

la rivista di **en**gramma
2012

96–99

La Rivista di Engramma
96-99

La Rivista di
Engramma
Raccolta

99

luglio/agosto **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 99

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-44-7

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

ENGRAMMA 99 • LUGLIO/AGOSTO 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-44-7

POTS&PLAYS. ICONOGRAFIA TEATRALE E PITTURA VASCOLARE

A CURA DI ANNA BANFI E ALESSANDRA PEDERSOLI

SOMMARIO

- 4 *Pots&Plays*. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione
a cura del Seminario *Pots&Plays*
- 24 Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Storia degli studi
a cura di Ludovico Rebaudo
- 35 Ricognizione bibliografica sul tema *Pots&Plays* (aggiornamento a luglio 2012)
a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti
- 56 LUDOVICO REBAUDO
Il tema di 'Niobe in lutto'
- 91 GIOVANNI CERRI
Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità
- 105 CLAUDIO FRANZONI
Gestualità: le peripezie dell'interpretazione

GIOVANNI CERRI

Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità

Riassumo in estrema sintesi quanto da me sostenuto e, credo, dimostrato in un precedente saggio, frutto di lunga riflessione e ricerca (Ceri 2005):

1. I tragici del V secolo mostrano, attraverso l'oggettività delle loro opere, di aver voluto rappresentare non tanto fatti mitici e gesta eroiche, quanto il meditare e il discutere degli eroi su tali gesta e fatti. Le tragedie sono prevalentemente dialoghi problematici e tormentosi, non sceneggiature di eventi. Sono caso mai sceneggiatura appunto di dialoghi.

2. I teorici della poesia operanti nel IV secolo, soprattutto Platone e Aristotele, mostrano a tratti una chiara consapevolezza di questa poetica operativa sottesa alla produzione tragica, recependola in alcune formulazioni di carattere generale. La nuova prospettiva così acquisita mi ha permesso di focalizzare meglio, in un intervento successivo, un altro aspetto fondamentale dell'arte tragica: la sua componente realistica ovvero, per dirla in termini classici, la sua imitazione della realtà e la sua verosimiglianza (in greco, *mimesis e eikos*: Cerri 2009).

Argomento narrativo della tragedia sono i miti eroici e divini della tradizione, cioè storie di un'epoca appartenente a un lontano passato, insieme storica e meta-storica, nella quale gli uomini erano super-uomini e intrattenevano continui rapporti di interscambio con le divinità; essi stessi erano di norma figli di un dio e di una donna, oppure di una dea e di un uomo, oppure appartenenti a una famiglia così iniziata poche generazioni prima. Un'esperienza preclusa per definizione alla gente dell'età attuale, nella quale vige lo statuto opposto della separazione tra uomini e dèi, che possono ormai comunicare fra loro solo attraverso il canale del rito. Di conseguenza, gli avvenimenti propri dell'età eroica sono tutti improntati allo strabiliante, al meraviglioso, quando non al miracolo in senso stretto, e tutto sono fuorché verosimili, se confrontati con la realtà della vita presente. Eppure i pubblici contemporanei percepivano quello spettacolo come specchio della vita reale e lo giudicavano 'verosimile'. E così continuarono a giudicarlo anche i pubblici delle generazioni successive e i critici letterari fino alla fine del mondo antico. Perché? Che cosa trovavano di verosimile in quegli avvenimenti, tanto inverosimili alla stregua della loro esperienza quotidiana?

In realtà, quegli avvenimenti non erano l'oggetto diretto della rappresentazione. Ne costituivano piuttosto l'antefatto, rievocato nel prologo in forma dialogica o monologica, oppure, se qualcuno di essi doveva accadere contemporaneamente all'incontro dialogico visualizzato sulla scena, si immaginava essere accaduto fuori scena, e veniva raccontato poi sulla scena da un personaggio-messaggero. Oggetto diretto della rappresentazione erano le reazioni logiche, emotive e decisionali degli eroi investiti dall'evento; reazioni perfettamente conformi alla mentalità, al mondo di valori, agli usi, cioè ai *nomoi* vigenti tra i Greci. Qui dunque, nel commento discorsivo, che costituiva l'opera originale del drammaturgo e la specificità del singolo dramma rispetto alla tradizionalità del mito, risiedeva l'elemento realistico, l'imitazione della vita, la verosimiglianza dell'invenzione poetica.

Il pubblico, appena iniziata la rappresentazione, appena uditi i nomi degli eroi personaggi della vicenda, sapeva a priori quale storia stava per ascoltare, ne conosceva lo svolgimento almeno nelle grandi linee, fino alla conclusione finale, felice o infelice che fosse. Da questo punto di vista, nessuna *suspense*. La sua ansia, la sua curiosità, il suo interesse convergevano invece su ciò che ancora non sapeva: come i fatti ben noti sarebbero stati impostati e spiegati dai personaggi in azione, cioè impegnati in un discorso interpretativo nel quale sarebbero venute fuori le motivazioni logiche, etiche e passionali degli eventi sia precedenti sia successivi, in una dinamica umana ricostruita dal drammaturgo con arte maggiore o minore, vale dire in maniera più o meno 'verosimile'¹. E, attraverso questa 'verosimiglianza' poetica, il mito continuava a esercitare, in forme sempre nuove, il suo ruolo di paradigma, di modello comportamentale.

Ansia, curiosità, interesse: un atteggiamento in prima battuta intellettualistico, che però, nel corso dello spettacolo, diveniva catalizzatore di un coinvolgimento emozionale pieno e ingenuo (sempre che il drammaturgo fosse all'altezza): lo spettatore si identificava con il personaggio e provava, come se si trattasse di se stesso, tutte le passioni espresse da lui. Soprattutto 'temeva' per lui e 'compiangeva' le sue sventure (*phobos e eleos*). Nessuno meglio di Gorgia seppe riassumere in poche parole questa fenomenologia della ricezione tragica: "Un inganno, attraverso le parole e le passioni, nel quale chi sia

riuscito ad ingannare è più giusto di chi non ci sia riuscito, e chi si sia lasciato ingannare è più intelligente di chi non sia caduto nell'inganno" (Fr. 23 D.-K.) ; "Di fronte alla buona e alla cattiva sorte di vicende e persone estranee [fatti e personaggi del dramma], l'anima [dello spettatore], grazie alla mediazione delle parole, soffre quasi un suo personale patimento" (Hel. 9). In sostanza: compresenza di inverosimile e di verosimile nella trama di ogni tragedia, ma non pertinenza dell'inverosimile e pertinenza del verosimile al livello della ricezione spettacolare e del giudizio critico.

Coerenti con questo quadro sono alcuni dati, ben noti alla tradizione degli studi, relativi al tipo e al grado di gestualità del personaggio e dell'attore che lo rappresenta sulla scena tragica. Gestualità e mobilità del personaggio sono ridotte al minimo necessario: ingresso e uscita di scena, gesto oratorio, darsi la mano, consegna di qualche oggetto, lettura di una lettera, coprirsi e scoprirsi il volto per vergogna o dolore, espressioni di sofferenza fisica o psichica, ecc.² Gesti o azioni che esulino da tali categorie sono l'eccezione, non la regola. Per usare una terminologia propria del teatro romano, si può ben dire che la tragedia greca è per eccellenza *fabula stataria*, non *fabula motoria*. Ferimenti, morti, uccisioni, suicidi, scontri armati, che costituiscono tanta parte dei miti sceneggiati, non avvengono mai sulla scena, ma sulla scena vengono soltanto narrati da personaggi-testimoni oculari. Nemmeno i sacrifici religiosi di vittime animali sono mai esibiti agli occhi del pubblico (Arnott 1962, pp. 53-56). In generale sono esclusi dalla scena tutti gli avvenimenti extra-verbali, che non siano registrati in diretta dal dialogato e non siano immaginabili sulla sua sola base, anche senza guardare la scena. Cioè non capita mai che dal seguito del dramma si debba dedurre che prima si sia svolta sulla scena qualche azione pratica non verbalizzata in contemporanea (l'apparizione di qualcuno, una colluttazione, la preparazione di un pasto, una vestizione o svestizione, ecc.). Al massimo può succedere che qualche evento molto semplice (entrata o uscita di scena di un personaggio, un gesto, uno spostamento) preceda immediatamente i versi che lo descrivono e impongono al regista la sua realizzazione scenica. 'Immediatamente', cioè senza interposizione di altri versi tra l'evento stesso e la relativa 'didascalia interna'.

Tutti questi divieti apparenti, ma non reali in quanto 'divieti', trovano la loro spiegazione più soddisfacente in un principio compositivo unitario, che dovette guidare il lavoro degli autori, quello della 'mimesi verbale di un evento verbale': il poeta tragico si propone come suo fine di narrare solo attraverso i discorsi diretti degli eroi e considera oggetto della narrazione, non le loro azioni fisiche, bensì il loro dialogare, a commento di quanto è già avvenuto e a progettazione del da farsi, per risolvere i conflitti interpersonali venutisi a creare di conseguenza. La tendenza teorica di Aristotele a porre fuori campo lo 'spettacolo', la *opsis*, affermando a più riprese che la tragedia deve produrre il suo effetto artistico anche al solo ascolto o alla sola lettura, cioè a prescindere dalla messinscena, non è affatto arbitraria; è al contrario congruente con la poetica operativa del genere: perché, nella tragedia attica, la *opsis* si risolve davvero nella semplice visione di personaggi dialoganti fra loro e la gestualità dell'attore si risolve, quasi senza residui, nel gesto oratorio che accompagna la parola. Passiamo ora ad esaminare due passi della *Poetica* che vertono su questo tema, il primo propedeutico al secondo, il quale, se correttamente interpretato, ci mostrerà come il ragionamento da noi svolto sia stato in qualche modo accennato da Aristotele stesso (Po. 1453b 1-14):

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος.
δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν λάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεδωμένον ἐστίν. [...] ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποητέον.

Può accadere che terrore e pietà conseguano alla visione, come può accadere che conseguano alla struttura stessa delle azioni, il che viene prima ed è proprio di un poeta migliore.
In effetti bisogna che, anche a prescindere dalla visione, il racconto sia strutturato in maniera tale che chi ascolti [senza guardare] le azioni in atto, provi terrore e pietà in conseguenza di quanto accade; come in effetti sperimenterebbe chi seguisse con il solo ascolto la trama dell'*Edipo*.
Ottenere lo stesso effetto [terrore e pietà nel pubblico] attraverso la visione è meno specifico dell'arte (poetica) ed è invece da addebitare alla coregia [cioè, all'organizzazione dello spettacolo] [...] Dal momento che il poeta deve procurare il piacere che deriva attraverso l'imitazione dalla pietà e dal terrore, è evidente che ciò debba essere inserito poeticamente nelle azioni.

Il discorso è lineare, di lettura facile e senso indiscutibile. Lo spettacolo tragico, nella sua concretezza teatrale, integra fra loro due componenti: il testo poetico, che è oggetto di studio proprio dell'arte poetica, e la messinscena (scelta e addestramento degli attori e dei coreuti, pannelli dipinti, arredi ecc.), che

dipende invece dalla coregia, cioè dalla somma stanziata dal corego e dall'arte di varie figure professionali, diverse dal poeta, il quale può anche intervenire su questo secondo elemento, ma casomai in qualità di regista, non in quanto poeta. Fine dello spettacolo tragico è, sul piano emotivo, produrre nel pubblico 'pietà' e 'terrore': è evidente che questo effetto può essere prodotto sia dal testo poetico sia dall'elemento spettacolare. Se le due componenti agiscono insieme e sinergicamente, *nulla quaestio*. Resta inteso però che l'elemento primario dello spettacolo è il testo poetico, mentre la messinscena è solo l'elemento secondario; la tragedia deve essere pienamente fruibile anche al solo ascolto, anche se, per ipotesi assurda, lo spettatore chiudesse gli occhi e si limitasse a sentire il dialogato. È perciò deplorabile, è segno di inettitudine, che un poeta non sia capace di destare pietà e terrore con il solo testo, affidandosi per questa funzione alle risorse estrinseche della coregia. Esempio positivo è, come al solito, l'*Edipo re* di Sofocle (il testo dice semplicemente "dell'Edipo", ma, dato il registro stilistico sommario e brachilogico del trattato, si riferisce senza il minimo dubbio a questa tragedia), nel quale è il processo verbale in se stesso ad attanagliare l'uditorio nella morsa dell'emozione e della commozione.

Il brano, chiarissimo nel contenuto e nella terminologia, ci servirà da chiave ermeneutica nei confronti di un brano successivo, che è molto simile ad esso, e che preso isolatamente è molto meno perspicuo, ma contiene ciò che qui ci interessa in particolare. Vale allora la pena di enucleare, dalla lettura fatta, alcuni dati pertinenti alla concezione e al linguaggio di Aristotele: la distinzione fra testo e spettacolo si esprime nella coppia oppositiva *σύστασις τῶν πραγμάτων*, 'struttura/assemblaggio delle azioni, cioè dei fatti narrati' e *opsis*, 'visione'. L'espressione *σύστασις τῶν πραγμάτων*, di significato indiscutibile, può essere sostituita nel prosieguito del discorso dal semplice *πράγματα*, termine che risulta del tutto equipollente alla locuzione estesa. *Opsis* è la visione da parte degli spettatori, cioè tutto quello che essi vedono guardando alla scena: corpi umani fermi o in movimento, oggetti, sfondi pittorici. La preposizione *ἄνευ* nell'espressione *ἄνευ τοῦ ὄρα*, sinonimica di *ἄνευ τῆς ὄψεως*, significa 'senza', ma anche 'a prescindere da', perché si riferisce sia all'atto concreto (ma improbabile) del chiudere gli occhi da parte degli spettatori sia all'operazione astrattiva del prescindere dall'elemento spettacolare in sede di critica poetica. Data la loro opposizione polare alla *opsis*, 'visione', le espressioni *σύστασις τῶν πραγμάτων* e *πράγματα* vengono a indicare, come abbiamo già detto, il 'testo', vale a dire né più né meno che il 'dialogato'. Ebbi a rilevare già nel mio primo saggio sull'argomento, a proposito di altri passi della *Poetica*, che i termini aristotelici *πράττειν* e *δρᾶν*, pur mantenendo il significato generico di 'agire', sembrano restringere vieppiù il loro ambito denotativo in una direzione per noi francamente paradossale: in fin dei conti, si riferiscono al 'parlare'. Ma la parola, se produce ripensamento e decisione, non è in qualche modo 'azione'? Dunque, *pragma* è l'"azione verbale", *pragmata* sono le 'azioni verbali', *σύστασις τῶν πραγμάτων* è la 'strutturazione delle azioni verbali' che, nel loro insieme, costituiscono il dramma.

Ma torniamo ora alla *Poetica* di Aristotele (*Po.* 1456a 33 – b 8):

τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τὸ τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λῆναι καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὄργην καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ εἰλεῖν ἢ δεῖν ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δεοῖ καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

1. Ciò che riguarda il pensiero [contenuto nelle *rhesis*] si legga nei libri *Sulla retorica*: infatti appartiene piuttosto a quella linea di ricerca. 2. Sono secondo pensiero tutte le cose che debbono essere espresse dal discorso [ma qui *logos* si riferisce in particolare alla *rhesis*]. Loro elementi sono il dimostrare, il risolvere problemi, l'esprimere/suscitare passioni (come pietà, terrore, ira e quant'altro) e ancora grandiosità o meschinità. 3. È evidente che anche nelle azioni [cioè nei dialogati] bisogna attingere a tali categorie⁴, quando sia necessario esprimere/suscitare sensi di pietà o di timore o di grandiosità o di quotidianità⁵. 4. Senonché la differenza è in ciò: le passioni del primo tipo [cioè quelle a livello di 'pensiero' della *rhesis*] debbono manifestarsi a prescindere dalla rappresentazione drammatica; mentre quelle del secondo tipo [cioè quelle a livello di 'azioni'/dialogati] (vedi terza sezione del brano) debbono essere espresse nel discorso [dialogico] da chi (di volta in volta) parla ed emergere secondo il discorso [dialogico]. 5. Infatti, quale sarebbe la funzione del parlante, se si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso? [Cioè: se si manifestassero validamente attraverso la sola gestualità e non anche attraverso la parola?].

La prima cosa di cui bisogna rendersi conto, per comprendere a pieno il passo, è il referente (piuttosto che il significato) di *διάνοια*, 'pensiero'. Nella teoria antica del discorso, significa esattamente 'contenuto noetico' e si contrappone polarmente a *λέξις*, 'elocuzione', la quale si determina attraverso due operazioni espressive distinte e complementari, la 'scelta' e la 'disposizione' delle parole (*ἐκλογή καὶ σύνθεσις*).

ὀνομάτων). Nella *Poetica* di Aristotele mantiene certo questo significato primario, ma subisce una ben precisa limitazione di uso: si riferisce per lo più al contenuto noetico delle *rhesis*, cioè delle 'tirate', dei discorsi prolungati che di quando in quando i personaggi fanno sulla scena senza essere interrotti dall'interlocutore, per esprimere compiutamente un loro punto di vista⁶. In questo senso, è per Aristotele uno degli elementi costitutivi della tragedia, affiancandosi a μῦθος, ἦθος, λέξις μελοποιία, ὄψις. Ed è elemento sia sul piano qualitativo, in quanto come 'pensiero' si distingue dalla 'trama' dell'opera, dal 'carattere' dei personaggi, dal 'dettato', dalla 'musica' e dallo 'spettacolo', sia sul piano quantitativo, perché riguarda solo parti determinate del testo drammatico, appunto le *rhesis*. Ciò premesso, cerchiamo di spiegare nella loro sequenza le cinque sezioni in cui si articola il brano.

Sezione 1) La δίανοια è il 'pensiero' espresso da un personaggio in un discorso prolungato, con il quale egli mira a convincere l'interlocutore (nonché il pubblico teatrale); un discorso di questo tipo è *ipso facto* un discorso oratorio; le norme che ne regolano la δίανοια (come del resto quelle che ne regolano la λέξις) Aristotele le ha già espone analiticamente nella *Retorica*, alla quale perciò, per non ripetersi inutilmente, rinvia il lettore.

Sezione 2) Di quali elementi (μέρη) si compone in sostanza la δίανοια? Di elementi logici, quali i procedimenti dimostrativi (τὸ τε ἀποδεικνύοναι καὶ τὸ λύειν); di elementi emotivi, come le passioni (πάθη ... οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργήν καὶ ὅσα τοιαῦτα) e di connotazioni valutative, miranti a esaltare o ridimensionare ciò di cui si parla (μέγεθος καὶ μικρότητα).

Sezione 3) Aristotele, a scanso di equivoci, chiarisce che nella tragedia gli elementi emotivi, i πάθη (soprattutto pietà e terrore) e le connotazioni valutative (esaltazione eroica e riduzione alla verosimiglianza quotidiana), sono, anzi debbono essere diffusi in tutto il corpo del dramma, "anche nell'azione" dialogica (καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν), dal momento che è fine specifico dell'intera tragedia suscitare nell'animo degli spettatori. Ci mancherebbe altro che 'pietà' e 'terrore', 'grandiosità' e 'quotidianità' fossero limitati alle sole *rhesis*!

Sezione 4) Tra elementi emotivi contenuti nella δίανοια delle *rhesis* (sezione 2) ed elementi emotivi contenuti nel resto dell'azione (sezione 3) c'è però una notevole differenza di statuto compositivo e ontologico. I primi, essendo funzione di un discorso oratorio in se stesso autosufficiente, che produce il suo effetto appunto come tale, "debbono manifestarsi a prescindere dalla rappresentazione drammatica (ἄνευ διδασκαλίας)". Vale a dire: il discorso del personaggio (il *logos-rhesis*), costruito come un vero discorso oratorio compiuto, deve scatenare l'emotività di chi lo recepisce anche se decontestualizzato dal resto del dramma e dalla messinscena (anche se preso isolatamente e letto a tavolino o recitato, ad esempio, nel corso di un simposio o di una lezione scolastica o di una presentazione antologica). Il termine διδασκαλία ha così il suo abituale significato tecnico-teatrale di 'messinscena', 'produzione drammatica', 'organizzazione dello spettacolo'. Viceversa, gli elementi emotivi contenuti nell'azione dialogica non debbono scaturire dalla singola battuta (come quegli altri scaturiscono dalla singola *rhesis*), bensì debbono derivare dalla sequenza orchestrata delle battute dei personaggi dialoganti, per di più debbono emergere in stretta connessione con le loro parole (αὐτὰ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι). C'è qui un riferimento evidentissimo alla componente gestuale, alla gestualità mimetica dell'attore, che è però un bene solo se è illustrata preventivamente dal dialogato, se si limita a seguire passo passo la parola poetica (*logos*), mai prescindendone o trascendendola. Il principio operativo è lo stesso che era stato enunciato in maniera più diffusa nel brano precedente, nel quale la gestualità in opposizione alla parola veniva ricompresa nell'ambito della *opsis*, la 'visione'/spettacolo. Ma qual è la ragione profonda della norma? Ecco:

Sezione 5) "Quale sarebbe la funzione del parlante, se (gli elementi emotivi) si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso?". Aristotele dunque, con la quarta e con la quinta sezione di questo brano, giunge ad affermare esplicitamente proprio ciò che dicevamo all'inizio: oggetto dell'arte poetica è la parola, non il gesto; il gesto, nella misura in cui sia opportuno, deve seguire e assecondare la parola, non scavalcarla, deve essere παρὰ τὸν λόγον.

Del brano or ora analizzato sono state date le più diverse interpretazioni, nessuna delle quali risulta convincente. Lo ammettono con franchezza alcuni dei commentatori. Ad esempio, Hardy 1932 annota alla fine: "Le texte et le sens de cette phrase sont très douteux"; Lucas 1968: "It cannot be claimed that this section on δίανοια is satisfactory. It remains obscure how δίανοια is expressed if not in speech". Vorrei soffermarmi un momento sull'errore comune ai più, i quali, nella quarta sezione, hanno riferito τὰ μὲν agli elementi emotivi menzionati nella terza e τὰ δὲ a quelli menzionati nella seconda, laddove nell'uso greco τὰ μὲν e τὰ δὲ in genere si riferiscono rispettivamente a quanto detto prima e a quanto

detto da ultimo. Lo hanno fatto perché fuorviati da un richiamo illusorio: è sembrato loro che τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι (sezione 4) fosse una ripresa evidente del concetto iniziale ἐστὶ δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι (inizio della sezione 2). Di qui un groviglio di aporie, tra le quali ne segnalo in particolare tre. Una volta identificati τὰ μὲν con gli elementi emotivi inerenti all'azione, ἄνευ διδασκαλίας avrebbe a un dipresso il senso di 'senza commento verbale da parte del personaggio'. Di conseguenza, il termine διδασκαλία verrebbe ad assumere in questo contesto un significato davvero improbabile, più ancora che insolito; si fa dire ad Aristotele una cosa palesemente in contrasto con la sua dottrina, cioè che l'emotività inerente all'azione debba essere comunicata al pubblico dal solo gesto, senza intervento della parola. Una volta identificati i τὰ δὲ con gli elementi emotivi inerenti alla διάνοια trasmessa dal λόγος, dire di essi che "debbono essere espressi nel discorso da chi parla ed emergere secondo il discorso" è banale tautologia; e il commento successivo, "quale sarebbe la funzione del parlante, se si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso?" è insieme truismo ridicolo e contraddizione in termini penosa: come prospettare, sia pure per deprecarla, l'eventualità che i contenuti del pensiero espresso da un personaggio attraverso il discorso (soggetto dei verbi successivi) siano espressi senza il suo discorso e che perciò il suo discorso resti defunzionalizzato? Potrebbe Aristotele, fondatore della logica formale, parlare in maniera così sgangherata? Ha proprio ragione Lucas 1968: "It remains obscure how διάνοια is expressed if not in speech". Ma l'espressione ironica si ritorce proprio contro il suo modo di leggere!

Dunque, il gesto dell'attore deve essere 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.

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 rilevati distintamente dal pubblico. Potremmo chiamarla 'gestualità retorica paralogica', ma l'espressione, letta da chi non fosse stato particolarmente attento al ragionamento preparatorio, ingenererebbe qualche equivoco, potrebbe fare corto circuito con il termine filosofico paralogismo; la chiameremo perciò '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 proporre una stilizzazione tecnica⁷.

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 prosterna, si mette o si toglie un mantello, porge un oggetto, ecc. Potremmo chiamarla 'gestualità operativa ipologica', in quanto appunto è suggerita puntualmente dalla parola dei personaggi-attori, ὑπὸ τοῦ λόγου. Ma anche in questo caso ripiegheremo su un'espressione scevra di connotazioni filosofiche estranee: 'gestualità operativa ipoverbale'.

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 metalogica', in quanto è annunciata dal discorso, ma lo trascende nella visualità pura. Dimensione extra-verbale e rarità statistica la connotano come eccezione alla norma. Diremo: 'gestualità pratica metaverbale'.

Per chiarire il discorso, illustrerò brevemente qualche caso accentuatamente gestuale del secondo tipo e qualcuno dei rarissimi casi del terzo tipo, individuabili nel corpo delle tragedie superstiti. Per quanto riguarda il 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...". 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?

“Volto caro di mia sorella, del mio stesso sangue!”: 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. In qualche caso specifico, il poeta può aver sentito il bisogno di rilevare a livello testuale qualche singolo gesto di questo tipo, per esempio un segno di diniego con la testa: ma allora il gesto in questione, in quanto registrato nel testo, ricade 'per definizione', *ipso facto*, nel secondo tipo.

Esempi di gestualità operativa ipoverbale (secondo tipo)

Eschilo, *Eumenidi*, vv. 34-38. La Profetessa annichilita dalla vista delle Erinni. La Profetessa di Delfi, pronunciata la prima parte del prologo, che consiste in una preghiera agli dei, augurale per la giornata di lavoro che la attende, entra nel tempio per raggiungere il tripode dal quale dovrà vaticinare, dunque esce di scena attraverso una porta praticata sul fondo scenico, ma riesce immediatamente fuori, cioè rientra sulla scena, in una postura davvero insolita. Terrorizzata da quanto ha visto nel tempio (Oreste sporco di sangue in atto di supplice sull'*omphalòs* e intorno a lui le Erinni addormentate) le sono venute meno le gambe, è costretta a muoversi carponi e così continua a fare per il tempo necessario a pronunciare i primi cinque trimetri della seconda parte del prologo:

“Cosa orrenda a dirsi, orrenda a vederla,
m'ha ricacciato fuori dalla casa del Lossia,
non riesco a reggermi, non sto in piedi,
cammino con le mani, non sulle gambe:
una vecchia impaurita è niente, è solo una bambina”.

Euripide, *Eracle*, vv. 629-636: Eracle si trascina dietro i figli piccoli, abbarbicati alle sue vesti. Il finale del secondo episodio è una vera e propria scenetta di genere, quasi un mimo, che potremmo intitolare *Il ritorno del soldato*, un ritratto di famiglia con papà, mamma, figli e nonno: i bambini, ancora pieni della paura accumulata negli ultimi giorni e nelle ultime ore, ma felici del sospirato ritorno del loro padre invincibile, gli si avvinghiano intorno, afferrano convulsamente i bordi del suo vestito, impedendogli di procedere e di riportarli all'interno della casa; egli si schermisce, cercando invano di staccarli da sé ed apostrofandoli con battute scherzose, ma alla fine si rassegna a camminare così e a trascinarsi dietro, “come una nave che traina barche a rimorchio” (v. 631 sg.).

Euripide, *Troiane*, vv. 740-763: abbracci e baci tra Astianatte e Andromaca. Andromaca è già sul carro che deve portarla alla nave di Neottolema, cui è stata assegnata come schiava di guerra. In braccio o accanto a lei è Astianatte, ancora piccolissimo, incapace di parlare e di capire quello che si dice (così al v. 749). Sopraggiunge l'araldo ad annunciarle che non può portare con sé il piccolo, perché gli Achei hanno deciso di ucciderlo ora, prima della partenza della flotta; le ingiunge anche di sopportare la disgrazia senza tentare di resistere e senza abbandonarsi ad offese verso i vincitori: altrimenti il corpicino sarà per giunta escluso dalla sepoltura. Non avendo scelta, Andromaca si attiene al consiglio tremendo; tuttavia pronuncia una *rhexis* accorata, nella quale effonde disperazione, strazio per il distacco e per la sorte della sua creatura, amore materno frustrato nella maniera più atroce. Le sue parole visualizzano una serie di gesti, compiuti sia dal figlio che da lei, delineando nel loro insieme uno schizzo pantomimico: il bambino scoppia a piangere e si avvinghia alla madre, come se capisse quello che sta succedendo (vv. 749-751); Andromaca lo abbraccia teneramente, struggendosi all'odore della sua pelle (v. 757 sg.); infine lo bacia sulla bocca (v. 763). Resta un dubbio riguardo alla messinscena. L'infante era impersonato da un bambino di quattro-cinque anni, che fosse capace di eseguire le istruzioni di regia? Era solo un bambolotto, spazzato dall'attore impersonante Andromaca, e il suo vagito era prodotto da un doppiatore invisibile? O era davvero un infante, maneggiato come un bambolotto? O ci troviamo di fronte ad uno dei tanti casi di 'scenografia verbale' e tutto era lasciato all'immaginazione del pubblico, sulla base delle parole pronunciate dal personaggio? Ognuna di queste soluzioni presenta margini consistenti di inverosimiglianza. È probabile che, nelle varie messinscena del dramma, i registi abbiano optato ora per

una ora per un'altra. Impossibile indovinare quale sia stata quella prescelta nella presentazione originaria all'agone del 415: sarebbe tentativo presuntuoso, dunque anche futile.

Sofocle, *Filottete*, III-IV episodio: accenni di colluttazione fisica. Primo accenno (v. 974 sg.): Neottolema fa l'atto di restituire l'arco a Filottete. Odisseo, entrato improvvisamente sulla scena, gli blocca il braccio e gli impedisce di farlo. I due gesti avvengono simultaneamente tra primo e secondo emistichio del v. 974, in *antilabè*⁸.

Secondo accenno (vv. 999-1005): Filottete fa il gesto di avvicinarsi allo strapiombo roccioso, per gettarsi in mare; Odisseo ordina l'intervento immediato dei suoi uomini, che lo bloccano, tenendolo per le braccia. Tutto ciò si vince dal dialogato ed è evidente che gli attori si comportano di conseguenza. Poi il dialogo continua senza ulteriori colpi di scena, ma Filottete parla restando in questo stato di costrizione fino al v. 1054, quando Odisseo comanda di lasciarlo libero.

Terzo accenno (vv. 1254-1258): Odisseo vuole impedire a Neottolema di tornare da Filottete a restituirgli l'arco, ma non riesce a convincerlo. Passa allora a minacciarlo fisicamente: "Non vedi la mia destra che corre all'elsa della spada?". Neottolema reagisce impavido: "Ma vedrai anche me fare lo stesso, senza indugiare un attimo!". Odisseo desiste prudentemente: "Bene, ti lascio perdere; ma andrò a raccontare i fatti a tutto l'esercito, che ti darà la giusta punizione". I due attori sono costretti l'uno dopo l'altro a compiere il gesto di portare la mano all'elsa della spada, come per sfoderarla; alla minaccia dell'uno si contrappone il gesto di sfida dell'altro; poi il primo dei due fa l'atto di desistenza⁹.

Euripide, *Oreste*, vv. 208-315: Elettra assiste Oreste malato. All'inizio del dramma si vedono sulla scena Elettra, che pronuncia il prologo, e Oreste, addormentato sul suo letto di malato. La malattia è psichica: continue crisi allucinatorie nelle quali gli compaiono minacciose le Erinni, proiezione mentale del rimorso o, meglio, dell'orrore per il matricidio da lui commesso, per quanto giusto e inevitabile fosse stato. Ma la malattia psichica è anche fisica, perché ogni crisi allucinatoria lo spossa e si conclude con la caduta in un sonno morbosissimo. Ora appunto sta dormendo e continua a dormire per tutta la durata del prologo e della parodo. All'inizio del primo episodio, finalmente si risveglia e prende a dialogare con la sorella. Ogni battuta dell'uno e dell'altra allude e implica un atto di cura di lei verso di lui, in una sequenza che si risolve in una mimesi insieme verbale e gestuale dell'assistenza infermieristica prestata da una sorella affettuosa a un fratello ridotto in uno stato deplorabile, anche dal punto di vista igienico: lo solleva, per metterlo in posizione seduta; gli deterge la bava dalla bocca e le secrezioni dagli occhi affaticati; lo sorregge, perché non cada di fianco; gli toglie dagli occhi i capelli raggrumati dalla sporcizia; su sua richiesta, lo rimette in posizione supina; lo solleva di nuovo, perché il malato desidera essere sollevato quando è steso ed essere steso quando è sollevato, non trovando requie; lo fa scendere dal letto e gli fa fare qualche passo per sgranchirgli le gambe. Poi Oreste è ripreso dall'allucinazione erinnica: l'attore si esibisce nella mimesi del folle in pieno stato confusionale. Elettra cerca a più riprese di bloccarlo e calmarlo, ma viene scambiata da lui per un'Erinni che lo voglia ghermire. Alla fine Oreste riprende coscienza, obbedisce alla sorella e torna a letto, si riaddormenta.

Euripide, *Oreste* 1567-1624: sequestro di persona. Siamo verso la fine del dramma, che va assumendo un ritmo sempre più concitato, quasi da film di violenza. Oreste e Pilade, penetrati avventurosamente all'interno della reggia, hanno scannato Elena e sequestrato Ermione, la figlia di Elena e Menelao. Tutto ciò, secondo la norma, è avvenuto fuori scena, appunto all'interno del palazzo: Coro e pubblico ne sono stati informati prima dall'ascolto di frasi urlate all'interno ma che si sentono distintamente anche all'esterno, poi dal racconto del servo Frigio, uscito in funzione di *exaggelos*. Ha inizio poi la trattativa tra Menelao e Oreste, che è uscito sul terrazzo della reggia (in termini teatrali, sul *theologeion*), insieme a Pilade ed Ermione, tenuta prigioniera dai due. È questa appunto la scena ricca di mimica gestuale: i rapitori tengono la spada vicino al collo dell'ostaggio e fanno ripetutamente l'atto di sgozzarla sotto gli occhi del padre (e del pubblico), perché Menelao rifiuta di accedere alle loro richieste di impunità. La situazione impossibile sarà a breve risolta dall'intervento del *deus ex machina*.

Esempi di gestualità pratica metaverbale (terzo tipo)

Eschilo, *Coefore*, vv. 1048-1064: Oreste in preda ad un accesso di follia. Concluso l'ultimo stasimo, ha inizio l'esodo. L'interno del palazzo, con i cadaveri di Clitennestra ed Egisto, è reso visibile al pubblico. Ne esce Oreste, il quale pronuncia di nuovo, ad esecuzione avvenuta, il suo atto di accusa contro coloro che ha appena giustiziato ed esibisce come prova dell'antico delitto l'accappatoio ancora sporco di sangue, con cui Agamennone era stato a suo tempo intrappolato. È il trionfo della vendetta. Ma,

in questo stesso momento, il trionfatore, colui che ha spinto la vendetta fino al matricidio, diviene a sua volta il bersaglio privilegiato della vendetta. Lo presente, lo sente, e vede le Erinni. È un'allucinazione, un parto della sua coscienza ormai malata, dato che le vede solo lui, nessun altro le vede. O forse invece è una teofania reale, anche se esclusiva, dato che subito dopo le Erinni si concretizzeranno sulla scena e costituiranno il Coro dell'ultima tragedia della trilogia. Comunque, per ora, è una visione solo sua, ed egli la descrive a chi non vede, e perciò lo giudica impazzito in conseguenza dell'enormità di quanto ha fatto. Oreste inizia a descrivere la visione con un grido inarticolato, *extra metrum*: *ἄἄ*. Poi, nel giro di 17 versi, ripartiti tra battute sue e battute del Coro, rappresenta il suo incubo. Al termine, fugge via precipitosamente, verso Delfi. Dal contenuto e dal dettato risulta evidente che l'attore, in questo breve squarcio onirico, deve simulare e mimare la gestualità concitata propria di chi sta uscendo di senno, stravede, è posseduto da dèmoni maligni.

Eschilo, *Eumenidi*, vv. 117-142: incubo delle Erinni e risveglio dal sonno. Dopo il v. 63, l'interno del tempio appare al pubblico, che finalmente vede con i propri occhi la scena appena descritta dalla Profetessa. Dopo il v. 93, Oreste, per ordine di Apollo stesso, sfugge alle Erinni addormentate e si avvia verso Atene. A questo punto compare il fantasma di Clitennestra. È una scena davvero singolare: il fantasma visualizza agli occhi del pubblico il sogno delle Erinni; meglio, il sogno è rappresentato realisticamente, secondo la superstizione più arcaica: il fantasma del defunto è venuto fuori dall'Ade e incombe fisicamente sul dormiente, che di conseguenza lo vede in sogno e ascolta le sue parole. Clitennestra esorta le Erinni a svegliarsi al più presto e a riprendere l'inseguimento del fuggiasco; le dèe, addormentate profondamente, stentano a risvegliarsi. Le battute di Clitennestra descrivono al vivo le reazioni delle Erinni addormentate e sognanti; ma è evidente che il Coro è qui costretto a mimare concretamente i ronfi, i mugolii, i gemiti, i contorcimenti delle dormienti ossessionate dall'incubo e indotte a poco a poco a svegliarsi. Ed è questo uno dei pochi casi in tutta la tragedia greca nei quali alle informazioni fornite dal testo poetico si aggiungono didascalie fuori testo: 'mugolio', 'lamento', 'duplice mugolio di tono acuto'. A un certo punto le Erinni sognano di essersi già svegliate e di aver ripreso la caccia, mentre in realtà dormono ancora; e sotto l'effetto del sogno, pronunciano davvero parole di esortazione reciproca. Ne viene fuori il seguente trimetro: "Acchiappa, acchiappa, acchiappa, acchiappa, attenta!". I tre trimetri finali del brano sono anch'essi attribuiti al Coro e suonano così: "Svegliati, e tu sveglia lei, ed io te, dormi? Alzati! Scaccia via il sonno, vediamo se c'è del falso in questo proemio".

Sembra probabile che ogni segmento sia pronunciato da un singolo e diverso coreuta, mentre il Coro nel suo insieme mima il risveglio progressivo del gruppo. L'espressione "questo proemio" è a *double face*: si tratta del sogno, che sarebbe preludio al nuovo inseguimento, se Oreste fosse fuggito davvero, ma potrebbe essere anche un preludio illusorio, se il sogno fosse stato falso e Oreste stesse ancora lì; nel contempo si tratta del pantomimo fonico-gestuale inscenato dalle Erinni, che fa oggettivamente da 'proemio' alla parodo che sta per essere intonata.

Sofocle, *Filottete*, vv. 730-826: urla e spasmi di dolore. Filottete cade in preda a un accesso acuto della sua malattia, con dolori lancinanti. È una scena di realismo crudo: entrambi gli attori, che impersonano rispettivamente il malato e Neottolema intento ad assisterlo, sono impegnati in una mimica gestuale esagitata. In particolare, quello che impersona Filottete è impegnato anche in una mimica fonica, con grida reiterate e guaiti inarticolati, spasmodici, che si espandono fino a colmare la misura di interi versi. Il brano fuoriesce volutamente e platealmente dal canone di compostezza gestuale che di solito accompagna il dettato tragico; è infranto contestualmente il principio in base al quale il messaggio è integralmente filtrato attraverso la parola, mentre gesto e voce degli attori mantengono un ruolo soltanto sussidiario. E questa volta non si tratta di pochi versi, ma di un intero episodio.

Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 833-886: rissa tra vecchi. Creonte è venuto a Colono per convincere Edipo, con le buone o con le cattive, a tornare con lui in Beozia. Prima cerca di persuaderlo che è meglio per lui, poi cerca di persuadere i vecchi del Coro a lasciarglielo portare via di forza, sostenendo di averne diritto, in quanto re di Tebe e capofamiglia della stirpe regale. Quando si rende conto che tanto Edipo quanto i vecchi sono irriducibili, passa a vie di fatto. Fa presente di aver già sequestrato Ismene nei paraggi del luogo in cui si svolge la scena e di tenerla in ostaggio. Si accinge a fare altrettanto con Antigone, in maniera che Edipo, per riavere le due figlie, sia costretto a sottomettersi al suo volere. Dà ordine alle sue guardie di prenderla e trascinarla via (v. 826 sg.). Si scatena la *bagarre*: i vecchi si frappongono tra Antigone e le guardie, contrastandole fisicamente; entra nella mischia anche Creonte, che poi prende a pretesto una maledizione lanciata da Edipo per afferrare anche lui e farlo direttamente prigioniero; la baruffa continua tra urla e spintoni, finché non arriva sulla scena Teseo stesso, il re di Atene; a questo punto Creonte desiste dal suo atto di forza e la scena torna tranquilla, almeno dal punto di vista gestuale. Tutto ciò è descritto efficacemente dal dialogato, ma gli attori sono costretti a una mimica

attiva, che segue bensì il dialogato, ma lo trascende a livello di spettacolo. Sofocle sottolinea in maniera plateale, con un artificio metrico-lirico, il carattere insolito della violenza sulla scena: apre e chiude il brano con due strofette isolate di undici versi ciascuna, in risposta fra loro: vv. 833-843 e 876-886. Il ritmo è agitatamente giambico-docmiaco. Il che significa poi che il quadretto inaudito risultava agli occhi del pubblico incastonato tra due movenze musicali, che lo qualificavano come parentesi pantomimica.

Si potrebbero fare vari altri esempi sia del secondo sia del terzo tipo, fino a esaurire la casistica reperibile nelle trentuno tragedie superstiti. Ma non intendevo offrire un repertorio completo, che del resto è stato già redatto da altri¹⁰, anche se ovviamente non nel quadro della mia concettualizzazione e catalogazione. Volevo invece limitarmi a dare una breve esemplificazione di quest'ultima, per mostrarne la genesi concreta nei testi. Vorrei però aggiungere qualche parola sulla qualità del rapporto che a mio giudizio si deve postulare tra gestualità di primo tipo da una parte e gestualità di secondo e terzo tipo dall'altra: non metterei in opera un'opposizione 'regola' vs. 'eccezione', quale ha una sua plausibilità in grammatica, nonostante le obiezioni molteplici che le si possono muovere in sede di linguistica teorica e storica; ricorrerei piuttosto all'opposizione istituita dalle varie teorie moderne dell'istituzione letteraria tra 'canone' e 'infrazione' o 'deviazione' voluta rispetto al canone, concependo quest'ultima come operazione artistica coscientemente mirata a ottenere determinati effetti sul piano del messaggio e della ricezione.

Obiettare, come in questi ultimi tempi è divenuto vezzo frequente tra gli studiosi del dramma antico, che abbiamo troppo poco della tragedia antica effettivamente prodotta nel V secolo a.C. per distinguere 'canone' e 'infrazione', non mi sembra pertinente rispetto alla realtà dei testi a nostra disposizione: trentuno tragedie intere, tutte più lunghe di mille versi ciascuna, non sono un campione troppo ristretto per stabilire linee di tendenza compositive e concezioni poetiche. Non si tratta di redigere una statistica astratta, espressa con una frazione che abbia al numeratore il numero delle eccezioni/infrazioni registrate e al denominatore il numero delle tragedie disponibili (appunto trentuno). Questa sì, che sarebbe una rilevazione insignificante! Si tratta invece di constatare come un tipo di gestualità risulti assolutamente dominante all'interno di ogni singolo dramma, nonché di tutti i drammi superstiti presi insieme; e come tipi di gestualità diversi risultino relativamente rari, e perciò portatori di senso teatrale specifico. Tanto più che la teorizzazione conseguente trova poi riscontro positivo nelle affermazioni di carattere generale depositate da Aristotele nella *Poetica*.

Insistere sull'obiezione che le tragedie in nostro possesso sono troppo poche, rispetto a quelle che furono scritte realmente, può anche sembrare ragionevole, ma non lo è affatto. Se la stessa obiezione venisse mossa alla storia della letteratura greca nel suo complesso, e venisse per giunta accolta, dovremmo gettare alle ortiche tutto (dico: *tutto*) quanto crediamo di sapere al riguardo, in considerazione del fatto che tutta la letteratura greca superstita è quantitativamente poca cosa rispetto a quella che fu effettivamente scritta e che è andata perduta. E lo stesso varrebbe per tutte le storie di letterature antiche, medioevali, moderne e, perché no?, contemporanee: certo la letteratura contemporanea non ha conosciuto ancora il fenomeno della sparizione massiccia di un'alta quantità di opere, ma obiezioni del tutto analoghe, se assunte *sine grano salis*, potrebbero portare allo stesso 'scetticismo (im)metodico': quante sono le opere scritte nel corso dell'Ottocento e del Novecento restate inedite? e che percentuale delle opere effettivamente scritte ed edite è effettivamente conosciuta dagli studiosi? non operano anche i contemporaneisti su una selezione molto ristretta, determinata non dalla sparizione di opere, ma dalla loro stessa mole ingovernabile? non opera anche in loro un 'canone' di tipo 'classicistico', sdegnosamente respinto in sede teorica, ma praticato di fatto, per i limiti oggettivi della mente umana? È allora evidente che c'è un'unica via: elaborare con giudizio il materiale a disposizione, quando appaia verosimilmente rappresentativo del fenomeno oggetto di studio.

Note

1. La 'verosimiglianza' investe globalmente la personalità dei personaggi (e, di riflesso, la ricezione da parte del pubblico), coinvolgendo in una unità inscindibile sia la sfera razionale sia la sfera passionale. Ciò tanto nella realtà delle tragedie quanto nella teorizzazione di Aristotele. Vedere in quest'ultima una contraddizione continua, un'impossibilità di conciliare 'risultato cognitivo' e 'impatto emotivo' della tragedia, è frutto di puro e semplice fraintendimento, indotto da categorie filosofiche sclerotizzate. È l'equivoco in cui è caduta gran parte della critica moderna; in misura davvero pesante Donini 2004, passim, soprattutto p. 37 sg.

2. Repertori tendenzialmente completi si possono trovare in Capone 1935, pp. 92-97; Shisler 1945. In particolare sui casi di contatto fisico tra i personaggi, vedi Kaimio 1988.

3. ἡ ἰδέα è congettura di Vahlen; i codd. A e B portano ἡδέα e così doveva essere anche nel cod. greco a monte della versione araba; quello a monte della traduzione latina di Guglielmo di Möerbeke (che traduce con *idea*) doveva portare ἡ ἰδέα, congetturato come lez. originaria da Maggi. Come vedremo, la varietà di queste lezioni e congetture è sostanzialmente ininfluenza agli effetti del senso globale della frase, che resta comunque univoco.

4. Di norma χρῆσθαι, 'servirsi di...', regge il dativo semplice; qui, eccezionalmente, un complemento di origine/provenienza con la preposizione ἀπό: è probabilmente un'espressione colloquiale, sul cui senso finale non possono sussistere dubbi.

5. Qui εἰκότως assume lo stesso significato che poche righe prima è stato espresso con μικρότης: 'mediocrità umana', in opposizione a 'grandiosità eroica' (μέγεθος/μεγάλα). È un'accezione secondaria, che richiama alla mente espressioni analoghe usate nella *Poetica*: cfr. ad es. τοιοῦτους, in antitesi κοινωτέρων ἢ καθ' ἡμᾶς, 'più nobili rispetto a noi' (1448 a 4-5); ὁμοίους εἶκαζεν (poche righe dopo).

6. cfr., ad es., 1450 a 6 sg.; 29-31; b 4-7; 11 sg.

7. cfr. Quint. *Inst. or.* 11, 3, 87: "Non caedem [scil. manus] concitant, inhihent, supplicant, probant, admirantur, verecundantur? Non in demonstrandis locis atque personis adverbiorum atque pronominum optinent vicem? Ut in tanta per omnis gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur". In realtà la gestualità paraverbale si diversifica notevolmente da lingua a lingua, perché attinge a un repertorio convenzionale come la lingua stessa, anche se convenzionale in minor misura.

8. Molti critici sono restii ad ammettere questa sequenza gestuale e tendono ad interpretare nel senso di un battibecco puramente decisionale: cfr. la nota *ad loc.* Pucci 2003, p. 272 sg.

9. Qualcosa di simile in Aesch., *Ag.* 1649-1653 (tetrametri trocaici catalettici), ma la sequenza sembra avere un carattere di postura coreografica più che di azione vera e propria. Centanni 1995 ha mostrato come, non solo in questo caso ma in generale, le battute d'attore in tetrametri trocaici inneschino un vivace movimento scenico in cui è coinvolto anche il coro.

10. Vedi ad es. Di Benedetto e Medda 1997, *passim*.

English abstract

This paper proposes a reflection on the possible gestures that in ancient Greek drama the actor was performing on stage, looking for confirmation in the conceptualization of Aristotle's *Poetics*. The subject is considered on the basis of arguments put forward by the author in previous publications, in which Greek tragedy is not considered as a fictional representations of mythical facts and heroic deeds, but it stages problematic dialogues, and hence it represents rational and emotional reactions and choices of the heroes to the events, and not a mere staging of the events themselves. Given that the gesture of the actor had to be then essentially paralogic, i.e. it had to follow the the *logos* in form of speeches and dialogues performed during the drama, one can draw three types of gestures – 'paraverbal rhetorical gesture', 'hypoverbal operational gesture', 'metaverbal practical gesture' - identifying examples for each type in different scenes from the tragedies of Aeschylus, Sophocles, Euripides.

Riferimenti bibliografici

Easterling, Hall 2002

P. Easterling and E. Hall (edd.), AA.VV., *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002

Andrisano 1991

A. Andrisano, "Teatro del corpo" e "Teatro di parola" in *Grecia (e Magna Grecia)*, Dioniso 61, 1991, pp. 231-243

Arnott 1962

P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th century B.C.*, Oxford 1962

Arnott 1989

P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989

Bonanno 1999

M.G. Bonanno, *Sull'OPIS aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno*, in AA.VV., *Dalla lirica al*

teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999), Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento-Rovereto, febbraio 1999, a cura di L. Belloni, V. Citti, L. de Finis, Trento 1999, pp. 251-278

Bonanno 2000

M.G. Bonanno, *ΟΨΙΣ e ΟΨΕΙΣ nella Poetica di Aristotele*, in AA.VV., *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, a cura di G. Arrighetti e M. Tulli, Pisa 2000, pp. 401-411

Bremer 1976

J.M. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, in AA.VV., *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, ed. by J.M. Bremer, S. Radt, C.J. Ruijgh, Amsterdam 1976, pp. 29-48

Burian 1997

P. Burian, *Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P.E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 178-208

Cantilena 2002

M. Cantilena, *Il discorso diretto in Omero*, in AA.VV., *Omero tremila anni dopo*. Atti del Congresso di Genova, 6-8 luglio 2000, a cura di F. Montanari, Roma 2002, pp. 21-39

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova 1935

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Pisa 2005; Torino 2008², soprattutto Cap. 3

Centanni 1995

M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995

Cerri 1992

G. Cerri, *La tragedia*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Direttori: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza. Vol. I, Tomo I, Roma 1992, pp. 301-334

Cerri 2005

G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, Vichiana, Serie IV, 7, 1, 2005, pp. 17-36

Cerri 2009

G. Cerri, *Verosimiglianza tragica nella prassi drammaturgica e nella teoria poetica (L'Edipo re di Sofocle e il giudizio di Aristotele)*, in AA.VV., *La stella sta compiendo il suo giro*. Atti del Convegno Internazionale di Siracusa, 21-23 maggio 2007, a cura di A. Barchiesi e G. Guidorizzi, Studi it. filol. class., Serie IV, 7, 1 (Suppl.), 2009, pp. 49-63

Chancellor 1994

G. Chancellor, *Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama. Critical Assumptions and the Reading Public*, *Arethusa* 12, 1979, pp. 133-152 = *Le didascalie nel testo*, in AA.VV., *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. Molinari, Bologna 1994, pp. 127-146

Dale 1969

A.M. Dale, *Seen and Unseen on the Greek Stage*, *Wiener Studien* 69, 1956, pp. 96-106 = *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 119-129

Di Benedetto, Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, soprattutto pp. 191-201; 204-207

Di Gregorio 1967

L. Di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967

Di Marco 1989

M. Di Marco, *ΟΨΙΣ nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 129-149

Di Marco 2000

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

Donadi 1971

F. Donadi, *Nota al cap. VI della Poetica di Aristotele: il problema dell'ofyi*, Atti e memorie Accad. Patavina 83, 1970-1971, Parte III, pp. 413-451

Donadi 1976

F. Donadi, *Opsis e lexis: per una interpretazione aristotelica del dramma*, Poetica e stile 8, 1976, pp. 3-21

Easterling 1997

P. E. Easterling, *Form and Performance*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 151-177

Edmunds 2002

L. Edmunds, *Sounds off Stage and on Stage in Aeschylus*, Seven against Thebes, in AA.VV., *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino, 21-22 Febbraio 2001, Bologna 2002, pp. 105-115

Ercolani 2000a

A. Ercolani, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in AA.VV., *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, a cura di A. Zampetti e A. Marchitelli, Roma 2000, pp. 15-30

Ercolani 2000b

A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart-Weimar 2000

van Erp Taalman Kip 1990

A.M. van Erp Taalman Kip, *Reader and Spectator*, Amsterdam 1990

Fantuzzi 1990

M. Fantuzzi, *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca*, Materiali e discussioni 24-25, 1990, pp. 9-30

Felsch 1906

W. Felsch, *Quibus artificii adhibitis poetae tragici Graeci unitates illas temporis et loci observaverint*, Diss. Bratislava 1906

Friedler 1914

H. Friedler, *Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie. Ein Beitrag zur Technik des Dramas*, Diss. Bamberg 1914

Frazier 1998

F. Frazier, *Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote*, Cahiers du GITA 11, 1998, pp. 123-144

Gammacurta 2006

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria 2006

Gentili 1979

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977 = *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam 1979

Gentili 1995³

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995³

Godde 2001

S. Godde, *Schemata. Körperbilder in der griechischen Tragödie*, in AA.VV., *Konstruktionen von Wirklichkeit*, bearb. von R. von den Hoff und S. Schmidt, Stuttgart 2001, pp. 241-259

Halliwell 2002

S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002

Hamilton 1978

R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, Harv. Stud. Class. Philol. 82, 1978, pp. 63-82

Heuner 2006

U. Heuner, *Killing Words. Speech Acts and Non-Verbal Actions in Sophoclean Tragedies*, in AA.VV., *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, ed. by I.J.F. de Jong and A. Rijksbaron, "Mnemosyne", Suppl. 269, Leiden-Boston 2006, pp. 201-212

de Jong

I. J. F. de Jong, *Narrative in Drama*, Leiden 1991

Kaffenberger 1911

H. Kaffenberger, *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie*, Diss. Giessen 1911

Kaimio 1988

M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988

Kiefer 1909

K. Kiefer, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, Heidelberg 1909

Loehrer 1927

R. Loehrer, *Beiträge zur Kenntnis der Beziehungen von Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn 1927

Marzullo 1980

B. Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, *Philologus* 124, 1980, pp. 189-200

Marzullo [2000] 1986-1988

B. Marzullo, *La "Parola scenica"*, *Quad. Urb.* 51, 1986, pp. 95-104; 59, 1988, pp. 79-85 = *Scripta minora*, Hildesheim-Zürich-New York 2000, pp. 283-306

Mesturini 1992

A. M. Mesturini, 'Opsis': *'modo' della mimesis tragica nella Poetica di Aristotele e il suo retaggio nel Tractatus Coislinianus*, *Orpheus* 13, 1992, pp. 3-25

Mesturini 2009

A.M. Mesturini, *Diplh-*. *Sotto il segno del nella poetica greca*, senza luogo e senza data, ma in realtà Genova 2009

Ortkemper 1969

H. Ortkemper, *Szenische Techniken des Euripides: Untersuchungen zur Gebärdensprache im antiken Theater*, Diss. Berlin 1969

Park Poe 1992

J. Park Poe, *Entrance Announcements and Entrance-Speeches*, *Harv. Stud. Class. Philol.* 94, 1992, pp. 121-156

Pickard-Cambridge 1953

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953 (Edizione postuma; l'autore morì nel 1952, mentre l'opera era in corso di stampa); 1968 (Second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis)

Pöhlmann 1989

E. Pöhlmann, *Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico (La tecnica teatrale delle Eumenidi, dell'Aiace, degli Acarnesi e del Reso)*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 89-109

Pucci 2003

P. Pucci, in *Sofocle. Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci; testo critico a cura di G. Avezzi; traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2003

Rees 1908

K. Rees, *The So-Called Rule of the Three Actors in the Classical Greek Drama*, Chicago 1908

Robert 2009

F. Robert, *Cersi;n aujtai-β lalei-n (Luc., Salt. 63): rhétorique et pantomime à l'époque impériale*, in AA.VV., *Discorsi alla prova*, Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa", Napoli - S. Maria di Castellabate (Salerno) 21-23 settembre 2006, a cura di G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina, Napoli 2009, pp. 225-257

Rossi 1989

L.E. Rossi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 63-78

Shisler 1945

F.L. Shisler, *The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*, *Am. Journ. Philol.* 66, 1945, pp. 377-397

Sifakis 1995

G. M. Sifakis, *The One-Actor Rule in Greek Tragedy*, in AA.VV., *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, ed. by A. Griffiths, London 1995, pp. 13-24

Spitzbarth 1946

A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977

Taplin 1977

O. Taplin, *Did Greek Dramatists Write Stage Directions?*, *Proceed. Camb. Philol. Soc.* 23, 1977, pp. 121-132

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles 1978

Telò 2002

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi scoprirsi il volto*, *Materiali e discussioni* 48, 2002, p. 9 sgg.

Thalman 1978

W. Thalman, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven-London 1978, pp. 85-88

Walcot 1976

P. Walcot, *Greek Drama in Its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976

Commenti alla *Poetica* di Aristotele

F. Susemihl, Leipzig 1874²; I. Vahlen, Berlin 1874²; 1885; I. Bywater, Oxford 1909; A. Rostagni, Torino 1927, 1945; J. Hardy, Paris 1932; A. Gudeman, Berlin 1934; W. Hamilton Fyfe, Oxford 1940; (*Aristotle's Art of Poetry: A Greek View of Poetry and Drama*, With an Introduction and Explanations); G.F. Else, Leiden 1957, Cambridge (Mass.) 1963; G. M. A. Grube, New York 1958; D. W. Lucas, Oxford 1968; C. Gallavotti, Milano 1974; R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris 1980; D. Lanza, Milano 1987, 1990; P. L. Donini, Alessandria 2004 (*La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*).

CLAUDIO FRANZONI

Gestualità: le peripezie dell'interpretazione

Errori e fraintendimenti

Decifrare, non decifrare, intendere, tralasciare. La sorte della gestualità nelle immagini è molto più avventurosa di quanto non appaia a prima vista. Del resto i problemi iniziano già nella vita quotidiana: il meccanismo delle nostre azioni e della loro comprensione da parte degli altri sembra una cosa ovvia e abbiamo l'impressione che proceda ogni giorno nella normalità più assoluta; eppure il funzionamento di questo meccanismo è semplice solo in superficie e solo in apparenza si svolge senza interruzioni e contraddizioni. La comprensione dei movimenti del corpo segue infatti una dinamica differente, ma non per questo meno complessa di quella che consente la comprensione del linguaggio.

Più spesso di quanto non si creda, nella stessa vita di ogni giorno, abbiamo difficoltà a interpretare con esattezza un movimento, una posa, un gesto di chi ci sta di fronte; senonché, quando questo accade nelle relazioni ordinarie, abbiamo risorse per controllare se abbiamo capito o no un gesto ("con quell'atteggiamento che cosa volevi dirmi?"). Ben altra cosa, com'è ovvio, è ciò che accade davanti alle immagini. Sta di fatto che, nell'una come nell'altra dimensione, il lavoro dell'interpretazione è molto più intenso di quanto si direbbe e proprio questa attività silenziosa assicura spesso un risultato positivo. Seguiamo quello che succede, ad esempio, in una pagina di *Guerra e pace* di Tolstoj, in cui si assiste proprio a un caso simile: un personaggio (Napoleone) agisce e chi gli sta intorno cerca di intendere il senso tutt'altro che ovvio dei suoi movimenti.

Napoleone volse appena il capo e fece un movimento con la piccola mano grassoccia, come se volesse prendere qualche cosa. Le persone del séguito, indovinando subito il significato di quel gesto, si agitarono, parlottarono tra di loro, passandosi un oggetto dall'uno all'altro, e un paggio, quello stesso che Rostòv aveva visto in casa di Boris, si avvicinò all'imperatore francese e, chinatosi rispettosamente sulla mano protesa, senza farla aspettare nemmeno un momento, vi depose la decorazione dal nastro rosso.

Che cosa è accaduto? Che le "persone del séguito" hanno individuato e immediatamente decifrato un gesto di Napoleone, operazione facile, ma solo per chi fosse del tutto concentrato sulla sua figura e sui suoi movimenti. Basta infatti uno sguardo appena più distratto per non percepire tratti importanti del "linguaggio" corporeo e cadere in fraintendimenti o addirittura non riuscire a interpretare un gesto in alcun senso.

Nelle immagini, naturalmente, sono ancora diverse le ragioni per cui non si riesce a decodificare in nessun modo il significato di un movimento corporeo: il fattore "tempo" vi è del tutto assente ed è del tutto a carico dello spettatore il compito di immaginare le sequenze temporali pensate dall'artista. Alle normali difficoltà nella comprensione di un'iconografia si aggiunge quindi il problema della giusta interpretazione di un singolo atto. Il rischio, alla fine, è anche quello di non capire. È ciò che accadde a Delacroix davanti alle *Bagnanti* di Courbet: una delle due donne, secondo lui, faceva "un gesto che non vuol dire niente" [Delacroix, *Journal*, pp. 159-160]. In qualche misura aveva ragione, vista l'ambiguità della situazione descritta dal dipinto.

Come succede di non riuscire a capire un gesto, succede anche di fraintenderlo. Anzi, questo, a proposito di immagini, è forse uno dei rischi più frequenti. E accade sin dall'antichità, se prendiamo, ad esempio, un passo di Callistene in cui si descrive un monumento del re assiro Sennacherib; lo storico greco legge a modo suo il testo cuneiforme, gli oggetti presenti nella scultura e, soprattutto, il movimento delle dita del sovrano sul medesimo bassorilievo. In realtà doveva trattarsi di un gesto di preghiera, ma Callistene lo interpreta come l'atto di chi schiocca le dita; mentre fraintende il senso degli altri oggetti scolpiti, lo storico antico finisce per interpretarlo, come suggerisce Robin Lane Fox, come "un gesto di indifferenza" [Lane Fox 2012, pp. 220-221].

L'equivoco qui nasce dal confronto con codici culturali e visivi del tutto estranei rispetto a quelli di Callistene. Si tratta, in altre parole, di una situazione relativamente prevedibile; eppure il fraintendimento



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • agosto 2012

www.engramma.it



la rivista di **engramma**
anno **2012**
numeri **96-99**

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.