleist del 1810 (von Kleist 1986):

Circa tre anni or sono, raccontai, facevo il bagno insieme con un giovane, la cui figura era circondata di una grazia meravigliosa. Poteva aver compiuto i quindici anni e solo da lontano si notavano le prime tracce di vanità, provocate dalla simpatia delle donne. Per caso, poco prima avevamo veduto a Parigi il giovane che si cava una spina dal piede: il calco della statua è noto e si trova nella maggior parte delle collezioni tedesche. Un'occhiata a un grande specchio nel momento in cui posava su uno sgabello il piede per asciugarlo, glielo aveva fatto rammentare; sorrise e mi rivelò la scoperta che aveva fatta. Ora, in quello stesso momento, l'avevo fatta anch'io; ma sia per saggiare la sicurezza della grazia che era in lui, sia per guarirlo un po' della sua vanità, risi e ribattei che certo vedeva fantasmi. Egli arrossì e alzò un'altra volta il piede per mostrarmelo; se non che, com'era facile prevedere, il tentativo fallì. Confuso, egli l'alzò forse dieci volte: invano! non fu capace di riprodurre il medesimo movimento. Che dico? I movimenti che faceva avevano un'aria così comica che duravo

fatica a trattenere le risa. Da quel giorno, direi da quell'istante, il giovane subì un inesplicabile mutamento. Incominciò a passare giornate intere davanti allo specchio; e via via perdeva le sue attrattive. Pareva che un invisibile e incomprensibile potere stringesse, come una rete di ferro, il libero giuoco dei suoi gesti e, passato un anno, non v'era più in lui alcuna traccia di quella gentilezza 1.

Un giovane assume (senza volere) la posa dello *Spinario*, la statua bronzea dei Musei Capitolini, trasformandosi, per un momento, in una ammiratissima scultura; riproverà tutta la vita a fermare il proprio corpo in quella speciale posizione, ma non ci riuscirà più. È una riflessione sulle marionette, si noti, che porta il narratore a riferire questo episodio.

Ma, appunto, una cosa è l'intuizione, un'altra la capacità di scoprire il filo che lega il mondo della danza a quello degli scultori, il mondo del teatro a quello della pittura e i nodi che stringono l'uno all'altro. L'occasione viene senz'altro da un libro da poco uscito di Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica* (Edizioni della Normale, Pisa 2005).

Schemata parte, prima di tutto, da un'approfondita analisi lessicografica, e propone una vastissima ricognizione sui significati di *schema*; per questo gli abbondanti materiali presi in esame vanno dagli studi di geometria a quelli filosofici, dalla storiografia alla poesia, con attenzione particolare al mondo ateniese tra V e IV secolo, ma senza escludere anche autori più tardi (proprio per questo dispiace, in un libro peraltro curatissimo anche dal punto di vista grafico ed editoriale, l'assenza di indici dei nomi e delle cose alla fine del volume). Se è vero che i campi attraversati sono molteplici, è anche vero che l'attenzione della studiosa si concentra soprattutto su due ambiti: prima di tutto quello delle arti figurative, a cui è dedicato l'ultimo capitolo, in cui si riprende in gran parte un bel saggio comparso pochi anni fa (Catoni 1997); importanti osservazioni sul rapporto tra comportamento, gestualità e immagini artistiche emergono anche nel capitolo precedente, in cui vengono sviluppate e ulteriormente approfondite osservazioni già proposte da Paul Zanker a proposito della figura dell'intellettuale in Grecia. Il secondo ambito che trova particolare spazio è quello della danza, vista anche in questo caso non da un'angolazione antiquariale, ma in una prospettiva aperta che la metta appunto in relazione sia con la contemporanea concezione del corpo, sia con le altre espressioni artistiche 2.

Ecco dunque *schema*, un termine con uno spettro semantico differenziato e in ogni caso provvisto di una forte densità: figura geometrica, sagoma, contorno, linea disegnativa, profilo, visione d'insieme della figura umana, ma anche gesto, postura, atteggiamento e addirittura figura di danza, immagine e schema iconografico (Catoni 2005, pp. 228 e 219) 3; secondo Catoni il termine, in questa larga oscillazione, mantiene pur sempre una forte concretezza, e “designa sì la forma (come anche *idea*, *morphe*, *eidōs*) ma nella sua accezione più concreta e fisica, con particolare accento sulla linea di contorno” (Catoni 2005, pp. 59-60). Non è solo questa impegnativa ricognizione il vero interesse del libro, nel senso che l'autrice non si ferma a una semplice disamina, per quanto accuratissima, dei significati; si direbbe, anzi, che proprio la constatazione delle multiformi valenze del termine la obblighi ad affrontare l'uso degli *schemata* nella cultura greca; e non è casuale che un ampio capitolo si intitoli appunto *Arte e vita* (pp. 133 ss.).

Lo spazio della gestualità, come si è detto, non è il solo tema del saggio, ma certo ne costituisce il punto focale; in questo senso il libro si inserisce in una serie di studi recenti che si ricollegano al pionieristico (quanto isolato) lavoro di C. Sittl, che già alla fine dell'Ottocento riuniva materiali appunto sui gesti dei Greci e dei Romani (si rimanda in particolare a Boegehold 1999, Pedrina 2001 e Corbeill 2004). Rispetto a tali ricerche, quella di M.L. Catoni ha il pregio di tracciare sì alcune linee della “comunicazione non verbale nella Grecia antica”, ma, soprattutto, di farci osservare la riflessione che i Greci stessi produssero su questo versante della comunicazione interpersonale.

Facciamo solo alcuni esempi. Negli *Acarnesi* di Aristofane (vv. 113-116) Diceopoli riconosce come Greci, e non come Persiani, alcuni uomini per il fatto che essi “*ellenikon epeneusan*”, facevano cenni “al modo greco” (su questo passo si veda Boegehold 1999, p. 61) 4. Dunque, la gestualità riconosciuta nella sua dimensione storica e culturale. Ancora Aristofane nelle *Vespe* (vv. 1170-1171): “Guarda lo schema e guarda a quale dei ricchi / assomiglio di più nella camminata”, come dire che esiste una forma della camminata, una fisionomia dell'andatura, affermazione su cui Balzac si sarebbe trovato pienamente d'accordo. In questo caso la gestualità viene strettamente collegata a una classe sociale.

Se è vero che c'è uno *schema* nel modo di camminare, vuol dire che per i Greci il termine, riferito alla figura umana, non rimandava per nulla a una forma rigida e bloccata. Un'altra conferma viene da un passo di Luciano

(*Nec.*, 8.1 ss.): Menippo si traveste con *leonté*, *pilos*, lira (e si presume un certo modo di porsi) nella speranza di scendere indisturbato nell’Ade e passare “come qualcosa di noto, scortato, proprio come nelle tragedie, dallo *schema*”; come dire che nel teatro greco era lo *schema* (abbigliamento e atteggiamento) a consentire, da solo, la riconoscibilità dei personaggi; proprio come nelle arti figurative, dove certo non occorre iscrizioni per riconoscere “Eracle, o Odisseo, o Orfeo”.

I rapporti che per i Greci intercorrevano tra modi del corpo e arti figurative sono chiariti, inaspettatamente, anche dalle osservazioni di Senofonte sull’ippica. Nei dipinti “dei ed eroi e gli uomini” che cavalcano con grazia “appaiono magnifici”; ma tale bellezza (artistica) non scaturisce tanto dalla bravura dei pittori, quanto dalla figura stessa composta da cavallo e cavaliere (nella realtà). Infatti “il cavallo in posizione rampante è qualcosa di così magnificente che di tutti coloro che stanno a guardare, giovani e vecchi, cattura la vista” (*Eq.*, 11.8.9); allo stesso modo Senofonte (*Eq.*, 7.10.2 ss.) consiglia il cavaliere ad atteggiarsi con le braccia a seconda delle posizioni assunte dalla cavalcatura, in modo da compensarne le esagerazioni in una direzione o nell’altra. Cavaliere e cavallo disegnano dunque *schemata*, e questi, in quanto forme visibili, possiedono una propria eleganza; l’artista non dovrà che riprendere una bellezza che, dunque, già esiste nella vita reale.

Rispetto a questo problema – l’intreccio tra gli *schemata* delle arti e gli *schemata* della vita reale – una delle occasioni in cui i dati a disposizione permettono di andare più a fondo è quello di una figura della danza, lo *skopeuma* (Catoni 2005, pp. 162 ss.). Da Ateneo impariamo che esso “era uno schema [di danza] di chi guarda lontano ponendo la mano ad arco sulla fronte”; da Esichio apprendiamo poi che era il medesimo movimento con cui veniva raffigurato Pan; una nutrita serie di testimonianze figurate attribuisce il movimento anche a satiri e sileni.

Stando a Plinio (35.138), il pittore Antifilo dipinse un satiro che chiamavano *Aposkopeuon*. Dunque, la mano sulla fronte a riparare gli occhi compare come movimento ben determinato nella danza e in opere d’arte recanti iconografie tra loro differenti: l’effetto è indubbiamente quello di una serie di specchi in cui è chiara l’immagine riflessa, senza che sia possibile afferrare la fonte originaria e sapere dove esattamente inizi il processo. Le cose si complicano quando si incontra la mano sulla fronte in un contesto tragico (e anche per personaggi non impegnati in una danza); Catoni si



Pan, 450 a.C. circa, Berlino, Staatliche Museen

sofferma sulla conclusione dell'*Edipo a Colono* (vv. 1645-1651) e sulle parole del messaggero:

Quando ebbe detto questo, tutti gli demmo ascolto; / piangendo senza freno accompagnammo / le due fanciulle. Come ce ne andammo, / dopo poco, ci voltammo indietro; / Edipo non lo vedemmo da nessuna parte; / solo il re che teneva la mano davanti agli occhi / come gli fosse apparso qualcosa di terrificante, / insopportabile a vedersi.

La studiosa rileva che lo scolio al verso 1650 interpreta in modo giusto il gesto della mano di Teseo riferendolo al testo (per non vedere una scena “terrificante”), con una precisazione però: “A meno che non mostri lo *schema* di coloro che sono in preda a meraviglia”. In scena era il messaggero a portarsi, verosimilmente, la mano verso gli occhi, e il pubblico, ascoltando quelle parole non aveva dubbi: la visione conteneva qualcosa di “terrificante”, di “insopportabile a vedersi”. È invece interessante l’ambiguità che nasce nello stesso scoliaste; egli descrive il movimento di Teseo e lo spiega – in un primo tempo – con le parole di Sofocle che ne chiariscono il senso, eppure prosegue tirando in ballo anche la “meraviglia”. Potremmo dire che lo scoliaste ha pensato al gesto della mano verso la fronte, lo ha isolato dal contesto del dramma e ‘ha visto’ uno *schema*, quello dell’*aposkopēin* come espressione dello stupore. Un dettaglio corporeo comune (la mano alla fronte) porta a correlare due *schemata*, come quando una medesima radice verbale ci induce a congiungere due termini

al di là del loro effettivo significato.

Occorre precisare che questo effetto di trascinamento avviene su un piano astratto e non nella dimensione del gesto effettivo, poiché nella quotidianità non avremmo dubbi nel distinguere una espressione di terrore da una di meraviglia. In altre parole, lo scoliaste che immagina di assistere alla tragedia non ha esitazioni, e riconosce senza sforzo il tentativo del messaggero nel descrivere le reazioni impaurite di Teseo; ma lo stesso scoliaste che legge e pensa al testo sofocleo, astraendo dunque dall'azione teatrale, compie un altro percorso, imbattendosi nello *schema* della meraviglia, uno *schema* che può essere immaginato, perciò, in quanto astratto.

Come si è detto, Catoni insiste particolarmente sulla dimensione concreta degli *schemata*, ma occorre fare i conti anche con questo versante astratto e verificare l'uno in rapporto all'altra. In particolare, come riannodare allo *skopeuma*, all'iconografia di Pan, all'episodio finale dell'*Edipo a Colono* le occorrenze di questo gesto (la mano sulla fronte a proteggere gli occhi) in opere d'arte posteriori alla fine del mondo antico? Un apostolo nella *Trasfigurazione* e una delle Pie donne al Sepolcro di Beato Angelico in San Marco

Per secoli la Trasfigurazione offre occasioni per gesti di meraviglia.

Un pastore in un *Annuncio ai pastori* tardoquattrocentesco; un altro pa-



a six. Beato Angelico, *Trasfigurazione* (part.), 1438-1450, Firenze, San Marco
a dex. Beato Angelico, *Resurrezione* (part.), 1438-1450, Firenze, San Marco



Trasfigurazione, dal Breviario di Filippo II, 1568, Madrid, Escorial

store nella *Natività* di Amico Aspertini; San Francesco in estasi in Guercino (ma gli esempi potrebbero essere molto più numerosi).

Meraviglia nei pastori sorpresi dall'angelo che annuncia la nascita di



da six. Maestro di Maria di Borgogna, *Annuncio ai pastori*, 1480 circa, ms. Dep. d. 417, Oxford, Bodleian Library

Amico Aspertini, *Natività* (part.), 1503 circa, Berlino, Staatliche Museen

Guercino, *Estasi di San Francesco*, Varsavia

Gesù; visione quasi insostenibile nella *Trasfigurazione* e nell'*Estasi*. Insomma il gesto si ripresenta nelle sue valenze semantiche, a volte mantenendo l'originale morfologia, a volte no, ed è proprio questa doppia oscillazione – semantica (stupore-meraviglia-paura) e formale (differenza di schemi iconografici) – che necessita di una spiegazione. Possiamo tranquillamente escludere che nell'Italia del primo Quattrocento la maniera 'normale', quotidiana, di esprimere la meraviglia fosse di portarsi la mano ad arco sulla fronte, come d'altra parte possiamo ben farlo anche per la Grecia classica. La corrispondenza tra arte e vita, così elementare a prima vista, si rivela tutt'altro che ovvia man mano se ne approfondisca l'analisi.

Se escludiamo un riflettersi automatico della vita quotidiana nelle immagini, sia che ci troviamo ad Atene o a Firenze, resta un'altra strada: che le immagini riflettano altre immagini. Beato Angelico si è imbattuto in una statuetta di Pan e ne ha derivato la postura di un apostolo della *Trasfigurazione*? Amico Aspertini ha visto un vaso attico con satiri nel gesto dell'*apokopein* e ne ha ricavato un movimento per esprimere la sorpresa dei pastori all'annuncio degli angeli? È questo, a grandi linee, il modello proposto da Aby Warburg, fondato sull'idea delle "formule di *pathos*"; nel nostro caso dovremmo parlare di "formula del *pathos*-meraviglia" (d'altronde un passo di Eustazio in cui si parla di "*schema* del dolore, della meraviglia o di qualche altro *pathos*" ci autorizza pienamente a farlo). Ma le cose sono andate davvero così? c'è stata una precisa fonte antica per questa *Pathosformel*? Il modello warburghiano si rivela adatto a spiegare la vitalità diacronica di uno stesso schema iconografico (imponendo però come necessaria la presenza di una fonte artistica ben individuabile), ma lascia inevase alcune domande: in che ambito nasce una 'formula di *pathos*'? nasce nell'esperienza reale del gesto o si forma nella sfera artistica? come è possibile che una medesima formula si riveli valida sia in espressioni artistiche in cui è possibile il movimento (danza, teatro), sia in altre in cui esso è per forza vietato (pittura, scultura?). E se trovassimo una 'formula di *pathos*' anche in ambito letterario? Potremmo davvero cavarcela dicendo, mettiamo, che 'l'autore descrive un'imprecisata opera d'arte'?

Fermiamoci ora su un passo di Senofonte (*Simposio*, 7.5.1 ss.) giustamente richiamato da Catoni; Socrate intende biasimare le danze acrobatiche che si stavano svolgendo in un simposio e avanza un'altra possibilità: "Se danzassero al suono del flauto gli *schemata* nei quali vengono dipinte le Cariti o le Ore o le Ninfe, credo che sarebbe di gran lunga meglio per loro e il simposio sarebbe molto più piacevole". L'affermazione non può

essere intesa in senso letterale; naturalmente le Cariti nelle immagini cui si riferiva Socrate non fanno figure di danza, eppure i loro movimenti sono a suo parere ‘traducibili’, trasferibili in una danza; ma, dato che le figure femminili viste da Socrate facevano *un solo* movimento, come era possibile pensarle in una successione di movimenti di danza? Da un lato perché le immagini scolpite o dipinte venivano lette come in movimento, dall’altro perché una determinata gestualità (per definizione dinamica) era pensabile anche nella sua fissità, in altre parole nella sua astrattezza.

È con questo versante astratto della gestualità – oltre che con la sua concretezza su cui giustamente insiste Catoni – che occorre fare i conti. L’ipotesi insomma è che il “formulismo” (per usare un termine coniato da Marcel Jousse⁵ del tutto indipendentemente dalle ricerche warburghiane) sia un fattore del tutto interno alla sfera gestuale, che esista dunque la tendenza a selezionare segmenti gestuali dal flusso continuo dei movimenti corporei. Qui non si parla di archetipi o di forme comunque indipendenti dai processi storici e culturali, ma, al contrario, di forme gestuali che vengono ‘ritagliate’ dalla concreta esperienza e che in quella possono tornare proprio grazie al fatto di essere pensabili anche nella loro astrattezza. Non c’è bisogno di sottolineare che questo formulismo raggiunge il suo massimo grado nel rituale, che dichiara la formula-gesto come esistente, la rende visibile come tale, in definitiva ne certifica la dimensione astratta.

Ecco perché, come dimostrano un racconto di Ctesia di Cnido e un altro sul travestimento di Phye in Erodoto – ma anche lo strano caso raccontato da Heinrich von Kleist – uno *schema* può essere, per così dire, interpretato; una sequenza gestuale (di una etnia, di una classe sociale, di un personaggio) può insomma essere isolata, segmentata, fissata; in quanto tale essa viene sentita come forma-figura, e dunque può essere descritta (per via verbale) e imitata (nelle immagini da un lato, nella realtà quotidiana dall’altro). Ecco perché lo *schema* di una statua può diventare figura di danza, oppure passare nella pratica concreta, o viceversa. Se un certo *schema* non necessariamente viene desunto da un’opera d’arte, ma ‘risiede’ nella memoria di una determinata cultura, allora non c’è bisogno che Beato Angelico abbia visto un vaso attico con satiri nella posa dell’*apokopein*; quella formula gestuale, infatti, è già presente nella sua memoria non come archetipo, ma come *schema* vitale, seppure latente; tanto per il pittore quanto per il suo pubblico, insomma, quel movimento della mano ad arco sulla fronte è capace di esprimere stupore, meraviglia, sorpresa. Non tutti i gesti simili (satiri nella ceramica greca-apostolo in

Beato Angelico) presuppongono dunque un passaggio diretto da immagine a immagine; nel nostro caso si dovrebbe dire che agli inizi del Quattrocento la formula gestuale dell'*aposkopein* è ancora attiva, è in grado cioè di essere adottata e di essere intesa.

Le immagini – nelle opere d'arte come nel teatro e nella danza – non hanno perciò il ruolo di coniare tali formule, quanto quello di renderle icasticamente visibili e 'cristallizzarle' ancora più efficacemente⁶. L'insistenza con cui i Greci hanno parlato di *schemata* – dunque della possibilità di parlare del gesto nei termini di un profilo, di un contorno, di una sagoma – può essere la conferma di questa tendenza a segmentare il flusso gestuale, individuarne momenti maggiormente significativi (non necessariamente sul versante del *pathos*), depositarli nella memoria della propria cultura; l'attore, il coreografo, l'artista pensano dunque a queste formule gestuali non come a un protocollo minuzioso di movimenti corporei, ma appunto come a sagome, a figure in cui quello che conta è il profilo generale, non la variante o il dettaglio; ecco perché una stessa formula gestuale potrà tradursi anche in schemi iconografici non sovrapponibili e due attori potranno eseguirla con soluzioni differenti.

NOTE AL TESTO

1Ha richiamato per primo l'importanza di questo testo Salvatore Settis (1975).

2Vale la pena riprendere qui le osservazioni di Roland Barthes a proposito del ruolo delle danze nel teatro: "Ancora una volta, ciò che conta è la espressività, cioè la costituzione di un vero sistema semantico, di cui ogni spettatore conosceva perfettamente gli elementi. Si 'leggeva' una danza: la sua funzione intellettuale era importante almeno quanto la sua funzione plastica o emotiva" (Barthes [1965] 1985, p. 81).

3Nelle traduzioni dei testi greci (che sono sempre riportati) l'autrice sceglie di non tradurre mai *schemata*; scelta coraggiosa, certo, e motivata dalla impossibilità di rendere con una sola parola lo spettro semantico del termine, la sua densità.

4È più che probabile che qui Aristofane non indichi 'cenni' generici, quanto i movimenti del capo che indicano il 'sì' e il 'no' e dunque contrapponga il cosiddetto sistema *Dip-toss* a quello cosiddetto *Nod-shake*.

5Jousse 1979, p. 18: il formulismo: "È la tendenza a stereotipare i gesti dell'Anthropos, che porta dal 'concretismo' all'"algebrismo' e, per pigrizia, verso l'"algebrosi"; peraltro "è grazie a questa tendenza che si forma l'armatura che funge da legame tra le generazioni e che costituisce le mentalità e le culture. Per tale motivo il formulismo è fonte di vita per un popolo quando dà origine a formule viventi, portatrici di realtà".

6Catoni (2005, pp. 133 ss.) crede che sia "tramite la mediazione della danza che il termine *schemata/schemata* poté [...] assumere il significato di 'gesto'", ma, cosa ancor più importante, crede che gli *schemata* svolgano una funzione 'cristallizzante', servano a "fissare visualmente i modi del corpo" e a saldare ad essi "determinati valori".

RIFERIMENTI BLIOGRAFICI

Barthes [1965] 1985

R. Barthes, *Il teatro greco*, [1965] in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 1985.

Boegehold 1999

A.L. Boegehold, *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton 1999.

Catoni 1997

M.L. Catoni, *Quale arte per il tempo di Platone?*, in *I Greci. Storia cultura arte società. 2. Una storia greca. II. Definizione*, a cura di S. Settis, Torino 1997, pp. 1013-1060.

Catoni 2005

M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

Corbeill 2004

A. Corbeill, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*, Princeton 2004.

Jousse 1979

M. Jousse, *Antropologia del gesto*, Roma 1979.

von Kleist 1986

H. von Kleist, *Sul teatro di marionette, aneddoti, saggi*, a cura di G. Cusatelli, Parma 1986.

Pater 1994

W. Pater, *Studi greci*, a cura di P. Colaiacomo, Roma 1994.

Pedrina 2001

M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* (Istituto Veneto di SS.LL.AA., Memorie, XCVII), Venezia 2001.

Settis 1975

S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, "Prospettiva" 2, luglio 1975, pp. 4 ss.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2006**
numeri **45-49**

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.